

UNIVERSIDAD CASA GRANDE
FACULTAD DE COMUNICACIÓN MÓNICA HERRERA

Trabajo reflexivo sobre el proceso de producción de la muestra

MOVIMIENTO GRÁFICA REVOLUCIONARIA
PARA SIMPATIZANTES BURGUESES:
LA PARODIA HECHA PASTICHE

Autor:

Oswaldo Vicente Terreros Herrera

Tutora:

Lupe Álvarez

Trabajo final para la obtención del título

Licenciado en Artes Visuales

Guayaquil, marzo de 2015

“Viví en el monstruo y le conozco las entrañas”.

José Martí

ABSTRACT

El Movimiento GRSB es una parodia de las estructuras de la militancia. A través de una gráfica impactante que se delata de forma grosera –brinca al ojo–, el vómito panfletario, sobrecargado de referentes, critica la propaganda y los discursos vaciados de ideología que predominan en la política de América Latina. El Movimiento está lleno de contradicciones, colocadas ahí a propósito para que el espectador sepa dismantelar la farsa. Esa insolencia es la que le da fuerza al discurso del Movimiento: a partir de la imitación, del simulacro, plantea un cuestionamiento a los discursos articulados desde la coyuntura y no desde los principios. La contradicción empieza desde el nombre: GRSB quiere decir “Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses”.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	6
2.	MARCO TEÓRICO	9
2.1.	Declaración de Propósito	9
2.2.	Objetivos	10
2.2.1.	Objetivo general	10
2.2.2.	Objetivos específicos	10
2.3.	Hipótesis	10
2.4.	Genealogía teórica	11
2.4.1.	Conceptos	11
2.4.1.1.	Mercancía simbólica: Simulacro político	11
2.4.1.2.	Del arte conceptual al populismo: El significante vacío	14
2.4.1.3.	La parodia del posicionamiento y la identidad del pastiche	20
2.5.	Antecedentes	23
2.5.1.	De Bucaram al Mashí: El éxito populista	23
2.5.2.	Terreros al poder: Vía personal al GRSB	28
2.6.	Referentes	34
2.6.1.	Introducción al arte conceptual latinoamericano	34
3.	MOVIMIENTO GRSB	47
3.1.	Obras	49
3.1.1.	Parafernalia política	49
3.1.2.	Ipsa Iure	51
3.1.3.	Pañuelo sexy para Comunista Simpática	53

3.1.4. Mensaje a la nación	55
3.1.5. Revolución	58
3.1.6. Sin título (indígena/campesina)	60
3.1.7. Resistencia	62
3.1.8. Mural para la Universidad Superior de las Artes	63
3.1.9. Serie banderines: Saludos a próceres que nos alimentan ideológicamente	67
4. COMENTARIOS Y RESEÑAS	69
4.1. De cómo el movimiento GRSB propaga la ideología panfletaria en un acto de reflujo oportunista, Ana Rosa Valdez	69
4.2. Seamos radicales: Hagamos arte político, Ana Rosa Valdez	73
4.3. Contra el efecto Guayasamín, X. Andrade	81
4.4. Who counts as radical? Miguel López	88
4.5. Comentario en catálogo de Campo de asociaciones	102
4.6. Comentario en catálogo Artificios para sobrevivir	103
4.7. Recortes de prensa	105
5. REFERENCIAS	112
6. BIBLIOGRAFÍA	113

1. INTRODUCCIÓN

Soy un rojo sin conciencia

En 1987 tenía cuatro años. El Ecuador ya tenía un tercer presidente después del Retorno a la Democracia (1979): León Febres-Cordero. La política ecuatoriana vivía un auge del populismo. Mi entorno familiar era partidario del Partido Social Cristiano: Mi tío mayor, Jorge Terreros, era militante activo de ese partido. Siempre íbamos a las caravanas políticas y disfrutaba la forma en que las multitudes se identificaban y se agolpaban para manifestar apoyo a una entidad y a un líder. Era como el fútbol. Veía partidos en la televisión, iba al estadio, escuchaba la radio... eran ambientes similares a los de los partidos políticos: Había estridencia, simpatía, militancia, partidismo, frustración.

Tengo un recuerdo recurrente que marcan a los años ochenta. Es una fusión entre portadas de diarios. Las tapas de revistas como Vistazo, La Otra y el diario Extra constituyen en mi memoria una fusión de belleza femenina al desnudo con un fondo violento, de cuerpos esparcidos en el piso llenos de sangre. Era la misma época en que Ilona Staller, conocida como Cicciolina en el mundo del porno, entró a la vida política de Italia: En una campaña donde mostraba un seno –siempre uno, siempre el mismo: el izquierdo–, llegó a ocupar un escaño en el parlamento de Italia, representando al Partido Radical Italiano. La Cicciolina tenía un discurso algo adelantado a la época: era ecologista. Pero ya en el Parlamento, sus intervenciones nunca fueron más importantes que la vez que le propuso a Saddam Hussein acabar con la guerra del Golfo en 1990, a cambio de tener sexo con ella. Esa era la política de la loca entrada a los noventa, una década que el mundo recibió sin Muro.

El entorno político en Ecuador se había vuelto más estridente con la consolidación como fuerza política del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE), con Abdalá Bucaram Ortiz como líder máximo. En ese sentido, pese al cambio de líderes, el entorno seguía apuntando hacia una radicalización del populismo, que estaba, talvez, en su mejor (y más descarado) momento.

Como consumidor de la cultura visual y musical, presencié la aparición de MTV Latino. Durante los noventa, la señal de ese canal estaba abierta. MTV fue identificado con un auge del rock latinoamericano basado en la lucha social y la protesta. Era un género al que le gustaba identificar a un enemigo en común: el “imperio yanqui”. La música protesta de los sesenta había evolucionado en rock, que reivindicaba a “nuestros ancestros” locales. Bandas mexicanas como Tijuana No!, Maldita Vecindad y Los Hijos del 5to Patio, Zurdok Movimiento, Resorte, Control Machete o Molotov se identificaban con las ideas antiimperialistas. Esos grupos lograron acaparar inmediatamente la atención de las juventudes latinoamericanas de la época, sobre todo por la cercanía (el lenguaje y los consumos culturales) y el problema migratorio. Es evidente, por ejemplo, en algunas de las letras de Tijuana No! en la canción *Gringos KuKluxKlan*; en *Humanos mexicanos*, de Control Machete, o ‘el mismo *Frijolero* de Molotov, que criticaba el muro que estaba levantando Estados Unidos en Tijuana para controlar el paso de los mexicanas, marcados con el signo del narco: *Aunque nos hagan la fama / de que somos vendedores, / de la droga que sembramos / ustedes son consumidores.*

Por otro lado, en Sudamérica, bandas musicales como Fabulosos Cadillacs, Ilya Kuryaki & the Valderramas, A.N.I.M.A.L., Aterciopelados, Mano Negra, Los Tres, Café Tacuba, Sepultura, Babasónicos, o Todos tus Muertos hacían una manifestación de reivindicación ancestral. Fueron pilares en lo que

podríamos llamar una especie de “rock ideológico”. Lo que ocurrió en esta época fue como un levantamiento de autoestima o una especie de “orgullo latino”, porque empezaba a circular a escala mundial la música de la región, sin importar que el lenguaje fuera a través del rock como lenguaje hegemónico y encima en una cadena televisiva estadounidense, como MTV.

En este sentido también aparecía Brujería, una banda de supuesto origen mexicano, cuyas letras eran una especie de reivindicación del narcotráfico, satanismo, proxenetismo, anticomunismo, racismo... en fin, era el verdadero vaciamiento de la militancia. Esta banda transitó aparentemente en un circuito alternativo, pero era imposible que pasara desapercibida porque sus integrantes eran músicos de una trayectoria importante a nivel mundial. La componían ex integrantes de las bandas gringas Fear Factory, Faith No More, Napalm Death y Dead Kennedys. Ellos aparecían ocultos con pañuelos en sus caras y protegían sus nombres con pseudónimos. En una de sus canciones dicen cubrir sus caras como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Con este bagaje de consumo audiovisual, decidí involucrarme en la investigación de referentes históricos y contemporáneos importantes para la construcción de imágenes. Así, me fui involucrado poco a poco como en el mundo de la producción de contenidos gráficos y audiovisuales. El Movimiento GRSB (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses) es un lugar donde se aglutina toda esa producción audiovisual como un océano discursivo y visual, que pone en práctica estrategias de persuasión y seducción de imágenes y discursos que han tenido una aparente trayectoria militante.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 DECLARACIÓN DE PROPÓSITO

El Movimiento GRSB es un intento de consolidar estética e ideológicamente un movimiento político ficticio que evidencie los vacíos ideológicos en las organizaciones políticas ecuatorianas. Para ello, utilizo enunciados provenientes de distintas vertientes sociopolíticas de América Latina, mezclados con estéticas propias del diseño gráfico y las estrategias de comunicación –ámbitos en los que me desenvuelvo como profesional– con la finalidad de capitalizar simbólicamente esta entidad. Busco que el movimiento tenga un lugar en la memoria cultural del país, como una parodia que evidencia que la política ecuatoriana –y hasta cierto punto, la de América Latina– es un juego de mercancías más que de ideologías: Los partidos políticos son productos que adecúan sus discursos en función de cómo venderse más y mejor. Son significantes que han vaciado sus contenidos.

Las estrategias utilizadas para captar adeptos para mi proyecto tienen que ver con una reivindicación de las clases sociales oprimidas. Arengas como: “¿Trabajas como en el primer mundo y ganas un sueldo del tercer mundo?”; “¿Consideras que tienes talento de burócrata para ocupar un cargo público?”, o “Es hora de la lucha individual orientada hacia la victoria” tienen un componente reivindicador de las clases populares que dialoga con el discurso del gobierno de la Revolución Ciudadana, auspiciada por Alianza País (AP), un partido político que se ha convertido en feroz dueño –elección tras elección– del voto popular desde que en 2007 se posesionara como presidente de la República el economista Rafael Correa Delgado.

2.2 OBJETIVOS

2.2.1. Objetivo General:

Generar un documento que explique el proceso de producción del ficticio Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses (GRSB), propuesta artística que pone en diálogo disciplinas como el diseño gráfico y la comunicación con otras manifestaciones del arte y la cultura contemporánea.

2.2.2. Objetivos Específicos:

1.- Establecer un marco de referentes que fundamenten el origen y evolución de las obras del Movimiento GRSB.

2.- Explicar el proceso de trabajo e investigación para los proyectos y obras acuñadas en el Movimiento GRSB.

3.- Registrar los diferentes proyectos (exposiciones, proyectos paralelos) ejecutados por el Movimiento GRSB.

2.3 HIPÓTESIS

El discurso de los partidos políticos ecuatorianos no es ideológico: Es mercancía elaborada en función de temas coyunturales pensados en función de captar más votos.

2.4 GENEALOGÍA TEÓRICA

2.4.1. CONCEPTOS

2.4.1.1. Mercancía simbólica: Simulacro político

Decía que la comunicación es más importante que la ideología en el ámbito de la política ecuatoriana. En ese sentido, el discurso político nacional se ha convertido en mercancía. Una mercancía que además ha sido fetichizada: La llegada de la Revolución Ciudadana ha provocado una polarización entre los seguidores del partido de gobierno –que se llama a sí mismo “de izquierda” amparada en el movimiento regional del Socialismo del Siglo XXI–, la supuesta izquierda, y los opositores, adheridos a la confesa derecha, a la que el presidente de la República ha identificado como “la partidocracia”. Por primera vez en mucho tiempo los ciudadanos están divididos por tendencias políticas. Recordemos que entre 1996 y 2005 había unanimidad en el rechazo a los gobernantes: Desde agosto de 1996 hasta enero de 2007, había cierta unanimidad en el desdén a la figura presidencial: entre derrocamientos y elecciones anticipadas, doce personas ocuparon el cargo (cuatro de ellos durante horas). Pero ahora, la discusión política es evidente.

A lo largo de los últimos ocho años, en el país se han desarrollado numerosas marchas de apoyo o rechazo a la gestión presidencial; en 2010 hubo un golpe de estado fallido donde simpatizantes salieron a las calles a defender al gobierno, mientras que los opositores pedían la dimisión. Este sentir repentino no es casual. Desde el punto de vista comercial, Rafael Correa llegó a la presidencia en el momento justo. Él era una especie de mercancía (de esas que se compran con votos) que ofrecía a sus potenciales consumidores algo tan sencillo como anhelado: Ser lo contrario de la “partidocracia”, que mientras estaba en el poder había provocado la mayor crisis económica de la historia

contemporánea del país. Y esa potencia que alcanza la comunicación política enarbolada con mensajes sencillos (que se aprovechan de un contexto que les permite no explicar demasiado) es parte de lo que me interesa explorar en el Movimiento GRSB.

Aquella simple promesa fue el gran potenciador de Correa. La mercancía, dice Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), “bien sabe presentarse al primer golpe de vista como algo trivial que se comprende por sí mismo, cuando es por el contrario tan compleja”. Y aquello explica cómo se produce el fetichismo de la mercancía.

[...] El principio del fetichismo de la mercancía: la dominación de la sociedad por ‘cosas suprasensibles aunque sensibles’ que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra remplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él.
(Debord, 1967)

La política nacional ocupa el espacio del espectáculo: es el gran contexto en que los discursos se convierten en mercancías performáticas, unas más deseadas que otras. Como decía Debord (1967), “el espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen”.

Para que un candidato o un movimiento político tomen impulso, necesitan inevitablemente enriquecer su imagen, más que su discurso. No importa qué tan favorable sea el panorama político, si no apela a una campaña comunicacional para aprovechar ese contexto, no tiene oportunidades de prosperar. Es decir, la política necesita del capital simbólico.

El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla,

conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas "expectativas colectivas", socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico. (Bourdieu, P., 1997)

La generación de capital simbólico solo es posible, por supuesto, gracias a la existencia de los medios de comunicación masiva, grandes intermediarios de la información. Si la información es mediada, entonces los *mass media* son un filtro. Funcionan gracias a un sistema de signos para transmitir la realidad. Pero ninguna realidad contada –por honesto que sea el narrador– puede ser exactamente la realidad. El filtro la deforma. Lo que ocurre en los medios de comunicación es lo que Jean Baudrillard llama “simulacro”.

Todos los hold-up, secuestros de aviones, etc., son de algún modo hold-up simulados, en el sentido en que están todos sometidos a priori al desciframiento y a la orquestación ritual de los mass-media que se anticipan a su escenificación y a sus posibles consecuencias. (Baudrillard, 1977)

El simulacro no produce realidad, sino otro nivel de lo real llamado “hiperrealidad”, que es una manera de describir aquello que la conciencia define como real en un contexto en que los *mass media* tienen la capacidad de filtrar y esculpir la forma en la que percibimos un hecho o una experiencia. La política depende de los medios de comunicación, porque cuando se trata de millones de electores, es imposible tener contacto directo con todos. Es decir que las campañas son un simulacro: Una realidad construida por la mirada de otros, tanto de los políticos que a través de la propaganda ofrecen su propia visión de sí mismos, cuanto de los perfiles que crean la televisión, la radio, los periódicos

y las páginas web, lo que implica una versión de los periodistas. Siempre, en todas estas versiones, existe un conflicto, algo que falta, algo que está mal o una amenaza en ciernes, a veces exagerada, a veces abordada desde puntos de vista desatinados. Pero todo lo que importa en este simulacro es el poder de la comunicación para posicionar o relegar opciones políticas.

La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción. Para lograrlo se desvive, es lo más claro de su acción, en prodigar crisis y penuria por doquier. (Baudrillard, 1977)

El Movimiento GRSB lleva el simulacro un nivel más allá. Es un partido político ficticio, pero su poder está en la comunicación. No tiene ideologías, pero tiene propaganda, una propaganda que al carecer de ideología, carece de enemigos. Es como si fuera el cálculo de alguien que no le quiere caer mal a nadie y calar en la mayor cantidad de votantes posibles.

2.4.1.2 Del arte conceptual al populismo: El significante vacío

Un referente importante para el Movimiento GRSB es el Conceptualismo Latinoamericano. El conceptualismo es un movimiento que surgió en Estados Unidos para cuestionar a la institución del arte y la mercantilización del producto artístico. Entregándole una dimensión prioritaria al contenido y al material de la obra, y con una reflexión sobre el lenguaje. Pero el conceptualismo en Latinoamérica no es lo mismo. Lo son en espíritu. En América Latina también es un arte de contexto, pero trascendido por la dimensión política. Movimientos como Tucumán Arde, en la década de los sesenta, tratan de generar reflexiones subjetivas en el espectador. Es decir, el

Conceptualismo Latinoamericano le asigna al arte una función social, es militante. Pero el arte político en América Latina cambió una vez que se asentó el arte contemporáneo (que de hecho, es considerado como una especie de arte post conceptual). El arte político ya no es militante.

Atrás quedaron los tiempos en que ser futurista o surrealista era casi lo mismo que ser fascista o comunista y, por esa misma razón, la figura del artista se erguía como la de un activista político. Por el contrario, el artista contemporáneo rechaza la frontalidad de sus homólogos de antaño, trasladando su interés a las estrategias de lenguaje y las posibilidades que brindan las tecnologías de la información. Lo político se manifiesta ahora a través de la elección del soporte, la factura y los símbolos empleados que a veces son variaciones lúdicas o paradójicas del código; otras documentos aparentemente inocentes que son introducidos intencionalmente para provocar una reacción crítica en el espectador. (Suazo, 2000)

En el arte actual se puede abordar la política desde el gesto más pequeño. Pero en general, es una crítica desde una posición no militante. Tal vez por eso el humor es un rasgo común. El humor es un vehículo de las contradicciones, y si hay algo lleno de contradicciones, es la política. Hoy, la política se construye con coyunturas electoreras, más que con ideologías. Por eso es tan sencillo encontrar contradicciones en los discursos de cada político. En Argentina, Néstor Kirchner era un aliado del gobierno de Carlos Menem, el mismo que se convirtió en el centro de las críticas del propio Kirchner y de su esposa, cuando llegaron a la presidencia. Menem era el pasado, y los Kirchner el futuro.

En Ecuador, por supuesto, las contradicciones en los discursos son habituales. Abdalá Bucaram, líder del Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE),

prácticamente acusó en los ochenta a todos sus enemigos políticos de ser los responsables de la muerte de su cuñado, el ex presidente Jaime Roldós. Electo en 1979, Roldós murió en funciones dos años después en un accidente aéreo, al menos según la historia oficial, pero es una tesis que se cuestiona. Roldós fue la inspiración de Bucaram para nombrar a su partido. Pero cuando Bucaram necesitó pactar con los otros partidos, se olvidó de las acusaciones, como en el “pacto de la regalada gana”, en que se alió con su mayor enemigo: León Febres-Cordero, para debilitar al gobierno del presidente Sixto Durán Ballén. Mientras tanto, las investigaciones sobre la muerte de Roldós nunca avanzaron. Roldós fue una herramienta retórica, pero no un motor de acciones.

El presidente de la República, Rafael Correa, es un economista con PhD que ha logrado estabilidad política en su gobierno. Desde 1996 hasta 2006 (año en que fue elector Correa), ningún presidente electo en Ecuador había terminado su mandato: Bucaram, Jamil Mahuad y Lucio Gutiérrez fueron derrocados. Correa aparece como un hombre con mucha ventaja como estadista frente a Abdalá Bucaram, pero su comunicación es parecida. El propio Bucaram se atribuye la autoría del estilo de Correa en la tarima: “Correa es malo en la tarima... A los tres minutos se le va la voz y el discurso copiado de Bucaram... Trata de suplantarme, saca el látigo como yo, canta porque yo canto, come guatita y encebollado...”. (Bucaram entrevistado en Diario El Universo, 2012). Pero además, es alguien capaz de contradecir su discurso sin dudar. El ejemplo más claro es el de la reelección indefinida. En 2007, el presidente decía que la reelección indefinida era un absurdo, porque la democracia necesita alternancia. En efecto, la Constitución de Montecristi, su principal propuesta de campaña en 2006, fijó un máximo de una reelección para cada presidente. Pero

en 2014, tres años antes del final del periodo al que la Constitución le permite aspirar, ya decía que “la alternancia es un discurso burgués”.

Correa y Bucaram coinciden, básicamente, en una cosa: Su discurso no es ideológico, es coyuntural. Los significantes se vacían. Bucaram se promueve como un hombre del pueblo, un enemigo de la derecha, pero su gobierno (que duró seis meses, de agosto de 1996 a febrero de 1997) presentó un plan que proponía una amplia privatización de las empresas públicas, una estrategia neoliberal por excelencia, propia de las ideas de derecha más radicales. Bucaram se amparaba en el rostro y el nombre de su cuñado, Jaime Roldós, pero sus políticas eran distintas. Roldós, por ejemplo, jamás habría pactado con León Febres-Cordero, a quien llamó “insolente recadero de la oligarquía”.

Correa, por su parte, apareció en un contexto político distinto. Ofrecía lo mismo que Bucaram: Ser un hombre del pueblo. Pero tenía una ventaja: La inestabilidad política y los malos gobiernos que le precedían. Le bastaba una promesa: No ser como “ellos”, como la partidocracia. Tanto el discurso de izquierda (guardado durante años en el baúl de los recuerdos de la política ecuatoriana), como el nombre (un candidato casi desconocido desde un movimiento que no tenía ni un año) y los colores (verde fosforescente y azul marino) cumplían con esa promesa. Pero eran significantes vaciados: Solo eran distintos a la partidocracia, en un momento en que el “mercado” electoral no quería saber nada de esa partidocracia. Tanto Abdalá Bucaram como Rafael Correa son políticos populistas. Cumplen con ciertos requisitos: La simplificación dicotómica (pueblo vs oligarquía en el caso de Bucaram, y pueblo vs partidocracia en el caso de Correa); ofrecen planteamientos emocionales más que racionales (“la fuerza de los pobres” y “la patria ya es de todos”, respectivamente); movilización social (concentraciones masivas en los mítines

de Bucaram y las marchas de Correa) y liderazgo carismático. Pero, ¿qué significa “la patria ya es de todos” cuando las propuestas para consulta popular de la sociedad civil o la oposición son sistemáticamente desechadas? ¿O qué significa “la fuerza de los pobres” en un gobierno que se dedicó a las políticas neoliberales? Son significantes vacíos que dan cuenta de la importancia del concepto de subjetivación –como la plantea la psicoanalista y crítica de arte Suely Rolnik– en el contexto político. La subjetivación define a aquello que es capaz de llegar más al fondo de la experiencia individual. Son acciones políticas que suponen experiencias ultrasensibles que tratan de llegar directo al individuo con la intención de generar una vinculación íntima. En gran medida, de eso se trata el populismo: De la identificación de las masas, individuo por individuo, siempre a partir de la reivindicación de los excluidos. Se trata de vaciar significantes para posicionar sentidos en el imaginario popular.

Ernesto Laclau decía que para la hegemonía son indispensables los significantes vacíos. “Un significante sin significado [...] permite fijar el significado o la identidad de los demás elementos del sistema”, dice Laclau, citado por Eduardo Albán (2012). Por eso, la pelea por la hegemonía siempre está marcada por los significados: Para Rafael Correa, el 30 de Septiembre fue un intento de golpe de estado, para la oposición, una revuelta policial.

Laclau, eso sí, reivindica a los gobiernos populistas. El populismo es a menudo denostado por la visión hegemónica occidental. Es un concepto que ha sido demasiado vinculado al de “demagogia”, sin ser necesariamente lo mismo. La batalla por darle sentido al significante “populismo” lo ganó la derecha. El propio Rafael Correa, en una visita a República Dominicana en abril de 2013, decía: “no somos populistas, somos populares”. Para Laclau, solo el populismo garantiza la democracia.

"Cuando las masas populares que habían estado excluidas se incorporan a la arena política, aparecen formas de liderazgo que no son ortodoxas desde el punto de vista liberal democrático, como el populismo. Pero el populismo, lejos de ser un obstáculo, garantiza la democracia, evitando que ésta se convierta en mera administración".
(Laclau, 2005)

Para convertirse en alguien capaz de asignar sentidos en el imaginario colectivo, hace falta identificarse con lo popular. Abdalá Bucaram era un hombre del pueblo porque hablaba como el pueblo, porque comía guatita en tarrina como el pueblo y porque bailaba cándido en las tarimas, como el pueblo. Correa, por su parte, come en mercados populares, como el pueblo; también baila en las tarimas, como el pueblo (y como Abdalá); emite sus enlaces ciudadanos de los sábados desde lugares que nunca habían tenido la atención nacional (es decir, visibiliza al pueblo), y anda en bicicleta. Aunque esta última no es necesariamente una expresión del pueblo –porque la bicicleta, desplazada por el auto, ha dejado de ser un medio de transporte popular para convertirse en un medio de recreación burgués–, sí es el símbolo de una idea cada vez más popular: la protección ambiental.

Pero hay algo más que atraviesa esas manifestaciones populares en personas que las ostentan desde niveles como la presidencia de la República: La hibridación. En 1997, Bucaram, vestido con poncho y chullos (gorro confeccionado con lana de alpaca), se chupaba los dedos mientras comía el tradicional plato peruano pachamanca en una visita para negociar la paz con Alberto Fujimori, presidente de Perú. Correa se viste con camisas con motivos indígenas que cuestan entre \$80 y \$120, un precio muy superior al valor en que se oferta la ropa en el mercado artesanal: Es que son confeccionadas por una

modista. En ambos ejemplos, se observa la hibridación: la comida y la ropa indígena y la falta de etiqueta en una visita diplomática entre presidentes de repúblicas (un concepto europeo) y una camiseta indígena que no es indígena. Se han transformado: Para la propaganda, la cultura es mercancía.

El fenómeno de la hibridación puede comprenderse, según García Canclini, como una dinámica de lo popular que se reacomoda a una interacción compleja con la modernidad. Esto es lo que él llama "reconversión cultural": un proceso por el cual las culturas populares lejos de desaparecer se rearticulan en nuevas formas, reconvirtiendo así su producción en capital cultural que participa del nuevo circuito capitalista. Lo tradicional se convierte en tradicional-moderno y nuevas prácticas híbridas se generan por la coexistencia simultánea de distintos subsistemas simbólicos. Así, Dentro de esta lógica económica, social y cultural múltiple, la hibridación cultural afecta todos los órdenes de producción simbólica: la hibridación reconcilia las "contradicciones" entre lo moderno y lo tradicional. (Rodríguez, Jaime. 2000)

2.4.1.3. La parodia del posicionamiento y la identidad del pastiche

Para la elaboración de la gráfica y las estrategias de comunicación que conforman el Movimiento GRSB, es fundamental mi experiencia como diseñador gráfico y publicista. Desde el punto de vista del arte, era claro que para cuestionar la retórica contradictoria y carente de ideología de la política de América Latina era necesario utilizar el lenguaje de la parodia. Pero desde el punto de vista de la comunicación publicitaria, era evidente la necesidad de pensar en la estructura visual (donde la fotografía está excluida y predominan

las formas geométricas), la tipografía (la fuente *El pueblo quiere mierda* fue diseñada a partir de las ideas de dualidad y paralelismo), la estructura cromática (amarillo, rojo y negro, colores comunes en partidos políticos populistas), y un discurso *políticamente correcto*: Es una mezcla infinita de tendencias ideológicas, llena de mensajes que por separado suenan verosímiles (porque no falta el político que los enuncie), pero que en conjunto no se sostienen como unidad. No representan nada. No hay ideología. Yo mismo soy un rojo sin conciencia, criado en el neoliberalismo. El Movimiento GRSB lo recoge todo. Es un pastiche. Pero lo es a propósito.

Según el diccionario, “pastiche” es una ‘imitación que consiste en tomar diversos elementos y combinarlos de manera que el resultado parezca una creación original’. El Movimiento GRSB luce como una creación original – después de todo, tiene su propia gráfica– pero está construido por elementos característicos de la demagogia. La comunicación política de América Latina es un pastiche, lleno de políticos oportunistas cuyo discurso se construye por la coyuntura y no por la ideología. El Movimiento GRSB buscar ser un pastiche, y eso es precisamente lo que le impide serlo.

El efecto general de la parodia -ya sea con simpatía o malicia- es poner en ridículo la naturaleza privada de los manierismos estilísticos y su exceso y excentricidad con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Así, pues, detrás de cualquier parodia está en cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas. El pastiche es la imitación de un estilo peculiar o único, el uso de una máscara estilística, discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia,

sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo normal comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor. (Jameson, 1999)

La burla del Movimiento GRSB va más allá: Su gráfica está construida en torno a la tradición del cartel, algo anacrónica. Mientras que los partidos políticos (pastiche) utilizan todo el potencial de la comunicación masiva, el Movimiento GRSB está predispuesto al fracaso comunicacional: No imprime carteles, los teje; su perfil –nótese que ni siquiera se trata de algo más profesional como un *fan page*– de Facebook no ha actualizado, y el único video con el que cuenta, habla de los logros con cifras ridículas sobre acciones intrascendentes: “Hemos regalado 200 camisetas, 800 pasquines”. Toda una estrategia perdedora. Pero para fracasar adrede, hay que saber tener éxito. Es decir, hace falta dominar el concepto de posicionamiento.

Según el consultor y articulista de marketing Al Ries (2014), “el posicionamiento se refiere a lo que se hace con la mente de los probables clientes; o sea, como se ubica el producto en la mente de estos”. No se trata precisamente de crear un producto o una idea nueva, sino manipular aquello que ya existe en la mente de los consumidores. La clave es generar nuevas conexiones. Y la forma más eficiente de conquistar las mentes de los posibles clientes (en el caso del Movimiento GRSB, electores) es promoverla con un mensaje lo más simplificado posible. El paradigma de la arquitectura minimal lo es también en la comunicación: Menos es más. Lo sabía el ex presidente estadounidense George H. W. Bush con su simple lema “*No taxes*” (sin impuestos) en la campaña presidencial de 1988, lo sabían Abdalá Bucaram (“Un

solo toque”) en 1996 y Rafael Correa (“Dale Correa”) en 2006. Y ya en 2009 lo sabía el Movimiento GRSB, con “Levántate, populacho”.

“Los discursos están llenos de palabras”, dice Al Reis (2014). Se refiere a que la estructura de una campaña se basa en la palabra, tiene una estructura lingüística. Pero el Movimiento GRSB se lo toma literal, y llena de palabras –de una forma estética, eso sí– su discurso. Pero si hay algo que ha hecho bien el Movimiento GRSB es escoger su nombre. En un artículo que habla de cómo el nombre de Radio Shack terminó por quebrar a la marca, el propio Reis (2014) dice: “Los nombres son importantes por razones que la gente del marketing olvida a menudo: Tienen la credibilidad que el eslogan no tiene”. Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses es un nombre que delata la ficción, que rompe el artificio. Es decir, cumple con su promesa de ser la parodia de un pastiche. El nombre del movimiento GRSB es como la hamburguesa que promete Burger King.

2.5. ANTECEDENTES

2.5.1. De Bucaram al Mashi: El éxito populista

El Retorno a la Democracia en Ecuador se produjo el 10 de agosto de 1979, cuando Jaime Roldós Aguilera, del partido Concentración de Fuerzas Populares (CFP), fue embestido como Presidente de la República. Su slogan de campaña era: “La fuerza del cambio”. Su mandato duró dos años. El 24 de mayo de 1981, falleció en un accidente de aviación, junto a su esposa, Martha Bucaram. En 1983, Abdalá Bucaram Ortiz –hermano de Martha– fundó el Partido Roldosista Ecuatoriano (PRE), cuyo logotipo contenía la cara de su cuñado. Era la supuesta continuación del legado de Roldós, pero años después, ese significante terminó vaciado. Roldós es asociado con una política de derechos humanos en plena

época de dictaduras en América Latina, el roldosismo, por otro lado, se asocia con populismo. Bucaram llegó a ser Presidente en 1996 con el eslogan “La fuerza de los pobres”, que evidencia el nivel asociativo que siempre persiguió Bucaram: La memoria que había generado la corta presencia de Jaime Roldós Aguilera en la vida política del país era parte de su capital político, aunque pronto quedó olvidado. Sobre Roldós se cierne una idea de eterno sepelio, un lamento grandilocuente que Bucaram aprovecha para plantearse como sucesor, como representante en la vida política en el Ecuador de Jaime Roldós Aguilera.



Figura 1. Bandera del PRE, con las caras de Jaime Roldós y su esposa, Martha Bucaram.

La estridencia de su discurso y su llamado al “pobre de la patria” es algo que Bucaram supo llevar más allá de las tarimas. En sus propagandas era igual de estridente la presencia del rojo con amarillo y negro, en spots ambientados con música pegajosa, matizada con sonidos apocalípticos (Carmina Burana) que se fusionaban con imágenes de miseria y pobreza extrema. Pero todo acababa cuando aparecía Abdalá, el símbolo de esperanza de los pobres de la patria. En su comunicación solía estar presente la identificación de un único enemigo: el Partido Social Cristiano (PSC), que *encarnaba* a una burguesía ignorante y abusiva, *la oligarquía*, llena de un poder político que ejercía sobre el pobre. El pobre era siempre la víctima de los encuentros con la clase dominante.

Frases pegajosas como: “un solo toque”, “tuerca y tornillo”, “nadie se me baja de la camioneta” o “yo no fui” lograron posicionar su ingenio para dialogar

sobre el presente político del país. Es un ingenio burdo, como si fuera una parodia que se delata a sí misma. O mejor dicho, es un pastiche.

Abdalá Bucaram Ortiz, personaje político completamente reconocible también por su tono de voz era capaz de crear atmósferas de diálogo en propagandas como “Mira, Suso” que luego fue cambiado por otro acompañante: “Mira, Toti” en los noventa. Eran spots de larga duración, donde Toti y Suso no decían ni media palabra. Bucaram era grandilocuente. Pero su exilio en Panamá desde 1997 lo volvió decadente, una especie de cadáver político. Aquello se hizo evidente en 2013, con “Mira Messi”, donde una persona parecida al futbolista argentino, tomaba el papel que antes fue de Suso y de Toti. Era un momento en que el PRE pretendía promover su renovación, pero seguía teniendo una dependencia exagerada hacia su líder. Suso, Toti y Messi representaban una especie de receptor, un receptor pasivo que simplemente contemplaba el mensaje de un único emisor, el líder, Abdalá Bucaram. En este sentido podríamos decir que Suso, Toti, Messi, serían la representación del pueblo.



Figura 2. Abdalá Bucaram y “Messi” hablando sobre política. <http://goo.gl/cMzf6V>

La aparición de un líder con las características de Rafael Correa Delgado, no ocurrió al azar. El presidente de la República utiliza la misma estructura populista de comunicación de Abdalá Bucaram, pero de una manera diferente, algo más sofisticada, como si fuera un Bucaram con pensamiento crítico. Correa

creó un movimiento llamado Alianza País, que se despojaba completamente de los colores representativos del populismo de los ochentas y noventas. El amarillo, rojo y negro cambiaron por el verde limón y azul. Son colores que carecen por completo de las lecturas de militancia socialista o luchas de izquierda que el mandatario dice promover. Pero lo que sí tienen, es que aprovechaban un momento visual en el país. Los colores verde limón y azul inundaban la esfera pública no con la propaganda de Correa, sino porque eran los colores de la empresa de telefonía celular Movistar, que poco antes había llegado para remplazar a Bellsouth en el país. En sus primeros años en Ecuador, Movistar empapeló al país de verde limón y azul con una campaña multimillonaria. Esa combinación cromática es poco convencional que genera una identificación eficiente, distinguiéndose de todo lo demás. No existía nadie más con esos colores. El consumidor llega directo a esa marca porque su presencia de por sí ya es diferente. Son colores que carecen de significación ideológica. Pero logran retentiva. Esa mezcla se había vuelto cotidiana, estaba ya bien instalada en el imaginario colectivo, y eso lo capitalizó Alianza País.



Figura 3 (izquierda). Logo de Alianza País, (2006)/ Figura 4 (derecha). Logo de Movistar, (2005).

Desde su aparición como candidato presidencial en 2006, Correa tenía un enemigo identificado. Si Bucaram peleaba contra la *oligarquía*, el némesis de Correa era *la partidocracia*, protagonista de las críticas en sus discursos. Su campaña presidencial en 2006 estuvo marcada por una economía de recursos que utilizaba videos de stock. Eran videos en los que aparecía un venado

tranquilo, que de repente se ve acosado por un león (otra vez, León Febres-Cordero aparece como el enemigo poderoso a vencer). De repente, un cinturón (una *correa*) animado azota al león. El venado sale corriendo y logra zafarse del acoso. Es comunicación básica para las masas, que representa al opresor ante el cual rebelarse, y que propone una alternativa política para lograrlo.

Otro de los spots de Correa en 2006 muestra a un hombre de terno que espera por un ascensor donde se puede ver la leyenda “Congreso Nacional”. Cuando se abren las puertas del ascensor, aparecen un payaso y un hombre vestido de superhéroe. Pero no es un disfraz que lo engrandece, todo lo contrario: lo sitúa al nivel del payaso. Lo que muestra el spot es un Congreso Nacional que más bien parece una fiesta de disfraces. El hombre de terno ingresa al ascensor y al final aparece un texto que dice “Vamos a la Constituyente”. Ese ascensor era un claro ejemplo de representación de lo que es la *partidocracia*. El spot utiliza imágenes de stock, es decir, ya existían. Son ideas universales, útiles para construir mensajes de claridad contundente.



Figura 5. Stills del spot *Ascensor*, agencia Creacional, campaña presidencial de Rafael Correa, (2006).

Por otro lado, los jingles de la campaña presidencial de Correa eran canciones vinculadas al pop rock de los ochentas y noventas. Es decir, había un *target* al que el candidato se dirigía: Promovía una postura antiimperialista, un discurso vinculado al socialismo hacia la identificación de este candidato como una verdadera alternativa ante los otros perfiles, que eran muy parecidos, y que apelaban a estrategias convencionales de comunicación política.

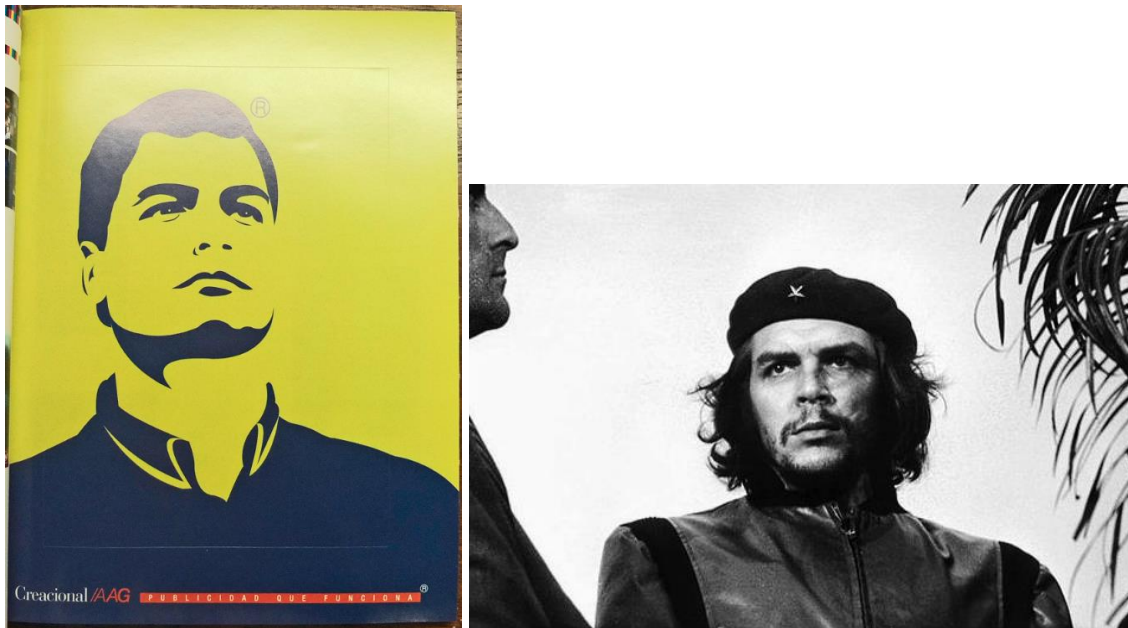


Figura 6 (izquierda). Aviso publicitario de la agencia Creacional, pautado en la revista Markka ®. Edición 36, febrero (2007) / Figura 7 (derecha). Ernesto *Che* Guevara fotografiado por Alberto Korda, (1960).

En público, Correa lucía vestimenta con suplementos andinos, acaso con la intención de acaparar al electorado indígena y de la sierra. Esa capacidad populista de expandir sus vínculos con la comunidad, de alguna forma lo hace similar a Abdalá Bucaram. Sus bases estratégicas son las mismas, articuladas en ambos casos por Vinicio Alvarado, hoy Secretario de la Administración Pública.

Rafael Correa es un Abdalá con pensamiento crítico.

2.5.2. Terreros al poder: Vía personal al Movimiento GRSB

En 2002 me gradué de bachiller en contabilidad. Para entonces, quería estudiar Economía. Pero cuando aprobé en el preuniversitario y me involucré un poco con las teorías económicas, entendí que lo que me interesaba de la economía eran las estructuraciones visuales de las marcas. Así llegué a estudiar Publicidad en una universidad –ahora clausurada–. En el primer conocí a dos compañeros con los que fundamos la agencia Public Art. La idea era hacer publicidad con miras a participar en festivales. Es decir, a potenciar la creatividad, algo utópico

en una profesión que depende de una eficacia que no siempre necesita ser muy elaborada, pero sobre todo, del gusto del cliente. Por eso, en la agencia tuvimos la necesidad de crear la revista *Markka Registrada*: Vimos a la publicidad como algo donde todo era posible, donde podíamos buscar una manera diferente de llegar al consumidor. En una clase nos enseñaron que la publicidad era la capacidad de venderle a alguien algo que no necesita. Yo valoraba esa astucia y cinismo del comunicador para lograr con éxito la hazaña. En ese sentido, la revista lo resaltaba eso. Entrevistábamos a la gente detrás de las marcas; los visibilizábamos. Narrábamos las hazañas en la consolidación de una marca, medibles por sus ventas y los estudios de mercado. Poco a poco iba teniendo la necesidad de manifestarme individualmente desde el diseño y la publicidad. Quería ejecutar mi proyecto, consolidarlo como se consolida una marca.

Así me fui involucrando con producciones de diseñadores y artistas. Algunos incluso vinieron al país por gestiones de diseñadores y entidades como Esteban Salgado, Jaime Núñez del Arco, Diego Lara, José Luis Jácome o la Asociación de Diseñadores Gráficos del Ecuador (ADG). Fue entonces cuando el colectivo argentino DOMA y el diseñador Ian Anderson, de la agencia The Designers Republic, visitaron el país. Además, se realizaron la V Bienal de Diseño Gráfico (organizada por la ADG) y el InfusionFest. Poco a poco me involucraba con el trabajo de otros diseñadores, muchos de ellos cercanos a mi producción. Entablé diálogos con gente como: Pablo Iturralde, Jaime Núñez del Arco, Peter Mussfeldt, Allan Jeffs, Daniel Olmedo, Silvio Giorgi, Belén Mena, Diego Corrales, Daniel Adum, Raúl Jaramillo.

A partir del trabajo del Colectivo Doma, pude ver una intersección entre arte y diseño. Sobre todo en el proyecto *Roni Presidente*, una campaña ficticia realizada por el colectivo en 2002 que planteaba a Ronald McDonald como

candidato a la presidencia de Argentina. La intervención usaba carteles y stencils que articulaban una atmósfera de progreso, prosperidad y abundancia, con colores estridentes, personajes completamente alienados y paisajes psicodélicos. Paralelo a estas acciones se había ejecutado una exposición con esculturas e instalaciones recreando el mundo de Roni. Este referente fue decidor. Era cada vez más consciente de los problemas éticos y sociales en los que se involucra todo comunicador social, en mi caso, como publicista y diseñador. Así, creé Morbomán, personaje que representa aparentemente a ese comunicador, tratando de hacer más visible esos problemas.

Siempre hemos sentido que el diseñador tiene su profesionalidad comprometida, pues no le quedan más que dos caminos: desengañar o engañar. Y eso solo lo puede conseguir si es capaz de conectar con la gente sin ofrecer ornamentos vacíos y distracciones, y denunciando de un modo radical las insuficiencias. (Un Mundo Feliz, 2012)

Gracias a Morbomán y al diseño editorial para Markka Registrada, mi nombre aparece en un libro histórico sobre diseño gráfico en América Latina, publicado por la editorial alemana Taschen: “Latin American Graphic Design”. Esa publicación es generosa con Morbomán.

[...] personaje de una serie gráfica, que simboliza el típico caos social latinoamericano. Tanto el imaginario de Morbomán como el empleo inusual de la fotografía y del grafismo vectorial han alcanzado rápidamente una gran popularidad en el país, gracias también al uso de unos colores vivos y a los comentarios sociopolíticos”. (Taborda y Wiedemann, 2008)



Figura 8 (izquierda). Portada de Mad #11 (1956), una crítica a la revista Life, que utilizaba a mujeres hermosas en sus portadas como estrategia de venta / Figura 9 (derecha). Portada de Mad #169. (1969).

Me interesaba un proyecto que iba de la mano con *Roni Presidente* y Morbomán: la revista MAD, que siempre coloca en sus portadas a su personaje Alfred Newman. Es una revista que cuestiona con humor a la clase gobernante y el consumo cultural. En esa línea, tras la caída de Lucio Gutiérrez, convoqué a distintos diseñadores a *Regalito de la Democracia*, exposición de afiche social en 2005. Ahí conocí a Hernán Zúñiga, director de la pinacoteca de la Casa de la Cultura del Guayas. Él me comentó sobre el ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador). En 2006 ya estaba inscrito.

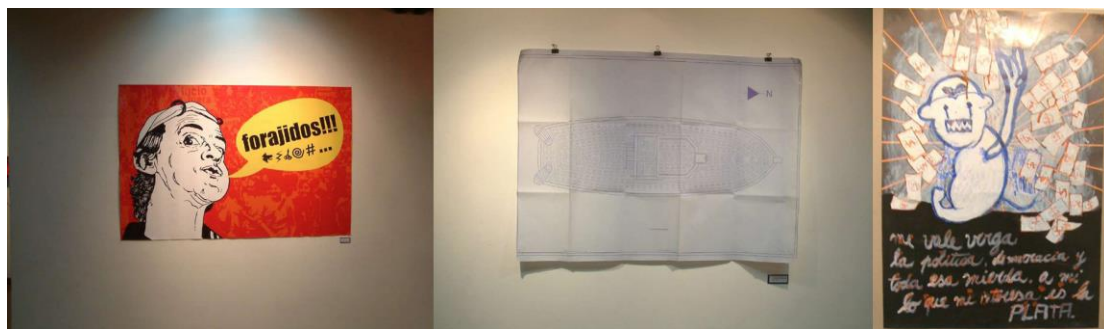


Figura 10. Afiches de Yor Moscoso, Allan Jeffs y Jaime Núñez del Arco. (2005).



Figura 11. Afiche oficial de la exposición. Oswaldo Terreros, (2005).

A partir de ahí, empecé a desarrollar una serie de carteles socio-políticos con diferentes estéticas, relacionadas a mi consumo en la cultura visual. Entonces descubrí a los referentes de mis referentes, autores con mayor consciencia: el constructivismo ruso, la Bauhaus, De Stijl, la Gestalt, los afiches de la Revolución Cubana, de la Revolución Cultural China y la gráfica ancestralista. Empecé a trabajar con la tipografía y las formas para tratar de manifestar las esencias gráficas a partir de abstracciones. Quería poner en diálogo la gráfica ancestral con los planteamientos del diseño. Al mismo tiempo, intentaba ser un poco crítico con los abordajes de índole identitarios.



Figura 12. Afiches de Pablo Iturralde, instalación a partir de un performance realizado por parte de Sandra González. Afiches de Oswaldo Terreros con el personaje Morbomán.

EL
 PUEBLO
 QUIERE
 MIERDA

Figura 13. Tipografía *El pueblo quiere mierda* (2009).

INTERNACIONALES

LA ARMADA SERBIA

COMO FEDERACION SOCIALISTA DE YUGOSLAVIA

Argüentemente, en el transcurso de los años 1902 y 1903, el fútbol en Europa empezó a ser jugado entre la Federación Socialista de Yugoslavia. Con dicha federación, el fútbol comenzó a ganar importancia internacionalmente. A nivel internacional, Jugoslavia clasificó a cinco mundiales (1930, 1950, 1954, 1958, 1962, 1970, 1974) entre otros torneos clasificatorios. Fueron el cuarto puesto conseguido en los mundiales de Inglaterra 1962 y Chile 1962. Además, a nivel de selecciones, varias F.F. de Yugoslavia sus ligas más importantes jugaron en las Eurocopas de 1960 y 1972 en Italia y España y posteriormente, en los torneos de club en las Olimpiadas Roma 1960.

COMO REPUBLICA FEDERAL DE YUGOSLAVIA

Posteriormente, en 1992 tras una serie de guerras internas, la Federación Socialista de Yugoslavia se dividió, y de sus exprovincias surgieron independientes como: Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Montenegro y la República Federal de Yugoslavia, que la conformaban Serbia y Montenegro, entre otros con el objetivo de estar juntos para la primera clasificación, aunque algunos de ellos empezaron desde años por parte de la FIFA debido a los conflictos internos. Con este sistema, la R.F. de Yugoslavia continuaba siendo el mundo por su gran

COMO SERBIA Y MONTENEGRO

Con el origen de las dedicadas selecciones políticas entre Serbia y Montenegro, en el año 2002 el Parlamento de la R.F. de Yugoslavia resolvió reestructurarla como la confederación de Serbia y Montenegro.

En ese tiempo, en el campo del fútbol, las selecciones de los que continuaban siendo miembros los serbios y que como selección continuaba siendo reconocida por la FIFA como miembros de la F.F. de Yugoslavia y la R.F. de Yugoslavia, la nueva Serbia y Montenegro se clasificó al Mundial de Alemania 2006 con una campaña previa eliminativa que había pasado por el "torneo" insular de los jugadores que se clasificaron con el mundo primero.

La selección de Serbia y Montenegro se clasificó sexta al mundial y habiendo recibido tan solo un gol en cinco encuentros. Cabe resaltar que para dicho Mundial la selección de Serbia y Montenegro se clasificó y participó como tal en la Copa Mundial, pero a su producción de futbolistas pese a la desmembración, y en un corto lapso de cinco años, su selección, que era considerada por la FIFA como la sucesora de la antigua F.F. de Yugoslavia, se clasificó al Mundial Francia 1998 y a la cuarta de final de la Eurocopa Bélgica-Holanda 2000.

LA ARMADA SERBIA EN CHINA

Con todos los antecedentes expuestos, grandes logros, una extensa historia y con un riquísimo fútbol como la independiente selección de Serbia, el fútbol de este país de la península balcánica se encuentra en un nuevo mundial listo para comenzar a escribir páginas puramente auténticas, sin distinción ni conflictos regionales.

Para esto, el fútbol serbio ha comenzado a expandir su marca país, o marca selección, con una nutrida armada de futbolistas de toda clasificación deportiva, comenzando por elementos de la más alta élite del deporte europeo, hasta llegar a futbolistas desconocidos que por la calidad innata que llevan en sus genes son apodados como jugadores al producto interno de muchas ligas. Son muchos los nombres de futbolistas puramente serbios que se pueden recordar: Dragan Džajić, el jugador con mayor cantidad de presencias en la selección; Stevan Đoković, máximo goleador de todos los tiempos; Ralfo Vukić; Đura Kostić; "Toot" Vukobratović; Miloš Maturović; Vukobratović; Đorđejević; Stanišević; Mladen Petković; Milan Galić; Filip Đoković; Nenad Bjeković; Jovan Ačimović; Vladislav Bogdanović; Vladimir Petrović; Dragan Stokich; Predrag Spasić, entre

otros. Sin embargo, en los últimos años la proliferación de los futbolistas serbios se ha disparado alcanzando a sumarse más de cincuenta representantes en casi todas las ligas europeas, especialmente en las ligas más poderosas del viejo continente, e incluso en casi una de las ligas 100% profesionalizadas de otro sector del planeta.

EN LA PODEROSA PREMIER

La liga más importante del mundo no se escapa a la calidad del futbolista serbio, así, el Manchester United contempla entre su plantilla y su alineación titular a uno de los jugadores serbios más importantes del planeta: Nemanja Vukić. También el multinacional Chelsea mantiene en sus filas a otro prominente defensor: Branislav Ivanović.

DEBIDO A LOS RÁPIDOS AVANCES

Debido a los rápidos avances que los científicos y pese a las diferencias políticas e históricas que los separan, Serbia es el país con mayor presencia en la élite liga europea, donde apenas el 31% de los futbolistas son extranjeros, de los cuales casi la mitad de los futbolistas son originarios serbios, casi duplicando a los nacionales croatas que son otros de las potencias extranjeras en ese país de prominente futbolistas europeos.

ROSA ENTRE LOS MÁS SENCIBOS

Y si en algún lugar de Europa han tenido mayor excelencia los futbolistas serbios, éste es Rusia, un medio no tan distinto para los costumbres de los serbios, con el factor climático similar y bastante cercano a tierra de origen. Distinto a países como España, en Rusia el número de extranjeros ascendió a casi la mitad de los futbolistas que integran los distintos clubes, y ahí, los serbios representan la tercera potencia por detrás de brasileños (23) y belorussianos (14).

PAIS	EUROPA	VALOR
Rusia	Manchester United	USD 60.000.000
Rusia	Chelsea	USD 12.000.000
Rusia	Manchester United	USD 2.000.000
Rusia	Manchester United	USD 1.000.000

PAIS	EUROPA	VALOR
Rusia	Manchester United	USD 12.000.000
Rusia	Chelsea	USD 12.000.000
Rusia	Manchester United	USD 2.000.000
Rusia	Manchester United	USD 1.000.000

OPACADA POR LA HISTORIA POLÍTICA DE LA REGIÓN, LA REPÚBLICA DE SERBIA NO HA PODIDO HACER AUN, COMO ESTADO INDEPENDIENTE, SU PROPIA HISTORIA EN EL AMBITO FUTBOLISTICO. NO OBTIENE, NEGAR LA CALIDAD DE LOS PROCEDENTES DE DICHO SECTOR BALCANICO DEL SURESTE DE EUROPA SERIA DESACREDITAR LA CALIDAD DE UNA DE LAS CUNAS MÁS FRUCTIFERAS DEL FÚTBOL MUNDIAL, PUES DE LAS ANTIGUAS FEDERACION SOCIALISTA DE YUGOSLAVIA, REPÚBLICA FEDERAL DE YUGOSLAVIA, SERBIA Y MONTENEGRO O LA HOY SERBIA, SIGUEN BROTANDO RECONOCIDOS VALORES DEL FÚTBOL EUROPEO QUE ALIMENTAN, EN SU GRAN MAYORÍA, A LOS MEJORES CLUBES DE LAS LIGAS MÁS RECONOCIDAS DEL VIEJO CONTINENTE.

12

Figura 14. Diseño de un artículo de la revista Ecuagol (2010) con la tipografía *El pueblo quiere mierda*.

2.6. REFERENTES

2.6.1. Introducción al arte conceptual latinoamericano

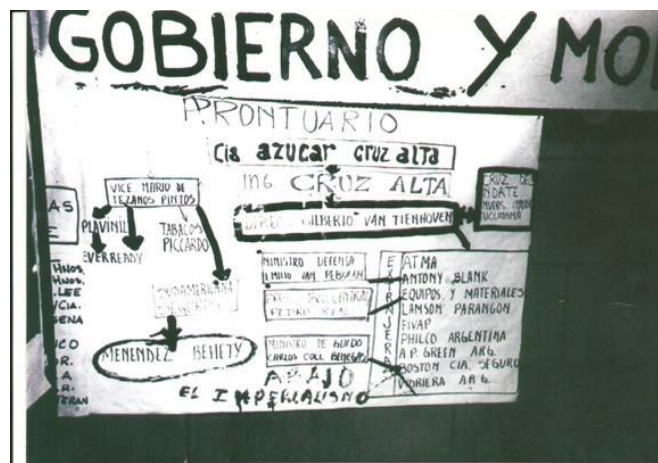


Figura 15. Tucumán Arde, Acciones realizadas en Buenos Aires, Rosario y Santa Fe- Argentina, (1968).

Tucumán Arde marca un distanciamiento significativo del rol estético, autorreferencial y elitista en el que se sumía la historia del arte en el escenario latinoamericano. Pasa a definir en cambio propósitos vinculados a su inserción en el ámbito socio-político más concreto. En este caso, la propuesta fue articulada por un colectivo de artistas de diferentes ramas quienes usaron el simulacro para promover una situación de estricta denuncia social, en principio, a través del desarrollo de una falsa bienal de Arte de Vanguardia en 1968.

Con ese formato de por medio se llegaría a plantear un *display* museográfico en las instalaciones de un ingenio azucarero de la ciudad de Tucumán, Argentina. Su principal repercusión fue una crítica patente a los medios de comunicación oficiales y a la extrema situación de precariedad laboral que se vivía entonces, desconocida por la sociedad civil argentina.

Asumida como una investigación en torno a la incidencia de los medios en la construcción de la vida social y su repercusión política, las propuestas buscaron poner en el tapete la amplitud del arte y la cultura como mediadoras del restringido campo simbólico al que se reducía la institucionalidad política de

entonces. En general, reivindicaban sus gestos como movilizadores de pensamiento reflexivo, de actitudes críticas dirimidas en el espacio público y de agenciamientos reales sobre los escenarios que constituían la cotidianidad.



Figura 16. Artur Barrio. Serie SITUACIÓN (1970), Brasil

En el marco de la dictadura brasileña emergen, de igual forma, manifestaciones artísticas de carácter colectivo que buscan tomarse el espacio público. Su carácter performático marca el des-disciplinamiento de los cuerpos sociales y la recuperación de la acción civil. En 1970, en el parque municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais, por ejemplo, se generó el evento *Do Corpo à Terra*, donde el artista Artur Barrio generó una de sus más celebres acciones, *Situacion T/T1*, aludía a la violencia social y política que inundaba el país, a través del simulacro de paquetes ensangrentados colocados en diferentes partes de la zona. Constituidos con sangre, carne en descomposición, barro, huesos, telas, cuerdas, cuchillos, goma espuma, estos elementos residuales generaban conmoción en el público, y dislocaba la alienación y disciplinamiento que sufrían como consecuencia de un estado de control autoritario.

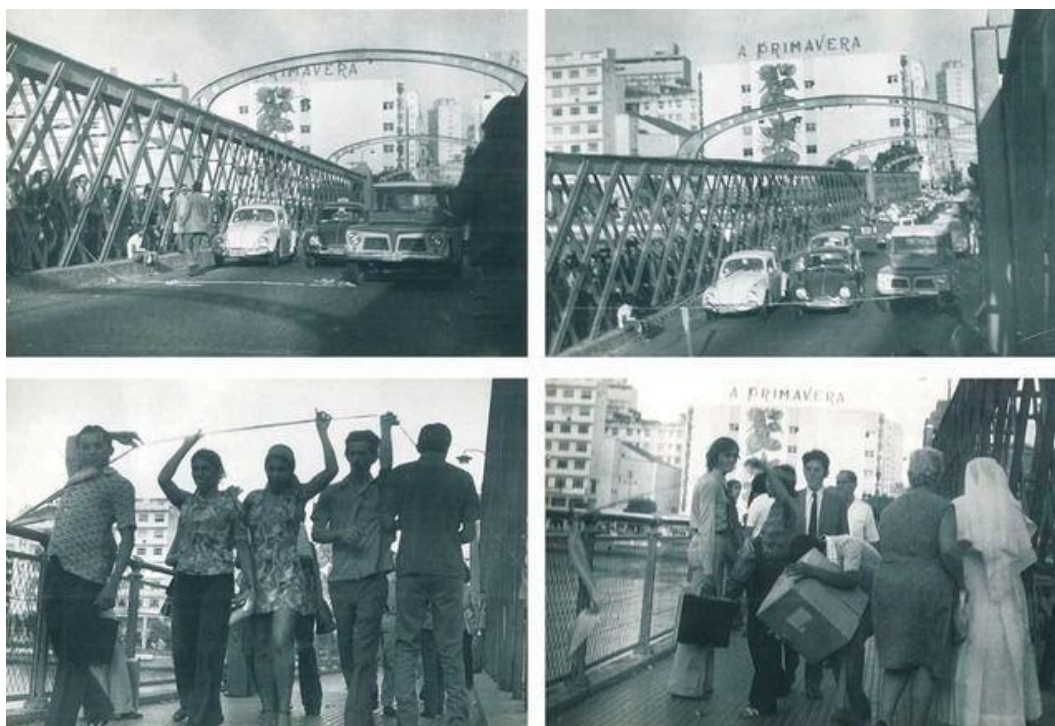


Figura 17. Paulo Bruscky, *Arte/Pare*, (1973).

Por su parte, Paulo Bruscky reivindica una poética de lo cotidiano que incide de modo más tangencial, pero no menos comprometida, en el escenario socio-político brasileño. Si bien las propuestas se posicionan desde estrategias contra-discursivas, como lo planteara ya Artur Barrio, en este caso sus sentidos se sujetan a una actitud provocativa, lúdica y destabilizante de aquellas estructuras sociales, políticas, económicas y artísticas de su tiempo.

En la práctica, reconoce el potencial de acciones mínimas pero contundentes a la hora de poner a prueba las condicionantes sociales y culturales más patentes de su sociedad. En la obra *Arte/Pare*, de 1973, por ejemplo, coloca una de esas cintas rojas que se usan para inaugurar obras públicas, y logra interrumpir el tránsito en un puente llamado Boa Vista, inaugurado tres siglos atrás. Ese gesto singular, a la luz de la normalización de los cuerpos sociales, es una transgresión ligera pero contundente a los límites establecidos sobre el comportamiento en la esfera social.

En ese escenario, interrumpido por un elemento protocolar de la autoridad pública, la actuación de los ciudadanos queda condicionada por las limitaciones que imprime la autoridad. La trasgresión de dicha intervención autónoma, en cambio, pone en juego la posibilidad de la desobediencia civil, del gesto crítico que se rebela ante un mandato tan absurdo como autoritario.



Figura 18. Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, *El siluetazo*, Buenos Aires (1983).

El poder gráfico del dibujo también ha acompañado propuestas más cercanas al activismo. Estas se han basado sobre todo en el registro, la ausencia-presencia y la memoria colectiva. Uno de los casos paradigmáticos de este tipo de presupuestos lo constituyó en 1983 *El siluetazo*, de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel en la ciudad de Buenos Aires. Sumándose a las demandas y protestas de las Madres y Abuelas de Mayo, los autores plantearon una estrategia que se tomaría simbólicamente el espacio público, contrastando visualmente con su marcada restricción hacia el final de la dictadura argentina. El espíritu que la obra recogía era próximo al de otros escenarios marcados por gobiernos totalitarios, solo que en este caso la participación de la sociedad civil será relevante para el vínculo directo del arte con el espacio social.



Figura 19. Antonio Caro Lopera. Colombia Coca-Cola, Colombia, (1976).

El carácter simbólico del arte, la hibridación de sus imágenes, entendidas en una perspectiva cultural ampliada posibilita también el reconocimiento de situaciones de tensión, crisis, e incoherencia que muchas veces se escamotean por la circulación exacerbada de las imágenes provistas por la cultura del espectáculo. La hegemonía de esos imaginarios puede transgredirse gracias a estrategias que asumen un potencial político ubicado en la naturaleza de sus recursos mediáticos. Por esa vía surgen indagaciones que pueden articular su discursividad bajo los mismos parámetros que condicionan la visualidad de los productos culturales, en este caso, de aquellos que son provistos por el mercado.

En este marco se desarrolla, por ejemplo, *Colombia* de Antonio Caro. La obra resulta un ejemplo de cómo los compromisos con el ámbito político se diversifican y eclosionan en producciones cada vez más plurales y de diverso perfil. Mediante el sencillo ejercicio de yuxtaponer la tipografía de la marca Coca Cola con el nombre de la nación colombiana, esta propuesta logra reactualizar temas relacionados con la colonización de la cultura por vías del mercado global, y la despotenciación de los discursos en torno a la entidad y el territorio. De ese modo, ante un contexto internacional de circulación de arte, una postura crítica como la de Caro se vincula más con la capacidad de generar un extrañamiento sobre las imágenes que nos resultan cotidianas.



Figura 20. Alfredo Jaar. *This is not America*, Madison Square (1987).

En la siguiente década, a través de la pieza *This is not America* el artista chileno Alfredo Jaar se sirve de la tecnología audiovisual para producir un comentario crítico sobre estas mismas problemáticas. Situada en uno de los espacios insignes de la cultura del espectáculo y del mercado transnacional, Time Square en la Quinta Avenida, de Nueva York, una gran pantalla revela un mensaje que señala “This is not America”; “This is not America’s flag”, haciendo una reflexión sobre el término aglutinador de América como una falacia. Esto es un acto político de grandes dimensiones con un gesto singular, de pausa, de silencio, de reflexión de pocos segundos ante la rimbombante y aplastante publicidad, y su banalidad manifiesta.



Figura 21. Santiago Sierra. *Los encargados*, Madrid, España (2012).

El campo artístico, por otra parte, ha llegado a asumir el mundo de la vida como un escenario lleno de tensiones que evidencian la incoherencia de sus propias circunstancias y falacias. En el ámbito laboral, el abordaje de su precarización, por ejemplo, puede llegar a ser uno de los tópicos que presentan reflexiones capaces de situarnos en un contexto más global. Por esa vía, Santiago Sierra quizás sea uno de los ejemplos que radicaliza con mayor contundencia el estado actual de la otrora clase obrera, que hace mucho dejó de ser un vector en los desarrollos políticos del escenario contemporáneo.

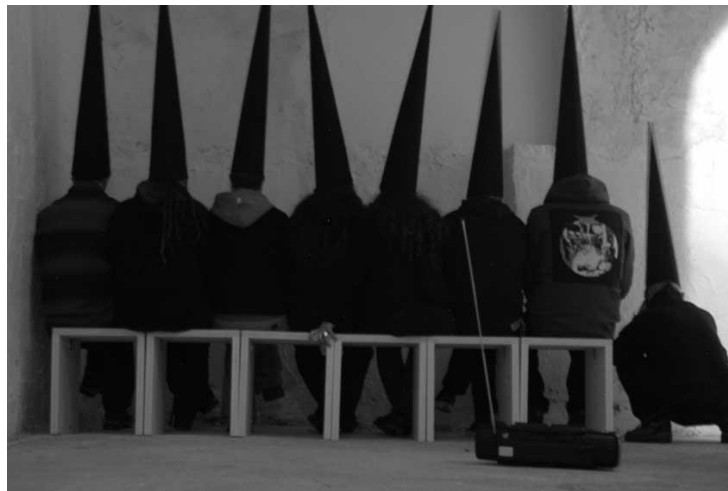


Figura 22. Santiago Sierra. Los anarquistas, Roma, Italia, Dic 25, (2006)

Ante su vulnerabilidad, el artista promueve situaciones que apuntan a las fibras más sensibles de su condición precaria. Con ellas reafirma y reproduce los cánones que sostienen el aparato mercantil actual, que somete a la ciudadanía a “la dictadura del trabajo”, según palabras del autor. Entre sus estrategias, en primera instancia se encuentra la remuneración de los participantes de sus acciones, a quienes por otra parte somete a sus particulares dictámenes, reflejando de la forma más problemática y obscena el vulnerable escenario laboral actual. El abordaje de las propuestas en ese sentido no busca romper con la realidad abordada, solo señalarla a través de su concreción por la vía del arte.



Figura 23. Yes Men, Bhopal Disaster-BBC-Dow Does the Right Thing, (2004).

Hoy, el arte busca la activación de procesos que promuevan mecanismos de auto representación, capaces de situar la singularidad de los individuos. En ese sentido, la ficción y no el solo señalamiento de la realidad concreta puede llegar a movilizar circunstancias creativas que provean horizontes de sentido desde los cuales asumir el mundo de la vida en su mayor amplitud. Por esa vía, acciones articuladas por colectivos como los Yes Men pueden llegar a producir comentarios críticos con el estatus quo contemporáneo.

Su eficacia se vincula con al grado de penetración en espacios de poder político, mediático o económico que condicionan estas instancias de auto representación. Una de sus estrategias, recogida en la obra *Bophal disaster*, lo constituye la infiltración en un espacio de mediación, desde el cual realizar intervenciones que contradigan el accionar característico de estos grupos de poder. Para este caso, un representante de Yes Men logró infiltrarse en el noticiero de la BBC haciéndose pasar por un abogado de la UNION CARBIDE, de ese modo, difundió una supuesta compensación económica a víctimas que hace más de tres décadas habían sufrido un siniestro como consecuencia de la negligencia de su compañía en India. Así, sus estrategias se sostienen el

potencial comunicacional del mundo de hoy, donde la posibilidad de viralizar un hecho es asumido como un punto a favor del colectivo ciudadano más crítico.



Figura 24. Colectivo Etcétera, Internacional Errorista, (2005). Buenos Aires, Argentina.

Confrontar los poderes fácticos que condicionan la vida social de los individuos resulta uno de los propósitos asumidos por el Colectivo Etcétera. En este caso el grupo de artistas argentinos combinan el potencial mediático de la estructura comunicacional contemporánea para hacer visible acciones activistas que se mueven por el territorio de lo simbólico.

Constituido como agrupación con personería institucional y manifiestos de por medio, este colectivo genera situaciones que activan las coberturas de los medios masivos y a través de su llamado de atención genera la circulación de estrategias políticas. La Internacional Errorista, en este caso, fue generada a partir de la dialéctica promovida por los procesos políticos modernos, aunque sin las ínfulas de sus procesos. Lo que busca esta congregación es situar el error en medio de los paradigmas que movilizan la vida contemporánea.



Figura 25. Colectivo Democracia, *We protect you from yourselves* (2013).

Dada su inconsistencia con enfoques más racionales sobre el mundo, el colectivo se apropia de situaciones arbitrarias, ambivalentes e incoherentes para incidir con su propuesta. En 2005 intervino la Cumbre de las Américas con una acción que emulaba el ataque con armas de fuego al avión que trasladaba a George Bush. Un ingente policial asumió como reales los movimientos ficticios del colectivo, que reivindica estrategias que con un grado relativamente bajo de significancia o de estrategia, puede movilizar la subjetividad de los individuos.



Figura 26. *We protect you from yourselves* (Campaña de Prensa) Tribune de Lyon n°387. 05-15-2013, Francia y *We protect you from yourselves. We are the rule of law* (Valla publicitaria) Frankfurt, Alemania.

Involucrada con el trabajo de la publicidad y el diseño corporativo, la propuesta *We protect you from yourselves*, del Colectivo Democracia, lidia con

el potencial de estos recursos para armonizar y/o estandarizar el ideario sobre los guardias antidisturbios. La idea era trabajar los imaginarios contradictorios que genera este cuerpo policial. En la campaña fue importante trabajar desde canales de comunicación que garantizaron la inserción y posicionamiento de la ideología que sustenta a este cuerpo policiaco como necesario para la sociedad.



Figura 27. Colectivo Etcétera, Internacional Errorista, (2005). Buenos Aires, Argentina.

El colectivo entiende al diseño como un dispositivo al servicio del poder. Y esa dependencia revela una serie de aspectos que en la realidad, y no en la ficción, escamotean los artificios del diseño para garantizar la circulación de significantes eficaces para el poder político, a través de la propaganda.



Figura 28. Colectivo DOMA, *Roni world*, serie RONI, Argentina, (2002).



Figura 29. Colectivo DOMA, Roni world, serie RONI, Argentina, (2002).

El colectivo argentino Doma, que trabaja con la intersección entre arte y diseño, articula una campaña política que un nuevo candidato a las elecciones argentinas. Roni (alude a Ronald McDonald, personaje de la transnacional McDonald's) genera una atmósfera visual con cromática estridente e íconos que pretenden generar una especie de reflexión sobre lo que implican los consumos estéticos y discursivos de las transnacionales.

Shepard Fairey, diseñador estadounidense asociado al movimiento Beautiful Losers (una forma de categorizar la producción emergente en la década de los noventa en Estados Unidos). Fairey generó una campaña de afiches que presentaba a un luchador llamado André el Gigante. Este proyecto tuvo una fuerte presencia en la esfera pública en Estados Unidos que se convirtió en una marca de culto de ropa y de accesorios con estos diseños. La presencia de este diseño ha hecho de Obey un ícono de la cultura popular.



Figura 30. Carteles de Shepard Fairey, proyecto Obey (1990).

El colectivo Un Mundo Feliz, lanza esta publicación llamada Pictopía, que son una elaboración de pictogramas con problemáticas social. Estos pictogramas eran entregados en esta publicación, y en su interior había un CD el que le permitiría al usuario acceder al uso de estos pictogramas. Este proyecto es el mejor ejemplo de diseño utilitario.



Figura 31. Un Mundo Feliz, publicación Pictopía. (2008).

3. Movimiento GRSB

El Movimiento GRSB surgió de una figura desaparecida: Morbomán, el líder político y “mentalizador” de toda esta parafernalia política. En algún momento, Morbomán fue relevado, y yo, su autor, tomé su lugar como presidente vitalicio del Movimiento. Este acto de remoción fue –en cierta forma– artera: La salida de Morbomán nunca fue discutida ni sometida a ningún proceso democrático, fue una decisión arbitraria, como una elección a dedo. La manera en que replacé a Morbomán como gran líder de un movimiento que empezaba a tomar forma, delata la naturaleza del Movimiento GRSB: Es una agrupación *criolla*, salpicada de todos los males de la política latinoamericana: Un discurso sin ideología, un líder sin consciencia y una campaña demagógica.

La manera en que el movimiento se delata es natural. Esa es precisamente la intención. Es una crítica, en forma de parodia, de la forma en que se desarrolla la comunicación política en América Latina: Tiene algo de cinismo, algo de viveza, algo de ignorancia, algo de pastiche. El movimiento cobija un arsenal de pancartas e insignias políticas con diferentes estrategias. Pero hay un rasgo general: Los significantes están vaciados de contenidos ideológicos, como lo está la política que nos atraviesa en la cotidianidad.

Las obras que produce el Movimiento están orientadas a evidenciar la demagogia que impera en la construcción del discurso de identidad. Un discurso que los políticos tratan de explotar con el fin de generar empatía y obtener réditos políticos. Las prácticas del Movimiento GRSB son igual de cínicas que ingenuas. Tanto, que –¿se?– denuncian. Pretenden servir para dismantelar esa noción de identidad.

La simulación del Movimiento GRSB muestra sus costuras. Propone obras como *Revolución*, confeccionada con tejido otavaleño, en un intento

frívolo e indolente de acercarse al otro como político. Esta obra se produce con las mismas estructuras con las que se produce el discurso demagógico. Es tan obvia la farsa, que es graciosa. El Movimiento GRSB no es más que una parodia a la clase gobernante, a las estructuras burocráticas. Como ciudadanos, estamos dispuestos a adherirnos a esa burla a los sectores que detentan el poder. Esta parodia –de los pastiches políticos que conocemos– cuestiona a la militancia, que peca de ingenua: Los militantes –y los ciudadanos, en general– son tan solo piezas de un interés.

El Movimiento tiene un elemento que lo identifica: su propia tipografía, llamada *El pueblo quiere mierda*, desarrollada a partir de algunos conceptos del diseño ruso y de la Gestalt, con la simetría, por un lado, pero también atravesados por el ancestralismo local, por medio de los conceptos de dualidad y paralelismo. Estos conceptos son características importantes en la modernidad del diseño, interesado en la esencia de las formas. La simetría implica de alguna manera llegar a la esencia, a la mínima forma de expresión, pero también al equilibrio. La importancia de los conceptos de la dualidad y el paralelismo en el diseño ancestral se hace evidente, por ejemplo, en el arcoíris que conforma la bandera andina, la Wiphala.

Al mismo tiempo, la gráfica del Movimiento GRSB utiliza la idea del paralelismo para criticar los movimientos con un discurso basado en la reivindicación de los oprimidos. La historia –incluso nuestro presente político– nos enseña que cuando los *outsiders* llegan al poder, el único cambio se produce en los nombres de quienes gobiernan, y no en las estructuras. El triunfo del proletariado es convertirse en burguesía y no transformar la realidad del proletariado.

3.1. Obras

3.1.1. Parafernalia política

Tanto la obra *Parafernalia Política* como *Ipsa Iure* (manifiesto) son reflexiones sobre cómo se configura el capital simbólico del Movimiento GRSB a través de la persistencia de los parámetros estéticos en su gráfica. El color, la tipografía, los mensajes, la ilustración como bases para el reconocimiento de la marca.



Figura 32. *Instalación*. Medidas variables, técnica mixta: Pintura de esmalte y caucho sobre tela; impresión digital en cartulina. 2009-2015. *Gran Encuentro Capítulo 2: Ipsa Iure*. Museo Municipal, Guayaquil (2010).

Parafernalia Política ha estado instalada en diferentes modalidades. Su primer montaje se produjo en el Primer Gran Encuentro, en 2009. Ahí articulaban una atmósfera de militancia con sus leyendas: “Los revolucionarios son rockeros; los opositores son chicheros”, se leía en una; otra nos deja el mensaje: “exijamos nuestro derecho a ser burócratas”. Y colgada de un cordel, aparece una pancarta con el eslogan que constituye la columna vertebral del discurso del movimiento: “El pueblo quiere mierda”. Son pancartas artesanales: En su mayoría, las leyendas están pintadas, como un intento de acercamiento con el target: los excluidos.

Las pancartas activaron la plataforma de exposición, un solar en la calle Antepara entre O’Connors y Chambers. El diseño del solar intentaba, con una

serie de bombillos eléctricos que lo iluminaban, llegar al extremo del simulacro. A la distancia, el encuentro tenía toda la estética de un mitin político. Parecía real. Pero una vez en el lugar, la ficción era evidente. Salvo para un político de un movimiento ya desaparecido, que se acercó a decirnos que estaba interesado en las ideas de la Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses.

Para el Movimiento GRSB, la musicalización es indispensable: el encuentro estaba ambientado con reggaetón, rap, rock y bossa nova. Es una forma de abordar la aparente *revolución* de la música (que no política) de la América Latina de los noventa, una revolución limitada al discurso y la comercialización de las bandas que interpretaban esos temas. Pero además, da cuenta de lo informe que pretende ser el movimiento: En función de captar otras audiencias, hay varios estilos que acompañan al rock predominante. Luego de la musicalización de fondo en distintos géneros, se produjo la presentación de la banda de *hardcore* La Demencia Extrema, momento cumbre del gran encuentro.



Figura 33. *Parafernalia Política*, instalación en *Gran Encuentro Capítulo 1*. Solar en Antepara y Chambers, Guayaquil, (2010).

3.1.2. Ipso Iure (manifiesto)

Nuestro capital simbólico es nuestro patrimonio estético. En ese sentido, la intención de Ipso Iure es sobreponer el texto del manifiesto sobre una edición de la revista BG, perteneciente al Grupo Eljuri. Las ideas militantes vertidas en el manifiesto, entremezcladas en transparencia con el ideal de belleza de BG, persiguen una estilización que combine los parámetros de belleza con la moda de un discurso. Es decir, tratan de visibilizar los parámetros que se articulan en la sociedad del espectáculo, donde la contemplación juega un papel importante.



Figura 34 (izquierda). *Serigrafía* sobre hojas de revista BG (2009-2010). Foto: *Ipso Iure*, Museo Municipal, Guayaquil (2010). Figura 35 (derecha). Foto: *Ipso Iure* en el *Gran Encuentro Capítulo 2: Ipso Iure* (ídem).

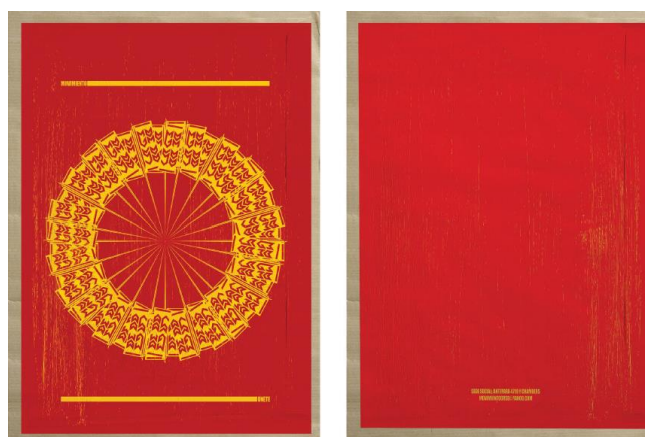


Figura 36. *Ipso Iure*, serigrafía en sobre manila (2010).



Figura 37. *Ipsa Iure*, serigrafía sobre hojas de la revista BG (Belleza y Glamour), del Grupo Eljuri. (2010).

3.1.3. Pañuelo sexy para la Comunista Simpática

Pañuelo sexy... tiene como referente directo a *Likeable communist* (comunista simpática), de Martin Kippenberger (1983). Es el retrato de una mujer adornada con accesorios *comunistas*: gorra, estrella, escarapela, bandera. Obvio, la construcción de capitales simbólicos y suplementos estéticos que representan al comunismo tienen antecedentes notables en la Revolución Rusa y la Revolución China, que tenían una función utilitaria pero con parámetros estéticos.

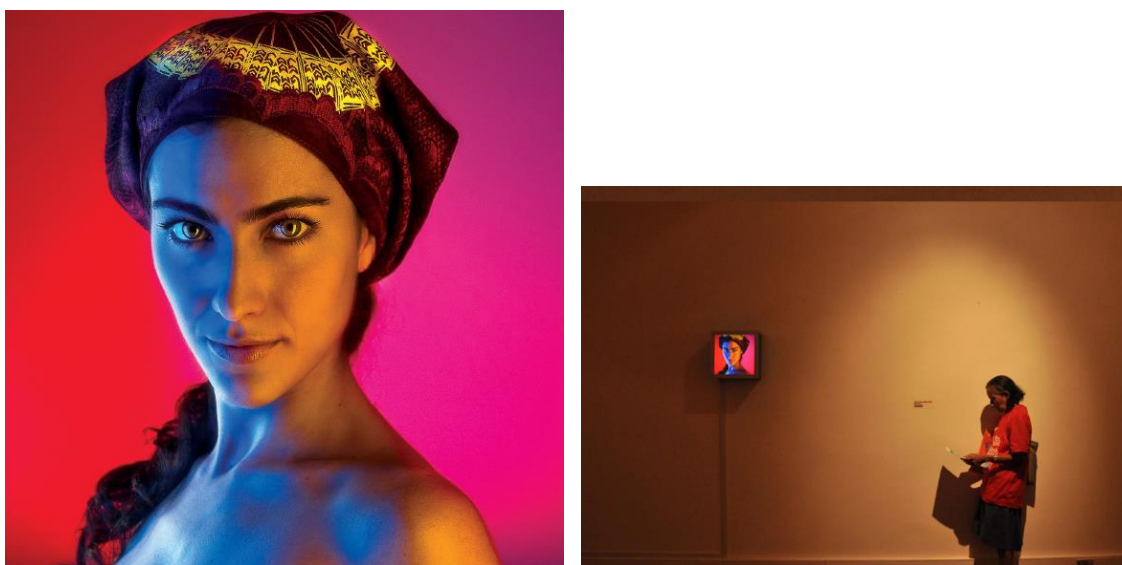


Figura 38 (izquierda) *Pañuelo sexy para la comunista simpática*. Impresión fotográfica sobre caja de luz, 30 x 30 cm (2010) / Figura 39 (derecha) *Pañuelo sexy para la comunista simpática* en el *Gran Encuentro Capítulo 2: Ipso Iure*. Museo Municipal de Guayaquil (2010).

Pañuelo sexy para la comunista simpática reflexiona sobre la fetichización de la ideología marxista como un producto de consumo. Como las camisetas que se producen y venden en masa con el rostro del Che Guevara. El pañuelo es un suplemento de izquierdas: como el Subcomandante Marcos, las FARC, Sendero Luminoso y en general, los revolucionarios dispuestos a entrar a la lucha por el poder por la vía armada. Esta nueva versión de la comunista simpática vacía al pañuelo, lo convierte de accesorio de izquierdas en moda, en un elemento de consumo masivo.



Figura 40 (izquierda). Martin Kippenberger, La comunista simpática (1983). / Figura 41 (derecha) Varvara Stepanova, Designs for sports clothes (1923).

Ante el vaciamiento del referente estético e ideológico que se produce mediante la fetichización de los suplementos de identificación de los políticos, en Ecuador aparece como nueva fuerza política Alianza País, el movimiento del presidente Rafael Correa. A partir de su elección presidencial, se empezó a visualizar el retorno de referentes y suplementos de carácter de izquierda. Es el caso de José Ignacio Chauvín, quien fuera asesor del ex ministro de Seguridad Interna y Externa, Gustavo Larrea, entre 2007 y 2008. En sus apariciones públicas, Chauvín siempre utilizaba suplementos identificadores del comunismo (el mismo pañuelo o la famosa imagen del Che Guevara). Es decir, esos accesorios se fetichizan.



Figura 42. José Chauvín, ex asesor de Seguridad Interna y Externa (2009). <http://goo.gl/hh6UHU>

3.1.4. Mensaje a la Nación

Este video es una especie de informe de actividades y logros con cifras completamente ridículas (“hemos regalado 200 camisetas, 800 pasquines...”), acompañadas de una fusión de imágenes en movimiento que aluden a un video collage. Algunas de las imágenes provienen de archivos históricos del Penn Museum, un museo de arqueología en Filadelfia, Estados Unidos. Hay un tinte populista tanto en la utilización de las cifras como de las imágenes. El video inicia con un recorrido por el Salón de los Presidentes en el Museo Municipal de Guayaquil, una galería de retratos de todos los presidentes de la historia de Ecuador. A cada uno se le asigna un adjetivo. “Mentiroso”, “ladrón”, “pinocho”, “curuchupa”, “precoz” son palabras que se superponen a estos retratos. Es señalar al pasado (¿la partidocracia?) como un tiempo nefasto que no se debe repetir nunca más. Mientras tanto, en un recuadro aparece una persona que traduce todo al lenguaje de señas.



Figura 43. Mensaje a la nación. Video 3'46" (2010) <http://goo.gl/EB7DcB>

La intención es enfatizar ofrecimientos para generar una frustrada expectativa. La voz en off la presta el mismo locutor cuya voz es la voz oficial de la comunicación estatal (la que se escucha en los Enlaces Ciudadanos del

presidente Correa). Esa voz envuelve la obra en un matiz de sospecha que perenniza el simulacro.

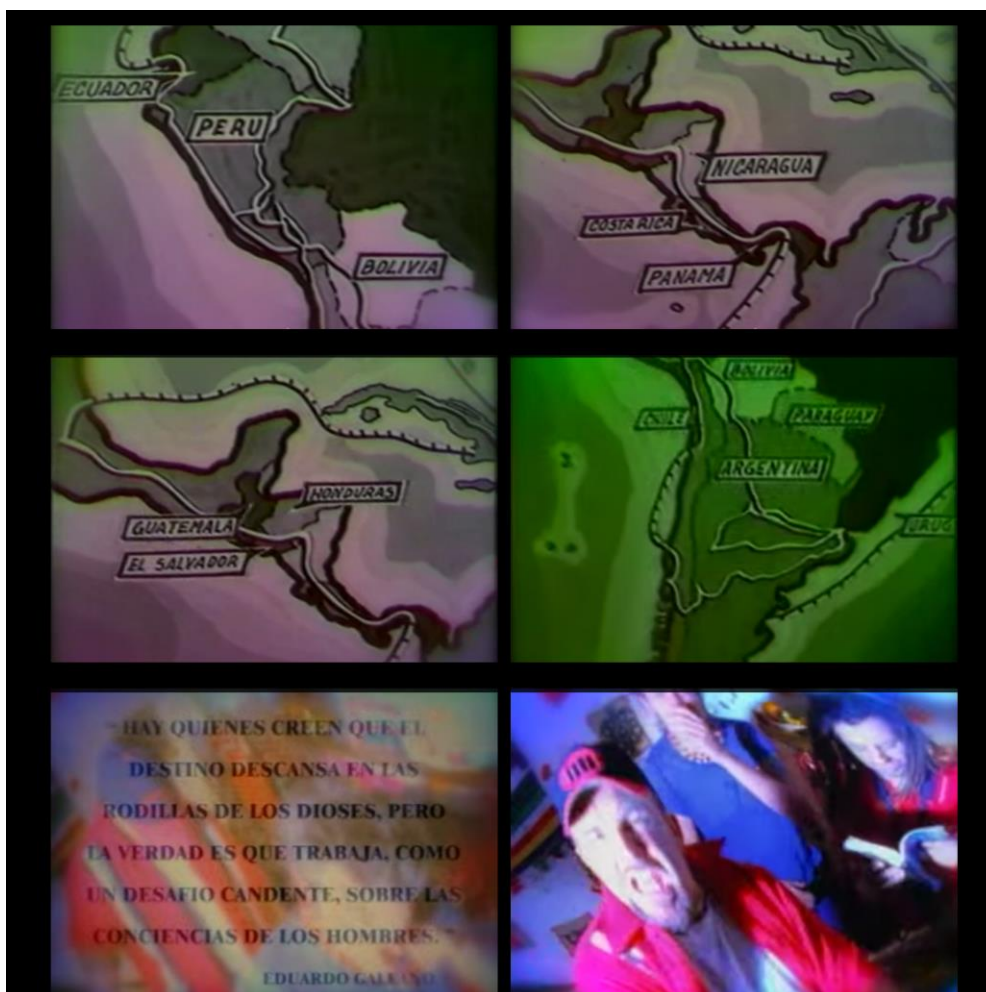


Figura 44. Stills del video *Las venas abiertas de América Latina*, de Los Fabulosos Cadillacs (1995). Sony Music, Argentina. <http://goo.gl/mb6Jrf>

En cuanto a lo musical, el video utiliza de fondo la canción *Las venas abiertas de América Latina* de los Fabulosos Cadillacs. El video muestra a uno de los integrantes de la banda actuando como si leyera el libro homónimo de Eduardo Galeano. Pero lo que hace es solo simular la lectura. El ademán se vuelve un acto inmediato, es decir que no existe retención del mensaje. De esta forma, *Mensaje a la nación* hace énfasis en que la utilización del referente del libro de Eduardo Galeano para los Fabulosos Cadillacs se convierte en una parodia aunque no existe conciencia por parte de los integrantes de esta banda.

También aparece la banda de hardcore ecuatoriana La Demencia Extrema, con la canción *Propaganda política* como fondo musical.

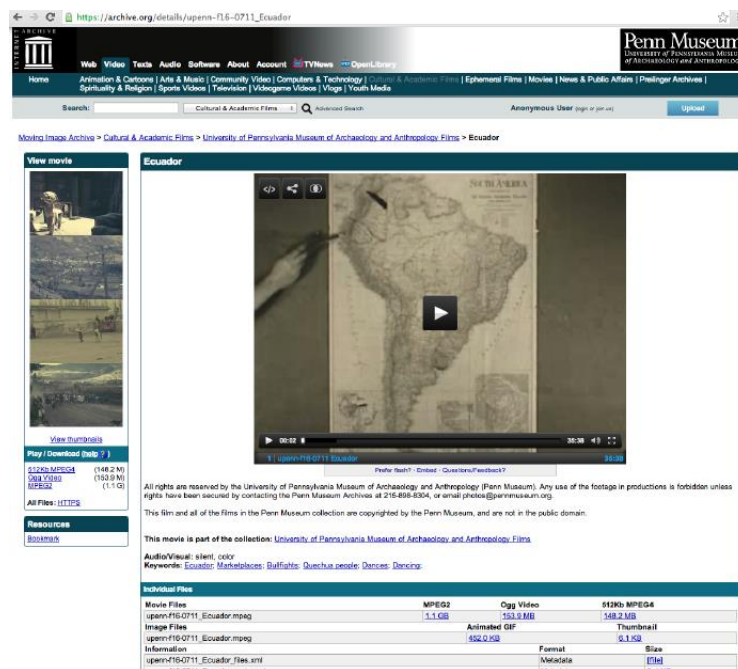


Figura 45. Captura de imagen de la página del Penn Museum en la que se puede visualizar un video sobre Ecuador.

3.1.5. Revolución

La serie de tejidos: *Revolución*, *Sin título (Campesino/Indígena)* y *Resistencia* está trabajada desde el oportunismo de los políticos al utilizar manifestaciones tradicionales o populares para generar empatía. El uso de este tipo de íconos acarrea una cadena de significantes relacionados con nociones sobre lo económico, la productividad, el turismo... en fin, funcionan como agentes identificadores de etnias.

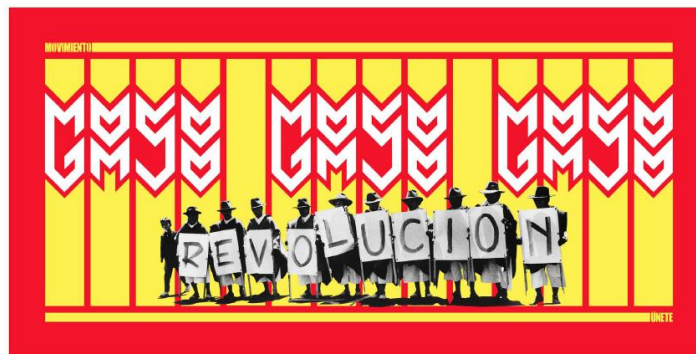


Figura 46. Tejido otavaleño, 4 x 2 m (2010). Diseño: Estructura comunicacional del Movimiento GRSB.

El hecho de que los políticos echen manos de este recurso tiene como fin hibridar esos contenidos. La dinámica es esta: el candidato exprime la memoria histórica de esas tradiciones y la capitaliza a su conveniencia.



Figura 47 (izquierda). Encuentro entre Alberto Fujimori y Abdalá Bucaram (1997). / Figura 48 (derecha). Imagen del fan page Presidencial Shirt Original. La marca de camisetas que usa el Presidente de la República desde el 15 de enero de 2007 día que asumió el mandato. <http://goo.gl/kAh3zi>

En este sentido, en *Revolución* utilizo una imagen encontrada en el portal Corbis, un stock de imágenes publicitario. La fotografía muestra un levantamiento indígena que se produjo en Ecuador en 1968. Compré la imagen porque muestra parte de la historia del país. Pero es historia que puede ser adquirida a cambio de dólares. Es patrimonio comerciable.

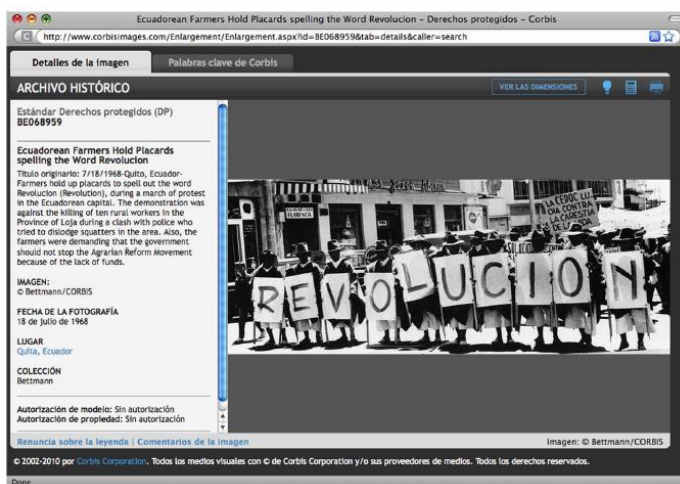


Figura 49. Corbis, stock publicitario de donde proviene la foto Revolución, 1968, adquirida en 2010.

La obra despoja al levantamiento de su contenido: De foto se convierte en tejido que simula una pancarta política a gran escala. La pieza fue elaborada por un artesano otavaleño, vestido igual que los indígenas de la protesta. En ese proceso de hibridación, la imagen pasa a ser capital simbólico del movimiento. Es tan perversa y absurda la escala como el uso de estas estrategias políticas para lograr empatía con las diferentes comunidades indígenas.



Figura 50. *Revolución*. Instalación. *Gran Encuentro Capítulo 2: Ipso Iure*. MUMG, Guayaquil (2010).

3.1.6. Sin título (Campesino / Indígena)

Esta obra es un gesto similar al de *Revolución*, pero en este caso, se trata de una imagen atribuida al grupo armado peruano Sendero Luminoso. Las personas que aparecen ahí, un campesino y una indígena, son descontextualizados: ya no aparecen más en la escena del cartel. Se convierten en militantes del Movimiento GRSB y también se vuelven parte del imaginario del movimiento.



Figura 51. *Sin título (Campesino/Indígena)*. Tejido otavaleño, 1.85m x 3m cada pieza (2010).

La obra alude a la fetichización sobre los grupos de lucha armada de América Latina por personas ajenas a esos contextos. Tom Morello, guitarrista de la banda Rage Against The Machine utiliza el nombre “Sendero Luminoso” en su guitarra. Simplemente vacía ese contenido, es decir, despoja de sentidos a ese nombre, porque al ubicarlo en una guitarra, lo descontextualiza. Convierte al movimiento en parte de la sociedad del espectáculo y se apropia de un matiz revolucionario a través de un gesto nada revolucionario como pegar un sticker en un instrumento musical. Lo que logra Morello no es precisamente aportar a

la lucha de Sendero, sino sumar capital simbólico para él, por tener simpatía por un grupo armado de Latinoamérica. En ese sentido, la banda californiana At The Drive-in lanzó en 1995 un sencillo llamado *Alfaro Vive Carajo!*, que no necesariamente alude al movimiento armado ecuatoriano del mismo nombre.



Figura 52 (izquierda). Tom Morello, guitarrista de Rage Against The Machine, hablando de sus guitarras. (2012). / Figura 53 (derecha) Imagen del sencillo *¡Alfaro vive, carajo!* de la banda At the Drive-In (1995).

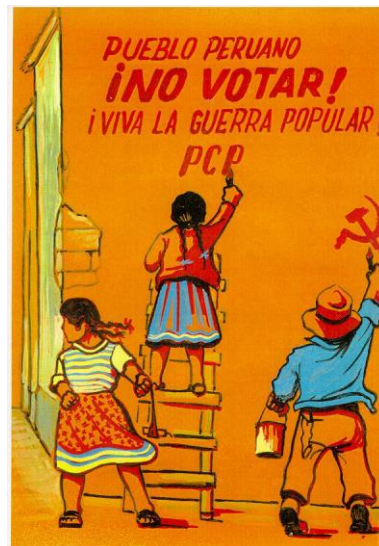


Figura 54 (izquierda). *Sin título (campesino/indígena)*, instalación, *Gran Encuentro Capítulo 3: Utopía desplazada*. Bienal Iberoamericana de Diseño, Madrid (2010). / Figura 55 (derecha). Cartel atribuido a Sendero Luminoso.

3.1.7. Resistencia

La obra es un derivado de las obras anteriores confeccionadas con tejido. Resistencia aborda una reflexión expresa sobre el significado de la palabra “resistencia”, en un intento de tomar a esta palabra tan activa y suspenderla, llevarla a un entorno de comodidad, de relax, que ayuda al esparcimiento social.

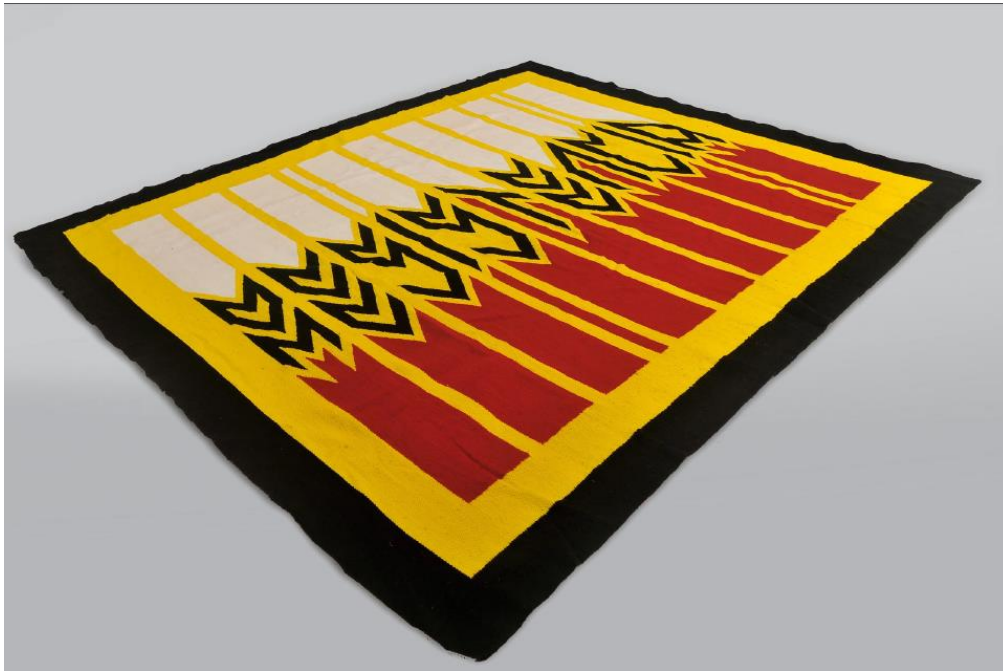


Figura 56. Resistencia. Tejido otavaleño, 2 x 2 m (2010).

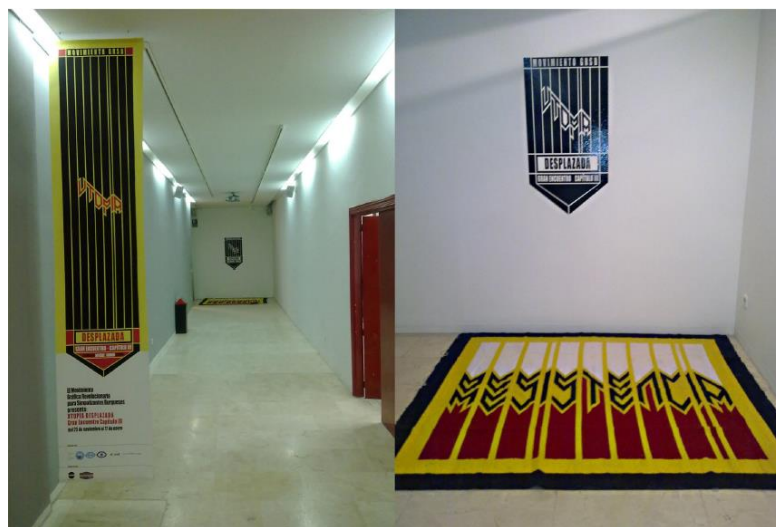


Figura 57. Resistencia, instalación en el *Gran Encuentro Capítulo 3: Utopía desplazada*. Bial Iberoamericana de Diseño, Madrid (2010).

3.1.8. Proyecto Mural para la Universidad Superior de las Artes

El proyecto nació en una visita del exministro de Cultura, Ramiro Noriega, al ITAE en 2009, durante un plantón de estudiantes y profesores en protesta por el retraso del aporte económico del Estado. Noriega dijo que el problema institucional del ITAE cambiaría una vez que se creada la Universidad Superior de las Artes (USA), un lugar de estudios universitarios que ofrecería especialidades de índole artística con énfasis local. En este sentido, la obra interpela a la creación de esa nueva Universidad y a la idea de que la situación del ITAE mejoraría una vez que fuera absorbido por la nueva institución. Es decir, cuando desapareciera. La metodología pedagógica del ITAE, basada en el pensamiento crítico, estaba –y sigue– en peligro de desaparecer. La dinámica de enseñanza del ITAE cuestiona justamente las visiones oficiales sobre la cultura.

La propuesta de mural para la Universidad de las Artes es también una crítica. El proyecto inició en 2011, a partir de un cartel de la Revolución Cultural China, llamado *El palacio de la juventud*. La imagen muestra a un numeroso grupo de estudiantes –que parecen obtenidos de un proceso de producción masiva– que conviven en una fusión de disciplina y esparcimiento. Al fondo se aprecia una edificación neoclásica.



Figura 58. *Palacio de la Juventud*, afiche de Zhang Yuqing, 1960, colección Michael Wolf. Imagen tomada del libro *Chinese Propaganda Posters*, editorial Taschen. 2008.

El primer paso fue la realización de un boceto que reproduce la imagen a pluma sobre papel plano. Ese boceto está lleno de anotaciones.

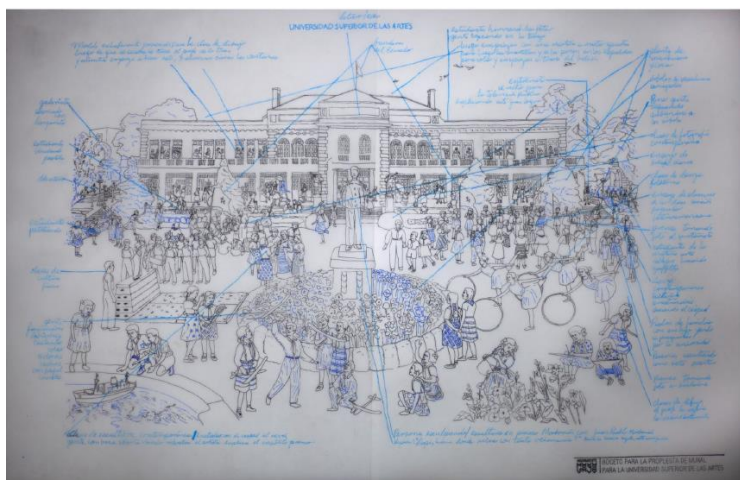


Figura 59. Boceto para la propuesta de mural para la Universidad Superior de las Artes, esfero sobre papel plano, 100 x 70cm (2011).

Un segundo momento es la propuesta del mural. La nueva versión ya muestra las acciones de los personajes. La imagen está trabajada con lápices de colores, acuarela y lápiz de grafito, y está acompañada por un diagrama que describe cada acción, que a su vez describen mis prejuicios sobre la enseñanza del arte que plantea la visión hegemónica del aparato estatal.



Figura 60. Propuesta de mural para la Universidad Superior de las Artes. Acuarela, lápiz sobre cartulina, 100 x 70cm (2011).

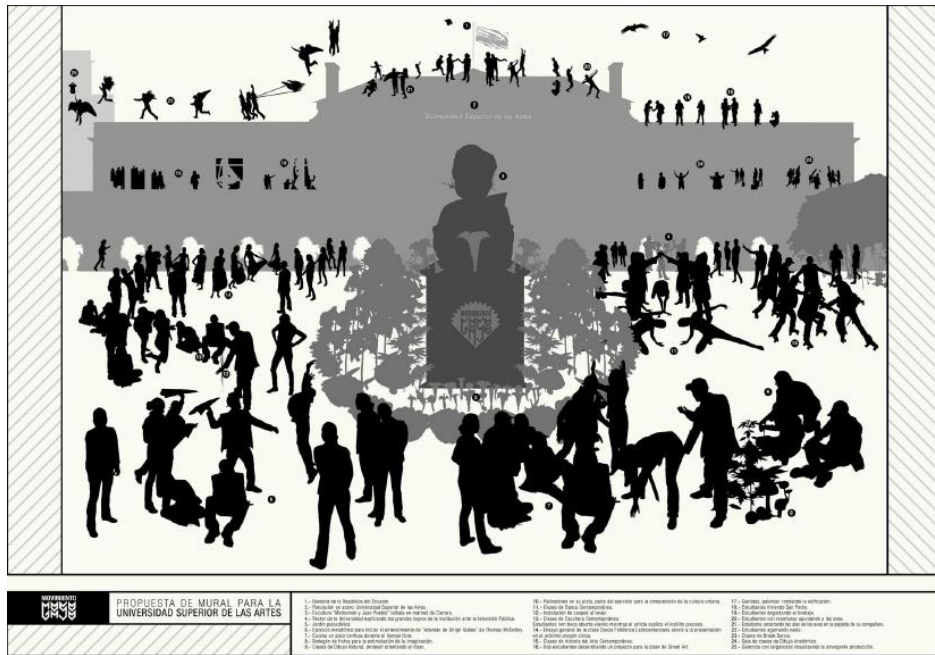


Figura 61. Descripción de la propuesta de Mural para la Universidad Superior de las Artes. Impresión digital sobre cartulina, 100 x 70 cm (2011).

- 1.- Bandera de la República del Ecuador.
- 2.- Rotulación en acero: Universidad Superior de las Artes.
- 3.- Escultura "Morbomán y Juan Pueblo" tallada en mármol de Carrara.
- 4.- Rector de la Universidad explicando los grandes logros de la institución ante la televisión pública.
- 5.- Jardín psicodélico.
- 6.- Ejercicio metafórico para iniciar el entendimiento de "En el Ademán de Dirigir Nubes" de Thomas McEvilley.
- 7.- Escena un poco confusa durante el tiempo libre.
- 8.- Bodegón de frutos para la estimulación de la imaginación.
- 9.- Clases de Dibujo Natural, profesor orientando el trazo.
- 10.- Patinadores en su pista, parte del ejercicio para la comprensión de la cultura urbana.
- 11.- Clases de Danza Contemporánea.
- 12.- Instalación de césped al revés.
- 13.- Clases de Escultura Contemporánea.
- 14.- Estudiantes con boca abierta viendo mientras el artista explica el insólito proceso.
- 15.- Clases de historia del Arte Contemporáneo.
- 16.- Dos estudiantes desarrollando un proyecto para la clase de Street Art.
- 17.- Gaviotas, palomas en el rondando la edificación.
- 18.- Estudiantes hirviendo San Pedro.
- 19.- Estudiantes degustando el brebaje.
- 20.- Estudiantes con resorteras apuntando a las aves.
- 21.- Estudiantes amarrando las alas de las aves en la espalda de su compañero.
- 22.- Estudiantes agarrando vuelo.
- 23.- Clases de Break Dance.
- 24.- Sala de clases de Dibujo Anatómico.
- 25.- Galerista con largavistas visualizando la emergente producción.

Figura 62. Detalle de la descripción de la propuesta de mural para la Universidad de las Artes.

El último paso fue la ejecución del mural. La obra muestra una serie de estudiantes que carecen de manifestaciones individuales. La uniformidad es elocuente: Se ejerce la hegemonía. Elaborado con óleo sobre lienzo, el proyecto

trabaja con imágenes que se presentan como oficiales, pero que en realidad son un simulacro de lo oficial. Presentarlo de esa forma permite enfatizar en el humor: No es un encargo, pero es asumido por el espectador como tal. Engaña sobre todo a distancia. De cerca, el artificio se derrumba, y esa dinámica es la intención de la obra.



Figura 63. Mural para la Universidad Superior de las Artes. Óleo sobre lienzo 3 x 1,90m (2012).

3.1.9. Serie banderines: Saludos a próceres que nos alimentan ideológicamente

Esta serie es un homenaje a los consumos de índole teórica y cultural en los que está inmiscuido el Movimiento GRSB. Son abstracciones de contenidos, a partir de una lectura *interesada* que el movimiento hace sobre diferentes máximas de filósofos y personalidades que son referentes de nuestro movimiento. Un banderín alude a Fredric Jameson con la frase: “A dinamitar el engrosamiento del significante”; también aparece Eduardo Galeano: “Tu semilla germinará nuevos guerreros”; Ernesto Laclau: “Nuestra razón de existir es la voluntad popular”, o Simón Bolívar: “Compartimos tu mismo ideal, trascender”.



Figura 64. Serie banderines: Saludos a próceres que nos alientan ideológicamente. Técnica mixta, dimensiones variables. Instalación realizada en el Centro Cultural Ccori-Wasi. Exposición *Artifícios para sobrevivir. El extraño caso del ITAE*. Lima (2011).

El soporte, el banderín, permite una estética que tiene la intención de evidenciar la hibridación, pues aquí lo popular y lo intelectual negocian mediante la relectura de un pensamiento. El uso de esta estrategia y la

presentación de una serie de banderines en un espacio, permite hacer una lectura del pastiche, una estructura simbólica de significados y significantes completamente vaciados, pero que están presentes, que se pueden identificar y que pretenden generar un sentimiento de empatía con el espectador. Los contenidos son diversos como un mecanismo para interpelar a la mayor cantidad de gente posible.



Figura 65. Proyecto banderines. Saludos a próceres que nos alimentan ideológicamente. Técnica mixta, (2012).

4. COMENTARIOS Y RESEÑAS

4.1. De cómo el movimiento GRSB propaga la ideología panfletaria en un acto de reflujo oportunista

UTOPIÍA...

El Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses presenta en este Gran Encuentro Cap. III una selección de propuestas de persuasión política destinadas a “difundir la resistencia latinoamericana” en suelo español, como si tal cosa fuese posible en estos tiempos. Asumiendo este intento desde la ficción y la ironía, este gesto parodia la empresa partidista y la política panfletaria que ha sido recurrente a lo largo del siglo XX, desde la revolución bolchevique y el nazismo hasta el proyecto neoliberal y socialismo del siglo XXI.

Para construir un escenario de acción desde el arte, Oswaldo Terreros, quien preside esta entidad apócrifa, se ha apropiado de los recursos visuales y verbales frecuentes en los movimientos políticos “revolucionarios”, del arte de vanguardia y del diseño propagandístico ideológicamente comprometido, las estrategias del *street art* y la comunicación de guerrilla, para crear un simulacro de movimiento político. Una plataforma discursiva constituida por reflexiones sobre las estrategias de persuasión y otros artificios habituales llevados a cabo en campañas políticas eventuales y/o permanentes, provincianas o transnacionales, de izquierda, derecha u otras coordenadas desalineadas.

El movimiento nació “formalmente” en la ciudad de Guayaquil (Ecuador) en el año 2009, pero bien podría haberse generado desde cualquier otro punto de la geografía latinoamericana –e incluso mundial-, pues el discurso que moviliza es promiscuo y está conformado por fragmentos de ideologías derivados de los movimientos de liberación nacional, las luchas revolucionarias, el sindicalismo, los agrupamientos clandestinos y otros frentes de resistencia,

cuyos discursos han tenido como eje principal la idea moderna de emancipación –una idea que tiene fuertes connotaciones clasistas. Al exaltar de forma exacerbada estas ideologías, el movimiento produce un efecto contrario: volver la mirada hacia el ojo riguroso del poder y la máscara de la parafernalia política.

La figura del emancipador, aquel personaje dispuesto a “liberar a las masas de la opresión y la injusticia”, cobra especial relevancia en la figura del artista, quien resultaría beneficiado con el trabajo de los posibles adeptos. A través de este agente, el movimiento preconiza actos y gestos de persuasión política que son engañosos –como el encuentro al que asistimos-, y que dejan entrever un intento por provocar, hincando la pupila de un espectador demasiado acostumbrado al consumo diario de publicidad y propaganda. De esta forma, se relleva la acción política partidista como una acción dirigida al beneficio propio, de una clase o grupo específico. Con relación a esto, aparece la figura de Morbomán, un personaje que encarna el perfil de “político” bribón, suspicaz y malicioso, “que se las sabe todas”, y que aparece como paladín de la justicia ante los pobres.

Frente al contexto social, político y cultural, en que se da la lucha por el poder en América Latina, el movimiento reacciona como un dispositivo de criticidad al pulsar las endebles cuerdas de la “identidad nacional” y la “identidad latinoamericana”, y los procesos de subjetivación colectiva influenciados por la clase gobernante. Por ello, aparecen como referentes insoslayables las consignas revolucionarias, dispuestas a conseguir simpatizantes, las formas de producción textil indígenas, la representación de los cuerpos heroificados de los “subyugados”. Pero también aparecen los elementos visuales de una cultura contemporánea que es mundial, como los

patrones eurooccidentales de belleza en una revista de modas, y el guiño al diseño publicitario en los recursos estéticos formales.

Como se ha observado, las propuestas que conforman esta exhibición resaltan nociones sobre identidad, resistencia y activismo, más no sólo en el cuestionamiento crítico a la ideología panfletaria, sino también en la construcción de un espacio para el discernimiento, la reflexión y el juicio crítico. La estrategia para ello radica en priorizar una forma ficcional, un simulacro, un lugar donde lo que acontece no tiene por qué ser tomado como verdad o mentira, sino como un espacio intermedio, un intersticio. Un encuentro en el que resulta posible imaginar los diversos destinos que proyectan los procesos culturales desde América Latina.

... DESPLAZADA

En el Gran Encuentro Cap. III se aprovecha de la oportunidad de viajar al contexto europeo para “buscar de nuevas posibilidades” de expansión panfletaria y demagógica. Sin discursar desde la evidencia sobre la problemática de las movilizaciones y los desplazamientos humanos, se ha pretendido reflexionar sobre la confrontación ideológica en clave cultural: cómo un pseudo movimiento político latinoamericano trasciende las fronteras regionales para instalar unos principios de resistencia caducos y contraproducentes en un contexto que invalida automáticamente este tipo de pretensiones nacionalistas.

De la misma forma como se ha operado en encuentros previos, este evento tiene como objetivo fundamental la capitalización del movimiento a través de la comercialización de parafernalia política y otros fetiches panfletarios, elaborados según los patrones de la GRSB. Hecho que apunta a

reflexionar sobre la contradicción que subyace en los procesos emancipatorios que siguen sosteniéndose en ciertas regiones.

¿Qué hace el movimiento GRSB en territorio europeo?

Señor Espectador, usted puede especular desde los guiños y desafíos impulsados en cada propuesta -muchas de las cuales fueron encargadas a obreros indígenas o XXX. Productores cuya mano de obra resulta valiosa para el movimiento, en un ejercicio de intercambio mercantilista favorable para continuar con la ideología de panfleto seudo revolucionaria. Cualquier síntoma de inconformismo o sensación de “tomadura de pelo” podrá ser analizado comparativamente con la historia del partidismo político en América Latina.

Ana Rosa Valdez

Curadora oficial del Movimiento GRSB

Santiago de Guayaquil, 5 de noviembre de 2010

<http://www.riorevuelto.net/2010/05/oswaldo-terreros-ipso-iure-museo.html>

4.2. “Seamos radicales: ¡Hagamos arte político!”

O de cómo el Movimiento GRSB pretende emancipar a la plebe...

Por Ana R. Valdez

A continuación se presentan algunas ideas y concepciones asociadas a la idea de lo político y/en/del/desde el arte. Para ello, se ha tomado como referente circunstancial la propuesta de Oswaldo Terreros, a quien se debe la conformación de una entidad simulacral conocida bajo el apelativo de Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses...

1. La figura del emancipador

1.1 La heroificación del cuerpo del sujeto “dominado”, sea en su manifestación contra las estructuras de poder, sea en su versión de proletario alienado, ya no sorprende a nadie. Ni como representación visual al puro estilo de los muralistas mexicanos o de los indigenistas, ni como slogan conceptual dispuesto a reivindicar a las masas oprimidas o contraculturas marginales. Eso de “explicarles” a los demás las condiciones de la dominación a nadie justifica más que a quien cree hacer “arte político” cuando en realidad efectúa tergiversaciones sobre la política del arte. Estas pueden ofrecerse en distintos órdenes estéticos. Como manifiestos político-artísticos a deshora, como imágenes que denuncian la opresión, como acciones que metaforizan el poder dominante, como prácticas simbólicas que intentan recuperar pasados imaginarios... la enumeración podría continuar hasta dimensiones insospechadas. Más aún en espacios como el nuestro (desde la mítica mitad del mundo), donde subsiste aún la creencia de que existe un “arte político” que se diferencia de un “arte” secuestrado bajo el “reino de la opresión” –sea el

capitalismo salvaje o el socialismo del siglo XXI. Y es que la falacia del “arte político” como segmento diferenciado en el campo artístico se desvanece en el preciso momento en que se cambia el punto de vista del análisis: cuando se advierte la dimensión política de todo “arte”.

Eso de representar al otro, como si el acto de reproducir estéticamente una realidad dada fuese necesario y suficiente para enunciar determinadas ideas sobre lo político, es cosa harto superada. Pura actividad masturbatoria que desgasta el sentido político del arte. En nuestro conflictivo medio cultural, sin embargo, la representación como “arma de lucha” sigue en pie y cobrando mayor terreno, últimamente bajo la vivificación de mitologías, héroes y leyendas del pasado imaginario que muchos tuvimos que “repetir de memoria” en la escuela porque supuestamente “nos definían como ecuatorianos”. Falacias persuasivas para infancias quebradizas que al menor soplo de vientos foráneos se derruyen como lo que son: ficciones históricas... Es precisamente desde esta mirada, la de lo ficticio en las prácticas de arte, que quisiera ensayar una puesta en perspectiva de lo propuesto por el Movimiento GRSB en sus recientes episodios.

1.2 Me gustaría traer a colación el proceso que dio como resultado una de las propuestas de la exhibición IPSO IURE, la “valla” que tiene como título “Revolución”. En conversaciones con el autor, Oswaldo Terreros, pude obtener información al respecto. En primer lugar, la imagen-referente de esta obra es tomada de una foto de archivo de una manifestación indígena que tuvo lugar en 1968 (fecha por demás significativa en la historia del siglo XX). En segundo lugar, la factura la obra fue encargada a trabajadores indígenas que se dedican a la producción y comercialización del tejido. A pesar de que estas informaciones constituyen datos valiosísimos para interpretar la propuesta, esta adquiere una

autosuficiencia necesaria como para ser interpretada en otros sentidos, sea a través del diseño gráfico, de la ironía en la representación de “esos cuerpos heroificados”, o a través del guiño a la figura del movimiento político -la imagen contiene el mensaje “Únete”, slogan que promueve la adscripción voluntaria del espectador a “la lucha emancipatoria”. Es decir la propuesta resulta “comprensible” dada la relación con los referentes mencionados. Pero... ¿es que acaso no existe una perversión radical en la utilización del “representado” como “hacedor de la representación”? En otras palabras, ¿no resulta totalmente cínico “explotar” la mano de obra del emancipado para su propia emancipación? Claramente, el gesto se enmarca en un círculo vicioso que bien conocemos: el círculo de la lucha por el poder político en un escenario social cual sea.

1.3 Algo que quisiera señalar dentro de esta figura del emancipador es la fraseología panfletaria. Las consignas funcionan como parlamentos de una historia ficcionalizada, y como en todo relato los parlamentos se interpretan, se performan. La performatividad que entonces se ejerce desde el planteamiento de consignas implica la existencia de una figura que va a ser fundamental para Terreros, todo un clásico de la modernidad difusa: el emancipador en su versión de héroe de los “desprotegidos”. Este adquiere en la ficción del movimiento un papel protagónico que cristaliza en el personaje de Morbomán (2004), una propuesta de paladín criollo y desvergonzado que lleva al límite el aprovechamiento estético de la retórica panfletaria. La consigna y el emancipador producen así una situación dramática difusa, donde el movimiento constituye un marco contextual en el que se afinan prioridades: en lugar de proponer un nuevo lenguaje artístico que logre “revolucionar” el status quo del arte y la sociedad actual, se ejerce un uso racionalizado de la retórica visual publicitaria, del diseño de propaganda política y del arte constructivista

soviético, las estrategias del street art, la comunicación de guerrilla. Esto ciertamente facilita las cosas: por una parte canibaliza los aportes de la historia de las imágenes “políticamente persuasivas” para efectivizar el discurso sobre la política del arte, y por otro desmonta los componentes ideológicos del partidismo político de la modernidad que aún continúan reproduciéndose.

2. La figura del movimiento

¡Levántate populacho!

¿Trabajas como en el primer mundo y ganas un sueldo del tercer mundo?

¿Consideras que tienes talento de burócrata para ocupar un cargo público?

¡ÚNETE!

Mensajes de la campaña panfletaria, Movimiento GRSB

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarnos con los sujetos, el modo en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras.

Las paradojas del arte político, Jacques Rancière

2.1 Como se ha venido comentando, la forma de simulacro a la que recurre Terreros es la del movimiento político moderno. Con todos sus ideales de pseudo vanguardia, con todas sus formaciones de propaganda política: la consigna en tono épico rimbombante, la cromática fervorosa y persuasiva, el uso de figuras heroicas de trascendencia histórica como coartada, entre otros guiños estéticamente reconocibles.

2.2 Su acontecer en distintas situaciones moviliza diferentes maneras de asumir lo performático, desde “El Gran Encuentro” hasta el “Mercado de Pulgas Vol. 1 y 2”. Esto posibilita una variabilidad formal que siempre resulta conexa a la idea de lo popular. No obstante, hay que señalar que estas formaciones de socialización no implican necesariamente una estética relacional, ya que no establecen otros regímenes de socialidad, sino que toman como referentes regímenes ya existentes para darles un giro irónico, y frivolarlos.

Pero... si la cuestión no estriba en atrincherarse según las retóricas de lo radical más “beneficiosas”, sino en radicalizar posturas frente a lo político del arte, entonces ¿cómo se observa un movimiento que sólo frivoliza prácticas y conceptos desgastados por el abuso y mal uso que de ellos han hecho los movimientos partidistas y/o las estéticas “revolucionarias”? Es decir ¿cómo puede legitimarse un ejercicio simulacral que en última instancia sólo está proponiendo una “frivolización irónica” como alternativa? Plantear las cosas de este modo reduce las posibilidades de valoración. Y es que dicha puesta en cuestión a través de lo banal ofrece un espacio productivo en el sentido de una revalorización del “método de la sospecha” como paradigma filosófico. ¿Hacia dónde conduce la propuesta del movimiento? Yo intento observarla como el establecimiento de una “situación insegura”, precaria e infrecuente, una práctica que acontece en el lugar del arte y fuera de éste, y que justifica su variabilidad

por cuanto apela al sentido de lo político del arte: la esfera de las relaciones que tienen lugar como experiencias sensibles a partir de un intercambio comunicacional con el otro: acontecimientos que permitan enunciar las ideas.

2.3 Efectivamente, el simulacro funciona como forma estética que restituye un lugar para la ficción en el arte. No mera representación fantasiosa de la realidad, ni narración mítica de un acontecimiento pasado, presente o futuro... Sino más bien como una presentación de la dimensión distópica de una realidad que se mueve en configuraciones inexactas. Una realidad que adquiere constantemente en la cotidianidad formas ficcionales, a través de relatos personales o colectivos. En ese sentido, el Movimiento GRSB constituye un simulacro que refuncionaliza ficciones (pre)existentes: la ficción del movimiento político de vanguardia, la ficción de la consigna heroica, la ficción del sujeto emancipador, la ficción del relato colectivo dispuesto a libertar a las masas, la ficción de la Historia y las luchas épicas libertarias... ficciones que siguen teniendo continuidad hoy en día en nuestro pequeño medio cultural local. Ante propuestas de este tipo, evidentemente podemos valorar la relevancia que debieran adquirir las prácticas artísticas como espacios para la construcción de sujetos políticos, y no como espacios para “despertar” la conciencia sobre las formas de dominación cultural.

3. La figura del artista comprometido

“La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera

se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita”.

Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47), La Société Anonyme

3.1 Lo genial del mito es que su perversión es invisibilizada por el hábito. Una y otra vez nos damos contra ese “otro lado de la pared del sueño”, donde aguarda un monstruo hábil al cual recurrir cada vez que la mediocridad nos tolera. Un monstruo del cual nos protegemos e intentamos proteger al otro. Pero como el monstruo de la isla que refiere Norge Espinosa en el drama *Ícaros*, es un monstruo que puede ser al mismo tiempo la representación de quien ejerce el dominio y la representación de quien pretende emancipar al otro. En esa dualidad nace la figura del artista comprometido que en ocasiones se muestra ambigua entre la ética del arte y la ética del artista fuera del arte. Quizás porque la ética del arte es el lugar para la inscripción en la esfera pública de lo social, mientras que la ética del artista fuera del arte se encuentra inmersa en un espacio íntimo. Para quien aún decide libertar a los demás a través del arte indudablemente existe una escisión entre ambas dimensiones de lo ético. Una falta de coherencia. Una ausencia de ligazón que permita advertir no sólo las movidas políticas que ejercen ciertos productores culturales, sino las movidas afectivas que los impulsan. Pero tampoco es cuestión de relieves ahora el escenario de los afectos, sino más bien incorporarlos a un análisis más precavido.

3.2 La figura del artista comprometido que subyace a la propuesta de Terreros si bien no hace énfasis en el campo de los afectos, despliega una actitud cínica que puede comprenderse como una postura frente al arte y su relación con lo social y lo político. Un cinismo que establece un distanciamiento

necesario, que produce un corte entre lo que vemos y cómo nos relacionamos con esto. Ahí encuentran lugar las imágenes, las consignas, y los acontecimientos en que se enmarcan. Ahí el espectador puede marcar su propio territorio frente al simulacro total, que establece exageraciones y deformaciones inquietantes sobre las conflictivas relaciones entre lo social, lo político y lo económico del arte. Ahí el sujeto que mira quizás puede sospechar, intuir, aproximarse o distanciarse, y en último caso decidir su propia condición de espectador frente al despliegue de estos gestos.

El problema entonces no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja ver que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, dar modelos o contramodelos de comportamiento o aprender a descifrar las representaciones. Consiste ante todo en disposiciones de los cuerpos, en corte de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, ante o en medio de, dentro o fuera, cercanos o distantes.

Las paradojas del arte político, Jacques Rancière

Ana R. Valdez

Barranco-Lima, 21 de junio de 2010

4.3. Contra el efecto Guayasamín

En franca rebeldía contra las imágenes que quiere santificar el Estado, el nuevo arte ecuatoriano emerge con fuerza desde orillas insospechadas: performances, acciones con las comunidades, intervenciones en el espacio urbano. Hace mucho que el arte joven ecuatoriano le dijo adiós a Guayasamín.

2011/05/03

Por X. Andrade

La producción de arte contemporáneo en Ecuador en los últimos años se debate en un terreno paradójico: mientras el Estado promueve la resurrección de imágenes indigenistas como parte de la construcción de representaciones públicas sobre “arte” y “autenticidad”, los artistas visuales han marcado una ruptura clara con un pesado legado derivado del “efecto Guayasamín”. Es revelador que esta noción haya sido propuesta desde el diseño gráfico, para describir la proliferación de retratos de la miseria india patente en la decoración interior de las oficinas burocráticas, murales sindicalistas y mercados artesanales para turistas.

A Guayasamín hay que reconocerle el mérito de haber sido un extraordinario bróker para la comercialización de este lenguaje desde mediados del siglo pasado. Aunque ampliamente superado como referencia sería para los artistas nóveles, continúa, en cambio, imperando como embajador del “arte ecuatoriano”, especialmente bajo un gobierno que valora enormemente su producción serial de rostros lastimeros y manos callosas en desgarradoras poses como sinónimo de revolución. Curiosamente, la emergencia de los movimientos indígenas desde los años noventa como fuerza política, poco ha afectado la

hegemonía de imágenes esencialistas y cosificantes que embelesan al Estado. Al mismo tiempo, un giro radical es patente en las búsquedas de los artistas cuando de representar las identidades múltiples que constituyen “lo ecuatoriano” se trata. Este quiebre puede trazarse alrededor de algunos ejes: lo popular, lo urbano y lo relacional.

Lo popular es representado en su complejidad, problematizando el carácter mestizo que constituye históricamente a la nación, y liberándolo del folklorismo y las fórmulas políticamente correctas bajo las que fue encapsulado por el costumbrismo. Desde los tardíos noventa —y con una producción emergente principalmente en Quito, la ciudad en la que el legado institucional de museos y centros culturales continúa entronizando a la arqueología y al arte moderno— una mirada deconstructora se ha posado sobre las estéticas vernáculas, aunque el posicionamiento de los artistas frente a estas constituya un amplio abanico de posibilidades: desde los homenajes basados en el registro o el traslado de tradiciones gráficas, hasta la puesta en escena de estrategias paródicas, sarcásticas y humorísticas. Obras o proyectos representativos en esta línea son las de Patricio Ponce, Wilson Paccha, Ana Fernández, Pan Con Cola Producciones (PCCP), Miguel Alvear y la Cooperativa La Selecta.

En Ponce, Paccha y Fernández se destacan la apropiación de referentes futbolísticos, masculinistas y religiosos que alimentan el espíritu nacionalista. La crítica al civismo fue explorada por Fernández desde su reelaboración de la iconografía tradicional de los emblemas patrios. PCCP, por su parte, desarrolló intervenciones críticas que, haciendo uso del performance y la documentación en video, intentaron recontextualizar el lenguaje político en términos callejeros, con énfasis en los aspectos más vulgares del poder. Alvear y La Selecta expresan dos polos en la representación de lo popular. El primero transgrede, a través de

fotografía, video y cine, los límites de lo políticamente correcto al sobredimensionar aquellos rasgos que resultan más chocantes para el pudor característico del prejuicio de clases (sexualidad desbordante, estilo barroco, colores pop, música tecnocumbiera) y a la antropología. La Selecta, por su parte —siendo una cooperativa cultural que promueve diálogos multidisciplinares sobre lo popular y lo urbano, expresados mediante una plataforma virtual que sirve como revista y sede de estos intercambios—, ha dedicado parte de sus esfuerzos a investigar, documentar y visibilizar aspectos que, como la gráfica popular avanzada por el legado rotulista, escapan a los sentidos patrimoniales del Estado.

Si bien todas las anteriores iniciativas estaban ancladas en Quito, Guayaquil —principal puerto en el Pacífico—, ha visto la emergencia de Gabriela Chérrez y Graciela Guerrero, quienes han trabajado alrededor de lo popular desterritorializado, esto es, como resultado de flujos mediáticos globales. La primera se apropia del registro erótico de los cómics novelados de los años sesenta para retocarlos con esmalte de uñas sobre baldosas, mientras que Guerrero se preocupa por la violencia ritualizada en series de televisión como *El chavo del ocho* para producir videos que recogen estas acciones repetitivas. Finalmente, Oswaldo Terreros, desde su entidad apócrifa —Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses (GRSB)— apela a la fusión del diseño gráfico con, por ejemplo, tapices indígenas, para hacer comentarios políticos coyunturales mediante la convocatoria a reuniones sociales.

La preocupación por lo urbano como motivo, es particularmente relevante para los artistas que han visto con distancia crítica el proceso de renovación urbanística en Guayaquil, un proceso que ha tenido como consecuencia formas de privatización radicales. Aquí cabe mencionar a Caja 4,

Juan Carlos León, y el colectivo Las Brujas. Aunque esta producción artística está todavía en proceso de consolidación, se han llevado a cabo interesantes acciones en el espacio público, plataformas virtuales e intervenciones documentales.

Muestra de ello es el performance “Cuadrado negro” organizado en 2008 por Caja 4, un colectivo que afina sus prácticas en acciones convocadas por teléfonos celulares siguiendo la lógica de los *flashmobs*. El proyecto convocó a docenas de descendientes afroecuatorianos para enfilarse hasta formar un cuadrado humano en pleno Malecón 2000 —el epítome del proceso renovador, con su monumentalidad patricia blanco-mestiza—, alineados al frente del tradicionalmente oligárquico Club de La Unión. Visibilización de una minoría discriminada, a la vez que configuración de lazos sociales, el mutismo guardado por sus participantes durante el performance apeló a la exclusión permanente a la que son condenados por una construcción política y ciudadana que los anula de cualquier relato sobre identidad local.

Juan Carlos León es otro artista que dialoga con lo urbano del Guayaquil contemporáneo en varios niveles. Desde proyectos de carácter más etnográfico en barrios populares, como “Ciudad en monos”, donde la propia comunidad participa de los registros en video o dibujo sobre su vida cotidiana en la marginalidad, hasta parodias de proyectos monumentales, amén de la recuperación de videos antiguos que, intervenidos, permiten develar las estructuras profundas de la pobreza.

Finalmente, el colectivo Las Brujas ha desarrollado una serie de intervenciones con la finalidad de construir un archivo documental alternativo a las imágenes mediáticas de la ciudad. Algunas son intervenciones minimalistas como la puesta de pequeños bloques con vidrios rotos para que funcionen a

manera de jardineras destinadas a remarcar las fronteras, la inseguridad y el miedo en una sociedad acosada por la delincuencia. Otras destacan, en cambio, la precariedad de la condición ciudadana en un paisaje contraecológico creado por la renovación, cuya preocupación por el asfalto da cuenta de un atentado sistemático a la arborización eficiente de la ciudad en el largo plazo. La inserción en la ciudad de esculturas de acero que semejan plantas que emergen en los intersticios de veredas y paredes, dan cuenta de este comentario sobre la política ambiental en Guayaquil. No es coincidencia que, paralelamente, en el campo de la fotografía, se destaque la emergencia de quienes han dedicado esfuerzos a hacer una suerte de arqueología alternativa del espacio público, más allá del cliché turístico y postal. En esta línea se inscriben los trabajos de Ricardo Bohórquez y Vicente Gaibor.

En cuanto a propuestas relacionales, la tercera y última dimensión del quiebre con las representaciones conservadoras de lo indígena y la identidad que he propuesto más arriba, es necesario destacar la creciente participación de colectivos y artistas individuales en proyectos que incluyen diferentes niveles de diálogo con las comunidades intervenidas. La iniciativa más afincada en el medio es la de Tranvía Cero y su convocatoria anual Al-Zurich, una serie de intervenciones que tienen lugar en espacios barriales de la zona sur de Quito desde 2003, la zona más desatendida de la ciudad y ciertamente obviada por la institucionalidad artística, y cuyo archivo fuera exhibido como parte de La Otra, en la feria alternativa de Arte Contemporáneo en Bogotá en 2008. Más reciente y con una dinámica menos espacializada es la residencia Solo Con Natura — organizada por Larissa Marangoni y curada por María Fernanda Cartagena— que viene desarrollándose en pueblitos cercanos a Guayaquil tales como la Isla Santay, Limoncito, Puerto El Morro, y, este mismo año, Engabao. Comunidades

marginales a las políticas desarrollistas sea en la ciudad, en el caso de Al-Zurich, o del Estado, en el caso de las poblaciones mencionadas, los desafíos que enfrentan estas iniciativas radican en trazar efectivamente lazos comunitarios a través de los cuales los habitantes se apropian de preocupaciones derivadas del arte contemporáneo sobre el cambio y la transformación de la sociedad.

Menciones adicionales sobre otras formas de arte relacional merecen Falco y su proyecto de inserción “Nuestra Señora de la Cantera”, datado en 2008, y trabajado entre una comunidad de prostitutas en el centro histórico de Quito, que fueron relocalizadas como efecto de la limpieza sociológica de la renovación urbana, caracterizada por la patrimonialización de lo arquitectónico y el desplazamiento de aquellas poblaciones que afectan a la imagen turística del legado colonial. Las trabajadoras sexuales, a través de talleres, crearon una imagen religiosa y le rinden un culto cotidiano ritual.

Estas propuestas dan cuenta de la recurrencia a dinámicas que van más allá del oficio de las artes. Una panorámica de esta sería incompleta e injusta sin la mención de una generación de pintores que continúan empujando las fronteras de la pintura como tal: Marcelo Aguirre, Patricio Palomeque, Pablo Cardoso, Saidel Brito, Xavier Patiño y Roberto Noboa dan cuenta de la vigencia de la fuerza de este género, y de lo felizmente lejos que se encuentra la producción artística certera del mercantilismo indigenista del Estado a través de representaciones en las que el paisaje íntimo y exterior es revisitado. Desde la reivindicación de lo mestizo, hasta la sátira de las idealizaciones de lo indígena y el comprometido involucramiento con comunidades de carne y hueso, certifican la proliferación del arte contemporáneo en medio de una institucionalidad que sigue ignorándolas. A las espaldas de la revolución, entonces, le debemos una

escena mayormente autogestionaria donde las galerías son excepcionales, y los museos y centros culturales no encuentran la clave.

<http://www.revistaarcadia.com/feria-del-libro/articulo/contra-efecto-guayasamin/24835>

4.4. Who Counts as Radical?

Revolution and its Inverted Mirrors

By: Miguel López

The last decade has seen the insistent return of what might be called, not without reservations (or cynicism), Latin America's "radical past", particularly that of the 60's and 70's. Exhibitions, publications and other events have started to outline a heterogeneous and conflicting set of re-readings of that memory, which, like a blood transfusion, has recharged the genealogies of so-called political art. And although this boom of "revolutionary" artistic legacies seems mainly driven by recent research and curatorial projects, the fact is that various artistic experiences of late had already launched critical forms of communication with those aesthetics, their forms of action and their manifestos. For some time now, guerrilla movements, militant organizations and armed groups are increasingly becoming key reference points in the discourse of young artists and art collectives, either through visual research on the history of ideologies, as citations or parodies that emulate their actions, or even as new chapters in the history of art.¹

However, also returning is a query about the ways of understanding the emancipatory dimension of aesthetic practices, many of which fell trap to the guerrilla and armed struggle imaginary, conceived after 1959 Cuban Revolution as the main pathway for the arrival of the cultural vanguard during the 60's and 70's. That radical aestheticization of revolutionary violence was at the roots of a new political subjectivity with a strong imprint on the artistic realm, as attested

¹ A provoking example of this appears in a book by the artist and critic Luis Camnitzer, where the Uruguayan guerrilla group Tupamaros and their "aestheticized military operations" are presented as an episode of Latin American conceptual art. See: Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: University of Texas Press, 2007.

by the persistence of the art-and-revolution paradigm, which the defeat of the armed left put into critical perspective since the early 80's. In that sense, these returns escorted by recent art suggests the necessity for a critical review of the aspirations of the political left and of the ways in which that Latin American utopia operated, of its ideological guidelines and failed expectations; a process that in some contexts has not yet been fully addressed by the militant organizations or intellectual groups themselves. The possibilities of cannibalizing that idealistic horizon do not necessarily imply forfeiting the desires of social transformation but a reformulation of their methodologies, signaling not only the limitations of the old model of political subject, but also the emergence of an entirely new set of grammars, bodies and territories from which the very idea of revolution or riot takes unexpected meanings.

Although the approaches to those former revolutionary realities are diverse, I want to comment here on two possible horizons observing some recent collective or collaborative art projects characterized by use irony and play: on one hand, through the parodic or mimetic uses of the concept and strategy of armed struggle, either to upset the orthodox notion of social movement or to expand it; and on the other, through feminist and queer demands within cultural and artistic experiences, and how the emergence of sexually disobedient bodies, non-existent in militancy in the common sense, nor in revolutionary speech, questions the inherited traditions of radicalism.

Unarmed Utopias

An important aspect to consider regarding these returns is the process of symbolic closure of the “revolutionary period,” and the beginning of the “democratic consensus” in the context of the triumphant foray of neoliberalism

following the end of the Cold War (and the subsequent break-up of the Soviet Union) and, in particular, the establishment of the Washington Consensus in 1989.² In this circumstance, the centres of power in the West set out to consolidate their political-cultural hegemony through the accelerated process of globalization of free market economy and some other ‘positive measures’ from promoting democracy, which generates a major counter-globalization movements since the late 90’s against corporate capitalism, with its own implications for the art field. Probably one of the groups that best encapsulates the intersection between the critical reinvention of insurgent discourse and the emergence of a global movement is the International Errorist, founded in Argentina in 2005.

Doubtlessly, one of the places where the signs of social unrest against neoliberal policies appeared more forcefully was Argentina, which, for several years since the late 90’s, became a surprising laboratory for radical creativity. The emergence in 1995 of the group H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio / Children for Identity and Justice against Oblivion and Silence),³ an umbrella organization for children of the forcefully disappeared, activists and exiles, set the tone and led continuous protests against impunity and the policies of the rightist government of Carlos Menem. Enter the scene two groups of very young artists: the GAC (Grupo de Arte Callejero / Street Art Group) and Etcetera..., both appearing in 1997, promoting street interventions, images and performances, initially invisible to the art world but giving strong “identity and social visibility” to the actions of reproach

² Devised in 1989 and promoted by the International Monetary Fund, the World Bank and the US Treasury Department, the Washington Consensus is a list of measures for economic reform that presented itself as the “best” program to face the crisis and the “underdevelopment” of Latin America, among which were liberalization of trade and investment, deregulation and a general withdrawal of the State from economic matters.

³ Translator’s note: the acronym H.I.J.O.S. corresponds to the Spanish word for “children”.

and public indictment of the oppressors from the dictatorship as Argentinean art historian Ana Longoni remarked, actions also known as “*escraches*” [scoldings].⁴ These experiences and visual forms of protest further intensify in the climate of revolt that followed the economic and political collapse of 2001—better known as the Argentinean *corralito* crisis—which has driven many of these new groups to partner with the unemployed workers’ movements, neighborhood assemblies and the occupied factories.⁵ The emergence of the group Etcetera... and its involvement in those times of social unrest implicitly foreshadows what would later become the International Errorist, a very different global and long-term experiment with collaborators from diverse areas and multiple geographic origins, but whose first (and chief) members derive from the group Etcetera....

From the beginning, Etcetera...’s actions were characterized by their iconoclastic spirit, as with the cross-breeding of surrealism and anarchism which produced poetic interventions, games, precarious installations and theater plays verging on nonsense. These actions were intended to challenge the discourses and the representatives of power, parodying political leaders and military officers from the dictatorship in an attempt to carry out a *mise-en-scène* of their crimes and their obscene impunity. The group also employs forms of sarcastic mimesis on the modes of armed militancy, “performing” the guerrilla rhetoric with a sense of humor that updates and re-politicizes its

⁴ On these new activist experiences in Argentina and the recovery of certain referents from the 60’s, see: Ana Longoni, “Is Tucuman still burning?”, in: *Collective Creativity / Kollektive Kreativität*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005, pp. 164 - 174. About the *escraches* and the experience of H.I.J.O.S. see: Colectivo Situaciones, *Genocide in the Neighborhood* (trans. Brian Whitener, Daniel Borzutzky and Fernando Fuentes), Berkeley: Chainlinks, 2009.

⁵ There are several major groups during those years, such as the aforementioned GAC (Grupo de Arte Callejero / Street Art Group) and the TPS (Taller de Serigrafía Popular / Popular Silkscreen Workshop) among several others, but it is impossible to trace them all in these few lines. On these two see: GAC, *Pensamientos, prácticas y acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009; and Magdalena Jitrik, “The TPS phenomenon”, *Roulotte 6*, Barcelona, December 2008, pp. 86-90.

meanings. One of these actions, *Another Reality is Possible* (2002), was carried out the same day of the demonstrations on the 26th anniversary of the military coup in Argentina, organising the fake guerrilla group “The Army of the Insane, Hungry, Dreamers, Revolutionaries, Internationalists; for liberation”, with the support of dozens of people dressed up in costumes made from metal donated by an aluminum factory reclaimed by its workers. This “guerrilla” walks the streets wielding giant forks, knives and spoons to the cry: “Let's eat!”, “attacking” the banks, corporations and supermarkets they find on their way.

The emergence of the International Errorist in 2005 was somehow the result of a process of internal criticism regarding the strategies of local political action at a time when the regained economic stability and the policies of the new leftist Kirchner Administration had catalyzed a process of social “normalization” and of decline of activist creativity, in parallel to the gradual intensification of the forms of persecution after the 9/11 attacks within the so-called “global war on terrorism”.⁶ The very appearance of the group acted like a wedge creating tension between the relations of local government policy's post-riots, vis-à-vis the imperialist frameworks of control and their global dynamics of economic exploitation. It is telling that the first “errorist attack” took place precisely within the framework of the visit of then U.S. President George W. Bush to Mar del Plata, Argentina, for the Summit of the Americas (2005). Later titled *Operation BANG*, this intervention took place after the group joined the demonstrations against the Summit, which consisted of a crowd at the beach's shore carrying toy guns, banners, a green army jeep, an inflatable boat, their faces covered with veils and dressed in guerrilla attire, a situation which caused

⁶ On the crossroads of “activist art” in the context of Kirchner Administration and the conflicts associated with their international artistic overexposure, see: Ana Longoni, “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”, *ramona* 74, September 2007, pp. 31-43.

alarm and a strong and misguided police response, wrongly expecting a real insurgent attack.⁷

The International Errorist claims itself to be a movement of philosophical action based on “error” as reality’s guiding principle. “Errorism is REVOLUTIONARY. Its practices re-evolve in search of social autonomy and self-sufficiency”, asserts its first statement, claiming that its field of action covers “all practices that tend towards human beings’ and language’s LIBERATION”.⁸ Here, fiction constitutes a trigger that plays with the iconographic codes of disobedience and contests the stereotype of antagonism consolidated by the media.

But the mimesis of the revolutionary can also tend toward skepticism, especially in contexts where the effects of the crisis have been prolonged and its political counterparts have not consolidated quite right. The GRSB Movement (Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses / Revolutionary Graphics for Bourgeois Sympathizers), founded in 2009 by Oswaldo Terreros (Guayaquil, 1983), ironically explores the claims for “emancipation” of political projects as well as their nationalist or Latin Americanist demands, which are recurring during the processes of social struggle in the region. Unlike the International Errorist, the GRSB Movement exists only as a visual, graphic and verbal construction of a political entity without actual members that, nonetheless, can gather different actors, accomplices and collaborators in its

⁷ The absurd situation and the ridiculing of the very logic of policing thus trigger improvised dialogues (recorded on video by the group) about the political role of social actors (police, neighbors, journalists and artists) in this scenario. For a specific analysis of this action and the work of International Errorista, see: Jennifer Flores Sternad, “The Rhythm of Capital and the Theatre of Terror: The Errorist Internacional, Etcétera...”, in Lieven de Cauter, Ruben de Roo and Karel Vanhaesebrouck (eds.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, Nai Publishers, 2011, pp. 214-238.

⁸ This first manifesto, “Todos somos Erroristas” (we are all errorists) and several photographs were posted on Indymedia’s independent site: <http://argentina.indymedia.org/news/2005/10/337422.php> (last visited: August 30, 2011).

public demonstrations. This graphic identity, which doubtlessly is the most impressive feature of the Movement, is the result of the appropriation of the iconography of revolutionary organizations, local and global armed liberation and leftist groups, thus returning, remixed, as sarcastic commentary on political promises but also on the ways of demagoguery and populism flourished in the region.⁹ A move that had particular impact in a context where the leftist Ecuadorian President Rafael Correa had been widely criticised by the opposition for his close alliances to Cuban leaders Raul and Fidel Castro, as well as Venezuelan populist President Hugo Chavez, but also for his controversial political positions around press freedom.¹⁰

The work of GRSB Movement operates as an investigation of the temporary communities that revolve around certain signs, primarily using mass rallies as subject matter, where graphic advertisements are complemented with manifestos, ideological declamations and rock concerts. Such souvenirs are later recycled for new iterations or for works with a charged sense of melancholy and the theatrical, such as the installation *Political Paraphernalia* (2010), where those signs, posters and banners lie stockpiled as the tired remains of revolutionary discourse.

Although signs of the guerrilla continue to appear (which reveals in some sense the feeling of to take radical actions against social inequality), Internacional Errorista's and GRSB Movement's actions and works enquire about a different language to that of ideology's orthodox communication codes and about spontaneous ways of bonding beyond the authority of the Party. Also,

⁹ The statement accompanying the poster for its official launch on November 13, 2009, reads: "Come with great fervor to this meeting and help us capitalize on our movement by acquiring our political paraphernalia with great idealist foundations and decorate your home with social content worthy to have at home."

¹⁰ In recent times, President Correa has faced controversy by prosecuting journalists of the newspaper El Universo in Ecuador who produce stories that are critical of him or his government.

it is interesting how GRSB Movement seems to be articulated out of disillusionment, which is also a symptom of the generation gap with regards to such revolutionary structures that, during the 80's and 90's, dissolve almost completely in the continent. Also gradually disappearing is the experience of youth militancy and a the very specific way of imagining subjectivity and the political subject's strategies of struggle through war.

However, not all aesthetic fictions operate from imaginary revolutionary projects: the work of media activism, sabotage and techno-guerrilla of Fran Ilich (Tijuana, 1975) is one of the most suggestive attempts to think and promote cultural practices that ideologically respond to the demands of real and ongoing resistance projects, such as the Zapatista Army of National Liberation (EZLN) in Chiapas, Mexico.¹¹ It is no minor detail that the subject in question is this insurgency movement and not any traditional guerrilla group: rather than seizing power, EZLN's wager is in promoting civil society's self-organization, particularly through indigenous and peasant communities, attempting the transformation of the country's social and political structures starting from there. This is one of the exceptions of enduring revolutionary utopia on the continent in the wake of the triumph of neoliberalism since 1990, which has influenced new kinds of social movements. Ilich, who in recent years has been actively participating in the Zapatista groups of cultural activity, has managed cooperative platforms that explore other alternatives of digital globalization. The opening in 2005 of the autonomous and cooperative server Possibleworlds, as well as the SpaceBank, an investment entity conceived as an alternative to the

¹¹The EZLN is a movement formed by Indians of the Lacandon Jungle of Southeastern Mexico who, in the face of their land, living conditions and political rights problems opted for armed insurgency. This movement emerged in Chiapas on November 17, 1983, and made its public appearance on January 1, 1994. Through the years the Zapatistas, who have abandoned armed struggle to follow a path of peaceful resistance, have managed to consolidate forms of autonomy in their territories.

World Bank (which works with a currency called Digital Maoist Sunflower), have been attempts to open up new exchange networks and to imagine alternative economies that destabilize conventional notions of value and market. These gestures are linked to the use of tactical media employed by both the Zapatistas and other global resistance movements, and which in recent revolt processes have had a significant impact on organizational strategy and on whistle-blowing about specific political events. What is also clearly at stake is the need to imagine forms of globalization from below, or micro-global formations stemming and operating from the periphery, disrupting the seemingly defined center. These efforts have continued and now come together under the name “Diego de la Vega Anonymous Social of Variable Capital” a media conglomerate that tries to produce common goods, and which has new branches such as the “Fiction Department”, a work-group on narrative media as a form of political intervention.¹²

Transubversive Bodies

The establishing of the neoliberal model also had implications for other processes that had hitherto been peripheral to the political discussion in Latin America. One has been the emergence of feminist discourses and of sexual dissent, both crucial grammars in the movement for social change that have succeeded in widening the boundaries of the public sphere to dimensions which were unimaginable just a few decades ago, and even less conceivable within the revolutionary horizon here under discussion. The urgency of this transversal and liminal thinking is evidenced by the impact it has had on the understanding

¹² A recent assessment in this regard can be found in: Fran Ilich, “Fragmentos. Reporte anual de Diego de la Vega S.A. de C.V., 2010”, in: Ekaterina Álvarez Romero and Cuauhtémoc Medina (eds.) *Fetiches Críticos. Residuos de la Economía General*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2010, pp. 38-41.

of oppression, shifting the debate from the traditional Marxist categories of class and division of labor, toward hybrid axes such as body, race, sexuality, language and ethnicity. These forms of dissent have not only managed to decisively expand the limits of history and of the idea of democracy, but also have reinvented the ways of talking about politics in Latin America, substituting the concept of revolution for that of a revolt operated from within one's own body. Thus, in many cases, including the two mentioned here, the guerrilla tradition appears as an inappropriate quotation that touches upon the gap between militancy programs and the sexually rebellious body.

A graffiti seen in 2006 in the streets of La Paz, Bolivia, reads: "Che and Evo are the same: irresponsible fathers."¹³ Authorship goes to the radical feminist group *Mujeres Creando* (Women Creating), whose production since the mid-90's blends performance, graffiti, protest and street theater, in an open confrontation with the representativeness of the political system and the unaltered hegemony of the masculine in power. In the aforementioned graffiti, the reference to a historical figure of the guerrilla ("Che" Guevara) and to the current socialist president (Evo Morales) suggests the reading against the grain of the ideological imagery of the left advocated by the group, addressing the naturalized relations of inequality, authoritarianism and gender subordination that coexist alongside the emancipation announcements of the great ideological projects.¹⁴ In the action *Un pene, cualquier pene, es siempre una miniatura* [A penis, any penis, is always a miniature] (2003), the group painted with different

¹³ The original sentence in Spanish says: "El Che y el Evo son lo mismo: padres irresponsables".

¹⁴ In other statements the group also refers to the independence hero Simón Bolívar and "Sub-Comandante Marcos" of the EZLN, etc. See: María Galindo, "Estado Patriarcal y Estado Proxeneta: La puta no tiene clientes, tiene prostituyentes", *ramona* 99 (Fernando Davis and Miguel A. López eds.), April 2010, pp. 56-58. Currently the group is split into two factions, one led by María Galindo and another by Julieta Paredes. For a broad perspective on *Mujeres Creando*, see: Elizabeth Monasterios (ed.). *No pudieron con nosotras. El desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. La Paz and Pittsburgh: Plural Editores and University of Pittsburgh, 2006.

colors the actual penises of nude men, their heads covered by a hood—one of them is even called Marcos, alluding to the leader of the EZLN—right in the middle of El Obelisco square, in La Paz’s city center, to the astonishment of onlookers and police alike. Their performances, although presented as spontaneous cathartic rituals, entail stark breaks with the masculine’s symbolic control of public space. One of their key statements reads “We are Indigenous women, whores and lesbians, mixed together in sisterhood,”¹⁵ summarizing the tensions with Western hegemony’s white feminisms, and the need to devise ways of decolonizing feminist discourse from the perspectives of other contexts, such as the Andean realities.

Through a series of actions and projects (such as the recent opening of a self-managed center, “Virgin of Desires”), *Mujeres Creando* expresses its opposition to the bureaucratization of feminist discourse, a crucial debate considering that one of the effects of the neoliberalism of the 90’s was the fragmentation, individualization and professionalization of feminism. Even more, the fact that *Mujeres Creando* was born struggling against that very neoliberalism to later reconfigure its place and action strategy after the rise of Morales’ socialist and indigenous government in 2006, signals the sometimes irreconcilable conflicts between an activist and libertarian agenda, such as the one of this radical group, and the State’s moderate programs of representation, inclusion and democracy.

This disobedience to the consensual models of history and the State is also a central issue in the work of *Museo Travesti del Perú* (Transvestite Museum of Peru), a portable museum founded in 2004. Its work, halfway

¹⁵ Translator’s note: In the original, “mixed together” reads as “juntas, revueltas”, alluding to a popular saying, “juntos pero no revueltos” (together but not mixed together; in masculine), although stating the opposite (and in feminine). More importantly, the word “revueltas” also means riots.

between performance and historical research, is a continuous process of accumulation of objects and appropriation of images drawn from popular iconography, religious celebrations, and registers of sex work in the streets, as well as art works or official representations, which are gathered as part of its “transvestite archive”. With these materials, the MTP arranges promiscuous genealogies that rewrite the so-called “history of Peru” from the perspective of a *mixed-raced-transvestite / androgynous-native*, a fictitious, hybrid and mutant identity, that reassembles new times and new spaces where *trans* bodies (transgender, transvestite, transsexual, intersex, androgynous) are the political actors of the present.¹⁶ Its appearances tend to be through simple installations with cheap printouts that take over institutional spaces (cultural centers, galleries or universities) and public spaces (parks, squares, avenues or markets), also mimetically merging with demonstrations of sex workers and transvestites.

In one of its micro-genealogies, entitled “Epic”, the MTP displays cross-dressed images of the nation’s heroic imagery, as with the appropriation of a series of silkscreen prints by artist and queer activist Javier Vargas Sotomayor, *Las Tupac* (2001), where the figure of the Indigenous independence leader, Tupac Amaru (1738-1781), appears wearing makeup according to female archetypes: from Marilyn Monroe and Farrah Fawcett to Peruvian folk singer Dina Paucar. This series is accompanied, among others, by works produced in the 80’s by the radical art group N.N.,¹⁷ where various icons of the political left appear glamorously wearing makeup, such as a Mao Zedong wearing lipstick or

¹⁶ On some of these genealogies, see: Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, Lima, published by the author, 2008, and also Giuseppe Campuzano and Miguel A. López, “Chamanes, Danzantes, Putas y Misses: el Travestismo Obseso de la Memoria”, *ramona* 99, April 2010, pp. 34-43.

¹⁷ On the work of N.N. group (1988-1991) in the context of armed conflict between clandestine communist guerrillas and the Peruvian State, see: Miguel A. López, “Discarded knowledge. Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru”, in: Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic (eds.), *Removed from the Crowd – Unexpected Encounters*, Zagreb, BLOK & DeL’Ve - Institute for Duration, Location and Variables, 2011, pp. 102-141.

the founder of the Peruvian Socialist Party, José Carlos Mariátegui, who is shown as a David Bowie androgynous-lookalike. In a way, the project asks about the possibilities to queering the history (of the Left), and to bring the queer, the colonial subject and the histories of radical action and thinking into conflictive dialogue. The MTP operates fully knowing that historical narratives do not simply “give account” of stabilized bodies and accurate facts, but that they collaborate in their construction and their demarcation in the social sphere, and therefore the possibility to renegotiate the ways of understanding our own existence, our institutions, and our democracy, resides in them.

Open Futures

The movement suggested by some of these artistic practices also signals a shift from orthodox Marxism’s great Messianic promise and its tutelage model, which accompanied the continental revolutionary aspirations of the 60’s and 70’s, toward minor forms of action, focusing on actual experience and conceived as probes to reinvent the boundaries of the political. These artistic experiences operate, rather than as the mystification of a protective ideological standard, as a playful exploration of the collective itself, i.e. of the ways in which bodies mutually modify and alter themselves during the processes in which they are involved, reconfiguring their values, limits and meanings. There is a recovered subjective dimension that puts *revolution* on side of the body and the free flow of its desires, rather than on the pursuit of religiously predefined programmatic futures. Rethinking armed methodologies also enables enquiring about those poetic “weapons” that discover in fiction, in absurdity or in deviation, sturdier platforms to intervene in the real. Whether one is dealing with the mimesis of guerrilla tactics or the transvestite appropriations of revolutionary imagery,

what is at stake is the emergence of powerful devices of radical imagination that put in crisis the political subject, social distribution and the traditional ways of naming antagonisms and political demands. If the revolutionary future is now insistently cited, it must be precisely for its many pending obligations, but returning to them from the present should not imply their full compensation but, on the contrary, an opportunity to destabilize all of its doctrines. At least in one of its possibilities, that intense legacy of the revolutionary emerges in the very process of betraying all of its promises.

Miguel A. López

Lima, August 2011

4.5. Catálogo de la exposición “Campo de asociaciones” Diálogos y silencios entre prácticas de dibujo

Extracto del texto curatorial del 1er Núcleo:

Ejercicios de Inmediatez, por Ana Rosa Valdez y Juan Carlos León

Oswaldo Terreros, a través del Movimiento GRSB “Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses”, presenta su propuesta de mural para la Universidad Superior de las Artes “USA”. El autor, quien ha explorado los mecanismos de reproducción ideológica de las instituciones políticas, y las formas de la comunicación visual, utiliza una imagen modificada de un afiche de la revolución cultural china, para crear la estructura base de un mural que pueda resultar una apología de la propuesta educativa en cuestión –sin obviar los elementos claves del movimiento: el guiño a la historia de las ideas panfletarias y el tono irónico en la propuesta artística.

4.6. Catálogo de la exposición “Artificios para sobrevivir: el extraño caso del ITAE”

Extracto del texto curatorial del núcleo “Políticas sin estado (o estados inciertos)”, por Ana Rosa Valdez y Juan Carlos León.

Cuáles son las formas estéticas y políticas en las que se legitiman los saberes y las experiencias que nutren una cultura? ¿Cómo se generan las imágenes que se reproducen como maneras de instituir el conocimiento? ¿Cómo operan y desde donde se construyen? En estos procesos, ¿qué figuras adquieren relevancia? Las obras presentadas en este núcleo resultan apropiadas para referir al tema –y problema siempre- de lo político en, del, desde el arte. Estas obras no sólo “reflejan” una situación política contextual, no sólo se enfocan en los desbarajustes de la empresa partidista o en las incoherentes estructuras propias del discurso político panfletario del medio ecuatoriano. Dibujan un horizonte otro, con los signos favorables de una brújula invertida, generan contrasentidos y fabrican posibilidades desde una posición crítica que confronta esa manera tan “natural” con que se da toda mitología (siguiendo a Barthes). Lo político se manifiesta en estas propuestas no sólo referido como un interés temático que se agota en una representación sujeta a los síntomas del inconformismo, ni suspendido en las trampas de la inmediatez ética que pretende difuminar las diferencias entre el arte y la vida (siguiendo a Rancière). Conviniendo con la falsedad de la institución como una expresión del racionalismo más burócrata, Terreros y Ponce proponen “contextos” de circulación cultural que no intentan suplir ni restituir relatos oficiales o convencionales, sino programar correlatos alternos desde la ironía y/o la ficcionalidad. En el caso de Las Brujas, el gesto de intervención en el espacio público se aleja de las retóricas de lo radical más

reiteradas para proponer un cuestionamiento crítico desde un arte de políticas metafóricas. Desde un ejercicio crítico con relación al género del retrato, Caguana realiza un video con imágenes de fotografías de carnet de militares. Este autor ha centrado su producción artística en las figuras del poder, lo cual se observa en esta propuesta desde una sutileza tal que acentúa el potencial crítico de la obra.

4.6. Recortes de prensa



Figura 66 (izquierda). El Universo miércoles 8 Junio, (2005) / Figura 67 (derecha). Revista Ensaga, edición 31 Julio, (2008).



Figura 68 (izquierda). Latin American Graphic Design, Taschen GMBH. Editores: Julius Wiedemann y Felipe Taborda, (2008) / Figura 69 (derecha). El Telégrafo, lunes 25 mayo, (2009).



Figura 70 (izquierda). Logo Design Vol.2, Taschen GMBH. Edición Julius Wiedemann, (2009) / Figura 71 (derecha). Aviso del Movimiento GRSB pautado en la Revista Markka Registrada, ed. 56 Octubre, (2009).



Figura 72 (izquierda). El Universo, viernes 13 noviembre, (2009) / Figura 73 (derecha). El Universo, viernes 13 noviembre, (2009).



Figura 74 (izquierda). El Universo, sábado 27 de marzo, (2010) / Figura 75 (derecha). El Telégrafo, jueves 25 de marzo, (2010).



Figura 76 (izquierda). El Telégrafo, martes 4 de mayo, (2010) / Figura 77 (derecha). El Universo, martes 4 de mayo, (2010).



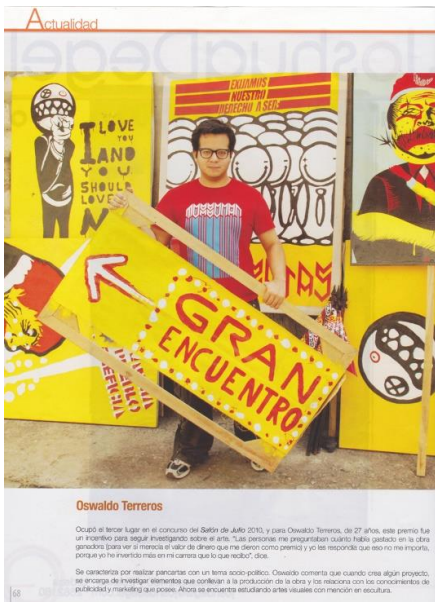
Figura 78. El Universo, sábado 12 de junio, (2010).



Figura 79 (izquierda). El Comercio, martes 27 de julio, (2010) / Figura 80 (derecha). El Telégrafo, jueves 29 de julio, (2010).



Figura 81. El Comercio, 29 de julio, (2010).



Oswaldo Tórreros

Quando se traza lugar en el concurso del Salón de Julio 2010, y para Oswaldo Tórreros, de 27 años, este premio fue un incentivo para seguir investigando sobre el arte. "Las personas me preguntaban cuánto había gastado en la obra, entonces yo me lancé a hacer el dibujo que me dieron como premio y yo les respondí que eso no me importaba, porque yo he invertido más en mi carrera que lo que recibí", dice.

Se caracteriza por realizar parascenas con un tema socio-político. Oswaldo comenta que cuando crea algún proyecto, se encarga de investigar elementos que conforman a la producción de la obra y los relaciona con los movimientos de publicidad y marketing que posee. Ahora se encuentra estudiando artes visuales con mención en ecología.



La Bial Internacional de Diseño reunirá desde hoy a 18 artistas y dos colectivos ecuatorianos

El grupo de artistas locales que participará en la Bial Internacional de Diseño reunirá desde hoy a 18 artistas y dos colectivos ecuatorianos. El grupo de artistas locales que participará en la Bial Internacional de Diseño reunirá desde hoy a 18 artistas y dos colectivos ecuatorianos. El grupo de artistas locales que participará en la Bial Internacional de Diseño reunirá desde hoy a 18 artistas y dos colectivos ecuatorianos.

Los artistas locales que participarán en la Bial Internacional de Diseño son: Pablo Huante, Damián Mero, Carlos López, Alan Jett (chirano nacido en el país), Chester Cuevas, Esteban Salgado, Esteban Mera, Carlos López, Edwin Cordero, Diego Corrales, Diego Lara, Maluco Vitor, Hernán May, Daniel Viquez, Gustavo Tejón, Aurelio Valdez, Gato García, Los colectivos non labor y Ángel y Leticia, y Oswaldo Tórreros.

Figura 82 (izquierda). Revista Mariela, edición 46, agosto, (2010) / Figura 83 (derecha). El Telégrafo, martes 23 de noviembre, (2010).



Utopía desplazada. Oswaldo Tórreros organizó una exposición paralela a la Bial en Madrid y bajo la representación de su "entidad apócrifa" (Movimiento Gráfica Revolucionaria para Simpatizantes Burgueses-GRSB) presentó *Utopía desplazada*. En la bial participó con el diseño de exposición del colectivo de arte: Las Brujas (foto derecha).



Asociaciones en dibujos de creadores nacionales y extranjeros en el MAAC

La exposición se inaugura hoy, a partir de las 19:00, y permanecerá abierta durante dos meses.

La artista Ana Rosa Valdez y el artista Carlos López son los curadores de la muestra. La muestra de asociaciones, ideología y dibujo que se presenta en el MAAC es una muestra de artistas ecuatorianos y 29 extranjeros.

Valdez comenta que la exposición surgió a partir de la búsqueda que ella y López hicieron sobre la historia del movimiento gráfico revolucionario para simpatizantes burgueses (GRSB) que surgió en Ecuador en los años 70. "Queríamos mostrar los cambios de mundo que se están dando en Ecuador, pero también el mundo que se está dando en el mundo", dice.

La muestra también incluye una exposición de arte de las Brujas, un colectivo de artistas ecuatorianos que se dedica a la creación de obras de arte que reflejan la realidad social y política del Ecuador.

Figura 84 (izquierda). El Universo, domingo 19 de diciembre, (2010) / Figura 85 (derecha). El Universo, jueves 24 de marzo, (2011).

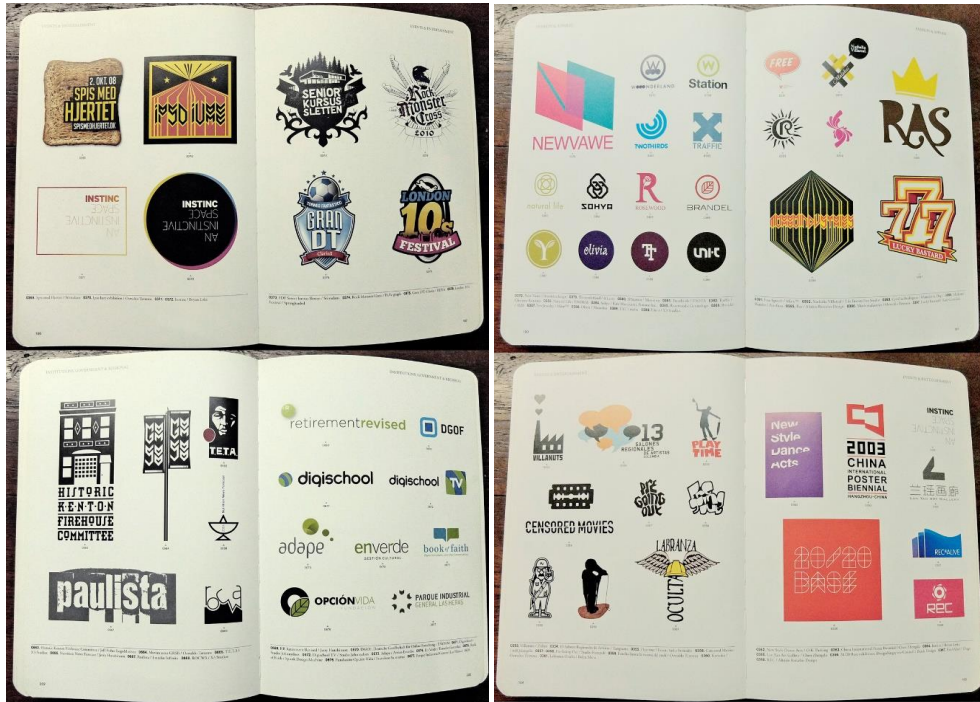


Figura 86. Logo Design Vol.3. Taschen GMBH. Editor: Julius Wiedemann, (2011).



Figura 87. Perú 21, miércoles 11 de mayo, (2011).



Figura 88 (izquierda). El Universo, domingo 3 de junio, (2012) / Figura 89 (derecha). El Comercio Jueves 7 junio, (2012).

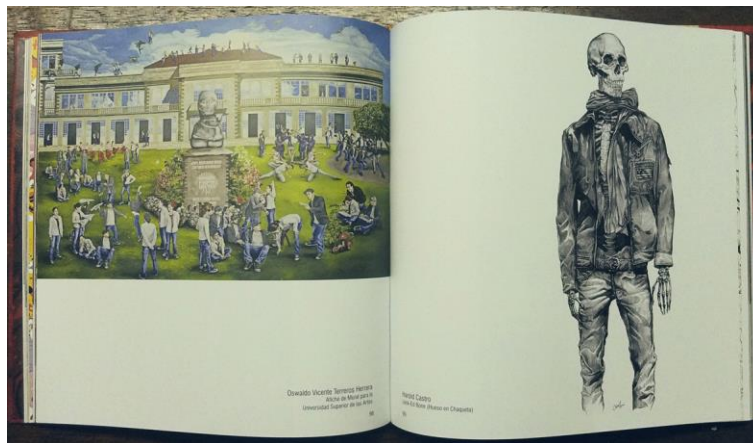


Figura 90. Caja Negra. Ilustres Ilustradores. Quito, (2012).



Figura 91 (izquierda). El Comercio, martes 11 de septiembre, 2012 / Figura 92 (derecha). *The Ungovernables-New Museum*. Skira Rizzoli Publications-EEUU -2012.

5. REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1977), Cultura y simulacro. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Debord, G. (1967). La sociedad del espectáculo. Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>
- García Canclini, N. (1997). Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Recuperado de http://culturascontemporaneas.com/contenidos/culturas_hibridas.pdf
- Jameson, F. (1999). El giro cultural, escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires: Manantial.
- Laclau, E. (10 de julio de 2005) Enfoques. El populismo garantiza la democracia. Diario La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/719992-ernesto-laclau-el-populismo-garantiza-la-democracia>
- Ries, Al (2014). Why A Milk Bottle Can Be a Powerful Marketing Tool. Advertising Age. Recuperado de <http://adage.com/article/al-ries/a-milk-bottle-a-powerful-marketing-tool/293874/>
- Ries, Al (2014). A Radio Shack by Any Other Name Actually Might Have Survived. Advertising Age. Recuperado de <http://adage.com/article/al-ries/a-radio-shack-survived/297487/>
- Rodríguez, J. (2000). Literatura, posmodernidad y otras yerbas. (Tesis inédita de maestría o doctorado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Suazo, F. (2000). A diestra y siniestra – Comentarios sobre arte y política. México: Editorial Fundación de Arte Emergente.
- Taborda, F. y Wiedemann, J. (2008). Latin American Graphic Design. México: Taschen GMBH.
- Un Mundo Feliz, colectivo (2012). Diseño Parlamentario. Recuperado de <http://unmundofeliz2.blogspot.com/2012/11/disenio-parlamentario.html>

Vaskes, I. (2011). Posmodernidad estética de Fredric Jameson: Pastiche y esquizofrenia. Sci Elo Colombia. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012046882011000200003&script=sci_arttext

6. BIBLIOGRAFÍA

- Basail, A./ Álvarez, D. (2004) Sociología de la Cultura Tomo I Primera parte. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Chakravorty, G. (2009) ¿Pueden hablar los subalternos? Barcelona: Museu d' Art Contemporani de Barcelona.
- Dorfles, G. (2010) Falsificaciones y fetiches. La adulteración e el arte y la sociedad. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Grijelmo, A. (27 de julio 2014). Opinión: El populismo está fuera del diccionario. Diario El País. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2014/07/25/opinion/1406288927_479703.html
- Hardt, M./ Negri, A. (2002) Imperio. Buenos Aires: Paidós.
- Heller, S. (2000). La Svástica, ¿Un símbolo más allá de la rendición? México: Océano.
- Heller, S. (2002). Design Humor, The Art of Graphic Wit. Canadá: Allwarth Press.
- Kronfle, R. (2009). 1998-2009 Historias (s) en el arte contemporáneo del Ecuador. Guayaquil: Río Revuelto ediciones.
- Negri, A./ Cocco, G. (2006) Global. Biopoder y luchas en una América Latina globalizada. Buenos Aires: Paidós.
- Ranciere, J. (2005) Sobre políticas estéticas. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Ranciere, J. (2007) El desacuerdo. Política y Filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión.