Ponerse en guardia ante el fin del mundo: reinvención en las artes visuales de la Guayaquil pospandémica

Artículo de investigación

María Mercedes Zerega
Universidad Casa Grande, Guayaquil, Ecuador
tzerega@casagrande.edu.ec
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3412-1188

Zaylín Brito
Universidad Casa Grande, Guayaquil, Ecuador
zbrito@casagrande.edu.ec
ORCID: https://orcid.org/0009-0009-4864-5725

Héctor Luis Bujanda Anduea
Universidad Casa Grande, Guayaquil, Ecuador
hbujanda@casagrande.edu.ec
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6307-9658

Jeffrey Ismael Véliz Godoy
Universidad Casa Grande, Guayaquil, Ecuador
jveliz@casagrande.edu.ec
ORCID: https://orcid.org/0009-0004-0315-0132

Recibido: 26 de marzo de 2025
Aprobado: 19 de julio de 2025

Zerega, M. M., Brito, Z., Bujanda Andueza, H. L., & Véliz Godoy, J. I. (2026). Ponerse en guardia ante el fin del mundo: Reinvención en las artes visuales de la Guayaquil pospandémica. Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte, 21(39), 95-108. DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23459

Resumen
Tras la pandemia del Covid-19, el arte contemporáneo ha explorado diversas aproximaciones a la posibilidad del fin del mundo. Este artículo examina los cambios en los procesos de producción artística en la ciudad de Guayaquil, Ecuador—una ciudad que, como caso de estudio, permite comprender los desafíos y dificultades de crear en la periferia durante la pandemia. Se analiza cómo los artistas redefinieron sus prácticas creativas y cómo esta reconfiguración ha moldeado la escena de las artes visuales en la ciudad. La investigación se fundamenta en 20 entrevistas con artistas, curadores y expertos en arte residentes en esta ciudad. Sus testimonios muestran que la pandemia generó nuevas dinámicas de circulación y consumo de arte, impulsando prácticas artísticas marcadas por la precariedad y un mimetismo exacerbado.

Palabras clave
prácticas artísticas contemporáneas; artistas visuales; pospandemia; producción artística; relatos

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

SECCIÓN CENTRAL

On Guard Against the End of the World: Reinvention in the Visual Arts of Post-Pandemic Guayaquil

Abstract
Contemporary art has explored multiple ways of addressing the prospect of the end of the world in the aftermath of the Covid-19 pandemic. This article examines changes in artistic production processes in Guayaquil, Ecuador—a city that serves as a case study for understanding the challenges and difficulties of creating on the periphery during the pandemic. It analyzes how artists redefined their creative practices and how this reconfiguration has shaped the visual arts scene. The study draws on 20 interviews with artists, curators, and art experts residing in this city. The findings indicate that the pandemic generated new dynamics of production, circulation, and consumption, promoting artistic practices marked by precariousness and intensified mimeticism.

Key Words
contemporary artistic practices; visual artists; postpandemic; artistic production; narratives.

Se mettre sur ses gardes avant la fin du monde : réinvention dans les arts visuels du Guayaquil post-pandémique

Résumé
Après la pandémie de Covid-19, l'art contemporain a exploré diverses approches face à la possibilité de la fin du monde. Cet article examine les évolutions des processus de production artistique dans la ville de Guayaquil, en Équateur — une ville qui, en tant qu'étude de cas, nous permet de comprendre les défis et difficultés de créer en périphérie pendant la pandémie. Il explique comment les artistes ont redéfini leurs pratiques créatives et comment cette reconfiguration a façonné la scène des arts visuels en ville. La recherche repose sur 20 entretiens avec des artistes, conservateurs et experts en art vivant dans cette ville. Leurs témoignages montrent que la pandémie a engendré de nouvelles dynamiques de circulation et de consommation d'art, favorisant des pratiques artistiques marquées par la précarité et l'imitation exacerbée.

Mots-clés
pratiques artistiques contemporaines ; artistes visuels ; post-pandémie ; production artistique ; histoires.

Colocar-se em alerta antes do fim do mundo: reinvenção nas artes visuais do Guayaquil pós-pandemia

Resumo
Após a pandemia de Covid-19, a arte contemporânea explorou várias abordagens à possibilidade do fim do mundo. Este artigo examina as mudanças nos processos de produção artística na cidade de Guayaquil, no Equador — uma cidade que, como estudo de caso, nos permite compreender os desafios e dificuldades de criar na periferia durante a pandemia. Discute como os artistas redefiniram as suas práticas criativas e como essa reconfiguração moldou a cena das artes visuais na cidade. A investigação baseia-se em 20 entrevistas com artistas, curadores e especialistas em arte que vivem nesta cidade. Os seus testemunhos mostram que a pandemia gerou novas dinâmicas de circulação e consumo de arte, promovendo práticas artísticas marcadas pela precariedade e pela imitação exacerbada.

Palavras-chave
práticas artísticas contemporâneas; artistas visuais; pós-pandemia; produção artística; histórias.



Figura 1. S.t. (de la serie Flat News), 2021. Artista David Orbea. Fotografía del autor.



Figura 2. Foto de cadáver en Guayaquil, abril 2020. Fuente: @ronaldcordova, publicada en el diario El Comercio, 5 de abril de 2020.

Introducción: La pandemia y sus efectos sobre la escena artística local

La ciudad de Guayaquil, en Ecuador, declaró el estado de emergencia por la pandemia el 12 de marzo de 2020. Desde el inicio, registró la mayor cantidad de muertos per cápita por COVID del país (Zibell, 2020). Las imágenes de cadáveres en las calles causaron un fuerte impacto a nivel internacional. Los brotes más fuertes en 2020 y 2021, junto con el alto número de muertos, derivaron en estrictas medidas de confinamiento durante casi dos años. La población permaneció más tiempo confinada que en otros países, incluso dentro de América Latina, lo que obligó a inventar nuevas formas de socialidad, educación, trabajo, recreación y creación a distancia, casi siempre digitales.

A algunas versiones de esta obra, el joven artista guayaquileño David Orbea agregó la frase "Guayaquil es mi destino" que corresponde al slogan utilizado por el Municipio de Guayaquil para fines turísticos.
La pandemia agravó la situación ya precaria y compleja de sector artístico en el país. Para 2020, el 75%

de los trabajadores culturales indicaba estar en una situación igual o peor que antes, mientras que el 47% consideraba que era peor. La *Encuesta de condiciones de trabajadores de la cultura en Ecuador*, realizada en abril-mayo 2020 (OEI, ILIA, Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, 2020), mostró que 70% no tenía un trabajo regular, 51% estaba en pluriempleo y solo 24,15% tenía un trabajo fijo
.
Aunque la escena de las artes visuales en Guayaquil se reactivó después de la pandemia, aún persisten diversas formas de precariedad. Los artistas señalaron la falta de trabajo digno; los galeristas la informalidad y desarticulación de los circuitos internacionales; y los coleccionistas, por su parte, han subrayado tanto la homogeneidad de la oferta como la inestabilidad económica que afecta al sector (Moreno, 2020). A pesar de que existen varios estudios relacionados, la mayoría se centran en condiciones laborales (Cárdenas-Pérez, 2021; Aguirre y Alfonso, 2022; Fediuk y Molina, 2022) y en los desafíos de la educación virtual en arte (Marchiano, 2020; Huauya, 2021 y Pillacela-Chin y López-San Segundo, 2024), mientras que pocos se centran en los procesos investigación-creación en artes visuales durante la emergencia.

Szostak (2022) analiza los cambios en el proceso creativo de los artistas visuales, destacando las oportunidades y dificultades derivadas de la digitalización. Por su parte, Candelaria y Luna (2023) investigaron los procesos de producción de artistas en formación en bachilleratos especializados, revelando angustia y desmotivación, pero también oportunidades de reinvención. Sin embargo, estos estudios no consideran contextos tan precarios como el de Guayaquil, donde el arte encontró maneras diversas de sostenerse en un ambiente casi desértico y restringido a la esfera privada.

Dilemas pospandémicos: la vigencia del arte en un mundo sin nosotros

En las últimas décadas, la humanidad ha explorado diversas formas de imaginar el fin del mundo, más decisivamente a partir de la conciencia de calentamiento global y de lo que se ha denominado la era del Antropoceno (Stengers 2008; Danowski & Viveiros 2019). Sin embargo, fue con la pandemia de 2020 cuando estas variantes apocalípticas, que imaginan el desmantelamiento temporal y espacial del sujeto, adoptaron su forma más radical: por la vía de la extinción, no existe más un *nosotros* ni tampoco un *mundo*. El confinamiento produjo de facto un régimen de excepción que creó un nuevo y desolador paisaje: "atisbo de un futuro posible, un mundo *sin nosotros*" (Speranza, 2022, p. 4).

Ese "mundo sin nosotros" nos obliga a hacernos preguntas que la propia filosofía crítica se ha hecho desde la Ilustración y el nacimiento de la era moderna, entendida esta última como una vasta empresa movilizadora del presente, creadora de futuro y a su vez máquina destructora del pasado. A propósito de una de las novelas que en las últimas décadas inaugura esta perspectiva—*La amante de Wittgenstein*, de David Markson—Rivera Garza se interroga: "¿y cómo es el mundo después del mundo? ¿Cuáles son exactamente nuestras ruinas? ¿Cómo se lidia con el lenguaje cuando no hay nadie, en sentido literal, a quién dirigirlo?" (Rivera Garza, 2019, p. 55).

Podemos agregar a este catálogo de preguntas, las que provoca el estatus de la obra de arte en un mundo ya sin nosotros: ¿puede la obra de arte sobrevivir? ¿Tiene vigencia, sigue siendo pertinente pensarla sin nosotros? ¿Tiene sentido el arte sin el artista y el otro-espectador? Llamada a entrar en relación con el otro o los otros, a sostener un vínculo presencial en los espacios de exhibición, ¿puede seguir llamándose arte a lo que no puede experimentarse como tal? A estas preguntas, Speranza responde que "el arte era de pronto otro, un arte sin nosotros, mudo, hablando para nadie. Pero ¿qué podría decir el arte en medio de la catástrofe?" (Speranza 2022, p. 5).

Creemos que esa doble y paradójica perspectiva de la catástrofe que se vivió en la pandemia, durante la cual el encierro humano y la pregunta por la función de la obra en un mundo *sin nosotros* produjo una actitud movilizadora en el artista. En las condiciones planteadas, por demás inéditas por su alcance y unanimidad mundial, se puso en evaluación el rol de la obra, su lugar y su espacio más allá de lo inmediato y lo posible. El artista tuvo entonces que ponerse en guardia. Estas preguntas, estas subjetividades, esta actitud, se evidencian en los relatos que recoge este artículo sobre lo que significó crear arte ante el fin del mundo. En todo caso, lo que parecía el fin del mundo o *el fin de un mundo*.

Arte contemporáneo: revisitando el fin del arte

Arthur Danto (1997), en su texto *Después del fin del arte*, alega que el arte contemporáneo "no significa la muerte de la creación artística, sino el fin de una narrativa histórica específica que guió y dio sentido a la producción artística desde el Renacimiento hasta el Modernismo" (Danto, 1997, p.21). Y es que el movimiento de arte contemporáneo, desde mediados del siglo XX y hasta la actualidad, alberga un robustecido y diverso cuerpo de prácticas artísticas que se encuentran en constante revisión. No se trata, por lo tanto, de un movimiento estandarizado ni agotado por ciertos medios o técnicas, sino todo lo contrario.

La dificultad de alcanzar una definición consensuada sobre el arte contemporáneo permite que afloren una gran diversidad de aproximaciones teóricas. Sin embargo, un punto en común en las prácticas contemporáneas es la tensión que estas generan con la propia institucionalidad del arte, dando lugar a nuevas formas de expresión, comunicación y legitimación. En consecuencia, se desafían y redefinen constantemente las convenciones estéticas y conceptuales establecidas: "El arte ya no puede ser definido por un estilo particular o un movimiento, sino por la capacidad de las obras para expresar significados y participar en el discurso cultural" (Danto, 1997, p. 8). En este sentido, las interrogantes y provocaciones del arte contemporáneo no solo resultan necesarias, sino también imprescindibles, para lidiar con *el fin del mundo*.

El arte hoy constituye un ámbito de insospechadas y diversas prácticas que redefinen, socavan y amplían los propios límites del arte, respondiendo sobre todo a la complejidad de la época actual. La capacidad interdisciplinar y transdisciplinar que tienen estas prácticas, promueven, como nunca antes en la historia del arte, colaboraciones entre los artistas y otros actores del mundo del arte, curadores, críticos, gestores culturales, coleccionistas, e incluso con científicos, tecnólogos o profesionales de otras avenidas. Obrist (2014), quien es curador y crítico de arte, ha mostrado especial interés en el diálogo y colaboración entre diferentes campos dentro y fuera del arte—la ciencia, la filosofía y la arquitectura, entre otros; para el crítico, el arte contemporáneo es una respuesta a lo que el mundo es hoy.

Por su parte, los artistas actúan como agentes de cambio, desafiando las narrativas convencionales y abriendo nuevos horizontes de sentido e interpretación al mundo y a la propia experiencia "humana". De esta forma, los artistas contemporáneos enuncian simbólica y discursivamente sus propios contextos sociales, políticos, culturales, interpelando problemáticas universales como las identidades, migraciones o cuestiones medioambientales, entre otras, las cuales permiten entablar una relación dialógica y contextualizada con sus espectadores. Sobre este pluralismo y la relación con los públicos Danto plantea: "Vivimos en una era de pluralismo radical en la que cualquier cosa puede ser arte, y el valor artístico no se mide por estándares universales, sino por contextos específicos y la interacción con el público" (Danto 1997, p. 47).

El artista: un sujeto en disenso, más allá de los límites

Una manera de acercarse a la actitud del artista es utilizando el enfoque que puso en práctica Foucault en los años 80 para comprender el paso de la sociedad tradicional a la sociedad moderna. En su texto *Qué es la Ilustración*, Foucault trata de desentrañar ese inédito momento, finales del siglo XVIII, en que la filosofía kantiana ensaya su pertinencia examinando la actualidad como un espacio de recortes y determinaciones.

Para Foucault, Kant pretende dilucidar en "lo actual" las actitudes del sujeto, el cual busca desentrañar lo que encuentra a su paso bajo el propósito de transformarse a sí mismo. De esta manera se inaugura una nueva época. Para Foucault, "la modernidad no libera al hombre en su ser propio; le constriñe a la tarea de elaborarse a sí mismo" (2006, p. 91). Lo actual, entonces, con sus recortes y limitaciones, consigue establecer una tensión que, como dice Deleuze, plantea posibilidades concretas de pensar, actuar y decir: "Pensar es alojarse en el estrato del presente que sirve de límite: ¿qué puedo ver y qué puedo decir hoy en día?". (Deleuze, 1987, p. 154)

Este sujeto mantiene una distancia con respecto a las estrategias de poder que los estados verticalizan a partir de sus autoridades e instituciones. El deseo o resistencia a no dejarse capturar por el poder implica posturas críticas, prácticas experimentales, modos de

subjetividad diversos, formas inatrapables y singulares de expresión. La modernidad no es conservadora; todo lo contrario, en ella el sujeto se plantea su propia reinvención a través de la experiencia de experimentar sus límites. Esa sería la actitud propia de lo que Foucault llama una *ontología del nosotros mismos*, la cual se funda en las resistencias del sujeto a ser gobernado, a aceptar las imposiciones verticales, impulsado por una práctica experimental que se basa en el hacer.

Por su parte, Rancière propone asociar la actitud del sujeto moderno —y su capacidad para el disenso— con la fundación de un nuevo régimen estético, un régimen de visibilidad. "El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible" (Rancière, 2010, p.52). De este modo, de la *ontología del nosotros mismos* nace una articulación práctica, entre las estrategias de poder, de saber y de pensar en sí mismo, cuyo resultado son otras maneras de expresión, de creación más allá de los límites. Con cada recorte de lo actual, en el arte está en juego la posibilidad de hacer visible lo invisible. En consecuencia, el arte es político por definición: pone en juego otros modos de representar, como indica Rancière, reparte de nuevo la escena entre lo que podemos ver y lo que no podemos ver. A propósito de la perspectiva de Foucault orientada al hacer crítico del sujeto que se subleva a toda idea del poder, Deleuze se pregunta:

> ¿Qué puedo saber, o que puedo ver y enunciar en tales condiciones de luz y de lenguaje? ¿Qué puedo hacer, qué poder reivindicar y qué resistencias oponer? ¿Qué puedo ser, de qué pliegues rodearme o cómo producirme como sujeto? Bajo estas tres preguntas, el 'yo' no designa un universal, sino un conjunto de posiciones singulares adoptadas en un Se habla, Se ve, Se hace frente, Se vive. (Deleuze 1987, p. 149)

Un aspecto del pensamiento experimental asociado con el arte y la transformación de los límites, puede encontrarse en la visión que tiene Rancière sobre el papel que juega la palabra en el reparto de lo sensible, de allí que postule que todos somos animales literarios (Rancière 2011). La palabra define, enmarca, visibiliza, enuncia un campo de conflicto que nos disloca del lugar y de nuestros propios cuerpos.

Actitud del artista: del padecer a la experiencia de la travesía

En este punto, cabe preguntarse si el artista contemporáneo tiene que enfrentarse, como el resto del mundo social, al tiempo del encierro y el confinamiento pandémico. En efecto, el artista llega a activarse sin tener a cambio ninguna garantía. ¿Qué ocurre allí? ¿El artista se moviliza en esas condiciones con el objeto de no cesar de producir su obra y seguir su propia reinvención como artista?

La ontología del nosotros mismos a la que alude Foucault (2006) también puede analizarse desde la acepción de la experiencia (*Erfahrung*) que ha adquirido cierta preponderancia en los últimos años en el campo del arte. Según esta, la experiencia es definida por el proceso, la travesía y el viaje del sujeto que narra lo que vive. Esta definición difiere de otra acepción de la experiencia (*Erlebnis*), que se asocia a un padecer, a un vivir lo actual de manera pasiva, como un comparecer o tomar parte. Como explica Isava (2022), la experiencia asociada con la *Erfahrung* es un atravesar lo actual, un querer probarse en los límites.

Aunque ambos sentidos (*Erfahrung* y *Erlebnis*) no son excluyentes, la pandemia como momento límite fue un período que simultáneamente se vivió como *padecimiento* y *atravesamiento*. Sin embargo, en el campo del arte y a la luz de esta investigación, se confirma que este atravesamiento no se da a ciegas, que el artista cuenta con una tradición, unos recursos y herramientas que le sirven para *mantenerse en guardia*, por más desafiante que parezca.

> Pensada así, la experiencia se transforma de una pura y simple recepción pasiva (una 'vivencia') en un *tránsito* que, gracias a unos determinados elementos *a priori*, permite identificar (percibir, sentir, entender, interpretar) un determinado utensilio, una determinada situación, un determinado arreglo de cosas, de formas, de sonidos o de hechos, de acuerdo a prácticas y tradiciones de un orden cultural (Isava, 2023, p. 68).

La experiencia de la travesía (*Erfahrung*), asociada a un hacer que busca superar límites, tiene una larga tradición dentro de las denominadas vanguardias artísticas del siglo XX. Foster (2017) recuerda que hay tres grandes aspiraciones de esas vanguardias: 1) la transgresión de un orden dado; 2) la instauración de un orden nuevo; y 3) permanecer en una situación de

crítica inmanente con respecto a lo actual. Llama la atención que, a esta última corriente, asociada con el dadaísmo, Foster le reconoce un importante aporte al arte contemporáneo e identifica que sus protocolos están aún vivos en la práctica artística del siglo XXI. Foster describe este movimiento en términos de agitación, de hacer arte en un tiempo incierto, sin garantías, agujereado por el estado de excepción que varios países europeos impusieron, antes y después de la Primera Guerra Mundial:

> Esta vanguardia, nada heroica, no se pretenderá capaz de romper con el viejo orden o encontrar otro nuevo; más bien tratará de rastrear fracturas ya existentes en el orden dado, para presionar más sobre ellas, para de algún modo activarlas (Foster, 2017, p. 119)

Foster encuentra que el arte del siglo XXI se sostiene en el gesto de la tercera vanguardia, al encontrar las fracturas y agujeros de un orden excepcional que no logra estabilizarse, sobre todo después del 11 de septiembre de 2001. El estado de excepción, los decretos marciales y las medidas biopolíticas que se adoptaron mundialmente para enfrentar la pandemia de 2020, no hicieron más que avivar esta escena artística a la que Foster describe como practicante de un mimetismo exacerbado, con vistas a crear efectos paródicos, irónicos o sarcásticos sobre el discurso oficial y la imposición de una ley que, dependiendo del contexto, puede ser percibida como una falta o ausencia de ley: "Ni *vanguardia* ni *retaguardia*, esta *guardia* permanecerá en una posición de crítica inmanente y, sin abandonarla, a menudo adoptará una postura de exacerbación mimética" (Foster, 2019,p. 119).

Estar en *guardia* implica entonces identificar los agujeros, las incoherencias, hacer parodia de la gubernamentalidad oficial. A ese paisaje que dicta lo mimético exacerbado dentro del arte habría que complementarlo la acción-intervención (Speranza, 2020) que ha ganado mucha resonancia después de la experiencia del *fin de mundo*: el campo de las "reconstrucciones", una sensibilidad emergente ligada a recomponer o reunificar un estado de la situación que parecía desintegrado:

> Era hora de tomar partido por las cosas, reconstruir, componer, y el arte y la literatura no dejan de crear artificios para volver a hacer lo real más real, imaginar nuevos atajos para traducir la experiencia infinitamente facetada del mundo contemporáneo (Speranza, 2023, p. 7).

Enfoque y metodología de la investigación

Los objetivos de la investigación se orientaron a conocer los procesos de producción artística, circulación y consumo, así como a las nuevas dinámicas y reconfiguraciones que se desarrollaron en el ámbito de las artes visuales tras la pandemia. Considerando que la experiencia está orientada a experienciar un objeto, una situación, avanzar con respecto a sí mismo, se formularon las siguientes preguntas sobre la creación visual en la pospandemia: ¿Cómo narran los artistas guayaquileños su experiencia de creación? ¿Qué sentidos del tiempo y la catástrofe se construyen? ¿Qué emerge de sus relatos? Estas interrogantes tuvieron el propósito de contribuir a describir e interpretar los procesos subjetivos (Sautu, 2005), especialmente a partir de las valoraciones y los relatos de los propios protagonistas de la escena.

Este estudio cualitativo buscó comprender la complejidad de la producción de artes visuales durante la pospandemia en Guayaquil, capturando su riqueza y diversidad del estudio de caso dentro de su contexto natural (Stake, 1999). Por tanto, un factor que impactó la investigación fue el confinamiento en la ciudad. La vacunación masiva en Ecuador comenzó recién a mediados de 2021, cuando el estudio ya estaba en curso, dificultándose así la inmersión y el trabajo de campo. Esto llevó a la adopción de métodos etnográficos remotos en una primera etapa y estrategias con medidas de bioseguridad en otras, configurando así una investigación en emergencia.

Se realizaron entrevistas virtuales y presenciales a 20 participantes, categorizados en tres unidades de análisis: artistas, curadores y expertos en arte, todos actores clave en el mundo del arte (Danto, 1997). Los criterios de selección incluyeron tanto actores institucionalizados como independientes, con diferentes rangos de edad y géneros con experiencias y perspectivas diversas sobre la escena local.

Se siguieron los protocolos éticos y se obtuvo el consentimiento informado para la identificación de los participantes. Las categorías de análisis, aunque se construyeron durante el proceso flexible y emergente de la investigación cualitativa (Sautu, 2005), se centraron en tres ejes: procesos de producción artística, procesos subjetivos y creativos, y las limitaciones y oportunidades que reconfiguraron estos

procesos. Para acceder a los relatos y experiencias de los participantes, los resultados se organizaron en dos grandes categorías: 1) el relato temporal o génesis de la creación después de la catástrofe y 2) los sentidos de producción, circulación y consumo de las artes visuales.

Resultados: separar oscuridad de oscuridad

Los afectos fueron el recurso principal en las producciones artísticas pospandémicas. Según los curadores Pablo Cardoso y Juan Felipe Paredes: "Hay propuestas interesantes a analizar desde lo conceptual y que hablan sobre lo que podríamos definir como las urgencias sociales e individuales de lo contemporáneo" (Cardoso, 2012). Y, "La gente está valorando mucho más la historia personal" (Paredes, 2021).

En abril de 2020, el artista Anthony Arrobo decidió sentarse a producir un cuadro por día para enfrentar, desde la creación, la urgencia subjetiva. Sobre esta creación artística, el artista y docente Saidel Brito (2021) resalta que fue un mecanismo terapéutico y de libertad en el encierro:

> La motivación fue que quedara algo tangible de la experiencia de estar encerrados, de estar viviendo a media llave... creo que fue un poco terapéutico también... porque un encierro, un presidio es para el arte una posibilidad de libertad, de expandir la barrera que nos sitúa en el punto... para mí fue un mecanismo de salvación. (comunicación personal, 2021)

Mayro Romero, en cuarentena, creó una video carta con cámara digital de 14 píxeles. Esta obra se exhibió en 2021 en la muestra colectiva Nos-Otros (*Reflexiones visuales pandémicas*) en Cuenca, Ecuador, y en la prestigiosa Galería Floating Project de Hong Kong. Romero (2021) exploró su departamento como un espacio de ensoñación y memoria. En sus palabras:

> En esta video carta exploré el espacio, el departamento de seis por seis metros en el centro de Guayaquil en el que pasé la cuarentena, y narrar cómo ese lugar iba articulándose desde la ensoñación, la imaginación, la memoria para crear un lugar mucho más ameno para convivir. (comunicación personal, 2021)

Por su parte, Ruth Cruz, de la No colectiva NHormigas generó obras a partir de su experiencia de habitar la soledad: "Fue como una respuesta o una justificación". (Cruz, comunicación personal, 2021).

Arte y formas de tramitar la pérdida

Uno de los sentidos principales que se le dio al arte fue tramitar la pérdida: humanas, de seguridad o del futuro en un contexto de incertidumbre. Paredes considera que "estamos en un periodo introspectivo dentro de las artes, de propuestas ontológicas que está trayendo una exploración de materialidades increíbles" (Paredes, comunicación personal, 2021). Menciona como ejemplo la muestra individual de Christian Godoy, *Érase una vez un cuerpo*, exhibida en septiembre de 2021 en la galería N.A.S.A.(L). En esta muestra, discute desde una mirada posthumanista la vulnerabilidad de los cuerpos, teniendo como marco a la pandemia entendida también como un esfuerzo de extensión de la vida.

La producción pospandémica de Cruz, por ejemplo, estuvo atravesada por la pérdida. Presentada en junio de 2021 junto a la No-colectiva NHormiga, en la galería N.A.S.A.(L), su muestra contenía tres piezas —*Cero G, La teoría de la abducción, Caída perpetua*— que articulaban un mismo dispositivo: la pluma arrancada de un ave que su gata le traía. La muerte de su hermana por cáncer y Covid-19 le hizo reinterpretar estos elementos: "Después, con el tiempo, pienso en que mi hermana era la paloma debajo del lavado" (Cruz, comunicación personal, 2021).

Para algunos artistas, la pandemia significó perder la seguridad. La "diferencia" se convirtió en estigma y, por lo tanto, en "amenaza" y en sinónimo de "infección". Daya Ortiz, artista de la No-colectiva NHormigas, explica que por su apariencia no heteronormativa sintió ser perseguida: "[Tenía] a los policías persiguiéndome; la gente que caminaba, la que vivía en la calle persiguiéndome... La gente religiosa con delirios apocalípticos me veía pasar y bueno: el demonio" (Ortiz, 2021).

Las pérdidas humanas, en su diversidad de formas, fueron un tema recurrente en las obras pandémicas: de seres humanos que dejan intempestivamente el mundo y otros seres que pierden su lugar en el mundo por ser humanos, demasiado humanos.

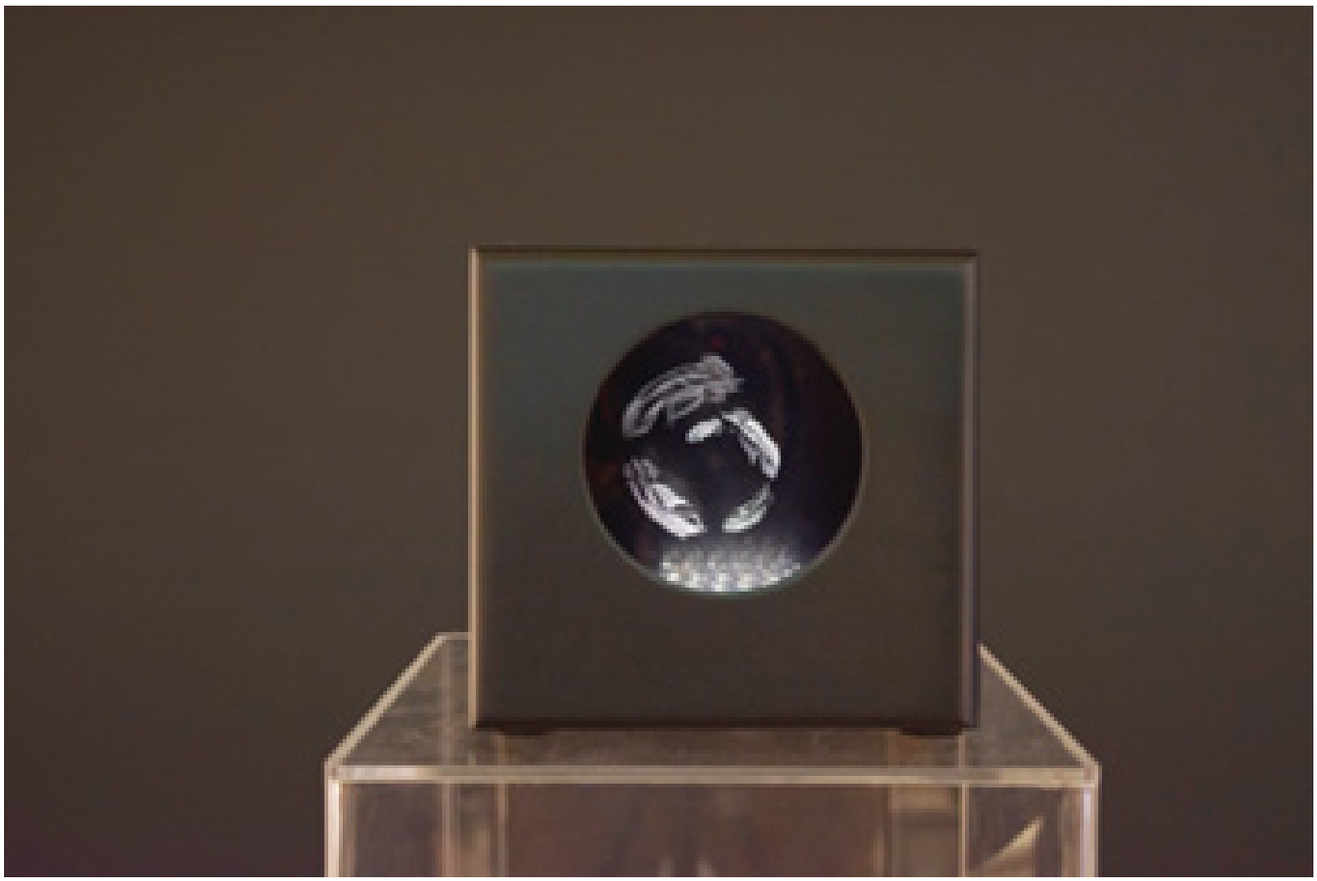


Figura 3. *Obra Caída perpetua.* Fotografía de la artista Ruth Cruz.

Entre descentramientos de lenguajes y lugares seguros

La pandemia generó precariedades materiales y económicas que impactaron los procesos creativos. Los artistas adoptaron nuevas metodologías de investigación-creación, por la escasez de materiales y por las urgencias subjetivas, explorando otros lenguajes y descentrándose de sus trayectorias. El tiempo los llamaba a ser "otros": otros sujetos, otros artistas.

La pandemia impulsó la creación a partir de lo que estaba a la mano, del desecho, del "material menor". Como señalaba André Alejandro, gestor cultural de Guayaqueer: "El estándar de producción habla sobre el uso de materiales históricamente ridiculizados... Esmaltes de uñas, cartones, todas aquellas cosas que tienen que ver con la consciencia de la materialidad" (Alejandro, comunicación personal, 2021).

Un ejemplo de ello es la obra del artista Juan Carlos Vargas, quien creó obras con objetos de la basura desarrollando un nuevo cuerpo de obras bajo una iconografía punk en su muestra Yo Chambero expuesta en el año 2021. Un gesto que fusiona la lógica del recogedor, del archivador, del recolector que a veces vandaliza, a veces juega con los materiales.

Sin embargo, no todos los procesos de producción artística fueron motivados por las restricciones de la materialidad, sino también por la pandemia como acontecimiento que generó refundaciones subjetivas y expresivas. Artistas como Orbea, Brito, Vargas, Ortiz, Arrobo, Romero y Cruz recurrieron a los recursos para crear obras a partir de "lo que se tenía en casa", como indicaba Arrobo. Romero, por su parte, usó el fotomontaje debido al contexto, aunque no era parte del lenguaje expresivo de su trayectoria artística.

Mercado del arte: incipiente, pero mercado

Pese a la crisis económica, la pandemia impulsó un coleccionismo emergente que favoreció la pintura y el pequeño formato. En este sentido, muchos de los artistas motivados por el mercado, abrazaron la pintura como lenguaje seguro que permitió la supervivencia al generar ingresos, ya que era lo que el mercado consumía de forma privilegiada. Como señala Cruz: "Hubo la necesidad de pintar obra porque eso es lo que se está consumiendo" (Cruz, 2021)

Muchos artistas recurrieron a este lenguaje para sobrevivir, como Vargas, quien abandonó el videoarte para enfocarse en lo pictórico. Sin embargo, críticos y artistas plantean que ese fenómeno es producto también de una larga tradición pictórica en el contexto local, que se ha denominado la "Escuela de pintura de Guayaquil". Este lenguaje preponderante no es el resultado de un pictocentrismo tradicional o figurativo, sino todo lo contrario: la pintura se asume desde diversos lenguajes, aunque sosteniendo el formato "cuadro".

No obstante, la pandemia evidenció como nunca antes que el quehacer artístico es una fuerza laboral en la ciudad, "un trabajo", acotó Paredes. La compraventa local se reactivó, al menos así lo confirman Orbea y Vargas, quienes vendieron más en pandemia (a través de Espacio Onder) que nunca.

Según Cardoso, estudios realizados en el marco del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes de la Uartes confirman que Guayaquil es el primer lugar donde existe una comercialización en el campo de las artes visuales, muy por encima de lo que sucede en otras ciudades. En este sentido, se evidenció cómo el mercado del arte modula y modela las propuestas de los artistas. Los artistas locales reconocen la pintura como estrategia efectiva para la comercialización de obras fomentando nuevos nichos para el coleccionismo y el mercado del arte, comenta Cardoso (2021).

No obstante, Cruz advierte que esta lógica mercantil restringió la experimentación, llevando a algunos artistas a volver a la pintura para asegurar ventas: "El fenómeno que activó el comercio en pandemia afectó la producción al punto de que los artistas que accedían a otros medios, retrocedían y quienes no trabajaban con la pintura decidían usarla... castrando así la escena local" (Cruz, comunicación personal, 2021).

A su vez, el pequeño formato facilitó el acceso tanto a creadores como a coleccionistas. Kronfle (2021) menciona lo siguiente en su blog *Paralaje.xyz*, un espacio de crítica de arte y debates culturales desde Ecuador:

> La proliferación de "obritas" tiene en nuestro contexto su explicación. Por un lado, la realidad es más dura que una roca y había que plantearse cómo sobrevivir durante la pandemia. Y, por otro lado, al igual que la gran mayoría de artistas locales, es difícil no sucumbir al síndrome de pequeño formato que pulula en el comercio de arte de la ciudad en los últimos años; basta navegar por Instagram, la gran bahía digital donde cada quién ha montado su caramanchel electrónico. (2021, párr. 7)

Contarse desde nuevos espacios y lenguajes transmedia

El relato sobre la producción artística necesita contarse 1) desde espacios no convencionales, alejándose de lugares oficiales, y 2) desde nuevos medios digitales. Vargas y Orbea a partir de su experiencia gestionando el espacio Onder destacan cómo los artistas buscaron lugares independientes para exhibir su trabajo, facilitando el acceso del público.

Los artistas también decidieron relatar sus historias pandémicas a través de plataformas digitales, por el confinamiento y falta de galerías como dice la artista Irina Liliana García, refiriéndose al "boom en la compraventa de obras" que estimuló esta red social, debido a la exposición de sus propuestas sin intermediarios: "La mayoría se dispuso tanto a vivir en *Instagram* que inevitablemente descubrieron nuevos artistas y lo que estaban produciendo en ese momento". (García, comunicación personal, 2021).

Nos encontramos con economías basadas en el trabajo independiente para las cuales la reputación y visibilidad en estos espacios virtuales fue fundamental. De esta forma, el ecosistema artístico se reinventó, adoptando nuevas formas de visibilización y comunicación. Los artistas asumieron roles híbridos, gestionando su propia promoción y venta. Mediante un PDF e historias de *Instagram*, los creadores de espacios

expositivos como Onder o Dealers promocionaron y repartieron "al pie de la casa y en plena cuarentena", las obras disponibles de los artistas. La gente compraba para "apoyar a los artistas, para decorar sus casas o coleccionar obras con precios más accesibles", precisa Orbea.

Así terminan estos relatos de pérdida y creación de mundos después de la catástrofe.

Discusión de resultados: entre la experimentación y la precariedad

Para Isava (2022), experimentar es ensayar un repertorio o protocolo de recursos heredados a través de la cultura, pero que el sujeto del arte es capaz de rehacer en determinadas condiciones, problematizar sus formas de transmisión y ofrecer modos alternativos de experimentar el mundo actual y lo circundante. En ese sentido, los artistas que en medio de la pandemia se activaron porque "hay que hacer algo con esto". Indican, en términos generales, que buscaron modos de experimentar y reinventarse a partir de otros modos de hacer, decir y hacer, producto de los recortes y limitaciones que imponía el confinamiento, el encierro y el aislamiento.

Las intersecciones comunes tienen los relatos de los artistas visuales en Guayaquil con otros relatos regionales y globales: la creación como reparación de la catástrofe. Como se ha sostenido, la actitud del artista remite a condiciones que dieron cabida y auge a la modernidad. Por tanto, un artista experimenta, actúa, rehace los límites. *Está en guardia* ante las prescripciones y determinaciones que ejerce lo actual sobre él. En un escenario pospandémico, donde se aceleran las condiciones de un nuevo capitalismo —el anarcocapitalismo— el mundo social se dispersa, dando paso a un anarquismo de facto que se traduce en abandono individualizado. El artista contrarresta el abandono, el cual es vivido como incertidumbre, precariedad e inestabilidad, a partir de un actuar sublevante, un hacer que lo auto-autoriza para producir obra y producirse a sí mismo.

La precariedad es una condición de la creación para estos relatos. Mientras que lo precario es un estado estático, una situación inestable e insegura, la precarización se entiende como una condición inestable, alimentada a su vez por los cambios del mercado global (UNESCO *et al*, 2022). Cabe aquí citar la categoría que usa Foster (2017) para este arte que hace de lo precario su objeto: bien por su estatus de inseguro, por su duración limitada o por los materiales empleados.

En la escena de Guayaquil se han sumado otras emergencias, más allá de las económicas e institucional-culturales: la violencia. Nuevos "confinamientos" se decretan por estados de excepción o auto-imponen por los habitantes, una vez que la ciudad se ha convertido en una de las más violentas de América Latina, lo que afecta a las artes en general. La catástrofe, el estado de excepción y la vulnerabilidad económico-social, pero sobre todo humana que desencadena, genera dos tipos de relatos en estos artistas visuales: aquellos en los que la catástrofe se convierte en génesis de una nueva forma de narrarse-crear, y aquellos que los lleva a buscar lenguajes seguros y comerciales. A diferencia de los pocos estudios que documentan relatos o procesos de producción durante la pandemia, los artistas locales comparten con otros artistas visuales relatos en los que se usa el arte para documentar la experiencia vivida (Artnet, 2021; González & Travnik, 2022). La sensación de agotamiento de su propio lenguaje y narrativa para buscar otras visualiza la catástrofe tanto como obstáculo, como con oportunidad en estos relatos.

Al igual que otros artistas globales (Artnet, 2021), sus obras buscan los soportes transmedia. La creación de catálogos digitales, así como el uso de las plataformas y redes sociales, sobre todo *Instagram*, dirigidas a "atraer oportunidades laborales a través de técnicas de *self branding* (o la construcción de una marca personal), es hoy una práctica regular en economías creativas precarizadas" (Musello, 2021, p. 267). Después de la pandemia, existe una tendencia al desarrollo de competencias para la promoción digital de obras y exposiciones en plataformas en las que se debe combinar habilidades de venta, mientras se conserva una autenticidad (Musello, 2020). Sin embargo, este medio para relatarse sigue siendo vulnerable de otras formas: está a merced de los regímenes de visibilidad de las plataformas y sus algoritmos, siempre cambiantes, difíciles de comprender y sujetos a las censuras visuales y cancelaciones de dicho medio.

A modo de conclusión: ¿Cuándo hay abandono y cuándo despertar?

Hay que pensar la pospandemia como laboratorio social que produjo esta gran crisis:

> La combinación híbrida de violencia gubernamental y uberización sin límites de la vida. El autoritarismo no contradice la desaparición del Estado, es su mensajero-máscara de esta llamada economía colaborativa que, al poner en contacto directo a profesionales y usuarios a través de plataformas tecnológicas, pulveriza un poco más cualquier trabajo con fijeza regulada. (Malabou, 2022, p.16).

A partir de estos relatos, se evidencia que las artes visuales contemporáneas en Guayaquil se han reconfigurado luego de la pandemia. No obstante, se muestra una escena más consolidada en relación a sus dinámicas de producción, circulación y consumo. En medio de la precariedad, estas dinámicas se caracterizan enfáticamente por la autogestión, garantizando nuevas conexiones y colaboraciones entre los artistas y los actores del mundo del arte, y al margen de la gestión cultural pública.

En relación a los procesos de producción artística, los artistas han desplegado procesos creativos que proponen un abordaje ideo-estético resiliente, renovado y problematizador sobre la propia circunstancia. La emergencia de diversos espacios de autogestión cultural, a manos de los propios artistas, ha generado una variada oferta cultural, permitiendo además la expansión y el crecimiento de la escena expositiva lo más interesante en el Guayaquil de hoy son las iniciativas de la gestión cultural independiente.

Los resultados permiten advertir la relevancia de comprender tanto la escena del arte como los desafíos que enfrentan los procesos de producción y creación. No obstante, también se evidencian algunas limitaciones metodológicas: al tratarse de hallazgos cualitativos y circunscritos únicamente al contexto local, resulta difícil generalizar sobre la realidad de las artes visuales en Ecuador o en la región latinoamericana. Sin embargo, la revisión contextual y de antecedentes ofreció ciertas similitudes que pueden ser consideradas para futuras investigaciones que pongan en valor una escena caótica, efervescente pero desafiante de los tiempos actuales.

El artista de la era pospandémica se enfrenta a una actualidad marcada por una doble violencia: la imposición biopolítica y la precariedad generalizada que se traduce en un modo de vivir en estado de abandono: el sentirse *a la buena de Dios*, de las instituciones, del tejido económico. Sin embargo, desde el relato, desde otras formas del verbo, es capaz de ponerse en guardia en ese abandono, de crear un mundo, de atestiguar un fin del mundo. En ese contexto, el artista debe sortear esa precariedad que se hace acompañar de violencia política y de otras prácticas autoritarias, lo que convierte al artista en un sujeto crítico, en disenso, que debe accionar prácticas estéticas —despertar— no sólo por resistencia, sino también para superar la travesía, el pasaje, en el que la vida misma estuvo, está y estará en juego.

Referencias

Aguirre Lora, M. E., & Alfonso, M. (2022). Arte y subjetividad los días en que hemos sido pandemia. *Mitologías Hoy, 25*, 6–20. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.880

Artnet. (2021, marzo 11). *"This year has deranged my senses": 12 artists on how the pandemic has changed the way they approach their work*. Artnet News. https://goo.su/3aoQr

Calvo, M., & Trigoso, C. (2020). *Impacto económico del estado de emergencia por la pandemia de COVID-19 en los trabajadores de las artes visuales en el Perú*. Curadores del Perú. https://goo.su/Q7xtcO

Candelaria, K. K., & Luna, M. (2023). Challenges in art production during the pandemic among select traditional student artists from Metro Manila. En *4th DLSU Senior High School Research Congress.* De La Salle University Senior High School.

Cardoso, P., & Salas, C. (2020). Condiciones del empleo en las artes y cultura: Aproximaciones a su situación en Ecuador a inicios de la pandemia. En OEA, ILIA, & Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (Eds.), *Trabajadores de la cultura: Condiciones y perspectivas en el Ecuador* (pp. 13–36). UArtes. https://goo.su/lFMGrzd

Cárdenas-Pérez, R. E. (2021). Emergencia del arte digital en la educación artística y las artes visuales en tiempos de pandemia. *Pensamiento Palabra y Obra, 25*, 118–139.
Danto, A. C. (1997). *Después del fin del arte*. Paidós.

Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines.* Caja Negra Editora.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Paidós.

Fediuk, E., & Molina, A. (2022). *Artes en emergencia: Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*. Dirección Editorial Universidad Veracruzana.

Foucault, M. (2006). *Sobre la Ilustració*n (2.ª ed.). Tecnos.

Foster, H. (2017). *Malos buenos tiempos*. Akal.

González, C., & Travnik, J. (2022). (Entre) La propia mirada (y la mirada propia) de la pandemia: Discursos fotográficos en contextos de pandemia. En E. Fediuk & A. Molina (Eds.), *Artes en emergencia: Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia* (pp. [rango de páginas]). Dirección Editorial Universidad Veracruzana. https://doi.org/10.25009/uv.2750.1639

Huauya, B. L. (2021). Las nuevas prácticas digitales de docentes de cursos artísticos en la educación superior en Latinoamérica a raíz de la pandemia Covid-19: Aproximaciones y experiencias. *Revista Internacional de Pedagogía e Innovación Educativa, 1*(2), 29–40.

Kronfle, R. (2021, abril 15). Juan Carlos Vargas: Yo chambero. *Paralaje.xyz*. https://www.paralaje.xyz/juan-carlos-vargas-yo-chambero-espacio-onder/

Malabou, C. (2022). *¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía. Para una nueva crítica de la dominación*. Ediciones La Cebra.

Marchiano, P. (2020). Artes visuales, enseñanza y pandemia. *Metal*, *6*, 1–8.

Moreno, C. (2020). Elementos para pensar el mercado de las artes visuales y la precariedad en el campo artístico de Latinoamérica y Ecuador. En OEA, ILIA, & Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (Eds.), *Trabajadores de la cultura: Condiciones y perspectivas en el Ecuador* (pp. 13–36). UArtes. https://goo.su/Zxg6Jz

Musello, J. (2020). Condiciones laborales de artistas visuales freelance en Instagram: «Esos seguidores no son míos, son de Instagram». En OEA, ILIA, & Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura (Eds.), *Trabajadores de la cultura: Condiciones y perspectivas en el Ecuador* (pp. 267–300). UArtes. https://goo.su/dpWFS

Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Penguin Books.

OEA, ILIA, & Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. (2020). *Trabajadores de la cultura: Condiciones y perspectivas en el Ecuador*. UArtes. https://goo.su/Y90ChL

Pillacela-Chin, L. A., & López-San Segundo, M. D. C. (2024). Redes sociales, pandemia y educación superior de las artes visuales: Percepción estudiantil. *Visual Review. International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual, 16*(2), 229–240.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado. Diálogos sobre política y estética*. Herder.

Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House.

Salas Rueda, R. A. (2022). Uso del aula invertida y las herramientas tecnológicas en la asignatura Gestión de Proyectos durante la pandemia Covid-19. *Revista Gestión de las Personas y Tecnología, 15*(43), 64–87.

Sautu, R. (Ed.). (2005). *Manual de metodología*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Sava, L. M. (2022). *De las prolongaciones de lo humano: Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Pre-Textos.

Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Anagrama.

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra Editora.

Stake, R. E. (1999). *Investigación con estudio de casos* (2.ª ed.). Ediciones Morata.

Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Ned Ediciones.

Szostak, M. (2022). Art management during the COVID-19 pandemic: Visual arts creator perspective. *Entrepreneurship and Sustainability Issues, 10*(2), 10–22. https://doi.org/10.9770/jesi.2022.10.2(1)

UNESCO, BID, SEGIB, OEI, & MERCOSUR. (2021). *Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas*. UNESCO. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380185

Zibell, M. (2020, abril 2). El drama de Guayaquil, que tiene más muertos por coronavirus que países enteros y lucha a contrarreloj para darles un entierro digno. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52116100