



DOI: [10.26807/cav.v11i21.707](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.707)

TEMAS DEL ARTE

ANDARES Y DESPLAZAMIENTOS EN LA CIUDAD: LAS PRÁCTICAS SUICIDAS DE VALERIA ANDRADE

**Walks and Displacements in the City:
Valeria Andrade's Suicidal Practices**

Manuel Kingman

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 09/03/26

Fecha de aceptación: 15/04/26

Kingman, M.. Andares y desplazamientos en la ciudad en las Prácticas Suicidas de Valeria Andrade. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.707>

Resumen:

En este artículo se aborda la serie de video performances *Prácticas Suicidas*, creada en 2006 por la artista quiteña Valeria Andrade. El ensayo tiene una parte introductoria en el que se da cuenta de la relación entre el arte y caminata, luego se ubican propuestas artísticas del Ecuador que dialogan con la propuesta de Andrade. En el estudio de caso se da cuenta de las metodologías y búsquedas de la artista y de sus procesos de producción y se describe cada una de las ocho piezas de videoarte que componen la serie. Se reflexiona sobre cómo la artista, a través de caminatas y recorridos en el transporte urbano, se relaciona con el espacio público planteando interrogantes a los transeúntes. Se sostiene que, a través de *Prácticas Suicidas*, Andrade coloca su posición crítica frente a temas como los roles de género, la violencia de género, y la vulnerabilidad de las mujeres de una manera potente.

Palabras clave:

caminar; prácticas suicidas; arte y caminata; violencia de género; Valeria Andrade

Abstract:

This article examines the video performance series *Suicidal Practices*, created in 2006 by Quito-based artist Valeria Andrade. The essay begins with an introduction exploring the relationship between art and walking, followed by a discussion of Ecuadorian artistic proposals that engage with Andrade's work. The case study details the artist's methodologies and artistic explorations, as well as her production processes, and describes each of the eight video art pieces that comprise the series. It reflects on how the artist, through walks and journeys on public transportation, engages with public space, posing questions to passersby. The article argues that, through *Suicidal Practices*, Andrade powerfully presents her critical stance on issues such as gender roles, gender-based violence, and the vulnerability of women.

Key Words:

walking; suicidal practices; art and walking; gender-based violence; Valeria Andrade.

Biografía:

Manuel Kingman (1976, Ecuador). Artista graduado en la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2003). Diplomado en Antropología Visual y Documental Antropológico (2008). Master de Antropología Visual y documental antropológico (FLACSO - Ecuador). Phd (c) en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina del Ecuador. Coordinador de la Carrera de Artes Visuales. Docente de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica (2007 - 2026). Ha investigado sobre temas de visualidad, cultura popular y arte contemporáneo y sobre educación artística. Código de identificación ORCID: [0000-0003-4414-1326](https://orcid.org/0000-0003-4414-1326)

1. La caminata como una práctica artística

Diversas propuestas abordan el acto de caminar en la ciudad como una práctica artística. ¿Qué diferencia la caminata cotidiana que todo peatón hace diariamente para dirigirse a su estudio o trabajo y la caminata que realiza un artista? Francesco Careri (2013) muestra como la acción de atravesar “el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se” convierte “en una acción simbólica” (p. 15). El autor ubica la potencia estética y política del andar en las visitas-excursiones realizadas por dadaístas y surrealistas, en las derivas de los letristas y los situacionistas y en las prácticas minimalistas, conceptualistas y del *land art*.

Al preguntarnos acerca de si solo los artistas son capaces de caminar simbólicamente y de generar sentidos a un recorrido, la respuesta categórica será que no. Todos somos capaces de dar sentido a lo que vemos y a los caminos que recorreremos. Lo que si se puede decir es que los artistas —al incorporar la caminata como metodología— buscan encontrar elementos significativos y generar lecturas poéticas y/o críticas de la ciudad y de la naturaleza. Aunque el caso de estudio de este artículo está centrado en el ámbito urbano, también hay varias prácticas artísticas del caminar que se desenvuelven en la ruralidad. El paisaje y la naturaleza son abordados por los artistas caminantes, quienes buscan generar una correlación significativa con los elementos que configuran la naturaleza. Los artistas de los años 60 y 70 cercanos al arte conceptual

y al *land art*, desarrollaron propuestas que incorporan la caminata como metodología central. Ese es el caso de la obra *A line made by walking* de Richard Long (1971); se trata de una propuesta que consiste en trazar una línea en un campo de hierba solamente con los pasos y registrar el resultado (Whitshire, Inglaterra). En esta propuesta, hay una intervención **mínima** del ser humano sobre el paisaje, sin embargo, a diferencia de las obras de *land art* estadounidense, que implican la utilización de maquinaria y la transformación radical de la naturaleza, la intervención de Richard Long tiene un carácter efímero.¹ La práctica del artista inglés Hamish Fulton también incluye la caminata de manera consistente. En las propuestas de Fulton (realizadas entre 1967 y 2024) las caminatas duran varios días y tienen consignas o tácticas que el mismo artista se impone. Caminar por siete días, caminar en silencio, caminar una determinada duración en cada día (Macpherson, 2017, p. 15). Si bien, la propuesta de Fulton tiene un sentido eco crítico, ya que se basa en una filosofía de no intervención en la naturaleza, es interesante señalar que esta postura crítica y ecológica, en su obra no se manifiesta de manera obvia y evidente. Las fotografías y *walk texts* no muestran de manera directa su posición política, más bien se trata de un registro poético (visual y textual) que no trata de narrar la experiencia de manera fidedigna sino de evocar la experiencia personal del artista.

En una línea distinta, Marina Abramovic y Ulay realizaron *Los amantes: el paseo de la Gran Muralla* (1988), una acción

1 *A line made by walking*, es la propuesta más importante de Richard Long, similarmente el artista trabaja sobre la relación entre la caminata y la línea hecha con sus propios pasos en varias propuestas posteriores como, por ejemplo: *A Line in the Himalayas* (1975).

donde caminaron 2500 kilómetros durante 90 días con el único fin de encontrarse en la mitad del trayecto. Lo que empezó como una propuesta para sellar su matrimonio terminó siendo (después de 8 años de trámites para poder implementar la obra) su despedida. Al usar un símbolo con tanta carga histórica para mostrar su intimidad, la pareja convierte su historia personal en un reflejo del amor y el desamor, sentimientos con los que cualquiera puede identificarse. La Gran Muralla China como un elemento arquitectónico que marca fronteras y divide el paisaje es intervenida por los artistas a través de su recorrido.

La artista colombiana María Teresa Hincapié también desarrolló propuestas artísticas desde el andar. Su obra *Hacia lo sagrado* (1995)² se basa en una búsqueda de lo ancestral como forma de reencantamiento del mundo a través de un relacionamiento con la naturaleza, se trata “de una praxis que pueda atraer elementos míticos ancestrales para restaurar el equilibrio perdido por la violencia, el expolio y destrucción de la naturaleza, y el consumismo, y a fin de cuentas hacer del arte un elemento de cambio” (Grandini, 2024, p. 83). La propuesta de Hincapié se acerca al peregrinaje, como una forma de caminata espiritual. Durante 21 días la artista se desplaza desde Bogotá hasta San Agustín (espacio sagrado de la Cultura Huila).

Cabe preguntarse sobre las diferencias entre las prácticas artísticas del caminar entre el norte y el Sur Global. Además, otra variable que es necesario tener en consideración es el género de cada artista. Uno de los aportes del

pensamiento feminista radica en un “cambio de paradigma epistémico al optar por posicionarse y situarse con respecto a los problemas de estudio” reconociendo la participación en el contexto (Grandini, p.56). Desde ese punto de vista, me pregunto, qué seguridades y resguardos suponen las caminatas de los artistas masculinos en los países europeos y qué implicaciones y peligros implican las caminatas para las artistas latinoamericanas que producen entre las décadas de los noventa y los dos mil veinte, quienes realizan sus propuestas artísticas en espacios permeados de pobreza, racismo, desigualdad y violencia de género. Grandini evidencia como desde la historia del arte se ha construido una narrativa heroica del artista masculino caminante, como alguien que lo deja de todo en busca de aventura y novedad (p. 17). Si bien es cierto, la historia del arte feminista ha tratado de desmontar estas narrativas, localizando las diversas prácticas de las mujeres, sigue estando presente una narrativa que privilegia a los artistas varones como pioneros del *art walking*. Si en las prácticas de María Teresa Hincapié hay una búsqueda de lo espiritual en la naturaleza, esta de todas maneras se encuentra con la violencia y las desigualdades. En el caso de la artista guatemalteca Regina José Galindo, hay un cuestionamiento de las violencias de la dictadura guatemalteca.³ En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), la artista realiza un recorrido que va desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional en Ciudad de Guatemala, acarrea dos litros de sangre humana que transporta en una lavacara. Con los pies descalzos la artista introduce su pie en la

2 La investigadora Cynthia Grandini, muestra que *Hacia lo Sagrado* consta de varias etapas “Viaje al fondo del alma, hacia lo sagrado (enero, 1995), Hacia los Huicholes. Pamparius Pamparius (1995), Tú eres santo (julio 1995), Días de luz (1996), Caminar es sagrado (noviembre 1995)”. (p. 84)

3 En la profusa obra de Regina José Galindo hay muchos otros temas, como el extractivismo, la violencia de género, la denuncia del genocidio. En este texto no es posible abordar de manera profunda la complejidad de esas propuestas.

palangana e imprima sus pies con sangre en la vereda. Con esta obra Regina José Galindo deja huellas en memoria de las 200.000 personas fallecidas en la dictadura de Ríos Montt que en esa época quería candidatizarse para presidente (Galindo, 2024).

Si volvemos a establecer las diferencias entre el caminar urbano y rural, entre el andar en los países occidentales y el Sur Global, y entre como las diferencias de género influyen en el caminar, estableceremos demasiadas variables, sin embargo, en el caso de Latinoamérica estas variables están interrelacionadas. La ruralidad no es un espacio en el que la naturaleza se encuentra pura y no ha sido tocada por el ser humano, también puede ser un espacio de violencia y deteriorado por el extractivismo. La ciudad no es solo un espacio para la deriva, es un escenario lleno de significados en disputa, susceptibles de ser resignificados y cuestionados por los artistas. En ese contexto la caminata de las mujeres artistas es portadora de una potencia para cuestionar lo establecido y lo naturalizado y traer a la memoria sucesos invisibilizados. Ese es el caso de María Teresa Hincapié y Regina José Galindo, esa potencia también se encuentra en la propuesta *Prácticas Suicidas* de Valeria Andrade que trataré en este artículo.

Las caminatas artísticas no solo tienen como elemento al cuerpo del artista que camina, también son componentes importantes los espacios por los que el artista atraviesa y los transeúntes que se relacionan con la propuesta. El performance *Zapatos magnéticos* (1994) de Francis Alÿs, es un ejemplo interesante para palpar la relación del cuerpo del artista con el espacio que transita. En la obra en cuestión Alÿs calza unos zapatos que van recogiendo monedas, limallas y diversos residuos metálicos,

en esta propuesta el recorrido se significa a través de esa recopilación azarosa de estos metales que son sedimentos de la memoria de la ciudad.

En las prácticas performáticas el video registra imágenes del cuerpo del artista, pero a la vez capta el espacio urbano circundante. Plazas, calles, veredas, parques, árboles, edificios son resignificados en la imagen audiovisual por la interpelación artística de los espacios y por el proceso de montaje. Aparte del cuerpo del artista y del espacio, los transeúntes también aportan en la generación de sentidos. Hay que tener en cuenta que los sentidos de una obra en el espacio público pueden ser pensados previamente por cada artista, por otra parte, otros emergen de manera azarosa y son resultado de ese encuentro entre el cuerpo del artista y sus acciones, los significados que cada lugar tiene y los transeúntes que miran pasivamente o se involucran y participan en la obra.

Antes de entrar al caso de estudio quiero acercarme a ciertas aproximaciones teóricas sobre la relación entre ciudad y caminata. Para Michel de Certeau la ciudad es una estructura creada desde el poder, en cambio las caminatas se dan en el contexto urbano, pero no necesariamente se ajustan a los lineamientos y trayectos que la ciudad utópica propone. Para De Certeau (2010) el acto de caminar es una práctica del espacio, los paseantes o transeúntes hacen sus propios recorridos y lecturas de la ciudad, esos sentidos individuales y colectivos diversos se suscitan en el seno de la ciudad, pero no necesariamente responden a la ciudad planificada desde el poder ya que siempre la exceden. Hay una “retórica del andar” nos dice De Certeau

“las prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido [...] se supone que son, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas al “sentido literal” definido por el sistema urbanístico” (p. 113). Si la ciudad como damero y estructura es proyectada desde una estrategia del poder, los transeúntes tienen tácticas para vivirla y darle sentido.

Otra lectura importante sobre el caminar viene dada por David Le Breton (2014) teórico y caminante quien da cuenta de la relación de la caminata con la memoria personal y la capacidad de fascinación. Para Le Breton “el encanto o el aburrimiento (en la ciudad) no son más que una cuestión de mirada”. El caminante se convierte en trotacalles cuando deconstruye “la racionalidad y la funcionalidad que rige la ciudad. Convierte a las calles en un espacio de deambulación consagrado al placer y al descubrimiento, al merodeo y no ya en un espacio de utilidad o de obstáculo” (p. 131). De esta manera la ciudad es un lugar de vida. Pero la caminata en la ciudad también permite vivir el anonimato, la sensación de ser un desconocido en medio de multitudes de extraños

La literatura del siglo XIX capta las ciudades modernas que a la vez que permiten el anonimato, son ciudades colmadas de contrastes y desigualdades sociales. Dickens, Poe y Baudelaire son escritores que logran captar lo que las multitudinarias ciudades muestran, pero también lo que esconden: el aislamiento y la desesperación individual en medio de la multitud, las vidas de los marginales y los crímenes que son resueltos por detectives como el Dupin de Poe. Walter Benjamin (1993) dedica un ensayo y varios otros estudios a

Baudelaire y al *flaneur*, personaje que encuentra placer en el callejear.

Difícilmente hubiese podido el callejeo desarrollar toda su importancia sin los pasajes.⁴ [...] El bulevar es la vivienda del flaneur, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués entre cuatro paredes. [...] Sus bibliotecas son los kioscos de y de periódicos, y las terrazas de los cafés balcones desde los que, hecho su trabajo, contempla su negocio. Que la vida solo medra en toda su multiplicidad, en la riqueza inagotable de sus variaciones. (p. 51)

Pero la ciudad puede ser vista “con binoculares” (p. 64), de manera superflua y poco profunda, o con la mirada del *flaneur*, que logra captar la velocidad de la vida en la ciudad su complejidad, contrastes y desigualdades. El escrito *Los Ojos de Los Pobres*, es un testimonio de un tipo de mirada que capta las contradicciones y los procesos de transformación de una gran ciudad como es París en el Siglo XIX. El poema narra la escena de una pareja sentada apaciblemente en una terraza de café, la pareja está enternecida por su presencia mutua y tiene a su disposición diversos postres y bebidas. El café está en un bulevar nuevo, la zona todavía está llena de escombros por las transformaciones del Barón Von Haussman. De repente irrumpe en la escena un padre pobre y sus dos hijos, quienes miran con ojos hipnotizados esa escena de glamur, luz y abundancia de la que ellos no forman parte. Mientras él narrador del poema se enternece por “aquella familia

4 Como lo anota Benjamín los pasajes eran espacios cubiertos semi públicos que funcionaron durante el siglo XIX. En los pasajes estaban localizadas las tiendas más elegantes.

de ojos”, su pareja le dice: “No puedes decirle al encargado del café que los eche de ahí? ¡No soporto a esa gente con los ojos abiertos como platos!” (Baudelaire, 2008). El poeta logra captar en una sola escena los procesos de transformación de la ciudad, los nuevos espacios sociales habilitados por la modernidad, las desigualdades y la indiferencia hacia la vida de los otros. Al igual que el texto de Baudelaire, muchas prácticas artísticas logran captar las contradicciones y tensiones de las ciudades, pero es el callejeo urbano lo que posibilita mirar de manera profunda a la ciudad y generar lecturas artísticas con un carácter poético y/o crítico.

2. Caminata y arte contemporáneo en Ecuador

En el caso del Ecuador varias y varios artistas han incorporado a la caminata —pero también al desplazamiento— como metodología de producción artística. Los artistas Pablo Barriga con su acción *Tricolor* (1988) y Ana Fernández y Miguel Alvear *Hasta la Vista Baby!* (2000) son referentes artísticos del Ecuador que involucran en sus propuestas la acción de caminar. Si en el caso de Barriga la caminata se da en el ámbito de un parque e involucra el traslado de objetos que representan los símbolos de la nación en un contexto de represión gubernamental como fue el gobierno de León Febres Cordero. En el caso de *Hasta la Vista Baby!* la acción se realiza recorriendo un itinerario que parte del Banco Central del Ecuador y llega al Cementerio de San Diego, en el trayecto entre estos dos puntos la obra se va activando a través de un recorrido que atraviesa otros espacios simbólicos como iglesias y plazas y también va acogiendo a otros caminantes que se involucran

en la procesión o cortejo fúnebre a la moneda Sucre.

La artista e investigadora ecuatoriana María Fernanda Gallardo es un referente para pensar el vínculo entre las prácticas artísticas y el caminar. Su tesis *caminarES Crónicas de sentidos* (2017) da cuenta de los sentidos que se recogen y se crean en la acción del caminar. El escrito está organizado a la manera de un diario, en el que las reflexiones diarias suscitadas a partir de la experiencia de caminar y caminar con otras personas se van consignando. Gallardo ubica diferencias entre las caminatas del científico ilustrado, las caminatas urbanas del *flâneur* por los pasajes narrado por Walter Benjamin, y la caminante del borde:

Caminante posicionada con su cuerpo en acción de su espacio-tiempo personal y social en el espacio del andar en el mundo. Es del borde, pues el camino en su paso la abastece de aquello que su paso necesita en el camino, y forja posibilidades de vida múltiples interrelacionadas entre la caminante exploradora científica romántica y la flâneuse. (p. 30)

Se entiende que la artista se sitúa como una caminante del borde, pero aparte de sus propias reflexiones su texto está construido a partir de los diálogos compartidos con otros “caminantes-dialogantes”. La artista muestra los sentidos profundos del caminar y su relación con las prácticas artísticas. Cita a Mama Charo y a *pluma* que caminan como un ejercicio ritual y cotidiano importante y que marca las experiencias de vida. También reflexiona a partir del trabajo con tres artistas que involucran al proceso de caminar como

parte de sus procesos creativos. Rosa Jijón con su proyecto *Línea* (2012-2015), Valeria Andrade y su video *Cañón de Carne* (2006) y José Luis Macas con *Solsticios-Recorridos de luz y sombra* (2013-2017). Además de estos casos el texto también recoge la experiencia de María Fernanda y pluma como caminantes y miembros de la *mutual creativo papelito no más es*. La narración cuenta las acciones, los aprendizajes y los diálogos del proyecto Kamiñante (2014-2015), un recorrido de siete meses, una caminata que partió de Calderón (Quito) y llegó al pueblo de Cazón (Provincia de Buenos Aires).

Además de las obras que estudia Gallardo hay otras prácticas que también integran al caminar y el desplazamiento como una metodología central en el proceso artístico. Los recorridos por entornos urbanos y rurales posibilitan la interacción, el reconocimiento y la resignificación de los espacios simbólicos. En estas prácticas artísticas se emplea el acto de caminar como una metodología y un medio de expresión, que permite cuestionar e interpelar la ciudad y sus problemáticas, abordando temas críticos como la violencia de género, la corrupción, la desigualdad, el racismo y la invisibilización o negación epistémica de saberes y conocimientos.

Propuestas como *La Banda Mota* (2005) de Patricio Ponce, Danilo Zamora y Yoko Jácome, que se desarrolla el 31 de diciembre, en medio de los festejos de año nuevo, que en el Ecuador se celebran alrededor del “año viejo”, un monigote que se quema a medianoche para dejar atrás las cosas malas. En medio de este festejo aparecen unos personajes que recorren la fiesta en distintos sectores de la ciudad y que a la vez que se mimetizan y son parte de

la celebración, son un elemento disruptivo. Se trata de dos payasos que llevan máscaras tradicionales ecuatorianas, pero estas caretas no tienen los colores saturados característicos, más bien están decoradas con escalas de grises.

Otra propuesta significativa es el performance *Ernesto* (2014) de María José Machado. En esta acción, la artista propone al estibador Ernesto Chiguano Cunchiparte, indígena de Cotopaxi, la posibilidad de ser cargado por ella durante un día a cambio de una remuneración. La obra *Ernesto* propone, aunque sea de manera efímera y acotada a ese evento, un intercambio intercultural e interclasista y una experiencia compartida, también un cuestionamiento de las fronteras, étnicas, raciales y clasistas patentes en Ecuador.

Una tercera propuesta que involucra a la caminata es *¿María?, ¿María?* (2017) de Manai Kowii es un video arte que propone cuestionar las representaciones y percepciones sobre las mujeres indígenas. El arte y los medios de comunicación han representado de cierta manera a la mujer indígena cuya imagen ha sido racializada y su rol limitado al trabajo del hogar, el trabajo como “empleada doméstica” ha sido asignada a las mujeres indígenas y de sectores populares y el nombre María ha sido asociado a ese rol. En el video varias mujeres de pueblos y nacionalidades se despojan de esta etiqueta mientras caminan.

Por último, y antes de entrar al caso de estudio, quiero reseñar a *Recorrido Equinoccial - Kolla killa Raymi* (2018), propuesta de José Luis Macas, que aborda la relación entre los equinoccios y la geografía sagrada andina. El artista propone un recorrido que genera la “simbolización de las wakakunas en personajes humanos y, como complemento, la puesta en

situación colectiva de estos personajes para encabezar la procesión festiva y resignificar el espacio señorial y colonial del Centro Histórico de Cuenca” (Macas 2020, p.78).

Prácticas Suicidas

En 2006 Valeria Andrade produce —en conjunto con el colectivo *Wash: Lavandería de Arte Contemporáneo*⁵ el proyecto *Prácticas Suicidas*,⁶ una serie de video performances en los que la artista recorre la ciudad desafiando las fronteras sociales y étnicas, las *buenas maneras* y los límites fijados por la sociedad. A través de un “Manifiesto suicida” la artista visibiliza su posición con respecto a las incongruencias de la vida en la ciudad de Quito, sus comentarios cuestionan la desigualdad social, la violencia y la apatía, a continuación, un fragmento:

Quito, ciudad solar que ofusca
las sombras con su luminosidad,
tierra sagrada que oculta los nunca
encontrados tesoros.
Capital del barroco enquistada en
los Andes, atravesada por trópicos,
enmarcada de volcanes repujados por el
fuego.
Campo fértil de fusión de razas, etnias,
culturas.
Luz de América, foco insurgente, desde
la memoria hasta los recuerdos más
actuales.
Traspasa sus límites para extenderse en

avenidas que ya no alcanzan a ver los
ojos desde el mismo altísimo Pichincha.
Patrimonio Cultural de la Humanidad
que se debate entre la opulencia y
los cordones de miseria. Patrimonio
sometido a la polución y al ruido, cuál
será el “no hay cielo como el de Quito”.
Carita de ángel deforestada que se
expande y moderniza; por todas las
laderas casas grandes, casas chicas,
monumentos comerciales que no
acompañan, ni armonizan.
Linda ciudad de bajadas y subidas, son
tus laberintos, valles y recovecos que,
a pesar, siempre hipnotizan. (Andrade,
2006)

En el escrito también se comenta sobre los modos de producción artística de los colectivos en la década del 2000, una producción que suplía la falta de espacios y recursos con articulaciones colectivas y proyectos colaborativos.⁷ *Prácticas Suicidas* es posible gracias a un gran equipo de trabajo, que colaboró en el proyecto a la manera de una *minga*.⁸ Entre los artistas participantes están Pedro Cagigal, quien realizó la dirección y edición del video y Jorge Espinosa en la creación musical. Cada una de las nueve piezas

7 Una investigación sobre colectivos artísticos en la década del noventa, fue realizado por María del Carmen Oleas (2021).

8 En la década en que produjo *Prácticas Suicidas* la artista, desde su Plataforma Sujeto a Cambio, colaboró en varios proyectos con el Colectivo Wash: Lavandería de Arte Contemporáneo. A continuación, reproduzco los créditos tal y como aparecen en la web de la artista. Idea original y ejecución: Valeria Andrade. Dirección de video y edición: Pedro Cagigal

5 Colectivo conformado por Pedro Cagigal y Dayana Rivera.

6 Los videos de *Prácticas suicidas* y el manifiesto suicida pueden revisarse en la siguiente página: <https://www.valeriaandradeproano.art/practicassuicidas>

Banda Sonora: Jorge Espinosa. Cámaras: Pedro Cagigal, Raúl Ayala, David Guzmán, Diego Bravo, David Jara, Dayana Rivera. Actuación Especial: Jaime Guevara. Colaboración: Vilmedis Cobas, Yosvani Cortellán, Martina Cobas.

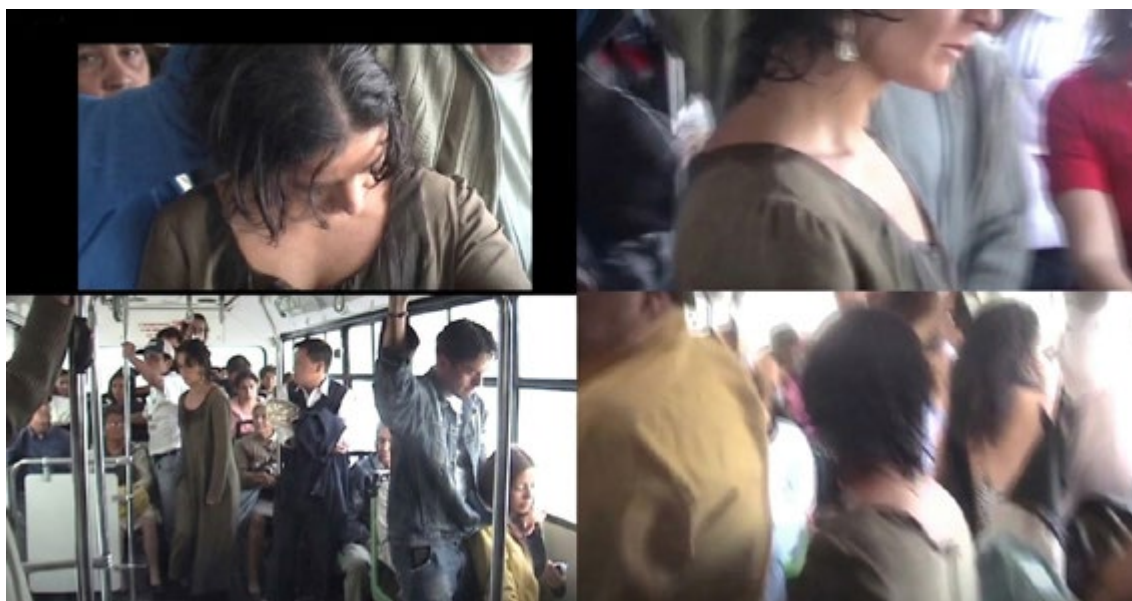


Figura 1. Fotogramas del video *¡Oiga qué le pasa pues!* De Valeria Andrade, registro y edición Pedro Cagigal (2006).

de video que componen *Prácticas Suicidas* se articulan —ya sea a través de la movilización del cuerpo de un punto a otro, o en intentos de movilización corporal imposibles o que son frustrados en el intento—. Pero más allá de la movilización o el traslado es interesante preguntarse que narran, qué captan y qué cuestionan las obras.

Hay dos piezas que utilizan como escenario el sistema del trolebús del Distrito Metropolitano de Quito, en el videoperformance: *¡Oiga qué le pasa pues!* la artista sube y baja de diversos trolebuses, lleva un vestido verde y ancho y el cabello mojado, su rostro proyecta sufrimiento. Entra al transporte repleto y no se sostiene de ningún tubo, su cuerpo deambula por el pasillo del transporte chocándose con las otras viajeras, algunas personas son apáticas, otras la miran estupefactas, también hay viajantes que cuestionan a los camarógrafos que filman el performance. En el video me llama la atención ciertos actos de solidaridad y cariño hacia este

personaje vulnerable que la cámara capta, una joven le topa la mejilla y le levanta el pelo dándole ánimos, varias personas, le toman de la muñeca para evitar que se caiga, otras colocan su mano en el asidero del asiento para que se sostenga. Para Valeria Andrade el personaje está “llorando desde arriba”, llorar desde todo el otro cuerpo frente a las situaciones de violencia sistemática a las que las mujeres se ven expuestas (V. Andrade, comunicación personal, 2024). La otra acción se desarrolla en una de las estaciones de parada del trole y está concebida desde el lenguaje de la danza, en ella, la artista —en colaboración con el bailarín Yosvani Cortellán— trata de subir al trolebús, pero cada vez que lo intenta el otro bailarín le impide partir y subirse.

Dos performances también se desarrollan en el sistema de transporte, pero en el de buses urbanos de Quito, el cual es un sistema más caótico y violento. En la pieza *Al vuelo* la artista se sube y se baja “al vuelo” de un bus, es decir con el bus en movimiento,



Figura 2. Fotogramas del video *Cañón de Carne* de Valeria Andrade.
 Registro y edición Pedro Cagigal (2006).

en una de las bajadas su cuerpo cae y queda herida, la escena final del video muestra a la *performer* limpiando sus heridas en el baño de una farmacia. En el segundo performance intitulado *Transformer* la artista se cambia de ropa, peinado y maquillaje en el bus, sube y baja del bus siendo otra. Para la artista estas acciones recogen prácticas cotidianas y naturalizadas como bajarse y subirse al vuelo de un bus y cómo las prácticas de las mujeres, quienes sacan un poco de tiempo entre las múltiples actividades que tienen a cargo para maquillarse y arreglarse en el bus, la artista amplifica e hiperboliza estas acciones cotidianas para generar extrañamiento (V. Andrade, comunicación personal, 2024). Si la artista concibe el subirse al transporte público como una práctica suicida quizás es por la violencia que sucede de forma cotidiana en esos medios de movilización, quienes viajan en transporte público, son los sectores medios y populares

que los utilizan a diario.

Hay dos performances que se escenifican en avenidas de la ciudad de Quito. En el primero la artista se viste de Torera y porta una capa roja, reproduce los movimientos de esta práctica para “torear” los automóviles que pasan a toda velocidad por la avenida de los Shyris (Norte de Quito). Esa acción parte de otro performance realizado antes llamada *Que se calle*. En las dos acciones le interesa abordar la dificultad de cruzar la calle y la violencia hacia el peatón por parte de los automovilistas (Ibíd.). En la segunda acción, titulada *Angelita atraviesa montañas* la artista recorre en patines y tanque de oxígeno el Túnel Guayasamín, que une a la zona céntrica de Quito con los valles de Cumbayá y Tumbaco. Valeria Andrade cuenta que estas dos acciones fueron muy riesgosas, en el caso de Torera por la velocidad de los carros y para el caso *Angelita atraviesa montañas*,

por la velocidad que tomó el descenso en los patines, además la obra fue realizada de manera clandestina y sin permisos municipales a las cuatro de la mañana.

En la pieza *Cañón de Carne* la artista recorre la ciudad puesta un vestido de flores ceñido al cuerpo. La cámara capta los “piropos” el acoso callejero y la violencia de género. Mientras la artista se desplaza por construcciones, veredas y avenidas, se reproduce el sonido de un diálogo entre la artista y una línea de apoyo hacia personas suicidas, se escucha la voz de Valeria: “uno no puede salir a la calle sin que te estén diciendo todo el tiempo porquerías, el otro día decían, venga mamita le mamo la rajita, sabe lo que es eso, te están viendo asquerosamente, morbosamente, creo que los hombres nunca se dan cuenta, pero te sientes cosa, un pedazo de carne”. El interlocutor le escucha y le pregunta: “¿te enojas muy fácilmente?” (Andrade, 2006), luego le explica que lo que sucede es que está proyectando un deseo reprimido y por eso los hombres reaccionan así. El consejo recibido a través de la línea suicida es una pieza más del orden patriarcal, ya que a través de pseudo teorías psicológicas coloca la responsabilidad en la víctima.

En la acción *Y ahora hacen falta paredes*, una mujer que por la vestimenta podría remitir a una beata se golpea contra las paredes. Para la artista este personaje remite a Marianita de Jesús (1618-1645), la única santa ecuatoriana, quien vaticinó que el Ecuador se destruiría “no por catástrofes naturales sino por los malos gobiernos”, el personaje, que porta ropa antigua y un velo se desplaza por las calles de Quito, acarrea un colchón forrado de periódicos que contienen las noticias del mal gobierno, al llegar a ciertas paredes se lanza hacia ellas como

queriendo atravesarlas o intentando interrogar su memoria, la una pared está situada en el Palacio Presidencial y es el lugar donde fue asesinado García Moreno, la artista comenta que en un principio quiso realizar la acción solo en la presidencia, pero como no le dejaron tuvo que buscar otros lugares.⁹ La mujer se lanza varias veces, trata de subir por las piedras, al fallar en el intento cae en el colchón por un momento, los transeúntes se paran a mirar la acción y se convierten en público, en ciertos descansos de la *performer* la aplauden.

¿Sobre qué tratan estas obras y qué cuestionan? ¿Cómo se relacionan con la cultura popular? Primero que nada, habría que pensar en los contextos en los que las obras se desarrollan, el transporte público, las avenidas y veredas, el centro histórico de Quito y el Parque de la Alameda, son lugares de tránsito y esparcimiento de los sectores populares. La artista comenta que no les interesa un acercamiento a los espacios populares para la búsqueda de otros a quienes observar, más bien se trata de los lugares por los que ella ha transitado desde joven y que los siente parte de su vida cotidiana. Con relación al caminar, Andrade comenta que siendo joven recorría, en una práctica similar a la deriva, por diversas zonas de la ciudad.

La cercanía de la ciudad es también la cercanía con la gente con la que me siento perteneciente, esa es mi relación, no busco lo popular desde otro lugar, sino desde la pertenencia a una ciudadanía que habita el espacio público. [...] Claro, entonces si es un

9 Gabriel García Moreno fue un presidente conservador que gobernó de 1860 a 1875 y desde 1869 a 1875. Su gobierno se caracterizó por la tiranía, y por realizar una modernización católica del país en la que la iglesia tomó mucha fuerza. Fue asesinado por Faustino Rayo el 6 de agosto de 1875, su muerte fue planificada por un grupo de jóvenes liberales.

sentido muy identitario que también pone ciertas fronteras en relación con temas como la violencia, el toqueteo en las calles. (V. Andrade, comunicación personal, 2024)

Esos espacios urbanos específicos son donde se desenvuelve la obra y son a la vez escenarios para la violencia y la solidaridad. Cada uno de los personajes representados es distinto y adopta un rol peculiar de la trama urbana, ese papel lejos de estar normalizado se enuncia desde la marginalidad y la vulnerabilidad. En algunos casos las acciones tratan de vencer la apatía del transeúnte para conmoverlo y generar empatía sobre la situación del Otro, en otros pretenden cuestionar situaciones y relaciones interpersonales violentas que están naturalizadas. Los performances también utilizan el absurdo para cuestionar la sinrazón de ciertas realidades presentes en la ciudad. Algunos de los personajes de *Prácticas Suicidas* están rotos y quebrados, son como muchos otros que circulan en la ciudad, como mendigos, niñas y niños de la calle, alcohólicos, adictos a la droga, personas con problemas de salud mental. No importa que tan cerca o lejos estemos de esas realidades, los videos nos interpelan porque también somos vulnerables, se trata de situaciones por las que todos podríamos atravesar. La diferencia radica en las defensas que tenemos contra las adicciones o los problemas de salud mental y en los privilegios para tratarnos esas dolencias o no, ya que, en una sociedad desigual y neoliberal, a mayor pobreza, también hay mayor vulnerabilidad y desprotección del Estado.

3. Conclusiones

La propuesta de Valeria Andrade utiliza el video arte como formato de distribución de la acción. Podemos decir que hay un momento inicial y performático de la propuesta, periodo que implica un ejercicio de planificación de la intervención, filmación y movilización del cuerpo de la artista (y todo el equipo) en el espacio público y un segundo momento de edición visual y diseño sonoro para la generación de las piezas de video que circulan como obra/registro. Los públicos de la intervención performática y los públicos que ven el video realizado a partir de esa intervención son otros, así como también son distintas la disponibilidad sensible y la apertura a la escucha presentes en un caso y en otro. En las acciones que involucran a la caminata como una metodología artística, es necesario tener en cuenta, que hay casos en los que la participación de la gente se da a nivel de un espectador que aprecia fragmentos y en otras la participación es cercana. Algunas de las acciones de Valeria Andrade, (pero también las de Patricio Ponce, Danilo Zamora y Yoko Jácome) son intervenciones en las que el público mira la intervención de manera fragmentaria, seguramente hay un extrañamiento, pero la mayor parte de los públicos difícilmente llega a comprender el significado planteado por el performance. En eso hay una diferencia con otras propuestas que en este ensayo hemos reseñado brevemente, como es el caso de las propuestas *Ernesto* de María José Machado, *María* de Manai Kowii y *Kolla Killa Raymi* de José Luis Macas, y es que hay una participación plena de las personas invitadas a colaborar con el performance y también un público que se extraña por lo peculiar del suceso.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que el espacio público de las ciudades

latinoamericanas está lleno de situaciones que generan extrañamiento, la mayor parte de ellas no provienen de intervenciones artísticas sino de la propia vida en las ciudades y de las estrategias de sobrevivencia de los sectores populares. Una persona que pastorea y ofrece leche de cabras en plena zona céntrica de Quito, un individuo con problemas de salud mental que grita y gesticula en la vía pública, un comerciante que bota juguetes de paracaidistas al cielo para convencer al público que funcionan, un músico anciano y una mujer ciega que tocan pasillos al lado de una iglesia, una procesión a la virgen del Quinche que interrumpe el tráfico, entre cientos de otras situaciones. ¿Cómo se relacionan las prácticas artísticas con los múltiples sucesos que se dan en la calle y en qué se diferencian de ellos? La correlación, aunque es obvia, es necesario situarla, los performances y las acciones parten de la vivencia de los propios artistas en el espacio público, no se trata de espectáculos ajenos que se impostan en los espacios, hay sensibilidades y empatías, diálogos, encuentros e investigaciones que surgen y se suscitan a partir de esas miradas. Pienso que *Prácticas Suicidas*, como una práctica del espacio (en el sentido que le da De Certeau), toma la riqueza y potencia con la que la cultura popular se expresa en el espacio público, pero también cuestiona y problematiza la violencia de género, el conservadurismo y la pacatería.

Referencias bibliográficas

- Andrade, V. (2006, September 3). *Manifiesto suicida* [Arte]. Valeria Andrade. Valeriaandradeproano. <https://www.valeriaandradeproano.art/de/practicas-suicidas>
- Benjamin, W. (1993). *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Taurus
- Humanidades.
- Baudelaire C. (2008) *Spleen de París: Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Visor
- Careri, F. (2013) *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: GG.
- De Certeau, M. (2010). *La invención de lo cotidiano, 1: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Galindo, R. (2024, June 23). *The Society for Contemporary Art presents Regina José Galindo 3.6.24* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/@SocietyforContemporaryArt>
- Gallardo, M. (2017). *caminarES. Crónicas de sentidos* [Tesis de maestría]. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Grandini C. (2024). *Geometrías del andar. La caminata en la obra de doce artistas latinoamericanas* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Le Breton, D. (2014). *Caminar, elogio de los caminos y la lentitud*. Walhuter Editores.
- Macas Paredes, J. (2020). Recorrido equinoccial - Intyshayakllipllayñan: Proyecto artístico de tiempo-espacio específico. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 75–92. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.138>
- Macpherson, A. (2017). “Sensuous singularity”: Hamish Fulton’s Cairngorm walk-texts. *Critical Survey*, 29(1), 12–32.