



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**ANÁLISIS DE LAS DIFERENTES EXPRESIONES DEL *GRAFFITI*
EN EL CENTRO HISTÓRICO DE QUITO Y SU RELACIÓN
CON LA NORMATIVA DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL**

Trabajo de Titulación presentado en conformidad a los requisitos
establecidos para optar por el título de
Licenciada en Periodismo

Profesor Guía
Marco Antonio Villarruel

Autora
Gabriela Paola Barrera Gutiérrez

Año
2013

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con la estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

Marco Antonio Villarruel Oviedo

Máster

C.I.: 171451491-4

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

Gabriela Paola Barrera Gutiérrez

C.I.: 180434360-4

AGRADECIMIENTOS

Una de mis frases favoritas, de mi autor favorito, Sigmund Freud dice: “He sido un hombre afortunado; en la vida nada me ha sido fácil”. Afortunada porque las grandes angustias me enseñaron a reír de las pequeñas dificultades, afortunada porque el tomar decisiones de “adultos” siendo todavía una estudiante inexperta me enseñó a no tener que depender de la opinión de terceras personas para alzar alas, afortunada porque las noches de miedo y arduo trabajo me enseñaron a ser valiente. Agradezco a la vida y las condiciones en las que me ha tocado vivirla, cómo no estar agradecida de mi madre y nuestros días de preocupación donde su risa siguió siendo contagiosa, a mi novio que merece la mitad de todos mis reconocimientos. Antonio para ti y tu paciencia infinita y en el camino a todos mis maestros, mis guías y la gente que estuvo para escucharme y atenderme.

DEDICATORIA

A los fabulosos artistas grafiteros y artistas urbanos de la ciudad. Alex Ron, gracias por revivirme una y varias veces el Quito de cuando yo era una recién nacida.

A mi Capuchino, por las largas noches de desvelo juntos.

RESUMEN

En este trabajo se realiza un análisis de la situación actual e histórica de las diferentes expresiones del arte urbano, de donde es parte el *graffiti*, en Quito, Pichincha, con énfasis en el Centro Histórico; contrastadas con la normativa de protección del título de Patrimonio Cultural de la Humanidad que posee la ciudad desde el 18 de septiembre de 1978. Aborda los antecedentes históricos, teóricos y conceptuales del arte urbano, así como la comprensión de las leyes promulgadas a partir de la nominación de Quito.

Asimismo se llega a identificar la inversión pública del Municipio del Distrito Metropolitano en la “lucha” en contra de las ‘pintadas’ en zonas patrimoniales. Además se aporta con una investigación periodística social y cultural acerca de las tribus que se dedican a promulgar este arte callejero y de Quito como pizarra de las diferentes manifestaciones y plataformas artísticas.

Apoyada en un tipo de investigación cualitativa y con método de campo, de la mano del periodismo, se logra entender al *graffiti* como una posibilidad comunicacional y ayudar a difundir esta expresión, así como las actividades y eventos de preservación del Patrimonio a través de una serie de productos propuestos con calidad de difusión en los diferentes medios de comunicación: radio, prensa escrita, televisión y plataforma web multimedia, seguido del respaldo teórico.

ABSTRACT

This work has the intention of summarize my own analysis on the situation, contemporary and its historical evolution, of the different forms of art embedded on the origins of the *Graffiti* movement in Quito - Pichincha. Along this study, my intention was to relate the state of art of the *Graffiti* movement in the Historical Downtown of Quito with the protection laws, stated since the city's nomination as Cultural Heritage on 1978; taking on count the historical and epistemic background of Street Art and the legal corpus supporting the protection of the Urban Environment of the city's valuable architectural pieces.

In this sense, it was made possible for the reader to have an ap. roach to the local government's efforts on limiting the action of the street painters in the downtown, designed as an "Heritage Area" by the UNESCO; as it is my intention to introduce the other side of the street: the painters who struggle to keep this art form alive.

Based on field investigations, and supported by journalistic information recovery methods, it was possible to project the *Graffiti* interventions as a Communicational Possibility, an innovation of our understanding of the movement per se.

Through several types of communicational supports: radio, press, television spots and web- based services; it was possible to let the world know and understand deeply the conclusions of this work.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1 CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, TEÓRICOS Y CONCEPTUALES DEL "GRAFFITI"	3
1.1 "GRAFFITI" Y ARTE CONTEMPORÁNEO: INFLUENCIAS Y DISCURSOS AUTÓNOMOS.....	3
1.2 HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL <i>GRAFFITI</i>	5
1.2.1 El Arte Abstracto	5
1.2.2 Expresionismo Abstracto	7
1.2.3 Basquiat y su influencia en el Arte Urbano	9
1.2.4 Minimalismo	13
1.2.5 Pop Art.....	14
1.3 APARICIÓN DEL "GRAFFITI" EN EL ARTE URBANO: TENTATIVAS DE POSICIONAMIENTO.....	16
1.4 <i>GRAFFITI</i> COMO POSIBILIDAD COMUNICACIONAL.....	22
1.5 EXPANSIÓN DEL "GRAFFITI" EN LA CIUDAD.....	24
1.6 BREVE HISTORIA DEL "GRAFFITI" Y EL ARTE URBANO EN QUITO	27
2 CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA NORMATIVA DE PATRIMONIO CULTURAL	29
2.1 ANTECEDENTES	29
2.2 QUITO, PRIMER "PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD": REPERCUSIONES MEDIÁTICAS.....	33
2.3 QUITO: "PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD". SIGNIFICACIONES ENUNCIATIVAS ALREDEDOR DEL NUEVO ESTATUS DE LA CIUDAD	35
2.3.1 Características artísticas del Centro Histórico de Quito.....	36
2.4 DEFINICIÓN DE ÁREAS Y BIENES PATRIMONIALES	37
2.4.1 Centro Histórico de Quito como área de Patrimonio urbanístico y arquitectónico	38
2.5 <i>GRAFFITI</i> Y PATRIMONIO: DESACUERDOS Y CONTROVERSIAS	39
3 CAPÍTULO III: IDENTIFICACIÓN DE LA INVERSIÓN PÚBLICA EN ORNATO Y PINTURA DE <i>GRAFFITIS</i> EN LOS DOS ÚLTIMOS AÑOS	42
3.1 ANTECEDENTES	42
3.2 LIMPIEZA Y ORNATO EN CENTRO HISTÓRICO.....	43

3.3	EL MUNICIPIO DE QUITO, LAS TRIBUS GRAFITERAS Y ARTISTAS URBANOS: POLÍTICAS DE ACERCAMIENTO	47
4	CAPÍTULO IV: JÓVENES Y EXPRESIÓN	51
4.1	¿QUÉ ES UNA TRIBU URBANA Y DE DÓNDE SURGE?.....	51
4.2	EL ESPACIO PÚBLICO Y LA EXPRESIÓN CIUDADANA	53
4.3	QUITO COMO PIZARRA CULTURAL: DIVERSIDAD Y DISCURSOS HEGEMÓNICOS	56
4.4	NUEVAS TENDENCIAS PLÁSTICAS: JÓVENES Y PLATAFORMAS ARTÍSTICAS EN LA CIUDAD DE QUITO	56
5	CAPÍTULO V: PROPUESTA COMUNICACIONAL	58
5.1	REVISTA: BOMBERS UIO	58
5.1.1	Descripción del Producto	59
5.1.2	Secciones	59
5.1.3	Mercado	61
5.1.4	Competencias	64
5.1.5	Talento Humano	65
5.1.6	Modelo de Negocios	66
5.1.7	Proyección Financiera	66
5.1.7.1	Financiamiento	66
5.2	PÁGINA DE FACEBOOK	67
5.3	REPORTAJE “ARTE CALLEJERO”	67
5.4	PORTAL WEB “BOMBERS UIO”	68
5.5	RADIO-REVISTA: BOMBERS UIO	69
6	CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	72
6.1	CONCLUSIONES.....	72
6.1	RECOMENDACIONES	72
	Referencias	74
	Anexos	77

INTRODUCCIÓN

Desde el punto de vista comunicacional, el *graffiti* es parte de la memoria urbana no sólo de Quito, sino de todas las ciudades en las que es practicado, como lo demuestra en su libro *Imaginario Urbanos*, Armando Silva. Pero el *graffiti* no está sólo, es apenas una parte pequeña de lo que en los últimos años se ha denominado como arte urbano. Acrílicos, ilustraciones, stencil, pintadas, murales, escultupinturas, collages son parte del arte plástico de las calles. Sin embargo, estas manifestaciones se han convertido en una preocupación cuando se “promulgan dentro del espacio Patrimonial de la ciudad” (Trujillo, 2013). Por esta razón y en apoyo a la conservación hoy se encuentra la necesidad de ayudar en la difusión del arte urbano moderno y de los acuerdos municipales, así como los eventos “legales” y las escuelas de arte abstracto.

El periodismo artístico-cultural se compone del contacto físico con los autores de las obras estudiadas, a través de un largo trabajo de campo con entrevistas, convivencia, apuntes e investigación que fueron parte del desarrollo del tema actual de tesis.

Pero antes de arrancar con el proceso de difusión del estado actual del arte callejero, se debe contextualizar el mismo con la comprensión histórica, conceptual y teórica del *graffiti*.

Más adelante estudiaremos el punto de vista hegemónico-municipal y las leyes promulgadas en contra de la expresión informal del arte; se identificará la inversión en recuperación de zonas “afectadas” por esta manifestación. Para terminar con un estudio social de las tribus grafiteras y de Quito como parte de una pizarra cultural.

Una vez estudiadas las bases teóricas e históricas, se dará paso al periodismo moderno con la presencia del denominado periodismo 2.0, cuyos medios de

difusión se constituyen en canales digitales, por los que además de proponer la creación de productos para medios tradicionales, se creará presencia Web de este estudio apoyada en la red social más visitada en el Ecuador, que según la página web Alexa.com es la segunda más visitada después de Google: Facebook.

Con la metodología establecida y con un sustento teórico amplio se desarrolló Bombers UIO, una línea de productos mediáticos con el objetivo de difundir el arte urbano de la ciudad en pro de conservación patrimonial.

1 CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, TEÓRICOS Y CONCEPTUALES DEL "GRAFFITI"

1.1 "GRAFFITI" Y ARTE CONTEMPORÁNEO: INFLUENCIAS Y DISCURSOS AUTÓNOMOS

Apoderarse del espacio público que tal vez te pertenece.

Anónimo

Un espacio en un muro, en una puerta, en una pared o en cualquier objeto urbano puede ser el lugar temporal que dé vida a una hazaña "artística", no siempre legal, no siempre producto de inspiración o de la más delicada concepción del arte. Pero ahí está y cada día se infiltra en la vida cotidiana mientras se toma el colectivo o se conduce el auto. Acaso alguien ríe de alguna pintada del picaresco Apitatan (Apitatan, 2013), o se conmueve de las bien elaboradas y hasta románticas ilustraciones de BlnBike, (Belenbike, s.f.) o incluso intenta interpretar los "garabatos" de uno de los miembros de la Quito Mafia (Grupo de Hip- Hop ecuatoriano, fundado en 1996). Tal vez ni siquiera se los observe, se los ignore, hasta que, un día, de repente, alguien los encuentre ahí en el muro de su casa o cerca de ella y se pregunte: ¿Qué es esto?; ¿de dónde salió?; ¿qué significa?

Para iniciar este viaje y entender las redes que fueron dando forma al arte de las calles, o arte "bastardo", (Se lanzó un libro con este nombre "arte bastardo" 2012 en colaboración de Neural Industrias Creativas y el Ministerio de Cultura) es necesario recorrer décadas en el tiempo y hacer memoria de manifestaciones que constituyen el motor que ahora da fuerza a este movimiento, mismo que impresiona con sus trazos independientes y que se ha convertido en una aventura en busca de creatividad por lugares insospechados, a nivel mundial, y que en nuestro país ya ha formado su tradición.

Para los artistas callejeros la interacción con el entorno urbano y la órbita social se ha convertido en una lucha constante por defender el concepto de sus obras. Ellos reclaman una parte de la ciudad cada día y con cada pieza de su arte público. Trabajan al aire libre, inmersos en complicados momentos en los que deben “delinquir”, volcarse en contra de la opinión pública, para luego deleitarla con los trazos que llenarán de vida la ciudad.

Para Marc y Sara Schiller (2010, p. 10), autores que analizan el movimiento que da vida al Arte Urbano, estas obras de arte son mágicas y efímeras y crean una pieza para nuestro deleite que algunas veces perduran solo minutos, otras, días y mutan constantemente con el paso del tiempo. Son modificadas por otros artistas o incluso desaparecen a manos de enojados propietarios inmobiliarios o de municipalidades. Sin embargo, gracias al paso de los años y al avance de la tecnología, se ha logrado un rápido progreso en el desarrollo del arte público no autorizado.

Las fotos digitales, las redes sociales, han permitido en la actualidad aumentar y difundir las obras creadas, cosa que estimula a otros artistas a trabajar en más y en mejores piezas.

Por otra parte, muchas personas contemplan al Arte Urbano a través del prisma del vandalismo. La indignación por la apropiación de lugares “bellos” que son destruidos por los artistas de las calles es bastante general; pocos son los que realmente se preguntan el significado de esta manifestación. Marc y Sara Schiller (2010, p. 10), ponen de relieve en su obra que: “Ningún movimiento artístico ha experimentado tantas interacciones en poco tiempo”. Ahora es posible reaccionar ante las piezas, formular preguntas por correo electrónico, leer los comentarios de los admiradores y críticos e incorporar toda esta información a la obra que se creará el día siguiente.

Poco a poco, los grafiteros de la vieja escuela, que sentían el reproche social de mostrar su pasión en la vitrina social constituida por la urbe, están saliendo

a la luz como verdaderos artistas, como individuos que sentaron el arquetipo epistémico del Arte Urbano, autores que pugnan por su espacio en la urbe, tal como lo hace la publicidad, en cada espacio de la ciudad.

Arte simple que llama la atención del espectador, quien siente que su ciudad está viva, llena de movimiento; llena de la luz de la creatividad humana, misma que se exhibe sin velo ante la indiferencia de una ciudad que vive y respira a su ritmo.

1.2 HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y EL *GRAFFITI*

Desde inicios del siglo pasado hasta la actualidad, se han desarrollado diferentes corrientes artísticas, mismas que convergen en lo que son los inicios del arte contemporáneo.

Aunque sus primeros pasos no son precisos, para autores que se encuentran inmersos en esta forma de expresión cultural, como es el caso de Luis Auz, quien pinta y practica el arte del *stencil* hace más de 10 años, resulta importante iniciar el recorrido enunciando las diferentes escuelas de arte identificadas y que de cierta manera, han dejado su rastro en lo que hoy se aprecia como Arte Urbano.

1.2.1 Abstracción

“El arte abstracto coloca un mundo nuevo que exteriormente no tiene nada que ver con la realidad, junto al mundo real”.

Vasili Kandinsky

¿De dónde nacen las ideas acerca de que el "*graffiti*" es simplemente un grupo de manchas que no tienen sentido; quizás un par de dibujos que no se comprenden; o por qué no, firmas de gente que no se conoce?

A principios del siglo XX, para Kindersley (2010, p. 52) el arte no figurativo era un concepto revolucionario. Al prescindir de personas y objetos identificables, aparecieron formas flotantes similares a seres y cosas ya geométricas, áreas de color tan extensas que llenaban todo un lienzo en líneas verticales y horizontales.

El cambio del sujeto o de los retratos muy bien detallados, por formas no identificables, horrorizaba la comprensión de un público acostumbrado a lo definido, a las delimitaciones del trazado; a las formas conocidas; a la abstracción sistemáticamente establecida desde la concepción misma del lenguaje.

La difuminación del objeto, empezó a ponerse de moda dentro de las corrientes del nuevo siglo. Alfredo Navas, artista plástico y catedrático de la Universidad San Francisco de Quito, asegura que hasta 1910 los artistas no rebasaban los límites de la realidad concreta, es decir sus temas eran reconocibles; afirma de igual manera que: “Rompiendo barreras, las últimas etapas cubistas de Picasso y Braque se alejaron del arte no figurativo. Sus lienzos nunca habían prescindido de objetos o figuras; simplemente se habían hecho más difícil identificarlas” (Kindersley 2010, p. 52).

Dentro del abstractismo emergen otras subcorrientes del arte. La rama más relacionada con el arte en las calles es, para Navas, el Cubismo. Por otra parte, Luis Auz identifica a su vez dentro del cubismo a la etapa “Hermética” (Fase del cubismo dónde las obras son casi abstractas, se usaban monocromos que no coincidían con el color del objeto y que no permitían reconstruirlo mentalmente) como la precursora de su arte, el Arte Urbano.

Según afirma Auz es en esta etapa dónde Aragonés (Arte Español) asegura que Picasso y Braque empiezan a dejar pistas en sus obras que colaboran en la difícil lectura de las mismas. También acá se pueden anotar nuevas formas de expresión que hoy en día se ven en las calles; “se podían pegar papeles en

otro tipo de material, como estera, hule... en el momento en que se incorporan materiales cotidianos se da un paso más, asistimos al nacimiento del *Collage*" (Aragón, 2013).

Cronológicamente el arte abstracto se cuenta a través de sus más grandes obras y artistas: en 1909 Kandinsky trabaja en su obra "El jinete azul"; en 1915 Malévich pinta la "Composición suprematista"; en 1920 Brancusi da forma a la "Mademoiselle Pogany"; en 1925 Kandinsky regresa con "Amarillo, azul y rojo"; tres años más tarde en 1928 Malévich impresiona con "Tres niñas".

Aquellos artistas querían conseguir lo imposible, retroceder el tiempo dando un salto hacia el futuro para crear un arte tan válido como cualquier arte pasado en el que cada obra poseía un universo interior propio....Querían que su arte pudiese ofrecer el fundamento de una vida ordenada y espiritual. (Kindersley, 2010, p. 52)

1.2.2 Expresionismo Abstracto

"El artista [...] moderno concibe la abstracción como emoción estética"

Piet Mondrian

El expresionismo abstracto (1945-1962) fue una tendencia artística influenciada por el surrealismo (Movimiento artístico que intenta buscar y representar una creación y realidad subconsciente, onírica, imaginaria e irracional más allá de la realidad física: Dalí llegó a afirmar que el surrealismo era él), en donde se adoptó la noción de liberar la energía de los objetos, crear ideas y expresiones desde el inconsciente, pintando casi de forma automática.

María José Cruz, licenciada en reconstrucción de arte, señala que: es en esta etapa donde se adopta un estilo pictórico basado en formas no geométricas sin dejar de tener una pequeña semejanza con la realidad.

Aunque el término expresionismo abstracto ya se había aplicado a la obra de Kandinsky en la década de 1920, fue en 1945 cuando el crítico de arte de *The New Yorker*, Robert Coates, lo utilizó por primera vez para referirse a la pintura moderna estadounidense. (Kindersley, 2010, p. 6).

Para Cruz, el expresionismo abstracto puede ser identificado como una corriente única, que se extiende hasta mediados de los años 60 sin crear variaciones notables. A pesar de esto, Kindersley (2010, p. 6) divide a esta corriente en dos grupos: aquel de los "*action painters*", término acuñado por el crítico Harold Rosenberg en 1952, incluía a: Jackson Pollock; Willem de Kooning; y Franz Kline. El grupo mantiene la tendencia de presentar cuadros llamativos en los que la pintura se ha aplicado con urgencia y pasión. Por otro lado, tenemos al grupo de los *color field painters*, ensalzados por el crítico Clement Greenberg, dentro de esta categoría se incluían composiciones de los artistas: Mark Rothko; Barnett Newman; y Clyfford Styl. Su obra es más reposada, con énfasis en la fuerza emocional del color.

Es así como la fuerza emocional del color es una característica notable del "*street art*" o Arte Urbano, mismo que para Auz: se ha convertido en el contenido de la obra, es decir, que al momento de ensartar lazos emocionales del artista con su creación, inmediatamente lo que haya sido pintado (en cualquier técnica del "*graffiti*") pasa a ser arte.

Hans Hofmann, pintor alemán, sería para Kindersley (2010, p. 6) uno de los primeros en usar la fuerza emocional abandonando la restricción de los pinceles y del caballete para crear imágenes que describió como "energía y movimiento en forma visible".

Al no tener una parte más importante que otra, el estilo de tales cuadros, tensos y fluidos, se describió como "*all-over*". En palabras de Rosenberg, "lo que había que trasladar al lienzo no era una imagen, sino un acontecimiento".

Mientras que la esencia de la "*action painting*" era audaz y energética, la del "*color field painting*" era contemplativa y esmerada. El enorme tamaño de muchos de los cuadros de esta corriente abrumba al espectador e induce un sentimiento de aislamiento en un mundo ilimitado (Kindersley, 2010, p. 6).

La artista urbana, ilustradora de profesión y tallerista de arte de la Universidad San Francisco de Quito, Bln Bike, reconoce en su estilo la influencia del color "*field painting*". La "*action painting*" era el resultado de un agudo estado del conciencia del pintor, lo que buscaba el "*color field painting*" era inducirlo en el espectador, siendo semejante a lo que buscan los murales de Bike en las calles de Quito.

1.2.3 Basquiat y su influencia en el Arte Urbano

Jean Michel Basquiat nació el 22 de diciembre de 1960 en Brooklyn (New York). Por ser descendiente de una familia puertorriqueña fue víctima del racismo. Basquiat fue considerado como: "la estrella más aclamada del mundillo artístico" (Emmerling, 2003, p. 7)

La paradigmática vida del joven grafitero y artista de galería, que redundó en la idea romántica del "*héroe artístico y psicológicamente inestable*", marcó la visión del Arte Urbano a partir de los años 80.

Su fama trascendió desde las calles de New York, dónde inició su actividad, marcando su firma junto con un grupo de "rebeldes" transgresores del sistema, con la única voluntad de afianzar su identidad en el espacio de la "gran manzana"; pasarían años hasta que su instinto lo llevase finalmente a dar su salto a la fama como artista abstracto.

Basquiat se apuntó a la moda del "*graffiti*" cuando esta subcultura empezaba entrar en el mercado del arte y se distanció de ella cuando el interés público decreció y otras tendencias prometían un mayor éxito. (Emmerling, 2003, p. 14).

Entre las obras que marcaron su camino a la fama se encuentran colecciones de atletas negros famosos: boxeadores; basquetbolistas; y beisbolistas; todos pintados con coronas, y considerados como “héroes afroamericanos del deporte” por ser víctimas del racismo.

La influencia de este artista del "*neoexpresionismo*" se nota actualmente en las calles de Quito. Suerte (Acosta, Artista Urbana quiteña, se caracteriza por convertir cualquier material en elemento artístico, 2013), como se la conoce en el mundo del Arte Urbano, comúnmente firma cada una de sus obras (dispersas por toda la ciudad de Quito con énfasis en el Centro, La Floresta y Guápulo) con la corona invertida muy propia de las obras de Jean Michel Basquiat. (Ver imágenes 1, 2, 3 y 4).

Basquiat, con su estilo y expresión, con toda la vehemencia que caracteriza su trabajo, se encontró más alejado del arte estético y sensible de Twombly (Artista del expresionismo abstracto. Su trabajo se distingue por sus marcas que parecen garabatos y su alusión clásica abstracta) que de la brusquedad inspirada en la vida de la gran ciudad del joven Dubuffet. (Pintor y escultor francés creador del término *art brut* (arte en bruto) para el arte no profesional y fuera de las normas estéticas. Dubuffet pretendía crear un arte tan libre de las preocupaciones intelectuales) (Emmerling, 2003, p. 30)



Figura 1. Trumpet
Tomado de: Jean-Michel Basquiat, 1984.



Figura 2. Lye
Tomado de: Jean-Michel Basquiat, 1983.



Figura 3. La suerte



Figura 4. Bln Bike
Tomado de: Detonarte 2012

En las imágenes mostradas se puede apreciar cierta similitud entre las obras de Basquiat y los murales de Bln Bike y La suerte en Quito. La corona invertida

utilizada por La suerte y Bike son símbolos de héroes discriminados o en el caso de las artistas de la ciudad arte discriminado. De igual manera, los colores, texturas y formas alargadas y no muy detalladas son influencia de este artista urbano.

1.2.4 Minimalismo

“Minimalismo no es una excusa para hacer menos, es una razón para no hacer de más”.

Iván E. Mendoza

Continuando con el recorrido por las tendencias artísticas que influyen en la composición del Arte Urbano, resulta de interés el abordar la figura del Minimalismo (1960-1980).

Donald Judd, uno de sus exponentes más destacados, describió el arte minimalista como: “ni pintura ni escultura”, refiriéndose a una nueva tendencia que mezclaría a estas manifestaciones.

Este estilo, vinculado sobre todo con artistas estadounidenses de las décadas de 1960 y 1970, usaba formas básicas, simples y a menudo geométricas, de una manera muy distinta a la de la abstracción geométrica precedente. (Kindersley, 2010, p. 51).

Las obras minimalistas solían presentar escalas imponentes, con el afán de impresionar; el arte abstracto anterior sugería siempre la existencia de un mundo imaginario, dentro del marco o sobre el pedestal, mientras que el objeto minimalista, se presenta solamente a sí mismo.

Para Apitatan, artista urbano quiteño, el minimalismo surge como un acto de rebeldía de una generación de artistas que, en su mayoría, tenían formación universitaria y conciencia muy afilada de la historia del arte moderno, por lo

que, detrás de su aparente simplicidad, se escondía una compleja red de ideas e influencias.

La obra de Eme Ese, artista urbano, “con formación en muros y academia”, posee iconografías minimistas que, para Alfredo Navas, se debe a las herramientas que utiliza al momento de pintar, mismas que son simples y escasas.

1.2.5 Pop Art

“He decidido algo: comerciar cosas realmente fétidas. Enseguida se convertirían en éxito en un mercado masivo que realmente apesta”.

Andy Warhol

El amarillo, el azul y el rojo son los colores primarios e intensos que caracterizan al pop art, un movimiento atrayente por su identificación con objetos cotidianos o formas simples que llenan espacios de color y sentimientos de felicidad.

El pop art transforma situaciones u objetos usuales en obras de gran valía, lo que muchos artistas de las calles de Quito hacen a diario: pintar un muro que embellezca y de color a una ciudad. Bln Bike ofrece “cambiar un espacio olvidado y desolado de la urbe en algo que todos quieran mirar”.

El Pop art (1955-1968) apareció a mediados de los años 50, cuando el artista Jasper Johns empezó a incorporar a sus obras objetos cotidianos y elementos de la cultura popular.

Navas caracteriza al "*arte del pop*" por: la discusión de la distinción entre artes de mayor y menor categoría. En Reino Unido y Estados Unidos, el pop art, gozaba de un éxito comercial inaudito.

El espíritu del "*pop art*" se puede trasladar al espíritu del Arte Urbano en la actualidad.

Para Kindersley (2010, p. 57) el "*pop art*" fue una reacción contra la filosofía del "arte por el arte" (Objetos carentes de valor artístico en si mismos, pero que al ser presentados fuera de su contexto habitual adquieren un sentido distinto, cuestionando el concepto tradicional del arte y recabando para ellos el sentido de objetos artísticos), de la abstracción de postguerra; tiene sus orígenes en el dadaísmo (Movimiento artístico y literario de vanguardia iniciado por Tristan Tzara en 1916, que propugna la liberación de la fantasía y la ausencia de toda significación racional; surgió como reacción a los modos tradicionales de expresión y evolucionó hacia el surrealismo literario y artístico) y los "*ready-mades*" de Marcel Duchamp (1887-1968).

Por otra parte, el Pop Art fue la manera de manifestar la denuncia al mundo del arte, al que los artistas de esta corriente lo consideraban rancio diciendo: "No solo lo antiguo, lo tradicional o lo exhibido en galería es arte", asegura Navas.

Dentro de las similitudes con el Arte Urbano, se destaca lo que Kindersley interpreta como: la razón de la fama de las obras de esta corriente; el recurrir al humor y a la sátira con el objetivo de denunciar los valores y las obsesiones consumistas de la sociedad contemporánea.

Lichtenstein (New York) expresó a través de *comics* a la *rubia* "típicamente americana" entre el mar del consumismo, la desesperación y la angustia del glamur y de lo mundano.

En las obras de Apitatan, distribuidas indiferentemente por las calles de Quito y el Ecuador, se encuentra la inspiración de lo cotidiano que revive al arte pop de los años sesenta. Este artista combina personajes caricaturescos, lugares comunes, frases populares y sal quiteña al gusto.

Su expresión nos deja un deleite conceptual, que transforma muros sin vida, en espejos que dicen a los transeúntes curiosos que reírse de uno mismo nos hace bien a todos. (López, 2013)

Publicista por error, artista por convicción y creador por naturaleza. Apitatan juega, mancha, escribe y tacha, pero nunca deja de soñar. (López, 2012, p. 65).

1.3 APARICIÓN DEL "GRAFFITI" EN EL ARTE URBANO: TENTATIVAS DE POSICIONAMIENTO

“Uno debe pertenecer a su tiempo y pintar lo que ve”

Édouard Manet

Décadas atrás y con más fuerza en los años 90, empezaron a hacerse visibles una cantidad abrumadora de escritos en las paredes del centro-norte de Quito.

Textos políticos conmocionaron al país entero por varios años, sátiras y pequeñas piezas metafóricas o literarias eran “*pan de cada día*” (Expresión que se refiere a un hecho que se repite constantemente), en la época de Alex Ron, grafitero de los años 90.

Después de la crisis de 1999, ya en el nuevo milenio, aparecen los murales, las pintadas que requerían más atención en los detalles al ser más elaboradas. Y es donde, precisamente, nace el término: “Arte Urbano”.

Esta expresión fue acuñada, pero no para una de estas manifestaciones en específico, sino para todas.

Equis, artista urbano de Quito, desde hace más de 15 años, asegura el vocablo se refiere al conjunto de todas estas manifestaciones; él mismo hace de todo,

pinta *graffitis*; leyendas; dibujos; y obras en las paredes de la ciudad que para Alfredo Navas, crítico de arte, son de calidad “de exportación”.

Para conceptualizar el Arte Urbano, se iniciará con un concepto primordial, antiguo y poco conocido: El *graffiti*.

Existen diversas definiciones de la palabra *graffiti*. Para Rodríguez (2002, p. 172), el origen del término tuvo inicio en Francia dónde se referían de esa manera a sus escritos o murales; en mayo de 1968 el termino habría logrado introducirse en España donde antes se conocía esta práctica bajo el nombre de “pintada”.

El término *graffiti*, sin embargo, es de procedencia italiana y viene de las palabras “*graffiare*” o “*garabatear*”, como consta en la página web de la Escuela de Artes de Valladolid; es decir, que su plural se conjuga a manera del sustantivo *graffiti*, no *graffitis*.

En plural nos referimos a los *graffiti* o, como se diría en castellano, los grafitos (letrero o dibujo trazado o garabateado en paredes u otras superficies de carácter popular y ocasional).

La Real Academia de la Lengua Española (RAE) no ha registrado a la palabra “*graffiti*” en sus publicaciones oficiales, por seguir siendo ajena al idioma español, pero se puede encontrar la palabra “grafito” que significa: letrero o dibujo grabado o escrito en paredes u otras superficies resistentes, de carácter plural u ocasional, sin trascendencia.

Esta definición no es acertada para Gabriela Racines, artista urbana quiteña que cree que “lo que se comunica en un *graffiti*” sea un mensaje social o individual siempre tendrá trascendencia para el autor del mismo o de su grupo de grafos”.

La aparición del "*graffiti*" no tiene fecha exacta pero se cree que fue en New York donde empezaron a escribir sus nombres en las paredes de sus barrios, como una forma de manifestar su presencia en una ciudad congestionada que termina por ignorarla; aunque en realidad utilizaban pseudónimos; creándose así una identidad propia en la calle.

Estos chicos escribían para sus amigos o incluso para sus enemigos, según el portal web de la Carrera de Artes de la Escuela de Valladolid.

Para el autor del libro "Comunicación y Cultura juvenil" (Rodríguez, 2002) por las mismas fechas, "un pequeño grupo de jóvenes neoyorquinos empezaron a "dejarse ver" ("Getting up" expresión en inglés que se utilizaba para expresar la visibilidad de los grafiteros en las calles de New York) esto es, a escribir o pintar profusamente sus nombres en los vagones y estaciones del metro".

Quizás el ejemplo más significativo, y a la vez el más conocido sea el de un chico de origen griego que a la edad de 17 años comenzó a escribir su apodo. Su verdadero nombre era Demetrius "Taki" y 183 era la calle donde vivía (poner el nombre de la calle fue un elemento usado por muchos más escritores).

Taki183 trabajaba como mensajero y viajaba constantemente en el metro de un lado a otro de la ciudad. En el trayecto estampaba su "*Tag*" en todos los lados, dentro y fuera del vagón. Él no lo consideraba como algo malo, de hecho respondía así a las preguntas que le formularon en una entrevista en el *New York Times*: "Simplemente es algo que tengo que hacer. Trabajo, pago mis impuestos y no hago daño a nadie".

Estos actos le convirtieron en un héroe y poco después cientos de jóvenes empezaron a imitarle. (Portal de la Escuela de Artes de Valladolid)

A principios de la década de los 60, justo cuando para Rodríguez (2002, p. 173) comienzan a “popularizarse” los mensajes callejeros, tanto en Europa como en Estados Unidos, La MTA (*Metropolitan Transit Authority*) de New York, al crear al “*graffiti*” como un estilo dañino y vandálico, empieza una lucha armada en contra de los grupos grafiteros de la capital del mundo.

"Se empiezan a promulgar leyes restringiendo la venta de pintura a los jóvenes, se obliga a los vendedores a guardar la pintura bajo llave y se endurecen las penas contra los escritores de graffiti". (Rodríguez, 2002, p. 173)

No basta con tener a las autoridades en contra sino que la propia sociedad e incluso los medios de comunicación (a través, en muchos casos, de campañas políticas) empiezan a volverse contra ellos. (Portal de la Escuela de Artes de Valladolid)

Para Racines los “grafos” buscan otras alternativas y crean vallas donde poder expresarse o en otros casos emigran con sus ideales (como es el caso de los ecuatorianos hijos de migrantes)."En busca de nuevos sitios donde no sean juzgados los grafiteros empiezan extenderse mundialmente como un movimiento “nuevo, fresco, natural, contrasociedad, contracultura y rebelde”.

Las calles de las grandes ciudades europeas comienzan por entonces a llenarse de letreros, casi siempre de carácter ideológico o político y anti-régimen, que buscan una difusión social que de otro modo no podrían obtener [...] Con la popularización, dignificación e internacionalización de la actividad, se consolida el término “*graffiti*” como designación de todo mensaje mural (con o sin contenidos verbales, con o sin voluntad estética): la -i final pierde así su carácter morfemático de números y queda reducida a un simple indicativo de procedencia en casi todos los idiomas. (Rodríguez, 2002, pp. 173-174).

Adicionalmente para la Real Academia de la Lengua Española (RAE), los “*graffiti*” se considerarían generalmente agresivos y de protesta. ¿Es esto una

afirmación correcta?, ¿en qué difiere entonces el *"graffiti"* del Arte Urbano o pintadas?

A primera vista, para Rodríguez (2002, p. 172) *"graffiti"* y pintadas se limitan a ser mensajes visuales anónimos y de escaso contenido informativo, cuyos motivos, plasmados casi siempre en paredes "ajenas" y espacios urbanos, se repiten aparentemente, hasta la saciedad. Pero ésta es sólo una primera impresión superficial.

Más allá del concepto artístico de las pintadas o de la definición etimológica del *"graffiti"*, está la apreciación del mismo dentro del espacio urbano por parte del transeúnte que no toma su tiempo para diferenciarlo entre lo que es "una mancha o ruido visual que interrumpe, le guste o no, en su vida". (Rodríguez, 2002, p. 172).

Sin embargo, los transeúntes, que se convierten en receptores involuntarios y pasivos de los mensajes callejeros plasmados en los muros de la ciudad, no suelen distinguir como se hará en este documento entre *"graffiti"* y pintadas.

Según Rodríguez, (2002, p. 172) lo único que estas manifestaciones de Arte Urbano tienen en común es el desconocimiento, el rechazo social y el uso lingüístico que han contribuido a meterlos en un mismo saco.

Etimológicamente *"graffiti"* es toda inscripción en un muro; las mismas, han existido desde la prehistoria cuando los hombres empezaron a descubrir las formas más elementales de la escritura (Ron, 1994, p. 13).

En este análisis no se va a hablar del *"graffiti"* en torno a la cultura hip-hop, así como tampoco la intención es recopilar todos los garabatos, *tags* y frases literarias, políticas o mensajes de grafiteros para sus amores o de grupos de los mismos entre sí.

El tipo de Arte Urbano que contiene entre pintadas y "*graffiti*" y que será tratado en el desarrollo de esta tesina, son obras que trascienden un orden social, ideológico y lingüístico con un toque de lo cotidiano pero de alto valor artístico.

La filosofía corresponderá básicamente a lo que Rodríguez (2002, p. 172) enuncia:

Para nosotros los "*graffiti*" tienen fundamentalmente dimensión "artística", voluntad de estilo; pueden contener o no palabras, lo importante en ellos es el mensaje de las formas. Quienes lo realizan tienden a la "profesionalización", a convertir su actividad en un fin; suelen referirse a sí mismos como "escritores" o "grafiteros".

Aquellos trazos que llamamos pintadas utilizan el lenguaje verbal para transmitir determinados contenidos semántico: prima en ellas la voluntad de información y de actuación sobre el receptor, el mensaje de los contenidos; quienes las hacen no suelen "artistas" ni tienen la necesidad de encontrar su actividad; suelen ser simplemente escritores ocasionales que utilizan la pintada como "medio para..." y no como fin en sí misma.

Se ha planteado difundir al Arte Urbano de la urbe, con el fin de que se vaya quedando atrás los clásicos cuestionamientos sobre el mismo y sus vertientes.

Nunca antes se había visto el arte público alcanzar la escala como la que hoy presentan las obras de Blu (Artista urbano de Bolonia (Italia) conocido por sus obras de gran extensión surrealista y agresiva); tornarse tan omnipotente como el trabajo de Shepard Fairey (Artista urbano y diseñador gráfico de Carolina del Sur, EEUU, "Piensa, crea, imprime y destruye"); ser objeto de tantas réplicas como las piezas de Banksy (Se desconocen detalles de su biografía, se presume que nació en Yate, Inglaterra. Sus piezas son sátiras contra la política, cultura pop, moralidad y etnias); o lograr una delicadeza equiparable a la de Swoon (Mujer, una de las mejores retratistas de Arte Urbano del mundo.

Sus personajes son melancólicos y rayan en la sensualidad callejera) (McCormick, 2010).

Estos ejemplos de artistas urbanos del extranjero y su interacción con la ciudad como un lienzo gigantesco que cautiva la imaginación, ha influido en el desarrollo del paisaje urbano en Quito, una capital cultural y patrimonial que encuentra la amalgama de estas corrientes artísticas de diferentes épocas, pero que hoy buscan un punto medio en su convivencia.

Para María Fernanda López (2012, p. 11), responsable de los textos del libro "Arte Bastardo", se debe comprender: la diferencia entre el Arte Urbano y el vandalismo; delito o daño a la propiedad privada.

"Las consideraciones sobre Arte Urbano deben trascender esos tópicos". El "*graffiti*", el estencil, el afiche, los *stickers* y demás variedad de soportes propios del arte callejero, tienen una dimensión más profunda que analizar.

Dentro del contexto del Ecuador se habla de un producción gráfica con un sello propio que según el crítico de arte, Navas, no tiene nada que envidiar a la corriente del "arte bastardo" a nivel mundial.

Una cromática cargada de colores primarios, personajes fantásticos y universos míticos. Un acto político de resistencia en cuanto el derecho de acceso al espacio público. Es pues el Arte Urbano un termómetro del estado interno de nuestras sociedades, es también un archivo y un acto autobiográfico de sus exponentes. (López, 2012, p. 11)

1.4 GRAFFITI COMO POSIBILIDAD COMUNICACIONAL

"En el principio fue el verbo. Y el verbo fue la comunicación, la interacción, el contacto, la vida..."

José Villamarín

A medida que el ser humano fue desarrollándose como un ser social, la comunicación demandaba mayores esfuerzos. Entre las diferentes formas primarias de comunicarse, existe un hito que marca un antes y un después, incluso en la estructuración de la historia universal: la escritura.

Toda forma de comunicación antes de la escritura construye las páginas de la pre-historia, después de ella, ya en la historia (etapa que corre hasta el día de hoy) se conoce todo un desarrollo del lenguaje escrito, el mismo que en sus orígenes es muy similar a las pinturas ocasionales o *graffitis*.

Conforme evolucionaba el hombre, se imponían nuevas exigencias. Si bien existía ya un lenguaje que permitía una comunicación dinámica y precisa y ciertas formas de comunicación a distancia, era necesario que aquellas ideas y experiencias pudieran perennizarse en el tiempo. Fue entonces cuando el hombre prehistórico empezó a perfeccionar lenta pero sistemáticamente sus primeros trazos y líneas torpes, tendiendo a establecer una serie de signos y símbolos que conformaron las primitivas formas de escritura (Villamarín, 1997, p. 26).

Entre las diferentes fases de la escritura la más semejante a la comunicación a través de *graffitis*, según José Villamarín autor de libro Historia de la Comunicación Social y el Periodismo, es la pictórica. En esta etapa, la idea se transmitía por medio de pinturas de objetos, cosas, animales o figuras humanas, que eran grabadas en las paredes de las cuevas, en las rocas, en las armas o utensilios domésticos (platos, cucharas, flechas y etc.) (Villamarín, 1997, p. 27).

Es entonces a través de los “*graffitis*” de la antigüedad que se pudo ir reconstruyendo etapas de la historia de culturas, su forma de vida y estructura social. Las pinturas, dibujos, garabatos o cualquier tipo de expresión rupestre respondieron al pensamiento y sentimiento de un ser. Para Jean Rousseau en su ensayo sobre el origen de las lenguas, el hombre en su deseo o necesidad

de comunicar sus sentimientos y pensamientos buscó por sí mismo los medios. “Aunque los inventores del lenguaje no hayan hecho este razonamiento, el instinto les surgió de consecuencia”.

La primera manera de escribir no es pintar los sonidos sino los objetos mismos, sea directamente como lo hacían los mexicanos, sea con figuras alegóricas como los egipcios hacían antiguamente. Este estado responde a la lengua apasionada y supone ya alguna sociedad y necesidades que las pasiones han hecho nacer (Rousseau, 1761, p.4). Desde este punto de vista, el *graffiti* en la actualidad puede ser interpretado no sólo como una actividad artística, pictórica o ilustrativa sino como una especie de diario de las ciudades.

El dibujo en un muro, las sátiras políticas, los fragmentos de un poema, las frases populares, se han ido transmitiendo de generación en generación, con cooperación de los “vándalos de las calles”. Alex Ron Melo fue uno de los constructores de memoria de la ciudad de Quito, él recuerda con exactitud muchas de sus pintadas, que para quienes vivieron en los años 90 son muy familiares.

El *graffiti* como una posibilidad de comunicación no es una idea nueva, se remonta a millones de años atrás y se mantiene fresco en los muros de las nuevas generaciones guardando relación directa con la cultura social y la etapa cultural e histórica en la que está siendo desarrollado.

1.5 EXPANSIÓN DEL "GRAFFITI" EN LA CIUDAD

"Desde su aparición, en los noventa, los grafitis transformaron el alma de Quito: la ciudad nunca volvió a ser la misma"

Alex Ron

Si se quiere buscar un personaje precursor del "*graffiti*" en Ecuador, para Alex Ron (1994, p. 13), en su libro "Quito una ciudad de *graffitis*", sería Eugenio Espejo.

Fue Espejo el primer grafitero, el más infundado de delirio y ansias de justicia, realmente subversivo y peligroso. Las palabras y frases de este periodista ecuatoriano fueron impregnadas en banderas públicas de Quito. "Puñaladas que estremecieron la inercia de una época crepuscular".

Otro hito "grafitero" que marca la historia de nuestro país surge en las calles de Quito con la frase "último día de despotismo y primero de lo mismo" el 25 de mayo de 1822 después de la Batalla del Pichincha que dio el triunfo de la independencia al Ecuador.

En las décadas posteriores la derecha ofrecía "pan, techo y empleo" y los movimientos subversivos izquierdistas se apoderaban de los espacios públicos para propugnar la revolución.

En los 80's Quito continúa su crecimiento urbano, aparecen nuevas zonas residenciales y comerciales; paralelamente a estos enclaves se extienden barrios ladera con cachivaches y sed, la ciudad presenta todas las características de una metrópoli tercermundista: impresionantes abismos económicos, atomización de los núcleos sociales, agresiva dimensionalidad del tiempo, anonimato y soledad. (Ron, 1994, p. 16)

Para este punto en el país aparecen los denominados "*graffiti*" conmovedores como "\$600 por habitación" o "autoridades repongan mis anteojos".

Para Ron, el autor de estos "*graffiti*", René Andrango, jugaba con los mensajes, ya que a pesar de conocer la respuesta, solo los pintaba para reírse y desnudar a la miseria y al egoísmo.

La principal década de apogeo del *"graffiti"* o reconocimiento del mismo en el país, según Sofía Acosta, grafitera y artista urbana de Quito, es la década de los noventas.

"En la década de los 90 empezaron a aparecer un sinnúmero de escritos en las paredes del norte de la ciudad de Quito; desde la Av. Patria hasta el sector de la "Y", que no tenían nada que ver con consignas políticas a las que la ciudad estaba acostumbrada hasta ese momento y que por tanto no parecían vinculados a movimiento político ni electoral alguno.

Tampoco se trataban de textos obscenos y satíricos como los que abundan en los retretes públicos de la ciudad o en los espaldares de los asientos de los buses. Estas inscripciones, a diferencia de las primeras, hechas con brocha y pintura, de las segundas, realizadas con esferográficos o tiza, estaban pintadas con aerosol, latas de pintura de un costo significativo. A su vez se diferenciaban claramente de otras inscripciones de aerosol como los textos violentos de las pandillas del sur de la ciudad o los textos románticos o bobalicones de los "niños bien" de los colegios de categoría.

Se trataban de textos cortos de una evidente calidad literaria (reflexivos y metafóricos) y firmados con un determinado símbolo que hacía las veces de rúbrica: un logotipo. Entre estos cabe destacar: el triángulo, la lágrima, el diablo, la escalera, la cometa, el saxofón, los lentes, la bicicleta etc." (Ron, 2002, p. 6)

El acontecimiento que permitió el ingreso de la manifestación plástica a las leyendas en las paredes de Quito: es la migración. Este fenómeno que se desató por la crisis que el país atravesó los años de 1999 y 2000. "Los hijos de los migrantes que ahora vivían en Estados Unidos o en España trajeron consigo las costumbres *"hoperas"*, la pintura, el *"breakdance"* y esas cosas que acá eran todavía un mito" (Racines, 2012)

1.6 BREVE HISTORIA DEL "GRAFFITI" Y EL ARTE URBANO EN QUITO

Actualmente, Quito se encuentra dividido entre grafiteros y artistas urbanos. Así lo explica Gabriela Racines, quien pertenece al segundo grupo. La diferencia principalmente radica en los materiales que se utiliza en sus 'expresiones'. "Los grafiteros utilizan solo latas" (Pintura de aerosol)

Por otra parte, los artistas callejeros de este nuevo movimiento urbano, varían sus obras con el uso de materiales de todo tipo: "todo sirve para hacer nuestras creaciones: latas, adhesivos, hilos, stickers, cartón entre otras cosas que expresan la necesidad de explotar los recursos más allá de un estilo específico". (Racines, 2012).

El Arte Urbano es una evolución del "*graffiti*" considerado propiamente como un post-"*graffiti*". Para Alfonso Espinoza, profesor de artes contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito, este nuevo movimiento está tomando gran fuerza y aceptación el país incluso está saltando a galerías de arte reconocidas dejando a un lado la informalidad y llegando a oídos de las fuerzas públicas.

En los últimos 10 años, según cuenta (Ron, 2013) la ciudad fue invadida de grandes ilustraciones, dibujos elaborados pero que carecen de "fondo literario" o de "significado concreto". La época en la que el se desempeñó de grafitero fue la "cumbre del *graffiti* en la ciudad" o por lo menos, así él lo caracteriza. "Nuestras pintadas tenían trasfondo histórico, literario, humano; eran otros tiempos no éramos hábiles con las manos pero sí con el pensamiento".

El paisaje urbano de la ciudad ha cambiado totalmente en los últimos 10 años, así lo confirma Sofía Acosta "La suerte". "Las ilustraciones que se miran en las calles desde los *tags* grafiteros bien elaborados, hasta los murales que llevan días de confección pueden estar tranquilamente en una galería de arte y de hecho lo están".

Los artistas independientes de las calles se han estado organizando para exponer en un formato más “durable” sus obras. Actualmente en la ciudad se cuenta con galerías específicas de arte urbano como el NO BAR y NEURAL Industrias Creativas. Esta corriente está tomando fuerza y apareciendo con regularidad en los centros “formales” de exhibición de arte, la Casa de la Cultura, el Centro Cultural Metropolitano, galerías independientes e incluso el Municipio de Quito se encuentra construyendo una galería de arte urbano que pronto será inaugurada.

2 CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA NORMATIVA DE PATRIMONIO CULTURAL

2.1 ANTECEDENTES

La capital del Ecuador, Quito, fue declarada hace más de 35 años, junto a Cracovia, en Polonia, como “Primera Ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad”. Parte de esta nominación da origen a un retículo de leyes, ordenanzas e institutos que han ido modificando y que continúan haciéndolo, con el fin de garantizar la preservación del patrimonio cultural que posee la ciudad, principalmente en el Centro Histórico.

Por una parte, cuando Quito logró el título de Patrimonio Mundial atravesaba una etapa de concientización sobre la preservación de las áreas que reconstruyen su historia y “quiteñidad”.

El acceder a un título reconocido a nivel mundial y acreditado por la UNESCO y los *"buró"* encargados de la inspección, análisis, documentación y evaluación de la riqueza patrimonial; significó un proceso intenso de gestión realizado por varios años por la Municipalidad de Quito y el FONSAL (Fondo de Salvamento), que en 1978 apenas estaba tomando forma como institución encargada de trabajar sostenidamente en las áreas históricas y el Patrimonio Cultural de Quito (Portal Cultural de la Comunidad Andina, 2013).

Más adelante, para inicios de los años 90, se crea el Consejo Nacional de Cultura por motivo de la denominación. Éste es financiado (Portal Cultural de la Comunidad Andina, 2013) y une a todo aquello que signifique el ser y el quehacer de la cultura nacional.

Como respuesta a una propuesta de conservación y reconstrucción de algunas zonas afectadas por la urbanización y efectos de la modernización de la ciudad, se constituye también el Ministerio Coordinador de Patrimonio cuyo

objetivo es monitorear, coordinar y proponer las políticas, planes y programas patrimoniales.

Ya en el nuevo siglo, entre el 2009 y el 2011, se termina de consolidar un proyecto de amplificación de las instituciones que de cierta manera cooperan con el trabajo que significa ser Patrimonio Cultural de la Humanidad. Es así, que el Gobierno Central dispone la creación del Instituto de Patrimonio, que absorbe al antiguo FONSAL y promueve nuevas aristas de trabajo con independencia legal y financiera.

Actualmente, la gestión de coordinar políticas; normativas; y ordenanzas para “regulación” del espacio patrimonial (público) lo realizan de la mano las entidades gubernamentales mencionadas. El Municipio de Quito a través de la Dirección de Relaciones Internacionales, Espacio Público y Zona Centro.

Adicionalmente, en el 2010 se creó la entidad Municipal, Quito Turismo, que se encarga de realizar proyectos que ayuden al desarrollo turístico de la ciudad de Quito.

Por otra parte, el título otorgado a la ciudad ha creado un sentido de pertenencia, en el caso de algunos quiteños o habitantes de la urbe, en otros, total indiferencia.

La reacción de la ciudad ha sido marcada por un proceso de centralización de la pulcritud o los buenos hábitos culturales. Quienes han vivido en el Centro Histórico se han acostumbrado a ser parte de una cultura delimitada por comportamientos que podrían llegar a considerarse estándar. Las asambleas para los vecinos son frecuentes y permiten una socialización de los “problemas” de la zona, es de esta manera que se creó la ordenanza municipal... que exilió a las prostitutas de la Esmeraldas hacia la zona franca ubicada en la calle... esto por motivo de imagen y pulcritud de la zona.

Para Kingman, (2008, p. 41) Quito, como otras ciudades de los Andes, adoptó un espíritu moderno pero las bases que sirvieron para este cambio no fueron siempre modernas.

La adaptación de códigos y prácticas culturales modernos sirvió como un mecanismo para distinguir lo moderno de lo no moderno (lo indígena o no urbanizado).

La ciudad se empezó a entender como un antónimo de lo rural y alrededor de esto se crearon formatos de seguridad social, ornato y salubridad que es, básicamente lo mismo que sucede actualmente con la normativa de protección de Patrimonio.

Los comerciantes del centro, por ejemplo, están completamente adaptados a la constante visita de turistas del mundo entero. En las noches, los moradores de la zona han aprendido a descansar con los ruidos de los empleados que limpian, barren y lavan las empedradas calles del sector. No existe otro lugar en la ciudad dónde la limpieza sea tan intensiva y dónde existan más policías municipales, no precisamente por ser una zona peligrosa, sino más bien por resaltar la aparente seguridad de la urbe entera.

Para el historiador Tomás Bucheli: Quito tuvo un salto significativo en su orden de vida, en su concepto sobre lo cultural o patrimonial y en la visión crítica y de renovación después de la nominación como Patrimonio Cultural de la Humanidad, a finales de los ochenta. Como consecuencia de esto irónicamente la ciudad intentó mejorar en vez de mantener los comportamientos de diversidad cultural que poseía adaptándolos a un concepto ideal y dejando de un lado los que no fueron considerados de esa manera.

Las normas que se crearon para proteger a los espacios y expresiones culturales e históricas, por lo contrario, delimitan a un sitio con acreditación de

otras zonas que no la tienen y han ido generando en los lugares Patrimoniales la idea de zonas “pulcras”, “bellas”, “fotogénicas”, “turísticas”, con “diversidad cultural” y “trayectoria artística”. Pero, ¿qué sucede cuando se transgrede esta visión?

A pesar de las múltiples satisfacciones y réditos que esta nominación ha dado a la ciudad, las normas que se tejen para institucionalizar a Quito como una ciudad “patrimonio” llegan a considerarse como “excluyentes”.

Actualmente, junto a las majestuosas construcciones coloniales del Centro Histórico, se encuentran decenas de muros “invadidos” por las diferentes manifestaciones del arte urbano, entre ellas el *graffiti*.

Este comportamiento, “habla a las claras del salto cualitativo de arte en cuanto a influencia social y la amplitud de su campo de aplicación que ya no queda relegado en una minoría culta sino que invade el espíritu callejero y fresco”. (Etchelecu, 2006)

Si bien se espera que los artistas se adhieran a las reglas como cualquier ciudadano, lo cierto es que tácitamente concedemos a su creatividad una cierta licencia para ensanchar, desafiar, y si es necesario, transgredir de manera constante tal acumulación infinita de restricciones. Alguien tiene que hacerlo y, aunque también se ocupen de ellos los delincuentes, los locos y los niños, al parecer preferimos que dichas transgresiones las protagonicen los artistas. (McCormick, 2008, p. 15)

Como respuesta a esta “infracción” y como manera de remarcar los límites y castigar a quienes intenten traspasarlos en junio del 2011 se firmó una carta de compromiso abierta a la adhesión de otros colectivos culturales donde el Alcalde Augusto Barrera se responsabiliza en reconocer al *graffiti* como expresión cultural, asignar “zonas de expresión” a las tribus urbanas que los realizan y promover una relación respetuosa con las mismas, entre otras resoluciones (MDMQ, Junio 2011).

Asimismo, el 10 de junio del 2008 se firmó, entre la Secretaría del Concejo Metropolitano de Quito y el Alcalde Paco Moncayo Gallegos, la ordenanza número 260 donde se contempla el uso y la protección del espacio público en el Centro Histórico de Quito declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad, por ser el más grande y mejor conservado de Latinoamérica según la UNESCO (Ruales, 2012).

2.2 QUITO, PRIMER “PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD”: REPERCUSIONES MEDIÁTICAS

El patrimonio es el legado que recibimos del pasado, lo que vivimos en el presente y lo que transmitimos a las futuras generaciones.

UNESCO

Todos los países poseen sitios de interés local o nacional. Los que trascienden llegan a convertirse en interés mundial por ser un orgullo nacional. Al ser considerados, estos sitios, como Patrimonios Mundiales, demandan el aporte de recursos: económicos e intelectuales; para protegerlos.

Para la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO): es considerado Patrimonio Cultural de la Humanidad los monumentos de obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, los conjuntos de grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, los lugares con obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico (UNESCO, 1927).

En las últimas décadas la diversidad cultural, motor del patrimonio cultural, se ha convertido en un concepto que trasciende el escenario internacional, nacional y regional tanto en los ámbitos culturales como diplomáticos, políticos, educativos, lingüísticos, comerciales, artísticos, jurídicos o de evolución social.

De modo acelerado desde el 2001, este concepto adquirió una importancia excepcional en el debate multilateral, tanto en la ONU y la UNESCO como en el marco de inauguración del Ciclo de Doha de la OMC (Bernard, 2003, p.9). Sin embargo, también se ha llegado a invocar este concepto por causas y objetivos a menudo contradictorios, sin recaudos ni valoración crítica con la consiguiente confusión general, cada vez más creciente, sobre su valor y utilidad.

La diversidad cultural crea un mundo rico y variado que acrecienta la gama de posibilidades y nutre las capacidades y los valores humanos y constituye, por lo tanto, uno de los principales motores del desarrollo sostenible de las comunidades, los pueblos y las naciones.

La diversidad cultural se manifiesta no solo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados. (UNESCO, 2012, p. 7)

Dentro de esta noción de Patrimonio Cultural se podría decir que el arte en general es, por tanto, una expresión de lo diverso. En el campo artístico, como en otros, la ampliación no puede limitarse a una yuxtaposición de mundos homogéneos.

La diversidad y la variación son parte del concepto de Patrimonio Cultural. ¿Puede entonces ser el arte urbano y el *graffiti* considerados parte del

patrimonio del Centro Histórico de Quito? ¿Es correcto crear normativas que aíslen a esta expresión a un lugar específico?

2.3 QUITO: “PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD”. SIGNIFICACIONES ENUNCIATIVAS ALREDEDOR DEL NUEVO ESTATUS DE LA CIUDAD

“La ciudad se concibe tanto como un lugar para vivir, como un espacio imaginado”.

Néstor García Canclini

En 1978 la UNESCO inició una investigación exhaustiva para seleccionar los sitios que debían ser protegidos por el hombre como parte de su memoria viva. Ese mismo año declaró a Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad debido a la “bien conservada riqueza arquitectónica y artística de la ciudad que se niega a desprenderse de una rica herencia cultural de valores históricos innegables”. (Almeida, 2007)

“Un valor universal sobresaliente”; fue uno de los principios que estableció esta ONG para conformar la afamada “Lista de Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad” (INPC, 2013). Poseer esta designación nos hace miembros de un grupo selecto de ciudades que viven bajo la lupa mundial en diversos aspectos.

Quito es uno de los mejores testimonios en toda Hispanoamérica de los prodigios que resultan cuando la creatividad humana enfrenta retos como aplicar una matriz muy precisa (la 'ciudad' como era concebida a fines del siglo XV en España) a un paisaje completamente distinto como es el andino ecuatoriano. Para lograr este traslado, naturalmente tenía que tomar lugar en Quito "un intercambio importante de valores humanos a lo largo de un tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en relación con el desarrollo en la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación o el diseño urbanos". Este es otro de los criterios que aplica UNESCO para

seleccionar los sitios que pertenecen a su lista de Patrimonio mundial. (INPC, 2013).

2.3.1 Características artísticas del Centro Histórico de Quito

Quien pasea por las veredas de las tradicionales calles del centro de Quito experimenta un cosmos de sensaciones varias: los olores de los dulces tradicionales; los agudos sonidos del “flash” de las cámaras de los turistas; los protestantes y marchistas incesantes que nunca faltan en la Plaza de la Independencia y por todos lados; las voces enérgicas de vendedores de chucherías. (Producto comestible de pequeño tamaño y generalmente dulce que se suele comer por gusto. Objeto de poca importancia, pero delicado)

Las pequeñas fachadas que encubren misteriosos patios y habitaciones enormes de las casas de este sector, mantienen su aspecto colonial desde hace varios siglos.

Los patios de estas construcciones expresaron sentimientos y continúan haciéndolo a la comunidad que las habita. Aquí se cumplen ritos, se juega y se riñe, se chismea o se cuelga la ropa limpia.

Los balcones decorados con diversas manifestaciones del arte guardan celosos recuerdos de decenas de serenatas, o limpiezas de bacinillas hacia la calle, amores prohibidos e ilusiones de juventud. Todos estos también son los testigos del paso del tiempo y símbolos de gustos y costumbres. Lugares intemporales en los que se juntan los espíritus de Quito.

Dentro del centro de la ciudad los objetos del patrimonio se intemporalizan como elementos tributarios de la contemplación.

Ahora, entonces, el arte contemporáneo posibilita situaciones donde recrea un sentido de apropiación de los espacios patrimoniales.

El arte ha transfigurado sus estrategias de representación, lo "*site-specific*" acerca al gran público al arte, distanciándose de la figura de lo museable y del arte en espacios especializados (...) Las distintas intervenciones perturban y cuestionan la identidad del anterior lugar, y seguramente la de su inventor. (Cazar, 2011, p.37).

Entre la dicotomía acerca de la preservación del Centro Histórico de Quito como Patrimonio Cultural de cierta manera "intangible" y las esotéricas y esporádicas manifestaciones del arte urbano se encuentran, como solución, lo que el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito denomina como "espacios asignados".

Sin embargo, para (Cazar, 2011, p. 37) la carga histórica íntima y poética de los patios quiteños establecen diálogos telúricos con los artistas que dan lugar a obras con consecuencias importantes y sorpresivas y que tienen una audiencia masiva.

2.4 DEFINICIÓN DE ÁREAS Y BIENES PATRIMONIALES

En el país y según la normativa existente de Patrimonio Cultural se entiende por áreas y bienes patrimoniales a "los elementos de valor natural, espacial o cultural que forman parte del proceso de conformación y desarrollo de los asentamientos humanos y que han adquirido tal significado social que los hace representativos de su tiempo y de la creatividad humana" ("MDMQ", 2008)

Para mejor entendimiento, estudio, procesos de conservación y demás, el Municipio de Quito clasificó a los lugares patrimoniales en cinco grandes categorías:

1. Áreas de Patrimonio natural.- Entornos de vida, vegetación, bosques, entornos naturales y paisaje urbano.

2. Patrimonio Arqueológico.- Son los sitios constituidos por bienes arqueológicos y protección de la Ley de Patrimonio actual.
3. Patrimonio Arqueológico y urbanístico.- Constituido por áreas y edificaciones históricas.
4. Patrimonio de bienes muebles, instrumentales, artísticos, artesanales y utilitarios.
5. Patrimonio Intangible.- Se constituye por las diversas expresiones socioculturales.

Según la ordenanza 260 del MDMQ, las normas de estos espacios se deben comprender dentro del contexto histórico y en función fundamental de los objetivos de protección de patrimonio cultural.

Sin embargo, al mismo tiempo la municipalidad de la ciudad, a través de sus diferentes dependencias, se han encargado de trabajar en la construcción de futuras generaciones consumidoras y productoras de arte y cultura, así lo certifica Adriana Rodríguez, funcionaria del departamento de Relaciones Internacionales de la Municipalidad. La sensibilización del arte, la conservación de los espacios únicos, la apropiación del espacio físico en producción y gestión artística han sido labores desempeñadas en diferentes acuerdos y actividades realizadas por varios funcionarios y concejales.

2.4.1 Centro Histórico de Quito como área de Patrimonio urbanístico y arquitectónico

Es de gran simpleza y apreciación comprender la magnificencia de los espacios públicos que posee el Centro Histórico de la capital del Ecuador.

Las áreas patrimoniales se han ido constituyendo a partir de un sistema de reconocimiento y estructuración de los distintos componentes territoriales, estos deben tácitamente poseer según (MDMQ, 2008, p. 5) significación y valoración patrimonial, las mismas que están clasificadas en tres tipos:

1. Áreas patrimoniales consolidadas.- Son aquellos sectores de la ciudad o de las cabeceras parroquiales y núcleos barriales que tienen una estructuración definida mediante procesos de conformación físico-social, de significación histórica o cultural.
2. Hitos.- Son los elementos y las unidades arquitectónicas, urbanas y naturales sujetos de protección, monumentos arqueológicos, casas inventariadas, casas de hacienda, plazas, plazoletas, rincones urbanos y elementos destacados del entorno.
3. Vinculaciones.- Caminos, chaquiñanes, senderos, coluncos, líneas férreas, que vinculan los componentes anteriores y las vinculaciones naturales que relacionan los mismos (ríos, laderas, quebradas, etc.)

Sea del tipo que fuere, las áreas definidas como Patrimonio Cultural en el Centro Histórico se han visto y se continúan viendo “afectadas” no solo por la intervención de artistas de la calle, sino por “embistas” mucho más “maligna” como son los ladrones, los indigentes, comerciantes que no guardan aseo incluso la infesta de palomas de la zona. ¿Qué hacer al respecto?

2.5 GRAFFITI Y PATRIMONIO: DESACUERDOS Y CONTROVERSIAS

Artistas como Luis Auz, consideran que sus obras podrían trascender al punto, de en futuro, llegar a ser consideradas patrimoniales. Como manifestaciones de arte y “desastre” callejero, fresco y jovial representan la angustia de una sociedad restringida.

Armando Silva, en un conversatorio dictado en la Feria del Libro Quito 2012, declaró que no sólo los medios constituyen la memoria urbana. El arte abstracto (dónde el ubica al *graffiti*), crearía no solo la memoria de un grupo o una tribu urbana, sino una construcción cultural de toda una etapa social. “Las paredes hablan y transmiten significados dinámicos” (Silva, 2012).

Contraponiendo esta visión Xavier Arias, artista plástico de galería, considera que lo individual aprende del cuerpo social y no lo social de lo individual, por lo tanto, él supone que el arte de las calles no representa la memoria urbana sino la memoria de un individuo que por cualquier situación quiso expresar en una pared publica: un dibujo, una frase, un *tag* o cualquier tipo de mancha que cuando él la vuelva a ver, o la recuerde, tenga su significado para él sólo.

Si bien es cierto, las zonas patrimoniales del Centro de Quito, cuentan por sí solas parte de la historia de siglos pasados, llegando a conformar núcleos significantes o libros que pueden ser leídos sin interpretación de terceros.

Dentro de los museos de Quito se guardan expresiones artísticas barrocas o rococó, figuras, pilares, cuadros o murales que nos trasladan a épocas pasadas.

La sucesión de pinturas en las paredes luchan contra las manifestaciones tradicionales para tener un espacio dentro de lo museable o considerado como diversidad cultural.

Teóricamente hablando y como se trato a inicios de este capítulo el patrimonio cumple con sus conceptos preferenciales basados en un marco legal que lo coloca por encima de cualquier manifestación informal de arte. Desde este punto de vista y para la socióloga Ligia Hidalgo, el arte por el arte, es decir por sí solo, no llegaría jamás a colocarse dentro de la esfera de lo protegible y peor aún un "arte bastardo" ya que desde esta óptica serían totalmente incompatibles. Sin embargo, (Hidalgo, 2013) anota la importancia de estudiar y

de convivir el arte no desde el punto de vista polémico, como el caso del *graffiti*, sino como una manifestación de una cultura cada vez más globalizada y a la vez propia como el ejemplo del artista Juan Sebastián Aguirre Apitatán.

Remontándonos a la historia, desde que Quito ganó la declaración de Patrimonio Cultural de la Humanidad, la municipalidad ha trabajado en procesos renovados para generar, ampliar y convalidar las diferentes leyes que amparan la conservación de los sitios históricos. Con especial énfasis en los últimos 3 años se han abierto las puertas de diferentes instituciones cuyos objetivos se alinean al cuidado y difusión de los espacios patrimoniales de la urbe. El FONSAL (Fondo de Salvamento) pasó a ser Instituto de Patrimonio ampliando sus labores y renovando a su equipo de trabajo y sedes. Asimismo la casa cultural, La Circasiana actualmente comprende la sede nacional del Instituto de patrimonio como parte del eje central del gobierno y aliados al Ministerio de Patrimonio, nuevo también.

De igual manera históricamente hablando, los *graffitis* rubricados en Quito son parte de un proceso de fabricación de memoria colectiva y responde a la importancia de los hechos coyunturales de grupos y problemáticas sociales en diversos lapsos de tiempo.

Desde la política mural, pasando por los *graffitis* de corte literario de los años noventa y aterrizando en el arte urbano de la última década, la intención de plasmar en un muro público una cosmovisión del estado de la social según el artista y en el momento exacto responde no sólo a un sentimiento del autor sino a un estado de conciencia de las diferentes actividades de una sociedad.

3 CAPÍTULO III: IDENTIFICACIÓN DE LA INVERSIÓN PÚBLICA EN ORNATO Y PINTURA DE *GRAFFITIS* EN LOS DOS ÚLTIMOS AÑOS

3.1 ANTECEDENTES

El Municipio de Quito a través de la Administración “Zona Centro” y Espacio Público se ha encargado en los dos últimos años de la coordinación de actividades de limpieza del sector y también de la fomentación de la cultura y las artes liberales.

Así es como se han suscrito ordenanzas que faciliten el acercamiento con artistas urbanos, entre ellos quienes practican el *graffiti*. Esto ha promovido la gestión de inclusión y ornato del Centro Histórico, en donde, poco a poco ha ido disminuyendo la pintura de murales (Soria, 2013).

El proceso de acercamiento y acuerdos se ha venido realizando, con mayor énfasis, desde el año 2011. Para Alex Ron Melo, grafitero de los 90, pensar en llegar a un acuerdo con las autoridades de su época era una idea de lo más absurda y utópica. Sin embargo, la motivación más grande para realizar esta labor representa los costos que asumía la Municipalidad para “limpiar” las paredes de Quito.

En el 2010 (última fecha de dónde se tienen los reportes totales) se gastó, según la Gerencia de Espacio Público, alrededor de 750 mil dólares en “parchar” los *graffitis* en toda la ciudad y a esto se le suma 200 mil dólares que se usó ese año para cuidar el Patrimonio Cultural en limpieza de aceras, piedras, muros, etc.

No obstante, la problemática que plantea el trabajo actual sigue recayendo en la desatención a los grupos urbanos que grafitean y hacen arte en las calles del Centro de Quito. María, miembro de la Quito Mafia y grafitera desde hace

varios años, recuerda cuando la zona de la Ronda era un botadero de “prostitutas y ladrones” ella asegura que los *graffitis* que destruyeron en ese lugar para construir el nuevo bulevar era lo único que le daba color y alegría a los moradores. A cambio de esto, se acordó entregar espacios urbanos para la pintura de este arte que no han sido asignados en su totalidad.

El trabajo de la Municipalidad apenas ha empezado, aunque para muchos artistas urbanos como Equis, “le parece que va por buen camino”. Sin embargo, la escasa comunicación de los acuerdos, eventos y sitios de promoción del *graffiti* han hecho que los mismos se sectoricen para pocos artistas.

Para (Heredia, 2012) El dinero que se invertía en censurar y tachar los *graffitis* se podría reinvertir en diferentes obras, incluso en la adquisición de materiales como latas de pintura para los chicos que participen en los diferentes eventos que el Municipio organiza.

3.2 LIMPIEZA Y ORNATO EN CENTRO HISTÓRICO

Para que el Centro Histórico de Quito se haya constituido en lo que hoy es, tuvieron que pasar siglos de cambios sociales y culturales, normas de salud, de aseo y ornato. Como parte de la comprensión de la cosmovisión actual del Patrimonio, hace falta hacer un recorrido histórico de las principales transformaciones socio-culturales y económicas de este sitio.

Según relata (Kingman, 2008, pp. 178-179) en su texto “La ciudad y los otros Quito 1860-1940 higienismo, ornato y policía”, hacia el siglo XIX Quito estuvo formado por dos ciudades, la “civilizada” y la “bárbara”, cuyas fronteras eran constituidas por las quebradas. En ese entonces, si un indio o un mestizo no vivía en el centro de la urbe (la zona “civilizada”) tenía que atravesar los chaquiñanes (Manera tradicional de llamar a los senderos improvisados en medio de las montañas) o abrirse paso por las quebradas. Sin embargo, una

vez que los habitantes de afuera ingresan a la “ciudad” ya no se podía marcar una diferenciación clara entre quienes eran rurales o urbanos, ya que existían indios en ambas zonas de la urbe, aunque el indio haya sido y sea todavía considerado de las afueras.

La razón principal, por la que los indios se aventuraban a movilizarse a la ciudad era para hacer uso de sus espacios públicos como zonas de mercado.

Los espacios públicos, al mismo tiempo que estaban concebidos como sitios de representación de un orden, se convertían en determinadas circunstancias, particularmente durante las ferias, en lugares de participación “interclasista”, en los que se constituía el espíritu de la plaza pública (Baktin, 1998).

Los principales espacios públicos eran las plazas en donde se encontraban puestos formales e informales de carpintería, encuadernaciones, hojalatería, joyería, sastrería, sombrerería, talabartería y zapatería. Así mismo existían almacenes, abarrotes, boticas, confiterías, figones, librerías, platerías, pulperías, panaderías, entre otros (Kingman, 2008, p. 197).

Pero, mientras el concepto de modernidad atacaba a Quito el escenario fue cambiando. Poco a poco los negocios de los indios se fueron ubicando en la zona de San Blas. Para (Kingman, 2008, p. 204) era un proceso que se iría consolidando con el paso de los años hasta dar paso a algunos cambios en la cotidianidad de los quiteños. En el Centro entonces, se fue ubicando el café, el hotel, el teatro y más tarde el cinematógrafo, los clubes privados, las salas de patinaje y conciertos a manera europea.

Mientras se consolidaba el desarrollo económico de la gente de la alta sociedad, cuenta (Torres, 2013) que la economía de hacienda proliferaba; se puso “de moda” comprar grandes extensiones de terreno a las afueras del centro, construir enormes casas “de campo” e ir a ellas por largas temporadas de tiempo. Muchas mujeres pasaban la mayor parte de su vida en las afueras

de la urbe, mientras los hombres viajaban para comercializar sus productos, hacer uso de las cantinas, de los prostíbulos. También se generó un alto grupo de estudiantes que habitaban el sector, se organizaron bibliotecas y salas de lectura que para (Kingman, 2008) contribuyeron a formar una opinión pública burguesa en la que fueron incluidas las clases medias.

En un contexto como este de secularización de la vida social y de reinvención de identidades ciudadanas, se procedió a cambiar los nombres de las plazas y de las calles y a construir monumentos alusivos, en algunas de ellas (...) La mayoría de los nombres estaba relacionado con el imaginario de la nación (Kingman, 2008, p. 207).

Con el cambio de siglo Quito se reinventa. La independencia de España cambia las prácticas antiguas, cuenta (Kingman, 2008, p 279), que el debilitamiento de las estancias estatales condujo al desarrollo de las formas corporativas y personalizadas de control. No todas las acciones de la policía eran voluntarias y muchas podían parecer arbitrarias, pero en ningún caso formaban un cuerpo aparte desvinculado de los intereses ciudadanos.

Las primeras ideas de ornato, salubridad e higiene en la ciudad, plantea (Torres, 2013), empiezan como prácticas grupales o mingas indígenas. Más tarde ya con intervención del Gobierno Nacional se introduce a la policía como agente de control del uso y cuidado de los espacios públicos.

Después, se crean disposiciones que controlaban las pestes más infecciosas y a cargo de esta acción se lo coloca al primer Municipio de Quito.

El Municipio había colocado canastillas recolectoras de basura ligera en las aceras. En todo esto había un tinte de modernidad, que tanto agradaba a los quiteños (Kingman, 2008, p. 284).

El paso de las décadas y la descentralización de la ciudad hicieron que la arquitectura de Quito empiece a cambiar, las nuevas construcciones

“modernas” respondían más a la practicidad que a la belleza urbanística. Para (Torres, 2013) hacia los años 50 el Centro de Quito ya se constituía como una zona antigua y de belleza singular. La mayoría de los moradores eran personas de mediana y avanzada edad y de clase social media o alta, las nuevas familias migraban al norte o al sur de la ciudad y así el territorio se iba extendiendo.

Adicionalmente y con la constitución de los institutos que se encargan de la salud, el aseo y el ornato se inició un proceso de renovación de la zona centro. Se construyeron jardines, el nuevo Municipio, iluminación por faroles y poco a poco se iba higienizando el sector eliminando de él a los mendigos, prostitutas, ladrones; proceso que continúa hacia la actualidad.

La imagen hoy es diferente, a partir de la nominación de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad, la ciudad no es la misma. (Rodríguez, 2012) asegura que la Municipalidad trabaja hoy por hoy por una reintegración de este sector al corazón quiteño. Por muchos años el Centro pasó de ser la zona de exclusividad de clases altas a un lugar abandonado donde para (Arreguá, 2012) se construyeron muchos paradigmas en relación a la inseguridad e incluso leyendas del Quito antiguo.

Con la construcción de las nuevas zonas de atracción al turista el paisaje cambió, La Mariscal, La Ronda, los restaurantes modernos con aires coloniales, miradores, Hoteles 5 estrellas, conjuntos habitacionales e incluso sedes universitarias y estatales. El comercio informal se centralizó en edificios con las condiciones necesarias para esta actividad. El centro actualmente conjuga a todas las clases sociales y pretende convertirse en un gran museo vivo de las manifestaciones culturales y artísticas de la ciudad.

Existen actualmente (Jácome, 2013) proyectos de embellecimiento de esta zona de la ciudad. El Instituto de Patrimonio trabaja para rehabilitar más de 50 edificios que han sido afectados por los años. Se estima que a finales del

presente año se inicie el proyecto piloto de peatonalización exclusiva de este sector. El Metro de Quito jugará un papel importante en la modernidad y transporte hacia la historia de la ciudad. Su proyecto incluye una parada en la Plaza de Santo Domingo dónde se planea crear un museo subterráneo. La metrópoli se ha ido desarrollando con un corazón histórico que se mantiene, en esencia, como hace más de dos siglos. Sin embargo, para cumplir esta misión también ha sido necesaria la relegación de los llamados “problemas sociales”.

Es así como desde agosto del 2010 hasta finales del 2012, la Administración “Zona Centro” para eliminar los grafitis pintó de blanco 7.200 m² en las fachadas del Centro Histórico. Dos operativos por semana han permitido mantener limpia y atractiva esta zona de la ciudad (Soria, 2013). Sin embargo, en las semanas anteriores y posteriores a la última consulta popular (febrero, 2013) las agresiones al patrimonio aumentaron.

Actualmente, la administradora de la Zona Centro, Alioska Guayasamín ha hecho un llamado a la ciudadanía y en especial a los trabajadores y organizaciones sociales para que ayuden en la conservación de este sitio; después de haber invertido 20.952 dólares y 70 canecas de pintura blanca en pintarlo. (MDMQ, 29 abril 2011)

3.3 EL MUNICIPIO DE QUITO, LAS TRIBUS GRAFITERAS Y ARTISTAS URBANOS: POLÍTICAS DE ACERCAMIENTO

Como respuesta a varios años de estudios antropológicos, sociales y artísticos, hace dos años el Alcalde Metropolitano de Quito, Augusto Barrera, firmó una carta de compromiso con los movimientos artísticos de la ciudad para promover el *graffiti* y a la vez proteger el espacio público y los bienes patrimoniales.

En este acuerdo, constan como evicción los artículos 23, 31y 39 de la Constitución de la República y algunos literales del artículo 54 del Código

Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización. (Ver Anexo 5)

Fredy Heredia, Concejal Metropolitano de Quito, reconoce que a través de la firma de este acuerdo el Municipio de Quito reconoce sus competencias en emprender acciones de creación de oportunidades sociales, culturales, económicas, políticas y ambientales para que los ciudadanos realicen sus potenciales, ejerzan sus derechos y tengan una vida plena y satisfactoria.

Para (Heredia, 2013) el *graffiti* constituye una importante expresión cultural no de uno sino de varios colectivos de artistas urbanos que buscan en el espacio público un escenario social idóneo para el desarrollo de esta actividad, de sus potenciales artísticos, bajo los principios de la diversidad, pluralismo, interculturalidad, responsabilidad de interacción y convivencia.

Es así que el (MDMQ, 2011) se comprometió a:

- Respetar y promover las expresiones y prácticas culturales de los colectivos artísticos de *graffiti* dentro de un proceso de democratización y diálogo intercultural.
- Garantizar la protección y preservación del patrimonio histórico y cultural del Distrito Metropolitano de Quito y de las zonas libres de intervenciones, como muestra de respeto y la corresponsabilidad con la ciudad.
- Reconocer al *graffiti* como una expresión cultural, que debe ser comprendida en función de su contexto social, sus gestores y los mensajes que transmiten.
- Promover una relación respetuosa con los movimientos artísticos de la ciudad a fin de reconocer y promocionar su pensamiento, sus prácticas culturales y expresiones estéticas; y potenciar sus capacidades

organizativas. Se fomentará la creación de espacios permanentes de capacitación, educación y formación, así como la generación de mecanismos de emprendimiento productivo asociativo comunitario en los que participen los integrantes de estos colectivos en interacción con los demás sectores de la población juvenil de la ciudad.

Esta carta firmada el 10 de junio de 2011 se encuentra abierta a la adhesión de cualquier otro colectivo cultural y artístico que presente la voluntad de hacerlo, así lo confirma (Heredia, 2013) que ha trabajado con los colectivos que constan en la firma del acuerdo desde hace más de 3 años.

Desde la fecha del acuerdo a la actualidad se han desarrollado algunos eventos que garantizan el cumplimiento de la carta de compromiso. Entre los más destacados son las clases dictadas por los movimientos de la cultura Hip-Hop en la zona de San Roque (agosto 2011), las dos ediciones del Festival Internacional de Arte Visual Urbano, Detonarte, la entrega de murales y participación de los artistas en medios de comunicación públicos.

Sin embargo, existen solicitudes desatendidas. Luis Auz, miembro fundador de Neural Industrias Creativas (Espacio alternativo para la presentación de la gran cantidad de artistas locales cuya demanda de espacios de calidad aún no se ve satisfecha: un espacio que respalde con compromiso la labor artística y promueva el encuentro a través de la acción y la participación, el desarrollo de plataformas para la formación y el empoderamiento de nuevos artistas, y la difusión de artistas de trayectorias reconocidas) agradece al Municipio de Quito por el apoyo para la estructuración del Detonarte, evento del que él es miembro organizador, sin embargo denunció acciones equívocas de parte algunos funcionarios que no reconocieron la labor de la institución que el representa y que hace pocos meses (abril, 2013) clausuraron su sala de exhibición.

Como consecuencia de algunas acciones como ésta, los artistas urbanos actualmente buscan además de apoyo municipal, colaboración del Ministerio

de Cultura que actualmente ha trabajado para la impresión y el impulso de Arte Bastardo y La SENESCYT que a entregado becas de estudios superiores de arte de segundo y tercer nivel en el exterior.

4 CAPÍTULO IV: JÓVENES Y EXPRESIÓN

4.1 ¿QUÉ ES UNA TRIBU URBANA Y DE DÓNDE SURGE?

Como complemento de la investigación de la presente tesina es importante definir los conceptos en los cuales se desarrollan los grupos grafiteros considerados socialmente como tribus urbanas. Desde este punto de vista, estos colectivos han ido tomando ciertos estereotipos de “anormalidad” que para los grafos actualmente se consideran comunes y reales.

Las tribus urbanas más reconocidas por realizar la labor de los *graffitis* en las ciudades han sido por muchos años los *hip-hoperos*, que en nuestro medio actualmente han ido perdiendo fuerza y a la vez fusionándose con un nuevo movimiento que en las calles de Quito y los medios de comunicación es una cultura fresca los artistas urbanos. Estos ilustradores de vocación y en ocasiones artistas estudiados u aficionados, transforman lo monótono por lo compuesto; las paredes destruidas son ahora testigos de obras de arte contemporáneo, los sitios remotos de la ciudad se han llenado de color.

Sin embargo, dentro de la cultura de los artistas urbanos hay quienes no consideran que sus obras deban estar sometidas a estrictas visiones hegemónicas de control social y de espacio público. ¿Es esto correcto?, ¿qué sucede entonces cuando las obras transgreden los lugares de asignación?

Una tribu urbana es un colectivo de jóvenes únicos e irrepetibles que manifiestan la tendencia de cambio. Para (Urbina, 2013) las tribus urbanas son necesarias en la sociedad para expresar el proceso de modernización cultural y social.

En el texto El futuro ya fue de (Valenzuela, 2009, p. 24) se ratifica la utilidad de las tribus urbanas como tendencias y cambios sociales que son sometidas a las grandes ciudades extremadamente competitivas y monótonas.

En general las tribus urbanas son dinámicas, progresan, alcanzan su esplendor, decaen, se dividen, se mezclan, evolucionan o en ocasiones desaparecen.

Para (Ramos, 2013) miembro de una tribu urbana quiteña, estas asociaciones son grupos de personas con tendencias y creencias afines reducidas en una sociedad.

Las tribus urbanas surgen de las minorías que se agrupan para intentar crear una fuerza grupal. A este concepto (Urbina, 2013) agrega que estos grupos nacen de fragmentaciones de la sociedad y los problemas de la misma. Recuerda el surgimiento de los “punks” como protesta de la revolución obrera para ejemplificar.

Cada tribu urbana, es entonces, una respuesta a una tendencia social y cultural y sus creencias y costumbres se acomodan a cada etapa histórica de las ciudades y sus cambios.

Según (Feixa, Molina y Alsinet, 2002) estos movimientos cuestionan las formas de organización dominantes y su forma de legitimación, incluyendo sus mecanismos de dominación cultural.

Expresiones juveniles como los funk, los punk, los cholos, o el grafiterismo, a pesar de tener una dimensión internacionalizada, adquieren su verdadero sentido en la recreación y apropiación específica que realizan los jóvenes de los diversos países, por lo cual resulta equivocado recurrir a explicaciones simplistas que buscan constatar algunos elementos comunes para después explicarlo todo a través de la globalización y el papel del consumo o de los medios de comunicación (Feixa, Molina y Alsinet, 2002).

Las identidades o tribus urbanas son por tanto, complejos procesos relacionales que se van formando con un proceso de interacción grupal.

4.2 EL ESPACIO PÚBLICO Y LA EXPRESIÓN CIUDADANA

“Se nos ha asignado zonas de expresión, para colaborar a la ciudad con nuestro `sublime arte pero, ¿nuestros breves apuntes desde la calle?... quisiera apoderarme del espacio público, que tal vez me pertenece”

Anónimo

En la dicotomía de cubrir el espacio público patrimonial de cualquier altercado que pudiera alterar su valiosa belleza histórica y de colaborar con las expresiones de arte y cultura modernos que conjugan con una ciudad capital cultural; existe un espacio de debate que debería ser abierto por los medios de comunicación sobre cómo conservar la magnitud ejemplar del patrimonio quiteño, sin aislar a las manifestaciones de arte moderno. No se debe olvidar que sobre toda normativa de protección patrimonial existe un concepto básico desarrollado hace millones de años, mucho tiempo antes de que la UNESCO estuviera consolidándose, el cual habla sobre la democratización del espacio público. ¿Es el centro histórico parte del espacio público de la ciudad?

El espacio público constituye un lugar de encuentro, de desarrollo de identidad y pertenencia a todas las escalas (barrio, ciudad, región y país) así como de expresión de diversidad cultural, generacional y social. (Dascal y Segovia, 2000, p. 13)

Dentro del espacio público los ciudadanos concurren a disfrutar de un sin número de actividades adecuadas a su vida. Este lugar es creado a través de la vida de diferentes generaciones que ha ido evolucionando adaptándose a distintos usos y épocas.

Sin embargo, los espacios públicos adquieren una particular relevancia para las zonas urbanas. Según (Dascal y Segovia, 2000, p. 13) la ciudad es una organización espacial en la cual habitan, trabajan, participan, se recrean, se expresan y se relacionan los ciudadanos en unión del bien común.

Desde este punto de vista, los ciudadanos hacen ciudad o la construyen como su propio escenario de comunicación. Para (Carrión y Wollrad, 1999, p. 24) los pasos para construir ciudades inherentes a la sociedad son:

- Presentación de las políticas de promoción y producción de imágenes. Así como la creación de objetivos e instrumentos de política urbana.
- La segunda parte trata del concepto de ciudad espectáculo tal como la manejan las autoras se refiere a mostrar una conversión de distintos aspectos de la ciudad, especialmente los relacionados con el urbanismo, lo cual constituye notablemente a la difusión y a la aceptación de los objetivos de la política urbana.
- En tercer lugar se presentan las imágenes de ciudades modelo como referencias internacionales las autoras usan a Barcelona y Curitiba.
- En la cuarta parte se propone una construcción del consenso social en formas de hacer política urbana y señalar la importancia de la comunicación urbana contemporánea en todos los niveles.

Hay que tomar a consideración, que la carencia de espacios públicos de expresión y vivencia social inciden en la calidad de vida y de convivencia de las personas y comunidades, esto unido según (Barreno, 2013) a la falta de participación ciudadana representan los obstáculos más importantes hacia un desarrollo social en el cual, las posibilidades de encuentro y sociabilidad vayan en aumento, como reflejo de una democracia profunda y efectiva.

Los ciudadanos requieren de espacios que posibiliten la integración, el encuentro e interacción social y tiene derecho a participar activamente en las decisiones que afectan la organización de la ciudad y la distribución de sus espacios (Dascal y Segovia, 2000, p. 14).

Se puede dividir al espacio público en dos dimensiones: física y social. Compréndase por la primera como las calles, veredas, pasajes, paseos peatonales, parques, jardines. La segunda sería la capacidad grupal de organización, implementación de acciones de bien común y dimensiones políticas.

La expresión ciudadana desde el punto de vista de las tribus grafiteras viene a ser, más bien, una manera de registrar sus propias prácticas culturales, con efectos que la sociedad genera a diario. Este tipo de expresión para (Auz, 2012) es una puerta abierta a ensayar otras resonancias en torno al tipo de expresión ciudadana.

No es cierto que a los grafiteros y artistas urbanos no les importa lo que la sociedad diga de ellos, así lo asegura (Equis, 2013): “lo que expresamos es en busca de una respuesta social, ya sea una mancha de pintura blanca encima, eso ya tiene implícito un mensaje de oposición”.

Qué mejor ejemplo de expresión ciudadana que el *graffiti*. Haciendo memoria de alguna entrevista de Alex Ron él puso en manifiesto la resonancia a nivel político y literario que han generado las discusiones sobre esta manifestación creativa. Asimismo, las ciudades que han experimentado con más furor este concepto de arte urbano, han ido generando ordenanzas de regulación, hecho que es totalmente sui géneris.

Por demás paradójico que se pretenda normar una expresión que a lo largo de la historia se ha caracterizado por estar fuera de la normativa vigente. La preocupación por el ornato y la urbe ha llevado a designar espacios para el desarrollo de esta actividad. No se puede omitir este tipo de información ya que podemos tener el panorama más amplio de lo que se vive en Ecuador, desde un proceso de criminalización del arte callejero (López, 2012, p.108).

Sin embargo, como cualquier otro tipo de expresión ciudadana dentro del espacio público los y las artistas urbanas han aprendido a escabullirse y

transitar por estos condicionamientos que en ningún caso han ido en desmedro de la creciente realización y circulación del arte de la calle en nuestro medio.

4.3 QUITO COMO PIZARRA CULTURAL: DIVERSIDAD Y DISCURSOS HEGEMÓNICOS

“Mi arte es un ejercicio de resistencia”

Anónimo

Desde que (Ron, 2013) recuerda a la ciudad, Quito fue un sitio especial, marcado sin marcha atrás por expresiones de jóvenes inquietos que quisieron hacer algo diferente. En los primeros años, los *graffitis* acudieron como respuesta a los problemas políticos en segunda instancia, de la que este ex grafitero fue parte, la literatura exorcizó a los activistas hasta hacer de Quito, “una pizarra cultural”.

El actualmente denominado arte urbano se trata de una cultura de resistencia, de contrastación social, de fugases autores literarios que compartieron sus pensamientos en muros. Esta expresión ha tenido y continúa teniendo diversos modos de hacer, como diversas reglas de juego y condiciones sociales e históricas en las que el artista urbano ha tenido que producir sus propuestas.

4.4 NUEVAS TENDENCIAS PLÁSTICAS: JÓVENES Y PLATAFORMAS ARTÍSTICAS EN LA CIUDAD DE QUITO

“Puesto que el arte alcanza su máximo esplendor cuando los artistas controlan su propio destino y realizan obras por voluntad propia, a veces su mejor cara se plasma en la esfera pública...”

Nato Thompson

Con la influencia de Norteamérica y Europa los artistas urbanos han ido creciendo y desarrollando técnicas muy occidentales y a la vez conjugadas con

la quiteñidad y el ecuatorianismo. Tal es el caso de Juan Sebastián Aguirre (Apitatán) que se salió de las aulas de la facultad de arte de San Francisco de Quito para conjugar sus ilustraciones con frases típicas de la jerga quiteña. “Mi influencia más grande es mi abuelo y su manera de hablar, o los vecinos de la tienda, la gente en los buses, en los mercados. Lo que hago es arte popular que todos puedan entender, incluso si los niños no pueden leer que aprecien un dibujo que les llame la atención”.

Sin embargo para (HTM, 2013) la mayoría de las oportunidades para hacer “arte público” están sometidas a muchas reglas y suelen distanciarse de la esencia del *graffiti* o de la estética del mismo; se convierten entonces en maneras de “decorar la ciudad” no de juzgarla. “La normativa de seguridad para la gente que no gusta del *graffiti* o los niños llega a convertir a mi arte en insulso”.

Desde este punto de vista, lo que se practica actualmente como una plataforma artística en Quito se aleja de ser lo que el influyente teórico y comisario Nato Thompson denomina: “arte intervencionista”. Cuyo objetivo es intervenir desprevencidamente la ciudad para criticar, satirizar, perturbar, agitar a las multitudes y crear conciencia social.

Lo cierto es que, cada día sea intervencionista o no, decenas de artistas en Quito crean obras frescas, que confunden, deleitan o conmueven a los quiteños en cada actividad que realizan en sus días.

Quito ha sido activado como un espacio para la belleza las acciones osadas y la maravilla (Ron, 2013). Por un lado, los grafiteros enloquecen y confunden con sus caligrafías y temerarias proezas de taguear en sitios arriesgados, altos o inalcanzables. Por el contrario, los artistas satíricos en cambio, inyectan vida a la ciudad con sus provocaciones, humor y una dosis sana de perversidad.

Mientras que los artistas urbanos, sea donde sea que pinten “dan vida, color y emoción” (Ron, 2013).

5 CAPÍTULO V: PROPUESTA COMUNICACIONAL

5.1 REVISTA: BOMBERS UIO

¿Por qué Bombers?

En idioma grafitero o técnico de las culturas hip-hop de Estados Unidos (donde inicio el movimiento) bomber significa grafo o rayador de un *graffiti* o una pintada. Bomber es un grafitero entonces, Bombers UIO trasporta el espíritu de los grafos a las calles de Quito.

Misión:

Somos un espacio alternativo de difusión de arte urbano en la ciudad de Quito en pro de la conservación del Centro Histórico como Patrimonio Cultural de la Humanidad para el debate de las tribus urbanas grafiteras y la normativa con la sociedad conservadora.

Visión:

Llegar a ser un referente de información de arte urbano como un espacio de identificación y encuentro para las tribus grafiteras creando a la vez en ellas un espíritu de conservación de patrimonio.

Valores:

Pluralidad

Busca incorporar distintas visiones del arte urbano

Veracidad

A través de la contrastación y verificación de fuentes manejará información clara y precisa.

Respeto

Por las expresiones artísticas diferentes

Tolerancia

Con aquellas visiones que no son las mismas que las nuestras.

5.1.1 Descripción del Producto

La revista “BOMBERSUIO” es un suplemento mensual que pretende crear un espacio de difusión del arte urbano para su comprensión y participación con la comunidad. Al mismo tiempo busca difundir en los lectores la importancia de la preservación de los espacios patrimoniales.

Tabla 1. Descripción del Producto

Formato:	Impreso
Tamaño	24 cm x 20 cm
Paginación:	20 páginas
Calidad:	Full color, couché mate, portada de 200 g, interior de 150 g
Adicionales	CD o poster
Circulación	Mensual
Distribución:	Se distribuirá a principios de cada mes en las facultades y escuelas de arte, Neural (Industrias Creativas), bares alternativos como: La naranjilla mecánica, El agujón, Lenon, Ambrosía, Strawberry Fields, La cebolla roja, La estación, Turtles Head. Tiendas de productos para grafiteros y municipalidad. Ministerio de Cultura y puntos turísticos de la ciudad

5.1.2 Secciones

Vieja escuela

Una recopilación de la historia del arte urbano en Quito mediante reportajes y entrevistas.

Ojo P. (Pintadas patrimoniales)

Son reportajes y crónicas del Centro Histórico de Quito su cosmopolita belleza y paisaje urbanístico.

Agendarte

Es una recopilación de eventos de arte urbano dentro de la ciudad

Mural del Mes

Una galería de las obras más representativas del mes en las calles de la ciudad

Conócelos

Testimonios y entrevistas a diferentes artistas urbanos

Diferenciadores

¿Por qué es relevante?

Bombers UIO es relevante porque incorpora a un nicho de mercado poco atendido y difunde el arte urbano con una visión de conservación de patrimonio.

¿Qué lo hace diferente?

El lenguaje que maneja, el diseño y fuentes. Es de grafiteros para grafiteros y artistas que van construyendo su historia en Quito. Además incorpora un reportaje mensual que redefine el concepto de conservación del patrimonio en la ciudad.

Reduce

Los paradigmas discriminatorios a los miembros de tribus grafiteras

La comunicación vertical y la hace lineal y bidireccional (Municipio-Grafiteros)

Incrementa

La conciencia y sensibilidad en el arte urbano

Agenda de eventos grafiteros y la presencia en los mismos

5.1.3 Mercado

Audiencia:

Jóvenes miembros de tribus urbanas grafiteras de 16 a 25 años. Según la ordenanza 206 previa al acuerdo conjunto con las tribus grafiteras existen alrededor de 956 miembros en la zona centro-norte de Quito.

Artistas y profesores de arte contemporáneo, arte plástico, diseño, fotografía. Cine, sociología. Total aproximado: 144 (estudio propio)

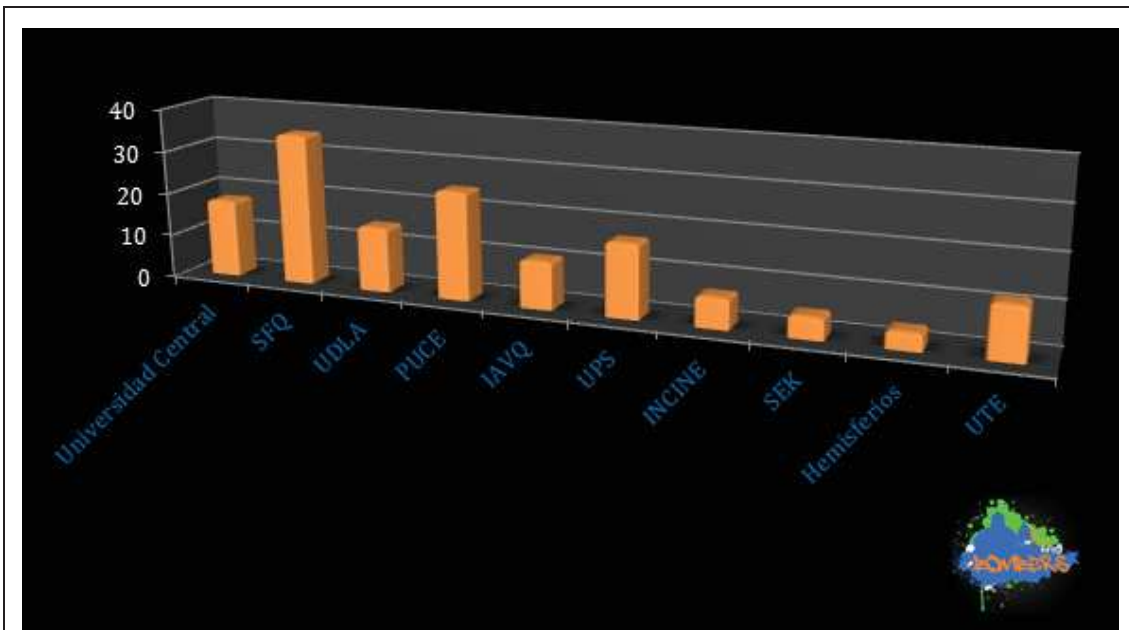


Figura 5. Mercado

Estudiantes 3000 aproximadamente

Anunciantes:

Ropa:

4 Almacenes en el Centro Comercial el Caracol

3 Almacenes en el Centro Comercial Espiral

3 Quicentro: Adidas Originals, Flow y Nike.

Tiendas Especializadas en Graffiti y Materiales de Pintura relacionados

Tabla 2. Análisis FODA

<p style="text-align: center;">Fortalezas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Contactos: Municipales Concejal Fredy Heredia Omar ArreguÍ (Cultura) Luis Auz (Neural) Grupos Grafiteros Expertos en tribus 2. Talento humano 3. Disponibilidad para trabajo de campo 4. Tolerancia a nuevas visiones 	<p style="text-align: center;">Oportunidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Poca oferta del tema (nicho poco atendido) 2. Acuerdo Municipal (Adjunto en los anexo 5) 3. Actitud de negociación por parte de las tribus grafiteras 4. Espacios mediáticos (actualmente varios medios de comunicación están topando el tema y generando interés en la sociedad)
<p style="text-align: center;">Debilidades:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Capital limitado 2. Poca experiencia (novatos) 3. No formar parte de las tribus grafiteras (no en todos los casos) 4. Fuentes no abiertas a entrevistas (algunos artistas no les gusta ser entrevistados, temen a las autoridades) 	<p style="text-align: center;">Amenazas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Las redes sociales (pueden ganarnos el tiempo de lectura de nuestro público) 2. Es un proyecto que debe ser presentado a corto plazo (contra el tiempo) 3. Cambio de visión Municipal (podría dejar de apoyar al arte urbano) 4. Las revistas culturales famosas (Q) podrían incorporar más temas de arte urbano.

5.1.4 Competencias

Competidores Directos

1 Blog arte urbano del sur

<http://arteurbanosur.blogspot.com/>

Creado por el colectivo tranvía cero que se formó en el 2002, su objetivo es buscar democratización del espacio público y la interacción de estos con la comunidad.

- F textos, enlaces, redes, investigación, datos, gatgets, seriedad
- Q cantidad de visitas, contactos de gmail
- D cantidad de texto (tamaño, tipografía) diseño gráfico, identificación, ausencia de redes sociales (Facebook)
- A falta de atractivo, Boombers, visión Municipal, visión artistas urbanos norte.



¿En qué me diferencio?

- Diseño
- Lenguaje
- Fuentes
- Tecnología
- Multimedia
- Secciones



Figura 6. Blog arte urbano del sur

Competidores Directos

2 Revista Q

<http://www.quito.gob.ec/la-ciudad/revista-q.html>

Revista Q es una revista cultural de la ciudad de Quito que forma parte del Municipio de la ciudad edita y mantenida por la Secretaría de Cultura

- F Respaldo Municipal (en todos los aspectos) Contactos, Experiencia, Trayectoria, know who
- Q Espacios mediáticos, recursos, oferta digital, única revista municipal, 20.000 ejemplares
- D Página web, redes sociales deficientes
- A Nombre de Revista del Reino Unido, equipo de trabajo, ser relacionados con una tendencia política



¿En qué me diferencio?

- Diseño
- Lenguaje
- Fuentes
- Tecnología
- Multimedia
- Secciones
- Monotemático



Figura 7. Revista Q

Competidores Directos

3 Blog HotChoclo

<http://blog.hotchoclo.net/>

Es un blog en contra de la censura del graffiti pero que no solo habla de arte urbano sino de otros tópicos de la ciudad como: clima, fotografía, comunicación, comic.

- F suscripción a RSS, redes sociales, chat, diseño, tags, links, temas
- O Variedad de temas, suscripciones
- D profundidad, ubicación de gatgets y secciones
- A cambio de blogs y seguidores, nombre, otras páginas con nombres parecidos de cosas distintas (página de chistes)



¿En qué me diferencio?

- Diseño
- Lenguaje
- Fuentes
- Tecnología
- Multimedia
- Secciones



Figura 8. Blog HotChoclo

Competidores Directos

4 Páginas de Facebook

<https://www.facebook.com/lasantasuerte?ref=ts&fref=ts>

Dentro de la red social más popular del mundo existen varias páginas de facebook de comunicación entre grafiteros donde postean sus actividades y productos

- F Viralidad en contactos,
- O Alcance de Facebook, Llegar al público objetivo con pautas, convocatoria de grupos y eventos
- D profundidad, calidad de la imagen, cantidad de fans limitada.
- A Falta de seriedad, Utilización del lenguaje, cuidar el tema de los contenidos, imagen, pensar de forma general.



¿En qué me diferencio?

- No es una red social
- Diseño
- Lenguaje
- Fuentes
- Tecnología
- Multimedia
- Secciones



Figura 9. Páginas de Facebook

5.1.5 Talento Humano

Gabriela Barrera

Periodista

Generación de contenidos escritos y digitales
Manejo de redes sociales

Andrés Cañas
Diseñador Multimedia

Gabriel Mora
Diseñador Gráfico y Director de arte

Alejandro Galarza
Fotógrafo

5.1.6 Modelo de Negocios

BombersUIO se autofinanciará mediante su publicidad, al ser un medio impreso contará con el 60% de contenido (21 páginas y media) y 40% de publicidad (14 páginas y media) repartidas entre páginas enteras, medias páginas, esquinas de página y publrreportajes. Adicionalmente se incorporará un cd o un poster con un valor adicional y entradas a exposiciones y fiestas de arte urbano con valores especiales.

5.1.7 Proyección Financiera

5.1.7.1 Financiamiento

Inicialmente para poner a rodar este proyecto es necesario una cantidad de \$ 5.000 los cuales se obtendrán \$2500 de ahorros contenido en el Produbanco a nombre de la Gerente Gabriela Barrera y \$2500 por venta de un activo familiar.

5.2 PÁGINA DE FACEBOOK



Figura 10. Página de Facebook

La revista Bombers UIO cuenta inicialmente con la presencia en la red social más imponente en el mercado digital. El contenido que se maneje en esta plataforma operará con el mismo formato que la versión escrita con contenido relevante que permitirá la continua interacción y fidelización de nuestros seguidores o fans.

El objetivo a corto plazo es manejar una pauta que genere miles de visitas y posicionamiento dentro del público objetivo.

5.3 REPORTAJE “ARTE CALLEJERO”

Como parte de los productos que se presentan con este proyecto, se propone un reportaje televisivo al que se le ha denominado “Arte callejero”.

El objetivo del primer reportaje es llegar a la audiencia con información sobre el estado actual del arte urbano en la ciudad, los eventos que el Municipio estado organiza con énfasis en el Detonarte y el pensamiento de los artistas urbanos.

Dentro de este producto se brinda un espacio para que los artistas expliquen su conexión con el arte urbano, se aprecie su fabricación de las obras en tiempo real, se escuche la visión municipal y de los grupos de organización de las tribus grafiteras.

Este reportaje tiene una duración de 7 minutos. Para su producción se utilizó un micrófono corbatero, luz led, trípode y de la cámara Sony HDR CX580V. Se necesitó también de un guión, que se estructuró tomando en cuenta el planteamiento del tema, el desarrollo del mismo y un cierre (Ver anexo 3 y 4).

5.4 PORTAL WEB “BOMBERS UIO”

El producto digital que se propone es un sitio web que fusiona texto, audio, video y fotografía. Su diseño tiene como objetivo mostrar a la audiencia digital una galería de arte urbano de la ciudad.

Dentro del escenario, el usuario encontrará una sección dónde podrá estar en contacto con los más recientes eventos de arte urbano, mirar los reportajes audiovisuales y escuchar el programa radial cada semana.

El sitio web contará también con un menú principal en donde el usuario tendrá distintas opciones entre las que se encuentran: Quiénes somos, Agendarte, Míralos, Léelos y Contacto.

Este producto digital se realizó en Wordpress el cuál “corre” en cualquier plataforma digital incluidas tabletas digitales y dispositivos móviles. Es un espacio dinámico e interactivo en el que también los artistas urbanos podrán participar y dejar sus direcciones de páginas de Facebook y Web.

Adicionalmente tendrá un canal de Twitter en vivo y el enlace con la página de Facebook en dónde los posteos serán diarios.

El nombre del sitio, al igual que la revista, es Bombers UIO y su URL www.bombersuio.com. Este ya se encuentra colgado en la web y se lo puede revisar con una conexión de Internet tradicional.

5.5 RADIO-REVISTA: BOMBERS UIO

Misión:

Somos un espacio alternativo de difusión de arte urbano en la ciudad de Quito en pro de la conservación de la ciudad y en especial del Centro Histórico como Patrimonio Cultural de la Humanidad para el debate de las tribus urbanas grafiteras y la normativa con la sociedad conservadora.

Visión:

Llegar a ser un referente de información de arte urbano como un espacio de identificación y encuentro para las tribus grafiteras creando a la vez en ellas un espíritu de conservación de patrimonio.

Valores: Pluralidad, Veracidad, Respeto, Tolerancia, Creatividad

Descripción:

La radiorevista “BombersUIO” es un programa semanal que pretende crear un espacio de difusión del arte urbano para su comprensión y participación con la comunidad. Al mismo tiempo busca difundir en los lectores la importancia de la preservación de los espacios patrimoniales. (Ver anexo 1 y 2)

Objetivos:

- Mostrar el talento de jóvenes grafiteros que no son reconocidos socialmente como artistas, acercarse a su pensamiento, a su forma de apreciar el arte y busca generar conciencia en los miembros de tribus acerca de rayar en sitios patrimoniales.
- Generar temas de debate acerca del espacio público y patrimonial

Audiencia:

Artistas urbanos, grafiteros o miembros en general de las tribus grafiteras. Amantes del arte urbano que no necesariamente sean practicantes. Profesores de arte, arte contemporáneo, dibujo, etc. Interesados en rescate del patrimonio y conservación, estudiantes de reconstrucción, miembros municipales que trabajen en este ámbito.

Público 12 a 19 años (Adolescentes y Jóvenes)

20-29 Adultos jóvenes

30-44 Adultos medios

45-64 Adultos

65- Adultos mayores

Anunciantes:

Se aspira contar con el Aval del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y tenerlo como auspiciante. Así mismo las diferentes tiendas de piezas de arte urbano que se encuentran en la ciudad, cursos de pintadas que ofrecen los artistas, tiendas de materiales plásticos, la Fundación Museos y fotógrafos independientes.

Secciones:

- Agendarte
- Escucha el arte
- Bombardeado las calles
- Debatiendo arte

6 CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

6.1 CONCLUSIONES

- El presente trabajo fue abordado desde un enfoque periodístico sin ningún inconveniente, por lo que se concluye que es posible tratar un tema artístico-cultural con la lupa del periodismo.
- Las maneras en la que están estipuladas las diferentes normativas de protección patrimonial son completamente incompatibles a la esencia a priori del *graffiti*. Sin embargo, actualmente desarrolla un tipo de arte urbano intervencionista amigable con el concepto de protección y alineado al acuerdo municipal en vigencia (Ver anexo 5).
- Para el desarrollo de esta investigación mediante, el método de campo, la convivencia con los artistas urbanos y tribus grafiteras fue fundamental. Se compartió con los autores del arte público un tiempo aproximado de un año, en el que se respetó su actividad artística para poder transmitirla en los distintos formatos comunicacionales que se ofrecen.
- Para tratar con los artistas callejeros y entrar en confianza, es necesario mostrar que el trabajo que se está desempeñando es serio, comprometido y que las declaraciones que ellos deseen que sean anónimas serán de esa manera.

6.2 RECOMENDACIONES

- La normativa de protección de Patrimonio necesita ser difundida y estudiada por los artistas urbanos y ciudadanos en general, por lo que está incluida, junto con las actividades de preservación municipales, en los productos comunicacionales que se ofrecen.

- Para generar un criterio de quienes practican el arte de las calles, es necesario conocer su técnica, sus estudios e incluso su personalidad. No dejarse llevar por los estereotipos ya que en su mayoría es gente preparada en arte.
- Abordar el periodismo desde la óptica cultural, social y artística es bastante extenso por lo que se recomienda que los estudios de este tipo, se realicen con parámetros metodológicos para que no dejen de ser concretos.

REFERENCIAS

- Acosta, Sofía. (15/02/2013). *Arte urbano*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Aguirre, S. (10/12/2012). *Arte Urbano en Quito*. (G. Barrera, Entrevistador) Quito.
- Aragónés, B. (s.f.). *Arte Español*. Recuperado el 01 de 04 de 2013, de Breve Historia de la Pintura dentro de la Historia Universal del Arte: http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguar_dias1/cubismo_etapas_evolucion.html
- Auz, L. (10/05/2012). *Arte Urbano en Quito*. (G. Barrera, Entrevistador) Quito.
- Bike, B. (10/12/2012). *Arte Urbano en Quito*. (G. Barrera, Entrevistador) Quito.
- Cazar, A. (2010). *Los Patios de Quito*. El Comercio.
- Cervino, Mauro; Chiriboga, Cinthia; Tutivén, Carlos. (2001). *Culturas Juveniles*. Guayaquil.
- Cruz, M. (01/03/2013). *Etapas del arte relacionadas con el Arte Urbano*. (G. Barrera, Entrevistador) Quito.
- Dell' Oro, Jorge. (2012). *Comunicando desde la identidad*. Quito.
- Diario La Hora. (2011). *Quito se llenará de coloridos grafitis*. Quito.
- Equis. (01/11/2012). *Arte Urbano en Quito*. (G. Barrera, Entrevistador) Quito.
- Feixa, Carles; Molina, Fidel; Alsinet, Carles. (2001). *Movimientos Juveniles en América Latina*. Guayaquil: Pachuchos, Malandros punketas.
- FLACSO. (1999). *La ciudad, escenario de comunicación*. Quito: Fernando Carrión y Dorte Wollrad.
- Hidalgo, Ligia. (12/05/2013). *Quito patrimonial*. (G. Barrera, Entrevistador)
- HTM. (13/04/2013). *Arte urbano*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Kigman, Eduardo. (2008). *La ciudad y los otros*. Quito.
- Kindersley, D. (2010). *Arte la guía visual definida*. Strand, Londres: Star Standard Industries.
- Leonhard, Emmerling. (2003). *Basquiat Basic Art*. Alemania: Taschen.

- López, María Fernanda. (2012). *Arte Bastardo*. Quito, Ecuador: La Virgen de Quito Producciones.
- Magnani, Esteban. (2008). *Historia de la comunicación*. Buenos Aires Argentina.
- Méndez, J. (s.f.). *Cylcultural*. Recuperado el 03 de 07 de 2012 de <http://www.valladolidwebmusical.org/graffiti/historia/01intro.html>
- Mosquera, Gerardo. (2011). *Arte Contemporáneo y patios de Quito*. Quito.
- Navas, A. (11/01/2013). *Arte contemporáneo, vínculos con el "graffiti"*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Portal Cultural de la Comunidad Andina. (2013). Recuperado el 03 de 07 de 2012 de <http://www.culturande.org/>
- Racines, G. (12/05/2012). *Arte Urbano en Quito*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Ramos, Cristian. (20/05/2013). *Tribus Urbanas*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Rodríguez, F. (2002). *Comunicación y Cultura Juvenil*. Barcelona, España: Ariel, S.A.
- Rodríguez, Félix. (2002). *Comunicación y Cultura Juvenil*. España.
- Rodríguez, Félix. (2002). *El lenguaje de los jóvenes*. España
- Ron, A. (1994). *Quito, una ciudad de "graffitis"*. Quito: El conejo.
- Ron, A. (2002). *Los graffitis rubricados de los años 90 en Quito*. Quito.
- Ruales, Gabriela. (10/06/2013). *Quito Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad*. (G. Barrera, Entrevistador)
- Segovia, Olga; Dascal, Guillermo. (2002). *Espacio público, participación y ciudadanía*. Santiago de Chile.
- Seno, Ethel; McCormick, Schiller, Carlo & Schiller, Sara. (2001). *Trespass historia del arte urbano no oficial*. Brooklyn.
- Silva, Armando. (2006). *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Arango.
- Torres, A. (10/06/2013). *Quito Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad*. (G. Barrera, Entrevistador)
- UNESCO. (2003). *Refundamentación de la diversidad cultural*. Francia.
- UNESCO. (2008). *Centro de patrimonio mundial de Francia*. Francia.
- Urbina, Adrián. (10/03/2013). *Quito patrimonial*. (G. Barrera, Entrevistador)

Valenzuela, José. (2009). *El futuro ya fue, Socioantropología de los jóvenes en la modernidad.*

Villamarín, José. (2006). *Historia de la Comunicación Social y el Periodismo.* Quito: UTP.

Williams, Raymond. (1992). *Historia de la comunicación.* Barcelona.

ANEXOS

ANEXO 1.- Libreto de la Radio revista BOMBERS UIO

001 CONTROL: PRESENTACIÓN

002 PRESENTADORA: Buenas noches amigo y amiga radioescucha,

003 bienvenidos a tu radio revista Bombers UIO, grafiteros de Quito.

004 acerca de la actividad artística en las calles de nuestra ciudad.

005 Nos acercaremos a los personajes del *graffiti* y el arte urbano.

006 De igual manera, tendremos contacto con los grafiteros que han dejado historia en nuestra ciudad y con las técnicas, normas, restricciones y eventos que se organizan en la capital Patrimonial y constitucional del Ecuador.

007 Están listos para empezar, yo soy Gabriela Barrera y hoy en nuestro programa de apertura se viene una carga increíble de información y emociones.

008 CONTROL: (INTRO AGENDARTE)

009 Ya estamos en el primer segmento agendarte en dónde te traemos los mejores y más variados eventos de arte urbano a los que podrás asistir, así que apúrate a conseguir lápiz y papel y anota.

010 Este 27 de agosto al 8 de octubre se viene el Good- of Paint- segunda edición. Este encuentro internacional tendrá un valor de 8 dólares

011 CONTROL: (BITE 1)

012 Así mismo contará con la participación de 6 artistas internacionales. Si estás interesado en inscribirte busca el evento en Facebook y dale like.

PASA A PÁGINA 2

013 CONTROL: (CORTINA)

014 La marca de aerosoles Montana realizará su lanzamiento es 28 de agosto.

015 CONTROL: (BITE 2)

016 Con este evento la famosa marca internacional abrirá sus canales de distribución y venta a nuestro país.

017 CONTROL: (CORTINA)

018 En Neural Industrias Creativas, se inaugurará esta semana la primera cafetería temática de arte urbano de la ciudad, Andrés Rodríguez uno de los organizadores nos habla al respecto.

019 CONTROL: (BITE 3)

020 “Queso te sirva” se encontrará desde este viernes con las puertas abiertas al público en general.

021 CONTROL: (CORTINA)

022 ¿Y adivinen qué amigos? Steep el ganador del Detonarte 2011 pintará durante todo este mes la fachada del edificio del Ministerio de Cultura él nos cuenta su experiencia como el primer artista urbano del país en pintar un edificio.

023 CONTROL: (BITE 4)

024 Felicidades a STEEP le auguramos muchísimos éxitos en su carrera.

025 CONTROL: (CORTINA)

026 Amigos y amigas después de esta información nos vamos a separar a un pequeño corte informativo. Por favor, no te despegues de tu programa BOMBERS UIO.

027 CONTROL (SOSTENIMIENTO DE SALIDA)

028 CONTROL: MENSAJE DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

029 CONTROL: (SOSTENIMIENTO DE REGRESO)

030 PRESENTADORA: Ya estamos de regreso para su segmento Bombardeando las calles, hoy conoceremos la historia del arte urbano en la ciudad, escuchemos.

031 CONTROL: (INTRO BOMBARDEANDO LAS CALLES)

032 CONTROL: (REPORTAJE)

033 Espero hayan disfrutado de este interesantísimo reportaje, después de esta pausa regresamos.

034 CONTROL (SOSTENIMIENTO DE SALIDA)

035 CONTROL: MENSAJE DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

036 CONTROL: (SOSTENIMIENTO DE REGRESO)

037 Amigos estamos otra vez con tu programa BOMBERS UIO, ¿lo estás disfrutando? Les recordamos que se pueden contactar con nosotros también a través de Facebook, danos like y podrás encontrar toda la información que necesitas acerca de eventos de arte urbano, artistas y este programa pre-grabado, y ahora el siguiente segmento.

038 CONTROL: (INTRO DEBATIENDO ARTE)

039 Hoy contamos con la presencia de Jaime Chávez él es publicista experto en espacio público y Cristian Ramos, artista por afición y en pro de las tribus grafiteras y artistas urbanos de a ciudad.

PREGUNTAS:

- 1.- ¿Dentro de la ciudad, hasta dónde podríamos decir que el arte urbano y el graffiti son considerados arte?
- 2.- ¿Podría el arte urbano (incluyendo a los *graffitis*) narrar al igual que los muros de la ciudad parte de la historia de la misma? ¿Por qué?
- 3.- ¿Qué opinan de pintar en espacios considerados como patrimonio?
- 4.- Existe, en su visión, la posibilidad de entender al graffiti como arte dentro del Patrimonio.
- 5.- ¿Creen que la posición actual del municipio es excluyente con relación a la asignación de espacios dónde se puede pintar?
- 6.- ¿Cuál es la relación que existe entre la ciudad, el arte urbano y la sociedad?
- 7.- El objetivo de la normativa de patrimonio es catalogar, preservar y dar a conocer sitios de importancia cultural, al intentar invisibilizar al graffiti en Quito, ¿no se está yendo en contra de su posición?

040 PRESENTADORA: Agradecemos la colaboración de Cristian y Jaime en esta noche ha sido un espacio muy enriquecedor de opiniones y pensamientos. Después de la pausa volvemos.

041 CONTROL: (SOSTENIMIENTO SALIDA)

042 CONTROL: MENSAJE DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

043 CONTROL: (SOSTENIMIENTO DE REGRESO)

044 Estamos de regreso amigos radioescuchas con la presencia de María López, ella participó en la redacción como línea narrativa y editorial de los textos del primer libro de Arte Urbano del país denominado arte bastardo, Mafo bienvenida al segmento “Escucha el arte”

045 PREGUNTAS:

- 1.- María Fernanda cual fue tu experiencia como parte del personal de Arte Bastardo, de que te encargaste exactamente y cómo lo sacaste adelante.
- 2.- Tu interés por el arte urbano, ¿viene de dónde?, ¿desde cuando? ¿qué te motiva?
- 3.- ¿Cuál es el objetivo principal de haber lanzado la publicación Arte Bastardo?
- 4.- Sabemos que bastardo se refiere a algo no reconocido o limitado, ¿es este el motivo del nombre del texto?, Cuéntanos un poco sobre esto.
- 5.- ¿Cómo crees que se encuentran actualmente en el país las consideraciones sobre el arte urbano?
- 6.- ¿De qué manera las ilustraciones y *graffitis* que se plasman a diario en Quito colaboran para la construcción de memoria de la ciudad?
- 7.- ¿En qué porcentaje, a tu parecer, ayudado la colaboración de grupos municipales culturales y artísticos al desarrollo del arte urbano en Quito?
- 8.- ¿Qué crees que le falta al arte urbano de la ciudad?

PASA A PÁGINA 6

046 Muchas Gracias María Fernanda por tu presencia, te deseamos éxito en tus viajes y proyectos y esperamos tenerte pronto en nuestro programa. Y ahora vamos a escuchar el éxito de un artista urbano EQUIS él es grafitero, ilustrador, pintor, poeta, actor y también hace música, les dejamos con este talentoso joven quiteño.

047 CONTROL (CANCIÓN EQUISFE)

048 Lamentablemente hemos llegado al final de su programa BOMBERSUIO.

049 Le esperamos la próxima semana para compartir juntos 45 minutos

050 destinados a conocer personajes, historia, talento y eventos del arte urbano en Quito. BOMBERSUIO.

051 Estuvo con ustedes en la conducción de este programa Gabriela Barrera

052 y en el control

053 Hasta la próxima!!!

054 CONTROL: DESPEDIDA

ANEXO 2.- Tabla Guión de Radio: BombersUIO

RESPONSABLE	ACTIVIDADES	TIEMPO
Controles	Presentación del programa	35s ''
Locutor 1	Saludo	1 min
Controles	Intro Agendarte	30s''
Locutor 1	Desarrollo del segmento	6 min
Controles	Comerciales	1 min
Controles	Intro Bombardeando las calles	1 min
Locutor 1	Reportaje <i>Graffiti</i> literario	5 min
Controles	Comerciales	1 min
Controles	Intro Debatiendo Arte	1 min
Locutor 1	Desarrollo Debate	10 min
Controles	Comerciales	1 min
Controles	Intro Escucha el arte	1 min
Locutor 1	Entrevista	8 min
Controles	Canción Equis	4 min
Locutor 1	Despedida	1 min
Controles	Despedida	45s''
TOTAL		45 mi

ANEXO 3.- Escaleta Reportaje Multimedia

Tema: Reportaje “Arte callejero”

Objetivo: Mostrar las diferentes manifestaciones de arte urbano que se practican en la ciudad de Quito (*graffiti*, stencil, pegatinas, posters, murales, etc.) y contrastar con las visiones del mismo.

Sinopsis:

Como una herencia cultural del arte contemporáneo en otros países de Europa y en EE.UU. actualmente en las calles de la ciudad de Quito se observan manifestaciones de arte moderno urbano que agradan a muchos y otros lo critican. A propósito de esta manifestación el Municipio de Quito firmó un convenio (en el año 2011) en apoyo al *graffiti* y asignó espacios para las tribus que lo practican.

Escaleta:

Entrevistas:

1. Luis Auz

Organizador del Festival de *graffiti* DETONARTE

Temas a tratar: - Nueva tendencia del arte

- Tipos de arte urbano
- Desvalorización del *graffiti*

2. Apitatán

Artista urbano

- Lenguaje de las calles
- Técnica

3. Equis

Artista urbano

- Bocetos y técnicas

Requerimientos:

1. Técnicos: Cámara Sony Z1, trípode, micrófono de bola, cable de micrófono cannon, micrófono corbatero, casete MiniDV Sony, pilas AA, Kit de luces.
2. Permisos: permiso para sacar las cámaras de la universidad, en la USFQ para grabar.
3. Transporte: Las filmaciones serían dentro de la ciudad, por ser un equipo grande y costoso se lo transportará en el carro del realizador (colaborar con gasolina) un promedio de 15 dólares.

ANEXO 4.- Guión Reportaje Multimedia “Arte Callejero”

Arte Urbano Gabriela Barrera	
AUDIO	VIDEO
<p>LOCUCIÓN Como una herencia cultural del arte contemporáneo de EEUU y Europa, actualmente las calles de Quito se han pintado de manifestaciones, gráficos, murales, stickers o firmas que agradan a muchos y otros critican. Pero, ¿son estos artes?</p>	<p>Tomas Belén Bkn pintando Tomas Calles de Quito <i>Graffitis</i> Quito</p>
<p>ENTREVISTA LUIS AUZ No es mecánico si metes los sentimientos es arte y tú t sientes satisfecho.</p>	<p>Plano Medio</p>
<p>LOCUCIÓN El arte urbano nace en Quito como una contracultura de manifestación contra lo tradicional.</p>	<p>Pase de señal pintada a Belén Bkn pintando</p>
<p>LOCUCIÓN Los <i>graffitis</i> políticos eran en los años noventas parte del paisaje urbanístico de la capital del Ecuador.</p>	<p>Tomas de archive Quito año 90</p>
<p>ENTREVISTA LUIS AUZ El graffiti nació con una escuela política, el stencil se utilizó en la política por ser un mecanismo de reproducción a bajo precio.</p>	<p>Primer Plano</p>
<p>LOCUCIÓN El arte urbano moderno es ahora la combinación de todo esto en dónde cada artista explora su propio estilo.</p>	<p>Tomas de distintos artistas y obras</p>
<p>ENTREVISTA APITATÁN Suelo poner textos por que son como un puente para otro tipo de public que se detiene lo mira, se ríe. Utilizo letra legible porque esta en la calle y quiero que se entienda.</p>	<p>Plano General</p>
<p>LOCUCIÓN Actualmente la difusión de este arte es mayor, nunca fue más legal rayar los muros que cuando se es parte del DETONARTE el festival internacional de arte visual y urbano más grande del país.</p>	<p>Tomas de pintadas</p>
<p>ENTREVISTA BELÉN PAZ MDMQ Ocasión y lugar propicio para que los jóvenes puedan</p>	<p>Plano medio</p>

expresarse	
Este año se realizó su cuarta edición como una iniciativa del MDMQ y Neural Industrias Creativas	Planos generales y medios del Detonarte
<p>ENTREVISTA LUIS AUZ</p> <p>Explica el aporte del Municipio al proyecto y aspectos generales del mismo</p>	Plano medio
<p>LOCUCIÓN</p> <p>Pintura, rodillos, aerosoles y stickers y hasta escultupintura, son parte de este festival.</p>	Planos detalle y generales de los materiales del Detonarte
<p>LUIS AUZ</p> <p>Unir varios estilos de <i>graffitis</i> con rodillos, pintura no tan codificado. Centrar a la gente que hace esto que los conozcan.</p>	Plano medio y abrir toma en travelling
<p>TESTIMONIO EQUIS GRAFITERO</p> <p>Halle otro mundo en el graffiti, a veces hago graffiti otras veces arte urbano.</p>	Plano Medio con pintura de fondo.

ANEXO 5.- Acuerdo Municipal



CARTA COMPROMISO DEL ALCALDE DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO Y LOS MOVIMIENTOS POR LA CULTURA HIP HOP DE LA CIUDAD DE QUITO

El Alcalde Metropolitano de Quito y los movimientos por la Cultura Hip Hop de la ciudad, a través de uno de sus representantes, comprometidos con la promoción de este movimiento artístico y cultural, y la protección del espacio público y los bienes patrimoniales del Distrito Metropolitano de Quito, suscriben la presente carta de compromiso:

CONSIDERANDO:

Que, la Constitución de la República del Ecuador, en su artículo 21, garantiza el derecho de las personas a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas.

Que, el artículo 23 de la Constitución de la República, garantiza a las personas el derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.

Que, conforme al artículo 31 de la Constitución de la República, las personas tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano a lo rural, basándose el ejercicio del derecho a la ciudad en la gestión democrática de ésta, en la función social y ambiental de la propiedad y de la ciudad, y en el ejercicio de la ciudadanía.

Que, el Estado garantizará los derechos de las jóvenes y los jóvenes, y promoverá su efectivo ejercicio a través de políticas y programas, instituciones y recursos que aseguren y mantengan de modo permanente su participación e inclusión en todos los ámbitos, en particular en los espacios del poder público, además del reconocimiento a las jóvenes y los jóvenes como actores estratégicos del desarrollo del país y les garantizará la educación, salud, vivienda, recreación, deporte, tiempo libre, libertad de expresión y asociación, tal como lo consagra el artículo 39 de la Constitución de la República.

Que, de conformidad con el artículo 54, literales d), m) y q) del Código Orgánico de Organización Territorial, Autonomía y Descentralización, el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito tiene entre sus funciones, la implementación de un sistema de participación ciudadana para el ejercicio de los derechos y la gestión democrática de la acción municipal; la regulación y control del uso del espacio público cantonal y, de manera particular, el ejercicio de todo tipo de actividad que se desarrolle en él; y, el promover y patrocinar las culturas, las artes, actividades deportivas y recreativas en beneficio de la colectividad del cantón.

Que, al Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en el ámbito de sus competencias le corresponde emprender acciones tendientes a la creación de condiciones y oportunidades sociales, culturales, económicas, políticas y ambientales para que los ciudadanos realicen sus potencialidades, ejerzan sus derechos y tengan una vida plena y satisfactoria.


Que, el graffiti representa una importante expresión cultural de varios colectivos que buscan en el espacio público un escenario social idóneo para su desarrollo cultural y artístico bajo los principios de diversidad, pluralismo, interculturalidad, responsabilidad y de interacción, en convivencia armoniosa con la ciudadanía.


NOS COMPROMETEMOS A:

1. Respetar y promover las expresiones y prácticas culturales de los movimientos de la Cultura Hip Hop y colectivos artísticos de graffiti, dentro de un proceso de democratización y diálogo intercultural con todos los sectores poblacionales de la ciudad, especialmente con los juveniles, garantizando el efectivo ejercicio de sus derechos y obligaciones ciudadanas, la participación de estos movimientos y otras culturas urbanas en la construcción de políticas públicas del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito; y generando las instancias participativas más idóneas a estos grupos y sus dinámicas.
2. Garantizar la protección y preservación del patrimonio histórico y cultural del Distrito Metropolitano de Quito y de las zonas libres de intervenciones, como muestra del respeto y la corresponsabilidad con la ciudad de los colectivos que conforman los movimientos por la Cultura Hip Hop, quienes se comprometen a respetar para su utilización de forma exclusiva, los lugares y las zonas identificadas para la expresión del arte urbano que serán definidas por las autoridades competentes del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

3. Reconocer al graffiti como una expresión cultural, que debe ser comprendida en función de su contexto social, sus gestores y los mensajes que transmiten. Y que la relación de esta expresión cultural con el territorio, debe considerar su impacto en el espacio público, por lo que los lugares y las zonas para su expresión serán acordadas por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y los movimientos de la Culturales Hip Hop y demás colectivos artísticos de graffiti, a fin de garantizar el acceso equitativo y organizado al espacio público.
4. Promover una relación respetuosa con los movimientos de la Cultura Hip Hop de la ciudad y demás colectivos artísticos de graffiti, a fin de reconocer y promocionar su pensamiento, sus prácticas culturales y expresiones estéticas; y potenciar sus capacidades organizativas. Se fomentará la creación de espacios permanentes de capacitación, educación y formación, así como la generación de mecanismos de emprendimiento productivo asociativo comunitario en los que participen los integrantes del movimiento Hip Hop en interacción con los demás sectores de la población juvenil de la ciudad.
5. La presente carta compromiso se encuentra abierta a la adhesión de otros colectivos culturales y artísticos que expresen su voluntad de hacerlo.

Firman como constancia de lo acordado, en el Distrito Metropolitano de Quito, a 10 de junio de 2011.


AUGUSTO BARRERA GUARDERAS
ALCALDE METROPOLITANO DE QUITO


FERNANDO CONRADO
REPRESENTANTE DE LOS MOVIMIENTOS
DE LA CULTURA HIP HOP EN QUITO

ANEXO 6.- Reglamento Patrimonial



RESOLUCIÓN No. 251-DE-INPC-2011

Arq. Inés María del Carmen Pazmiño Gavilanes
DIRECTORA EJECUTIVA
INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL

Considerando:

- QUE,** el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural creado mediante Decreto Ejecutivo Supremo No. 2006 (2600) de 09 de junio de 1978, publicado en el Registro Oficial No. 618 de 29 de junio de 1978, tiene entre sus funciones y atribuciones las de investigar, conservar, preservar, restaurar, exhibir y promocionar el Patrimonio Cultural del Ecuador; así como regular de acuerdo a la Ley todas las actividades de esta naturaleza que se realizan en el país;
- QUE,** de conformidad con los artículos 3 de la Ley de Patrimonio Cultural y 5 del Reglamento General de esta Ley, el Director Nacional debe representar legalmente al Instituto, dirigiendo y coordinando el cumplimiento de las finalidades y metas del INPC;
- QUE,** la Constitución de la República del Ecuador en su artículo 3 numeral 7 establece como deber primordial del Estado el proteger el patrimonio natural y cultural del país;
- QUE,** el Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural, expedido mediante Decreto Ejecutivo No. 2733, publicado en Registro Oficial No. 787 de 16 de julio de 1984, en su artículo 3, literal f) establece, entre las atribuciones del Directorio del Instituto el "Dictar, aprobar o reformar (...) los Reglamentos internos necesarios para la buena marcha del Instituto"; facultad que fue delegada por el Directorio mediante Resolución de 13 de noviembre de 2009, delegando expresamente a la Directora Nacional del Instituto el ejercicio de esta atribución;
- QUE,** el Art. 54 del Reglamento a la Ley de Patrimonio, establece que "El Directorio del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural podrá autorizar la salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación con la finalidad de que sean exhibidos en exposiciones o con otros fines de divulgación, exclusivamente a pedido del Director Nacional del Instituto y por los lapsos determinados según los casos. Estas exposiciones deberán ser organizadas por Instituciones de reconocido prestigio y que cumplan con los siguientes requisitos:...";
- QUE,** es necesario expedir un Reglamento que complemente lo estipulado en el Art. 54 del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural y norme los procedimientos

para la adecuada y oportuna tramitación de las solicitudes de salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador para eventuales exposiciones en el exterior;

QUE, el Art. 54 numeral 10) del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural faculta al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural a exigir "...Todos los demás requisitos que establezca el Instituto..."

QUE, de conformidad con el Estatuto Orgánico de Gestión por Procesos del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, aprobado por el Directorio de la Institución, publicado en el Registro Oficial No. 116, de 8 de febrero de 2011, se cambia de denominación de la máxima autoridad de la Institución de Director Nacional a Director Ejecutivo;

Por las consideraciones expuestas, la Directora Ejecutiva del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, legalmente facultada en virtud de la delegación de las facultades realizada por el Directorio en sesión de 13 de noviembre de 2009, y en ejercicio de las atribuciones constantes en el artículo 3 literal f) del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural,

RESUELVE:

EXPEDIR EL REGLAMENTO DE PROCEDIMIENTOS PARA LA SALIDA TEMPORAL DE BIENES PERTENECIENTES AL PATRIMONIO CULTURAL DEL ECUADOR.-

ART. 1.- OBJETO.-

El presente Reglamento tiene por objeto normar la tramitación de solicitudes de salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador y por tanto, las disposiciones contenidas en el presente Reglamento serán aplicadas a toda persona natural o jurídica que solicite la salida temporal de estos bienes para su exposición en el exterior.

ART. 2.- ÁMBITO.-

Las disposiciones del presente Reglamento rige dentro del territorio ecuatoriano para todas las dependencias del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, así como para todas las personas naturales o jurídicas, que soliciten la salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador. El trámite de autorización de salida temporal de estos bienes se lo realizará exclusivamente en las oficinas de la Matriz de la Institución, sin perjuicio de que la solicitud de inicio del proceso puede presentarla el interesado en cualquiera de las direcciones regionales del INPC.

ART. 3.- DE LA SOLICITUD Y SU PLAZO DE PRESENTACIÓN.-

Toda solicitud de salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador, deberá estar dirigida a la Dirección Ejecutiva del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y podrá presentarse en cualquiera de las direcciones

regionales del INPC.

La solicitud deberá ser presentada en formato de expediente, con toda la documentación descrita en el Art. 54 del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural y en cumplimiento de lo dispuesto en el presente Reglamento, con excepción de la Póliza de Seguro cuya presentación se sujetará a lo establecido en el Artículo 4 de este Reglamento.

Toda solicitud de salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural para su exposición en el exterior, se presentará con no menos de cuarenta (40) días plazo de antelación a la fecha de salida de los bienes.

Las solicitudes que no sean presentadas junto con la documentación establecida en el Art. 54 del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural, del presente Reglamento y que no se presenten en el plazo establecido en el inciso anterior, no serán tramitadas y la documentación será devuelta a los solicitantes, por parte de la Dirección de Documentación y Archivo, para que subsanen las falencias y se presenten según las disposiciones vigentes.

Art. 4.- PÓLIZA DE SEGURO CLAVO A CLAVO.-

La póliza de seguro “clavo a clavo” deberá ser contratada por el solicitante una vez que la Dirección de Inventario del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural haya concluido con la revisión y convalidación de las fichas de Inventario con el correspondiente avalúo y estado de conservación de los bienes que forman parte del expediente, en un plazo no mayor a diez (10) días desde la presentación de la solicitud por parte del peticionario.

De igual manera, la Dirección de Inventario del INPC remitirá al solicitante de la salida de los bienes, un ejemplar o un listado con la aprobación del avalúo y el estado de conservación de los bienes para que proceda con la contratación de la correspondiente Póliza de Seguro acorde a los valores aprobados por el INPC.

La Póliza de Seguro “clavo a clavo” deberá respetar y cubrir la totalidad de los montos establecidos en los avalúos de conformidad con los montos establecidos por la Dirección de Inventario del INPC y además, deberá nombrar como “Beneficiario” al propietario o custodio y al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural como entidad representante del Estado Ecuatoriano y por tanto, responsable de velar por la integridad de los bienes pertenecientes al patrimonio cultural del Estado.

La vigencia de la Póliza de Seguro deberá cubrir desde el momento de traslado de su ubicación original, durante el tiempo de la exposición, y treinta (30) días posteriores a la fecha de retorno a su ubicación original en el Ecuador.

La póliza de Seguro deberá ser presentada, mediante un oficio dirigido a la máxima autoridad de la Institución, en la Dirección de Documentación y Archivo del INPC en un plazo no mayor a quince (15) días desde la emisión del informe de

determinación de los avalúos remitido por la Dirección de Inventario del INPC al peticionario.

Una vez revisada la Póliza de Seguros por la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural, esta dirección emitirá un informe que determine el cumplimiento de la póliza y de los requisitos señalados. En el caso de que la Póliza de Seguro no cumpla con los requisitos establecidos en el Art. 4 de este Reglamento, ello deberá ser expuesto en el informe respectivo y por consiguiente, se suspenderá la tramitación de la solicitud y se devolverá al peticionario toda la documentación presentada ante el INPC para que se subsanen las falencias.

ART.5.- VERIFICACIÓN Y EMBALAJE DE LOS BIENES.-

La Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural del INPC, una vez que ha recibido toda la documentación aprobada, procederá a la inspección técnica del embalaje de los bienes que saldrán del país. La verificación de los bienes se la realizará en base a las fichas de Prelación y en presencia de un técnico de la Dirección de Inventario y de la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural, el representante de la compañía que emitió la Póliza de Seguro de los bienes, el curador, el conservador de la muestra y el personal de la compañía encargada del transporte de los bienes.

Si el embalaje no cumple con los parámetros internacionales, el INPC podrá suspender la realización del mismo y emitirá el informe correspondiente, por el cual la máxima autoridad podrá suspender la tramitación de salida de los bienes hasta que se subsanen las falencias.

El INPC, podrá suspender la salida de cualquiera de los bienes patrimoniales que considere como una obra o pieza en riesgo, sea por no estar en buenas condiciones de conservación, no estar en condiciones para el viaje o por ser de valor único, en este último caso el INPC realizará un informe especial que justifique esta suspensión.

Las seguridades finales sobre los embalajes, corren a cargo de la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural del INPC y no podrán ser violentados hasta el arribo de los bienes a su lugar de destino.

La Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural remitirá a la Dirección Ejecutiva un informe técnico detallado del estado de conservación de los bienes y del embalaje realizado, dando visto bueno para la salida de dichos bienes.

ART. 6.- RESOLUCIÓN DE SALIDA.-

El borrador de la Resolución de salida temporal de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural será elaborado por la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural en base al expediente completo y teniendo en consideración toda la documentación constante en el mismo; y, una vez que se haya incluido la Póliza de Seguro.

El borrador de Resolución y el expediente completo serán remitidos a la Dirección de

Documentación y Archivo, con siete (7) días plazo de antelación a la fecha de salida de los bienes, de forma que el Secretario del Directorio pueda realizar la revisión final de dicha resolución y recabar las firmas de los señores miembros de dicho cuerpo colegiado.

Una vez emitida la autorización, el usuario o encargado de la exposición cancelará la especie valorada para la salida temporal de bienes patrimoniales en la Dirección Financiera del INPC, de conformidad con el reglamento de autogestión.

ART. 7.- DEL CURADOR Y CONSERVADOR DE LA MUESTRA.-

Con el Expediente de solicitud, el solicitante imprescindiblemente deberá adjuntar el contrato tanto del “Curador” como del “Conservador” que acompañaran a la Muestra. Dichos contratos estarán acompañados con los respectivos habilitantes de ley, y serán revisados para establecer si dichos contratos cumplen con las responsabilidades que se requieren para el cuidado de las obras de Patrimonio Cultural. Si dichos documentos, se encontraren con falencias, se le hará conocer al solicitante, para que dentro del plazo de cinco (5) días, realice las respectivas correcciones.

ART. 8.- VERIFICACIÓN DE DESEMBALAJE Y RESEMBALAJE DE LOS BIENES PARA SU RETORNO AL ECUADOR.-

La responsabilidad de verificación de los procesos de desembalaje en el lugar de exposición en el exterior y de re-embalaje de retorno al país, estará a cargo de los Curadores y Conservadores, que acompañen a la muestra, en cuyos contratos se determinaran dichas obligaciones.

Al retorno al país, el Curador y Conservador de la muestra presentará a la Dirección Ejecutiva del INPC, un informe técnico sobre los procesos efectuados, que será anexado al expediente, que incluya:

- a. Registro fotográfico antes, durante y después de la exposición
- b. Detalle descriptivo de las actividades
- c. Adjuntar cinco ejemplares de catálogos de la exposición
- d. Informe del desembalaje y re embalaje

El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, mediante autorización de la Dirección Ejecutiva, es el único facultado a consentir el desembalaje de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural que retornan al país, prohibiéndose el desembalaje de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador en locaciones distintas a su estancia habitual y sin la presencia de personal técnico del INPC, conjuntamente con el representante de la compañía que emitió la Póliza de Seguro de los bienes, el Curador y Conservador de la muestra y el personal de la compañía encargada del transporte de las obras.

ART. 9.- INCUMPLIMIENTO DEL PLAZO CONCEDIDO PARA EL RETORNO DE LOS BIENES PERTENECIENTES AL PATRIMONIO

CULTURAL.-

El plazo para el retorno de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural, autorizados para salir temporalmente del país, es el constante en la Resolución suscrita por los Miembros del Directorio y por tanto, es de obligatorio cumplimiento.

El INPC podrá realizar cuanta gestión fuere necesaria para exigir a los responsables el retorno inmediato de dichos bienes culturales y se reserva el derecho de iniciar acciones judiciales o penales que considere necesarios para establecer las responsabilidades del caso y garantizar la protección, conservación y recuperación de los bienes que no han retornado al país en los plazos establecidos.

ART. 10.- DE LA PRÓRROGA DE LA AUTORIZACIÓN DE SALIDA DE BIENES PERTENECIENTES AL PATRIMONIO CULTURAL.-

El interesado deberá presentar con no menos de treinta (30) días plazo de antelación a la fecha de vencimiento del plazo concedido para la estadía fuera del país de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural, una solicitud de prórroga dirigida a la Dirección Ejecutiva del INPC, en la cual se expondrá los motivos de la prórroga solicitada.

Junto con la solicitud de prórroga se presentarán los justificativos, de acuerdo a lo establecido en el Art. 54, literales b) y f) del Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural, donde se incluye una extensión o nueva póliza de seguro en las mismas condiciones que la póliza por la cual se concedió la primera autorización y en la cual se estipule el nuevo periodo de cobertura de la totalidad de los bienes hasta su retorno a su ubicación original en Ecuador, en atención al Art. 4 del presente reglamento.

Una vez presentada la solicitud en la Dirección de Documentación y Archivo de la Institución, junto con la(s) póliza(s), autorizaciones de préstamos de obras, cartas de compromiso y demás documentos, éstos serán remitidos a la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural para que en un plazo máximo de quince (15) días realice la verificación de la documentación y emita un informe en el que se exprese si la solicitud cumple con los requisitos establecidos en las leyes vigentes y el presente Reglamento. Dentro de este plazo, la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural elaborará el borrador de Resolución por la cual se autoriza o se niega, la permanencia de los bienes en el exterior.

Los documentos de la prórroga, junto con el borrador de Resolución serán entregados a la Dirección de Documentación y Archivo, con no menos de diez días plazo a la fecha inicial de retorno de los bienes, de forma que el Secretario del Directorio pueda realizar la revisión de dicha Resolución y recabar las firmas de los señores Miembros del Directorio.

Las solicitudes que no sean presentadas de conformidad con el presente Reglamento y en el plazo establecido en el inciso primero de este artículo, no serán tramitadas y

la documentación será devuelta a los solicitantes, significando la obligación de retorno de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural en la fecha establecida originalmente por el Directorio del INPC, en aplicación de lo estipulado en el Art. 8 del presente Reglamento.

ART. 11.- VERIFICACIÓN DE CUMPLIMIENTO.-

La Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural del INPC vigilará la aplicación y cumplimiento irrestricto de lo dispuesto en la Ley de Patrimonio Cultural, el Reglamento a la Ley de Patrimonio Cultural y el presente Reglamento.

De igual manera, la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural del INPC realizará el seguimiento y velará porque se cumpla con lo dispuesto en las Resoluciones de Autorización de Salida Temporal de Bienes Pertenecientes al Patrimonio Cultural y además realizará los informes pertinentes para mantener informada a la Directora Ejecutiva y el Secretario del Directorio se encargará de informar oportunamente al Directorio del INPC.

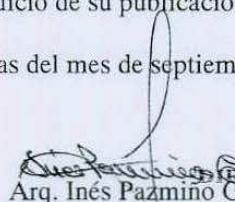
ART. 12.- DEL ARCHIVO DE LOS EXPEDIENTES.-

El archivo y custodia de los expedientes completos relativos a la Salida Temporal de Bienes Pertenecientes al Patrimonio Cultural del Ecuador, lo llevará la Dirección de Documentación y Archivo del INPC y una copia del mismo, reposará en los archivos de la Dirección de Riesgos del Patrimonio Cultural del INPC.

DISPOSICIÓN FINAL.- El presente Reglamento entrará en vigencia da partir de la fecha de su suscripción, sin perjuicio de su publicación.

Dado en Quito D.M., a los 26 días del mes de septiembre del año dos mil once.

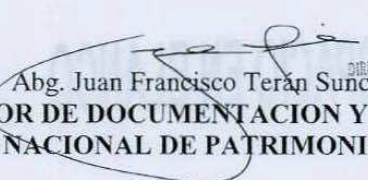



Arq. Inés Pazmiño G.

**DIRECTORA EJECUTIVA NACIONAL
INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL**

Lo Certifico.-




Abg. Juan Francisco Terán Sunca

**DIRECCIÓN DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO
DIRECTOR DE DOCUMENTACION Y ARCHIVO
INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL**

Viernes, 18 de febrero de 2011



ARTE. Este fue uno de los espacios entregados el año pasado. Está en la avenida 6 de Diciembre y Gaspar de Villarreal.

Quito se llenará de coloridos grafitis

El Municipio entregará a los amantes de esta técnica centenares de espacios públicos para que los adornen.

No hay mejor lienzo para un grafitero que los muros de la ciudad. Justamente por eso, ahora estos espacios serán ocupados por las expresiones artísticas de estos grupos, quienes junto con la participación del Municipio, mejorarán la estética urbana de Quito. Son 'metros de metros' que estarán llenos de color, impresiones gráficas y temáticas sociales.

"Lo que planteamos es entregarles espacio público a los diferentes colectivos culturales para que ellos puedan plasmar su arte, sus grafitis. Queremos incluirlos y llegar a acuerdos con ellos porque ahora hay muchos jóvenes inmersos en este proceso", explicó el concejal Freddy Heredia.

Además, según una fuente de la Comisión de Planificación, se busca crear entornos amigables en lugares que han sido descuidados. "Con arte la ciudad es más cálida y segura porque la gente se apropia de las zonas",

a lo que agregó que de manera legal o vandálica ellos seguirán plasmando sus murales.

Limpieza

Otra motivación es reducir los costos que representan para las autoridades las paredes pintadas. En 2010 se gastó alrededor de 750 mil dólares de acuerdo con la información de la Gerencia de Espacio Público. Y a esto se añaden 200 mil dólares que han sido usados para cuidar el patrimonio cultural, en limpieza de aceras, piedras y muros, llevado a cabo por el Instituto Metropolitano de Patrimonio.

"Este dinero se podría reinvertir en diferentes obras, inclusive en la adquisición de materiales (latas de pintura) para los chicos que participen en 'GrafiQuito'" manifestó Heredia. En Quito existen alrededor de 4.000 espacios que pertenecen a

la ciudadanía, muchos de los cuales serán entregados a los grupos de 'grafiteros' para que ellos los transformen.

Los testimonios

"El grafiti es un mundo de temáticas donde cada individuo expresa emociones, ideología o situaciones sociales", dijo Daniel Villacís, miembro de la 'Tripulación Ritmos del Ghetto'. "Cuando lo hacemos de forma legal tenemos más tiempo y tranquilidad para hacer un excelente grafiti, pero cuando es vandálico corre una adrenalina colectiva porque debemos enfrentarnos a lo que pueda ocurrir, lo cual también nos gusta", relató con emoción.

"Han sido 10 años de lucha para ser tomados en cuenta", manifestó Villacís, a lo que Raúl García, miembro de la 'Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur', agregó que éste es un proceso positivo que podrá "recuperar espacios 'vandalizados'".

EL DATO

El muro más grande tendrá alrededor de 20 metros por 21.

Ya se sienta la Jura de la Bandera

Los colegios y escuelas están casi listos para la Jura de la Bandera, en conmemoración de la Batalla de Saraguro. Este año, las instituciones educativas tienen la oportunidad de realizarla entre el viernes 25 de febrero y el sábado 26 para realizarla", según la directora provincial de Educación, Neiva Alvear.

Cada centro se prepara a través de conferencias y charlas sobre la importancia de la Bandera para incentivar a los estudiantes a partir de ahora y se crea un programa especial que incluye fotografías, presentaciones de las bandas y el juramento de los estudiantes de Educación Básica.



PRÁCTICA. En el Colegio repasar esta semana.

Sea parte de nuestra

ANEXO 8.- Ley Patrimonial

REGISTRO OFICIAL

ORGANO DEL GOBIERNO DEL ECUADOR

ADMINISTRACION DEL CONSEJO SUPREMO
DE GOBIERNO

EL ECUADOR HA SIDO, ES Y SERA PAIS AMAZONICO

AÑO IV — QUITO, LUNES 2 DE JULIO DE 1979 — NUMERO 865

<p>Director:</p> <p>VICENTE ANDA MANOSALVAS</p> <p>Teléfonos: Dirección 212-564 Distribución (Almacén) 212-766</p> <p>Impreso en Editora Nacional</p> <p>Tiraje: 7.500 ejemplares.— Valor \$ 2,00 Edición: 16 páginas</p> <p>Suscripción anual \$ 400,00</p>	<p>3501 LEY DE PATRIMONIO CULTURAL ... 5</p> <p>3533 Autorízase al Presidente del Consejo Supremo de Gobierno para que pueda viajar al exterior 10</p> <p style="text-align: center;">ACUERDOS:</p> <p>MINISTERIO DE EDUCACION:</p> <p>6232 Apruébase el Estatuto de la Organización Filosófica Cultural "Crisol" 10</p> <p>MINISTERIO DE RECURSOS NATURALES:</p> <p>14843 Autorízase a CEPE para que contrate la construcción del patio de tanques de la estación cabecera del Poliducto Esmeraldas-Quito 10</p> <p>MINISTERIO DE DEFENSA:</p> <p>950 Apruébase los Estatutos de la Empresa Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" 10</p> <p>INTERMINISTERIAL: MINISTERIOS DE INDUSTRIAS Y DE FINANZAS:</p> <p>113 Beneficio de nuevas inversiones en favor de Textil Ecuador S.A. 14</p> <p style="text-align: center;">RESOLUCIONES:</p> <p>MINISTERIO DE INDUSTRIAS:</p> <p>73 Autorízase inversión nacional a la señora Grase Skinner G. de Miranda 15</p> <p>74 Autorízase inversión nacional al señor Narciso Atlla 15</p> <p>MINISTERIO DE DEFENSA:</p> <p>s/n Autorízase a SEAFMAN para que nacionalice en el país al B/P "North Quenn" 15</p> <p>s/n Autorízase a ECUANAVE C.A. para que nacionalice en el país al B/T Bintang Utara 16</p> <p>AVISO JUDICIAL:</p> <p>— Muerte presunta de Jorge Bernardo Cabrera Cabrera (3ª publicación) 16</p>
<p>SUMARIO</p>	
<p>Decs</p>	<p>Págs.</p>
<p>DECRETOS:</p>	
<p>3473 Transfórmase el Colegio Técnico "Guayaquil" de Ambato, en Instituto Técnico Docente "Guayaquil" 2</p> <p>3474 Ratifícase el Acuerdo de Cooperación Amazónica suscrito entre los Gobiernos del Ecuador y Colombia 3</p> <p>3487-A Acéptase la renuncia presentada por el Dr. Johnny González C., del cargo de Coordinador General de SENDIP 3</p> <p>3478-B Modifícase el Decreto Nº 2928 de 1978, mediante el cual se expidió la Ley de SECAP 3</p> <p>3497-A Confórmase la Delegación ecuatoriana que asistirá a la reunión de Delegados Legales de los países miembros de la OPEP 4</p> <p>3500 Autorízase al Ministro de Educación para que proceda a la enajenación del local de la Escuela "Sucre", de la ciudad de Tulcán 4</p>	

Nº 3501

EL CONSEJO SUPREMO DE GOBIERNO,**Considerando:**

Que es deber del Estado conservar el patrimonio cultural de un pueblo, como basamento de su nacionalidad, constituido por los valores del pensamiento humano manifestados a través de la ciencia, la técnica, de la artesanía y del arte; de sus expresiones lingüísticas, literarias y musicales en concordancia con su tradición forma de vida y costumbres ancestrales hasta el presente;

Que es preciso precautelar el legado cultural de nuestros antepasados y las creaciones notables del arte contemporáneo, impidiendo que salgan al exterior en forma ilegal, menoscabando el patrimonio cultural de la Nación;

Que es necesario estimular a los poseedores de objetos arqueológicos, etnográficos, de colecciones artísticas coloniales, republicanas y contemporáneas y los documentos de toda índole, siendo indispensable realizar el inventario de dicho patrimonio como medida fundamental para su conservación y para que su conocimiento sea ampliamente difundido;

Que es obligación del Estado crear los organismos que con carácter de nacionales se encarguen del cumplimiento de estos fines;

Que la Ley de Patrimonio Artístico dictada por la Asamblea Constituyente de 1946, resulta inadecuada y desactualizada, siendo necesario que se la complemente y se de una nueva orientación; y,

En uso de las atribuciones de que se halla investido.

Decreta:**EXPEDIR LA SIGUIENTE LEY DE PATRIMONIO CULTURAL**

Art. 1º— Mediante Decreto Nº 2600 de 9 de junio de 1978, publicado en el Registro Oficial Nº

618 de 29 de los mismos mes y año, se creó el Instituto de Patrimonio Cultural con personería jurídica, adscrito a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que reemplaza a la Dirección de Patrimonio Artístico y se financiará con los recursos que anualmente constarán en el Presupuesto del Gobierno Nacional, a través del Capítulo correspondiente al Ministerio de Educación y Cultura.

Art. 2º— El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural se conforma de: un Directorio, una Dirección Nacional, las Subdirecciones y las demás unidades técnicas y administrativas que constarán en el Reglamento respectivo. Es función del Directorio dictar y aprobar el Reglamento Orgánico Funcional.

El Directorio se conforma de los siguientes miembros:

El Ministro de Educación y Cultura o su Delegado, quien lo presidirá;

El Ministro de Defensa o su Delegado;

El Ministro de Gobierno y Municipalidades o su Delegado;

El Presidente de la Conferencia Episcopal del Ecuador o su Delegado;

El Director de la Casa de la Cultura Ecuatoriana o su Delegado;

El Director de Patrimonio Cultural; y,

El Presidente del Consejo Nacional de Educación Superior o su Delegado.

El Secretario nato de este Organismo es el Secretario del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Art. 3º— El Director Nacional del Instituto será nombrado por el Directorio y será el representante legal del Organismo. Le corresponderá la delegación y representación del País en cada reunión internacional relacionada con su competencia.

Art. 4º— El Instituto de Patrimonio Cultural, tendrá las siguientes funciones y atribuciones:

a) Investigar, conservar, preservar, restaurar, exhibir y promocionar el Patrimonio Cultural en el Ecuador; así como regular de acuerdo a la Ley todas las actividades de esta naturaleza que se realicen en el país;

b) Elaborar el inventario de todos los bienes que constituyen este patrimonio ya sean propiedad pública o privada;

c) Efectuar investigaciones antropológicas y regular de acuerdo a la Ley estas actividades en el país;

d) Velar por el correcto cumplimiento de la presente Ley; y,

e) Las demás que le asigne la presente Ley y Reglamento.

Art. 5º— Para el cumplimiento de los fines expresados en el Artículo anterior el Instituto gozará de exoneración de todo derecho arancelario.

Art. 6º— Las personas naturales y jurídicas, las Fuerzas Armadas, la Policía Civil y Aduanera están

obligados a prestar su colaboración en la defensa y conservación del Patrimonio Cultural ecuatoriano.

Art. 7º.— Decláranse bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado los comprendidos en las siguientes categorías:

a) Los monumentos arqueológicos muebles e inmuebles, tales como: objetos de cerámica, metal, piedra o cualquier otro material pertenecientes a la época prehispánica y colonial; ruinas de fortificaciones, edificaciones, cementerios y yacimientos arqueológicos en general; así como restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con las mismas épocas;

b) Los templos, conventos, capillas y otros edificios que hubieren sido construidos durante la Colonia; las pinturas, esculturas, tallas, objetos de orfebrería, cerámica, etc. pertenecientes a la misma época;

c) Los manuscritos antiguos e incunables, ediciones raras de libros, mapas y otros documentos importantes;

d) Los objetos y documentos que pertenecieron o se relacionan con los precursores y próceres de la Independencia Nacional o de los personajes de singular relevancia en la Historia ecuatoriana;

e) Las monedas, billetes, sellos, medallas y todos los demás objetos realizados dentro o fuera del país y en cualquier época de su Historia, que sean de interés numismático nacional;

f) Los sellos, estampillas y todos los demás objetos de interés filatélico nacional, hayan sido producidos en el país o fuera de él y en cualquier época;

g) Los objetos etnográficos que tengan valor científico, histórico o artístico, pertenecientes al Patrimonio Etnográfico;

h) Los objetos o bienes culturales producidos por artistas contemporáneos laureados serán considerados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación a partir del momento de su defunción y en vida, los que han sido objeto de premiación nacional; así como los que tengan treinta años o más de haber sido ejecutados;

i) Las obras de la naturaleza, cuyas características o valores hayan sido resaltados por la intervención del hombre o que tengan interés científico para el estudio de la flora, la fauna y la paleontología;

j) En general, todo objeto y producción que no conste en los literales anteriores y que sean producto del Patrimonio Cultural de la Nación tanto del pasado como del presente y que por su mérito artístico, científico o histórico que hayan sido declarados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural por el Instituto sea que se encuentren en poder del Estado, de las Instituciones religiosas o pertenezcan a sociedades o personas particulares.

Cuando se trate de bienes inmuebles se considerará que pertenece al Patrimonio Cultural de la Nación el bien mismo, su entorno ambiental y paisajístico necesario para proporcionarle una visibilidad adecuada; debiendo conservar las condiciones de ambientación e integridad en que fueron construidos. Corresponde al Instituto de Patrimonio Cultural delimitar esta área de influencia.

Art. 8º.— Los propietarios de los bienes comprendidos en la enumeración del Artículo anterior, están obligados a poner en conocimiento del Instituto de Patrimonio Cultural, por medio de una lista detallada la existencia de dichos objetos dentro del plazo que determine el Instituto y permitir la realización de su inventario cuando el Instituto lo determine.

Art. 9º.— A partir de la fecha de vigencia de la presente Ley, el Estado se hace y es dueño de los bienes arqueológicos que se encontraren en el suelo o el subsuelo y en el fondo marino del territorio ecuatoriano sean estos objetos de cerámica, metal, piedra o cualquier otro material perteneciente a las épocas prehispánica y colonial, incluyéndose restos humanos o de la flora y de la fauna relacionados con las mismas épocas, no obstante el dominio que tuvieren las instituciones públicas o privadas, comprendiendo a las sociedades de toda naturaleza o particulares, sobre la superficie de la tierra donde estuvieren o hubieren sido encontrados deliberadamente o casualmente.

Este dominio exclusivo por parte del Estado se extiende a los bienes mencionados en el inciso anterior, que estuvieren en manos de las instituciones públicas o privadas o de las personas naturales, con anterioridad a la vigencia de la presente Ley, cuya existencia no hubiera sido comunicada al Instituto de Patrimonio Cultural de acuerdo con el Artículo anterior, o no llegara a hacerlo, sin culpa de sus actuales detentadores, dentro de los plazos que para el efecto determine el mencionado Instituto en publicaciones de prensa.

A fin de evitar confusiones, las copias actuales de objetos arqueológicos deberán estar grabadas con sellos en relieve que las identifique como tales.

En el caso de objetos de cerámica, los sellos serán marcados antes de la cocción.

El derecho de propiedad del Estado se ejercerá a través del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, el cual podrá retener para usos culturales los bienes arqueológicos antedichos, o entregar la custodia de los mismos a los demás importantes museos públicos del país.

Art. 10.— Lo dispuesto en esta Ley no deroga las obligaciones de los ordinarios de las Diócesis, según lo prescrito en el Artículo 8º del Modus Vivendi, celebrado entre la Santa Sede y el Gobierno del Ecuador, el 24 de Julio de 1937.

El Director del Instituto de Patrimonio Cultural actuará como Representante del Gobierno para el cumplimiento de dicho Artículo del Modus Vivendi.

Art. 11.— La declaración que confiere el carácter de bien perteneciente al Patrimonio Cultural de la Nación constante en el Art. 6 de esta Ley o formulado por el Instituto de Patrimonio Cultural no priva a su propietario de ejercer los derechos de dominio de dicho bien, con las limitaciones que establece la presente Ley.

Art. 12.— Toda transferencia de dominio de los objetos pertenecientes al Patrimonio Cultural de la

Nación, sea a título gratuito u oneroso, se hará con autorización del Instituto de Patrimonio Cultural, tampoco se podrá cambiar de sitio tales objetos sin permiso del Instituto. En uno u otro caso, atento a las necesidades de conservar el Patrimonio, podrá negarse la autorización solicitada.

El Instituto reglamentará el comercio dentro del país de los bienes del Patrimonio Cultural. Por el incumplimiento de sus disposiciones impondrá sanciones; pudiendo aun declarar nulas las transferencias que se realizaren sin esta autorización.

Art. 13.— No puede realizarse reparaciones, restauraciones ni modificaciones de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural sin previa autorización del Instituto.

Las infracciones de lo dispuesto en este Artículo acarrearán sanciones pecuniarias y prisión de hasta un año de acuerdo al Reglamento. Si como resultado de estas intervenciones se hubieran desvirtuado las características de un bien cultural el propietario estará obligado a restituirlo a sus condiciones anteriores; debiendo el Instituto imponer también una multa anual hasta que esta restitución se cumpla. Las multas se harán aditivas a los contratistas o administradores de obras, autores materiales de la infracción; pudiendo llegar inclusive hasta la confiscación.

Art. 14.— Las municipalidades y los organismos estatales no pueden ordenar ni autorizar derrocamientos, restauraciones o reparaciones de los bienes inmuebles que pertenezcan al Patrimonio Cultural de la Nación sin previo permiso del Instituto; siendo responsable de la infracción el funcionario que dio la orden o extendió la autorización, quien será penado con la multa que señale el Reglamento.

Art. 15.— Las municipalidades de aquellas ciudades que posean Centros Históricos, conjuntos urbanos o edificios aislados cuyas características arquitectónicas sean dignas de ser preservadas deberán dictar Ordenanzas o Reglamentos que los protejan y que previamente hayan obtenido el Visto Bueno por el Instituto de Patrimonio Cultural.

Si los Planes Reguladores aprobados por dichas municipalidades atenten contra estas características, el Instituto exigirá su reforma y recabará el cumplimiento de este Artículo.

Art. 16.— Queda prohibido todo intento de adulteración de los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar, previa la autorización del Instituto de Patrimonio Cultural, lo que fuese absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones.

Art. 17.— Los organismos del Estado, las Instituciones Religiosas, las Sociedades o personas particulares que posean bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación, tienen la ineludible obliga-

ción de permitir, a solicitud del Instituto, su visita en días y horas previamente señaladas, para la observación, el estudio y la reproducción fotográfica o dibujada de los objetos sujetos a esta Ley que les pertenezcan o que tengan en posesión.

Es facultad del Instituto inspeccionar los lugares donde existiesen bienes culturales, por medio de sus delegados, previa presentación de las respectivas credenciales.

Art. 18.— La incuria en la conservación de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación será castigada con la confiscación de la obra si existe peligro de su destrucción, en cuyo caso se indemnizará a su propietario con el 25% del valor del bien, avaluado por peritos.

Art. 19.— Cualquiera persona puede denunciar al Instituto de Patrimonio Cultural las infracciones a la presente Ley; y, en caso de constatarse su veracidad, tendrá derecho a una gratificación de hasta el 25% del valor de la multa impuesta. Esta denuncia tendrá el carácter de reservado.

Art. 20.— No se impondrá gravamen alguno sobre los objetos muebles que constan en el inventario del Patrimonio Cultural de la Nación, queriendo exonerados del pago de los tributos vigentes que les pudiera afectar, tales como el impuesto a la Renta, a las herencias, legados y donaciones; es decir gozan de total y automática excepción y exoneración de todo caso de imposiciones, fiscales, provinciales y municipales.

Art. 21.— Serán exonerados del 50% de los impuestos prediales y sus anexos los edificios y construcciones declarados bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación que tengan un correcto mantenimiento y se encuentren inventariados.

Cuando estos edificios hayan sido restaurados con los respectivos permisos del Instituto de Patrimonio Cultural y de las municipalidades, y siempre que el valor de las obras de restauración llegaren por lo menos al 30% del avalúo catastral del inmueble, la exoneración de los impuestos será total por el lapso de cinco años a contarse desde la terminación de la obra. Si se comprobare que el correcto mantenimiento ha sido descuidado, estas exoneraciones se darán por terminadas.

Art. 22.— Los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural que corrieren algún peligro podrán ser retirados de su lugar habitual, temporalmente por resolución del Instituto, mientras subsista el riesgo.

Art. 23.— Ningún objeto perteneciente al Patrimonio Cultural de la Nación puede salir del país, excepto en los casos en que se trate de exposiciones o de otros fines de divulgación, en forma temporal, siempre con permiso del Directorio, previo informe técnico del Instituto.

Todo acto que manifieste intención de sacar bienes culturales del país será sancionado conforme a lo dispuesto en el Reglamento.

do del país dichos bienes éstos serán incautados, se sancionará a los responsables con prisión de hasta dos años y las demás que se establecieron en el Reglamento.

Se declara de acción popular la denuncia de las infracciones contempladas en este Artículo, y a quienes la hicieren se les bonificará con el 25% del valor de la multa impuesta en cada caso.

Art. 24.— Están exentos del pago de derechos aduaneros, quienes introduzcan al país bienes culturales que a juicio del Instituto de Patrimonio Cultural, merezcan ser considerados como tales.

Art. 25.— En el Reglamento se fijarán los plazos y requisitos para la salida del país de los bienes culturales que hayan ingresado con o sin dicha exoneración.

Art. 26.— El Gobierno procurará celebrar convenios internacionales que impidan el comercio ilícito de bienes culturales y faciliten el retorno de los que ilegalmente hubiesen salido del Ecuador.

Art. 27.— Todo monumento que deba estar situado en calles, plazas, paseos o parques, tales como grupos escultóricos, estatuas conmemorativas, etc. que se levanten en el Ecuador, deberán contar con el permiso previo del Instituto de Patrimonio Cultural, al cual se le enviarán los proyectos, planos, maquetas, etc. para que autorice su erección.

Art. 28.— Ninguna persona o entidad pública o privada puede realizar en el Ecuador trabajos de excavación arqueológica o paleontológica, sin autorización escrita del Instituto de Patrimonio Cultural. Las autoridades militares, de policía o aduanas harán respetar las disposiciones que se dicten en relación a estos trabajos.

El incumplimiento de este Artículo será sancionado con prisión de hasta dos años, la confiscación de los objetos extraídos, de los vehículos e implementos utilizados para tal fin y con las multas reglamentarias.

Art. 29.— El Instituto de Patrimonio Cultural sólo podrá conceder el permiso a que se refiere el Artículo precedente a las personas o instituciones que a su juicio reúnan las condiciones necesarias para hacerlo técnica y debidamente, y siempre que lo crea oportuno deberá vigilar por medio de las personas que designe sobre el curso de las excavaciones, de acuerdo con los Reglamentos que se expidieren al respecto.

Art. 30.— En toda clase de exploraciones mineras, de movimientos de tierra para edificaciones, para construcciones viarias o de otra naturaleza, lo mismo que en demoliciones de edificios, quedan a salvo los derechos del Estado sobre los monumentos históricos, objetos e interés arqueológico y paleontológico que puedan hallarse en la superficie o subsuelo al realizarse los trabajos. Para estos casos, el contratista, administrador o inmediato responsable dará cuenta al Instituto de Patrimonio Cul-

tura haya verificado el hallazgo.

En el caso de que el aviso del hallazgo se lo haga ante cualquiera de los Presidentes de los Núcleos Provinciales de la Casa de la Cultura, pondrá inmediatamente en conocimiento del Instituto, el cual ordenará el reconocimiento técnico correspondiente, a fin de decidir sobre la importancia o mérito del descubrimiento y dictar las providencias respectivas.

Art. 31.— En la medida en que la permanencia y continuidad de algunos grupos étnicos de cultura indígena en el Ecuador, representen un testimonio viviente de la pluralidad de las culturas vernáculas, el Instituto de Patrimonio Cultural, por sí mismo o a través de otros organismos, adoptará las medidas conducentes a la conservación de sus costumbres, lenguaje, manifestaciones culturales, artesanales, técnicas, artísticas, musicales, religiosas, rituales o comunitarias que los mismos indígenas hayan reconocido como recurrentes y válidas para su identificación y expresión cultural.

Esta conservación no debe ir en desmedro de la propia evolución cultural, mejoramiento e integración social y económica de los indígenas.

Art. 32.— Para la realización de investigaciones antropológicas o para la suscripción por parte del Gobierno Nacional de todo Convenio con personas o instituciones nacionales o extranjeras que realicen en el país estudios de investigaciones sobre los aspectos contemplados en el Artículo anterior, deberá contarse necesariamente con el dictamen favorable del Instituto y los resultados de tales investigaciones serán entregados en copia a dicho Instituto.

El incumplimiento de esta norma será sancionado conforme al Reglamento.

Art. 33.— Las expresiones folclóricas, musicales, coreográficas, religiosas, literarias o lingüísticas que correspondan a grupos étnicos culturalmente homogéneos, el Instituto de Patrimonio Cultural, por sí mismo o a través de las autoridades competentes, recabará la adopción de medidas que tiendan a resguardar y conservar tales manifestaciones. Es responsabilidad del Instituto el conservar por medio de la fotografía, cinematografía, grabación sonora o por otros medios estas manifestaciones en toda su pureza.

La recopilación con fines comerciales de estos testimonios deberá contar con la autorización previa del Instituto.

Art. 34.— El Instituto de Patrimonio Cultural velará para que no se distorsione la realidad cultural del país expresada en todas las manifestaciones de su pluralismo cultural, mediante la supervisión y control de representaciones o exhibiciones que tengan relación con los enunciados del Patrimonio Cultural de la Nación.

Art. 35.— Para cumplir con los objetivos indicados en la presente Ley, el Instituto de Patrimonio

Cultural podrá pedir al Gobierno o Municipios la declaratoria de utilidad pública para fines de expropiación de los bienes inmuebles que directa o accesoriamente forman parte del Patrimonio Cultural del Estado.

Art. 36.— Constituirán elementos deducibles para la determinación del ingreso gravable con el Impuesto a la Renta, el valor de las donaciones hechas al Instituto para restauraciones u obras que beneficien al Patrimonio Cultural del Estado.

Art. 37.— Toda persona que salga del país, aunque tuviere carácter diplomático, deberá presentar ante la Dirección de Inmigración o de la Aduana del puerto de embarque la declaración juramentada de no llevar en su equipaje algún objeto perteneciente al Patrimonio Cultural del Estado, de conformidad con las disposiciones reglamentarias pertinentes.

Art. 38.— Los bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado que hubieren sido reunidos por una entidad estatal o por una persona natural o jurídica privada con un criterio coherente podrán ser declarados como colección. La colección constituye un solo bien para efecto jurídico, con carácter indivisible, de manera que los objetos muebles que la integran sólo podrán ser adjudicados a diferentes personas, conservados o exhibidos en lugares distintos con la autorización del Instituto de Patrimonio Cultural.

Art. 39.— Podrá declararse que un objeto ha perdido su carácter de bien perteneciente al Patrimonio Cultural cuando los deterioros hayan eliminado totalmente su interés como tal, sin que sea factible su restauración.

Art. 40.— Los museos nacionales podrán excepcionalmente, ser autorizados por resolución del Directorio del Instituto de Patrimonio Cultural; para canjear objetos nacionales o extranjeros del Patrimonio Cultural del Estado, que posean similares características con otros bienes muebles nacionales o extranjeros que se encuentren en el exterior.

Art. 41.— El Instituto de Patrimonio Cultural está facultado para imponer a los propietarios o responsables de bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado, la adopción de ciertas medidas precautelatorias para la protección de las mismas. El incumplimiento de tales disposiciones será sancionado con las penas establecidas en el Reglamento. El Instituto podrá además expropiar o decomisar tales bienes culturales con el pago de hasta el 25% del valor estimado en el caso de expropiaciones.

Art. 42.— El Instituto de Patrimonio Cultural podrá delegar las atribuciones de control del cumplimiento de esta Ley en una zona determinada, a las Entidades y Autoridades públicas que estime conveniente.

Disposiciones Generales

PRIMERA.— En el plazo de noventa días el Instituto elaborará y someterá a la aprobación del Ministerio de Educación y Cultura los Reglamentos y manuales correspondientes a la presente Ley.

SEGUNDA.— Corresponde al Directorio del Instituto aprobar el Proyecto de su presupuesto anual, el mismo que será sometido a consideración del Ministerio de Finanzas para su sanción final, de conformidad con la Ley de Presupuesto del Gobierno Nacional, Ley Orgánica de Administración Financiera y Control y Ley de Servicio Civil y Carrera Administrativa.

TERCERA.— El resultado de las sanciones establecidas constituirá Patrimonio del Instituto.

Disposición Transitoria

Los bienes y enseres que pertenecieron a la Dirección de Patrimonio Artístico, pasan a depender del Instituto de Patrimonio Cultural.

Es obligación del Instituto, en lo posible conservar al personal que ha venido laborando en la Dirección de Patrimonio Artístico.

Disposición Final

Derógase la Ley de Patrimonio Artístico dictada por la Asamblea Constituyente el 22 de Febrero de 1945, publicada en el Suplemento del Registro Oficial N° 1202 de 20 de Agosto de 1960; el Decreto N° 1008 de 8 de Junio de 1971, publicado en el Registro Oficial N° 266 de 14 de Julio de 1971, y todas las disposiciones que se opusieron a la presente Ley, que entrará en vigencia a partir de su publicación en el Registro Oficial y se encarga su ejecución a los señores Ministros de Educación y Cultura y de Finanzas y Crédito Público.

Dado en el Palacio Nacional, en Quito, a 19 de Junio de 1979.

f.) Almirante Alfredo Poveda Burbano, Comandante General de la Fuerza Naval, Presidente del Consejo Supremo de Gobierno.— f.) General de División Guillermo Durán Arcental, Comandante General de la Fuerza Terrestre, Miembro del Consejo Supremo de Gobierno.— f.) Teniente General Luis Leoro Franco, Comandante General de la Fuerza Aérea, Miembro del Consejo Supremo de Gobierno.— f.) Fernando Dobronsky Ojeda, General de División, Ministro de Educación y Cultura.— f.) Ledo. Juan Reyna Santacruz, Ministro de Finanzas y Crédito Público.

Es copia.— Lo certifico:

f.) Enrique Dobronski B., Coronel E.M.S., Secretario General de la Administración Pública.

EL CONSEJO SUPREMO DE GOBIERNO,

Considerando:

Que el señor Almirante Alfredo Poveda Burbano, Comandante General de la Fuerza Naval, Presidente del Consejo Supremo de Gobierno, debe ausentarse del país para atender asuntos de orden particular; y.

En uso de las atribuciones de que se halla investido,

Decreto:

Art. UNICO.— Autorizar al señor Almirante Alfredo Poveda Burbano, Comandante General de la Fuerza Naval, Presidente del Consejo Supremo de Gobierno para que pueda viajar al exterior a partir del 21 del presente mes.

Dado, en el Palacio Nacional, en Quito, a 20 de junio de 1979.

f.) Almirante Alfredo Poveda Burbano, Comandante General de la Fuerza Naval, Presidente del Consejo Supremo de Gobierno.— f.) General de División Guillermo Durán Arcentales, Comandante General de la Fuerza Terrestre, Miembro del Consejo Supremo de Gobierno.— Teniente General Luis Leoro Franco, Comandante General de la Fuerza Aérea, Miembro del Consejo Supremo de Gobierno.

Es copia.— Lo certifico.

f.) Julio Enrique Dobronski Bohórquez, Coronel E.M.S., Secretario General de la Administración Pública.

Nº 6232

EL MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA,

Visto el Estatuto de la Organización Filosófica Cultural "Crisol", y siendo favorable el dictamen de Asesoría Jurídica de esta misma Secretaría de Estado según consta en el Memorandum Nº 489 AJ de 8 de junio de 1979.

En uso de sus atribuciones:

Acuerda:

Aprobar el presente Estatuto de la Organización Filosófica Cultural "Crisol", por no contrariar a disposición legal alguna, con las observaciones siguientes:

1.— En Disposiciones Generales incluirse un Art. que diga: "En caso de disolución, la Asamblea General de la Organización se regirá por lo establecido en el Título XXIX del Código Civil".

2.— En el Art. 28 sustituir "Ministerio de Trabajo y Bienestar Social" por "Ministerio de Educación y Cultura".

Comuníquese.— En Quito, a 26 de junio de 1979.

Eduardo Granja Garces, Subsecretario de Educación y Cultura.

Nº 14843

EL MINISTRO DE RECURSOS NATURALES Y ENERGETICOS,

Considerando:

Que, el abastecimiento de derivados del petróleo es servicio público de imperiosa e impostergable necesidad para el mejor desenvolvimiento de las actividades del país en general y en especial de la industria, el comercio y el uso doméstico;

Que, para el cabal funcionamiento del Poliducto Esmeraldas-Quito, que se está construyendo, se requiere con el carácter de urgente contratar, la provisión, construcción y montaje del patio de tanques de la estación cabecera del referido poliducto;

Que, el Directorio de CEPE, en sesión de 9 de marzo de 1979, expide la resolución Nº 063-79, autorizando que se contrate en forma directa y sin ningún otro requisito la construcción de la mencionada estación cabecera del poliducto;

Que, el Gerente General de CEPE, basado en la antes citada resolución del Directorio, mediante oficio Nº 025-CL-79-4513, de 14 de junio de 1979, ha solicitado autorización para efectuar esta contratación, por tratarse de una obra de necesidad urgente; y.

En uso de la facultad que le confiere el inciso tercero del Art. 93 de la Ley de Hidrocarburos.

Acuerda:

Art. 1.— Autorizar al Gerente General de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana para que, en forma directa y sin ningún otro requisito contrate la provisión, construcción y montaje del patio de tanques de la estación cabecera del Poliducto Esmeraldas-Quito.

Art. 2.— Los aspectos técnicos, económicos, legales y de ejecución de las respectivas contrataciones son de exclusiva responsabilidad de CEPE.

Comuníquese.— Dado en Quito, a 20 de junio de 1979.

f.) Eduardo Semblantes Polanco, General de División.

Es copia.— Certifico:

f.) Eduardo Cevallos Cueva, Director Administrativo, Encargado.

Nº 950

ANDRES ARRATA MACIAS,
General de División (r),
Ministro de Defensa Nacional,

Considerando:

Que, mediante Decreto Supremo Nº 2450 de Abril 26 de 1978, publicado en el Registro Oficial Nº 579

de Mayo 4 de 1978 se transforma Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" en empresa estatal; y en su Art. 4º se señala que el Ministro de Defensa Nacional deberá expedir, mediante acuerdo, los Estatutos de la Empresa.

En uso de las facultades de que se halla investido.

Acuerda:

ARTICULO PRIMERO — Aprobar los siguientes Estatutos de la Empresa Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC".

CAPITULO I

Naturaleza, domicilio, patrimonio, objeto y plazo

ARTICULO 1º— NATURALEZA

Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC", es una Empresa Comercial Naviera, estatal, perteneciente a la Armada Nacional, con personería jurídica, patrimonio propio y administración autónoma.

ARTICULO 2º— DOMICILIO

El domicilio principal de Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" es la ciudad de Quito, Capital de la República del Ecuador. Podrá establecer Sucursales, Agencias y oficinas de la Empresa con domicilios dentro o fuera del territorio nacional.

ARTICULO 3º— PATRIMONIO

El patrimonio de Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" está constituido por:

- a) Las naves y otras embarcaciones que pertenecen a la Empresa y las que en lo sucesivo pueda adquirir a cualquier título;
- b) Los edificios, muelles que fueren de su propiedad o se construyeren posteriormente, pontones, dependencias, bodegas e instalaciones de maestranza, radios, servicios de comunicaciones y transporte que existieren o se adquirieren en el futuro;
- c) Las maquinarias, herramientas, útiles, muebles, enseres, vitualias, y demás especies destinadas al servicio, exploración, mantenimiento y reparación de las naves y de los otros bienes de la Empresa;
- d) Los ingresos propios de la explotación comercial de sus bienes;
- e) El producto de la venta de sus bienes;
- f) Las provenientes de donaciones, asignaciones o legados de personas naturales o jurídicas o de entidades oficiales o particulares, que lo hicieron a cualquier título; y,
- g) Cualquier otro ingreso no especificado que se le otorgue por Ley, Ordenanza, Reglamento, Convenio o Contrato.

ARTICULO 4º— OBJETO

El objeto de esta Empresa es el transporte comercial marítimo y fluvial de hidrocarburos, y las

demás actividades complementarias o suplementarias que tengan relación con esta finalidad, en cualquiera o en todas sus modalidades, de conformidad con las leyes vigentes y aplicables a este objeto.

Para el cumplimiento de su objeto, Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" tendrá una flota de naves propias, pudiendo también, de acuerdo a sus necesidades, fletar otras naves.

Adicionalmente, Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC" está facultada para formar y constituir sociedades o empresas que tengan relación directa o indirecta con el transporte por agua. También podrá asociarse o afiliarse a otras empresas, requiriendo para ello la aprobación del Directorio.

ARTICULO 5º— PLAZO

El plazo de duración de la Empresa es indefinido. La Comandancia General de Marina tendrá la facultad privativa para resolver su disolución fijando para el efecto las normas correspondientes.

CAPITULO II

De los órganos de la empresa

ARTICULO 6º— ORGANOS

Para el cumplimiento de su objeto, la Empresa actuará por medio de los siguientes órganos: Directorio, Presidencia y Gerencia General.

CAPITULO III

Del Directorio

ARTICULO 7º— NIVEL DE AUTORIDAD

El Directorio constituye la máxima autoridad de la Empresa y está investido de las más amplias atribuciones para dirigir la administración de sus negocios y bienes.

ARTICULO 8º— CONFORMACION

El Directorio estará integrado por cinco (5) miembros:

- a) Un Presidente, que será el señor Comandante General de Marina o su Delegado;
 - b) Cuatro Directores Titulares y cuatro suplentes, que serán designados por el señor Comandante General de Marina, con el asesoramiento del Consejo de Oficiales Generales de la Armada.
 - c) Un Secretario nombrado por el Directorio.
- El Directorio designará Vice-Presidente a uno de sus miembros.

ARTICULO 9º— SESIONES

Las sesiones del Directorio serán Ordinarias y Extraordinarias y se efectuarán en el domicilio principal de la Empresa, salvo el caso que al menos tres de sus miembros solicitaren al Presidente del Directorio realizarla en otro lugar.

(3) meses. Las sesiones extraordinarias, cuando las determine el Directorio en sesión anterior, o las disponga el Presidente ó tres (3) o más de sus miembros, o la solicite el Gerente General para tratar temas específicos. Todas las sesiones serán convocadas por escrito mediante carta, telex o cable, suscrito por el Secretario del Directorio.

En todas las sesiones deberá estar presente el Gerente General o quien lo reemplaze.

ARTICULO 10.— QUORUM

El Directorio se considerará válidamente constituido para sesionar, cuando concurren por lo menos tres de sus miembros.

ARTICULO 11.— PRESIDENTE Y SECRETARIO

Las sesiones serán dirigidas por el Presidente o, en su lugar, por el Vicepresidente. El Secretario del Directorio será además el Asesor Jurídico de la Empresa, y su relación con esta será la de un profesional, no dependiente. Tendrá a su vez un suplente.

ARTICULO 12.— RESOLUCIONES

Las resoluciones del Directorio serán acordadas por mayoría absoluta. En caso de empate en la votación, el Presidente tendrá voto dirimente. Para que el Directorio pueda acordar la transformación o fusión de la Empresa, la modificación de los presentes Estatutos, o, si fuere del caso, la disolución y liquidación de la misma, deberán estar presentes obligatoriamente los cinco miembros que integren el Directorio y su resolución adoptada por unanimidad. En caso de no obtener unanimidad en la primera votación, se procederá a una segunda votación en una sesión posterior, aprobándose la resolución con el voto de la mayoría absoluta.

ARTICULO 13.— LIBRO DE ACTAS

Las resoluciones del Directorio, así como una sintética relación de las sesiones sean estas ordinarias o extraordinarias, constarán en Actas que se ascantarán en hojas foliadas que llevará la Secretaría del Directorio. Todas las Actas deberán ser aprobadas por el Directorio y serán firmadas por quien haya presidido la correspondiente sesión y por el Secretario. Antes de la aprobación, copias de las Actas deberán ser remitidas a sus miembros.

ARTICULO 14.— SUPLENCIA

En los casos de falta o ausencia de cualquiera de los Directores Principales será convocado al Director Suplente en el orden de su nombramiento.

ARTICULO 15.— VACANCIA

El cargo de miembro del Directorio quedará vacante en los siguientes casos:

Marina, con igual procedimiento que el seguido para la designación;

- b) Renuncia aceptada por el señor Comandante General de Marina;
- c) Muerte;
- d) Enfermedad que le inhabilite para ejercer el cargo;
- e) Ausencia del país por un lapso de seis meses

ARTICULO 16.— PERIODO DE DURACION DE LOS DIRECTORES

A excepción del Presidente, los Miembros del Directorio durarán dos años en el ejercicio de sus funciones, pudiendo ser reelegidos, por igual periodo indefinidamente.

ARTICULO 17.— ATRIBUCIONES Y DEBERES DEL DIRECTORIO

Son atribuciones y deberes del Directorio:

a) Designar al Vice-Presidente, de entre sus miembros, y al Secretario Titular y a su Suplente, de fuera de su seno;

b) Designar al Gerente General por un periodo de cuatro años (4), quien podrá ser reelegido, por igual periodo, indefinidamente, escogindolo de entre los candidatos que procedan de los siguientes sectores:

- 1.— Ejecutivos de la Empresa;
- 2.— Oficiales de la Armada en retiro;
- 3.— Prestantes hombres de negocios de reconocido éxito.

c) A propuesta del Gerente General designar a los demás Gerentes de la Empresa. Los Gerentes deberán tener instrucción superior especializada o ser ejecutivos altamente calificados. Los Gerentes Regionales y del Exterior serán nombrados preferentemente de entre el personal ejecutivo de la Empresa.

Los funcionarios así designados durarán dos años en sus funciones y, a propuesta del Gerente General, podrán ser reelegidos por igual periodo, indefinidamente.

d) Decidir y autorizar la celebración y ejecución de todo acto o contrato especial o extraordinario que exceda los límites de autoridad contemplados para el Gerente General en el Capítulo V de los presentes Estatutos.

e) Fijar y revisar periódicamente la cuantía máxima de aquellos actos o contratos especiales o extraordinarios que el Gerente General pueda autorizar con una sola firma.

f) Aprobar anualmente el Presupuesto General de la Empresa propuesto por el Gerente General, así como las modificaciones y ajustes del mismo durante el ejercicio contable.

g) Autorizar, con sujeción a las Leyes pertinentes la afiliación o el retiro de la Empresa de los organismos navieros de carácter nacional o internacional;

h) Aprobar el Balance General y el Estado de Pérdidas y Ganancias debidamente auditados, y de-

cidir respecto a las propuestas que sugiera el Gerente General sobre tratamiento a los beneficios o pérdidas del ejercicio.

- i) Aprobar la organización de la Empresa.
- j) Designar de entre sus miembros, comisiones de trabajo.
- k) Someter a la aprobación del señor Ministro de Defensa Nacional los proyectos de reforma de los Estatutos.
- l) Solicitar que la Inspectoría General de la Armada audite anualmente los Balances de la Empresa así como autorizar al Gerente General la contratación de firmas auditoras externas para la auditoría de las Cuentas y Balances de la Empresa.
- m) Ejercer las demás atribuciones y deberes que le confiere la Ley, los presentes Estatutos y los Reglamentos.
- n) Autorizar, a solicitud del Gerente General, el establecimiento de sucursales, Agencias y Representaciones de la Empresa en el país o en el Exterior, así como la asociación a otras Empresas nacionales o extranjeras, la creación de subsidiarias y la participación como accionistas en otras Empresas.

CAPITULO IV

Del Presidente del Directorio

ARTICULO 18.— ATRIBUCIONES Y DEBERES

El Presidente del Directorio tendrá las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Convocar y presidir las sesiones del Directorio;
- b) Cumplir y hacer cumplir las resoluciones del Directorio;
- c) Suscribir, conjuntamente con el Secretario, las Actas aprobadas de las Sesiones de Directorio;
- d) Suscribir el nombramiento del Gerente General y de los demás Gerentes de la Empresa; y,
- e) Ejercer las demás atribuciones y deberes que le confiere la Ley, los presentes Estatutos, y los Reglamentos.

CAPITULO V

Del Gerente General

ARTICULO 19.— ATRIBUCIONES Y DEBERES

Corresponde al Gerente General las siguientes atribuciones y deberes:

- a) Ejecutar la política general del Directorio;
- b) Administrar los negocios relacionados con el objeto de la Empresa, ejecutando a nombre de ella toda clase de actos o contratos;
- c) Formar parte, en calidad de Director Principal, del Directorio de las Empresas en las cuales FLOPEC participe como accionista, pudiendo delegar dicha representación.
- d) Ejercer judicial y extrajudicialmente la representación legal de la Empresa.
- e) Presentar a consideración del Directorio los planes y programas que considere necesario para el mejor desenvolvimiento de las actividades de la Empresa.

f) Presentar a consideración del Directorio, anualmente, el proyecto del presupuesto general y las modificaciones y ajustes al mismo; así como también el orgánico del personal de la Empresa.

- g) Presentar a consideración del Directorio los candidatos para las distintas Gerencias de la Empresa.
- h) Nombrar y suscribir los nombramientos del personal de tierra y embarcado; así como también asignar sus remuneraciones de acuerdo a los niveles de sueldo aprobados por el Directorio.
- i) Solicitar al Directorio el establecimiento de Sucursales, Agencias y Representaciones de la Empresa, en el país o en el exterior; así como la asociación a otras Empresas nacionales o extranjeras, la creación de subsidiarias y la participación como accionista en otras empresas.

j) Autorizar todos aquellos actos o contratos y demás egresos administrativos u operativos normales, tales como pago de sueldos, fletamento, carenamiento, y reparación normal de buques, y su aprovisionamiento, tasas portuarias y demás rubros normalmente indispensables para la ágil operación de la Empresa, y para los cuales no habrá limitación de cuantía.

k) Autorizar todos aquellos actos o contratos especiales o extraordinarios que se encuentren dentro de los límites de cuantía que determine el Directorio. Aquellos que excedieren de dicho límite, requerirán la autorización previa del Directorio.

l) Efectuar toda clase de operaciones bancarias, dentro de su competencia.

m) Autorizar a los Gerentes de Sucursales efectuar transacciones bancarias a nombre de la Empresa.

n) Asistir a todas las reuniones del Directorio, para informar y asesorar al mismo sobre los asuntos de la Empresa.

o) Contratar seguros que protejan al personal y bienes de la Empresa.

p) Presentar al Directorio, al final de cada ejercicio anual, el Balance General, el Estado de Pérdidas y Ganancias y demás Estados Financieros, debidamente auditados, incluyendo un informe de las actividades desarrolladas durante el ejercicio, y trimestralmente, un Estado de Pérdidas y Ganancias.

q) Disponer y controlar que el personal de la Empresa que esté obligado, rinda caución en los términos y porcentajes que determina la Ley.

r) Cumplir con las resoluciones del Directorio e informar sobre sus resultados en los plazos previstos.

s) Ejercer todas las demás atribuciones, funciones y deberes que le asignen la Ley, los Estatutos, el Directorio y los Reglamentos.

CAPITULO VI

Del Personal

ARTICULO 20.—

Todo el personal de Flota Petrolera Ecuatoriana "FLOPEC", tanto de tierra como embarcado, tiene el carácter de empleado civil de la Armada Nacional y como tal se encuentra sujeto para su nombramiento, a los presentes Estatutos y a los Reglamentos de la Empresa.

Las funciones y responsabilidades, tanto del personal de tierra como embarcado, serán contempladas en los manuales respectivos.

ARTICULO 22.—

Como principio general se reconocerá la estabilidad del personal en base a su eficiencia. El ingreso y promoción, se efectuará mediante rigurosa selección.

CAPITULO VII

De la Administración Financiera

ARTICULO 23.—

Los beneficios de la Empresa, a excepción de aquella parte que se destine a reservas, pasarán a incrementar su patrimonio por un período de diez (10) años, contados a partir de la fecha de su creación como empresa estatal.

Vencido este plazo, el Directorio podrá destinar hasta un 50% de los beneficios para la Armada Nacional, y el porcentaje restante continuará incrementando su patrimonio.

ARTICULO SEGUNDO.— Los presentes Estatutos entrarán en vigencia desde la fecha de expedición de este Acuerdo, sin perjuicio de su publicación en el Registro Oficial.

Publíquese y Comuníquese.

Dado en el Ministerio de Defensa Nacional, en Quito, a 10 de Octubre de 1978.

f.) Andrés Arrata Macías, General de Div. (r), Ministro de Defensa Nacional.— El Subsecretario de Defensa Nacional, f.) José O. Suárez Rueda, General de Bgda.

Nº 113

LOS SUBSECRETARIOS DE INDUSTRIAS Y DE RENTAS Y ADMINISTRACION GENERAL,

Considerando:

Que mediante Acuerdo Interministerial Nº 68 de 7 de febrero de 1962, se concedió a la empresa Textil Ecuador S.A., de la ciudad de Quito, Provincia de Pichincha, los beneficios de la Ley de Fomento Industrial, en categoría "B" como empresa Existente, para la ampliación y mejoramiento de su planta industrial destinada a la producción de hilos de algodón y tejidos, tanto de fibras artificiales como de algodón;

Que con fechas 22 de abril y 25 de mayo de 1977, el señor Eduardo Pérez A., Gerente General de la mencionada empresa, elevó al Ministerio de Industrias, Comercio e Integración solicitudes tendientes a obtener el beneficio a las nuevas inversiones y/o reinversiones;

Que el Comité Interministerial de Fomento Industrial, en sesión celebrada el día 21 de noviembre de

1978, convocó y aprobó el Informe Nº 220-1978 de 6 de noviembre de 1978, presentado por la Comisión Interinstitucional de Reinversiones, conformada según lo dispone el Artículo Segundo del Decreto Nº 608 de 31 de mayo de 1973, publicado en el Registro Oficial Nº 321 de 6 de junio del mismo año;

Que en concordancia con los Decretos Nos. ... 277-B de 2 de abril y 944 de 30 de noviembre de 1976, publicados en los Registros Oficiales Nos. 68 y 232 de 19 de abril y 14 de diciembre de 1976, respectivamente, corresponde a los señores Subsecretarios de Industrias del Ministerio de Industrias, Comercio e Integración y de Rentas y Administración General del Ministerio de Finanzas, la legalización de los Acuerdos Ministeriales de concesión de beneficios, entre otras, de la Ley de Fomento Industrial; y,

En uso de la facultad que les concede la Ley de Fomento Industrial vigente y los Decretos antes mencionados,

Acuerdan:

Art. 1º— Conceder a la empresa Textil Ecuador S.A., de la ciudad de Quito, Provincia de Pichincha, el beneficio a las nuevas inversiones y/o reinversiones por un valor Referencial de hasta Setecientos setenta y cuatro mil cuatrocientos cincuenta y cuatro 87/100 sucres (\$ 774.454,87), que corresponde al Cincuenta por ciento (50%) del valor de las nuevas inversiones realizadas en maquinarias y equipos de conformidad con el siguiente detalle:

Solicitud de abril 22/77.—

Acuerdo Ampliatorio Nº 529 de mayo 23/77.—

Una (1) Canillera automática Scharer, modelo LG BAVC, serie Nº 77-032, para trabajar hilos; completa con accesorios

Valor CIF \$ 408.437,75

Pedimento de Aduana Nº 32289 de agosto 28/77

Solicitud de mayo 25/77.—

Acuerdo Ampliatorio Nº 748 de julio 22/77.—

Diez (10) Telares automáticos Nothrop, modelo ST/52" Mark II, orden Nº 10564 (1977), serie Nº 35223-24-25-26-27-28-29-30-31-32.

Pedimento de Aduana Nº 41062 de octubre 29/77

Valor CIF \$ 1'565.116,00

Total Inversiones Realizadas \$ 1'973.553,75

RESUMEN.—

Total Inversiones Realizadas \$ 1'973.553,75

(—) Depreciación Acumulada 424.644,00

Reinversiones Netas 1'548.909,75

Beneficio Concedido (50%) \$ 774.454,87

Art. 2º— Textil Ecuador S.A., podrá deducir del ingreso gravable con el impuesto sobre la renta la cantidad indicada en el Artículo primero del presente Acuerdo en el plazo Mínimo de Tres años.

Art. 3º— Los Ministerios de Industrias, Comercio e Integración y de Finanzas, levantarán el Acta de las nuevas inversiones y/o reinversiones para establecer la cantidad exacta a deducirse del ingreso gravable con el impuesto sobre la renta y verificarán que las maquinarias y equipos sean Nuevos.

Comuníquese.— Dado en Quito, a 7 de febrero de 1979.

f.) Hernán Barahona Sáenz, Subsecretario de Industrias.— f.) Guillermo Peñaherrera, Subsecretario de Rentas y Administración General.

Es copia.— Lo certifico.

f.) Econ. Wilson Flores Jácome, Director Nacional Administrativo Financiero.

RESOLUCION Nº 71

EL SUBSECRETARIO DE COMERCIO DEL MINISTERIO DE INDUSTRIAS COMERCIO E INTEGRACION

En uso de las facultades que le confieren los Decretos Supremos Nº 789, de 11 de septiembre de 1975 y 1875, de 27 de septiembre de 1977; y,

Vistos el Decreto Supremo Nº 974, de 30 de junio de 1971, reformado por Decreto Supremo Nº 900-A, de 10 de noviembre de 1976, la declaración Nº 493, de 21 de diciembre de 1978 efectuada por la señora Grace Skinner González de Miranda, la solicitud y la documentación presentadas que reposan en los archivos de este Ministerio.

Resuelve:

Autorizar a la señora Grase Skinner González de Miranda, de nacionalidad chilena, residente en el Ecuador en forma legal, poseedora de la Visa de No Inmigrante 12—VI, otorgada el 10 de marzo de 1978 por el Consulado del Ecuador en Bolivia para que invierta con el carácter de inversión nacional, en la constitución, aumento de capital, compra de acciones, derechos o participaciones de compañías constituidas o que se constituyan en el Ecuador.

La señora Grase Skinner González de Miranda, que tendrá el carácter de inversionista nacional, hará uno de la presente autorización las veces que fuere necesario, para lo cual en cada ocasión presentará copia protocolizada de esta Resolución, conferida por un Notario Público.

Disponer que la presente Resolución sea protocolizada en una de las Notarías Públicas del País.

Comuníquese.— Dado en Quito, a 12 de febrero de 1979.

f.) Milton Cevallos Rodríguez, Subsecretario de Comercio e Integración.

Certifica.

f.) Econ. Wilson Flores Jácome, Director Nacional Administrativo Financiero.

RESOLUCION Nº 74

EL SUBSECRETARIO DE COMERCIO DEL MINISTERIO DE INDUSTRIAS COMERCIO E INTEGRACION

En uso de las facultades que le confiere los Decretos Supremos Nº 789, de 11 de septiembre de 1975, y 1875 de 27 de septiembre de 1977, y,

Vistos el Decreto Supremo Nº 974, de 30 de junio de 1971, reformado por Decreto Supremo Nº 900-A, de 10 de noviembre de 1976, la declaración Nº 522 de 9 de enero de 1979, efectuada por el señor Narciso Attia, la solicitud y documentación que reposa en los archivos de este Ministerio.

Resuelve:

Autorizar al señor Narciso Attia, de nacionalidad argentina, residente en el Ecuador en forma legal, según lo ha demostrado fehacientemente, poseedor de la visa de inmigrante, según la Ley anterior, y con Registro Nº 213-317, para que invierta con el carácter de inversionista nacional en la constitución, aumentos de capital, compra de acciones, participaciones o derechos de compañías constituidas o por constituirse en el Ecuador.

El señor Narciso Attia, que tendrá la calidad de inversionista nacional, conforme al Régimen Común de Tratamiento a los capitales Extranjeros y sus Reformas, hará uso de la presente autorización las veces que fuere necesario para lo cual en cada ocasión presentará copia protocolizada de esta Resolución conferida por un Notario Público.

Disponer que la presente Resolución sea protocolizada en una de las Notarías Públicas del País.

Comuníquese.— Dado en Quito, a 12 de febrero de 1979.

f.) Milton Cevallos Rodríguez, Subsecretario de Comercio e Integración.

Certifica.

f.) Econ. Wilson Flores Jácome, Director Nacional Administrativo Financiero.

MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL.— Quito, 4 de junio de 1979.— VISTOS: La solicitud que presenta la compañía "Sociedad Ecuatoriana de Alimentos Frigoríficos Manta C A SEAFMAN", representa legalmente por su Gerente General, Sr. Ramón González Artigas Díaz, y las opiniones favorables de los señores Comandante General de Marina y Director de la Marina Mercante y del Litoral y atento a lo previsto en el literal g) del Art. 50 del Reglamento de Trámites de la Dirección de la Marina Mercante y del Litoral y Capitanías de Puerto de la República, se RESUELVE: Art. 1º.— Conceder a "So

C.A. SEAFMAN la autorización respectiva a fin de que proceda a nacionalizar en el país al B/P "North Queen", cuyas características principales son:

Nombre: "North Queen"
Aparejo: Buque Pesquero
Armador: "SEAFMAN"
Eslora Máxima: 117' 08"
Punta total: 14'
Manga Máxima: 29'
Tonelaje de Registro Bruto: 336.11 Tns.
Tonelaje de Registro Neto: 127.81 Tns.
Sistema de Propulsión: Mecánico

Art. 2º— El B/P "North Queen" se dedicará a faenas de pesca en aguas nacionales e internacionales.

Comuníquese y Publíquese.—

El Ministro de Defensa Nacional, f.) Andrés Arrata Macías, General de Div. (r).— El Subsecretario, f.) José O. Suárez Rueda, General de Brigada.

MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL.—
Quito, 18 de junio de 1979.— VISTOS: La solicitud que presenta ECUANAVE C.A., representada legalmente por su Gerente General, Ing. Juan Enrique Coloma D., y las opiniones favorables de los señores Comandante General de Marina y Director de la Marina Mercante y del Litoral y atento a lo previsto en el literal g) del Art. 50 del Reglamento de Trámites de la Dirección de la Marina Mercante y del Litoral y Capitanías de Puerto de la República, se RESUELVE: Art. 1º— Conceder a ECUANAVE C.A. la autorización requerida a fin de que proceda a nacionalizar en el país al B/T "Bintang Utara", cuyas características principales son:

Nombre: Bintang Utara
Clasificación: ABS - 100-A-1
DWT: 5.500 Tons.
TRB: 4.039,33 Tons.
TRN: 2.136,06 Tons.
Eslora Total: 114,33 Mts.
Manga: 14,79 Mts.
Puntal: 6,58 Mts.

Tanques: 21
Bombas: 4 de descarga
Velocidad Máxima: 12 nudos
Propulsión: Un motor diesel "Sulzer"

Art. 2º— El buque tanque "Bintang Utara" se dedicará al tráfico de cabotaje de derivados del Petróleo.

Comuníquese y Publíquese.—

El Ministro de Defensa Nacional, f.) Andrés Arrata Macías, General de Div. (r).— El Subsecretario, f.) José O. Suárez Rueda, General de Brigada.



CITACION JUDICIAL:

EXTRACTO

Actora: Rosario Moscoso.

Juicio: Sumario.

Asunto: Muerte presunta de Jorge Bernardo Cabrera Cabrera.

Cuanta: Indeterminada.

Desaparecido el 4 de mayo de 1974 en el río Negro de la parroquia Chupianza, Cantón Santiago, Provincia de Morona Santiago en donde cayó al río, desapareciendo en las aguas, presumiéndose que falleció ahogado, no habiendo podido encontrar su cuerpo.

PROVIDENCIA:

Macas, septiembre 12 de 1978, las 8 a.m.— Vistos: La demanda que antecede por clara y completa se lo acepta al trámite. Cítese al desaparecido Jorge Bernardo Cabrera Cabrera, mediante publicaciones que se harán en el Registro Oficial y en el diario El Tiempo que se edita en la ciudad de Cuenca, en la forma establecida por la Ley. Las publicaciones se realizarán con intervalo de un mes de una y otra. Cuéntese con el señor Agente Fiscal de esta Provincia. En el término de ocho días la compareciente presente la partida de matrimonio. Adjúntese al libro la copia de Ley.— Hágase saber.— f.) Dr. G| Izquierdo Dávila.—

Lo que comunico para los fines de Ley, previniéndole de la obligación de señalar domicilio para las notificaciones posteriores, dentro del radio legal de esta ciudad.—

Macas, septiembre 12 de 1978.—

f.) Enrique Encalada Peña, Secretario del Juzgado.—

(3ª publicación),

ANEXO 9.- Ordenanza Metropolitana 260



ORDENANZA METROPOLITANA N° 0260

EL CONCEJO METROPOLITANO DE QUITO

CONSIDERANDO

Que el 8 de septiembre de 1978 el Comité Intergubernamental del Patrimonio Mundial de la UNESCO, declaró a Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad por sus diferentes valores propios de sus culturas en lo urbano, arquitectónico, artístico, cultural y paisajístico.

Que Quito viene cumpliendo un proceso sostenido de conservación de su Centro Histórico y núcleos parroquiales que han puesto en valor su patrimonio urbano arquitectónico, artístico y cultural tangible e intangible.

Que este proceso implica la vigencia y aplicación de nuevas políticas de conservación de áreas históricas contenidas en planes, programas y estrategias de actuación definidas por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y sus diferentes estamentos encargados de la custodia de la ciudad patrimonial.

Que es necesario fortalecer la aplicabilidad de la Ley Nacional de Patrimonio Cultural frente a una nueva realidad con multiplicidad de actores que exigen nuevos esquemas y ámbitos de actuación.

Que es necesario concentrar en un solo cuerpo normativo todas las disposiciones reglamentarias que tengan relación con la protección del patrimonio edificado, para garantizar una gestión adecuada de la misma.

En ejercicio de las atribuciones conferidas en los artículos 63 de la Ley Orgánica de Régimen Municipal y 8 de la Ley Orgánica de Régimen para el Distrito Metropolitano de Quito.

EXPIDE

LA ORDENANZA METROPOLITANA EN LA QUE SE INCORPORA UN TÍTULO AL LIBRO SEGUNDO DEL CÓDIGO MUNICIPAL, REFERENTE A LAS ÁREAS Y BIENES PATRIMONIALES.

Art. 1.- A continuación del Título I, del Libro Segundo del Código Municipal, que trata del Régimen del Suelo, inclúyase el siguiente título:

8
7



"TÍTULO.....

DE LAS ÁREAS Y BIENES PATRIMONIALES"

**CAPÍTULO I
DEFINICIONES GENERALES**

**Sección I
DEFINICIÓN Y CLASIFICACIÓN GENERAL**

Art. ...(1).- Definición de Áreas y Bienes Patrimoniales.- Para efectos de la presente ordenanza se entenderá por áreas patrimoniales aquellos ámbitos territoriales que contengan o que constituyan en sí, bienes patrimoniales, que son elementos de valor natural, espacial o cultural que forman parte del proceso de conformación y desarrollo de los asentamientos humanos y que han adquirido tal significado social, que los hace representativos de su tiempo y de la creatividad humana.

Art. ...(2).- Clasificación.- Las áreas y bienes patrimoniales del Distrito Metropolitano de Quito se clasifican de la siguiente manera:

- a) Patrimonio natural, constituido por los diferentes ámbitos y entornos de vida, vegetación, bosques y áreas de protección de recursos hídricos, entornos naturales y de paisaje urbano.
- b) Patrimonio arqueológico, constituido por los sitios y bienes arqueológicos, con su entorno ambiental y de paisaje, sujetos a investigación y protección de conformidad con la Ley de Patrimonio Cultural y su reglamento general;
- c) Patrimonio arquitectónico y urbanístico, constituido por áreas y edificaciones históricas, así como sus entornos naturales más próximos;
- d) Patrimonio de bienes muebles, instrumentales, artísticos, artesanales y utilitarios; y,
- e) Patrimonio intangible, constituido por las diversas expresiones socio-culturales.

Art. ...(3).- Alcance.- Las disposiciones de esta ordenanza se aplicarán dentro de los límites del Distrito Metropolitano de Quito, para la planificación, gestión y control del patrimonio arqueológico, urbanístico y arquitectónico, que implica, en cada caso, su entorno ambiental.

La planificación, gestión y control del patrimonio natural, se realizará en aplicación de la ordenanza del Ambiente y las disposiciones pertinentes del Régimen del Suelo y del Plan de Uso y Ocupación del Suelo. En las intervenciones sobre el patrimonio natural también se deberán considerar las disposiciones pertinentes de la presente ordenanza.

La planificación, gestión y conservación del patrimonio intangible, así como del patrimonio de bienes muebles, instrumentales, artísticos, artesanales y utilitarios, será

8
7

[Firma]



responsabilidad, en sus diversos ámbitos, tanto del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y demás instituciones nacionales y locales encargadas de la gestión y promoción de la cultura, como de la Municipalidad a través de sus varias instancias pertinentes, tales como el FONSAL y la Dirección Metropolitana de Cultura.

Los elementos arquitectónicos y urbanísticos deberán analizarse asociados a la gestión y conservación del patrimonio intangible, relacionados con la cultura local y nacional, dada la integralidad del concepto patrimonial y de sus implicaciones reales.

Art. ...(4).- Registro de áreas y bienes patrimoniales.- Las áreas y los bienes patrimoniales arqueológico, urbanístico y arquitectónico, serán debidamente identificados, valorados y registrados en el Inventario de áreas y bienes patrimoniales del Distrito Metropolitano de Quito -DMQ-, bajo la responsabilidad de la Dirección Metropolitana de Planificación Territorial y Servicios Públicos y el FONSAL, los mismos que lo mantendrán permanentemente actualizado bajo las normas técnicas y legales que para el efecto se establezcan. La información de este inventario es de carácter público.

Art. ...(5).- Competencias en el MDMQ.- En el ámbito administrativo correspondiente a la Municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito, las competencias se distribuirán en la siguiente forma:

- a) Registro e inventario: Dirección Metropolitana de Planificación Territorial y Servicios Públicos, y el FONSAL;
- b) Diseño de políticas y planificación de las áreas patrimoniales: Dirección Metropolitana de Planificación Territorial y Servicios Públicos, y Administraciones Zonales.
- c) Intervención: FONSAL, EMDUQ y Administraciones zonales; y,
- d) Gestión y control de edificaciones y de los usos de suelo: Administraciones Zonales y Unidad Técnica de Control.

La Comisión de Áreas Históricas y Patrimonio del Concejo Metropolitano ejercerá las competencias establecidas en la delegación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y en la Ordenanza Metropolitana Reformativa del Título Preliminar y del Capítulo I, "De las Comisiones", del Título I, del Libro Primero del Código Municipal.

Art. ...(6).- Interpretación.- Las normas de esta ordenanza se entenderán dentro del contexto y en función fundamental de los objetivos de protección del patrimonio cultural del Distrito Metropolitano de Quito.

Art. ...(7).- Revisión y modificación.- Corresponde a la Comisión de Áreas Históricas y Patrimonio, en coordinación con la Dirección Metropolitana de Planificación Territorial y Servicios Públicos, recoger nuevos criterios, conceptos y requerimientos que surjan de la aplicación de la presente ordenanza, y que apuntan a optimizar el manejo y la gestión de los bienes patrimoniales y proponer al Concejo Metropolitano las reformas que se consideren necesarias y convenientes para su actualización.

8
7

[Firma manuscrita]



Art. ...(8).- Normas supletorias.- En todo lo no previsto por la presente Ordenanza, se aplicarán las normas y disposiciones de la Ley de Patrimonio Cultural, del Régimen del Suelo y de las Normas de Arquitectura y Urbanismo.

Sección II PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

Art. ...(9).- Definición de Patrimonio arqueológico.- El patrimonio arqueológico representa la parte de nuestro patrimonio material que engloba todas las huellas de la existencia del hombre, y se refiere a los lugares donde se ha practicado cualquier tipo de actividad humana, a las estructuras y los vestigios abandonados de cualquier índole, tanto en la superficie, como enterrados, o bajo las aguas, así como al material relacionado con los mismos. Se tipifica de acuerdo a sus materiales culturales y aplicaciones, siendo fundamentalmente los siguientes: cerámica, lítica, madera, hueso, metalurgia, tejidos, concha y arquitectura.

Art. ...(10).- Calificación de áreas de protección arqueológica.- Para precautelar el patrimonio arqueológico, la Municipalidad del Distrito Metropolitano de Quito, a través del FONSAL, mediante sus instrumentos técnicos de planeamiento, así como a través de resoluciones del Concejo Metropolitano, que se tomarán en base a los necesarios estudios e informes técnicos, calificará las áreas o ámbitos de protección arqueológica que contengan o puedan contener sitios o territorios, sobre la base de cualquier tipo de evidencias que se hayan podido obtener de investigaciones o prospecciones preliminares, que señalen la presencia o posible presencia de bienes arqueológicos. Así mismo, el FONSAL se encargará de elaborar y actualizar el Mapa Arqueológico del DMQ en coordinación con el INPC.

Cuando sobre estas áreas se presenten proyectos de construcción que impliquen movimiento de tierras para edificaciones, se deberá contar con el respectivo informe del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), previo a conceder aprobaciones, autorizaciones, registros o licencias de construcción de cualquier tipo.

Los ámbitos, áreas y sitios arqueológicos identificados, en forma general, constan referenciados en el Mapa No.1, parte de esta ordenanza.

Art. ...(11).- Duración de la calificación, notificación y coordinación.- Las calificaciones de áreas de protección arqueológica que se deriven de instrumentos de planificación, tendrán el carácter de indefinidas, a menos que expresamente se señale en ellas un período determinado; las que se deriven de resoluciones expresas, señalarán el tiempo de duración de la misma por su carácter de emergentes y cautelares. En el primer caso durarán hasta que se terminen las prospecciones y estudios autorizados por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), así como las conclusiones y las decisiones respectivas, ya sea la declaratoria como bien perteneciente al patrimonio arqueológico o el levantamiento total o parcial de su afectación como área de estudio o



prospección; mientras que en el segundo caso, todas esas actividades se realizarán en el plazo establecido.

En los dos casos, los estudios que se realicen en las áreas de prospección establecerán en sus conclusiones, el nivel de significación arqueológica del sitio y, de ser el caso, la necesidad de convertirlo en un museo de sitio con su declaratoria definitiva, el mismo que deberá ser aprobado como tal por el INPC.

Las calificaciones de las áreas protegidas y la duración de las mismas serán notificadas por la Municipalidad del Distrito Metropolitano al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), con quien coordinará acciones para la protección y desarrollo del patrimonio arqueológico del DMQ.

Art. ...(12).- Condiciones para la investigación, prospección y excavaciones.- Toda persona o entidad pública o privada que realice en el DMQ trabajos de investigación, prospección y de excavación arqueológica o paleontológica, deberá sujetarse a las disposiciones y procedimientos establecidos en la Ley de Patrimonio Cultural y su Reglamento.

Art. ...(13).- Derechos del Estado.- En toda clase de exploraciones mineras, de movimientos de tierra para edificaciones, para construcciones viales o de otra naturaleza, lo mismo que en demoliciones de edificios, quedan a salvo los derechos del Estado sobre los monumentos históricos, objetos de interés arqueológico y paleontológico que puedan hallarse en la superficie o subsuelo al realizarse los trabajos. Para estos casos, el contratista, administrador o inmediato responsable, dará cuenta al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y suspenderá las labores en el sitio donde se haya verificado el hallazgo.

Sección III ÁREAS DE PATRIMONIO URBANÍSTICO Y ARQUITECTÓNICO

Art. ...(14).- Componentes- Las áreas patrimoniales se estructuran como un sistema a partir del reconocimiento y la estructuración de los distintos componentes territoriales con significación y valoración patrimonial en el territorio del Distrito Metropolitano de Quito, como se establece en el mapa 1. Estos componentes son de tres tipos:

a) Áreas patrimoniales consolidadas: Son aquellos sectores de la ciudad o de las cabeceras parroquiales y núcleos barriales que tienen una estructuración definida mediante procesos de conformación físico-social de significación histórica y cultural que les da el carácter de ámbitos patrimoniales; como ejemplos se señalan el Centro Histórico de Quito, núcleos históricos parroquiales (urbanos y suburbanos) de Guápulo, Cotocollao, Cumbayá, Puéllaro, Pifo, etc.;

b) Hitos: Elementos y unidades arquitectónicas, urbanas y naturales sujetos de protección, monumentos arquitectónicos, casas inventariadas, casas de hacienda, plazas, plazoletas, rincones urbanos y elementos destacados del entorno;

8
7

[Firma manuscrita]



c) Vinculaciones: Caminos, chaquiñanes, senderos, coluncos, líneas férreas, que vinculan los componentes de los literales a y b de este mismo artículo; y las vinculaciones naturales que relacionan los mismos (ríos, laderas, quebradas, etc.).

Art. ...(15).- Clasificación territorial del Patrimonio.- El patrimonio urbanístico y arquitectónico se clasifica de la siguiente manera:

- Área 1: Centro Histórico de Quito (Núcleo Histórico, área circundante, área de amortiguamiento y área de protección ambiental (mapa 2);
- Área 2: Áreas, edificaciones inventariadas y sus entornos, ubicados en los barrios de inventario selectivo: Chimbacalle, La Magdalena, San Juan, América, La Alameda, El Ejido, Larrea, Universitario, Santa Clara, Belisario Quevedo, La Mariscal, Colón, La Floresta y La Paz - 6 de Diciembre (mapas 3 al 11);
- Área 3: Núcleos históricos, edificaciones inventariadas y sus entornos, ubicados en las parroquias urbanas de Guápulo, Cotocollao y Chillogallo, (mapas 12, 13, 14); Núcleos históricos, edificaciones inventariadas y sus entornos ubicados en las parroquias suburbanas (mapas 15 al 47);
- Área 4: Casas de hacienda con sus entornos naturales y paisaje circundante;
- Área 5: Entorno natural y paisaje urbano (Río Machángara, el Itchimbía, estribaciones del Pichincha, el Panecillo, el Ilaló y el Unguí);

Estas áreas patrimoniales se definen en los mapas del 1 al 47 que forman parte de esta ordenanza, en el PUOS y en los respectivos inventarios aprobados por el Concejo Metropolitano de Quito.

Art. ...(16).- Clasificación de las edificaciones.- Las áreas y edificaciones que forman parte del patrimonio arquitectónico y urbanístico se clasifican en las siguientes categorías:

- a) **Conjuntos y edificios monumentales e hitos arquitectónico-espaciales .-** Son edificios y conjuntos de alta valoración que forman parte de la memoria colectiva, debiendo conservarse en toda su magnitud y unidad, manteniendo sus características originales y los aportes realizados en el tiempo. Su recuperación arquitectónica se realizará fundamentalmente a través de intervenciones especializadas de restauración. Estas edificaciones, por sus características estructurales, formales y de organización espacial, deben orientar su utilización a actividades colectivas a nivel de ciudad, del centro histórico y de los núcleos históricos y barrios urbanos y suburbanos. Se posibilita el uso de tecnologías tanto tradicionales como de punta, según el caso, que permitan su adaptación a los usos y funciones compatibles con las necesidades del entorno en que se localizan y de sus sectores poblacionales, asimilando y profundizando su valor simbólico y su significación. Los usos previstos son básicamente equipamientos y servicios



colectivos, centros culturales, turísticos, asistenciales y de la administración pública, sin causar alteraciones o transformaciones que destruyan su carácter patrimonial.

- b) **Edificaciones y conjuntos edificados de interés especial, urbanos, suburbanos y rurales.-** Son edificaciones patrimoniales, en conjunto con sus entornos más próximos o inmediatos, que basan su valoración sobre todo en la significación histórico-cultural que representan, pero que por sus características arquitectónicas no alcanzan la categoría de monumentales; existen tanto en la trama de los centros y núcleos históricos, como en otras áreas urbanas y suburbanas, así como en los antiguos centros de producción rural, que se integran morfológica y simbólicamente a las estructuras simples o complejas del entorno tanto natural como construido. Para estas edificaciones se preverán especialmente los usos de tipo cultural, comercial, organizaciones comunitarias y centros asistenciales. No se descartan los usos de vivienda y los complementarios a éstos, para densificar las áreas subutilizadas y elevar el nivel de habitabilidad y servicios a la población.
- c) **Edificaciones y conjuntos edificados con características tipológicas comunes.-** Ubicadas en el centro histórico, en los núcleos históricos urbanos y suburbanos y en las áreas rurales, siendo las más claras muestras de la arquitectura vernácula de nuestro país, que correspondían originalmente a edificaciones destinadas a vivienda y que se constituyen en elementos básicos de la rehabilitación de las estructuras espaciales más representativas de los modos de vida de los varios momentos de la historia. A la vez que basan su valoración como muestras singulares de nuestra arquitectura, tienen un muy importante valor como componentes de conjuntos arquitectónicos y urbanos. Una de sus características fundamentales es la organización espacial alrededor de los patios centrales, las galerías perimetrales o los corredores delanteros hasta los años treinta del siglo XX, posteriormente estructurada en base a espacios de distribución centralizada cubierta (los vestíbulos en la arquitectura citadina y los tambos delanteros en la arquitectura suburbana y rural). Este tipo de edificaciones requiere de intervenciones de recuperación y reutilización prioritariamente orientadas a la vivienda, dotándolas de las instalaciones necesarias para disponer de adecuadas y actuales condiciones de habitabilidad sin que se alteren sus fundamentales características de organización espacial, morfológica y de integración al entorno.