



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Proyecto interdisciplinario expositivo

“La Villa de los Cazados”

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autor/a:

María Alexandra Brito Gavilanes

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019



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

Yo, María Alexandra Brito Gavilanes, 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. 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

Armando Busquets
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

José Andrade
Miembro del tribunal de defensa

Jorge Aycart
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Papá, Mamá, hermanas y hermano.

Chio y Pope.

Ruth, Lisbeth, Rodrigo, Leandro y Dayana.

Juan Carlos Castro, Carlos Klinger, Kenia Carbo.

Adriana Ríos y Armando Busquets.

Cindy, Vero y Vale.

Jorge Aycart.

Xavier Coronel y Jorge Morocho.

Resumen

“La Villa de Los Cazados” trata sobre el estudio de espacios abandonados redescubiertos desde una mirada artística en la ciudad de Guayaquil. Este proyecto propone cifrar en obras de arte (videos, instalaciones, dibujos, pintura) los objetos destruidos, particularidades arquitectónicas o composiciones instalativas encontradas en una casa abandonada, con la intención de redescubrir el espacio deshabitado desde el asombro; y de pensar en la entropía del lugar como la fuerza creadora de experiencias estéticas. Este proyecto, a través del formato de exposición artística, pretende proponer a la obra de arte como aquello que da cuerpo a lo efímero de la ruina y es capaz de recoger los vestigios dejados por el habitar del hombre en un espacio determinado. A su vez, presenta un conjunto de obras que son producidas por completo en función del lugar donde se lleva a cabo la exposición.

PALABRAS CLAVE: videoinstalación, entropía, efímero, espacio, ruina

Abstract

“La Villa de los Cazados” is about the discovery of abandoned areas from an artistic sight in Guayaquil, Ecuador. This project aims to encode in different types of artworks (videos, installations, drawings, paintings) destroyed objects, architectural peculiarities, or installation compositions found in an abandoned house, with the intention to rediscover the unoccupied space from awe; and to think about the entropy of a place as the creative force of aesthetic experiences. This project, labeled as “art exhibition”, shows how an artwork can embody the ephemeral of the ruins and is able to collect the traces left by human habitation in a determined space. Furthermore, presents a group of artworks that are entirely produced and codependent of the place where the exhibition took place.

KEYWORDS: Video installation, entropy, ephemeral, space, ruin

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1. MOTIVACIÓN.....	10
1.2. ANTECEDENTES.....	11
1.3. PERTINENCIA.....	18
1.4. DECLARACIÓN DE INTENCIONES.....	20
II. GENEALOGÍA.....	23
2.1. BILL VIOLA.....	23
2.2. GORDON MATTA-CLARK.....	25
2.3. RUBENS MANO.....	27
2.4. ANDREI TARKOVSKY.....	29
2.5. MICHELANGELO ANTONIONI.....	31
2.6. VACÍOS URBANOS. UNA MIRADA SOBRE LOS ESPACIOS ABANDONADOS EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL.....	35
2.7. LO POÉTICO EN EL ESPACIO.....	38
2.8. LA RUINA COMO ACTO DE RESISTENCIA.....	40
2.9. CONCLUSIÓN.....	42
III. PROPUESTA ARTÍSTICA:.....	43
3.1. OBRAS:.....	43
3.1.1. “EL APOCALIPSIS DENTRO DE UNA NARANJA”.....	46
3.1.2. “MADRIGUERA”.....	50
3.1.3. “FLOREANA”.....	53
3.1.4. EL INTRUSO.....	57
3.1.5. EL QUINTO ELEMENTO: “LA VILLA DE LOS CAZADOS” Y “PROBABLEMENTE, EL ARÚSPICE ARRIBE Y ENCANTADO PRESIONE...”.....	60
3.2. PROYECTO EXPOSITIVO:.....	62
IV. EPÍLOGO:.....	63
V. BIBLIOGRAFÍA:.....	65

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1 *LA CÁMARA DE LOS ESPOSOS (2012)	13
Fotografía 2 *DETALLE DE “GRIETA”	14
Fotografía 3 “UMBRALES”, OBRAS PRESENTADAS POR BORIS SALTOS EN 2015	14
Fotografía 4 *EL PARAÍSO DEL DIABLO, 2016 (DETALLE DE DOS PIEZAS DE LA MUESTRA)	15
Fotografía 5 “Sacro Maldito”, vista general, (2018)	15
Fotografía 6 “Esto no es un Big Bang”, 2015	17
Fotografía 7 *THE SLEEP OF THE REASON (1998).....	24
Fotografía 8 *SPLITTINGS (1974)	26
Fotografía 9 * Alcantarilla, Rubens Mano (1994)	28
Fotografía 10 PLANOS DE “STALKER”, EN LOS CUALES SE MUESTRA EL JUEGO DIALÉCTICO ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA DE LA ZONA.	30
Fotografía 11 *FOTOGRAFÍAS DE “EL DESIERTO ROJO” (1964), PELÍCULA EN LA CUAL EL ENTORNO ES EVIDENTE COMPONENTE NARRATIVO PARA PONER EN TENSIÓN LA RELACIÓN ENTRE NARRACIÓN, ESPACIO Y PERSONAJES.	32
Fotografía 12 *Red, Orange, Orange on Red (1962)	¡Error! Marcador no definido.
Fotografía 13 *Fotograma de “El Desierto Rojo” (1964).....	¡Error! Marcador no definido.
Fotografía 14 *Fotogramas de “El Desierto Rojo”, donde se evidencia el uso de encuadres fragmentados, objetivos con poca profundidad de campo, y niebla como elementos que ponen en tensión la representación mimética del mundo por parte de la cámara cinematográfica.	33
Fotografía 15 “Las montañas encantadas” (1960) de Michelangelo Antonioni.....	35
Fotografía 16 *Fotogramas de “Juventud en Marcha”, de Pedro Costa (2006)	42
Fotografía 17 *Imagen tomada de registro en video de “Empire”, proyecto artístico llevado a cabo en Melbourne, Australia por Ed Rone (2018).....	44
Fotografía 18 *Fotograma de “El Desierto Rojo”, de Michelangelo Antonioni (1964)	44
Fotografía 19 * “Live-taped video Corridor”, Bruce Nauman (1970)	44
Fotografía 20 *Fotografía de la serie “Las Montañas Encantadas” de Michelangelo Antonioni	45
Fotografía 21 *Registro fotográfico de “La cena del Fargo” (2015)	46
Fotografía 22 *Vista general de la mesita de noche con el mecanismo activado.....	47
Fotografía 23 *Vista general de la obra.....	48
Fotografía 24 *Vista del ecosistema generado en el interior de la mesita de noche.	49
Fotografía 25 “Apuntes sobre la antesala del caos”, (2014)	50
Fotografía 26 Vista general y detalles de “Tierra de bestias”, (2015)	50
Fotografía 27 *Vista general de la instalación.....	51
Fotografía 28 *Vistas frontal y lateral de la instalación ubicada en la primera planta de la casa intervenida	52
Fotografía 29 *Detalles de la instalación donde se evidencia cómo la iluminación afecta la percepción visual de los restos con los que se construyó el laberinto.	52
Fotografía 30.....	52
Fotografía 31 *Detalle de la réplica impresa en 3D de la casa donde se llevó a cabo la muestra. Objeto del cual nace la instalación.	53
Fotografía 32 *Detalles de “Apuntes sobre algún lugar en algún sitio”	54
Fotografía 33 *Secuencia de imágenes capturada por la Oktomat en la locación	55
Fotografía 34 *En “Floreana”, se ubicó un proyector en el piso de una de las habitaciones de la casa y se proyectó en la pared el video grabado en el interior de la casa intervenida.....	57
Fotografía 35 *En la imagen se observa la primera instancia. En ella, el espectador observa el video proyectado sobre la casa del frente. A su vez, está siendo registrado por una cámara de video que transmite su presencia en circuito cerrado a la habitación contigua.	58

Fotografía 36 *En la segund instancia, el espectador se encontrará con una impresión 3D de la casa intervenida afuera botada en el piso. La ubicación de la impresión 3D debe ser perpendicular a la proyección en circuito cerrado de lo que acontece en la habitación con..... 59

Fotografía 37 *En la segund instancia, el espectador se encontrará con una impresión 3D de la casa intervenida afuera botada en el piso. La ubicación de la impresión 3D debe ser perpendicular a la proyección en circuito cerrado de lo que acontece en la habitación con..... 60

Fotografía 38 *Vista General de “La Villa de Los Cazados”, realizado en colaboración con Xavier Coronel. 61

Fotografía 39 *Vista General de “Probablemente, el arúspice arribe y encantado presione...”, realizado en colaboración con Jorge Aycart..... 61

I. INTRODUCCIÓN

1.1. MOTIVACIÓN

Durante mis primeros años de estudios universitarios, al realizar ejercicios de clase en el ITAE, me di cuenta de que las ideas más interesantes provenían de la confrontación entre medio artístico y espacio. Estos dos aspectos empezaron a aparecer como determinantes al momento de proponer una idea que pudiese funcionar como “obra de arte”. Es decir, cada vez que pensaba en una posibilidad poética, venía a mi mente un espacio específico, que al ser abordado por el medio artístico, transformase las posibilidades narrativas de cada objeto encontrado en dicho espacio o la lógica de funcionamiento del lugar intervenido, proponiendo una nueva narración detonada de la construcción de ficciones articuladas desde los distintos medios provenientes del arte y adaptadas a los espacios trabajados.

Desde mis primeras indagaciones tanto en el dibujo como en el video, sentí cierta fascinación por dos características de estos medios que permiten que los mismos existan: la luz y la oscuridad. A medida que avancé mis investigaciones, sentí la cercanía de esta oscuridad en el video - y sombras en el dibujo - como el lugar en el cual reposan mis inquietudes. Inquietudes que tienen que ver precisamente con lo oculto dentro de una ciudad, dentro de una casa. Esta oscuridad que cubre, pero que también alberga y da vida a millones de microdinámicas que existen, pero que han sido anuladas por el entendimiento rígido y lineal de “habitar una casa”.

Al conectar esta manera de producir obras de arte con mis inquietudes relacionadas al video y al dibujo, logré emplazar mi práctica en lugares abandonados, en los cuales encuentro un potencial poético oculto, y que al ser puestos en evidencia, devela nuevas maneras de entender la “ruina”, “la ausencia”, “el vacío” y el sentido de “casa habitable”. En el presente, dichas experiencias pueden ser catalogadas como “experiencias artísticas”, razón principal por la cual, se redacta este documento.

1.2. ANTECEDENTES

En noviembre de 2015 se realizó en la ciudad de Guayaquil la exposición “4004”¹, como antesala primordial a lo que se propone en este documento. Dicha muestra trató de construir una mirada diferente sobre una casa abandonada en el barrio Centenario, en el sur de Guayaquil. En ella, se mostraron varias instalaciones y video proyecciones, que transformaron el espacio intervenido en una nueva experiencia sobre “habitar una casa”. Desde las huellas o ruinas dejadas por aquellos que habitaron la casa antes; hasta la puesta en escena del moho, insectos, y demás seres que en ese entonces se habían tomado el lugar, se buscó quebrar la mirada pragmática que se puede tener sobre un lugar abandonado, poniendo en relieve dinámicas generadas desde el deseo de supervivencia, que se vuelven visibles al ojo común, y cuentan en vivo narraciones nuevas sobre la casa intervenida en el presente.

Para el presente trabajo, esta lógica de producción de ideas sigue vigente. Obras como “La cena del fargo”, “Apuntes gráficos de algún lugar en algún sitio” o “Tierra de bestias” partieron de ideas pensadas para lugares específicos dentro de una casa abandonada. En el caso de “La villa de los cazados”², también se ha pensado en obras que se amoldan a las particularidades de una casa abandonada en la ciudad de Guayaquil.

A su vez, hay también obras que mantienen un diálogo más latente con los objetos encontrados en el lugar. Tal como fue el caso de “Naturaleza de dos duplicados inexactos”, en el presente proyecto hay obras que dependen de los objetos netamente encontrados en la misma casa donde se llevará a cabo la muestra. (Ver Anexo #1)

El uso de objetos preexistentes y videos para generar nuevas lecturas dentro de lugares determinados es un tema que no ha sido explorado ampliamente a nivel nacional. Sin embargo, lo que se propone en este documento como proyecto de titulación se nutre de varios referentes encontrados dentro del contexto local. A continuación se comentan, en orden cronológico, las obras que de una u otra manera aportaron al proceso de construcción de este proceso.

En el año 2012 se llevó a cabo en la Casa Cino Fabiani, en la ciudad de Guayaquil, “Historias de Fantasmas para Adultos”, una exposición individual del artista

¹ “4004” es el nombre de mi primera exposición individual, llevada a cabo en 2015. La muestra, “in site”, tuvo duración de una sola noche.

² Nombre de la exposición de arte que se propone en este documento.

guayaquileño David Federico Palacios. En ella, usando varios documentos familiares (como fotografías y películas caseras), objetos personales, utensilios y muebles de uso doméstico, el artista mostró varios videos e instalaciones partiendo de estos ya preexistentes, con la intención de revisitar las memorias familiares desde la sensibilidad contenida en estos objetos que, por lo general, evocan un recuerdo. En relación a la muestra de Palacios, Ana Rosa Valdez, crítica de arte local, menciona:

En las obras exhibidas se mantienen reflexiones sobre cómo nos aproximamos a las imágenes y objetos donde se asientan los recuerdos, cómo nos relacionamos con sus potencias afectivas, desde qué intenciones se validan sus propias historias, y cómo nos afectan, finalmente, en el presente que construimos sobre sus significados [...]³

La construcción de sentidos desde la historia del después de los objetos basada en el peso poético que se pueda movilizar desde las potencias afectivas de los mismos es lo que relaciona lo que se propone en este documento con la propuesta artística de Palacios.

Provocar la confrontación entre el medio artístico y objetos/documentos, para cuestionar la relación de desapego y alejamiento que tenemos con los espacios en ruina es lo que interesa encontrar en los objetos que quedan en lugares abandonados.

En “*La cámara de los esposos*”⁴, Palacios confronta una fotografía tomada por su abuelo en el cual se observa el reflejo del autor de la foto junto a unos familiares con el mismo armario portador del espejo en el presente.

Obras como esta, son propuestas en las cuales el detonante estético recae en el peso y la historia de los objetos empleados para la instalación, y las ficciones construidas alrededor de ellos. Ficciones que se levantan, en este caso, de las especulaciones que se pueden generar de la relación entre documento fotográfico y objeto.

³ Texto redactado por Ana Rosa Valdez para el catálogo de la muestra “Historias de fantasmas para adultos”, (2012), blog del artista.

Recuperado de: <https://davidfedericopalacios.wordpress.com/historia-de-fantasmas-para-adultos/>

⁴David Palacios, <<*La cámara de los esposos*>>, (2019), página web del artista.

Recuperado de: <http://davidfedericopalacios.com/la-camara-de-los-esposos/>



FOTOGRAFÍA 1*LA CÁMARA DE LOS ESPOSOS (2012)

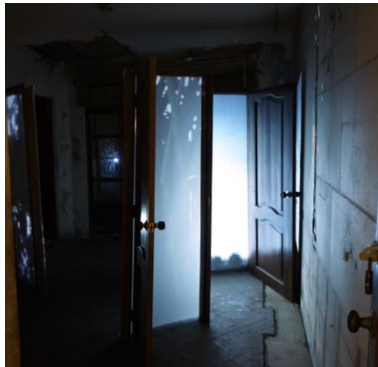
Por otra parte, en 2015, el artista Boris Saltos presentó en Guayaquil la muestra individual “*Cuarta Dimensión*”. Jorge Aycart, curador y artista local, comentó sobre las obras presentadas, el acierto de Saltos al momento de adentrarnos como espectadores a relatos cuya línea entre lo real y lo imaginado era indeterminable. Saltos, como Aycart lo comenta, logra encontrar un balance justo entre la fidelidad de la figuración y la facultad imaginativa, para que a través de la relación de situaciones imposibles, el espacio donde se llevó a cabo la exposición se transformase en un lugar oblicuo, poblado de presencias caóticas e infinitas, con el fin de generar una suerte de situaciones insospechadas que habitan en una misma estructura, donde lo imposible es lo que existe⁵.

El redescubrimiento de los objetos y/o espacios desde una mirada indagadora, provocada por el deseo de saber con certeza si lo que se mira es real o no, es lo que se vuelve pertinente al momento de relacionar lo que se propone en este documento con la práctica de Saltos. Hallar el equilibrio entre lo figurativo como imitación de lo real y situaciones imaginadas como detonante estético al momento de plantear una reflexión que perdure en la memoria de quien observa, con la intención de proponer la experiencia estética como un espacio de creación en la mente del espectador, es uno de los aspectos que se pretende poner en cuestión con “*La villa de los cazados*”.

⁵ Jorge Aycart Larrea. <<*Sobre Cuarta Dimensión, de Boris Saltos*>>, (2016), página web. Recuperado de: <https://lamerzbau.org>



FOTOGRAFÍA 2 *DETALLE DE "GRIETA"



FOTOGRAFÍA 3 "UMBRALES", OBRAS PRESENTADAS POR BORIS SALTOS EN 2015.

En el año 2016, el artista guayaquileño Leandro Pesantes realizó "*El Paraíso del Diablo*"⁶, una exposición individual en el cerro del Carmen, en la cual presentó varias obras *in site*, en un lugar previamente empleado para proveer de agua a los habitantes del cerro.

En dichas obras, el diálogo entre el óxido, la ruina y materiales encontrados (como huesos y plumas de animales) intentaron generar un reflexión sobre el redescubrimiento de un espacio desde lo mágico, el ritual y lo místico, generando que la muestra se convierta en una suerte de suspensión en el tiempo-espacio imperante de la ciudad, transportando a los espectadores a experiencias que los vinculaban con la latencia de lo natural y primitivo encontrado en la ruina de dicho lugar.

⁶Leandro Pesantes Barragán, <<*El paraíso del diablo*>>, (2016), blog del artista. Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/el-paraiso-del-diablo/>



FOTOGRAFÍA 4 *EL PARAÍSO DEL DIABLO, 2016 (DETALLE DE DOS PIEZAS DE LA MUESTRA)

Desde el punto de vista del espectador, se puede vincular el trabajo de Pesantes con lo que se propone en este proyecto. El saber negociar entre la ruina y lo encontrado en los espacios para poder generar experiencias alejadas del presente, y que se conviertan en productos artísticos que produzcan reflexiones en los espectadores. Los sentidos que Pesantes desea movilizar pretenden tocar la sensación de pertenencia del espectador a un espacio místico, que es construido desde la ruina misma, a costas de una historia del pasado, el cual, al ser abordado por el medio artístico, se actualiza y complejiza el lugar donde se presenta. Y de esta manera se posibilita que los participantes de estas propuesta artísticas puedan tener una experiencia diferente sobre un espacio anulado a las dinámicas cotidianas de una ciudad.



FOTOGRAFÍA 5 "SACRO MALDITO", VISTA GENERAL, (2018)

En el 2018, Armando Busquets al hablar de la muestra de Pesantes “*Sacro Maldito*”⁷, menciona el compromiso que el artista tiene con la visión mágica que comparten muchas de nuestras culturas, así como el trato respetuoso y armónico con la naturaleza y la manera como estas experiencias creativas no solamente modelan el sistema de conocimientos del artista, sino también vuelven elásticas sus metodologías⁸.

Pesantes, en la biografía personal publicada en su página web, establece que la exploración de varios espacios es parte primordial de su proceso, pues es de esta exploración que surgen dichas metodologías elásticas y abiertas que permiten enmarcar, de cierto modo, la experiencia artística⁹. Y es precisamente esto último de lo que habla Leandro y lo que comentó Busquets en 2018 el interés que se comparte con Pesantes, ya que para lo que se propone en este documento, se entiende la necesidad de repensar las obras propuestas en función del espacio de exposición.

La idea de presentar proyectos abiertos a las posibilidades de mutación de lo que se ha pensado como obras de arte y el saber escuchar las voces poéticas del lugar es una de las cosas más importantes para llevar a cabo el proyecto de tesis descrito en este documento. Así como entender que la actitud o postura de respeto y escucha hacia las voces poéticas que los lugares y objetos a intervenir puedan proponer es de vital importancia, para poder llevar a cabo la generación de una experiencia estética importante.

Por último, otro artista con quien recientemente se encontró relación de intereses es Patricio Dalgo (Quito), con su obra “*Esto no es un big bang*” (2015). En ella, Dalgo propone una instalación lumino-cinética que consta de cinco proyectores elaborados de manera artesanal y pequeñas máquinas que producen sonidos. Los proyectores muestran imágenes producidas de varias formas. Estas imágenes proyectadas son la consecuencia de distintos mecanismos instalados frente a la luz proyectada. En algunos casos se observa parcialmente trozos de ramas y en otros, el reflejo de botellas vacías de cerveza distorsionadas por el efecto del proyector.

⁷ Leandro Pesantes Barragán. <<*Sacro Maldito*>>, (2018), blog del artista.

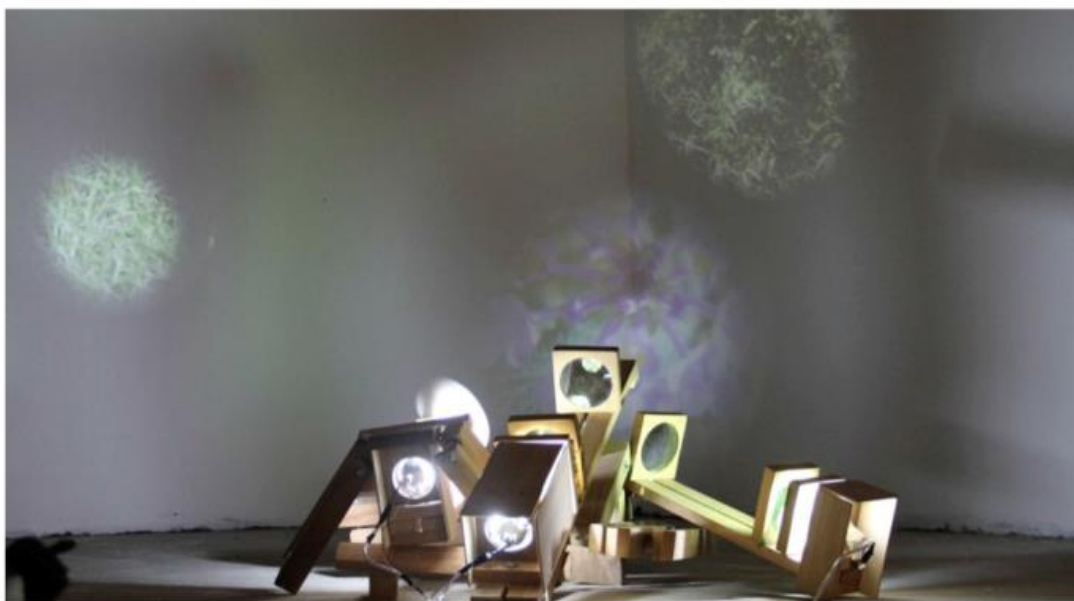
Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/sacro-maldito/>

⁸ Tomado del texto curatorial redactado por Armando Busquets, <<*Sacro Maldito: Exposición de Leandro Pesantes en Violenta*>>, (Septiembre 6 de 2018), artículo publicada en Paralaje XYZ.

Recuperado de: <http://www.paralaje.xyz/sacro-maldito-exposicion-de-leandro-pesantes-en-violenta/>

⁹ Leandro Pesantes Barragán. <<*Bio*>>, (2019), blog del artista.

Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/acerca-de/>



FOTOGRAFÍA 6 "ESTO NO ES UN BIG BANG", 2015

Dalgo, en su página web, establece que lo que le interesa enfatizar con su propuesta es la incertidumbre de la realidad para llevar una situación cotidiana hacia lo poético o humorístico, y que el eje de estas experiencias son las especulaciones o indagaciones que se movilizan desde las bajas o proto tecnologías para obtener imágenes, sonidos, luz y movimientos¹⁰. Es aquí cuando se relaciona lo que se propone en este documento con el trabajo de Dalgo. En la intención de generar especulaciones desde pequeños mecanismos productores de imágenes, y pensar en el proceso de construcción de narrativas como construcciones en vivo, experienciales, que usan como matriz las incertidumbres de la realidad y que se desenvuelven en experiencias estéticas temporales, posiblemente irrepetibles para el espectador.

Lo que se pretende con algunas obras de este proyecto es generar un mecanismo reproductor de imágenes que no es controlado por un humano, cuya aleatoriedad deja huecos entre imagen e imagen proyectada, permitiendo que el espectador construya una posible narración desde las imágenes sobre lo que sucede en el lugar intervenido.

¹⁰ Patricio Dalgo Toledo, <<Statement>>, (2019), tomado de la página web del artista. Recuperado de: <https://patriciodalgotoledo.jimdo.com/>

1.3. PERTINENCIA

“*La villa de los cazados*” es una exposición de instalaciones, dibujos y videos que busca generar una mirada plural sobre los *vacíos urbanos*¹¹ que se encuentran en la ciudad de Guayaquil. Con esta exposición se intentará poner en evidencia las cualidades estéticas que la ruina y la ausencia pueden producir cuando son confrontadas por el medio artístico (dibujo, instalación, video, etc.), y cómo de esta confrontación se pueden dar nuevas lecturas sobre estos espacios. Y estas nuevas lecturas nacen de las experiencias estéticas generadas en los lugares intervenidos, con el fin de incentivar una reflexión sobre el habitar contemporáneo en la ciudad de Guayaquil.

Con esta intención, para el proceso de producción de lo que se propone en este documento, al igual que David Palacios, se ha localizado en artículos cotidianos potencias afectivas como detonantes poéticos. La diferencia radica en que la historia de los objetos encontrados, en este caso, es desconocida para la autora.

En el caso de Palacios, las cosas empleadas provienen de una tradición familiar, y son complejizadas al ser confrontadas con documentos personales del artista. “*La villa de los cazados*” busca generar una conexión del espectador con los objetos intervenidos desde el afuera, proponiendo un acercamiento a cosas comunes para que, a través del redescubrimiento de las mismas desde el asombro, se puedan generar estas potencias afectivas. Así, a partir de la indagación y la curiosidad ocasionada por la intervención realizada por la autora, se proyecta el sentido poético desde la experiencia personal del espectador sobre los objetos activados por la intervención artística.

Otra de las reflexiones que se pretende provocar con la muestra, es el cuestionamiento constante del límite de lo que conocemos como “realidad” y “ficción”, para proponer una exposición de arte como un espacio de creación continua en la mente del espectador.

Boris Saltos encuentra el justo balance para lograrlo en la contraposición de la representación figurativa de la realidad con situaciones insospechadas e improbables, desde el dibujo y la maquetería (“*La grieta*” y “*Tierra de bestias*”). En el caso de lo que se propone en este proyecto, encontrar este justo balance va de la mano de la

¹¹ Más adelante se describirá qué es un vacío urbano y cómo se lo entiende en este documento.

representación a través de medios como el video y el uso de circuitos cerrados de transmisión en vivo.

“La villa de los cazados” buscará poner en crisis al espectador explotando de sobremanera la fidelidad de la “imagen en vivo”, transmitida a través de un circuito cerrado, permitiendo que el público, a medida que construye narraciones sobre el espacio recorrido, se pregunte también por la fidelidad de lo que está viendo, si es posible que lo que se está mostrando ocurra en el preciso instante en el que se observa.

Proponer experiencias estéticas que dependen en un 100% del espacio donde son creadas, y funcionan para y por el mismo, es una manera muy arriesgada de producir obras de arte. Existe siempre la posibilidad de imponer la idea de lo que se piensa es una obra de arte en el espacio intervenido, y de que, en vez de potenciar los sentidos que en él se encuentren, apagarlos.

Leandro Pesantes habla de las metodologías elásticas y el respeto a las voces poéticas de las cosas y lugares que interviene y emplea en su obra, aspecto que resulta relevante en esta muestra. Entender que los lugares y los objetos tienen una historia pasada, que se manifiesta para el sujeto a través de las huellas o ruinas en el presente, requiere de cierta intuición y sensibilidad al momento de abordarlos para proponerlos como obra de arte.

En el caso de *“La villa de los cazados”*, se busca encontrar un punto de equilibrio entre la voz poética del espacio, los objetos y la idea detonante. Es aquí donde se marca una distancia con las obras de Leandro Pesantes. Si bien el proceso de producción es similar, las obras de Pesantes devienen por lo general en objetos construidos desde la ruina, que discursan sobre lo místico y lo mágico de un pasado primitivo, y que para ser activados, no necesariamente tienen que ser exhibidos en el lugar donde fueron producidos.

En el caso de lo que se propone en este documento, es de vital importancia que lo que se muestre sea generado en el mismo lugar donde se exhibe. Los objetos y los espacios intervenidos tienen ya una voz e historia pasada, existente antes de ser abordados por lo que la artista propone como detonante, y lo que se pretende mostrar es producto de la ausencia humana. Razón por la cual, el espacio transformado por las dinámicas es el contenedor fundamental de estas experiencias estéticas, y lo que la artista propone es ser el puente entre el espacio, los objetos y el espectador.

Finalmente, la idea de presentar imágenes que despierten en los espectadores un espíritu indagador y curioso, basado en la especulación de su procedencia, es lo que vincula este proyecto a la práctica de Patricio Dalgo. Sin embargo, se marca una distancia al momento de generar una narrativa con estas visualidades.

En el caso de Dalgo, en *“Esto no es el big bang”*, el artista produjo una suerte de imágenes proyectadas cuya procedencia era bastante artificiosa, basada en el uso de materiales reciclados y encontrados. Para *“La villa de los cazados”*, las imágenes producidas son articuladas desde un artificio un poco más sofisticado, no tanto bajo la lógica de producción de las prototecnologías. Los artefactos construidos por Dalgo son evidentes para el espectador, quien puede identificar dónde se produce la deformación de la imagen, y la misma es la evidencia de su proceso de elaboración.

En el caso de lo que se propone en este documento, las imágenes producidas son resultado de procesos tecnológicos medianamente sofisticados, pero completamente ocultos a la mirada del espectador. Es decir, la especulación sobre su procedencia es el inicio de las nuevas narraciones construidas sobre el lugar. Desde estas consideraciones, se propone construir imágenes donde su procedencia no es el punto de interés, sino la narración aleatoria que se observa, producto de procesos ocultos, pero que, ponen en evidencia la arquitectura, la ruina, o los entes orgánicos que habitan el espacio.

1.4. DECLARACIÓN DE INTENCIONES

La intención principal de este proyecto de tesis es generar una confrontación entre un espacio deshabitado y los objetos que allí se encuentran con distintos medios artísticos (en este caso, el video y la instalación multimedia) para que, como producto, se logre dar un cuerpo a las microdinámicas que se han gestado ante la ausencia humana, y que son quienes hoy habitan la casa. Estas microdinámicas pueden ser pequeñas colonias de insectos o cúmulos de moho y polvo, que al ser reacomodadas, abordadas desde el video o intervenidas por pequeños mecanismos reproductores de imágenes, toman un cuerpo relacionado al mundo de las artes (fotografía, video, instalación, etc.), y se vuelven visibles para el espectador común.

Lo que resulta interesante lograr partiendo de propuestas o estrategias desde el arte es el redescubrimiento de estas microdinámicas; y la visibilización de las mismas a manera de narraciones propias de una casa abandonada, dentro de la ciudad de Guayaquil.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente en varias instancias de producción de este proyecto, crear un contexto de ficción, proponer una narración desde afuera, para que al entrar en diálogo con el espacio o los entes que habitan la casa, se muestre lo que interesa sea visto: estos pequeños mundos que fluctúan constantemente en el interior de la casa.

Las pequeñas ficciones que se proponen jugarán como detonantes, que buscan llevar al límite la convivencia entre objetos, personas y espacios; transformando así estos lugares en áreas extrañas que se manifiestan como ámbitos de libertad alternativos a la realidad lucrativa imperante, convirtiéndolas en una realidad transitoria y anónima, que existe en la medida en que existe la casa.

Así, la intención es presentar estas otras realidades sobre un mismo espacio para el habitante común, bajo el formato de *“exposición de arte”*. Desde la extrañeza de videoinstalaciones que están constantemente cruzando la línea entre la realidad y la ficción o del registro de fragmentos arquitectónicos y leves cicatrices del lugar con una cámara de video, se busca generar realidades transitorias, que ocurren solo en la medida en que estos medios existen, y que quedan adheridas y funcionan únicamente en estos lugares específicos.

Pensar en la puesta en escena de estos microrelatos construidos desde dinámicas semi orgánicas gestadas en la casa como actos de independencia, como pequeños ejercicios de supervivencia ante la ausencia del humano, pone sobre el tapete varias interrogantes, que se plantean a continuación.

En primer lugar, es necesario recordar que una de las intenciones de la muestra es que el espectador que pueda entablar un diálogo con las obras de arte no sea una persona que visita regularmente galerías o eventos artísticos. Esta propuesta está dirigida para el habitante común. Partiendo de esta premisa, surge la primera interrogante:

¿Cómo generar un diálogo empático a través del video, la instalación y el dibujo entre el habitante común y las obras de arte expuestas?

Por otra parte, “*La villa de los cazados*” busca poner en relieve micro-dinámicas anuladas por la mirada pragmática del habitante común en los espacios abandonados. De aquí, cabe el preguntarse:

¿Cómo se puede, desde la videoinstalación, el dibujo y la instalación, acercar al habitante común a un micromundo, a pesar de la invisibilidad o inferioridad con la que se mira dichos procesos desde la dimensión social?

Otra de las incógnitas que surgen al proponer este proyecto tiene que ver con la posición de la artista frente al material que se emplea para producir las obras de arte. El proceso de producción de las mismas tiene como base una idea generada desde eventos ficticios. El equilibrio al momento de realizar las obras es lo que permitirá que se logre poner en evidencia lo poético del espacio en ruinas. Lo poético viene de la mano de la aprehensión de aquello efímero, apenas reconocible, altamente sensible a ser alterado y destruido por lo externo. Entonces, las siguientes preguntas que vale la pena realizar son:

¿Cómo se puede preveer el punto de equilibrio para que lo que se propone como obra de arte no acalle la voz poética de un espacio? Y ¿Cómo se decide que lugares del espacio intervenido son los propicios para emplazar las obras de arte?

Finalmente, “*La villa de los cazados*” busca emplazar obras de arte en un contexto completamente fuera de la institución del arte. Las obras que se presentan en este documento no funcionan bajo ningún parámetro dentro de las lógicas de galería o espacio expositivo tradicional. El material que se emplea para la elaboración de las mismas no proviene de la academia de bellas artes. Entonces, cabe plantearse como última interrogante:

¿Qué pertinencia tienen las obras de arte emplazadas en espacios ajenos a la institución y realizadas con materiales efímeros para el circuito del arte local?

Dichas interrogantes son producto de las indagaciones empezadas con los procesos de investigación que nutren este documento. Son preguntas que no pretenden ser contestadas, y que tampoco, de serlo, proveen una respuesta verdadera o absoluta.

II. GENEALOGÍA

2.1. BILL VIOLA

Pensar en el tiempo es vital al momento de realizar lo que en este documento se propone. Bill Viola es un artista contemporáneo muy influyente. Su obra se caracteriza por movilizarse desde el uso de los nuevos medios tecnológicos audiovisuales. Haciendo alusión al factor del tiempo al momento de pensar en propuestas que generen una tensión desde la imagen en movimiento, Viola menciona:

“El tiempo profundiza lo infinitamente pequeño de la duración, el tiempo es aquello que complejiza, que desdobra (...) el tiempo es el material del video¹².”

Para Ana María Guasch, importante crítica y teórica de arte del siglo XX, Bill Viola entiende la cámara de video como el ojo místico que permite captar la realidad pero también lo que se escapa de ella, y que acerca al artista hacia lo desconocido¹³.

La idea de asociar objetos en situaciones cotidianas con imágenes en movimiento y de crear ficciones que aproximen al espectador a experiencias ajenas son los aspectos que vuelven importante a Viola en este documento. A su vez, el uso de recursos audiovisuales que ponen en tela de duda la veracidad de la procedencia de las imágenes, es otra posible lectura de lo pertinente para este trabajo de las propuestas de este artista norteamericano. La puesta en escena de las videoinstalaciones de Viola permiten que el espectador se autoreconozca en las imágenes proyectadas y en los objetos, permitiéndolo formar parte del acontecimiento cinematográfico, lo hace parte de una nueva narración, pero no desde un lugar limitado e identificable; sino más bien desde la incomodidad y lo desconocido.

Fragmentando la experiencia entre distintas pantallas, objetos y la propia narración, Viola genera experiencias mucho más inmersivas para el público, mediante las cuales trata coherentemente de representar, e incluso de reproducir diferentes experiencias corporales. “*Estados tranquilos y agitados coliden con frecuencia en la misma obra*”¹⁴.

Teniendo en cuenta estas cualidades del tiempo, sería pertinente pensar en el video como el justo medio que permitiese acercar al público a estas efímeras impregnaciones

¹² Ana María Guasch, “*El arte del último siglo XX*” (Alianza Editorial: España, 2000), 449.

¹³ Guasch, A.M. ... 451.

¹⁴ Guasch, A.M. ... 444

aún presentes en las casas abandonadas. El video presenta la posibilidad de narrar en un tiempo alterno, un tiempo alejado del tiempo de la realidad, un tiempo más bien mítico.

Entonces, al presentar acontecimientos frágiles o pequeños detalles atrapado por el medio cinematográfico y, confrontándolos con los lugares donde fueron grabados, se genera un diálogo entre el presente y el pasado de dichos espacios, permitiendo que el habitante común cuestione la realidad inmediata de los lugares intervenidos. Es de aquí que parte el interés de emplear varias video instalaciones en el proyecto que se propone en este documento. Esta facultad de hacer convivir en un momento determinado el presente (objetos intervenidos y locaciones) y el pasado (lo registrado con la cámara de video), con el fin de que el habitante común, que visita un espacio abandonado, se vuelva parte del acontecimiento de redescubrir con otra mirada el lugar que recorre.

Un claro ejemplo de lo anterior es *“The sleep of the reason”*. En esta videoinstalación Viola presenta un monitor de televisión sobre un aparador situado contra la pared del fondo de una habitación donde se invita al espectador a que entre. A un lado se encuentra un jarrón con flores y al otro lado se encuentra una lámpara, remitiéndonos de inmediato a una habitación personal.



FOTOGRAFÍA 7 *THE SLEEP OF THE REASON (1998)

En el monitor se observa la cabeza de un hombre dormido, casi inmóvil. De repente la pantalla del televisor se apaga y empiezan a aparecer bruscamente destellos de luz y proyecciones sobre la pared. Viola construye la situación de tal manera que el espectador se convierta en intruso dentro del sueño del hombre del interior del monitor.

Esta videoinstalación en particular es importante para lo que se propone en este documento ya que en ella Viola genera un diálogo entre lo que acontece en el video y lo que pasa afuera, con el lugar y los objetos donde se exhibe el video.

La mesita, el televisor, la lámpara, el florero y el reloj alarma que acompañan al hombre durmiente son objetos cotidianos, completamente reconocibles y monótonos. Al apagarse la cabeza durmiente en el televisor, el lugar se ve invadido de oscuridad, tornando estos objetos reconocibles en cuerpos oscuros que acompañan la proyección de un destello de imágenes perturbadoras. Imágenes que al ser asociadas por el espectador con la cabeza durmiente, se convierten en la “pesadilla del hombre”.

“*La villa de los cazados*” pretende enmarcarse en esta manera de generar experiencias estéticas. Presentar videos que se conectan con los espacios y objetos que los acompañan en su exhibición, para que sea el espectador quien genere en su cabeza una posible relación entre los mismos es la estrategia mediante la cual se pretende redescubrir un espacio en ruinas. A través de la videoinstalación, se propone una suerte de detonantes que articulen nuevas narraciones o nuevas maneras de ver un lugar y objetos cuya “vida útil” ha caducado, y que desde esa característica en particular, son capaces de desestabilizar la mirada del habitante común.

2.2. GORDON MATTA-CLARK

Gordon Matta Clark fue un arquitecto y artista estadounidense que propuso como obras sus “anarquitecturas¹⁵”. En ellas exploraba radicalmente los espacios olvidados o descuidados del entorno urbano; exploraba la dimensión, la ubicación y la metáfora arquitectónica.

Según la importante crítica y teórica de Arte Anna María Guasch en su libro “El último arte del siglo XX” hay que entender las anarquitecturas de Matta Clark como gestos teatrales desarrollados en la escena del espacio urbano, como una crítica contracultural de los deshumanizados planes urbanísticos y del estilo internacional en la arquitectura¹⁶.

Entendiendo esta última aproximación hacia Matta Clark, resulta interesante citar para este documento “Splitting” (1974). En ella, el artista se dirige a espacios urbanos abandonados (casas) y los parte a la mitad con una motosierra, generando una especie de visualidad minimalista combinada con el surrealismo.

¹⁵ Palabra formada de la unión entre arquitectura y anarquía. Gordon Matta-Clark empezó a utilizar este término para describir sus obras *site-specific*: intervenciones en edificios que partían del corte parcial o total de estos espacios.

¹⁶ Guasch, A.M.; “*El arte del último siglo XX*”, 71.



FOTOGRAFÍA 8 *SPLITTINGS (1974)

De cierta manera Matta Clark ha logrado visibilizar estos espacios desde una estrategia muy transgresora, una acción que no solamente vuelve la casa visible, sino que levanta una protesta contra el orden del suburbio en el cual se encontraba inmersa.

Matta Clark ha visibilizado el deseo de la ciudad de suprimir este espacio caduco desde una acción física muy fuerte, desde una acción que al finalizar vuelve la casa un espacio completamente des habitable, termina de convertir la casa en un espacio muerto. Matta Clark ha actuado desde la macro-idea de la casa, ha realizado una acción un tanto desde afuera.

En “*La villa de los cazados*” lo que se propone es levantar esta protesta pero desde el interior de la casa, desde sus microdinámicas. Hacer que estas aparezcan y que no acaben con el lugar, sino que lo habiten de una manera distinta durante un tiempo determinado. A través de incisiones en el cemento, o video instalaciones que sugieran imágenes relacionadas al surrealismo, lo que se pretende con esta exposición es que el interior de un espacio abandonado se transforme, para que desde un orden visual alternativo, se pueda dar escucha a la voz poética de un espacio en ruinas.

Otro de los aspectos que ponen en relieve el trabajo de Matta-Clark para lo que se propone en este documento, es precisamente la experiencia de reconocimiento del espacio a intervenir. Dicha experiencia no es convencional, ya que la característica de ruina de los lugares a intervenir hace que el artista se encuentre en estado de alerta constante.

Producir desde un espacio que no es seguro, que en cualquier momento se puede venir abajo, o en el cual la artista puede ser atacada por delincuentes o policías, es uno de los factores que aportan matices al proceso de percepción del lugar a intervenir.

2.3. RUBENS MANO

Por otra parte Rubens Mano (artista y teórico brasileño) en su ensayo “*Un lugar dentro de un lugar*” cita a Lucy Lippard con la intención de plantear las siguientes preguntas: ¿cómo sería un arte producido gracias a la imaginación y cómo serían las respuestas de sus espectadores o usuarios?¹⁷. En el mismo texto, sugiere que sería interesante para los artistas que actúen en un contexto urbano el poner en funcionamiento los espacios sociales y políticos, a través de la realización de acciones con la intención de activar la conciencia de un lugar marcándolo sutilmente, sin alterarlo.

Entender una casa abandonada como un espacio político es una de las intenciones de lo que se propone en este documento. La idea de redirigir la mirada del habitante común tiene sobre esos lugares, y lograr que a través de una nueva lectura del mismo se cuestione el ejercicio de control que impera sobre lo que se considera caduco y perjudicial para el proyecto de “ciudad moderna” es lo que se pretende con las obras de arte que se describen más adelante. Esta intención podría entenderse como una posible respuesta a aquello que Mano se pregunta en el primer párrafo.

“*La villa de los cazados*” propone ficciones como obras de arte. Ideas gestadas desde la imaginación de la artista y que al ser emplazadas en contextos determinados se comparten con el habitante común que transita por dichos espacios intervenidos a diario. Lo que se produce de este encuentro, entre habitante común y espacio intervenido, es una manera alternativa de entender el lugar activado a través de las obras de arte. La conciencia que el espectador tenía sobre el lugar intervenido se verá transformada porque ahora, será posible entender que un lugar en ruinas también puede funcionar como un lugar donde se producen experiencias artísticas.

Y como ejemplo de esto se propone una obra del propio Mano, “*Bueiro*” (*alcantarilla*, 1994). En ella, el autor ilumina huecos de alcantarilla situados en la ciudad, develándolos para el transeúnte común.

¹⁷ “Looking around: where are we, where we could be” (1995)

Mano pretende evidenciar lo que sucede después de un pequeño desplazamiento propuesto por él, y pretende que el ciudadano común se convierta en parte de esta experiencia, siendo él quien evidencie el cambio, quien descubra esta nueva capa de realidad provocada a partir de la extrañeza.



FOTOGRAFÍA 9 * ALCANTARILLA, RUBENS MANO (1994)

La intención de emplear medios artísticos y de dotar de otra presencia a dinámicas que ya fluyen en un lugar determinado es la estrategia dislocante a la que recurre Mano.

El proceso de recepción de la obra por parte del espectador es el espacio de creación en la mente del mismo, que deviene en una nueva mirada sobre la casa abandonada. Después de pasar por esta experiencia, el habitante común recordará el espacio intervenido como un lugar donde lo que se ve desde afuera, es solamente una fachada construida para evitar encontrar una infinidad de detalles que versan sobre el desuso y el paso del tiempo como materia prima para la construcción de obras de arte.

Las obras que se proponen en *“La villa de los cazados”* se vuelven efectivas en el momento en que el espectador se injerta en la experiencia de la nueva narración del lugar; en el instante en que entiende lo que está viendo como una realidad alterna a lo que él cree que está aconteciendo en ese momento, pero que convive con él en la misma relación espacio-tiempo. Lo que se propone en este documento busca convertir el proceso de recepción de la obra del espectador en una experiencia de transformación del espacio, para suscitar la revelación de lo ya existente y sacar a la luz otras realidades encubiertas.

2.4. ANDREI TARKOVSKY

Andrei Tarkovsky fue un teórico y cineasta ruso que produjo 7 largometrajes a lo largo de su carrera. Sus películas se caracterizan por inspirar reverencia, reflexionar sobre temas de corte espiritual, y tocar la naturaleza oblicua, sombría y oscura de lo que supone ser un humano.

En 1985, el cineasta ruso publicó *“El tiempo esculpido: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine”*. En dicha publicación el autor comparte su visión del arte y del cine en términos tanto personales como teóricos, haciendo un recorrido por todas sus películas y deteniéndose también en el uso de los elementos del lenguaje cinematográfico.

Tarkovsky comenta en el libro que la facultad característica del cine de atrapar el tiempo es, a su criterio, su característica más importante. Tarkovski emplea tomas largas y fijas que inducen al espectador en un estado contemplativo, y lo invitan a absorberlas completamente. Tarkovski propone un cine en el que no prioriza la trama ni la idea de que la narración sea lo predominante. Mas bien, se vale encuadre y el montaje interno de las tomas extensas para construir una mirada aguda sobre momento presente de los personajes y su entorno.

“Stalker” es una de los largometrajes producidos por Tarkovsky. La película trata sobre un hombre cuyo trabajo es guiar y enseñar a los curiosos un lugar llamado *“la zona”*, en donde se cree que un meteorito cayó y dotó a sus alrededores del increíble poder de conceder deseos a todo aquel que logre ingresar. La zona se encuentra fuertemente custodiada por militares. El Stalker deberá valerse de su ingenio para burlar a los guardias y conseguir penetrar la zona junto a un escritor y un profesor, dos curiosos, en busca de respuestas.

Convencionalmente, esta película es catalogada como ciencia-ficción. Sin embargo, en *Esculpir el tiempo*, Tarkovsky al hablar de Stalker establece lo siguiente:

“La ciencia ficción no era en Stalker sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros. Pero en todo lo que le sucede en esa película al protagonista no hay ciencia ficción. La película se hizo de tal manera que el espectador

podía tener la impresión de que todo aquello podía suceder hoy mismo y de que la zona estaba muy próxima.¹⁸

Tarkovsky pone en evidencia el hecho de que la ficción, para esta película, no es más que el punto de partida. Es el pretexto para introducir al público en una experiencia de exploración espacial, cuyo fin se va difuminando al transcurrir la historia. En *Stalker*, poco a poco, la historia se pierde y en un punto, el espectador, se encuentra deambulando junto a los protagonistas.

La deambulación transmite gradualmente el protagonismo al espacio recorrido. Inmediatamente la ruina se vuelve lo importante en la narración, y se vuelve pertinente el uso del color para delimitar lo que está adentro de *la zona*, y lo que está afuera.

Tarkovsky enseña el sombrío aburrido mundo de lo cotidiano monóchromamente. Usa un tono sepia, como aludiendo a la desesperanza y desgaste de los que viven en un mundo vigilado. Al ingresar a *la zona*, todo se vuelve multicolor. Es como que el mundo imaginado y utópico de *la zona* se activara al ser mirado a través de los colores. Las ruinas aparecen entonces, como un vestigio de civilización. Unos vestigios que se encuentran llenos de vida gracias a la toma de las mismas por el óxido y la ciénaga, producto de la inundación y ausencia de movimiento del afuera que ocurre en *la zona*.



FOTOGRAFÍA 10 PLANOS DE “STALKER”, EN LOS CUALES SE MUESTRA EL JUEGO DIALÉCTICO ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA DE LA ZONA.

Uno de los propósitos fundamentales de “*La villa de los cazados*” es lograr que el habitante común se pierda en un espacio a primera vista reconocible, como lo es una casa. Las obras que se proponen funcionan como el elemento de ficción en Tarkovsky. Son el punto de partida para lograr que el público se injerte en un recorrido no habitual

¹⁸Andrei Tarkovsky, “*Esculpir en el tiempo*” (Alcalá: España, 2002), 223.

del espacio, que en el mejor de los casos, pueda devenir en una lectura poética de una casa abandonada en la ciudad de Guayaquil. Y esta lectura poética conllevaría una reflexión que cuestione el sentido de habitar un espacio, la mirada con la que cotidianamente nos acercamos a los espacios/cosas en ruinas, y sobretodo, el pensar que cabe la posibilidad de que existan mundos sin la mirada del hombre. Mundos, que al igual que *la zona*, se abren como laberintos para atrapar a los que están afuera, encasillados en un lugar establecido en la sociedad y condicionados por el espacio/tiempo impuesto por el poder; y los adentran en un mundo donde la realidad no es lo inmediato, y no necesariamente hay una verdad absoluta.

2.5. MICHELANGELO ANTONIONI

Michelangelo Antonioni fue un cineasta, crítico y artista italiano que produjo la mayor parte de su obra durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra cinematográfica es producto de la influencia del neorrealismo italiano, el deseo autobiográfico y, finalente, la materialización de los intereses pictóricos del cineasta, quien en algún momento de su vida, fue estudiante de arquitectura.

La obra de Antonioni es bastante interesante y extensa. Hoy en día aún se mantienen debates sobre las intenciones y hallazgos del cineasta; ya que resultan pertinentes para varias ramas de las ciencias sociales, como la Antropología, las Artes Visuales, el Cine, la Literatura, la Sociología, el Urbanismo y la Geografía.

Matthew Gandy¹⁹, importante geógrafo y urbanista contemporáneo, comenta en su ensayo "*Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert*" que

el uso del paisaje por parte de Antonioni trasciende por completo la imagen cinematográfica, y que es capaz de discursar sobre la interpretación transhistórica de la alienación en individuo en la sociedad²⁰.

Es decir, Antonioni utiliza los espacios que rodean a sus personajes principales como elemento detonante de sentidos. Los elementos del lenguaje cinematográfico son

¹⁹ Matthew Gandy es un Geógrafo y Urbanista. Actualmente se desempeña como docente de Geografía Histórica y Cultural de la Universidad de Londres. Fue el primer director del UCL (Laboratorio Urbano), centro interdisciplinario donde se investiga y propone soluciones críticas a los problemas de identidad, espacialidad y construcción cultural de las sociedades a través de las ciudades. Ha publicado más de 100 artículos científicos, entre ellos "*Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert*". En dicho ensayo Gandy analiza como el cineasta italiano emplea el paisaje y el color, desde una mirada vinculada a las artes visuales, como elemento clave para generar el concepto moderno de naturaleza y paisaje.

²⁰ Matthew Gandy, "*Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni's Red Desert*" (Universidad de Londres: Inglaterra, 2003), 1.

empleados para convertir al entorno en la preocupación a considerar de la película. La iluminación, la puesta en escena, los encuadres y la composición no están pensados en la mera ilustración del contexto, sino, con el fin de proponer una suerte de retrato emocional de los personajes a través del mundo que los rodea.

A través de la indagación en los espacios mostrados, la narración como tal empieza a ser invadida por elementos plásticos, alejados de la versión mimética del espacio que se recorre, proponiendo una especie de vórtice que constantemente se traga a los personajes, los convierte en algo mucho más misterioso y los carga de una infinidad de posibles significados.



FOTOGRAFÍA 11 *FOTOGRAMAS DE “EL DESIERTO ROJO” (1964), PELÍCULA EN LA CUAL EL ENTORNO ES EVIDENTE COMPONENTE NARRATIVO PARA PONER EN TENSIÓN LA RELACIÓN ENTRE NARRACIÓN, ESPACIO Y PERSONAJES.

Para conseguir trascender la imagen cinematográfica partiendo del extrañamiento de la relación entre individuo y entorno, Gandy pone en evidencia el vínculo que mantuvo Antonioni con el expresionismo abstracto, específicamente con la obra del pintor norteamericano Mark Rothko. El uso de líneas para delimitar espacios rectangulares, así como la coloración intensa en varios de sus planos, evidencian el interés de Antonioni en el pintor norteamericano.



FOTOGRAFÍA 13 *RED, ORANGE, ORANGE ON RED (1962)



FOTOGRAFÍA 12 *FOTOGRAMA DE “EL DESIERTO ROJO” (1964)

Gandy menciona en su ensayo que la necesidad de Antonioni por vincular su cine con el expresionismo abstracto parte de lo que Rosalind Krauss, importante teórica de arte de la segunda mitad del siglo XX, comenta aludiendo al impulso dialéctico de los artistas de dicho movimiento de representar “la nada”²¹.

Para Krauss, lo que dota de inteligencia a la obra de los expresionistas abstractos es la facultad de entender *instintivamente* la nada. Esto los libera, y los hace capaces de elevar la percepción humana a niveles insospechados. La pintura abstracta es un breve acercamiento a ese proceso de percepción alejado de la intencionalidad o de cualquier tipo de estructura²².

Entonces, para Antonioni, el uso de encuadres fragmentados donde prioriza el azar en la textura de las cosas, también el uso de lentes con gran distancia focal para evitar una profundidad de campo y obtener imágenes planas, o el uso de recursos como niebla o agua en movimiento para desdibujar la figuración en sus composiciones, es un intento por acercarse a esto que Krauss rescata como lo substancial del expresionismo abstracto.



FOTOGRAFÍA 14 *FOTOGRAMAS DE “EL DESIERTO ROJO”, DONDE SE EVIDENCIA EL USO DE ENCUADRES FRAGMENTADOS, OBJETIVOS CON POCA PROFUNDIDAD DE CAMPO, Y NIEBLA COMO ELEMENTOS QUE PONEN EN TENSIÓN LA REPRESENTACIÓN MIMÉTICA DEL MUNDO POR PARTE DE LA CÁMARA CINEMATOGRAFICA.

Dicha relación se vuelve importante para este trabajo porque pone en evidencia el deseo de Antonioni de crear una imagen cinematográfica capaz de desbordarse del deseo de representación realista, y propone a su vez una imagen cinematográfica que intenta atrapar de alguna manera lo dialéctico del mundo.

²¹ M. Gandy, p.10

²²Rosalind Krauss, “*The originality of the avant-garde and other modernist myths*” (The MIT Press, Cambridge, MA: USA, 1985), 238.

En la conocida trilogía de la incomunicación ²³, Antonioni ya había experimentado con el uso del entorno en la construcción poética de una película. Sin embargo, *“El Desierto Rojo”* marca un antes y un después en la obra del cineasta.

La película fue estrenada en 1964. Es el primer film de Antonioni a color. Narra la historia de Giulia, una ama de casa burguesa que se encuentra sumida en una crisis nerviosa después de haber sido atropellada por un automóvil, y que en un estado constante y radical de alerta, transita por Rávena, imponente ciudad que en sus edificios, calles y dinámicas urbanas denota las consecuencias de la industrialización acelerada y desbordada de la Italia de la posguerra.

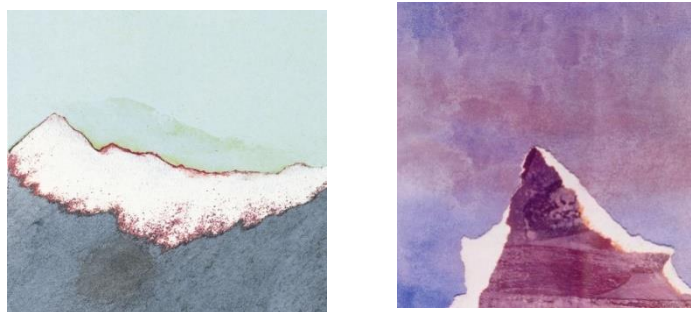
Esta película en particular se vuelve pertinente para este proyecto porque es aquí donde se puede evidenciar claramente ese deseo de Antonioni por abandonar la figuración, por inducir al espectador a un estado de exploración espacial de lo que acontece en la película partiendo de la percepción de imágenes que transitan entre lo figurativo y lo abstracto. Es como si es que el espectador entendiera el deambular de Giulia por la ciudad acelerada y ruidosa, como un nuevo proceso de percepción espacial basada en la desorientación, donde lo primero que se aprehende es el cambio, el azar, lo incierto.

Entonces, cabría el pensar, coincidiendo con Gandy, que Antonioni entendió que mientras más cerca el cine estaba de simular la realidad, en un sentido de representación mimético, se encontraba más lejos de la posibilidad de articular un sentido profundo, en comparación con otras expresiones artísticas²⁴. Toda esta exploración con la imagen abstracta en Antonioni y este interés por acercarse a los expresionistas abstractos nace de *“Las montañas encantadas”* (1960), una serie de imágenes donde el cineasta fusionó la pintura con fotografía.

Antonioni pintó varias acuarelas en formatos pequeños. Posteriormente, las fotografió y amplió hasta el punto en que las pinceladas realizadas tomaban forma aparente de montañas. En dicha ampliación de imágenes el azar de la pincelada, la textura del papel, y pequeños detalles ocultos en la versión pequeña de este ejercicio pictórico quedaban en evidencia como nuevos elementos pictóricos, solamente capturados por el proceso de ampliación de la imagen en fotografía.

²³ *“La aventura”* (1959), *“La noche”* (1961) y *“El eclipse”* (1962) son las tres películas que anteceden a *“El Desierto Rojo”* y son conocidas como la trilogía de la incomunicación ya que en ellas Antonioni explora la sensibilidad de las relaciones interpersonales desde la culpa, la soledad, el deseo y el silencio.

²⁴ M. Gandy, p.10



FOTOGRAFÍA 15 “LAS MONTAÑAS ENCANTADAS” (1960) DE MICHELANGELO ANTONIONI

Entonces, para finalizar, el trabajo de experimentación con la imagen de Antonioni se vuelve vital al momento de redactar este documento porque “*La villa de los cazados*” pretende mostrar los pequeños detalles de un entorno abandonado. En esta exposición, se pretende utilizar la imagen cinematográfica, construida desde el celuloide, como el lugar donde se aprehende lo imperceptible, lo pequeño, donde lo invisible puede tomar un cuerpo, que, tal como Antonioni lo intuyó, no debe ser percibido desde lo inmediato, sino desde el extrañamiento.

Al igual que Antonioni, se busca capturar en pequeños detalles arquitectónicos o en la invasión de seres orgánicos en la casa abandonada donde se lleve a cabo la exposición, esto que aparece ante la ausencia de estructuras, lo incontrolable de lo dialéctico de la nada. Y presentarlos, al habitante común, como paisajes formados y habitados por la ausencia.

Todo esto deviene en el interés de poner en evidencia un lugar abandonado como un espacio que genere una breve reflexión sobre el proceso de abstracción, reducción y desmaterialización del mundo inmediato que nos rodea, que se nos impone, pero que podría ser desestabilizado si se presentara a quienes lo habitan desde una percepción más profunda de las cosas.

2.6. VACÍOS URBANOS. UNA MIRADA SOBRE LOS ESPACIOS ABANDONADOS EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL.

Pensar en lugares abandonados como espacios de producción de sentidos, demanda la identificación de los mismos desde conceptos relacionados al arte y la arquitectura. Con la intención de definir de qué manera se abordará el espacio en este proyecto, se propone llamar al lugar donde se llevará a cabo la muestra “vacío urbano”.

Se definió bajo este término, puesto que en el año 2012, el arquitecto argentino Matías Tenca, como parte de su tesis doctoral, publica en colaboración con el departamento de investigación de la Universidad de Belgrano “*Vacios Urbanos/ Haciendo visible lo cotidiano*”.

Dicha publicación recoge reflexiones sobre el habitante en la ciudad contemporánea. Tenca comenta que las ciudades actuales están marcadas por la expansión hacia las periferias y la aparición de lugares abandonados en el casco antiguo de la ciudad central como espacios destinados a la desaparición. A su vez, propone entender estos espacios como lugares de cuestionamiento para el habitante común, ya que son lugares en donde la libertad y la emancipación se contraponen a la velocidad y funcionalidad de la ciudad contemporánea. Tenca, al hablar de la definición de “*vacio urbano*”, dice:

“Vacio urbano es una expresión de un significado muy abarcativo y de un concepto abstracto (...) Para explicar el término partiremos de 3 conceptos: un no-lugar por su invisibilidad metafórica, un *terrain vague* por la perdurabilidad de la memoria del pasado y una heterotopía como espacio de tensión dentro la ciudad, lugar con una realidad ilusoria donde aquello diferente se vuelve presente en lo cotidiano.”²⁵

Marc Augé define un no-lugar como un lugar antagónico a un lugar antropológico²⁶. Esta definición hace alusión a espacios que han perdido su identidad, su fuerza relacional y su historicidad dentro del contexto de la ciudad moderna, enrumada hacia el progreso. Esta particularidad de los no-lugares es la que interesa a Tenca al momento de definir un espacio vacío, ya que pone en cuestión si es posible encontrar nuevas identidades dentro de un lugar desdefinido, de un lugar deshabitado en el sentido convencional de la palabra, que ha caducado y que ha perdido el fin para el cual fue creado, el de ser un espacio habitable para el ser humano.

Por otra parte Solá Morales indica que un *terrain vague* es un territorio en espera de ser nombrado para reaparecer dentro de las cartografías. Es un lugar que se ha vuelto obsoleto y caduco, y que se ha convertido en parte de la marginalidad de la ciudad. Citando al propio autor,

²⁵ (p.8, Tenca, *Vacios Urbanos, haciendo visible lo cotidiano*)

²⁶ (Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad, 1993).

Son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana” (...)”son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente...”²⁷.

De este concepto lo que interesa para definir espacio vacío es pensar en las edificaciones abandonadas como “islas interiores vaciadas de actividad”. Resulta atractiva la idea de concebir una casa abandonada como una isla interior, como una célula hermética que al haber sido vaciada de toda actividad humana, genera sus propias dinámicas, sus propios sistemas de funcionamiento desde el deshábito y desde la memoria. La idea de concebir una casa empleada como residencia

La última parte que constituye esta idea de “*vacío urbano*” es la de la heterotopía, desarrollada por Michel Foucault, importante filósofo francés. La heterotopía hace alusión al concepto de utopía aplicado a un lugar, es decir, se crea una idea de la realidad física como un espacio más ilusorio, o bien, da la percepción de un ambiente real de desorden y caos dentro de un territorio estructurado y funcional. Y este caos proviene no desde el desorden formal de las cosas en los lugares, sino desde los distintos individuos que los han habitado desde tiempos pasados; provocando que las identidades de estos territorios muten relativamente de acuerdo a las cualidades que las diferentes sociedades tienen a través del tiempo de lo que es un espacio de existencia. Citando al propio Foucault,

lo heterótopo permite percibir en un solo lugar múltiples experiencias de vida, algunas posiblemente visibles por su nivel de permanencia, otras identificables a través de huellas y manifestaciones efímeras²⁸.

De esta manera, lo que resulta interesante para este trabajo son estas manifestaciones efímeras. Estas realidades ilusorias que se han generado como respuesta a los cambios que el espacio ha soportado durante tantos años, y que solamente se hacen visibles cuando el lugar se encuentra inundado de ausencia.

A consecuencia, quedaría aclarar que estos tres aspectos que definen un vacío urbano se vuelven importantes en este trabajo al momento de escoger una casa abandonada como lugar de tensión donde las obras de arte que se proponen buscan existir. La facultad de los no-lugares de ser espacios sin identidad permite que al ser abordados

²⁷ (Solá-Morales, Presentes y Futuros, p.10-23, 1996)

²⁸ (p.7, Tenka, Vacíos Urbanos, haciendo visible lo cotidiano)

por el medio artístico, dichos espacios se conviertan en lugares que albergan experiencias estéticas. Estas experiencias estéticas van de la mano con la memoria del pasado que prevalece en los mismos, ya que es de estas huellas del pasado que se tejerán nuevas historias en el presente. Finalmente, lo heterótopo se hará presente al proponer obras de arte como una estructura alternativa o como cuerpo efímero, que manifiesta dinámicas invisibles a la mirada común, creando una realidad ilusoria en un espacio físico determinado.

Entonces, los vacíos urbanos son los lugares que interesa invadir con estrategias desde el mundo del arte para buscar estas huellas efímeras, nuevas dinámicas generadas por la necesidad de supervivencia de pequeños intrusos que se han tomado la casa, o desde la ruina de objetos que han convertido lugares tan comunes como la sala de estar o distintas habitaciones en espacios extraños.

2.7. LO POÉTICO EN EL ESPACIO

Gastón Bachelard fue un filósofo, poeta, profesor y crítico literario francés. En su libro “La poética del espacio” comenta:

"Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso²⁹".

Entendiendo el fragmento anterior, las casas que han sido habitadas tienen en sí mismas, impregnadas en su estructura millones de micro-historias de las cuales han sido testigo. Las casas guardan muchas dinámicas ocultas que dan fe de tiempos remotos y de identidades formadas, que guardan deseos y pesadillas de quienes las habitaron, que están dormidos a la espera de una provocación del afuera para reactivarse.

Pero para poder observar de alguna manera estas otras realidades impregnadas en lugares deshabitados, es necesario redirigir la mirada. Es necesario presentar un orden visual alternativo de las cosas que en el momento habitan la casa, convencionalmente deshabitada. Es necesario identificar los procesos o dinámicas que en ella han sido ya

²⁹ BACHELARD, Gastón, Buenos Aires, 2000

olvidados y declarados como caducos, porque ya no representan nada productivo ante una visión pragmática del lugar.

Para continuar es necesario aclarar qué tipo de dinámicas son las que se entiende habitan la casa, de dónde se cree que estas pequeñas narraciones se tornan pertinentes para las personas, por qué habría la necesidad de visibilizarlas y de qué manera se podría llegar a ellas.

Martin Heidegger fue un importante filósofo alemán de la fenomenología, que según el arquitecto y teórico chileno Adolfo Vázquez Roca, alude a través de la imagen de la casa al sentido espiritual del hogar como espacio en el que se produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas³⁰. En el fragmento a continuación, Heidegger nos describe su hogar ideal, la granja en Selva Negra:

“Lo que ordena aquí la casa es la autosuficiencia que permite al cielo y la tierra, a los dioses y a los mortales formar una única unidad con las cosas. Es eso lo que sitúa la granja mirando al sur, en la ladera de la montaña protegida por los vientos, entre los prados cercanos al manantial, y la dota de un tejado con ancho voladizo de guijarros, cuya característica pendiente no sólo aguanta el peso de la nieve, sino que desciende hasta abajo para resguardar las habitaciones de las tormentas durante las largas noches invernales. No olvida el altar en un rincón, detrás de la mesa comunitaria, y halla sitio en la habitación para el sagrado lugar del parto y para el ‘árbol de los muertos’ –pues así llaman aquí al ataúd–, y de ese modo determina, para las distintas generaciones que conviven bajo el mismo techo, el carácter de su viaje a través del tiempo. La habitabilidad artesana, surgida ella misma de la morada, que aún emplea sus herramientas y sus estructuras como si fueran cosas, edifica la casa de labor³¹.”

Heidegger entiende que esta relación entre los seres humanos y las cosas en el interior de una casa la convierten en un hogar. De cierta manera el filósofo piensa que en el interior de una casa, dentro de la relación que media al ser humano con el espacio y las cosas, se hace presente cierta sensación de pertenencia primitiva de la persona con los objetos. Como si internándose en la casa, el ser humano aleja a la ciudad moderna, la deja

³⁰ (Adolfo Vázquez Roca, A Parte Rei Revista Filosófica, 2004)

³¹ (Martin Heidegger, Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, España 1994.)

afuera, y adentro crea un mundo imaginario en el cual puede de hecho habitar, en donde verdaderamente se arraiga.

De este arraigo y relación de pertenencia primitiva que ha formado el ser humano con su espacio habitable es que se busca evidencias. Las huellas en las paredes o pisos, los muebles en desuso, invadidos en el presente por moho o pequeños insectos, son la documentación de la relación entre habitante y hábitat que interesa sea mostrada. Y el cuerpo que recoge y da forma a estos insumos efímeros y endeble es el medio artístico.

2.8. LA RUINA COMO ACTO DE RESISTENCIA.

El Situacionismo fue un movimiento filosófico, artístico y social que inició aproximadamente por la década de los 50's. Rubén Bonet, artista y teórico literario, sostiene que los situacionistas pretendían que a través del urbanismo se detonara la revolución en todos los aspectos de la vida cotidiana para desacomodar individuo que vive dentro de la norma, que camina por senderos marcados y que vive dentro de un tiempo impuesto. El individuo que ha sido educado para disfrutar solamente del “espectáculo”³².

La “*Internacional Situacionista*”³³ definió situación como:

“momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de acontecimientos.”³⁴

Los situacionistas

Entonces cabría el pensar que dentro de las lógicas bajo las cuales opera lo que en este documento se propone, es posible acercar al habitante común a una versión de cada espacio intervenido para sugerirle una micro-revolución. Existe la posibilidad de acercar a quien participa de estas experiencias estéticas a esto que plantearon los situacionistas a través de un dislocamiento de las posibilidades o de las prohibiciones que imperan en estos espacios. Pensar en el encuentro del habitante común y las obras de arte como momentos de la vida construidos concreta y deliberadamente para iniciar esta revolución que los desacomode, que permita que se pregunten en que segmento de la sociedad han

³² Bonet, Urbanismo Unitario. La concepción situacionista del espacio urbano, 2009

³³ Grupo de artistas y teóricos revolucionarios que buscaban abolir el orden social para combatir el capitalismo.

³⁴ Primer número de la revista internacional situacionista, 1958

sido encasillados, y de que maneras se pueden quebrar las estructuras que rigen su día a día.

Sin embargo, al momento de plantear cuál sería el objeto artístico capaz de detonar estos momentos concretos y deliberados que permitan al habitante común replantearse su lugar en la sociedad, es necesario pensar en objetos potentes, no convencionales, en los cuales la materia prima que se emplee para fabricarlos sea consecuente con el peso de lo que pretenden causar en el espectador.

En el año 2009 se realizó una retrospectiva sobre la obra del cineasta portugués Pedro Costa en el Tate Modern Gallery. Dicha retrospectiva fue acompañada con la publicación de un folleto en el cual se incluía una reflexión sobre lo político en la obra de Costa³⁵. Dichas reflexiones fueron escritas por Jacques Rancière, importante crítico de cine.

En ellas, Rancière analiza cómo Costa, sin mostrar la maquinaria que desplaza y regula a las minorías, es capaz de proponer imágenes, que a pesar de ser altamente sofisticadas y poseer una belleza inmesurable, logran cifrar a estos personajes marginados y relegados a espacios ocultos, como nuevas figuras dentro de la sociedad. Rancière a su vez menciona que lo político en la obra cinematográfica de Costa viene del reconocimiento de los espacios en ruina, basura, lugares y objetos desechados como el lugar donde reposa aquello que vuelve a estos seres de la periferia peligrosos, enigmáticos e inaprehensibles para los sistemas de control de la ciudad. Rancière hace evidente que la virtud de Costa está en el filmar estos espacios y personajes “tal y como son”³⁶.

³⁵Jacques Rancière, “*The Politics of Pedro Costa*” (Londres: Tate Modern Art Gallery, 2008)

³⁶ Jacques Rancière, ... 49:85



FOTOGRAFÍA 16 *FOTOGRAMAS DE "JUVENTUD EN MARCHA", DE PEDRO COSTA (2006)

Entonces, teniendo presente las reflexiones que propone Ranciere sobre lo político en la obra de Costa, cabe pensar que en los objetos y ruinas encontrados en la casa donde se llevará a cabo la exposición se encuentra la materia prima para la elaboración de las obras de arte. En los pequeños paisajes producidos por el moho y la pintura corroída o la manera como los objetos allí olvidados al ser iluminados por la luz natural se convierten en una suerte de bodegones, es allí donde se encuentra el material necesario para fabricar los objetos que detonen las experiencias artísticas que se proponen en este documento.

Y para llegar a proponer aquel momento concreto y deliberado, capaz de desestabilizar al habitante común que logre cuestionar su lugar marcado en la sociedad, es importante que la artista, al igual que Pedro Costa, recorra el espacio en cuestión con paciencia, registrando sutilmente las ruinas, ya que son quienes resguardan las historias de los protagonistas. El ejercicio de quien redacta este documento es el de generar en la casa abandonada un espacio donde las voces poéticas del espacio tengan una presencia capaz de provocar una reflexión política sobre un espacio determinado en quien lo recorre.

2.9. CONCLUSIÓN

Para finalizar vale la pena comentar que lo que se propone en este documento como proyecto de tesis busca generar en el espectador una mirada plural sobre un lugar abandonado. Empleando recursos como instalaciones que nacen del moho, madera apolillada, retazos de muebles y hierbas que se han apoderado del lugar; y sometiénolas a la confrontación con videos a manera de registros del espacio en distintos formatos, se busca encontrar un insterticio entre lo real y lo imaginado.

Lo que este proyecto pretende es encontrar un hueco en el espacio/tiempo de la realidad imperante de la ciudad, alejado de la idea de renovación o remodelación, con la intención de crear momentos estéticos que sacudan a los espectadores, que les permita crear en sus cabezas una idea de lo que podría ser la historia del después de sus propios lugares habitados, y que simplemente les ocasione una sensación de pertenencia por un momento al lugar “imaginado” desde todas estas ficciones, llamadas obras de arte.

Como en “*Esculpir en el tiempo*”, cuando Tarkovsky al hablar sobre el protagonista de *Stalker*, menciona:

“El escritor reflexiona sobre el aburrimiento de la vida en un mundo sometido a reglas, en el que incluso la casualidad es el resultado de una ley que para nosotros era hasta entonces desconocida. Quizá sea por eso por lo que el escritor está a gusto en *la zona*, donde se encuentra con algo desconocido, capaz de sorprenderle, de maravillarle.”³⁷

Es la intención central de este proyecto artístico: crear en un espacio abandonado esta *zona* capaz de sorprender y maravillar a quien la visita, a tal punto, de generar en ellos el deseo de preguntarse, que otras *zonas* pudiesen existir escondidas en la ciudad, y de qué maneras pueden ser descubiertas.

III. PROPUESTA ARTÍSTICA:

3.1. OBRAS:

Para “*La Villa de los Cazados*” se ha pensado en seis obras. En la exposición se podrá observar tres video instalaciones, una video proyección y dos instalaciones hechas particularmente en la casa. El proceso de producción de cada una de ellas sigue la misma lógica:

En una primera instancia se genera una idea que se alimenta de referencias visuales obtenidas de distintos ámbitos: pueden ser películas, imágenes mentales producidas por la lectura de textos literarios, fotografías u otras obras de arte.

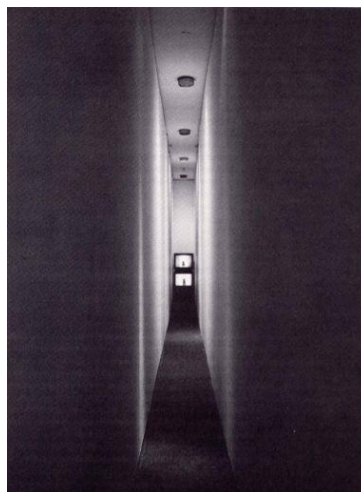
³⁷ Tarkovsky, A. ... 222.



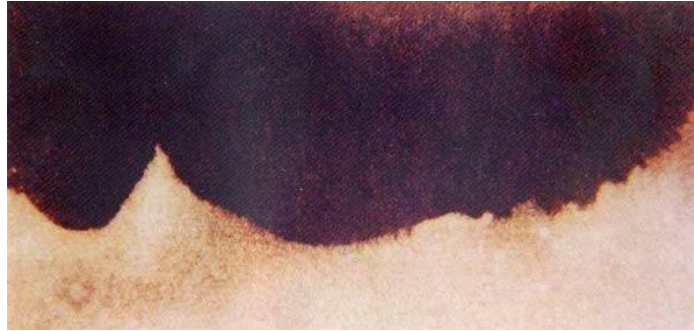
FOTOGRAFÍA 17 *IMAGEN TOMADA DE REGISTRO EN VIDEO DE "EMPIRE", PROYECTO ARTÍSTICO LLEVADO A CABO EN MELBOURNE, AUSTRALIA POR ED RONE (2018)



FOTOGRAFÍA 18 *FOTOGRAMA DE "EL DESIERTO ROJO", DE MICHELANGELO ANTONIONI (1964)



FOTOGRAFÍA 19 * "LIVE-TAPED VIDEO CORRIDOR", BRUCE NAUMAN (1970)



FOTOGRAFÍA 20 *FOTOGRAFÍA DE LA SERIE "LAS MONTAÑAS ENCANTADAS"
DE MICHELANGELO ANTONIONI

Ejemplos de imágenes de las cuales se gestaron las obras que se describen a continuación.

En segunda instancia, se procede a realizar bocetos en dibujo y animaciones 3D para visualizar cómo sería el montaje de las obras. Para dicho proceso, ya se tiene como referencia la casa donde se va a llevar a cabo la exposición. Los bocetos en dibujo son el primer acercamiento a la gestación de la idea como tal. Son el primer momento de la idea.

Posteriormente, se procede a diseñar en 3D las obras empleando objetos muy similares a la realidad y manejando recursos de montaje, como lo son la iluminación y escala real de las cosas con las que se realizarán las obras en relación al espacio donde serán emplazadas.

Como tercera y última instancia se procede a la creación de las obras empleando como material principal el espacio de exposición, es decir, la casa abandonada. Todas las obras que se proponen en este documento existen en dependencia con el lugar donde son exhibidas, ya que emplean insumos de mismo (objetos encontrados, particularidades arquitectónicas, o bichos y plantitas que allí habitan) como material principal al momento de ser creadas.

Antes de pasar a la descripción de las propuestas, es necesario establecer que lo que se propone en este documento como proyecto de tesis son nuevos hallazgos relacionados al proceso iniciado en 2015, con la exposición "4004". Estos nuevos hallazgos nacen de la experimentación con nuevos medios de producción de imágenes y nuevas experiencias de la artista relacionadas a descubrir las posibilidades poéticas de los espacios en ruina.

La cantidad de obras propuestas en este documento, así como su acabado final no son procesos cerrados, sino más bien, se deben entender como ideas abiertas y flexibles, completamente adaptables a las posibilidades que el lugar donde vayan a emplazarse y de acuerdo a la experiencia de reconocimiento del mismo por parte de la artista.

3.1.1. “EL APOCALIPSIS DENTRO DE UNA NARANJA”

“*El Apocalipsis dentro de una Naranja*” surge como un nuevo hallazgo relacionado al proceso con el que se pensó y realizó “*La Cena del Fargo*”, video instalación presentada en el 2015.

Dicha obra consistió en servir una cena en el comedor principal de la casa donde se llevó a cabo la muestra, y registrar a través de video, el proceso de invasión de la misma por parte de mosquitos, ratones, gatos y perros. Lo que se mostró como instalación final fueron los restos descompuestos de lo que se había servido sobre la mesa invadida junto con la proyección del registro de la invasión.



FOTOGRAFÍA 21 *REGISTRO FOTOGRÁFICO DE “LA CENA DEL FARGO” (2015)

La intención de “La cena del fargo” era poner en evidencia a los insectos y demás habitantes silenciosos de la casa abandonada en pleno acto de toma de territorio. Servir la cena para estos “habitantes fantasmas” fue el detonante para volverlos visibles, y a su vez, darles otra presencia al ser confrontados en vivo por el registro en video de ellos invadiendo el lugar. De esta manera, al presentar la consecuencia de esta invasión (la mesa podrida aún invadida de mosquitos, gusanos, ratones y gatos) confrontada por la acción de invadir de estos personajes (el registro en video), se indujo al espectador a

plantearse la posibilidad de pensar en estos pequeños animales como protagonistas dentro de un espacio aparentemente muerto.

La confrontación entre la imagen producida por una cámara de video y el estado en el presente de un objeto intervenido es lo que interesa al momento de presentar *“El Apocalipsis dentro de una Naranja”*.

En este caso, se propone una video instalación interactiva compuesta por una mesita de noche que contiene en su interior un bioma-diorama generado por el injerto de setas, moho filamentoso y demás insectos atraídos por la pudrición de la madera del mueble.

Dentro de la mesita también se encuentra instalado un sistema de sensores y una cámara que gira a 180 grados (la cámara se conecta a un proyector, transmitiendo en vivo desde el interior del mueble), que al detectar movimiento o vibraciones producidas por los organismos que viven en el pantano-cajón, enciende luces y detiene la cámara por 3 segundos, permitiendo que, a través del proyector, se observen fragmentos de este pequeño paisaje-ecosistema.



FOTOGRAFÍA 22 *VISTA GENERAL DE LA MESITA DE NOCHE CON EL MECANISMO ACTIVADO.



FOTOGRAFÍA 23 *VISTA GENERAL DE LA OBRA.

Entonces, se podría entender esta breve aparición de imágenes proyectadas en vivo como pequeños acercamientos de los espectadores hacia la colonia de organismos que habitan la mesita de noche. Organismos injertados en la mesita, pero que, desde su carácter invasivo y búsqueda de supervivencia, se toman esta estructura de madera, convirtiéndola en un pequeño ecosistema orgánico.



FOTOGRAFÍA 24 *VISTA DEL ECOSISTEMA GENERADO EN EL INTERIOR DE LA MESITA DE NOCHE.

La consecuencia de la detonación del sensor es un conjunto de imágenes aleatorias de lo que acontece dentro de la mesita de noche. Una secuencia de imágenes llena de vacíos y marcada por el movimiento rotacional de la cámara, que pretende insertar al espectador en un proceso de construcción mental de lo que estos organismos han determinado como espacio habitable para sí mismos, y lo vuelve testigo de la pequeña y silenciosa revolución en pos del mueble.

Pensar en la toma del mueble por parte de estos organismos es pensar en una lucha de resistencias; entre la estructura de madera y los organismos que la socavan para poder adaptarse y sobrevivir. Esta lucha permanece oculta, y solamente se vuelve visible si es que uno de los colonos (insectos o plantas) activa un sensor.

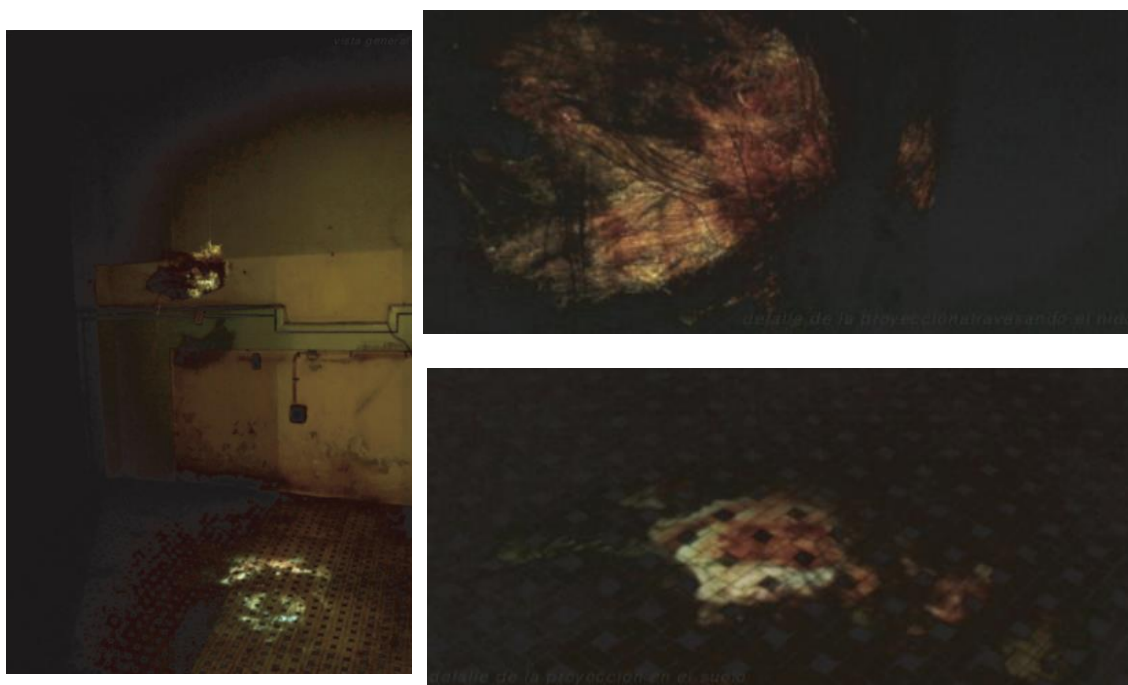
La intención de presentar esta secuencia de imágenes es convertir al habitante común en testigo del fragmentado, silencioso, lento y cambiante proceso de toma y construcción de un “espacio habitable”. La idea es proponer una secuencia de imágenes en las cuales el habitante común se deje sorprender por el encuentro con este nuevo mundo gestado desde el interior del mueble. Un mundo construido desde la lucha entre los entes orgánicos y el mueble en sí.

3.1.2. “MADRIGUERA”

Es una instalación que está relacionado con el proceso iniciado en “*Apuntes sobre la antesala del caos*” (2014) y “*Tierra de Bestias*” (2015).



FOTOGRAFÍA 25 “APUNTES SOBRE LA ANTESALA DEL CAOS”, (2014)



FOTOGRAFÍA 26 VISTA GENERAL Y DETALLES DE “TIERRA DE BESTIAS”, (2015)

En las obras anteriormente citadas, se realiza una especie de compresión de materiales orgánicos encontrados en la casa intervenida (plantas secas y restos de muebles de madera) para producir un objeto a través del cual se filtran distintas fuentes de luz que distorsionan la percepción visual de las imágenes que acompañan la instalación.

En el caso de “*Apuntes sobre la antesala del caos*” lo que se distorsiona son unos dibujos realizados en la pared de la habitación intervenida. Por otra parte, en “*Tierra de bestias*” lo que se distorsiona es una video-proyección. Tanto el dibujo como la el video muestran animales carroñeros y alimañas en acción, es decir, alimentándose de la basura u otros animales en los lugares intervenidos. A través de este filtro de la luz en el primer

caso, y del video en el segundo, no se puede determinar a ciencia cierta que es lo que se ve. Sin embargo, se logra transformar la imagen en algo aterrador, algo que no se sabe a ciencia cierta que es, pero que por el color y el olor que causa la luz al filtrarse por estas plantas y restos de madera, insertan al espectador en una experiencia sensorial intensa y extraña.



FOTOGRAFÍA 27 *VISTA GENERAL DE LA INSTALACIÓN.

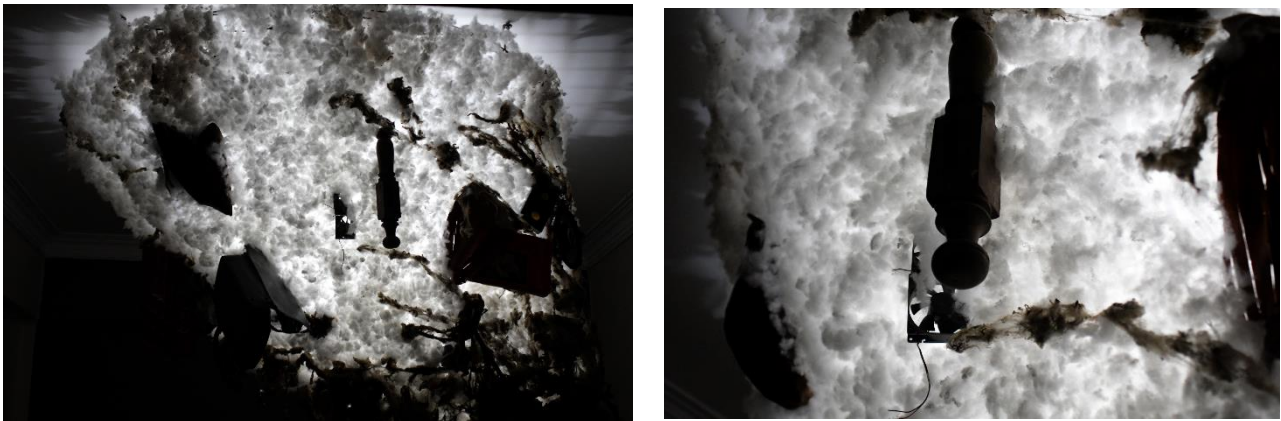
“*Madriguera*” supone ser una suerte de laberinto hecho a base de plantas secas, madera descompuesta, restos de muebles, ropa y demás objetos encontrados en el lugar intervenido. Estos insumos serán comprimidos dentro de una base cónica de malla metálica, que se levantará desde la impresión de una réplica 3D de la casa donde se realiza

la muestra, ubicada en el suelo de la sala principal del lugar donde se lleve a cabo la muestra, y conecten la primera planta con la segunda, a través de un agujero.



FOTOGRAFÍA 28 *VISTAS FRONTAL Y LATERAL DE LA INSTALACIÓN UBICADA EN LA PRIMERA PLANTA DE LA CASA INTERVENIDA

La idea es que la instalación sirva como una especie de laberinto que quiebre el límite de lo arquitectónico, que separe una habitación de otra, y que logre atraer pequeños intrusos (como bichos, ratas, murciélagos) para que lo habiten.



FOTOGRAFÍA 29 *DETALLES DE LA INSTALACIÓN DONDE SE EVIDENCIA CÓMO LA ILUMINACIÓN AFECTA LA PERCEPCIÓN VISUAL DE LOS RESTOS CON LOS QUE SE CONSTRUYÓ EL LABERINTO.

A través del diálogo entre dos instancias separadas de un mismo espacio, se busca irrumpir en la dinámica de habitar un lugar abandonado. Poniendo en evidencia presencias invisibles y desconectadas de objetos encontrados en el lugar, se pretende proponer una reflexión sobre el cohabitar desde el desuso y la caducidad.



FOTOGRAFÍA 31 *DETALLE DE LA RÉPLICA IMPRESA EN 3D DE LA CASA DONDE SE LLEVÓ A CABO LA MUESTRA. OBJETO DEL CUAL NACE LA INSTALACIÓN.

“*Madriguera*”, al igual que las dos obras de las que parte este proceso, busca sumergir al espectador en un estado de suspenso, al enfrentarse a una construcción creada con basura, que, por acción de la iluminación, no se sabe a ciencia cierta qué es.

3.1.3. “FLOREANA”

Es un video rodado dentro de la casa donde se lleva a cabo la muestra. “*Floreana*” nace como un nuevo hallazgo correspondiente a la línea de investigación iniciada por “*Apuntes sobre algún lugar en algún sitio*” (2015) y el interés de experimentar con un nuevo medio de registro de imágenes en movimiento, una *OKTOMAT*.

La intención de “*Apuntes sobre algún lugar en algún sitio*” fue la de redescubrir el espacio donde se llevó a cabo la muestra, y, a través del dibujo, intentar cifrar las particularidades arquitectónicas de la casa abandonada.

Lo que se hizo fue seleccionar detalles específicos en la arquitectura o entender la acumulación de objetos olvidados y basura como objetos artísticos, creados por la entropía del lugar abandonado, y registrarlos a través del dibujo en marcas dejadas por cuadros, espejos y adornos colocados en las paredes de los corredores, sala y comedor principal de la casa.

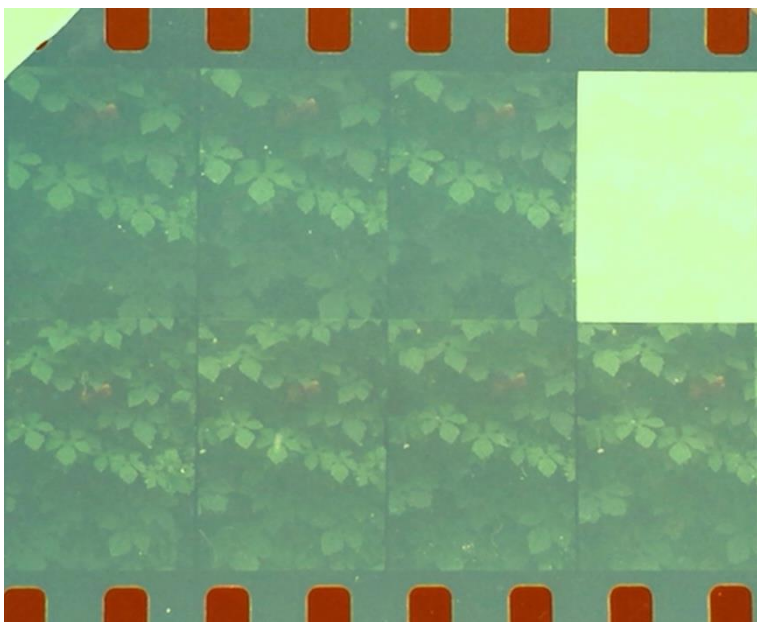
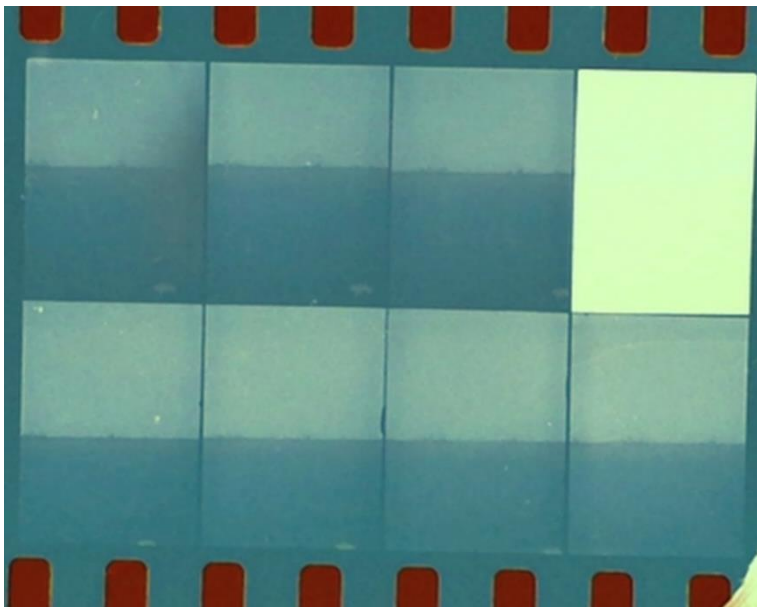
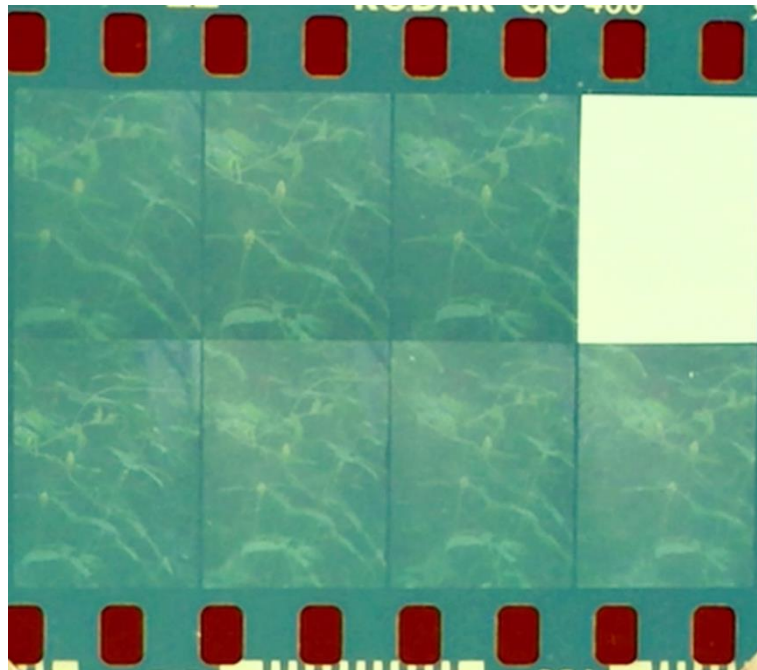


FOTOGRAFÍA 32 *DETALLES DE “APUNTES SOBRE ALGÚN LUGAR EN ALGÚN SITIO”

“*Floreana*” pretende cifrar nuevamente las paredes destruidas, particularidades arquitectónicas o vegetación encontrada en la casa abandonada donde se va a llevar a cabo la exposición con la intención de redescubrir el espacio expositivo y de pensar en la entropía del lugar como la fuerza creadora de experiencias estéticas.

Sin embargo, en este caso, el registro se realizará con una cámara analógica de fílmico, una *Oktomat*. La *Oktomat* es una cámara analógica que captura imágenes en movimiento. Funciona con un rollo de 35 milímetros, y registra 8 imágenes en menos de 1 segundo.

Entre cuadro y cuadro siempre queda un pequeño hueco. A su vez, el formato en el que se arroja la imagen final, no es el de 35 milímetros. A pesar de ser ese el rollo que se necesita para poder grabar, lo que la cámara hace es partir cada cuadro en ocho planos, por lo que se obtiene una relación de aspecto final de 4:3; es decir, una imagen bastante cuadrada.



FOTOGRAFÍA 33 *SECUENCIA DE IMÁGENES CAPTURADA POR LA OKTOMAT EN LA LOCALIÓN

Todos estos hallazgos devinieron en “*Floreana*”. Construir la representación de un dato cuyo soporte de existencia es el material fílmico permite realizar varias reflexiones. Una de las primeras, es lo poético que resulta el escribir un dato con luz.

La recopilación de datos en fílmico no es otra cosa que la impresión de estos momentos en una emulsión por acción de la luz. Este escribir con luz se vuelve poético en la generación de este proceso, ya que la casa abandonada donde se lleva a cabo la muestra, al no ser habitada, por lo general, no posee instalaciones eléctricas activas.

Es un espacio que viven en penumbra, y solamente puede ser reconocible durante ciertos momentos del día. Entonces, al imprimirse momentos por acción de la luz, es como si lo natural (luz del sol) dotara de vida a este espacio en el film. El lugar de existencia de la casa es en la emulsión.

Por otra parte, la *Oktomat* capta imágenes seguidas, permitiendo presentar como dato final, una secuencia de imágenes en movimiento. Sin embargo, esta secuencia de imágenes no es uniforme ni lineal. A pesar de existir desde un proceso mecánico, la secuencia de imágenes que se obtiene es azarosa e impredecible, mediada por varios factores (como la velocidad con la que el operador gira la perilla o las transiciones internas del mecanismo en sí).

Esto complejiza el proceso de cifrar la casa, ya que se vuelve bastante impredecible. El camarógrafo no decide nunca como se va a contar lo que filma. Es el mecanismo en sí el que decide que imágenes formarán la secuencia final. Es como si el proceso de montaje fuese dispuesto desde la cámara misma.



FOTOGRAFÍA 34 *EN "FLOREANA", SE UBICÓ UN PROYECTOR EN EL PISO DE UNA DE LAS HABITACIONES DE LA CASA Y SE PROYECTÓ EN LA PARED EL VIDEO GRABADO EN EL INTERIOR DE LA CASA INTERVENIDA.

Entonces lo que se propone con "*Floreana*" es encontrar detalles arquitectónicos o huellas dejadas en la casa por el paso del tiempo, que, al ser capturadas en film por una Oktomat, se transforman en una especie de paisajes abstractos, que, al igual que "*Las montañas encantadas*" de Antonioni, buscan cifrar pequeños detalles de los ejercicios pictóricos realizados por los seres orgánicos de la casa o la entropía materializada en la destrucción y desgaste de su arquitectura, para, a través del cinematógrafo, presentarlos al habitante común e inducirlos en un proceso de indagación sobre lo que ven, basado en el azar, el error y la destrucción del lugar que visitan.

3.1.4. EL INTRUSO

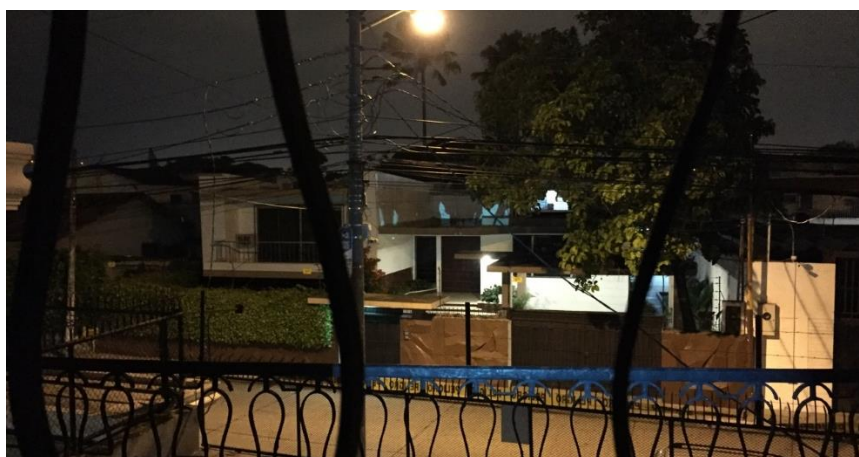
"*El Intruso*" es producto de una idea generada una de las clases de Poéticas Visuales combinada con un experimento de uso de nuevos medios en la clase de Cátedra Libre I.

La idea surgió como respuesta a una pregunta que se planteó en Poéticas Visuales *¿Cómo salir de la zona de confort al momento de producir una obra de arte?* Pensando en las maneras en las que se habían encarado la práctica artística, y teniendo como referencia la muestra 4004, se propuso una obra de arte en la cual el espacio donde la obra es expuesta dejase de ser de cierta manera, el material principal para realizarla.

El producto fue pensar en una instalación que tenga lugar fuera de la casa donde se lleva a cabo la exposición, pero que es observada y se transforma en una experiencia poética al ser enmarcada dentro del espacio expositivo.

“El Intruso” es una video instalación que se fragmenta en dos momentos distintos que se terminan de conectar al ser encontrados por el espectador.

En primera instancia, una de las recámaras de la planta alta donde se llevó a cabo la exposición, mostró una proyección de un video de brea chorreando en la casa del frente. Dicha proyección funcionó como un distractor, y el preciso momento en que el espectador observa lo que acontece en la casa del frente, es registrado por una cámara de video ubicada en la pared posterior de la recámara.



FOTOGRAFÍA 35 *EN LA IMAGEN SE OBSERVA LA PRIMERA INSTANCIA. EN ELLA, EL ESPECTADOR OBSERVA EL VIDEO PROYECTADO SOBRE LA CASA DEL FRENTE. A SU VEZ, ESTÁ SIENDO REGISTRADO POR UNA CÁMARA DE VIDEO QUE TRANSMITE SU PRESENCIA EN CIRCUITO CERRADO A LA HABITACIÓN CONTIGUA.

Como segundo momento, se ubicó una impresión 3D de la casa donde se realizó la intervención de la primera instancia en el suelo. Dicha impresión 3D mostró la casa intervenida afuera como si se estuviese derritiendo su parte inferior. Esta pequeña escultura se ubicó en el centro de la habitación contigua. A su vez, se ubicó un proyector

conectado al sistema de circuito cerrado que transmitía en vivo lo que acontecía en el primer momento.



FOTOGRAFÍA 36 *EN LA SEGUND INSTANCIA, EL ESPECTADOR SE ENCONTRARÁ CON UNA IMPRESIÓN 3D DE LA CASA INTERVENIDA AFUERA BOTADA EN EL PISO. LA UBICACIÓN DE LA IMPRESIÓN 3D DEBE SER PERPENDICULAR A LA PROYECCIÓN EN CIRCUITO CERRADO DE LO QUE ACONTECE EN LA HABITACIÓN CON

“El Intruso” pretende generar una reflexión sobre la noción de realidad de lo que ocurre dentro de la casa. Mediante la proyección de una transmisión en vivo retrasada por unos segundos, se pretende que el habitante común cuestione la veracidad de lo que ve.

Tomando dos elementos cuya representación es fiel a la realidad de lo que acontece (el video del espectador observando el video proyectado en la casa del frente y la escultura de la casa vecina donde se realiza la instalación parcialmente derretida en el suelo) se pretende inducir al habitante común a un estado de confusión. Aquí, la orientación racional y la inseguridad emocional chocan constantemente. El espectador descubre gradualmente que elementos aparentemente ajenos al espacio intervenido empiezan a invadir el interior de la casa, incluyéndose a sí mismo, y a su vez, logran formar parte de este mundo de dinámicas ocultas, que son solamente evidenciadas por el uso de medios artísticos.

3.1.5. EL QUINTO ELEMENTO: “LA VILLA DE LOS CAZADOS” Y “PROBABLEMENTE, EL ARÚSPICE ARRIBE Y ENCANTADO PRESIONE...”

“El Quinto Elemento: La Villa de los Cazados y Probablemente, el arúspice arribe y encantado presione...” nace de una colaboración con dos artistas locales, Xavier Coronel y Jorge Aycart.



FOTOGRAFÍA 37 *EN LA SEGUND INSTANCIA, EL ESPECTADOR SE ENCONTRARÁ CON UNA IMPRESIÓN 3D DE LA CASA INTERVENIDA AFUERA BOTADA EN EL PISO. LA UBICACIÓN DE LA IMPRESIÓN 3D DEBE SER PERPENDICULAR A LA PROYECCIÓN EN CIRCUITO CERRADO DE LO QUE ACONTECE EN LA HABITACIÓN CON



FOTOGRAFÍA 38 *VISTA GENERAL DE "LA VILLA DE LOS CAZADOS", REALIZADO EN COLABORACIÓN CON XAVIER CORONEL.



FOTOGRAFÍA 39 *VISTA GENERAL DE "PROBABLEMENTE, EL ARÚSPICE ARRIBE Y ENCANTADO PRESIONE...", REALIZADO EN COLABORACIÓN CON JORGE AYCART.

Dicho ejercicio colaborativo consistió en invitar a estos artistas a participar de la muestra, con la condición de que el proceso de producción de la obra que propongan funcione desde las lógicas bajo las cuales operan las propuestas antes descritas en el documento. Es decir, en ambos casos, se invitó a los artistas a pensar en la casa como detonante poético, a pensar en las particularidades de la misma, como lo son la ruina, la vegetación, los insectos y demás, como lo poético del espacio, y a abordarlos desde el medio artístico.

La intención de “*El Quinto Elemento*” es levantar preguntas relacionadas a la mirada del artista como curador. También está relacionada a cuestionar los límites de la autoría de obras en el proceso de titulación en una institución de educación superior. ¿Es posible entender esta pequeña curaduría realizada por mí como una obra independiente, que pertenece al proyecto que se describe en este documento? ¿Es posible que tres procesos distintos lleguen a vincularse, de una manera tan orgánica, que logren difuminar las líneas que separan las tres vertientes distintas de autoría?

“*El Quinto Elemento*” es la propuesta que pretende desestabilizar todo el proceso de investigación, experimentación y resultados que se evidencia en lo que se propone como proyecto de titulación. Esta propuesta pretende cuestionar lo que se entiende como “proyecto expositivo”, dentro de la Escuela de Artes Visuales.

3.2. PROYECTO EXPOSITIVO:

La propuesta artística que se describe en este documento responde al orden de exposición y está compuesta por seis obras instalativas y *site specific*. El nombre de la muestra, “*La Villa de los Cazados*”, alude a la dinámica con la que las obras de arte son creadas.

Para este trabajo resulta atractivo el pensar en las obras de arte como el intento de atrapar las dinámicas que se han gestado en un lugar abandonado. Plantear la idea de que los medios artísticos pueden funcionar como un cuerpo para esto que aparece ante la ausencia, en el abandono, en la ruina, y que no siempre es perceptibles.

Es por esta última característica de las dinámicas que se pretende emplear como material para producir experiencias estéticas que se propone el término “caza” en el título.

Desde la apreciación de quien redacta, las obras de arte funcionan como pequeñas trampas. La artista, al someterse al proceso de reconocimiento del espacio donde es la

exposición, va dejando plantadas estas “trampas”. En el momento en que se termina de armar el montaje de cada obra, las dinámicas que se pretende mostrar serán atrapadas por las obras de arte, dotándolas de un cuerpo.

Entonces, estas dinámicas que se logren mostrar son “*los cazados*”. Los breves fragmentos de la casa que se vuelven visibles para el habitante común, bajo el pretexto de obra de arte.

Por otra parte, poniendo en el título la palabra “*villa*”, se intenta pensar en la casa como una célula aislada de la ciudad imperante. Empleando esta palabra se busca relacionar el contenido del interior de la casa con la idea de un lugar no domesticado por completo. La palabra “*villa*” alude a una casa de campo, independiente y alejada de las lógicas urbanas.

Desde el inicio se ha comentado que la materia prima para poder realizar las obras de arte que en este documento se propone es lo que se encuentre en una casa abandonada, y que dichas obras solamente funcionan en relación con el espacio donde fueron creadas. De esta manera, se sobreentiende que el lugar donde se lleva a cabo la exposición es una casa abandonada, que en algún momento haya servido de residencia familiar.

Para llevar a cabo la muestra, es necesario que se disponga del espacio donde se va a realizar por un tiempo de mínimo seis semanas. Durante este tiempo, la artista realizará el ejercicio de reconocimiento del espacio y se realizará el proceso de producción y montaje de las obras. Al terminar este periodo de tiempo, un día previo a la inauguración será destinado a la documentación de la muestra por completo.

Finalmente, la muestra tendrá un día de duración. Por la naturaleza efímera de las obras y la idea de atrapar transitoriamente estas dinámicas, no se puede pensar en un tiempo de exposición de las obras prolongado.

IV. EPÍLOGO:

Llevar a cabo una exposición de arte en lugares que no se enmarcan dentro de la institución, y que carecen de cualquier tipo de vigilancia es siempre una experiencia radical, sobretodo en la ciudad de Guayaquil.

Desde el proceso de búsqueda de la casa abandonada hasta el día del montaje final de la muestra, el proceso de diálogo constante con el espacio que se está interviniendo es

bastante intenso, y de alguna manera, al igual que Giulia en “*El desierto rojo*”, quien redacta y propone las obras, se ve envuelta en un estado de alerta constante, observando todo lo que acontece, percibiendo hasta el más mínimo ruido y movimiento que se da en la casa abandonada.

Puede ser por el miedo de ser descubierta por la policía o, caso contrario, el hecho de ser asaltada por delincuentes, quienes, al igual que la artista, tienen acceso al lugar que se intervendrá. O también puede ser la preocupación por lograr equilibrar las obras propuestas con lo poético que se encuentre en el lugar intervenido. En realidad, eso no es tan importante.

Lo que se rescata de esto, es que el simple hecho de invadir un espacio abandonado, en el cual lo seguro y lo predecible no es ley, basta para adentrar a quien lo invade en un estado perceptivo más profundo sobre lo que acontece.

Partiendo de esta explicación basada en la experiencia de producción de las obras, es posible pensar en que, a la final, la gran obra de arte es la casa abandonada en sí. La casa es el lugar donde la experiencia estética nace y toma lugar. También cabe el pensar que las obras que se proponen existen ya desde antes en el lugar intervenido, y que la estrategia que se propone para atraparlas solamente es un puente entre el habitante común y este espacio inundado de ausencia.

Al finalizar con este proceso, es posible repensar la labor de la artista al momento de intervenir espacios en ruinas. Es un acierto entrar en este proceso con humildad y actitud de escucha a las voces poéticas del espacio. No pensar en las obras de arte como una idea cerrada, terminada, completamente controlada. Si no, más bien, pensar en las obras de arte que van a emplazarse en estos lugares, como “*haikus*”, aquellos pequeños poemas japoneses que no tienen más de 17 sílabas, y que versan sobre escenas de la naturaleza o la vida cotidiana.

Pensar en obras de arte como *haikus* permite que tanto la artista, como el habitante común, logren adentrarse en un estado de asombro constante mientras se recorre la muestra. El redescubrir un espacio desde el asombro de la puesta en escena de lo cotidiano de ese lugar particular es lo que permite que la casa abandonada se convierta en un espacio poético, donde las distintas lecturas que pudiesen provocarse son efecto de una experiencia de percepción profunda del espacio que se recorre.

V. BIBLIOGRAFÍA:

Aycart Larrea, Jorge. <<Sobre la Cuarta Dimensión, de Boris Saltos>>. *Página web*.

(2016) Recuperado de: <https://lamerzbau.org>

Azkarate, María. <<”Il deserto rosso”/ Color y abstracción/ Antonioni>>. *De Arch*.

Blog de Arquitectura. (4 de mayo de 2015). Recuperado de:

<https://depictedarchitecture.wordpress.com/2015/05/04/color-y-abstraccion-en-il-deserto-rosso-antonioni/>

Bachelard, Gaston. *The Poetics of space*. Traducido por María Jolas. NY: Penguin Books, 2014.

Bonet, Rubén. *Urbanismo Unitario: La Concepción Situacionista del Espacio Urbano*. Texto publicado en la revista Replicante # 7. 2010.

Busquets, Armando. <<Sacro Maldito: Exposición de Leandro Pesantes en Violenta>>.

Paralaje.xyz blog de arte contemporáneo. (Artículo publicado el 6 de septiembre del 2018). Recuperado de: <http://www.paralaje.xyz/sacro-maldito-exposicion-de-leandro-pesantes-en-violenta/>

Dalgo Toledo, Patricio. <<Statement>>. *Página web del artista*. (2019) Recuperado de:

<https://patriciodalgotoledo.jimdo.com/>

Debord, Guy. *Vol. I: La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste* #s. 1-6 (1958-61). Madrid, Literatura Gris, 1999.

Galván, Luis Fernando. <<Cine y Arte: La pintura de Michelangelo Antonioni>>.

Revista ENFILME, cine todo el tiempo. (31 de julio). 2015. Recuperado de:

<https://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-la-pintura-de-michelangelo-antonioni>

Gandy, Matthew. <<Landscapes of deliquescence in Michelangelo Antonioni’s Red

Desert>>. Department of Geography, University College London, London. (January 31, 2003) Recuperado de: <http://matthewgandy.org/datalive/downloadfiles/Gandy8.pdf>

Guasch, Ana María. *El Arte del último siglo XX*. 1^{ra} Edición. España: Alianza Editorial. 19 de septiembre del 2000.

Krauss, Rosalind. <<The originality of the avant-garde and other modernist myths>>. The MIT Press, Cambridge: MA. 1985.

Mano, Rubens. <<Un lugar dentro de un lugar>>. *Interferencia, espacio de autogestión cotidiana*. (dic. 2008). Traducción de Jimena Andrade. Archivo recuperado de: http://www.interferenciaco.net/pdf/Rubens_Mano_un%20lugar%20dentro%20del%20lugar.pdf

Palacios, David. <<La cámara de los esposos>>. *Blog del artista*. (2012) Recuperado de: <http://davidfedericopalacios.com/la-camara-de-los-esposos/>

Pesantes Barragán, Leandro. <<El paraíso del diablo>>. *Blog del artista*. (2016) Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/el-paraiso-del-diablo/>

Pesantes Barragán, Leandro. <<Bio>>. *Blog del artista*. (2019) Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/acerca-de/>

Pesantes Barragán, Leandro. <<Sacro Maldito>>. *Blog del artista*. (2018) Recuperado de: <https://leandropesantes.wordpress.com/sacro-maldito/>

Rancière, Jacques. *The Politics of Pedro Costa*. Originally published in the booklet accompanying the Pedro Costa retrospective at Tate Modern (25 September – 4 October 2009). The French text was published under the title ‘Politique de Pedro Costa’ in ‘Les écarts du cinéma’ (La Fabrique editions, 2011). Translated by Emiliano Battista. 2008. Recuperado de: <https://www.diagonalthoughts.com/?p=1546>

Tarkovsky, Andrei. <<Esculpir el tiempo>>, en *El tiempo esculpido, reflexiones sobre el arte, la poética y la estética del cine*. Editado por RIALP. Madrid, España. 2002

Tenka, Matías. *Vacíos Urbanos, hacer visible lo cotidiano*. Departamento de Investigaciones. Universidad de Belgrano, BA:Argentina. 2012. Recuperado de: <http://repositorio.ub.edu.ar/handle/123456789/653>

Valdez, Ana Rosa. <<Historias de fantasmas para adultos>>. *Blog del artista*. (Septiembre del 2012) Recuperado de: <https://davidfedericopalacios.wordpress.com/historia-de-fantasmas-para-adultos/>

Vásquez Roca, Adolfo. *La arquitectura de la memoria: Espacio e identidad*. Texto publicado en la revista filosófica “A Parte Rei”. Archivo recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez37.pdf> . 200