



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Visuales**

Proyecto de Titulación

**NODRIZA**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciado en Artes Visuales**

Autor:

José Antonio Pinto López

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2018



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

Yo, José Antonio Pinto López, 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**

Nombre del Tutor

Eduardo Albert Santos

Nombre de miembro del tribunal

Jorge Aycart L.

Nombre de miembro del tribunal

Carlos Terán Vargas

**Agradecimientos:**

A Dios.

## Resumen

“Nodriz” es la conexión de diversas secuencias o narraciones audiovisuales propias, las cuales fui articulando a lo largo del último año. Es el estudio de ciertos efectos psicológicos de la imagen-tiempo-movimiento y el sonido, expandido a medios pictóricos y la proyección de video. Surge a consecuencia de habitar o experimentar en espacios (mayormente naturales) que me remiten cierto evento de la historia (global o local) y que están cercanos a mi cotidianidad. En esta investigación el *azar* y la *intuición* permitieron moldear un relato, que, cual *ente o fantasma*, se presentó mutando en tiempos continuos y fractales. Ciertos encuentros con objetos o paisajes documentados en video o encontrados de fotografías antiguas de índole bélico, funcionaron de “ventanas” en el tiempo, o fueron maneras introspectivas de percibir antecedentes de lo *humano*, lo que me llevó a proponer mis impresiones sensoriales acerca de aquello que ha forjado nuestros sistemas socioglobales, desde una versión ficticia, desde hechos que de primera instancia son ajenos a mi existencia y que sin embargo estoy inmerso: la conspiración, la destrucción de la tierra y el presagio o promesa de una destrucción masiva.

Palabras Clave: Narración, relatos, secuencias, introspección, historia.

### **Abstract**

"Nodriza" is the connection of diverse sequences or audiovisual narrations of my own, which I have been articulating through the last year. It's the study of certain psychological effects of the image-time-movement and sound, expanded to pictorial media and video projection. It arises as a result of live experiences in diverse places (mostly natural environment) which refers a historical event (global or local) talking with the things that are closer to my everyday life. In this research, the idea of "random" and "intuition" allowed me to mold a story, which, as a being or a phantom, was presented mutating in continuous and fractal times. Certain encounters with objects or landscapes documented in video or found in old photographs of warlike nature, worked as "windows" in time, or were introspective ways of perceiving antecedents of the human thing, which led me to propose my sensory impressions about that that has forged our socioglobal systems, from a fictitious version, and facts that at first instance are foreign to my existence but however I'm immersed in them: the conspiracy, the destruction of the earth and the omen or promise of a massive destruction

Key Words: Narrations, stories, sequences, introspection, history.

## ÍNDICE GENERAL

<b>1.- Introducción.....</b>	<b>Pág. 8</b>
<b>1.1.- Antecedentes.....</b>	<b>Pág. 9</b>
<b>1.2.- Pertinencia del proyecto en el contexto local.....</b>	<b>Pág. 17</b>
<b>1.3.- Objetivos del Proyecto... ..</b>	<b>Pág. 18</b>
<b>2.- Genealogía .....</b>	<b>Pág. 19</b>
<b>3.- Proyecto Artístico.....</b>	<b>Pág. 36</b>
<b>3.1.- Obras.....</b>	<b>Pág. 37</b>
<b>3.2.- Proyecto Expositivo .....</b>	<b>Pág. 55</b>
<b>4.- Epílogo.....</b>	<b>Pág.60</b>
<b>5.- Bibliografía .....</b>	<b>Pág. 61</b>
<b>6.- Anexos.....</b>	<b>Pág. 63</b>

## 1. Introducción

Mi proyecto es el estudio de una narración (posibilidad de una película) que se ha ido articulando o construyendo a sí misma desde la experimentación con ciertos efectos psicológicos encontrados en la *imagen*, el sonido y una constante autorreflexión; “tópicos” hurgados desde distintas plataformas y dimensiones a lo largo de esta carrera. Aquella narración, o también estudios de imágenes, se articulan o toman lugar en mi investigación actual mediante el video, la pintura y el dibujo.

Este estudio es también la consecuencia de un deseo íntimo por habitar o intervenir espacios (mayormente naturales), los cuales se presentan bajo ciertas circunstancias de mi cotidianidad.

El interés por la *narración* proviene de un “consumo” de archivos visuales (fotografías y videos) acerca de hechos forjadores de la *Historia* o de aquello que sustenta el sistema social-global actual. Los espacios en los que he intervenido y documentado, aparecen en mi imaginario como *recuerdos ajenos* o “fantasmas” remitentes, que levantan reflexiones sobre la *narrativa*, en la dimensión de relatos de *pastiches* y *encuentros* con “elementos” dados por el azar.

Indago así cierta noción que considero espiritual-existencial a través de la *Historia*, de la contemplación romántica de la naturaleza cercana a mi habitar, en el documento de las huellas de los cercos urbanos, y experimento finalmente con el carácter fenomenológico de la *imagen*.



Las conspiraciones, conflictos bélicos (eventos forjadores de nuestros sistemas sociales presentes) y la destrucción de la tierra cual necesidad de supervivencia humana (presagio de una autodestrucción masiva), son entonces los tópicos frecuentes que se presentan en un paisaje que va en mutación continua y a veces en fractal.

*Nodrizas* son fragmentos del fragmento de esa indefinida narración y están compuestos por estructuras audio-visuales y pictóricas, que, desde lo material a lo intangible, complejiza nociones de la *imagen* como *entidad*, superpuesta a dispositivos artísticos que configuran la noción *espacio-tiempo*:

“En el momento actual, se reconoce que la imagen ha traspasado toda separación o línea divisoria. La imagen, sin importar si es fija o en movimiento, se transfigura de una realidad física polimórfica y pluriontológica - pintura, tinta, plata sobre gelatina- a una energética, como en el caso de una imagen producida por la emisión de fotones en una pantalla informática, un rayo láser o una imagen producida con mapping.”<sup>1</sup>

## **1.1. Antecedentes**

Las narraciones escolares de la Historia del Ecuador son el punto de inflexión de mi obra, temas típicos como los mitos en cuanto a victorias frente a la Colonia Española, ideas sobre libertad, entre otras, la derrota en materia política y geográfica con otro estado en proceso de consolidación, fueron causantes de mis mayores cuestionamientos de “identidad” dada por un territorio.

---

<sup>1</sup> Óscar Colorado Nates, *Youngblood, Aristóteles y Muybridge: la Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico*, Oscar en fotos, <https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/10/ponencia-la-imagen-expandida-25oct2016.pdf>

Fue mayormente el decaimiento o desprendimiento territorial del país, el vano esfuerzo militar en los conflictos armados con Perú –puntualmente- lo que me permitió experimentar tempranamente el valor *influyente* de las narraciones o relatos; al tiempo, planteándome la pregunta de cómo un individuo puede asumir un concepto de *sí*, de la sociedad y su posición en el mundo, de acuerdo a una *selección* (montaje) de *archivo* de ese Estado-Nación.

Resulta evidente que, en el desarrollo histórico a nivel global, la narrativa bélica es fundamental en la influencia del carácter o personalidad de un individuo<sup>2</sup>

En el arte contemporáneo en Ecuador, la “deconstrucción” de estas herencias históricas o imaginarios se da como paradigma latente en la primera década del 2000; por citar algunos artistas como Ilich Castillo con su obra *Cómo se encienden los discursos populares según Homs* (2005); Manuela Ribadeneira en *Twinza Mon Amour* (2005) ; Fernando Falconí con la serie *Excursiones* (2007), o Miguel Alvear en la película *Blak Mama* (2009)<sup>3</sup>

### **Aquello que se oculta en el paisaje:**

---

<sup>2</sup> La infancia marcada por el “patrimonio bélico”, de Ecuador a nivel comparativo con otras sociedades del mundo, me permitió asociarme con temas externos como: las guerras mundiales, intervenciones en las dictaduras sudamericanas, Las influencias petroleras, la carrera espacial; el inicio y fin de la Unión Soviética, el entramado global de las corporaciones o multinacionales, intervenciones de Occidente en Oriente Medio y un sinnúmero de teorías conspirativas que se repliegan en la Inter-net y que apuntan automáticamente hasta nuestros días: la constante dualidad Occidente-Oriente.

<sup>3</sup> Rodolfo Kronfle en su libro: *Historia(s)\_en el Arte contemporáneo en Ecuador*, profundiza los modos cómo algunos artistas habitan en esas temáticas.

La mención de los siguientes artistas está desapegada de las nociones anteriormente descritas, ya que, como se ha dicho, son el punto de inflexión de mi propuesta. Éstos artistas y obras anteceden a mi investigación en el empleo de ciertos géneros como el *paisaje*, en una búsqueda de poéticas desde en la inmersión y reflexión con ciertos *espacios naturales*, yuxtaponiendo la *ficción* de lo *real*, y con ello, empleando medios como la pintura, el video y la expansión de la herramienta cinematográfica.

**Pablo Cardoso** (Cuenca, 1965) es un artista que ha llevado a cabo el recurso de la *secuencia*, como método de *transmisión de tiempo*. Su trabajo pictórico no narra situaciones (por referirme a un sentido de “cuento” o “relato”) sin embargo en su pintura puede intuirse una preocupación por dicho fenómeno del *tiempo* y por una dualidad latente de la experiencia virtual; la experiencia ante una pantalla y la experiencia de lo *real*; lo imaginado y lo vivido.

El punto de encuentro de mi investigación está precisamente en el deseo de reflejar *transiciones temporales*, no solo en el empleo de ese recurso de forma si no también mediante ciertos “caracteres” visibles de un espacio, por ejemplo, aquellos caracteres dados a la imagen por el movimiento y perspectivas del observador, la posición del sol (lo que influye al color), la presencia o ausencia de cierto individuo. En estas investigaciones no se muestran los espacios como meros fondos escenográficos, sino que, estos son el lugar que identifica o involucra un posible estado introspectivo y, por otro lado, se constituye en una aglomeración de imágenes conectadas, en el caso de Cardoso no por el “relato” en sí, si no por éstas característica descritas.

El artista ha recopilado información topográfica de entornos paisajísticos, los cuales, mediante la guía de aparatos electrónicos como el GPS, posteriormente recorre; las obras *Allende* y *Serie 18.VI.02.4* (fig. 1.1.1) dan cuenta de lo descrito, y de que la

“necesidad” de traspasar la noción de *tiempo* desde la *fotografía* a la *pintura*, en ciertos casos, conlleva una obra de un número indefinido de imágenes.



Figura 1.1.1 - Allende, acrílico sobre lienzo, 70 cuadros 36x60cm

**Oscar Santillán**, se presenta aquí por aquella “operación” de *extraer* elementos de la naturaleza; se ha inmiscuido en entornos naturales no definidos por un cerco urbano, para buscar hipótesis o poéticas que cuestionan ciertas nociones constituidas por imaginarios; evidencias que evocan ciertas paradojas y que sugieren una transgresión a lo real.

El paisaje aparece en su obra entonces mediante objetos, materiales o es presentado en fotografías o videos. Santillán es pertinente en esta investigación por emplear el video como el “registro” de una intervención poética. Poniendo de ejemplo *Acompañamiento*<sup>4</sup>(fig.1.1.2); en este video se observan instrumentos musicales puestos entre un bosque frondoso (Europa) y mediante planos contrapicados hace énfasis a las hojas de los árboles; en plano general aparecen músicos que se colocan los instrumentos; transcurridos unos instantes, éstos alzan la mirada y observan detenidamente hasta que una hoja cae y, mientras eso sucede, entonan una melodía de tipo tropical que dura lo que el trayecto de la hoja al tocar el suelo. Lo que me interesa

---

<sup>4</sup> Video: <http://arteflora.org/2014/10/oscar-santillan-acompanamiento/>

de este video es el montaje de un carácter gestual *inesperado*, aquel tributo a un vano elemento propio del entorno que crea diversas alusiones, en este caso una hoja que ha terminado un ciclo. Ese “acompañamiento” musical a una experimentando un espacio o transición, entre desprenderse de la *matriz* para terminar de “morir” en la tierra.

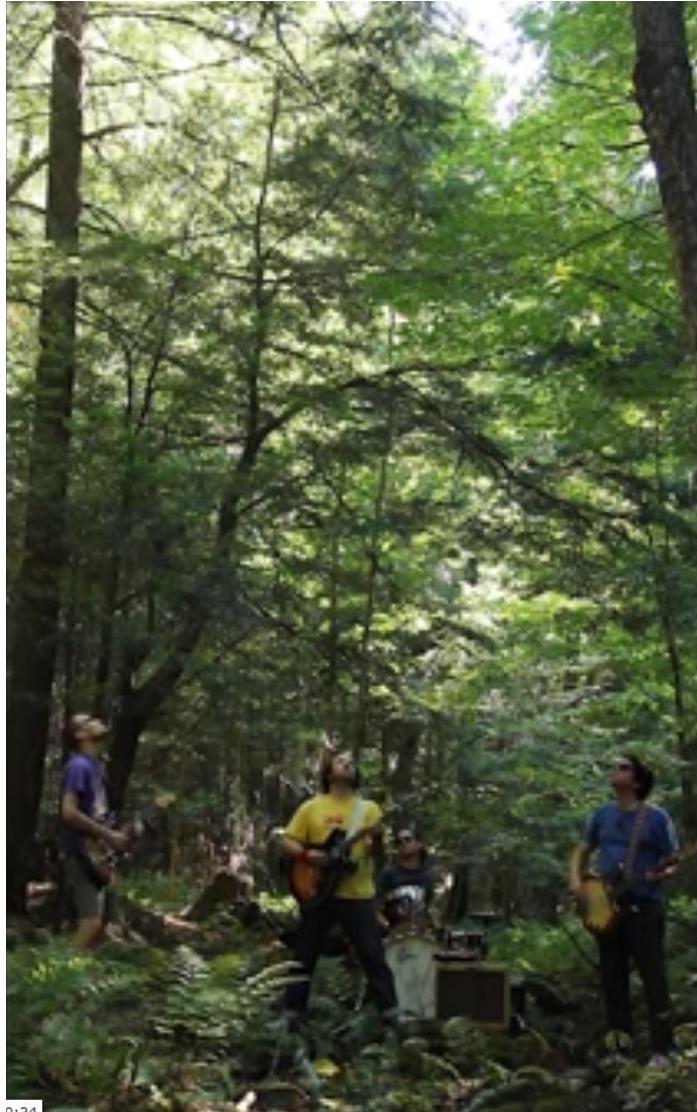


Figura 1.1.2 - Capture de video “Acompañamiento” 2014 – Oscar Santillán

**Miguel Alvear** (Quito, 1964) es pertinente para precisar que esta investigación artística coincide con la no categorización del quehacer en una o dos disciplinas. Por otro lado, hago mención por aquello de “identificar” ciertas narrativas o historias instauradas ya desde un punto de vista cultural, para luego involucrarlas a la reflexión.

Alvear crea una interfaz entre arte contemporáneo, artesanía, cultura popular, teatro, video y cine. Hay una fijación profunda por la cuestión *cultural* de ciertos sectores del Ecuador, sobre todo indígenas altamente influenciados por la devoción y la fe devenida del colonialismo, se piensa así el comportamiento de ciertos individuos desde la narrativa histórica. Alvear abarca estas múltiples cuestiones en la imagen y en el montaje de la misma. La película *Blak Mama* (Fig. 1.1.3) es contenedora de una estructura indefinida, coherente con esa multiplicidad de preocupaciones. Es en ese sentido que este artista se vuelve un antecedente específico en la experimentación del cine como medio capaz de involucrar un vaivén de ideas o contenidos y pensar el arte, no desde limitados medios puntuales.



### Figuras 1.1.3 - Captures de “Blak Mama” 2008 – Miguel Alvear

Jorge Aycart<sup>5</sup> (Guayaquil, 1981) en antecedente en cuanto a aquella noción explorar y expandir las posibilidades del elemento cinematográfico (también de la literatura), convirtiendo el espacio expositivo en función de la sensibilidad de la obra artística. *Extrae* personajes de ciertas películas, cuentos, o los inventa mediante juegos de palabras para adaptarlos a un distinto contexto o relato. Crea así piezas escenográficas que van en busca de situaciones enigmáticas y plásticas de múltiples referencias.

En *Capítulo IV del dios del laberinto de Herbert Quain* que fue una “gran instalación” puesta en la galería NoMínimo, recreó precisamente un capítulo del cuento *Examen de la obra de Herbert Quain*, donde Jorge Luis Borges habla de un escritor inexistente, Aycart completa dicho capítulo a través de las artes plásticas, generando una atmósfera de distintos medios; desde fotografías, videos, performance y objetos escultóricos. En esa instalación al igual que en mi investigación en general, existe un deseo por hacer visible el proceso creativo, donde el resultado puede ser múltiple, caótico pero que encuentran una conexión o rizoma.

A pesar de que dicha instalación no pudo ser recorrida desde dentro, el espectador era exigido, debía incursionarla con la mirada y encontrar las distintas etapas que la componían, es decir, Aycart como en el *cine expandido*, permite entender al espectador como un sujeto *activo* en la puesta en escena de la investigación.

---

<sup>5</sup> El Telégrafo, "Jorge Aycart atomiza su obra cinematográfica," EL Telégrafo, 25 de marzo 2017, versión web, sección cultural.

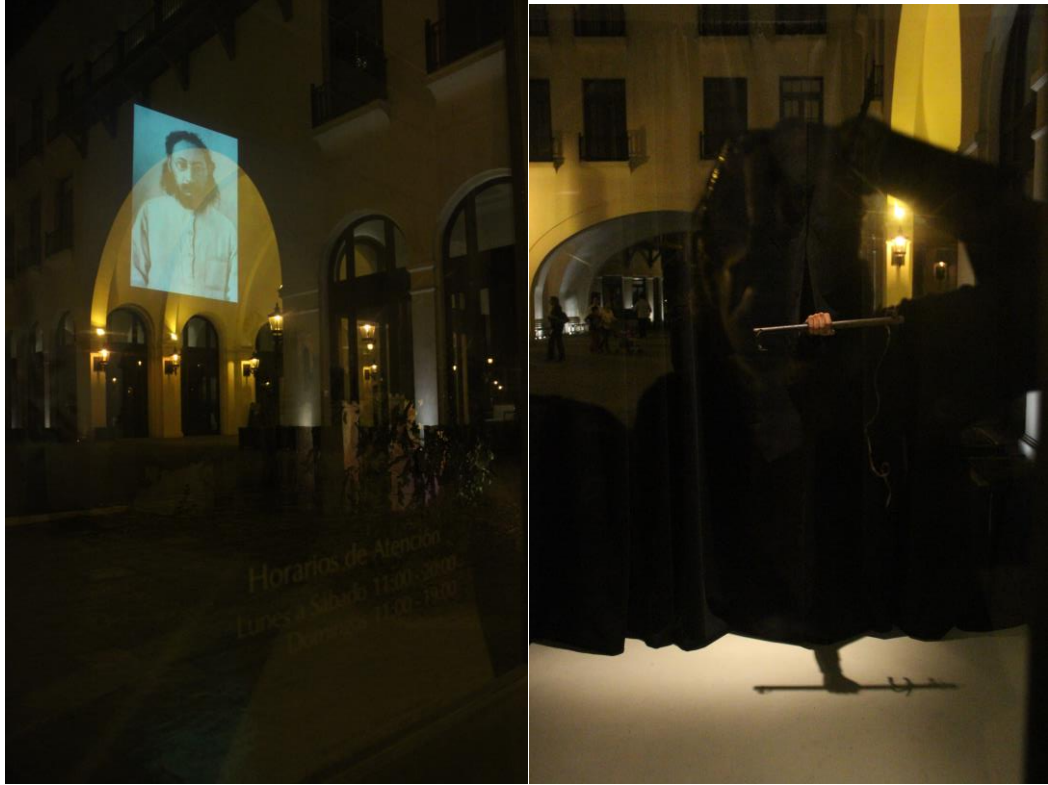


Figura 1.1.4 – fotos de “Capitulo IV del dios del laberinto de Herbert Quain”  
2017 – Jorge Aycart



## 1.2. Pertinencia del proyecto en el contexto local

El acercamiento o diálogos con la naturaleza, el interés por capturar y crear temporalidad, la experiencia dada por el relato y el interés por ciertas *narrativas* son características afines en los artistas anteriormente descritos, si bien mi trabajo se asocia con estas cualidades o paradigmas artísticos, este se distancia en ciertos momentos de la concepción de los medios artísticos, por ejemplo en Cardoso el relato no es concebido como una narración en sí, el tiempo y el paisaje están dados en dimensiones de documento; en Santillán, la intervención no responde a la construcción de una estructura extensa, ya que sus intervenciones son individuales; en Alvear, se piensa la narrativa identificando ciertas culturas, dentro del cerco patrio, y con Aycart la distancia se encuentra en que, en mi trabajo la expansión de las herramientas del cine se da en la utilización de medios pictóricos, estudiando una narración mediante imágenes bidimensionales, en la obra de Aycart, existe un estudio desde cuestiones teóricas o contenidos propios de la historia del cine, mostrándose en forma tridimensional, mediante instalaciones u objetos escultóricos.

Concebir los medios artísticos no como meros medios si no como los métodos, formas o dimensiones en que se presentan las imágenes, por ende, el relato poético. El interés de utilizar la *imagen* en pintura, en dibujo o video no parte por utilizar el medio en sí, sino que, éstos suceden en la búsqueda de ese *ente discursivo*, que se presenta entonces desde lo proyectado, lo físico a lo metafísico. Pensar la *impresión* de una mirada que en primer momento es ajena ante lo que compone estas imágenes–historia, pero que luego se convierten en métodos de *habitar niveles de la conciencia*, mediante

*tiempos* auto-estructurados. La *expansión* de los medios, no necesariamente involucra destruir su empleo nato, si no su carácter *fenomenológico*, propongo una investigación que expande los medios dichos cuando el espectador es capaz de percibirlos y decodificar su fabricación, es decir, el espectador se encuentra con la evidencia de cómo se auto-constituye este relato mediante sentidos intuitivos o automáticos, prejuicios y niveles de atención.

Replegar en la escena local una propuesta artística que se proyecta *universal*, es decir, libre de contexto definido, bajo un interés por acontecimientos contemporáneos, propuesta como posible reflejo de la sociedad global, desde un punto de vista social menos influyente y ajeno, que por lo tanto considero pertinente. Pensar en una historia o Historia no como un relato distante, o innecesario si no como causas o principio cuestionador de lo que hoy sostiene a las sociedades, vinculándola a un quehacer artístico que pretende, más que entenderla, vivenciarlas desde nociones experimentales, y casi palpables.

### **1.3. Objetivos del proyecto**

#### **Objetivo general**

- Saturar la dualidad ficción-realidad para generar una dimensión introspectiva de relatos históricos cíclicos.

#### **Objetivos específicos**

- Observar la *naturaleza*, desde nociones espirituales y remitentes que reflexionan lo *humano* y lo concebido como *existencia*.
- Generar el encuentro *imagen-tiempo-sonido* expandiendo ciertos niveles de conciencia.

## 2. Genealogía

Este proyecto se desarrolla en tres tipos de imágenes bidimensionales a las que yo separo de la siguiente forma: imagen física (pintura), imagen proyectada (video) e imagen metafísica (recurso del Hollín como material analógico al vacío y la expansión del universo).

NODRIZA empieza desde la imagen física, la pintura, la cual a su vez parte de archivos fotográficos (conflictos bélicos), es decir, se presentan éstos por las condiciones en que ciertos individuos se relacionan con el espacio natural o paisaje en ambiente de hostilidad (necesario para el contexto psicológico de la nueva narración).

Bajo ese instinto de búsqueda estética de consciencia-espacio-tiempo. “extraigo” esas cualidades de los archivos que mediante *pastiches*<sup>6</sup> dan lugar al fenómeno conocido como *extrañeza*<sup>7</sup>. El estudio de montajes (*storyboards*), se da lugar en la *pintura* y el *dibujo* cual mecanismos previos de la proyección audiovisual, es decir, una construcción en constante retroalimentación de medios.

En una percepción de espacios ficticios pero referentes a lo *real* se auto-configura este *cuerpo*. Se podría aquí pensar al observador dentro de una experiencia que rozaría la abstracción, mediante imágenes figurativas. Pensar en “imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Fredric Jamenson apela éste término como principio rector de la narrativa, es una imitación menos evidente que transmite la misma sensación de su referente.

<sup>7</sup> término utilizado por el ruso Víktor Shklovski para referirse a otros modos de percibir un lenguaje, desde otra óptica des-automatizada, dándole vida en sí mismos, es decir, no afecta la percepción, si no la presentación de la percepción.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, “*Imagen-Movimiento: Estudios sobre el cine*” (Barcelona: Paidós, s.f.),12p

## Desarrollo

Las temáticas generales de mi propuesta se basan en el *tiempo* como intención de conocer antecedentes del sistema socio-humano; el *espacio*, como el lugar en el que habita el propio tiempo, traspasando dimensiones mediante imaginarios, y la naturaleza, como sistema o matriz que revela ciclos y patrones universales, lo cual a su vez genera preocupaciones por lo espiritual – existencial. Todo esto presentado en la *narración*.

## Narración

¿Describir el *tiempo* es narrar una historia? Narrar un pequeño acontecimiento, es a mi juicio describir objetos o personas mientras se desarrollan en un evento. En cualquier definición de *narrar*, se vincularía: *materia, espacio y tiempo*; toda manifestación humana en sí, desde garabatos rupestres, literatura, a imagen movimiento, como métodos de transmisión de mensaje, idea, sentido o historia. Sin embargo, nada guarda un estado de verdad, es decir, el relato o la narrativa obviamente va a estar bajo los prejuicios o encajes de un narrador:

Poniendo de ejemplo lo siguiente:

En Francia, un instituto (IFOP) realizó encuestas<sup>9</sup> en 1945, 1994 y 2004 (en ese país) preguntando qué nación contribuyó en mayor grado para derrotar a la Alemania Nazi en la SGM: éstos revelan un dato aquí pertinente. En 1945 el 57% de los franceses que fueron encuestados (ya liberados por las Fuerzas Aliadas) creían que la URSS era la mayor contribuyente militar para terminar el conflicto; pero, en 2004, el porcentaje bajaría al 24% (tomando en cuenta que son varias generaciones posteriores); se percibe a EEUU con el 58%, por encima de la URSS. (No existen datos de ésta década. Sabemos que EEUU mantuvo una fuerte presencia en ese país en los años posteriores a

---

<sup>9</sup> Encuesta en el enlace: [http://www.ifop.com/?option=com\\_publication&type=publication&id=37](http://www.ifop.com/?option=com_publication&type=publication&id=37)

la Guerra, lo que, a intuición, ayudó a que exista un cambio importante en la percepción pública, consolidando de tal forma la memoria de un hecho.

La Tv digital, el cine y los videojuegos desde sus exploraciones contienen ese carácter fundamental en la influencia discursiva social; cada vez más universal, lo cual busca la aceptación de un “hecho” como “real” o “concreto”.

En el campo artístico sabemos que el mecanismo audiovisual permite “figurar” - en mayor grado que otros medios- ciertos fenómenos psicológicos o emociones de características ajustadas a un interés; es aquello a lo que llamo “estado de vivencia”, lo mismo que es una dimensión de la *emoción*. Entonces mi investigación piensa desde el arte ciertos consensos para luego traducirlos a formas que intentan entender o hacer propios estos contenidos.

Aquello que en psicología también llaman “Intersubjetividad” (cognición, consenso, acuerdo, sentido común) se ha visto mermado por la exposición prolongada de discursos y narrativas afines al “grupo” altamente presente. Entonces es posible que en mi trabajo artístico haya un esfuerzo por influir cierta atención a la naturaleza, lo cual también es herencia de la pintura romántica

## **Espacio**

El *espacio* en sí, es pensado en mi obra como el lugar presente habitado, como el lugar de la experiencia, por lo que mi propuesta se esfuerza en crear mutaciones en las percepciones de un espectador; el espacio también como algo figurado, que la mente ha construido, que es el lugar donde habitan los personajes que crean los relatos. Un lugar real estable y uno ficticio inestable.

El espacio de la naturaleza entra aquí como reflejo de vida y la muerte, la abundancia y miseria, lugares de infinitas capas y sistemas que guardan infinitos ciclos y enigmas.

## **Naturaleza**

La *naturaleza* es el principio creador y organizador de todo lo que existe, lugar donde suceden incontables eventos que prescinden del hombre. Al que integralmente lo afecta de acuerdo a su posición o punto de vista (lugar seguro, lugar crítico); desde aquello que es posible de palpar, hasta lo inmenso y lo *sublime*. La *naturaleza* es el reflejo de la *existencia*.

El hombre que *adentra* en ella se encuentra con infinitos sistemas en los que se mueven diversos organismos, plantas y animales, los mismos que en algún momento terminan apartándolo. Desde el paisaje vivo, cercano a los cercos urbanos; espacios donde se encuentran registros de la cercanía del hombre (basura), hasta aquellos donde solo hay rocas, nieve, arena, agua. Capas superiores donde solo existe lo inerte y la energía, y por el cual se necesitan instrumentos o vehículos para acceder, por ejemplo: montañas nevadas, cordilleras, los Alpes, el mar adentro, sobrevolar las nubes, la atmósfera: El hombre necesita preparación para dominar la sensación de inmensidad y vacío, la misma que debe ser dominada en astronautas, pilotos, paracaidistas o escaladores.

¿Cómo se relaciona el hombre con ella?

Sabemos por supuesto los efectos de las acciones humanas en el globo terrestre, de todo tipo y que sobra mencionar. Vivimos según los geólogos en el *Antropoceno* (época geológica que registra en el ecosistema efectos de acciones del hombre). Es

decir, la naturaleza crea el archivo o la Historia del *Hombre* en sí mismo, y del cual, la *guerra* es la más concentrada y abrupta forma de expresión que tiene de sí y de ella. Es posible calcular partículas de las bombas atómicas en la atmósfera desde Nagasaki hasta Chernóbil y las pruebas nucleares de EEUU y Corea del Norte.

Es posible encontrar sedimentos destruidos tanto en zonas de conflicto bélico como en zonas en proceso de construcción urbana. Personalmente, he recorrido estos espacios ( que fueron intervenidos y documentados en video) en los cuales sobresalen características visuales comunes al del paisaje de guerra, aunque en un pequeño grado: cenizas, escombros, montículos, aberturas como trincheras, bosques incendiados, prendas de vestir esparcidas, objetos domésticos de notable uso arrojados, olor a carne putrefacta, entre otras cosas exceptuando cadáveres humanos.

¿Mirar el paisaje es un acto religioso?

En éste punto aparece **Andrei Tarkovsky**, uno de mis referentes en el campo del *cine de autor*. En su trabajo, la naturaleza está vista como lugar “*místico*”, donde los personajes pueden encontrar un estado psíquico profundo. El hombre tampoco pertenece a ella, pero es palpable su reverencia y respeto, en la narrativa de este autor el hombre encuentra refugio, un refugio indefinido y nostálgico.

La cámara recorre de forma lenta y con tiempos prolongados. El *traveling* es un mecanismo recurrente en su trabajo y permite contemplar elementos como el fuego, el agua, invadiendo la *psiquis* de los espectadores.<sup>10</sup>

Mi relación con este autor está precisamente en lo mencionado, la visión nostálgica hacia los espacios naturales, y los recorridos en ella para encontrar cierto estado emocional o analogías con eventos de otros tiempos y otros espacios, creando

---

<sup>10</sup> En el siguiente enlace se habla sobre la obra de Tarkovsky y su punto de vista espiritual con la naturaleza: <https://www.youtube.com/watch?v=DqhCtoZwhHo>

personajes que van habitándola hasta un punto de quiebre, remitiendo la búsqueda eterna del hombre y su espiritualidad.

### **Reflexión sobre la nostalgia como detonante artístico**

Basándose en Ceserani Remo (p16), Cristina Elgue–Martini habla del término *Nostalgia en: Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas*. Se dice que el término proviene del griego *nostos* (vuelta al hogar) y *algos* (dolor), fue acuñado por Johannes Hofner (médico suizo del siglo XVII), para referirse así a padecimientos físicos e inestabilidades mentales experimentadas por soldados suizos, luego de haber permanecido alejados de sus espacios natales durante ciertas batallas.

La *nostalgia* entonces conlleva una noción o sentido de desprendimiento, de eyección, alejamiento. Si vinculamos este tema al ámbito artístico, cómo se presentaría dicha noción, dicho sentido; según mi experiencia, éstos aparecen precisamente en la cuestión autobiográfica, concebir una obra que conlleve su causa propia, destituyendo así una idea puntual o un verdadero razonamiento, precisamente ahí empieza a construirse mi trabajo artístico, el que se fundamenta no desde ciertos conceptos, si no de éstos estados o sentidos intuitivos.

Naturalmente es posible recurrir a diversas fórmulas para llegar a tal sentido, sin embargo, lo “real”, el “estar”, lo “propio” y el “registro” (mundos que rodean al autor) es lo que, a mi juicio, lo consiguen.

En el ámbito artístico, a propósito de esto, aparece **Jonas Mekas**, un cineasta experimental que emigró a Nueva York desde Lituania en la Segunda Guerra Mundial; desde 1949 desarrolla una extensa obra fílmica evidentemente influida por el estado de exilio o desprendimiento que “padecía”. Entonces, es ese evento o esa “influencia” una



razón fundamental por la que éste se convierte en uno de los autores más importantes en la esfera de cine experimental, es decir, su trabajo no solo se vale en los modos en que emplea el medio si no que éste empleo sucede de acuerdo al estado “emocional” del autor, precisamente puesto a superficie como detonante de una obra.

La edición o montaje de Mekas mantiene un *ritmo* acelerado (celuloide de 16mm y 24 *cuadros* por segundo), lo que implica que la imagen connota por sí una idea de pasado, en *Reminiscencias de un viaje a Lituania* (Fig.2.1), realizó filmaciones cotidianas luego de regresar a su país de origen, bajo esto, propuso formas de configurar una experiencia proyectada, experimental, donde se da cuenta de lo dicho.



Figura 2.1 – capture de “Reminiscencias de un viaje a Lituania”, Jonas Mekas, 1972

Entonces, en ese deseo de documentar lo cotidiano, antes de encontrarme con Mekas realicé un video; el cual considero el punto de partida a mi obra artística más centrada: *Piladora*, el cuál fue puesto a exposición en la muestra colectiva *Elipsis/Agujero* realizada en el MAAC en 2015 bajo la curaduría de Jorge Aycart. El video era el montaje de una cantidad de tomas realizadas a los lugares que recorría

diariamente en mi nuevo trayecto. Ese trabajo se ejecutaba bajo un cuestionamiento: ¿cómo podrían estos *lugares* y *acontecimientos* convertirse en la nostalgia del futuro? si en ese momento “intuía” la nostalgia de lo que acarrea despedirse de la casa de la infancia y encontrarse con un entorno nuevo, estos lugares serían entonces la *nostalgia* de una época venidera. Alejarse del tiempo actual, entonces el imaginar o re-crear historias, “reinventar” relatos, fue adaptándose en mi obra posterior.

L. Hutcheon (crítica y teórica canadiense) a propósito de esto dice: “es raramente el pasado como verdaderamente se lo experimentó, por supuesto; el pasado es imaginado, a través de la memoria y el deseo” (citado por Cristina Elgue-Martini. p17)<sup>11</sup>

Si bien esta noción de pasado es más que conocida, se pone a superficie como *condición de la psique humana*. Es posible volver a un espacio, pero no en el tiempo. Mi obra empezó creando por sí misma la nostalgia del futuro, ya que en los espacios recorridos no existía como memoria interiorizada. Esa “necesidad” que tenía de “registrar recorridos” se daba independiente de la búsqueda de cierta historia. Es ahí donde encuentro una nueva necesidad de configurar el tiempo, es ahí donde la propuesta se asocia con los mecanismos cinematográficos, tomando en cuenta sus características fenomenológicas.

### **Contexto cinematográfico**

Existen muchas teorías de cine a lo largo del tiempo, me interesa puntualizar directamente en aquel cine que ha influido en mi trabajo:

---

<sup>11</sup> Cristina Elgue – Martini. “Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas”. 2008 Argentina (revista de culturas y Literaturas Comparadas) file:///C:/Users/Patty%20Lopez/Downloads/11296-29578-1-PB%20(2).pdf

Tarkovsky en una entrevista<sup>12</sup> menciona que el “cine de autor” es aquel que reproduce la realidad del propio artista y no la representación del mundo tal cual.

La “realidad propia” vincula situaciones experimentadas en la vida del autor, en estos casos, “paisaje” o “naturaleza”. Esto trae a colación el término de *Topofiliam*, acuñado en *La poética del espacio* de Gastón Bachelard:

“...Determinación del valor humano de los espacios de posesión, defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados (donde...) a su valor de protección, que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son, muy pronto, valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vivido no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (Citado por Yory, p4)<sup>13</sup>

Esto puede referirse a cuestiones más amplias, de acuerdo a diferentes enfoques: como lo urbano, lo emocional, filosófico, entre otros; lo que me interesa es enfocarlo a la idea de que el individuo de cierta manera genera una estrecha relación con su espacio habitable. El hombre no se define solo de “sí” si no que, el lugar donde habita o se posiciona, es parte de sus condicionamientos, su fenomenología, su ser-en-el-mundo (tomando en cuenta a Husserl y Heidegger). Si nos enfocamos en esta noción filosófica, es posible que el deseo de habitar la naturaleza e intervenirla, desde el arte pictórico y cinematográfico (que parten de lo imaginario), responda a un deseo de retorno o nostalgia por la naturaleza y que ésta, de alguna manera pueda ser experimentada

---

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NASunFaQZJE>

<sup>13</sup> Yory Carlos. “Del espacio ocupado al lugar habitado: Una aproximación al concepto de topofilia”;  
[http://www.academia.edu/5075033/47\\_Serie\\_Ciudad\\_y\\_H%C3%A1bitat\\_No.\\_12\\_DEL\\_ESPACIO\\_OCUPADO\\_AL\\_LUGAR\\_HABITADO](http://www.academia.edu/5075033/47_Serie_Ciudad_y_H%C3%A1bitat_No._12_DEL_ESPACIO_OCUPADO_AL_LUGAR_HABITADO) p49

inmiscuyéndose, recorriéndola; pudiera, aunque temporalmente, formar parte de la vivencia de un autor. ¿Pudiera esto sustentarse por sí mismo? evidentemente parece ser una cuestión pretenciosa, sin embargo, teniendo en cuenta la *nostalgia*, que se da más allá de un posible “disfrute estético”, ha sido el punto de partida de algunas de las más influyentes obras. Tarkovsky a mi juicio es uno de esos autores.

El cine da a las imágenes o a las narraciones el carácter de realismo, esa noción ha sido una constante reflexión para los cineastas desde inicios de este arte, su carácter ideológico, y efectista es el más aprovechado hasta el día de hoy, basta con observar una película comercial o un drama basado en hechos reales para identificar cómo se influencia al espectador cierta idea o estigma.

Por lo tanto, ¿crea el cine realidad? **Jacques Amount** menciona en *La teoría de los cineastas* que: “*el análisis de la realidad no es individual, debe hacerse en función de ese cohesionador social, supuesto garante de objetividad*”. Considero que siempre hay un grado de individualidad en todo lo que concebimos, sin embargo ¿es el cine un cohesionador social? Hasta cierto punto esto es posible, ya que en sí la *realidad social* depende de los individuos, y el cine, en sus diferentes formas, va dirigida hacia ellos en forma colectiva.

Según Pier Paolo Pasolini la semiología del cine es una semiología de la realidad como *lenguaje* de la presencia física y el comportamiento. Por lo tanto, es natural que en este medio - que es complejo en su realización – aspire en algún momento a decir algo sobre lo real del mundo, valiéndose del tiempo y ciertas cualidades humanas: sean morales, espirituales, sexuales etc.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Jacques Amount, “*La teoría de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores*” (3era Edición) Barcelona. Paidós Ibérica. 2004

El esfuerzo que implica encontrar un sistema de creación artística que se base coherentemente por el uso de medios, intereses, preocupaciones o nociones personales; luego de una extensa experimentación, me lleva a concebir estos elementos mencionados para desarrollar una obra. Que menos que inmediata, responda a un enfoque de reflexión

### **Referentes en el uso del cine y la experimentación con la narrativa**

En las vertientes del cine existen artistas que crearon filmes sin narrativa convencional, **Michael Snow** fue un referente y se asocia a mi investigación en la concepción de esa idea de reflexionar la forma de la “narratividad”, pensar el movimiento de cámara; cómo se relaciona, se contaminan o se distancia la imagen en sí misma y el sonido; y la percepción de éstas la proyección.



Figura 2.2 – Captures de “Longitud de Honda”, M. Snow, 1967

En la película de 45 minutos en cámara fija *Wavelength* (Fig.2.2) en la que se inicia con un *plano general*, aparece una habitación en la que el transcurso del tiempo es evidenciado por el lento aumento de la imagen (zoom), lo que termina por mostrar una fotografía de ondas en la superficie del mar, junto a una ventana. Este artista vincula múltiples técnicas en su obra en general. Y es considerado precursor del *cine estructuralista*.

El ámbito del arte contemporáneo vinculado al cine aparece también **Jeff Wall** (Canadá, 1946) destacado por sus fotografías fabricadas a grandes escalas (Fig.2.3). En ellas refleja situaciones de la sociedad cercana, utilizando actores y métodos de publicidad. Wall compone situaciones de acuerdo a sus *observaciones*, y *referencias* de la historia del arte, por lo tanto, es uno de estos artistas que transgreden las *formas de narrar* (en este caso en cuanto al uso de soportes) mostrando acontecimientos problemáticos comunes en su tiempo.



Figura 2.3 – “A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)”, 1993, Jeff Wall

“Al igual que en el cine, no pensarías que una película realista es menos filmica que una fantasía musical. Ambos son parte del cine. Y veo que esto es lo mismo en mi trabajo, son géneros diferentes en los que estoy interesado y me muevo entre ellos” (Wall)<sup>15</sup>

Capturar un momento en fotografía, o tiempos en video, conlleva cierto grado de escenificación, con Wall incluso se puede indagar en la imagen como instalación u objeto, que en una taxonomía se apropia de diversas narrativas, entre literarias, históricas, cinematográficas, etc. Es decir, el grado de reminiscencias no solo se presenta por lo visible, por el relato, si no por su estructura o soporte, lo cual me ha

---

<sup>15</sup> The art story, modern art insight, Jeff Wall, <http://www.theartstory.org/artist-wall-jeff.htm>

servido de reflexión para el modo en que empleo en mi trabajo el *storyboard* como mecanismo de investigación de la narración que constituye mi investigación artística.

### **Lo pictórico en mi investigación.**

Uno de mis primeros trabajos que buscaron convertirse en “obra artística” en pintura fue “*La cumbre*” (Fig. 3.4); esta obra, más allá de su contenido, respondía a un paradigma de la esfera local, comprendiendo a este medio como aquel de mayor “valor”, en diversos sentidos.



Figura 3.4 – “La Cumbre”2016,

Realicé varias pinturas que no respondían a una misma línea de contenido: éstas buscaban implicar cuestiones sociales del momento o se esforzaban por ser reflexión de problemáticas poco estudiadas. Mi pintura empezó a vincularse con la idea de “documento” o “archivo” (pintura desde lo fotográfico), luego de realizar una serie de alrededor 30 pinturas en formato A6 entre finales de ese año 2015 y 2016, esa serie tenía función de ser *registro de encuentros* con objetos de uso doméstico arrojados en el

paisaje incursionado. Esta primera serie (Fig. 3.5) me dio los indicios para llegar al uso de la secuencia (*storyboard*) como mecanismo recurrente:



Figura 3.4 – Estudios pictóricos

### *Storyboard*

El *storyboard* no es un producto final en sí: es el proceso creativo de cualquier rama de la narración con imágenes; un *estudio del relato* mediante texto, planos, movimientos, entre otras características. Es un cálculo para fabricar una historia.



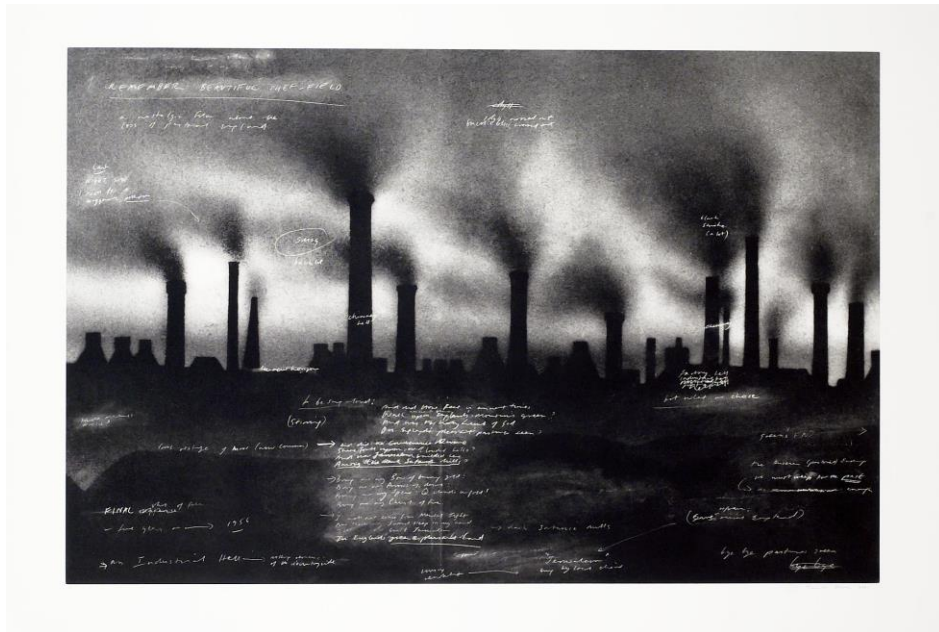


Figura 3.6 - De la serie, “Beautiful Sheffield”, T. Dean, 2001

Observar una imagen “en sí misma”, es decir, sin tener en principio una idea de lo que ahí se desarrolla, sus razones detrás o su contexto, permite que sea interpretada de acuerdo a prejuicios diversos. Quien tuviera voluntad de “intervenir”, en ese estado “absoluto” una imagen, lo haría respondiendo a ciertas nociones propias, obtenidas en el paso del tiempo en la sociedad. Entonces, bajo este principio y el del *storyboard*, hago mención de la artista británica **Tacita Dean**, puntualizando inmediatamente *Beautiful Sheffield*, (Figura 3.6 - fotograbados en blanco y negro provenientes de mercadillos que ella ha visitado en Europa) en la que muestra ciertos *eventos naturales y artificiales*, algunos de carácter desastroso, en éstos, ella añade apuntes, textos o notas técnicas, cual posible realización fílmica. Dean denota un deseo de narrar en imágenes bajo la influencia de las propias vivencias y ordenes emocionales, que le permiten hacer propias ciertas imágenes. Esto naturalmente es parte también de mi proceso, las características estéticas y la utilización de la imagen cinematográfica para obras que no justamente sean en video o proyección. Lo *sublime* entra en su obra de manera sutil, lo

cual me lleva a compararlo con mi trabajo pictórico en la categoría de *imagen metafísica* (hollín), en obras como nuestro a continuación, *fatigues E*, crea ese gesto poético de dibujar y borrar, en el caso de su obra utilizando materiales como tiza sobre fondo negro o pizarra, lo cual hace alusión al *vacío*, y es la tiza, como materia lo que genera la ilusión de objeto o dibujo paisajístico, en mi trabajo es el borrar la materia oscura lo que genera la ilusión de objeto o dibujo, el espacio vacío es la materia (hollín) y el espacio vacío en sí (la materia borrada), es la imagen (rebote de luz).



*Figura 3.7 – “fatigues (E)”, T. Dean, 2012*



Figura 3.8 - Detalle de “Teorías” 2018

El **hollín** (humo negro) es la expansión de partículas sólidas y volátiles que se producen en un material en proceso de combustión. Al encontrarse con una superficie, éste se “asienta”, quedando como el registro o la huella del fuego<sup>16</sup>.

En conclusión, *Nodriz* parte de un asunto de *observar, buscando* detalles propios de un entorno o paisaje, encontrando situaciones desde frutas que flotan en un río apacible, hasta mares de nubes sobre un avión. Como una consciencia en búsqueda de lo *sublime*: como equilibrio entre pánico y algarabía, como categorías estéticas.

---

<sup>16</sup> Profundizo sobre este material en la descripción de la obra *Secuencia 2* en la página 39

### 3. Propuesta Artística

Antes de las artes visuales mi interés era la producción musical: escribir canciones y grabar melodías caseras era mi quehacer previo a la Institución. Ingresé a la institución (ITAE) con nulo conocimiento de arte moderno y menos de contemporáneo, a pesar de ello, mediante la música y los medios masivos, concebía una noción de *experiencia* dentro de la *imagen* concebida como *relato*. Esto empieza en algún punto de la infancia en la que el DVD empezaba a ser de fácil acceso y por el cual casualmente pude observar videos musicales como *Real Love* y *Free As a bird* de *The Beatles* (estos videos son elipsis audiovisuales que revelan momentos de la vida y carrera de ésta banda). Tales videos tuvieron una “fuerza” en su composición y estructura que me impulsó a querer entender o experimentar más de los *efectos psicológicos* de la imagen-tiempo-movimiento y la música.

Mi esfuerzo en fue traducir la experiencia sonora a la experiencia ante la imagen, es decir, cómo utilizar imágenes cual combinación de sonidos o melodías. La música es similar a un relato, que se vale del sentido auditivo y la lírica. Al ser un fenómeno físico, es por lo tanto *estético*. Aquí proviene mi constante preocupación por la *estética* en una propuesta (sensibilidad, percepción).

Mi investigación fue afectada al mudarme de la casa de mi infancia (suburbio) a una zona de urbanizaciones, en la nueva periferia norte de la ciudad. Encontrarme entonces con paisajes naturales y urbanos nuevos; caminar largas distancias, encontrar un río posible de tocar (Río Daule), cangrejos, arboles a los que no se les había cortado ramas, observar la percepción directa de la *transición de colores* en el entorno natural durante el paso de un año, es decir: la *naturaleza como algo cotidiano* (cosa impensable en los suburbios de esta ciudad, sabiendo que los entornos mencionados hoy se

encuentran en proceso de “extinción” gracias a la expansión urbana y los conceptos municipales acerca de los espacios naturales)

Esa “distancia”, entre el lugar donde se ha establecido la “consciencia” y el nuevo “espacio habitable” como algo “inestable” (refiriéndome a que precisamente todo va desapareciendo paulatinamente), me permitió percibir la ciudad con un mayor grado de amplitud y palpar directamente con aquella noción de *nostalgia* (desarrollado anteriormente)

### 3.1 Obras.

Mi obra estará compuesta de una instalación general que se configurará en: Una proyección de 16 minutos y 3 estudios de montajes (45 acrílicos; 45 oleos; 6 dibujos),

La *narración* que presento, sucede luego de una constante retroalimentación entre los medios dichos en el proceso desde noviembre hasta junio del presente año: Aquello que inició en la pintura mostrada a continuación (zoom de una fotografía en un parque en NY), dio pautas para explayar en imágenes diversas pero afines, lo cual a su vez permitió intervenir espacios naturales bajo las nociones de esas imágenes. Esas *intervenciones* fueron documentadas en video, para posteriormente configurar su propia estructura narrativa.



Figura 3.1.1 – Estudio previo

## Secuencia 1 (storyboard)

Operación:



Figura 3.1.2 – Archivo de la Primera Guerra Mundial



Figura 3.1.3 – Pintura de estudio

**Detalles:**



Figura 3.1.4 - Storyboards







Figuras 3.1.5 - Storyboards

**Montaje:** (Variable)

**Obra:** *Secuencia 1* (título modificable)

*Técnica:* óleo sobre canvas (18 storyboards de 35 x 18 cm)

Esta serie se apropia de fotografías de registros bélicos, desarrollados mayormente en espacios naturales. Bajo esa operación ya dicha, las he reproducido cubriendo el espacio con nieve, todas de una misma característica imaginaria (la idea de cubrirlos de nieve viene después de experimentar temperaturas de  $-8^{\circ}\text{C}$ , por primera vez en una instancia en Nueva York). El lodo, el agua estancada y sus trincheras han sido modificadas como canales donde recorre un líquido color violeta, indefinido en sí, pero que es similar al vino

como símbolo de *espiritualidad, vigor y abundancia*. El espectador tiene dos momentos frente a ella -en relación a su punto de vista-, este líquido es escaso y estancado de lejos pero abundante y fluente de cerca. El empleo de la idea del líquido proviene de ciertos *sueños* en los que es recurrente encontrar *panes* rellenos con ésta “esencia” de tal color: como hecho anecdótico del sueño, cuando me los como y no percibo su sabor, ya que el archivo de mi inconsciente no registra sus características gustativas, éste suele desaparecer, automáticamente despertándome. Esto me lleva a reflexionar sobre la idea del subconsciente y la *sinestesia* (atribuirle un sentido ajeno a cierta cosa), lo que es también empleado en la *abstracción* desde la pintura de Kandinsky. Si bien la abstracción no recurre a figuraciones de la realidad, ésta inicia desde una psiquis transmitida por los colores.

La narración en esta pieza, compuesta por 45 *storyboards*, se da mediante la presencia de “individuos” y se vuelve inconclusa cuando en la acumulación, empieza a predominar la figura de un espacio inhabitable, superponiéndose a los “personajes”, decir, el espacio “abundante” por encima o por debajo de los padecimientos del hombre.

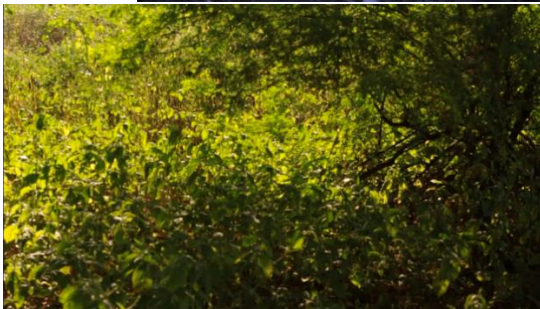
**Proyección: *Nodriza***

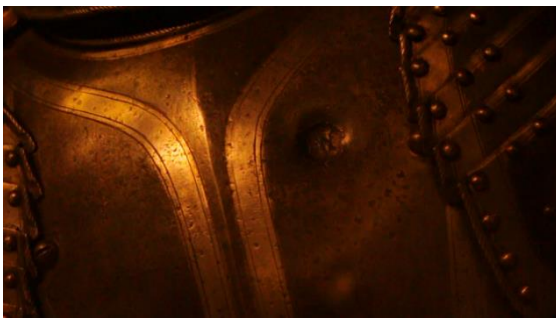
**Operación: Foto, pintura e Intervención.**



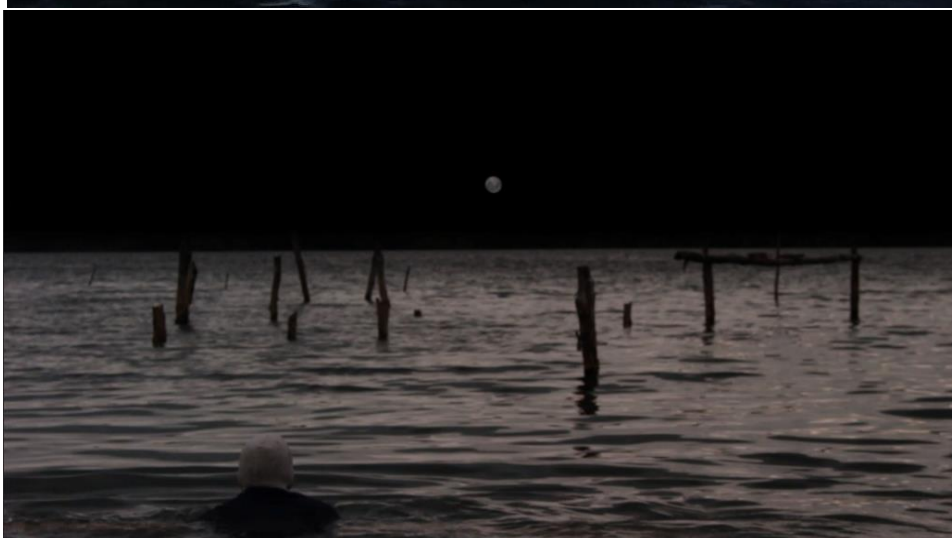
Fotogramas:











Figuras 3.1.6 – Captures de video “Nodriza”



Proyección: *Nodriza*

*Duración: 16 min*

“El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí.” (Gill Deleuze sobre planteamientos de la imagen-movimiento desde Henry Bergson)<sup>17</sup>

Interviniendo en el paisaje, recreo un “personaje” inspirado en la obra anterior: éste no necesariamente es un soldado, sino una *figura* que recorre o emprende cierta búsqueda. Este relato también se ha *autoconstruido* mediante la acumulación de *footage* desde noviembre de 2017 hasta junio del presente año.

El video o *metarrelato* está en procesos finales de edición, la estructura o el montaje en sí, se desarrolla mediante *comparaciones*, es decir que, en ciertos recorridos por ejemplo: pude encontrar objetos o frutas regadas en cenizas y tiempo después, encontré frutas flotando en el río (Duale), nada de eso fue realmente pensado, el *azar* interviene con facilidad en ese proceso. Luego de una instancia de pruebas de conexiones, encontré la secuencia introductoria para este video (ver fotogramas). El producto final como proyección por ahora es desconocido, sin embargo, encamina a esa noción del *devenir*, en coherencia con su estructura.

---

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, “*Imagen-Movimiento: Estudios sobre el cine*” (Barcelona: Paidós, s.f.),13p

## Secuencia 2 (Vicio Ingrato)

**Dibujo:** *Sin título*

Operación:



Figura 3.1.7 – Capture de “María” 2017



Figura 3.1.8 – Detalle de “Vicio Ingrato”, Estudio en Hollín 2017 - 2018



Figura 3.1.9 – Detalle de “Vicio Ingrato”, Estudio en Hollín 2017 - 2018

Obra: *Vicio Ingrato* (fig. 3.1.10)

Técnica: Hollín sobre acrílico y cartulina fotográfica

Dimensiones: 6 cartulinas, 100 x 90cm c/u

El hollín aparece en mi obra luego de un intento de capturar los vestigios de una explosión, utilizando pólvora sobre vidrio, tratando así de evocar eso a lo que yo llamo “el disfrute del instante”; luego de varios accidentes, encontré que esta materia pictórica podía aludir al vacío, a su vez me permitía reflexionar sobre la teoría del origen o la creación del universo (tomando en cuenta el carácter existencial y espiritual de mi obra), de la cual, George Lamaître (sacerdote católico y astrónomo belga) hipotetizó en 1927 con la posibilidad de que el universo estaba comprimido en un pequeño ‘átomo primordial’, que en un momento dado se expandió y dio lugar a todo lo que conocemos ahora, incluido el espacio y tiempo. Él llamaba a este principio de los tiempos como el ‘día sin ayer’<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>America Valenzuela, ¿Quién descubrió el Big Bang?, <http://www.rtve.es/noticias/20140323/quien-descubrio-big-bang/902260.shtml>, 2014

Retornando a ese El “disfrute de una explosión” (Fin de año es la causa mundial para reventar fuegos artificiales): luego de fracasar en ese intento, empecé a falsear ráfagas de fuego con varas de madera y velas encendidas sobre cartulina. Así entonces encontré el mecanismo por el cual podría expandir esa noción: *lo sublime*, añadiéndole la característica del *vacío*

El carácter poético de esta investigación en sí se vuelve un proceso *cuasi* espiritual, ya que el proceso de quemado requiere del mayor cuidado y concentración posible, dadas sus características.

El dibujo aquí presentado empieza con el encuentro con un cerro que se había incendiado tiempo antes y por lo cual estaba recubierto de hollín, mientras que sus cenizas ya se habían esparcido (otro gesto del azar).

La roca como símbolo de firmeza y seguridad, es apropiada como imagen en éste material, llevándome así a encontrar otra posibilidad expresiva. Expandiendo las nociones del dibujo.

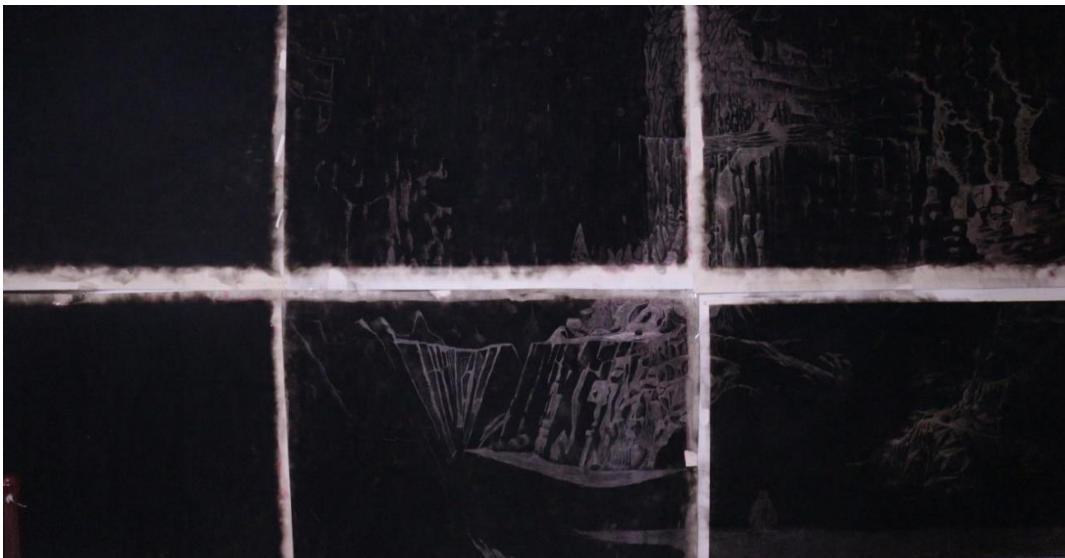


Figura 3.1.10 – Proceso de “vicio Ingrato” 2017 - 2018

### Secuencia 3

Operación:



Figura 3.1.11 – Foto de bombardeo en Siria, 2016



Figura 3.1.12 – Estudio Pictórico 2017

Detalle:



Montaje:



Figura 3.1.12 – “Secuencia 2” 2017

Obra: Secuencia 2

Dimensiones: Variables (45 canvas 21x30cm c/u)

Esta obra (Fig. 3.1.12) fue realizada entre los periodos de enero a junio de 2017  
¿Cómo se percibe la ciudad cuando está en guerra? No me interesa indagar en la guerra en sí, sino en cómo se percibe el espacio, previo y posterior a esos hechos. Esta

obra empieza en una mirada curiosa a lo “actual” y “externo”, en relación a los cercos sociales.

Este estudio o *secuencia* es indefinida en número, y nace de la inquietud (tener cercanía desde los aparatos digitales) por imágenes de ciudades que han experimentado el fenómeno del conflicto armado durante estos periodos cercanos, o tiempos convividos como globo. Estas pinturas parten de fotografías digitales pertenecientes a ciudades repartidas en Oriente Medio; tratando de localizar en ellas, mediante el *zoom*, ciertos caracteres arquitectónicos urbanos similares a los de mi contexto; estas imágenes u horizontes urbanos se convierten en experiencias imaginarias cercanas; dando apertura a la creación de una narrativa propia, la cual a su vez da inicio a mi proceso de investigación en su categoría pictórica.

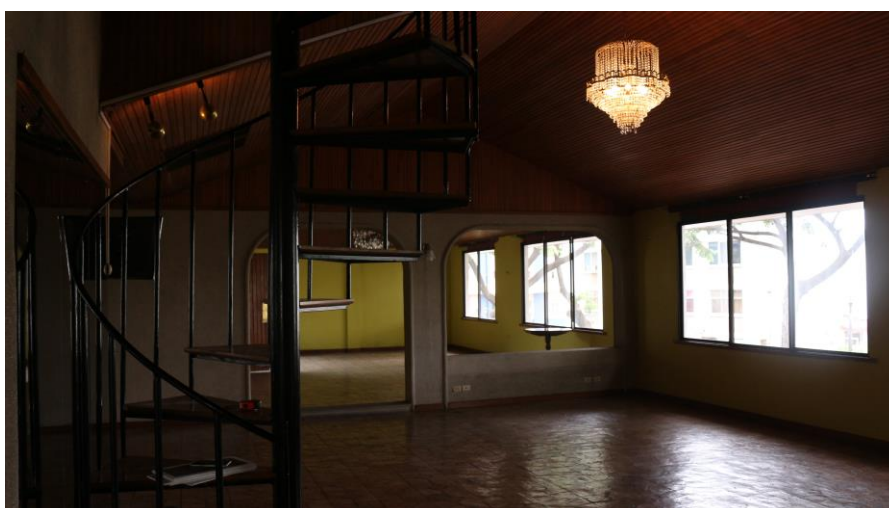
El espectador es atraído a ella por su efecto cromático y enfrentado ante la posibilidad de construir un relato visual, que refleja por sí una familiaridad, buscando también con ella las posibilidades expresivas de la imagen.

### **3.2 Proyecto Expositivo**

Mi proyecto es la puesta en escena de los fragmentos de aquella desconocida “gran narración”, contiene un esfuerzo por convertir el espacio o galería en un “portal” cercano a plataformas de cine informal, que permita al espectador automáticamente involucrarse o encontrarse con ese proceso de creación, en un ambiente de iluminación tenue, y con obras sin títulos definidos, exigiéndole desentramar el relato en sus dimensiones; pensar cuál es en sí la razón del nombre general NODRIZA.

Este trabajo no contiene un carácter de espacio expositivo absoluto. Es decir, es mutable de acuerdo a esas particularidades, a su vez que el espacio puede mutar bajo las exigencias de las piezas artísticas, denotando o sugiriendo un carácter procesual; cual *entrañas* o *circuitos* de cierto aparato *transparente*.

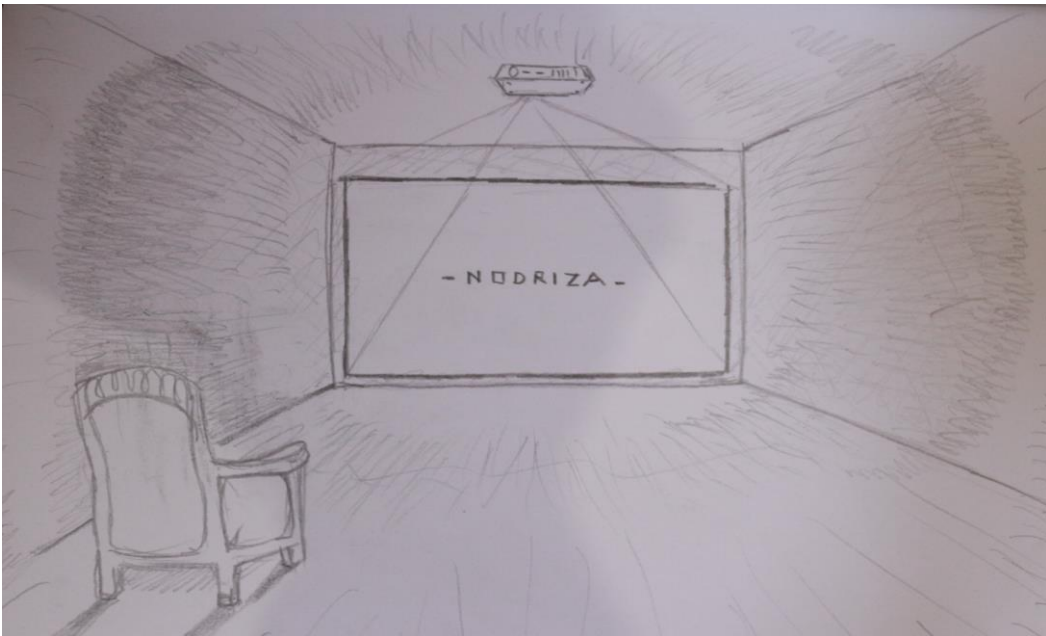
**Imágenes del espacio:**

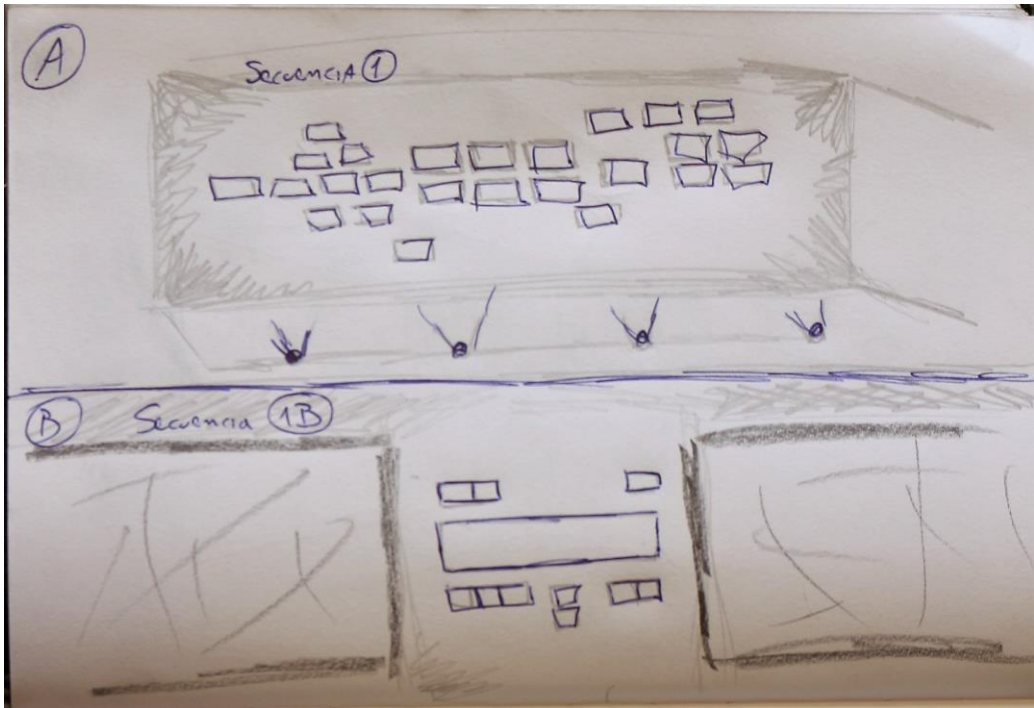


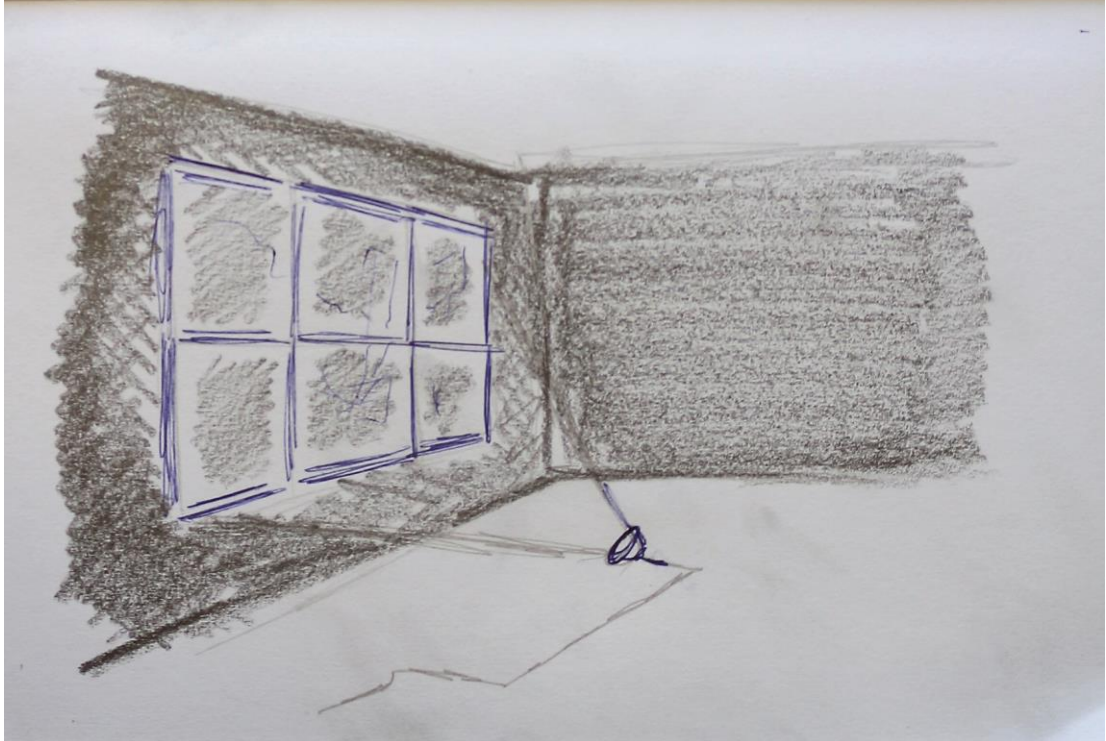
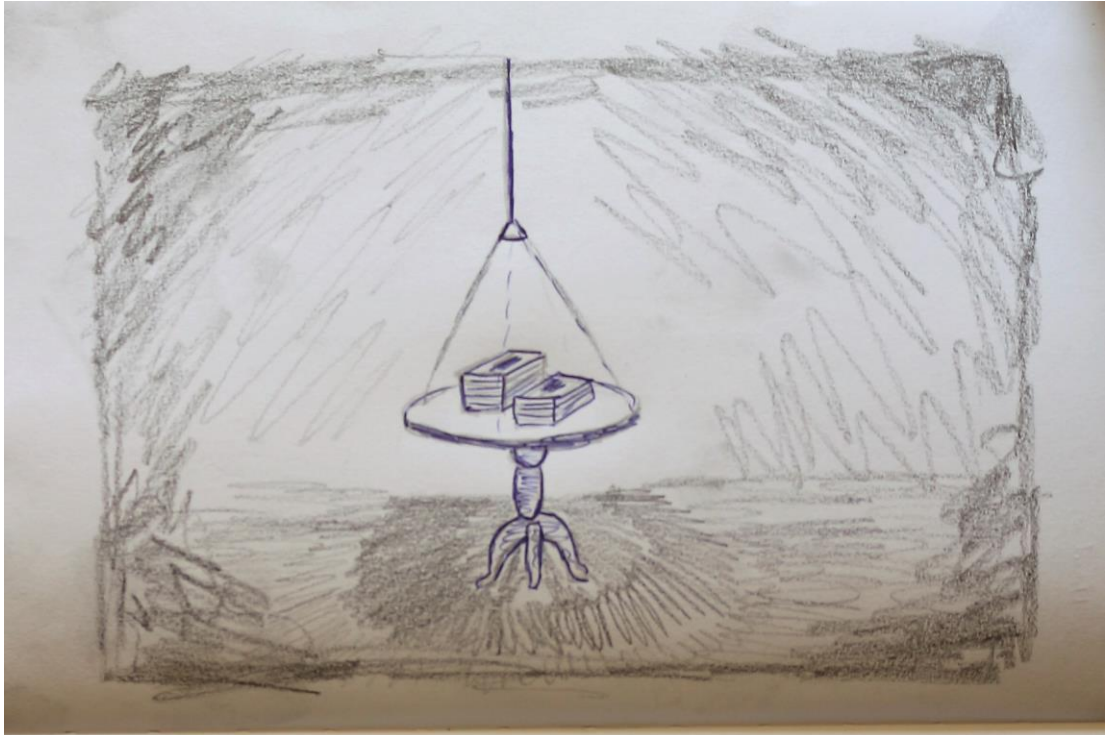




**Bocetos de Montaje:**







#### **4. Epílogo**

Este proyecto fue realizado mediante la intuición, el azar y la observación romántica a la naturaleza, como se ha dicho, añadiéndole los procesos de reflexión con un ente invisible que habría de mostrarme dónde encontrar los planos, las imágenes, los espacios, y las temáticas a entrelazarse para crear fragmentos de los fragmentos de un metarrelato; del cual desconozco su desenlace. Mi propósito artístico luego de haber finalizado esta tarea que empezó en noviembre de 2017 y que finaliza el mismo mes en 2018, y de haber obtenido éste año, el premio del Salón de Julio, es elaborar una película, desde el arte contemporáneo, a un mayor nivel y organización, incluso delegando tareas que podrían reforzar sus resultados. (tomando en cuenta la tardía aparición del espacio expositivo y las dificultades en el montaje de ésta exposición)

Nodriza es mi primer proyecto expositivo individual, sucedido a excusa de la obtención de la licenciatura en Artes Visuales.

## 5. Bibliografía

Aumont, Jacques, *La teoría de los cineastas: La concepción del cine de los grandes directores (3era Edición)* Barcelona. Paidós Ibérica. 2004

Deleuze, Gill *Imagen-Movimiento: Estudios sobre el cine* Barcelona: Paidós, s.f.

Elgue – Martini, Cristina. Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas. 2008 Argentina (revista de culturas y Literaturas Comparadas) (último acceso: 14 de junio 2018)

El Telégrafo. 2017. Jorge Aycart atomiza su obra cinematográfica. El Telégrafo, 25 de Marzo, sección Cultural. (último acceso: 13 de junio 2018).

Colorado Nates, Óscar Youngblood, Aristóteles y Muybridge: la Imagen Expandida como un fenómeno poliédrico, Oscar en fotos, <https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2016/10/ponencia-la-imagen-expandida-25oct2016.pdf> (último acceso: 13 de junio 2018)

Santillán, Oscar. *Oscar Santillán*, <http://www.oscarsantillan.com/> (último acceso: 05 de diciembre de 2017).

Tate, Tacita Dean: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-beautiful-sheffield-p20264> (último acceso: 18 de Enero 2018).

Tarkovski , Andréi. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*, Madrid: Rialp, 1991.

The Art Story, Modern Art Insight: Jeff Wall, <http://www.theartstory.org/artist-wall-jeff.htm> (último acceso: 13 de junio 2018).

Yory Carlos. El concepto de topofilia como teoría del lugar, 47 serie, ciudad y  
habitad No12,

[http://www.academia.edu/5075033/47\\_Serie\\_Ciudad\\_y\\_H%C3%A1bitat\\_No\\_12\\_DEL\\_ESPACIO\\_OCUPADO\\_AL\\_LUGAR\\_HABITADO](http://www.academia.edu/5075033/47_Serie_Ciudad_y_H%C3%A1bitat_No_12_DEL_ESPACIO_OCUPADO_AL_LUGAR_HABITADO) (último acceso: 13 de Junio 2018).

Kronfle, Rodolfo, *HISTORIA(S)\_en el arte contemporáneo del Ecuador 1998-2009*, Monsalve Moreno Cía. Ltda. Ecuador (2011)

Valenzuela, América. <http://www.rtve.es/noticias/20140323/quien-descubrio-big-bang/902260.shtml> (último acceso: 19 de noviembre 2018)

## 6. Anexos

