



Universidad de las Artes

Escuela de Artes Visuales

Proyecto de presentación artística

Intervención escultórica/ Entropía, Anarquitectura y ruinas

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Autor

Ricardo Javier Fernández Muentes

Guayaquil-Ecuador

Año-2018

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Ricardo Javier Fernández Muentes, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes visuales y aplicada. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Saidel Brito

Tutor del Proyecto Presentación Artística

Jorge Aycart

Miembro del tribunal de defensa

Juan Caguana

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi más sincero agradecimiento a los profesores que me guiaron a lo largo de este proceso, a mis familiares y amigos que me ayudaron y motivaron.

Un agradecimiento especial a Giovanni Roggiero, José Pinto y Luis Chenche quienes fueron parte fundamental en el desarrollo de este proyecto.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mis padres, Cristóbal y Edith, quienes me apoyaron e incentivaron desde siempre.

A Luzmila Ronquillo, Lina Ronquillo, Eugenio Kolesnikov y Xenia Kolesnikov, quienes han sido una parte importante para mi desarrollo.

Resumen

Partiendo de la primicia del caos como lenguaje de la naturaleza y los procesos entrópicos que configuran la ciudad, genere una intervención artística, a modo de *site-specific*, en un edificio del centro de Guayaquil que incorpore sus particularidades y potencie la estética y la historia la urbe por medio de la propuesta, dialogando con el contexto específico en que se emplaza la obra, a través de la articulación de piezas e instalaciones que expandan la escultura como medio. El proyecto busca levantar experiencias perceptivas y reflexivas tomando el espacio expositivo como plataforma que amalgama múltiples dimensiones, que desde su observación e interacción develan instancias metafóricas, verosímiles o absurdas.

Haciendo uso del simulacro y de un efecto camuflado en las estructuras del lugar seleccionado, construyo y situó elementos escultóricos que crean nociones temporales inciertas. De esta forma, se generan indicios de situaciones extrañas que codifican el área expositiva, huellas y escenarios vernáculos del devenir cotidiano de la urbe.

Palabras Clave: simulacro, entropía, escultura, ciudad, site specific.

Abstract

The scope of chaos as the language of nature and the entropic processes that make up the city, an artistic intervention is generated, as a *site-specific*, in a building in the center of Gye, which incorporated particularities and enhanced aesthetics and history. The city becomes the means of the proposal, keeping dialog with the specific context in which the work is placed, through the articulation of pieces and installations that expand sculpture as a medium. The project seeks to elevate the perceptive and reflective experiences by taking the exhibition space as a platform that combines multiple dimensions, which from their observation and interaction reveal metaphorical, credible or absurd instances.

Making use of the simulation and of a camouflaged effect in the structures of the selected place, I build and place sculptural elements that create uncertain temporal notions. In this way, indications of strange situations that encode the exhibition area, footprints and vernacular scenes of the daily life of the city are generated.

Keywords: simulation, entropy, sculpture, city, site-specific.

ÍNDICE GENERAL

1.	Introducción	9
1.1	Motivación	9
1.2	Antecedente	10
1.2.1	Acciones en contextos temporales	10
1.2.2	Desde un contexto espacial.....	12
1.2.3	Desde el material propio del entorno	13
1.2.4	Desde el espacio y su arquitectura	14
1.2.5	Representación de lo real.....	15
1.3	Pertinencia del proyecto	16
1.4	Declaración de intención.....	17
2.	Genealogía.....	18
2.1	Nociones estéticas desde la construcción.....	19
2.1.1	¿Qué fue primero la obra o el referente?	19
2.1.2	Los noventa y el Arte Povera.....	20
2.1.3	Primeras producciones	21
3.	Propuesta Artística	31
3.1	Obras	31
3.2	Indagaciones y líneas de trabajo	31
3.3	Selección de espacio	32
3.3.1	Vestigios, indicios y formas de operar	36
3.3.2	Estudio del espacio en relación a las obras.....	38
3.3.3	Estudio del material	40
4.	Proyecto expositivo	45
5.	Epilogo.....	57
6.	Bibliografía	58
7.	Anexos.....	60

1. Introducción

1.1 Motivación

Las experiencias visuales y de percepción van desarrollando una forma de acercarnos y entender nuestro entorno, este proyecto está motivado por las vivencias en donde el error de la imagen o la duda ante lo percibido fueron registrándose en mi cotidiano proceder, llegando a desarrollar cuestionamientos sobre los mismos. Sumando a eso el vivir en una ciudad de constantes cambios estructurales y de eternos contrastes como lo es Guayaquil, afinaron el interés por esas dinámicas y escenarios en la urbe. El caos, la destrucción, la entropía, la creación son algunos de los tópicos de mi interés de producción.

Parte de este proyecto enmarca mi formación en cuanto a la técnica y como se desbordo la misma expandiéndose en otros campos, partiendo de igual forma, de inquietudes desarrolladas en mi cotidiano percibir. Desde esa idea me interesa involucrar al espectador como activador de la propuesta, saliendo de su rol pasivo y sumándolo a las posibilidades de la misma, claro está que esto no lo puedo obligar, sino más bien depende de la estrategia que a utilizar, de su curiosidad y su motivación para descubrir que hay más allá de su realidad inmediata percibida.

1.2 Antecedente

Uno de los ejes de mi producción es la problemática que se da entre las personas y su entorno o las personas y su yo. El conflicto que surge, no de los eventos macro de la sociedad, sino de las situaciones aisladas, imperceptibles, minúsculas, que solo se pueden percibir si se es partícipe (directa o indirectamente) de ellas. La soledad, el aislamiento, la vejez, la ruina, la memoria, el caos, la dimensión fractal, la construcción, la destrucción, la relación del hombre y su entorno natural y social (por mencionar algunos) son partes de mis intereses.

Parte de mi producción está influenciado en cierta medida por el arte Povera, por el uso de materiales considerados en algún momento de la historia como pobres (tierra, madera, piedras, vidrio etc.) pero a la vez manteniendo un enclave con las prácticas artísticas tradicionales, arrastrando alguna tradición estética ya sea para reafirmarla o negarla.

El campo del arte contemporáneo en Ecuador se ha ido desbordando acogiendo múltiples manifestaciones que discursan desde diversos medios como el dibujo, pintura, performance, fotografía, escultura, instalaciones, intervenciones escultóricas, entre otras. Es desde estos tres últimos medios es donde toma cuerpo y se articula parte de mi investigación.

A lo largo de este texto se va a ir exponiendo una serie de obras acciones y artistas que han configurado la forma de acercarse y entender el espacio, en algunos casos reflexionando entorno a su contexto, en otros generando nuevos sentidos, sumando preguntas desde el campo del arte y problematizando la escena local. En un segundo sentido estas obras, acciones y artistas, resultan ser precursores y referentes históricos desde donde se conectan líneas de mi investigación, en algunos casos con mayor grado que en otros.

1.2.1 Acciones en contextos temporales

El acalorado escenario político y social de los años ochenta en Guayaquil generó una serie de condiciones e instancias desde donde emergió un colectivo artístico denominado *La*

*Artefactoría*¹, que logro articular una serie de obras, acciones y comentarios sociales que dialogaban con su contexto.

Entre las obras desarrolladas por la Artefactoría relacionadas con la configuración del espacio mediante su intervención escultórica e instalativas podemos mencionar dos acciones, la primera es la obra de Xavier Patiño denominada *Si no está conforme toque la campana*, 1987 (anexo 1), en donde realiza una activación del espacio mediante la colocación de una campana sujeta a una estructura, la cual alberga en la parte superior una leyenda que le da el nombre a la obra. Esta estructura se emplazó en un transitado parque de la urbe, con el afán de que las personas activaran la obra, obteniendo un resultado favorable al generarse la expectación de transeúntes interesados en poner de manifiesto su *inconformidad*.

La segunda es la obra de Marco Alvarado, en el marco del evento *Arte en la calle*², Guayaquil, 1987 (anexo 2), cuya acción consistió en disponer un elevado número de pelotas de trapo para que las personas que se encontraban en la urbe pudieran disponer de ellas, lo que permitía analizar el fenómeno que sucedía, al estar consciente que las personas que se encontraban con estos objetos desconocían que pertenecían al mundo del arte, pero mantenían un rol activo, contrario a ese público especializado y gente del mundo del arte, que tomaban una distancia y solo observaban en una conducta pasiva. Al respecto, Alvarado menciona:

En ese contexto había escrito un manifiesto (pasquín) que proponía pensar el arte como un modo de operar desde el arte, en el que era imprescindible dismantelar todo lo

¹ Como lo señala la curadora Matilde Ampuero contextualizando la exposición *Es inútil sublevarse*: "Flavio Álava, Xavier Patiño, Marcos Restrepo y Jorge Velarde habían estudiado en el Colegio de Bellas Artes Juan José Plaza, mientras que Paco Cuesta estaba de regreso a la ciudad luego de obtener un Bachelor of Art en la Universidad de Kansas, EEUU. Marco Alvarado, a diferencia de la mayoría de los integrantes del grupo, era un artista autodidacta que nunca había tenido contacto con el medio artístico. El historiador del arte Juan Castro, recién llegado de Alemania, investiga el medio y reúne a este grupo de artistas al que denomina La Artefactoría, que constituyó en el punto de quiebre entre lo moderno y lo contemporáneo del arte en nuestro país". Matilde, Ampuero.2016. ¿¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta.

² "Arte en la calle fue una propuesta de producir arte urbano que hice al interior del grupo Artefactoría en 1986. Esta propuesta consistió en hacer arte por fuera de la institución arte. En aquel entonces, la institución arte estaba liderada por la Casa de la Cultura, cuyo desempeño había llegado a un estado de decadencia. La crítica de arte se reducía a reseñas escritas como ejercicios de "prosa elegante", tan malas como crítica y como literatura. Si bien es cierto que no podemos hablar de un mercado del arte, en términos estrictos, pero si podemos señalar que hubo un momento previo en el que se dinamizó la compra de pintura en Guayaquil y Quito; esta singularidad había culminado y vivíamos un momento en el que vivir del arte era poco probable". Marco Alvarado. Correspondencia enviada al autor, 7/12/2017.

precedente, por eso era factible desarrollar una estética lumpen o monstruosa, influenciada con el imaginario simbólico subversivo que ilustraba la prensa en aquellos días³.

En este caso Alvarado toma elementos del contexto en que se inscribe, adjuntando a su obra un imaginario y una estética que se adapta a su fin, partiendo desde la cotidianidad urbana, como señala:

Arte en la calle era una oportunidad de crear un arte vivo, que se nutra de la cotidianidad urbana y que devuelva a la esfera pública, disparos estético simbólicos que se infiltren en el imaginario social como vectores desmanteladores del poder. Esa era el principal objetivo.

Por esa razón, las pelotas de "indor" callejero, estaban cargadas en el imaginario social, pero no estaban en el escenario artístico. Esta obra tuvo la intención de visibilizar la fragilidad o inutilidad de los actores culturales frente al cotidiano, a la vez que mostraba como una metáfora, que había un arte que estaba vivo, tan vivo como marginal y que la clave de su ineficacia, al igual que en la época de las vanguardias, estaba en la esfera del conocimiento. En lo que hoy podríamos llamar la sistemática mutilación epistémica⁴.

En estos ejemplos vemos como el emplazamiento instalativo genera activaciones respondiendo a un contexto, el de la gente inconforme por el clima de los ochenta, y el del propio artista inconforme con las instituciones culturales y el escenario artístico.

Aquí se pone en evidencia un carácter contextual que se evoca a través de un medio escultórico e instalativo, sumándose a ellos la performatividad de la gente, lo cual generó nuevas capas de sentido.

1.2.2 Desde un contexto espacial

Ya desde los ochenta se venía acrecentando un clima de cambios físicos en la ciudad de Guayaquil, cambios que vieron un mayor despunte ya entrando al siglo XXI, de la mano de la denominada *regeneración urbana*.

³ Marcos Alvarado, correo electrónico al autor, 17 de diciembre de 2017.

⁴ Marcos Alvarado, correo electrónico al autor, 17 de diciembre de 2017.

La regeneración Urbana significó una serie de cambios estéticos en la ciudad con el fin de crear una nueva impronta para Guayaquil, estos cambios devinieron también en formas de normar y vigilar el espacio público.

Dentro de las nuevas configuraciones visuales aparecieron los adoquines como una forma estética de renovar e incidir en el espacio urbano. Las acciones realizadas por Ilich Castillo, el cual planteo una configuración partiendo de la forma extraña o el “error”, generaron relaciones contextuales con el espacio dónde se emplaza, nutriéndose de la participación indirecta del transeúnte, haciendo acto de presencia mediante elementos escultóricos. Esto lo podemos ver en obras como *Restauraciones*, 2006 (anexo 3), que consistía en generar pequeños adoquines de papel maché y disponerlos en los huecos de los baldosines de la regeneración urbana desprendidos de los pisos. Como señala Castillo: “*Los prematuros huecos de parques de la ciudad son tapados por baldosines hechos con papel maché. De esta manera se logra completar provisionalmente su imagen*⁵”.

Otra propuesta que se puede mencionar, que va en igual sintonía con respecto a los cambios y a las formas de apropiación y estética del espacio público es la obra *Gracias Teodosio*, 2001 (anexo 4) de Saidel Brito, la cual nos presenta una cámara de vigilancia de proporciones enormes emplazada en el malecón, que en su momento era una alusión a la división estética y social de la ciudad, aunque en la actualidad se generan nuevas lecturas relacionadas a las dinámicas de vigilancia del espacio público *regenerado*.

1.2.3 Desde el material propio del entorno

Otra forma de incidir en el espacio se manifiesta desde las relaciones a partir del material propio del entorno, la alteración del paisaje a partir de la suma de una nueva capa.

En este caso me referiré a la obra *Palenque 2000*, 2006 (anexo 5) de Graciela Guerrero y Gabriela Cabrera, la cual se instaló en una parte significativa de Guayaquil, el río Guayas.

La intervención consistió en utilizar los lechuguines, especie vegetal que abunda en el río, y a partir de su agrupación generar una espiral (en una clara referencia a la obra *Spiral Jetty*

⁵ Ilich, Castillo. 2015. Obras seleccionadas, portafolio facilitado por el artista.

(1970) de Robert Smithson), dotando de otros sentidos la forma de acercarse al paisaje cotidiano de Guayaquil. Respecto a ella Rodolfo Kronfle señala:

Esta obra encierra un interés por meditar en torno a los cambios de la urbe, una aspiración de lograr cierto estado de conciencia para sopesar qué ganamos y qué perdemos en el plano humano, ecológico, cultural, social, etc., con lo que llamamos progreso, y por ende, una invitación a repensar la historia misma.

(...) Esta operación no pretende convertirse en un gesto conceptual vacío, sino en un comentario que extienda las significancias de la obra original para hacerlas pertinentes a un aquí y un ahora⁶.

En Palenque no se hace uso de un elemento extraño al entorno que llame al espectador, como la Artefactoría, o un elemento que en su constitución contrasta e invita a ser percibido, como en la obra de Castillo, sino más bien que hace uso de los propios materiales del entorno para re-significarse mediante su disposición en el espacio.

1.2.4 Desde el espacio y su arquitectura

Un antecedente más actual puede identificarse en mi propia producción. En las obras *Culto entrópico 1 y 2*, 2017, las cuales presenté en la muestra colectiva *STORAGE* y la muestra colectiva *La Distancia: el colapso, los fantasmas y sus telas sucias, y la rosa de cobre* respectivamente, en el antiguo edificio del diario el Telégrafo.

El tercer piso del edificio presentaba características arquitectónicas puntuales., mantenía en su estética general un decorado neoclásico deteriorado por el paso del tiempo, a su vez la losa presentaba desprendimientos de material, sumándole una estética orgánica que contrastaba con el acabado arquitectónico.

Para *Culto entrópico 1* (anexo 6) realice simulaciones de los fragmentos faltantes en la losa, adoptando una mimesis con el material que constituía la construcción del lugar, pero construyendo la obra con un material blando que la diferenciaba de la rigidez del concreto. Así al enfrentarse el público directamente con las obras percibía una verosimilitud con el lugar y cuestionaba su experiencia perceptual al constatar la constitución de las piezas. También se buscaba enfatizar en instancias entrópicas la naturaleza misma de las cosas.

⁶ Rodolfo, Kronfle. 2009. Historia(s) del arte contemporáneo en el Ecuador.

En un segundo momento *Culto entrópico 2* (anexo 7) buscaba poner de manifiesto la misma experiencia pero sumando una extrañeza al espacio causada por un cúmulo de material de gran volumen, disperso en cinco piezas, que parecía filtrarse por los contornos fragmentados de la losa. Estos a su vez lograban un contraste desde su constitución material con la estética del lugar y dialogaban con la serie de querubines ornamentales de las vigas; quedando ellos relegados a una especie de danza que rodeaba la intervención.

1.2.5 Representación de lo real

La cercanía con la representación del objeto real ha estado presente en la escena artística local, aunque ha sido acogida mayormente desde la pintura. Dentro de esta sección identifiqué tres ejemplos relevantes, con el fin de acentuar el carácter técnico cercano a lo real independientemente del contenido que los artistas desearon levantar, desde preocupaciones estrictamente formales.

Uno es las series de paisajes de Pablo Cardoso presentados en la exposición *Chádoj*, 2014, en la galería DPM. El artista presenta escenarios del río, desde una perspectiva fraccionada, que en algunos casos guardaba un alto nivel de fotorrealismo (anexo 8).

Otro artista que ha sabido expandir la experiencia representación de lo real en la pintura utilizando la trampa al ojo es Jorge Velarde. En *Dentre no más*, 1983 (anexo 9), un óleo sobre tela a escala natural, Velarde nos presenta una puerta entreabierta que deja ver en su interior un brassier colgado en la pared. La dimensión y factura de la propuesta confunde la percepción y nos sitúa frente a un elemento *real*, agregando *otra dimensión espacial* a través del artificio.

Dentro de la escultura se encuentran pocos ejemplos, uno que se puede mencionar es la obra presentada por Marco Alvarado en la instalación *Proyecto Bolívar*, 2010 (anexo 10) en esta pieza se nos presenta una escultura realista de Simón Bolívar avejentado, que pareciera nostálgico, con una verosimilitud extrema que sugiere a una persona real, común, despojada de su carga heroica en una inquietante instalación.

1.3 Pertinencia del proyecto

Partiendo de la primicia del caos como lenguaje de la naturaleza y los procesos entrópicos que configuran la ciudad planteo generar un tipo de intervención que dialogue con el contexto específico en que se emplaza la obra. La exposición busca levantar experiencias perceptivas y reflexivas tomando el espacio expositivo como plataforma que amalgama múltiples dimensiones, que desde su observación e interacción develan instancias metafóricas, verosímiles o absurdas. Haciendo uso de un efecto camuflado de las estructuras físicas del espacio seleccionado, construyo y situó elementos escultóricos que crean nociones temporales inciertas. De esta forma, se generan indicios de situaciones extrañas que codifican en el espacio expositivo huellas y escenarios vernáculos del devenir cotidiano de la urbe. Dentro del proyecto se pretende realizar relecturas de los espacios, ya sea creando nuevas capaz de sentidos, o reafirmando contenidos históricos ya existentes, potenciados a través de la propia intervención escultórica.

En el caso de los antecedentes mencionados encuentro que hay una preocupación por la conexión que se genera a través de la intervención, sin embargo hay tópicos que no son cubiertos o que en la actualidad necesitan ser reexaminados. En el caso de las intervenciones de la Artefactoría encuentro que fueron un punto de quiebre en la escena local, algo necesario en los ochenta, pero el público actual no es el público de los ochenta, hoy por hoy generar un tipo de intervención en esta vía puede confundirse con estrategias publicitarias o de marketing, el espectador duda sobre la relación de su acción con los medios de producción masiva de entretenimiento y redes sociales, situar una campana en una vía publica era provocador en los ochenta, en la actualidad conviene examinar otras estrategia. Por otra parte, la obra de Alvarado operó de forma audaz al proponer infiltrarse en el imaginario del transeúnte sacando partido de los disparos estéticos de lo cotidiano, sin embargo cabe preguntarse en la actualidad si esta infiltración en el imaginario no funcionaría mejor en un sentido inverso, insertar una noción estética que encuentre el espectador en su cotidiano transitar, es decir proponer y activar en el espectador la atención hacia su entorno rutinario en la urbe. En un contexto como Guayaquil, lugar de contrastes arquitectónicos significativos, generar obras que apelan a este tipo de contenido se vuelve necesario para

lograr un acercamiento, desde el mundo del arte, con códigos o situaciones irregulares de la ciudad que pasan desapercibidas por los transeúntes.

Por su parte la obra de Brito y la obra de Guerrero junto a Cabrera se erigen a una escala monumental y son partícipes de la intrusión en el espacio pero relegando a la persona al rol de mero espectador, la obra de Castillo involucra al transeúnte pero de una forma indirecta, no se da una participación directa con las obras, no se potencializa la experiencia estética desde la experiencia particular de cada individuo. Si bien esto no era la intención primaria de estos artistas, encuentro pertinente operar desde este tópico, presentar un escenario en donde conviva la obra de gran dimensión junto con la participación directa e indirecta del espectador, con obras que nos dan pistas de sucesos ajenos a nosotros que se activan con la presencia, mirada e interacción del espectador. Se genera un espacio de convivencia entre el caos producido por la imagen, orgánica, ambigua, y la severidad de los sistemas constructivos.

Respecto a la representación que se acerca a lo real encuentro que mayormente se trabaja desde la pintura, Velarde y Cardoso por citar dos ejemplos, pero hay una ausencia en cuanto a la escultura, encontrando pocos antecedentes. La ausencia de prácticas artísticas en el contexto local que sintonicen con mi proceso creativo (un interés permanente por atender a la escultura desde una noción blanda y efímera) le da sentido y pertinencia a la investigación, de cierta forma los referentes presentados desarrollan intervenciones pero que se alejan de este tópico o no lo llenan en su totalidad, además que el espectador posee un rol pasivo en la producción ante una pieza ya delimitada con ciertos códigos para su asimilación, ahí en esa ausencia es donde toma singularidad el proyecto.

1.4 Declaración de intención

Un objetivo fundamental de la propuesta es desarrollar una intervención artística, a modo de *site specific*, en un edificio del centro de Guayaquil que incorpore las particularidades del lugar y potencien la estética y la historia del espacio a través de la articulación de piezas e instalaciones que expandan la escultura como medio. Poniendo atención la experiencia del espectador mediante la relación sujeto, objeto, espacio.

Para lograr este objetivo me planteo las siguientes preguntas de creación: ¿De qué manera se pueden asimilar los procesos de descomposición o degeneración de materiales y estructuras y como estos pueden relacionarse con el mundo del arte? ¿Cómo este tipo de eventos transforman y definen paisajes y estéticas en la urbe? ¿De qué manera se acercan las personas a estas nociones convocadas desde el mundo del arte? ¿De qué forma se desenvuelve el espectador en una exposición desprovista de códigos museográficos? ¿Es el lenguaje del caos el orden natural de las cosas y de qué manera se potencia en la práctica artística? ¿Se puede prescindir de ese caos en el proceso creativo y de producción? ¿Se puede entender la ruina es parte necesaria de la historia y elaborar desde ella nuevas interrogantes? ¿Se puede imaginar y conformar nuevos espacios articulados desde la crisis disciplinar de las prácticas artísticas?

El fragmento, el escombros, y los desechos de los materiales han sido siempre parte de la ciudad, sin embargo hay una necesidad de tenerlos alejado de la estética dominante, primando lo prístino, lo pulcro, al menos en las áreas regeneradas de Guayaquil.

De esta forma me interesa subvertir el repertorio arquitectónico de la ciudad desde una estrategia de *simulacro* que busque problematizar y quebrar los convencionalismos recurrentes en el arte de nuestro tiempo. .

2. Genealogía

Dentro de la construcción del discurso y los ejes de partida de producción uno siempre se encuentra atravesado por referentes que van nutriendo la capacidad reflexiva, formal y de contenido respecto a la obra. Conviene entonces analizar en qué postura nos encontramos respecto a estos referentes y referencias⁷. En ese bagaje visual, teórico y reflexivo que se ha ido acrecentando a lo largo de estos años se manifiestan indicios desde donde se pueden rastrear los contactos que anteceden a la producción. Estos ascendientes en algunos casos no devienen del mundo del arte directamente, sino que entran en él, articulando relatos, estéticas y formas de producir. Dentro de esta genealogía se exponen referentes y

⁷ Aquí quiero hacer una diferenciación, refiriéndome como referente a él o la artista que ha influido de forma directa en mi producción y como referencia a alguna situaciones que sirven para contextualizar o ejemplificar algún punto.

referencias de situaciones mediante los cuales se ha ido encaminado la propuesta artística, así se pueden atar nexos entre acontecimientos prematuros.

Conviene explorar el interés genuino que haya surgido y complementado con conocimientos heredados por diferentes tipos de manifestaciones artísticas. En ese sentido quiero referirme al interés por un tipo de estética orgánica presente en parte de mi producción, así como el uso de materiales que suscitan diferentes sentidos según su modificación, emplazamiento y/o contexto. No hay una gratuidad en esto, para poder entenderlo conviene plantear en esta primera parte el contexto previo desde donde parte este interés.

2.1 Nociones estéticas desde la construcción

2.1.1 ¿Qué fue primero la obra o el referente?

Pudiera pensarse que el interés por un tipo de estética o práctica entorno a la urbe son un síntoma por percibir el auge y la acogida que estas manifestaciones han recibido en las diferentes prácticas creativas en la esfera artística local, podemos ver un elevado interés por la construcción, así como relaciones con lo urbano y las dinámicas de la urbe, la configuración de la ciudad desde su constitución material, espacial, organizacional y/o social.

Para citar un ejemplo⁸ se puede mencionar la obra ganadora de Salón de Julio del año 2017 *Percepciones entrecruzadas* de Javier Gavilanes, la cual enmarca las diferencias sociales a través de una acción de lijar paredes de casas de la ciudad en extremos opuestos, para posteriormente configurar una cromática a partir de la disposición escalada de líneas de pigmento extraídas de la pared. Respecto a la obra el jurado comenta:

El artista plantea una obra donde el ejercicio de la pintura aparece subyacente a la manualidad técnica, aquí más bien responde a un análisis y un proceso donde se investigan las capas arqueológicas de la sociedad actual, extendiendo sus fronteras como un proceso de pintura a un análisis sociocultural⁹.

⁸ En los casos presentados, Gavilanes y Lara, son referencias nacionales para contextualizar un escenario desde donde parte mi producción, si bien al ser nacionales podrían ir en los antecedentes, considero más pertinente ubicarlos en esta sección para construir la genealogía, diferenciándose de los referentes.

⁹ Diario El Universo. El 58 Salón de Julio ya tiene a sus ganadores

<https://www.eluniverso.com/noticias/2017/07/21/nota/6290254/58-salon-julio-ya-tiene-sus-ganadores>

El caso de Gavilanes en particular está ligada a su oficio, siendo que él ejerció la albañilería y carpintería como profesión, para posteriormente adentrarse en la producción artística contemporánea.

Dentro del campo artístico me interesa las vinculaciones que me da los materiales de la construcción con el arte, los mismos que se involucraban con las profesiones que en años atrás me dedicaba , tales como la carpintería, electricista, cerrajería y la albañilería, convirtiéndose en el hilo conductor de las obras que presento, creando piezas que me recuerdan aquellas ejecuciones y burlando la forma de presentar los trabajos acompañándolo de títulos con connotaciones populares, siendo notorio a la hora de presentar la obra, cambiando su utilidad para adentrarme en el campo de lo metafórico y lo ambivalente a partir de mi memoria constructiva y minimalista¹⁰.

El discurso de Gavilanes gira entorno a su referencia profesional, así indaga en nociones con respecto a la construcción, el uso de materiales que pone en dialogo con estéticas y sentidos dentro de las prácticas artísticas. Este sería un ejemplo de un productor que trabajó bajo los códigos que configuran la urbe. Convirtiéndose en uno de los artistas que discursan desde el material y la ciudad.

En mi caso estos códigos no vienen de una profesión ejercida directamente¹¹ sino más bien por un imaginario visual, que se ha construido desde las configuraciones espaciales que han sucedido en la ciudad, los lugares que he habitado y las experiencias como espectador y partícipe. Es un sano ejercicio el preguntarse ¿por qué hacemos lo que hacemos? ¿De dónde vienen estos intereses? si son genuinos y hacia donde se han encaminado. Esta indagación introspectiva me lleva exponer ciertos puntos que son hitos desde donde se ha acrecentado el interés por el espacio y el material.

2.1.2 Los noventa y el Arte Povera

Esta preferencia por el espacio parte desde mi experiencia a temprana edad en la ciudad de Guayaquil de los noventa, que sufría cambios estructurales por la denominada regeneración urbana. Esto significó estar expuestos a procesos donde se vivía de cerca la

¹⁰ Statement del artista.

¹¹ Indico directamente porque a pesar de haber ejercido ciertos trabajos de esta índole, han sido cuestiones más empíricas y no como profesión.

configuración física del espacio, no solo en las calles de la urbe o en la calle de mi casa, sino también al interior del espacio habitado.

No era extraño en ese entonces encontrarse ante enormes montículos de material predestinado a la construcción, piedra chispa, arena, ladrillos trabados que en su conjunto generaban una enorme estructura, o su negativo, las excavaciones generadas en la calle, los agujeros en donde se iban a colocar los ductos de alcantarillado, o a menor escala, los agujeros provisionales donde se colocarían las ventanas o tragaluces. Un enorme repertorio de procesos de cambios que sirvieron para desprenderme de la imagen de las estructuras ya concebidas, esas en las que uno solo llega a estar, de las que se desconoce su proceso, con una sensación de que siempre estuvieron ahí.

No solo la acción de espectador estaba presente en esa época, sino también la de un rol activo en la interacción con los materiales, en los ejercicios lúdicos de la niñez de construir a partir del material inmediato, tierra, piedras, hojas, despojos de construcciones, carbón, madera etc.

Estos cambios en materia física se fueron impregnando en mi retina y en mi experiencia llegando a entender a los ciclos de construcción y destrucción como un fenómeno inherente en el espacio, así como la mediación entre el paisaje natural y el urbanístico, hechos que después cobrarían más sentido en las propuestas artísticas desarrolladas, adquiriendo otras dimensiones.

2.1.3 Primeras producciones

Ya desde una época más actual pude conectar estas referencias, que hicieron eco en mi producción, con ciertas situaciones como las desarrolladas por el arte Povera en los años sesenta y con el Land Art.

Nacido en la década de los sesenta, el arte Povera surge como manifestación en contra de un arte tradicional, haciendo uso de materiales considerados como pobres, como ramas, piedras, madera, hojas, tierra, carbón, arcilla, etc., como también materiales de desecho, buscando una reflexión entre el objeto, el material y su forma a través de la manipulación.

Adoptando estéticas orgánicas y tomando importancia el espacio como lugar de emplazamiento. Obras como las de Mario Mertz tomaban relevancia desde el material y su instalación en favor de la representación de los propios objetos, como sus Iglúes, también puedo mencionar las propuestas de Andy Goldworthy que hacían uso del espacio natural y el material que este proveía, reasignándoles nuevos sentidos mediante su manipulación, generando una nueva capa en el paisaje, estos artistas y su interés por potencial del material sirvieron como referentes en mi producción.

Entender el material como posibilitador de sentido sirvió para articular propuestas como *s/t 2014* (fig. 2.1.3.1), obra en la cual partía de un contexto particular, las invasiones de terrenos en un área de Durán. La obra consistía en una serie de marcos de caña generados de forma rústica los cuales enmarcaban fotos de personajes y lugares, todo esto dispuesto sobre un montículo de tierra. Pues bien, la generación de estos marcos no parecen mostrar mayor relevancia además del hecho de que fueron realizados con material de desecho, sin embargo esta acción toma más sentido al exponer que en realidad el material del cual estaban conformado esos marcos, es decir esas cañas, antes fueron casas, las cuales fueron derrumbadas bajo la primicia de que se estaba realizando una invasión en terrenos privados, las personas enmarcadas en esas fotos eran moradores de esas viviendas.

La invasión como tal fue algo alejado de la realidad ya que el grupo humano que se asentó en esas tierras lo hicieron bajo la consigna de que estaban accediendo a terrenos legales, por los cuales se realizaron pagos¹². Sin embargo, todo eso desembocó en una serie de eventos caóticos en ciertos asentamientos. Hechos que no me son ajenos porque habité ahí y fui parte en ese proceso.

En la propuesta, un hecho delicado como este es expuesto mediante el uso de un elemento cotidiano en las casas como son los marcos o el retrato, recordando la idea de hogar, dispuesto encima de un montículo de *tierra ilegal* traído del área propia de los eventos mencionados.

¹² Diario Expreso. "Temen desalojo en cooperativa de Durán" http://www.expreso.ec/actualidad/temen-desalojo-en-cooperativa-de-duran-XDGR_6299981

S/t, 2014



Figura 2.1.3.1

Eventos como este dejan en la subjetividad un impronta acerca de los proceso de transformación y caos del espacio, en donde la ruina del paisaje natural por parte de los asentamientos humanos, pasa a albergar la ruina de esos mismos asentamientos causadas por las demoliciones, dando paso a la reapertura del paisaje natural en un eterno ciclo entrópico¹³. Así como también el uso de materiales como los antes señalados los cuales se inscriben o dialogan con prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX.

De este mismo contexto se desprendieron propuestas como *Cama #2, 2015* (fig. 2.1.3.2), obra en la cual recreaba una cama pero bajo las lógicas de construcción, es decir el

¹³ La entropía en este sentido se refiere a la disgregación de la energía más que a su contención, esto lo desarrollare más adelante con los postulados en las obras de Robert Smithson.

armazón estaba realizado con madera de encofrado, material utilizado para aislar el área para poder verter el concreto en la realización de vigas, en esta obra el *colchón* era reemplazado por una serie de ladrillos trabados que ocupaban su lugar, a manera de pared pero en sentido horizontal, La cama, siendo simbólica y polisémica, dialogaba desde su constitución con el material *pobre*, en una reconfiguración dotado de nuevas significaciones.

Cama #2, 2015



Figura 2.1.3.2

Otra propuesta donde el material toma relevancia es la ejecutada a través de la manipulación de una varilla de acero corrugada propia de las construcciones (fig. 2.1.3.3), se generaba el *nudo del ahorcado*, mediante la acción de doblar, llegando a formar una incongruencia entre lo visto (el nudo), y el material que se estaba percibiendo, el acero. La escultura era dispuesta sobre el encofrado de madera para la preparación de una viga y un pilar, estos conectados a la pared daban la imagen de una horca, levantándose así líneas de investigación en desde al material y el espacio.

. Prueba con varilla corrugada

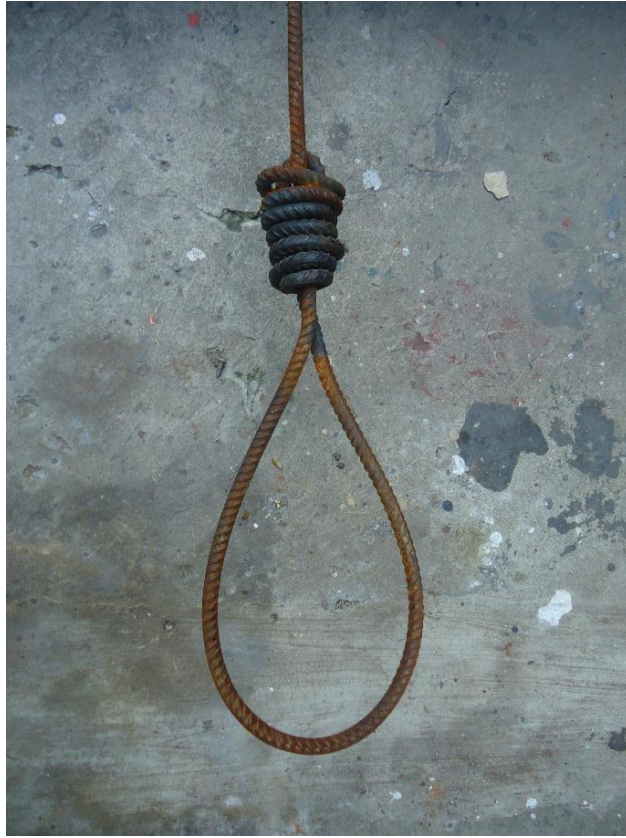


Figura 2.1.3.3

2.1.4 Obras y contextos

El contexto de las demoliciones o de los asentamientos ilegales también ha sido usado como eje en producciones por artistas como Jimmy Lara, podemos verlo en el caso de la obra denominada *Grado cero*, ganadora de la segunda edición del Salón de Machala, en la cual presentaba ciento siete fotografías despigmentadas mediante procesos químicos, las cuales eran registros de los desalojos que se efectúan en las áreas periféricas de la urbe. Al respecto el artista señala:

La obra alude a “querer borrar ese suceso que siempre será indeleble y va a existir en estos sectores ubicados al límite de la ciudad”. Explica que su propuesta no es un

reportaje de noticias, sino que básicamente utiliza este hecho “y lo ironizo con estética sobre lo que ocurre en la sociedad”¹⁴.

En este sentido Lara sirve como referencia, considerando que su obra se articula sobre un contexto determinado, pero llevándolos a otros modos de exposición como lo es diluir la imagen inmediata. O asistir a esas *pulsiones*¹⁵ para desarrollar sus obras, como lo hizo en su muestra individual *Pulsiones al Borde*.

De cómo las pulsiones fueron llevadas a los bordes trata la interesante muestra del joven artista Jimmy Lara. Sus obras abordan el trauma causado por los desalojos en territorios ilegales de la periferia de la ciudad. Un suceso que no ha sido superado y que no puede ser borrado fácilmente. En la memoria individual y colectiva, el registro de lo ocurrido en aquellas jornadas sigue indeleble. A pesar de cualquier esfuerzo que los poderes ejercieran o ejerzan en esta dirección.

Dr. Albert Santos, curador.

El hablar de contextos espaciales que desembocan en producción es encontrar líneas de referentes para entender el sitio que ocupa mi producción actual. En otro modo de entender el espacio, esta vez desde un planteamiento íntimo y personal, se ubica la producción desarrollada por Do Ho Su (Seúl, Corea, 1962).

El artista basa su producción en la experiencia y vivencias que le acarrea ser un migrante emplazado en una tierra que le resulta ajena, también enuncia su interés por el espacio físico, personal o individual. De ahí que se encuentran obras en las que, apelando a un sentido nostálgico, genera intervenciones en la que traslada estos escenarios reconocibles para él hacia un nuevo espacio.

¹⁴ El universo. “Jimmy Lara ahonda en la temática social”. 2012

<https://www.eluniverso.com/2012/07/23/1/1380/jimmy-lara-ahonda-tematica-social.html>

¹⁵ Como señala el Dr. Albert Santos en la curaduría de la muestra *Pulsiones al borde*, 2012: El estudio de la sique por Freud, fundado en el esquema helmholtziano del «sistema cerrado», supuso que hay “una cantidad fija de energía psíquica que, en situaciones óptimas, se distribuye de manera equilibrada y puede circular fácilmente pero que, a veces, cuando su movimiento se ve dificultado, bloqueado, desequilibrado, taponado, se fija o se concentra en algunas zonas provocando sufrimiento o fenómenos «patológicos»”. Así se explica la presencia de las célebres “pulsiones”, esas cargas energéticas que nunca se borran, sino que solo se redistribuyen, que se desplazan mediante singulares expedientes de remoción, sublimación o negación.

Una obra a la que me puedo referir es *Home alone home* (anexo 12) en donde por medio de telas translucidas recrea la antigua casa de sus padres, una antigua casa tradicional de Corea, para posteriormente emplazarla en un lugar, generando una yuxtaposición simbólica de espacios, en un contraste tanto físico como cultural por el tipo de arquitectura presente en la obra. «No quería quedarme sentado extrañando mi hogar, quise lidiar más activamente con el tema del anhelo»¹⁶.

El artista también plantea en su obra la conexión de los espacios a través de un tercer espacio, en este caso me refiero a la *Casa puente*, obra en la cual emplaza una pequeña casa dentro de un callejón, dotándola una deformación que pareciera ocasionarse por el forzar la introducción de esa casa en ese espacio pequeño, quedando esta de forma inclinada, conectado las dos construcciones paralelas. Esta idea de yuxtaposición como la primera obra de Do-Ho-Su se enmarca también en los conceptos de heterotopía postulados por Foucault, en donde esos *espacios otros* son reconocidos. Al respecto Foucault señala:

Por lo general, la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.

...entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, contraespacios¹⁷.

La heterotopía es una utopía emplaza en la realidad, en ese sentido son esos lugares otros diseñados para suplir ciertas necesidades. Foucault pone como ejemplo de heterotopía la cama de los padres cuando es usada por los niños para jugar, en ese momento la acción hace que ese espacio este dotado de cierta significación y termina una vez cesado el juego, otro ejemplo que señala son las bibliotecas o museos, heterotopía de tiempo que almacena toda la historia y todos los tiempos en un solo lugar. Esos diferentes modos de entender el

¹⁶ Do-Ho Su, entrevista para ART21 <https://www.youtube.com/watch?v=IXgg2ACBF2o>

¹⁷ Michel Foucault, "Topologías" (Dos conferencias radiofónicas). Traducción Rodrigo García http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

espacio y la forma en como son constituidos y usados ayudan a comprender contenidos que se activan en el proyecto, los cuales desarrollare en los siguientes capítulos.

Do-Ho-Su, como referente, deja un tramado de intervenciones que levantan interrogantes acerca de la forma de incidir en el espacio, preocupación planteada por la naturaleza del proyecto que ejecutaré. Si bien sus líneas de trabajo están impregnadas por su herencia cultural aplica a consideraciones y cuestionamientos espaciales tanto de forma y contenido.

2.1.5 Nociones estructurales en la arquitectura y el paisaje

Entropía, Anarquitectura y ruinas

Una de los aportes importantes desde la historia del arte son las consideraciones realizadas por Robert Smithson acerca de la entropía, llevando la producción artística hacia el paisaje. Al respecto Lucia Alcaina señala:

En un estudio sobre la reconfiguración del espacio del objeto artístico ha de verse la obra de Smithson como centro de eclosión de esta salida del arte al paisaje; obras terrenas que no sólo contienen una variación evidentemente formal, respecto al objeto minimalista, por ejemplo, sino que cargan con un fondo teórico de gran interés. Un nuevo pensamiento de reapertura de las relaciones entre arte y naturaleza, abrazado en Smithson por uno de sus conceptos clave: entropy. La entropía, como segunda ley de la termodinámica, afirma la tendencia de la energía hacia la disgregación más que hacia la contención¹⁸.

En ese sentido el desborde hacia el espacio y la entropía me interesan como complementos para la investigación, localizando la conducta de ciertas superficies y estructuras para llevarlas a discursos inherentes en la configuración del espacio de la ciudad, entendiendo el sentido entrópico aplicado a todo, es decir la energía invertida en la construcción de cierta estructura se verá atravesada por la fuerza dispersora de esta, dando como consecuencia un ciclo de desgaste, llevando dicha estructura a un estado ruinoso.

¹⁸ Lucia, Alcaina. 2016. "El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años sesenta y reciclaje en la actualidad".

En esta misma línea Gordon Matta-Clark articula una serie de obras en las que parte desde el perfil urbano para poner de manifiesto la anarquitectura¹⁹. Matta-Clark generaba obras en donde hacía uso del fragmento, así como de la alteración desde material de las estructuras, como sus incisiones en los edificios. Al respecto Lucia Alcaina señala:

Mientras Smithson conecta con los “monumentos” de Passaic desde una distancia contemplativa y estética, Gordon Matta-Clark realiza sus obras basándose en cortes directos en la estructura del edificio. Si bien no adquiere una visión paisajística, como lo hizo Smithson, interviene en sus elementos desde un intento de deconstrucción de las lógicas urbanísticas, tocando inevitablemente el paisaje neoyorquino²⁰.

Esta incursión en el paisaje urbano me sirvió como referencia para una evolución en el tipo de obras planteadas, hay una pertinencia en entender el fragmento y la ruina desde la historia del arte y desde la escena local siendo que es mayormente la lógica de nuestra urbe. Una ciudad constantemente fragmentada, desde su constitución, haciendo que mi investigación se decante hacia ese lenguaje caótico inherente en la destrucción. Desde los aportes de Smithson y Mata-Clark.

Así, la fragmentación y destrucción son parte de la naturaleza, es el lenguaje del caos y está contrariando siempre a la idea de ciudad controlada, como lo señala Rebeca Solnik:

Las ruinas son monumentos, pero mientras los monumentos erigidos a conciencia articulan un deseo, de permanencia, incluso inmortalidad, las ruinas conmemoran la naturaleza efímera de todas las cosas, así como los poderes limitados del hombre. “La descomposición puede ser frenada, pero solo brevemente, y entonces continúa, Es la imagen negativa de la historia...” escribió J. B. Jackson, historiador del paisaje. Es la imagen negativa de la historia y un aspecto negativo de ella. El borrar la descomposición o la conciencia de descomposición, el declive, la entropía y la ruina, es borrar la descomposición de esa relación que se desenvuelve en todas las cosas, de la oscuridad a

¹⁹ Un grupo de artistas que se unieron en los setenta bajo el nombre de *Anarchitecture*, buscando alternativas conceptuales y estrategias de incidir en el espacio bajo la lógica de la deconstrucción. En ese sentido la palabra arquitectura sirve como un antónimo, si la acción de la arquitectura era construir en la anarquitectura se busca incidir mediante la destrucción.

²⁰ Lucia, Alcaina. 2016. “El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años sesenta y reciclaje en la actualidad”.

la luz, de la vejez a la juventud, de la caída al levantamiento. La caída y el levantamiento están hechos el uno para el otro²¹.

2.1.6 Nuevas Capas

Si Matta-Clark generaba un juego a través de la mutilación y disposición de los fragmentos, otro referente más actual que suma posibilidades desde el material y su intervención en el espacio es Henrique Oliveira (Brasil, Sao Paulo, 1973).

Las obras de Oliveira parten desde sus recorridos en donde recolecta láminas desprendidas desde la madera, estas láminas, que usualmente se desprenden por la humedad o por intervención directa del artista se reconfigura en instalaciones bajo su interés en la desconstrucción pictórica.

El hecho de sumar una nueva capa con el material en el plano arquitectónico me sirvió como referencia para aprovechar los espacios negativos dejados en el edificio del diario El Telégrafo para la ejecución de la muestra colectiva *La Distancia: El colapso, los fantasmas y sus telas sucias, y la rosa de cobre*, 2017.

En conclusión, puedo señalar que la experiencia primaria adquirida en la infancia sirvió como estímulo para decantarme por cierto tipo de estrategias y formas de consolidar las propuestas artísticas, aun desconociendo en una primera etapa de aprendizaje la existencia de lo que posteriormente serían referentes. A partir de la entropía se puede generar un espacio con condiciones heterotopicas, en si una muestra artística ya es un lugar de paso, diseñado para una experiencia diferenciada, lo que le da un valor de heterotopía. Desde la configuración del espacio heterotopico, se llega a entender la ruina como parte necesaria de este, y como potencial estético y conceptual para las propuestas artísticas.

²¹ Rebeca Solnik. Memoria de las Ruinas

3. Propuesta Artística

3.1 Obras

Al generar una propuesta artística uno siempre se encuentra en constante indagación, la idea para la materialización de una obra no es algo que se da de forma inmediata en la mayoría de los casos, sino que exige una constante investigación, reflexión y análisis, que se encamina según la intención y la línea de trabajo desde la cual se está partiendo, el espacio expositivo pertinente, el contexto en el cual se desarrollara la apertura de la obra, el medio desde el cual se va a resolver la misma, las exigencias particulares que esta demande, por citar algunas consideraciones. Pero hablar de puntos generales para gestar una obra pudiera resultar arbitrario, hay que considerar que hay propuestas que se exigen de participar en algunas de estos puntos. Cada propuesta se ajusta al método particular de trabajo diseñado por cada artista, y en algunos casos ese mismo método se ve en la necesidad de ser reformulado, por ende es necesario acercarnos a la forma mediante la cual se gesta una obra, desde la etapa previa a su ejecución material, de cómo el autor se enfrenta al proceso creativo. En este capítulo se expondrá las metodologías, procesos, hallazgos, experimentos, estrategias y experiencias desde las cuales se cimentó la propuesta.

3.2 Indagaciones y líneas de trabajo

Encontrar la línea desde donde se generaría la producción significó hacer una especie de *arqueología* de los procesos y actividades realizadas en mi proceso formativo, seleccionar, ante la pluralidad de medios y conceptos trabajados, una línea la cual encausar y ramificar en propuestas. En este ejercicio me resultó evidente que los movilizados recurrentes de la propuesta giraban en torno a inquietudes sobre la representación del objeto real, la forma de asimilación de los espacios, un cuestionamiento a la realidad inmediata percibida, la naturaleza de los objetos, las estéticas inherentes en los procesos entrópicos, la atención a los ciclos de configuración y transformación de los espacios. En ese sentido, y siguiendo las características de las últimas propuestas realizadas en mi producción, determine que el proyecto de la muestra debería fijarse en el emplazamiento de una o varias piezas que, en condición de objeto, alteren el espacio.

Por ello una intervención de carácter pictórico-escultórico me resultaba una línea pertinente desde la cual enarbolar la producción, esto a su vez disparo diferentes preguntas respecto a la metodología y el abordaje de dicha propuesta, tomando en cuenta que si se trata de una intervención o un *site-specific*, tenía que, en primera instancia, encontrar el espacio.

3.3 Selección de espacio

Al momento de considerar una intervención hay que tomar en cuenta en qué tipo de lugar se realizara y la intención de la misma, en este caso, si mis intereses iban por la experiencia de la precepción del lugar cotidiano y los escenarios naturalizados por la rutina, la intervención debía ser exactamente ahí, en un lugar neutral que escape de las convenciones propias de un espacio de la institución artística, galería, museo etc. Lo que me interesaba era un acercamiento al lugar y que la experiencia sea mediada entre el espacio, el sujeto y la obra.

Si bien existen intervenciones en las galerías o museos, mi interés era que el espacio que contiene la propuesta este condicionado por atributos que previamente hayan configurado su constitución, atributos devenidos del proceso entrópico. Estos espacios ya eran evidentes en mi repertorio visual como producto de los diferentes recorridos realizados por la urbe, algunos a razón de una deriva²², otros por la incursión en lugares abandonados y otros por el transitar cotidiano.

Dentro de los espacios podrían mencionarse dos categorías; los espacios externos y los espacios internos. Dentro de la primera categoría se desglosan espacios como los dejados por las demoliciones de casas o edificios, los cuales a ser vulnerados en su estructura pasan a ser exteriorizados como lugares recurribles, en los cuales se inserta una estética del caos que evidencia los diferentes procesos de construcción a través del material, las varillas, las baldosas, el inmobiliario abandonado, todo esto dispuesto en un solo escenario que permite ver todas las capas al mismo tiempo.

²² Una caminata sin objetivo específico según los postulados de psicogeografía y el situacionismo francés. Guy Debord. TEORÍA DE LA DERIVA (1958) Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

Casa demolida, registro fotográfico personal



Figura 3.3.1

Casa demolida, registro fotográfico personal



Figura 3.3.2

Posterior a esos espacios, en una escala cronológica, se encuentran los lotes baldíos, escenarios donde las estructuras demolidas ya han sido retiradas en parcialidad o en su

totalidad, estos escenarios mayormente están invadidos por la vegetación la cual en un acto de resistencia natural toma el espacio y se dispone sobre los vestigios.

Lote baldío



Figura 3.3.3

Otro espacio exterior son las fachadas que, al ser desprovistas de mantenimiento, presentan irregularidades en lo que fue su constitución original, estos espacios resultan interesantes al estar mediados por soluciones vernáculas que aminoran el impacto de la *imperfección*, como clausurar un hueco con una lata, o cerrar el acceso de una entrada con bloques, alejándose de la estética que prima en cierto ideal, ya que están diseñadas por motivos funcionales.

Fachadas 1



Figura 3.3.4

Fachada 2



Figura 3.3.5

Sin embargo a pesar de encontrar espacios en los cuales podía desarrollar la propuesta ya sea mediando con el sector o de una forma invasiva, se presentamos varios factores que me hicieron considerar un espacio interno.

En primera instancia uno de los factores primordiales fue el clima, al momento de iniciar el proyecto estaba presente la época de lluvia, esta al ser impredecible me impedía fijar un día exacto para la ejecución, una forma de mediar eso hubiera sido si la ejecución se daba en un lapso corto, pero por el desarrollo gradual de esta investigación esto no era posible, Por ejemplo, los espacios de las demoliciones son temporales, su permanecía es efímera o son rápidamente cerrados, junto a eso la naturaleza del material de las obras, el papel, el cartón, el pigmento etc. las volvía vulnerables.

Para la viabilidad del proyecto convenía agenciarse un espacio exterior ya que este prestaba mayor visibilidad al transeúnte, además de que en casos particulares hace más permisivo el encuentro fortuito y la interacción con la obra. Sin embargo al no ser esto

posible, por la extensión de tiempo para la ejecución y sustentación de la propuesta, me incline más por un espacio interior que me permitiría trabajar con cierto margen de tiempo sin inconvenientes climáticos.

Para ello necesitaba encontrar un espacio interno que presente las condiciones ya expuestas, estos son lugares abandonados, que no han sido demolidos, pero que al estar inhabitados entran en un proceso entrópico. En algunos casos estos espacios son habitados por gente sin hogar, las cuales improvisan un habitad con mínimos requisitos para hacerlas comfortable. En otros casos estos espacios fueron lugares de tránsito, que eran utilizados como centro de operaciones de alguna función, pero qué al permanecer en desuso entran también en un ciclo entrópico, en algunos casos estos lugares están custodiados por seguridad, lo que no permite el ser invadidos. Un ejemplo de esto sería la antigua cárcel municipal, o el antiguo edificio del diario El Telégrafo que, a pesar de permanecer gran parte de sus estructuras en desuso y encontrarse en condiciones entrópicas, permanecen con vigilancia.

Otro caso fue, en su momento, el tercer piso del edificio de Correos del Ecuador ubicado en Aguirre y Chile, este piso, donde antes funcionaban oficinas, se encontraba desprovisto de actividad y en su conformación se evidenciaba la presencia del paso del tiempo, la entropía y el caos, lo que lo convertía en un espacio idóneo a seleccionar como lugar para el proyecto. Si bien este espacio fue ideal, llegando incluso a diseñar la propuesta y parte de las obras, el mismo entro en uso (Anexo 11), por lo que me vi obligado a adaptar la propuesta al mismo edificio, pero en otro espacio expositivo, en este caso desplazando la idea central hacia las instalaciones de la terraza del edificio del Correo.

3.3.1 Vestigios, indicios y formas de operar

Una vez encontrado el espacio convenía hacer una inspección del mismo para encontrar los puntos desde donde partiría la propuesta, en este caso el lugar me brindaba condiciones espaciales y estéticas pero no tanto de contexto histórico, como pudiera hacerlo una cárcel o un edificio patrimonial, entonces desde esas condiciones espaciales y estéticas es desde donde se erige la propuesta, desprendiendo al espacio de su connotación de uso y llevándolo a un sentido de contendor de múltiples capaz. Algo interesante del espacio es que

era una mixtura entre un espacio interno y externo, por un lado por un lado se encontraba dentro del edificio, por otro lado estaba condicionado a los posibles cambios climáticos.

La forma de operar de las obras sería a través del simulacro, disimulando su presencia, teniendo formas de objetos y escenarios que mayormente se encuentran en la urbe, pero incrustados en este nuevo piso. Con esto la propuesta busca diluir la experiencia mediada por los códigos de la institución arte. Como señala Jorge Marzo:

Preguntarse sobre la esencia del arte, no es más que preguntarse sobre cómo sé que algo es arte o no. Sé que algo es arte cuando el entorno en el que se presenta está codificado artísticamente: una galería, un museo, o a través de unos patrones visuales como el marco, el escenario o el estilo. Pero ¿qué pasa cuando, por ejemplo, una instalación que habitualmente se muestra en un museo la situamos en medio del metro o al lado de un basurero? El viejo Duchamp abrió el camino para una comprensión de ese curioso fenómeno entre arte y entorno cuando en 1913 compró una letrina y la expuso sobre una peana en una galería. Pero Duchamp sólo indicó un camino, el que va de “la calle” al “arte”²³.

Sin embargo la constitución material de las obras estaría desarrollada de tal forma que cree un quiebre con lo percibido al constatar, por los atributos físicos, que se trata de una simulación. En ese sentido las obras están orquestada para que cumplan el rol de confundirse en el entorno, pero a la vez una suerte de extrañamiento, al presenciar escenarios disformes, que en realidad si se encuentran presentes en la urbe pero pasan desapercibidos al estar ya naturalizados. Para ello se hizo uso de la investigación realizada en los recorridos donde se constata la presencia de estos escenarios y objetos. Uno de los objetos de interés está en la manera de cómo se estos residuos son desechados, su forma de organización y posterior desecho. En esto también se puede ver las diferentes capas de pintura o escenarios que estuvieron presentes, hecho que puede conectar una pequeña mancha de un fragmento, con toda una estructura por su proximidad cromática.

²³ Jorge, Marzo. Arte fuera de contexto. Consumo Cultural, Centro Cultural de España, Córdoba, Argentina. 2010

Otro de los escenarios de interés está en cómo las fracturas que aparecen en un lugar aun en uso son apuntaladas, generando soportes improvisados que son partícipes de una estética y una función.

Dentro de esta investigación también me llamo la atención en como los lugares son restringidos por motivos de reparación o de imposibilitar el acceso, así se puede constatar el uso de cañas, latas, bloques y ensambles de madera que pretenden precautelar la seguridad de la obra o el espacio. De cierta forma, al menos en el contexto local esto está naturalizado, ya que en muchos casos no garantizan la seguridad del transeúnte, en otros casos estas *medidas de seguridad* no existen.

En una mirada más cercana a estos procesos, desarrolle un seguimiento a los periodos de descomposición de las estructuras de cemento, así como las de los metales, ya sea la destrucción ocasionada por intervención humana o factores de tiempo como la humedad. Este *zoom* a procesos minúsculos que toman gran magnitud sirvió para comprender la forma en cómo se degenera una pieza y como debía generar la obra, ya que estas deben gozar de ciertas características que debo conocer.

3.3.2 Estudio del espacio en relación a las obras

Una vez levantada la información ya de forma consiente, se procede a activar estos núcleos mediante la generación de las piezas que van en relación al espacio.

En la terraza del edificio de Correos del Ecuador se presenta un lugar amplio donde se ubica la cisterna y el aparataje que hace funcionar el elevador, debajo de esta estructura se encuentran dos baños en desuso, cerrando el perímetro se puede observar una sala que funciona como aula y varios metros al fondo dos espacios que fueron oficinas pero que ahora funcionan como bodegas. La terraza cuenta con toda la iluminación del día ya que esta desprovista de techado. En si el espacio no ha sido remodelado y sus elementos presentan condiciones entrópicas y de desuso, como las estructuras despintadas, baños inhabilitados, maceteros rotos etc.) La intervención natural se evidencia por su huella dejada, podemos ver siluetas de lo que en su momento fueron filtraciones de agua lluvia, y pequeña vegetación creciendo en pequeñas secciones, también pequeños insectos y vegetación muerta.

Partiendo de estas nociones estructurales la obra se relacionaría complementando las estructuras existentes, junto con pequeños elementos que dialoguen con el escenario presente.

Terraza del antiguo edificio de Correos del Ecuador



Figura 3.3.2.1

Vista de la terraza del antiguo edificio de Correos del Ecuador



Figura 3.3.2.2

3.3.3 Estudio del material

Una parte importante del proceso es el material, ya que las piezas utilizadas son simulaciones de objetos, hechos desde materiales como cartón, papel, esponja, talcos, pigmento etc. En este sentido se pone de manifiesto investigaciones desde la pintura, en como la mancha incide en un elemento, como se constituye un elemento pictóricamente, y como en ese elemento encuentras capas y subcapas de configuraciones de color, tan pequeñas que podrían pasar desapercibido pero que en su conjunto determinan su verosimilitud.

Simulación de techo, boceto numero 4



Figura 3.3.3.1

Estudio de techo deteriorado

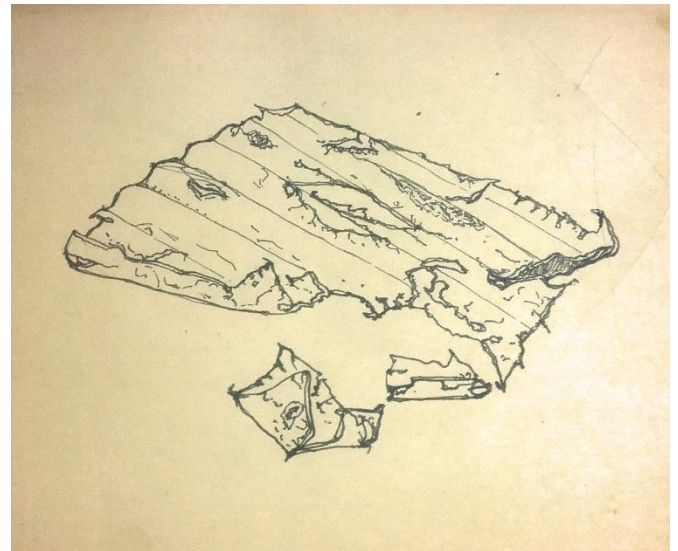


Figura 3.3.3.2

También investigaciones desde la forma, ya que el fragmento como tal sigue una especie de orden fractal, así la superficie de un ladrillo consta de cierta porosidad, y de elementos aparentemente alcalinos que hacen su aparición en formadas manchas blancas,

pero a su vez sigue un patrón puntual que se presenta hasta en su área más pequeña con el lado de un ladrillo, como en su área más amplia, una pared deteriorada.

Proceso de simulación de fragmento de escombros



Figura 3.3.3.3

Boceto, simulación de bloque



Figura 3.3.3.4

De igual forma podemos ver esta conducta en materiales como la madera y la caña.

Estudio, fragmento de madera

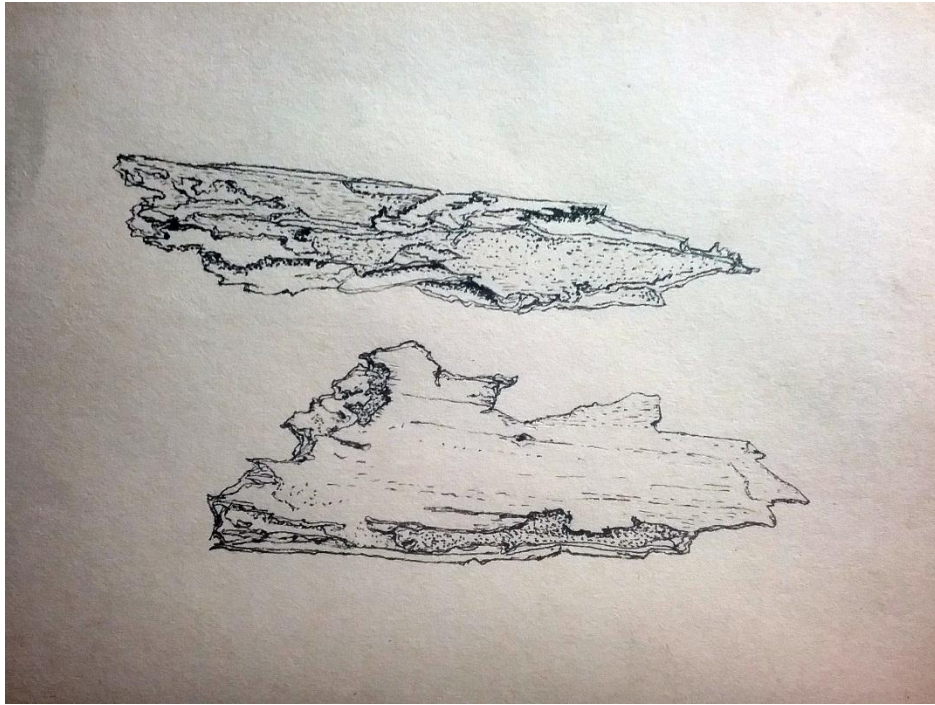


Figura 3.3.3.5

Boceto, simulación de madera



Figura 3.3.3.6

Boceto, simulación de caña



Figura 3.3.3.7

Como estrategia partí de bocetos de elementos puntuales a escala real desde los cuales empezaría el desarrollo de piezas más grandes, prestando atención a los detalles. Esta fijación en los detalles, y el cuestionamiento a la percepción de la realidad viene de los estados de visión por los que he pasado, por un lado, hubo un largo tiempo (catorce años aproximadamente) en el que mantuve un escaso nivel de visión debido a problemas congénitos²⁴, la percepción de la realidad o del objeto real era solo sugerida, equivocándome mayormente, llegando a confundir elementos inertes con personas o no reconocer personas. Esta falta de agudeza visual me llevo a generar un método en pintura de acceder a la totalidad a través de la construcción de pequeñas partes, es decir pintaba uno de los pequeños segmentos, sabiendo que la suma de todos daría una totalidad, similar a la Gestalt, pero sin llegar a conocer ese elemento total por la falta de enfoque en la visión desde lejos.

Recuperada la visión a través de varios procedimientos quirúrgico, se expandió el espectro de detalles en torno a la constitución de un material, lo que me lleva a comprender mejor su configuración. La representación del material responde entonces a un ejercicio pictórico que involucra de estos estadios de visión. En algún momento me preguntaron por qué generar un zing y no utilizar uno de verdad, y es que, el utilizar un techo de verdad me remitiría a un *ready-made*, dejando de lados mis preocupaciones como pintor, el sentido de proximidad hacia un objeto real, y su constatación de *falsedad*, teniendo una experiencia diferenciada con el objeto y el espacio.

²⁴ Algunas de estas afecciones son cataratas, miopía, estigmatismo en grados altos y queratocono como condición congénita, si bien algunas de estas condiciones mejoraron con cirugía otras son permanentes.

4 Proyecto expositivo

La muestra engloba un interés por la experiencia con el espacio, el encuentro fortuito con la obra, la interacción con la misma y la atención a las formas y escenarios entrópicos que se encuentran en la urbe a grande y pequeña escala. Para ello construyo y situó elementos que desde su percepción se naturalizan con el entorno, pero al momento de ser confrontados develan instancias inverosímiles, metaforitas o absurdas. No podría decir que son obras puntuales, sino más bien que son una serie de piezas que desde su conjunto conforman la intervención.

Vista general de la intervención



Figura 4.1.1

La primera pieza (fig. 4.1.2) gira entorno a la idea de apuntalamiento, situación común en la urbe. Se presenta mediante la simulación de una caña de cinco metros que apuntala una viga, en la cual se ha generado una fractura simulada, la idea del apuntalamiento es algo muy cercano a los escenarios de la urbe, en este caso una estructura rígida es sostenida por la caña, que en su constitución noble contrasta el elemento natural con el elemento artificial construido por el hombre. Esto se da en el plano de la ilusión, que se rompe al constatar la naturaleza del material presente en el simulacro.

Simulación de caña



Figura 4.1.2

La segunda pieza (fig. 4.1.3) parte de la idea de la clausura de un espacio, dejando un índice sobre la existencia del mismo, en este caso se da por la visibilización de bloques que impiden el acceso a una habitación posterior. Este es otro escenario común en la urbe, puertas y ventanas clausuradas que no buscan una estética prístina, sino más bien cumplen una función delimitadora, generándose en sí mismas una propia estética.

Simulación de bloques



Figura 4.1.3

La tercera pieza (fig. 4.1.4) es la simulación de una caña más pequeña, en este caso sirve para romper la percepción mediante la interacción. Dispuesta de manera casual se recuerda como despojo de alguna situación ajena, en primera instancia incuestionable sobre su procedencia,

la cual cobra sentido una vez interiorizada la experiencia del simulacro, en donde todo el derredor empieza a ser cuestionado. En esa misma línea va la cuarta (fig.4.1.5) y novena pieza (fig. 4.1.6), la reja y el ladrillo, de forma alegórica algo que sirve para impedir la entrada no está cumpliendo su función, y algo que sirve para construir esta como un pequeño fragmento de una totalidad, solo *están ahí, existiendo como material*. Desde estas propuestas se pone en crisis la percepción sobre la composición de los objetos, en duda el peso de los materiales, la inhabilitación de su función y el paso del tiempo en los mismos.

Simulación de caña pequeña



Figura 4.1.4

Simulación de reja



Figura 4.1.5

Simulación de ladrillo



Figura 4.1.6

Una de las piezas centrales (en un sentido espacial) es la quinta y sexta pieza (fig. (fig. 4.1.7) correspondiente a las paredes, en el primer caso se presenta una fachada deteriorada de tres metros por cada lado, ubicada en la parte más alta de la estructura ya existente, esta pieza remite a los escenarios naturalizados por los continuos recorridos en la ciudad y al continuo contraste en la misma, donde por una parte vemos edificaciones imponentes que presentan fachadas lucidas pero junto a estas también coexisten su opuesto negativo, la estructura decadente que ha sido intervenida por soluciones vernáculas para aminorar el impacto de su condición entrópica.

Vista general de las paredes simuladas



Figura 4.1.7

La sexta pieza (fig. 4.1.8) consiste en una pared de ladrillos de dos metros que se posiciona en sentido contrario a la línea longitudinal de la fachada simulada, en este caso

esta pieza dialoga directamente con la fachada, al estar conformada por los ladrillos nos remite a los costados no enlucidos de las casas, la idea de una impronta lucida pero que contrasta con sus laterales, a su vez los ladrillos nos dan cuenta de las posibles fechas en que se erigió la estructura, ya que a partir de los setenta se empezaba a usar bloques en las edificaciones, la presencia del ladrillo como elemento de construcción en la totalidad de la pared nos sitúa en un tiempo anterior a ese.

Simulación de pared de ladrillos



Figura 4.1.8

En esta misma pieza se establece una relación con lo pictórico (fig. 4.1.9), al presentarse como contraparte una pintura de gran formato incrustada en la propia instalación, que genera una extrañeza al constatar la condición simulada de la pared de ladrillos.

Techos simulados y pintura de gran formato



Figura 4.1.9

La séptima (fig. 4.1.10) y octava pieza (fig. 4.1.11) se relacionan con la sinantropía, es decir la capacidad de algunos animales y plantas para adaptarse a entornos urbanos. Por un lado está una maceta con tierra en la cual está creciendo una planta, por el otro está una maceta destruida con la tierra y la planta dispersa en el suelo, estas dos piezas, simuladas en su totalidad, presentan una alegoría a la entropía y a la ruina, la maceta intacta como signo del dominio del hombre sobre ciertos elementos, pero en ella está creciendo monte, símbolo de la resistencia natural y la maceta destruida como parte del ciclo natural de todas las cosas.

Simulación de monte y maceta



Figura 4.1.10

Simulación de maceta rota y planta



Figura 4.1.11

La décima pieza (4.1.12) se desarrolla en base los escenarios interactivos en los lugares de tránsito, en este caso la idea fue presenta un elemento que invite a dicha interacción. Esta pieza en particular estuvo sujeta a los cambios en el espacio expositivo, en primera instancia esta área estaba destinada para una obra de gran longitud, sin embargo apareció una cancha pintada en el suelo haciendo replantear la propuesta, de cierta forma y de manera irónica, esto lo utilice a mi favor en el sentido de que el mismo espacio daba respuestas sobre su uso, en lugar de ser una desventaja, la cancha presentaba un escenario común en las calles de la urbe, la cancha simbolizada por las líneas de pintura en el suelo, entonces, en función de eso generé una pieza la cual serviría como detonante para la experiencia, una pelota simulada. La idea de disponer un balón en el espacio expositivo (fig. 4.1.13) solo sacaba al espectador de su pasividad, sino que hacía que este cubriera la mitad del espacio con su interacción, develaba la materialidad de ciertos objetos y ponía en alerta la percepción de su entorno.

Pelota simulada



Figura 4.1.12

Pelota simulada sobre la cancha



Figura 4.1.13

De esta forma todos los elementos presentes en la intervención desarrollaban una serie de contenidos que se activan mediante la inquietud de develar qué es lo que se busca percibir, siendo *recompensados* aquellos que dejando la rigidez de lado y se adentraron a explorar un poco más el espacio, tomando noción de configuraciones estéticas en la urbe que hasta ese momento no habían sido reflexionadas sino solo interiorizadas de manera rutinaria.

Vista aerea de la intervención



Figura 4.1.14

5 Epilogo

Los movilizadores de esta investigación surgieron por preocupaciones con respecto al espacio de la urbe, las formas y los escenarios que en él se desarrollan, cómo su estética puede remitir, desde el campo del arte a nuevas, posibilidades y experiencias. También levante cuestionamientos en torno a los medios escultóricos y como potenciarlos desde su factura y su disposición en un lugar determinado. Para una mejor comprensión inicie una investigación basada en registros de antiguas obras realizadas en la historia local, que me permitió conocer cómo se ha abordado esta problemática desde diferentes estrategias y contextos históricos. Esto me llevo a entender una carencia de soluciones formales con respecto a la simulación, al artificio y al camuflaje en base a la arquitectura vernácula, hecho que me extraño siendo esta ultima la mayormente predominante en la urbe. Por lo tanto generé una propuesta que abarco estos tópicos, desde una resolución verosímil, absurda o extraña, fusionándose con el entorno y la arquitectura presente en el espacio. Esta preocupación por la ausencia de este tipo de propuestas no solo estaba en mí como productor, sino también en el espectador.

Una vez ejecutado el proyecto puedo decir que la recepción por parte del espectador se movió por un espectro variado de experiencias, por un lado estaban los que se acercaban al lugar bajo la consigna de que ahí había una exposición, pero al no tener una inmediatez perceptiva daban un breve recorrido por el lugar con una mirada dubitativa y se retiraban, algunas personas incluso solo realizaban un breve sondeo panorámico con la mirada, pero no pasaban del dintel de la puerta. Por otro lado se encontraban las personas que movilizadas por su curiosidad y el afán de descubrir qué era lo que ahí se planteaba, lograron tener una experiencia sensible diferenciada con la realidad cotidiana, en un espacio que se volvió extraño y al que se volcó una atención extrema, en donde la duda de lo percibido ya interiorizada los invitaba a tantear la materialidad del lugar y los objetos, encontrar y apreciar pequeños escenarios que ya no eran construcciones más, sino una estética generada por la propia entropía de la naturaleza, a debelar en ellos conductas lúdicas y espontaneas en una interacción sujeto-objeto con gran parte de los elementos ahí dispuestos, demostrando que la fortaleza de una obra puede encontrarse incluso es su condición más frágil, en el escenario en desuso que espera ser potenciado. Esta experiencia individual que construyo el espectador no muere al dejar la exposición, sino que lo va a acompañar en su diario percibir.

6 Bibliografía

Alcaina, Lucia: El paisaje entrópico como subversión: génesis en el arte de los años sesenta y reciclaje en la actualidad. 2016

<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/100554/1/TFM%20Alcaina%20Romani%20Lucia.pdf>

Ampuero Matilde, Mora, Genoveva: Catalogo Jorge Velarde. Banco Promerica. 2010
<https://issuu.com/juanlorenzo/docs/velardehttps://issuu.com/juanlorenzo/docs/velarde>

Ampuero, Matilde: ¿¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta. Catálogo de la muestra. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC. 2016

Castillo, Ilich: Obras seleccionadas, portafolio de artista. 2015

Claramonte, Jordi. Arte de contexto. 2010

Ampuero, Matilde, Cartagena, María, Castro, Juan: Galería Madeleine Hollaender: 25 años. Guayaquil, Ecuador. (2002)

Debord, Guy. TEORÍA DE LA DERIVA (1958) Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris. 1999.

<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>

Michel Foucault, "Topologías" (Dos conferencias radiofónicas). Traducción Rodrigo García
http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

Kronfle, Rodolfo: Historia(s) del arte contemporáneo en el Ecuador. 2009

Kronfle, Rodolfo: Reflexiones y resistencias: Diálogos del arte con la regeneración Urbana en Guayaquil. 2005

<http://www.riorevuelto.net/2006/04/reflexin-y-resistencia-dilogos-del.html>

Linarejos, Maria: La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado. 2015

<https://eprints.ucm.es/39037/1/T37753.pdf>

Marzo, Jorge. Arte fuera de contexto. *Consumo Cultural*, Centro Cultural de España, Córdoba, Argentina. 2010

Morán, Guillermo.: La Artefactoría en contexto ¿fue inútil sublevarse en los ochenta? 2017

<http://www.paralaje.xyz/la-artefactoria-en-contexto-fue-inutil-sublevarse-en-los-ochenta/>

Pablo Cardoso/ Chádoj/ Dpm Guayaquil.

<http://www.riorevuelto.net/2014/10/pablo-cardoso-chadoj-dpm-guayaquil.html>

Peliosky, Amari. Gordon Matta Clark: Desconstrucción de un espacio Arquitectónico y fotográfico. Artículo Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos. 2009

http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones_009_Peliowski.pdf

Solnik, Rebeca: Memoria de las Ruinas

Smithson, Robert. La entropía se hace visible. 1973

Tutiven, Carlos. El vaivén de la ría: Transiciones y permanencias de la memoria. Ecuador, 2003

7 Anexos

Anexo 1

Xavier Patiño. Si no está conforme toque la campana, 1987



Figura 7.1 Fuente: Galería Madeleine Hollaender: 25 años

Anexo 2

Marcos Alvarado. Intervención en “Arte en la calle”, 1987



Figura 7.2. Pelota de trapo perteneciente a la exposición ¿es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta

Anexo 3

Ilich Castillo. Restauraciones (2006)



Figura 7.3 Fuente: Ilich, Castillo. 2015. Obras seleccionadas

Anexo 4

Saidel Brito, Gracias Teodosio (2001)



Figura 7.4 Fuente; Rio revuelto

Anexo 5

Graciela Guerrero y Gabriela Cabrera. Palenque 2000 (2006)



Figura 7.5 Fuente: Rodolfo, Kronfle. 2009. Historia(s) del arte contemporáneo en el Ecuador.

Anexo 6

Culto entrópico 1 (parte inferior)



Figura 7.6 Fuente: Registro personal

Anexo 7

Culto entrópico 2



Figura 7.5 Fuente: registro personal

Anexo 8

Pablo Cardoso. Golem # 16, 2013



Figura 7.8 Fuente: Rio Revuelto

Anexo 9

Jorge Velarde. En Dentre no más, 1983



Figura 7.9 Fuente:

Anexo 10

Marco Alvarado. Instalación Proyecto Bolívar (2010)

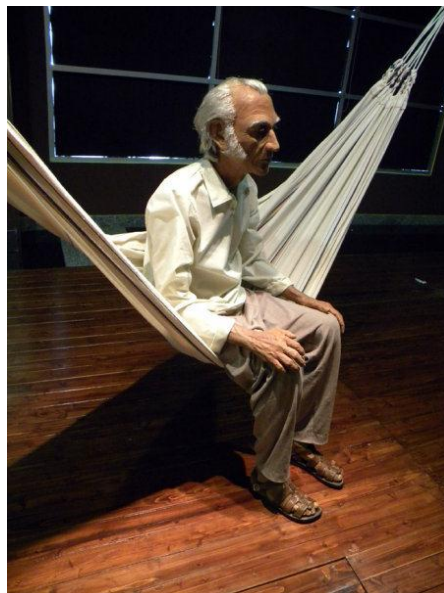


Figura 7.10 Fuente: Red social del artista

Parte del primer espacio expositivo



Figura 7.11 Fuente: Registro personal

Referencia visual para la primera la propuesta



Figura 7.12 Fuente: Registro personal

En la primera propuesta había encontrado un espacio idóneo para el desarrollo del proyecto, el tercer piso del edificio de correos del Ecuador el cual está seccionado por espacios que parecen haber sido oficinas, en este se encuentra un pasillo apoyado por columnas en el cual lleva hacia diferentes oficinas. Su acceso era a través de las escaleras ya que el ascensor estaba inhabilitado. Era un piso desprovisto de energía eléctrica, pero contaba con buena iluminación natural por los ventanales que se encuentran en el pasillo.

En el proyecto pretendía generar un espacio en donde la sinantropía tomara mayor relevancia visual, desarrollé el proyecto en base a todas las posibilidades que me daba el espacio, sin embargo, a pesar de tener obras ya desarrolladas y presentar el proyecto en la pre-defensa, tuve que reformular la propuesta ya que la oficina donde se iba a emplazar la propuesta principal, el núcleo en el cual iba a orbitar las otras piezas, empezó a ser usada para almacenar el archivo del diario El Telégrafo, aunque ya había precautelado el traslado de este, no se me indicaron posibles fechas en que se ejecutaría. Esto me llevó a buscar otros espacios expositivos, descartando los exteriores ya que para esas fechas aún continuaba el clima lluvioso.

Como posibilidad se me presentó la opción de usar un espacio en el mismo piso, cuyo acceso se encontraba cruzando el balcón que conectaba ambos lugares. Accedí a él, en este caso las condiciones espaciales eran diferentes, se trataba de un lugar amplio con grandes pilares centrales, lo que me llevó a hacer un nuevo estudio respecto a su estructura y las posibilidades que este daba. Desarrollé una segunda propuesta en base a las condiciones del mismo.

Segundo espacio expositivo



Figura 7.13 Fuente: Registro personal

Aproximación visual de la intervención del segundo proyecto



Figura 7.14 Fuente: Registro personal

El espacio tenía su potencial y era pertinente para los fines que buscaba, además tenía la característica de que era un espacio desconocido, no está a la vista del transitar en el edificio, esto le daba mayor valor al espacio. Aunque desarrolle todo el proyecto expositivo, de igual forma tuve que descartarlo por segunda vez ya que el acceso al lugar a través del pasillo se vio inhabilitado por la colocación de dos aires acondicionados. Estos aires mantenían a una temperatura idónea los archivos que ya habían sido llevados al primer espacio expositivo. A pesar de precautelar cualquier situación y estar en directa comunicación con la persona encargada de los espacios, la cuestión de los aires es algo que tomo por sorpresa a los dos.

Inhabilitación del acceso al área expositiva



Figura 7.15 Fuente: Registro personal

Finalmente, después de ensayar diferentes soluciones para acceder al espacio, vi pertinente realizar el proyecto en el área de la terraza, ya que la temporada de lluvia había pasado. Metafóricamente la entropía también se hizo evidente el proceso de consolidación de

la propuesta, ya que toda la energía invertida en el desarrollo del proyecto se veía dispersada por alguna situación. No me quejo de ello, esto más bien expone las complicaciones respecto a la ejecución de este tipo de propuestas y afina la capacidad de respuesta frente a dichas complicaciones.

Anexo 12

Fotografías de la interacción con las obras



Figura 7.16 Reacción de espectador al descubrir parte de la obra. Fuente: Registro personal

Fotografías de interacción con la obra



Figura 7.17 Espectadores descubriendo parte de la obra. Fuente: Registro personal

Espectadores recorriendo el lugar



Figura 7.18 Fuente: Registro personal

Espectadores interactuando con la obra



Figura 7.19 Fuente: Registro personal