

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE SOCIOLOGA
CON MENCIÓN EN DESARROLLO:**

**EL ARTE Y LA RECUPERACIÓN DE LOS ESPACIOS URBANOS DE
ENCUENTRO SOCIAL:**

EL CASO DEL ENCUENTRO DE ARTE URBANO “AL ZUR-ICH”

DANIELA CARVAJAL

DIRECTORA: BARBARA NATALIA SIERRA FREIRE

QUITO, 2010

A mi madre.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi esposo por su apoyo incondicional y amor.

A mi tía María Elena por su ejemplo, su cariño y sus consejos siempre oportunos.

A toda mi familia.

A Natalia Sierra por su comprensión y guía, por todos los conocimientos entregados.

A Samuel Tituaña por su colaboración siempre cordial y por su amistad.

A todos los integrantes de Tranvía Cero.

A todos quienes de alguna forma han participado de Al Zur-ich, especialmente aquellos que colaboraron en esta investigación.

ÍNDICE

RESUMEN.....	VII
INTRODUCCIÓN	1
ACLARACIONES PREVIAS.....	2

CAPÍTULO 1: ASPECTOS TEÓRICOS

I. CONTEXTO GENERAL: EL DEBATE SOBRE LA CULTURA	4
a. Definición de Cultura.....	4
b. Cultura y Política	5
c. Cultura y globalización	6
d. Cultura y desarrollo	8
II. CULTURA Y ESPACIOS URBANOS DE ENCUENTRO SOCIAL: POLÍTICAS CULTURALES, UNA PROPUESTA	8
III. LOS ESPACIOS DE ENCUENTRO SOCIAL.....	11
a. El debate sobre la pérdida de los espacios de encuentro social: la privatización de la vida.....	11
b. Definición de los espacios urbanos de encuentro social	13
c. Espacios de encuentro social y su relación con las definiciones de espacio público.....	14
IV. ARTE Y LOS ESPACIOS URBANOS DE ENCUENTRO SOCIAL.....	18
a. Arte y espacio público.....	18
b. Arte: Lo popular, lo culto y lo masivo.....	20
c. Arte y la transmisión simbólica.....	22
i. La imagen en occidente, Regis Debray.....	23
ii. La mirada estética, Pierre Bourdieu.....	25
iii. El grafiti, Néstor García Canclini.....	26

CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DESCRIPTIVO

I. EL TRABAJO DEL COLECTIVO TRANVÍA CERO Y EL ENCUENTRO DE ARTE URBANO AL ZUR-ICH.....	29
a. La propuesta de Tranvía Cero.....	29
b. El concepto de arte urbano.....	31
c. El Encuentro de Arte Urbano: la historia y las bases.....	31
d. Los criterios de selección de los proyectos.....	32

II. LOS PROYECTOS SELECCIONADOS.....	33
a. Los criterios de selección de esta investigación.....	33
b. Primer proyecto: ANTI ICONO.....	34
i. El Barrio La Ferroviaria.....	34
ii. Mapa de actores.....	36
iii. Relaciones entre los actores.....	37
iv. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.....	38
v. El día de la presentación.....	40
vi. Resumen del conjunto de acciones del proceso.....	41
vii. Meses después de la intervención.....	41
c. Segundo Proyecto: EL ÁLBUM.....	42
i. El Barrio Turubamba Bajo.....	43
ii. Mapa de actores.....	44
iii. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.....	45
iv. El día de la presentación.....	45
v. Meses después de la intervención.....	46
d. Tercer Proyecto: DEL CIELO CAYÓ UNA ROSA.....	47
i. El Barrio Dos Puentes.....	48
ii. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.....	49
iii. El día de la presentación.....	49
iv. Mapa de actores y relaciones.....	50
v. Meses después de la intervención.....	53
e. Otros proyectos.....	53
i. El león de la León.....	53
ii. Lo bueno, lo bello y lo verdadero.....	54

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS

I. EL DISCUSO, LOS PROCESOS Y LOS OBJETOS ESTÉTICOS:	
LÍMITES Y RUPTURAS.....	56
a. El discurso.....	56
b. Los procesos	57
c. El Objeto Estético.....	63

II. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA DEMOCRATIZACIÓN, UNA LECTURA	
CRÍTICA.....	72
a. El discurso desde el Estado.....	72
b. Desde las experiencias culturales en el espacio público.....	74
c. Reflexiones.....	75
CONCLUSIONES.....	78
a. El encuentro y los desencuentros.....	78
b. Recuperación de la dimensión política de la cultura.....	78
c. Limitaciones de esta investigación.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	82
ÍNDICE DE ANEXOS.....	84

RESUMEN:

Esta investigación indaga sobre la relación entre el quehacer artístico y la generación de espacios de encuentro social, a través del estudio del Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich, realizado en el sur de Quito por un colectivo independiente de artistas. El marco general de análisis se refiere a la relevancia de los estudios culturales desde una perspectiva política, realizando una lectura crítica de las políticas culturales actuales que proponen el trabajo en el espacio público.

INTRODUCCIÓN:

¿Puede el Arte generar y sostener espacios urbanos de encuentro social?

La motivación para dar respuesta a esta interrogante se vincula al estudio de la propuesta de un grupo de jóvenes artistas que conforman el Colectivo Tranvía Cero, quienes realizan el Encuentro de Arte Urbano *Al Zur-ich*, en el sur de Quito. Ellos, en su diagnóstico sobre la situación actual del arte, conciben la necesidad de abrir a la actividad artística nuevos espacios no tradicionales, buscar nuevos circuitos, con nuevos actores y nuevos espectadores. Su propuesta puede ser resumida como la necesidad de volcar el arte a las calles, a los barrios populares, sacarlo de los museos y las galerías y al mismo tiempo darle un enfoque renovado: ya no es el artista que propone, crea, ejecuta y expone, sino que son los propios habitantes de los barrios quienes participan en el proceso creativo desde el inicio, no sólo como espectadores sino como ejecutores, siendo este el principal objetivo de los proyectos del Encuentro. De esta manera, el Colectivo espera no sólo lograr un producto estético final sino “*que la gente se regrese a ver, que mire su barrio, que lo valore, que se identifique con ese lugar*”¹, además, busca generar espacios donde los vecinos puedan participar, conocerse y organizarse.

Es así como, a través del análisis de este Encuentro de Arte, es posible establecer una relación entre los espacios urbanos de encuentro social y la actividad artística. Las características de esta relación, sus dinámicas, encuentros y desencuentros, serán el foco de análisis de la presente investigación.

Una propuesta como la de Tranvía Cero, podría ser analizada desde muchos puntos de vista diferentes: desde la estética, desde la perspectiva de los imaginarios urbanos o desde la participación ciudadana, entre otros. Sin embargo, para esta investigación se ha seleccionado como criterio transversal de análisis, el realizar, a partir de este caso, una lectura crítica de las políticas culturales que abordan el tema de los espacios públicos.

El amplio debate sobre la cultura, su relación con la política, el desarrollo y la globalización como marco general, será la entrada al tema de investigación. Luego se establecerá la relación entre la problemática cultural y la *necesidad de generar espacios urbanos de encuentro social*. Es a partir de la comprensión de esta necesidad que el análisis de la propuesta artística de Al Zur-ich cobra significado en este estudio, en tanto es un análisis sociológico y no estético de los alcances de este Encuentro.

¹ Anexo I

La segunda sección está dedicada a la exposición del análisis descriptivo del caso a estudiar. En primer lugar se expone una reseña del Colectivo de Arte Tranvía Cero, de su propuesta de trabajo y del Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich que ellos organizan. Además se describe en profundidad tres proyectos que participaron del Encuentro 2008 y que fueron seleccionados para esta investigación, contemplando la descripción, en primer lugar, del barrio en que trabajaron, de los actores principales dentro del proyecto, sus relaciones, las actividades que realizaron, y una breve referencia a lo acontecido en el barrio meses después de la intervención. Finalmente se agregan dos proyectos más, descritos brevemente, que no fueron investigados de manera exhaustiva pero que entregan importantes elementos al análisis.

El tercer capítulo expone el análisis que contrasta los aspectos teóricos expuestos en el capítulo uno con la información recopilada a través del trabajo etnográfico presentada en el capítulo dos. Este apartado cuenta con dos secciones. La primera parte plantea un análisis de los discursos (de Tranvía Cero y de los artistas), de los procesos (que se generan en los barrios) y de los objetos estéticos, en términos de **rupturas** y **limitaciones**. Las rupturas serán entendidas como aquellas distancias que Tranvía Cero y Al Zur-ich logran establecer de los discursos y prácticas de la institucionalidad del arte en las distintas etapas de los procesos analizados. Las limitaciones serán expuestas como las distancias entre lo que se proponen los organizadores y participantes del Encuentro y los efectos verificados.

La segunda parte presenta una breve reflexión en torno al espacio público y la democratización del acceso a la cultura, realizando una lectura crítica de los discursos estatales y de algunas actividades culturales realizadas en dicho espacio, tomando el caso de Al Zur-ich como referencia.

Finalmente, se plantean dos grandes conclusiones, la primera está relacionada con la recuperación de la dimensión política de la cultura a partir del análisis de este Encuentro y la segunda abre el debate sobre las limitaciones metodológicas que este tipo de estudios culturales enfrentan.

ACLARACIÓN PREVIA:

Es importante aclarar que los pares de conceptos *moderno/tradicional*, *individuo/comunidad*, *arte culto/arte popular*, *espacios urbanos de encuentro social/privatización de la vida* son construcciones analíticas que servirán para identificar dos extremos de relaciones sociales. Estas categorías no se refieren necesariamente a una

realidad concreta y específica o a un continuo evolutivo de los fenómenos, por lo que deben ser leídos y considerados como meras herramientas teóricas que permitirán discriminar ciertos fenómenos observados en la realidad, sin que esto implique que dichos términos describan a cabalidad y de manera definitiva la misma. Los conceptos elaborados pueden ser considerados maniqueos ya que simplifican la realidad dando definiciones dicotómicas de fenómenos reales complejos, lo que no implica que estos se presenten en su forma *pura* en la realidad. Son categorías conceptuales que permiten un acercamiento discriminatorio a fenómenos que bajo ninguna circunstancia son reducibles a éstas.

Estos pares de categorías serán planteadas de manera relacional, es decir, que no deberán ser entendidas cada una en sí misma sino una en relación a la otra. La lectura aislada de ellas entregaría una visión aún más parcializada de los fenómenos que intentan describir, lo importante es rescatar su complementariedad y su utilidad con fines analíticos. Además, la elaboración de algunas categorías analíticas, ha requerido un esfuerzo teórico de síntesis de diversos análisis y aportes de varios autores. Esto se convirtió en una necesidad frente a la dificultad de encontrar conceptos ya delimitados que abarquen todo el espectro de fenómenos que se espera incluir al utilizar algunos de estos términos.

CAPÍTULO I

ASPECTOS TEÓRICOS

I. CONTEXTO GENERAL: EL DEBATE SOBRE LA CULTURA

El marco general en el cual se enmarca el análisis de este encuentro de arte en relación con los espacios urbanos de encuentro social, es el debate en torno a la cultura, su definición, sus relaciones con la política y el desarrollo en el contexto de la globalización. Este amplio panorama permitirá comprender la relevancia y el interés de este estudio desde una perspectiva sociológica.

a. El Concepto de Cultura

Según Williams, la palabra cultura tuvo en su origen diversos significados asociados, pero el primordial fue aquel vinculado con la labranza, cultura como lo cultivado. Williams, desde su enfoque procesual sobre la cultura, plantea que este concepto ha derivado históricamente en tres principales acepciones, en primer lugar como un “*proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético*” o como un “*modo de vida determinado de un pueblo, un periodo, un grupo o la humanidad*” y finalmente como “*las obras prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística*” (Williams, 2000, p.91).

La primera acepción tiene relación con una visión evolucionista de la cultura, entendida como un proceso de la sociedad que la lleva de un estadio de desarrollo a otro, asumiendo así la existencia de sociedades más cultas que otras. En esta vertiente es común encontrar asociaciones entre cultura y civilización. Históricamente hizo su aparición a partir del siglo XVIII, pero permanece como un remanente, cuando por ejemplo se indica que culturalmente Europa es más desarrollada que el Tercer Mundo. Este enfoque también tiene implicancias clasistas, pues dentro de una sociedad se podría distinguir una cúpula “culta” y una masa “inculta”.

La segunda definición tiene un enfoque culturalista, asume que no existen sociedades más civilizadas o más cultas y en cambio plantea la existencia de culturas, cada una con su conjunto particular de valores y normas. Este enfoque se vincula con el desarrollo de la antropología (norteamericana principalmente) y surge como reacción a la versión darwinista expuesta en el apartado anterior. Si bien esta propuesta plantea una ruptura

importante frente a la anterior, también cae en el peligro del relativismo cultural y asume muchas veces una postura esencialista de la cultura que no permite ver las interacciones que se dan entre distintos grupos culturales, sino que los percibe como permeables de las influencias externas. Explica las diferentes culturas como sistemas aislados que responden a sus propias lógicas internas. Esta corriente tiene fuertes repercusiones en la actualidad, la visión esencialista de la cultura permite desarrollar un sin número de políticas culturales destinadas a *congelar* la cultura, a buscar lo particular de cada una y a situarla en un museo, como si se tratase de algo estático, fijándola de manera atemporal, buscando una memoria social y una identidad definidas, olvidando sus constantes interrelaciones con el entorno y dejando de lado el hecho de que la cultura está siempre situada en un contexto social-temporal que le provee sentido.

En último lugar, la cultura asociada al desarrollo artístico e intelectual, es una visión moderna de la misma que muchas veces se plantea como una distinción de superioridad o de clase. Lo culto, como la apreciación y contemplación estética del mundo sensible, ha sido concebido como un privilegio al cual sólo tienen acceso las clases acomodadas. Las clases trabajadoras en tanto, no poseen la disposición (en palabras de Bourdieu) para apreciar el arte y tampoco poseen los medios materiales para dedicarse a una actividad que, en principio, no fue concebida como productiva. Rowe, por ejemplo, devela cómo las dicotomías alto, bajo, popular, culto, corresponden a una relación de poder impuesta en el campo de la cultura, realizando una crítica a estas oposiciones ya que encubren lo transitorio y los matices, además idealiza los polos sin analizar la dominación y la represión que hay por detrás de estas distinciones (cfr. Rowe, 1991 p.229-234).

En la actualidad el término cultura se vincula principalmente a las actividades artísticas e intelectuales, aunque también se relaciona con la descripción de las características propias de los distintos grupos. Sin embargo, los límites que planteaba la cultura entendida como algo que se posee y que distingue, por ejemplo, entre lo culto y lo popular, la cultura elevada, etc. comienzan a desdibujarse y lo masivo hace de lo culto algo accesible, de lo popular algo visible y en general de los bienes culturales en su conjunto algo *consumible*, debate que continuaremos en algunos apartados más adelante.

b. Cultura y política

Finalmente, proponemos una definición de cultura en relación a su dimensión política, la cual servirá como referente teórico en el desarrollo de la presente investigación. Eduardo

Puente plantea una forma de ver la cultura no como “*refinamiento estético*” ni como un elemento centrado en las “*urgencias del mercado global*”, sino como la “*lucha social por la construcción y el control de los significados y de los sentidos; lucha que se libera en el terreno de tensiones entre poderes y contrapoderes*” (Puente, 2003; p.36). Enfatizando el carácter conflictivo del ámbito cultural, es decir su dimensión política y social, no naturalizada (como es la estética tradicional basada en la armonía y el orden) sino “*vista como un campo de lucha por el acceso a la hegemonía*”, como una búsqueda del control de los significados y su administración (citando a Castro-Gómez, Puente, 2003; p.36). Enfoque que busca la visibilización de nuevos actores que han venido actuando desde la marginalidad, desde la lucha cotidiana (Cfr. Ídem, p.36) buscando espacios para ser escuchados y para existir socialmente, perspectiva que será desarrollada como eje transversal a lo largo de todo el desarrollo teórico de este estudio.

c. Cultura en el contexto de la globalización

El desarrollo académico sobre la relación entre cultura y globalización es extenso y polémico. En este apartado no se busca establecer una definición definitiva o aceptable sobre la globalización, sino explicar brevemente las interacciones que genera en la dimensión cultural.

Lo definido históricamente como tradicional, como identidad nacional o local, se ven atravesados hoy por los nuevos ritmos y flujos de información y mercancías generadas por las lógicas mundiales, lo cual, sin duda genera nuevas prácticas o redefine las existentes. Canclini plantea que la interacción dispersa entre las actividades culturales y económicas en el período de globalización, genera un sistema con muchos centros, diversos públicos y diversas velocidades de circulación: desde la inercia de algunas tradiciones históricas locales hasta la rapidez de las redes de comunicación electrónica. Como consecuencia, se redefinen las funciones de los actores involucrados en el ámbito de la cultura, a saber, los estados nacionales (políticas culturales, patrimonialización), las iniciativas privadas en el mercado (industrias culturales, medios masivos de comunicación, ciberespacio, turismo) y las organizaciones independientes de la sociedad civil (movimientos culturales), (Cfr. Puente, 2003: p.34). Los límites territoriales de las culturas (por ejemplo, los Estados nacionales) también se desdibujan, se habla de la desterritorialización de la cultura (Ídem, p.35).

Por otra parte, Picotti indica que en el contexto de la globalización estamos inmersos de forma acelerada hacia una progresiva racionalización que se traduce en una determinada política y economía y en general en una homogeneizante forma de vida, con sus logros y sus límites, que hace que se dé el fenómeno de la emergencia de diferentes identidades, entre ellas, las identidades culturales que reclaman sus derechos. La autora reflexiona sobre la creciente disociación entre la extensión de un proceso globalizador y un universo simbólico plural de culturas y subjetividades, que exigen ser consideradas, entre la tendencia homogenizadora y el registro de una explosión incontenible de pluralidad, diferencia y cambio que perturba a este mundo de sistematización total y donde se ubican los sujetos históricos que se resisten a ser desconocidos y manipulados. Las identidades en este contexto, tanto las individuales como las colectivas, solo podrán sostenerse obedeciendo a su carácter de integración o síntesis y afirmándose en la convivencia con otras. La identidad es un relato, asegura, no como una sucesión incoherente de acontecimientos, ni una substanciabilidad inmutable, sino un relato al modo de una concordancia discordante, la cual es una síntesis temporal que funda una construcción histórica en el devenir de toda la realidad, como una realización en el presente, potencialidades abiertas al pasado y expectativas del futuro, sedimentándose por una parte e innovándose por otra. (Cfr. Picotti, 2003, p.269-278)

En el contexto de la globalización las identidades se enfrentan a un estado de contingencia creciente, por una parte induce a una progresiva emancipación de las estructuras dominantes y por otra pone en relieve el déficit de los antiguos referentes colectivos. En muchos casos los marcos sociales que orientaban las conductas y las prácticas han desaparecido casi por completo, en otros casos los marcos emergentes van configurando nuevas identidades sociales, más frágiles y volátiles (Cfr. Ídem, p.277-284)

En la misma línea, Klesing-Rempel señala que en el escenario global, las personas que viven en los últimos rincones del mundo, pueden recibir, vía medios de comunicación, información que les permita identificarse con cualquier producto, imagen o idea (Cfr. Klesing-Rempel, 2003; p. 141) lo cual es vivido como una amenaza cultural que motiva a defender lo propio, aspectos que serán tratados en el análisis de algunas propuestas presentadas durante el desarrollo del Encuentro de Arte Al Zur-ich.

d. Cultura y desarrollo

El desarrollo, como idea fundamental de la modernidad basada en el racionalismo y el progreso ha influido también el mundo de la cultura. Este concepto responde a un modelo civilizatorio occidental capitalista, que se ha querido imponer como modelo único de humanidad (Cfr. Puente, 2003; p.37). Hace unas décadas atrás, se insistía en la dimensión cultural del desarrollo como un nuevo paradigma que los países debían asumir si querían garantizar el éxito del modelo desarrollista. Se debía incluir así, lo cultural en la planificación siguiendo determinados modelos sin importar si estos eran concentradores de riqueza en pocas manos, o si afianzaban las fuerzas del mercado o si hipotecaban un país (fuertemente influenciado por UNESCO) (Cfr. Puente, 2003; 38). Se hablaba también de la democratización cultural, sin considerar la democratización del poder económico y del poder político, causas de las asimetrías sociales y por ende culturales. Se propuso así, una reducción de la complejidad del campo de la cultura y de los conflictos que dicho campo puede develar, la dimensión cultural del desarrollo no corrigió así el problema de fondo, lo invisibilizó. Motivo por el cual, se propone la deconstrucción del concepto de desarrollo a partir de los estudios de la cultura, buscando discutir su significado y sus implicaciones para los distintos grupos culturales desde su propia racionalidad.

II. LA CULTURA Y LOS ESPACIOS URBANOS DE ENCUENTRO SOCIAL: POLÍTICAS CULTURALES, UNA PROPUESTA.

“¿Cómo hacer política cultural en un país con marcos institucionales precarios y donde el Estado asume que la cultura es un “gasto” que siempre debe postergarse?, ¿Cómo proponer nuevos circuitos culturales cuando por lo general el mercado se desentiende de los procesos locales de producción simbólica y cuando lo único que importa es la lógica de la maximización de las ganancias?, ¿Cómo hacerla en una sociedad donde los vínculos entre las personas están fuertemente deteriorados y donde los movimientos sociales se encuentran entrampados en una lógica fragmentaria y eficaz?, ¿Cómo intervenir culturalmente en un país que parece resistirse a la memoria y donde la historia se está convirtiendo en una imagen exótica y en una performance destinada solo para turistas?”(Vich, 2006; p.45)

Las propuestas que se plantean tanto desde el Estado, así como desde la academia, relacionan estrechamente el tema cultural con la importancia de generar y fomentar los

espacios de encuentro social. Si bien las políticas culturales estatales (en el caso del Ecuador actualmente) han tomado en consideración la importancia del *sentido* de participación, han olvidado la relevancia de las experiencias desde los movimientos sociales en la construcción de una política cultural coherente.

El Estado, a nivel enunciativo, está abarcando un nuevo desarrollo teórico crítico sobre la cultura (la interculturalidad), sin embargo, no deja de lado ciertos sesgos de antaño. De la revisión de la Constitución y del Plan Nacional de Desarrollo², se puede observar que, por un lado se enuncia en cada sección la participación de la sociedad civil y la importancia de estos procesos, y por otro lado, enumera a su vez un gran listado de responsabilidades del Estado como fomentar, crear, consolidar, proteger, etc., un sin número de asuntos, (el uso de los espacios, la creación de instancias interculturales, investigativas, entre otras) sin incluir en ningún apartado la importancia de considerar las experiencias y la producción de conocimiento de los movimientos sociales y culturales. Incluso en los primeros enunciados menciona la importancia de los espacios públicos porque otorga un *sentido* de participación a la ciudadanía, lo cual podría hacernos dudar si lo importante sería sentirnos participantes, o ser verdaderamente partícipes. Un aspecto relevante por ejemplo, es la clara enunciación de la responsabilidad del Estado de fomentar la investigación y la difusión de la memoria social, asunto que con dificultad se puede construir como un relato “desde arriba” netamente institucional y que requiere de procesos de participación, socialización y empoderamiento por parte de la población, ya que de otra manera resultan en publicaciones archivadas de memoria social que no tienen ningún valor simbólico para la ciudadanía.

Dagnino, en su análisis de la relación política-cultura propone a la sociedad civil como el terreno de las luchas políticas, lo que le permite a la cultura tener un espacio propio, situándola entre las relaciones de poder y el conflicto social. Los movimientos sociales incorporan de esta manera nuevos significados a la relación entre cultura y política generando relatos alternativos de democracia. El considerarlos como parte fundamental de la construcción de una política pública en cultura permite el reconocimiento a la diversidad de sujetos sociales y a sus respectivas prácticas culturales, cuyas distintas visiones de la realidad generan conflicto con las visiones dominantes (jerárquicas y desiguales) del poder hegemónico (Cfr. Dagnino, 2001; p.55-62).

² Análisis a profundidad, ver capítulo 3.

Dagnino nos invita a pensar en una nueva ciudadanía activa, en la lucha por los derechos, que nos lleve a percibir las necesidades sociales como derechos, tanto la igualdad como la diferencia. La ciudadanía no debe ser pensada como un agente semi-pasivo que sólo participa en las diferentes ofertas que el Estado propone como instancias de participación legítima en la construcción de una sociedad más democrática, sino que se debe pensar en la ciudadanía como vínculo crítico entre política y cultura, como nueva forma de construir democracia, sin que esto implique dejar a la institución de lado. Una de las características que señala Dagnino, debiera tener esta nueva ciudadanía, es el reconocimiento del otro, lo que implica una dimensión pública de las sociedades donde se pueda discutir, negociar, solucionar diferencias, ya que la transformación cultural es un aspecto fundamental para la democracia, pensemos por ejemplo la importancia de ésta en el caso de la dominación de género para las mujeres, la discriminación racial para los afro descendientes, y la discriminación sexual para los homosexuales, un verdadero diálogo intercultural requiere una transformación en la estructura misma de la cultura hegemónica, la cual no se puede construir exclusivamente desde la discursividad estatal, sino que se debe construir desde la interacción de todos los actores culturales, incluyendo también al mercado (Cfr. Ídem, p. 52-66).

Vich, citando a Sommer, abre un campo de acción más amplia a la ciudadanía a través de las políticas culturales (las cuales no deben limitarse al uso del tiempo libre y a la recreación) indicando que:

“las políticas culturales propician agencia, ahí donde las estructuras sociales parecen inamovibles (...) las políticas culturales generan espacios de “maniobra” que contribuyen a realizar algunos cambios en la vida cotidiana. Al ofrecer una reflexión constante, estas políticas involucran a los ciudadanos en la construcción de una nueva imagen de sí mismos y los movilizan hacia mayores cambios sociales” (Vich, 2006; p45-46).

Vich señala que es posible enfrentar problemas sociales a partir de políticas culturales, que la cultura puede ser considerada como un agente de cambio. Al igual que Dagnino, indica que la sociedad civil tiene un rol fundamental, ya que puede deconstruir los discursos hegemónicos, transformando los vínculos sociales y neutralizando las lógicas del poder conquistando así la visibilidad de la diversidad (Cfr. Vich, 2006; p46-57).

Finalmente, Vich asegura que vivimos en una sociedad que “*antepone el individuo a la comunidad y que, a través de de múltiples mecanismos promueve la constante desigualdad entre los actores sociales. De esta forma, toda política cultural tiene que contribuir a atacar tal problema y tiene que servir para fundar nuevos vínculos entre las personas.*” (Vich, 2006; p.68) Estas políticas además deberían contribuir a repensar la crisis de representación política desde nuevas representaciones simbólicas que renueven la esfera pública.

III. LOS ESPACIOS URBANOS DE ENCUENTRO SOCIAL

a. El debate sobre la pérdida de los espacios de encuentro social: la privatización de la vida.

La preocupación actual por la pérdida de los espacios de encuentro social, no sólo es una inquietud manifestada a nivel estatal. Canclini señala que la pérdida de horizontes de sentido que articulan la sociedad resulta en la privatización de la vida de los individuos en la ciudad (Canclini, 2004 p. 13-15), Hourtart agrega que son las relaciones sociales que instaaura el capitalismo las que generan esta fragmentación social y no permiten definir identidades colectivas y espacios de socialización (Hourtart, 2001; p.110-116).

Lo privado, es para Cullen, el “*espacio global meramente transnacional, como espacio que permite la libre circulación del capital financiero, la información virtual y la policía global*” (Cullen, 2003: p. 252) El espacio de encuentro social debe resistir este proceso de privatización y debe consolidarse como un encuentro donde podamos “*ser responsables, ética y políticamente, de aquello que nos interpela como “interacción y conflicto de culturas en el contexto de la globalización”*” (Ídem, p. 254).

El ámbito privado de la vida, no puede ser entendido exclusivamente como el ámbito de lo doméstico, como bien señala Arendt, sino como la actitud que privilegia las necesidades individuales sobre las colectivas y que se caracteriza por la indiferencia hacia el otro (Cfr. Arendt, 2000; p.37-39).

La tendencia hacia la privatización de la vida así entendida, ha sido muchas veces asociada a la expansión del capitalismo moderno y a la subjetividad que de él se desprende. El análisis que realiza el antropólogo Marc Augé nos aproxima al fenómeno que será denominado como **privatización de la vida**. El autor señala que el exceso de modernidad, que él denomina *sobremodernidad*, genera en los sectores urbanos, múltiples espacios de

anonimato (de invisibilidad e insensibilidad frente a los otros, de no-diálogo) como por ejemplo: los centros comerciales, paradas de buses y buses, autopistas, etc. es decir, espacios de circulación acelerada de personas y bienes. Estos espacios de circulación de individuos, son denominados *no lugares*. En aquel espacio de anonimato las relaciones son contractuales y está mediado por el consumo: un mundo así prometido a la individualidad solitaria (Cfr. Auge 1993; p.20-32).

El diagnóstico más extendido en las Ciencias Sociales, indica que en las grandes ciudades, estos *no lugares* han ido aumentando, incitando a los sujetos a definirse exclusivamente como identidades individuales, a no reconocerse como parte de una colectividad y al mismo tiempo a individualizar y privatizar sus problemas. Los sentidos de pertenencia y la identidad colectiva se merman en un proceso de atomización de la vida. Las personas reducen su ámbito de acción y de interés a lo privado y a la persecución de metas personales. La manifestación de proyectos colectivos es así mismo débil, las relaciones sociales son cada vez más frágiles y el tejido social más desarticulado.

El individuo se da cuenta de que ya no siente pertenencia a un círculo social determinado y que es portador de su propio destino. Se desprende así del grupo social por medio del trabajo individual que lo libera y le proporciona autonomía porque le permite su propio sustento mediante la propiedad privada. El individuo asume así la responsabilidad por sus éxitos y por sus fracasos, su grupo social ya no los absorbe. Su condición de propietario, de sí mismo y de sus bienes, lo desliga de lo comunitario. La propiedad privada permite la diferenciación social. Para el individuo moderno la prioridad es *él mismo*, no lo colectivo, su vida se vuelca al trabajo y a su propio bienestar (Crf. Castel, 2003).

No obstante, son muchos los autores latinoamericanos que cuestionan la formación de un individuo moderno propiamente tal en nuestro continente, Para Canclini, en América Latina *las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar*. (Canclini, 2005; p.13) Esto se debe a que el proceso de modernización en Latinoamérica se ha caracterizado principalmente por los cruces socioculturales de lo tradicional y lo moderno y no por ser *una fuerza ajena y dominante, que operaría por sustitución de lo tradicional y lo propio* (Ídem, p.15). Frente a este diagnóstico, Canclini deriva su preocupación por el estudio de las culturas híbridas que constituyen la modernidad y le dan su perfil específico

a América Latina, denotando sus *contradicciones y fracasos* y su mezcla de *memoria heterogénea e innovaciones truncas*³ (Ídem).

b. Definición de los Espacios urbanos de encuentro social

En primer lugar, se entenderá la categoría de *espacio* no exclusivamente como un lugar físico, sino como un producto social definido por las relaciones sociales que le dan forma, que es históricamente construido y al cuál se le atribuyen funciones sociales y una significación determinada. (Córdoba, 2005; p.185) El espacio, en su dimensión simbólica será entendido como coordenadas de ubicación simbólica que ordenan los sentidos y los significados asociados a un espacio que puede ser físico, social o temporal.

Los espacios de encuentro social, en oposición a los procesos privatizantes, permiten la articulación de estrechas redes sociales que fomentan el desarrollo de identidades colectivas con referentes propios, que revitalizan sentidos de pertenencia a un grupo y/o a un territorio y que permiten la disminución de la fragmentación social que lleva a los individuos a perder los referentes sociales y a atrincherarse en lo privado.

Las relaciones personales en estos espacios están determinadas más por lo inmediato, por lo emocional y afectivo que por lo racional y contractual y tienden a extenderse en el tiempo. Por lo cual, el *otro* no es un desconocido o una amenaza porque es *parte* del mismo todo al que se pertenece. En estos espacios es posible la convivencia en el *compartir*, incluso es posible compartir los fracasos que pueden ser socialmente absorbidos.

Los espacios urbanos de encuentro social, son espacios que no resultan amenazantes o desconocidos, sino familiares, cercanos, por lo que le entregan al individuo seguridad y lo estimulan a construir una identidad que delimita un horizonte de sentido que le permite *existir en lo social* y no en el anonimato, por lo cual, estos espacios resultan fundamentales en el proceso de socialización ya que ofrecen y estructuran dichos sentidos de pertenencia. De esta manera, estos lugares abren la posibilidad de diálogo y de toma de

³ La expansión de las ciudades, da cuenta de estos cruces, como el autor señala, los *hallamos también en la reconversión económica y simbólica con que los migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos*. Canclini concibe de estudiar la ciudad y la *astucia* con la que ella intenta *conciliar todo lo que lleva y prolifera (...) el trueque de lo campesino con lo transnacional, (...) los duelos entre mercancías y comportamientos venidos de todas partes*. Señala que la *transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecia mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinen los conceptos de nación, pueblo e identidad*.(Canclini, 2005;p.15)

decisiones sobre temas de interés común, lo que da colectivamente sentido a la realidad social más allá del ámbito privado-individual.

Como sugiere Augé con su categoría de *lugares*, estos espacios se pueden definir como espacios de identidad, relacionales e históricos que permiten la realización de actividades de memoria, reconocimiento, ritualidad e intercambio, cooperación y solidaridad (Cfr. Auge, 1993; p.45).

b. Espacios urbanos de encuentro social y su relación con el espacio público

En su dimensión más política, los espacios de encuentro social, se acercan teóricamente a lo que muchos autores han definido como lo *público*. En esta sección se señalarán algunas aproximaciones que aportan a la construcción de un sentido más profundo de los espacios de encuentro social.

El espacio público según Arendt, es entendido como la articulación y revalorización de la política. No como lo institucional, ni estatal, sino como la capacidad de diálogo y de *existir* socialmente para los otros, como la capacidad de tomar decisiones conjuntas sobre temas de interés común que trascienden los intereses particulares. El espacio público se plantea como *lo político y lo imaginario*, lo que simbólicamente y colectivamente provee sentido a la realidad (Cfr. Arendt, 2000; p. 59-63)

Según Cullen el espacio público ha sido comúnmente relacionado a cinco dimensiones: 1. Libertad de acceso, libre circulación, lugar de todos, como igualdad de oportunidades para acceder a los bienes sociales. 2. Público versus privado: en la edad moderna, lo público como esfera del poder coercitivo del estado y privado como las libertades civiles. 3. Libertad de expresión, como lo manifiesto, lo expuesto en oposición a lo secreto. Derecho a la información. 4. El público, conjunto de personas que miran o escuchan asisten o visitan, libertad de reunión. 5. Público como lugar de participación de diálogo, libertad de consensuar o disentir, libertades políticas (Cfr. Cullen, 2003; p.253-254).

En el análisis de Cullen, lo público, desde la antigüedad, mantiene una relación con lo político (citando a Arendt). Este se configura como el espacio de la acción y el discurso, espacio de deliberación y de elección. Lo opuesto es todo lo que no deja actuar o tomar la palabra. Se liga a la libertad (en oposición a la labor y al trabajo que se basan en la necesidad) y a la comunicación (diferente a los espacios de mera contemplación). No es público todo lo que se define como puro padecer u obedecer, sin que previamente se pueda

deliberar y elegir, o como puro sentir, responder a estímulos sin atribuir significados con autonomía. Es por esto que el espacio de la acción y del discurso no puede ser sino intersubjetivo, es decir, entre singulares que hablan y actúan (Cfr. Ídem, p.259)⁴.

En cambio, para los modernos, el espacio público se entiende desde una perspectiva jurídico- epistémica. Mantiene una relación con lo racional, es el espacio de la ciencia y los conocimientos validos. Lo público es usar la razón con libertad. El espacio público será así una consecuencia del acto legislador, subordinado a él: “*Ya no son la acción y el discurso los que definen el espacio público y constituyen la ciudadanía. Es la ciudadanía, como derechos de individuos libres e iguales, la que expresa en la representación política y en la opinión pública, dejando la acción en el campo de las intenciones morales, y la argumentación válida en la materialidad de los escritos científicos*” (Ídem, p.258-259). Es el espacio que representa y cuida los intereses y la propiedad de los individuos, es un espacio que disciplina las subjetividades y regula la vida de la especie. Esta versión desvaloriza la relación de lo público con la cultura. (Cfr. Ídem, p.259) ya que el espacio público no puede construirse desde interacciones con horizontes comunes de valores y sentidos, se construye desde intenciones morales universales (científicas, legislativas). No es un espacio de encuentros y diálogos sino de expresiones de individuos (opinión pública). Por el contrario, Cullen propone pensar lo público desde la diferencia, lo que lleva a deconstruir el modelo moderno de pensamiento.

Desde este punto de vista se piensa un espacio público en la diferencia, en el acontecimiento más que en lo que ya está dado. Desde lo que pasa justamente en los márgenes de lo establecido, de tomar la palabra, desconfiando de los grandes relatos, donde se encuentren verdaderamente los otros, *en cuanto otros*. El espacio público de los modernos en cambio, intenta hacerse cargo de la seguridad social y del malestar cultural expresado como violencia social, (en parte el Plan Nacional devela estas dimensiones, en el apartado dedicado a la seguridad y a la reducción del homicidio como meta) pero no se abre al diálogo de las culturas, debe reconocerse como vulnerable, como abierto a la interpelación del otro (citando a Levinas) (Cfr. Ídem, p.264), no se deja interpelar porque elige las reglas del juego y sigue siendo un dispositivo de control social. El espacio público debe construir en cambio, como una responsabilidad que no se basa en la razón sino en la vulnerabilidad. Cullen propone la idea de un *espacio público de redes vinculares de sujetos*

⁴ La acción es siempre una disposición culturalmente situada y el lenguaje no es privado, es una estructura social, que posibilita interacciones y significados compartidos.

no sujetados o movimientos sociales o aprendizajes colectivos, que vayan generando consensos en una verdadera lucha contra-hegemónica (Ídem, p.266). Por lo tanto, no basta con pensar en la identidad o en la diferencia sin que haya una verdadera interpelación del otro, justo ahí, donde no hemos querido regresar a ver.

Por otra parte, en el análisis de Gabriel Salazar se entiende el espacio público como aquellos lugares donde el pueblo podía ejercer su soberanía y su tradición identitarias, *“donde todos los ciudadanos podían y debían participar deliberadamente en el diseño y ejecución del proyecto histórico de su comunidad”* (Salazar, 2003; p.17). Los ciudadanos pueden ejercer en ese lugar su poder político que surge de la deliberación de la comunidad y no de la fuerza y la opresión de la autoridad. Según Salazar la soberanía popular que se ejercía en los espacios públicos, tendió con el tiempo a domiciliarse en ayuntamientos, cabildos y posteriormente en municipios, lo que provocó finalmente que la gente fuese *“no deliberante, sin tradiciones, sin verdadera identidad histórica* (Ídem, p.17). Dicho proceso desencadenó cambios *“radicales en la organización institucional del espacio público y en la configuración histórica del espacio urbano”* (Ídem). La plaza, espacio público por excelencia, se vació así de poder de identidad y de soberanía popular, pasando a ser un lugar recreativo sin una función histórica.

Desde otro punto de vista, según un grupo de líderes barriales de distintos países de Latinoamérica participantes del Foro Social realizado en Quito el 2004, el espacio público se relaciona con la posibilidad de comunicación, de fortalecer el desarrollo comunal y de generar identidad. Estaría construido por las personas y no solo por *“la obra”* o por el territorio:

“En oposición a los espacios excluyentes, son lugares “donde podemos comunicarnos, educarnos, que aportan al desarrollo comunal ya que la ciudad va de a poco cerrándose y privatizándose”, “consideramos que recuperar el espacio público también es participar porque el apropiarnos de estos espacios nos permite generar identidad”, “ya que creemos que los espacios públicos no son solamente obra, no solamente territorio; los espacios públicos son fundamentalmente los hombres y las mujeres de esos sitios...”, “es parte de nuestra identidad”, “que sean espacios compartidos entre viejos y jóvenes, con visiones abiertas cediendo, juntando, incluyendo y no excluyendo” *(Gallegos, 2005;p. 12-14)

Es importante distinguir que hay distintos tipos de espacios públicos. Según Córdova existen tres categorías (Córdova, 2005; p.184): los generados desde arriba, por

ejemplo los parques construidos por el municipio: *“si nos cambian las plazas, que eran bonitas y que nos servía para sentarnos a conversar con los abuelos o con los vecinos por unas plazas inmensas de caminos adoquinados, grandes y frías, en donde no hay ninguna persona que entre porque además están cerradas; entonces ya no son nuestras plazas”* (Gallegos, 2005; p.13). Los que responden a la lógica del mercado, espacios de circulación, como las autopistas: *“creemos que debemos rescatar las calles, las veredas, en vista de que las ciudades han sido para la máquina, para los carros, para los negocios, pensando siempre para la tecnología y no en las personas”* (Ídem, p.11). Las vías y arterias urbanas no están al servicio de los habitantes, sino del capital, y estos se ven desplazados, relegados al espacio privado. Y finalmente, aquellos espacios públicos que son espontáneos, que surgen por la necesidad de relacionarse, estos últimos son los se relacionan estrechamente con nuestra definición de los espacios de encuentro social.

Otra categorización que realizan Segovia y Oviedo es entorno a su dimensión física, significación y uso social. Dentro de la dimensión física de los espacios públicos urbanos se diferencian los *espacios públicos urbanos monumentales*, de los espacios públicos del *barrio*

El barrio está compuesto por el entorno de las residencias, al cual los vecinos pueden acceder a pie diariamente. Tratándose más bien de un espacio familiar, de pequeña dimensión urbana, de jerarquía intra-comunal, que por tanto, tiene un valor simbólico para un grupo reducido de personas que lo habita: *“por su dimensión, el espacio público físico de los barrios es el lugar para conocerse cara a cara, para acciones cuyo móvil es el afecto, el encuentro, la recreación cotidiana”* (Segovia, 2000; p.71). Es en el barrio urbano donde podemos encontrar los *lugares*, según Augé. Es ahí donde el sujeto se identifica con su comunidad, y la visualiza. *“...el barrio es el lugar donde se comparte lo cotidiano de manera colectiva* (Ídem, p.81). Constituyéndose en el espacio más próximo al espacio íntimo.

Según Salazar, el poder popular que antes se manifestaba en la plaza pública, en los espacios urbanos monumentales, ahora se desplaza hacia lo local, hacia el vecindario, donde en la actualidad se estaría gestando un nuevo “foro” de poder político popular. Éste se disemina por el territorio, adoptando nuevas formas, tanto culturales como comerciales y se relocaliza con mayor especialización según las funciones en los diferentes espacios públicos (Salazar, 2003; p.21).

Es importante hacer este recorrido sobre los diferentes elementos que la categoría de espacio público aporta a nuestra definición de los espacios urbanos de encuentro social, sobre todo en su caracterización de los barrios, ya que esa será la unidad de análisis de nuestra investigación.

IV. ARTE Y LOS ESPACIOS DE ENCUENTRO SOCIAL

a. Arte y espacio publico

i. El encuentro de Arte Al Zur-ich

El encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich realizado por el colectivo de artistas Tranvía Cero, concibe proyectos que deben ser ejecutados en algún barrio del sur de Quito, generando una propuesta estética innovadora junto a la extensa participación de los vecinos en todo el proceso creativo. En este punto se apela al involucramiento del artista con las temáticas propias del barrio, con sus identidades y con sus características, con el objetivo de generar en esos espacios lugares de participación e integración, que apelen a la revalorización del barrio como un espacio de identidad, por lo cual los artistas deben contactar a los grupos y organizaciones de los barrios seleccionados y trabajar con ellos. Además, se busca que el trabajo con los vecinos logre involucrarlos en un proceso reflexivo sobre ellos mismos a través del arte, el artista o proponente, en este caso debe procurar la apropiación y total colaboración de los vecinos, otorgándoles el mayor protagonismo posible.

El discurso sobre el arte que se deriva de la propuesta del Encuentro, intenta acercar a las personas que han estado históricamente fuera de los circuitos tradicionales del arte culto y que *no han sido socializadas en él* y su lenguaje, a una experiencia artística que intente relacionarse con su realidad, con su entorno cercano (barrio) y que genere en ellos una reflexión, un espacio y un motivo para el encuentro y la participación.

El Colectivo Tranvía Cero, hace alusión a este tema como fundamental razón para su formación:

“El colectivo surge como una necesidad de construir un nuevo espacio, una respuesta frente a los espacios tradicionales, museos, galerías”, “consideramos que el arte no puede limitarse a cuatro paredes”, “buscamos espacios nuevos, alternativos a los circuitos tradicionales del arte”, “Lo que han hecho las

instituciones es generar una visión estática de la cultura, los manes dicen esto es cultura y siempre estamos centrados en que solamente las expresiones artísticas, eso es cultura, y esas expresiones solamente tenían derecho las élites por decirlo así” (ANEXO I)

Los espacios de encuentro social, permiten que los vecinos en un barrio se conozcan entre ellos y a ellos mismos, los integrantes de Tranvía Cero mencionan esto dentro de sus objetivos y dentro de sus logros:

“Buscamos que la gente regrese a ver su entorno inmediato, que se regrese a ver a sí mismo, que regrese a ver su espacio de convivencia que es la familia y después su barrio”, “y que pueda ser consciente de lo que es, que vea el aporte que está teniendo para su entorno cultural más amplio, la ciudad” (ANEXO I)

Tranvía Cero también vincula su trabajo artístico con el tema de la identidad: *“buscamos que la gente también empiece a reafirmar su propia identidad”* Se refieren a crear un *“espacio donde la gente pueda existir”*. Otra característica de este tipo de actividades es potenciar la capacidad de organización y autogestión:

“nuestro interés es un interés artístico dentro del proyecto, pero eso genera que el barrio diga, chuta, si nuestro barrio es valioso, la gente puede hacer cosas interesantes, a raíz de esto podemos hacer muchas cosas más cómo ha sucedido en muchos barrios, que se quedan trabajando en otros proyectos” (Ídem)

El arte y la cultura son, en este contexto, un recurso y una “excusa” para reunir e *invitar* a los vecinos al diálogo y al encuentro. Más allá de “distraer”, las actividades artísticas y culturales pueden contribuir a la creación de identidad y a la construcción de memoria y relatos colectivos. El arte, históricamente ha usado medios indirectos y propios para develar y transmitir aspectos de las experiencias sociales. Un proceso que a veces desempeña un papel crucial para mediar rupturas y forjar nuevos imaginarios, (por ejemplo el caso del muralismo, en especial el desarrollado en México). Como medio de expresión y comunicación, el arte entrega la posibilidad de articular discursos, estimular la creatividad e incluso la capacidad crítica.

ii. El arte y lo público en la historia

Mijail Bajtin, en su análisis de la cultura popular, indica que las plazas públicas⁵ donde se realizaban antiguamente los carnavales y las fiestas callejeras, los espectáculos callejeros y el teatro, como expresiones artísticas populares (Bajtin, 1987; p.140), permitían abolir las jerarquías y reglas de la sociedad en oposición a las fiestas oficiales que intentaba recrearlas y reproducirlas. El carnaval en la plaza pública permitía un contacto libre y familiar de los individuos que estaban normalmente separados en la vida cotidiana por su condición, por su fortuna, por su empleo, o edad. En este periodo de fiestas y de expresiones del arte y la cultura popular las personas podían establecer “*relaciones verdaderamente humanas con sus semejantes*” (Ídem; p.15) La extra-oficialidad tenía así un espacio propio dentro del orden y la ideología oficiales, donde primaba la libertad, la franqueza y la familiaridad (Ídem; p.139). En el análisis de Bajtin podemos observar la relación histórica entre el arte, la cultura popular y el espacio público, en este caso la plaza medieval y la renacentista.

Sin embargo, la distinción entre culto y popular, en la cual se basa el análisis de Bajtin, presenta a su vez un sesgo, ya que no sale de la rígida dicotomía impuesta (como formas de ordenamiento del pensamiento e interpretación de las culturas europeas) entre la cultura elevada y la baja cultura. Rowe señala que los intelectuales que adoptan esta posición, haciendo un culto al carnaval y a lo marginado, permanecen en el uso del lenguaje jerárquico, sin considerar las articulaciones sociales del poder, lo cual no contribuye a su comprensión (Rowe, 1991; p.230). Como se verá a continuación, en las últimas décadas estos calificativos ya no son indicadores de estratificación social, ya que la expansión de los medios masivos, ha cambiado los patrones de consumo cultural.

b. Arte: Lo culto, lo popular y lo masivo

Como ya se mencionó en algunas secciones anteriores, la relación entre el arte y lo público, ha estado atravesada por la discusión entre lo culto, lo popular y recientemente lo masivo. La primera dicotomía, lo culto y lo popular, ha sido según Rowe una estrategia del poder para estratificar y distinguir sectores en una sociedad asimétrica. Asegura que dichos términos encubren las relaciones de desigualdad y de poder que hay tras el uso de este

⁵ El análisis que Bajtin realiza es sobre la plaza pública en la Edad Media y el Renacimiento.

lenguaje. Señala que históricamente lo popular ha sido excluido de la esfera del arte como parte de la cultura elevada, ya que ha sido exclusivamente la función estética el factor distintivo entre lo que es y lo que no es arte, las expresiones culturales populares han quedado excluidas, siendo consideradas como parte de ritualidades religiosas, políticas incluso lúdicas: sus funciones no estéticas la convierten en artesanía, la hermana pobre del arte (Cfr. Ídem, p. 130-142).

Según Canclini, en general, los folcloristas han relacionado lo popular con lo “primitivo”, con todo aquello que en una cultura sea tradicional, oral y manual. Sin embargo, en el proceso de industrialización y urbanización también se relacionó lo popular a lo obrero y finalmente a lo masivo. Es necesario comprender lo popular en el contexto actual y en la compleja reformulación de las relaciones entre lo tradicional, lo moderno, lo local, lo global y lo masivo (Cfr. Canclini s/a; p. 1).

Lo popular fue asociado con lo exótico, lo indígena y lo folclórico desde la antropología. Este discurso fue adoptado luego por los gobiernos nacionales en el intento de unificar a los sectores subalternos en la formación de los estados-nación, usando lo tradicional como parte de una identidad común. Las recopilaciones antropológicas sobre lo popular dan cuenta de lo pasado y de lo marginal. Sin embargo, presenta una débil relación con el presente ya que se limitan a *un intento melancólico* de rescatar lo *propio* y ponerlo en un museo. Por otra parte, lo popular como lo masivo, no resulta de la diferenciación local y de la búsqueda de lo particular de un grupo, sino de la homogeneización de las industrias culturales. Los medios masivos, se supondría que, imponen sus valores y criterios a las masas quienes los asimilarían pasivamente. Sin embargo, Canclini critica esta visión teleológica del poder y agrega que los mensajes transmitidos masivamente son releídos e interpretados por los diferentes grupos culturales de acuerdo a sus propios marcos conceptuales y a sus referentes (Cfr. Canclini s/a; p. 2-5).

En definitiva, pareciera que mientras los folcloristas recatan las tradiciones de las amenazas modernizadoras, los medios masivos expanden la modernidad para desaparecer lo atrasado. No obstante, Canclini aclara que la masificación no logra abolir las culturas tradicionales y que puede incluso expandirlas (por ejemplo, a través del consumo masivo de lo manual, por medio del fomento del turismo comunitario o la masificación de la música tradicional). Del mismo modo, se puede desmitificar la idea de que existen grupos tradicionales autónomos: las tradiciones desaparecen, se descaracterizan, se mantienen o toman fuerza, todas son reordenadas por la interacción con el desarrollo moderno. Es por

esta razón que se debe estudiar su hibridación, cómo estas relaciones se resignifican constantemente.

Lo popular no tiene un contenido único, por tanto no puede ser definido como una esencia, sino (citando a Gramsci) como una posición que se construye frente a lo hegemónico. Es decir, al tiempo que lo tradicional se constituye como una forma de resistencia, puede también ser un medio de reproducción de la opresión, de la misma manera, lo masivo, en tanto contribuye a la reproducción del mercado y de la cultura hegemónica, da lugar, información y canales a las capas subordinadas (Cfr. Ídem, p.7).

Lo popular como una posición se sitúa entre dos estrategias de la cultura industrial contemporánea. Por una parte, frente a un *saber científico y técnico que reorganiza los procesos productivos, su sentido cultural y maneja la monopolización de los conocimientos para el control social* y por otra parte, frente a *la producción (del mismo sistema) de nuevas redes de comunicación masiva que están reordenando la vida comunitaria, usando a veces tradiciones y saberes pero subordinado a la lógica de la industria cultural*. Dando lugar a una tensión entre la *uniformidad de los códigos culturales* y a nuevas subculturas y movimientos sociales (Ídem. p.8).

Lo popular se define entonces como una posición múltiple de corrientes culturales distintas y dispersas, es una posición en el sistema masivo, **un modo de actuar en lo masivo**. Y lo masivo no es un sistema vertical de difusión sino que es la expresión de varios poderes locales.

c. El arte y la transmisión simbólica

En esta sección, se ha tomado los aportes de tres autores que se aproximan de manera diferente al tema de la transmisión simbólica para el caso del arte y a sus características particulares. El primer autor es Regis Debray, quien analiza las características históricas de la imagen en Occidente desde el punto de vista del arte. En segundo lugar, nos acercaremos a la comprensión del campo artístico y de sus particularidades a través la valoración que Pierre Bourdieu hace del mismo y por último tomaremos el aporte de Canclini sobre las culturas híbridas, en particular el apartado dedicado al análisis del graffiti como expresión cultural híbrida.

La exposición de estas tres aproximaciones teóricas, parecería en primera instancia un tanto desarticulada pues en esta sección solo se hará una sistematización de los principales aportes de cada autor, sin embargo, esta aparente desarticulación tomara forma en el

análisis final y en las conclusiones donde se establecerá relaciones y comparaciones entre las distintas lecturas que cada perspectiva permite realizar.

i. Características de la imagen según Regis Debray⁶:

Para Regis Debray, la imagen, a diferencia de otros medios de transmisión como la palabra o el sonido, posee una fuerza de transmisión sin igual, la cual no requiere de verbalización para comunicar. Según este autor, no es posible describir la profundidad de su intensidad sensorial en la transmisión. Los significados para una palabra pueden ser muchos pero limitados, los significados que se pueden asociar a una imagen en cambio son prácticamente infinitos.

La imagen, según Debray, hace entrar a los hombres en una relación con un universo y con un orden social, afectando las representaciones subjetivas que ayudan a tomar situación en el mundo, modelando valores y formas de comprender la existencia.

La imagen tiene una función simbólica que es la de hacer de vínculo y de relación entre lo visible y lo invisible (material-espiritual, humano-divino). Debray señala que **significar** es generar sentidos compartidos por un grupo, por lo tanto, si no hay una comunidad, no hay transmisión simbólica.

Para este autor, en el arte contemporáneo, la imagen ha sido desacralizada ya que no representa un vínculo con la comunidad, pues no **significa**, es decir, no hay detrás de ella un relato que establezca un vínculo con la comunidad. La obra en este caso pierde su originalidad e importancia, se desacraliza, dando paso a la sacralización del artista quien posee mayor protagonismo, la obra así pierde también su unicidad por medio de su multiplicación (producción en serie de la misma imagen) que la convierte en signo (Debray se refiere al signo como el aspecto denotativo del significado del signo según el análisis de Barthes).

En el caso del arte moderno, la imagen no expresa, sino que *es*. No transmite un sentido, sino que tiene un sentido en sí misma. Para Debray **no hay sentidos que se conjuguen en singular**, siempre que hay sentidos son construidos por medio de un grupo, nunca son construidos por un ser aislado. Significar es *expresar la identidad de un grupo*

⁶ Apartado elaborado a partir del texto **Debray, Regis** (1994) *Vida y muerte de la imagen: Historia de la imagen en occidente* Paidós, Buenos Aires.

humano (Debray, p.51) y *simbolizar es compartir* (Ídem. p.53) Lo simbólico es lo que une, es el vínculo entre los hombres.

Por otro lado, la comunicación por medio de imágenes excluye a todos quienes estén fuera del grupo y no encuentren sentido en ellas. No hay comunicación si se está por fuera de la comunidad. Por ejemplo, ante el arte religioso el observador no está solo frente a la imagen, sino que hay un sentido, una historia compartida detrás de la imagen que es parte de un relato común. En el arte moderno el observador está solo frente a la imagen, ya no tiene que pasar por una historia colectiva para apropiarse de la imagen, puede interpretarla desde su individualidad, el arte moderno por lo tanto, le habla a los individuos, no a las colectividades.

Tres miradas sobre la imagen según Debray:

Para este autor, es posible realizar un análisis histórico de las miradas que hablan sobre la imagen. Pues para él, las imágenes no significan en sí mismas, sino que significan lo que la mirada socializada les proponga significar. Asegura que no plantea con esta caracterización realizar una historia del arte, sino utilizar una perspectiva histórica que le permita recrear su tesis principal acerca de la muerte de la imagen en Occidente.

La primera Mirada que Debray identifica corresponde a la denominada **era del ídolo**. Se relaciona históricamente con la era del arte religioso, donde la mirada trasciende la materialidad visible del objeto. La imagen sagrada tiene independencia con la mirada del observador ya que la imagen visible se refiere a lo invisible, a la historia que hay detrás. Este es su valor de enlace, de vínculo. La imagen aquí es una aparición y se denomina **ídolo**. El ídolo no tiene ni autor ni dueño, el elaborarlo es recibirlo, el ídolo emite un significado hacia el espectador, es sujeto y no un objeto.

La segunda era es la del **icono** y corresponde a la era del arte moderno, donde la mirada se privatiza e individualiza. El arte aparece cuando la obra encuentra en ella misma su razón de ser. El arte encuentra un espacio y un discurso propio, por fuera de la religión, pues la imagen ya no le sirve a la religión, con esto se inicia la estetización de la imagen y el surgimiento del museo y de las colecciones privadas. La imagen aquí pasa de ser una aparición a ser apariencia, en la relación con el observador, la obra de arte ya no es sujeto, ya no interpela al observador, sino que es objeto de la mirada del sujeto. Pasa así de lo comunitario a lo particular. Esta subjetivación de la mirada ha reducido lo real a lo percibido, ya que no apela a lo invisible detrás de la imagen. El observador central es quien

posee la obra, el reino de la individualidad creadora será más elitista y socialmente más cerrado (p.200) A ello le sigue la aparición de la distinción y del gusto estético. La obra de arte sale del espíritu del artista y se dirige a un entendido, en cambio el ídolo, al venir de *otro sitio* se dirige a todas las criaturas.

La **era de lo visual** es la era en que el arte se vincula al mercado, a la publicidad y al diseño. La publicidad y el arte se equiparan y hay un descenso de la imagen que la convierte en simple signo: en signos monetarios, marcas de riqueza y estatus. Las obras ya no distinguen, ni se distinguen porque son trabajadas como series. Valen por su precio y no por su significación. Para Debray la ciudad es el templo de estas imágenes.

ii. La mirada estética según Pierre Bourdieu⁷

Según Bourdieu, en su análisis del campo literario, el campo artístico, así como todos los *campos* que constituyen la sociedad, están atravesados por relaciones de poder, es decir, en su interior existen posiciones de dominación (dominador y subordinado). En el del arte, existe una institucionalización arbitraria y dominante que define socialmente los *límites de lo que es "arte" y lo que no*. Esta institucionalidad está reflejada en el museo, en la sala de teatro, en la galería de arte, en las escuelas de arte, etc. Esta característica del campo artístico está definida históricamente y responde a diversos contextos sociales, políticos y económicos. Así, el arte se convierte en una expresión de un sector (élite), de la población, se transforma en un espacio de segregación social y cultural. Además coincide con la concepción *patrimonial* del arte y la cultura, que la concibe como un hecho estático, *como conservable en un museo o galería*.

En el campo artístico, hay agentes (artistas, críticos del arte, intelectuales, etc.) que han sido socializados en él (frecuencia de visitas a museos, acceso permanente a literatura, cine, etc.) quienes poseen el *habitus* que les permite moverse en el campo según sus reglas del juego y sus estrategias. Estos agentes, al interior del campo se encuentran en permanente lucha por la obtención del capital que en dicho campo se disputa, en este caso, capital simbólico (conocimientos prácticos y teóricos sobre el arte). Quienes poseen mayor cantidad de capital, se ubican en una disposición relativamente dominante en el campo, con respecto a quienes poseen menor cantidad. Los agentes socializados en el campo del arte, son portadores de lo que Bourdieu denomina la *mirada estética pura*. Dicha mirada,

⁷ Apartado elaborado a partir del texto **Bourdieu, Pierre** (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.

se genera en un espacio-tiempo social determinado, por lo que su génesis es social y no viene dada por una esencia que define a-históricamente los criterios según los que se juzga, a lo largo de la historia, lo *bello*, lo *estético*, lo *artístico*.

Por otra parte, alejándose del análisis de Bourdieu, es necesario agregar que hay expresiones artísticas que no se vinculan con la institucionalidad. Este no se ha ubicado precisamente al interior de museos y galerías, ni se encuentra sistematizado completamente en los libros de historia del arte. Su carácter es espontáneo y contingente. Responde a las inquietudes, aspiraciones y preocupaciones de aquellos ciudadanos *no necesariamente artistas* (desde la perspectiva de la institucionalidad), que sienten que pueden y tienen “*algo que decir*”. Se desarrolla en un espacio más *abierto*, *no segregado ni elitista*. Son las manifestaciones por ejemplo de los jóvenes urbanos *grafiteros*, de los artistas callejeros, etc. Esto se contrapone con la visión estática de la cultura y del arte, aquí las expresiones se construyen en movimiento, como un diálogo, como memoria viva y constantemente renovada, como un discurso *alternativo* de identidad y como un espacio que elabora relatos que la institucionalidad *puede o no reconocer*.

iii. Análisis del graffiti según Canclini

Canclini analiza el graffiti como expresión artística de un género impuro (híbrido, mezcla lo culto y lo popular entre otras cosas). Según señala “*El graffiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos. Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política. Como poderes oblicuos, estas técnicas permiten los cruces entre lo culto y lo popular y vuelven obsoleta la representación polar entre ambas modalidades de desarrollo simbólico*” Así mismo “*revitalizan (...) la oposición política entre hegemónicos y subalternos, concebida como si se tratara de conjuntos totalmente distintos y siempre enfrentados* (Canclini, 2005; p.324).

Analizando el efecto que políticamente se espera obtener a través de este tipo de expresiones artísticas en el entorno y en quienes lo observan, Canclini considera que su efecto de transmisión es, por así decirlo, limitado. Indica que: “*por más usos transgresores que se hagan de la lengua, las calles y las plazas, la resignificación es temporal, no anula el peso de los hábitos con que reproducimos el orden sociocultural, fuera y dentro de nosotros* (Ídem, p.325) Por lo tanto, no lograría cambiar efectivamente nuestro entorno, nuestras condiciones de vida, nuestro trabajo, etc.

Esta eficacia simbólica limitada, según indica Canclini, plantea una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales, ya que, al intentar entenderlas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad, muestran limitaciones en lo verificable de su impacto (Cfr. Ídem).

Ante esto Canclini señala que *“ciertas lecturas sociologizantes (...) miden la utilidad de un mural o una película por su capacidad performativa, de generar modificaciones inmediatas y verificables. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones “concientizadoras” con “tomas de conciencia” y “cambios reales” en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos (Ídem, p.326-327).*

Por otra parte, acercándose al aporte de Debray sobre el arte religioso, Canclini asegura que es en la religiosidad popular y en su estética que aún encontramos la función de **núcleo simbólico** que contribuye al sostenimiento de memorias colectivas. Dichas expresiones sirven *para expresar formas de convivencia, visiones de mundo que implican una continuidad en las relaciones, frente a lo cambiante de la ciudad sus relaciones y sus paredes, así como a los acelerados y cambiantes estímulos del mercado y de los medios (Ídem, p.328).* El pensamiento simbólico y ritual asociado a la religiosidad actúa, en este sentido, como nodo de relaciones.

Finalmente, el diagnóstico de este autor, aunque abordado desde otra perspectiva, se asemeja al propuesto por Debray, en el sentido que, para él existe una *llamada de auxilio ante la extinción tanto de lo culto (muerte del arte, de su autonomía, de su a funcionalidad o su rol social, de su carencia de sentido y de su oposición a la mercancía y al mercado) como de lo popular (las tradiciones, artesanías, etc.) frente a lo mediático y su actual preponderancia (Ídem, p.341).*

REFLEXION FINAL SOBRE EL CUERPO TEORICO:

La complejidad y la multiplicidad de factores que involucra una propuesta como la de Tranvía Cero, requiere múltiples entradas teóricas para ser analizado. En esta investigación se han abordado algunas de ellas. Para dar consistencia a este capítulo se expone a continuación una breve reflexión sobre el hilo conductor que permite dar coherencia al texto y a los diversos temas y autores.

En primer lugar, se contextualiza en análisis desde el debate sobre la dimensión cultural de la vida, tomando como eje una perspectiva política (no estética) de la misma, la

que se define como el campo de lucha por el acceso a la hegemonía simbólica y luego su relación con el tema de la identidad en el contexto de la globalización.

En segundo lugar se relaciona ésta dimensión cultural con la utilización de los espacios de encuentro social y se analiza cómo ésta relación ha sido abordada desde el discurso estatal. Este apartado resulta fundamental para contextualizar la propuesta analítica a partir de la discusión sobre las políticas públicas, tema central en esta investigación, considerando estas últimas como un espacio de maniobra de los movimientos sociales para generar cambios desde lo cotidiano y para actuar en la esfera pública. El aporte sustancial que espera entregar este estudio, se relaciona justamente con la deconstrucción de la visión moderna-desarrollista (como dispositivo de control social) que ha tenido el Estado sobre las políticas culturales, por medio del análisis de este Encuentro de Arte, el cual ofrece otra forma de relacionarse con el espacio.

Finalmente se hace un recorrido por las aproximaciones que desde el arte se pueden hacer a los espacios de encuentro. En primera instancia, se aborda desde una perspectiva histórica, luego en relación a las dinámicas de lo culto-popular-masivo, lo que permitirá situar y caracterizar la propuesta de Tranvía Cero a partir de estos conceptos. Por otra parte, se proponen los aportes de tres autores distintos para tratar el tema de la transmisión simbólica en el arte desde una perspectiva sociológica, sección que luego intentará explicar las distancias y los encuentros a nivel discursivo y de imágenes entre las propuestas de los artistas y las percepciones de los vecinos.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Este capítulo se presenta el análisis descriptivo del caso a estudiar. En primer lugar se expone una reseña del Colectivo de Arte Tranvía Cero, de su propuesta de trabajo y del Encuentro de Arte Urbano al Zur-ich que ellos organizan. Además se describe en profundidad tres proyectos que participaron del Encuentro al Zur-ich 2008 y que fueron seleccionados para esta investigación, contemplando la descripción, en primer lugar, del barrio en que trabajaron, de los actores principales dentro del proyecto, sus relaciones, las actividades que realizaron, y una breve referencia a lo acontecido en el barrio meses después de la intervención. Finalmente se agregan dos proyectos más, descritos brevemente, que no fueron investigados de manera exhaustiva pero que entregan importantes elementos al análisis.

I. EL TRABAJO DEL COLECTIVO TRANVÍA CERO Y EL ENCUENTRO DE ARTE URBANO AL ZUR-ICH.

a. La propuesta de Tranvía Cero.

Tranvía Cero es un colectivo de artistas conformado el 2002. Sus planteamientos básicos parten de la democratización del espacio público, la articulación y la interrelación de estos con la comunidad, así como una constante crítica a las formas de interpretar la cultura y la museificación de la misma, cuestionando los registros formales y estéticos de las artes visuales.

El colectivo está conformado por artistas plásticos (algunos egresados de instituciones de educación superior, otros autodidactas) y gestores culturales. Su actividad principal se realiza en el Sur de Quito, fomentando espacios independientes para la producción y difusión del arte. Su trabajo, sobre la base de la pintura, escultura, grabado, instalaciones y performance, ha destacado en exposiciones y participaciones en el ámbito nacional e internacional.

Con más de quinientos barrios y más de ochocientos mil habitantes, el sur de Quito es, para los integrantes del colectivo, *un espacio históricamente diverso* (Tranvía Cero, 2009; p.1) que ha sido construido por organizaciones barriales, obreras, informales, empresariales, deportivas y juveniles quienes han creado sus propias alternativas de

convivencia. El sur para ellos es *símbolo de heterogeneidad de la conjunción de diversos imaginarios urbanos*, (Ídem) según ellos, representados de alguna manera en la diversidad de integrantes del Colectivo. Además, aseguran que su propuesta se comprende mejor desde adentro de los barrios, sus dinámicas y desde el proceso de creación, donde los protagonistas son también los moradores de los barrios. Consideran que, con sus actividades, han logrado activar de alguna manera niveles de organización social, en donde los procesos artísticos se han convertido en parte integral de la comunidad.

Declaran hacer frente a los ejercicios del poder institucional, académico, a los circuitos artísticos y a la misma ciudadanía con la intención de reformular y de reflexionar desde una visión integral de la práctica artística. El pragmatismo que caracteriza su labor les permite, según sus declaraciones, *interpretar la cotidianidad, conjugar sus lenguajes visuales, sus espacios de comunicación, sus diversas culturas urbanas, todo lo cual genera herramientas y elementos de valoración políticos, sociales y estéticos* que les facilitan *incidir en la urbe y sus habitantes con procesos creativos, transformadores e integradores* (Ídem). Consideran que su trabajo colectivo representa un aporte para trabajar desde espacios alternativos fuera del círculo hegemónico cultural, ellos creen estar abriendo un nuevo camino que involucre más a la ciudadanía.

Aseguran así mismo que en su accionar con el entorno urbano han entendido y resignificado el espacio público como una *fabulación del poder que divide lo privado de lo común, división que en la práctica sólo sirve para articular una ciudad sectorizada, que limita la intervención de sus propios actores o usuarios, y descarta cualquier tipo de apropiación de los espacios comunes: esto, felizmente, en algunos barrios del sur de Quito no ha podido imponerse, y sus habitantes hacen caso omiso de las regulaciones metropolitanas, por lo que podemos encontrar una diversidad cultural, étnica, sexual, política, descartando la posibilidad de desplazamiento o exclusión de los espacios públicos* (Ídem).

Para ellos, las relaciones de poder que se han construido dentro del entramado de la ciudad, y que han marcado y marcan sus propios recorridos y vías de desplazamiento, evidencian dos formas de concebir y apropiarse de la urbe. Una desde las propias lógicas que corresponde a una geografía y a los procesos socio-culturales de la comunidad y otra, que *responde netamente a la planificación urbana, que se reduce a cierto patrimonio seleccionado, que no abarca a todo Quito, y propone un modelo de ciudad-museo-parque-de-diversiones dirigida al turista y las clases pudientes*. (Ídem) Por su parte, el trabajo de Tranvía Cero, se centra en lo que ellos denominan el patrimonio vivo, mutable y en su

persistente transformación, *que busca la recuperación de la memoria histórica y cotidiana de los diversos componentes humanos y culturales cohesionados en distintos grupos sociales que conforman nuestra ciudad* (Ídem).

Desde su perspectiva, esta propuesta marca una diferencia radical con otros proyectos que también proponen el trabajo en el espacio público, como por ejemplo del Festival de Arte en la Calle, el cual, ellos lo definen como un espectáculo para el disfrute principalmente del público artista-intelectual del centro-norte de la ciudad y de los turistas aficionados y que no considera el involucramiento de la comunidad más que como espectador.

b. El concepto de Arte Urbano.

La idea elemental que sustenta el concepto que Tranvía Cero propone de Arte Urbano, es la relación entre el Arte y la Comunidad. Para ellos, la concepción de una obra de arte urbano, implica necesariamente que ésta se vincule de cierta manera con un espacio y con la gente que lo habita. Una obra urbana no puede resultar, de este modo, de una inquietud que exclusivamente emana del artista, sino de su relación con los habitantes de un sector. En palabras del Colectivo: *se propone crear obras de arte total que se entienden como el producto artístico multidimensional resultante de la interacción creador-comunidad-espacio urbano* (ANEXO II). Por lo tanto, para ellos, si una galería de arte expone un conjunto de cuadros o esculturas como parte de una colección de un artista quien ha trabajado en la soledad de su estudio, no podría ser considerado como un artista urbano.

Un ejemplo que ellos proponen para distinguir su concepto de otros vinculados a lo urbano, es la exposición de las esculturas de toros pintados por consagrados artistas nacionales los cuales fueron dispuestos en ciertos lugares públicos en el centro y en el centro-norte de la capital por motivo de la celebración de las fiestas de la ciudad, exposición que para ellos no representa una expresión del arte urbano.

c. El Encuentro de Arte Urbano: la historia y las bases.

En el año 2003 organizaron el Primer Festival Internacional de Arte Urbano al Zurich y hasta hoy se ha venido realizando año tras año hasta su octava versión. El Encuentro es uno de los proyectos que organiza Tranvía Cero y propone principalmente la *integración e inserción artística en la esfera urbana para generar alternativas visuales*

que conjuguen el ejercicio plástico con la comunidad a través de la investigación y la experimentación del arte contemporáneo en los barrios del sur y de la ciudad en general, (ANEXO II) a través de un adecuado acercamiento a sus organizaciones para consolidar la identidad de estas periferias en el campo cultural desde sus imaginarios, tradiciones, costumbres históricas y contemporáneas como elementos principales del debate, codificando e interpretando los hechos que se experimentan en la cotidianeidad, (Ídem) siendo esencial, tanto el proceso de construcción de la obra, como el producto final y su relación con los espacios urbanos para fomentar vínculos con sus actores sociales y organizaciones. Esta es una nueva propuesta de relación con la ciudad y sus actores a través de estrategias de integración de los espacios simbólicos.

El evento convoca a creadores nacionales o internacionales. Los requisitos para participar en el Encuentro pueden ser brevemente resumidos en dos ejes. En primer lugar que sea una propuesta estética innovadora y que pueda ser resuelta materialmente con los recursos asignados (500 USD) y en el tiempo establecido (3 meses de trabajo). En segundo lugar, debe ser un proyecto concebido para ser ejecutado en un barrio del sur de Quito, contemplando la extensa participación e involucramiento de los vecinos del lugar en todo el proceso creativo. En este punto se apela al involucramiento del artista con las temáticas propias del barrio, con su identidad y con sus características particulares, con el objetivo de generar en dicho espacio lugares de participación e integración de los vecinos, que apelen a la revalorización del barrio como un espacio de identidad, por lo cual el trabajo desarrollado durante la ejecución del proyecto debía contemplar el acercamiento a los grupos y organizaciones de los barrios seleccionados y trabajar con ellos desde el inicio de la propuesta. Además se busca que el trabajo con los vecinos logre involucrarlos en un proceso creativo y reflexivo sobre ellos mismos a través del arte, el artista o proponente en este caso, debe procurar la apropiación y total colaboración con el proyecto por parte de los vecinos, otorgándoles el mayor protagonismo posible

Esperan que el evento desafíe al creador para redefinirse como tal, y buscan que la línea creador-observador desaparezca para que tanto artistas como comunidad puedan ser parte de un mismo proceso de creación y apropiación de la urbe.

d. Los criterios de selección de los proyectos.

En el Encuentro pueden participar creadores de cualquier nacionalidad, sin límite de edad, no siendo requisito que sean artistas plásticos o visuales, ni que posean títulos

universitarios, técnicos o tecnológicos. El Encuentro financia 10 proyectos seleccionados con 500 dólares norteamericanos para cada uno, una tarjeta postal para cada proyecto seleccionado, además del afiche general del evento y el catálogo-memoria que se edita el año siguiente. Por su parte, los proyectos pueden buscar auspicio y ayuda económica de otras entidades. El dinero que se entrega no constituye un premio sino un apoyo para la ejecución del proyecto.

Los proyectos presentados son sometidos a un proceso de selección por un equipo técnico conformado por un antropólogo o sociólogo, un artista visual, un representante de la ciudadanía y el Colectivo de Arte Contemporáneo Tranvía Cero. El fallo del comité es inapelable.

El Encuentro se ejecuta entre los meses de julio y agosto del cada año, tiempo en el cual los proyectos seleccionados trabajan en los barrios o sectores escogidos y los resultados finales se presentan durante el mes de septiembre. Los proyectos presentados pueden ser de cualquier disciplina artística y cada proponente puede presentar un solo proyecto que no debe haber sido presentado en otro evento. El Encuentro no admite proyectos que puedan poner en riesgo a la población, a la seguridad de los sectores y al medio ambiente.

Los participantes deben realizar un levantamiento de datos breve en el sector o barrio seleccionado, alrededor de las particularidades, tipos de organización, configuración urbana, tradiciones, etc. Tranvía Cero también puede facilitarles información de los barrios o sectores. A cada participante seleccionado se le asigna un monitor (integrante de Tranvía Cero) que se encarga del seguimiento técnico hasta la culminación del proyecto. Además, en el transcurso de los dos meses de trabajo, todos los proponentes se reúnen con Tranvía Cero, una vez por semana con el objetivo de compartir las experiencias de trabajo de cada proyecto y generar interacción entre ellos. Finalizado el evento no existe ninguna instancia formal de evaluación del trabajo realizado durante el Encuentro.

II. LOS PROYECTOS SELECCIONADOS

a. Los criterios de selección de esta investigación.

Los criterios de selección de proyectos: a) que los temas abordados en ellos se refieran de alguna manera a los aspectos teóricos desarrollados en esta investigación, b) que existiera disposición por parte de los proponentes para que sus proyectos participen en la investigación, c) que los proyectos se propongan trabajar con un barrio en su conjunto y

no con grupos específicos (se descartó algunos proyectos que trabajaron con floristas del cementerio, vendedoras del mercado, trabajadoras sexuales, entre otros), al considerar un barrio como unidad de análisis en esta investigación se contempla en ella a todos los habitantes del mismo sin discriminación de edad o sexo, ocupación, etc.

El tamaño de la muestra dependió de la necesidad de información y del criterio de *redundancia*. La selección deliberada de la muestra responde al objetivo de alcanzar representatividad o typicalidad de un contexto específico, en este caso, de los barrios, por lo que se entiende que estos no serán representativos del conjunto de la población del sur de Quito.

La información expuesta a continuación, presenta un trato desigual en cada proyecto, la causa corresponde a la disponibilidad de la misma y no al criterio del investigador. Por ejemplo, en unos proyectos se tuvo acceso a las bitácoras que cada artista escribió durante la ejecución del proyecto, sin embargo, una de ellas constaba con información detallada, la otra con contenidos insuficientes y pocos profundos. Así mismo uno de los proyectos descritos realizó mayor número de actividades que los otros dos.

b. Primer Proyecto: ANTI-ICONO

Este proyecto fue realizado en el barrio La Ferroviaria Baja entre junio y septiembre del 2008. Consistió en la elaboración de una serie de íconos que recogieran elementos importantes de la historia del barrio y de sus principales características (la historia del barrio fue reconstruida por el artista en una investigación previa).

Para ello el proponente trabajó con dos grupos culturales juveniles ya organizados del barrio, el presidente de Comité Barrial y algunos habitantes que se incorporaron en distintas etapas del proceso. Se realizó un conversatorio con los vecinos para socializar el trabajo que se realizaría y para involucrarlos en el proceso creativo. Luego de la selección y creación de los símbolos (por parte del artista) estos fueron trabajados en talleres abiertos al público donde los vecinos (jóvenes principalmente) aprendieron técnicas de serigrafía y estencil. Además se realizó un mural en un sitio popular del barrio (concha acústica) que intentó abordar las principales temáticas y preocupaciones de los vecinos (violencia y delincuencia básicamente). El día de la culminación del proyecto se realizó un taller de serigrafía y de impresión de camisetas y stickers que contenían los iconos del barrio (un tren, la Iglesia del Barco, entre otros.)

Su objetivo principal era que los habitantes del sector se sintieran identificados con su espacio, con su historia y con los íconos relacionados a la misma. La reflexión del

artista que motivó esta propuesta se basa en una crítica a los íconos por medio de los que se definen actualmente las identidades colectivas (referidos por ejemplo al mercado) y a la necesidad de construir íconos propios. Por ello, propuso crear nuevas imágenes (graffitis, estencils, serigrafías en camisetas y en stickers) que gráficamente pudieran recrear sentidos propios del barrio y luego trabajar con los vecinos en la confección de los mismos.

i. Barrio La Ferroviaria Baja

Uno de los más antiguos y tradicionales barrios del sur de Quito. Forma parte de la parroquia La Ferroviaria que consta como parte de la Administración zonal Eloy Alfaro. Su historia se asocia con la conformación de un grupo de trabajadores ferroviarios que construyeron la línea férrea en la ciudad y que poblaron inicialmente el sector. Muchos pobladores que actualmente viven en el barrio pertenecen a estas familias fundadoras y recuerdan su historia.

El barrio tiene, según los datos del último Censo⁸, 5.882 habitantes, de los cuales el 52,9% son mujeres y el 47% hombres. Es un sector altamente poblado (169,8 densidad poblacional) y con una superficie relativa al 30,7. El 19,5% de sus habitantes se encuentra en situación de pobreza según necesidades básicas insatisfechas (NBI) y 1,6% en situación de extrema pobreza según NBI. Hay un total de 1764 viviendas con un promedio de 3,6 habitantes por cada una.

La mayoría de la población (arriba del 96%) cuenta con cobertura de servicios básicos (agua potable o por cañería, recolección de basura, alcantarillado, gas para la cocina y electricidad). El 88,8% cuenta con acceso a un servicio higiénico exclusivo en su vivienda y el 76,5 con ducha exclusiva. Sólo el 59,3% tiene línea telefónica propia.

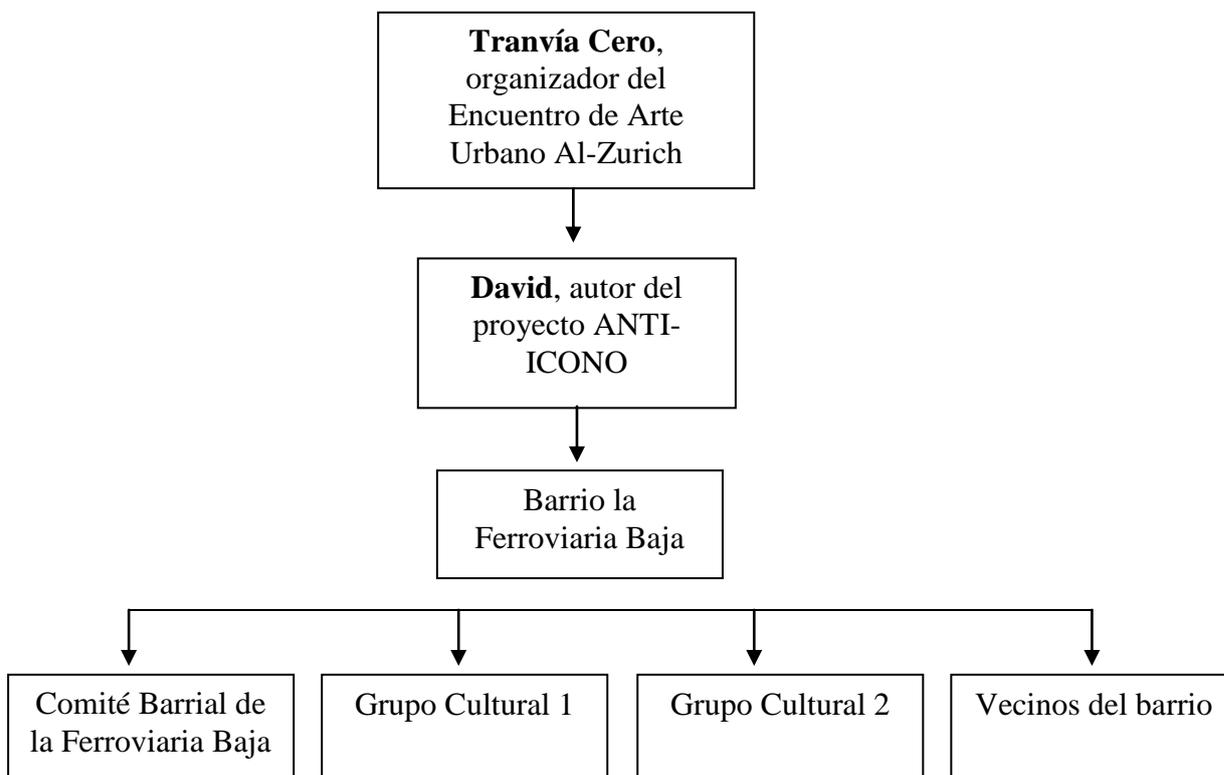
La población presenta un índice de analfabetismo del 2,1% siendo este grupo principalmente mujeres. El 38% de los habitantes del sector tiene instrucción secundaria, el 25,7% sólo alcanza la instrucción primaria y un 19% cuenta con estudios universitarios de pregrado, sólo el 0,27% tiene algún post grado.

El 41% de los habitantes corresponde al grupo de la población económicamente activa. La mayoría de la población se encuentra trabajando en el sector terciario de la economía (35,8%). El 7% se dedica al sector secundario y quienes trabajan en el sector primario no alcanzan el 1%. La tasa de desempleo total asciende a 3,1.

⁸ Más información socio demográfica ANEXO III

El sector cuenta con varias canchas, plazas, una casa barrial, una concha acústica, varias iglesias. Sus casas son construcciones relativamente antiguas (en comparación con el resto del sur) y de materiales como concreto, ladrillo y bloque⁹. Dos de los más característicos espacios del barrio son la Iglesia del Barco y la Concha Acústica. Tiene organizaciones barriales como el Comité Barrial, la Liga deportiva (en torno a la cual se organizan la mayoría de actividades comunales del sector) dos grupos culturales conformados por jóvenes cada uno cuenta con aproximadamente 10 integrantes y organizan principalmente actividades culturales en vacaciones, por ejemplo, talleres para los niños del sector. No son los únicos grupos culturales conformados, también hay, por ejemplo, grupos de grafiteros, pero no constan como actores dentro de este análisis.

ii. Mapa de Actores.



David, autor del proyecto ANTI-ICONO tiene 21 años, es estudiante de Diseño Industrial en la Universidad SEK, se dedica a hacer arte callejero (street art) desde hace aproximadamente 5 años. No tiene estudios universitarios vinculados con el arte, sin embargo, los graffitis y los stencil son su principal actividad los fines de semana. Vive en

⁹ Datos obtenidos en entrevista con el Jefe Zonal de Educación y Cultura de la Administración Sur del Municipio de Quito, el Dr. Alfonso Pullupaxi quien se encuentra realizando una investigación sobre la historia del barrio. ANEXO IV

el sector del Recreo en el sur de Quito. En el 2008 participó del VI Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich por segundo año consecutivo, su proyecto fue seleccionado por haber sido ganador del premio del público en el Encuentro del año anterior. Para la elaboración de su propuesta él inició una pequeña investigación sobre la historia del Barrio La Ferroviaria, para ello se contactó con algunos vecinos que habían habitado en el sector desde su fundación. Tras la elaboración de este pequeño diagnóstico, David concibió la propuesta de trabajo la cual se basó en la importancia de involucrar a los vecinos en el conocimiento de la historia del barrio.

iii. Relaciones entre los actores.

- 1. Entre David y el Comité Barrial:** Su contacto principal fue el presidente del Comité quien le brindó apoyo desde el inicio. Le prestó la casa barrial para realizar el conversatorio en los cuales David planteó a los vecinos su propuesta, y donde se discutió sobre la historia del barrio. El presidente también lo ayudó con la convocatoria al conversatorio (publicó en la cartelera principal ubicada en la concha acústica) y con la convocatoria a los vecinos para que participen en la **minga** para la elaboración de un mural en la concha acústica que él mismo había autorizado.
- 2. Entre David y los dos grupos culturales** David menciona que los grupos culturales mostraron real interés por participar en su propuesta, principalmente porque era época de vacaciones y disponían del tiempo para hacerlo. Los grupos culturales que contactó, inicialmente conformaban uno solo, sin embargo se había dividido por conflictos internos y cada uno le solicitaba a David que trabajara exclusivamente con uno de los dos. Sin embargo, David logró trabajar con los dos en un principio. Los grupos participaron en los conversatorios, unos pocos integrantes en la elaboración del mural, uno de los grupos en su totalidad trabajó en los talleres de esténcil y de serigrafía y pintó las principales calles del barrio junto a David, además estuvieron presentes en las actividades de clausura del proyecto. (ANEXO IX)
- 3. Entre David y los Vecinos del barrio** Los vecinos participaron en los conversatorios, (alrededor de 15 personas) motivados por la convocatoria del Comité Barrial y por los afiches que elaboró y distribuyó David. Algunos vecinos

participaron y colaboraron espontáneamente en la elaboración del mural, principalmente los moradores de las casas aledañas, (4 adultos y 12 niños aproximadamente). También participaron en esta actividad algunos grafiteros (3 personas que no eran parte de los grupos culturales) quienes estuvieron presentes también en los talleres. El día de clausura no hubo gran asistencia de los vecinos del sector (alrededor de 5 personas que no eran parte del grupo cultural que asistió) a pesar de que se puso música, de que el evento había sido publicitado y de que era un día sábado por la mañana.

4. **El Comité Barrial, los grupos culturales, la Liga Barrial y el barrio** Según la percepción de David, la relación entre el presidente del Comité y el resto de los vecinos, es buena. Asegura que la mayoría de gente lo conoce (a diferencia de otros sectores donde esto no sucede) y que además tiene poder de convocatoria para ciertas actividades (mingas, reuniones, campeonatos, entre otras). A su parecer, el barrio está organizado y esto se manifiesta principalmente en las actividades que se relacionan con la Liga Barrial de fútbol. En esta instancia participan sólo hombres. Además menciona que conoció muchos jóvenes con intereses artísticos y con ganas de participar en alguna actividad o grupo. No identificó grupos de mujeres ni de adultos mayores, pero no se descarta su existencia. Según algunos vecinos del barrio, el sector es percibido como un lugar peligroso por la delincuencia y la violencia, eso intimida a los vecinos a salir de sus casas después de las 6pm, por lo cual, después de la jornada laboral de la semana, la vida transcurre en la privacidad de las casas. Los fines de semana algunos vecinos se reúnen en torno al fútbol, la mayor instancia de participación del sector. La convocatoria a mingas y otras actividades es poco frecuente y su asistencia no es mayoritaria. Los vecinos se conocen entre sí, pero no mantienen vínculos muy cercanos con todos, sino que sus redes de socialización en el barrio son limitadas a pequeños grupos o exclusivamente a la familia.

iv. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.

La mayoría de aspectos vinculados a las acciones tomadas ya han sido descritos en el apartado anterior, por lo que aquí solo se especificara algunas de ellas, destacando algunos puntos relacionados con la participación de los vecinos en las actividades que formaron parte de la ejecución del proyecto.

- 1. Inicio del proyecto en el barrio.** David inicio el proyecto contactando al Comité Barrial y a los principales grupos culturales del sector. Contó con su apoyo y acogida durante los tres meses de trabajo.
- 2. Conversatorio en la Casa Barrial** Fue convocado por el presidente del Comité Barrial a través de la publicación en el mural oficial, además fue publicitado con afiches que elaboro David. Se realizo un día jueves a partir de las 7pm y tuvo una duración de 1.30 horas aproximadamente. En él participaron alrededor de 15 personas, entre ellas se encontraban: miembros del Comité Barrial, miembros de los dos grupos culturales, vecinos del sector que sintieron interés y algunos grafiteros. En esta instancia David relató los fragmentos de la historia que él había logrado reunir y los vecinos compartieron la información que cada uno de ellos tenía a través de relatos familiares y anécdotas. David además presento a los vecinos su propuesta de trabajo y algunos íconos en los cuales venía trabajando desde su primera aproximación al barrio. Los habitantes se mostraron interesados, principalmente los jóvenes. Los adultos comprendieron el objetivo, pero no se interesaron en participar directamente, excepto dos de ellos. También fue un espacio para la socialización de las actividades futuras (mural, talleres y clausura) donde se solicitó la participación y difusión de los eventos.
- 3. El mural de la Concha acústica** El presidente del Comité publicó en el mural oficial una convocatoria para una minga para un día sábado por la mañana para pintar la concha acústica. El trabajo comenzó temprano por la mañana cuando David y un amigo comenzaron a raspar la pared principal de la concha acústica (que da a la calle). Poco a poco, en el transcurso de la mañana, algunos vecinos de las casas cercanas salieron a mirar y otros a ayudar. El presidente del comité también lo hizo. Cerca del medio día llegaron a ser 10 personas las que trabajaban en el lugar, limpiando la pared y pintando una capa de pintura beige, rodeados de algunos espectadores, principalmente niños. El mural fue diseñado y elaborado principalmente por David. En él se aprecian algunos iconos del barrio (un tren y la iglesia del barco). Además en un costado aborda la temática de la violencia y de la delincuencia, ya que David percibió que era una preocupación de los vecinos y parte de su percepción en torno al barrio. En conversaciones con algunos vecinos, días después de la realización del mural, se pudo observar que había una lectura del mismo que si permitía a los vecinos asociar las imágenes con los contenidos que se

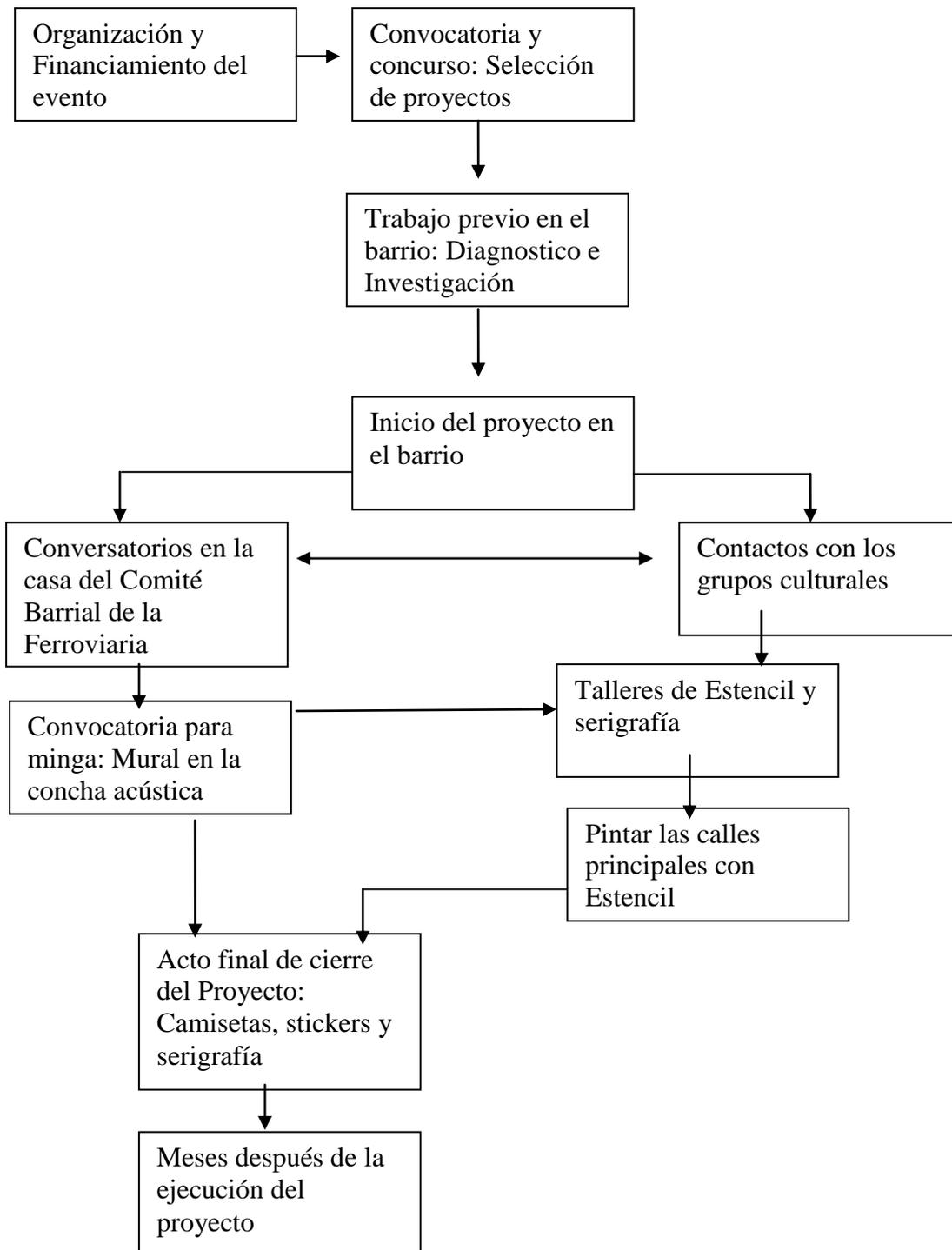
intentaron transmitir (iconos propios del barrio y su historia). Sin embargo, más allá de ser un *bonito* mural, el evento no trascendió en la vida de los vecinos ni en su capacidad para organizarse según ellos mismos relatan (Ver ANEXO V)

4. Los talleres Fueron publicitados en los dos eventos anteriores. Lograron convocar a un grupo de 15 jóvenes aproximadamente y un adulto. En su mayoría conformaban uno de los grupos culturales (el de la Iglesia del Barco) y otros jóvenes grafiteros que habían participado en la elaboración del mural. Duraron 4 días y en ellos los jóvenes aprendieron la técnica del estencil y algunas cosas sobre la serigrafía. Como resultado de los talleres los jóvenes salieron en dos ocasiones a las calles principales a pintar con los estencil que habían realizado y a pegar algunos stickers que habían sido impresos con la técnica de la serigrafía. David dice que todos participaron con entusiasmo y que a muchos les interesó aprender estas técnicas. El grupo de jóvenes en general ya se conocía y eran amigos por lo que el taller no fue una instancia nueva de integración de vecinos desconocidos entre sí, sino un grupo de personas conocidas que aprendieron algunas técnicas del street art.

v. El día de la presentación.

Se realizó un día sábado por la mañana en las afueras de la iglesia del Barco. Fue uno de los eventos más publicitados y, sin embargo, el de menor asistencia. Los participantes fueron 8 jóvenes del grupo cultural de la iglesia, un vecino que había trabajado también en los talleres, los integrantes de Tranvía Cero y tres artistas que vinieron a ver la actividad motivados por la publicidad que en la ciudad se le dio al evento (al encuentro en general). Algunos vecinos de las casas cercanas que no se acercaron sino que miraron desde sus ventanas y puertas. La clausura contaba con música y amplificación. Las dos principales actividades fueron pegar stickers con los iconos realizados e imprimir los mismos en camisetas que fueron repartidas gratuitamente entre quienes asistieron al evento. La actividad culminó cerca del medio día sin mayor trascendencia en el barrio que continuó con sus actividades habituales (principalmente vinculadas al comercio).

vi. Resumen del conjunto de acciones del proceso



vii. Meses después de la intervención.

David comenta que los jóvenes lo invitaron a algunas fiestas después de terminado el proyecto, lo cual demuestra que se generó entre ellos cierto nivel de relación y de amistad (ANEXO IX). Los jóvenes siguen reuniéndose en torno a las actividades que realizan

como grupo cultural. La vida en el barrio transcurre con normalidad, exactamente igual como lo hacía antes de la intervención, ningún cambio verificable es percibido. Las personas del sector consideran que este tipo de actividades son buenas para que los jóvenes se alejen de la delincuencia y de las drogas y que son *bonitos programas* para distraerse por un momento. Si bien pueden realizar una lectura de los íconos y vincularlos con el barrio, es decir, tienen una significación para ellos, no trasciende en su vida cotidiana como un aspecto relevante, por lo menos, es eso lo que se evidencia en sus discursos. (ANEXO V y registro audiovisual Archivo Tranvía Cero)

c. Segundo Proyecto: EL ALBUM

Proyecto presentado por un artista del sur de Quito, para ser realizado en el barrio Turubamba entre junio y septiembre del 2008. Su propuesta¹⁰ fue realizar una instalación en el sector conocido como “La Cuchara” que consistía en realizar un álbum barrial en el cual estén representados todos los vecinos del barrio, ya sea como individuos, como familia o como grupo, para ello recolectó cucharas casa por casa, en las cuales grabó el nombre de quienes las entregaban. Es así como el álbum del barrio estuvo compuesto por cada una de las cucharas recolectadas y grabadas, las que fueron soldadas en las mallas que cierran uno de los lugares más transitados del barrio, la calle de la cuchara. Las cucharas, fueron dispuestas en las mallas como si compusieran las hojas del álbum que estaban atravesadas por frases de los vecinos que el artista recolectó también en el transcurso del proyecto (Ej. *Mami, ¿qué es familia?*)

El artista propuso que, si bien las cucharas pueden ser vistas como un simple objeto, también son objetos que hablan sobre quienes los utilizan, variando mucho de lugar en lugar y de persona a persona. La cuchara según él, *lleva alimentos a la boca, ahora llevó a los vecinos a buscarse en su barrio*, (ANEXO VI) las cucharas serían así un elemento en común y a la vez diferenciador entre ellos. El efecto esperado por Christian era, en primer lugar que la gente busque su nombre y su cuchara en las mallas, además que los vecinos perciban que Turubamba está conformado por muchas personas y que entre ellos casi no se conocen. El autor señala “*quise realizar el Álbum en mi barrio ya que le hace falta acciones con las que los vecinos turubambeños trabajen juntos y se sientan identificados, a la vez que diversos, son moradores de un mismo sector al que deben cuidar y respetar*”(ANEXO VII). Además, asegura que al ser este un barrio céntrico del

¹⁰ Apartado elaborado a partir del proyecto escrito presentado por Christian para participar en el Encuentro.

sector sur, al “realizar una acción como esta, haría que no solo sea un barrio céntrico más, sino ejemplo de unidad sureña”. Recalca la importancia de obtener con este proyecto “la unión barrial, el saber de que en mi barrio todos somos vecinos a pesar de que en su mayoría no son Quiteños sino migrantes de provincias y de otros países como Colombia, Chile y México”. Además de la “apropiación de un espacio que aunque siempre ha sido turubambeño no lo valoraban” (Ídem).

i. Barrio Turubamba Bajo

Con un total de 7509 habitantes, Turubamba Bajo es un sector densamente poblado (244,6% densidad) perteneciente a la parroquia Solanda de la Administración Zonal Eloy Alfaro. Cuenta con un 52,9% de población femenina y con un 47% de población masculina. El 12,16% de sus habitantes se encuentra en situación de pobreza según NBI y solo el 0,67% se encuentra en extrema pobreza según este mismo indicador.

El barrio tiene 2121 viviendas y el promedio de habitantes por cada una es de 3.8. La mayoría de las viviendas cuenta con servicios básicos cubiertos (agua potable o por cañería, alcantarillado, recolección de basura, energía eléctrica y gas para cocinar, todos indicadores que superan el 98%). El 96% tiene acceso a baño exclusivo y el 90,6% a ducha exclusiva. El porcentaje de habitantes que cuenta con servicio telefónico asciende a un 75.7%.

El analfabetismo no supera el 2% y el 47% de los habitantes ha cursado o se encuentra cursando el nivel de instrucción secundaria. El 20% tiene solo nivel primario y un 16% tiene estudios universitarios. Menos del 1% cuenta con algún curso de post grado y el mismo porcentaje corresponde a quienes no tienen ninguna instrucción.

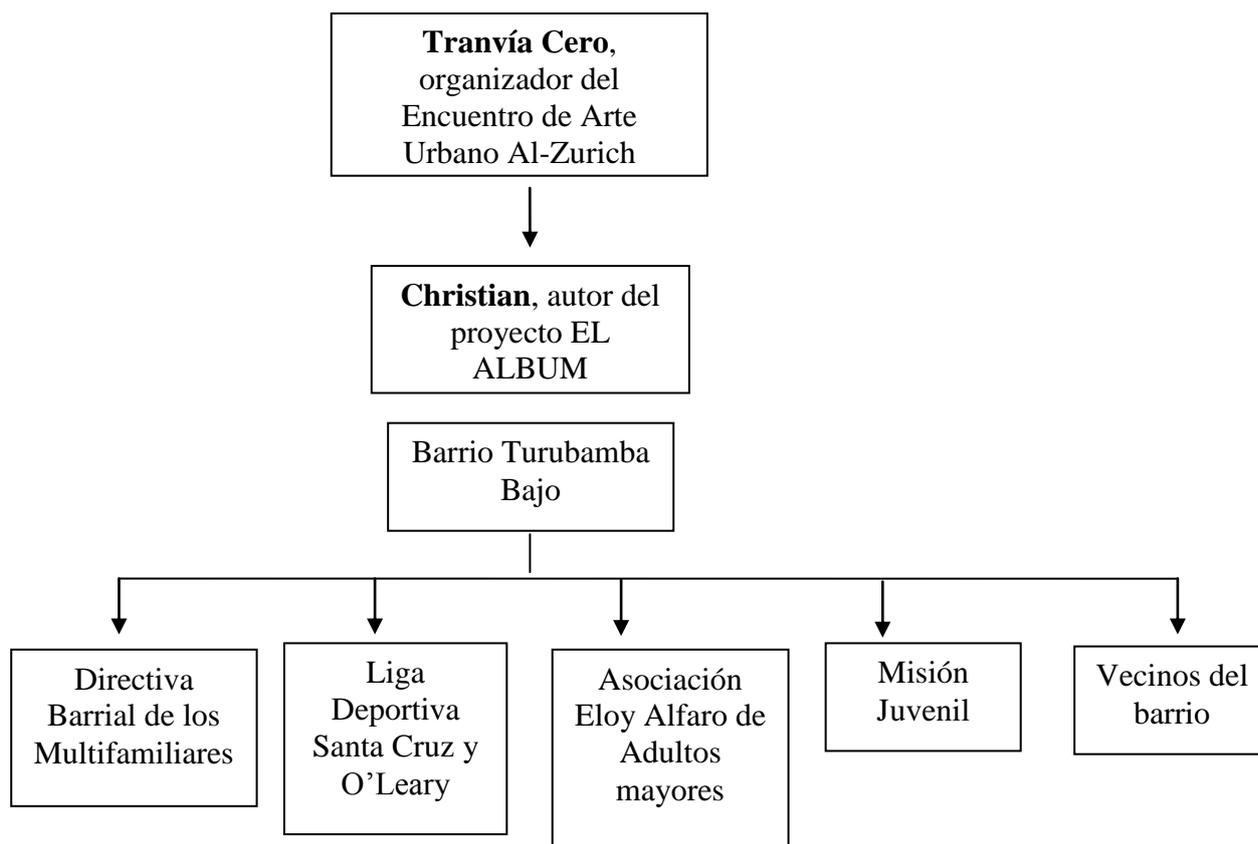
La población económicamente activa corresponde al 40.26% en su mayoría hombres. Este grupo se concentra principalmente en el sector terciario (35,8) y en los otros sectores sus frecuencias son bajas (secundario 6,2% y primario 0.73%). La tasa de desempleo total es 2.9.

El sector es considerado como *dormitorio* dentro de la ciudad, sin embargo cuenta con espacios verdes elementales como plazas y parques. También cuenta con una cantidad importante de áreas dedicadas al deporte, dos de ellas pertenecientes a la Liga Barrial. Tiene 3 Comités Barriales y 3 casas barriales. Además posee sub organizaciones como Comités de Blocks (edificios). Hay dos grupos de adultos mayores, dos Ligas deportivas y

un grupo cultural. Además hay un grupo de teatro llamado Alquimia, al cual pertenece el proponente del proyecto el Álbum.

Las calles son principalmente residenciales y la calle La Cuchara esta cerca de una de las calles principales del sector que es una zona muy comercial y transitada, sobre todo en las mañanas los fines de semana.

iii. Mapa de actores



Cristian, autor del proyecto El Álbum: Artista plástico de 22 años, actualmente estudia Arquitectura y Urbanismo en la Universidad Central, también ha realizado varios talleres de video y de teatro. Reside en el barrio Turubamaba. Pertenece al Grupo de Teatro Alquimia. Decide participar en el Encuentro por considerarlo uno de los mejores eventos de arte visual de Latinoamérica, ya que las obras deben *ir más allá*, y reflejar no sólo la personalidad del autor, sino también la del espectador. Su motivación para trabajar en su barrio fue que *hacen falta acciones con las que los vecinos turubambeños trabajen juntos y se sientan identificados*. (Ídem)

iv. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.

Cristian inició su trabajo contactándose con las organizaciones barriales ya señaladas y principalmente con los presidentes de los blocks o edificios donde él reside. Con ellos tuvo en primera instancia un contacto personal e individual. Luego los convocó a una reunión donde asistieron más o menos 15 representantes, actividad en la cual sólo se solicitó autorización y apoyo por parte de los participantes. Además se reunió con algunas organizaciones culturales como los organizadores del festival de música “Alternativa Rock” con quienes coordinó pedir a la entrada del evento cucharas (se recolectó pocas cucharas en esta ocasión). Se contactó de igual manera con el Padre de la iglesia cercana al sector de la Cuchara para solicitarle apoyo en la difusión del evento. En la calle La Cuchara Cristian socializó su proyecto con todos los vecinos y recibió principal apoyo del dueño de la tienda del sector, que es un conocido líder barrial aunque en la actualidad no ocupa ningún cargo administrativo. Todos fueron convocados para participar en el Festival de Comida. Su trabajo también fue socializado en dos sectores aledaños por medio de sus representantes, La Ciudadela Unión Popular y la Ciudadela María Elena Salazar.

La actividad principal se concentró en la recolección de cucharas, que Cristian realizó en compañía de sus amigos, quienes conforman el grupo de teatro Alquimia y algunos días en compañía de su monitor de Tranvía Cero. En estos recorridos por el sector, Cristian recogió las cucharas puerta a puerta, explicando en cada vivienda el objetivo del proyecto e invitando a los vecinos a asistir el día de la presentación al Festival de Comida. Comenta Cristian, que muy pocas personas se negaron a darle la cuchara y que recibió apoyo por parte de la mayoría, aunque las limitaciones de tiempo y de recursos le hacen pensar que *la mayoría no logro captar la idea del proyecto* (Ídem) y que sólo le entregaron la cuchara sin mayor interés y sin realizar más preguntas. Otros vecinos se interesaron y discutieron por ejemplo la importancia de contar con los permisos y de que los vecinos participen el día de la presentación.

v. El día de la presentación.

El día en que las cucharas fueron instaladas, Cristian, en conjunto con los vecinos con los que se había contactado organizó el Festival de Comida Típica de Turubamba, que corresponde a la comida típica del sector, ya que como señala el autor, el barrio se formó principalmente de migrantes de todas partes del país. El festival de comida fue planteado

por Christian como la excusa para que los vecinos *se encuentren con ellos mismos, mediante las cucharas entregadas por ellos semanas antes, pero ahora con sus nombres grabados en ellas* (ANEXO VI). En el Festival participaron 6 grupos de vecinos, uno de ellos era una familia chilena que preparó platos típicos, el otro grupo era la organización de adultos mayores del sector llamada Asociación Eugenio Espejo. El hornado estaba a cargo de la Liga Deportiva Independiente de Turubamba Alto y los grupos restantes eran familias que, en contactos previos con David, decidieron poner su puesto y con eso ayudar a la economía familiar. El trabajo en los stands de comida, era un trabajo en equipo (más o menos 5 personas por puesto) y los integrantes de toda la familia participaban ayudando.

Christian logró recolectar alrededor de 500 cucharas, y el día de la presentación a las 10am ya estaban puestas en las mallas, más o menos 200 de ellas. La gente que se acercaba curiosa se detenía frente a las cucharas para buscarse o para ver de qué se trataba. El sector a esa hora es muy transitado. Había gente (la mayoría salió en familia) que había venido hasta ahí porque conocía de la actividad y deseaba participar y otros que sólo transitaban y decidieron quedarse un momento a observar o a degustar algún plato de los que se ofrecía en el Festival de Comida. El evento logró que se reunieran en la calle entorno a la música, la comida (muchas familias se dispusieron en las mesas y almorzaron) y las cucharas alrededor de 60 personas de ambos sexos y de todas las edades. Algunas personas que no conocían del proyecto y que no habían entregado su cuchara, decidieron ir a traer una en ese instante. Algunas vecinas se acercaban a Christian a preguntarle por qué no había puesto su cuchara aún, mientras él, sentado en medio de la calle La Cuchara, terminaba de grabar las cucharas restantes.

Algunas de las frases que Christian puso en el álbum fueron: *“Mami, ¿Qué es familia?”, “La calle más limpia no es la que más se barre, sino la que menos se ensucia”* (ANEXO VII)

vi. Meses después de la intervención.

Las cucharas siguen colgadas en las mallas de la calle La Cuchara. Si uno se detiene un momento en el sector, a veces hay personas que se acercan al mural a ver de qué se trata o a buscar su nombre en alguna cuchara. Pocas cucharas han sido extraídas del lugar. Algunos vecinos del lugar recuerdan el día de la presentación, y aluden a ella señalando que fue un *bonito programa* y que se deberían hacer más cosas en su barrio, ya que nunca hay actividades de este tipo en el sector. Las personas entrevistadas brevemente

en el trabajo de campo, en su mayoría adultos, consideran que este tipo de actividades son buenas para los jóvenes porque los mantiene ocupados y no *pasan de vagos*, (ANEXO V) además pueden contribuir a alejarlos de la delincuencia y de las drogas. Más allá de estas apreciaciones, la vida en el barrio transcurre con normalidad y sin mayores transformaciones verificables después de la intervención. Para el artista, el resultado, meses después de la intervención, es que “*el proyecto está instalado aún, y la mayoría de vecinos se sienten reflejados en él, sobre todo los que tienen sus cucharas colocadas ahí. Algunos aún se buscan entre ellas o buscan a sus conocidos*” (ANEXO VII).

d. Tercer proyecto: DEL CIELO CAYO UNA ROSA

Proyecto presentado por dos artistas plásticas de la ciudad de Quito para trabajar en el sector Dos Puentes, en la calle Necochea. Trabajaron en esta propuesta durante tres semanas del mes de agosto de 2008. Ellas, en su diagnóstico sobre algunos sectores de la capital, observan que el espacio público se presenta con dureza y hostilidad, lo que ha llevado a los habitantes urbanos a desentenderse de lo que está afuera, perdiendo el sentido de apropiación de esos lugares y convirtiéndose en *individuos de paso, seres ajenos que no se sienten identificados con esas imágenes públicas, con pasos cada vez más rápidos, que ya no se detienen a mirar*. Consideran que el entorno urbano es principalmente gris, deteriorado, de cemento y de smog, además de *escasez y de monotonía* (ANEXO VI).

Ante esta percepción, su propuesta se basa en que la simpleza de una planta puede llegar a ser transformadora de la relación con el espacio. Por medio de la *participación colectiva, el trabajo comunitario de apropiación y regeneración de espacios y objetos, de generación de vínculos e identidad local y memoria*, ellas propusieron la estimulación y liberación de la imaginación y del placer de *hacer*, pintando flores en la ciudad (Ídem).

Evocan así la contemplación de las realidades cotidianas desde una perspectiva distinta, re-significándolas al provocar un impacto visual con pequeños detalles que transformen el entorno más cercano de los vecinos, del desuso a la apreciación estética y satisfactoria. Su propuesta es la de reforestar con la imagen *planta* tanto pintadas en distintas partes de la calle, como hechas con stencil, collage, pintura o reciclaje.

Con este proyecto ellas buscaron detener el paso y la mirada de los transeúntes de una de las calles *más contaminadas* del sector los Dos Puentes, y generar una dinámica de apropiación del espacio, ya que el vecino se sentiría más atraído por estos espacios, logrando una aproximación entre la vida privada y lo público, ya que los espacios antes

hostiles y ajenos, pasarían a ser espacios agradables y confortables, ellas indican que *las cosas bonitas también están afuera* (Ídem).

i. Barrio Dos Puentes

El sector Dos puentes corresponde a la Zona Manuela Sáenz según la administración municipal y consta como parte de la parroquia La Libertad. Tiene, según el último Censo 3955 habitantes, de los cuales el 51,3% son mujeres y 48,6% hombres. La densidad habitacional es de 211.

El 28.2% de los vecinos se encuentra en situación de pobreza según NBI y el 4,6% en extrema pobreza. El sector tiene un total de 7868 viviendas y el promedio de habitantes en cada una de ellas es de 3,7. Del total de las viviendas, la mayoría cuenta con agua potable, alcantarillado, recolección de basura y energía eléctrica (más del 98%). Sólo el 81% tiene agua por tubería dentro de la casa, y el 67% cuenta con baño exclusivo. Las duchas exclusivas son solamente para el 50% de los vecinos. Y sólo el 48% de ellos cuenta con servicio telefónico en su domicilio.

La mayoría de habitantes tiene un nivel de instrucción secundaria (40.6%) y primaria (27,4%). El porcentaje de personas sin ninguna instrucción es del 2,5% y el 12,3% ha logrado cursar estudios superiores, sin embargo solo el 0,1% ha llegado a nivel de post grados. El analfabetismo en el sector asciende a 4.6 y el de las mujeres a 5.6.

La población económicamente activa corresponde al 40,7% de los habitantes, En su mayoría la población se emplea en el sector terciario de la economía (33.3%) y en el secundario (11,3%). La tasa de desempleo total es de 2,9.

El sector de la calle Necochea, es una zona importante de circulación vehicular y de locomoción colectiva. La calle es estrecha y su principal problema es la contaminación. Las casas permanecen constantemente cerradas. Hay pocos locales comerciales y pocos transeúntes. Los vecinos no se detienen en la vereda a conversar por la contaminación y el ruido del lugar. No hay áreas verdes ni lugares de reunión (casa barrial, parques, etc.). Al inicio de la calle hay una cancha, uno de los lugares más recorridos y frecuentados por los vecinos de todas las edades, sobre todo en las noches y los fines de semana, cuando se realizan ventas ambulantes, partidos de voleibol y juegos de cartas. Durante el día no hay muchas personas en las calles. Las casas son multifamiliares, son pequeñas vecindades y al interior de ellas habitan varias familias quienes comparten un reducido espacio en común. (Ver ANEXO V)

ii. El trabajo durante el desarrollo del proyecto.

La primera actividad se inició solamente 3 semanas antes de la presentación final del proyecto, por lo que el trabajo se redujo de un tiempo estimado de dos meses sólo a 21 días. Esta actividad consistió en un recorrido por la calle Necochea, para conversar con los vecinos. En esta oportunidad pudieron conversar con los pocos transeúntes del lugar y con las personas de los pocos locales comerciales de la zona.

El recorrido fue documentado por medio de un video y fotografía. En general, la respuesta de los vecinos, ante la propuesta de *reforestación*, fue desinteresada, según ellos comentaron, hay muchas personas que *“vienen con proyectos a entrevistarnos y a proponernos cosas, pero nunca pasa nada, todo se queda en palabras”*. (ANEXO VIII) Las personas se mostraron en su mayoría cerradas ante la propuesta. Esto, según las proponentes, se relaciona con el aspecto en general de la calle, que es estrecha, las casas mantienen puertas y ventanas siempre cerradas y no hay mucha gente que transite por ahí.

La siguiente actividad fue pintar las flores en los lugares que previamente habían autorizado. Las proponentes esperaban mayor participación e interés de los vecinos, quienes debían salir a pintar con ellas, pero no lo consiguieron y trabajaron prácticamente solas en la elaboración de los murales.

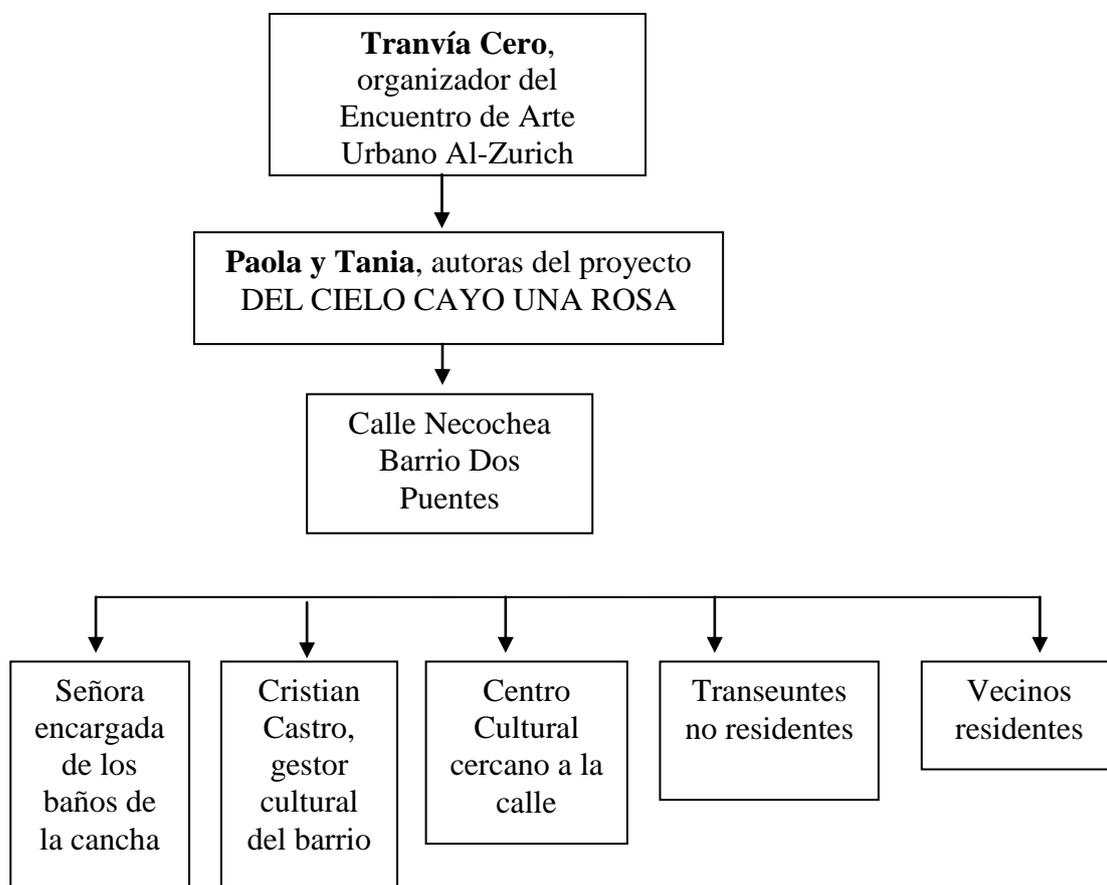
iii. El día de la presentación.

El día de la presentación final las artistas trabajaron todo el día pintando las fachadas finales. Se había convocado a los vecinos a compartir un canelazo a partir de las 6pm y a recorrer el sector para mirar todos los detalles y murales que se había pintado. La asistencia fue intermitente, pero según afirman las autoras, ellas saludaron y conversaron sobre el proyecto con al menos 50 vecinos quienes las reconocieron por haberse contactado con ellos las semanas anteriores (Ídem).

Además, se proyectó el video que contenía las entrevistas realizadas durante la primera semana de trabajo donde los vecinos exponían sus percepciones sobre el problema de la congestión y contaminación del lugar. La filmación duraba aproximadamente 10 minutos y fue repetida durante 2.30 hrs. Algunos vecinos espontáneamente salieron con mascarillas (aludiendo a una protesta realizada anteriormente). Habían dispuestos unos carteles que pintaron los niños del sector (en la parada de buses) donde se repartía el canelazo y se proyectaba el video. Muchos transeúntes se detuvieron a ver el video, a

hablar con las personas del sector y a quienes esperaban buses se les invitaba a que observaran los murales que decoraban toda la calle.

iv. Mapa de actores y relaciones



Paola y Tania autoras del proyecto: Paola tiene 32 años y es artista plástica graduada en de la Universidad Central, también tiene estudios de turismo en la UTE, reside en el sector de la Carolina al norte de la capital. Tania tiene 29 años y también es graduada de artes de la Universidad Central, reside en el sector el Batan al norte de Quito. Su motivación para participar en el Encuentro fue principalmente por considerar la propuesta de Tranvía Cero como solida en la integración de actividades creativas y el trabajo con la comunidad. Además consideran que el arte, aportando con *pequeños detalles* puede transformar las relaciones de las personas con el espacio donde habitan. Eligieron trabajar en el sector Dos Puentes porque al ser una avenida muy transitada, congestionada, angosta y con mucha contaminación, es un lugar donde no se puede sembrar una planta, y las condiciones de vida son difíciles para los habitantes, quienes tienen serios problemas

respiratorios. Una *imagen planta* surge en este contexto como una forma de transformar el espacio y las relaciones que la arquitectura de la ciudad *impone* (ANEXO VIII).

Relaciones entre los actores

- 1. Autoras y vecinos del sector:** La relación con los vecinos fue cambiando a medida que transcurrieron las actividades del proyecto. Durante la primera semana de trabajo se realizó el primer acercamiento con los vecinos de la calle. Las proponentes hablaron casa por casa con los vecinos realizando entrevistas sobre la contaminación como problema principal del sector. Los vecinos en su mayoría se mostraron hostiles y desesperanzados frente a la posibilidad de hacer algo solucionar el problema, ellos comentaron en muchas ocasiones que ya se habían realizado muchas gestiones con la municipalidad para encontrarle solución al tema de la contaminación y que a pesar de que incluso habían hecho protestas como cerrar la calle, no había respuesta por parte de las autoridades. Durante la segunda semana de trabajo se recorrió el sector para hablar con los vecinos, pero ahora para proponerles pintar las calles, veredas, fachadas, paradas de buses con imágenes de plantas. Los vecinos no encontraron mayor sentido a la propuesta alegando que *ellos no sacarían nada de eso* (Ídem) y que el problema seguiría igual. Sólo una señora accedió a que su fachada sea pintada. En el transcurso de esta semana, muchos vecinos se acercaron a preguntar por qué hacían esto, las proponentes intentaron establecer la mayor cantidad de diálogo posible con ellos para transmitirles su propuesta y lo que ellas esperaban lograr. La mayoría de vecinos, al ver su trabajo accedieron a que sus fachadas sean pintadas. Al finalizar la tercera semana, 20 casas habían sido pintadas. A pesar de que se invitó a las familias y principalmente a los niños a pintar, todos se negaron. Los niños, casi no salen de sus casas porque las veredas son muy angostas, hay mucho tráfico y es peligroso. Los vecinos se reunían espontánea e intermitentemente alrededor de las proponentes, algunos de ellos ya se conocían pero no todos. Sus comentarios estaban relacionados la mayor parte del tiempo con el problema que a todos afecta: la contaminación, como indica Paola, la gente lo que hacía *era quejarse* (Ídem). Estos encuentros no eran tan recurrentes pues, como explican las artistas, es difícil conversar en el lugar porque hay mucho ruido y hay que gritar para poder ser escuchado

(Ídem). Algunos vecinos también las ayudaron a cargar los materiales, les ofrecían jugo o comida mientras pintaban y también les facilitaban espacio al interior de las casas para almacenar sus herramientas hasta el siguiente día. Finalmente los vecinos participaron de la actividad final como espectadores y se mostraron agradecidos por el trabajo que las proponentes realizaron. Algunos solicitaron que regresen después de un tiempo a *retocar la pintura* ya que por el smog esta dura muy poco tiempo en buenas condiciones (Ídem).

2. **Autoras y Cristian Castro:** Cristian es un joven de 32 años que reside en la calle Necochea que pertenece al movimiento “Al sur del cielo”. Él fue uno de los principales contactos, con él conocieron las actividades que el barrio había realizado anteriormente. Los vecinos se habían reunido hace tiempo de manera espontanea para organizar una protesta. En esa ocasión habían cerrado la calle, y habían salido con mascarillas, también pintaron una mascarilla grande en una de las paredes al inicio de la calle. Pero comentó Cristian que ante la indiferencia de la municipalidad los vecinos se habían desmotivado y que desde entonces ya nadie tomaba iniciativas en el tema. Cristian propuso realizar un concierto para el día de la presentación del proyecto, él inició las gestiones, pero por falta de recursos, tiempo y permiso, esta actividad no se pudo realizar.
3. **Autoras y señora encargada de los baños de la cancha:** La señora de los baños fue la más entusiasta participante. Ella reunió a algunos niños el día de la presentación final y les ayudó a elaborar carteles para protestar. Los carteles tenían mensajes como *queremos aire limpio, no podemos respirar, si a la vida, queremos aéreas verdes, etc.* Además la señora y su amiga (quien pone un kiosco de comida en la cancha por las noches) fueron contratadas para preparar canelazo, el que fue repartido entre los vecinos el día de la presentación.
4. **Autoras y Centro Cultural** Existe una organización barrial a dos cuadras de la calle Necochea, donde se realizan algunas actividades culturales (con niños principalmente) o reuniones del barrio, pero no hubo contacto con esta ya que sólo supieron de su existencia el día de la presentación final, cuando uno de los dirigentes se acercó a hablar con las proponentes, quien les comentó que ellos estaban llevando el caso de la contaminación frente al municipio con una propuesta para descongestionar la calle. Sin embargo, en el transcurso de las 3 semanas, ninguna familia comentó sobre la existencia de esta organización, y decían no tener un lugar donde reunirse. El dirigente les solicito a las artistas si

podieran ayudar a organizar un taller de arte en el Centro Cultural, ellas accedieron, pero nunca recibieron la llamada acordada para iniciar la gestión.

5. **Autoras y transeúntes** El día de la presentación, los transeúntes (no residentes) se mostraron curiosos frente a la propuesta y muchos de ellos detuvieron su recorrido para preguntar sobre el video que se expuso y sobre el objetivo de los murales.

v. **Meses después de la intervención.**

En la actualidad los murales se conservan, aunque están cubiertos por una capa gris de smog. Algunos de ellos que fueron rayados encima con otro grafiti. La vida del barrio transcurre como lo hacía antes de la intervención, sin mayores impactos verificables. Las artistas, comentan que al regresar al lugar algunas personas quieren que se pinte de nuevo las fachadas. En general los vecinos las reconocen y recuerdan las actividades del proyecto. Ellas aseguran que sí lograron un cambio en la actitud de la gente, quienes al principio fueron hostiles, desconfiados y cerrados, luego fueron amables y colaboradores. Ellas mencionan que en la medida en que lograron, *una sonrisa o que la gente recuerde el día en que se pinto su casa, como un momento grato*, se ha logrado el objetivo de su proyecto, pues no se proponían nada más. Por otra parte, creen que en el transcurso de las semanas, algunos vecinos volvieron a sentir motivación para hacer algo respecto al problema del sector, ellas creen que lograron incentivarlos para que *se vuelvan a reunir, para que sigan con su lucha*. Consideran que *la gente se reencontró*. Además piensan que los vecinos entendieron que la propuesta artística, si bien no planteaba una solución real al problema, ayudaba a mejorar la actitud frente al mismo (ANEXO VIII).

e. **Otros proyectos**

i. **El León de la León**

Proyecto realizado durante el Quinto Encuentro Al Zur-ich en el año 2007. Propuesto por Guido Gómez, artista plástico residente del sector de La León. Este proyecto fue concebido como una intervención en el espacio público donde se pudiera crear relaciones de solidaridad, amistad y trabajo en equipo en un ambiente lúdico y festivo, basándose en una historia del barrio: ¿Por qué La León se llama así? Se realizó un

conversatorio con los “antiguos y antiguas” del barrio y luego se pintó un león (en realidad puma, porque el león es africano asegura Guido) de más de 15 cuerdas de largo en la subida de la calle Arenillas con la presencia de todos los vecinos, en su mayoría niños. Sobre la espalda del león se pintaron juegos populares que sirvieron de excusa para pasar reunidos todo un día. Hubo una comparsa que comenzó en la calle Mariscal Sucre, la presentación de un grupo de teatro, la presentación musical de una banda y se sonorizó la calle para hacer un performance sobre la historia del barrio.

No fue un grupo pequeño de vecinos los que receptaron el proyecto, fueron cientos. Fue la astucia del artista, en palabras de Tranvía Cero, lo que creó los vínculos con el barrio para que la obra fuera acogida, la excusa, una leyenda del lugar. Se escuchaba en el barrio a las señoras, al cura, al ferretero, hablar sobre el león. Ese fue, para Tranvía, el mayor logro, la obra de arte total, la gente del barrio quienes se reconocieron en el trabajo, en el dar la mano para traer las pinturas, los aerosoles y los pinceles desde abajo en el almacén, o que faltó para la comida o para los premios de los jugadores. La fiesta duró hasta altas horas de la noche. Y la semilla quedó sembrada aseguran, el barrio ha organizado muchas actividades después de la “pintada del león”. (Cfr. Catálogo Al Zurich, 2007; p.15)

ii. Lo bueno, lo bello y lo verdadero

Proyecto desarrollado durante el Tercer Encuentro Al Zurich en el año 2005, propuesto por Fernando Falconí, artista plástico, realizado en el sector Las Colectivas de Chimbacalle. Lo bueno, lo bello y lo verdadero planteó recuperar del imaginario, y sobre todo de la propia vida de los pobladores de un barrio, lo que para ellos es precisamente *lo bueno, lo bello y lo verdadero* para ellos y exhibirlo al resto de vecinos abriendo sus casas para este fin. La propuesta individual de cada casa fue expuesta en el espacio de la misma que el dueño escogiera. Se creó además un catálogo como registro y memoria de los objetos exhibidos y de los testimonios dados por sus dueños, el por qué el objeto es tan significativo para ellos. También se realizó un manual de mano, la cual dirigía el recorrido de las 20 casas participantes, el nombre de la persona y su propuesta en exhibición.

Heinz Szeemann, artista alemán invitado en esa edición del encuentro, indica que la amalgama de historias que crearon todos los objetos, demostraron como la cotidianidad y

la sencillez son lenguajes profundos y suficientes para interpelar los grandes discursos. (Cfr. Catalogo Al Zur-ich, 2005; p. 22)

Falconí señala que el valor de los objetos que para cada uno pueden ser lo más bello, bueno y verdadero, no está determinado por circuitos y dictámenes artísticos y culturales o estéticos, sino que está dictado por cada uno de nosotros, tanto de los que exponen como de los que observan y escuchan, es decir, por la vida misma. Dicho valor trasciende valoraciones económicas, de moda o de vanguardia, lo cual para ellos tiene el mismo valor que una “obra de arte” tradicionalmente entendida. (Cfr. Ídem; p. 22)

CAPÍTULO III

ANÁLISIS

En este capítulo se propone el análisis que contrasta los aspectos teóricos expuestos en el capítulo uno, con la información recopilada a través del trabajo de campo presentada en el capítulo dos y finalmente las conclusiones generales.

El capítulo cuenta con dos partes. La primera parte plantea un análisis de los discursos (de Tranvía Cero y de los artistas), de los procesos (que se generan en los barrios) y de los objetos estéticos, en términos de **rupturas** y **limitaciones**. Las rupturas serán entendidas como aquellas distancias que Tranvía Cero y Al Zur-ich logran establecer de los discursos y prácticas de la institucionalidad del arte en las distintas etapas de los procesos analizados. Las limitaciones serán expuestas como las distancias entre lo que se proponen los organizadores y participantes del Encuentro y los efectos verificados.

La segunda parte presenta una breve reflexión en torno al espacio público y la democratización del acceso a la cultura, realizando una lectura crítica de los discursos estatales y de algunas actividades culturales realizadas en dicho espacio, tomando el caso de Al Zur-ich como referencia.

I. EL DISCURSO, LOS PROCESOS Y LOS OBJETOS ESTÉTICOS: LÍMITES Y RUPTURAS.

a. El discurso.

i. Rupturas en el discurso de Tranvía Cero

- Su concepción de cultura no es ni evolucionista ni culturalista, según las define Williams, se comprenden los procesos culturales como un proceso vivo, como un constante movimiento que se construye en la cotidianeidad, en los barrios, en las calles, en las casas y no sólo en los museos. Es un campo atravesado por relaciones de interés y de poder, donde se juegan los significados de que es lo culto, lo bello o lo estético, entre otros, tal como lo plantea desde la teoría Eduardo Puente. Su ubicación es contra-hegemónica, se posicionan frente al ejercicio de poder institucional y académico. Lo que intenta Tranvía Cero, y que muchas veces logra, es justamente visibilizar, dar voz a aquellos que en el campo cultural han sido marginados, en la vida diaria, por ejemplo

el caso de las prostitutas que crearon su propia virgen fue un proyecto que les permitió pensarse a sí mismas, proyectar en un cuadro su autoimagen y decir con esto, que ellas también son femeninas, tiernas, dulces y no sólo un objeto sexual (ver Anexo X).

- La obra de arte total: El artista no sale a culturizar, no va a exponer su obra para que sea contemplada, comprendida o socializada por personas que han estado por fuera del circuito tradicional del arte y que requieren ser educados, no intenta enseñar desde la academia, educar las miradas estéticas de los participantes, el artista entra en los barrios a relacionarse con los vecinos, a ser interpelado con ellos, a interactuar desde su estética en la cotidianeidad.
- Su discurso, además de estético es claramente político. Sus intervenciones son artísticas y a la vez sociales. Si bien buscan establecer una distancia con las cúpulas elitistas del arte tradicional, se encuentran, como ellos señalan, inmersos en la institucionalidad del campo artístico, aunque bordeando sus periferias, en el sentido que sus acciones están efectivamente ubicadas dentro de los circuitos del arte, pero no dentro de los más tradicionales.

ii. Límites en el discurso de Tranvía Cero y de los Artistas

- La principal limitación en cuanto al discurso, será desarrollada también en los apartados siguientes y se refiere a la dificultad de transmitir a los vecinos de los barrios las reales intenciones (sus alcances y su complejidad) de la propuesta de Tranvía Cero y de los artistas participantes en Al Zur-ich. Muchas veces, sus ideas terminan siendo lindas palabras o profundas críticas plasmadas en un papel, en un proyecto o en un artículo de revista, pero no logran ser articuladas como diálogo con los habitantes de los barrios donde trabajan. Esta limitación se devela claramente en la sección dedicada al objeto estético y a la transmisión simbólica.

b. Los Procesos.

i. Rupturas en los procesos que genera Tranvía Cero

- Tranvía Cero funciona como colectivo sin ningún tipo de principio jerárquico, las decisiones son tomadas en torno a una discusión y no responden a criterios arbitrarios

de uno o más miembros, esta es la primera diferencia y ruptura frente a la organización tradicional de la institucionalidad artística que en muchas ocasiones se ha estructurado bajo sistemas rígidos de autoridad.

- Su intención de establecer nuevos espacios para la actividad cultural, se ve manifestada al trabajar en barrios populares, fuera de las galerías, al no producir grandes shows masivos sino proyectos que implican un trabajo íntimo con la comunidad, donde los protagonistas no son quienes suben a los escenarios y reciben grandes sumas de dinero, sino los vecinos quienes salen del anonimato y encuentran un lugar donde ser vistos y escuchados entre sus pares.
- Por otra parte, la difusión de los eventos del Encuentro, se ubica justamente donde Canclini ubica a lo popular, como una estrategia contra-hegemónica de actuar en lo masivo. Utilizan los medios de comunicación masivos y/o alternativos, los métodos de la publicidad y el diseño convencional, sin dejar de lado cierta estética y cierto contenido popular, por ejemplo, las postales que se reparten como invitaciones a los distintos proyectos, fueron entregadas en una ocasión en fundas amarillas, las que comúnmente se utilizan para servir típicas comidas populares.
- Su quehacer artístico, al tiempo que propone en algunos casos revalorizar la historia, el pasado, las tradiciones de los barrios, también las reinventa, les da nuevas significaciones, y de alguna forma las hace más visibles, más masivas. No toman lo propio o lo popular de los barrios como algo cosificable, que permanece intacto, sin que el paso del tiempo y las influencias externas influyan, consideran los barrios y sus imaginarios como algo en permanente construcción. Tampoco es lo popular como lo masivo su interés, no trabajan en organizar grandes eventos con gran afluencia de público, más bien se ubican, como dice Canclini, insertos en los circuitos de producción (que hacen parte de la producción masiva) pero generando nuevas redes y reconfigurando los saberes locales.
- Las obras toman muchas veces su propio curso, no siempre terminan de la forma en que fueron planteadas por el artista en el proyecto escrito, van moviéndose, van modificándose de acuerdo a las contingencias, al acontecimiento, a la relación dinámica que la acción artística va tomando en relación a la acción social.
- Si la obra es receptada por los participantes, entonces los vecinos se convierten en coautores, o incluso totales protagonistas de la ejecución de la obra, se apropian de la experiencia, se reconocen en ella, se identifican (como en el caso de lo bueno, lo bello

y lo verdadero, expuesto en el segundo capítulo y el proyecto con las trabajadoras sexuales, descrito en el Anexo X.) La estética, es *su* propia estética, es cotidiana, poco o nada tiene que ver con las convenciones del arte institucionalizado y con lo que hemos descrito como la *mirada estética pura*.

ii. Rupturas del proyecto Lo bueno, lo bello y lo verdadero.

- Este proyecto realizado durante el año 2005 en las Colectivas, Chimbacalle, logró establecer varias relaciones interesantes entre el artista, la comunidad, el espacio público y el privado. El artista propuso que los vecinos abrieran sus casas como si se tratase de una galería y pusieran en un lugar especial de su casa, aquel objeto que para ellos fuera lo más bello, bueno y verdadero que tuviesen; se confeccionó un catálogo con cada uno de los 20 objetos donde se señalaba brevemente la historia de sus dueños.
- En primer lugar, se logró desdibujar la delgada línea entre lo público y lo privado. El interior de las casas, espacio privado por excelencia, se convierte en una esfera pública de circulación libre de personas. Se abre la intimidad, se expone, se vulneran sus márgenes y se develan historias que, sin una propuesta como la de este artista, hubieran permanecido anónimas para los vecinos.
- La historia contada, no es cualquier episodio de la vida de los exponentes, es aquella historia que se relaciona con el objeto más bello, bueno y verdadero de cada uno, expresa sus valores, sus creencias, las visiones de mundo más profundamente enraizadas. Es la mejor historia que cada uno puede contar, es lo mejor de cada uno. Son historias alegres, otras tristes, nostálgicas o heroicas que nos permiten ver al *otro* en su esfera de mayor sensibilidad, (al otro vulnerado, al *otro en cuanto otro*, si se quiere) y todo esto se convierte en una pieza de museo, en algo digno de ser expuesto, contado y escuchado, se convierte en una pieza de admiración estética, una estética propia, que existe por su contenido en experiencias y por su función histórica-social, más que por ser un objeto manufacturado destinado a la contemplación.

iii. Rupturas del proyecto El león de la León

- Este proyecto realizado el 2007 se caracteriza por la masiva participación de los vecinos del barrio junto a la activación de sus redes de organización quienes, hasta el

momento, se encuentran realizando actividades culturales en el sector. Lo que el artista logró, no lo han hecho todos los proyectos. Su mayor logro fue que los niños, las señoras, los viejitos, los jóvenes, todos los vecinos, se apoderaran de la propuesta, ayudaran, colaboraran, jugaran y a través de lo lúdico, pudieran reflexionar sobre su barrio, sobre la importancia de su identidad, su historia y hoy, sobre su capacidad de generar estos espacios de trabajo comunitario y desinteresado. Samuel, integrante de Tranvía Cero, comenta que una joven del sector decía que hasta antes del proyecto del León, ella no se sentía orgullosa de su barrio.

- Estos pueden ser resultados aislados y las razones del éxito de este proyecto pueden estar sujetas a las propias dinámicas y necesidades del sector, es posible que no estén vinculadas exclusivamente con la propuesta artística, pero sin duda, fue el gatillo que detonó la participación y el interés de los vecinos. El espacio de encuentro social que ahí se generó, según lo hemos definido, activó espacios de memoria, de conocimiento del otro, de debate público, de poder de decisión colectiva, de participación, de solidaridad y de juego.

iv. Límites de los proyectos en general

- Los proyectos pueden ser o no receptados y apoyados, pueden generar participación, discusión, encuentro, pueden activar redes, pero también pueden pasar como una acción aislada que nada dice o hace en el barrio.
- La incertidumbre es un factor que los artistas tienen que sortear y de esto depende la ejecución de la obra: son múltiples factores, muchos de los cuales no están al bajo el control de los proponentes, muchas veces enfrentan limitaciones, pueden ser técnicas, de recursos, de tiempo o pueden ser estructurales (parte de las dinámicas de los barrios, de la ciudad y sus lógicas), puede ser que el proyecto busque la participación en un sector donde existe inseguridad, desconfianza hacia el otro, resistencia al desconocido, muy pocos espacios de socialización entre los vecinos y donde estas iniciativas no generan un sentido compartido entre los habitantes del lugar, frente a lo cual, el artista en dos meses, con limitados recursos, no puede romper prácticas estructuralmente instauradas y que responden más a procesos sociales macro (lo que se ha descrito como el proceso de privatización de la vida) que a la mala gestión o manejo de los proyectos.

v. Límites en el proyecto Del cielo cayó una rosa

- En este proyecto, la relación de las artistas con la gente de la calle Necochea fue variando y tomó un curso diferente al final del proyecto. Al principio, las proponentes encontraron poco apoyo, rechazo, apatía y notaron en los vecinos poca confianza hacia su propuesta, ya que en definitiva no hacía *nada concreto* por cambiar el problema de contaminación en el lugar. Sólo una persona mostro interés. Con el paso del tiempo, la gente se acercó, preguntó y accedió a que sus casas también fueran decoradas con la imagen planta. Recibieron gestos de aceptación como ofrecimiento de alimentos y apoyo para transportar o guardar los materiales de trabajo.
- En este proyecto se debe considerar la propia configuración y dinámica del barrio. El espacio es físicamente poco inclusivo, poco amigable. Es una calle estrecha, de altísima circulación de transporte público, sin veredas, contaminada, con puertas y ventanas cerradas, de poca circulación de peatones. La vida de las familias es puertas adentro, en la intimidad del hogar, no hay físicamente lugares de encuentro entre los vecinos, excepto la cancha donde se reúnen niños, jóvenes y adultos en torno al vóley y la iglesia. No hay niños en la calle, el lugar es percibido como peligroso por la mayoría. Y por último, algunas iniciativas colectivas que se han organizado en el sector para protestar por el tema de la contaminación y la bulla no han conseguido respuestas de las autoridades. Todas estas características, y seguramente muchos otros factores que escapan los alcances de esta investigación, ayudan a entender la apatía y la falta de interés encontrada por las artistas en un inicio. El barrio se asemeja a lo que Auge define como un *no lugar*, un espacio de circulación acelerada (de vehículos, de gente) donde las relaciones son principalmente contractuales: (lo que se puede observar en el trabajo no participante) la vecina vende algo en su tienda, el bus lleva los pasajeros a diferentes lugares, el señor cobra el pasaje y no hay entre ellos mayor interacción que las resultantes de estos contextos. No hay diálogo ni reconocimiento entre los vecinos, sólo en casos aislados de amistades, de vínculos familiares o de vecinos que llevan ahí muchos años. Sin embargo, el términos generales eso no es lo que se puede observar.
- Por medio del análisis de las pocas conversaciones que se pudieron concretar con los vecinos, se puede observar que todas sus metas se refieren a ámbitos privados y si se les pregunta sobre como quisieran que fuera su barrio o su ciudad, también las respuestas se relacionan con la esfera privada, con la seguridad principalmente. No hay interés en organizarse, en buscar soluciones en conjunto para los problemas que les son

comunes, más allá de las fiestas no hay instancias de organización y participación entre ellos, sus preocupaciones son individuales o exclusivamente familiares. No demuestran interés por hacer cosas que no resulten en algún beneficio individual o que genere algún ingreso económico. No hubo ningún interesado en trabajar en los talleres de reciclaje propuestos por las artistas al inicio del proyecto, ni jóvenes, tampoco niños. Romper las dinámicas y las relaciones aquí descritas, trascienden la capacidad de generar cambios a partir de un proyecto artístico de corta duración (dos meses). Generar prácticas diferentes, romper con la rutina y quizás con el modo de vida que la misma estructura física del barrio incita, requiere muchos más procesos y de mayor alcance que lo que Al Zur-ich puede proponer, lo cual no le resta ningún mérito a la propuesta, sino que evidencia sus limitaciones.

- Frente a esto, el resultado fue, una obra estéticamente bien resuelta, según la evaluación de Tranvía Cero y la limitada participación y reflexión por parte de los vecinos. Las artistas tuvieron poco tiempo para socializar su propuesta y eso les jugó en contra, tampoco buscaron otras instancias de participación además de hablar con cada vecino casa por casa, la gestión en este sentido fue débil y pudo haber generado mayor impacto y un proceso más complejo si se hubiese trabajado más a fondo el propósito final del proyecto que era revalorizar los espacios que están por fuera de los espacios íntimos del interior de las casas y ver en ellos un detalle que pueda embellecer el ambiente hostil y gris de la calle Necochea.
- El proyecto planteaba una crítica a la ciudad, al manejo de los espacios públicos, a la contaminación y apelaba a través del arte, de una imagen, a la reflexión, pero no lo consiguió al nivel que pudiera haberlo hecho.
- Otro proyecto, que no fue analizado en esta investigación pero que se encuentra descrito en el anexo de notas de campo, presenta una limitación similar. Los proponentes ubicaron hamacas colgadas en la vía pública, algunos vecinos ayudaron a pintarlas en un taller pero no hubo mayor participación e interés. Los artistas, en el proyecto escrito planteaban generar una ruptura en la vida cotidiana de las personas que las invite a reflexionar sobre el papel del ocio en una sociedad dedicada principalmente al trabajo productivo, y además pensar en el ocio en el espacio público donde se podría encontrar con sus vecinos y compartir un momento que rompiera con la esclavizante vida laboral. Sin embargo, la percepción de los vecinos sobre las hamacas, más allá de parecerles *chéveres*, *bonitas* o *entretenidas*, no llegó a ningún tipo de cuestionamiento sobre la importancia del descanso y la profunda crítica al

capitalismo que se intentaba plasmar en el proyecto. Un vecino, se acercó en una ocasión a solicitar una hamaca para ponerla en su jardín, ante la negativa, él dijo que si las ponían en la calle, él también requería de un sueldo. Esta intervención quizás aislada, puede llevarnos a pensar que el tema del ocio y de los momentos fuera de la rutina laboral, han pasado a ser un asunto netamente familiar y privado, que nada tiene que ver con los espacios de encuentro social, tal como los hemos definido en el primer capítulo, lo cual nos propone reflexionar sobre los procesos de privatización y las limitaciones estructurales que plantean a proyectos de corto alcance y duración como los de Al Zur-ich.

vi. Los límites en el proyecto El Álbum.

- Este proyecto, en el documento entregado para la selección, planteaba una interesante relación entre las cucharas, la Mama Cuchara como una calle importante del sector, la reunión de los vecinos en torno a la comida y la idea de que aunque todas las cucharas recolectadas eran diferentes, eran también un elemento común y de unidad entre los vecinos. Sin embargo, la mala gestión y la poca participación que se consiguió, hizo que esta reflexión quedara solamente en el papel y en las ideas de quienes pudimos leerlo. El proyecto en este sentido no trascendió y no generó ningún impacto. Sin embargo, sus méritos se refieren a la activación, aunque sea momentánea, de la economía familiar de algunos vecinos u organizaciones. También logró reunir a los vecinos en torno a la comida y a la música, se generó un espacio de encuentro entre vecinos, aunque no de diálogo ni de reflexión.

c. El Objeto Estético

Este apartado se dedica al análisis de uno de los objetos estéticos de los proyectos seleccionados, tomando exclusivamente los puntos de vista de los vecinos del sector recopilados en el trabajo de campo. El ejercicio se realizó con los habitantes del sector de la concha acústica de la Ferroviaria donde se pintó un mural con los íconos del barrio. No se realizó en el marco de una instancia formal o un focus group, sino en breves conversaciones con personas que trabajaban, vivían o circulaban por la zona.

Se indagó sobre el significado del mural a modo de pregunta abierta y los significados fueron sistematizados según su frecuencia (repetición) y organizados según las distintas lecturas que se realizó sobre las imágenes que componen el mural. Algunos vecinos asociaron el mural con el resto de actividades realizadas durante el proyecto Anti-Icono, por lo cual sus valoraciones se refieren al conjunto de acciones que conformaban la propuesta artística.



Análisis del carácter connotativo del mural:

Adultos:

- Bonitos los dibujos
- Buena obra, buenos artistas en el barrio
- Los niños y jóvenes aprenden cosas nuevas, se alejan de la delincuencia y la droga.
- Es bueno que llegue la cultura a los barrios, nunca hay nada.
- A la gente aquí sí le gustan esas cosas
- Mis hijos nunca van a ir a los museos, no hay tiempo, no hay plata, es mejor así
- No entiendo mucho, pero me gusta porque la pared se ve más bonita, antes estaba sucia
- Los jóvenes tienen actividades sanas y además el barrio se ve mejor
- Ensucian las paredes
- Es importante que la gente se acuerde de los trabajadores ferroviarios

- Fue bueno que los vecinos ayuden a pintar el mural, mejoraron la pared que estaba muy sucia.

Jóvenes y niños

- Actividad para hacer en las vacaciones
- Es bueno que haya actividades así, acá nunca llegan
- No es tan bueno el graffiti, hay grafiteros mejores en el barrio
- Fue entretenido
- Se mejora el barrio
- Para no estar de ocioso
- Se entiende lo que el artista quiso hacer porque las imágenes son sencillas
- Hay que fomentar el arte en los jóvenes
- Aprendimos a hacer estencil y un poco de serigrafía

Sub signos del mural en los que se asoció a un significado

- Iglesia del barco: Lugar característico del barrio, no hay ninguna iglesia similar en Quito. Es una de las más concurridas.
- Ferrocarril: Se asocia al barrio la Ferroviaria, a su historia y a los antiguos moradores que trabajaron en la construcción de la línea férrea. Era un medio de transporte común en el pasado.
- Alimentador del trole: Hoy ya no se usa tren, sino el trole o la eco vía, eso refleja el paso del tiempo.
- Delincuencia – Encierro – Paranoia: Son aspectos que los vecinos vinculan con una problemática común en el barrio, algo que limita su convivencia y los obliga a encerrarse. Creen que se debe hacer algo al respecto. Es un problema grave, afecta a todos. Los jóvenes son muy vulnerables a caer en la delincuencia por falta de oportunidades. Las autoridades deberían hacer algo. El barrio es uno de los lugares más peligrosos de Quito.
- “Ni violencia, ni indiferencia”: Esta frase, significa para los vecinos que no hay que *hacerse los locos* con el tema de la delincuencia y de la violencia ya que es un problema que afecta a todos y todos (sobre todo las autoridades) deberían hacer algo para combatirlo.

Sub signos del mural en los que no siempre se asoció un significado

- Infame- Anti-Icono -Al Zur-ich: estas palabras corresponden al nombre del artista, del proyecto y del encuentro de Arte. Mucha gente no comprendió a que se referían. Los que trabajaron en el proyecto el día que se pintó el mural si sabían de que se trataba.
- Muñeco
- Mujer - Sociedad tiene una flor que se le cae el pétalo y se conecta con un hombre
- Mujer con un ojo cerrado

i. Límites del proyecto Anti-ícono:

- El mensaje básico de la propuesta del artista, era la recreación de la historia ferroviaria del barrio a través de imágenes sencillas y repetitivas en distintos lugares y paredes del barrio. Apelaba a la generación de identidad, a que los vecinos del sector conozcan la historia del barrio y valoren su espacio, ante el diagnóstico de que la mayoría de ellos, a pesar de que habían vivido en el lugar toda su vida, no conocían la historia del barrio. Además iniciar a los vecinos interesados en las técnicas del Street Art (graffiti, estencil y serigrafía). Si bien, las imágenes diseñadas y elaboradas por el artista, fueron en su mayoría de fácil lectura para los vecinos, quienes lograron realizar una asociación entre la imagen y aspectos propios del barrio (lugares típicos como la iglesia del barco, el tren y el tema de la delincuencia como preocupación generalizada); hubo otras imágenes que no lograron significar, es decir, de las cuales no se derivó ninguna interpretación o que no fueron asociados con el barrio.
- Los vecinos hacen poca referencia a la importancia de la historia, excepto los antiguos trabajadores ferroviarios. Al parecer no es un tema relevante en su cotidianeidad. Tampoco hay referencias directas al tema de la identidad y a la relevancia de considerar su barrio como parte de ésta. Es difícil por las limitaciones de esta investigación (tanto limitaciones de los instrumentos de investigación, como de tiempo y recursos) determinar, a partir de los discursos de los vecinos, si este tipo de actividad tiene o no una incidencia importante en estos aspectos, la identidad es un elemento muy subjetivo, no objetivo (algo a recuperar, algo que se puede perder) difícil de definir por medio de un conjunto de entrevistas considerando que su construcción

corresponde además a procesos complejos y más extensos en el tiempo, los cuales esta investigación no ha podido abarcar.

- Dentro de la vida cotidiana del barrio, el mural, los stickers y estencils, son como *una imagen más* dentro de la percepción de muchos vecinos, quienes no se detienen en ellas. Estas imágenes no parecen, a primera vista, influir de manera directa en la vida de los vecinos. El barrio está cargado de otras imágenes, la mayoría de ellas son letreros y avisos comerciales, propaganda política y otros grafitis. Las imágenes del proyecto son *una más* entre estas. Habrá quienes se detengan a verlas y por su repetición quizás causan impacto, pero este no ha podido ser detectado dentro de este estudio, por la dificultad de acceder a lo que en palabras de Canclini podríamos denominar las miradas interiores históricamente construidas, lo que no implica que no exista ningún impacto.
- Según el acercamiento que hace Canclini, por ejemplo, al realizar una apreciación política de este tipo de intervenciones intentando evaluar su impacto inmediato (en cambios de conducta o en concientización) se realiza una *reducción* de los posibles efectos que las imágenes tienen a largo plazo en la construcción de imaginarios sociales. Por lo tanto, no es posible descartar que el efecto de este tipo de intervenciones exista, sea profundo y se mantenga en el tiempo, pero tampoco es posible aprehenderlo en un estudio transversal de este tipo.
- Es importante detenerse aquí en la problemática de la identidad. Muchos proyectos de Al Zur-ich apelan a una supuesta identidad del barrio. En primer lugar, si bien hay cosas particulares que caracterizan los territorios, no se puede asumir la existencia de una única y delimitada identidad barrial. Sin embargo, estos intentos de buscar lo propio, lo local, lo barrial, pueden ser entendidos como parte de lo que Picotti y Rempel plantean como la tensión que genera la tendencia homogeneizante de la globalización que lleva a la búsqueda de aquello que nos diferencia, que nos hace únicos. Si se entiende la identidad como un relato, como una concordancia discordante y no como algo estático, los proyectos de Al Zur-ich podrían proponerse trabajar sobre los elementos que identifican a las personas de un barrio, y no asumir que *existe* per se una identidad como esencia inmutable delimitada territorialmente en los límites de un barrio, la cual ya posee de antemano iconos e imágenes asociadas. La búsqueda de una identidad local, sin duda, en el caso del proyecto Anti-icone, demuestra lo que plantea Picotti al señalar que dichas identidades están enfrentadas a una contingencia tal que pone en relieve el déficit de los antiguos referentes colectivos.

- Para Debray existen distintos tipos de miradas sobre una imagen. Estas miradas social e históricamente construidas permiten al observador establecer una relación con la imagen. En el caso del mural analizado, desde el punto de vista de los significados que los vecinos del sector le atribuyeron, es posible reconocer al menos dos de las miradas propuestas por Debray. Vamos a decir que existen dos tipos de imágenes en el mural, las imágenes Ídolos y las imágenes Iconos. Las primeras fueron las que lograron significar, por otra parte, están aquellas imágenes del mural que no lograron *significar* en el sentido que no cumplieron la función simbólica de enlace entre el observador, la imagen y un sentido comunitario asociado a ella. Para Debray, los sentidos asociados a una imagen, no pueden derivarse de un sujeto aislado, los sentidos son siempre contruidos socialmente. Las imágenes que no lograron *significar* corresponden a aquellas que se relacionan directamente con el artista y *con lo que de él emana* (stencils que él ha realizado en otros graffitis y que equivalen a su firma). No apelan a nada que se relacione con la comunidad, sino que son *obras* que solo le pueden hablar a un individuo. En el sentido denotativo, es posible que se encuentren sentidos compartidos (estandarizados, por ej. Niña de espalda) pero desde el punto de vista connotativo, no establecen un vínculo entre el que observa y un sentido compartido. La imagen acá no es una aparición que interpela al observador, sino una apariencia. La imagen en este caso no es sujeto sino objeto del observador quien desde su individualidad puede elaborar tantas interpretaciones como desee, sin que ellas se refieran necesariamente a un relato o a una historia compartida. Los Iconos, pertenecientes a la era del arte moderno, desacralizan la imagen, le eliminan su carácter sagrado (de enlace entre lo visible y lo invisible), en la medida que sacralizan al artista. Es por esto que, estas imágenes-Iconos requieren ser comprendidas en relación al artista, a su historia, a su subjetividad, a su propuesta. En este sentido el autor, su reconocimiento y su firma son lo que le entregan el mayor nivel de sentido a la imagen. Ésta es leída desde la importancia del artista más que desde la importancia de la imagen y de lo que logra significar.

Imagen Ícono



- Otra limitación se puede derivar del análisis de Bourdieu sobre el campo artístico. El sur, los barrios, los espacios públicos y los vecinos del sector, no corresponderían a elementos ubicados dentro de los circuitos tradicionales del arte. Es decir, se ubicarían en las zonas marginales del campo artístico. Los vecinos del barrio, no serían agentes de este campo, ya que no habrían sido socializados en él, no dispondrían del capital simbólico propio del campo que permite a los agentes moverse en el según las reglas del juego de dicho espacio. Los vecinos no serían portadores de la mirada estética pura que les permitiría apreciar, leer y comunicarse con la obra del artista, determinar si es verdaderamente un objeto artístico, una obra, o si no lo es. No son personas que en su mayoría posean los *códigos apropiados*, derivados del campo artístico, para hacer una lectura, con el lenguaje artístico de la obra analizada. Por lo tanto, habría una distancia entre la disposición del artista dentro del campo artístico y la disposición de los vecinos como receptores del mensaje del proyecto, esta distancia estaría dada por la cantidad de capital simbólico que cada uno posee dentro del campo y esta distancia en las disposiciones respondería a una relación de poder, donde el dominante (quien posee

mayor capital) está por sobre quien carece del capital apropiado para jugar con las reglas del campo. Quizás esta aproximación podría explicar en parte la falta de significación que las imágenes artísticas (en varios proyectos, no sólo en Anti-ícono) tienen para los vecinos.

- La complejidad del análisis del campo artístico, su lenguaje, su mensaje y sus medios, requiere de un esfuerzo teórico amplio y de un trabajo investigativo aún más extenso. Las limitaciones en este estudio, principalmente las referidas a las restricciones propias de los instrumentos de investigación, sumada a las derivadas del factor recursos (tiempo principalmente) hacen que, todos los posibles análisis expuestos sean solamente leves aproximaciones a una explicación exhaustiva de las características del proceso de transmisión simbólica en el arte, de sus características y principalmente de la preocupación sobre la recepción del mensaje artístico.
- La comunicación se basa en la transmisión de un mensaje, el cual debe ser codificado y decodificado dentro de las mismas reglas y normas socialmente acordadas, es decir, debe utilizarse la misma lengua entendida como conjunto de convenciones sociales. Esto puede representar una complicación considerando que el lenguaje artístico ha sido históricamente elaborado por un grupo de decisión específico (agentes socializados en el campo artístico según Bourdieu) que ha concertado los códigos por medio del cual el arte debe ser entendido (interpretado, significado). Lo que implica que, aquellos sujetos que están por fuera del círculo del arte no necesariamente manejan los mismos códigos de aquellos que están dentro de él. El no compartir los mismos sentidos (los que propone el artista como elementos propios de su subjetividad, y los que poseen los observadores respecto a una imagen determinada) implica que el mensaje (en imágenes) no logre cumplir su función simbólica (la de significar, relacionar, vincular) y por lo tanto que el mensaje que el artista propone (de manera explícita en los enunciados de su proyecto escrito) no sea receptado por el público de la manera que se espera.
- En términos generales, intentando hacer una reflexión que involucre los distintos puntos de vista teóricos abordados, se puede decir que, el mensaje que el artista intentó transmitir en Anti-ícono fue receptado por los observadores y por los participantes del proyecto. Sin embargo, la evaluación del impacto de la recepción de dicho mensaje a

nivel de identidad, sentidos de pertenencia o concientización, es por el momento indeterminable.

ii. Rupturas del proyecto Anti-ícono

- Hemos dicho que existen dos tipos de imágenes en el mural, las imágenes Ídolos y las imágenes Iconos. Las primeras fueron aquellas que pudieron significar para la mayoría de los vecinos, es decir, son aquellas imágenes que lograron cumplir su función simbólica de enlace entre lo visible y lo invisible en palabras de Debray. Esto implica que los vecinos del sector, por medio de la imagen, pudieron relacionarse con un relato colectivo, compartido por ellos, que está por detrás de la imagen (ej. El tren, la Iglesia del Barco y la delincuencia). Detrás de estas imágenes, los vecinos pudieron conectarse entre ellos por medio de un sentido común, no por un sentido individual. Un sentido común que se refiere siempre a la existencia de una comunidad. Estas imágenes Ídolos son el sujeto en esta relación, puesto que ellas logran interpelar a los vecinos, les hablan. Ellas no requieren ser explicadas verbalmente porque significan (relacionan, comparten). El relato que contienen está más allá de la pura imagen, por ejemplo, el tren, para alguien que se encuentra por fuera de la comunidad “vecinos del barrio la Ferroviaria” quizás no significa más que “medio de transporte”, para los vecinos, el tren significa “historia de mi barrio”. En este caso, el sujeto-imagen, no requiere del reconocimiento de un autor para significar.

Imagen Ídolo



- Por otra parte, aquellos aspectos de la propuesta estética que sí logran empatar por un lado, el sentido del artista y por el otro, los sentidos compartidos por la comunidad, sí consiguieron establecer el vínculo que propone la función simbólica de la imagen, (como en el caso del arte religioso, donde la imagen es aparición de un relato, por ejemplo la imagen “virgen” y los significados socialmente asociados a esta imagen) y se generó un espacio de **diálogo** entre la propuesta estética del artista y las reflexiones del barrio sobre sus íconos, aunque su efecto a nivel de identidad o de conductas sea difícil de determinar.

II. EL ESPACIO PÚBLICO Y LA DEMOCRATIZACIÓN, UNA LECTURA CRÍTICA.

a. El discurso desde el Estado

En la sección cuarta de la actual Constitución ecuatoriana, llamada *Cultura y Ciencia*, uno de sus cinco artículos se dedica a la importancia del acceso y la participación en los espacios públicos, espacios donde se generaría la deliberación ciudadana, el intercambio cultural, la cohesión social y la promoción de la igualdad en la diversidad, donde además se tiene el derecho a difundir las expresiones culturales propias (Constitución de la República del Ecuador, 2008; p8).

En esta misma línea, el Plan Nacional de gobierno, hoy llamado Plan Nacional del Buen Vivir o Sumak Kawsay, plantea en los objetivos 7 y 8 la relevancia de la cultura, de los espacios de encuentro, de la identidad nacional y de las identidades diversas, además de la interculturalidad como aspectos fundamentales en la construcción de la sociedad ecuatoriana. Para los fines propuestos en esta investigación, es de principal interés el objetivo 7, por lo que se presenta un pequeño análisis del mismo.

El informe desarrollado por SENPLADES, en su Objetivo 7 señala la importancia de construir y fortalecer espacios públicos interculturales y de encuentro común como un aspecto primordial en una sociedad democrática. Estos espacios otorgarían a la ciudadanía “*un sentido de participación igualitaria y activa en la construcción de proyectos colectivos*” (SEMPLADES, 2009: p.285) por lo cual, el Estado debe procurar el acceso a dichos espacios sin ningún tipo de discriminación y fomentar en ellos el intercambio y la deliberación.

Sin bien el informe no plantea una definición específica de lo que se entiende por espacios públicos, a nivel descriptivo enumera varias características que permiten a

grandes rasgos definir el espacio público como: un espacio físico, ya sean parques, jardines, bosques, museos, que se encuentren vinculados a las actividades recreativas, deportivas, culturales y artísticas. Estos espacios deben ser seguros y accesibles tanto física como económicamente, por lo tanto deben admitir grupos y personas diversas sin distinción de género, edad, condición social, discapacidad o tendencia sexual. Además menciona como parte de esta esfera pública a la comunicación, a los medios masivos incluido el virtual.

Para ampliar más esta definición, se enumera a continuación una serie de características que tendría dicho espacio:

- Contribuye al desarrollo de la cultura, las artes y la comunicación, impulsa el diálogo y el reconocimiento mutuo entre diversos, lo que permite la libre expresión.
- El Estado debe crear mecanismos de revitalización de *memorias, identidades y tradiciones, así como de exposición de las creaciones culturales actuales.* (SEMPLADES, 2009: p.285)
- Son espacios alegres, sanos, seguros y solidarios destinados al disfrute del uso no instrumental del tiempo. (tiempo de ocio, actividades recreativas que mejoran las condiciones de salud física y espiritual)
- Las políticas estatales deben crear espacios públicos para consolidar el *sentido activo de ciudadanía* para que los individuos *se sientan participes.*
- Estos espacios ayudan a enfrentar la soledad, la angustia que genera el liberalismo al poner énfasis en el individualismo, la guerra y la competencia. Desde el Estado se debe revertir el proceso de privatización de la esfera pública y evitar la colonización de los medios masivos.
- El Estado debe promover actividades recreativas e intelectuales que procesen de manera amigable y solidaria las diferencias.
- El Estado debe crear un sistema de comunicación pública alternativa para consolidar espacios de opinión diversa e inclusiva frente a la homogeneizante acción de los medios masivos.
- La infraestructura debe ser de fácil acceso, seguro (discapacitados, transporte público, seguridad) además se debe *descriminalizar el trabajo autónomo y de economía popular*, permitir la circulación de expresiones culturales y artísticas diversas y democratizar el acceso al ciberespacio.

Si bien la aproximación que desde el gobierno se hace sobre la importancia, desde el ámbito cultural, de fomentar el uso de los espacios de encuentro, estos planteamientos presentan muchos vacíos teóricos, además de una visión pobre sobre el papel de los movimientos sociales en la construcción de los espacios de encuentro social y una carga de responsabilidades depositadas en el Estado como ente ejecutor y como agente proveedor de *sentidos* de participación a la ciudadanía. La concepción de espacio público que se devela detrás de esta propuesta es una visión moderna del mismo que representa y cuida los intereses y la propiedad de los individuos, disciplinando las subjetividades y regulando la vida, a través del resguardo de la seguridad social.

b. Desde las experiencias culturales en el Espacio Público

Tranvía Cero, no es la única organización cultural en Quito que trabaja con la relación arte-espacio público-comunidad, varios son los ejemplos de proyectos que plantean la misma propuesta, sobre todo los que se encuentran vinculados a la Red Cultural del Sur. Sin embargo, a diferencia de estas iniciativas, hay también muchos proyectos que trabajan en el espacio público desde otra perspectiva. Veamos algunos ejemplos.

Hasta hace poco tiempo, los días domingo, se podía encontrar en el Centro Histórico teatro y otras actividades en las plazas públicas. Se trataba del proyecto municipal Peatonización. Para los integrantes de Tranvía Cero, esta propuesta se distancia de la suya. Ellos aseguran que Peatonización *solo abre la plaza, nada más.* (Anexo XI) A veces se trabajan obras que se refieran al contexto, se pone un tema diferente a la semana, pero no se trabaja con la gente, ellos son solamente público que receipta un mensaje, pero no participa. Además muchas obras presentadas han sido trabajadas para espacios cerrados y en la plaza no funcionan.

Otro ejemplo ya mencionado, es el de los toros pintados por artistas reconocidos que fueron dispuestos en las veredas del norte de la ciudad en relación a las fiestas de Quito, que nada tiene que ver con la propuesta de Tranvía Cero y que sin embargo desde la visión de las autoridades es sacar al arte al espacio público y democratizarlo.

La plaza del teatro es otro buen ejemplo. Para democratizar el acceso del público masivo y/o popular a los exclusivos eventos presentados en el Teatro Sucre, se propuso ubicar una pantalla gigante en las afueras del mismo y posteriormente una carpa para que de manera gratuita las personas pudieran disfrutar del espectáculo. Sin embargo, desde un punto de vista crítico, esta solución no hace más que marcar aun más las connotaciones

elitistas y clasistas que han atravesado históricamente el campo del arte que ya han sido analizadas.

Finalmente, el Festival de Arte en la Calle es una propuesta artística que también organiza un colectivo de gestores culturales, pero con grandes diferencias y matices. En primer lugar se trata de un Festival, donde hay grandes escenarios e importantes artistas de reconocimiento nacional e internacional. Tranvía propone un encuentro, entre artistas (incluso no artistas) y los vecinos de los sectores del sur de Quito, donde no hay grandes escenarios, donde los artistas no reciben pagos ni premios, sino donde se trabaja para y con la gente. El Festival de Arte en la Calle se realiza en el sector centro-norte de la ciudad, sector que corresponde a las capas más acomodadas, es un evento mucho más publicitado, masivo y por lo tanto de mayor presupuesto, su objetivo es sacar lo *mejor* del arte contemporáneo urbano al espacio público. Pero no contempla la participación sino la recepción de un espectáculo de calidad por parte de los observadores.

En la observación participante realizada (Anexo V) se pudo observar que el público correspondía a aficionados al arte, jóvenes, por su apariencia estética corresponderían a artistas o intelectuales, *gente del norte*. Además gente curiosa que se detiene *a ver qué pasa*, no es gente *del* barrio, son personas que circulan, es un sector comercial, no residencial, también turistas. La mayoría de ellos vienen acompañados, son grupos de amigos, entre los grupos no se comunican, no se saludan, no conversan, no hay muchas interacciones entre ellos, no hay diálogo, no hay encuentro.

Finalmente, en el Festival de Arte en la Calle, venden Pizza el Hornero, Hotdogs de La González y ropa alternativa y exclusiva. En los proyectos de Al Zur-ich se activan las ventas ambulantes, el choclo asado, los cevichochos, la vecina que decidió salir a vender canelazo, los puestos de comidas de los vecinos organizados en el proyecto El Álbum, entre otros ejemplos.

c. Reflexiones

La experiencia de algunos movimientos culturales como la de ciertos colectivos de artistas que trabajan en el sur de Quito, entregan pautas que demuestran cómo, desde la ciudadanía, se pueden deconstruir los relatos hegemónicos, cómo se pueden democratizar realmente los espacios públicos, como pueden interpelar al otro en un espacio real no exclusivamente discursivo.

Tomando en cuenta cómo se han llevado las políticas públicas en este país y la priorización de proyectos culturales, se puede percibir que la democratización de la cultura, no pasa solamente por abrir los museos, sacar el arte a la vía pública o hacer masivas ciertas expresiones culturales, veamos brevemente por qué. Tomando la idea de consumo cultural expuesta por Santillán y Ramírez en su análisis de la tecnocumbia, entendiéndolo como una práctica condicionada donde los individuos seleccionan y se apropian de determinados bienes y prácticas otorgándoles usos y lecturas locales, accediendo a distintos niveles de estatus y permitiendo establecer distinciones entre los grupos, el cual funciona como principio de pertenencia, en palabras de Bourdieu, (Santillán y Ramírez, 2004, p.46-47) se puede señalar que, si bien el acceso físico a distintos bienes culturales (ya sean “cultos”, “populares” o “híbridos”) es mayor que el que las clases medias y bajas han tenido a lo largo de la historia, éste no logra sortear las relaciones de poder que estos mismos bienes atraviesan.

Desde el punto de vista de Bourdieu, el hecho de que el consumo cultural sea un mecanismo de distinción, indica que dentro del campo cultural existen capitales en disputa y así mismo, sujetos diferenciados por su mayor o menor capital cultural (también económico, social y simbólico) que los posiciona en el campo en relativas disposiciones de dominación y de subordinación, como ya se ha mencionado. Si bien el campo cultural permite que quienes poseen menor capital se muevan dentro de los marcos de acción de quienes poseen más capital (por ejemplo caso de la introducción de la tecnocumbia en el mercado masivo) esto no limita que el consumo siga manteniendo una correlación con las mismas distinciones que se intentan democratizar (alto, bajo, popular, culto, etc.) Por ejemplo, los museos (dominantes en el caso del campo de la cultura) deciden qué es “presentable” y qué no (una presentación de tecnocumbia fue rechazada en un museo del centro de Quito), así mismo, los círculos que poseen el capital cultural hegemónicamente legitimado serán quienes posean el *habitus* para poder hacer legible lo que el museo ha decidido presentar. Que el acceso al museo sea masivo o exclusivo, no implica que las obras de arte todavía consideradas “cultas” sean “legibles” para todo el público, mucho menos considerando las pretensiones intelectuales del arte contemporáneo, y tampoco implica que lo considerado todavía “popular” pueda ser presentado en un museo.

Sin duda, el acceso masivo, permite que se genere un proceso de socialización más amplio de todas las expresiones culturales, sean estas populares, intelectuales o híbridas, y que este proceso tiene incidencias en la democratización del acceso a la cultura (relacionada con la producción artística). El proceso debe continuar abriendo los canales

para que la circulación de información permita a todos los sectores acceder a los capitales que el campo cultural ofrece, sin olvidar que, desde la perspectiva de Bourdieu, estos siempre estarán atravesados por la lucha de poder. Desde esta óptica, la masificación no es directamente sinónimo de democratización, ni de abolición de los discursos hegemónicos, ni de un espacio donde todos pueden en igualdad de condiciones exponer sus intereses y necesidades, pero sí de procesos de apertura del campo que permiten que las disposiciones dominantes se vean interpeladas y vulneradas.

Podemos decir que los espacios que se generan en los proyectos de Al Zur-ich, a pesar de sus limitaciones y a diferencia de los expuestos anteriormente, son espacios de encuentro social, así como han sido definidos, son lugares de ejercicio de memoria, de reencuentro con lo colectivo, de diálogo y de acción, de visibilización de los otros en una dimensión de vulnerabilidad. Es un espacio que cuestiona y devela las relaciones de poder del campo del arte y pone de manifiesto la necesidad de buscar referentes comunes, identidades locales.

Rubert de Ventós en su teoría de la sensibilidad, señala que la ciudad esta alienada, que no actúa como mediadora sino como divisora entre los hombres, en ella no hay o hay muy pocos espacios significativos de las formas de vida de los habitantes es todo esplendor comercial o anonimato, dice que hay que recuperar la ciudad, que la tarea artística encuentra otra vez su función política, implicada y comprometida labor no solo estética pero también política de dar forma a la vida pública (Cfr. Sánchez Vásquez, 1969; p561-564)

CONCLUSIONES

a. El encuentro y los desencuentros.

Hemos visto, a través del análisis de los límites y las rupturas, que la complejidad del impacto que puede generar este tipo de proyectos artísticos, supera los alcances de esta investigación. Sin embargo, se puede observar que así como hay proyectos que generan y fortalecen espacios de encuentro y de diálogo entre los vecinos, hay otros que no gatillan dichos procesos y se traducen en acciones aisladas con poco valor simbólico para los ellos. En estos casos existe entre las propuestas de los artistas y los moradores, una clara distancia. Esta distancia se traduce en un desencuentro, que ha querido ser explicado a través de la mirada de Bourdieu sobre el campo del arte y sus relaciones de poder, y por medio de la propuesta de Debray sobre el tipo de imagen. Lo cierto es que estas posibles respuestas son simplemente dos aproximaciones de las muchas que se podrían realizar desde distintas perspectivas teóricas.

Desde el análisis que se ha realizado, se plantea una sencilla observación sobre los desencuentros detectados. Se sugiere diálogo. Si la idea principal que debe guiar a los artistas que deciden participar en este evento es justamente lograr procesos de encuentro con la comunidad, ellos deben procurar establecer un profundo diálogo con los vecinos. No asumir por ejemplo, que “carecen” de identidad propia (como si esta fuera un objeto aprehensible), o de una identidad que se refiera a su entorno más cercano, no asumir tampoco que la historia de su lugar de residencia es un tema relevante en la construcción de los sentidos que estructuran su vida social (aunque pueda serlo). No asumir significa al mismo tiempo no imponer una visión externa, sino conocer al *otro*, a ese otro con el que se espera trabajar en conjunto, a quien se debiese escuchar y al mismo visibilizar. Así los proyectos tendrían una relación más profunda con las visiones, problemáticas y necesidades, tal como estas son percibidas por los vecinos y no como el artista las pueda entender.

b. Recuperar la dimensión Política de la Cultura

Históricamente, desde la Modernidad, la cultura ha sido un área de distinción, de exclusión y de marcadas relaciones de poder, la esfera de la contemplación en tanto, ha

sido un privilegio de las capas acomodadas, ha almacenado un conjunto de conocimientos en pocas manos y en mentes *cultas*, ha sido utilizada por los estados nacionales para llevar adelante un discurso de identidad nacional olvidando la diferencia y el conflicto. Ha sido bandera de todos los discursos evolucionistas darwinistas que han justificado las desigualdades y la dominación con la idea de la civilización, con el argumento de que la cultura es algo que va de la mano del desarrollo de una sociedad, por lo cual desde la visión euro céntrica han sido catalogadas algunas sociedades como más cultas y civilizadas en relación a otras, la cultura ha servido para cosificar, para patrimonializar, para poner en un museo aquello que debe ser conocido, expuesto y admirado para poder *culturizarnos*. La cultura ha sido una herramienta potente para naturalizar un discurso que responde a los intereses de los pequeños grupos que han estado en el poder.

En definitiva, así como la cultura ha sido un instrumento de validación para justificar el discurso hegemónico, también puede ser un campo de acción para quienes desde los márgenes, puedan visibilizar sus discursos, interpelar a los otros y generar reconocimiento de su existencia en lo social a través del diálogo y la acción.

El caso de Al Zur-ich, con importantes limitaciones, pero generando grandes rupturas, propone de manera práctica y concreta, elementos y procesos de encuentro, de diálogo, de silencio, de participación y de no participación, de confrontación, de reflexión, de cotidianidad revalorada, de pensar que en los espacios tradicionalmente marginados es posible *hacer* y es posible *pensar*, es posible tener voz y tener un interlocutor que escuche, que vea, que sienta, que cuestione o que directamente ignore lo que se *es* pero que visibilice la existencia *de unos otros*.

Hoy la cultura y el arte pueden y deben develar las tensiones y las relaciones de poder que los constituyen, deben poner el dedo en la yaga, gritar desde las orillas y recuperar la dimensión estética de la vida, de la cotidianidad, del movimiento, del acontecimiento.

c. Los límites de la investigación

En el transcurso de esta investigación, se han observado diversas limitaciones tanto teóricas como metodológicas.

En primer lugar, realizar actualmente en la ciudad una etnografía, tal como se proponen desde la antropología clásica, presenta múltiples complicaciones. Los recursos económicos escasos y la falta de tiempo son algunos factores importantes a considerar. Puede ser que las características particulares de esta investigación haga que dichas

restricciones sean mayores, sin embargo, la sociología debiese considerar las condiciones actuales de trabajo donde muchas veces el tiempo y el dinero imponen los márgenes de la investigación, mermando las posibilidades de realizar estudios a profundidad o de manera longitudinal. Se debiese pensar entonces en metodologías de estudio más a corto plazo y que permitan mayor profundidad, no significa que se enfoquen desde lo cuantitativo, sino desde una mirada cualitativa que sirva de complemento a los análisis estadísticos. Estas mismas dificultades repercuten en las entrevistas, es difícil lograr en un corto tiempo la confianza suficiente para que una gran cantidad de personas (por ejemplo 15 en cada barrio) respondan en profundidad las preguntas elaboradas o se abran a un diálogo sincero. El acercamiento a las personas entrevistadas presentó muchos problemas, ellos no se mostraron, en su mayoría, confiados o dispuestos a responder y a participar, mucho menos a ser grabados. Los temas más importantes para esta investigación, (como identidad de manera transversal, o los procesos vividos con los artistas) requerían mucho más que un par de entrevistas para poder estimar y llegar a las percepciones más íntimas sobre estos procesos. La observación no participante en tanto, entregó muchos elementos valiosos, sobre todo en la comprensión de las dinámicas de los distintos barrios, al sentarse a observar las interacciones entre los vecinos se podía comparar en qué situaciones habían distintos tipos de relaciones, cuáles de ellas respondían más a asuntos contractuales y cuales tenían lazos afectivos o de amistad, entre otras características.

De igual manera, la revisión de la documentación entregada por Tranvía Cero y por los artistas fue fundamental, las bitácoras de cada artista donde plasmaron durante los proyectos todas sus impresiones, todos los registros fotográficos y de video, además de los catálogos y portafolios.

Por otra parte, es importante recalcar que las limitaciones van más allá de los instrumentos de recolección de información, también se presentaron en un inicio dificultades al momento de identificar, para la pregunta de investigación, cuál era el término apropiado para medir las implicancias de los proyectos de Al Zur-ich. En un inicio se me sugirió que utilice el término *impacto* lo cual implicaba un enfoque cuantitativo, donde lo que se deseaba constatar era la presencia de hechos concretos, verificables, cuantificables, cuando lo importante, a mi parecer, en los estudios culturales son los *indicadores cualitativos*, pero no fue sencillo encontrar instrumentos o indicadores adecuados. Esta investigación devela esa necesidad. Similares restricciones se evidencian al analizar las metas propuestas por el plan Nacional de Buen Vivir en su objetivo 7, donde las metas sobre el espacio público y la interculturalidad se refieren a subir el número de

horas de consumo cultural, disminuir los accidentes de tránsito y disminuir la tasa de homicidios, sin que tampoco se explique (mas allá del tema de la seguridad en el espacio público) la relación estrecha y la importancia entre estos dos últimos indicadores y el tema del espacio público como esfera de diálogo, la interacción cultural y la deliberación ciudadana.

Lo que se evidencia, detrás de estas limitaciones metodológicas es la visión ideológica que juzga lo social y lo cultural desde los parámetros cientificistas del positivismo cuantitativo. Lo que buscan muchos estudios culturales, algunos proyectos y los presupuestos estatales son indicadores de cifras, beneficiarios, número de participantes, espectadores, incluso el impacto ambiental, pero dichos indicadores, aunque necesarios, también son insuficientes al momento de dar cuenta de la profundidad de los procesos a nivel subjetivo y a largo plazo. Para la cultura, este tipo de indicadores no sólo son limitaciones, sino que son parte de su ceguera tanto en la academia como en la política. Es una decisión y un desafío para la sociología emplear nuevas metodologías que permitan liberar los estudios de la cultura de las limitaciones impuestas por el modelo dominante que, además de una visión sesgada, ha entregado una perspectiva nefasta e ideológica de este campo de investigación.

Desde la propuesta teórica, también se presentaron varias complicaciones. En primer lugar, el concepto del espacio público, ampliamente desarrollado, se limita en muchos autores al análisis de su dimensión física o algunos solamente a su dimensión política, pero no consideran la complejidad del fenómeno ampliando su alcance también a lo social, a lo económico, a lo histórico y principalmente a las interacciones entre estas distintas áreas, lo cual se verifica en el esfuerzo de síntesis de varios aportes y autores realizado para acuñar el término *espacios de encuentro social* y lograr integrar en él todas las dimensiones que involucra la experiencia de Al-Zur-ich.

BIBLIOGRAFIA

- **Arendt, Hannah** (2000) *La condición humana* Barcelona, España : Paidós, Cap II p.37-95.
- **Augé, Marc** (1993) *Los No Lugares, Antropología de la sobremodernidad.* Barcelona, España, Gedisa Editorial.
- **Bajtín, Mijail** (1987) *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento.* Madrid, España. Editorial Alianza.
- **Bourdieu, Pierre** (1995) *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario.* Barcelona, Anagrama.
- **Castel, Robert y Haroche, Claudine** (2003) *Propiedad privada, propiedad social y propiedad de sí mismo: Conversaciones sobre la construcción del individuo moderno.* Rosario, Argentina. Ediciones Hommo Sapiens.
- **Constitución** Política de la República del Ecuador, (2008). Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito p.8
- **Córdova, Marco** (2005) *Quito: Imagen Urbana, Espacio Público, Memoria e Identidad.* Quito, Ecuador. Ediciones Trama,.
- **Cullen, Carlos** (2003) *La construcción de un espacio intercultural como alternativa a la asimetría de culturas en la globalización: perspectivas latinoamericanas* en *Culturas y poder: interacción y asimetrías entre culturas en el contexto de la globalización.*, ed. Raul Fernet Betancourt, Desclee de Brouwer, Bilbao.p.251-268.
- **Dagnino, Evelina.** (2001) *La Política Cultural de la ciudadanía, la democracia y el Estado en Política Cultural & Cultura Política Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos.* Arturo Escobar, Sonia E. Álvarez y Evelina Dagnino.Taurus. Bogotá, p 50 – 85.
- **Debray, Regis** (1994) *Vida y muerte de la imagen: Historia de la imagen en occidente* Paidós, Buenos Aires.
- **Gallegos, Karina y Manrique Mónica (Compiladoras)** (2005) *Memorias Foro Andino: Espacio público y derecho a la ciudad.* Quito, Ecuador. Centro de Investigaciones CIUDAD.
- **García Canclini, Néstor** (2004) *Reabrir los espacios públicos: políticas culturales y ciudadanía.* México. Plaza y Valdés Editores, P.13-15.
- _____ (2005) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, Grijalbo.
- _____ (s/año) *Ni folclórico ni masivo, ¿Qué es lo popular?* En http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf
- **Houtart, Françoise** (2001) *Sociedad Civil y Espacio Público.* En: Monereo, Manuel y Riera Miguel, (Coordinadores) *Foro Social Mundial Porto Alegre: otro mundo es posible.* España. Editorial El Viejo Topo, Julio., Pag.110-116.
- **Klesing-Rempel, Ursua.**(2003) “*Relaciones de poder, construcción genérica e interculturalidad*” en *Cultura y poder.* Raúl Fernet Betancourt (Ed) . Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, pp.141 -150.
- **Kvale Steiner,** *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing.* California, USA. Sage Publication, 1996
- **Picotti, Dina** (2003) “*Diálogo y poder en la cultura latinoamericana: el desafío intercultural*”, en *Cultura y poder.* Raúl Fernet Betancourt (Ed) Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, pp.269 – 278.

- **Puente, Eduardo.** (2003) *El Estado y la interculturalidad en Ecuador*. Quito; Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar. P. 31 - 48
- **Rowe, William y Shelling Vivian** (1991) *Memoria y Modernidad Cultura Popular en America Latina* Grijalbo, Mexico, Cap. IV p. 229-264.
- **Salazar, Gabriel** (2003) *Ferías libres: Espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago, Chile. Ediciones SUR.
- **Sánchez Vásquez, Adolfo** (1969), *Lecturas universitarias Nro 14. Antología: Textos de estética y teoría del arte*. Editorial Joaquín Mortiz, México DF.
- **Santillán, Alfredo y Ramirez Jacques** (2004) *Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito* en Íconos, Nro.18, Flacso, Quito. P. 63-70.
- **Segovia, Olga y Oviedo, Enrique** (2000) *Espacio público en la ciudad y el barrio* Capítulo 3. (Artículo) En Segovia, Olga y Dascal, Guillermo (Editores) *Espacio público, Participación y ciudadanía* Santiago, Chile. Ediciones SUR,; Primera Edición, Obtenido en www.sitiosur.cl/r.asp?id=298
- **SENPLADES** (2009) “Objetivo 7: “Construir y Fortalecer espacios públicos, interculturales y de encuentro común” del Plan Nacional del Buen Vivir. P. 285 – 295
- **Taylor, S. y Bogdan, R.** *Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación. La búsqueda de Significados* (Capítulo 4 La Entrevista en Profundidad). Buenos Aires. Editorial Paidós, 1985.
- **Tranvía Cero,** (2008) *Portafolio*. En archivo oficial de Tranvía Cero.
- _____ (2009) *Arte y comunidad* En Revista PLUS <http://www.revistaplus.blogspot.com/2009/12/arte-y-comunidad.html>
- **Vasilachis, Irene** (coordinadora) *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, España. Gedisa Editorial, 2006.
- **Vich, Víctor** (2006). *Gestar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural* en Políticas Culturales: ensayos críticos. Guillermo Cortés y Víctor Vich, eds. Lima: IEP;INC, p 45 – 70.
- **Williams Raymond,** (2000) *Palabras Clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva visión, Barcelona, p.87-91.
- **Datos del Censo** Sitio web de la Dirección de Planificación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito: www4.quito.gov.ec.
- **QUINTA PATA Revista de artes visuales** Artículo *La mágica mudanza de la apariencia de las cosas: arte y vida cotidiana* Arte y vida cotidiana Publicación Nro. 1 por María Fernanda Cartagena en <http://www.artesvisuales-quito.org/quintapata/1/La-Magica-Mudanza.pdf>

ÍNDICE DE ANEXOS

- 1.** Entrevista preliminar Tranvía Cero
- 2.** Portafolio de Tranvía Cero
- 3.** Datos socio demográfico de los barrios
- 4.** Entrevista Jefe Zonal Administración Sur
- 5.** Notas de Campo
- 6.** Proyectos escritos
- 7.** Entrevista Cristian Proaño, Proyecto El Álbum
- 8.** Entrevista Paola Viteri, Proyecto Del cielo cayó una rosa
- 9.** Entrevista David Arias, Proyecto Anti-Icono
- 10.** Reuniones Proyectos Al Zur-ich 2008
- 11.** Reunión Evaluación Al Zur-ich 2008 con Tranvía Cero
- 12.** Cuadro resumen de los proyectos
- 13.** Pauta entrevista vecinos
- 14.** Entrevistas Vecinos
- 15.** Análisis de contenido