



MAPEAR

IV Encuentro Iberoamericano de

NO ES

Arte, Trabajo y Economía,

HABITAR

2016

ARTEACTUAL
FLACSO





**MAPEAR NO ES HABITAR,
4º ENCUENTRO IBEROAMERICANO
DE ARTE, TRABAJO Y ECONOMÍA
(4EIMATE)**

Paulina León Crespo

Coordinación General, co-curaduría
y edición del libro

María Fernanda Troya

Co-curaduría y edición del libro

Marcelo Aguirre

Coordinador de Arte Actual FLACSO

EQUIPO DEL 4EIMATE

Gabriel Roldós

Producción

Julissa Morejón

Asistente de Producción

María del Pilar Gavilanes

Documentación

José Revelo y Adriana Zapata

Diseño y realización de topografía
en la exposición

David Loayza, Patricio Ortiz y

Gabriel Arroyo

Museografía de la exposición

Colectivo Central Dogma

Producción de la Residencia
Pujinostro

EQUIPO DE ARTE ACTUAL FLACSO

Roxana Toloza

Asistente de coordinación

Leidy Herrera

Comunicación

Gonzalo Rendón

Mantenimiento

EQUIPO EDITORIAL

Flap Servicios Editoriales

(+593) 99 789 9141

flapediciones@gmail.com

f FLAP Servicios Editoriales

Rosángela Moya Bastidas

Diseño y diagramación

© **Flacso**, 2017

Arte Actual

La Pradera E7-174, Quito.

(+593) 2 294 6800 / Ext. 2040

arteactual@flacso.edu.ec

f Arte Actual Flacso

Alice Bossut

Diseño de portada e íconos

**Pilar Gavilanes, Tania Navarrete,
y artistas participantes**

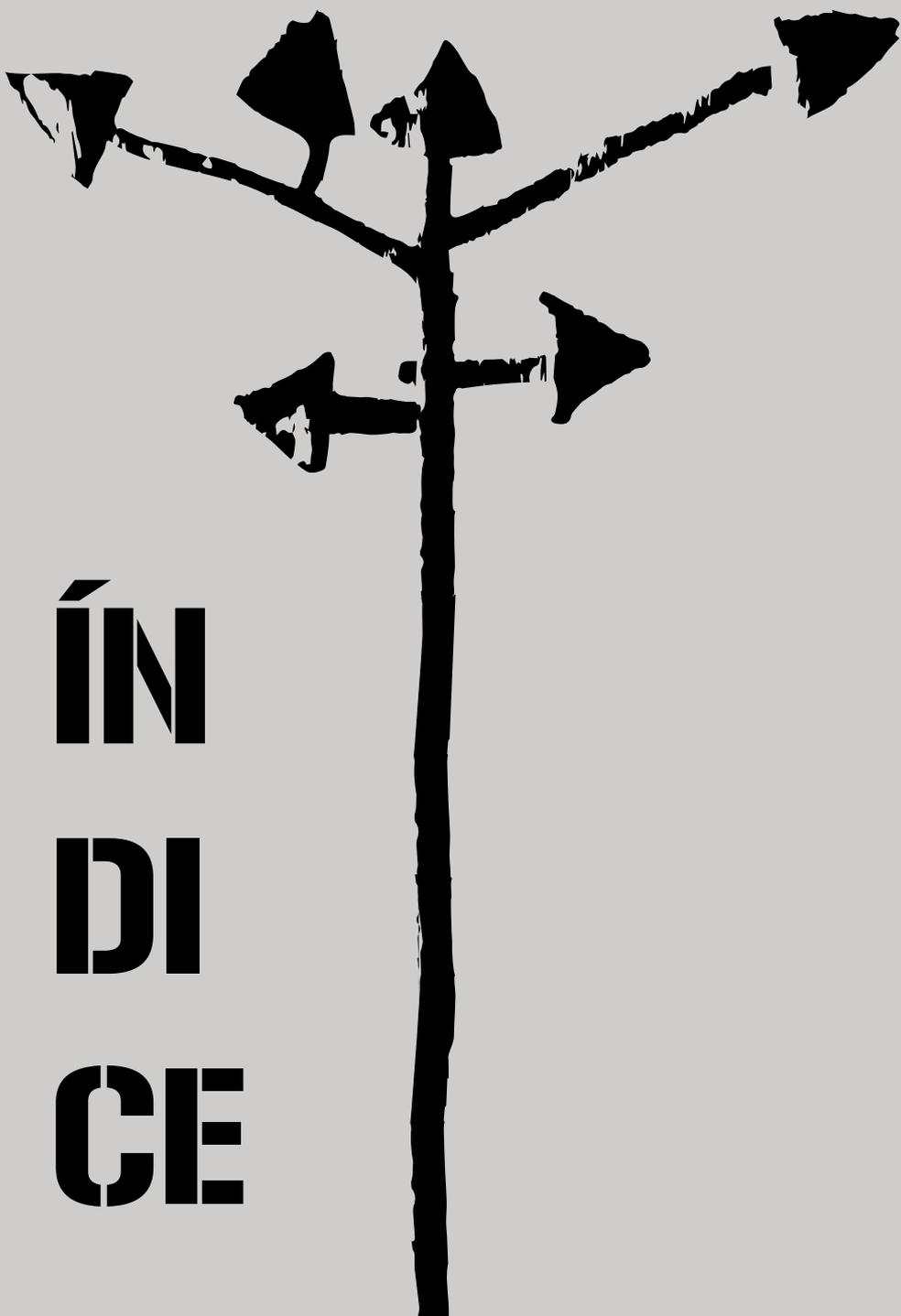
Fotografías

ISBN: 978-9978-67-481-9

Agradecimiento

Agradecemos la colaboración de quienes hicieron posible la cuarta edición del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía: Embajada de Estados Unidos de Norteamérica en Ecuador, Pujinostro, Central Dogma, Universidad La Gran Colombia, Politécnico Grancolombiano, Conicet / Ministerio de Cultura de Argentina, Kone Foundation, Colegio Pachamama, Colegio Tomás Moro, Tiara, Medialab, Fundación Sembrar, FADA – PUCE, Larh, Fotónico, Prioste y Espíritu del Ecuador.

MAPEAR NO ES HABITAR



ÍN DI CE

10 Mapear no es habitar

Construyendo ciudadanía desde la experiencia

16 Exposición

22 Laboratorios

- 24  Arqueología de lo mínimo
- 26  Caminando mapeando
- 28  Ciudad transferida
- 30  ¿Cómo se cartografía una frontera? (Cartografías patagónicas heterotópicas)
- 32  Del pensamiento a la acción: Transposición accional
- 34  Ecovía de acceso al barrio Rumihuaico
- 36  Espacios CER0. Caminar La Floresta
- 38  Fanzinederiva. La calle como fanzine
- 40  Geografías personales
- 42  Germina. Red de agricultores urbanos de Tumbaco
- 44  Iyarisha Chagrabi: Dibujos de una Amazonía inter-autoral
- 46  Karail
- 48  La ciudad en un plato
- 50  Laboratorio de los Paisajes Vivos

- 52  Miradas sobre el patrimonio de la ciudad. Semillero en fotografía y cartografía social
- 54  Te odio, te amo
- 56  ¡Tómame la calle! Laboratorio de teatro social
- 58  Trayectorias transfronterizas / Diálogo en tránsito
- 60  Tortigrafía playótica
-

62 Actividades Paralelas

- 66 Mesa de diálogo: Cuerpos y territorio
- 68 Mesa de diálogo: Acción y re-acción ciudadana
- 70 Mesa de diálogo: Derivas y creación
- 72 Mesa de diálogo: Cartografías y geografías críticas
- 74 Dibujo - Acción con las mujeres de la Asociación Amupakin
- 76 Participación en la XX BAQ
-

78 Residencia

- 80 Pujinostro. Residencia para creadores y artistas en Pujilí, Ecuador
- 84 Taller de intercambio de estrategias metodológicas y herramientas artísticas para el trabajo en / sobre territorio
- 88 De los sabores, saberes y el sentir / T. Rodríguez

92 Ensayos

- 94 Arqueología de lo mínimo / R. Parra
- 99 Articulaciones fronterizas / C•gnate Collective
- 109 Caminando y mapeando: Repensando el mapa de Pisulí en Quito / Colectivo Mantañan
- 123 ¿Cómo abordar el territorio desde la playada? / L. Rojas
- 137 ¿Cómo se cartografía una frontera? Cartografías Patagónicas Heterotópicas / M. Vargas
- 155 Espacios CER0. Caminar La Floresta / A. Schlenker
- 159 Fanzinederiva. La calle como fanzine / Colectivo Fanzinederiva
- 185 Fotografía y cartografía social. Aproximaciones al patrimonio urbano de Bogotá / A. Diesch y M. J. Casabuenas
- 205 Iyarisha Chagrabi: Dibujando la construcción de la Amazonía / V. Black
- 233 Percepciones de Cotogchoa desde el Laboratorio de los Paisajes Vivos / R. Ríos, E. Armijos, J. C. González, I. Medina y D. Reyes
- 247 Tres "strickes", estás fuera. La desafortunada agenda urbana de Habitat III / B. Busch

256 Biografías

Mapear no es habitar

Construyendo ciudadanía desde la experiencia

Mapear no es habitar es el título de la cuarta edición del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (4EIMATE) que se ha llevado a cabo en Arte Actual FLACSO desde el 2011. En sus ediciones pasadas sirvió como plataforma colectiva de diálogo crítico en torno a la relación entre arte y economía, y a la generación de insumos para la profesionalización del sector de las artes, como fue por ejemplo la elaboración mancomunada del Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en el Ecuador. El planteamiento de esta edición surgió en respuesta a la Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sustentable HABITAT III, llevada a cabo en Quito en el mes de octubre 2016, y se propuso como una plataforma de diálogo sobre la posibilidad de construcción de ciudadanía desde el arte y la cultura.

De acuerdo con el documento oficial de Habitat III, en la parte relativa a Cultura y Patrimonio, los ejes de esta conexión están básicamente vinculados con el desarrollo de las industrias culturales y creativas, además de la protección del patrimonio urbano y su consecuente turismo cultural. El propósito del 4EIMATE fue poner en la mesa de discusión un cuestionamiento crítico a la idea de la cultura entendida únicamente como una contribución al desarrollo económico y sus mercados desde la concepción capitalista; buscamos ampliar también la concepción misma de la economía y apostar por una visión que incorpore el intercambio de valores, sean o no monetarios, tangibles o intangibles.

A partir de la noción de *re-humanizar la ciudad*, el encuentro planteó una reflexión sobre el *habitar* desde un enfoque diferente, el de la discusión crítica sobre el papel que el arte y la cultura tienen en la relación que todo ciudadano puede y debe tener con su entorno urbano. Usamos como eje transversal de esta propuesta el de las *cartografías críticas*, entendidas como metodologías de libre

acceso y a través de las cuales el mapa se convierte no ya en un instrumento de agenda política desde los gobiernos e instituciones, sino como herramienta crítica para generar visibilidad hacia iniciativas ciudadanas. Si tomamos estos términos desde su etimología, todo mapa o cartografía es un dispositivo que busca graficar una información determinada. En este sentido se puede pensar en ellos como objetos que disputan, al igual que toda construcción visual e informativa, *el espacio del mirar* (J. Rancière). En este marco *Mapear no es habitar* se constituyó en una plataforma de intercambio de miradas y experiencias en torno a otras maneras de usar este instrumento ideológico que es el mapa, con el fin de ir construyendo espacios de mirar, pensar y resistir compartidos.

El proyecto incluyó la realización de varios laboratorios locales en territorio y una residencia internacional, a partir de cuyos insumos se llevó a cabo la muestra *Mapear no es habitar* en la sala de Arte Actual FLACSO, además de un encuentro en torno a mesas de diálogo en el que participaron académicos, activistas, artistas, urbanistas, gestores y mediadores culturales. La residencia, llevada a cabo en Pujinostro (Pujilí), tuvo como eje principal el compartir herramientas, metodologías y saberes en torno al trabajo artístico en territorio. Finalmente, el proyecto incluyó también el programa pedagógico de mediación *Gestores de Buenas Prácticas Ciudadanas* que se llevó a cabo en el marco de la XX Bial Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ 2016).

Lo que presentamos aquí son las memorias de este evento en sus múltiples facetas. Este libro se organiza de acuerdo con los ejes y actividades que formaron parte del encuentro, y pretenden funcionar como memoria del mismo, pero también como insumo metodológico y crítico tendiente a aportar a la profesionalización del medio artístico y cultural, y al ejercicio de ciudadanía desde el trabajo en los micro-territorios por parte de la sociedad civil. Tenemos así que la parte dedicada a la exposición se concibe bajo el formato de catálogo, en el que se despliegan de modo comparativo y sucinto las informaciones más importantes de cada iniciativa participante. La exposición estuvo pensada como un observatorio ciudadano sobre dinámicas sociales y culturales en territorio, tomando lo local como punto de partida desde

donde es posible la transformación social. Los ejes que guiaron a los proyectos participantes estuvieron relacionados tanto con prácticas subjetivas así como con un trabajo militante y colaborativo, pero siempre a escala humana.

La deriva, o el caminar la ciudad, fue una de las principales herramientas de las experiencias expuestas. Los colectivos Mantañán, Cognate Collective, el proyecto *Cartografía Social* y los artistas Alex Schlenker y Benjamin Busch hacen uso de la deriva como medio para experimentar y registrar la ciudad, sus rostros, sus problemáticas y transformaciones desde diversos aspectos. El costarricense Luis Rojas, así como el artista Htm, el colectivo FanzineDeriva y el colectivo de estudiantes El Punto, por su parte, exploran temas relativos a los cuerpos y sus manifestaciones en el espacio público: cuerpos en disputa por el espacio, expresiones al límite de la ilegalidad, o cuestionamientos a los modos en que usamos el espacio público como un espacio íntimo.

Los mapeos subjetivos del proyecto *Geografías Personales*, así como los performances de Elina Juopperi, también ponen a prueba el espacio desde el cuerpo: en el primer caso a través del trabajo de la memoria y los afectos sobre el barrio habitado, en el segundo a través de un cuestionamiento sobre los límites y capacidades de resistencia física del cuerpo humano. Para los proyectos *Germina*, *Laboratorio de los Paisajes Vivos*, *Dibujando paisajes ecofeministas desde la Amazonía*, *Vía ecológica del barrio San José de Rumihuaico*, los colectivos participantes se plantearon un trabajo con la comunidad, revelando la conflictividad propia de todo grupo social, los intereses encontrados y juegos de poder, así como también la esperanza e intensidad de trabajo colectivo en función de microtransformaciones del territorio. Otros proyectos exploran el vestigio y la ruina en la ciudad, como marca de una transformación permanente de la que poco o nada queda. Es el caso del proyecto *Ciudad Transferida y Arqueología de lo mínimo*.

Por último, la cartografía y el mapa aparecen como el fondo sobre el que se dibujan múltiples miradas a los territorios. En el trabajo de Maia Vargas la cartografía patagónica es transformada en una superposición de capas que registran un territorio en conflicto desde hace siglos; y gracias al

trabajo de MediaLab de Ciespal, la exposición *Mapear no es habitar* fue ella misma objeto de una cartografía virtual que medía el calor de la ciudad a partir de las intervenciones realizadas por los otros proyectos participantes. Cabe recalcar que lo que aquí se documenta es, por razones obvias de economía de espacio y de medios, solo una pequeña muestra de los procesos llevados a cabo por cada laboratorio, cuyo trabajo se extendió en el tiempo y espacio mucho más allá del espacio expositivo.

En la sección dedicada a las Actividades Paralelas se sintetizan en textos e imágenes las mesas de diálogo y encuentros que se realizaron paralelamente a la exposición. Las mesas de diálogo permitieron poner en relación las iniciativas presentadas por parte de colectivos y gestores locales e internacionales con las reflexiones del contexto local. Agradecemos a todos quienes aceptaron participar en ellas, en calidad de ponentes como de moderadores. En esta sección también se reseñan otras actividades como la acción de dibujo organizada por Virginia Black, participante internacional del evento, y la Asociación de Mujeres Parteras Kichwas Amupakin; y la participación antes mencionada de *Mapear no es Habitar* como Gestor de Buenas Prácticas ciudadanas en el marco de la BAQ.

La tercera sección del libro integra algunas informaciones y reflexiones que surgieron a lo largo de la Residencia realizada en Pujinostro (Pujilí) y en Arte Actual, en la que participaron varios artistas y colectivos nacionales e internacionales. Compartimos aquí los resultados de una reflexión metodológica en torno a herramientas críticas para el trabajo en territorio.

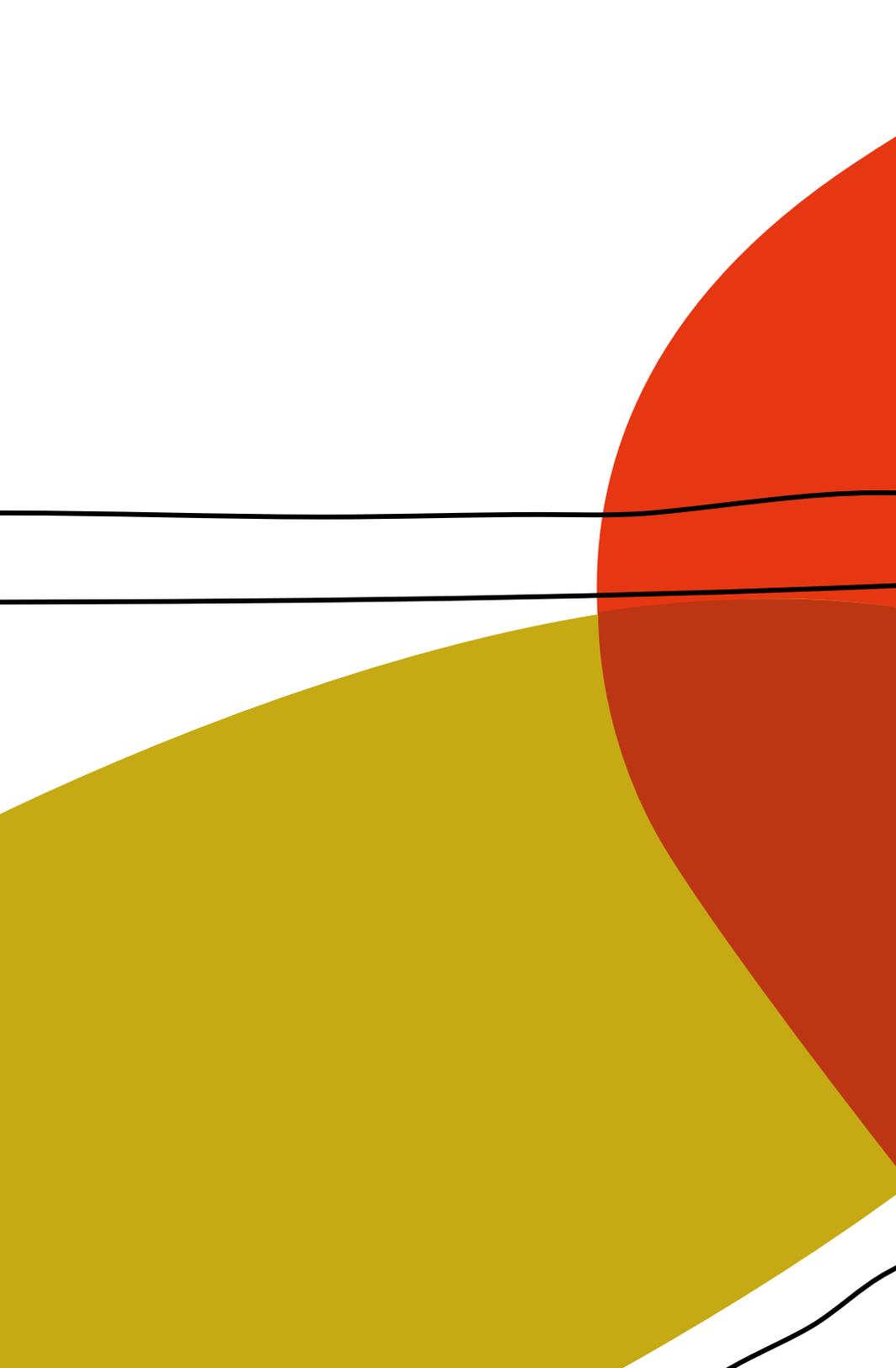
La última sección recoge una extensión y profundización de dichas reflexiones, pues hace públicos textos críticos realizados por algunos de los colectivos, artistas y gestores participantes, en torno a metodologías de trabajo con respecto al hábitat y al territorio. Vemos aquí una serie de voces y propuestas que, comprometidas con su trabajo y con el trabajo en colectivo, enriquecen y aportan al campo de las prácticas culturales en su relación con la creación de ciudadanía y el ejercicio de derechos. En algunos casos estos textos nos presentan una sistematización de los resultados de

los laboratorios locales llevados a cabo dentro del marco de *Mapear no es habitar*. Es el caso de los textos del Colectivo Mantañán, de Alex Shlenker, del colectivo Fanzinederiva, del Laboratorio de los Paisajes Vivos de la PUCE y de Ricardo Parra.

Los textos de los participantes internacionales tratan sobre el trabajo realizado en cada uno de sus territorios (físicos o subjetivos) con énfasis en las metodologías utilizadas, como aquellos de Maia Vargas, Luis Rojas H., Cognate Collective, María José Casasbuenas y Anna Diesch, y Virginia Black. Finalmente, el texto de Benjamin Busch propone a la vez una síntesis de las dos conferencias mundiales Habitat anteriores, los debates que suscitaron y las expectativas que plantearon, y un análisis crítico de la Nueva Agenda Urbana propuesta y firmada en Quito en octubre de 2016 como resultado de la Conferencia Habitat III.

Este libro recoge, en fin, una serie de experiencias e insumos que serán de mucha utilidad para quienes estén interesados en un trabajo en territorio a escala humana y local, a través del conocimiento de iniciativas locales e internacionales y de metodologías de trabajo diversas, cuyo eje común es el plantear la actividad artística y cultural como inherente y necesariamente ligada a procesos ciudadanos de lucha y emancipación.

Paulina León y María Fernanda Troya
Curadoras



**EX
PO
SI
CIÓN**



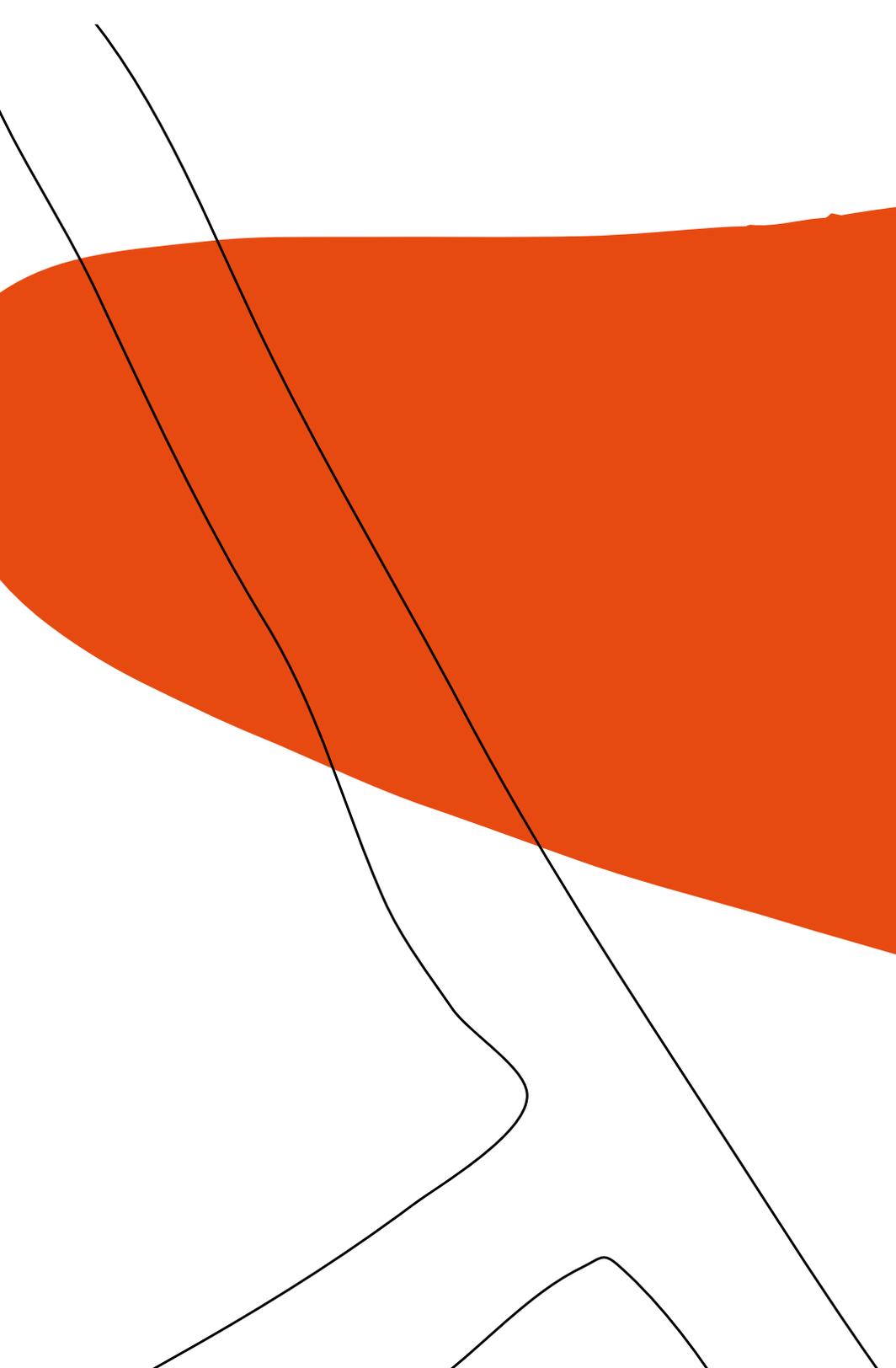




ARTIST STATEMENT
I have been thinking about the
idea of a grid for a long time.
It is a structure that is both
flexible and rigid, and I think
it is a good metaphor for the
way we live our lives. I want
to explore this idea in my art,
and I think the red wire grid
is a perfect way to do it.









**LA
BO
RA
TO
RIOS**

Arqueología de lo mínimo

Arqueología de lo Mínimo, parte de una inquietud formal sobre la presencia de objetos cotidianos que han hecho parte de un todo, y por razones de uso, desgaste, deterioro, o simplemente por extravío han entrado a formar parte de la basura de la ciudad.

Nuestro interés está centrado en los objetos pequeños, que no vemos, pero sin los cuales habría sido imposible la existencia de un todo. Una radio sin el botón de encendido no sería una radio, no la podríamos encender para escuchar; un teclado de computador sin la tecla ENTER no podría ser usado, las órdenes no pueden ser enviadas; la máquina deja de ser y cumplir su función cuando pierde un

tornillo clave que aprieta todo el sistema. *Arqueología de lo Mínimo* intenta la recuperación de una historia a partir del pequeño objeto encontrado. Es un recorrido que descubre y encuentra relaciones de permanencia y utilidad entre los objetos y su pasado reciente. Este proyecto, para usar las palabras de Hall Foster, intenta "...rearticular las codificaciones institucionales del arte y los artefactos: cómo los objetos se traducen en pruebas históricas y/o ejemplos culturales, son investidos de valor y caracterizados por los espectadores."*

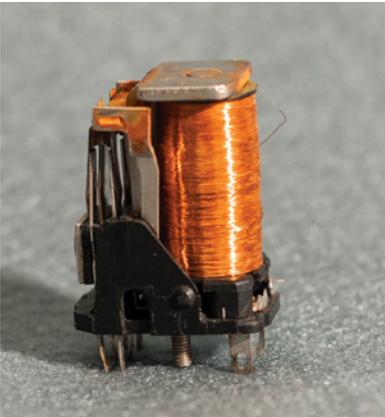
**El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001, p. 200.



Autor:
Ricardo Parra

Participantes:
**Valeria Almeida,
Gabriel Arroyo,
Sofía Calderón,
Doris Espín,
Amor Herrera,
Carolina Ponce,
Paulo Mariño,
Edinson
Martínez.**

Territorio:
Quito



Caminando mapeando

Partimos de la necesidad de repensar el mapa como un instrumento de interpretación social, geográfica, política, cultural y artística que facilita la reproducción de estructuras, conocimientos y entendimientos hegemónicos. Proponemos un camino diferente que reaccione a las contradicciones que el mapa tradicional genera al momento de abstraer información de un territorio y plasmarlo en un instrumento legible. Nuestra propuesta encuentra base en varios exponentes de la Teoría Crítica Urbana formulada por Brenner (2009), la cual rechaza los mecanismos tecnocráticos de producir conocimiento urbano, y busca desnudar las estructuras de poder inherentes en un territorio, mientras que, al mismo tiempo, ilumina el paisaje de las

luchas socio-políticas. Por medio de un registro etnográfico de distintos entes sociales y una concepción artística de *caminar* y *mapear*, contrastamos la información empírica con datos de fuentes estandarizadas (índices, mapas, etc.). Mediante este proceso buscamos explorar el conocimiento sensible en el espacio físico y dar nuevos significados al territorio, apelando a una mirada compartida de sus habitantes que subvierte la información expuesta en los mapas estandarizados. Este conocimiento flexible y cambiante, que nace de las historias o imaginarios de los miembros del barrio Pisulí, busca activar miradas propias y colectivas de las dinámicas, relaciones y realidades del barrio que son invisibles en la cartografía convencional.



Autores:
Colectivo
Mantañan:

Juan Burneo,
Salomé Dávila,
Nelly Estévez,
Álvaro Orbea,
Valeria Romano,
Estefanía Sánchez,
Analiz Vergara.

Territorio:
Barrio Pisulí,
Quito



Ciudad transferida

Quito es una ciudad sectorizada, de formas cambiantes e influenciadas por la expansión urbanística.

La idea del barrio como un centro de encuentro y reconocimiento entra en conflicto con las nuevas morfologías de los actuales modelos de crecimiento urbano. *Ciudad Transferida* es un proyecto que busca capturar la urbe a partir de su recurrente destrucción / construcción. Desde la fotografía y utilizando la técnica de la transferencia Xerox, los artistas plasman imágenes sobre objetos arruinados o cascos encontrados en las nuevas ruinas de la ciudad, describiéndola así desde su materialidad y reflejando cómo las estructuras se imponen sobre los individuos.

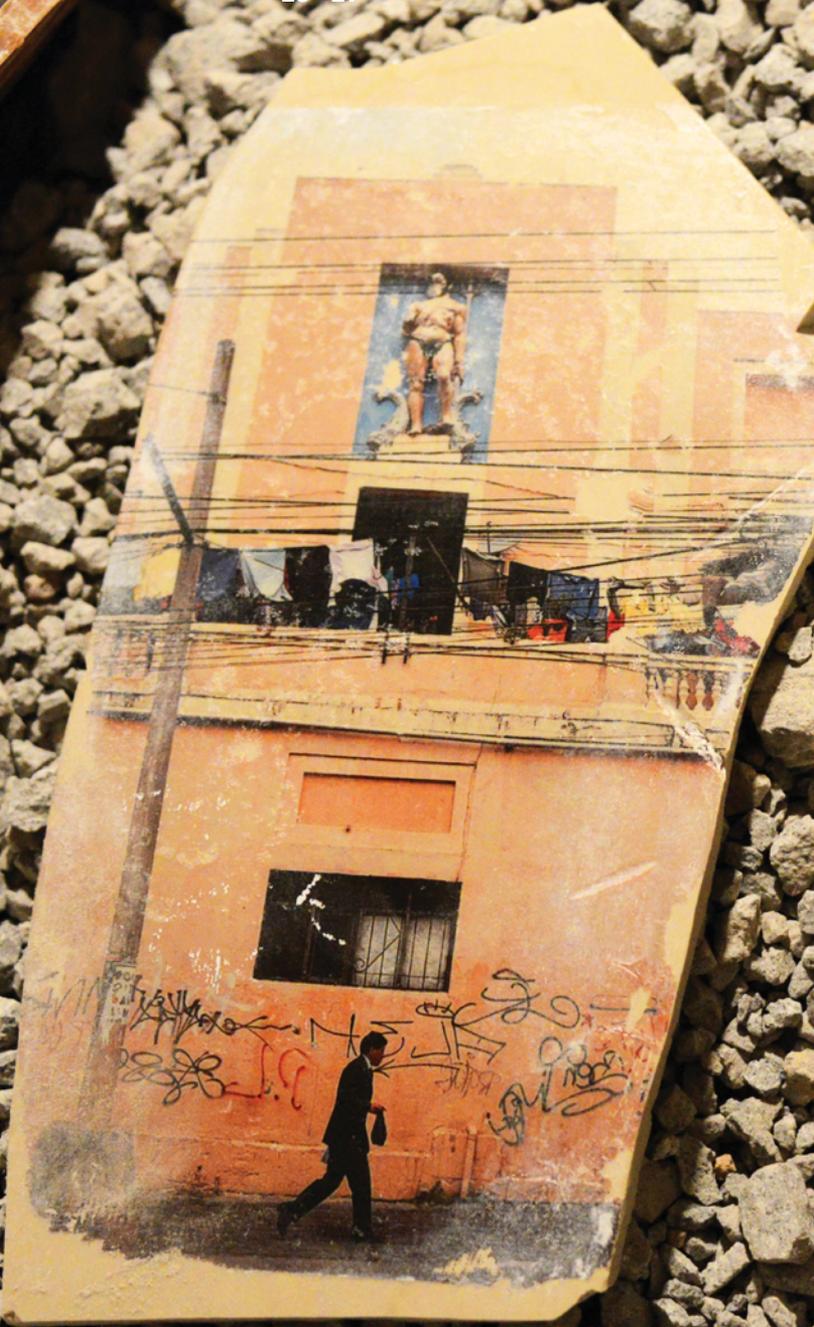
Como resultado presentan una serie de objetos fotográficos que funcionan como resistencia de una arquitectura que desaparece, pero que al mismo tiempo emerge de la ruina, motivando así el ejercicio de reflexión sobre la memoria.



Autores:
Leonor Jurado
Eduardo
Valenzuela

Territorio:
Quito





¿Cómo se cartografía una frontera?

(Cartografías patagónicas heterotópicas)

La Patagonia es un territorio mixto, binacional, cuya identidad intenta ser definida por las naciones que la componen, pero, como todo paisaje de frontera, posee una identidad difícil de aprehender. Los paisajes de frontera son especialmente heterotópicos y por lo tanto son un "contra-espacio", ya que evidencian la convención y la arbitrariedad:

"Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles."
(Foucault: 2010 [1966]).*

Nuestra propuesta es crear cartografías críticas, heterotópicas, que disputen los recuerdos, tomando la cartografía oficial como punto de partida, pero dando lugar también a los olvidos.

Nos preguntamos entonces ¿Cómo se cartografía una frontera? Y más específicamente, ¿cómo cartografiar la frontera patagónica? ¿Cómo dar cuenta de su complejidad, de sus tensiones? Cartografiar es crear un espacio y a la vez un tiempo.

Realizamos mapas con distintas capas de sentido, como si fueran capas geológicas que nos permiten hacer convivir las distintas temporalidades y criterios cartográficos que existieron en este territorio.



Autora:
Maia Vargas

Territorio:
**Patagonia
Andina
Argentina**

*Foucault, M. "Utopías y heterotopías", *Fractal*, n° 48 (ene-mar, 2008).



MESA DEL MONTE



**El sueño de la razón
produce monstruos**



Del p3nsamiento a la acci0n

Transposici0n accional

Generalmente mapeamos lugares, negocios, fronteras, eventos y, al fin, lo que obtenemos son datos. Tenemos un marcador geográfico (longitud, latitud) junto con aquello que buscamos georeferenciar.

En este caso, al contrario, la pieza presentada es un artefacto que cambia de forma según las obras de #MapearNoEsHabitar. Lo que se muestra en el mapa no son lugares, son acciones. El montaje no es un video, es un programa de computadora que genera cuadros consecutivos a partir de puntos geográficos de las iniciativas presentadas. Cada uno de esos puntos es una acción, cuando las acciones se juntan se genera calor. El nombre de la obra hace referencia a la

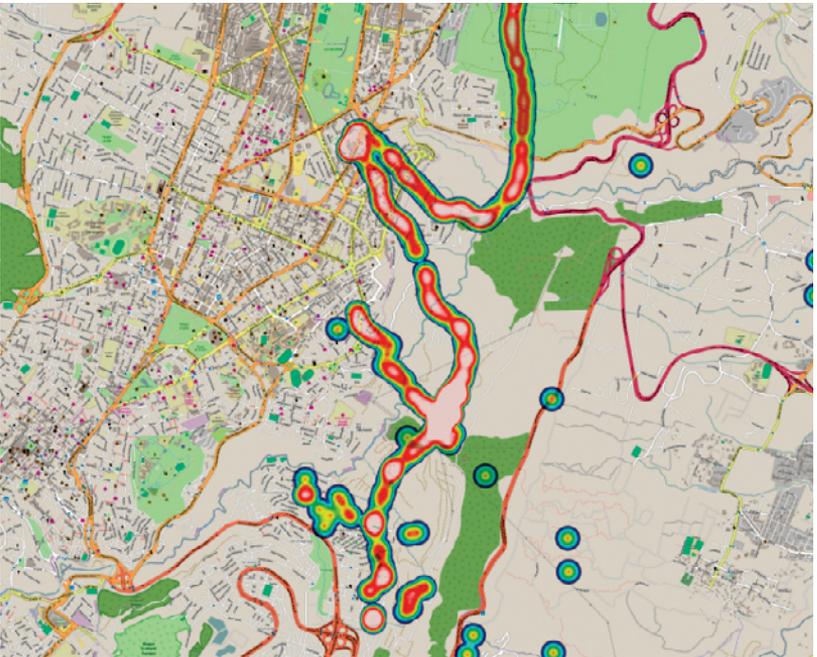
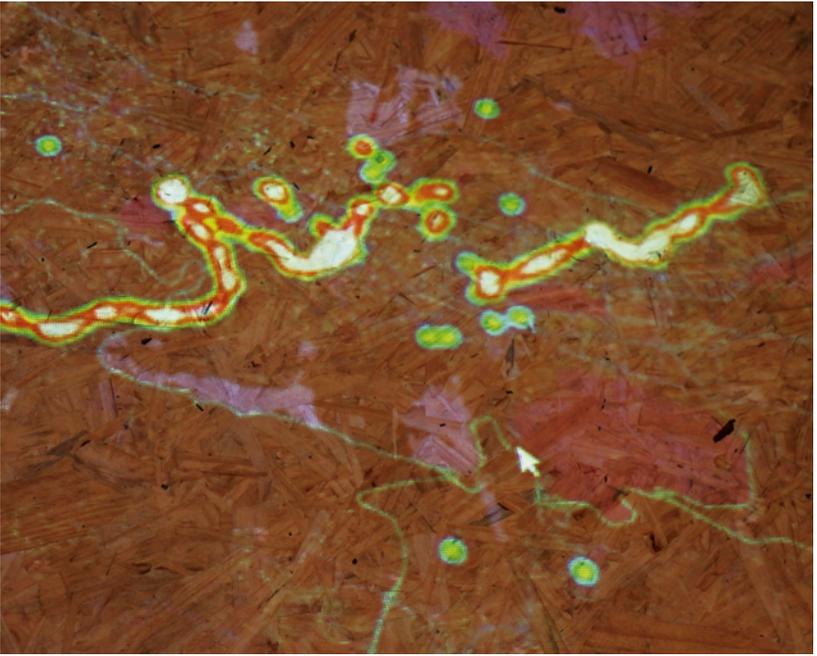
filosofía del “cine puño” encabezada por Sergei Eisenstein, quien pensaba que la finalidad del cineasta era conseguir un impacto social a partir de sentimientos colectivos que derivan en formas de pensamiento y que tendrían un efecto en las acciones. Nos inspiramos en esta filosofía para plantear el mapeo como una expresión de acción a partir de la suma de diferentes actividades colectivas, donde lo importante no es la tecnología en sí misma, sino los sentidos que ésta genera. Cada proyección utiliza la aleatoriedad como recurso entrópico/estético y coherente con el arte electrónico, por lo que cada iteración es única.



Autores:
Carlos De Smedt

MedialabUIO
DataLat

Territorio:
Quito

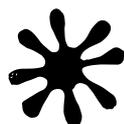


Ecovía de acceso al barrio Rumihuaico

Es una propuesta que parte de la colectividad que habita el sector de Rumihuaico en Tumbaco, un barrio constituido por una población diversa (comunidades ancestrales y sus actuales herederos, el Colegio Pachamama, nuevas familias llegadas desde Quito en busca de una mejor calidad de vida, extranjeros, emprendedores en negocios de restaurantes, estudios de arte y grabación, entre otros). A partir de la necesidad de los habitantes de este barrio de mejorar la vía de acceso y de encontrar respuestas creativas frente a las distintas demandas (varias de ellas en tensión y/o disputa), se genera una metodología participativa en base a asambleas barriales, para tomar decisiones conjuntas

sobre el diseño del mobiliario y el equipamiento urbano; la señalética; los espacios para circulación vehicular, en bicicletas y peatonales; zona de parqueo; zonas de descanso e información; puntos de recolección de basura; y el uso agroecológico del área verde comunal existente.

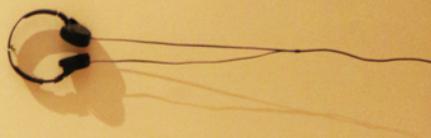
Esta experiencia permite analizar, tanto en sus logros como en sus conflictos, las posibilidades de negociación entre la comunidad, el Colegio Pachamama (cuyos alumnos, profesores, autoridades y profesionales asociados han sido un motor de articulación de esta propuesta de regeneración urbanística) y el Municipio de Quito, a fin de alcanzar la realización de las mejoras solicitadas.



Autores:
José Revelo
Adriana Zapata

Colegio
Pachamama
Comité Barrial
Rumihuaico

Territorio:
Barrio San José
de Rumihuaico,
Tumbaco, Quito



Espacios CERO

Caminar La Floresta

Este proyecto de investigación y creación artística desarrolla desde el año 2008 una serie de mapeos (corporales, gráficos, audiovisuales, orales, etc.) en un barrio emblemático del centro-norte de la ciudad de Quito, La Floresta, cuyo origen obedece al paso de la hacienda tradicional a un espacio urbano con lotes de tamaño reducido en el que fueron asentándose familias de diversas clases socio-económicas. *Espacios CERO* registra/recopila/interviene los espacios urbanos de este barrio con mapeos desplegados a lo largo del territorio y que articulan una serie de estrategias que parten del acto (político) de caminar el barrio –una estrategia de contacto directo con el espacio-tiempo de

La Floresta y con las personas que lo habitan.

Los distintos mapas se tornan así en una herramienta crítica para identificar y visibilizar los tres grandes vectores que presionan sobre el barrio: la especulación inmobiliaria, la irrupción de la llamada “zona rosa” y el uso de las vías del barrio como vías de desfogue de tráfico vehicular de los valles de Cumbayá y Los Chillos. Los distintos recorridos generaron una serie de mapas acompañados de un extenso archivo (imágenes, secuencias filmicas, piezas gráficas, objetos encontrados, etc.) que permite leer las distintas tensiones surgidas desde múltiples puntos de vista.



Autor:
Alex Schlenker

Territorio:
**La Floresta,
Quito**



Fanzinederiva

La calle como fanzine

La ciudad es un territorio de negociación permanente. Existe una relación de co-creación entre nuestros cuerpos y el espacio que nos rodea: el cuerpo se va creando a medida que atraviesa el espacio y el espacio se crea a partir de las acciones del cuerpo y de las relaciones que genera con otros cuerpos y objetos.

La Fanzinederiva es una forma de experimentación, reapropiación y coproducción colectiva del espacio público que nos incita a perdernos y descubrir nuevas prácticas de conocer, producir y habitar la urbe. Proponemos la deriva, caminata consciente y receptiva, como método de exploración de las calles; el mapeo como ejercicio de sistematización y materialización de

experiencias e ideas; el fanzine como una excusa para apropiarnos del espacio, de los muros, el piso, las veredas, las ventanas y paredes de la ciudad como las páginas que relatarán nuestras historias *de y sobre* la ciudad en relación con nuestros cuerpos.

Participantes:

Ramiro Arévalo, Alejandro Arteaga, Franco Bertocchi, Ingrid Cabrera, Victoria Cárdenas, Jaqueline Catagña, Dennise Estrella, Josué Fernández, Lisbeth Flores, María Fernanda Gallardo, Andrés Granda, Gabriela Guaña, Evelyn Jaramillo, Carla Macas, Gerardo Merino, Mirka Ochoa, Mayfe Ortega, Santiago Oscullo, Marcelo Quillupangui, Mishell Riera, Stalin Rodríguez, Gabriela Ruiz, Nelly Sailema, Paúl Sánchez, Nataly Terán, Sofía Terán, Mónica Tipán, Jessica Velasco, Irina Verdesoto, Señora Bertita



Autoras:
Amalia Ospina
Patricia Palacios

Territorio:
Barrios Comité
del Pueblo,
San Juan y
Turubamba,
Quito



Geografías personales

El barrio de la infancia, el recorrido para llegar al colegio, la cuadra de la casa de los abuelos, la esquina de encuentros amorosos. Hay lugares en la ciudad de los que no podemos desprendernos, vivimos nuestros afectos en y con el espacio.

El laboratorio *Geografías personales* propone la exploración sobre las formas íntimas en que cada persona habita lugares significativos para su historia personal.

Cada participante reflexionó sobre un lugar específico con el que tenía una relación íntima y a partir de una búsqueda plástica exploró sobre la memoria del espacio, construyendo una imagen de la ciudad particular y personal. Durante las sesiones

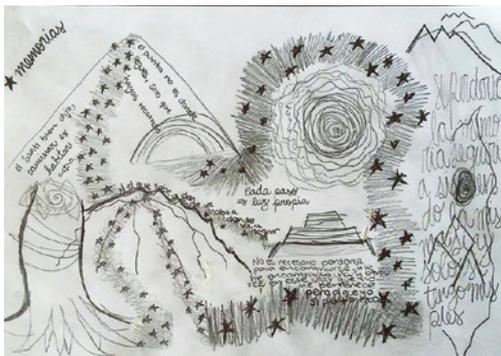
se construyeron métricas gráficas con experimentos, lectura y conversaciones para poder dar forma a un collage que remita a las formas de habitar los lugares geográficos. Partiendo de que varias acciones políticas de defensa del territorio se asientan sobre relaciones emocionales con la comunidad y el espacio, proponemos explorar cómo la ciudad se transforma por experiencias íntimas, y así expandir las posibilidades de la cartografía y de las reflexiones sobre territorio.

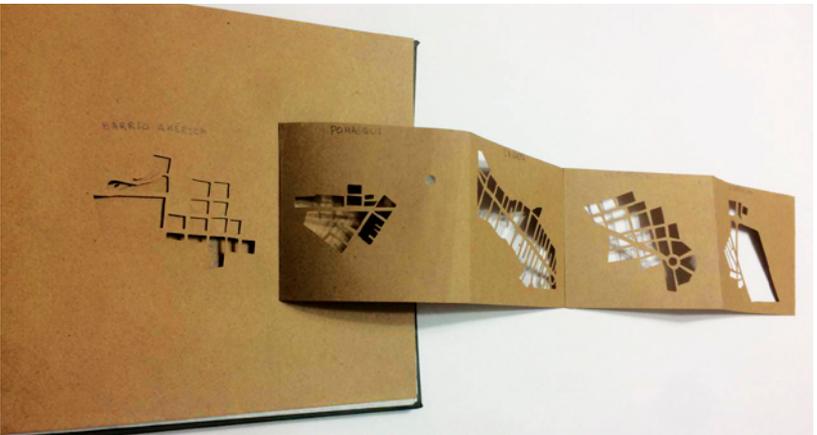
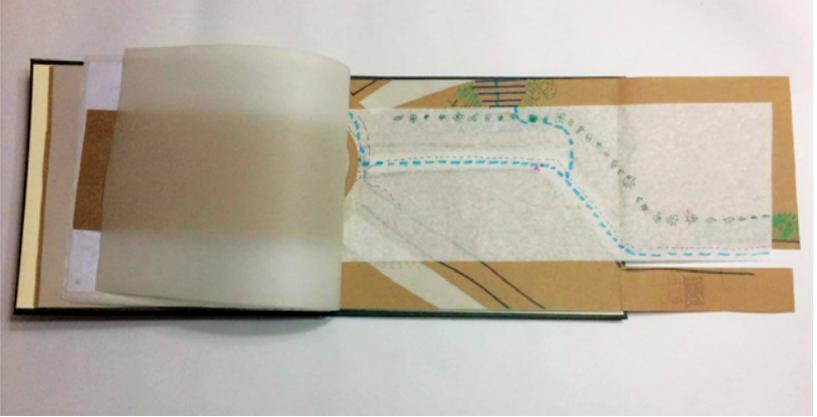


Autoras:
Cristina Jumbo
Carolina Velasco

Participantes:
Camila Carrillo,
Thelma Guerra,
Sofía Mosquera,
Fernando Revelo,
Ariana Sánchez.

Territorio:
Quito





Germina

Red de agricultores urbanos de Tumbaco

Metáfora ha propuesto esta iniciativa que busca la implementación de una plataforma comunitaria virtual donde los agricultores urbanos, consumidores e interesados puedan gestionar un intercambio o transacción más eficaz de los productos excedentes, además de la identificación de nuevos espacios susceptibles de ser usados para nuevos emprendimientos comunitarios.

Para el desarrollo de este trabajo piloto se pretende activar a la comunidad de Tumbaco mediante el uso de métodos de mapeo, laboratorios urbanos y talleres con actores de la sociedad civil y de la organización Agrupar interesados en participar. Como resultado del proceso, la investigación será liberada en un sistema de información

geográfica virtual de libre acceso –*community map*– con todos los datos generados durante el proceso.



Autores:
Colectivo
Metáfora:

Denise Neira
Cristian Paliz
Viviana
Sánchez

Participantes:
Nancy Churaco,
Melida Flores,
Vilma
González,
Margot
Leoro,
Paulina León,
Marcelo
Quillupangui
"Pluma", Luis
Román, María
José Saad,
Soraya
Velasco

Territorio:
Tumbaco





Iyarisha Chagrabi

Dibujos de una Amazonía inter-autoral

El proyecto es una co-creación entre la arquitecta Virginia Black y las mujeres de Amupakin, y gira en torno a la creación de un dibujo colectivo para representar las *chagra** (huerto de plantas alimenticias y medicinales) del pueblo kichwa amazónico del Alto Napo, a realizarse en vivo durante la residencia a través de *live streaming*. El video recoge documentos orales que describen la *chagra* como un espacio monumental. En pantalla, las mujeres dibujan los *supai* (espí-

tus de las plantas) y las plantas mismas, mientras cantan a la *chagra*, siembran plantas tradicionales, y preparan medicinas.

Simultáneamente, Black produce una representación arquitectónica del espacio, que combina y mezcla en un mismo dibujo los elementos producidos por las mujeres de Amupakin.

Esta actividad introduce un proceso de colaboración visual que incorpora representaciones occidentales e indígenas en el mismo lugar, empleando una



Autoras:
Virginia Black

**Asociación de
Mujeres Parteras
Kichwas
Amupakin
Achimamas**

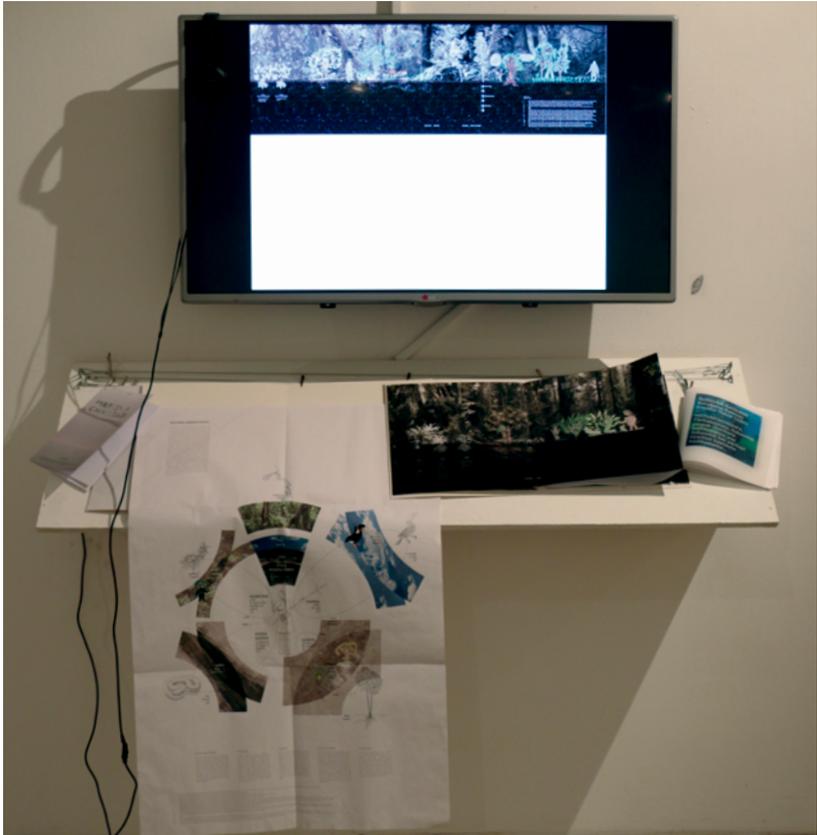
Territorio:
**Archidona,
Napo**

* *Chagra*: término utilizado en kichwa amazónico equivalente a *Chakra* en kichwa andino.



metodología que se espera se extienda a una audiencia amplia para su crítica y desarrollo. Este acto, en vivo y simultáneo en Quito y Archidona, permite a las voces de las mujeres de

Amupakin entrar en el espacio de la capital y penetrar espacios políticos previamente inaccesibles para ellas.



Karail

Esta propuesta consiste en una video instalación realizada a partir de material producido durante una residencia en Bangladesh gracias al apoyo de Habitat Forum Berlin, en la que se investiga la cadena de producción del principal material de construcción utilizado por los habitantes de Karail Basti, un asentamiento informal en Dhaka: la chapa metálica ondulada de desecho, reciclada principalmente durante el desguace de buques. A través de esta investigación se documentan las complejas redes sociales que están detrás de la construcción de este asentamiento urbano.

En *Karail*, la cámara, desde un punto de vista único y casi hipnótico, deambula de manera metódica y rítmica, por los pasajes laberínticos de Karail Basti, capturando destellos de la vida cotidiana mientras pasa. De esta manera se refleja un espacio-temporalidad que escapa a toda reducción cartográfica. Es así que este asentamiento humano informal representa el reto de la urbanística del siglo XXI: el reconocimiento de sus habitantes y la importancia del diálogo.



Autor:
Benjamin Busch
(Berlín)

Territorio:
Dhaka



La ciudad en un plato

Este proyecto comprende un performance investigativo en el cual se miden las capacidades humanas relativas al consumo de calorías y las ofertas de la ciudad en un espacio limitado.

Durante el performance, la ciudad es medida en relación a la distancia que uno puede caminar habiendo consumido un plato de comida y la cantidad de calorías que éste incluye. La distancia de regreso también se toma en cuenta. De esta manera se investiga la

oferta que una ciudad brinda a sus ciudadanos, como podrían ser bibliotecas, parques, naturaleza, escuelas, museos, etc., en un espacio reducido.

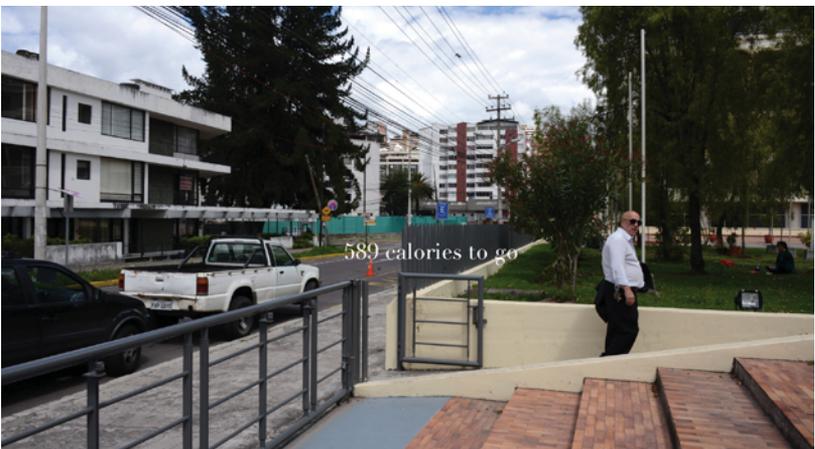
De cada caminata se realiza un registro visual con fotografías y luego se cartografía el recorrido. Las caminatas se harán en diferentes lugares de Helsinki y Quito, con las comidas locales de cada ciudad, para así establecer un análisis comparativo.



Autora:
Elina Juopperi

Territorio:
**Barrios
suburbanos de
Helsinki y
barrios en el
norte de Quito**





Laboratorio de los Paisajes Vivos

El *Laboratorio de los Paisajes Vivos* se lleva adelante en la parroquia de Cotogchoa y es un espacio que relaciona el pensamiento andino con la forma de hacer ciudad, valorando elementos culturales que apoyen en el proceso de identificación de las comunidades.

Como objetivo el laboratorio se plantea, en un ejercicio de mediación entre los estudiantes de arquitectura y la comunidad, repensar el paisaje y los modos de relacionarse con él.

Para ello desde la investigación se reflexiona sobre los paisajes tangibles e intangibles y su importancia en la construcción de identidad de los comuneros; desde la docencia se propone acercar a los estudiantes a los diferentes pai-

sajes y realidades para interpretarlos y valorarlos, creando proyectos semilla que procuren transformar su modo de pensar y actuar sobre un determinado territorio; y desde la vinculación con la comunidad se establecen compromisos que permiten el trabajo en conjunto por medio de proyectos participativos y que incentiven al desarrollo de su hábitat.

Como resultado del proceso proponemos un mapeo crítico que muestre la influencia agropecuaria, artesanal e industrial en relación a la identidad cultural de la parroquia de Cotogchoa.



Autores:

**Lab.
Paisajes Vivos,
Proyecto de
investigación
de la Facultad
de Arquitectura,
Diseño y Artes
de la PUCE**

Directora:

Karina Borja

Investigadores:

**Renato Ríos,
Juan Carlos
González,
Ekaterina
Armijos,
María Dolores
Montaño.**

Responsables:

**Israel Medina,
David Reyes**

Territorio:

**Cotogchoa,
Quito**



Miradas sobre el patrimonio de la ciudad

Semillero en fotografía y cartografía social

Este proyecto tiene como objetivo generar un espacio interdisciplinar que permita explorar las posibilidades de la creación fotográfica como herramienta metodológica en la producción de cartografías sociales.

Esta experiencia busca introducir a los estudiantes del Politécnico Grancolombiano y la Universidad La Gran Colombia a nuevas metodologías para la producción de conocimiento, como lo es la cartografía social vinculada a lo visual. Responde a un interés por establecer espacios de encuentro y potencializar sinergias entre ambas instituciones educativas en aras de promover la práctica investigativa. El semillero inició sus actividades en el año 2015 desarrollando un ejercicio sobre

las percepciones de los jóvenes en torno al patrimonio material e inmaterial de los núcleos fundacionales de la ciudad de Bogotá con el ánimo de visibilizar condiciones de estos Centros Históricos y de contribuir a la ampliación de los límites de visibilidad de lo que es considerando –o no– patrimonio.

La fotografía en esta propuesta investigativa es entendida como objeto y como práctica de representación, y en consecuencia, es valorada no solo como una herramienta de registro útil sino como una práctica compleja, que participa activamente en la construcción de identidades, en la configuración de un pensamiento colectivo y de la realidad. Por lo tanto, que afecta también la construcción de la ciudad.



Autoras:
Anna Diesch,
María José
Casasbuenas

Estudiantes del
Politécnico
Grancolombiano
y Universidad
La Gran Colombia

Territorio:
Núcleos
fundacionales
de la ciudad
de Bogotá

Te odio, te amo

Es un proyecto que busca reflexionar sobre el uso del espacio público por personas comunes y corrientes motivadas por sus emociones. Tomando el Centro Histórico de Quito como el territorio de exploración, los artistas buscan y registran intervenciones urbanas, de carácter no artístico y anónimo, en las que la gente expone sus sentimientos a la vista pública, para que todos lo vean, para que todos lo sepan.

Como resultado de esta pesquisa se ha producido una autopublicación que recopila fotografías de las intervenciones urbanas basadas en la emoción (amor, ilusión, pasión y odio) y que son catalogadas por los autores con mucho humor según cinco distintas etapas

del amor romántico: tepe apa mopo (el amor platónico), por siempre (el amor ex-tasiado), vales verga (el desamor), te odio (el resentimiento) y vuelve (la añoranza del amor perdido).

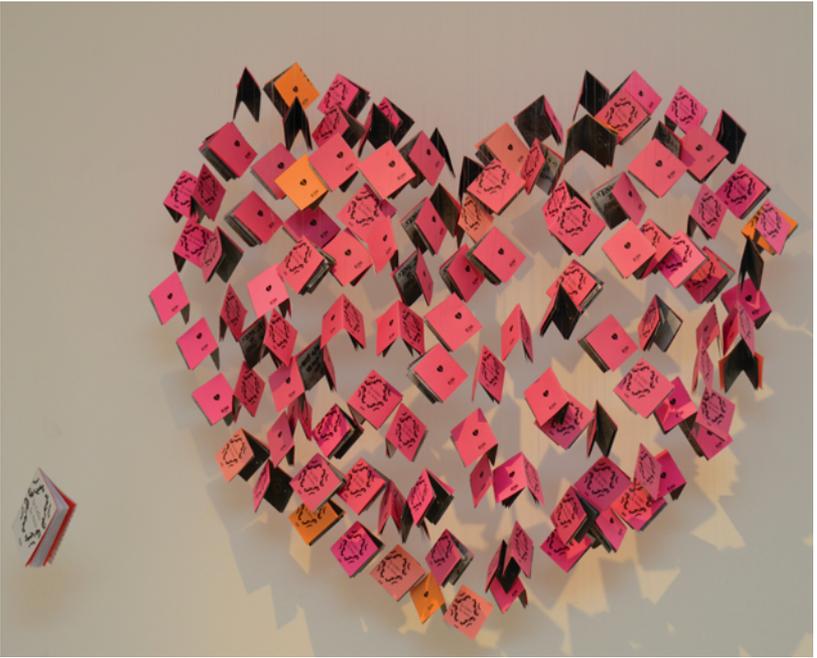
Esta publicación está dedicada a todos esos corazones que perdieron la vergüenza en la pared.



Autores:
Ache Vallejo,
Gabriela Piñeiros

Territorio:
Barrios
San Roque,
El Tejar y
La Marín,
Quito





¡Tómate la calle!

Laboratorio de teatro social

¡Tómate la calle! es un experimento artístico que fusiona teatro, investigación social y discursos sobre identidad.

El laboratorio busca vincular a los participantes con problemáticas sociales que viven a diario, estableciendo relaciones con su identidad y su manera de habitar el espacio público.

Durante el laboratorio cada participante crea un diálogo, un personaje y lo pone

en escena en el espacio público mediante la técnica de la toma de plaza. Los registros audiovisuales de estas acciones performáticas nos muestra las tensiones y las constantes disputas de poder por habitar la ciudad.

Participantes: Julieta Álvarez, Dagmar Arico, Gabriela Arico, Angel Burbano, Antonio Chamarro, Daniela Dávila, Samanta Espinoza, Nickolás Jácome, Martín Rimondino, Julio Sanabria.



Autores:
Colectivo
El Punto:
Ivone Flores,
Kevin Sanabria

Casa Uvilla:
Hong Yang

Territorio:
Quito





Trayectorias transfronterizas / Diálogo en tránsito

Desde el año 2010, Cognate Collective ha realizado proyectos que analizan dinámicas de intercambio en la frontera entre México y Estados Unidos, por medio de investigación colaborativa, intervenciones públicas y programas pedagógicos experimentales. Su trabajo plantea la frontera

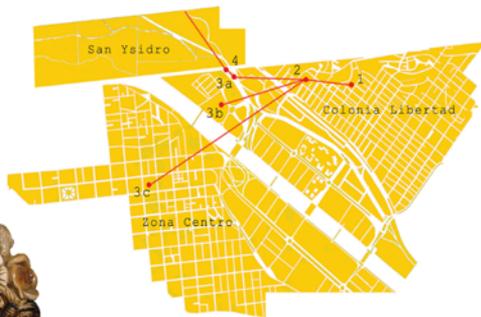
no solo como una línea que divide, sino como una región que se expande y se contrae con el movimiento de personas y objetos, generando perspectivas críticas sobre temas de migración, economías informales y la construcción de identidad colectiva en la región trans-



Autor:
**Cognate
Collective:**

**Amy Sánchez
Arteaga,
Misael Díaz**

Territorio:
**Región
fronteriza entre
Tijuana y Los
Ángeles**



fronteriza de Baja/Alta California. Sus proyectos se han desarrollado principalmente en mercados públicos en ambos lados de la frontera, y en particular dentro del Mercado de Artesanías de la Línea de la Garita de San Ysidro, en uno de los cruces fronterizos más transitados del mundo —donde la frontera existe en su versión más impenetrable y más porosa a la vez. *Trayectorias Transfronterizas* consiste en una serie de dísticos y mapea los circuitos económicos y culturales que trazan los objetos que se venden en dicho mercado.

Diálogo en Tránsito: Evolución de una Línea es una conferencia móvil que invita al público que espera en la fila para cruzar de México a EEUU a reflexionar sobre lo que ha sido, lo que es y lo que podría ser la frontera. La conferencia se lleva a cabo en un auto que también espera en fila para cruzar por la Garita de San Ysidro, y se transmite en vivo por radio pirata híper-local.



Tortigrafía playótica

Frente a la imposición de los modelos de representación gráfica impuestos desde la academia de arquitectura –derivados del sistema de proyección ortogonal basado en los principios euclidianos del espacio– tomé la decisión de producir de manera crítica una re-interpretación del territorio, sus espacios de convivencia y las dinámicas de convergencia en dichos espacios de las minorías diversas en los últimos sesenta años. Minorías que hasta el día de hoy no son consideradas en los procesos de participación ciudadana de los planes reguladores urbanos, negándoles así su derecho a la ciudad.

En términos de acceso, visibilidad y movilidad se trata de registrar cuáles han

sido y son las dinámicas de producción de espacio que las mencionadas minorías ejercen en el ámbito público, para tratar de entender cómo estas dinámicas se vinculan a los procesos de configuración de la ciudad, partiendo del caso de estudio de la capital, San José de Costa Rica.

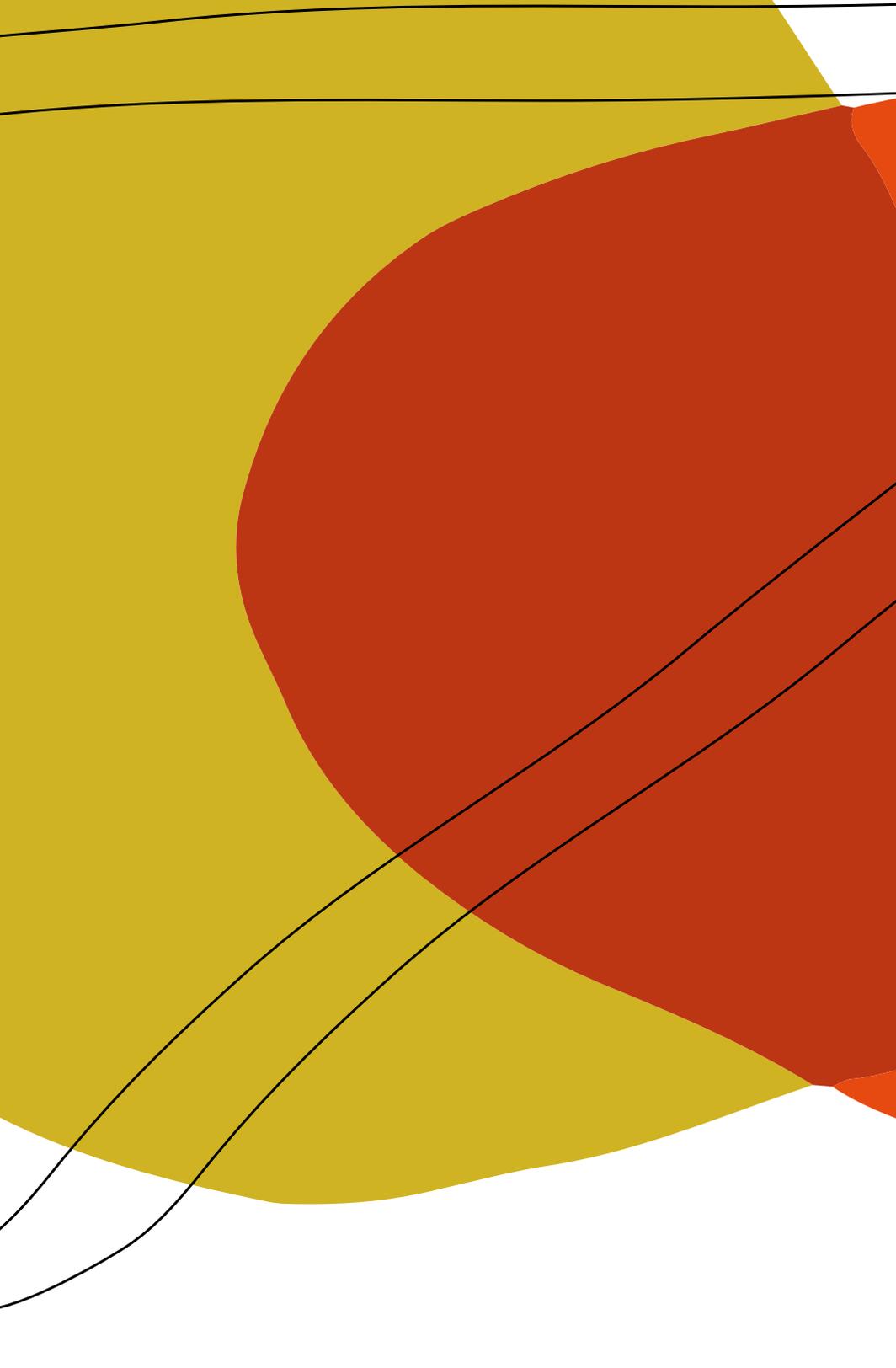
Tortigrafía Playótica es una herramienta metodológica para la producción y gestión de nuevos espacios pensados y sentidos desde el cuerpo.



Autor:
**Luis Alonso
Rojas**

Territorio:
**San José, Costa
Rica**





AC
TI
VI
DA
DES
PARALELAS

Inauguración: 13 - 10 - 2016







Mesa de diálogo: Cuerpos y territorio

Moderadora: **Paulina León**

Participantes: **Luis Rojas** (Costa Rica / Lab. Tortigrafía Playótica); **Falco** (Ecuador / Lab. Cartografía crítica, política sobre activismos y activismos en el espacio público); **Karina Marín** (Ecuador / Investigadora en literatura y estudios de la discapacidad); **Mota y Coca** (Ecuador / Activistas transgénero, Plataforma Pachaqueer)

Esta mesa planteó el pensar la ciudad - territorio desde la escala humana. En este sentido, el cuerpo mismo y, más aún, aquellos cuerpos *otros* –diversos, no normados, vulnerables– hacen de su presencia en el espacio público un gesto de resistencia.

Estrategias que van desde las manifestaciones e intervenciones artísticas en el espacio público, pasando por la producción de espacios desde las minorías, por el cuerpo extendido y complejizado en solidaridad con otros cuerpos, hasta las posibilidades de retar las miradas como acto de constatación de la existencia del otro. Todas ellas buscan poner en crisis las configuraciones espaciales, los usos del espacio público, el tipo de relaciones preestablecidas y la forzada separación entre espacio público y espacio privado. De esta manera se valoran las posibilidades de ejercer presión social desde la micropolítica.



Mesa de diálogo: Acción y re-acción ciudadana

- Moderador: **Alex Schlenker, UASB**
- Participantes: **Antonio Villarruel** (Ecuador / Proyecto Pepitas de Zapallo, Barrio Bolaños); **José Revelo** (Ecuador / Lab. Ecovía de acceso al barrio Rumihuaico); **Alejandra Pinto** (Ecuador / XX Bienal Panamericana de Quito, BAQ), **Gabriela Sánchez** (Ecuador / Colectivo Urbano Itinerante. CUI)

La Mesa de Diálogo *Acción y re-acción ciudadana* recogió diálogos y debates en torno a distintas experiencias en las que el rol de “lo ciudadano” se volvió central frente a determinadas políticas públicas. Los expositores compartieron en sus presentaciones distintas experiencias en las que la participación de la comunidad, del barrio, de una parte de la ciudadanía se volvió determinante para la construcción de otras posibilidades para el acceso, uso y la relación de vida en y con el espacio.



Mesa de diálogo: Derivas y creación

Moderadora: **María Fernanda Troya**

Participantes: **Patricia Palacios** (Ecuador / Lab. Fanzinederiva); **Ricardo Parra** (Colombia / Lab. Arqueología de lo mínimo); **Colectivo Papelito no más es** (Ecuador / Caminar y creación); **Alex Schlenker** (Ecuador / Lab. Espacios Cer0, barrio La Floresta); **María José Casabuenas** y **Anna Diesch** (Colombia / Lab. Cartografía social); **Carolina Velasco** y **Cristina Jumbo** (Ecuador / Lab. Geografías personales); **Eduardo Valenzuela** (Ecuador / Lab. Ciudad Transferida)

Se discutió sobre la validez del uso de la deriva como herramienta que permite a la vez una investigación situada y un proceso creativo. Partiendo de una reflexión sobre el caminar atento y la observación tal como fue propuesta por los situacionistas, los participantes comentaron sobre el uso de esta herramienta en sus procesos personales y colectivos.

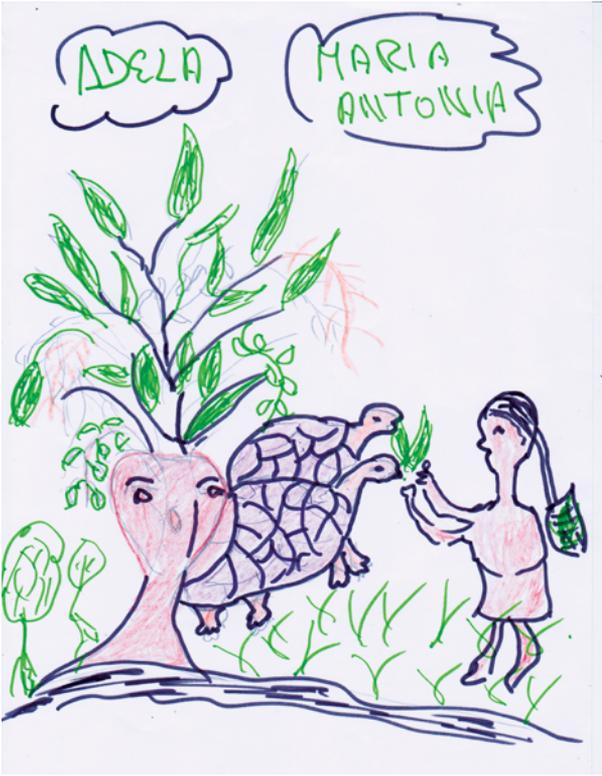
El caminar por la ciudad evoca, para unos, la construcción de la misma como palimpsesto, ruina o sustrato de donde obtener registros o materiales para sus trabajos. Para otros la deriva es en sí misma el objeto de su atención, pues permite una exploración y trabajo con el cuerpo en el espacio urbano, a partir de la percepción. Finalmente, para otros participantes el caminar es una práctica de resistencia y militancia frente a las políticas públicas.



Mesa de diálogo: Cartografías y geografías críticas

- Moderador: **José Antonio Figueroa**
- Participantes: **Ivan Terceros** (Ecuador / MediaLab UIO, CIESPAL);
- **Richard Resl** (Ecuador / Plataforma Geo-ciudadano, USFQ); **Cognate**
- **Collective** (USA / Proyecto MAP: Mobile Agora Project); **Maia Vargas**
- (Argentina / Lab. Cartografías Patagónicas heterotópicas); **Colectivo**
- **Mantañán** (Ecuador / Lab. Caminando Mapeando)

La mesa *Cartografías y geografías críticas* presentó varias iniciativas que utilizan la cartografía de modo crítico para construir maneras diversas de entender y trabajar la relación entre el mapa y el territorio. Algunas iniciativas propusieron el análisis histórico-crítico de los mapas, y otras la utilización de los mismos en relación con estudios sociológicos y procesos creativos-artísticos. Un aporte importante a la discusión fue la inclusión de una reflexión sobre las nuevas tecnologías que abren diversas posibilidades de creación/interpretación cartográfica por medio de la geolocalización. Finalmente, discutimos sobre la relación entre estas tecnologías y la posibilidad de su uso en el marco de iniciativas de ejercicio de ciudadanía.



Dibujo - Acción con las mujeres de la Asociación Amupakin

Dirección: **Virginia Black**

Participantes: **María Narváez, Adela Alvarado, María Antonia Shiguango, María Tapuy, Catalina Aguinda, Georgia Ennis y Serafina Grefa**

Varias mujeres pertenecientes a la asociación de parteras Kichwa Amupakin (Archidona, Napo), junto con la arquitecta Virginia Black, presentaron una demostración de una acción-dibujo, como parte de la metodología utilizada por Black en su estudio sobre la chagra en tanto lugar de memoria y de producción de conocimiento de las mujeres Kichwa. La acción consistió en la descripción oral y mediante dibujo de las características de ciertas plantas cultivadas en la chagra. El relato favorece el recuerdo y la memoria oral, mientras que el dibujo plantea un sistema de valores distintos del tradicional sistema estético / científico que fundamenta la representación botánica occidental.



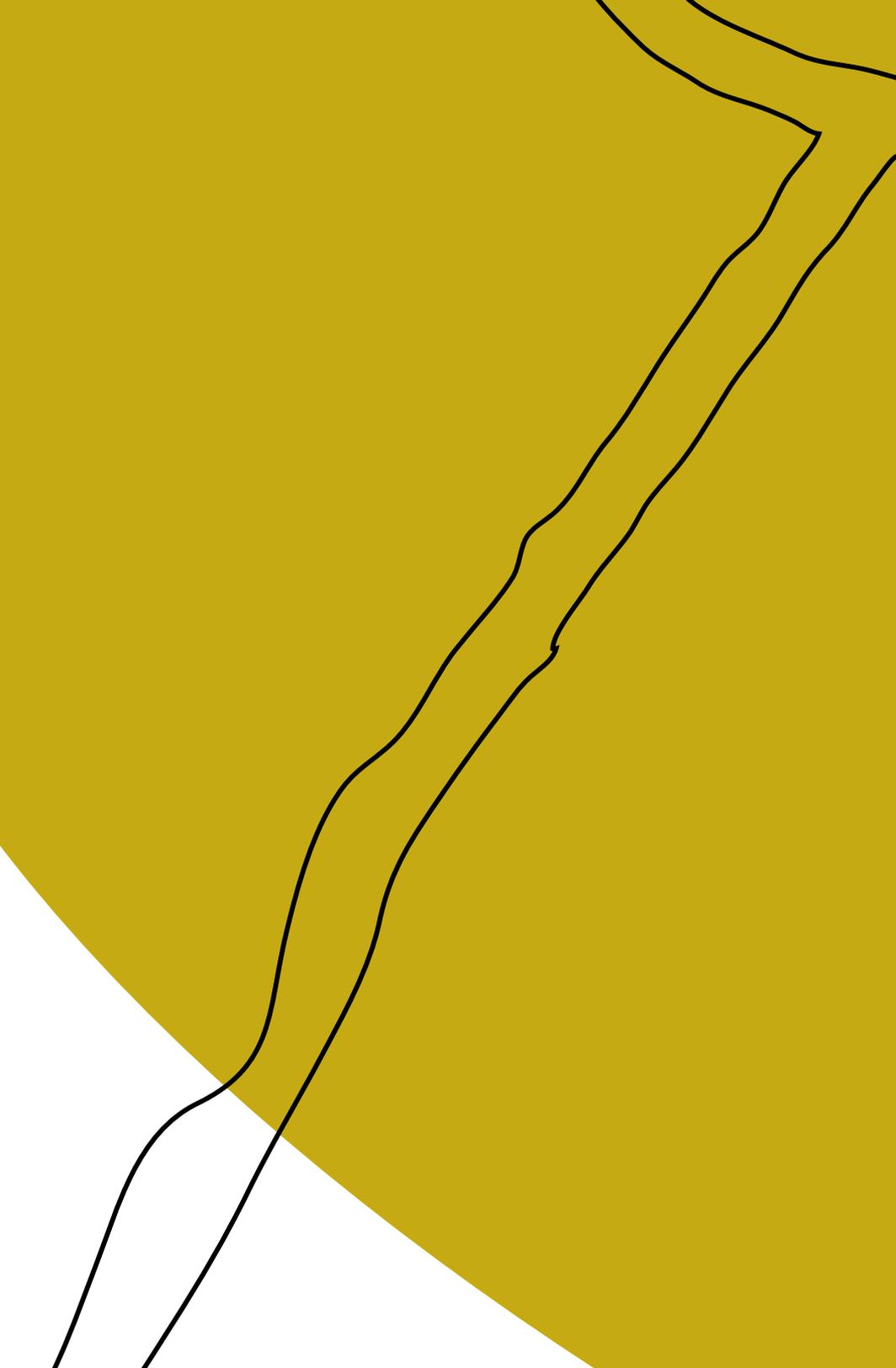


Participación en la XX BAQ

Mapear no es habitar fue seleccionado como **Gestor de Buenas Prácticas Ciudadanas** (GBP) en la XX Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ); misma que tuvo como objetivo visibilizar y dar a conocer prácticas que mejoren la calidad de vida a través de la participación colectiva o comunitaria.

Los días 15, 17 y 18 de noviembre de 2016 realizamos visitas mediadas por la exposición para los asistentes de la BAQ. Contamos con un público especializado conformado por estudiantes, docentes, profesionales de la arquitectura, diseño y urbanismo. Así tuvimos la oportunidad de mostrar a un amplio público nuestra plataforma y cada uno de los proyectos que la componen.





RE SI DEN CIA



Pujinostro

Residencia para creadores y artistas en Pújilí, Ecuador

Gestionada por el colectivo Central Dogma. Es una granja agrícola ubicada en el cantón Pujilí a 2800 metros sobre el nivel del mar en la Sierra Centro Norte de Ecuador. Geográficamente, es un sitio estratégico por su ubicación central, se encuentra en las faldas del volcán Cotopaxi y cercano a la laguna Quilotoa. Además conecta con la vía a la costa (La Maná). La localidad mantiene viva la cultura andina y posee una importante tradición alfarera. Etimológicamente 'Pujilí' en kichwa significa *posada de juguetes*.

La residencia cuenta con dos casas y tres cabañas donde se ubican las habitaciones, los talleres de creación y producción y las cocinas, además de huertos orgánicos, espacios de acampar, cancha multifuncional, animales de corral y horno de leña.

Del 14 al 17 de octubre los artistas participantes en *Mapear no es Habitar* convivimos en este espacio para realizar un taller de intercambio de estrategias, metodologías y herramientas artísticas para el trabajo en/sobre territorio y para conocer más acerca de la cultura local y su gastronomía.

La experimentación conjunta entre artistas y gestores culturales ha detonado la activación de espacios físicos, la generación e intercambio de diálogo entre redes nacionales e internacionales, y los diferentes procesos de capacitación, laboratorio y taller de medios diversos, con pensamiento crítico y desarrollo creativo cultural. El proyecto Pujinostro fomenta la reciprocidad entre saberes ancestrales, permacultura, arte sonoro, arte visual y tecnologías de producción artesanal.

Este continuo centro de operaciones culturales se consolida como un permanente mentalizador e inventor de proyectos con propuestas de vanguardia y arte relacional, que establece lazos mediante actividades y contextos cotidianos fomentando la cultura libre y la expresión independiente en un ambiente de consideración y aprendizaje constante.

Gabriela Vázquez

Conoce más de Pujinostro en:

www.residenciadeartistaspujinostro.wordpress.com





- Se valora el ejercicio en territorio a través de las prácticas artísticas contemporáneas, entendiendo al arte como una metodología de investigación-creación, que posibilita la no linealidad temporal en el proceso: investigación, reflexión, acción, transformación, ocurren de forma simultánea. De esto resulta que el arte es un potente generador de conocimiento. Además permite un trabajo más horizontal con la comunidad y nos libera de la búsqueda de "objetividad" en el proceso.



¿Cómo abordamos el territorio desde el arte y la cultura?

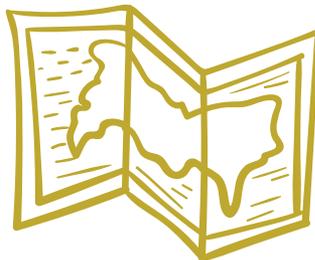
1. ¿Sobre qué territorio trabajo?
2. Consideraciones previas
3. ¿Dónde me posiciono?
4. Metodologías de investigación / acción
5. ¿Con quienes trabajo?
6. Estrategias y herramientas concretas



- Se establece la necesidad de actuar desde “dentro” del territorio y durante un período prolongado (mediano a largo plazo), instalando así un conocimiento situado que brinda cercanía e intimidad con el territorio y sus habitantes. Para la intersubjetividad son importantes el tiempo para el encuentro con el otro, la escucha y el diálogo. De esta manera se establece un vínculo afectivo con dicho territorio, posibilitando la afectación y la afección de doble vía.
- Las metodologías posibles de aplicación son múltiples, pero se destacan las siguientes: la geografía cultural, las cartografías sentimentales, las etnografías, las cartografías críticas situadas, los semilleros de investigación, la cartografía social, el diseño participativo, la observación participante, el *détournement* situacionista, la apropiación, las prácticas pedagógicas, la antropología visual. (En la sección ensayos se describen detalladamente varias de ellas).



- Como herramientas compartidas para la ejecución de los proyectos se expusieron: las derivas (como medio de reconocimiento del territorio, como práctica etnográfica, como posibilidad de interacción con el espacio y la gente), el uso de categorías, el uso de la cámara como herramienta epistemológica, la realización de entrevistas, la descripción espacial (ligada al recuerdo, la memoria y las experiencias), los juegos y dinámicas desde el teatro y la oratoria, la documentación, la revisión de material de archivo, la apropiación y resignificación de objetos cotidianos.
- También se evidenciaron algunas dificultades propias de este tipo de procesos, como la no apertura de la academia a otras metodologías y formas de generar conocimiento (principalmente desde el arte), las complejidades de la traducción de un proceso vivencial al objeto expositivo, la co-autoría y el manejo de los derechos de autor en procesos colectivos y/o comunitarios, la capacidad de mediar y/o negociar en situaciones conflictivas dentro de la comunidad.
- Frente al trabajo con/en comunidad se pide atención frente a los siguientes puntos: manejar un posicionamiento ético; que el artista tome un rol de mediador (no de protagonista) en el proceso, visibilizando a la comunidad y evitando así prácticas “vampirás”; procurar siempre promover la producción de lo común desde lo sensible; proponerse intervenciones modestas; proponer un trabajo de mediano a largo plazo; fomentar la creación de una red de afectos; garantizar la retribución a la comunidad, a partir del tránsito y la apropiación de los conocimientos.



De los sabores, saberes y el sentir

Este proyecto culinario que reside en Pujinostro entiende la alimentación desde las más esenciales necesidades del cuerpo y de los sentidos, el espíritu y las emociones. Reconoce la importancia de la experiencia sensorial en la transformación de los alimentos para convertirlos en productos especializados destinados a nutrirnos desde los más profundos principios de la cosmovisión andina. En la preparación de los alimentos tomamos en cuenta los tiempos de siembra y de cosecha, los extraordinarios saberes y conocimientos andinos, así como mitos y rituales sociales establecidos alrededor de la comida.

Pachamanka y pampamesa

Con el fin de cimentar un conocimiento culinario que no solo se piense sino que también se sienta y se disfrute, proponemos una experiencia que tome en cuenta los olores, colores, sonidos y sabores. Esperamos promover un estado de gozo y felicidad a través de acciones colectivas y de la creación de espacios de conexión y de agradecimiento a la *allpamama*. Al cocinar en sus entrañas al rojo vivo, aromatizando los alimentos con los minerales de la tierra –en una *pachamanka*, como decían los abuelos– invitamos a los participantes a compartir juntos al ras del suelo en una *pampamesa*.

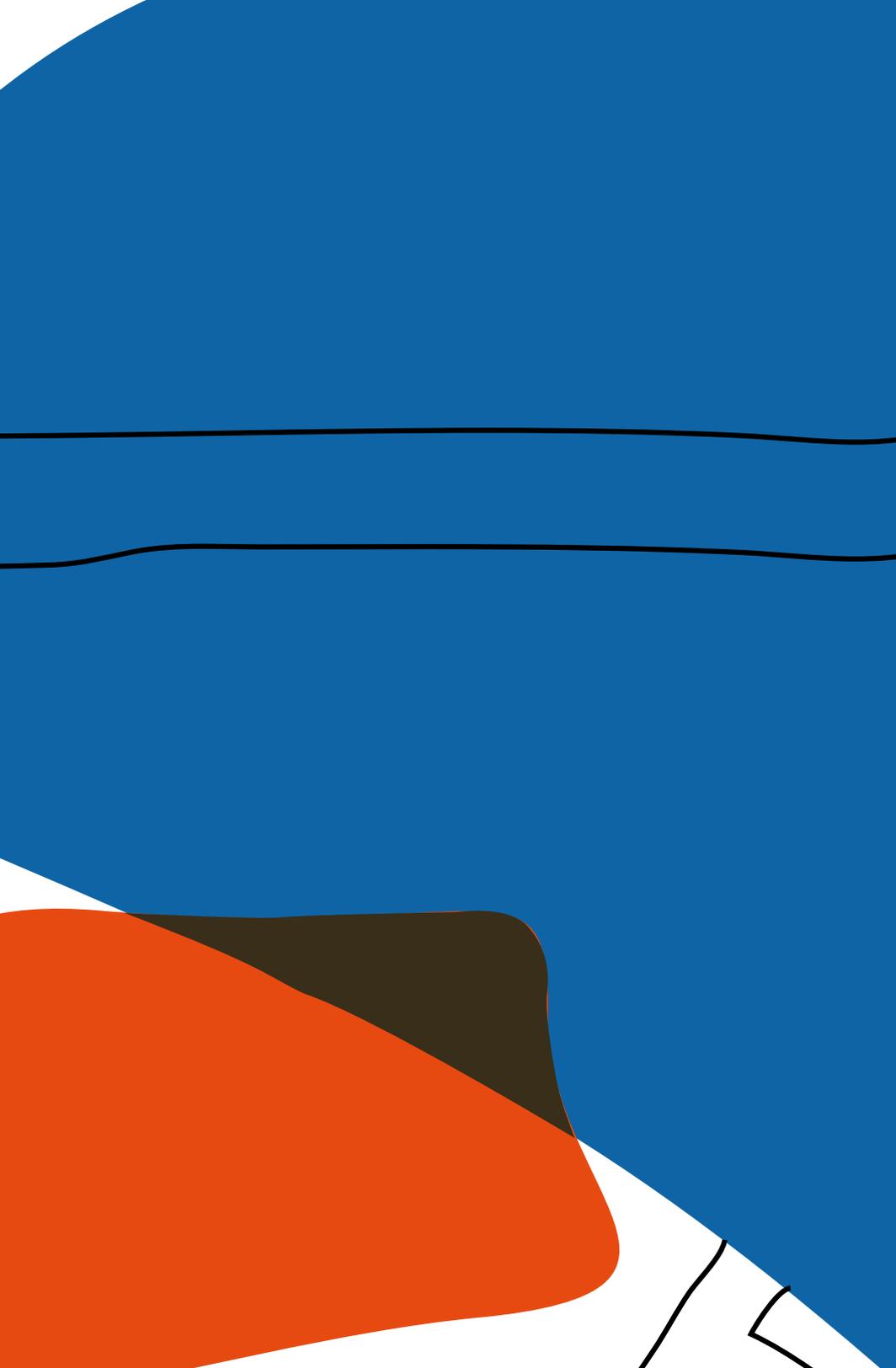
Tatiana Rodríguez











EN SA YOS



El Condado
Ponceano
Comite
Cotacollao
Concepcion
Kenepe
Cochapamba
Jipijapa
Rumipamba
Inaquito
Belisario Quevedo

San Juan
Mariscal Sucre
Itchimbia

Centro Historico
La Libertad
Chilibulo
Chimbacalle
Puengasi
Magdalena

San Bartolo
La Ferroviaria
La Mena

Solanda
Chillogallo
La Argelia

La Ecuatoriana
Quitumbe

Guamani
Turubamba

Arqueología de lo mínimo

Ricardo Parra

El arte contemporáneo busca un arte vivo, que produce efectos sin necesidad de la contemplación. Apunta hacia una acción que cuestione y transforme al sujeto, lo cual introduce un componente político en el arte por su deseo de transformar la vida, preocupado por lo inmediato y lo que pasa aquí y ahora; renuncia a la permanencia de la obra dando paso a lo efímero y lo inmediato por encima de la tradicional visión moderna del arte como un ente superior del espíritu. El arte contemporáneo acepta la finitud.

Además, el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.¹

Al tiempo, la institución del arte dejó de contar con el museo, la galería o el estudio como únicos espacios de referencia y las prácticas artísticas desplazaron su quehacer a entornos política, económica y socialmente activos que a su vez transformaron la percepción y el rol del observador como un sujeto social, marcado por diferencias (económicas, sexuales, etarias, etc).

Estos desarrollos constituyen también una serie de deslizamientos en la ubicación del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas (...) Esta analogía de la ubicación ha comportado la analogía del mapeado (...) El mapeado en el arte ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico

¹ Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.

de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día.²

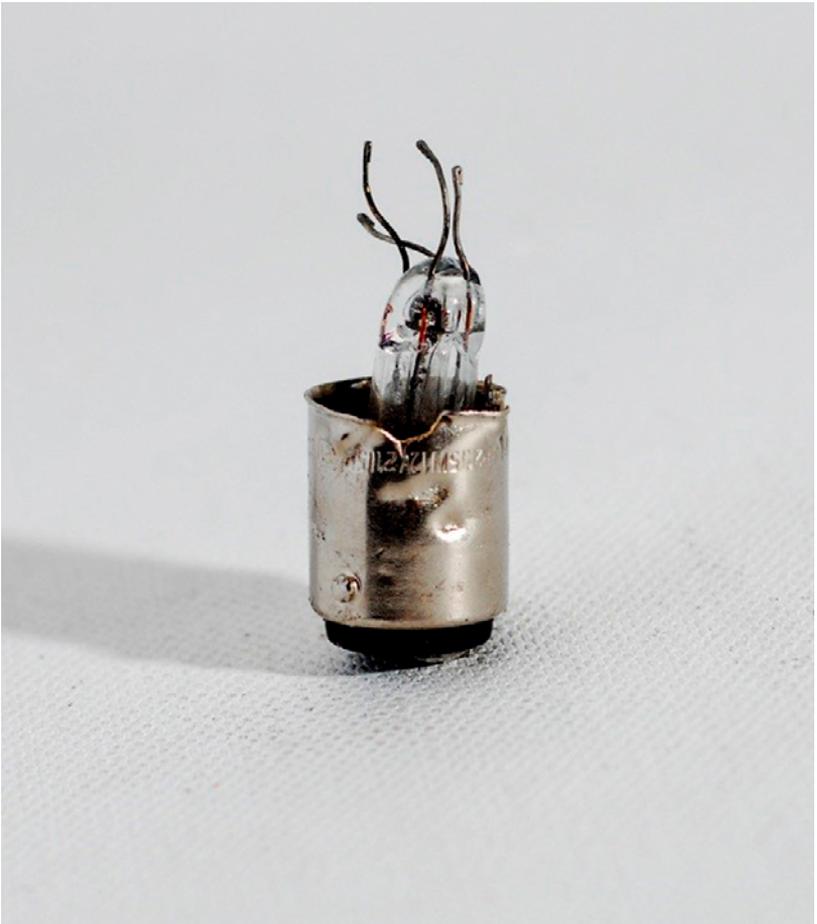
La arqueología (del griego «*ρχαίος*» *archaios*, viejo o antiguo, y «*λόγος*» *logos*, ciencia o estudio) es la ciencia que estudia los cambios físicos que se producen desde las sociedades antiguas hasta las actuales, a través de restos materiales distribuidos en el espacio y conservados a través del tiempo.

Partiendo del concepto de arqueología, me asaltan inquietudes acerca de la sociedad y los cambios cada vez más rápidos y vertiginosos que experimenta. Es así como los objetos se tornan obsoletos en lapsos breves y pierden su utilidad para dar paso a nuevos objetos que los reemplazan o superan en utilidad o utilidades. El proyecto *Arqueología de lo mínimo* comenzó en 2004 mientras me desplazaba en el metro de Madrid y una pieza de la puerta del metro se cayó e impidió que el tren pudiera cerrar y continuar su marcha, lo que causó un inconveniente no solo al tren sino a cientos de pasajeros que nos encontrábamos en él. Esta situación me llevó a reflexionar acerca de la importancia de las pequeñas cosas.

Arqueología de lo mínimo parte de una inquietud formal sobre la presencia de objetos cotidianos que han hecho parte de un todo y por razones de uso, desgaste, deterioro o simplemente por extravío han entrado a formar parte de la basura de la ciudad. La particularidad de mi interés está centrada en los objetos pequeños, que no vemos, pero sin los cuales habría sido imposible la existencia de un *todo*. Una radio sin el botón de encendido no sería una radio, no la podríamos encender para escuchar; un teclado de computador sin la tecla *enter* no podría ser usado, las órdenes no pueden ser enviadas; la máquina deja de ser y cumplir su función cuando pierde un tornillo clave que aprieta todo el sistema.

Esta obra es producto de una investigación sobre las cosas pequeñas que no “vemos”, llevada a cabo para la realización de una instalación. Estas piezas han sido acumuladas desde el año 2004, día a día, en cualquier lugar, y representan distintos momentos de la historia de los objetos a los que han

² Foster, H., *El retorno de lo real: la vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Editorial Akal, 2001.



pertenecido. Cada objeto lleva su ficha de archivo indicando lugar, fecha y posible uso que pudo haber tenido. Desde hace aproximadamente cinco años, los objetos encontrados contienen también datos de geolocalización.

Mediante la acumulación podemos reconocer y recuperar partes de un todo. Se trata por tanto de una *Cartografía-Arqueología* simbólica en la que lo temporal distorsiona la realidad objetiva. Si bien lo sociológico y lo antropológico han estado presentes en el arte de los últimos cuarenta años, otras disciplinas como la arqueología lo han hecho desde su óptica de recuperación de un pasado, que para el caso de *Arqueología de lo mínimo* es la validación de una memoria que, aunque no es evidente, está ahí, no escrita pero físicamente posible. Este proyecto es un recorrido que descubre y encuentra relaciones de permanencia y utilidad entre los objetos y su pasado reciente. Abre la posibilidad de la especulación a partir de lo mínimo y la existencia de un todo que ya no es. Un objeto encontrado suscita múltiples reflexiones que llevan a pensar en su origen, su utilidad, su belleza, etc. El caminar por la ciudad implica el encuentro de esa posibilidad.

Para el caso específico de Quito, intentamos explorar la ciudad en busca de esos objetos propios que, aunque comunes a muchas ciudades, por su ubicación y la relación que se puede establecer con el entorno, hablan de un contexto único. Es posible que los objetos hallados en el Centro Histórico difieran de los encontrados en el Sur o el Norte, pero hablarán de una posible especificidad. Tornillos en zonas industriales, resortes en zonas de tapiceros, clavos en zonas de carpinteros, cables en zonas de electrónicos... Así es posible construir un mapa de objetos que se podrá relacionar con actividades, costumbres, contextos, *clusters*, particularidades.

Localización:

Los objetos encontrados están organizados de manera aleatoria y según su geo-localización para ser ubicados, y de esta manera el espectador podrá conocer su procedencia. Un código QR permitirá el escaneo y posicionamiento del objeto. Los objetos se han clasificado según la selección de cada participante, y un código QR que lleva al mapa de Quito, donde se puede reconocer una ruta y un patrón de movilidad de cada uno de ellos.

Articulaciones fronterizas

•gnate collective | Amy Sánchez Arteaga + Misael Díaz

Crecimos cruzando.

Para nosotros, la frontera entre México y EE.UU. –esa línea en el mapa que fue dibujada en 1848 para poner fin a la guerra entre las dos naciones vecinas, una línea impuesta históricamente de manera leve, y más recientemente de manera más violenta– era solo un tope en camino al otro lado: a la escuela, al doctor, al mercado, o a visitar a familiares.

Vivimos la frontera como algo cotidiano, como una condición habitual de duplicidad –a la vez concreta y abstracta, situada y dislocada, experimentada de manera espacial (como una estructura física) pero también de manera discursiva (como una narrativa).

Es dentro de esta condición que situamos nuestra práctica como investigadores + artistas, una práctica de interrogación + intervención en torno a la pedagogía y al diálogo crítico –modelada de acuerdo con ese oscilar entre la teoría y la práctica, la reflexión y la acción, que Paulo Freire denomina como praxis.

Desde este marco proponemos entender y confrontar la frontera como una articulación, en ambos sentidos de la palabra: como una coyuntura en términos físicos (un espacio que permite/facilita la acción en conjunto, como las articulaciones que unen y permiten la movilidad a los huesos en nuestros cuerpos), y como un gesto comunicativo en términos simbólicos (una expresión que establece una conexión entre un hablante y aquel a quien se dirige, aquel que escucha).

Entender y confrontar conlleva tanto un proceso de mapeo –identificando la configuración actual de articulaciones (físicas y discursivas) fronterizas para interrogar cómo es que lo simbólico llega a regir/limitar lo físico y viceversa– como también un proceso de intervención, generando afinidades alternativas entre conceptos abstractos y espacios físicos. El fin: servir como ejercicios que re-articulan el territorio fronte-

rizo, modificando (aunque sea de manera temporal y/o a una micro-escala) la manera de entender el funcionamiento de relaciones entre sujetos y espacios.

Hemos localizado este proceso principalmente dentro de mercados públicos en Baja California (México) y Alta California (EE.UU.), ya que nos gustaría proponer que es precisamente desde tales mercados que se podría re-imaginar + re-constituir los lazos sociales (económicos + culturales) que unen a individuos para convertirlos en comunidad, como también los parámetros políticos que llegan a regir las dinámicas entre comunidades.

Entre las diversas tácticas que hemos empleado desde que iniciamos nuestro trabajo, la cartografía social y las intervenciones dialógicas en espacio público son dos métodos recurrentes y que nos gustaría abordar en relación a las obras incluidas en la reciente exposición Mapear no es Habitar en FLACSO Arte Actual.

Dado que adaptamos ambas metodologías a partir de la situación local en la que desarrollamos nuestros proyectos, iniciamos con una mirada al contexto en el que se desenvuelven las obras.

Contexto | Mercado + Garita

El Mercado de Artesanías de la Línea se encuentra situado entre el tráfico que se acumula en la Garita de San Ysidro, uno de los cruces fronterizos más transitados en el mundo, donde la frontera entre México y EE.UU. es atravesada por más de 90 mil personas a diario.

Nuestro interés en este mercado surgió por varias razones, incluyendo:

- 1) Su ubicación: precisamente en la línea fronteriza, entre dos ciudades + naciones, en un punto donde se requiere que la frontera asuma su forma más impenetrable (con un alto grado de inspección) y más fluida a la vez (por el alto número de carros y peatones en línea para cruzar).

- 2) El hecho de comerciar artesanía: nos pareció apropiado desarrollar trabajo en un contexto que surge a partir del intercambio de artesanías de diversas regiones mexicanas, dada la importancia histórica que toma el intercambio + consumo de objetos culturales populares en el proceso de

crear una identidad nacional durante el desarrollo temprano de la nación moderna mexicana.¹ Pensando en un contexto contemporáneo, regido por la globalización y la implementación de reformas neoliberales, nos pareció que un mercado de artesanías sería un terreno generativo para medir los efectos de estos cambios macro-económicos/políticos a una escala local –cómo se manifiestan, cómo se asumen y cómo se confrontan tales cambios a partir del intercambio + consumo de productos culturales .

3) Su característica (des)familiar: un espacio que ubican todos los que cruzan y esperan para cruzar, pero un espacio que pocos conocen, ya que los flujos de tráfico fronterizos (y los esfuerzos municipales por controlarlos) han dificultado ya por varios años el acceso al mercado a pie. Sin embargo, el espacio sigue situado como una isla de kitsch dentro de la infraestructura anónima de la garita, proporcionando una perspectiva distinta de la frontera y el cruce.

4) El cambio en clientela de un público extranjero a un público local: tradicionalmente el mercado había sido un punto que comerciaba recuerdos y curiosidades a turistas extranjeros que viajaban a Tijuana y Baja California de vacaciones o de fiesta. Pero después de una baja drástica en turismo (causada por una ola de violencia relacionada al narcotráfico entre los años 2007-2010), se enfrentaba a la necesidad de buscar maneras de mantener su relevancia (modificando el tipo de producto que comerciaba y los servicios que ofrecía) para quienes aún cruzaban: ciudadanos transfronterizos locales, que vivían y trabajaban en(tre) Tijuana y San Diego.

Dentro de este contexto, iniciamos un periodo de investigación a partir de un intenso acercamiento comunitario: visitando el mercado, pasando tiempo ahí, platicando con comerciantes y realizando entrevistas con locatarios y algunos dirigentes de los sindicatos que administran los locales. Entablamos y abordamos estas conversaciones como el inicio de un proceso de colaboración con el mercado. Como primer paso documentaríamos la historia del mercado y sus comerciantes –un punto de entrada al narrar y reflexionar cómo ha evolucionado la infraestructura fronteriza de vigilancia y con-

¹ Ver Monsiváis, C., "Notas Sobre Cultura Popular en México," 1978.

trol en "la línea" desde esta perspectiva híper-local y próxima. A través de esta investigación, buscaríamos desarrollar maneras de activar los espacios y locales dentro del mercado y a su alrededor por medio de proyectos y propuestas culturales, posicionando al mercado como un punto de reflexión crítica e intercambio (económico + cultural + social) con mayor significado/relevancia para un público (no-turista/no-extranjero) de ciudadanos tijuanaenses y transfronterizos.

Pero antes de proponer cómo alterar el funcionamiento del mercado, queríamos entender cómo se trasladaban circuitos económicos, sociales y culturales a través de la producción y venta de objetos que se comerciaban en la garita. Para esto, entablamos una serie de entrevistas con locatarios del mercado para entender el origen (simbólico y literal) de los productos que comercian, y el efecto de mercados globales y políticas económicas neoliberales en sus circuitos de producción y distribución.

El intento de visualizar estos circuitos nos llevó a desarrollar la serie cartográfica *Trayectorias Transfronterizas*.

Trayectorias Transfronterizas | Cartografía Social

Trayectorias Transfronteriza traza el recorrido de objetos que se venden en el Mercado de Artesanías de la Línea hoy en día, y la forma en que la circulación de tales objetos facilita (y es facilitada por) relaciones transfronterizas entre sus productores, comerciantes y compradores –relaciones que demuestran que, más que una línea de división, la frontera es una región que se expande y se contrae con el movimiento de objetos y personas.

Emprendidos como un ejercicio en cartografía social, los mapas buscaban facilitar un proceso de reflexión en dos instantes. Primero, en el proceso de su creación, esperábamos facilitar un momento de reflexión con los comerciantes en torno a su relación con el espacio del mercado, con la garita y con la frontera más generalmente, indagando en las relaciones sociales que surgen en estos espacios a través de objetos culturales. Y segundo, una vez completados, esperábamos que tales mapas pudieran visualizar + ejemplificar cómo se articulan las relaciones materiales + simbólicas a través de la frontera.

Como ejemplo, las alcancías de yeso que antes llevaban la forma de figuras e imágenes típicas de México han sido reemplazadas casi en su totalidad por alcancías en forma de íconos de la cultura pop de EE.UU. como Tweety, Homero Simpson y Mickey Mouse. Aunque el origen simbólico de las alcancías ha cambiado, aún siguen siendo producidas por artesanos (“yeseros”) locales, elaboradas en talleres a unos minutos del mercado y de la línea fronteriza. Y lo inverso ocurre también: la forma y las imágenes de ciertos productos artesanales aún son típicos de regiones mexicanas, pero resultan ser imitaciones baratas fabricadas en el exterior, principalmente en China.

La obra propone que estas figuras, por lo tanto, llegan a ser articulaciones en un diálogo entre lo simbólico y lo material, lo local y lo global, planteando la pregunta: ¿qué pudiéramos aprender si atendiéramos a esta articulación?

En particular, nos interesa esta pregunta en el contexto de políticas neoliberales y sus secuelas en el contexto fronterizo local + regional. La implementación del Tratado de Libre Comercio Norte Americano (NAFTA) en el año 1994, por ejemplo, ha incrementando el tráfico libre de ciertos objetos a través de la frontera,² y a la vez dificultado el movimiento de personas (a través de políticas para militarizar la frontera que acompañaron su implementación).

Esta paradoja sirve como fondo para los flujos y circuitos transfronterizos informales, que se abren a través de la circulación de artesanía en la región, documentados en

² Curiosamente, uno de los objetos que no disfrutó de la liberalización de la frontera con el tratado de libre comercio fueron las alcancías y las figuras de yeso, ya que con el tratado se implementaron restricciones en la importación de objetos que violaban los derechos de autor de las grandes compañías estadounidenses como Disney. Las alcancías, por tomar la forma de caricaturas protegidas por tales derechos sin los permisos/autorización adecuada, fueron designadas como piratería, y por lo tanto se cerró la frontera a ellas, previniendo que los yeseros exportaran sus obras en cantidades comerciales. Algunos yeseros, que vendían y exportaban figuras para venderse en EE.UU., se vieron en la necesidad de subsistir solamente dentro del mercado local, donde el cliente principal era el turista. Esto hizo que los artesanos iniciaran un proceso incremental de diseñar y producir figuras que llamaran la atención al extranjero, apropiándose de caricaturas y modificándolas para cobrar formas cada vez más extrañas, que intentaban (predecir y) representar algo que cuadrara con el imaginario que este extranjero tuviera de la ciudad de Tijuana, y de la nación mexicana –o de cómo tal entorno modificaba a quienes visitaban.

la obra.³ Escritos a partir de testimonios de comerciantes y artesanos, estos circuitos llegan a develar la creación de nuevas formas de articular la frontera “desde abajo”: facilitando movimientos que retornan agencia a individuos y comunidades a través de conexiones innovadoras + creativas.

Por lo tanto, los mapas en conjunto buscan abrir un espacio de reflexión crítica en torno a objetos culturales populares y su circulación a través de la región fronteriza. Al mapear la intersección/confluencia del desarrollo de flujos simbólicos (culturales) con la creación de circuitos materiales (económicos) informales, la serie sitúa objetos culturales populares fronterizos como vehículos para reflexionar y activar nuevas relaciones a través de la frontera que evaden y socavan la imposición de la frontera como límite.

Diálogo en Tránsito | Intervención Dialógica en Espacio Público

La investigación que iniciamos con *Trayectorias Transfronterizas* sentó la base para ampliar un proceso de reflexión + diálogo en torno a dinámicas y experiencias fronterizas. Fuimos desarrollando, a partir de colaboraciones con locatarios del mercado, plataformas que pudieran incluir y alcanzar de forma más directa a más personas que trabajan y/o pasan por el mercado en rumbo a EE.UU. Una de estas plataformas tomó la forma de una estación de radio pirata que instalamos dentro del mercado, para realizar transmisiones que se podían sintonizar + escuchar por los que hacían fila para cruzar –una especie de intervención aural que buscaba suscitar nuevas formas de relacionarse con el espacio del cruce y con el acto de cruzar.

Pensando en formas de hacer esta intervención aural algo más física, es decir algo más presente dentro de las dinámicas del sitio, decidimos hacer la plataforma móvil, algo que

³ Nuestra consideración de la informalidad la levantamos del contexto económico donde se ha aplicado el término “sector informal” para describir aquellas empresas y servicios que se conducen fuera de los sistemas legales y regulación económica establecidos por el estado. El sector informal puede abarcar desde vendedores ambulantes a negocios en las calles, arreglos de vivienda, hasta prácticas dentro de negocios formales. Ver: De Soto, H., *El Otro Sendero*, 1989.

se pudiera montar dentro de un auto que realizaría el mismo proceso que se investiga: el cruzar la frontera.

Así nació *Diálogo en Tránsito*, una serie de conversaciones con artistas, activistas e investigadores de la región fronteriza Baja/Alta California, que se llevan a cabo dentro de nuestro carro mientras esperamos en fila para cruzar la frontera, y se transmiten en vivo por radio pirata (a través de la frecuencia 87.9 FM) a la Garita de San Ysidro. La serie invita al público que hace línea para cruzar de México a EE.UU. a reflexionar sobre lo que ha sido, lo que es y lo que podría ser la frontera.

La primera iteración del proyecto *Diálogo en Tránsito: Evolución de una Línea* invitó a Norma Iglesias Prieto, Profesora de Estudios Chicanos y Transfronterizos en la universidad estatal de San Diego (SDSU), Víctor Clark Alfaro, director del Centro Binacional de Derechos Humanos en Tijuana, Omar Pimienta, artista visual + poeta Tijuanaense, y Juan Manuel Torres, locatario y miembro de la mesa directiva del Mercado de Artesanías de La Línea, a reflexionar sobre la evolución de la frontera a nivel nacional, regional y local durante las últimas dos décadas, pensando específicamente en el impacto de NAFTA en el 20° aniversario de su implementación.

La intervención exploró este tema moviéndose entre macro y micro escalas, abordando tanto sus dimensiones abstractas como su experiencia concreta en sitios como la Garita de San Ysidro –elucidando puntos de afinidad y disimilitud entre perspectivas y referencias.

El resultado fue en un diálogo crítico en torno a las contradicciones que han definido el desarrollo de la frontera como estructura física (abordando la transformación del muro por ejemplo) y como discurso (abordando las narrativas que han justificado y acelerado tal transformación) –un diálogo que buscó analizar e interrogar cómo ha sido articulada, re-articulada y des-articulada la frontera por políticas económicas y políticas.

Durante el transcurso de la conversación, también se intentó establecer y esclarecer relaciones entre las distintas problemáticas que resultan como consecuencia (por ejemplo, la relación entre el incremento en el peligro que afrontan migrantes que intentan cruzar la frontera por puntos/garitas/

procesos extra-legales, y la crisis causada por los altos números de deportación de migrantes indocumentados en años recientes a ciudades fronterizas como Tijuana). Y se habló de modelos sociales y culturales que buscan articular la frontera de formas más humanas, en oposición a los procesos que buscan hacerla menos abierta, menos flexible.

Tras la intervención, segmentos de la conferencia se utilizaron para desarrollar un folleto que fue distribuido a peatones haciendo fila en la Garita de San Ysidro, con el fin de aterrizar segmentos abstractos de la conversación en la experiencia y los espacios cotidianos de la frontera. Con este fin, el folleto incluía citas de la conferencia y ejercicios (que adoptaban su forma de cuadernillos de actividades para estudiantes) que pedían a su lector/participante reflexionar acerca de su experiencia de la frontera. Las respuestas que fueron colectadas se sobrepusieron para crear una serie de retratos colectivos, documentando una multiplicidad de experiencias subjetivas de "la línea", el cruce y su evolución.

Más que explicar cómo estructuras económicas y políticas abstractas se desenvuelven en relación a la vida cotidiana (a la memoria, a lo personal), los retratos visualizan lo que este proceso conlleva: un oscilar entre escalas densas de experiencias diversas, que complican las lecturas fáciles y respuestas inmediatas, dando cabida a interpretaciones múltiples que vislumbran maneras alternativas de recordar, interpretar, dibujar y vivir la frontera de manera individual y colectiva.

Conclusión

En ambos proyectos, el diálogo permite el fluir entre lo abstracto a lo concreto, facilitando un proceso que tiene como fin re-articular el territorio fronterizo: crear nuevos nodos de conexión entre los conceptos y las prácticas que organizan las relaciones sociales en la frontera en la que crecimos (y quizás también en otros tipos de contextos fronterizos asimétricos donde rigen sistemas estructurados a partir de la imposición de un lado sobre el otro).

Con la reciente elección presidencial en EE.UU. y el reanudado enfoque en la frontera, ha cobrado mayor importancia el interrogar el abismo que existe entre las narrativas acerca de la frontera y las experiencias cotidianas de estos sitios, ya que es precisamente esta relación entre imaginarios y lo concreto lo que llega a imponer condiciones materiales desmedidas que de-limitan a este territorio y a sus comunidades transfronterizas.

A través de proyectos dialógicos buscamos promover la reflexión en torno a esta relación para identificar, vislumbrar y detonar acciones que retornen movilidad a una coyuntura de la cual está siendo removida toda flexibilidad.

Caminando y mapeando: Repensando el mapa de Pisulí en Quito

Estefanía Sánchez, Valeria Romano, Nelly Estévez, Analiz Vergara, Juan Ignacio Burneo y Álvaro Orbea

Introducción

Partimos de la necesidad de repensar el mapa como un instrumento de interpretación social, geográfica, política, cultural y artística que facilita la reproducción de estructuras, conocimientos y entendimientos hegemónicos. Proponemos emprender un camino diferente que reaccione a las contradicciones que el mapa tradicional genera al momento de abstraer información de un territorio y plasmarlo en un instrumento legible. En un contexto donde el mapa se limita a servir como herramienta de gobierno, control y orden, su uso tiende a ser excesivamente selectivo y limitado de la información a interpretar.¹ En ese proceso se generan dinámicas de poder que el mapa como producto final oculta e ignora con el objetivo de presentarse como un elemento neutral, dando lugar a un divorcio entre la *techne* y la *metis*.²

El ser humano consta como una figura ausente en este proceso de extracción de información y conocimientos, opa-

¹ Córdova Montúfar, M., *Quito: Imagen urbana, espacio público, memoria e identidad*, Quito, Trama, 2005, p. 138.

² *Techne*: Conocimiento sedimentado; surge desde nociones adquiridas desde la experiencia, y se transforma en un juicio universal que pretende explicar circunstancias similares. Es característico de los sistemas autónomos de razonamiento cuyos resultados se derivan lógicamente de premisas iniciales y es impermeable a un contexto (Scott, J., *Seeing like a state*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 523. Traducción propia). *Metis*: Pone en práctica el conocimiento, la experiencia y el razonamiento estocástico. Es el modo de razonamiento más adecuado para disgregar materiales complejos y tareas sociales que son determinadas por incertidumbres, por lo que se tiene que confiar en la intuición sintiendo el camino (Scott, J., *op. cit.*, p. 534. Traducción propia).

cando las singularidades de cada lugar y borrándolas en una síntesis que necesita ser revisada, repensada y destruida. Es así que se inicia un nuevo camino que trasciende al mapa cuando se responde a las necesidades y realidades de la gente en su entorno.³ Por tanto, buscamos replantear al mapa como un conjunto de recorridos en el cual acompañamos a aquellos actores que construyen cotidianidades invisibles, sobrepasando las dualidades que en sí hacen parte del mapa como una herramienta post-estructuralista.⁴

Nuestra propuesta encuentra base en varios exponentes de la Teoría Crítica Urbana formulada por Brenner, la cual rechaza los mecanismos tecnocráticos de producir conocimiento urbano, y busca desnudar las estructuras de poder inherentes en un territorio, mientras que, al mismo tiempo, ilumina el paisaje de las luchas socio-políticas.⁵ Partiendo de uno de los pilares de esta teoría, buscamos producir el espacio para encontrar la posibilidad de subvertir la imposición del poder estatal sobre el territorio. El mapa es una expresión del espacio abstracto que simplifica el territorio para alcanzar un crecimiento material infinito; éste se construye a partir del espacio vivido y omite aquella información que no sea relevante con el modo de producción capitalista del estado.⁶ En este sentido, es enriquecedor tomar la posición de Rancière, Panaglia y Bowlby con respecto a la supremacía de la estructura política sobre el sujeto, ya que la interpretación de la cotidianidad se realiza a través de ésta y no de la forma de vida en sí del sujeto.⁷ De la misma manera, buscamos resaltar la importancia de analizar el rol de la cultura en la sociedad a ser analizada bajo la definición propuesta por Geertz, a través de la cual el ser humano aparece como un animal suspendido en redes de significado que él mismo ha tejido, e incentivando que el análisis de la cultura

³ Carrión en Córdova Montúfar, *op. cit.*, p. 6.

⁴ Harley, J. B., *La Nueva Naturaleza de los Mapas* (Traducción de Leticia García cortés y Juan Carlos Rodríguez), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁵ Brenner, N., "Theses on Urbanization", *Public Culture*, 25, 2013, p. 198-199.

⁶ Wilson, J., "The Devastating Conquest of the Lived by the Conceived: The Concept of Abstract Space in the Work of Henri Lefebvre", *Space and Culture*, 16 (3), 2013.

⁷ Rancière, J., Panagia, D. y Bowlby, "Ten Theses of Politics", *Theory and Event*, 5(3), 2001.

no se realice como una ciencia experimental en búsqueda de leyes, sino como una interpretativa en busca de significados.⁸

En este proceso de repensar la cartografía es inherente a nuestros objetivos el tomar al Derecho a la Ciudad como un ideal político que nutre nuestra propuesta de reconstruir el concepto del mapa. Lefebvre nos invita a repensar una ciudad distinta e imaginar un horizonte donde la utopía toca la realidad y nos presenta un espacio incluyente y verdadero. Teniendo en cuenta que el tipo de ciudad que buscamos no puede estar divorciado del tipo de personas que queremos ser, creemos necesario posicionar al ser humano como protagonista en los procesos urbanos.⁹ Asimismo, debemos tener presente que Lefebvre nos recuerda que el derecho a la ciudad no apunta a regresar a aquella ciudad nostálgica que nuestra memoria idealizó, sino a trabajar por la construcción de algo totalmente distinto, donde la ciudad es el producto de convivencias armoniosas y el reflejo de un ser humano más justo.¹⁰ Por lo tanto, comprendiendo a la ciudad como un cementerio de historias y utopías fallidas, proponemos realizar una lectura de este espacio que nos lleve más allá del entorno construido y tangible, en pos de una trayectoria humanista hacia epistemologías revolucionarias de esta ciudad distinta. En el proceso de repensar y reconceptualizar al mapa, debemos partir del mismo trabajo de leer e interpretar a la ciudad como obra de arte, creando una herramienta legible e ilegible, tangible e intangible, útil e inadecuada, dinámica e inerte, que va más allá del mapa y se enfoca en el proceso de mapear la ciudad.

Descripción del territorio

Pisulí es un barrio de Quito en el extremo noroccidental de la ciudad que forma parte de la parroquia urbana El Condado.

⁸ Geertz, C., "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 310-323.

⁹ Harvey, D., *Rebel Cities: From the right to the city to the urban revolution*, Londres, Verso, 2012.

¹⁰ Lefebvre, H., "The Right to the City" en E. Kofman, & E. Lebas, *Writings on Cities* (E. Kofman, & E. Lebas, Trans., p. 147-159), Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

Fundado en 1983, a través de un proceso de invasión dirigido por el entonces líder estudiantil y político Edgar Coral, el barrio abrazó en sus inicios ideales socialistas y de emancipación de la clase obrera. Su fundación estuvo marcada por rivalidad y episodios de violencia desencadenados con su barrio vecino, “La Roldós”, de tendencia política adversa. Pisulí logró el reconocimiento oficial del Municipio en 1984, pero no fue sino hasta el 2008 que inició su proceso de titulación de tierras.¹¹ En el período comprendido entre 1995 y 2005, Pisulí se movilizó de manera combativa para obtener de la administración municipal los servicios de agua potable, alcantarillado, electricidad, telefonía y recolección de basura que ahora alcanzan a la mayor parte de los pobladores.¹² El barrio se desarrolló en una zona de difícil acceso, comprendida en una franja de territorio entre dos quebradas de las faldas del volcán Rucu Pichincha, rodeada de bosques de eucalipto y tierras de cultivos. Su dinámica se organiza a lo largo de la vía principal, avenida Pedro Yeroivi, que lo atraviesa de este a oeste. Debido a su ubicación geográfica y al deficiente diseño vial, Pisulí no se encuentra interconectado con el sistema de transporte público, lo que impide la fácil salida de sus pobladores a la avenida perimetral Antonio José de Sucre y al Terminal Terrestre La Ofelia, principal eje de transporte para esta zona de la ciudad. Según datos del último Censo de Población y Vivienda del INEC (2010), en Pisulí habitan 11,500 personas, 74% de las cuales son menores de 35 años, donde los jóvenes de 19 a 35 años representan el 30% de la población. Un 17%, se auto identifica como indígena (4%), o afro ecuatoriano o negro (13%), lo cual resulta en un alto porcentaje de diversidad étnica en comparación con el resto de la ciudad. Desafortunadamente, más del 90% de la población se encuentra en condición de pobreza y la cifra de percepción ciudadana sobre inseguridad llega al 78%.¹³

¹¹ Ver http://ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=142657&umt=pobladores_pisulli_reciben_titulos_propiedad_tras_28_anos_espera.

¹² Dosh, Paul Gandhi Joseph, *Demanding the land: Urban popular movements in Perú and Ecuador, 1990-2005*, Penn State Press, 2010.

¹³ Perez Pazmiño, M., Guevara Llanos, P., Quint, S., Granda Bustamante M. E. Ponencia: El análisis de entorno en ambientes de negocio vulnerables. Línea de investigación “Clima de negocios e inversiones para el desarrollo de las MIPyME”, I Congreso Iberoamericano de Investigación sobre MIP y ME, Quito, abril de 2015.

El nuevo Sistema Integrado de Transporte del Distrito Metropolitano planea incorporar rutas hacia barrios distantes como Pisulí con el fin de acercar a sus moradores al reducir los tiempos de desplazamiento.¹⁴

Metodología

Partiendo de un registro etnográfico de distintos agentes sociales y una concepción artística de caminar y mapear,¹⁵ creamos mapas de manera participativa con miembros del barrio. Mediante este proceso buscamos explorar el conocimiento sensible en el espacio físico, ubicándonos y preservando trayectos previos de los habitantes del barrio. Se propone, entonces, mediante recorridos dar nuevos significados al territorio, apelando a una mirada compartida de sus habitantes y el Colectivo Mantañan, utilizando un proceso de producción de conocimiento participativo. Este conocimiento flexible y cambiante, que nace de las historias o imaginarios de los miembros del barrio, busca activar miradas propias y colectivas de las dinámicas, relaciones y realidades que son invisibles en la cartografía convencional.

En principio, proponemos para este proceso combinar metodologías, narradas a continuación, direccionadas a diversos actores en cuatro fases. Estas metodologías están enmarcadas por diversos encuentros y actividades artísticas que facilitan el representar visualmente las percepciones del espacio. Así se evidenciarán experiencias individuales y colectivas de los habitantes del barrio, las cuales serán plasmadas en una propuesta de arte y cartografía crítica para futuros diálogos.

Entrando al barrio Pisulí

Pisulí fue el espacio de exploración y estudio seleccionado por el Colectivo Mantañan, para expandir el imaginario de un barrio conocido como marginal e histórico como invasión

¹⁴ Ver <http://www.metrodequito.gob.ec/metro.php?c=1295>.

¹⁵ *Caminar y mapear: A partir de una construcción de previas experiencias de mapear por medio del caminar como la constante y el medio de arte como la variable, distorsionamos los límites entre el arte, el artista y la audiencia.* O'Rourke, K., *Walking and Mapping*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2013. (Traducción propia)

dentro de la ciudad de Quito, incorporando historias de sus actuales habitantes ubicados en el espacio físico. La Fundación Sembrar fue nuestra puerta de entrada. Amparito, la Directora, junto a Stefania y Roberto, nos contaron brevemente su historia, empezando por la memoria de la invasión del territorio. Ella era adolescente, al principio solo venía a acompañar a su familia durante el día pero eventualmente se mudó por completo. Durante las últimas décadas, Amparito ha vivido el cambio en relación al espacio, pues forma parte de una de esas primeras familias que invadieron Pisulí. Su imaginario del barrio y sus expectativas nos comunicaron el desvanecimiento de una utopía hacia una distopía: de espacios verdes, parques y chacras habitados con un sentido comunitario, hacia uno de tierra y cemento con un sentido individual, como dijo Amparito, 'donde se dejó de lado a la persona'.

Amparito es de Milagro, pero cuando llegó a Quito se asentó con su familia en Cotocollao. Sus padres y abuelos formaron parte de las 23 familias que en 1983 tomaron posesión de los terrenos que ahora constituyen Pisulí. Amparito al principio no se instaló con sus padres por temas de seguridad, mas después de algunos días fue con su familia y se asentó en un terreno que carecía de servicios básicos. Lo primero que hicieron fue abrir el terreno para construir una cancha y una escuelita en la que Amparito era de los primeros estudiantes. En los inicios de la invasión se creó un sistema de cuidado en donde todas las familias dependían unas de las otras para educar a los menores. El grupo de Marxistas de la Universidad Central fueron voluntarios para impartir clases conjuntamente con los jóvenes del nuevo barrio. Amparito se sobrecogía recordando esos años, catalogándolos como una utopía. Con el tiempo se hicieron presentes necesidades que se materializaron en protestas frente al municipio y la Empresa de Agua Potable para que Pisulí sea reconocido como un barrio urbano y beneficiario de servicios básicos. Según Amparito, cuando recibieron agua potable, alcantarillado y luz, empezaron los problemas debido a la ola de personas que llegaron a asentarse en el barrio. Atrás quedaron los tiempos en que se organizaban colectivamente las familias para atender sus necesidades. Pronto, Pisulí se convirtió en un sector comercial y la persona quedó olvidada.

Amparo nos puso en contacto con dos personas de la Fundación Sembrar, Marcela y Kathy, para iniciar nuestro recorrido de mapeo en Pisulí. Nos interesaba el barrio como fuente de un conocimiento flexible y cambiante, en relación con las historias e imaginarios de los vecinos como Amparito. Aquello activó nuestras miradas propias y una mirada colectiva sobre las dinámicas, relaciones y realidades del barrio y los barrios que lo rodean como La Roldós (Etapa I y Etapa II), invisibles en la cartografía convencional.

Caminando con la cámara

La motivación detrás de esta actividad era la necesidad de ubicarnos espacialmente en el barrio de Pisulí e ir identificando sus lugares clave, documentando la información obtenida a manera de registro etnográfico y fotográfico. Consideramos que la forma más acertada de hacerlo era recorrer sus rincones con dos de sus habitantes: Kathy y Marcela. Así, nuestras guías se tomaron unas horas de su día para llevarnos por aquellos lugares del barrio que despiertan diferentes sensaciones en ellas: confort, familiaridad, peligro o nostalgia. A lo largo del recorrido, nos llenaron de anécdotas acerca de la formación del barrio y la dinámica detrás de la lucha social que da un carácter particular a Pisulí. Las descripciones que obtuvimos de varios de los lugares que visitamos nos permitían ver con mayor claridad la estructura social y cultural sobre la cual estas personas llevan su vida cotidiana.

Visitamos las canchas comunitarias, lugar al cual se le atribuye un rol positivo para alejar a los jóvenes del consumo de drogas y alcohol; posteriormente, caminamos por lugares emblemáticos de los abundantes encuentros comunitarios y fiestas de barrio que se llevaban a cabo bajo el liderazgo de Edgar Coral. Pasamos, de igual manera, cerca de aquellos lugares que nuestras guías ven con cierto recelo, pues comentan que existe consumo de drogas y otras actividades ilícitas por parte de aquellas personas que han aportado en que haya un menor ambiente familiar en el barrio, según indican. Este recorrido estuvo lleno de historias, y mientras pasábamos por las varias obras que el municipio ha construido, nuestras guías compartieron sus visiones políticas y, ante todo, su cansancio por el clientelismo con el que se ha mane-

jado este barrio, que más de una vez se ha plantado frente a las autoridades.

Mientras caminábamos con la cámara en las manos, tuvimos la oportunidad de plasmar los escenarios donde las historias de los habitantes de este barrio encuentran su día a día. Por esta razón, esta actividad fue un importante paso en cuestionar el exceso de tecnicismo con el que se representa a un lugar a través de herramientas como el mapa.

Ubicándonos en la Liga Barrial

Como una siguiente actividad, motivados por interactuar con otra institución en Pisulí y conocer diversas perspectivas de los miembros del barrio, desarrollamos dos ejercicios prácticos, profundizando y expandiendo la información previamente recolectada. Decidimos hacerlo mediante la complementación del registro visual realizado con escritos y fotografías obtenidos durante una reunión de la Liga Barrial de Fútbol de Pisulí, la cual reúne a mujeres y hombres de todas las edades, permitiéndonos trabajar con un grupo más grande de personas. En primer lugar utilizamos libretas con preguntas sobre la importancia de espacios específicos dentro del barrio y el lugar que ocupa el barrio en la cotidianidad de cada persona.

Luego utilizamos las fotografías de la primera actividad para que las personas pudieran escoger la que más les gustara y contarnos por qué. Esta etapa nos permitió identificar aquellos espacios que han marcado los recuerdos de los habitantes del barrio junto con las expectativas, temores e ilusiones asociados a ellos.

Fue así que los espacios públicos representados por la cancha de fútbol y el parque resaltaron como claves en la identidad de Pisulí, siendo el primero un ejemplo de progreso y cohesión que contrarresta con el segundo: un lugar asociado al temor y al desmoronamiento del tejido social.

Como hilos conductores encontramos la necesidad de contar con lugares para relajarse o “liberar la mente” y cómo la seguridad o falta de ella influye en las experiencias que aquellos generan. Asimismo esta etapa fue importante porque nos permitió ubicar el barrio dentro del mapa mental de la ciudad que tienen los habitantes de Pisulí, situándolo entre otros lugares a los que ellos se movilizan dentro de la ciudad,

ya sea por trabajo o diversión, y en relación de preferencia frente a barrios residenciales en los que les gustaría vivir e identificando la percepción que ellos tienen de lo que los demás habitantes de la ciudad piensan sobre Pisulí.



Mapeando con los miembros del barrio

En esta última actividad la motivación era la necesidad de que sean los mismos miembros de Pisulí los que mapearan su barrio, utilizando una metodología de mapeo tradicional y otra alternativa. Al igual que la actividad previa, fuimos a una reunión de la Liga Barrial de Fútbol de Pisulí para continuar desarrollando los vínculos ya creados con las personas, y planteamos dos etapas. En la primera etapa se repartió un mapa donde se mostraba el trazado del manzanero con algunos lugares prominentes en el barrio, tales como la casa comunitaria, el parque y la iglesia. Se les pidió a los miembros del barrio marcar la ubicación de su casa y sus recorridos diarios, además de los referentes propios como las paradas del autobús.

Los espacios y caminos que recorren no son reconocibles para ellos en esta herramienta. Sus imaginarios no corresponden a los mostrados en el mapa impreso. 'El Aguila Azul', la Antigua Casa Comunal, las canchas donde

juega 'La Liga de Pisulí' son los sitios que ellos reconocen y marcan en el plano. Eventualmente estas marcas se vuelven abrumadoras en el papel, y para un externo son difíciles de dilucidar.

En la segunda etapa, la gente de la comunidad se formó en una línea como punto de partida y cada persona recibió un *tape* de color verde, amarillo, rojo, azul o blanco para trazar su caminar y mapear distintas respuestas sobre cómo han vivido, sentido y visualizado al barrio en el tiempo y espacio, cada una representada por una línea de distinta longitud dependiendo si la perspectiva de la persona era baja, media o alta en base a la pregunta realizada.

Por ejemplo: "¿Quién visualiza al barrio de Pisulí de manera positiva por su diversidad de personas y culturas?" obtuvo líneas por los participantes con longitud corta = baja, llamando la atención del Director de la Liga Barrial, quien luego dirigió unas palabras sobre la importancia de la diversidad y reconoció la necesidad de abarcar la problemática de poca tolerancia por otras culturas.



Mapear con los miembros del barrio, nos permitió plasmar un mapa tradicional y uno alternativo, activando procesos de mapeo en los participantes y complementando nuestro registro de información con su conocimiento sensible en el espacio físico. Problemáticas y necesidades fueron encontradas, haciendo de esta actividad clave para

valorar el proceso desarrollado de manera participativa más allá del producto final del mapa, en el cual evidenciamos nuevamente, como en la primera etapa, el exceso de tecnicismo que representa, pues descarta todo aquello que no tiene un orden previamente determinado y la experticia de los habitantes.

Muestra

Para crear la propuesta a exhibirse, después de sumergirnos en el barrio Pisulí, utilizamos nuevamente el arte como vehículo para descubrir las historias en cada visita e ir las tejiendo para crear la narrativa de la obra *Caminando y mapeando*. Consistió en una instalación que plasma recorridos del barrio de Pisulí. Por medio de encuentros lúdicos, donde el caminar es la constante y el medio de arte es la variable, el Colectivo Mantañan se une a miembros del barrio para mapear sus historias e imaginarios que distorsionan los límites de Pisulí. El mapa juega un rol importante en la obra, siendo repensado como herramienta para producir conocimiento sobre la ciudad.

Los materiales que decidimos utilizar fueron láminas de acrílico transparente, tres en total, tamaño A1, en las cuales imprimimos distintos diseños utilizando el registro levantado. El mapa de Pisulí fue el dibujo de inicio en las tres láminas permitiéndonos mostrar que los bordes del mismo no limitan el territorio.



Lámina C



Lámina B
(adelante)

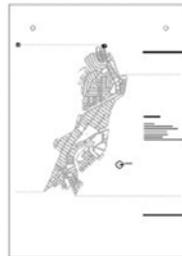


Lámina A
(atrás)



Lámina A

La motivación de escoger el material con un elemento de transparencia responde a la necesidad de enlazar los tres diseños en las láminas, ya que le da profundidad a la com-

posición e integra con creatividad las miradas compartidas identificadas por el Colectivo en Pisulí de manera participativa con los habitantes del barrio.

El día de la inauguración de la exposición *Mapear no es habitar*, alrededor de 30 vecinos de Pisulí cruzaron la ciudad para ir a Arte Actual creando nuevas rutas de movilidad para las personas del barrio y así poder ser testigos de la propuesta del Colectivo. Al verse reflejados en las fotografías, identificar los sitios que frecuentan y reconocer los mapas que dibujaron, se sintieron parte del espacio de la galería, que para muchos era la primera vez que lo visitaban.



Conclusiones

¿Repensamos el mapa como un instrumento del poder para dominar y definir el territorio? En un inicio, el taller se basó en un *brainstorming* teórico que luego se enfrentó a procesos simultáneos donde el *metis* nos llevó por caminos que, irónicamente, no se encuentran en los mapas. Combinando un tono académico para repensar el mapa al inicio, seguido por un tono narrativo sobre nuestras experiencias vividas en Pisulí, creemos que la base del trabajo del Colectivo Mantañan fue compartir “un” conocimiento sensible, producido con los habitantes del espacio físico seleccionado y actuar humildemente para generar una relación de confianza con las personas que nos compartieron las lógicas que definen su barrio.

Como investigadores, fue un reto aceptar que los vecinos se diferencien en base a estamentos sociales, raciales, regionales, económicos, religiosos; sin embargo, es importante desentrañar significados que apuntan a resolver estas disputas. Es difícil (re)mapear un territorio en el tiempo que tuvimos para los talleres. Ante los programas estatales de infraestructura, se debe trabajar en metodologías que provean resultados rápidos para contrarrestar lógicas de desarrollo, para mediar entre la mercantilización del territorio y el espacio vivido y subversivo de los ciudadanos.

¿Cómo abordar el territorio desde la playada?

Luis Alonso Rojas Herra

Introducción

Debido a la escasa publicación de metodologías alternativas para abordar objetos de diseño en la academia de arquitectura en Costa Rica, surge la necesidad de escribir este documento. Esta publicación no pretende ser un archivo absoluto, por lo tanto, las palabras y las metodologías descritas aquí están en constante proceso y retroalimentación. Esto con el fin de que cada persona que las utilice pueda mejorar, re-significar o fortalecer la diversidad de usos que se les pueden dar a las metodologías aquí descritas. De la misma manera, motivar a los actuales o futuros investigadores a publicar aproximaciones a sus procesos de investigación.

Durante los últimos años, en que me he desempeñado como docente en varios centros universitarios de Costa Rica y como investigador de paisaje cultural, he podido percibir la urgencia de dar a conocer metodologías que permitan, no solo al investigador sino también al estudiante, producir su propio pensamiento y dejar de reproducir el pensamiento hegemónico de la academia de arquitectura, donde ciertos tipos de temas son favorecidos y producidos por una mayoría. Todas las metodologías utilizadas en este documento son desarrolladas por el laboratorio LARH de arquitectura e investigación del paisaje cultural, que brinda servicios de consultoría e investigación a partir de la comprensión del paisaje como una construcción, cuyo principal componente es el social.¹

¹ Ver Nogué, J., *La construcción social del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Estas prácticas metodológicas intentan sensibilizar al investigador o estudiante sobre la manera en que se ha venido gestionando el paisaje, mediante una transformación del enfoque programático que incluya comprensión de los cuerpos que producen y gestionan los espacios que habitan. Uno de los aportes más significativos de estas metodologías es la utilización de prácticas artísticas para representar los resultados de las investigaciones. Esto nos permite difundirlos a un número mayor de interesados y en un lenguaje menos formal que el académico, para llegar a públicos diversos.

Este documento también pretende visibilizar algunas de las dificultades, obstáculos o déficits que se presentan durante la gestión o proceso de publicación de un artículo académico. En la mayoría de los temas de investigación estos déficits no se perciben en el resultado final de la publicación, pero a pesar de que están invisibilizados, interfieren de diversas maneras en la intención o idea que busca comunicar el investigador. Los ejemplos aquí descritos como casos de estudio, las teorías académicas que les dan fundamento y las herramientas propuestas son la síntesis del proceso de tres investigaciones, cuyos resultados fueron publicados en diversos artículos académicos de importantes revistas de centros de educación superior de Costa Rica. La estructura de este documento se basó en una serie de preguntas que se plantearon durante la residencia artística *Mapear no es habitar*. Estas preguntas constituyen cada una de las secciones que estructuran el artículo.

Objetivo General

Generar metodologías alternativas de investigación para el territorio con el fin de visibilizar las diversas dinámicas sociales que se producen en él.

Objetivos Específicos

- Teorizar sobre metodologías alternativas para abordar las dinámicas sociales en el territorio desde el cuerpo de los sujetos que las ejecutan, para obtener una perspectiva más pragmática.
- Vincular la categoría género de forma transversal en el abordaje de las metodologías.

- Desarrollar metodologías de investigación que vinculen prácticas artísticas como técnicas de representación o comunicación de las ideas.
- Proponer herramientas y estrategias de investigación para el abordaje de territorio, sensibles a los objetos de investigación.

Antecedentes

Durante el año 2010, cuando cursaba las materias de grado en la carrera de arquitectura, me interesé en el tema de diversidad sexual para el desarrollo de mi tesis para optar por grado de licenciatura en dicha disciplina. En ese momento empecé a esbozar algunas estrategias con la idea de vincular la investigación de grado con el tema de diversidad sexual. Al acercarme a ciertos profesores para explicarles el planteamiento que estaba tratando de formar, me encontré con un cuerpo docente, en ese momento, incapacitado para guiar procesos bajo esa temática. Aún así, resistente a la opinión de mis profesores, tomé la decisión de abordar mi objeto de estudio desde la diversidad sexual. En el proceso de la investigación tuve que enfrentarme a los prejuicios y estereotipos que los profesores pensaban sobre el tema, manifestando en varias ocasiones el descontento y desagrado que éste les generaba. Esto desencadenó, entre otras muchas situaciones incómodas, que durante la marcha de la investigación cuatro propuestas de tutores de tesis desertaran de la posibilidad de ser guías en el proceso. Entonces se empezó a suscitar entre algunos docentes la idea de abordar el objeto de investigación desde una perspectiva de arquitectura tropical que incluía el desarrollo de estrategias bioclimáticas, estableciendo presión por parte del cuerpo docente para trabajar este tipo de temas que son dominantes y legitimados en la academia de arquitectura en Costa Rica.

Se planteó finalmente el diseño de un anteproyecto para un instituto de sensibilidad y diversidad sexual que promoviera aspectos positivos de la comunidad LGBTIQ de manera idealista. Se planteó desde la reivindicación de la homosexualidad no como sujeto-objeto de discriminación, si no como sujeto-objeto de orgullo y empoderamiento. Sin embargo, en ese momento, al no comprender la genea-

logía heterogénea de las personas para las que se estaba planteando el diseño, se obtuvo como resultado final una propuesta de homogenización de un colectivo, el cual tiene su mayor riqueza en la diversidad de sus miembros y de prácticas sociales.

Después de esta experiencia, mi interés por el tema de la diversidad sexual y sus prácticas sociales se acrecentó. Por lo que de manera intuitiva inicié un distanciamiento con respecto de la academia de arquitectura, para tratar de satisfacer algunos déficits o vacíos que ésta había generado en mí. A partir de la oportunidad que surge de trabajar en varios centros universitarios de Costa Rica como docente, pude descubrir que muchos estudiantes atraviesan situaciones similares cuando pretenden vincular su investigación de grado a temas de interés personal. Esto me permitió solidarizarme con los estudiantes que, al enfrentar una academia que solo practica metodologías tradicionales en temas dominantes, excluye la posibilidad de abordar de forma alternativa o desde otras perspectivas los objetos de diseño, produciendo grandes niveles de frustración en ellos. A partir de las experiencias personales y aquellas de diferentes estudiantes, surge mi interés por el cuestionamiento de la metodología tradicional empleada en la academia de arquitectura para abordar sus objetos de estudio. De esta manera nace la necesidad de desarrollar metodologías alternativas de investigación que complementen estos métodos o formas tradicionales.

¿Cómo abordamos el territorio desde nuestras disciplinas?

La geografía cultural vincula aspectos prácticos de cartografía y aspectos teóricos de las ciencias sociales de manera interdisciplinaria, y comprende que las prácticas sociales son producidas y construidas socialmente. El eje principal de estas prácticas es el sujeto que las lleva a cabo, en otras palabras, teoriza las dinámicas sociales a través del cuerpo, por lo que permite tener un abordaje de los objetos de diseño más pragmático y menos programático que el usual en la disciplina de la arquitectura. Para la geografía cultural, las personas somos sujetos sociales. Esto quiere decir que somos el resultado de dos grandes componentes. El físico, o la parte motora, es el

componente que permite tener acceso, desplazamientos y movilidad.²

En caso de que el componente físico no esté funcionando al 100%, el cuerpo manifiesta una "diversidad funcional". Aquí es importante acotar la reivindicación del uso de las palabras, desde el punto de vista de que todos somos capaces de funcionar pero de diversas formas, al contrario de lo que connota el uso de las palabras "discapacidad física".

El segundo componente es el afectivo (cuerpo-sentimiento). Esta cualidad permite que las personas podamos desarrollar un vínculo afectivo con los espacios.³ De esta manera, cada sujeto social posee diversas formas de significar sobre el espacio, por lo tanto de apropiarse del mismo. Una característica importante es que esta significación es mutable y está vinculada a la temporalidad y al uso que le demos al espacio. Por eso se entiende que los espacios están en constante re-significación.⁴ Hasta este punto la geografía cultural me permite entender cómo los sujetos sociales construyen los espacios por medio del vínculo sentimental que ejercen en ellos. Y también hacer un importante cambio en el uso de la palabra, al reemplazar el término *usuario*⁵ por *sujeto social*.

Desde esta premisa, la geografía cultural introduce el término de corporalidad, que implica que toda dinámica de significación conlleva o se gesta desde una corporeidad. Desde este abordaje se debe entender el territorio y las ciudades como extensiones de los cuerpos, y el cuerpo como el primer espacio que habitamos. Para comprender estas di-

² Ver Lindón, A., *La construcción socio-espacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento*, México, D.F, Universidad Autónoma, 2009.

³ *Ibid.*

⁴ Rojas Herra, L. A., "Cruising: la apropiación fortuita del espacio público para mantener relaciones sexuales esporádicas entre hombres" en *Revista Rupturas*, Vol 6 #2, 329-344. Recuperado de <http://investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/rupturas/article/view/1495/1585>.

⁵ En arquitectura se entiende la construcción del espacio a partir de principios euclidianos, y la forma de representar gráficamente estos espacios es por medio de la técnica de dibujo ortogonal, técnica que utiliza líneas auxiliares proyectadas a 90 grados sobre un plano imaginario. Esto conlleva que se entienda a las personas como una proyección más de esos espacios, de ahí que se les denomine usuarios.

námicas de corporeidad en los territorios, específicamente en espacio público,⁶ la geografía cultural categoriza estas dinámicas como micro situaciones.⁷ Al mismo tiempo que las entiende como diversas, de múltiples temporalidades y cargadas de valores (tanto individuales como colectivos). Estas micro situaciones se replican a lo largo de todo el territorio proporcionando formas de reproducción social, que en otros términos serían las diversas formas en que los sujetos sociales convergemos entre nosotros en el espacio público.

La reproducción social está vinculada a la construcción espacial. Esto último se puede entender como la sumatoria de los aspectos positivos y negativos que cada sujeto social obtiene como resultado de las siguientes variables: calidad de acceso al espacio público, el carácter del desplazamiento en el espacio público, valor y uso del mismo, las cualidades y amenidades del espacio público físico.⁸ En términos de colectivos o agrupaciones, analizar y valorar estas dinámicas de construcción de espacio facilita el entendimiento sobre los procesos de producción de espacio de estos grupos, para de esta manera visibilizar cómo estas formas de producción de espacio están vinculadas a la configuración de las ciudades o territorios.⁹

El territorio

Bajo el fundamento teórico de la geografía cultural, me dispuse a trabajar mi línea de investigación sobre las diversas dinámicas sociales de convergencia en espacio público y el vínculo afectivo que desarrollan los sujetos sociales en él, por lo tanto la manera de significar y re/significar.¹⁰ Específicamente dentro de mis intenciones me propongo visibilizar

⁶ La noción de espacio público que se maneja en este trabajo, como en la mayoría de la academia de arquitectura en Costa Rica, es heredada del periodo del modernismo y pensada desde una lógica occidental, blanca y normada. Dentro de una lógica indígena, por ejemplo, la concepción de espacio público desde su cosmovisión es diferente. Es importante tener en consideración estos aspectos a la hora de aplicar estas teorías que se puedan re-plantear desde múltiples lógicas.

⁷ Lindón, *op. cit.*

⁸ Rojas, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Lindón, *op. cit.*

dinámicas sociales que son invisibilizadas o silenciadas en la esfera pública. Estas prácticas son ejercidas por cuerpos diversos, no normados o en resistencia. Estas prácticas o dinámicas, al no ser entendidas por un grupo dominante de personas, son permeadas de estereotipos y prejuicios que los promueven como valores negativos para la sociedad dominante. Esto repercute en procesos de segregación y discriminación tanto de las prácticas como de los sujetos sociales que las ejercen.¹¹

Estos sujetos sociales son considerados como ilegítimos, su opinión no es considerada en los procesos de conceptualización de los planes urbanísticos, de manera que se les niega su derecho a la ciudad. Dentro de las reflexiones a las que se concluye en otros trabajos académicos, publicados anteriormente, se evidencia que los proyectistas diseñamos en función de una mayoría, utilizando conceptos de diseño filtrados por una serie de estereotipos y prejuicios. Para reducir o minimizar esta influencia se trabaja la categoría género de manera transversal. Entendiendo el género a través de las diversas formas de visibilizar las prácticas sociales y al sujeto social que las ejecuta, respetando sus usos y valores.

Metodologías, proyectos y dificultades

Las metodologías utilizadas están fundamentadas en la geografía cultural y son representadas con prácticas artísticas aplicadas al urbanismo. Se aplican específicamente en los procesos iniciales de investigación, con el fin de abordar de manera alternativa los objetos de diseño. Ambas metodologías están atravesadas por la etnografía como método de observación de diversas dinámicas sociales. Para desarrollar mayor sensibilidad con el objeto de diseño se recomienda reproducir menor cantidad de estereotipos y prejuicios posibles, observando en una posición de respeto y comprensión.¹²

La primera de estas metodologías es la objetografía, utilizada en las artes dramáticas para el planteamiento de escenografías. En ella se trabaja con el significado de los objetos, el contexto y su capacidad semántica. Para vincu-

¹¹ Rojas, *op. cit.*

¹² *Íbid.*

larlo a temas de urbanismo, me apoyo en la primicia del libro *Cómo estudiar el espacio público* de Jan Gehl y Birgitte Svarre, quienes son socios de una de las firmas de arquitectura más institucionalizadas. Gehl anima en su texto a los observadores del espacio público a buscar evidencias o rastros de las actividades que las personas llevan a cabo en el espacio público.¹³ Toda apropiación del espacio público deja una marca de su acción.

Para abordar el espacio público con esta metodología se recomienda que la persona elija la dinámica social de mayor interés, se puede abordar tanto el componente formal como el informal del espacio público, y categorizar una de las micro situaciones que genera esta dinámica. A partir de la etnografía de esta micro situación el observador va recolectando objetos como evidencia de la misma, al mismo tiempo que toma apuntes (estos pueden ser narrados o gráficos tipo boceto). El observador puede anotar la temporalidad, amenidades y cualidades físicas del espacio donde fue encontrado. Al mismo tiempo puede valerse del carácter semántico de los objetos y adjuntar a ellos narrativa, visuales, fotografías o gráficos con información pertinente de la micro situación. Y de esta manera, según la intención del observador, poder significar o re-significar sobre ellos, aludiendo al carácter interpretativo de la metodología.

Una de las formas de procesar estos datos sería cartografiar la información o montar una instalación de carácter artístico con todos los objetos, tipo muestra, para visibilizar estas prácticas o reivindicar su carácter. Uno de los trabajos personales donde utilicé esta metodología es la muestra de objetografía denominada Vía-Cruising, que se desarrolla desde la apropiación del espacio público para mantener relaciones sexuales esporádicas entre hombres. Esta muestra consiste en una auto etnografía donde se recolecta una serie de objetos vinculados a la práctica del cruising (anglicismo que se utiliza para denominar la práctica de mantener sexo entre hombres en espacio público) que están acompañados de una serie de narraciones que son re-interpretaciones de

¹³ Ver Gehl, J. y Svarre, B, *How to Study Public Life*. Copenhagen, Gehl Architects, 2013.

las discusiones realizadas o escuchadas durante esas prácticas homo-eróticas. La muestra tiene como objetivo visibilizar una dinámica social silenciada y al mismo tiempo reivindicar la práctica, que es concebida como una categoría negativa por la misma comunidad LGBTIQ.

La segunda de estas prácticas metodológicas se desprende directamente de la geografía cultural y son las cartografías sentimentales. Para esta técnica cartográfica el territorio es un constructo social, impregnado de símbolos e imaginarios que acompañan los diversos significados que los sujetos sociales ejercen en ellos, por lo tanto están cargados de gran valor. Desde el ordenamiento territorial estas cartografías se pueden trabajar por ejes temáticos vinculados al urbanismo como acceso, visibilidad, movilidad y configuraciones espaciales. Uno de mis trabajos donde utilicé esta metodología es la muestra denominada Tortigrafía playo-tica, que se desarrolla desde los procesos de producción de espacio para minorías diversas. La muestra se encuentra en proceso y consta hasta el momento de cuatro cartografías que trabajan estos ejes temáticos anteriormente mencionados.

La principal intención en las investigaciones producidas en LARH, desde la línea del diseño como disciplina académica base, es visibilizar dinámicas sociales ilegítimadas, por lo que el trabajo de campo se realiza desde espacios que están relacionados con algunas porciones del territorio que se perciben de manera negativa, de la misma forma que se perciben los cuerpos que producen estas dinámicas. Para abordar este tipo de territorios se debe de-construir los estereotipos y prejuicios que existen sobre el mismo, en una actitud de respeto. Desde esta perspectiva se entiende cómo el cambio de terminología utilizada en la academia de arquitectura puede generar incidencia a la hora de abordar territorio: dejar de decir "problema de diseño" y pasar a utilizar "objeto de diseño" por ejemplo. Comprendiendo que no estamos enfrenándonos a una cualidad negativa del territorio.

Las propuestas de objeto de diseño tienen que ir en función de mejorar la calidad de vida de las personas entendiendo sus dinámicas sociales, no de cambiar, homogenizar y normalizar sus dinámicas sociales en función de una mayoría

privilegiada. Las metodologías de investigación desarrolladas anteriormente se implementan en casos de estudios desde cuerpos no normados y dinámicas sociales invisibilizadas, de manera que no existe ningún tipo de remuneración económica en el proceso e implementación de estas metodologías. Los sujetos de los casos de estudio planteados en las propuestas son cuerpos en resistencia, por lo que es natural que un primer acercamiento se pueda malinterpretar la intención de la investigación, sobre todo si no se tiene clara esa intención. Por ejemplo, en el 2015 planteamos una investigación utilizando la metodología de cartografías sentimentales, en relación con tres casos de estudio puntuales que correspondían a tres cuerpos no heteronormados. La investigación intenta medir el uso y valor que estos tres cuerpos otorgan al espacio público desde su experiencia, por medio de ejes temáticos como acceso, visibilidad y movilidad.¹⁴ En esta investigación, denominada “Espacio público con perspectiva de género: percepción, apropiación y función”, se abordó primeramente a cinco chicas transgénero antes de elegir una última chica. Victoria se convirtió en la colaboradora final y la única de las seis que aparece en el documento publicado.

En el caso de las cinco primeras chicas, dos de ellas intentaron negociar su intervención durante el día de la presentación de la ponencia, si se les concedía un mínimo de treinta minutos en el podio para ellas visibilizar sus planteamientos. Lo cual era técnicamente imposible, ya que la mayoría de las ponencias solo cuentan con 20 minutos para desarrollar las ideas principales. Durante el proceso de acercamiento también hubo espacios de reproche, donde ellas expresaron el resentimiento que experimentan cuando algunos miembros de minorías diversas como lesbianas y homosexuales dejaban de lado a las personas transgénero o eran excluidas de los espacios públicos de visibilidad que han podido conseguir estos otros grupos.

¹⁴ La investigación se presentó como ponencia en el marco del Encuentro Nacional de Mujeres Arquitectas, Ingenieras y Agrimensoras de Costa Rica, el 26 de noviembre de 2016. La ponencia recibió mención honorífica, consiguiendo el patrocinio del colegio de arquitectos de Costa Rica para representar al país en el XIII Encuentro Iberoamericano de Mujeres Arquitectas, Ingenieras y Agrimensoras, realizado en Cuenca, Ecuador, en marzo de 2016.

Con ellas no se obtuvo el resultado esperado, ya que parte de los objetivos de la investigación era tratar de medir el uso y valor que ellas otorgaban al espacio público. Inclusive un desplazamiento en el espacio público con algunas de ellas fue prácticamente imposible. Esto por dos razones: primero, la mayoría de ellas se dedicaban al momento de la investigación a la prostitución, la disposición de horarios estaba sujeta su trabajo. Los momentos disponibles eran en general fugaces y no había posibilidad de programar. En segundo lugar, la mayoría se encontraba en proceso de transición física, por lo que, al no alcanzar su aspecto el ideal de belleza femenina normado, eran objeto de agresiones constantes en espacios públicos. Por su seguridad, no se llevó a cabo ningún desplazamiento en espacios públicos, tomando esto como conclusión en la investigación.

A estas dificultades, se suma el hecho de que a nivel institucional no cuento con el apoyo de la academia por ser un tema de poco interés y abordado con varios prejuicios y estereotipos.

Estrategias

- Alejamiento de la academia que permita desarrollar una sensibilidad sobre el objeto de diseño desde diversas perspectivas.
- Desarrollo de vínculos o redes con otros investigadores: encontrar en el proceso de investigación personas que tengan el mismo eje de trabajo y pensamiento crítico, con el fin de desarrollar lazos de acompañamiento.
- Búsqueda de espacios formales e informales para difundir las propuestas y promover el intercambio de conocimiento.
- La publicación de la investigación no determina la conclusión de la misma. Al contrario, mantener de parte del investigador una actitud de continuo crecimiento y proceso indefinido.
- El arraigo personal con respecto al tema a desarrollar: en otras palabras promover investigaciones cuyos temas "atravesen el cuerpo" del investigador, y no se teorice simplemente desde su escritorio.

- Acompañamiento de parte de los sujetos participantes: esto ayuda al investigador a tener mayor cantidad de resultados positivos en la investigación.

Herramientas

- Utilizar prácticas artísticas: desarrollar técnicas de representación de origen artístico que permitan al investigador manejar un lenguaje más inclusivo, con el fin de que sus procesos y resultados lleguen a muchas más personas que el lenguaje académico.
- Realizar talleres de participación que no estén enfocados a un solo grupo.
- Lo inter/actoral: que se puede considerar como el acto político de dar espacio a otras voces desde el posicionamiento del investigador en la academia. Escuchar desde otra posición sin relación de jerarquía.

Dificultades y reflexiones finales

Es muy difícil trabajar en una academia permeada de estereotipos y prejuicios sobre el objeto de estudio que estamos abordando. Y también sobre los roles de género que los estudiantes y profesores debemos seguir.

Proponemos irrumpir en el modelo de pedagogía actual que no promueve la empatía del investigador o estudiante hacia el objeto de estudio. Estos modelos pedagógicos deben desarrollar, por medio de la participación comunitaria, vínculos sensibles con el objeto de diseño que están abordando.

Las herramientas o técnicas de comunicación de una idea no deben sustituir o alejar al investigador o estudiante del proceso o gestión de un concepto o intención.

El modelo vertical donde el investigador o docente "sabe más" nos posiciona en ventaja con respecto al objeto de diseño, pero puede generar percepciones erróneas sobre nuestro aporte. Es importante vincular otros modelos de pedagogía para abordar objetos de diseño, donde se tome la investigación como un proceso y no como un resultado final o un fin.

Los modelos de talleres participativos deben ser atravesados por el tema de género, desde una perspectiva de

escucha, respeto y tolerancia. Todas las manifestaciones y maneras de producción de espacio deben ser consideradas en dichos talleres y procesos. Sin importar el cuerpo o los cuerpos que los gestionen.¹⁵

La arquitectura social debe ser un derecho y no un producto mercantil que responde a políticas neoliberales de régimen capitalista.

Conclusiones

Más que una conclusión es una invitación a todas las personas que leen este texto a poner en práctica el terrorismo pedagógico. Este término lo escuché por primera vez en el transcurso del XII Congreso Iberoamericano de Ciencia, Tecnología y Género, que se llevó a cabo en San José, Costa Rica, en julio de 2016. Cuando escuché estas palabras me marcaron, de manera personal, por la forma en la que estaba desarrollando la mayoría de mis propuestas y metodologías, casi en un ocultismo absoluto. Muchas de las prácticas acá descritas fueron utilizadas sin consentimiento de las autoridades académicas donde trabajo.

La frase utilizada de manera popular en Costa Rica “Es mejor pedir perdón que pedir permiso”, se convirtió en la consigna de una marcha personal en protesta del sistema de educación superior formal. Incito de manera pacífica a los estudiantes e investigadores a ser “rebeldes con causa”, y que esa causa tenga como fin guiar y visibilizar procesos, más que terminar un producto. Si esperamos a obtener el permiso o aval de las instituciones donde muchos de nosotros trabajamos, la mayoría de nuestras ideas y propuestas no se llegarían a concebir o poner en marcha de la forma en que fueron pensadas.

En Costa Rica la mayoría de los centros educativos universitarios son privados y funcionan bajo políticas capitalistas, la educación es un medio mercantil, por lo que los proyectos de extensión social no son considerados, ya que no generan ganancia monetaria para los directivos de las universidades. El poner en práctica estas metodologías en

¹⁵ Ver Soto, P., *Sobre género y espacio: una aproximación teórica*, Universidad de Colima, Paidós Ibérica, 2000.

los talleres de diseño en diferentes grados de la carrera de arquitectura permitió que los estudiantes exploraran otras formas de tratar el objeto de diseño. La evolución del proceso de estos talleres se presentó una vez finalizada la modalidad de los ciclos lectivos. Las evidencias, junto al testimonio de los estudiantes, ayudaron a visibilizar la ausencia de un cuerpo docente capacitado para guiar procesos de diseño diversos, no únicamente temas dominantes o peor aún de moda (como los trabajos de arquitectura tropical). Pero además ayudó a evidenciar que los estudiantes son la mayoría y que deben exigir procesos creativos que les ayuden a generar sus propias posturas ante diversas situaciones y objetos de diseño desde una rebeldía crítica que incita al cuestionamiento de una academia de arquitectura que reproduce pensamiento, pero no produce pensamiento individual.

¿Cómo se cartografía una frontera? Cartografías patagónicas heterotópicas

Maia Vargas

El sueño de la razón produce monstruos
Francisco de Goya

Algunas consideraciones sobre los mapas

Nuestro trabajo propone reflexionar sobre el vínculo entre estética/política/ciencia a través de un género concreto: la cartografía. Consideramos estas tres áreas como indivisibles. Aunque se suelen presentar como escindidas, se implican una a la otra. Esta disciplina, a pesar de que se plantea como científica y objetiva, es en realidad una trans-disciplina y trasciende los límites científicos. Pensaremos algunos movimientos que acontecieron en las concepciones cartográficas a través del tiempo, para posteriormente concentrarnos en un análisis de los mapas fundantes del territorio patagónico, buscando también pensar nuevas formas posibles de cartografiar esta región.

Los mapas se suelen plantear como algo espacial, pero es inevitable que también grafiquen y dependan de cuestiones temporales. A diferencia de una fotografía que congela un instante de tiempo, los mapas pueden mostrar un desplazamiento cronológico: "El mapa, por medio de distintas codificaciones (la escritura consignando fechas, trazados de líneas diferenciales para fronteras que se han corrido con los años, etc.), puede referir diferentes tiempos".¹ No solo dan cuenta de una mentalidad de época, sino de sucesos. Pareciera que los cambios temporales son imperceptibles, efímeros. Los hechos que sucedieron en los territorios duran

¹ Tell, V., *Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación*, Congreso LASA, 2009.

menos que sus huellas. Un mapa no es asunto solo de la geografía sino también de la historia, la política, la sociología y el arte. Un mapa siempre cruza todas estas disciplinas (y más), es funcional a determinado sistema político – generalmente es realizado por las instituciones. Un mapa explica zonas, visibiliza sectores e invisibiliza otros, un mapa siempre contiene elementos estéticos, un lenguaje gráfico: colores, formas, texturas, tipografías, trazos.

A partir de los años setenta, gracias a la geografía crítica, representada principalmente por Brian Harley, se comienza a cuestionar la definición tradicional de mapa como objeto científico. Tomaremos sus presupuestos como punto de partida metodológico, y como punto de partida filosófico consideramos a la Modernidad como la época en la que adviene la “crisis de la experiencia,” anunciada por distintos autores como Martin Heidegger, Walter Benjamin y acontece, en gran medida, por el dominio del paradigma científico y la razón técnico-instrumental. Como muestra Analía Melamed: “(...) ligado al surgimiento de la ciencia moderna y a partir del giro cartesiano, la modernidad privilegia el problema del conocimiento y realiza una suerte de equivalencia entre experiencia y experimentación científica, cuya estructura consiste en la contraposición entre un sujeto fundante y el mundo devenido en objeto para ese sujeto.”² Es decir, la primacía del sujeto sobre el objeto. Para esta autora, aunque Benjamin y Heidegger son autores que se han visto enfrentados, hay un punto de contacto en el sentido en que,

(...) tanto Benjamin cuanto Heidegger, cada uno en sus términos, intentan recobrar lo que la ciencia y la filosofía modernas rechazan, esto es, la experiencia entendida en un sentido de más amplias posibilidades.(...)sus respectivos pensamientos pueden considerarse como respuestas críticas a la reducción epistemológica que la modernidad hace de la noción de experiencia³

² Melamed, A., “Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger”, *VIII Congreso Internacional de teoría y crítica literaria Orbis Tertius*, La Plata, 2012, p. 2.

³ *ibid.*

Por esta razón, para pensar los mapas, tomaremos esta caracterización de que, al ser considerados un objeto científico, niegan la experiencia en sus amplias posibilidades, por fuera de la experimentación científica. El filósofo italiano Giorgio Agamben, también reflexiona sobre la crisis de la experiencia, partiendo de la pregunta: ¿Es todavía capaz el hombre moderno de tener una experiencia o debe ya considerarse la destrucción de la experiencia como un hecho consumado?⁴ Observamos cómo dentro de esta condena a la experiencia que nos plantea Agamben está la mirada del empirismo encarnada en Francis Bacon, quien, desde su perspectiva científicista, define la experiencia como un "laberinto" o una "selva" en la que debemos poner orden. Si el cartógrafo es un científico que sigue los lineamientos de la objetividad, no hay lugar para la dimensión expresiva que todo mapa contiene inevitablemente. Consideramos como posible hipótesis de este trabajo que los artistas que trabajan con mapas buscan restituir algo de esa experiencia perdida. Los artistas crean, resignifican, cuestionan e intervienen los mapas ya existentes, buscando romper con la aparente científicidad, discutirlos e, inversamente a lo que propone Bacon, buscan restituir su característica de "laberintos" o "selvas", resaltando las muchas experiencias posibles de habitar el territorio.

Los mapas institucionales entonces forman parte del proyecto de dominio técnico del mundo: clasificar el mundo es una forma de apropiarse de él. Vivimos dentro de la "cultura de la técnica", dice el geógrafo Brian Harley.⁵ Tomaremos algunos de sus planteamientos sobre los mapas para después pasar a pensar el trabajo de artistas y posteriormente los mapas patagónicos. Este autor nos brinda dos definiciones de mapa, una para el público general y otra para los cartógrafos. Para los segundos lo que está valorizado es la "ética de la precisión" y el "sometimiento mimético" al referente. Dentro de este paradigma, Harley nos habla también de la presencia de una "retórica de la

⁴ Agamben, G., *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Edit., 2007.

⁵ Harley, J. B., "Hacia una deconstrucción del mapa" en *La nueva naturaleza de los mapas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

neutralidad". Cuando se hace un mapa lo que se busca es disciplinar el paisaje, crear medidas y valores universales, estandarizarlo.

El mapa es también una imagen orientada a fines prácticos. No solo hace que "veamos" el mundo de determinada forma sino también que actuemos de determinada manera sobre él. Es un texto performativo, porque nos propone *hacer*. A su vez es un texto persuasivo, nos propone *creer* en él. Cada mapa posee sus propias convenciones, criterios de mapeo, cada tipo de mapa crea un posible código de lectura. Estos no solo cambian históricamente, culturalmente, sino también según el género al que pertenecen (mapas políticos, marítimos, geológicos, viales, etc.). Harley retoma el argumento de Michel Foucault al referirse a las reglas que componen los discursos. Según Harley hay dos reglas que operan en los mapas: aquellas que rigen su producción científica, es decir, la pretensión de fidelidad, la supuesta exactitud entre la realidad y la "representación", entre el territorio y el mapa. Y por otro lado, las reglas culturales, es decir, los valores, la dimensión ideológica que se aplica a los mapas, que se retroalimentan con las reglas científicas.

En sintonía con esta idea de la cartografía atravesada por la lógica del poder y la ciencia, el sociólogo Christian Ferrer escribe en su libro *Cabezas de tormenta*:

Brújulas, teodolitos y mapas son imprescindibles para cartógrafos y exploradores; también para propietarios de tierras y gobernantes. No obstante, la tierra también ha sido hollada por caravanas nómades, expediciones perdidas, errancias, diásporas, odiseas y éxodos. El espacio físico no es un dato material constante; por el contrario, es la arcilla hendida y modificada continuamente por las leyes humanas del espaciamiento, en cuya jurisdicción rigen el esfuerzo y la imaginación tanto como la suerte y la reticencia de la naturaleza.⁶

Arqueología de la apropiación y el dominio: son necesarias las herramientas. La ciencia y el poder actúan como un tándem inseparable. Pero también está su reverso invisible, aquello que se escapa, que es inaprensible, podríamos

⁶ Ferrer, C., *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*, Buenos Aires, Editorial Terramar, 2004, p. 48.

pensarlo como lo monstruoso (como aparece en la frase de Goya), aquello que la razón técnica busca ocultar. Toda apropiación material va en paralelo de una simbólica, y viceversa.

Analizando el devenir de la cartografía occidental a través del tiempo, podemos observar dos movimientos principales: la transformación del criterio particular, presente en los mapas de las primeras expediciones, que según la geógrafa Carla Lois suceden hasta el siglo XIX y marcan una cartografía “de autor”.⁷ Esto poco a poco se va a ir transformando y censurando, y llegan los mapas modernos con pretensión de universalidad, justamente por la hegemonía del paradigma científico. Es decir, cada vez se escinde y erradica más la experiencia de la cartografía. En relación a esto, Belén Gache nos muestra como “En los siglos XIII y XIV existían los portulanos, cartas náuticas precartográficas basadas en los apuntes, notas e instrucciones de viajes de los marinos”. En ellos, “el diseño del espacio permanecía centrado en las propias experiencias del viajante, remitían a viajes concretos y existenciales, al azar y contingencia de los recorridos específicos”. “Con el tiempo, –concluye Gache– nuevos y más sofisticados instrumentos de navegación, transformaron la cartografía y con ella, los itinerarios: éstos se volvieron “abstractos y no vividos”.⁸ Es decir, mapas sin experiencia. El segundo movimiento que podemos observar (en vínculo con el primero) es la emergencia de una estética cada vez más minimalista, un movimiento de despojo. Los mapas se vuelven cada vez más “simples”, técnicos, sofisticados en tecnología, abstractos a nivel visual. “A esta base cartográfica subyace la idea de un territorio homogéneo, científico, ahistórico y no problemático, resultado de indiscutibles procedimientos matemáticos y técnicos y posible de ser llenado (...)”⁹

El mapa es la institución, lo que plantea el “grado cero”, no se le puede pedir que sea alternativo, no se le puede pedir que no defina una identidad “correcta”, porque esa es la tarea del Estado para conformar la identidad nacional. Una sociedad sin mapas es políticamente inimaginable. Pero

⁷ Lois, C., “La invención de la tradición cartográfica argentina” en revista *Litorales*, año 4, agosto, 2004.

⁸ Gache, B., *Escrituras nómades*, Guijón, Ediciones Trea, 2006, p. 85.

⁹ Lois, C., *op. cit.*, p. 9.

también existe –o debe existir– necesariamente el trabajo a contrapelo: los investigadores, artistas que cuestionen estas legitimidades mitificadas, naturalizadas.

Los artistas y los mapas: el problema de la representación, dilemas éticos y estéticos

*Este libro debe ser como una estratificación cronológica,
un proceso formal viviente: donde una nueva
idea no borre la precedente
sino que la corrija, o incluso, la deje inalterada,
conservándola formalmente como docu-
mento del paso del pensamiento*

Pier Paolo Pasolini, "Nota N. 1" en *La Divina Mímesis*

Recuperamos la propuesta ética y estética del poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini en su libro inconcluso *La divina mimesis*, ya que allí plantea la posibilidad de una "estratificación cronológica", dejar marcado el paso del tiempo, los "errores", las correcciones, el proceso de construcción. De este modo discute los presupuestos científicos que nos exigen la identidad cerrada. Hay otros mapas posibles y el campo del arte ha tenido una importante representación en la discusión de esta propuesta. Carla Lois nos muestra la existencia de mapas "fuera de la cartografía": son imágenes que utilizan la estética cartográfica pero "no necesariamente recurren a todas sus convenciones, sus lenguajes, sus códigos de representación"¹⁰, entre ellos se encuentran los mapas artísticos.

Las palabras de la aviadora Beryl Markham en su libro de memorias *West with the night* –citadas por Brian Harley– nos permiten pensar cuál es la posición que toman los artistas al trabajar con cartografías. Markham nos dice: "Aquella costa, ese garabato irregular con tinta escarlata no muestra arena ni mar ni rocas; no habla de ningún marinero moviéndose a toda vela en mares profundos para legar a la posteridad, en un pergamino o en una tabla de madera, un manuscrito invaluable." Invoca así las condiciones de produc-

¹⁰ Lois, C., "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica", en *Revista Geograficando*, n. 11, 2015, p. 8.

ción con las cuales se hacían los primeros mapas, el sacrificio del aventurero, el riesgo y la necesidad de dejar una herencia social, cumpliendo el mandato de conservar y transmitir el conocimiento. ¿Cuán lejos estamos hoy de esta forma de cartografiar? Cada vez más tecnológicos y precisos, más abstractos, menos humanos (y también más comerciales, si pensamos en el ejemplo en los últimos cambios acontecidos en la plataforma de *Google-maps*). Los artistas discuten en principio desde la materialidad y la forma: por ejemplo la utilización de mapas sobre jabones y alfombras en su obra *Present Tense / Tiempo presente* 1996, de la artista palestino-inglesa Mona Hatoum. Ella nos cuenta respecto a su obra:

La primera vez que utilicé mapas fue en Jerusalén en 1996. Encontré el mapa del Acuerdo de Oslo entre Israel y Palestina, que se había firmado en 1993. Me pareció muy extraño porque se dibujaban pequeñas áreas, como lunares sin continuidad en un territorio. Se suponía que ese debía ser el mapa de la futura Palestina. Me pareció irónico porque se trataba más de dividir y de imponer reglas que de permitir a la gente que viva junta. Así es que dibujé ese mapa sobre un conjunto de jabones naturales de aceite de oliva, con bolitas de cristal mostrando esas áreas adjudicadas a los palestinos. Quise usar el jabón porque es un material que dura poco, que se disuelve.¹¹

También está el caso del artista argentino Horacio Zábala, que en su trabajo *Otras cartografías* (1972-1975), realiza una re-significación de los mapas escolares. En ella cuestiona el *statu quo* cartográfico: tacha, quema, violenta y obstruye los mapas. Por último tomamos como ejemplo los trabajos del artista Belga-mexicano Francis Alÿs, quien en su obra *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (2008) toma el estrecho de Gibraltar para cuestionar las fronteras entre Europa y África. Distintos formatos componen este trabajo: pinturas donde rompe la escala entre humanos y territorio, un video-performance, objetos, diarios del proceso de creación de su obra. Los artistas generan también una

¹¹ "El minimalismo infectado de Mona Hatoum", entrevista en el diario *El País*. Disponible en http://elpais.com/diario/2010/10/09/babe-lia/1286583178_850215.html.

reflexión a nivel conceptual, como en los casos de obras de escritores, que han cuestionado y reflexionado sobre los mapas. Tomaremos dos ejemplos:

En el cuento "Del rigor de la ciencia", perteneciente al libro *El hacedor* (1960), Jorge Luis Borges habla de la perfección de un mapa cuya escala es 1:1, es decir un mapa que coincide exactamente con el propio territorio, un mapa imposible, ya que como popularizó Gregory Bateson "el mapa no es el territorio". Este es efectivamente un mapa "perfecto", y por esa razón inútil: "En aquel Imperio, el arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia".¹² Este cuento cuestiona los vínculos entre experiencia/realidad y representación. Parece decirnos: necesitamos de la abstracción, la representación no puede ser perfecta porque de serlo dejaría de ser representación. Evidenciando así lo absurdo del mandato científico de universalidad, completitud, neutralidad. Esta misma idea de un mapa completo aparece en la obra visual de Michael Baldwin y Terry Atkinson "Map of an area of dimensions 12" x 12" indicating 2,304 1/4 inches. (Map of itself)" de 1967. Esta obra forma parte de su producción como integrantes del grupo artístico "Arte y lenguaje".

Estos artistas también trabajaron una obra basándose en la literatura de otro escritor, Lewis Carroll. Este autor en su poema infantil "La caza del Snark: agonía en ocho espasmos" (1876), ilustrado por Henry Holliday, también realiza algunas reflexiones sobre los mapas con un humor sin sentido. Entre los dibujos que acompañan el poema aparece un mapa que guía a la tripulación en busca del Snark, éste representaba al mar como ninguno, y toda referencia accesoría ha sido retirada de él, buscando orden y simplicidad.¹³ Es un mapa totalmente en blanco, una solución opuesta a la anterior. La construcción de un mapa sin elementos que dificulten su utilización, pero por lo tanto, también completamente inútil. Una renuncia a la representación. La obra/

¹² Borges, J. L., *El hacedor*, Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

¹³ Carroll, L., *La caza del carabón*, traducción, versión y prólogo Adolfo Sarabia, Barcelona, Lumen, 2001.

mapa visual de Baldwin y Anderson se titula *Map of the Sahara Desert after Lewis Carroll* (Mapa del desierto del Sahara según Lewis Carroll) (1967) y es una cita del mapa de Carroll/Holliday.

El mapa perfecto (total) sería el de Borges acompañado posteriormente por la obra de Baldwin y Anderson. Y otra versión del mapa perfecto (vacío) sería el de Carroll/Holliday también con su versión de Baldwin y Anderson. Pero ninguno de los dos "sirve" para la acción práctica. Uno representa "demasiado", tanto que deja de ser una representación, y el otro renuncia a la posibilidad de representar. Dilemas éticos y estéticos que se nos presentan a la hora de realizar un mapa. Nos preguntamos entonces: ¿cómo cartografiamos un territorio? ¿Cómo generar el vínculo entre realidad y representación, entre mapa y territorio? Volvemos a lo planteado anteriormente: es necesario representar, es necesaria la creación de una identidad. En manos de las instituciones obtenemos el código de lectura dominante: no son definiciones completas, definitivas, cerradas –aunque así se presenten– y es necesario cuestionarlas, sospechar de ellas y actuar sobre ellas. Si cada lenguaje contiene una visión del mundo, podemos decir que cada propuesta de cartografía en tanto lenguaje condicionaría un vínculo con los espacios que habitamos. El artista, en tanto creador de nuevas representaciones, cuestionador de las establecidas, artífice de la ambigüedad, debe trabajar con estos dilemas y preguntas. Debe negociar los discursos con aquellos establecidos.

El desafío de cartografiar la Patagonia

Patagonia era una palabra escrita en un mapa vacío, al cual los gobernantes argentinos recientemente liberados de su larga guerra civil vigilaban ansiosa y codiciosamente desde Buenos Aires, preocupados por las posibles reclamaciones chilenas o europeas.

Christian Ferrer, Cabezas de tormenta

La Patagonia es un territorio mixto, binacional, cuya identidad intenta ser definida por las naciones que la componen, pero como todo paisaje, y en especial el de frontera, posee una identidad difícil de aprehender. Los paisajes de

frontera son especialmente heterotópicos y por lo tanto son un “contra-espacio” ya que evidencian la convención y arbitrariedad. Los habitantes de la Patagonia en Chile y Argentina, a pesar de pertenecer a distintos países, comparten la concepción del tiempo y del espacio. Nos dice Foucault: “Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.”¹⁴ En este territorio encontramos diversas tensiones conceptuales, por ejemplo, las oposiciones de conceptos como: conservación y extracción energética; vacío y naturaleza prístina; monumentalización e invisibilización; políticas de desarrollo y parques nacionales, entre otras.

Retomamos nuestras preguntas ahora centradas en este territorio: ¿Cómo se cartografía una frontera?, y más específicamente: ¿cómo cartografiar la frontera patagónica? ¿Cómo dar cuenta de su complejidad, de sus tensiones? Cartografiar es crear un espacio y a la misma vez un tiempo. Mónica Quijada nos muestra cómo las fronteras marcan un rol fundamental en la constitución de la definición nacional: “Constituyen por un lado los límites tanto del control estatal sobre el espacio como ámbito de producción y reproducción de la identidad nacional: por otro, se materializan físicamente, actúan como un elemento tangible que se puede cartografiar.”¹⁵ Son, en principio, construcciones simbólicas como cualquier otra, y según el geógrafo catalán Joan Nogués “son las acciones y los pensamientos humanos los que dan sentido a una porción cualquiera del espacio y la convierten en territorio. El territorio per se, no existe, sino que se hace.”¹⁶ En este sentido, el paisaje patagónico se disputa entre imaginarios que lo presentan como vacío e intocado (por ejemplo con la artificial noción de “desierto”, base de la apropiación militar de la Patagonia y posterior establecimiento del control territorial), o como símbolo de una nación

¹⁴ Foucault, M., “Topologías” en revista *Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XIII, p. 39-62. Disponible en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>.

¹⁵ Quijada, M., “Nación y territorio: la dimensión simbólica del espacio en la construcción nacional argentina. Siglo XIX” en *Revista de Indias*, 2000, vol. LX, num 219, p. 376.

¹⁶ Nogués, J., *Nacionalismo y territorio*, Lleida, Editorial Milenio, 1998, p. 60.

en proceso de cambio, o como respuesta a intereses sectoriales, o como evidencia de la hostilidad de un entorno que demanda supervisiones externas, entre otras.

Para este propósito analizaremos bajo el modelo que propone Harley los mapas que “fundaron” la Patagonia Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. Elegimos estos mapas porque nos interesa especialmente problematizar el concepto de “frontera”. Todo mapa busca controlar y definir alguna frontera, ya sea simbólica o territorial. En nuestro caso esto es particularmente problemático porque nuestro territorio denominado “Patagonia” bajo un criterio de “paisaje natural” incluye dos países diferentes: Argentina y Chile. Este conflicto está marcado en todos los mapas hasta la posterior definición de la frontera en noviembre de 1902, cuando el rey Eduardo VII de Inglaterra dictó la sentencia arbitral que resolvía el litigio fronterizo. Pero también existen otras fronteras, como la frontera anterior, que es la frontera con los “indios”, los pueblos indígenas que habitaban el territorio. Antes que Chile los “enemigos” del proceso civilizatorio de conformación del Estado Nacional fueron los “indios”. El sociólogo Christian Ferrer nos dice: “Cuatro son los puntos cardinales y cuatro los hombres significativos que ingresaron en la Patagonia a fines del siglo pasado. Por el Norte, el general Julio Argentino Roca al mando de un ejército; por el Sur, el anarquista Errico Malatesta junto a otros cuatro compañeros de ideas; por el Este, doscientos emigrantes galeses liderados por Lewis Jones, que arribaron en un buque llamado *Mimosa*, un “Mayflower” para la región del Chubut, en busca de una nueva vida; y por el Oeste, a través de tierras araucanas, el francés Orllie Antoine de Tounens.”¹⁷ Cuatro proyectos diferentes de conquista.

En este apartado nos centraremos en los mapas que se desprenden de la figura del general Roca, jefe de la mal llamada “Campaña del desierto”. Llegó acompañado por un equipo de conquista: soldados, científicos –entre ellos un topógrafo o cartógrafo, y un fotógrafo considerado no como artista sino como científico o periodista. El fotógrafo, Antonio Pozzo, acompañó gratuitamente y por propia vo-

¹⁷ Ferrer, C., *op. cit.*, p. 41.

luntad la campaña. Según la antropóloga Alejandra Mailhe la fotografía tuvo en dicha "campaña" un rol fundamental "(...) gracias a su capacidad no solo de registrar estratégicamente el terreno (realizando un mapeamiento que duplica la objetividad científica de las mediciones topográficas y barométricas), sino también de elaborar una construcción estética del paisaje, que permite imaginarlo como un escenario del deseo. En esta operación son claves varias tomas de Pozzo en las que parece realizarse una primera apropiación estética de la naturaleza."¹⁸ De este modo, la apropiación simbólica acompaña este proceso de conformación del territorio nacional argentino. "Pozzo no solo registra esa "riqueza" del "nuevo" espacio, también aborda la monumentalidad del escenario: enormes mesetas, vistas panorámicas del cauce de los ríos, cascadas entre las montañas o bosques de enormes araucarias parecen adquirir, "por primera vez", un valor trascendente (próximo a la moderna experiencia estética de "lo sublime"). Para convertir el escenario en un "paisaje occidental", el lente eurocéntrico debe borrar los usos y sentidos (religiosos/culturales) proyectados previamente por los indígenas sobre los mismos escenarios. Subrayando la presencia de campos fértiles, vírgenes y seguros."¹⁹

Otro personaje clave es José Manuel Olascoaga (1835-1911), ingeniero, militar, explorador, quien posteriormente se consagró como el primer Gobernador de Neuquén desde 1885 hasta 1891. El general Julio Argentino Roca lo designó como Jefe de la Secretaría Militar del Ministerio de Guerra. También fue el jefe de la oficina topográfica militar, antecesora del Instituto Geográfico Militar (IGM) fundado en 1904. En este marco, Olascoaga fue uno de los principales impulsores y organizadores de la denominada *Campaña al desierto*. La ocupación de la Patagonia sucede entre los años 1879-1889. Como muestra una vez más Ferrer:

¹⁸ Mailhe, A., *Los bordes de la imagen: Ensayo y fotografía en la percepción del 'otro' social (Argentina, Brasil y México) [en línea]*. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013, La Plata, en *Memoria Académica*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2920/ev.2920.pdf.

¹⁹ *Íbid.*

(...) en 1878, el gobierno argentino comenzaría la ocupación final de la Patagonia mediante un movimiento militar de pinzas al cual se llamó oficialmente la "Conquista del Desierto", es decir, la subordinación de sus dueños originales al Estado argentino. Para acabar con el "problema del indio" se enviaron tropas al mando del ministro de Guerra Julio A. Roca, cuya misión consistía en traspasar la línea de frontera establecida décadas antes y sembrada de fortines, a fin de derrotar de forma drástica y definitiva a las tribus Ranqueles, Pehuenches, Pampas, Mapuches y Huiliches.²⁰

El plan fue exitoso, logrando la conquista de la Patagonia, y permitió apropiarse, para el patrimonio nacional, todo el resto del territorio hasta sus más australes confines.

Esta etapa inicial de delimitación de fronteras con lo "indio" y con Chile es visible claramente en los mapas como problemática. En el mapa realizado por Olascoaga y en el de Santiago Albarracín, los "indios" tienen protagonismo. Albarracín fue un militar argentino que realizó mapas interesantes en tanto poseen características propias de la cartografía "de autor" de la que habla Carla Lois. Según esta autora, la misma se realiza en el siglo XIX para luego dejar lugar en el siglo XX a la denominada cartografía institucional estatal,²¹ pero las marcas que deja Albarracín como autor son aquellas que pertenecen a la lógica del poder: señalamientos de los lugares donde acamparon Battilana y Obligado, "paraje donde se encontraron los cadáveres de los soldados muertos por los indios", o "punto donde se encontraron indios enemigos el 24 de noviembre de 1881". Criterios múltiples de mapeamiento, recorridos de personajes del poder. También en el mapa (realizado a mano alzada con tinta china) de Olascoaga hay marcas de la vivencia, nos muestra la "línea de frontera militar anterior", "camino generales y de indios", los "toldos de indios habitados" y los "toldos de indios abandonados". Son mapas para identificar al enemigo, mapas que sirven de ataque y defensa. Tiempo después los pueblos originarios serán exterminados y pasarán a la invisibilidad física y simbólica.

²⁰ Ferrer, C., *op. cit.*, p. 43.

²¹ Lois, C., *op. cit.*

Otras cartografías posibles

Qué es lo Universal?

El caso singular.

¿Qué es lo Particular?

Millones de casos.

Goethe

Solo por una cuestión analítica distinguiremos entre "forma" y "contenido" de los mapas (entendiendo que son categorías inseparables que funcionan como totalidad). Comparando los mapas de los cartógrafos con los de los artistas podemos ver que lo que evidentemente se transforma a través del tiempo es la forma de los mismos. Como dijimos anteriormente, cada vez se vuelven más minimalistas, precisos, "neutrales". Pero no sucede tan claramente con el contenido, es decir, con el criterio con el cual se construye ese territorio, qué se mapea y qué se deja fuera. Consideramos que no es suficiente experimentar formalmente, materialmente, embellecer o "subjetivizar" un mapa, es un comienzo posible, pero no alcanza. Porque si acordamos en que el mapa tiene un fin práctico, orientado a la acción, y que no es algo simplemente para mirar, sino para actuar (recorrer, viajar, dominar, identificar etc.) entonces nos preguntamos: los mapas realizados por los artistas ¿cuestionan estas lógicas? ¿Proponen nuevos agentes de cambio? ¿Permiten otro modo de apropiación y relación con el paisaje? Estas problemáticas se condensan en el territorio de frontera tal como es la Patagonia argentina. Es más "fácil" discutir en el centro, en las ciudades, donde la temporalidad es aparentemente la globalizada, la posmoderna, donde el cambio es alentado. En cambio, a la zona de frontera se le pide fijeza, estabilidad, porque su "fragilidad" constitutiva, su incompletitud, su identidad mestiza requiere por parte estatal garantía de unidad. Como nos dice la investigadora Paula Núñez, la Patagonia es "El territorio de lo incompleto, donde se está haciendo patria, porque todavía no terminó de hacerse. Parece que nadie hace patria en las grandes metrópolis, es una idea extraña. Así, lo fronterizo, lo incorrecto, lo monstruoso, lo inapropiable es lo natural, lo anclado en la sucesión de anécdotas que recorreremos al atravesar la geografía. Es así un marco material desde el cual

sólo podemos definirnos desde nuestra diferencia.”²² Los límites políticos están constantemente chocando con los otros límites existentes en todo territorio: los geográficos, los culturales, los simbólicos, los ecológicos, etc. En este mismo sentido Ferrer coincide: “La Patagonia, incluso hasta nuestros días, carece de historia; sólo dispone de *historias*, a las que el sistema pedagógico nacional soslaya prolijamente y que sólo pueden ser rescatadas de los rumores que el viento se llevó.”²³

Los *Caprichos* caricaturescos de Goya aparecen en los paneles del atlas *Mnemosyne* del historiador Aby Warburg –caracterizado por Didi-Huberman como “gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes”²⁴– como un reclamo a la hegemonía del dominio técnico del mundo. “El sueño de la razón produce monstruos”: esta es paradoja fundante de la modernidad. Paradoja del progreso, herencias del racionalismo y del empirismo, pero al mismo tiempo podríamos jugar con esta frase y, según lo que vimos en los mapas, decir: el sueño de la razón *oculta* o *reprime* los monstruos. Es decir, este mandato cientificista por un lado causa desastres humanos –que son contrarios al humanismo promulgado– y al mismo tiempo, es una negación del aspecto monstruoso. Escondemos los monstruos “debajo de la alfombra” pero estos tarde o temprano emergen.

Kant y Bacon pueden ser cuestionados por el arte. Goya produce imágenes dialécticas –tal como solicitaba Walter Benjamin. En ellas emerge la potencia de la alegoría: arrancar una parte de su todo, cambiar el contexto, inquietar. Ejercicios de montaje que desacralizan las categorías estancadas. ¿Puede construirse un mapa-dialéctico? ¿Puede un mapa dar cuenta del caos, de lo monstruoso que acecha bajo toda lógica racional aparente que intenta ordenar un territorio? ¿Debe hacerlo? El problema de la representación es reconocer la

²² Núñez, P., “Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta. Una mirada situada en la Patagonia”, conferencia presentada en el *Coloquio Internacional: Neomaterialismos. La vida humana y su lugar en el cosmos*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Lenguas, 28 de septiembre 2016.

²³ Ferrer, C., *op. cit.*, p. 50.

²⁴ Didi-Huberman, G., *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, 2010, p. 1.

dispersión, el caos y aun así intentar ordenar, inventariar, muestrear. Saber de lo imposible y aun así intentar hacerlo. El mapa de Diego Gutiérrez podría dar cuenta de eso. Magallanes explora, conquista, intenta ordenar el “nuevo” territorio. Antonio Pigaffeta escribe un diario de viaje. Diego Gutiérrez (1562), un cartógrafo español, y Jerónimo Cock, un grabador y artista flamenco, realizan un ornamentado mapa de lo que en aquel entonces se refería como la “cuarta parte del mundo”, América. Dibujan los monstruos, literalmente hay monstruos (en cambio los “monstruos” de hoy son los espacios vacíos, porque lo problemático y complejo en el mapa está ausente, como la no cartografía del “Alto” de Bariloche, por citar un ejemplo).

Christian Ferrer nos propone una “geografía espiritual” para la Patagonia, una disciplina en medio de la ciencia y el arte, sería

Una ciencia que, sin renegar de la historia o la economía, hace evidentes los pasos perdidos, los senderos olvidados, las rutas desusadas, y sobre todo, permite hacer intersectar los atlas imaginarios (literarios, utópicos, legendarios) y los dramas biográficos. La imaginación se superpone e imprime sobre la materia: sirva de ejemplo la toponimia patagónica, que expone la desbordante creatividad lingüística de exploradores y pioneros: el humor y el delirio se unen al santoral y la simbología estatal. Inútil consultar los mapas de la geografía espiritual en busca de “energías cósmicas” u horizontes turísticos novedosos, pues en ellos sólo resalta la materia emocional que un historiador atento debería rescatar de los escombros, documentos y relatos orales. El buen cartógrafo aprende a desconfiar de las mediciones precisas, pues a cada espacio físico corresponde un atlas simbólico. La geografía paralela es la psiquis de la cartografía y también la “anímica” de las naciones.²⁵

Podríamos también pensar en una “cronología espiritual”, como muestra Paula Núñez, la que aparece, por ejemplo, en los testimonios de los habitantes del pueblo patagónico de Comallo en donde la temporalidad la marcan los desastres climáticos: las nevadas, las inundaciones, los volcanes marcan los cambios en las vidas de sus habitan-

²⁵ Ferrer, C., *op. cit.*, p. 49.

tes. Esa temporalidad no aparece en ningún mapa. Entonces, debemos tomar los mapas institucionales, sin negarlos, como la definición abstracta e incompleta (pero necesaria) de nuestra identidad, pero a ellos debemos, necesariamente, sumarle capas de sentidos localizados. ¿Qué es "cerca", qué es "lejos"? ¿Qué territorio es "nuevo" y cuál antiguo? El grado cero está marcado por el mapa científico-político y a ese cada comunidad debe sumarle sus sentidos. Si el mapa está orientado al hacer práctico para que efectivamente funcione como guía, debe ser re-interpretado y reapropiado, experimentado, vivido. En lo particular está siempre presente lo general, esta es la metáfora que utiliza Agamben para hablarnos también de la lógica metodología propuesta por Aby Warburg: cada imagen es un fotograma perdido de una película invisible. Nunca vemos una individualidad, es imposible aislar la percepción. El mapa, entonces, imagen/texto, nunca es aislable de los mapas, los otros mapas posibles, sus reversos, sus imposibles.

Espacios CERO

Gaminar La Floresta

Alex Schlenker

Introducción

Uno de los ámbitos de interés en mi producción artística es la relación entre el tiempo y el espacio y las interacciones con otras personas que pudieran surgir en ese tiempo-espacio. En el año 2007 rodé en el barrio La Floresta de Quito un documental que recogía los testimonios de distintos vecinos que sentían que el barrio –surgido de una antigua hacienda de propiedad de la familia Urrutia y convertido a mediados del siglo XX en un sector de casas residenciales de diversos estratos económicos– se veía muy afectado por el tráfico, la especulación inmobiliaria y la irrupción de locales ligados a la vida nocturna. En el mencionado proyecto abordé durante varios meses el barrio a través de una de mis metodologías predilectas: el caminar. La relación con el espacio-tiempo desde la condición de peatón me permitió experimentar cómo el barrio se desplegaba como un entramado de múltiples capas que entretejían el pasado y el presente, lo tradicional y lo moderno, la quietud y el vértigo. Identificadas estas tensiones indagué en la relación de fuerzas que atraviesa al barrio. El objetivo principal era estar; los objetivos secundarios *mirar y escuchar*.

Recorrer, guardar y ordenar...

Para este proyecto desarrollé una metodología que combinaba los recorridos a pie por el barrio y el encuentro cara a cara con distintos habitantes del mismo. En un segundo momento hice registros en fotografía y en vídeo, apuntes en diarios de trabajo, archivos de audios, una extensa serie de objetos encontrados y distintos mapas elaborados durante el transcurso del proyecto. Esta forma de investigación y creación sobre el mismo terreno me permitía generar un amplio

archivo de imágenes (fijas y en movimiento), de sonoridades, texturas y gestos cartográficos. Una aproximación metodológica que me interpelaba constantemente a no separarme del objeto de estudio a través de preguntas elaboradas con anterioridad, sino a zambullirme en el mismo. Este desarrollo permitió invertir la lógica de pregunta y respuesta, obteniendo por lo general primero las respuestas y en un segundo momento las preguntas.

Muy pronto comprendí que las etnografías emprendidas se tornaban de este modo en auto-etnografías de mi propia mirada sobre mi constante desplazamiento. No se trataba tan solo de investigar un barrio, sino de investigar el barrio en el que había decidido vivir y trabajar. Tal metodología asumía además el carácter errático del movimiento, el devenir espontáneo e impredecible. Para ello me planteé el acto de detención del movimiento (*quietud*) como instante para detonar/encontrar distintas historias inscritas en tal o cual elemento (un muro, una casa derrocada, un letrero, un negocio familiar, etc.) de mi recorrido entre dos puntos. Abundantes testimonios obtenidos a través de entrevistas y conversaciones recogen esta momentánea quietud. Así los recorridos por La Floresta se explicaban siempre en dos niveles estrechamente entrelazados: por un lado la relación surgida desde el andar con el espacio y las temporalidades de distintos momentos históricos del barrio, y por el otro la interlocución surgida constantemente a través de encuentros que servían para recuperar determinadas historias de los distintos actores del barrio. Esta acción hace uso del cuerpo para mapear y generar una costura justamente entre las dimensiones espaciales y temporales. Es a través del cuerpo que se regula la velocidad de desplazamiento, y es a través de ese ritmo que se establece una relación directa con el espacio, cuya construcción significativa y potencial deviene en territorio como portador de la memoria y del sentido cultural.

A lo largo de los múltiples recorridos por el barrio La Floresta me encontré en las esquinas, las veredas, las tiendas, las casas y otros tantos espacios con una amplia variedad de vecinos (habitantes y trabajadores del barrio; desde los mayores –fundadores del barrio– hasta los más jóvenes “mi-

grantes urbanos" en busca de espacios donde el flujo cotidiano se desacelere) que, preocupados por la transformación del barrio (derrocamientos de casas antiguas, edificación de inmuebles de departamentos, apertura de bares, cafés y restaurantes, etc.) aprovechaban el encuentro conmigo para expresar sus preocupaciones. Estos testimonios me generaron la sensación de estar en uno de los pocos espacios en los que aún se podían pensar las posibilidades de lo político como forma crítica de articulación y defensa de la vida.

Tras casi dos años del proyecto decidí vivir en La Floresta, en donde además está la universidad en la que me desempeño como docente. Así surgieron las condiciones ideales para abordar un proyecto que me permitiría entretener mis inquietudes artísticas y mi propio proceso de vida; trabajar, investigar y crear en La Floresta se integraban en un solo proceso de vida-creación. Estas condiciones me permitieron desarrollar una serie de fotografías de retrato de aproximadamente cien vecinos con los que me fui relacionando.

El Archivo y sus cortes... a modo de conclusión

Tras algo más de siete años de recorridos acompañados de técnicas de registro fui elaborando un cuadro detallado en torno a la noción de barrio sugerida/recordada por los vecinos "originarios" que llegaron de niños al lugar en la primera mitad del siglo XX. Esta idea de barrio, en tanto forma cultural de uso del suelo y modo de convivencia, se diluye de manera acelerada a manos de una feroz transformación urbana que, impulsada por la especulación inmobiliaria, adquiere y derroca casas familiares construidas en La Floresta entre 1940 y 1980. Muchas de estas constan en un listado de casas patrimoniales (por sus patios, jardines, paredes de adobe, pisos y ventanas de madera, etc.). Las familias que alguna vez habitaron esas casas han dejado de existir o han abandonado el barrio. En los terrenos de las casas son construidos edificios cuyos valores de compra/alquiler duplican o incluso triplican los valores de las casas anteriores. Los nuevos inquilinos entran y salen en automóvil de los edificios y así circulan poco por el barrio. Múltiples observaciones confirmaron que nadie les reconoce en la calle como "vecinos". En medio de esta dinámica quedan aún algunos artesanos, artistas y creadores

en el barrio. La mayoría alquila los pocos espacios que han ido quedando (zaguanes, garajes, cuartos en traspatios, etc.) para sus oficinas.

A partir de una serie de intervenciones que cruzaban la deriva casi performática con el registro en diversos soportes, decidí nombrar el proyecto *Espacios CER0*. Este alude a la reducción/contracción del espacio-tiempo como condición de posibilidad del sentido cultural. La desaparición de ciertos espacios y los tiempos ligados a los mismos amenazan determinados modos de vida “en barrio”. Los recorridos que desplegué en estos años generaron un archivo que recoge los múltiples elementos registrados y, al mismo tiempo, fue concebido como una instancia de posibles “cortes críticos” que le dan forma al material generado para su circulación con fines pedagógicos/críticos: series fotográficas, videos, piezas gráficas/cartográficas, etc. El archivo no puede –ni siquiera se lo ha propuesto– detener la oleada transformadora del barrio. No obstante, es una herramienta útil para pensar las posibilidades de re-existencia en los intersticios que el capital va dejando en el territorio.



Espacios CER0: Mapa de actores/lugares La Floresta; disponible en: <http://bit.ly/2q9BKAR>

Fanzinoderiva

La calle como fanzine

Colectivo Fanzinoderiva, Patricia Palacios, Amalia Ospina

Introducción

La ciudad y el espacio público urbano son construcciones socio-culturales con base físico-territorial que significan e inciden de manera diferencial en las personas y colectivo, dependiendo del sujeto social del que se trate o del que las habite. Por ejemplo, para las mujeres la experiencia de vida urbana no solo es diferente sino desigual con relación a la de los varones, en varios aspectos. Uno muy visible es que al desplazarse en la ciudad, sea como peatonas o en transporte público, para ellas el factor seguridad es crucial, por los riesgos y agresiones que enfrentan. Las estadísticas de asaltos, acoso sexual, trato vejatorio, en suma, las diversas violencias de género en el espacio público, señalan mayores índices para ellas que para los hombres, lo cual ya revela la flagrante inequidad. Además del diferencial ejercicio del derecho a la ciudad manifiesto en el inequitativo acceso de ellas tanto a la propiedad de la tierra y la vivienda, como al poder y a la toma de decisiones sobre el hábitat y sobre política pública urbana. Sin embargo, desde un punto de vista testimonial y contrastante, la ciudad representa para las mujeres un ámbito favorable a su emancipación, autodeterminación y a la construcción de democracia y equidad. Del debate al respecto surgió el interés por evidenciar o constatar dicha ambivalencia experimentando el espacio urbano a través de instrumentos propicios.

Considerando la *deriva urbana* como una metodología vivencial de percepción y re-conocimiento del espacio, tres grupos de personas adultas, de diversas edades y condiciones, nos dispusimos a provocar una mutua interpelación con el espacio urbano, originalmente enfocada a la mencionada experiencia diferencial según género y desde una perspectiva particular de mujeres, pero que en el transcurso de su

implementación logró contrastarse y complementarse con la perspectiva de los varones que integraron los grupos. Adicionalmente la deriva implicó momentos de reflexión, socialización y producción de performances o instalaciones artísticas *in situ*, como un acto de interacción, comunicación y devolución de lo recibido que luego se tradujo a un soporte físico y vivencial: el *fanzine* como objeto y como recorrido. Entrelazando dos de los componentes sustanciales o instrumentos a implementar en esta experiencia, a saber, la deriva y el *fanzine*, acuñamos el acrónimo *fanzinederiva* y asumimos *la calle como fanzine*.¹

Aproximación teórico-conceptual

La calle cuenta una historia si se le quiere escuchar
Rick Steggerda

La propuesta y experiencia *fanzinederiva* originalmente se planteó los siguientes objetivos:

- Recorrer y reflexionar sobre la ciudad y sus calles, a la deriva y en colectivo
- Constatar diferentes formas y posibilidades de habitarla
- Dialogar con el espacio, dejarle que nos hable, contarle nuestras historias
- Apropiarnos de la calle y del espacio público y convertirlos en *fanzine*

En la aproximación teórico conceptual inicial y en la búsqueda de metodologías e instrumentos propicios para el logro de los objetivos planteados, identificamos tres elementos principales que conceptualizamos a continuación, a la luz de autores/as y corrientes diversos, así como de ideas propias de los participantes.

La deriva

Partimos de la premisa de que tenemos una relación de co-creación con el espacio que nos rodea. El cuerpo se va creando a medida que atraviesa el espacio y el espacio se

¹ El ejercicio-laboratorio *Fanzinederiva*, considerado una forma de cartografía crítica, se llevó a cabo en tres sectores diferenciados de la ciudad de Quito, cada cual en un fin de semana distinto del mes de julio de 2016.

crea a partir de las acciones del cuerpo y las relaciones que genera con otros cuerpos y objetos. La deriva es un recorrido urbano que nos permite dejarnos permear por la ciudad y sus múltiples elementos, con algunos objetivos definidos (o no); como práctica permite realizar lecturas semiológicas de los lugares como una herramienta crítica para mirar y sentir el paisaje. Interesaba entonces el uso de la deriva como método de aproximación al paisaje desde la experimentación artística del territorio y ahondando en su dimensión social.² La deriva como posibilidad de desaprender rituales impuestos y descubrir nuevos. Un recorrido que abra los sentidos y nos permita experimentar, explorar el espacio y a nosotras mismas; incentivar la creatividad y hacer visible lo que está debajo de las sombras. Pero que ante todo nos permita proponer ideas frescas y reflexiones.

Relato y/o mapeo

Escribir es una herramienta fundamental para el empoderamiento de cualquier persona y en particular de las mujeres. No es hace mucho tiempo en la historia que las mujeres han adquirido el derecho pleno de escribir y de ser reconocidas por esta actividad, menos aún que sus ideas tengan trascendencia en la escena política, social y académica. Escribir, más allá de su función social, tiene una función alquímica, como nos dice Gloria Anzaldúa en su *Carta para escritoras tercermundistas*,³ pues nos permite hacer alma, construirnos desde el lenguaje, enfrentarnos a nosotras mismas a lo "otro" que nos habita y divide, y así reconstruirnos, rezurcir pedazo a pedazo nuestra alma desmembrada. Cuando hemos decidido escribir, no pertenecerle a nadie más que a nuestras ideas, es cuando nos enfrentamos a nuestros demonios y solo nuestra pluma será capaz de enfrentarlos. Queremos escribir al tiempo que carto(bio)grafiamos el espacio urbano (mapeo

² Pellicer, I., "Derivas: arte, ciudad y sociedad Dérives: art, city and society" en *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, volumen 4, número 1, URBS, 2014. Disponible en http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/pellicer_nubiola_lacour.

³ Anzaldúa, G., "Carta a escritoras tercermundistas". Disponible en <http://myslide.es/documents/una-carta-a-escritoras-tercermundistas-gloria-anzaldua.html>.

y/o relato); impregnarlo con relatos de vida de mujeres que han experimentado el espacio. Asumir la experiencia como aquello que tiene la capacidad de modificar la percepción y el conocimiento que tenemos sobre las cosas y nosotras mismas. Al carto(bio)grafiar cambiamos la geografía y nos transformamos; al contar lo que pasa en un espacio, también nos contamos; lo que pasa en un lugar lo hace y nos hace diferentes y únicos. Esto supone la creación de microrelatos de microciudades, de las cuales nos podemos apropiar fácilmente, la ciudad se fragmenta ante nuestra mirada y desde nuestra palabra en pequeños universos originales, con personalidad propia.

Cartobiografiar una deriva supone ordenar lo que ha pasado para intentar comprenderlo mejor; dejar madurar esta experiencia intensa y rápida, tomar distancia y reflexionar sobre ella; intentar descubrir algo más al reconstruirla; aceptar la dificultad de compartirla y, por lo menos, hacerla visible. Es un proceso creativo, un ejercicio de comunicación, la obtención de un fotograma perfecto: la captura de un momento específico en la experiencia de la vida urbana.⁴ En la implementación de las Fanzinederivas, la escritura del relato se concretó a través de anotaciones, grafismos, grabaciones audiovisuales y fotográficas, pero sobre todo durante las permanentes reflexiones colectivas en tiempo real, *in situ* y que finalmente se convertían en instalaciones y/o performances artísticos y efímeros. A decir de algunos participantes, la mayor proyección de los contenidos del relato se ubica en el pensamiento y cotidianidad de cada cual y en su interacción permanente con la ciudad y el espacio urbano.

El fanzine

Zine viene del vocablo inglés: *magazine* que significa revista, es una publicación pequeña, no comercial y de poca difusión. Un fanzine (abreviatura en inglés de *fan's magazine*, revista para fanáticos) es una publicación temática realizada por y

⁴ Palacios Ortiz, A. J., "Carto[bio]grafías. Invenciones cartográficas para representaciones experienciales" en *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Volumen 4, número 1, URBS, 2014. Disponible en http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/palacios_ortiz.

para aficionados. Los fanzines suelen ser gratuitos o con un coste mínimo para pagar los gastos de producción. Es una publicación libre, no está sujeta a normas editoriales de producción, contenido ni distribución. Su única limitación es su dependencia a la voluntad, tiempo, disposición y condiciones económicas de sus realizadores/as. Estas publicaciones casi siempre intentan mostrar y discutir ideas desde varios puntos de vista ya que son de edición independiente y suelen recoger textos e imágenes de interés para determinados grupos sociales o culturales minoritarios. Algunas de sus características son: que sorprenda, que incomode, que busque alterar ideas y valores preconcebidos. Hacer un fanzine es un acto de rebeldía contra un sistema editorial cerrado, que margina en contenido y forma. A través del fanzine me puedo expresar como quiero y de los temas que me interesan. Un fanzine lo puede hacer cualquiera.

En resumen, la fanzinederiva implica:

- La deriva como método de exploración de las calles;
- El mapeo-relato como ejercicio de sistematización y materialización de experiencias e ideas;
- El fanzine como una excusa para apropiarnos del espacio, de los muros, el piso, las veredas, las ventanas y paredes de la ciudad como las páginas que relatarán nuestras historias de y sobre la ciudad en relación a nuestros cuerpos y sensaciones.



Foto 1: Recorrido Fanzinederiva Centro. San Juan, Quito. Julio 2016. Autora: Patricia Palacios J., 2016

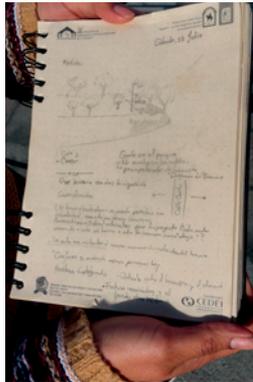


Foto 2: Bitácora. Relato Fanzinederiva Centro. San Juan, Quito. Julio 2016. Autora: Patricia Palacios J., 2016



Foto 3: Instalación 2 Pintura y adorno floral en muro. Fanzinederiva Centro. San Juan, Quito. Julio 2016. Autor: Josué Fernández, 2016

Metodología y herramientas

En la convocatoria pública pusimos énfasis en la necesidad de participar despojados/as de preconceptos sobre el espacio y la zona de la ciudad a recorrer, lo cual, a decir de varios participantes, constituyó un atractivo para su involucramiento. En este sentido, las consideraciones sobre el impacto diferencial del espacio urbano entre hombres y mujeres, o la precisión en el uso de conceptos como ciudad, territorio, espacio urbano, lugar, etc. por un lado, y, por otro lado, aquellos prejuicios sobre la inseguridad o la deficiente calidad estética de ciertas áreas de la ciudad, fueron asumidos más como situaciones posibles a experimentar que como situaciones o conceptos dados. Se trataba de abrir la mente y las percepciones permitiendo que el espacio hable y nos cuente su versión de las cosas. Se trataba de que el espacio y los sujetos participantes nos interpelemos mutuamente para luego arribar a un diálogo o entendimiento, así como a la construcción colectiva de conocimiento sobre la ciudad y el lugar recorrido, lo cual serviría de base para “escribir el fanzine” a través de instalaciones artísticas o performáticas. Por ello la metodología y herramientas a aplicar cobraron mayor relevancia y exigieron un constante afinamiento y readaptación, fueron planteados como susceptibles de construcción permanente, adaptables y participativos, y estuvieron relacionados principalmente con los siguientes aspectos:

Participantes y condiciones de participación:

- Grupo/s interesados en un proceso que combine reflexión, recorrido y exploración del espacio urbano y realizar instalaciones o intervenciones urbanas.
- Abierto a hombres y mujeres (prioridad mujeres). Mayores de 18 años.
- Estar abiertos, dejarse llevar; sin preconceptos sobre el lugar; escuchar al territorio; caminar.

Definición del lugar a recorrer e intervenir:

- Se escoge previamente la zona y el lugar de encuentro, pero el recorrido y la intervención son prácticas directas, decididas *in situ*.

Duración: Dos días / Un fin de semana

- Día 1: recorrer, observar, sentir, reflexionar
- Día 2: crear, devolver, reflexionar

Producción colectiva de conocimiento

- Elaboración de fanzines = instalaciones. Performances
- Reflexiones permanentes y en reuniones expresas
- Recorrido y reflexiones finales con grupo y gente de barrio, en torno a la intervención realizada
- Sistematización y exposición de experiencia de cartografía-crítica (posteriores a la experiencia)
- Registro fotográfico continuo y total de las actividades del grupo y del barrio
-

Cronograma de actividades sugerido:

Día 1		Día 2	
Encuentro Individual	Presentación metodológica	Encuentro	Preparación de materiales
Recorrido	Performance opcional	Instalación y/o fanzines	Pambarnesa al aire libre
Almuerzo en restaurante	Reflexión hallazgos	Reflexión conclusiones	Cierre
Planificación de instalación	Cierre	Sistematización	

Testimonio 1:

A mí me gustó mucho la metodología en el sentido en que en el primer día uno se dejara llevar por el territorio, se dejara en lo bueno, en lo malo, en lo conflictivo, en lo grave que tuviera el territorio. O sea, el primer día era como para dejarse llevar y observar y sentir y pensar. Y me gustó que en el segundo día estuviera propuesta la intervención. (Gerardo Merino, Participante Fanzinederiva Sur)

Como se puede advertir, las actividades de cada día cumplían roles metodológicos específicos pues en el primero se trataba de conformar una comunidad de aprendizaje y conocer sensorial y reflexivamente el territorio. En este sentido, destacan las actividades de presentación individual de cada participante en las que se lograban identificaciones mutuas al compartir experiencias positivas y negativas en el

espacio urbano. También fue decisiva la reflexión, tanto en tiempo real como al final de la jornada, sobre los hallazgos y sensaciones despertadas en el territorio, en la que cobraba protagonismo el diálogo entablado entre el sujeto social visitante y el espacio. Se puso en evidencia la diferencia entre experimentar el espacio urbano en colectivo versus el hacerlo de manera individual, así como la experiencia diferencial entre hombres y mujeres.

Testimonio 2:

Realmente para mí, escuchar las voces de las mujeres fue súper significativo, porque uno como hombre no tiene los mismos conflictos. Esto no quiere decir que no exista ningún conflicto. Tampoco es que para los hombres todo es ventaja. No podemos ser maniqueos en la vida, diciendo que todo es ventaja para los hombres y desventaja para las mujeres. Pero fue muy rico escuchar hablar a las mujeres sobre el espacio público. Creo que eso me ha enriquecido. (Gerardo Merino, Participante Fanzinederiva Sur).

Si bien en el primer día llegábamos a ciertos acuerdos sobre la instalación o devolución al territorio que se haría al día siguiente, la forma concreta que adquiriría la intervención dependía de la situación enfrentada el segundo día, pues los/as participantes ya habían procesado de mejor manera la vivencia previa, tenían criterios más claros sobre su respectiva responsabilidad en la acción colectiva, pero sobre todo dependía justamente de lo que en ese momento dijera el territorio. De esta manera, se requería y se produjo una capacidad de adaptación significativa para asumir cambios y para la producción artística no programada, la improvisación.

Testimonio 3:

A mi me interesó participar para ir a trabajar este espacio de huerto urbano. Llegamos y vimos a los chicos que estaban trabajando letreros identificativos de las plantas del huerto. O sea, llegamos cuando la actividad estaba desarrollándose y como Pluma y yo estamos muy metidos con caminar y con los caminos, entonces en un principio íbamos a plantar. Llevamos nuestra cajita de semillas, pero una vez en el lugar el huerto habló también y lo que necesitaba era como un mantenimiento más bien. (María Fernanda Gallardo, participante-acompañante Fanzinederiva Sur).

El momento de elaboración y ubicación de la instalación, que también equivale al momento de formulación y puesta en práctica del relato, a la cristalización del diálogo entre participantes y espacio, a la devolución simbólica al lugar de aquello que nos quiso contar y que percibimos, constituye el factor clave, diferente y uno de los mayores aportes metodológicos de la Fanzinderiva con respecto a otras formas de deriva (inclusive con respecto al actualmente llamado urbanismo táctico en boga en los ambientes académicos y políticos alternativos en el mundo).

Testimonio 4:

La verdad es que al inicio no sabía qué era un Fanzinderiva, pero fue muy interesante porque lo inesperado es lo mejor. Entonces, me gustó mucho conversar con las chicas que estaban allí porque era una lluvia de ideas que ellas daban, una perspectiva de la ciudad muy diferente a lo que una ve cada día, es como ver diferentes historias que les pasan a través de sus ojos. Entonces me parece súper interesante esa deriva porque a través de todo lo que dijimos, todo lo que vivimos, fuimos haciendo instalaciones para que la gente vaya y comparta con nosotros y vea cómo nosotros podemos seguir viendo la ciudad y cómo poder nosotras escribir en ella. Y me pareció súper interesante y súper novedoso. Para mí era una nueva idea. (Denisse Estrella, participante en Fanzinderiva original en La Tola y en reunión final de sistematización del laboratorio Fanzinderiva).

Participantes

Originalmente se estableció en diez el número de personas que integrarían cada una de las tres derivas, y se dio un plazo para las inscripciones, de suerte que pudiéramos contar con tiempo suficiente para informar y preparar a quienes participarían, o para reemplazarlos en caso de que alguien prevea, por cualquier motivo, su inasistencia. De un total de 48 inscritos/as, sólo se admitió y confirmó a 30, a 10 por Fanzinderiva, según orden de llegada hasta completar el cupo. Participaron efectivamente 28 personas con su respectiva inscripción, 5 acompañantes y 10 vecinos/as del lugar visitado.

Implementación de las Fanzinderivas

Tomando en cuenta que los resultados del laboratorio y

la experiencia iban a ser expuestos al público en paralelo a la conferencia mundial Habitat III cuyo centro de interés estaba situado en el área Centro-norte de Quito, decidimos deliberadamente realizar nuestro ejercicio en barrios fuera de dicha "zona cero", pues interesaba interactuar y mostrar cómo se vive y experimenta el espacio urbano en ambientes más populares y cotidianos de la ciudad. En todos los casos los recorridos concretos sobre las calles de la ciudad fueron decididos colectivamente, *in situ*, en tiempo real, no antes.

Fanzinoderiva Norte

La Fanzinoderiva Norte fue el primer ejercicio práctico del laboratorio. Sin embargo, esta experiencia colectiva se aplicó parcialmente, solo el primer día, siendo cancelado el segundo por decisión de los asistentes, en vista de que la mitad de los/as inscritos no concurren al encuentro, ni reconfirmaron su presencia para el siguiente día. Dicha situación produjo cierta desmotivación, pero no impidió que los/as asistentes hiciéramos el recorrido durante el primer día, tanto de manera peatonal como motorizada debido a la extensión del área, obteniendo un registro fotográfico de los puntos que espontáneamente llamaron nuestra atención y en torno a los cuales se generaron interesantes debates.

Es de señalar que el barrio Comité del Pueblo tiene una reconocida trayectoria de organización y movilización social en torno a la vivienda, desarrollo urbano e involucramiento o cuestionamiento ciudadano a la política pública local. En otro sentido, el barrio afronta el estigma, ¿o la realidad?, de ser un lugar violento, inseguro y hasta cierto punto precario, todo lo cual, despertó la curiosidad y constituyó el leitmotiv de la Fanzinoderiva. Tanto al inicio del recorrido, cuando descubrimos fachadas de casas adornadas con esculturas míticas, como al final de la jornada, durante el diálogo mantenido con directivas del Centro Cultural Comité del Pueblo, se produjeron momentos que estuvieron curiosamente relacionados con el tema del arte y la apropiación ciudadana del espacio público. En dicho lugar nos contaron historias y compartieron materiales sobre el devenir del barrio, pero además nos ofrecieron el

almuerzo que estaba siendo compartido entre el personal, los jóvenes y habitantes del lugar, como acostumbran hacerlo muchos sábados. La interacción fue facilitada por un participante de la Fanzinoderiva que era vecino del lugar y miembro del Centro Cultural.

Fanzinoderiva 1		
Norte	Comité del pueblo	Quito
1 Sitio de Encuentro		6 Centro Cultural Comité del Pueblo
2 Vista al nevado Cotopaxi		7 Árbol esquinero y gruta
3 Casa del Minotauro y Medusa Taller Hierro y Arte		8 Mercado convertido en Centro Comercial Comité del Pueblo
4 Parques infantiles cerrados		9 Balcón florido y cuchitril "propiedad privada"
5 Basurero "Quito Limpio"		10 Sitio de cierre y despedida
Participantes: Mayfe Ortega, Mishell Riera, Andrés Granda, Franco Bertocchi y Patricia Palacios.		

Entre las reflexiones producidas al final de la jornada destacaron: la constatación de la aplicación generalizada

en el barrio de una política pública de supuesta seguridad y mantenimiento de los espacios públicos a través de su cerramiento con mallas de alambre que impiden el libre acceso y disfrute ciudadano de los mismos; el impacto y transformación drástica tanto de las dinámicas cuanto de las relaciones vecinales y comerciales, al haber sido desmontado el mercado abierto que antes estuvo ubicado en una de las avenidas principales del lugar y haberlo convertido en un "Centro Comercial" tipo "Mall", con las consabidas dinámicas de consumo exclusivistas e inaccesibles a buena parte de la población.



Foto 4: Casa Minotauro. Fanzinoderiva Norte, Comité del Pueblo, Quito, julio 2016. Autor/a: Patricia Palacios J., 2016



Foto 5: Parque infantil cerrado. Fanzinoderiva Norte, Comité del Pueblo, Quito, julio 2016. Autora: Patricia Palacios J., 2016

Fanzinoderiva Centro

El inicio de la Fanzinoderiva Centro fue peculiar en vista de la integración sorpresiva de un grupo compacto de ocho estudiantes de teatro de la Universidad Central, quienes habían asumido que para participar bastaba con una sola inscripción. En todo caso, dicha presencia fue crucial para complementar y animar la Fanzinoderiva realizada en el barrio de San Juan. Propusieron, por ejemplo, que al día siguiente realicemos las actividades con actitud y apariencia festiva, trayendo instrumentos y usando ropa colorida y antifaces, idea que adoptamos con mucho gusto pues atrajo la atención de los vecinos y facilitó de alguna manera la interacción con ellos.

Fanzinederiva 2		
Centro	Barrio San Juan	Quito
1 Sitio de Encuentro: Basílica		7 Parque infantil y cancha vacíos Sin uso y sucios
2 Parque Matovelle: Presentación de participantes y metodología		8 Jardín mínimo apropiado por un niño. Mirador
3 Fachada angostísima y adornada. Casa de artista		9 Mirador
4 Flashmob: Saludo colectivo en casa colorida		10 Reunión de análisis de lo percibido y planificación de la instalación
5 Acción artística espontánea. Canto y baile		11 Instalación colorida y móvil en árbol. Performance Teatro infantil
6 Escalinatas. Gradas arriba y gradas abajo. Miradores		12 Instalación en pisos y muros. Flores de papel y dibujo a tiza. Animación sonora con botellas llenas de semillas
Participantes: Jaquelina Catagña, Mirka Ochoa, Mónica Tipán, Lisbeth Flores, Nelly Sailema, Santiago Oscullo, Nataly Terán, Keila Pazmiño, Sofía Terán, Josue Fernández, Carla Macas, Gabriela Guaña, Patricia Palacios e Irina Verdesoto (integrante virtual) .		13 Pambamesa y cierre de deriva.

Durante la reunión de presentación individual y metodológica, se pudieron vislumbrar un par de tendencias tanto en lo referido al funcionamiento interno de la fanzinederiva, cuanto a la interacción con el lugar. En el primer caso, el subgrupo en mención tendía a permanecer cerrado sin tender lazos con los demás participantes, y en el segundo caso, el modo de interactuar con

el espacio por parte de este grupo específico era más performático y protagónico que receptivo y observador. Por su parte los integrantes individuales que no eran parte del subgrupo, debieron adaptarse a la situación dada y buscaron integrarse con el resto, en cuanto oportunidad se ofrecía. En dichas condiciones, procedimos a recorrer el barrio y a intentar conocer y entablar comunicación con él. Hicimos un conjunto de hallazgos importantes; por ejemplo, que el barrio dispone de un parque totalmente irregular en cuanto a topografía, pero bastante bien aprovechadas y distribuidas las áreas y distracciones que ofrece. Fue en el lugar que estuvimos más tiempo relativo, en los dos días, y pudimos constatar que en todo momento el parque era utilizado por diversos grupos practicando una variedad de actividades y con quienes interactuamos de diversas maneras. Otra constatación fue que dada la agudeza de los desniveles topográficos, el sistema de circulación peatonal implica la omnipresencia de escalinatas, dificultando los desplazamientos frecuentes de vecinos y transeúntes, pero sobre todo de las personas con discapacidad o las que transportan paquetes, niños y mascotas. Sin embargo, la cara opuesta de esta realidad es que el barrio disfruta de una multiplicidad de miradores y balcones que permiten observar el paisaje natural y construido, constituyéndose esto en un factor de valorización e identidad del lugar.

A medio recorrido y espontáneamente se produjo una actividad artístico-performática por parte de todos los integrantes consistente en una coreografía (canto y baile), en el borde elevado de una calle, que atrajo la atención de los vecinos allí presentes, lográndose un mini intercambio de información sobre la cotidianidad y problemas del barrio. Durante este recorrido, se destinó un tiempo a actividades lúdicas y de socialización entre los/as participantes, aprovechando que los espacios públicos de juegos no estaban siendo usados por los vecinos, y se concluyó la primera jornada con una presentación de bitácoras y relatos, dejando pendiente la decisión sobre las instalaciones para el inicio del día siguiente. Esta reunión se produjo en los espacios internos y externos del Centro de Arte Contemporáneo que funciona en el edificio del antiguo Hospital Militar y que conjuntamente con la Basílica y sus imponentes torres, así como con la edificación del Colegio Nacional

Mejía, constituyen un marco arquitectónico y patrimonial de gran valor que caracteriza al barrio de San Juan en el Centro de Quito.



Foto 6: Instalación Adorno móvil. Fanzinederiva Centro, San Juan, Quito, julio 2016. Autor: Josué Fernández, Quito, 2016



Foto 7: Instalación floral. Fanzinederiva Centro, San Juan, Quito, julio 2016. Autor: Josué Fernández, Quito, 2016

Al siguiente día se decidió hacer dos instalaciones en dos sitios diferentes del barrio y ambas fueron acompañadas con animaciones músico-teatrales espontáneas por parte de los participantes, las mismas que nos facilitaron la interacción con la gente presente en cada lugar. Se escogieron lugares en el extremo alto y en el extremo bajo del barrio. En el primero se pensó en aprovechar un muro de piedra triangular ubicado en la confluencia de varias vías, con visibilidad desde varios ángulos. Lo que se produjo allí fue una pintura floral con tiza de colores, así como aplicaciones de flores grandes y coloridas, elaboradas por las/los integrantes de la fanzinederiva y con participación espontánea de niñas y mujeres del sector. Se aprovechó también la circunstancia de que, en una pared ubicada detrás y más alta del muro intervenido, existía una pintura mural sugestiva que decía: *Bienvenidos a la república independiente La Marka*, con lo cual nuestra instalación quedó realizada y, literalmente, "enmarkAda"

La segunda instalación buscaba celebrar la existencia de un parque barrial súper animado (Parque Matovelle) y agradecer la alegría, disfrute e interacciones que nos ofreció durante el transcurso de la fanzinederiva. Se pensó en colocar un adorno colorido y móvil en uno de los árboles, el mismo que se elaboró también *in situ*, ante la mirada y con la participación de muchos de los/as vecinos y usuarios del parque. En paralelo a la elaboración de dicha pieza algunas/

os de los integrantes de la fanzinederiva decidieron hacer teatro infantil y jugar con los chicos presentes en el lugar, y descubrimos que en el momento se había congregado un amplio público, lográndose una vibrante interacción entre todos, por ejemplo, al momento de colocar el adorno en el árbol. La fanzinederiva terminó con reflexiones sobre la experiencia de ese fin de semana, al tiempo que disfrutamos de la comida que llevamos, en una pambamesa en el patio trasero de la Basílica del Voto Nacional. Allí también procedimos a armar un collage-resumen, con registros fotográficos sobre los problemas o características del barrio que más nos llamaron la atención y que utilizamos previamente como relato y base de un diálogo que intentamos entablar con la población del lugar.

Fanzinederiva Sur

La intensidad y complejidad que cobró la experiencia vivida en la Fanzinederiva Sur se debieron, entre otros aspectos, a la diversidad de participantes en la misma, así como a la problemática socio-espacial propia del sector. En lo referido al grupo de participantes, a pesar de ser diversos y, en su mayoría, desconocidos entre sí, tenían en común un vivo interés en experimentar y conocer sensorialmente el espacio, pero además una trayectoria de reflexiones y posicionamientos en torno a la ciudad, a la co-creación y producción social del espacio, y a esa mutua influencia o interdependencia existente entre sujetos y espacio.

En cuanto a la problemática socio-espacial del sector, podemos resaltar dos hechos: por un lado, que buena parte del barrio, al ser un terreno asentado sobre quebradas y antiguos cursos de agua, experimenta un paulatino hundimiento que afecta severamente un conjunto de viviendas. Esto se ve agravado por los últimos movimientos telúricos a nivel nacional, poniéndose de manifiesto la vulnerabilidad del hábitat, la fragilidad de los sistemas constructivos y los riesgos de la urbanización no planificada. Se dispara con ello la sensación de inseguridad habitacional entre toda la vecindad. Por otro lado, el barrio se encuentra rodeado de elementos arquitectónicos y urbanísticos de escala supra-barrial así como de dinámicas socioeconómicas que lo desbordan y que ejercen presión, le

exigen cambios y adaptaciones múltiples para las que aún no tiene capacidad. Nos referimos a la extrema cercanía del centro comercial Quicentro Sur, del terminal terrestre Quitumbe, del estadio del Aucas y del parque Las Cuadras, entre otros, todo lo cual implica intensificación de flujos, dinámicas, movilidad poblacional, comercio informal, congestión vehicular,

Fanzinederiva 3		
Sur	Barrio Turubamba	Quito
1 Sitio de Encuentro: Quicentro Sur		9 Calle Moromoro, la más comercial
2 Hallazgo 1: Instalación artística antigua con cucharas metálicas con nombres de participantes en comida comunitaria		10 y 17 Hallazgo 3: Casas que se hundieron
3 Reunión de introducción metodológica y de presentación participantes		11 Calles estrechas con jardines
4 Espacios públicos con mallas		12 Acción interactiva espontáneo "espumisha"
5 Casa comunal y chancho solidario		13 Diálogo con habitantes del barrio Turubamba bajo
6 Hallazgo 2: Huerto público apropiado por vecina		14 Recorrido acompañado de vecino antiguo de Turubamba bajo
7 Quebrada rellena de Turubamba. Calle peatonal		15 Reunión de análisis de lo percibido y planificación de las instalaciones del día siguiente
8 Vista de hacinamientos en barrios cercanos		16 Lugar de despedida del primer día
		17 Instalación "Jardín de las Delicias". Pambamesa y conclusiones
	Participantes: Evelyn Jaramillo, Ingrid Cabrera, Ramiro Arévalo, Gabriela Ruiz, Victoria Cárdenas, Paúl C. Sánchez, Gerardo Merino, Jessica Velasco Andrade, Marcelo Quillupangui (Pluma), María Fernanda Gallardo, Gabriela Guaña, Josue Fernández, Stalin Rodríguez, Alejandro Arteaga, Señora Bertita y Patricia Palacios.	

violencia, etc., etc. En definitiva, se vive, no sin dificultad, una transición socio-espacial drástica que el vecindario tiene que enfrentar.

Aunque en la gráfica aparezca como muy extenso, el recorrido que efectivamente se hizo no pasó de una superficie de ocho a diez cuadras que fue facilitado mínimamente por una participante que era vecina del lugar. Sin embargo, la observación y percepción que se hizo fue bastante minuciosa, así como muy interesantes y entretenidos los análisis que surgieron. El primer hallazgo que se produjo en el primerísimo espacio público que atravesamos, fue una instalación artística antigua, consistente en la incrustación de cucharas metálicas en la malla de alambre que rodea dicho espacio público, en las cuales estaba impreso o labrado el nombre de cada persona participante en una comida comunitaria realizada en ese lugar, hace algún tiempo. Dicha instalación de arte urbano con temática popular y ciudadana motivó, inspiró y fue un buen augurio para la experiencia de deriva que comenzaba en ese lugar, en ese momento.

Posteriormente recorrimos la zona más comercial del barrio, nos cruzamos con personas y grupos de vecinos centrados en actividades comerciales, deportivas o solidarias y continuamos el recorrido siguiendo pistas visibles de una antigua quebrada que había sido rellenada para favorecer la urbanización del lugar. En dicho tramo pudimos observar áreas peatonizadas e intervenciones de diseño y mobiliario urbano a cargo de la organización barrial con soporte municipal y descubrimos un jardín construido espontáneamente por la comunidad en una fracción de terreno contiguo a unas canchas de fútbol y en pleno corazón de la zona baja del barrio. Como el jardín atrajo el interés del grupo, nos adentramos en él y encontramos que no sólo era un jardín con flores diversas y algunas de rareza excepcional, sino que además era un huerto, pues estaban a la vista una variedad de frutas y hortalizas para el consumo doméstico. Todo lo anterior se complementó con la presencia de la persona que se había apropiado del huerto y lo había sembrado y mantenido, quien pudo contar-nos la historia del mismo e ilustrarnos con sus conocimientos sobre herbolaria, jardinería y agricultura urbana.

A continuación, visitamos una zona residencial con calles tan angostas que casi se podía tocar las fachadas de las casas con los brazos abiertos. Encontramos calles forzosamente peatonales debido a que escalinatas y postes de alumbrado eléctrico habían sido ubicados en el centro mismo de la calle, hasta dar con otro de los hallazgos más preocupantes del lugar, que fue el conjunto de casas que se están hundiendo por las razones topográficas antes mencionadas pero que han cobrado fama tanto por la atención mediática recibida, como por la desatención municipal sufrida hasta el momento. De la reflexión *in situ*, en torno a la situación de dichas casas, surgió una propuesta de instalación a ser implementada al día siguiente, que consistiría en amarrar un bouquet de globos de helio a cada casa hundida, para levantarlas simbólicamente.⁵ Cerca de allí, el grupo desarrolló una actividad performática reproduciendo y caricaturizando de manera verbal y gestual un grito de propaganda comercial de venta de espumilla comestible, que habíamos visto previamente. Esta actividad tuvo un efecto relajante y divertido entre los integrantes de la Fanzinederiva.

A continuación, pudimos dialogar respecto del grupo de casas mencionadas con un grupo de habitantes antiguos del sector que se encontraban observando el juego de vóley ecuatoriano. Con ellos además concertamos una actividad lúdica para el día siguiente y, sobre todo, nos dejamos conducir a uno de los espacios públicos de mayor vitalidad en el barrio. Este consistía en otra cancha de vóley muy concurrida, donde se producen apuestas y se desarrollan campeonatos, pero también donde quedan las instalaciones del Frente Unido de Mujeres de Turubamba, cuya conciencia de género, emancipadora y anti machista estaba expuesta en sus propios muros. Este lugar se convirtió en el marco ideal para realizar la reunión y reflexiones de fin de jornada, donde se tomó la decisión de hacer otra instalación al día siguiente: el mantenimiento o adecentamiento del huerto urbano de la zona baja del barrio, de suerte que atrajera e informara al vecindario y a visitantes sobre los productos que allí se cultivan.

⁵ Idea inspirada en la película animada *Up, una aventura de altura* (Disney, 2009) en la cual se transportaban casas por los aires usando dichos globos como medio de transporte.

En el inicio de la segunda jornada, acudimos con los globos de helio para instalarlos en las terrazas de las casas que se hundían, como habíamos acordado previamente. Sin embargo, no logramos la apertura suficiente para hacer la instalación por parte de habitantes o dueños de las mismas, por lo cual desistimos. Tampoco encontramos a los vecinos con quienes hablamos el día anterior y, eso sí, nos topamos con que el conjunto de espacios públicos de ese lugar y sus alrededores estaba convertido en macro parqueadero administrado por los vecinos del barrio para los carros de los aficionados al fútbol, que concurrían al estadio del Aucas (equipo de favorito de los habitantes del lugar) para asistir a un partido importante de la liga nacional. Una vez descartada la primera instalación, nos dirigimos al huerto y procedimos a intervenirlo, colocando carteles con el nombre del máximo de plantas que conocíamos y que identificaba doña Bertita, la vecina a cargo del huerto. En esta actividad el grupo se vio fortalecido con la presencia de dos jóvenes vecinos del barrio quienes, al pasar por allí y vernos entusiasmados con la intervención, se motivaron a acompañarnos activamente e interactuar con el grupo de manera espontánea. También se percibió una constante observación a través de las ventanas de las viviendas circundantes, ejercida por una diversidad de vecinos del lugar que en ningún momento fue agresiva ni interrumpió nuestras actividades. La intervención se volvió más especializada y diversificada a partir de la integración de uno de los participantes, vecino del sector, y su acompañante, quienes tenían experiencia y conocimiento sobre áreas agroecológicas similares. Ellos entendieron las necesidades del huerto, lo escucharon y descartaron la idea inicial de sembrar algunas especies, pues ya tenía suficientes; propusieron como instalación y práctica artística, una limpieza del terreno así como la delimitación del camino interno del huerto, con piedras encontradas *in situ*. La instalación concluyó con el rebautizo del lugar con el nombre de *Jardín de las Delicias*.

Finalmente, la Fanzinederiva Sur tuvo un cierre épico, en la medida en que, en el césped aledaño al huerto, instalamos la pambamesa o comida colectiva para la cual cada

participante aportó algún alimento y/o bebida, y procedimos a reflexionar sobre la totalidad de la experiencia, expresándose un generalizado sentimiento de satisfacción e inspiración que, al parecer, se mantendría en la memoria afectiva de cada cual. El momento fue adornado todavía más con una conmovedora intervención poética de una integrante miembro de la revista y colectivo literario Matapalo. Y, como acto solemne de despedida, adornamos el chaquiñán o camino interior del huerto con los globos que nos quedaron de la frustrada instalación previa, y procedimos a recorrerlo festivamente, por última vez, y a registrar de manera audiovisual tanto el espacio intervenido, la instalación de letreros, piedras y globos, como la ritualidad del momento de cierre, que nos involucró a todos/as los/las asistentes.



Foto 8: Doña Bertita, vecina cuidadora del huerto urbano. Fanzinoderiva Sur, Turubamba, Quito, julio 2016. Autora: Patricia Palacios J., 2016



Foto 9: Casas que se hunden. Fanzinoderiva Sur, Turubamba, Quito, julio 2016. Autora: Patricia Palacios J., 2016

Hallazgos

Una vez concluido el laboratorio vivencial de las tres Fanzinoderivas, buena parte de los/las participantes nos autoconvocamos a una sesión prolongada de seguimiento y evaluación de la experiencia. En ella se produjo un despliegue testimonial muy interesante, del cual hemos extraído los aportes colectivos en torno a tres temáticas que nos acompañaron en todo momento, las mismas que presentamos a continuación de manera sintética:

Hallazgos de género en los espacios públicos recorridos en fin de semana:

MUJERES

- Cargando hijos/as y paquetes
- Comprando o vendiendo en negocios
- Conversando con amistades y familia
- Niñas trabajando, cuidando hermanos
- Menos mujeres que hombres presentes en las calles y usando espacios públicos recreativos
- Visitando iglesias y servicios

HOMBRES

- Jugando entre hombres en calles y canchas
- Paseando al perro
- En bicicleta, moto y patinetas
- Descansando, durmiendo en la calle
- Conversando en grupo, tomando cerveza, mirándonos
- Exhibiendo y/o manejando carros. Adornos machistas en carros

- Grupos infantiles mixtos jugando
- Grupos mixtos de adultos mayores conversando en parques y canchas

Hallazgos físico-ambientales y socio-culturales

- Calles llenas de gente
- Graffitis sobre temáticas hip-hop, protesta, políticos y de amor
- ¡Muros con mensajes feministas!: Aborto, contra violencia, por emancipación e igualdad
- Zapatos colgados en cables de luz
- Puertas que se abren. Saludos entre vecinos/as
- Ventanas que miran veladamente a transeúntes
- Actividades comunitarias festivas. Desfiles
- Actividades de apoyo intervecinal: "Chanchos solidarios"
- Huertos y jardines apropiados por vecinos/as
- Población indígena y afroecuatoriana visible en calles
- Grupos identificables de extranjeros – inmigrantes
- Calles llenas de carros
- Calles mercado, calles-cancha, calles-parqueadero

- Ruido, contaminación visual
- Calles cerradas al público con rejas / Espacios públicos apropiados privadamente
- Mallas cerrando espacios públicos sin uso
- Casas hundiéndose
- Aceras sin accesibilidad universal o poco amigables con discapacitados
- Cortinas de cables de luz. Contaminación visual
- Moda arquitectónica: baldosa en fachada y espejo en ventanas
- Poco verde: plantas, natura, agua
- Mascotas. Acera llenas de excremento animal
- Vigilancia y redadas policiales

Reflexiones

La Fanzinederiva fue ante todo una caminata consciente y reflexiva. Por tanto, esta actividad llevada a cabo de manera colectiva estuvo presente de manera permanente y sobre temáticas muy variadas, siendo las siguientes las más recurrentes.

Reflexiones teórico-metodológicas generales

- La ciudad es la gente y sus relaciones, más allá de la arquitectura, el urbanismo y sus soportes materiales.
- Hay sensación de disgusto con la ciudad actual pues violenta nuestras relaciones, comportamientos y cuerpo.
- Nuevos discursos escritos en muros y espacios públicos: aborto, apropiación de espacio público, cuidado ambiental, derechos, asilo político, terrorismo. ¿Implica cambio de mentalidades colectivas?
- Constatación y asombro con hallazgos físico-ambientales, socio-culturales en el espacio público que evidencian intervenciones o procesos institucionales y ciudadanos puestos en marcha.
- La interacción, diálogo, implicación afectiva de la gente con el lugar potencia la apropiación ciudadana del mismo.
- La importancia de promover el disfrute y uso del espacio público y de experiencias lúdicas en él, pues posibilita o potencia una mayor implicación ciudadana a futuro.

- La acción de caminar constituye no solo un instrumento de conocimiento profundo del espacio, sino una experiencia concreta de interacción con él y una práctica lúdica, de expresión artística y placentera.
- La gente del barrio observa y mira silenciosa lo que pasa en la calle, a través de ventanas entreabiertas. ¿Control o cuidado ciudadano?
- La gente se acerca, interactúa, también disfruta de intervenciones en lo público, entabla relaciones constructivas.
- Al saberse co-productores de ciudad, los/las participantes reconocen su derecho a intervenir, rediseñar, reapropiarse, defender el territorio, construir y vivir la ciudad a su manera.

Reflexiones teórico-metodológicas sobre la Fanzinoderiva

- La Fanzinoderiva deviene en forma de ejercer ciudadanía.
- Posibilita, entre otros: el asombro, el conocimiento, la comunicación, la creación artística, el disfrute de la interacción socio-espacial y de la co-producción alternativa de espacio público o ciudad.
- Logra poner en valor:
 - La acción colectiva
 - La satisfacción de lo lúdico y su aplicación al espacio público
 - El recorrer e interactuar con el espacio urbano despojados de preconceptos
 - Lo espontáneo, no planificado y sorpresivo
 - La experiencia momentánea y fugaz vs. la continuidad del relacionamiento con la vecindad
- Reconoce que:
 - El lugar y su gente puede limitar, re-direccionar o no dar cabida a nuestra intervención. En tal caso, hay que asumir lo que surge en ese momento y no forzar relaciones o intervenciones

Conclusiones

Testimonios finales. El aporte de la Fanzinoderiva a la transformación del micro-territorio

- He descubierto que a través de nuestra experimentación

permanente de derivas y mapeos, es posible apropiarse de pequeños fragmentos de ciudad (micrópolis) y transformarla con un poco de lo que somos y devolverla al colectivo para que a su vez ésta sea reapropiada, sitiada por otros/as y que la devuelvan transformada una vez más. Este juego invita a que cada vez más personas tengamos la posibilidad de hacer nuestra la ciudad y aportar con ideas frescas y no ser sólo espectadoras pasivas. Quiero usar la ciudad como estímulo creativo para dejar que la imaginación se apodere de nuestras acciones y tengamos una convivencia más divertida y reflexiva. (Amalia Ospina, co-autora propuesta Fanzinoderiva)

- La deriva puede ser utilizada como un método de investigación, de diversión, de creación artística, de trabajo en grupo, de activismo político... (Amalia Ospina P., co-autora propuesta Fanzinoderiva)
- La Fanzinoderiva es un pretexto para apropiarnos de la ciudad y sus calles, escuchar sus relatos, contarle los nuestros, vivirla ya no con temor sino con placer... (Patricia Palacios J., co-autora propuesta Fanzinoderiva, participante de todas las Fanzinoderivas)

Fotografía y cartografía social. Aproximaciones al patrimonio urbano de Bogotá

Anna Diesch, María José Casasbuenas Ortiz

El presente texto presenta reflexiones alrededor de la experiencia de trabajo con el semillero interdisciplinario “Fotografía y Cartografía social” (2015 - 2016).¹ Este espacio de fomento a la investigación cuenta con la participación de estudiantes de los programas de arquitectura de la Universidad La Gran Colombia y de medios audiovisuales del Politécnico Grancolombiano. El semillero ha desarrollado un trabajo en los denominados “núcleos fundacionales”² recurriendo a la cartografía social articulada a la práctica fotográfica, en las plazas y cuadras históricas de los antiguos pueblos circunvecinos de Bogotá que en la actualidad hacen parte de la metrópoli. Esta metodología se ha usado de forma exploratoria con el fin de representar las percepciones del patrimonio en estas centralidades históricas por los jóvenes de la ciudad y las reflexiones aquí presentadas recogen resultados parciales del desarrollo de este ejercicio.

Patrimonio y la ciudad

En “Cultura urbana y Patrimonio” de Hábitat III, uno de los principales conceptos de patrimonio se describe de la siguiente manera:

¹ Para conocer el trabajo desarrollado por el semillero ver https://prezi.com/u38va_i5gk60/present/?auth_key=6149agw&follow=vw2v5glsyos-n&kw=present-u38va_i5gk60&rc=ref-217211256.

² Decreto 190 de 2004, Artículo 125 Componentes del Patrimonio Construido 1.a) Sectores Antiguos: Corresponden al Centro Tradicional de la ciudad que incluye el Centro Histórico declarado Monumento Nacional, y a los núcleos fundacionales de los municipios anexados: Usaquén, Suba, Engativá, Fontibón, Bosa y Usme.

Paisaje urbano histórico es una zona urbana entendida como el resultado de una estratificación histórica de los valores y atributos culturales y naturales, que se extiende más allá de la noción de "centro histórico" o "conjunto" para incluir el contexto urbano más amplio y su entorno geográfico: los sitios, topografía, geomorfología, hidrología y características naturales, medio ambiente construido, tanto histórico y contemporáneo, infraestructuras encima y por debajo del suelo, espacios abiertos y jardines, los patrones de uso de la tierra y la organización espacial, percepciones y relaciones visuales, otros elementos de la estructura urbana. También incluye las prácticas sociales y culturales y los valores, los procesos económicos y las dimensiones intangibles del patrimonio en relación con la diversidad y la identidad.³

En este texto el valor patrimonial no solo se refiere a la escala de arquitecturas (monumentos) y configuraciones espaciales de ciudades y pueblos antiguos que siguen estando presentes en la ciudad actual (conjunto), sino también hace referencia a todo el territorio con sus conexiones conservadas y diversas transformaciones del paisaje. Con el fin de conservar este patrimonio, es importante comprender en el caso presentado: la Sabana de Bogotá como un "territorio" coherente, un principio enunciado por André Corboz en el ensayo "El Territorio como palimpsesto".⁴ Esta noción de territorio incluye una combinación viva del espacio urbano y rural y de lo construido y sus relaciones socio-culturales. A continuación se describen los cambios del territorio como parte del patrimonio con sus diferentes capas históricas sobrepuestas y parcialmente presentes.

En el caso de la configuración del Distrito Capital de Bogotá, podemos observar dichos procesos de cambio en el territorio que configuran su patrimonio en algunos de los pueblos circunvecinos que en épocas coloniales eran llamados "pueblos de indios" y que posteriormente se consolidaron como municipios independientes. Dependiendo del pueblo anexado, algunas de las actividades rurales y de sus significados tradicionales han sido parcialmente conservados, pero en muchos casos se encuentran en peligro de ser olvidados o perdidos por completo.

³ Naciones Unidas, Issue Paper 4, *Conferencia Mundial Habitat III*, 2015, p. 1.

⁴ Corboz, A., "El territorio como palimpsesto", 1983, en Martín, Á. (Comp.), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2004.

La arquitectura y la configuración urbanística como realidades construidas son testigos de las diferentes fases históricas, y el escenario para las tradiciones que se han desarrollado en estos antiguos poblados. De esta manera, juntos forman el patrimonio material e inmaterial de estos sectores y proporcionan evidencia del origen rural de muchas partes de la ciudad y de los habitantes de Bogotá. Fernando Carrión explica “que todas las centralidades que hay en una ciudad son históricas, porque han sido producidas históricamente”⁵ y que representan las diversas facetas de la historia de sus diversos actores y épocas. Estos antiguos pueblos tienen el potencial de convertirse en lugares tangibles del complejo carácter del territorio de Bogotá para sus habitantes y su reconocimiento puede contribuir a una construcción de identidad en diferentes dimensiones.

Las múltiples capas de tiempo que están presentes en los seis núcleos fundacionales de Bogotá forman un patrimonio heterogéneo y de esta manera pueden contribuir a una “democratización del patrimonio”.⁶ Lo que se conoce como “glocalización” en escala internacional y nacional se puede aplicar para el territorio de Bogotá en escala menor: no se refiere a un solo patrimonio homogéneo para toda la ciudad, sino que se valoran los diferentes puntos como una red articulada con diversos aspectos patrimoniales. Los antiguos pueblos en esta red representan algunos de los aspectos rurales, de origen mestizo del territorio de la Sabana de Bogotá. Un mayor reconocimiento general de este patrimonio apoyaría a la construcción de una identidad más incluyente y vital de dicha ciudad.

Breve recorrido sobre la configuración histórica del territorio de la sabana de Bogotá

Bogotá, en la actualidad, es una ciudad de contrastes que se expande sobre el área de la llamada Sabana de Bogotá. A

⁵ Carrión, F., “Los desafíos actuales en los centros históricos” en *Seminario Permanente. Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, p. 31.

⁶ Carrión, F., “Aproximación distante a los paisajes culturales: el caso de los centros históricos” en *Paisajes Culturales: Reflexiones conceptuales y metodológicas*, Quito, Memoria, Cultura, Patrimonio, 2013, p. 52.

continuación, se presenta un breve recorrido sobre la configuración histórica de este territorio cuyo paisaje cultural es constituido con elementos urbanos y rurales y por lo tanto representa un patrimonio heterogéneo.⁷ Asimismo, se describen las continuidades y transformaciones que esta región ha sufrido en el transcurso de los siglos.

El paisaje prehispánico

Desde tiempos prehispánicos, la tierra fértil de la Sabana de Bogotá, con sus abundantes cuerpos acuáticos y su amplia biodiversidad, ha proporcionado una base vital para sus habitantes que han explotado la tierra para el cultivo. El río Bogotá en el oeste y las cordilleras orientales son cruciales para el paisaje del altiplano. Por otra parte, esta configuración geográfica ha permitido el establecimiento de conexiones para el intercambio entre los Llanos Orientales y la Costa Caribe, así como el acceso a las minas de sal y los páramos en las regiones más cercanas.

Por estos factores, desde antes de la época colonial esta zona ha sido una de las más pobladas del territorio que hoy en día es Colombia, habitado por grupos indígenas de la familia de los Muisca. El área que ahora es Bogotá fue controlada por el Zipa, la autoridad política y espiritual de estos pobladores. Los asentamientos dentro del Zipazgo estaban situados en puntos de defensa y acceso en zonas propicias para la agricultura, las cuales estaban conectadas por una red de caminos. Estos puntos estratégicos se encontraban sobre los límites territoriales, como Usaquén y Usme, mientras que los asentamientos de Soacha, Bosa, Fontibón, Engativá, Suba, Chía y Cajicá tuvieron un enfoque agrícola y se encontraban cerca de los ríos Bogotá y Tunjuelito.⁸

De acuerdo con estas observaciones, la tierra que pertenece al área metropolitana de Bogotá fue consistente con el paisaje cultural y fue definida por factores geográficos y la interacción social desde el período pre-hispánico. Sin duda, “en general, la América indígena fue un mundo predominan-

⁷ Higuera, S., *Guía de observación para la valoración histórica y cultural de los Núcleos Fundacionales de Bogotá*. Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2013.

⁸ *Ibid.*

temente rural [y] la vida fluía por los campos y las aldeas rurales, como rurales fueron los caracteres básicos de su cultura”.⁹ En la actual metrópoli, algunos de estos sitios pre-hispánicos, al igual que las interrelaciones que en ellos se daban, todavía están presentes, como también costumbres y tradiciones de origen campesino.

La Fundación de la Ciudad Colonial

Cuando los españoles llegaron a la Sabana de Bogotá en 1536, en el altiplano no sólo encontraron poblados indígenas sino también unas condiciones climáticas semejantes a regiones en Europa.¹⁰ Debido a su posición geográfica, que permitía el acceso a través del río Magdalena desde la costa atlántica, así como por tierra a muchos otros territorios conquistados, la sabana llegó a ser un lugar estratégico para el proyecto colonial.

Tres años después de la primera llegada fue fundada la ciudad española de Santa Fe de Bogotá y toda la sabana se convirtió en su territorio dominado. El suelo rural con las comunidades indígenas se dividió en encomiendas y fueron explotados, ya que los conquistadores sentían que tenían la justificación teológica y judicial para hacerlo. Los llamados “pueblos de indios” fueron fundados en el mismo período, siendo sub-centralidades en el territorio, lugares de concentración de los habitantes rurales. Tanto la ciudad como los pueblos se instalaron sobre los poblados indígenas ya existentes y aprovecharon de las redes pre-establecidas por los indígenas.¹¹

La fundación de la ciudad por los europeos fue un momento alegórico que conformó el comienzo de una nueva era. Se celebró en presencia simbólica de los representantes más importantes del proyecto colonial: Dios y el Rey de España.¹² Este acto fundacional de las ciudades y pueblos coloniales

⁹ Romero, J., L., *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 8.

¹⁰ Higuera, S., *op. cit.*

¹¹ Salcedo, J., *Urbanismo Hispano-Americano Siglos XVI, XVII y XVIII, el modelo urbano aplicado a la América española, su génesis y su desarrollo teórico y práctico*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1996.

¹² *Ibid.*

era casi siempre idéntico en su celebración y manifestación física e incluyó la construcción de una plaza rectangular en el centro en un diseño en damero. Las cuadras regulares se utilizaron como una malla para el crecimiento urbano con los edificios más importantes que representaban la religión y la administración ubicados en la plaza. Este concepto general de las ciudades coloniales explica las similitudes entre las plazas de Santa Fe de Bogotá y de los pueblos aledaños, en términos de formas y usos. El patrón urbano y algunos edificios todavía se pueden identificar en Bogotá y en estos antiguos pueblos, y representan la manifestación tangible del poder de los conquistadores españoles.

A pesar de las semejanzas de las plazas, el orden social de la colonia también se refleja en la realidad construida. Se puede observar que la plaza de la ciudad española de Santa Fe de Bogotá es mucho más grande que la de los pueblos, con una arquitectura más impactante para un radio supra-regional: la catedral y la sede del virrey.¹³ En las plazas de los pueblos, se destaca la iglesia, el órgano local para la evangelización de los indígenas y los otros edificios representantes del poder político y de la administración local. Sin dudas, este cambio de poder en estos territorios también provocó un cambio en la forma de habitar el espacio rural. La dialéctica entre lo rural y lo urbano fue planeada: "Si la ciudad iba a ser el lugar de la élite europea, los pueblos servirían como lugares para evangelizar a los indígenas y enseñarles a vivir bajo su doctrina, así como también a rendir tributo a Santa Fe",¹⁴ lo cual se manifestaba en el cultivo de los alimentos para los habitantes de la urbe. Durante los siglos de la colonia (XVI al XVIII), las ciudades representaban la cultura europea, y el campo –políticamente dominado por los conquistadores– permanecía socialmente influenciado por los indígenas.

Para generar una vida de estilo europeo para las élites fue entonces necesario cambiar los productos agrarios y la ganadería endémicos del altiplano por productos europeos

¹³ Escovar, A., Mariño, M., Peña, C., *Atlas histórico de Bogotá, 1538-1910*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2004.

¹⁴ Higuera, S., *op. cit.*

acorde con los gustos gastronómicos del viejo mundo. Por tal motivo se introdujo el cultivo de trigo y cebada que complementaba y desplazaba el cultivo tradicional del maíz y la papa. Sin embargo, más que las plantas, la introducción de nueva ganadería –cerdos, gallinas, ovejas, caballos, burros y, sobre todo, ganado vacuno– influyó en la transformación de los espacios rurales.¹⁵ Los aspectos anteriormente mencionados transformaron todo el paisaje rural y socio-cultural de la Sabana de Bogotá; haciendo que la región *Zipazgo* se convirtiera en una región mestiza sin perder su coherencia.

La Región Poscolonial

El comienzo del siglo XIX significó el fin de la época colonial y el inicio de una nueva organización política y administrativa. En el periodo republicano que inicia en el año 1819, Santa Fe de Bogotá ocupó la posición de la capital de La Gran Colombia. Debido a su ubicación central en la región, hubo una intensificación de la comunicación entre los territorios comprendidos desde Venezuela hasta Quito. La ciudad creció en jerarquía y asimismo la escala de las principales conexiones de Santa Fe de Bogotá a otros lugares y, por lo tanto, de los pueblos ubicados en estos caminos. Estos pueblos se convirtieron en portales de la ciudad donde los viajeros se hospedaban en su camino hacia o desde la capital. Fontibón era uno de los pueblos de indios más expandidos durante el período colonial, ya que se encontraba en la ruta hacia la costa Atlántica, por lo cual se extendía y crecía morfológicamente y en importancia. Usaquén es un caso similar, aunque menos pronunciado, al ubicarse en el camino a las minas de sal de Zipaquirá y Tunja, Bosa se encontraba ubicado en el camino hacia Girardot, y Usme a los llanos orientales. Las carreteras en la época republicana siguieron la misma red de rutas que los caminos prehispánicos y fueron llamados caminos reales desde el período colonial. En muchos casos, siguen siendo las calles más importantes de la ciudad actual, como la Carrera Séptima (anteriormente Calle Real), la Calle

¹⁵ *Íbid.*, p.19.

13, partes de la Carrera 30 y de la Calle 68.¹⁶ En la segunda mitad del siglo XIX, los primeros suburbios comenzaron a ampliar el centro histórico de la ciudad a lo largo de estas rutas. En ese momento, los pueblos vecinos seguían siendo sub-centralidades compactas para las dinámicas rurales con las sedes locales del poder religioso, político y administrativo a escala municipal. Las plazas ofrecían espacio para actividades como reuniones o intercambios como mercados, ferias, celebraciones religiosas y otros eventos de la comunidad. Había cementerios cerca de los compuestos municipales.

El crecimiento acelerado

El siglo XX significó un período de grandes cambios para todas las ciudades de América Latina. En términos de crecimiento urbano, existen múltiples dinámicas que aportaron en este proceso, como fue el conflicto armado en el campo en Colombia. Igualmente, dicho crecimiento estuvo articulado al aumento de la inversión de capital en infraestructura y la oferta de mano de obra en las nuevas industrias. La nueva infraestructura llegó a los pueblos en forma de vías férreas y carreteras mejoradas y ofreció una mejor conexión con Bogotá que dio inicio a la era de la transformación de los usos rurales a usos urbanos del territorio. En estos años, por ejemplo, aparecieron los primeros barrios obreros cerca de Bosa y las instalaciones de esparcimiento para la clase alta en Usaquén. Los pueblos mantuvieron su forma urbana hasta mediados del siglo. A partir de 1930-1940 fue el momento de emergencia de los grupos de urbanizadores y constructores que parcelaron el suelo rural y transformaron el terreno alrededor de Bogotá en barrios urbanos.¹⁷ En muchos casos, se mantuvieron las viejas estructuras tales como los límites y los puntos de conexión, conservando los nombres anteriores (El Salitre, Techo, Tunjuelito, entre otros), un aspecto que nos permite leer parte de la historia de la ciudad.

Aunque una gran parte del crecimiento siguió la lógica de la oferta y la demanda del mercado, tanto de carácter

¹⁶ Cortés, M., *La anexión de los 6 municipios vecinos a Bogotá en 1954*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2006.

¹⁷ Higuera, S., *op. cit.*

formal e informal, también se hicieron planes legales sobre el futuro urbanismo de la Capital. Entre muchos, se destaca el *Plan Piloto* de Le Corbusier de 1951 y la creación del *Distrito Especial* bajo el Gobierno militar del General Gustavo Rojas Pinilla en 1954. Uno de los puntos llamativos del plan de Le Corbusier –y un punto que diferencia este plan respecto a los anteriores– fue que la escala regional también estuvo tomada en consideración. En estos planos, además de las intervenciones típicas articuladas a los ideales de la Carta de Atenas, sobresale la definición de esta región por los determinantes geográficos –los ríos Bogotá y Tunjuelito y los cerros orientales– e incluyó a los pueblos existentes. La unión administrativa y política del *Distrito Especial* anexionó los municipios de Usme, Bosa, Fontibón, Engativá, Suba y Usaquén a la Capital. Hasta ese periodo, ninguno de estos pueblos había sido conectado a Bogotá por una red urbana continua. Se presentaron morfológica y socialmente como pueblos en proceso de transformación. Esta anexión no fue acompañada por las normas legales que permitieran la ejecución de los planes urbanos propuestos por este arquitecto, ni tampoco se realizaron planes especiales para los pueblos. Reforzada por la anexión política y la fuerte migración continua a Bogotá, la urbanización del terreno rural entre los pueblos y la ciudad continuó. En los sesenta años que han transcurrido desde la configuración del Distrito hasta la situación actual, podemos observar diferentes formas de conurbación en términos morfológicos y sociales de los antiguos pueblos a la ciudad. En parte, estos procesos todavía continúan produciéndose y se plantean diferentes etapas de complejidad.

El trabajo del semillero *Fotografía y Cartografía social*

En el año 2015 y a partir un interés compartido en el trabajo interdisciplinar y la Investigación Acción Participativa (IAP) como estrategia para la construcción de conocimientos desde los actores mismos,¹⁸ fue propuesto un semillero en

¹⁸ Leal, E., “La Investigación Acción Participación, un aporte al conocimiento y a la transformación de Latinoamérica, en permanente movimiento” en *Revista de Investigación*, 67 (33), Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2009.

Fotografía y cartografía social como un espacio de fomento a la investigación de carácter experimental para establecer un diálogo de saberes entre la imagen y los fenómenos urbanos. Uno de los objetivos que movilizó esta propuesta fue la exploración de las posibilidades de la fotografía como herramienta metodológica para la construcción de cartografías sociales que evidenciaran las características específicas de diferentes dimensiones del patrimonio de los núcleos fundacionales de Bogotá. El semillero se enmarca en la perspectiva propuesta por los estudios visuales, los cuales, al abordar las problemáticas relacionadas con la imagen y la visualidad, no solo se preocupan por la construcción social de lo visual, sino que se interesan a, su vez, por la construcción visual del campo social.¹⁹ En este sentido, el geógrafo argentino Juan Manuel Diez Tetamanti en *Cartografía Social. Herramienta de intervención e investigación social compleja. El vertebramiento inercial como proceso mapeado*, describe el valor de la cartografía social para visibilizar el entorno desde “datos territoriales más interna, que externa”, creado por saberes colectivos-múltiples de los habitantes del territorio y no por saberes externos, académicos, como ocurre en los mapas tradicionales. Diez también resalta la posibilidad de la cartografía social de hacer visibles diferentes tiempos del lugar como “objetos, acciones, recuerdos y prácticas del pasado”²⁰ que siguen presentes en la memoria individual o colectiva. De ese modo, esta metodología resulta pertinente para visibilizar trazos del patrimonio tangible e intangible en estos lugares históricos de Bogotá.

En el caso del semillero, los estudiantes son habitantes de la metrópoli de Bogotá y académicos al mismo tiempo, que interpretan y seleccionan los motivos que para ellos representan un valor patrimonial. Esta relación entre objeto-sujeto, investigador-investigado es característica

¹⁹ Mitchell, W. J. T., “Mostrando el ver” en *Estudios visuales*, n° 1, 2003. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf> el 4 de noviembre de 2012.

²⁰ Diez, J., “Cartografía Social. Herramienta de intervención e investigación social compleja. El vertebramiento inercial como proceso mapeado” en Diez, J., Escudero, B. (Comp.), *Cartografía social. Investigación e intervención desde las ciencias sociales, métodos y experiencias de aplicación*. Universitaria de la Patagonia, Comodoro Rivadavia, 2012, p. 18-19.

en los métodos de la Investigación Acción Participación y la base necesaria para generar la acción del método.²¹

Esta aproximación libre a la ciudad se puede entender siguiendo a Kathrin Wildner como un *inventive method*,²² es decir, como una posibilidad de acercarse a un lugar con métodos artísticos sin buscar la verificación de una hipótesis previa. Esta investigadora compara el trabajo etnográfico con los métodos usados por los artistas para acercarse al objeto de estudio o inspiración. Ambos incluyen las reflexiones permanentes sobre la relación del artista/investigador con el objeto, e incluyen la cuestión de participación u observación como elementos importantes de las dos disciplinas. En el caso del semillero, esta actitud de buscar las representaciones de lo patrimonial y su significado para los lugares y sus habitantes son "experimentos metodológicos, auto-reflexiones críticas y sobre todo un proceso de experiencia"²³ colectivo para los estudiantes y las investigadoras, líderes de este grupo.

La fotografía y la producción de conocimiento

El surgimiento de la técnica fotográfica en 1826 en Francia, al permitir la reproducción mecánica de imágenes obtenidas mediante la cámara oscura, constituyó una de las grandes revoluciones en el campo de la visualidad y de la imagen en Occidente. Desde su invención, estuvo vinculada a la construcción y representación de diferentes aspectos de lo real, marcando una ruptura respecto a otras formas de representación al ampliar el campo de la visualidad, que conllevó una transformación de la mirada a la vez que de las experiencias mediadas por diferentes tipos de representaciones visuales.²⁴ Esta tecnología se consolidó rápidamente como una herramienta eficaz para el registro fiel y objetivo de la realidad. Su rápida promoción y su amplia aplicación en diferentes

²¹ Leal, E., *op. cit.*

²² Wildner, K., "Inventive Methods. Künstlerische Ansätze in der ethnographischen Stadtforschung" en *Ethnoscripts*, 17 (1), Hamburgo, Universität Hamburg, 2015.

²³ *Ibid.*, p. 173. (Traducción realizada por las autoras).

²⁴ Debray, R., *Vida y muerte de la Imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Editorial Paidós, 1994.

campos de producción cultural, estuvo articulada al hecho de que respondía de manera satisfactoria a las búsquedas y expectativas del siglo XIX, particularmente las relacionadas con el conocimiento científico y positivista del mundo, así como a la confianza depositada en ese momento en los artefactos producidos industrialmente. Uno de los primeros proyectos oficiales que tuvo una gran repercusión en Francia fue *Les Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* (1840-1844), álbumes de litografías compilados por Noël Lerebours que reunía imágenes de los monumentos, que en esa época eran considerados patrimonio cultural de la humanidad.

Las imágenes producidas por este medio –de carácter mimético y tecnológico– se constituyeron como un método satisfactorio para la representación de la realidad acorde con la experiencia visual del mundo, lo cual consolidaría la idea de la “objetividad fotográfica”, idea que si bien ha sido replanteada posteriormente, en un primer momento fundamentó la concepción histórica y social de la fotografía, y por consiguiente determinó muchas de las prácticas en las cuales ella ha participado. Sin embargo, es importante resaltar que:

La fotografía como tal, carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica dependen de las instituciones y los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles dentro de unos usos específicos que se le dan.²⁵

La estrecha relación entre la fotografía y la producción de conocimiento, en particular en las ciencias sociales y humanas, data desde mediados del siglo XIX. Existe un importante acervo de fotografías que fueron realizadas con intenciones científicas: los retratos de Karl Dammann realizados por encargo para la Sociedad Berlinesa de Antropología y las imágenes de los indígenas norteamericanos de David Barry y Edward Curtis son un ejemplo. La fotogra-

²⁵ Tagg, J., *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 154.

fía fue utilizada también en otros campos como la fisiología, la medicina y la psicología, como lo ejemplifican las imágenes realizadas por Eadweard Muybridge y Etienne Jules Marey al igual que Jean Marie Charcot y Duchenne de Boulogne entre otros, quienes recurrirían sistemáticamente a la utilización de la fotografía como herramienta de investigación y prueba de sus experimentaciones.²⁶

Ahora bien, teniendo en cuenta que la fotografía ha servido a lo largo de su historia para fines tan dispares como disimiles, sería importante mencionar cómo ella ha participado activamente en la configuración de ciudad. Un ejemplo son las fotografías realizadas en Quarry Hills, barrio obrero de la ciudad de Leeds, cuyo modelo de urbanización desordenada durante el siglo XIX hizo que durante este periodo fuera epicentro de brotes de cólera, diarrea, fiebre tifoidea, enfermedades pulmonares y una alta tasa de mortalidad infantil. En 1890 se dio inicio a un ambicioso plan de erradicación de viviendas insalubres y de reordenamiento urbano por parte del ayuntamiento de la ciudad en el que los aspectos relacionados con la salud y la vivienda ocuparon un lugar primordial en las políticas públicas. En este proceso, las fotografías utilizadas como pruebas visuales por el doctor James Spottiswoode Cameron, oficial Médico de Salud para el informe final presentado al Comité sanitario en 1894, tendrían un lugar determinante. Igualmente fueron importantes los álbumes fotográficos en los que se recopilaba un registro de las viviendas insalubres, los cuales fueron presentados en la biblioteca pública de Leeds, la Thoresby Society y a los diferentes comités de investigación parlamentarios que participaron en el proceso. Experiencias similares en las que la práctica fotográfica estuvo articulada a los procesos de renovación urbana fueron desarrollados en otras ciudades inglesas como Glasgow, York, Manchester, Birmingham, Liverpool entre otras.²⁷ Si bien el uso y la forma en la que estos documentos visuales fueron tratados en su momen-

²⁶ Ver Casasbuenas, M., "Prácticas fotográficas, producción del saber y manifestaciones de la violencia", en *Poliantea*, Vol. 8 , n. 15, 2012, p. 45-71.

²⁷ Ver Tagg, J., "La Ley sanitaria de Dios: erradicación de viviendas insalubres y fotografía en el Leeds de finales del siglo XIX", en *El peso de la representación*, op. cit., p. 153-197.

to permiten plantear cuestionamientos relacionados con la manera tecnicista e instrumental en la que fueron utilizados, son un ejemplo claro de cómo la fotografía ha participado activamente en el delineamiento de políticas urbanas en las ciudades modernas.

A lo largo del siglo XX se produjo un importante desarrollo teórico relacionado con los beneficios de la utilización de la fotografía y otras técnicas de registro e inscripción de datos visuales en la producción de conocimiento social, particularmente en el campo de la antropología para el conocimiento etnográfico. Se destacan las reflexiones propuestas por Margaret Mead y Gregory Bateson (1977) así como los cuestionamientos del antropólogo y cineasta Jean Rouch (2003), quien reivindicaría el lugar preponderante de la imagen cinematográfica para/ en el conocimiento etnográfico, "convirtiéndola [la cámara] en instrumento epistemológico, renovando la propia mirada antropológica."²⁸

La consolidación de la antropología visual en la segunda mitad del siglo XX cuestionó y amplió los límites disciplinares como las posibilidades de construcción de conocimiento social e introdujo un enfoque interdisciplinar para abordar y trabajar con y desde las imágenes. Si bien, el video y cine etnográfico han sido las formas que mayor interés han generado en el contexto académico y sobre las cuales existe un importante desarrollo teórico como metodológico²⁹, es importante tener en cuenta que este campo no tiene una definición unificada, como bien lo señala Jay Ruby. De esta forma, la antropología visual ha aportado "nuevas perspectivas y miradas sobre el modo de construcción y producción de conocimiento al proponerse un diálogo entre

²⁸ Gutiérrez, M., "Antropología visual y medios digitales: Nuevas perspectivas y experiencias metodológicas" en *Revista de Antropología Experimental*, N° 12, Universidad de Jaén, 2012. Disponible en <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2012/08gutierrez12.pdf>.

²⁹ Ver Ardévol, E., *En búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*, Barcelona, Editorial UOC, 2006; Nichols, B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Ed. Paidós Iberoamérica, 1997; MacDougall, D., *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton, Princeton University Press, 2006; Ruby, J., *Picture culture. Explorations of film and anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

la palabra, la imagen y los demás sentidos”³⁰ y por ello, este enfoque resulta enriquecedor para comprender las complejas dinámicas (técnicas, políticas, estéticas, afectivas y simbólicas) que las atraviesan y que configuran las visualidades en las sociedades actuales.

En los últimos años se ha producido un renovado interés por la imagen y los diferentes métodos visuales así como por las posibilidades que aquella ofrece para la investigación, constituyéndose en un eje central para los análisis de las ciencias sociales³¹ y, por consiguiente, enriquecedor para los análisis urbanos y del patrimonio. Existe un interesante corpus de experiencias investigativas en donde la imagen, particularmente la fotográfica, tiene un lugar preponderante en y para la producción y circulación de conocimiento social como lo evidencian el trabajo desarrollado por Zenaida Osorio³² y las investigaciones desarrolladas por Ludmila Da Silva, Mariana Giordano y Elizabeth Jelin,³³ entre otras. Sin embargo, no se puede desconocer que:

La imagen ha sido y continúa siendo uno de los terrenos más resbaladizos dentro de las ciencias sociales y las humanidades. La historia de sus confusiones conceptuales, marcadas por las teorías dominantes en cada época o las modas académicas, sin mencionar el extenso debate dentro del campo de la filosofía,

³⁰ Guarini, C. & De Angelis, M., “Prólogo” en *Antropología e imagen. Pensar lo visual*, Guarini, C. & De Angelis, M. (Coords.), Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2014, p. 8. Disponible en <http://www.sanssoleil.es/argentina/producto/antropologia-e-imagen-pensar-lo-visual-carmen-guarini-y-marina-g-de-angelis-coords/>.

³¹ Ver Athelstan, A & Deller, R., *Visual Methodologies. Graduate Journal of Social Science*, Vol. 10, Issue 2, Lancaster University, United Kingdom, 2013; Cabrera, M. y Guarín, O., “Presentación Imagen y ciencias sociales II: trayectorias de una relación” en *Memoria y Sociedad. Revista de historia*. Vol. 16, N° 33, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2012.

³² Ver Osorio, Z., *Pertenece a Tesoros gráficos de las familias colombianas del siglo XX*, Bogotá, Escuela de Diseño Gráfico, Universidad Nacional de Colombia, 2007; *Usos periodísticos de las imágenes fotográficas. Cubrimiento de la violencia contra las mujeres y el desplazamiento interno forzado en periódicos colombianos en el 2006*, Bogotá, Escuela de Diseño Gráfico, Universidad Nacional de Colombia, 2006; *Periódicos*, Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2009.

³³ Da Silva L., Giordano, M. y Jelin E., *Fotografías e identidad. Captura por la devolución de la cámara*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2010.

la han convertido en uno de los grandes desafíos para las disciplinas humanas.³⁴

La fotografía en la propuesta investigativa del semillero es entendida como "Objeto, pero también como herramienta de análisis, [que] supone un alejamiento de su concepción corriente como *analogon* de la realidad para ser considerada una construcción cultural producto de una conciencia política y estética anclada en determinado espacio y tiempo."³⁵ En consecuencia, es valorada no solo como una herramienta de registro útil para la investigación y el análisis urbanístico, sino que es entendida como una práctica de producción de imágenes compleja, *un acto fotográfico*³⁶ que participa activamente en la construcción de identidades, en la configuración de un pensamiento colectivo y de la realidad, por lo tanto, que afecta la construcción de ciudad.

Siguiendo a Maria Leconte, la imagen tiene como virtud hacer visible. Según esta autora, este *hacer visible* puede entenderse en dos sentidos, un *hacer-ver* representativo y un *hacer-ver productor*.³⁷ El primer sentido hace referencia a la concepción tradicional de la representación, es decir, el volver a presentar, re-presentar, y está vinculado a la concepción tradicional de la imagen como huella, que en el caso de la fotografía es definida por su carácter *indicial*³⁸ y su relación de distancia con el pasado. Por ello, este *hacer-ver representativo* presta una nueva visibilidad al acontecimiento devolviéndolo al presente, actualizándolo. El segundo aspecto, el *hacer-ver productor*, hace referencia a la capacidad de las imágenes para producir nuevos sentidos -estrechamente vinculados a los marcos referenciales en los que estas imágenes irrumpen y se inscriben- su polisemia, y constituye un aspecto que consideramos, al igual que Leconte,

³⁴ Guarini, C. & De Angelis, M., *op. cit.*, p. 9.

³⁵ Giordano, M., Rayero, A., "Introducción" en *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, Giordano, M., Rayero, A. (Comps), Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste: 2011, p. 15.

³⁶ Dubois, P., "El acto fotográfico. Pragmática del índice y efectos de ausencia" en *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

³⁷ Leconte, M., "Fos, gráfes, logos. Imágenes, memoria e identidad narrativa" en *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, *op. cit.*

³⁸ Dubois, P., *op. cit.*

su mayor potencia. En consecuencia, y como bien afirma la autora "la imagen debe entenderse antes como un proceso que como un objeto acabado."³⁹ Se debe tener en cuenta además que, si bien la imagen fotográfica re-presenta visualmente un acontecimiento, sobre todo refiere a una manera socialmente construida de concebir la práctica fotográfica, es decir, a una subjetividad, pues como bien lo plantea Pierre Bourdieu, "las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de un círculo artístico."⁴⁰ En este sentido, Luciana Sudar Klappenbach cuando reflexiona sobre la relación entre la fotografía, el imaginario colectivo y el patrimonio en Resistencia (Argentina), retoma el concepto de Habitus propuesto por Pierre Bourdieu y observa que la fotografía emerge como vehículo para la representación y la legitimación de los imaginarios urbanos en la medida que "juega un rol esencial en formación del pensamiento colectivo, a la vez que da cuenta de él."⁴¹ Esta autora subraya cómo "el imaginario visual producido, su uso y su función, mantienen una correlación con las experiencias urbanas referidas al reconocimiento patrimonial y a las prácticas ejercidas sobre estas estructuras significativas."⁴²

Al igual que la práctica fotográfica, se debe tener en cuenta que la noción de patrimonio constituye una construcción social, que como bien lo plantea Sudar Klappenbach, es el resultado de operaciones de activación de valores que determinados sujetos atribuyen a ciertos bienes culturales, cuya selección no es inocente ni neutral, sino que responden a intereses hegemónicos que legitiman la selección de dichos bienes a partir de una cierta concepción de identidad. Este relato de ciudad condensa "no sólo las marcas materiales, tangibles, sino también las historias, los mitos, las imágenes construidas en torno a la ciudad y de qué modo hablan,

³⁹ Leconte, M., *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰ Bourdieu, P., *Un arte medio*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 44.

⁴¹ Sudar Klappenbach, L., "Puntos de diálogo para pensar la relación entre fotografía, patrimonio e identidad urbana" en Giordano, M., Rayero, A. (Comps), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, *op. cit.*, p. 232.

⁴² *Ibid.*, p. 233.

dan cuenta de ella.”⁴³ En el ejercicio que se desarrolla en el semillero, las plazas de los núcleos fundacionales son el lugar de encuentro y punto de inicio para el trabajo de campo que se propone como una deriva por la zona y se realiza en pequeños grupos compuestos de manera interdisciplinar. Este punto de arranque responde a la centralidad en la vida social que tiene la plaza, ya que como lo subraya Carrión, “la centralidad es una plaza porque se tiene que generar con lo simbólico, lo simbiótico del mercado, todo tiene que estar ahí”.⁴⁴ Su importancia simbólica además deriva de ser el lugar histórico de la fundación al igual que ser un lugar conciso que al mismo tiempo se transforma de manera contingente representando los rasgos patrimoniales y cotidianos de estos lugares en la actualidad.⁴⁵

En este sentido, si bien se establecen en las sesiones de preparación del trabajo de campo unas categorías que enmarcan la mirada, las representaciones del patrimonio no son definidas de antemano ni vinculadas a ningún pre-concepto establecido con los estudiantes. Por el contrario, esta noción se va construyendo a partir de las percepciones y la experiencia del lugar mismo. Posteriormente, en las sesiones de elaboración de las cartografías muchas veces aparecen detalles aparentemente marginales, pequeños gestos, costumbres o símbolos fijados en las fotografías, que en la discusión se revelan como elementos derivados de una cotidianidad que presenta un patrimonio heterogéneo que resulta valioso para la historia local. El hecho de producir conocimientos de forma activa desde la experiencia, es un primer paso hacia un empoderamiento y la resignificación de la ciudad.

Las ciudades y la percepción de las mismas han cambiado radicalmente en los últimos doscientos años, Ignasi Solá-Morales en el ensayo *Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli* observa cómo las propuestas artísticas evidencian estos cambios, ya que reflejan las transformaciones de las relaciones dentro de las urbes: entre la gente misma y con su

⁴³ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁴ Carrión, F., “Los desafíos actuales en los centros históricos”, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁵ Wolfrum, S., *Platzatlas: Stadträume in Europa*, Basilea, Birkhäuser, 2015.

entorno urbano y generan representaciones de los valores culturales que la configuran. El arte y la filosofía “averiguan estas relaciones y las explican mediante lenguajes en los que figuras y formas configuran moldes”⁴⁶. Solá-Morales concluye en su trabajo sobre la representación compleja de la metrópoli contemporánea:

¿Podemos sorprendernos de que la representación objetiva de la metrópoli sea problemática? Es indudable que lo es. Ni la fotografía ni el cinema verité son capaces de acercarnos a un tejido informe en que solo el tiempo y las redundancias son capaces de construir, uno por uno, para cada individuo una cartografía subjetiva que represente nuestra percepción de la metrópoli.⁴⁷

En consecuencia, la propuesta de un trabajo colaborativo entre fotógrafos y arquitectos a partir de un diálogo de saberes para la construcción de cartografías sociales en torno al patrimonio material e inmaterial de los núcleos fundacionales de la ciudad Bogotá resulta pertinente, no solo por la producción de un importante acervo visual sobre las condiciones actuales de la ciudad, es decir “lo que vemos”, sino en la medida que evidencia cómo el patrimonio es percibido y entendido por jóvenes de la ciudad, por lo tanto:

La fotografía aporta su visibilidad re-productora y productora a la continuidad de la trama del relato de identidad individual y colectiva. Ella ofrece eslabones a nuestra frágil memoria y superficies a nuestra imaginación para articular [...] una experiencia compartida en un espacio y en un tiempo vividos.⁴⁸

Finalmente es importante remarcar que cuando Jacques Rancière reflexiona sobre la configuración de lo sensible observa cómo el campo de las artes, desde su constitución misma, tiene un componente político al intervenir las formas del hacer, y por lo tanto, influir en la producción de lo común. Es decir, la intervención del arte se traduce en unas formas particulares de visibilidad así como en la inversión/transfor-

⁴⁶ Solá-Morales, I., “Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli” en Solá-Morales, I. (Comp.) *Territorios*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 57.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁸ Leconte, M., *op. cit.*, p. 35.

mación de los ordenamientos jerárquicos de las formas del hacer, que permite el acceso –o no– de ciertos individuos a ciertos aspectos de lo sensible. Por consiguiente, será la desestabilización de las fronteras que configuran lo sensible, o sea, la intervención de los límites de lo visible y lo decible -ya sea mediante nuevas articulaciones o interconexiones diferentes-, es decir, “lo que “hacen” con respecto a lo común”,⁴⁹ lo que constituiría la dimensión política del arte.

Por consiguiente, la propuesta de trabajar con fotografías para la elaboración de cartografías de los territorios con jóvenes de la ciudad, constituye un ejercicio político en la medida que las imágenes producidas intervienen las políticas de visibilidad que tienen los núcleos fundacionales de la ciudad, cuestionando y ampliando lo que es considerando -o no- patrimonio, cuya definición está articulada a unos regímenes escópicos configurados por las políticas del patrimonio, las políticas públicas, el turismo y las industrias culturales.

⁴⁹ Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, Santiago de Chile, LOM ediciones, 2009, p. 3.

Iyarisha Chagrabi

Dibujando la construcción de la Amazonía

Virginia Black

Introducción

El acto de cartografiar puede existir a la escala del universo, del globo, la nación, la ciudad, la residencia, el cuerpo, transformando el espacio vivido a través del tiempo en una imagen comprimida de dos dimensiones. El acto de cartografiar es inherentemente político, no solamente en los modos en que define un territorio o frontera, sino también en el modo en que decide reducir, editar, abstraer. El mapeo arquitectónico ha tratado tradicionalmente de medir lo simbólico –la imposición de un orden racional en la vida. Estos mapas, o dibujos, trataron generalmente del orden geométrico y de la representación visual de espacios a ser construidos, borrando lo experiencial para enfatizar en lo racional. Incluso el diseño de las catedrales, que pretendía dar cuenta de una experiencia de lo sagrado, se fundó en un *afecto* sublime –la experiencia abrumadora de lo cognitivo, lo racional, lo aprehensible, para desencadenar lo visceral. Como tal, la arquitectura formal ha acordonado investigaciones sobre lo simbólico (lo lógico) y lo fenomenológico (lo experiencial).

La fusión entre lo simbólico y lo racional.

Lo simbólico es aquello que puede ser expresado

Comprender lo fenomenológico es problemático ya que reposa en un cuerpo particular cuya experiencia sensorial es cada vez más personal y más difícilmente sujeto de abstracción. El mapeo típico del cuerpo en arquitectura se sustenta en un cuerpo universal. A pesar de haber existido a lo largo del tiempo diversas maneras de representar el cuerpo –contornos, siluetas de su perfil, medirlo comparativamente a través de series de operaciones geométricas, o cortar una “sección” a través suyo– todas se sustentan en una forma idealizada como base para el diseño de espacios. Incluso cuando los arquitectos

tos tratan de representar el cuerpo como vivido, el cuerpo que vive la experiencia todavía aparece típicamente como una figura neutral. No se lo registra/investiga como un cuerpo *racializado* y dotado de género. Desde Gaston Bachelard, que escribió sobre fenomenología, Philip Rahm, o el espacio-acontecimiento de Tschumi, los fenomenólogos piensan los sentidos del cuerpo como un set de dispositivos –todavía sujetos a una forma de abstracción, muchos de los aspectos personales/individuales del cuerpo y de la identidad son borrados. Más aún, formas y prácticas culturales que derivan de cómo el cuerpo está condicionado por la experiencia vivida no son visibilizados. No pueden ser concluidos mediante este proceso.

La representación arquitectónica es una herramienta para asentar el pensamiento occidental a través de promulgar su poder en el espacio, y comunicar sus ideales a través del diseño del espacio para los cuerpos que *importan*. Este proyecto investiga sobre una metodología arquitectónica que pueda ser usada para traducir otras formas de poder espacial a audiencias occidentales. El proyecto cuestiona cómo el acto de dibujar/mapear puede conferir diferentes ideales espaciales, tomando como punto de partida el cuerpo *vivido*, y el espacio, y los espacios que ocupa, crea y hacia los que reacciona el cuerpo. Para realizar este acto de mapeo en la Amazonía ecuatoriana, analizo los modos históricos de representación de la zona y sus habitantes desde diversos campos. También analizo las formas del poder y su representación en Ecuador y en medios académicos internacionales, en medios de comunicación y en comunidades de activistas. Finalmente desarrollo una reflexión sobre una serie de dibujos que representan una comunidad particular con el fin de probar los límites de la metodología que he desarrollado.

Desde el siglo XV, la selva amazónica ha sido representada como un Jardín del Edén –un paisaje bíblico y virginal a través del cual el proyecto de nombrar adánico podía ser llevado a cabo (a través del proyecto científico y racializado de la clasificación). Esta clasificación se basa en la representación de quienes habitaban esos territorios como semi-humanos .

Las imágenes de los habitantes de la selva amazónica –particularmente el cuerpo indígena femenino- formó la base

de la concepción popular de la Amazonía y sus habitantes como cuerpos a ser administrados. Representaciones pictóricas y escultóricas como aquellas de Charles Grignion *Los cuatro continentes*, representaron la división y organización ideal del mundo conocido. Cada continente está representado como una mujer de rasgos étnicos diferentes. Las mujeres se sitúan en el centro o en la periferia, sentadas o paradas de acuerdo con el nivel de desarrollo de los habitantes del continente al que representan.¹ A inicios del siglo XIX, la pintura famosa de Thomas Cole, *El jardín del Edén*, también representaba al Nuevo Mundo como un paisaje virginal. El predominio de la visión de la Amazonía como una entidad determinista que controla las vidas de quienes habitan en ella –y no como el producto de un proceso deliberado de cultivo– ha permitido la entrada continua de varios tipos de proyectos de desarrollo hasta nuestros días. En el Ecuador contemporáneo, billones de dólares de dinero proveniente del petróleo han sido prestados por China para desarrollar la infraestructura del país.²

A pesar de la historiografía de la región, nuevos acercamientos disciplinarios han facilitado nuevos relatos sobre el territorio como un espacio construido desde hace tiempo por prácticas humanas. En mi investigación y metodología me debo en particular al trabajo de Susanna Hecht, William Balee y Monserrat Ríos, académicos que tratan de fundir metodologías amerindias y occidentales para re-narrar la Amazonía. Mi proyecto utiliza herramientas de representación arquitectónica para dibujar las relaciones entre las mujeres, las plantas y la memoria en las *chagras*.³ Su finalidad es posicionar a las mujeres indígenas de Ecuador como las responsables de la construcción de uno de los espacios más importantes de memoria y producción de conocimiento.

¹ Bindman, D., *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, 26-30, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2002.

² Krauss, Clifford, and Bradsher, K., "China's Global Ambitions, Cash and Strings Attached", *The New York Times*, julio 24, 2015. Disponible en http://www.nytimes.com/2015/07/26/business/international/chinas-global-ambitions-with-loans-and-strings-attached.html?_r=0.

³ *Chagra* es usado en lugar de *chakra* para enfatizar el dialecto Napo del kichwa. En general, la escritura de términos y frases en kichwa en este ensayo pondera la pronunciación utilizada en Napo y Pastaza.

Redibujar este espacio es particularmente relevante en el contexto de las protestas recientes que se han dado en Ecuador sobre la explotación de los recursos de la selva y de sus comunidades. Muchas de estas protestas fueron lideradas por mujeres. A pesar de que su visibilidad nacional ha sido debilitada por el machismo imperante en las instancias de gobierno, sus voces fueron amplificadas en muchos foros internacionales.⁴ Algunas activistas, como Nina y Patricia Gualinga, del pueblo de Sarayaku, ganaron visibilidad internacional después de una exitosa defensa de su territorio en una corte de derechos humanos internacional, previniendo eficazmente la extracción de petróleo en sus tierras, por parte de una gran compañía petrolera y del gobierno. Después de esta lucha, Nina y su familia han sido vistos frecuentemente junto a prominentes funcionarios del gobierno. Celebridades como Leonardo DiCaprio, Edward Norton y Mark Ruffalo caminaron junto a los Gualingas durante la Marcha por el Clima en Nueva York (People's Climate March) en 2014.⁵

Como los Gualingas, muchas otras mujeres ecuatorianas han movilizado públicamente una muy particular "identidad indígena femenina" –identidad basada en una reivindicación de una cercanía con la tierra. Esta esencialización llevó a la popularización de su movimiento y a la amplificación de sus voces. Llamándose a sí mismas *ecofeministas*, muchas mujeres ecuatorianas han basado sus argumentos sobre la fuerza especial de las mujeres en reivindicaciones deterministas biológicas al movilizar imágenes de ellas mismas en relación con la naturaleza.^{6 7}

⁴ Betancourt, K., "El Levantamiento del Pueblo Indígena", entrevistada por Virginia Black, grabación audio, Quito, 25 de agosto de 2015.

⁵ "Nina Gualinga From the Amazon to Lund An Environmentalist's Story" en *Studentrummet*. Disponible en <http://www.studentrummet.org/#!nina-gualinga/ge1x1>.

⁶ Van Oot, T., "How These Women Are Saving The Amazon" en *Refinery29*, 13 de octubre de 2015. Disponible en <http://www.refinery29.com/2015/10/95360/ecuador-kichwa-tribe-oil-companies-battle>.

⁷ Amy Goodman, Nina Gualinga, and José Gualinga, "Indigenous Group Brings 'Canoe of Life' 6,000 Miles from Amazon to Paris to Call for Climate Action" en *Democracy Now!*, 11 de diciembre de 2015. Disponible en http://www.democracynow.org/2015/12/11/indigenous_group_brings_canoe_of_life.

Estas reivindicaciones podrían pensarse como antitéticas a las demandas de la academia feminista contemporánea, y mi tesis no pretende aportar a la teoría feminista. Por el contrario, uso un acercamiento genealógico para revelar las razones por las cuales estos razonamientos han tenido resonancia entre muchas mujeres ecuatorianas, y también entre mujeres alrededor del mundo. La figuración de estas en jardines de la producción de conocimiento redefine muchas de las representaciones de las mujeres indígenas, ubicándolas como los árbitros del espacio y de las historias orales.

De donde partimos

En la vida Kichwa amazónica, la *chagra* opera en conjunto con la memoria. Es a la vez una materialización y una espacialización de la memoria que se opone a la comprensión preservacionista del monumento heroico. A diferencia de este, la *chagra* supone el uso del cuerpo en una manera multi-sensorial. Existe menos como un símbolo que irrumpe en el entorno construido, y más como un objeto que interactúa desde dentro de un entorno que facilita la memoria. En vez de invocar una memoria nacionalista, los dispositivos de memoria de la *chagra* hacen surgir solamente recuerdos individuales. Los monumentos de la *chagra* son menos didácticos. Las *chagras* son entendidas como monumentales en el sentido en que fundamentalmente evocan el recuerdo. Ellas pueden ser comprendidas como una suerte de condición protésica de la memoria y el cuerpo.

Como afirma el arquitecto Andrew Herscher, la memoria no es espontánea. Está apoyada en su "materialización, huellas, suplementos y repeticiones"⁸ externos. Estas materializaciones pueden suprimir ciertas formas monumentales a las que estamos acostumbrados. Sin embargo, no existe nada que sea intrínseco al material que incite a la memoria. Por el contrario, nuestras prácticas vuelven monumentales a los objetos, en tanto objetos de memoria. El tomar las prácticas Kichwa como monumentales reescribe la historia de la

⁸ Vinegar, A., Otero-Pailos, J., "What a Monument Can Do" en *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, vol. 8, No. 2 (Invierno de 2011), p. iii-vii.

tierra. Si esta es de hecho un monumento activo, tal vez nos dé sus razones para preservarlo, lo que puede ser logrado a través de instrumentos internacionales existentes como son aquellos de la UNESCO. Sin embargo, ésta puede no ser el tipo de preservación a la que llama la UNESCO. Este proyecto no dicta modos específicos para que las organizaciones de desarrollo cambien sus políticas, pero puede aportar a los diálogos que ellas generan.

Entonces, el tomar el huerto como el lugar de la memoria nos permite considerar cómo puede ser leído, entendido, valorado y perpetuado, incluso a través del crecimiento y el cambio.⁹ La incapacidad de la selva de ser leída por los occidentales como una entidad compleja sin la ayuda de técnicas de representación científica o artística ha ocasionado a veces su destrucción. Este proyecto parte de medios de representación del espacio de la selva que son usuales, como videos, registros de audio, transcripciones de canciones y diálogos, fotografías de objetos antropológicos como cerámica, pintura y habitación. Sin embargo, el proyecto inventa nuevos métodos de dibujo al invocar prácticas y proximidades entre las plantas y los cuerpos en las *chagras* de la Amazonía. La relación entre el cuerpo y la tierra exploradas a través de los dibujos son centrales en la perspectiva nativa de la Amazonía y sirven como base de muchas reivindicaciones ecofeministas como posibilidades de agencia en el contexto ecuatoriano.

En la *chagra*, las mujeres interactúan con pájaros, plantas y otros seres vivos a través del canto. Muchas de las plantas que crecen en ella son cultivadas para atraer a especies específicas cuya presencia produce cantos de la memoria. Estos cantos relatan frecuentemente recuerdos de sus madres y ancestros femeninos, mientras la calidad estética de las mismas facilita cierto tipo de fuerza, invocando un afinamiento de los talentos y las emociones. Janis Nuckolls afirma que esta práctica en particular es lo que otorga a las mujeres de la Amazonía una fuerza especial, descrita por los términos

⁹ Ver Mitchell, N., Rössler, M., Tricaud, P., *World Heritage Cultural Landscapes: A Handbook for Conservation and Management*, París, World Heritage Centre UNESCO, 2009.

“Sinchi Warmi” o mujer fuerte.¹⁰ La frase es usada por las mujeres amazónicas para describirse a sí mismas. Al usarla están haciendo una declaración de su poder. Esta teoría se evidencia en los videos de mujeres Kichwa cantando en las *chagras* (producidos por el antropólogo Tod Swanson). Por ejemplo, en una canción sobre pájaros *cotinga* huérfanos, la mujer Napo Kichwa Delicia Dahua traza un paralelo entre la pérdida de su madre y la pérdida de las especies madre de los pájaros. La próxima vez que Delicia observa un *cotinga*, ella canta la canción a su madre, quien cantó las canciones de su madre, quien cultivó una vez unas plantas especiales para atraer a los tucanes y sus pichones a su *chagra*.¹¹ El tono agudo de la canción, que imita el sonido de los pájaros, resuena a través de la espesura de la selva. Sin embargo, la imitación en sí misma no es la medida de la belleza de una canción, ni tampoco la extensión de su potencial expresivo. Las mujeres Kichwa normalmente gritan al cantar, una práctica que invita a quienes escuchan a atravesar la frontera que separa los individuos, tanto humanos como no humanos. La práctica también apunta a una especie de fuerza emocional que es particularmente femenina –la habilidad de recordar la fuerza de sus ancestros femeninos de modo explícita y poderosamente emotivo, fortaleciendo una especie de historia matriarcal. La risa al final de la canción es también altamente armónica, y es juzgada por su belleza por las mujeres.¹²

Ecofeminismo y Ecuador

La creación de una imagen internacional de los derechos de la mujer es crucial en el momento actual del Ecuador. En el verano de 2015, la propuesta del Presidente Rafael Correa sobre la reelección indefinida y de continuar la extracción petrolera en territorios indígenas originó la protesta de muchas organi-

¹⁰ Nuckolls, J. B., *Lessons from a Quechua Strongwoman: Ideophony, Dialogue, and Perspective*, Tucson, University of Arizona Press, 2010.

¹¹ Swanson, T. D. [Andes and Amazon Field School], “Singing with Orphaned Birds: Nature and Memory in Amazonian Kichwa Testimony”, Video de YouTube, 5:10, 7 de diciembre de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=WhRlnJvpkf4>.

¹² Nuckolls, J. B., *Sounds like Life: Sound-symbolic Grammar, Performance, and Cognition in Pastaza Quechua*, New York, Oxford University Press, 1996.

zaciones indígenas. Mientras muchos de los cambios propuestos pueden impactar a las mujeres indígenas directamente, su posición política es más y más ambigua. La académica y activista por los derechos indígenas Manuela Picq afirma que la fuerza del movimiento de mujeres indígenas ha declinado significativamente desde las grandes movilizaciones indígenas de los 90s. A pesar de la incorporación de líderes y organizaciones indígenas al gobierno desde la elección presidencial del 2008, la presencia de mujeres indígenas ha sido reprimida activamente por organizaciones indígenas influidas fuertemente por el *machismo* del gobierno ecuatoriano.¹³ Como resultado, muchas feministas han comenzado a demandar más apoyo a las economías de las mujeres. Kati Betancourt es solo un ejemplo de una feminista que apoya esta propuesta. Como Directora de Mujeres y Familia de la CONAIE, la organización indígena más grande del país, ella aboga por la importancia del espacio de la *chagra* en el activismo rural feminista. Ella critica el giro del interés económico del gobierno –a través del apoyo a la compra y el control de la tierra y el control del agua por parte de compañías transnacionales, en lugar de apoyar los sectores agrícolas indígenas, como aquellos basados en la *chagra*.¹⁴ Esta revisión corta de la historia del ecofeminismo nos permite comprender el interés de ignorar las reivindicaciones de las ecofeministas ecuatorianas y revela lo que podría ser productivo al apoyar y popularizar estas reivindicaciones.

El ecofeminismo emergió como un tópico del discurso feminista en los 70s. El término fue acuñado por Françoise d'Eaubonne en el libro *Le Feminisme ou la Mort* (1974). Movimiento filosófico y político, este trata de establecer lazos entre la explotación del medio ambiente y la explotación de las mujeres. Mientras el tema fue movilizadobrevemente por activistas y académicos, fue fuertemente criticado por el feminismo post-estructuralista durante la segunda parte

¹³ Picq Lavinas, M., "La Violencia como factor de exclusión política: mujeres indígenas en Chimborazo" en Andrea Pequeño (compiladora), *Participación y Políticas de Mujeres Indígenas en América Latina*, Quito, FLACSO, 2009, p. 125-146.

¹⁴ Betancourt, K., "El Levantamiento del Pueblo Indígena", entrevistada por Virginia Black, grabación audio, Quito. 25 de agosto de 2015.

de la década de los 80s y durante los 90s, por pensar en la naturaleza de la mujer desde el determinismo biológico. El ecofeminismo jugó un papel importante en la popularización de la mujer como una “cuidadora del ambiente”. Esta imagen presentaba una visión esencialista del género, que fue ampliamente popularizada por el “ecofeminismo del norte”, formado en su mayoría por académicos blancos durante los 70s y 80s y quienes perpetuaron el mito de la “madre tierra” a pesar del disgusto de muchos académicos no blancos.¹⁵ Para movimientos activistas populares, el trabajo de Vandana Shiva, una investigadora y activista hindú, se convirtió en la representación del ecofeminismo en general. Su descripción de la conexión biológica de la mujer con la Tierra, y su llamado a unir a las mujeres del tercer mundo bajo estos términos, fue muy criticado por académicos. Sin embargo, tuvo un impacto importante en corporaciones y gobiernos, y fue adoptado por muchas organizaciones indígenas. Vandana Shiva visitó el Ecuador también, en donde discutió con muchas organizaciones no gubernamentales e instituciones internacionales.¹⁶

A finales de la década de los 80s, Gayatri Spivak abogó por una reevaluación de las tensiones productivas que la crítica ecofeminista había puesto sobre la mesa de discusión. Para Spivak, el objetivo de las críticas esencialistas no es el exponerse al error, sino la examinación persistente de la producción de las verdades. Esto incluye los modos en que los movimientos activistas, incluso aquellos que se reclaman desde un cierto esencialismo, pueden trabajar para descifrar las historias desde el patriarcado.¹⁷ El peligro es que la crítica feminista anti-esencialista pueda excluir algunas narrativas situacionalmente basadas de movimientos de mujeres que derivan su fuerza de una relación cultural/social con el planeta, la tierra y el territorio, o con lo no humano, y las maneras en que esta

¹⁵ Moore-Cherry, N., *The Changing Nature of Eco/feminism: Telling Stories from Clayoquot Sound*, Vancouver, UBC Press, 2015, p. 3-33.

¹⁶ Amazon Watch. [Saramanta Warmikuna]. “Vandana Shiva in at Rights of Nature Summit in Ecuador, January 2014” YouTube video, 1:45. Mar 7, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=LHFIEidyL4k>.

¹⁷ Spivak, G.C., Landry, D., MacLean, G. M., *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York, Routledge, 1996.

relación significa en las dinámicas de género y las estructuras comunitarias.¹⁸

En Ecuador esto es particularmente importante pues hay una división entre los feministas. Esta división entre activistas, académicos y feministas urbanos y rurales crea un obstáculo adicional para lograr igualdad. Los movimientos indígenas de mujeres se centran mayoritariamente en los temas definidos en los principios ecofeministas. Sin embargo, las mujeres que se denominan a sí mismas “ecofeministas” en Ecuador han comenzado a emerger ampliamente como resultado de influencias internacionales. Las mujeres asociadas con organismos internacionales han popularizado el término. Feministas como Gabriela Ruales, fundadora del colectivo de jóvenes Yasunidos, e Ivonne Yáñez, de Acción Ecológica, han comenzado a desplegar activamente el término en foros políticos internacionales.^{19 20} El ecofeminismo en Ecuador no solamente provee un camino hacia la visibilidad global y hacia un mayor activismo, sino que también refleja una larga historia de la mujer con la Tierra.

Ontologías y Encuentros

En la vida amazónica, la relación entre el cuerpo y la tierra es una parte significativa de la identidad. La mujer inscribe su cuerpo en el paisaje al interactuar con especies diversas en el territorio. A través de acciones como plantar y cantar, la mujer crea su identidad a través de la proximidad con el territorio. Este tipo de cercanía con la naturaleza, que efectivamente crea cultura, es diametralmente opuesta a los modos de pensar occidentales. Para dibujar esta relación se requiere una manera de representar el cuerpo distinta a la propia del dibujo arquitectónico, pues la práctica de dibujar

¹⁸ Ver Moore-Cherry, N., “Eco/Feminism and the Question of Nature” en *The Changing Nature of Eco/feminism: Telling Stories from Clayoquot Sound*, UBC Press, Vancouver, 2015, p. 3-33.

¹⁹ Van Oot, T., “How These Women Are Saving The Amazon” en *Refinery 29*, 13 de octubre de 2015. Disponible en <http://www.refinery29.com/2015/10/95360/ecuador-kichwa-tribe-oil-companies-battle>.

²⁰ Rodríguez Caguana, A., “El Movimiento Feminista y las Tensiones con el Gobierno del Ecuador”, *marcha*, 8 de agosto de 2015. Disponible en <http://www.marcha.org.ar/el-movimiento-feminista-y-las-tensiones-con-el-gobierno-del-ecuador/>.

el cuerpo en arquitectura está profundamente enraizada en la filosofía occidental.

Comenzando con la filosofía ilustrada de Hegel, el concepto de cuerpo presupone una forma ideal, representada en la imagen de dios. La fisonomía de cuerpos particulares a lo largo del espectro humano-animal es usada para categorizar seres en jerarquías basadas en la inteligencia, la moralidad y las disposiciones. Esta clasificación científica separó al hombre de la naturaleza mientras daba forma al mismo tiempo a su cuerpo como a un cuerpo animal "por excelencia". El cuerpo blanco, desarrollado en una "geografía temperada" caracterizada por una naturaleza tranquila, se pensó capaz de desarrollar el "espíritu", esa cualidad misteriosa del alma que permitía la creación de algo trascendental, i.e. la cultura. Es el espíritu el que crea cultura, el aspecto definitivo que separa al hombre del animal, y al hombre de la naturaleza.²¹

El énfasis en la geometría del cuerpo (fisonomía) es todavía evidente en las representaciones del cuerpo ideal en las ilustraciones arquitectónicas de hoy en día. El cuerpo en el pensamiento occidental es una entidad ideal, abstracta y, por supuesto, masculina.²² Como afirma Leopold Lambert en sus escritos sobre ideologías modernistas y cuerpos normados, el Hombre de Vitruvio de da Vinci, en sus proporciones ideales, coloca el cuerpo del hombre en el centro del universo: "Como este cuerpo está colocado en el centro del universo, parece razonable el pensar que el universo fue construido a su alrededor y adaptado a él".²³ Como en el Hombre de Vitruvio, las figuras usadas en la representación arquitectónica también indican geometrías a partir de las cuales los exteriores construidos deberían derivar. Estas representaciones incluyen los cuerpos de Ernst Neufert

²¹ Hegel, G. F., "Lectures of the Philosophy of History" en *Race and the Enlightenment*, editado por Emmanuel Chukwudi Eze, Cambridge, Blackwell, 1997, p. 109-149.

²² Agrest, D. I., "Architecture from Without: Body, Logic, and Sex" en *ResearchGate*. Disponible en http://www.researchgate.net/publication/271113324_Architecture_from_Without.

²³ *Ibid.*

y los del *Modulor* de Le Corbusier, entre muchas otras.²⁴

En contraste, de acuerdo con la perspectiva amerindia, los cuerpos y las almas de las plantas, animales y humanos no están divididos ni clasificados según una estructura jerárquica. Como afirma el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, las epistemologías de la naturaleza y la cultura tradicionales de Occidente se quiebran ante lo que denomina la Cosmología amerindia. En ella, el alma es el concepto universal, no el cuerpo blanco masculino. Todos los cuerpos vivientes, incluyendo animales y plantas, tienen almas que presuponen sus cuerpos. Cada alma construye activamente un yo a través de su cuerpo, y tiene su propia subjetividad, que puede ser vista y comprendida solo desde un cuerpo particular.²⁵

La palabra Kichwa *runa* nos ayuda a ilustrar este concepto. *Runa* significa aproximadamente “aquel que tiene un alma”, o “ser que es una persona”. Mientras la gente Kichwa se refiere a sí misma como *runa*, también pueden referirse a especies de plantas o animales con la denotación *runa* que indica que ellos también tienen alma y cultura. Por ejemplo, al referirse a un jaguar, pueden decir *puma runa*, o “persona jaguar”. Las plantas también pueden ser denominadas *runa*, o seres-persona.²⁶ En la ontología Kichwa, las especies no son creadas por una diferenciación fisiológica. Al contrario, muchos yos y múltiples culturas son creadas a través de las prácticas de sus cuerpos. El cuerpo particular es lo que posibilita y dicta el yo que es siempre resultante de un proceso en construcción. A través de acciones encarnadas en el cuerpo como comer, beber y abrigarse, la cultura específica del cuerpo está siendo creada, y múltiples especies existen dentro de un mismo paisaje intertextual, cambiando y formándose constantemente. Debido a que el “yo” está en construcción constante, existe una posibilidad también

²⁴ Lambert, L., “Architectural Theories. A Subversive Approach to the Ideal Normalized Body” en *The Funambulist Magazine*, 29 de abril de 2012. Disponible en <http://thefunambulist.net/2012/04/29/architectural-theories-a-subversive-approach-to-the-ideal-normalized-body/>.

²⁵ Viveiros De Castro, E., “Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n.s., 2000, 4:469-88.

²⁶ Kohn, E., *How forests think: Toward an anthropology beyond the human*, Berkeley, University of California Press, 2013.

constante de que el yo pueda trascender las barreras de las especies y tomar otra forma corporal. Este concepto es el centro de muchas historias del origen de las especies que sirven como leyendas, y que forman la base de la moral Kichwa²⁷. La invariabilidad ("mismidad") subyacente de los Kichwa, y la representación de los animales y las plantas requiere inventar maneras que puedan dar cuenta de sus similitudes. Al revisar el *Diccionario Etnobotánico* pudimos investigar sobre modos de representación de plantas y de rituales con plantas que proveen las bases de las que surge esta propuesta.

Etnobotánica, Etnobiología y Ecología histórica

En las enciclopedias de etnobotánica, resaltan dos formas de representación. La primera está basada directamente en la historia de la ilustración botánica, en la que dibujos de plantas forman un apéndice al final de la enciclopedia.²⁸ La otra es el texto –la denominación de la planta que acompaña la descripción de las preparaciones nativas, listada en varias lenguas. En ningún caso la relación entre el cuerpo y la planta está articulada de modo claro. Las formas Kichwa de leer el paisaje y de interactuar con otras especies no está incluida en este espacio.

El intervenir en el espacio del diccionario de etnobotánica no es solamente añadir el cuerpo en el espacio de la representación visual. Al cambiar los modos de representación se hace necesario interrogar la metodología de investigación etnobotánica también, un proceso que exploré a través de entrevistas *in situ* y documentación, y cuyos resultados están integrados en los dibujos. Estos dibujos cuestionan la capacidad del campo etnobotánico de representar el aspecto etnográfico de lo "etnobotánico". En Ecuador, esta etnografía trató de animales, plantas y espíritus además de personas. Cuestionó así los modos en que estas entidades co-construyen el territorio basándose en rituales caracteri-

²⁷ Uzendoski, M., "Fractal Subjectivities An Amazonian-Inspired Critique of Globalization Theory." In *Editing Eden: A Reconsideration of Identity, Politics, and Place in Amazonia*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.

²⁸ Ver Ríos, M., *Plantas Útiles Del Ecuador: Aplicaciones, Retos y Perspectivas*, Quito, Pontificia Universidad Católica Del Ecuador, Herbario QCA, 2007.

zados por prácticas espaciales muy particulares. Trabajar de esta manera requiere un buen conocimiento de la lengua Kichwa, así como de los modos de pensar, *enseñar y estar en el mundo* Kichwas.

Muchos etnobotánicos conocen las técnicas de clasificación e identificación occidentales. Sin embargo, la mayoría, aunque muy talentosos, no conocen sino muy poco de las maneras de conocer, hablar y enseñar propias de los Kichwa, de modo que no son capaces de obtener el tipo de respuestas que buscan en sus entrevistas. Por ejemplo, cuando se trabaja con intérpretes, los botánicos pueden plantear preguntas como: “¿Cómo identifica usted esta planta?”²⁹ Sin embargo, esta pregunta típicamente desencadena relatos sobre la primera vez que el colaborador fue introducido a la planta, su origen y la interacción con otras plantas. Otras preguntas, como “¿Cuántas hojas tiene esta planta?”,³⁰ no parecen ser muy relevantes para los Kichwa.^{31 32} Este tipo de preguntas no calzan en su rango semántico. Más aún, ellas no reflejan su acercamiento moral o ético al habla. Este acercamiento resiste a la abstracción, que es una forma de producción de conocimiento esencial para las epistemologías occidentales.

La violencia de la abstracción: representación y supresión

Si para los Kichwa, la abstracción no es el acto de destilar la forma pura de las “cosas”, sino un acto de violencia, ¿cómo puede el dibujo –en esencia un acto de abstracción– honrar la posición Kichwa? Mi propuesta examina la estética y moral de la oralidad Kichwa, a partir del concretismo y perspectivismo como una base sobre la cual inventar una metodología de dibujo. En la Amazonia Kichwa, la estética de la palabra enfatiza la repetición, el concretismo y una mímica casi perfecta de los sonidos de la selva. Los Kichwa ordenan “ama llulla”, que significa no mentir, no exagerar y a veces incluso no

²⁹ “imasna rashara riksingui kay mallkira?”.

³⁰ “kay mallkiga, imasna pangaunarai charin?”.

³¹ White, J., *Manioc Landrace Identification Amongst the Napo Runa*, PhD diss., University of Kent, Canterbury, septiembre de 2014, p. 33.

³² Ennis, G., (antropóloga). Verda Tapuy, R. C., (Kichwa del Napo; trabajando con AMUPAKIN) en discusión con la autora, octubre de 2016.

abstraer –hablar a partir de su propia experiencia personal– esto encarna la oralidad Kichwa. Esta oralidad es considerada “sumak”, moral o bella. El vocabulario Kichwa refleja esta manera de pensar. Por ejemplo, palabras como “plantas” o “animales” o incluso el número 0 no existen en la Amazonia Kichwa. Mientras muchos kichwa hablantes usan términos en español para discutir de estos conceptos, persiste el tipo de sustrato semántico que respalda este acercamiento filosófico hacia la vida –y es muchas veces ignorado por los etnobotánicos.³³ Recientemente, mientras grababa historias de las interacciones de mujeres con plantas en Ecuador, quise saber de dónde vienen los espíritus de la selva. Preguntando “kay supaygunaga, maymanda shamunun?” (De dónde vienen estos espíritus?) y la respuesta que obtuve fue “payguna puramanda shamunun!” (están en todas partes!).³⁴

Sin embargo, cuando preguntamos “supayguna pagarinunchu?” (Nacen los supai?) la respuesta fue una historia del origen, una mezcla de la historia de Adán y Eva, la culebra en el jardín y otros espíritus que fueron creados en el mismo momento.³⁵

A causa de la complejidad de este tipo de interacciones, he tratado de irrumpir en el espacio del dibujo tradicional occidental con las voces, narrativas y modos de representación de las mujeres indígenas, al permitirles aparecer como autoras de sus propios territorios, al introducir la estética de estas interacciones (oral, aural y visual). El proyecto trata de introducir los movimientos, sonidos sutiles y maneras de estar en el cuerpo en el espacio del dibujo. Estas maneras de estar son exploradas en el primero de los dibujos (Fig. 1).

³³ Swanson, T. D., “Earthy Concreteness: Aesthetics of Speaking in Napo/Pastaza Kichwa”, 2013. Inédito.

³⁴ Ennis, G., (antropóloga), Verda Tapuy, R. C., (Kichwa del Napo; trabajando con AMUPAKIN) en discusión con la autora, octubre de 2016.

³⁵ María Antonia, “Medicinal Plants”, entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación de audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de octubre de 2016.

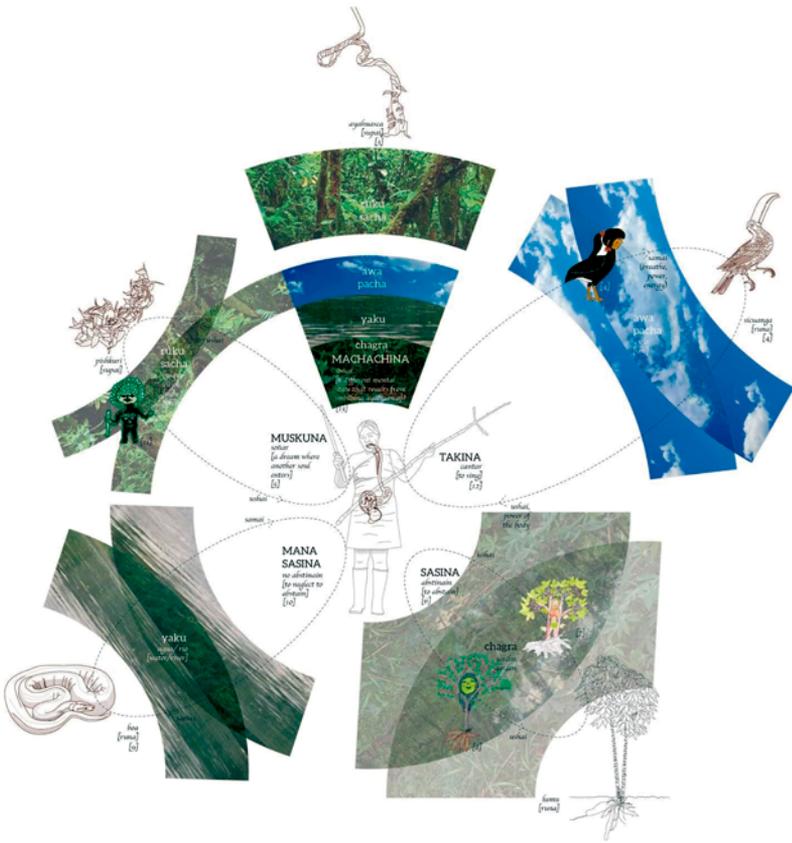


Figura 1. Diagrama de subjetividad

“Poesía somática”:³⁶ Transcripción, Inscripción

Este primer dibujo ilustra los varios modos por medio de los cuales los Kichwa interactúan con otras especies en el proceso de formar un territorio conceptual y físico construido a través de prácticas rituales, incluyendo las siguientes:

- Takina:** Cantar (y al cantar, transferir el poder)
- Machachina:** Emborrachar (crear un estado mental diferente, que resulta de beber ayahuasca)
- Muscana:** Soñar (un sueño en el que otra alma entra)
- Sasina:** Abstenerse (usualmente mientras se cultiva)

³⁶ Uzendoski, M. A., “Somatic Poetry in Amazonian Ecuador” en *Anthropology and Humanism* 33(1/2), 2008, p. 12–29.

Mana Sasina: Rechazar el abstenerse (asociado con ser *killá*, ocioso)

El diagrama posiciona al cuerpo humano en el centro del dibujo, poniendo la subjetividad humana como punto de referencia con el que estamos más familiarizados. Cada segmento del diagrama representa una manera diferente de interactuar con diversos entes. Cada término kichwa en el centro refleja las acciones del cuerpo que condicionan sus estados mentales. Estos estados mentales permiten la interacción con varios seres, y esta interacción define por consiguiente el concepto-categoría de territorio. Algunas de las fábulas ilustradas en el dibujo demuestran los modos en que se practican varios rituales como resultado de la transmutación de los humanos en otras formas de vida –formas que también se conciben a ellas mismas como humanas. Estas transiciones, sean buenas o malas, demuestran la flexibilidad de las barreras inter-especies para los pueblos indígenas amazónicos. Dentro del territorio de la selva, los humanos tienen una especie de relación corpórea compartida con varios animales y plantas.³⁷

Esta relación es muy visible en la relación de las mujeres con la yuca. *Sasinakuna*, o prácticas de abstinencia, son acciones rituales que definen las relaciones entre muchas plantas medicinales y la chagra, su territorio y las mujeres que se ocupan de ellas. Muchas de las historias originarias de las plantas revelan las razones por las cuales formas particulares de abstinencia deben ser respetadas. Una de esas historias es la de la yuca, la planta más importante que estudio en este proyecto. En el artículo “Singing to Estranged Lovers: Runa Relations to Plants in the Ecuadorian Amazon”,³⁸ el antropólogo Tod Swanson examina las razones por las cuales la percepción que tienen las mujeres Runa sobre el cultivo de sus plantas de yuca es que dicho cultivo es delicado, mientras para los botánicos es una planta cuyo cultivo es relativamente fácil. Swanson analiza la historia del origen

³⁷ Swanson, T. D., “Singing to Estranged Lovers: Runa Relations to Plants in the Ecuadorian Amazon” en *Journal for the Study of Religion, Nature & Culture* 3.1., 2009.

³⁸ “Cantando a los amantes separados: relaciones de los Runa con las plantas en la Amazonía ecuatoriana”. Trad. M.F. Troya.

de la planta tal como le fue revelada por Ana Shiguango de la región del Alto Napo.³⁹

La interacción entre las mujeres y la yuca es lo que crea el territorio de la *chagra*. Esta interacción debe seguir ciertas prácticas rituales llamadas *sasina* o ayunos.^{40 41} La yuca es uno de los cultivos más importantes para la cultura Kichwa amazónica. Se la prepara hervida para comerla directamente o en la bebida fermentada o chicha masticada. Esta chicha es ofrecida a los esposos por sus mujeres como un símbolo de ser una *sinchi warmi* (una mujer hermosa y fuerte).

Dentro de la *chagra* kichwa, las plantas de *lumu* son consideradas niños a quienes hay que cuidar. Esto se debe a que se cree que el *lumu* se originó de una madre ociosa que abandonó a su niña en la *chagra* una noche. Cuando regresó, encontró que esta se había convertido en una planta de *lumu*. Como la niña era vulnerable, y la madre era incapaz de realizar con ella las acciones que la hacían humana, ella cruzó las barreras inter-especies y se convirtió en *lumu* también. Esto quiere decir que el poder de la subjetividad de la planta de *lumu* fue mayor que aquel de la niña. Cuando ambos se encontraron en la selva, la niña fue seducida a verse a sí misma desde la subjetividad del *lumu*, y su cuerpo se transformó en el de aquella planta.

Las prácticas de abstinencia garantizan que uno no sea *killá*, ocioso, y por ello evitan la posibilidad de cruzar las barreras entre especies. Como las plantas de yuca son consideradas como niños, las *sasinas* o ayunos, corresponden a los ritmos del cuerpo de la mujer marcados por ejemplo por el embarazo y la menstruación. Como la mujer concibe la planta como un niño en el vientre, ella debe evitar comer alimentos suaves, que pueden provocar que el *lumu* se suavice. También debe evitar ingresar al huerto mientras menstrúa, pues esto puede provocar que los tubérculos no produzcan o que no crezcan correctamente. Esto garantiza una suerte de atención astuta sobre el crecimiento de las plantas. Estas leyendas, además

³⁹ *Íbid.*

⁴⁰ White, J., *Manioc Landrace Identification Amongst the Napo Runa*, PhD diss, University of Kent, Canterbury, septiembre de 2014, p. 28-31.

⁴¹ María Antonia, "Lumu Sasina", entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de septiembre de 2016.

de otras, demuestran los modos en que las varias acepciones de la palabra kichwa *killá*, traducida como ociosidad o rechazo a realizar sus propias actividades culturales (actividades específicamente corporales, o de género), pueden resultar en la transmutación de los seres humanos en otras formas de vida que se conciben a sí mismas como humanas. Esta leyenda también demuestra la flexibilidad de la barrera entre especies para el mundo indígena, barrera que puede ser transgredida en cualquier momento por individuos que no adhieren a las normas culturales que les permiten practicar la abstinencia.

Paisajes intertextuales

A través de cada una de las interacciones que se muestran en el dibujo, trato de representar lo que muchos antropólogos han descrito como la intertextualidad entre el paisaje, los cuerpos y la sociedad propia de la Amazonía ecuatoriana. Esta intertextualidad implica una lectura del territorio basada en la comprensión de la subjetividad de todos los entes –cada uno posee prácticas únicas que forman su manera de ser en el mundo. Mientras los humanos no puedan entender completamente estas maneras de ser, solamente pueden acceder a ellas parcialmente a través de varios rituales. Este acceso trae algunos beneficios –desde el uso de las plantas como alimento o medicina, la adquisición de conocimiento sobre lo que los miembros de la familia hacen, o adquirir un conocimiento espiritual que corresponde con la naturaleza del ser. Según la perspectiva de los pueblos indígenas, los cuerpos y las almas de las plantas, animales y humanos no están divididos ni clasificados de acuerdo con una estructura jerárquica. Todos los seres tienen una especie de alma universal que presupone sus cuerpos. Cada alma construye activamente un ser a través del cuerpo. Esto significa que las almas de las especies no son creadas por diferencias fisiológicas originales. Por el contrario, varios seres y una multitud de culturas son creadas a través de las prácticas de sus cuerpos. La cultura es creada por cada alma a través de diversos cuerpos. Debido a que muchas especies actúan desde dentro del paisaje intertextual, el yo, la naturaleza y la cultura están en constante transformación y cambio. Como afirma

el antropólogo especialista en pueblos amazónicos Michael Uzendoski, "Aquí,⁴² el mundo es percibido desde un punto de vista típicamente corporal –la idea de un alma (y un tipo de cultura) está en muchos cuerpos, muchas naturalezas".⁴³ De modo semejante, el dibujo subjetivo muestra las maneras en que diversas entidades remodelan su cercanía con el territorio a través de interacciones con otros seres.

Takina en kichwa significa "cantar",⁴⁴ pero también connota la transferencia de poder de un ente a otro. Este poder es transferido a través de *samai*, o *poder del aliento*. Cuando el *samai* es enviado hacia el pájaro a través del canto, *ushai*, el poder físico del pájaro es transferido a la persona. *Ushai* es un tipo de poder corporal que se expresa en el cuerpo de la persona indígena. La fuerza del *samai* es creada a través de la calidad estética de la canción. Al imitar a través del sonido los patrones del vuelo de los pájaros (ascenso y descenso), como indica Michael Taussig, la persona "se (en)canta a sí misma en la escena. Ella existe no solo como sujeto sino también como mimesis de otro... Ella crea el puente entre el original y la copia que trae una fuerza nueva. La tercera fuerza del poder mágico, para que intervenga en el mundo humano".⁴⁵ Uzendoski llama a este tipo de mimesis "poesía somática",⁴⁶ o la escritura de sí mismo en el paisaje o en el cuerpo a través de la acción ritual. En la cultura Kichwa amazónica, este poder shamánico (que en otras culturas está ejercido solo por los hombres) se vuelve la base de donde el poder femenino y masculino derivan. Las mujeres se comunican a través del canto con especies diferentes que los

⁴² Uzendoski se refiere, en el texto original, al *perspectivismo* de Viveiros de Castro y al *animismo* de Descola, corrientes antropológicas sobre las que basa su trabajo en el artículo citado. Nota de la traductora.

⁴³ Uzendoski, M. A., Hertica, M., Calapucha Tapuy, E., "The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador" en *Current Anthropology*, 46:4, 656-662, agosto-octubre de 2005., p. 657. Traducción M.F. Troya.

⁴⁴ Uzendoski, M. A., "Textuality, Kinship, and the Amazonian Theories of Being in the World: An Analysis of Motherhood and Yachay in Two Napo Runa Songs" en *American Literatures: Hispanic Issues On Line*. 16:6, 125-142.

⁴⁵ Michael T. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993, p. 106. Trad. M.F. Troya.

⁴⁶ Uzendoski, M. A., "Somatic Poetry in Amazonian Ecuador" en *Anthropology and Humanism* 33(1/2), 2008, 12-29.

hombres en general, pero tienen de todas maneras acceso a los entes más poderosos de la selva, por lo tanto tienen acceso a los conocimientos espirituales, de sanación y prácticos más importantes de su cosmología.⁴⁷

Esta escritura en el paisaje se da no solamente en la *chagra*, considerada como un espacio más domesticado, sino también en el territorio de la *sacha* (selva), de la *ruku sacha* (la selva vieja), la *pachamama* (la tierra), la *awa pacha* (el cielo) y el *yaku* (agua). Las relaciones de poder entre estos territorios son constituidas por las relaciones existentes entre sujetos que pertenecen a estos territorios. El poder fluye hacia adentro y hacia fuera cuando diferentes especies interactúan. Esta interacción fue explorada a través del segundo de estos dibujos –*El Axis Mundi* (Fig. 2).

El Eje cosmológico: El Axis Mundi

El *axis mundi* (eje cósmico, o centro de la tierra) en la filosofía Kichwa, está localizado en la casa. Los territorios de la *chagra* (el huerto de subsistencia, la selva y la selva vieja) están en constante transformación alrededor del eje de la casa. Alrededor de este, moviéndose desde el interior hacia el exterior, se hallan los territorios de la tierra, el aire y, finalmente, el agua, el más importante para el mundo Kichwa. El agua, o *yaku*, también puede significar la “sangre de la Tierra”, en kichwa.^{48 49}

⁴⁷ Uzendoski, M. A., “Textuality, Kinship, and the Amazonian Theories of Being in the World: An Analysis of Motherhood and Yachay in Two Napo Runa Songs” en *American Literatures: Hispanic Issues On Line*, 16:6, 125-142.

⁴⁸ Whitten, N. E., “Beauty, Knowledge, and Vision” en *Sicuanga Runa: The Other Side of Development in Amazonian Ecuador*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.

⁴⁹ Experiencia personal.



Figura 2. Axis Mundi

El diagrama (Fig. 2) es una adaptación de un dibujo realizado por Norman Whitten. En su formulación, este representa la jerarquía de espacios de poder y el flujo de energía idealizado de la persona Kichwa, desde el interior hacia el exterior y viceversa, a través de la interacción de diversos cuerpos.⁵⁰ Sin embargo, la presunción según la cual los territorios provistos de género estarían situados dentro de una estructura de poder jerárquica no es verdadera en el Alto Napo. Este dibujo entonces está adaptado para reflejar la uniformidad de los intercambios de poder entre género

⁵⁰ Whitten, N. E., "Beauty, Knowledge, and Vision" en *Sicuanga Runa: The Other Side of Development in Amazonian Ecuador*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.

en la región.⁵¹ Por ejemplo, el despeje del *ruku sacha* o selva vieja, realizado por hombres y mujeres prepara la selva para convertirla en *chagra*. Pero las mujeres empiezan a plantar y cuidar la *chagra* solas. Ellas cosechan los tubérculos y los llevan al mercado. Esto significa que ellas generalmente son quienes reciben la ganancia por lo cultivado y son capaces de redistribuir el dinero como les parezca. Cuando la *chagra* ha sido plantada varias veces, los hombres ayudan a limpiarla a fondo y a plantar las raíces de *ayahuasca* y *huayusa* para marcar la transición entre la *chagra* y la *sacha* (selva joven).



Figura 3: Dibujo del espíritu *pichkuri*, por Cleofe Salazar

Durante este tiempo, la *sacha* es territorio de caza salvaje, y es predominantemente usado por los hombres.⁵² Sin embargo, en la región del Napo las mujeres pueden entrar, especialmente si están realizando rituales shamánicos. Otras plantas medicinales son cultivadas en la *sacha*, y pueden volverse espíritus antagónicos y menos amistosos, marcando

⁵¹ Como lo nota la especialista Janis Nuckolls. Ver Janis B. Nuckolls, *Lessons from a Quechua Strongwoman: Ideophony, Dialogue, and Perspective*, Tucson, University of Arizona Press, 2010.

⁵² Whitten, N. E., "Beauty, Knowledge, and Vision" en *Sicuanga Runa: The Other Side of Development in Amazonian Ecuador*, Urbana, University of Illinois Press, 1985.

así la transición entre la *sacha* y la *ruku sacha*.⁵³ Este dibujo muestra las maneras en que el territorio es conceptualizado y construido –sobre la base de ciclos y distinciones de género. Adicionalmente, destaca su sección más detallada que también representa las transiciones entre los territorios de la *chagra* y la *selva*. En este dibujo, fotografías editadas representan los diferentes espacios territoriales y los cuerpos de los indígenas y de las plantas, como un espectro amplio –desde lo concreto a lo abstracto– y una variedad de puntos de entrada para individuos que no están familiarizados con la ilustración botánica ni con los territorios Kichwa.

Traducciones e interrupciones

Este proyecto propone introducir la perspectiva de las mujeres en las *chagras* de la Amazonía ecuatoriana. Esto incluye la inserción de las entrevistas realizadas como clips de sonido ligados a las imágenes en los dibujos digitales e introducir también las representaciones de las mujeres sobre la *chagra* y sus plantas y espíritus en el espacio del dibujo. Estos dibujos permiten entender a qué se parecen estos otros entes en sus formas espirituales.

Durante la primavera de 2016, encargué la realización de cerca de 80 dibujos mientras realizaba un taller de dibujo con la antropóloga Georgia Ennis en la asociación Amupakin cerca de Tena. Amupakin es una asociación de parteras indígenas que combina modelos de medicina indígenas y occidentales. Tienen una *chagra* y enseñan cómo plantar y cultivar plantas medicinales.⁵⁴ Después de realizar entrevistas con algunas de las mujeres durante dos días (con Georgia como traductora), realicé un taller de dibujo con la finalidad de entender las apariencias que toman los varios espíritus y encuentros de los que escuché los relatos de sueños. Compré varios materiales de dibujo y pedí a las mujeres que dibujaran ocho plantas y sus dueños espirituales. Admito que las mujeres usan tradicionalmente tinturas extraídas directamente de las

⁵³ Alvarado, A., "Piton", entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de septiembre de 2016.

⁵⁴ María Antonia, "Taller de Dibujo", entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación de audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de noviembre de 2016.

plantas (por ejemplo *huanduj*) para pintar sus caras o las piezas de cerámica con representaciones de espíritus, animales y plantas, sin embargo les pedí que dibujen los espíritus en papel como una traducción. La cerámica Kichwa es un medio de representación importante de las mujeres, los símbolos en la misma requieren bastante educación y conocimiento para ser interpretados. Desafortunadamente, los objetos cerámicos son para muchos occidentales simplemente objetos útiles. Para evitar este tipo de asociaciones, solicité otro tipo de representaciones que podrían operar en el espacio de estos dibujos-tesis.

El dibujo (Fig. 4) provee una oportunidad para observar los dibujos de plantas desde dentro de territorios mayores. Este tipo de dibujo también muestra la interacción ritual de las mujeres con las plantas, y las formas en que las mujeres dibujan las personas y las plantas de igual manera.

Estas interacciones (y una línea punteada) marcan la transición entre los territorios de la *chagra*, la *sacha*, y la *ruku sacha*. La clave indica las relaciones planométricas amplias existentes entre la *chagra*, el territorio de la cacería salvaje, la selva vieja, la tierra y el agua. Sirve así para leer las marcas de transición que existen en las secciones.⁵⁵ Uso líneas de construcción y medidas para mostrar la *chagra* como una práctica calculada de construcción, y el cuerpo de la mujer es representado a través de un estilo de dibujo similar a aquel usado para representar las plantas, lo que representa el concepto de un alma y muchos cuerpos. Los cuerpos están tomados de fotos realizadas por las mujeres de Amupakin. Este estilo enfatiza el habitus particular, un modo de habitar y de moverse desde el cuerpo de la mujer. De esta manera espero expresar una cierta especificidad alineada con la actitud del proyecto. Uso un estilo constructivo de representación (blanco y negro, calculado, etiquetado) para sugerir que las plantas, y sus territorios correspondientes, son entidades que las mujeres indígenas construyen (Ver Fig. 4).

⁵⁵ Whitten, N. E., y Dorothea S. Whitten, *Puyo Runa: Imagery and Power in Modern Amazonia*, Urbana, University of Illinois Press, 2008.



Figura 4. Detalle del dibujo de sección. La planta de la yuca y la planta Cundishun que definen el límite entre el territorio de la chagra y el de la casa

Para dibujar las plantas, uso un estilo de dibujo parecido a la ilustración botánica, pero un poco más abstracto (por ejemplo, dibujo las hojas con sus marcas individuales –aquellas relativas a sus enfermedades o quemaduras). En la versión digital de los dibujos de sección, al hacer clic en los términos aparecerán registros de audio de las mujeres de Amupakin (Adela Alvarado y María Antonia) que describen las plantas y *supai*. Las plantas están etiquetadas para indicar los modos en que los individuos Kichwa reconocen e identifican las plantas. En vez de nombrar a las plantas de acuerdo con el sistema de clasificación totalizante, las personas Kichwa solamente necesitan identificar las plantas para poder distinguirlas de otras plantas que conocen, asegurándose así de que sus prácticas memoriales más productivas o

significativas sigan siendo perpetuadas.⁵⁶ El texto que figura debajo de los dibujos indica el período de gestación de diferentes variedades de yuca.^{57 58 59 60}

Cada una de las tipologías de dibujo necesita una bibliografía propia. Las citas proveen medios de relacionar las imágenes y representaciones a los textos teóricos de los que derivan. Esto hace posible la distinción entre la información proveniente de diversas áreas del Napo o de diversos períodos. Como estas teorías contribuyen a lo que estoy presentando –una noción más abstracta de la vida amazónica– y como los Kichwa perciben la abstracción como anti-ética, trato de introducir la mayor cantidad de referencias concretas posible –referencias que provienen de historias y experiencias. Los dibujos de sección incluyen un despliegue amplio de información botánica respecto a la planta de yuca correspondiente. Sin embargo, esta información también está incluida en los clips de audio para el caso de algunas de las plantas medicinales más importantes que se hallan cercanas a la casa, en la selva y en la *ruku sacha*. Esta información incluye rituales para plantar, tiempos de cultivo, nombres de plantas, información sobre los espíritus de las plantas, usos medicinales, preparación medicinal y cómo llamar e interactuar con los espíritus de las plantas.

Conclusión

Este proyecto se propone aportar al trabajo de los movimientos activistas del Ecuador al afirmar la relación de las mujeres con la tierra. Deriva de un deseo de recuperación, o de re-visión, de las relaciones que la colonización ha buscado destruir. Por esta razón, la representación y publicación

⁵⁶ White, J., *Manioc Landrace Identification Amongst the Napo Runa*, PhD diss., University of Kent, Canterbury, septiembre de 2014.

⁵⁷ Swanson, T. D., "Singing to Estranged Lovers: Runa Relations to Plants in the Ecuadorian Amazon" en *Journal for the Study of Religion, Nature & Culture* 3.1, 2009.

⁵⁸ Alvarado, A., "Cundishun Panga", entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación de audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de agosto de 2016.

⁵⁹ María Antonia, "Lumu Sasina", entrevistada por Virginia Black y Georgia Ennis, grabación audio, Amupakin, Tena, Ecuador, 4 de septiembre de 2016.

⁶⁰ Rifkin, B. A., Ackerman, M. J., Folkenberg, J., *Human Anatomy: Depicting the Body from the Renaissance to Today*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

de la *chagra* como un espacio construido es crítica para la comprensión de los modos Kichwa de ser en el mundo. Esta técnica de dibujo inventada contribuye a la metodología de documentación en los campos tradicionales de la antropología y la botánica, y para los campos emergentes de la etnobotánica, de la etnobiología y de la ecología histórica. Tengo la esperanza de que esta metodología podrá ser usada por los etnobotánicos para, por ejemplo, añadir una mayor dimensión etnográfica a su trabajo.

Traducido del inglés por María Fernanda Troya

Percepciones de Cotogchoa desde el Laboratorio de los Paisajes Vivos

Renato Ríos, Ekaterina Armijos, Juan Carlos González, Israel Medina, David Reyes

Introducción

El Laboratorio de los Paisajes Vivos trabaja desde tres ejes: docencia, investigación y vinculación, con miras a aportar al desarrollo de comunidades vulnerables, además de brindar elementos críticos a docentes y estudiantes. Dentro del tercer eje, y como parte de una reflexión sobre el trabajo realizado en Cotogchoa, se decide participar en el proyecto *Mapear no es habitar* de la FLACSO. La premisa inicial que se propone es el uso del mapeo como un elemento crítico, mostrando que no solo puede ser usado por instituciones gubernamentales y que no solo es un elemento tecnológico y de zonificación, con datos fríos, sino que representa y arroja los problemas del sector.

En vista de que el proyecto nace de la Facultad de Arquitectura de la PUCE, se realiza un estudio del espacio donde se muestra la importancia de los aspectos culturales y de identidad. La arquitectura va más allá de sus aspectos físicos, es una mezcla de estructuras mentales y materiales propias de la naturaleza humana.

Mediante la arquitectura se ponen en escena las formas de sentir, de pensar y de producción cultural de la colectividad, ya que el espacio es el marco de referencia de las actividades. La arquitectura es un escenario ideal para observar la evolución de las modalidades y manifestaciones de sociabilidad, para localizar en las relaciones objeto-ciudad-sociedad y tradición-modernidad, el hilo conductor de aproximación a la comprensión de los conflictos de la sociedad¹

¹ Forero La Rotta, A., "La arquitectura: observaciones desde el análisis cultural" en *Revista de Arquitectura de La Universidad Católica de Colombia*, 7, 2005 p. 4. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125117497002>.

La construcción del mapa se planteó como un trabajo polisémico que recupera las diversas percepciones del paisaje rural de Cotogchoa, establecido por: el habitante rural que reconoce y valora en su cotidiano los sistemas culturales, naturales y sociales que le devuelven la identidad a la parroquia; el arquitecto-artista que se convierte en parte de la comunidad rural y se apropia de la realidad local desde su experiencia (académico, estudiante, técnico, artista); y finalmente por los dirigentes políticos que responden a sistemas de rendición de cuentas que modifican los imaginarios y las realidades rurales.

Además recoge el sentir cotidiano de sus habitantes en el proceso de la crianza de los paisajes y plantea reflexiones y críticas interpretadas desde la mirada del arquitecto como parte de la comunidad. Se valoran de esta manera los sistemas de relaciones emocionales en las acciones cotidianas y los sistemas de identificación a partir de los recuerdos y la memoria, logrando de esta manera propiciar y acelerar los procesos de apropiación, disfrute y crítica del paisaje rural.

Dentro de esta dinámica, la interpretación del arquitecto-artista en su doble connotación, como artista-técnico, provoca una doble lectura del paisaje, con lo cual la acción de mapear se presenta como una plataforma de convivencia crítica que pretende compartir experiencias y memorias para descubrir prácticas identitarias, necesidades locales y conflictos en el paisaje; establecer colaborativamente estrategias, que nos ayuden a develar miradas críticas de la realidad rural de Cotogchoa, e implantar en cada una de las experiencias acciones de sensibilización con el paisaje que impulsen a desarrollar sistemas de valoración y crítica del mapa y la cartografía.

El Laboratorio de los Paisajes Vivos propone explorar el territorio rural de Cotogchoa a partir de la sensibilización y el reconocimiento del paisaje y la reflexión de la cotidianidad productiva, que ha sido establecida por las condiciones propias de la zona; situación que a la vez enfrenta a los vecinos del lugar a la influencia y cercanía de la zona industrial del Distrito Metropolitano, con lo cual se establecen conflictos en la dinámica productiva. Nos proponemos propiciar la valoración de sistemas productivos locales, de los recur-

sos identitarios y generar reflexión y crítica en los habitantes rurales.

Dentro del sector ya se ha trabajado alrededor de dos años. Este trabajo tomó cerca de seis meses con mapeos participativos que arrojaban información sobre la manera de habitar en el territorio. Los temas centrales que se analizaron fueron la comercialización, la producción y el trabajo en la parroquia rural. Cotogchoa se encuentra en la periferia de dos grandes ciudades, Quito y Sangolquí, que modifican la lectura y percepción del lugar. Los mapas participativos brindaron información sobre imaginarios, metáforas, recorridos, percepciones y ayudaron a algunos lugareños a entender su territorio. El trabajo fue realizado con la mediación de arquitectos recién graduados y que se formaron en el Laboratorio, los cuales se acercaron a diversos grupos focales: dirigentes, mujeres, adultos mayores y niños, tal como se ve en la figura 1. Cada sesión modificaba a la siguiente y al producto final esperado.



Figura 1. Mapeo de Cotogchoa con el grupo de niños.

Después de concluir las sesiones, el grupo se dio cuenta de que no podía abordar los temas en mapas, sino que se necesitaban imágenes críticas que mostraran y representaran lo analizado, y que sean capaces de transmitir y reflejar la realidad percibida del sector.

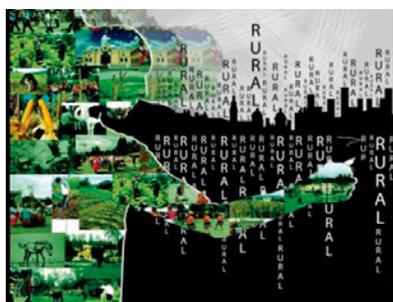
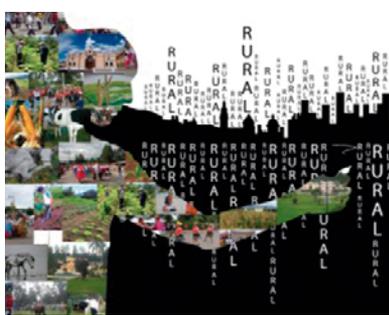
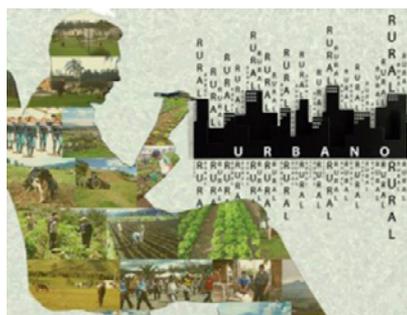


Figura 2. Evolución de la imagen crítica de ruralidad.

Imágenes que pudieran direccionar al espectador hacia una autocrítica y reflexión sobre la problemática económica y social que conlleva el ser urbano o ser rural. Se crearon cuatro imágenes (Fig. 2) a ser colocadas en un expositor en forma de árbol, que representara las raíces de la comunidad, pero que se han ido decantando en otras ideas y formas de habitar el territorio. Las imágenes finales son el resultado de las intervenciones que ratifican la experiencia del Laboratorio en el lugar.

Metodología

El área de Vinculación tiene al Consultorio² de Arquitectura como la figura encargada de relacionar al Laboratorio de los Paisajes con la comunidad. Es el nexo físico y formal que permite ingresar en el territorio. Se trata de un espacio que desarrolla acciones vinculadas con el habitar de las personas (talleres, asesorías, mejoramientos) apoyando en su calidad de vida. El trabajo es colaborativo y relaciona a diversos actores, valorando el trabajo del otro. Los cambios solo se dan si los habitantes son conscientes y forjadores de su propia transformación. En estos años de investigación el Consultorio ha ido probando la metodología y su forma de actuar, pero siempre siguiendo la estructura de Investigación Acción Participativa (IAP). La IAP entra en el campo de la investigación cualitativa creando conocimiento desde un tema social, genera vínculos y transformaciones en los diversos actores. Cambia una realidad establecida.

La metodología cualitativa se refiere, entonces, a procedimientos que posibilitan una construcción de conocimiento que ocurre sobre la base de conceptos. Son los conceptos los que permiten la reducción de complejidad y es mediante el establecimiento de relaciones entre estos conceptos que se genera la coherencia interna del producto científico.³

² El consultorio es un lugar donde se analizan y diagnostican problemas, se dan opiniones y se llega a consensos.

³ Krause, M. "La investigación cualitativa: Un campo de posibilidades y desafíos" en *Revista Temas de Educación*, N°7, 1995, p.5. Recuperado de http://www.researchgate.net/publication/215561167_La_investigacion_cualitativa_Un_campo_de_posibilidades_y_desafos/file/f657e40037e485815e526ee69689a88d.pdf.

Dentro del Laboratorio, el concepto unificador es el de Criar Paisajes, tratando a todos los seres como vivos, todos crecen, se nutren y crean vínculos emocionales entre todas las partes. En todo momento y con todos los actores se busca una consciencia crítica que permita un cambio social. Dentro del consultorio se interpretan problemas y se buscan soluciones que aporten a la comunidad, que ayuden en su proceso de transformación. El consultorio es un apoyo, un mediador y gestor de sus proyectos, pues cada uno posee competencias que deben ser valoradas y descubiertas.

El perfil del investigador ha sido fundamental en este proceso, ya que el investigador requiere de una sensibilidad teórica y social, debe mantener una distancia analítica y al mismo tiempo utiliza la experiencia pasada para interpretar lo que está viendo, necesita ser un buen observador y ser hábil en el manejo de las interacciones sociales.⁴ Se trabaja con la comunidad para llegar a consensos. Se interpretan necesidades que sean capaces de ser sensibles con el paisaje y representen la cultura e identidad de la población.⁵

Dentro del proyecto *Mapear no es habitar* se utilizó la metodología participativa a través de:

1. El Reconocimiento de la dimensión cultural rural, la identidad local y los paisajes vivos de la parroquia de Cotogchoa a partir de la sensibilización de las actividades cotidianas, el medio natural, los recursos y las prácticas locales, la memoria y los recuerdos.

Herramientas de reconocimiento: mapas de la zona, simbologías, nomenclaturas, fotografías satelitales, recorridos vocacionales y temáticos.

Herramientas de sensibilización con el paisaje vivo: recorridos perceptuales del paisaje, convivencias entre académicos, estudiantes y la comunidad (fiestas, cotidiano, etc.), sesiones lúdico-colaborativas.

2. La valoración y crítica del paisaje vivo rural por parte de la comunidad a partir del reconocimiento y la sensibili-

⁴ Ver Corbin, J., Strauss, A. L., "Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria" en *Qualitative Sociology*, 1990.

⁵ Ver Ríos, R., González, J. C., Armijos, E., Borja, K., Montañó, M. D., "Estrategias para el arquitecto intérprete: el consultorio en el laboratorio de los paisajes vivos" en *Arquitecturas Del Sur*, 34, 2016.

zación con el medio, los recursos y las acciones productivas de la zona.

Herramientas de valoración: dibujos y relatos que ayudaron a conformar las imágenes críticas.

3. Talleres Reflexivos, en donde el arquitecto-artista intérprete recoge todas las variables de reconocimiento, valoración y crítica para representarlas en imágenes que respondan al sentir de la comunidad de Cotogchoa.

Herramientas de representación colaborativa: mapas temáticos, historias y narraciones, dibujos, collages.

4. Plantear estrategias de interpretación y construcción de argumentos basados en el trabajo con las imágenes de valoración de los sistemas y de los recursos de producción local y crítica del sistema industrial distrital.

Herramientas de crítica: elaboración del árbol con imágenes fragmentadas que responden a una lectura crítica de la zona, pero que debido a su forma aleatoria de colocación provocan la construcción de diversos argumentos y maneras de entender y percibir la relación: producción local versus invasión industrial.

Dentro de los talleres reflexivos se realizaron tres mesas de trabajo: una con directivos de la parroquia, otra con adultos, hombres y mujeres ligados a temas de producción, y una tercera con niños y jóvenes para reflejar su postura frente a la idea de desarrollo y progreso económico de la parroquia. De estos talleres se obtuvo un relevamiento de información a través de mapas, gráficos e infografías que fueron procesados en imágenes simbólicas que dieran cuenta de esas contradicciones. La gente de Cotogchoa quisiera ser rural, pero a la vez dependen de la urbanidad.

Se planteó el principio conceptual del trabajo a partir de un árbol con raíces fuertes que representara a la población más antigua y enraizada de Cotogchoa, tal como se muestra en la figura 3, quienes todavía mantienen su imaginario rural. En las ramas se propuso desagregar unas imágenes geometrizadas de la crítica de la situación y esto representaría a los más jóvenes de la parroquia que, aunque quieren ser rurales, saben que necesitan de la industria y de la urbe para entrar en la dinámica de progreso que propone el sistema social. Al final se realizaron cuatro imágenes que reflejan las percepciones del Laboratorio



Figura 3. Evolución de la propuesta del árbol.

La primera imagen muestra la ruptura generacional. Por un lado los jóvenes desean salir y conseguir un futuro mejor en otra parroquia; por otro, los ancianos tienen la nostalgia de lo que era Cotogchoa y lo que podría haber sido. La segunda imagen muestra que en el discurso de la población está el mantener su ruralidad, pero cuando se analizan más a fondo las respuestas dadas se puede observar que lo urbano es más fuerte, quieren parcelar la tierra más, sin dejar espacio para cultivar o para la ganadería. La tercera imagen refleja el problema de la industria, es un límite y un contaminante que puede expandirse en el sector. Lo más irónico es que no aporta significativamente al trabajo de la población. La cuarta imagen muestra el peso de las dos ciudades sobre la parroquia y cómo, a manera de sátira, las vacas son las únicas que protestan sobre la situación.

Al depurar las imágenes se reflexionó sobre la importancia del fragmento que por sí solo ya posee información relevante, pero al unirlo con otros se forma un todo y una realidad que puede ser entendida cuando se trabaja más a profundidad en el sector. Como todo proyecto se va modificando en el tiempo, el árbol tuvo que abandonar su tronco, por problemas de espacio y manufactura, para crear una lectura más dinámica y que muestre la importancia de cada parte. Se convirtió en un proceso de síntesis que dio más importancia a la imagen y su reflexión en cuanto a temas de cultura e identidad, tanto para la comunidad como para todos los participantes del proyecto, además de brindar una percepción del lugar a los lectores de las imágenes.

El producto expuesto se convirtió en una muestra mural con las imágenes fragmentadas que dan cuenta de la ruptura y poca unidad que tiene la parroquia para enfrentar los temas de productividad y desarrollo. Aunque no se pudo mostrar el árbol, finalmente el rompecabezas de los

fragmentos también refleja la realidad de Cotogchoa y plantea los cuestionamientos sobre lo que significa realmente el desarrollo y el progreso en la zona rural. Cuestiona el papel de la industria y la pérdida de valores culturales frente a los embates de la urbanización progresiva del territorio.

En el proceso de mapeo es importante mostrar el papel activo de los moradores, documentar su experiencia, que luego será analizada de forma sistemática, lo que nos permitirá reflexionar sobre la problemática y las condiciones necesarias para el cambio o transformación local.⁶ Después de la exposición en FLACSO se pretende realizar una en la comunidad para hacer un cierre del producto, donde se discuta con los habitantes sobre lo percibido para reflexionar y crear nuevos campos de acción.

El mapeo y la imagen crítica utilizan la investigación participativa como una herramienta de vinculación que se establece por dos procesos: conocer y actuar. Por lo tanto favorece a los actores sociales a comprender mejor la realidad en la que se encuentran inmersos, sus problemas, sus necesidades, recursos, capacidades, potencialidades y limitaciones. El conocimiento de esa realidad les permite además reflexionar, planificar y ejecutar acciones concretas y oportunas para transformar su entorno.⁷

Conclusiones

La parroquia de Cotogchoa posee un fuerte potencial agrícola, ganadero y artesanal que no ha sido desarrollado adecuadamente, además de no poseer un proyecto claro sobre este tema dentro de su PDyOT. Como potenciales cuestiones se pudo concluir que los adultos aún están interesados en preservar sus actividades agrícolas, que las fiestas son un foco de atención para el turismo, y que se realizan algunas capacitaciones sobre temas agrícolas y ganaderos. Los problemas encontrados se relacionan con la poca difusión y comunicación que se da en el

⁶ Ver Balcazar, F. E., "Investigación acción participativa (iap): Aspectos conceptuales y dificultades de implementación" en *Fundamentos En Humanidades*, 2003.

⁷ Ver Colmenares E., A. M., "Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción" en *Voces Y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 3, 2011.

sector, se realizan actividades pero no tienen acogida; no hay senderos que lleven al Pasochoa; y hay una fuerte tendencia a perder la ruralidad.

En la sesión con los niños se pudo evidenciar que muy pocos padres se dedican a labores de agricultura, una cuarta parte mantiene actividades laborales con la industria (pero muy poca con la colindante), la mayoría se dedica a actividades técnicas de reparación y de comercio menor. Además, se consultó a los participantes sobre las aspiraciones laborales que les gustaría desempeñar en el futuro. Los resultados más generalizados fueron: médicos, veterinarios y policías. Un número mínimo de niños deseaba ejercer su profesión en la parroquia, especialmente en ámbitos de salud y seguridad. Como se puede observar, ninguno realza los temas agrícolas y de ganadería.

En el tema concreto de las imágenes críticas,⁸ los autores Israel Medina y David Reyes elaboraron la siguiente descripción:

Imagen 1: Contradicciones generacionales

La diferencia entre las aspiraciones de adultos y jóvenes divide a la población de Cotogchoa, pues a pesar de que residen en el mismo pueblo, sus proyecciones futuras de lugar de trabajo, de lugar de residencia, no son similares. Los jóvenes aspiran a salir del pueblo y residir en una ciudad grande con mejores servicios y oportunidades laborales, a diferencia de los adultos, que aspiran que mejoren las condiciones en las que se desarrollan las actividades agrícolas, ganaderas y artesanales.

La ilustración muestra a la izquierda la silueta de un adulto anhelando los paisajes característicos de un entorno rural, con fauna y flora que embellecen el pueblo. En contraste, la silueta de los jóvenes a la derecha de la imagen, anhelando residir en un entorno urbanizado, con grandes avenidas y edificios, dejando a un lado su legado cultural.

El puente en construcción es una analogía de Cotogchoa construida a partir de las aspiraciones de los adultos y jóvenes que no coincidirán, evitando la unidad del pueblo.

Imagen 2: Decir Rural – Pensar Urbano

⁸ Dichas imágenes formaron parte de la instalación que se expuso en Arte Actual. Ver sección Laboratorios / Laboratorio de los paisajes vivos.

Los medios físicos, geográficos e históricos de Cotogchoa muestran a una parroquia con gran valor rural, sin embargo en el carácter humano los pobladores se ven envueltos en supuestas oportunidades que podría ofrecerles la ciudad en el ámbito económico y social. Su interés en revalorizar su cultura, tradiciones y territorio natural se ven afectados por propuestas externas sobre desarrollo enfocadas para grandes ciudades. La parroquia se encuentra en una divergencia latente entre lo que *dicen ser, quieren ser y les ofrecen ser*.

La imagen muestra a un poblador representando los aspectos más importantes que hacen de Cotogchoa una parroquia rural (la agricultura, ganadería, cultura, tradiciones, etc.), no obstante sus actos revelan su deseo de encontrar el progreso y desarrollo de la parroquia al verla como una ciudad.

Imagen 3: Un pueblo ocupado, poco habitado

Los pobladores de Cotogchoa, en busca de mejores oportunidades laborales, se ven obligados a trabajar fuera de su pueblo, ya que este no cuenta con el apoyo suficiente hacia el sector agrícola, ganadero y artesanal.

Cotogchoa presenta recursos naturales no utilizados adecuadamente por sus pobladores, y que se encuentran amenazados por el crecimiento desordenado de la industria productora de alimentos e inmobiliaria.

Cada poblador al salir de su pueblo se lleva consigo parte de su cultura, costumbres e identidad para ser acogido en las grandes urbes y sectores industriales, mientras que su pueblo, a pesar de los recursos que presenta, tan solo es visto como lugar de residencia.

La ilustración muestra a Cotogchoa con bosques, áreas de cultivo, áreas naturales. Su pueblo rodeado del desorden del crecimiento industrial y urbano, mientras que sus pobladores deben salir en busca de opciones laborales, debido a que los recursos culturales y naturales de Cotogchoa no son valorados como sustento para sus habitantes.

Imagen 4: Lo Urbano por sobre lo Rural

En la actualidad se ha producido una atracción de la ciudad, que muchas veces es ilusoria más que real, haciendo suponer que en ella se encontrarán mayores oportunidades. Ello ha originado rechazo de los pobladores rurales hacia el campo.

El crecimiento de las grandes ciudades y la transforma-

ción paulatina de sectores rurales en urbanos han generado un desequilibrio en la composición de la población por edad y género. En las parroquias rurales que aún no se han visto afectadas en gran medida por un interés económico externo, los pobladores se ven obligados a salir de sus parroquias en busca de superación económica y social, provocando el abandono y desinterés en las actividades productivas propias de la zona.

En la ilustración se puede divisar a pobladores mayores de Cotogchoa intentando no ser afectados por el peso que conlleva el crecimiento urbano. De la misma manera, las actividades productivas se manifiestan en forma de protesta, al verse con la probabilidad de desaparecer con la llegada de la ciudad.

El proyecto *Mapear no es habitar* ayudó a sintetizar ciertos procesos del Laboratorio y a reflexionar sobre algunos términos como ocupar, habitar, territorio, lenguaje y mapeos participativos. La *habitabilidad* en términos generales tiene que ver con las condiciones básicas de confort que debe tener un espacio, es decir, la obtención de condiciones adecuadas para la permanencia de las personas y su desarrollo satisfactorio.⁹ Por otro lado, *ocupar* no promueve ningún acto perceptivo, se da más por procesos de necesidad e inmediatez, no para permanecer. Por esta razón, dentro del Laboratorio es muy importante proyectar desde el usuario, desde quien lo habita, para no olvidarnos del territorio y sus paisajes. Para Zygmunt Bauman la actualidad está guiada por la idea de Modernidad Líquida, sin forma y espacios fijos, no se ata en el tiempo, desparramándose sobre las cosas, lo que produce desarraigo y desterritorialización.¹⁰

El lenguaje, la filosofía y el territorio se juntan para crear un sujeto contemporáneo caracterizado por la opción a elección, es decir, por ser forjador de su propio futuro, donde el conocimiento es una incertidumbre, donde no hay normas claras, ni vigentes. Al ser creadores de su vida, la individualización prima sobre el colectivo, lo que da como resultado

⁹ Ver Granados-Manjarrés, M., "¿Ocupar o habitar? Aproximación al fenómeno actual en Arte, Individuo y Sociedad. Facultad de Arquitectura y Diseño, Departamento de Estética, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

¹⁰ Bauman, Z., *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

identidades y culturas múltiples, por eso la importancia de reflexionar y conocer naturalezas que puedan brindar una unión. Dentro de la arquitectura, se debe intentar humanizar los espacios, hacerlos apropiables para que respondan a las necesidades de las personas. Sin sujeto no hay experiencia y sin esta no hay paisaje ni lugar.

La territorialidad es la conexión entre los lazos sociales y la administración política de los saberes. Por ejemplo, existen dos conceptos de espacio: por un lado el que es unido a la corporalidad y al lugar (amerindios), y por otro, el espacio como proyección geométrica y aritmética, lo que implica una concepción diferente del tiempo.¹¹ En este punto, los mapas comienzan a tener sentido, ya que se convierten en una forma de representar características simbólicas y visuales de nosotros mismos (*etnos*). La relación entre el lenguaje y el territorio está en el sentirlo.

Por lo tanto, el mapeo participativo fortalece los procesos de manejo de recursos, planificación y desarrollo. No debe ser visto solo como una herramienta, sino como un proceso creativo de producción socioespacial dentro de un diálogo transdisciplinario.¹² El mapeo debe estar acompañado de un diálogo crítico entre la revelación y el encubrimiento de información espacial. Se abren así oportunidades y se revelan percepciones que solo pueden medirse con innovaciones políticas. Las adaptaciones se manifiestan a través de particulares usos y ocupación del territorio, dando paso a lo que se denomina cultura de paisaje o hábitat (cómo se vive en el territorio).

La dificultad del mapa está en representar o visibilizar la gran diversidad de significados que un territorio pueda tener. Por esta razón se optó en *Mapear no es habitar* por configurarlos como imágenes críticas. Los mapas deberían surgir de movilizaciones sociales, no son objetos neutrales separados de contextos sociales. Son historias de cultura y espacio. En consecuencia, el mapeo debe ser realizado según

¹¹ Ver Mignolo, W., "La Comunidad, entre el Lenguaje y el Territorio" en *Revista Colombiana de Sociología*, vol. 38, 2015.

¹² Ver Sletto, B., Bryan, J., Torrado, M., Hale, C., Barry, D., "Territorialidad, mapeo participativo y política sobre los recursos naturales: la experiencia de América Latina" en *Revista Colombiana de Geografía*, 22, 2013.

las normas sociales y concepciones espaciales de la comunidad, ya que la percepción y la representación variarán según el caso. El mapear no solo es observar, sino es asumir una realidad como propia, para evidenciar las problemáticas de la comunidad, para luego ser traducidas en resoluciones políticas y públicas que aporten al desarrollo del paisaje.

A manera de reflexión general, se puede observar la apatía que poseen las comunidades frente a su territorio. No hay una apropiación e identidad claras que le permitan desarrollarse al sector. Por eso la importancia de estos trabajos que ayudan a crear una historia y una representación crítica del territorio. Por otro lado, se delata cómo el recurso del mapa va variando y se transforma con las dinámicas realizadas. El mapa se puede transformar en imagen que da una lectura del lugar, de su gente, de sus problemas y de los aspectos que se deben mejorar para transformar el sector.

Desde el Laboratorio es enriquecedor ver las posturas críticas dadas por los estudiantes, su análisis más profundo sobre el territorio y cómo buscar nuevas formas de representación. Son percepciones que han sido interpretadas con la experiencia de habitar el lugar; no se puede criticar sin antes reconocerlo y valorarlo. La "imagen mapeo crítica" de Cotogchoa es una síntesis y una oportunidad de reflexión sobre el trabajo realizado desde la academia hacia la comunidad vulnerable, recuperando no solo elementos técnicos de la planificación del territorio, sino planteando un enfoque en los afectos y la dimensión cultural de las comunidades, para develar los problemas y las necesidades sensibles del paisaje.

Tres “strikes”, estás fuera. La desafortunada agenda urbana de Habitat III¹

Benjamin Busch

La nueva agenda urbana fue firmada por los líderes mundiales el pasado octubre durante Habitat III. Es la tercera de una serie de declaraciones sobre asentamientos humanos que han venido favoreciendo cada vez más los intereses financieros por sobre las necesidades de los habitantes.

La palabra “habitat” tiene su origen en el verbo latino *habitare*: vivir, habitar, residir. *Habitare*: un aspecto fundamental de la vida cotidiana; más que la suma de sus partes; una actividad común a todos los seres humanos. En forma de sustantivo, “hábitat” funciona como contexto para *habitare*, como el espacio en el que se vive, se habita, se reside. El hábitat humano, cuya escala va conceptualmente desde la residencia individual hasta todo el planeta Tierra (y especulativamente incluso más allá), implica al mismo tiempo lo cotidiano y lo complejo. Abarca aspectos de la vida cotidiana a escala local, además de aspectos sociales, económicos y ambientales a escala global.

En consecuencia, podíamos esperar que una conferencia y organización llamada “Habitat” considerara todos los aspectos del espacio a *habitare*, abordando de manera crítica cada escala desde una perspectiva humana. Mientras aquello fue satisfecho de alguna manera durante la primera conferencia Habitat en 1976, esta expectativa se extinguió prácticamente a favor de las políticas neoliberales promovidas durante la segunda conferencia de 1996. La tercera, que concluyó recientemente en Quito, descuidó a la gente que más se podía beneficiar de una conferencia mundial sobre asentamientos

¹ Esta versión del artículo fue traducida por María Fernanda Troya. Una primera versión (en inglés) fue publicada en noviembre de 2016 en *Failed Architecture*, <https://www.failedarchitecture.com/three-strikes-youre-out-habitat-iiis-doomed-urban-agenda/>.

humanos, lo cual no fue sorpresa. El acuerdo celebrado este año, la llamada *Nueva Agenda Urbana*, no ofrece ninguna alternativa a las políticas neoliberales que resultaron en expulsiones masivas a nivel mundial. Por el contrario, ella refuerza la tendencia económica global hacia el maltrato, al dejarla intacta.

Vancouver y su legado

La primera conferencia Habitat, cuyo título completo es *Conferencia Mundial de las Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos*, tuvo lugar en Vancouver en 1976. Ella resultó en la *Declaración de Vancouver sobre Asentamientos Humanos* y en 64 recomendaciones para la acción a nivel nacional, recomendaciones que las Naciones Unidas exhortaron vivamente a sus países miembros a adoptar en cuanto se refiere a estrategias y políticas sobre asentamientos humanos. Esta contribución al sistema de las Naciones Unidas se realizó dos años antes de que Habitat se convirtiera en 1978 en el Centro de las Naciones Unidas para Asentamientos Humanos (actualmente *Programa de Asentamientos Humanos de las Naciones Unidas*, o simplemente UN-Habitat). Hoy en día, el programa es coordinado por el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas (ECOSOC), que tiene a su cargo varios programas que tratan cuestiones económicas y sociales a nivel internacional.

Por muchas razones, que han sido analizadas a profundidad por Felicity D. Scott en el capítulo 5, "El juego del tercer mundo", del libro *Outlaw Territories*,² los debates que se plantearon durante la primera conferencia Habitat se volvieron de naturaleza política sin que esa haya sido la intención. Dichos debates en el seno de las Naciones Unidas fueron influidos por una politización y una radicalización creciente de los actores del Tercer Mundo, quienes apoyaban los intentos de la *Organización para la Liberación de Palestina* (OLP) por ganar visibilidad como un grupo afectado por aspectos políticos y no solamente por aspectos tecnológicos relativos a asentamientos humanos. Esta politización se vio reflejada en la *Declaración de Vancouver*, que explícitamente reconoce "que los problemas de los asentamientos humanos no

² Cambridge, MIT Press, 2016.

están aislados del desarrollo económico y social de los países ni pueden desvincularse de las injustas relaciones económicas internacionales que existen actualmente”.³

Siguiendo la inclusión del derecho a la habitación del *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* de 1966, la *Declaración de Vancouver* da un paso adelante al reconocer la necesidad de un techo y servicios adecuados como un derecho humano básico, cuestión que fue evidenciada de modo muy visible en el caso de la OLP. Además de declarar de suma importancia que los esfuerzos nacionales e internacionales den prioridad al mejoramiento del hábitat rural, con el fin de reducir disparidades entre las áreas urbanas y rurales para lograr un desarrollo armonioso de los asentamientos humanos. Reconoció además la urbanización como un proceso relacionado directamente con el medio ambiente en sentido amplio, cuyo deterioro obliga a la gente a migrar a las ciudades. Al no tomar en cuenta esta relación, las causas económicas de la emergencia y el crecimiento urbano, cuyo desarrollo también afecta a las poblaciones rurales, es invisible.

Siguiendo la tradición de la *Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano de Estocolmo*,⁴ firmada cuatro años antes, la conferencia de Vancouver también sirvió como un espacio paralelo para el debate ciudadano: el *Foro Urbano (Habitat Forum)*. Se ubicó en la Playa Jericó, lejos del centro en donde ocurría la conferencia oficial, y utilizó hangares abandonados de la Fuerza Aérea Canadiense. El foro fue gestionado por el comité de una organización no gubernamental encargada por las Naciones Unidas y sus organizadores trabajaron, de acuerdo con Scott, para asegurar que su mensaje fuese respetado, en el sentido de favorecer a grupos de negocios y profesionales, así como prominentes grupos humanitarios y ambientalistas por encima de aquellos formados por ciudadanos o aquellos ligados a tendencias activistas o políticas. El *Foro Urbano* funcionó como un lugar de disenso controlado alejado de los delegados honorables, en el que las formas alternativas de la vida que fueron mostradas representaron a

³ *Declaración de Vancouver sobre los asentamientos humanos*, Naciones Unidas, 1976, p. 1140-1141. Disponible en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/353/61.pdf>.

⁴ Conocida como la Cumbre de la Tierra de Estocolmo.

grupos marginados que no pudieron asistir. Fue organizado alrededor del tropo de la "inquietud", con énfasis en que las estrategias técnicas y administrativas puedan desplegarse de modo que reemplazaran a la política como el principal dominio de acción, una insistencia que según Scott habría tenido como objetivo el de apuntalar un paradigma desarrollista bajo el interés del capital global. Aun así, las reuniones en Vancouver promovieron la formación de nuevas instituciones y redes para tratar el rol cada vez más importante de la planificación. El *Foro Urbano* promovió, por ejemplo, la creación del *Concejo Internacional Hábitat* (hoy *Coalición internacional para el hábitat*, *HIC*, por sus siglas en inglés) cuya misión sigue siendo la defensa, promoción y realización de los derechos humanos relativos a la vivienda tanto en áreas urbanas como rurales. Estas organizaciones se volverían custodias de un acercamiento alternativo al tema de los asentamientos humanos centrado en los derechos humanos.

En los 40 años que han transcurrido desde Habitat I, ha sido difícil, por no decir imposible, lograr las ambiciones implícitas y explícitas de la *Declaración de Vancouver* en la escala de sistemas de planificación formal. Mientras tanto, grupos de la sociedad civil han seguido de cerca el desarrollo de políticas a nivel internacional, teniendo en cuenta la visión original de la declaración de Vancouver. Uno de los participantes del primer *Foro Urbano*, el arquitecto y antiguo presidente del HIC, Enrique Ortiz Flores, realizó una crónica sobre la batalla cuesta arriba que se dio para tratar de mantener y lograr los propósitos formulados en 1976 (en la revista *Dialog Journal*, n. 124/125). Mientras muchos actores sociales continuaban trabajando para cumplir los objetivos propuestos en Vancouver, Ortiz Flores atestigua su gradual abandono por parte de los gobiernos de las naciones más ricas (y poderosas). Según Ortiz Flores, en los años 1990, el *Consenso de Washington*, un set de prescripciones de políticas neoliberales diseñado inevitablemente para permitir la expansión corporativa en los países en vías de desarrollo, había efectivamente transformado el tema de la vivienda desde su estatus como derecho humano básico en un activo o mercancía sujeta a las reglas del mercado. El autor enumera las consecuencias de estas políticas: pobreza creciente, exclusión, desigualdad,

devastación de la naturaleza y supresión de apoyos para proyectos habitacionales participativos -e incluso criminalización y erradicación.⁵

La segunda conferencia Habitat, en Estambul, planteó un giro con respecto a la primera, pues se volvió imposible establecer consensos sobre las causas inmediatas de la problemática creciente sobre vivienda a nivel mundial. Sin un “foro de la gente”, como en el primer Habitat, las deliberaciones se redujeron a procedimientos oficiales. Mientras se negociaban los acuerdos comisionados – declaraciones generales de principios y compromisos a los que se sumaron nuevos planes de acción para las siguientes dos décadas– una resistencia fuerte a los principios delineados en Vancouver fue surgiendo. Desde la segunda sesión del comité preparatorio para la conferencia, nos recuerda Ortiz Flores, la delegación de los Estados Unidos y las de otros países rechazaron activamente un mayor reconocimiento de la vivienda como un derecho humano básico, lo que forzó a actores no gubernamentales a enfocar sus actividades en algo que había ya sido establecido 20 años antes.⁶

Este derecho fue finalmente mantenido, después de un lobbying extenso, por los gobiernos y delegaciones oficiales en la *Declaración sobre asentamientos humanos de Estambul* y en la *Agenda Habitat*, al reafirmar su “compromiso hacia la realización plena y progresiva del derecho a una vivienda adecuada como se estipula en instrumentos [legales] internacionales”, poniendo énfasis en la seguridad del ejercicio, protección contra la discriminación, y proceso igualitario para todas las personas y sus familias. Sin embargo, en la línea de Habitat II, pocos países demostraron un interés serio por respetar estos compromisos, muchos de ellos incluso disolvieron sus comités locales dedicados al seguimiento de este tema, a pesar de las recomendaciones de la conferencia Habitat oficial. Al día de hoy, la Agenda Habitat de Estambul, no ha sido alcanzada completamente, un hecho que pone en entredicho la eficiencia del programa de las Naciones Unidas Habitat.

⁵ Ortiz Flores, E., “Hábitat I y Hábitat II – Una reflexión crítica desde la perspectiva no gubernamental” en *Dialog*, n. 124-125, 2016.

⁶ *Ibid.*

La Nueva Agenda Urbana

A pesar del fracaso de la *Declaración de Estambul*, se realizó una tercera conferencia Habitat, en octubre pasado en Quito. Los gobiernos participantes firmaron voluntariamente la no vinculante *Declaración de Quito sobre ciudades y asentamientos humanos sostenibles para todos* (conocida como *Nueva Agenda Urbana*), que se concibe como una extensión de la *Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas* (con sus 17 *Objetivos de Desarrollo Sostenible*, muchos de ellos orientados hacia ciudades y pueblos) y como una reafirmación de la *Declaración de Estambul*. Sin embargo, la “visión compartida” en la *Nueva Agenda Urbana* es descaradamente corta de vista: con sus frases desgarradas, atrapada en una jerga post-política de palabras desgastadas y significantes vacíos, la *Nueva Agenda Urbana* no ofrece nada nuevo para las ciudades del futuro (o para los asentamientos humanos en general). Por el contrario, la *Nueva Agenda Urbana* reproduce las mismas relaciones económicas que han probado ser devastadoras a nivel planetario, especialmente desde la crisis financiera del 2007-8. En lugar de una reflexión sobre los fracasos del neoliberalismo, que había ya impedido que las dos declaraciones anteriores pudieran ganar terreno, la *Nueva Agenda Urbana* atrae a las corporaciones a luchar por la sustentabilidad, recordándonos que “un sistema financiero internacional estable” es esencial para los asentamientos humanos. Más aún, al tratar casi exclusivamente de las ciudades, la *Nueva Agenda Urbana* parece olvidar que mientras la población urbana se dispara, también lo hacen las poblaciones rurales –por no mencionar la dependencia material de los habitantes urbanos hacia ellas. La prosperidad humana en las ciudades será imposible sin que procesos extractivos diferentes sean implementados en áreas rurales.

De hecho, tal vez existan razones no explícitas para dar prioridad al desarrollo urbano, sustentable o no, que se remontan a los orígenes de la ciudad. En *Ciudades rebeldes (Rebel Cities)*, David Harvey propone que desde su comienzo las ciudades han sido un fenómeno de clase, pues surgieron alrededor de la concentración geográfica y social de una so-

breproducción.⁷ Harvey escribe, en el capítulo 1, “El derecho a la Ciudad”:

El capitalismo descansa, como nos explicaba Marx, sobre la búsqueda perpetua de plusvalor (beneficio), cuyo logro exige a los capitalistas producir un excedente, lo que significa que el capitalismo produce continuamente el excedente requerido por la urbanización. Pero también se cumple la relación inversa: el capitalismo necesita la urbanización para poder absorber el sobreproducto que genera continuamente. De ahí surge una conexión íntima entre el desarrollo del capitalismo y el proceso de urbanización. No puede sorprendernos, por tanto, que la curva logística del crecimiento con el tiempo del producto capitalista sea prácticamente idéntica a la de la urbanización de la población mundial.⁸

La urbanización jugó entonces un rol crucial en absorber las ganancias del capital con el costo que implicaron procesos violentos de “destrucción creativa” que desposeyeron a las masas urbanas de cualquier tipo de derecho a la ciudad. Y la respuesta política a estos procesos de desposesión, en relación análoga con las transformaciones que se han dado en el sistema fiscal, es incluso más compleja hoy en día que en épocas previas. ¿Qué deberían demandar, entonces, los movimientos de oposición sobre el tema del derecho a la ciudad? Según Harvey, la respuesta es sencilla: un control más democrático sobre la producción y el uso de los excedentes, una buena parte de los cuales ha sido históricamente retenida por el estado antes de que los gobiernos neoliberales se orienten hacia la privatización del control sobre dichos excedentes. Si no concebimos alternativas concretas al neoliberalismo, la Nueva Agenda Urbana respalda efectivamente el proceso acelerado de desposesión propio de la era financiera y cierra toda posibilidad de un derecho real a la ciudad. A este respecto, no existe nada “nuevo” en la *Nueva Agenda Urbana*.

Mientras la primera conferencia Habitat estableció una agenda emancipatoria preferente, cuyos principios se centraron en el derecho humano básico a una vivienda adecuada, es notorio que los objetivos iniciales de Habitat no serán res-

⁷ Harvey, D., *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013.

⁸ *Ibid*, p. 21-22.

petados dentro del marco del programa de las Naciones Unidas para el Habitat. *La Coalición Internacional para el Habitat* (HIC), a través de su declaratoria pública sobre la conferencia *Habitat III*, afirma:

Necesitamos una Nueva Agenda Hábitat que reconozca el continuo de la experiencia del hábitat humano, que respete y asegure múltiples formas de tenencia de vivienda y tierra, donde las alianzas den prioridad a la gente y al interés público y que los estados apoyen la producción social del hábitat.⁹

Esta agenda de vivienda no surgirá de procesos oficiales, al menos no directamente: se levantará de las luchas de los desposeídos, quienes buscan reinventar la ciudad más en concordancia con los deseos de sus corazones. Un ejemplo de una visión contemporánea y comprensiva de las ciudades futuras –una “Nueva Agenda Urbana” en pleno derecho– proviene del Foro Habitat Berlín, una organización no gubernamental que se convocó en el marco de la reunión del Foro Habitat de 1987 en Berlín. Su *Manifiesto de la forma propia del asentamiento del siglo XXI* (*Manifesto of the 21st Century’s Own Settlement Form*),¹⁰ fue expuesto en el pabellón alemán de la exposición *Habitat III*, así como su proyecto *Information Overload* (*Sobrecarga de información*). En el manifiesto, El Foro Habitat Berlin declara: “El patrimonio urbano del siglo XXI consistirá en el conjunto de asentamientos auto-organizados del mundo”. Este manifiesto opone el mito de la informalidad y la categoría generalizada del “tugurio” cuando se refiere a los asentamientos auto-organizados (SOS por sus siglas en inglés).¹¹ Según el Foro Habitat Berlin, los SOS no deben ser vistos como la manifestación de un “fracaso en el desarrollo” en el Sur global, sino como un fenómeno planetario, resultado de las políticas neoliberales.

Los miembros de esta organización afirman: “los asentamientos auto-organizados, la forma de asentamiento más inherente de la era neoliberal, son en estos días también su forma más esperanzadora”. Demandan que a los SOS se les

⁹ http://www.hic-al.org/noticias.cfm?noticia=2124&id_categoria=19. Consultado el 24 de febrero de 2017.

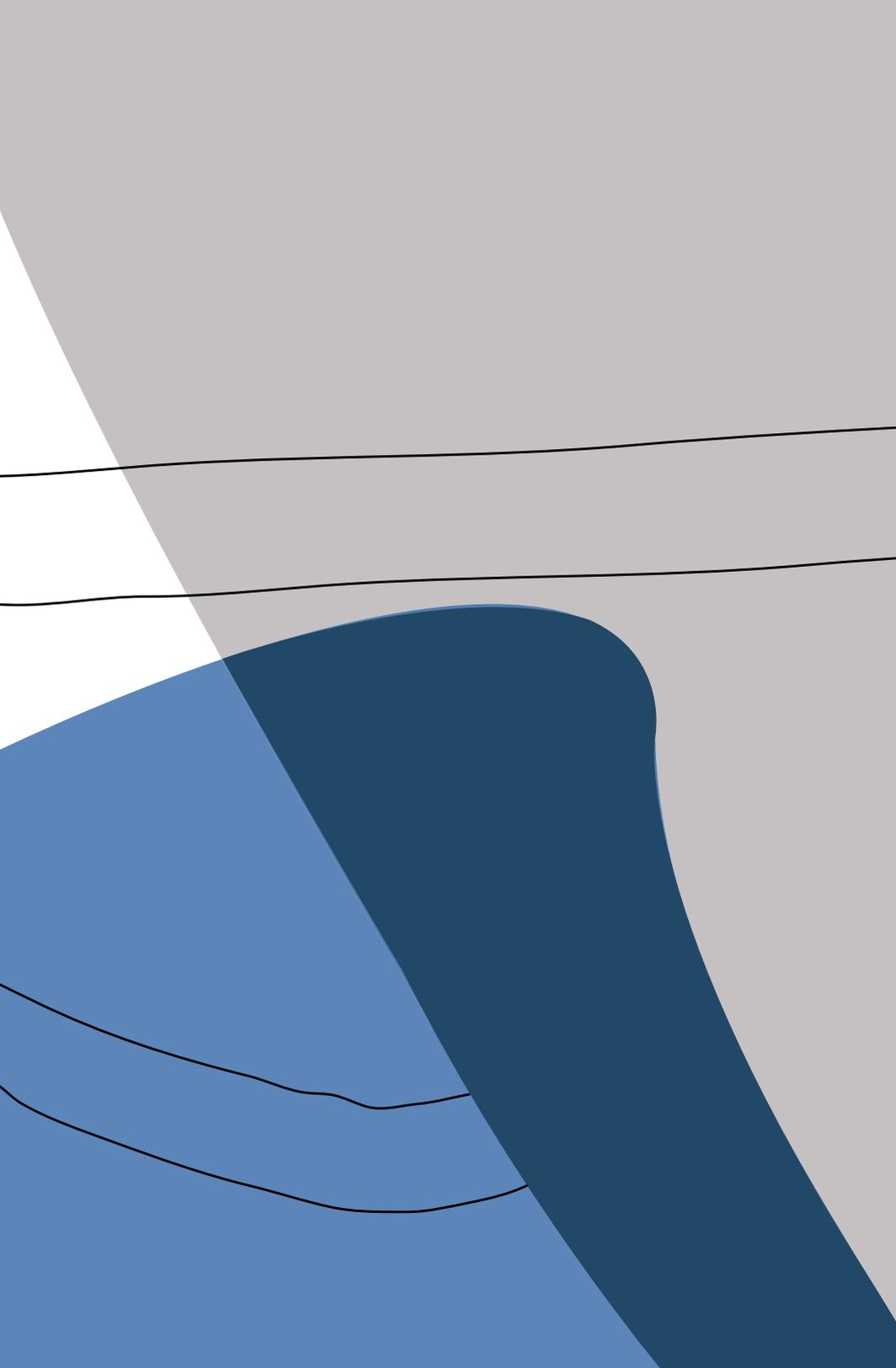
¹⁰ <http://habitat-forum-berlin.de>. Consultado el 24 de febrero de 2017.

¹¹ Self Organized Settlements.

otorgue un lugar propio en la historia de asentamientos humanos y ser tratados entonces como patrimonio cultural. Este cambio de perspectiva –que no mira desde fuera de los SOS para “promoverlos” o erradicarlos brutalmente a través de la planificación, sino que busca desde dentro pensarlos como un habitante en demanda de visibilidad– es un paso adelante en el reconocimiento de los habitantes de este tipo de asentamientos como seres humanos idóneos para el derecho a la vivienda. Esta perspectiva que parte de las bases, en donde la vida cotidiana contradice las promesas del neoliberalismo, es compartida por más y más gente a nivel mundial. Descartados por los sistemas formales de planificación, su acto básico de *habitare* se vuelve una operación política.

Durante la conferencia *Habitat* de octubre pasado, la posibilidad de un futuro más allá del capitalismo –o de cualquier alternativa que no involucre negocio– fue rechazada. Mientras las luchas políticas formaron parte de los debates formales de Vancouver a través del *Foro Urbano*, la ausencia de una plataforma de disenso integrada en la conferencia de Quito promovió la organización autónoma de debates alternativos fuera del sitio oficial. Al terminar su conferencia en la Universidad Central del Ecuador el 20 de octubre pasado, David Harvey afirmó: “Tenemos que repensar las dinámicas del capital en la época contemporánea y reconocer cómo hablar sobre el futuro urbano sin hablar del futuro del capitalismo”, cuestión que el autor apostaba no fue discutida en *Habitat III*.

Si no nos planteamos un cuestionamiento y una transformación de las causas sistémicas de la pobreza, sea ésta urbana o rural, es imposible erradicarla, tal como las Naciones Unidas se ha planteado hacerlo. Al escribir una agenda tras otra, ligadas a una gestión vacía, el programa *Habitat* de las Naciones Unidas o la comunidad internacional no están más cerca de alcanzar la solidaridad internacional en la producción del hábitat humano. Mientras las ciudades sigan creciendo en población sin un control democrático de los excedentes, sus habitantes marginados seguirán ganando en descontento.



BIO GRA FÍ AS

Equipo 4EIATE

MARCELO AGUIRRE. Ecuador

Artista plástico. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas dentro y fuera del país, y ha participado en distintas bienales y ferias internacionales de arte. En 1995 obtiene el Premio Marco del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey-México. Desde el 2007 es coordinador de Arte Actual FLACSO, espacio que promueve las prácticas artísticas contemporáneas de la región y el pensamiento crítico.

MARÍA DEL PILAR GAVILANES. Ecuador

Artista y docente. Se formó como artista en la escuela de arte École Nationale Supérieure d'Arts de Cergy-París; obtuvo una Maestría en Arte Contemporáneo y Nuevas Tecnologías de la Universidad París 8 Saint-Denis y realizó su Doctorado en Artes y lenguajes en el École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París. Se ha desempeñado como artista y editora de películas. Trabaja actualmente en la Universidad de las Artes en Guayaquil.

CENTRAL DOGMA. Ecuador

Plataforma cultural. Trabaja para generar puentes entre los artistas, la sociedad civil y el espacio público. Se fundamenta en actuar como catalizador del potencial artístico-creativo a nivel latinoamericano, basándose en la interacción comunitaria, la búsqueda estética y de la felicidad. Dogma es una interface de intercambio de varias plataformas, entre ellas el Festival de Música de Vanguardia Festivalfff, el Festival de Creación Audiovisual VFFF, el Festival de Arte Público GRAFFF, y actualmente la Residencia para Artistas Pujinos-tro ubicada en Pujilí-Cotopaxi, que se desempeña como un laboratorio de creación y producción de nuevas sonoridades y pensamiento.

LEIDY HERRERA ESCOBAR. Colombia

Cursó estudios de informática en la Universidad Politécnica Salesiana de Quito. Comunicadora por naturaleza, ha trabajado en nuevos medios y desarrollo de productos interactivos desde el 2010. Se ha especializado en social media a través del diseño e implementación de proyectos de comunicación y difusión de la información. Se ha desempeñado como Game Developer (Karibuames, 2012-2013 y Cambridge Kids, 2013-2014), Docente de Tics (Auge, 2014-2016), Community Manager y Webmaster (Arte Actual FLACSO, 2015-2016). Actualmente trabaja como Community Manager en la Universidad Regional Amazónica IKIAM.

PAULINA LEÓN. Ecuador

Artista, curadora y gestora cultural. Máster por la Escuela Superior de Artes de Berlín (KHB). Ha conceptualizado y gestionado diversos programas y proyectos a nivel regional, como las cuatro ediciones del Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía, Arte Actual FLACSO (2011-2016); Coordinadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito CAC (2015); curadora del Project Room de Arte Actual FLACSO (2009-2014); coordinadora del Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales en el Ecuador (2014); co-coordinadora de la red iberoamericana Lablatino (2010-2015), directora de la plataforma El Coro del Silencio (2009 a la actualidad) para la investigación, producción y difusión cultural en lengua de señas. Miembro del colectivo Caleidoscopio Producciones Artísticas. Ha participado en exposiciones, festivales, simposios y encuentros en América, Europa y Asia.

GABRIEL ROLDÓS. Ecuador

Gestor y administrador para las artes y la cultura. Cuenta con más de doce años de experiencia acumulada en instituciones artísticas, colectivos y organizaciones de base, así como en instituciones gubernamentales. Ha servido en el sector público del Ecuador en dos años consecutivos entre la Secretaría de Cultura de Quito y el Ministerio de Cultura. Se especializó en comunicaciones y participación comunitaria en producción y presentación artística con énfasis en experiencias educa-

tivas. En New York trabajó en proyectos independientes e instituciones públicas y privadas, como el Museo de Queens, la Galería Tally Beck Contemporary y Local Project.

ROXANA TOLOZA. Chile

Artista. Su trabajo gira en torno al cuerpo y el espacio foto-audio-visual y performático, en defensa de la naturaleza y en confrontación con temas sociales y políticos que nos afectan. Mantiene una "deformación" autodidacta y experimental, cuyo interés son los cruces de prácticas y materialidades posibles en el arte contemporáneo. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, estudió materias prácticas como pintura, serigrafía, dibujo y arte digital en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Ha trabajado en la producción de proyectos artísticos para Sala Proceso Arte Contemporáneo (Cuenca) y Arte Actual FLACSO (Quito).

MARÍA FERNANDA TROYA. Ecuador

Investigadora, curadora y docente universitaria. Doctora en Antropología por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de Paris (EHESS). Tiene un máster en Historia y Teoría del Arte Contemporáneo y la Fotografía por la Universidad de Paris 8, Paris. Sus áreas de interés giran alrededor de los archivos y etnografías visuales, así como la historia y teoría de la fotografía.

ADRIANA ZAPATA. Colombia

Arquitecta graduada de la Universidad Nacional de Colombia. Durante su formación académica y profesional ha demostrado gran interés por el vínculo de la arquitectura con las comunidades formales e informales que habitan los espacios. Apasionada por la arquitectura social e incluyente, la fotografía y los viajes, ha permanecido en una constante exploración que la ha llevado a vivir en diferentes lugares, adquiriendo una visión amplia y multicultural.

LABORATORIOS, COLECTIVOS Y ARTISTAS PARTICIPANTES DEL 4EIATE

VIRGINIA BLACK. EEUU



Arquitecta. Se enfoca en la defensa de derechos indígenas a través de etnografías visuales. Su trabajo se sitúa en la intersección de los cuerpos, el medio ambiente y la ley. Actualmente lleva adelante este trabajo como cofundadora de Feminist Architecture Collaborative (<http://f-architecture.com>). Su obra actual se sitúa entre Nueva York y Ecuador, en la postproducción del documental *El Alma del Pueblo*, una meditación hiper-visual y sonora sobre los efectos locales y globales de las leyes de Derechos de la Naturaleza en Ecuador.

BENJAMIN T. BUSCH. EEUU



Artista y arquitecto. Recibió su formación como arquitecto en la Universidad de Kansas, en la Universidad de Potsdam de Ciencias Aplicadas y en la Universidad de Stuttgart. Vive y trabaja en Berlín desde 2011, donde dirige el Studio Busch, una plataforma de prácticas espaciales que opera entre la fotografía y el diseño. Actualmente está investigando modos críticos de producción arquitectónica en el campo de la práctica espacial. Tratando la arquitectura como un síntoma de procesos abstractos, sus obras de arte y su escritura investigan complejos campos de relaciones dentro del entorno construido.

MARÍA JOSÉ CASASBUENAS. Colombia



Fotógrafa documental y docente universitaria. Estudio en la École Supérieure des arts de l'image "Le 75" (Bruselas) y es magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). Docente investigadora adscrita al Grupo CEC Comunicación Estratégica y Creativa de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes de la Ins-

titución Universitaria Politécnico Gran Colombiano y al grupo en Estudios Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Entre sus intereses académicos están los estudios visuales y de género, las metodologías visuales y participativas en la construcción de conocimiento social.

COLECTIVO MANTAÑAN. Ecuador

Colectivo de acción e investigación social. Está conformado por ecuatorianos inquietos que se juntaron en la London School of Economics (LSE) y a su retorno al país se comprometieron a "hacer ciudad" con un lente crítico. En una búsqueda permanente de otras perspectivas que ayuden a construir el espacio en el que convivimos, este grupo multidisciplinario integra visiones de las ciencias sociales y las artes nutridas por las experiencias propias del contexto, buscando la construcción de una ciudad que incluya las múltiples voces y dinámicas de los actores que la conforman.



COLECTIVO METÁFORA. Ecuador

Colectivo multidisciplinario conformado por gestores provenientes de los estudios del medio ambiente, la arquitectura y las artes aplicadas. Se enfoca en generar experiencias agro-culturales en el entorno urbano y peri-urbano, para devolver las vivencias integrales a sus habitantes. Gestiona el proyecto Germina, mapeo de agricultores periurbanos y urbanos, y Mercedes, proyecto de huerto urbano con los niños de la escuela Mercedes Noboa. Actualmente también está experimentando en diseño de mobiliario para cultivos.



COG•NATE COLLECTIVE. EEUU

Colectivo artístico conformado por Amy Sánchez y Misael Diaz. Desarrolla proyectos de investigación, intervenciones públicas y programas pedagógicos experimentales en colaboración con comunidades de la región fronteriza EEUU/México, proponiendo que la frontera no solo existe (ni debería de existir) como una línea que divide, sino como una región que se expande y se contrae con el movimiento de personas y objetos.



CARLOS DE SMEDT. Ecuador

Científico de datos. Trabaja en la intersección entre el activismo digital, el desarrollo de negocios y de modelos de desarrollo colaborativos y transversalizados en los CATS (Ciencias, Artes, Tecnología y Sociedad). Lleva quince años de experiencia en proyectos de tecnologías. Colabora con varias iniciativas civiles. (Ver más en www.wikicarlos.com)



ANNA DIESCH. Alemania

Arquitecta y docente universitaria. Estudió en la Universidad Técnica de Múnich y está realizando sus estudios de doctorado con la investigación "El patrimonio rural de Bogotá" en la misma universidad. Docente investigadora y líder del grupo de investigación Hábitat socio-cultural de la Universidad La Gran Colombia en Bogotá. Entre sus intereses académicos están la investigación acción participativa, el urbanismo performativo, la democratización del patrimonio y métodos artísticos en la investigación.



EL PUNTO. Ecuador

Colectivo de estudiantes universitarios. Formado en abril de 2016, explora el lazo entre lo personal y lo político, a través del cuerpo y la biopolítica. En una mezcla de estudios de comunicación, teatro, performatividad y oratoria, el colectivo indaga en los límites existentes entre la persona individual, el colectivo, y el papel de la normatividad binaria que rige la sociedad.



MAIA GATTÁS VARGAS. Argentina

Artista. Estudió Ciencias de la Comunicación y fue Profesora en Enseñanza Media y Terciaria en la UBA. Desde 2005 investiga la práctica fotográfica, el arte contemporáneo y el cine/video. Actualmente cursa el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano en la UNLP y trabaja como investigadora para el instituto IIDyPCA gracias a una beca doctoral de CONICET.



CRISTINA JUMBO. Ecuador

Artista. Es Licenciada en Artes Contemporáneas en la Universidad San Francisco de Quito. Su trabajo se basa en el estudio de la relación del cuerpo y la memoria. Le interesa la exploración de medios como la pintura, el video y la instalación, a partir de los cuales reflexiona sobre dinámicas cotidianas. Su práctica busca mostrar al cuerpo como un archivo en el que se pueden experimentar diferentes vínculos con las condiciones a las cuales está sujeta la vida humana, como el tiempo y el espacio. Actualmente colabora en proyectos transdisciplinarios y en su producción personal.

**ELINA JUOPPERI.** Finlandia

Artista. Estudió arte en París (ENSAPC) y vivió allí durante 17 años. Proviene del norte de Finlandia. Su infancia estuvo llena de excursiones en esquís en los montes y bosques de Laponia. Por ello se identifica con la dualidad metrópoli-naturaleza, misma que aparece frecuentemente en sus trabajos. Sus obras son documentales en el sentido más amplio: estudiar, apuntar y reflexionar sobre nuestras sociedades.

**LEONOR JURADO.** Ecuador

Artista visual y docente académica. Estudió la Licenciatura en Artes por la Universidad Missouri, Kansas City, y su maestría en Fotografía y Fibras por la Universidad de Missouri, Columbia. Ha expuesto de manera individual y colectiva en diferentes espacios de Estados Unidos y Ecuador. Ha dictado talleres y charlas sobre fotografía y sus técnicas. Su trabajo explora la realidad intangible, el ser y los procesos fotográficos alternativos. Actualmente reside en Los Ángeles, California y está representada por la galería García Squared Contemporary en Kansas City, Missouri.



LABORATORIO DE LOS PAISAJES VIVOS. Ecuador

Grupo universitario de investigación. Nace en el 2013 por la preocupación de la Doctora Karina Borja (Facultad de Arquitectura de la PUCE-Q) de expresar las relaciones simbólicas que los pobladores tienen con el territorio, sus vínculos y sus afectos. Es un proyecto que relaciona investigación, vinculación con la comunidad y docencia. En el primer año se establecieron los lineamientos conceptuales. En el 2014 se plantea un consultorio de arquitectura en la parroquia de La Merced, en el 2015 se suma Cotogchoa, en el 2016 Nanegalito y la Loma Grande. Se aborda la planificación de una manera distinta, respetando y valorizando el patrimonio intangible, material y ambiental.



MEDIALAB UIO. Ecuador

Laboratorio de innovación tecnológica. El MediaLabUIO es un nodo de confluencia de innovación que promueve la producción social, simbólica y política de procesos tecnológicos, basados en la cultura libre y en una pedagogía inclusiva de conocimientos académicos y experiencias populares, bajo una concepción de creación colaborativa y de comunidad.



AMALIA OSPINA. Ecuador

Activista social. Su trabajo se enfoca a la defensa de causas feministas y relativas a la educación. Investiga formas alternativas de comunicación experimentando desde la escritura, la fotografía y el diseño editorial. Es licenciada en comunicación social de la UCE y máster en comunicación visual de la UNAM. Comunicadora de 17, Instituto de Estudios Críticos-México.



PATRICIA PALACIOS. Ecuador

Activista y docente universitaria. Trabaja por los derechos de las mujeres a todo nivel, incluyendo a la ciudad. Cofundadora de organizaciones de mujeres y fotógrafa callejera. Es Arquitecta de la UCE y Máster en Ciencias Aplicadas y Desarrollo Urbano en las Universida-



des Católica de Lovaina y del Colegio de Londres. Docente UCE y consultora en políticas públicas de género.

RICARDO PARRA. Ecuador



Artista. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Distrital de Bogotá. Experto en Educación de la Universidad Complutense de Madrid; candidato a Magíster en Estudios del Arte en la Universidad Central de Ecuador. Actualmente es docente e investigador en temas de pedagogía y arte. Su obra profundiza en la naturaleza no siempre visible o accesible de las cosas. Videoinstalaciones, pinturas, fotografías, objetos o hibridaciones de estos medios son su soporte. El espacio y la acción son importantes para el artista, que considera la experiencia obra-espectador como parte esencial de sus piezas.

JOSÉ REVELO. Ecuador



Arquitecto. Dedicado a la gestión de proyectos, principalmente en las áreas educativa, de recreación y vivienda, tanto en sus etapas de planificación como de construcción. Tiene experiencia en construcción alternativa con materiales naturales y ecológicos. Ha participado en diversos proyectos culturales y artísticos.

LUIS ALONSO ROJAS. Costa Rica



Arquitecto e investigador. Licenciado en arquitectura por la Universidad Veritas, cursa actualmente el posgrado en Paisajismo y Diseño de Sitio de la Universidad de Costa Rica (UCR). Labora como profesional independiente en consultoría de diseño arquitectónico e investigación del paisaje social, y como docente universitario en varios centros educativos privados de Costa Rica desde hace más de cuatro años. Ha publicado varios artículos sobre teoría queer y urbanismo. Ganador del segundo lugar en la categoría investigación de la Bienal Centroamericana de Paisaje.

ALEX SCHLENKER. Ecuador

Artista visual, realizador, escritor y traductor. Realizó estudios de cine en el Instituto de Artes Visuales PPF y UW-Films, en Alemania. Es Magíster y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en donde se desempeña como docente e investigador en el campo de las visualidades. Es coordinador del proyecto transdisciplinario plataforma_SUR y realizador de los filmes El Duelo (84'/2005), Chigualeros (80' /2009), Distante Cercanía (90'/2013), Dióptero (65'/2015) y Ese breve instante (80'/2015). Autor de artículos sobre arte, cine y visualidad y de los libros Se busca, Borderlight, Trascámara, Fronteras y Bordes, Ver y ser visto. Ha realizado múltiples exposiciones de fotografía, objetos, video-arte e instalaciones.



EDUARDO VALENZUELA. Ecuador

Fotógrafo documental, productor audiovisual y docente universitario. Cursó la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede Ecuador. Ha fotografiado para agencias internacionales como Associated Press, EFE, DPA, France Press, Diario el Mundo de España y Liberation de Francia. Ganador de varios concursos nacionales e internaciones de periodismo, ha expuesto su obra en Ecuador y diferentes países de Latinoamérica y el Caribe. Su trabajo se concentra en el rescate del patrimonio cultural material e inmaterial del Ecuador.



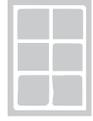
ACHE "HTM" VALLEJO. Ecuador

Artista urbano. Trabaja con diferentes medios y soportes y habita la ciudad como si fuese su taller de creación expandido. Ha sido invitado a festivales de intervención en el espacio público, como Latidoamericano (Perú), Pictopia (Colombia), Huellas de Arte (Venezuela), Detonarte y Meeting of Styles (Ecuador). Desde el 2011 edita y produce auto-publicaciones con su sello micro-editorial Runa. Actualmente forma parte del colectivo internacional APC y del colectivo local de arte urbano Fenómenos.



CAROLINA VELASCO. Ecuador

Artista. Estudió Artes Liberales con enfoque en literatura en la Universidad San Francisco de Quito. Desde pequeña le gustan mucho los libros y la literatura y en la universidad empezó a estudiar e interesarse por las artes visuales. Le interesan temas relacionados a la migración, el archivo, la sexualidad y las relaciones entre la literatura y las artes visuales. Actualmente realiza proyectos artísticos y editoriales de manera independiente.







FLACSO

ISBN: 978-9978-67-481-9



9789978674819

