



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Proyecto presentación Artística

Presencia

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Autor/a:

Cinthia Nycool Vargas García

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

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

Yo, Cinthia Nycool Vargas García, 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 33 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.

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

Juan Francisco Benavides
Tutor del Proyecto Presentación Artística

Jorge Aycart
Miembro del tribunal de defensa

Hernán Zúñiga
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mis más sinceros agradecimientos a las familias Vargas García, Carcelén Miranda, Cano Carcelén, García Sancán, Victores García, Espinosa Rodas; a mis amigos Kato Morocho, Mariela Alvarado, Alex Arcos, Alex Martínez, Ángelo Avilés, Jacqueline Reyes, Sylvia Quezada, Janio Navarrete, Rafaela Salazar, Ricardo Fernández, Ámbar Pilay, Davis Moncayo, Eduardo Párraga, Pedro Alvarado; mis agradecimientos también para mis maestras Mariela Brito y Jenny Carvajal, por ayudarme en la creación performática.

Agradezco también al espacio CRUJÍA, a Robert Carcelén por su valiosa aportación a la transformación del espacio y a Ronny Hidalgo de Ocrux Entertainment.

Mi agradecimiento eterno a mi guía en este proyecto el querido profe Juan Francisco Benavides, gracias por tanta paciencia.

Y a mi pareja Alejandro Rodas por todas esas conversaciones que fueron fundamentales en la creación de mis obras.

Dedicatoria:

El presente proyecto lo dedico a mis padres Yesenia y Luis, quienes han sido los principales promotores de mi sueño y pilares importantes con su apoyo incondicional, confianza y sacrificio.

A mi hermana Solange por todo el apoyo moral y sus consejos a lo largo de mi carrera.

A mis antepasados que me han acompañado con sus presencias y que viven en mis memorias ahora más que nunca.

A mi familia por el apoyo, el amor y las historias que me han regalado.

A mis amigos por su ayuda incondicional, sus consejos y sus críticas constructivas.

A mis maestros del ITAE y la UA por compartir sus conocimientos y guiarme en el proceso a lo largo de todos estos años.

Y a Alejandro que ha tenido la paciencia y el amor de escuchar cada idea loca que se fue transformando en obra.

Este encuentro de memorias es posible gracias a todos ustedes.

Resumen

Presencia es un proyecto que reflexiona sobre los recuerdos íntimos, que se expanden como memoria colectiva a través de una relación empática con las sensaciones, las experiencias, los rituales y las ausencias. Esta muestra artística se apoya en el archivo personal de imágenes de un cotidiano, así como de las emociones que se interiorizan y los sucesos que trascienden en la vida y que se traducen en afectos que nos llevan a preguntarnos quiénes somos y a dónde pertenecemos.

Teniendo como propósito generar una identificación colectiva crítica y reflexiva desde una memoria individual e íntima con el fin de cuestionarnos nuestros propios recuerdos, arquetipos sociales, convenciones culturales para así descubrir nuestra identidad, a través de las narraciones rizomáticas que se proyectan como obras artísticas.

Proporcionando una mezcla de leyendas, anécdotas y prácticas míticas que se despliegan desde un imaginario que se manifiesta por medio de los sueños, juegos y vínculos con las personas que están y que ya no están.

Palabras claves: Memoria, Ritual, Archivo, Ausencia

Abstract

Presencia is a project that reflects on intimate memories, which expand as a collective memory through an empathic relationship with sensations, experiences, rituals and absences. This artistic exhibition is based on the personal archive of images of a daily life, as well as the emotions that are internalized and the events that transcend in life and that translate into affections that lead us to ask who we are and where we belong.

With the purpose of generating a critical and reflexive collective identification from an individual and intimate memory in order to question our own memories, social archetypes, cultural conventions in order to discover our identity, through rhizomatic narratives that are projected as artistic works.

Providing a mixture of legends, anecdotes and mythical practices that unfold from an imaginary that manifests itself through dreams, games and links with people who are and are no longer there.

Keywords: Memory, Ritual, Archive, Absence

ÍNDICE

1. Introducción	11
1.1. Motivación del proyecto	11
1.2. Antecedentes	12
1.3. Pertinencia	19
1.4. Declaración de intención.....	22
2. Genealogía.....	24
2.1. La cuestión Ritual	35
2.2. Imagen y memoria	39
2.3. Lo expuesto y lo oculto, el problema del archivo.	40
2.4. Resumen.....	45
3. Propuesta Artística	48
3.1. Procesos	49
3.2. Metodologías	52
3.3. Descripción de las obras.....	55
4. Epílogo.....	84
5. Bibliografía	87

INDICE DE IMÁGENES

Figura 1: Memorias sobre el desarrollo, 2009	13
Figura 2: El irrecuperable espacio del silencio, 2010	14
Figura 3: Video carta abierta, Proyecto AMAME, video 2010	16
Figura 4: Geografías de la mortalidad, Instalación 2018, Juliana Vidal	19
Figura 5: Migrantes, Buenos Aires, Instalación 2014, Boltanski	25
Figura 6: Migrantes, Buenos Aires, Instalación 2014, Boltanski	26
Figura 7: La vie nouvelle, largometraje 2002, Philippe Grandrieux	28
Figura 8: La vie nouvelle, largometraje 2002, Philippe Grandrieux	29
Figura 9: MEURTRIÈRE, performance 2015, Philippe Grandrieux	29
Figura 10: White Epilepsy, largometraje 2012, Philippe Grandrieux	30
Figura 11: Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas	31
Figura 12: Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas	32
Figura 13: Baba antropofágica, Performance 1973, Lygia Clark	33
Figura 14: Baba antropofágica, Performance 1973, Lygia Clark	34
Figura 15: Nigromante, video/6:24mnts, 2016	50
Figura 16: Alter ego El unicornio rojo 2017, Guayaquil	51
Figura 17: Ajeno, video/4:30 mnts, 2018	52
Figura 18: Proceso de bocetos digitales	54
Figura 19: Fotos de archivo familiar - Proceso de bocetos	54
Figura 20: Bocetos de instalación	54
Figura 21: Frame del video El último Amanecer. Muestra 1	55
Figura 22: Frame del video El último Amanecer. Muestra 2	56
Figura 23: Obra en montaje El ultimo Amanecer. Muestra 1	56
Figura 24: Obra en montaje El ultimo Amanecer. Muestra 2	57
Figura 25: Frame del video Convivio. Muestra 1	58
Figura 26: Frame del video Convivio. Muestra 2	58
Figura 27: Obra en Montaje Convivio. Muestra 1	59
Figura 28: Obra en Montaje Convivio. Muestra 2	59
Figura 29: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 1	60
Figura 30: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 2	61
Figura 31: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 3	61
Figura 32: Obra en Montaje Serie Fotográfica Frágil. Muestra 1	62

Figura 33: Obra en Montaje Serie Fotográfica Frágil. Muestra 2	62
Figura 34: Registro de álbum familiar	63
Figura 35: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 1	64
Figura 36: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 2	65
Figura 37: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 3	65
Figura 38: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 4	66
Figura 39: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 5	66
Figura 40: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 1	68
Figura 41: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 2	68
Figura 42: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 3	69
Figura 43: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 4	69
Figura 44: Frame del video Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 1	71
Figura 45: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 1	71
Figura 46: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 2	72
Figura 47: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 3	72
Figura 48: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 1	74
Figura 49: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 2	75
Figura 50: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 3	75
Figura 51: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 1	76
Figura 52: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 2	77
Figura 53: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 3	77
Figura 54: Fachada del espacio Crujía	78
Figura 55: Vista del espacio Crujía	79
Figura 56: Vista del espacio Crujía	80
Figura 57: Vista del espacio expositivo transformado	81
Figura 58: Vista del espacio expositivo	82
Figura 59: Vista del espacio expositivo	83
Figura 60: Registro del evento. Muestra 1	85
Figura 61: Registro del evento. Muestra 2	86
Figura 62: Registro del evento. Muestra 3	86

1. Introducción

1.1. Motivación del proyecto

Este proyecto artístico se enfoca y se fundamenta en la reflexión sobre el mundo de los recuerdos, ya que para el desarrollo del mismo, indago entre remembranzas de mi niñez y mi archivo de memorias familiares en los que se ha constituido mi imaginario; para así, contar historias rizomáticas que giran en torno al cuestionamiento de las imágenes del pasado, las experiencias y emociones que se van desdibujando y fragmentando en la mente y dan paso a una transformación de la subjetividad, las convenciones culturales, sociales y la identidad misma.

Se trata de un conjunto de obras multidisciplinares vinculadas todas en un mismo discurso, que comprenden videoinstalación, fotografías intervenidas, instalación artística con objetos y performance, las mismas reflexionan acerca de un pasado que es modificado y que cada vez se percibe de una manera diferente, a través de anécdotas, personas, objetos, pérdidas, canciones, voces, etc., que se van acumulando en la memoria y devuelven al pasado con intensidad.

Mi interés en esta temática radica en mi temor por olvidar lo que constituye mi yo como individuo y mis vínculos con las personas que están y que ya no están. Es por ello mi fetiche por los objetos, que me ayudan a encapsular los recuerdos que van construyendo y reconstruyendo mi identidad, mi forma de percibir el mundo, a partir de la realidad y la ficción con la que funciona la memoria.

Presencia es un proyecto que me permite centrar las reflexiones sobre los recuerdos íntimos, que se expanden como memoria colectiva a través de una relación empática con las sensaciones, las experiencias y las ausencias. Esta investigación se apoya en el archivo personal de imágenes de un cotidiano, así como de las emociones que se interiorizan y los sucesos que trascienden en la vida y que se traducen en afectos que nos llevan a preguntarnos quiénes somos, a dónde pertenecemos, qué recordamos, qué olvidamos, y qué decidimos olvidar para conservar nuestra noción de realidad y nuestro presente; poniendo en tela de juicio a nuestra memoria y proponiendo una diversidad de

diálogos. «No son las cosas mismas las que recuerdo, sino su halo, su periferia, lo que está más allá de aquello que las circunscribe y define así».¹

1.2. Antecedentes

En el ámbito artístico local me encuentro investigando un tema que está dentro de la preferencia de varios artistas con los que comparto similitudes; artistas que de una u otra forma tocan el tema de la memoria desde diferentes perspectivas y a través de distintas generaciones, ya sea ésta una memoria personal, familiar, corporal, histórica, de archivo, política o colectiva.

Al investigar sobre la producción artística nacional, he tomado en cuenta obras y artistas con intereses que sean cercanos a los míos, tanto en temática como en medios de producción formal; a continuación, presento a mis antecedentes.

Karina Aguilera Skvirsky es una artista ecuatoriana multidisciplinaria que trabaja en fotografía, video y performance. Esta artista produce a partir de sus memorias y las de sus antepasados ecuatorianos, ya que ella vive en el extranjero y no se siente ajena a su identidad afro-ecuatoriana; sino que centra sus proyectos alrededor de ello.

Me interesa su proyecto *Memorias sobre el desarrollo* que se divide en tres partes que incluye: *My pictures from Ecuador*, 16 fotos; *Las casas de Guayaquil*, 21 fotos; *Antojo*, video performance. En esta obra esta artista investiga el legado cultural y psicológico del tercer mundo a través del performance, el video y la fotografía; reflexionan sobre el concepto del país en desarrollo, en donde el pasado y el presente se mantienen en un recorrido constante, apoyado por la continuación de la desigualdad económica.

¹ José Revueltas, *Hegel y yo*. (S.l.: Blog teecuento s.f.)
<https://teecuento.wordpress.com/2009/07/31/hegel-y-yo-revueltas/>

Figura 1: Memorias sobre el desarrollo, 2009

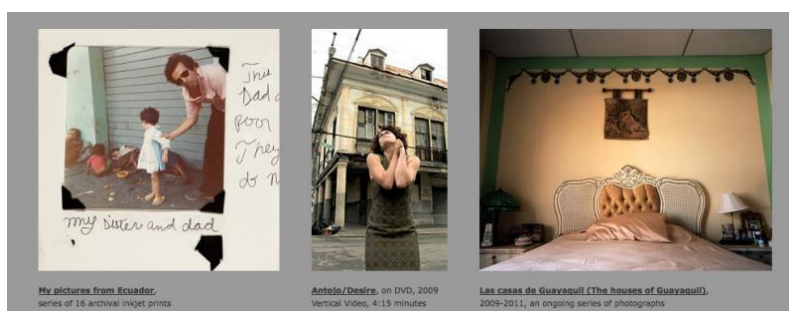


Figura 1.2.1

Según el historiador Rodolfo Kronfle, «parte de un proceso en el cual la memoria de la infancia y la capacidad analítica de la edad adulta se juntan para reconstruir y dar forma a su propia personalidad así». ² La obra de Karina Skvirsky dialoga con mis intereses artísticos, por el uso de la temática de la memoria y la identidad; además del uso del archivo, por ello el mundo de los recuerdos no se vuelve ajeno a mi propuesta, ya que de igual manera indago entre recuerdos de mi niñez y archivo fotográfico, para establecer parámetros o puntos de partida en la realización de mi obra. «En su propuesta la artista procura emplazar al espectador a pensar en sus propios álbumes familiares como representaciones de clase y cultura». ³

En *My pictures from Ecuador* la artista hace un ejercicio para recordar el pasado, al usar fotografías que fueron tomadas por ella cuando era niña en un viaje de vacaciones a Guayaquil, ahora en edad adulta interviene las fotografías con apuntes, imitando su letra de ese entonces, para así revivir el momento. Ese ejercicio de transformar el archivo de manera directa me resulta interesante, ya que las imágenes resultantes de mi propuesta incluirán la intervención del archivo y de nuevos registros con los cuales contaré la distorsión de una historia de mi infancia usando técnicas de fotografía y video.

Otra artista que me ayuda a comprender este tema sobre la identidad a partir de prácticas corporales y la memoria en el movimiento es Valeria Andrade, una artista quiteña que inició en el mundo de la danza, pero su curiosidad por explorar en todas las capacidades expresivas del cuerpo para generar sentidos y su acercamiento con artistas visuales, la coloca en el mapa del performance de los 90's.

² Rodolfo Kronfle Chambers, *Playlist 2007-2009 - Proceso - Cuenca*, (Cuenca: Rio revuelto, 2009), <http://www.riorevuelto.net/2009/10/playlist-2007-2009-proceso-cuenca.html>

³ Rodolfo Kronfle Chambers. *Historias (s) en el arte contemporáneo del Ecuador*. (Guayaquil: 2009) pág. 169

Ubica sus procesos creativos en una propuesta artística interdisciplinaria, por lo que ha integrado varios medios y lenguajes dentro de su producción en el arte: danza, literatura, arte de acción, video, instalación, intervenciones urbanas.

(...) Existo porque tengo siempre referentes que me sitúan y recrean en el colectivo. Soy el sujeto que opera significantes, que hace relaciones, en tanto asociaciones, para abrir una brecha desde lo conocido y sus formas, hacia algo que podamos recordar, conocer, reconocer.⁴

Figura 2: El irrecuperable espacio del silencio, 2010



Figura 1.2.2 Performance 10h, Valeria Andrade

El irrecuperable espacio del silencio, 2010



Figura 1.2.3 Performance 10h, Valeria Andrade

⁴ El apuntador, Valeria Andrade. (S.l. s.f) <https://www.elapuntador.net/portal-escenico/valeria-andrade>

El irrecuperable espacio del silencio, es un performance de diez horas de duración, en el que mediante su ejecución la performer entra en un estado de trance expandiendo sus límites corporales, creando una nueva percepción del tiempo y el espacio, generando un espacio ideal para reencontrarse con sus memorias. Valeria Andrade lo explica de la siguiente forma:

La idea es “recoger los pasos” que han sido determinantes en la formación de mi subjetividad. Aquello que siento parte substancial de mi vida y sus momentos de experimentación emocional, sentimental, mental, corporal que hablan sobre arquetipos dentro de la vivencia femenina; momentos que se trasladan y mutan de acuerdo con la persona, pero que siempre tendrá un punto en común en la experiencia del otro. Recoger los pasos es entrar en un ritual de agonía que suelta amarras, a un estado de vacío que expande la percepción de los límites corporales hacia la nada, abriendo un paréntesis en el sentido del tiempo, del ser y del estar. Hacia el cambio, hacia el momento de transición liberada de angustia, para reunir los rastros echados en el tiempo, las improntas del pensamiento, el amor, el deseo, el miedo, los rostros de mis otros. Huellas de una subjetividad construida desde la experiencia de la feminidad en un contexto más bien andino.⁵

Al igual que Valeria Andrade mis preocupaciones por la corporalidad vienen del mundo de la danza, y estas inquietudes han mutado desde mi acercamiento a las artes visuales, específicamente al contacto con el medio audiovisual. Así el performance, la danza y el video se acoplan para comunicar y construir sentidos.

Para ello, el uso del medio performático funciona como un lenguaje poroso que muta constantemente y que se vuelve necesario para, a partir del ritual, acercarme a las memorias del cuerpo y los sentidos, y éste a su vez, se vuelve archivo por medio del video transformándolo en líneas de registro de temporalidad incierta que nos tocan y trastocan. Me siento identificada con el concepto de su obra, que gira en torno a encontrarse ella como individuo, a partir de las memorias de su cuerpo, tal como lo menciona en su obra *El irrecuperable espacio del silencio*.

Es importante para mí reducir el olvido de las personas que de una u otra manera no están con nosotros, el no dejar que crezca la ausencia es significativo, es por ello que

⁵Valeria Andrade, *Sujeta a Cambios*. (Quito: Blog de la artista, 2017). <https://sujetaacambios.blogspot.com/>

encuentro una preocupación por el registro que mantiene viva la memoria familiar, el medio audiovisual es un lenguaje que aporta nuevas narrativas y formas de documentar. Esta razón es la que me relaciona con el proyecto *AMAME* del colectivo artístico Ñukanchik People, conformado por los artistas Juan Pablo Ordoñez y Melina Wazhima.

El Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana (AMAME), es un fondo de video que recoge cientos de horas de videocartas, documentos audiovisuales que las familias ecuatorianas separadas por la migración han creado e intercambiado por más de 30 años, ofreciendo un relato en primera persona, historias y miradas cotidianas y únicas, de quienes se fueron y sus familias que desde la distancia los extrañan.⁶

Figura 3: Video carta abierta, Proyecto AMAME, video 2010

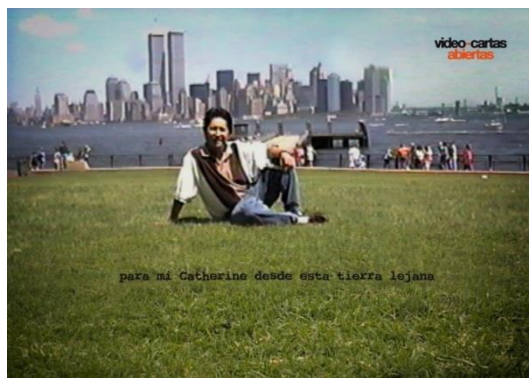


Figura 1.2.4

Video carta abierta, Proyecto AMAME, video 2010



Figura 1.2.4

⁶ Juan Pablo Ordoñez, Melina Wazhima, *Proyecto AMAME*. (Cuenca: AMAME, archivo de la memoria audiovisual de la migración del Ecuador, 2012). <http://proyectoamame.blogspot.com/>

Este proyecto da pie al desarrollo de varias obras que mantienen una relación entre medios como el audiovisual y la performance, intercalando visiones del archivo entre pasado y presente y convirtiendo el presente en pasado, como lo hacen en la obra *Lectura Pública*; al respecto Melina Wazhima señala:

La acción recogía algunas de las pistas que el artista plantea para esa lectura: la construcción de un tiempo diferido hacia el pasado y el futuro desde una perspectiva presente, la del en vivo; por otro lado están el uso del espacio y el ejercicio teatral determinado por el peso de la ficción enfrentado al registro, a la experiencia vídeo-grabada, a la memoria colectiva; finalmente, la búsqueda de un destinatario ausente recalcado con la presencia de público durante el performance y la direccionalidad en la enunciación del mensaje. Para el artista, esta reflexión se desarrolla desde la dimensión del performance, prestándose como cuerpo y como historia para esa acción de reedición: traer el pasado al presente, llevar el presente al pasado, hablar de lo colectivo desde lo personal, ofrecer lo personal para entramarse y fundirse en lo colectivo.⁷

Las videocartas que los migrantes mandaron a sus familias comprendieron una exhaustiva recolección por parte del colectivo, es un trabajo de archivo que se desarrolla desde lo íntimo de la memoria de un país que atravesaba un drama económico. Pienso en el vínculo entre este proyecto y mi propuesta, concuerdo en que las historias se constituyen en un afecto que va más allá de las cifras de migrantes, o de discursos históricos de la memoria del país.

Es importante para mí, pensar esta memoria y el archivo como una de construcción a partir del lenguaje artístico audiovisual, como un guion que se separa de los discursos oficiales de un documental y funciona, más bien, como una relectura de la realidad y del cotidiano.

La cuarta artista que he tomado como antecedente nacional es Tania Marcela Vidal Barrera, conocida como Juliana Vidal, quien ganó el premio París de la Bienal de Cuenca 2018 con su obra *Geografías de la mortalidad*. En el statement de la artista se lee:

⁷ Rodolfo Kronfle Chambers, *Lo que queda de la acción - Proceso – Cuenca*. (Cuenca: Rio Revuelto, 2015). <http://www.riorevuelto.net/2015/10/>

Dentro de su último proceso de investigación, Juliana ha indagado en temas relacionados con la memoria y la ausencia del cuerpo, reflexionando en torno a la materialización de la ausencia del cuerpo, mediante el uso de materiales y técnicas que responden a un trabajo positivo-negativo, como la fotografía análoga, moldes de yeso, etc. con la intención de encontrar otras formas de habitar desde la memoria del cuerpo y su huella.⁸

Me interesa su trabajo de investigación, que posee aspectos relacionados con la memoria y la ausencia del cuerpo, considerando la encarnación y representación de la huella, esta artista trabaja desde diferentes medios que van desde la fotografía análoga, hasta la instalación escultórica, su intención es encontrar otras maneras de estar en la memoria del cuerpo y sus vestigios.

El año pasado asistí a la Bienal de Cuenca y quedé impresionada al ver su obra *Geografías de la mortalidad*, me pareció interesante la manera en que relataba las historias casi invisibles.

En una pequeña sala absolutamente blanca y pulcra, como si fuera un espacio suspendido en el tiempo, la artista cuencana ha inscrito sobre paredes de gypsum los vestigios de las cicatrices de 123 personas, hechas en molde de yeso... A estas frágiles marcas les acompañan los relatos -apenas perceptibles- de cada una de las cicatrices, unas que tienen un origen tierno, divertido, erótico o violento. Cada relato revela la edad de la persona que compartió su testimonio y el año en que se formó la cicatriz. Así, el cuarto donde se expone la obra se convierte en un contenedor de la memoria y en una extensión de las huellas que dejan los cuerpos ajenos y propios, unos que siempre se revelan vulnerables y esquivos. Sobre aquellas nítidas paredes, sin embargo, es difícil apreciar a simple vista que los relieves que emergen de la superficie son cicatrices. Más bien parece como si la humedad hubiera llegado a ese cuarto generando un mapa de anomalías. Y es ahí donde se avizora el gesto poético de la artista: Vidal, desde la sutileza, logra develar cómo las afecciones en el cuerpo son únicas e irrepetibles.⁹

⁸Juliana Vidal, *Juliana Vidal, Artista Visual*. (Cuenca: Página web de la artista, s.f.). <https://julianavidalmiau.wixsite.com/juliavidal/informacion>

⁹ Diario El Telégrafo, *Juliana Vidal registra la huella de la ausencia*. (Cuenca: El Telégrafo, redacción cultural, 2018). <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/juliana-vidal-huella-ausencia>

Figura 4: Geografías de la mortalidad, Instalación 2018, Juliana Vidal



Figura 1.2.5

Siento que esta relación entre huella – ausencia, memoria – afecto, se articula mejor desde la intención de la materialización que propone Vidal, sin embargo, desde mi propuesta son los objetos usados los rastros que quedan después de esa ausencia; planteo crear una cartografía a partir de los objetos como un medio catártico que a su vez también narra historias.

1.3. Pertinencia

Este proyecto artístico es para mí, el citar el pasado en mi presente, pero no como una repetición inmediata, sino llegar a él para redescubrirlo en su transformación, como señala José Luis Arce Carrascoso:

Esta transformación implica un conocimiento de las cosas que interiorizamos: las manipulamos y transformamos de tal manera que lleguen a poseer un significado conceptual y racional.¹⁰

Estas imágenes que traigo del pasado se han desdibujado, sus contornos se han ido perdiendo en el tiempo, y al recordar no llegan las imágenes con nitidez; sino que aparecen como oníricas, como sueños que presentan una opacidad. Es entonces que el documentar se vuelve necesario y cotidiano, no solo para mí; sino que está inmerso en un mundo actual donde registrar un hecho está al alcance de casi todos mediante las cámaras de los *Smart Phones*, pero aun así las vivencias se vuelven desechables, como un estado en redes sociales, historias fáciles de olvidar en 24 horas; es entonces que propongo una

¹⁰ José Luis Arce Carrascoso, *Teoría del Conocimiento Sujeto, Lenguaje, Mundo*. (Madrid: Síntesis, 1999). pág. 116.

solución visual desde las artes que me permita encapsular las imágenes, las sensaciones y las experiencias.

La memoria personal es una memoria que se expande a la memoria colectiva, tomo como ejemplo un álbum fotográfico familiar físico o digital; pues todos tenemos uno y éste nace de la necesidad de conservar vivos los instantes, de recordar a seres ausentes, de volver a nuestra niñez, de saber quiénes somos y a dónde pertenecemos, por ello recurrimos siempre a un álbum, a las imágenes del pasado, a los objetos heredados, a la memoria familiar que es recurrir a lo colectivo y encontrar nuestra identidad.

Es así, que se vuelve importante el recurrir al archivo, a un imaginario que he construido y reconstruido varias veces debido a toda una carga simbólica de objetos, historias y experiencias que llevo conmigo desde temprana edad; sin embargo, no pretendo revelar mi intimidad, sino más bien jugar con la realidad y la ficción para demostrar lo manipulables que son los recuerdos y, por tanto, lo vulnerable que es nuestra memoria.

En ese sentido la creación artística se transforma en un reflejo de la realidad que juega con el pasado, el presente y lo cotidiano, la investigación sobre la memoria y las imágenes fantasmas atraen consigo una experimentación con los medios que me permiten canalizar percepciones personales, recreando escenarios que están basados en vivencias transmutadas por la memoria, materializando los recuerdos a través de objetos que brindan posibilidades narrativas y sensoriales encontrando un punto de quiebre entre ausencia y presencia.

En el medio artístico me encuentro inmersa dentro de esta tendencia que presenta una lucha entre olvido y memoria, entre historia oficial, que se emborrona de a poco y memorias que se vuelven desechables y es así como comparto similitudes con varios artistas interesados en la fragilidad de la memoria.

Las artes visuales proporcionan respuestas formales que me permiten separarme de mis antecedentes a través del tratamiento plástico del archivo, las herramientas narrativas que me proporcionan la fotografía y el video, la unión de medios como el audiovisual y la performance que pueden generar reflexiones en torno a lo que es real y lo que no lo es; posibilitando al cuerpo como un lugar donde los hechos trascienden.

Si bien es cierto que algunos de mis antecedentes utilizan soluciones formales como fotografía y video, el proyecto *Presencia* propone un tratamiento diferente del medio a través de la narrativa rizomática, el desfase temporal, los fuera de campo, tanto visuales como sonoros, el desenfoque, el encuadre, la sobreposición de imágenes, la

manipulación digital, el montaje encontrado, el *Stop Motion*, la intervención manual del archivo fotográfico, etc., que son técnicas y herramientas que he adquirido a lo largo de mi proceso de formación artística y que me proveen los recursos para dar rienda suelta a ese imaginario compuesto de memorias fantasmas y volverlo tangible.

A diferencia de Karina Skvirsky y del colectivo Ñukanchik People, que se apoyan en el archivo para preservarlo, yo me apoyo en él para subvertirlo, modificarlo directamente y redescubrir recuerdos que van desde la historia real, hasta la historia que voy agregando. Mi imaginario me ayuda recrear en el presente todo un pasado que se ve atravesado por historias de pérdidas, herencias, leyendas de mujeres libres, rituales religiosos, magia campesina, viajes y parentescos con personas que no conocí.

En tanto a los objetos para mí son vestigios de la presencia, esas improntas que vamos dejando, que encapsulan un momento, una experiencia, una sensación; la materialización de la huella como lo ve Juliana Vidal, sin embargo, desde mi perspectiva estas huellas siguen vivas y se activan con la presencia de los espectadores que no quedarán pasivos ante las instalaciones de objetos que pretendo realizar, ya que mi intención es revivir experiencias y sensaciones a través de piezas relacionales.

El cuerpo desarrolla un papel importante en mi propuesta, ya que es una herramienta - soporte de identidad que posee significados, rituales, íntimos, sociales, políticos, etc., que ayudan a comprender al cuerpo como un espacio de la mente, el cual también se ve afectado por la memoria; transformándose en sujeto y objeto. La importancia del cuerpo radica en su memoria, Andrea Reinoso comenta:

Al ser el cuerpo un sitio de inscripción social y discursiva, hay gestos en las performances, que por mínimos que sean, detonan una serie de recuerdos que pasan por la vivencia personal, pero que atraviesan también un contexto global, por lo que algunas propuestas performáticas se han convertido en estrategia de denuncia y detonadores de la memoria social que busca ser silenciada. Esto porque la memoria, estratégicamente, tiene que ser visible.¹¹

En mi propuesta planteo un juego que mezcla lo absurdo y lo sutil y me separo de mi referente Valeria Andrade al integrar a la propuesta sonora y la presentación de un personaje, que agrega nuevos sentidos a la acción, para generar un ritual de encuentros entre los recuerdos y la danza contemporánea. La acción se desarrollará a manera de

¹¹ Andrea Reinoso, *Cuerpos que recuerdan: la performance como un acto detonador de memoria*. (Cuenca: Ñukanchik People (ÑKP) Proyecto Editorial Cuerpo Pacífico, s.f.) Pág. 2.

ceremonia catártica, y será ejecutada por mi “alter ego”, al que llamo *El Unicornio Rojo*, personaje que será recurrente en las obras de mi proyecto. Este alter ego se convierte en guía del pasado, un personaje resultante de mi imaginario que me ayuda a encontrarme con el marco identitario a través del ritual de la danza, práctica a la que estoy ligada desde niña. La intención es generar extrañamiento de la acción mediante la utilización del archivo, micrófonos de contacto y la danza que cuenta la historia de mi desdoblamiento hacia este personaje, anteriormente mencionado, para así comprender la relación entre cuerpo, memoria, naturaleza, espacio, objeto y magia. Gabriela Monteros enuncia esta relación entre lo espiritual y el cuerpo:

Las acciones tienen un valor ritual que pone en evidencia las sociedades que han perdido su fe religiosa ritual y mítica, mucho más acentuado esto en las sociedades europeas y americanas, que viven en un imaginario de ideas utópicas de progreso, racionalidad y tecnología, provocando conciencias mecanizadas. El performance surge como reacción a las tendencias modernistas y progresistas, expresa un cuerpo colectivo al evocar las memorias sociales propiciando la participación del espectador, conteniendo valores psicoterapéuticos en el poder cultural que poseen.¹²

Creo que sería importante mencionar cómo se puede manipular la memoria a través de discursos religiosos, míticos y actualmente mass mediáticos. En este sentido el problema de la memoria y el olvido se transforma en un conflicto fundamental, pues es una herramienta para el dominio del poder, lo que Marx llamará la superestructura, la construcción de fundamentos ideológicos sociales e individuales.

1.4. Declaración de intención

Presencia es mi primera muestra individual, y es importante para mostrar mis procesos en tanto a diferentes soluciones formales con las que he me enfrentado a lo largo de mi formación artística, por ello propongo este proyecto como una presentación multidisciplinar que posee un conjunto de obras que comprenden videoinstalación,

¹²Gabriela Alejandra Monteros Araujo, *Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual*. (Quito: Universidad Central del Ecuador, Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Artes Plásticas, 2012) pág. 46.

fotografía intervenida, instalación artística con objetos, performance, danza, instalación sonora, y objetos sensoriales relacionales; piezas con las cuales pretendo evocar recuerdos, anécdotas, personas, objetos, pérdidas, emociones, sensaciones, construcciones lógicas, imaginarios, sueños, que me permitan a mí y al público reflexionar sobre la manipulación y apropiación de la memoria a través de la acumulación de los recuerdos.

Quiero generar una identificación colectiva crítica y reflexiva desde una memoria individual e íntima con el fin de cuestionarnos nuestros propios recuerdos, arquetipos sociales, convenciones culturales para así descubrir nuestra identidad, y deseo hacerlo a partir de la narración rizomática, de historias que me contaron mis tías abuelas, parientes y vecinos en mi niñez. Historias como la de la mujer que es tragada por la luna al salir por las noches, o la de la pelota y la anaconda que vivían en las sábanas; historias que me contaron sobre la llamada «casa vieja» en la que viví mis primeros años, historias del payaso que vivía en las paredes y que solo yo podía ver, recuerdos de los juegos con mi hermana y los bailes navideños que inventábamos; recuerdos de las vacaciones en que viajé con mi abuela al campo el fin de semana previo de la semana en que falleció; historias sobre vivos y muertos, sobre fantasmas de antepasados que habitaban espacios y habitan en las cosas, quiero contar un pedazo de mi historia y quiero que el espectador arme el rompecabezas de sus propios recuerdos.

Prevé la realización de la muestra en un espacio fuera del museo o la galería, ya que me interesó adentrarme en la estética misteriosa, teatral que me otorga una casa roída por el tiempo, ya que las obras tendrían un halo de intriga y extrañamiento; por tanto, para el montaje de las obras es importante el juego de luces, sombras y sonidos que aportan a esa atmosfera de sueños y recuerdos empañados.

¿Cómo pueden el archivo y las acciones corporales, como prácticas artísticas contemporáneas, resultar pertinentes a la resolución del tema de la construcción de identidad y subjetividad desde la memoria?

¿Cuáles son las posibilidades de entender el cuerpo como manifestación artística en sí misma, como memoria?

¿De qué modo una problemática que aborda temas individuales e íntimos como la de archivo personal y memorias singulares, pueden resultar en canales de expresión y comunicación que permitan al espectador identificarse, reflexionar y posicionarse de manera crítica sobre la misma?

¿Cómo abordar el tema ético de mi proyecto, en el que me refiero a mis archivos, experiencias íntimas e historias prestadas, sin llegar a dimensiones polémicas entre los discursos de lo privado y lo público?

¿Qué pistas entregaría al espectador para que siga el hilo conductor de la obra sin caer en lo ilustrativo?

2. Genealogía

Me resulta atrayente la obra de Christian Boltanski, artista contemporáneo francés conocido principalmente por su trabajo de instalación, video y archivo en el que a menudo en su trabajo incluye fotografías, ropas, objetos y materiales diversos. Este artista vivió el final de la Segunda Guerra Mundial, por lo que su obra se ve como un reflejo de ese acontecimiento.

Su vida y su obra se confunden adquiriendo una biografía falsa y presentada como tal, su arte representa una mezcla de la realidad cotidiana y ficciones que reconstruyen una vida que no es la suya, de este modo nos muestra que ha creado un mundo muy personal, autobiográfico, lleno de supersticiones y reliquias. Sobre su metodología de trabajo Boltanski dice:

Mi metodología de trabajo desde hace muchos años consiste en hacer un collage, en sacar cosas de aquí y de allá y combinarlas de nuevo. Lo que yo hago es desestabilizar... Me gusta que las cosas se puedan modificar. Cuando monto retrospectivas, me sirvo de cosas preexistentes que, una vez incorporadas a mi trabajo, nadie reconoce porque están transformadas. Para mí una exposición es como una cena improvisada: “rescato” elementos de mi cabeza y los preparo de nuevo.¹³

El trabajo de este artista consiste en coleccionar todo tipo de objetos, como un archivo, los que a su vez juegan con los espacios, como en la exposición *Migrantes*, generando siempre una atmósfera fantasmal, como creando un camino entre la vida y la muerte, realiza siempre grandes instalaciones con estos objetos, en dimensiones macro,

¹³Luisa Espino, *Christian Boltanski: «Mis obras son parábolas mudas hechas con medios contemporáneos»*. (Madrid; El Cultural, 2018). <https://www.elcultural.com/revista/arte/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos/41385> (Entrevista revista *El Cultural*)

llena cajas con fotografías de difuntos, crea montañas de ropa que pertenecieron a personas.

Boltanski reflexiona sobre el paso de las personas y su relación con los objetos, los cuales se convertían en un fetiche-objeto como una extensión del cuerpo ya ausente. El vestigio que deja el ser humano es un fuerte punto en su discurso artístico. Como se señala en una entrevista sobre su exposición *Migrantes* en el Hotel de Inmigrantes, Buenos Aires en el año 2012:

Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, hay tantas historias, acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles, que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida en una forma de polvo, digamos.¹⁴

Figura 5: Migrantes, Buenos Aires, Instalación 2014, Boltanski



Figura 2.1

¹⁴ Clarín, *El artista y sus obras con fantasmas*. (Buenos Aires: Clarín, Revista Ñ, 2012).
https://www.clarin.com/arte/christian-boltanski-buenos-aires_0_SJZZ00ovmg.html

Figura 6: Migrantes, Buenos Aires, Instalación 2014, Boltanski



Figura 2.2

Las clave dominante en la obra de Boltanski es la memoria y la identidad, con ella sus ramificaciones dirigidas a lo filosófico y metafísico, como la ausencia, la muerte, la infancia perdida, ésta a su vez se vincula con la magia y lo fantasmal; a este artista le interesa plantear preguntas sobre la vida y así poder transmitir emociones. Sus grupos temáticos coinciden con mis intereses, cómo recuerdo, realidad, ficción, la religión, la ausencia y lo cotidiano, además de las soluciones formales como el del medio instalativo, la fotografía y el video, me resultan muy próximos, en mis obras todos estos elementos se integran en una misma problemática biográfica e identitaria y al igual que él crea un mundo personal, nos posicionamos en el mundo del arte por medio del archivo, obsesiones, vivencias propias y ajenas, marcadas a lo largo de nuestras memorias; su obra se relaciona con la ausencia, con el objeto convertido en cuerpo y presencia juega con lo ritual y espiritual, para mí Boltanski es una especie de nigromante contemporáneo que trae a la vida a esas personas que dejaron una huella, sus objetos; por lo tanto Boltanski es un referente pertinente para mi proyecto.

En el cine de Philippe Grandrieux la relación entre las imágenes extrañas y las acciones de los personajes convierte el universo fílmico en un esquema fragmentado de las narrativas multiplicadas que pueden hacer mucho más que contar una historia.

Su obra *La vie nouvelle*, una nueva vida en español es una película intensa e incómoda, difícil de ver; que nos invita a ser espectadores del infierno personal de cada personaje, transcurre en el mundo peligroso y denso de Europa, en donde reina la

corrupción y las redes de prostitución, de mujeres secuestradas que son vendidas como carne al mejor postor. Seymour es un joven extranjero que se obsesiona con una prostituta al punto de quererla solo para él, inicia un recorrido al universo decadente, perverso y erótico que nos propone el director. Para realizar esta película se basó en el mito griego de Orfeo, quien pierde a su esposa, la Ninfa Eurídice y va a buscarla al infierno.

Pero más allá de la historia, lo que le interesa a Grandrieux es buscar lo primario, lo animal y lo expresa mediante la presencia de los cuerpos; y el deseo que proyectan estos. «Mis personajes son más bien entidades sometidas a intensidades, a energías múltiples, a afectos que los atraviesan de forma totalmente repentina. De eso se trata *La vie nouvelle* ». ¹⁵

Nicole Brenez, crítica de cine, en una entrevista publicada en Rouge afirma: «Para mí *La vie nouvelle* es la primera película que filma el interior del cuerpo -no solo nuestra fisiología-, sino también todo aquello que nos habita.» ¹⁶

El director quiere mostrarnos los estados de transformación física, afectiva, mental que atraviesan los personajes desde dentro hacia el exterior, convirtiendo a los cuerpos en una imagen que despliega erotismo y devenir animal; por ello no trabaja con actores, sino que prefiere trabajar con performers y bailarines que puedan aportar en sus representaciones de una manera no narrativa. Su preocupación por mostrar el cuerpo como un paisaje llevó al director a ser él mismo operador de cámara, ya que es importante en sus obras la característica de materialidad plástica que consigue desde el lenguaje audiovisual.

Esto de la interioridad consiste al fin y al cabo en tratar de transmitir tus propias sensaciones no a través de ideas, sino desde el interior de cierta opacidad inherente a ellas. Es decir, no intentar que la cosa sea explicada o explicable, o entendida o comprensible sino atrapada, captada por los medios que posee el cine mismo. Es en este punto que hay una interioridad, del cuerpo y desde el cuerpo, y también en el modo en que mi cuerpo está en juego cuando filmo. ¹⁷

¹⁵ Cloe Massotta, *Entrevista a Philippe Grandrieux*. (Barcelona: Transit, cine y otros desvíos, entrevista *Panoramica*, 2010). <http://cinentransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>

¹⁶ Cloe Massotta, *Entrevista a Philippe Grandrieux...* 2010.

¹⁷ Cloe Massotta, *Entrevista a Philippe Grandrieux...* 2010.

Figura 7: La vie nouvelle, largometraje 2002, Philippe Grandrieux



Figura 2.3

La presentación de los cuerpos en el audiovisual, cómo es su plasticidad, su fuerza, el trabajo con la luz, su disposición en el espacio, su propia creación del espacio es algo que me interesa y me vincula con la obra de este artista, al ser un referente en la creación de mi alter ego *El Unicornio Rojo*.

Al igual que este artista, mi interés por la corporalidad se desarrolla desde lo mutable y poco reconocible, algo que se hace en prácticas corporales como el *butoh* o la danza contemporánea, que hacen un guiño a los ritos y transmutaciones de personajes ficticios en mis obras; además de la relación con el mundo de los sueños o lo subterráneo de la memoria, el tratamiento plástico y estético en la imagen en movimiento con la que cuento mis recuerdos y pesadillas; en mi caso, una situación narrativa rizomática predominante que me guía a una expresión emocional, a una extrañeza con los personajes o, a un volver a mirar el desarrollo de las acciones.

La desfiguración es importante en la filmografía de este artista, y en mis obras toma un lugar importante y es expresada de diversas formas mediante el lenguaje audiovisual, el uso de desencuadres, planos detalles, fueros de campo, tanto visuales como sonoras; la imagen como relieves opacos que nos producen un difícil reconocimiento de lugares y personajes, lo que ayuda a la abstracción de rostros y cuerpos, resultando en una disolución de la identidad y la fragmentación de personajes; transformando así el paisaje corporal en un paisaje no humano.

Figura 8: La vie nouvelle, largometraje 2002, Philippe Grandrieux



Figura 2.4

Figura 9: MEURTRIÈRE, performance 2015, Philippe Grandrieux



Figura 2.5

Figura 10: White Epilepsy, largometraje 2012, Philippe Grandrieux

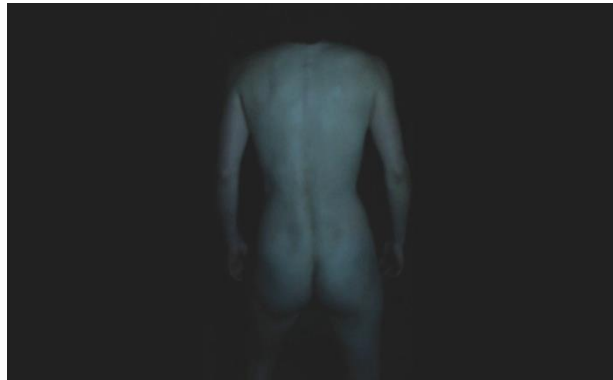


Figura 2.6

Por otra parte, la intimidad que muestra la obra de Jonas Mekas me resulta interesante; este cineasta lituano revolucionó el concepto de cine documental experimental con su filosofía de captar lo intrascendente del día a día, lo aparentemente insignificante de lo cotidiano, transformarlo en poética audiovisual. La obra de Jonas Mekas nos revela la verdadera naturaleza de la vida en sí misma, sin filtros y cambiando nuestra percepción sobre la conservación de los momentos habituales.

En su largometraje *Walden diaries notes and sketches* de 1969 Mekas graba aparentemente todo su día a día y todas sus horas; sin embargo reconocemos que eso es imposible; entonces ¿Qué es lo que Jonas Mekas decide grabar? como dice en su vídeo *Self-Portrait* (1980) «¿Por qué filmo? No lo sé. Voy por la vida filmando y ni siquiera sé por qué lo hago. No hago documentales, hago diarios».¹⁸

Existen entonces momentos decisivos y/o momentos al azar que, guiados por la intuición, se convierten en el resultado de una bitácora artística sin embargo queda la pregunta ¿Qué quiero recordar y qué quiero olvidar? Es esta la conexión que encuentro con este artista, este punto de quiebre que aborda la intimidad, la permanencia o lo efímero de nuestros recuerdos, tomando en cuenta los tiempos actuales, donde nuestras memorias son hasta cierto punto desechables, por ello también Mekas es concerniente,

¹⁸ Jonas Mekas, *Jonas Mekas Self-Portrait (1980)*. (New York, página web del artista, s.f.). http://jonasmekasfilms.com/online_materials/

debido a la transición de lo analógico a lo digital como medio formal que juega con esta dicotomía de realidad y ficción.

Mekas elige al cine como herramienta y medio para sus obras, ya que le permitiría expresar el dinamismo y la energía con la que él veía la realidad que deseaba capturar. Para mí, el video digital es el medio perfecto para subvertir esta idea de lo real; ya que la percepción de la inmediatez del archivo-recuerdo en video se ve afectado durante el montaje. Me acerco a Mekas en tanto a su manera de enfrentar la intimidad familiar, ya que la memoria familiar e identitaria es una constante en mi proyecto, y al igual que este artista, uso mi archivo personal de viajes y recuerdos grabados; sin embargo, también integro mi registro y archivo no casual, ya que planeo los registros, causo los extrañamientos y armo los escenarios, jugando con una realidad alterna en un afán de recolectar y coleccionar recuerdos propios y ajenos.

Figura 11: Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas



Figura 2.7

Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas

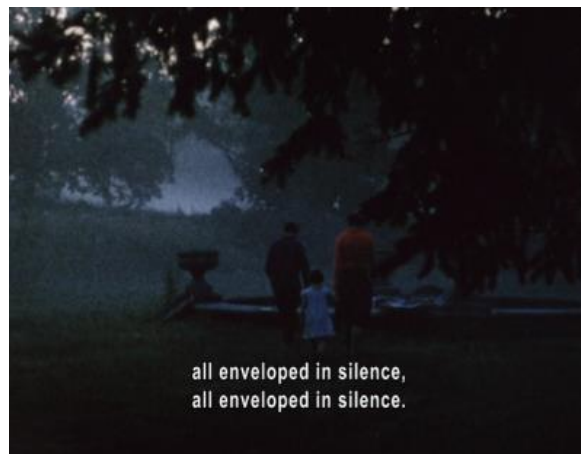


Figura 2.8

«El archivo es la base de lo que se puede decir en el futuro sobre el presente cuando se haya convertido en el pasado»¹⁹, afirma Aleida Assmann en el artículo *Canon and Archive*. El archivo no es del todo pasivo, tiene la característica de multiplicar sus significados y potencializarse con un objetivo político, sentimental, estético, histórico, e inquieta con su materialidad; el pasado no deja de crecer y se ve reflejado en los descubrimientos, datos, películas, fotografías, objetos a los que se le establece un valor de permanencia en el presente que va de las memorias individuales e íntimas al colectivo.

Figura 12: *Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas*

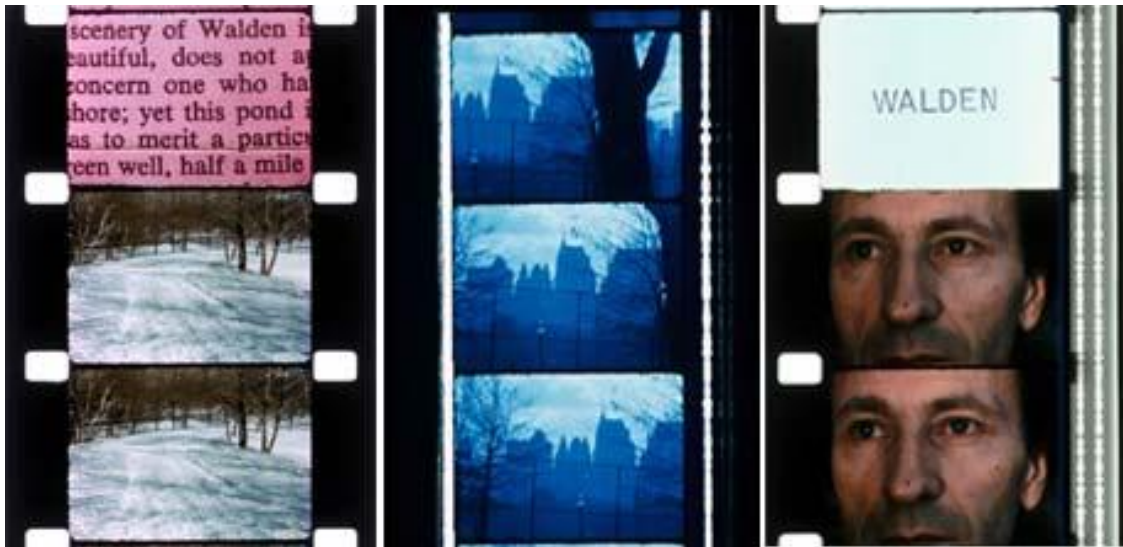


Figura 2.9

Walden diaries notes and sketches, largometraje 1969, Jonas Mekas



Figura 2.10

¹⁹ Aleida Assmann, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Aleida Assmann, "Canon and Archive". (Berlin/New York: Walter de Gruyter, Editorial Board / Wissenschaftlicher Beirat, 2008) págs. 97-107.

La obra *Baba antropofágica*, nace de un sueño constante de su autora Lygia Clark, su experiencia onírica se convierte en imagen y luego va tomando forma al mezclarse con situaciones cotidianas, tanto de Clark como de personas ajenas a esa experiencia personal; conformando así un grupo que trasladaría la experiencia a rituales en los cuales Lygia se convertiría en la guía.

Esta obra no nace como arte terapia; sino que su producción se convirtió en un juego relacional que proporcionaba una sensación de liberación a través del juego sensorial, la creativa y la creación, sin dejar de lado la experiencia íntima del colectivo participante. Clark comenta sobre su propuesta:

Todo comenzó a partir de un sueño que me perseguía todo el tiempo. Soñaba que abría la boca y tiraba sin cesar una substancia, y a medida que eso ocurría sentía que iba perdiendo mi substancia interna y eso me angustiaba mucho, principalmente porque no terminaba de perderla. Un día, después de haber hecho máscaras sensoriales me acordé de construir una máscara que tuviera una carretilla que se tragara la baba. En seguida se realizó lo que se llamó "Baba antropofágica", en la que algunas personas tenían carretillas para expulsar e introducir la baba en la boca. Después de eso sólo tuve un sueño: estaba tirando de la boca esa baba hasta que todo lo que había salido se transformó en un capullo que inmediatamente introduje en mi boca. Entonces nunca más soñé con eso.²⁰

Figura 13: Baba antropofágica, Performance 1973, Lygia Clark



Figura 2.11

²⁰Ximena Narea, *Lygia Clark, Fusión del arte y la vida Apuntes en torno a la obra de Lygia Clark*. (Suecia: Heterogénesis, s.f.). <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Narea.html>

Para Lygia Clark la liberación por medio del arte era importante, por ello sus claves dominantes fue la terapia por medio de las relaciones personales a través del ritual y las acciones aparentemente cotidianas que extraía de ese contexto para llevarlas al terreno artístico. Salir de lo cotidiano se volvió algo interesante para ella, ya que le otorgaba solemnidad, efimeridad y contexto, la artista así aterrizaba ideas en un terreno próximo a la performance, convirtiéndose en una especie de *shamana*, creó varios objetos que permitían salir de esa realidad y ponerse en contacto con la sensorialidad del propio cuerpo o el de otros.

Figura 14: *Baba antropofágica*, Performance 1973, Lygia Clark



Figura 2.12

En palabras de Fritz Perls:

El hombre en el plano psicológico necesita de “Contacto” de igual manera que en el plano fisiológico necesita comer y beber para sobrevivir. Estos dos planos son primarios en la sobrevivencia humana; ya que existe un sentido de equilibrio social y psicológico tan agudo como su sentido de equilibrio físico.²¹

Encuentro una estrecha relación entre la obra de Clark, el pensamiento del Psicólogo Perls y mi propuesta artística, ya que Lygia trabajaba desde su archivo personal de memorias y las de sus *pacientes*. Conversaba sobre sus miedos, tristezas, fragilidades y llegaba a una curación por medio del sentido del tacto, sumamente importante para ella,

²¹ Fritz Perls, «*El Enfoque Gestáltico y Testigos de Terapia*», Cap. 2, *Mecanismos Neuróticos*. (Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1982).

proponía un juego en el que involucraba el cuerpo, para por medio del método sensorial llegar a una curación. En mi propuesta los objetos no se quedan pasivos, las instalaciones responden a la relación y acercamiento con el espectador que se encontrará involucrado en una experiencia del tipo sensorial, descubriendo así algún recuerdo, asumiendo una introspección de sus intimidades, no necesariamente negativas pero que contribuyan a generar una reflexión crítica en cuanto a sus identidades.

2.1. La cuestión Ritual

Conviene aquí tener un acercamiento a las nociones de ritual y cómo éste se involucra con la obra en el campo artístico. En primera instancia el ritual engloba una serie de pasos para un fin de acuerdo a normas pre establecido, esta serie de pasos o ceremonia se repite de forma invariable, sin embargo, la finalidad del rito no es arbitrario, no debe confundirse con costumbre, el rito tiene un fin, el recrear y **conectar con un mito** para una finalidad superior.

Esa serie de pasos son reproducidas en el tiempo a partir de un *arquetipo*, como una forma de **recrear ese acto realizado por un dios, un héroe o un antepasado**. Estas figuras son las que se consideran fundan el modelo ritual. En su libro *El eterno retorno*, Mircea Eliade señala sobre el rito lo siguiente:

El casamiento y la orgía colectiva nos remiten a prototipos míticos; se reiteran porque fueron consagrados en el origen (“en aquellos tiempos”, ab origine) por dioses, “antepasados” o héroes.²²

Estos actos pueden se han observados tanto en culturas primitivas, en ceremonias de iniciación por ejemplo o en la actualidad, un ejemplo es en la liturgia, la misa en donde el pan y el vino son consumidos como acto simbólico de tomar y beber del cuerpo del señor, rito instaurado por la figura del mesías en su última cena.

(...) entre los “primitivos” no sólo los rituales tienen su modelo mítico, sino que cualquier acción humana adquiere su eficacia en la medida en que repite

²² Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. (Buenos Aires: 1a ed. - Emecé, Traducción de: Ricardo Anaya, 2001). pág. 7.

exactamente una acción llevada a cabo en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado.²³

Los mitos se encuentran en la historia de la humanidad desde las culturas primitivas, en donde se buscaba significar el mundo a través de ellos, eran la explicación de los eventos de la naturaleza. En mi contexto, aquellos mitos devienen de costumbres familiares, quienes desde su origen rural conservaban aquellas creencias místicas o fantásticas, los cuales se sincretizaron con ritos y creencias católicas. No era extraño entonces observar a mis tías formar un círculo tomadas de las manos y realizar una oración al río y a las fuerzas del campo para que bendigan a los alimentos, para posteriormente realizar una oración católica con el mismo fin. Esta acción evidencia la idea del rito (generar un círculo tomadas de las manos y realizar una oración) con el fin de conectar con un mito (la fuerza protectora de la naturaleza), con un fin superior (el bendecir los alimentos que se van a consumir). Encuentro entonces que esta acción tiene un origen mítico, y en este caso este rito es heredado a mí por mis antepasados.

Dentro de la ontología de los mitos arcaicos Eliade encuentra tres puntos que ayudan a comprender la base de su estructuración:

1° los elementos cuya realidad es función de la repetición, de la imitación de un arquetipo celeste;

2° los elementos: ciudades, templos, casas, cuya realidad es tributaria del simbolismo del Centro supraterrrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en “centros del mundo”;

3° por último los rituales y los actos profanos significativos, que sólo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados ab origine por dioses, héroes o antepasados.²⁴

En el tercer punto planteado por el autor es donde me quiero detener, **en los actos profanos significativos**. Aquellos actos que tiene un origen extrahumano, de carácter sagrado, la danza en sus inicios lo ha sido. Al igual que el ejemplo, existen otros casos en mi contexto que tienen que ver con la danza y el movimiento, la danza como rito, como forma o vehículo de conexión con el mito, el recrear o configurar una danza entendiendo su carácter ritual, me es interesante para abordar este proyecto, la idea de una

²³ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno...* Pág. 18.

²⁴ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno...* Pag 8.

reactualización de aquel tiempo en donde se conjugan aspectos del campo del arte, con la idea de recordar a los antepasados por medio de sus ritos heredados, vinculados con los objetos, la presencia, la muerte, el movimiento y la memoria. Respecto a la danza Eliade sostiene que:

Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre; ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (pasos laberínticos, saltos, ademanes efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etcétera), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo”²⁵.

En la *Terapia Gestalt* de Perls el ritual también es mencionado como estrategia de sensibilización para llegar a ese contacto con el otro, Clark lo pone en evidencia al generar situaciones rituales y performáticas, por mi parte al crear instalaciones y objetos relacionales, propongo acciones de carácter vinculante con el espectador, basándome en historias fantásticas sobre rituales que escuché en mi niñez, llevando al público a experimentar una situación única y efímera, sin embargo, al igual que el ritual, resultará liberadora para que los conduzca a momentos de identificación de sus recuerdos con mis relatos.

Y es que, el aspecto ritual transforma el lugar en un espacio en donde el mito se reactualiza, pero desde el campo del arte. Se crea una conexión participativa entre el espectador y el artista, estimulando y creando capas de sentidos, en donde el artista construye mediante su acción una presencia de carácter fenomenológico, realizando una función de guía, invocadora, sanadora, curadora, como en el caso de Lygia Clark, una especie de artista *Chamán*.

Ya he mencionado varias veces el término *Shaman* o *Chamán*, pero cabe conceptualizarlo para poder tener un mayor entendimiento teórico, tanto desde su construcción como su función.

En las diferentes culturas, un Chamán es una persona dotada de habilidades mágico-religiosas, con una habilidad curativa, que es iniciado mediante una herencia chamánica o por propia voluntad mediante ritos, que tiene contacto con elementos

²⁵ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno...* Pag 10.

naturales y sobrenaturales, almas, o fuerzas metafísicas, también es capaz de tener un tránsito entre la vida, la muerte, el cielo y el infierno. Mircea Eliade explica que no hay que confundirlo con hechiceros magos:

Desde que principió el siglo, los etnólogos adoptaron la costumbre de emplear indistintamente los términos chamán, hombre-médico (medicine-man), hechicero o mago, para designar a determinados individuos dotados de prestigios mágico-religiosos y reconocidos en toda sociedad "primitiva".²⁶

Pero la diferencia entre los magos y hechiceros es que el Chamán, además de poder "realizar" magia y hechizos, hace la función de *psicopompo*, es decir conducir las almas, estar en contacto con ellas, no desde una posición (en donde el alma ajena tiene el control del cuerpo que posee) sino desde un dominio. De hecho, hay una importancia en la iniciación del chamán con respecto a la visualización de espíritus.

(...) en todas las variedades de iniciaciones chamánicas: "ver" a un espíritu, en sus sueños o en vela, es señal segura de que se ha obtenido en cierto modo una "condición espiritual", esto es, que se ha rebasado la condición humana profana.²⁷

Desde esta significación de una forma simbólica encarno el papel de *artista chamán*, en un diálogo directo con los *espíritus de mis antepasados*, los cuales son invocados de *manera ritual* como como un gesto de última convivencia, última reunión, en donde esos afectos no generados en vida son establecidos a manera de honramiento por medio del rito y la danza, además de la significación simbólica de los objetos, generando así una sublimación, una catarsis, entendiendo que: «**Chamanismo es la técnica del éxtasis**».²⁸

²⁶ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. (México: Fondo de Cultura Económica de España, 2001). pág. 5. <http://librosoterico.com/biblioteca/ESPECIALES1/Eliade-Mircea-El-Chamanismo-y-las-Tecnicas-Arcaicas-del-Extasis.pdf>

²⁷ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas* ... pág. 46

²⁸ Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas* ... pág. 5.

2.2. Imagen y memoria

La identificación entre imagen y memoria nos devuelve un hecho, una experiencia, momentos o personas que de alguna forma queremos conservar en nuestros recuerdos; por ello nuestro cerebro guarda las imágenes en algo a lo que se podría llamar *fotografías mentales*, pero más allá de guardar una imagen, conservamos también los sonidos, olores, luces, sensaciones, sentimientos y percepciones que terminan de armar la escena o momento de nuestras vidas que recordamos, lo cual lo vuelve a la imagen en algo más complejo convirtiéndolo en secuencias de fotografías mentales.

Basada en esta idea de secuencia de imágenes capturadas por el cerebro para conservar los instantes, Walter Benjamin desarrolla su teoría sobre el *Jetztzeit*; el tiempo y el ahora, tratando de que al recuperar el pasado la restauración de las imágenes sea posible en el presente. «El “tiempo-ahora” se redime en el presente mediante la experiencia nueva».²⁹

El fugaz instante detenido en una imagen mental nos ayuda a ir construyendo recuerdos sobre los vestigios de la memoria, como una interrupción en la historia en la que acudimos al pasado para crear una nueva historia que se acople al presente. Con esta idea pongo en manifiesto nuestra capacidad de identificarnos con recuerdos propios o ajenos, apropiarlos y crear nuevas realidades, tenemos la capacidad de eternizar un momento reformulando el pasado que es la huella del origen de nuestras vidas y al que inevitablemente acudimos al construir nuestro presente. «El presente abre, a través del recuerdo, al pasado en un retorno hacia el origen esencial en el que dicho presente encuentra su propio sentido al actualizar las virtualidades pasadas».³⁰

Este concepto de Benjamin y el *Jetztzeit*, cobra importancia en mi proyecto en tanto a la idea de que nuestro presente se encuentra suspendido en el pasado, pero este a su vez es modificable y se adapta al ahora:

(...) el hombre posee un presente que es el punto donde el devenir se transforma incesantemente en pasado. La conservación del pasado sólo es posible a manera de imagen -imagen instantánea, además- y la conservamos gracias a nuestra relación cognoscitiva con dicho pasado. De esta manera es posible que “vibre” en el presente.³¹

²⁹ Ana Lucas, *Tiempo y Memoria*. (Madrid, 1994). Pág. 33

³⁰ Ana Lucas, *Tiempo y Memoria*... pág. 57.

³¹ Ana Lucas, *Tiempo y Memoria*... págs. 76-93.

Estas imágenes que presentaré se convierten en una imagen que puede ser apropiada y re-configurada por otros para adaptarse a sus recuerdos y, por ende, a sus estatus del *ahora*. Para mí es interesante esta relación de imagen y tiempo, ya que al citar al pasado no implicamos una repetición, sino más bien una transformación, por ello mis obras proponen esa ficcionalidad de los recuerdos que en detalle se han deteriorado, desdibujado y que aparecen como fantasmas o sueños, reivindicando de esta manera el presente; sin embargo, a pesar de la poca nitidez de los recuerdos las sensaciones quedan intactas y conllevan una fuerte carga emocional, está claro que cada individuo tiene una manera distinta de mirar, ver y sentir, a pesar de enfrentar una misma situación, las imágenes pueden ser superficiales para unos o profundas para otros, incluso remover en cada uno cosas muy diferentes, como en el caso de las pérdidas de seres queridos por ejemplo, por lo que apelo a ello para lograr una mejor identificación entre mis memorias íntimas y las memorias de los espectadores.

2.3. Lo expuesto y lo oculto, el problema del archivo.

Es importante también, para mi proyecto, el concepto de archivo que ha sido desarrollado por la teórica española Ana María Guasch, quien define «el archivo como un punto de unión entre la memoria y la escritura (...) Como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico».³²

Por lo tanto, su perspectiva sobre el archivo me es pertinente debido a esa transformación y reconfiguración de imágenes que me interesa, ya que dentro de mi marco vivencial no cuento con un completo archivo de memorias lo cual provoca las ficciones en mis relatos, en las que tomo anécdotas propias y prestadas. De esta manera al reconstruir el pasado renuevo el imaginario que se abre a múltiples narraciones, como recuerdos inagotables. Guasch nos dice que:

En la génesis de la obra de arte “En tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración

³² Anna Maria Guasch, *Arte y archivo 1920 2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*. (Madrid: Ediciones Akal, 2011).

lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositonable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.³³

Esta teórica, al abordar el tema de archivo, hace hincapié en las formas de archivo familiar cuestión que me interesa ya que, dentro del asunto de memoria, identidad y convenciones sociales, el núcleo familiar es el que va dando forma al sujeto y por ende a su imaginario. En mi experiencia esta formación se va dando desde los objetos que decoraban la casa, hasta las creencias en ritos y leyendas contadas por mis mayores a manera de juegos. Guasch cita a Jacques Lacan acerca de la formación del “YO” «Mirarse en el espejo, al igual que ser visto en la sociedad, sería el medio de construir e identificar el yo».³⁴

Nos formamos a partir del entorno y las interacciones de quienes nos rodean es decir que en términos de Lacan somos el espejo de quien nos forma y a partir de ello crecemos con estereotipos, prejuicios, relatos, memorias, etc. En este caso el archivo, las imágenes del pasado funcionan como fragmentos, vestigios que pueden ir construyendo y reconstruyendo nuestra identidad.

1A propósito de la memoria y los registros que eventualmente deviene en archivos, es necesario examinar las reflexiones que hace Derrida respecto al archivo. Derrida realiza cuestionamientos y reflexiones sobre lo que llamamos archivo, identificando como uno de sus males el que no tenemos un concepto claro para lo que queremos denominar archivo, entendiendo a su vez que existe un contraste en tanto que el archivo conserva e instituye³⁵. Consideramos archivo al lugar donde se almacena la información, que es custodiada por una *autoridad arcontica*³⁶, que conserva, pero a la vez instituye, pues el archivo como tal se reformula al ser consultado en el presente, es puro porvenir, el archivo consigna y es recuperado,

³³ Anna María Guasch, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. (S.l.: Materia 5, 2005). pág. 158. <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>

³⁴ Anna María Guasch, *Autobiografías visuales: del archivo al índice* (Madrid 2009: Ediciones Siruela), pág. 17

³⁵ En ‘*Mal de archivo*’, Jacques Derrida analizó las fuerzas que operan en la conformación del archivo como recipiente del subconsciente, donde habitan nuestros fantasmas familiares, subrayando la relación existente entre poder y archivo. Para este autor, todo archivo, como arca de la memoria, es al mismo tiempo instituyente y conservador, revolucionario y tradicional. <http://scqqlab.info/mal-de-archivo/>

³⁶ De arconte, Magistrado supremo encargado del gobierno en las antiguas ciudades griegas: *el arconte ateniense gobernó tras la muerte del rey*. <https://www.wordreference.com/definicion/arconte>

(...) la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir.³⁷

De igual forma la parte de la memoria o de la historia que se omite pasa por revisión, represión, negación y censura, lo que nunca fue archivo.

Parte de mi archivo para la muestra son fotografías; W. Benjamin se refirió a este registro obtenido por la cámara como «el instante captado de una aparición irrepetible», Susan Sontag a propósito reflexiona sobre la imagen:

Todas las fotografías son memento mori (...) Las fotografías afirman la inocencia y vulnerabilidad de unas vidas que se encaminan hacia su propia destrucción, y esta relación entre fotografía y muerte persigue insistentemente a todas las fotografías de personas.³⁸

Esta idea resonó en mí ya que hacer una fotografía es capturar un instante donde se hacen presentes la mortalidad, fragilidad, mutabilidad de las personas y de algunos objetos. En palabras de Sontag:

(...) las cámaras reducen la experiencia a miniaturas, transforman la historia en espectáculo. Aunque crean identificación, también la eliminan, enfrían las emociones. El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real que resulta, a largo plazo, moralmente analgésica y además, a corto y largo plazo, sensualmente estimulante.³⁹

³⁷ Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. (S.l.: Edición digital de Derrida en castellano, Conferencia pronunciada en Londres, 1994, Traducción de Paco Vidarte, s.f.) pág. 20. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

³⁸ Susan, Sontag, *Sobre la fotografía*. (México: Santillana Ediciones Generales, S. A. de C.V. traducción de Carlos Gardiní: Edhasa, 1981, 2006). Pág. 32.

https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf

³⁹ Sontag Susan, *Sobre la fotografía*... 2006. Pág. 158.

Susan Sontag pensaba que la idea de fotografía solo adquiere valor con el paso del tiempo, al igual que Roland Barthes; sin embargo, él pensaba que este valor deviene de la desaparición o la muerte del sujeto fotografiado. Su libro *La cámara lúcida* tiene como tema principal la muerte y la búsqueda de la esencia de la fotografía a través de lo que él llama su *noema*, que traducido del griego sería «lo pensado acerca de»; la fotografía nos impide negar lo fotografiado, así se encuentra una relación entre el pasado fotografiado y lo real y eso es la esencia en sí, por lo tanto, el noema se entiende como «esto ha sido».

La fotografía al ser uno de los medios más usados en mis prácticas profesionales y artísticas se encadena a la idea de obstinación a la presencia del referente fotografiado. Este medio a su vez reproduce el infinito de un instante que ocurrió solo una vez.

La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. La fotografía lleva siempre su referente consigo y están marcados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre (...) Precisamente es esta adherencia del referente lo que provoca que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la fotografía (...) Hay algo terrible en toda fotografía: el retorno de lo muerto.⁴⁰

Me interesa esta idea de Barthes sobre profundizar en la fotografía proponiéndola como una herida que tarda en cicatrizar que conduce a sentimientos como el amor, la nostalgia y en ocasiones el odio.

La inmovilidad de la foto provoca una confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente. Lo que está claro entonces es que la foto es literalmente una emanación del referente (...) Toda fotografía es un certificado de presencia.⁴¹

De esta manera, podría plantearse que «la fotografía puede ser loca o cuerda. Cuerda si su realismo no deja de ser relativo. Loca si ese realismo es absoluto. Éxtasis fotográfico».⁴²

⁴⁰Roland Barthes, *La cámara Lucida*. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1990). pág. 33, 34, 35. https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf

⁴¹ Roland Barthes, *La cámara Lucida*... pág. 145

⁴² Roland Barthes, *La cámara Lucida*... pág. 195

En contraste a la presencia, me gustaría introducir un concepto que es importante para el proyecto, que de cierta forma se lo ha tocado en este capítulo pero que no ha sido evidenciado de manera explícita, este es el concepto de lo *siniestro* «Das Unheimliche» o también traducido como lo *ominoso*. Al igual que Derrida en la definición de archivo, Freud encuentra una complicación al tratar de definir el término, acercándose a varias acepciones tomadas de diferentes lenguas.

Expondrá entonces dos caminos, uno desde la definición que ha dado el lenguaje y otra desde la experiencia común entre personas y cosas, indicando que:

Pueden entonces emprenderse dos caminos: pesquisar el significado que el desarrollo de la lengua sedimentó en la palabra «ominoso», o agrupar todo aquello que, en personas y cosas, impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, despierta en nosotros el sentimiento de lo ominoso, dilucidando el carácter escondido de lo ominoso a partir de algo común a todos los casos. Revelaré desde ya que ambos caminos llevan al mismo resultado: **lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo.**

En ese sentido lo ominoso es lo oculto, aquello que tiene su origen en el pasado y se devela. Freud, poniendo atención a una de las observaciones de Schelling sobre el concepto de ominoso introduce esta definición:

(...) tomamos nota de una observación de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que ***unheimlich* es todo lo que, estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.**⁴³

En ese sentido, me interesa ese carácter oculto que al final termina develándose, causando un efecto siniestro, mi propuesta versa de ese contenido en la medida en que aquellas historias familiares, aquellos mitos y rituales cotidianos, aquellos objetos simbólicos que permanecían en el seno de la intimidad ahora se desbordan, ahora se

⁴³ Sigmund Freud, *Obras Completas, de la historia de la neurosis infantil (el «Hombre de los lobos») y otras obras (1917-1919) XVII*. (Buenos Aires: Morrourtu Editores, Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, 1992). pág. 225.

conjugan en una articulación de símbolos y significantes que crean nuevas narrativas. El sentido ominoso se da al invadir la carga psíquica el espacio material, la realidad.

(...) con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se horran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo. En ello estriba buena parte del carácter ominoso adherido a las prácticas mágicas. Ahí lo infantil, que gobierna también la vida anímica de los neuróticos, consiste en otorgar mayor peso a la realidad psíquica por comparación con la material, rasgo este emparentado con la omnipotencia de los pensamientos.⁴⁴

En ese mismo sentido Freud rescata el sentido ominoso difundido por la superstición, refiriéndose al «mal de ojo» entendiéndolo que: «Quien posee algo valioso y al mismo tiempo frágil teme la envidia de los otros, pues les proyecta la que él mismo habría sentido en el caso inverso»,⁴⁵ A su vez, a través de la mirada y ciertos signos se asume una capacidad para hacer daño, «se teme un propósito secreto de hacer daño, y por ciertos signos se supone que ese propósito posee también la fuerza de realizarse».⁴⁶

En mi contexto, este aspecto oculto y ese temor ominoso se contrarrestaban con objetos cargados de significación, especie de amuletos que prevenían el mal de ojo como el hilo rojo, el bautizo doble, o infusiones cervaticas. Desde este concepto comprendo que la carga ominosa a estado presente en mi enfrentamiento con estas capas de creencias, contextos y rituales, a la vez que me sirve como soporte para explorar y potencializar aquellas escenas que desde la psique borran el límite entre la fantasía y lo real.

2.4. Resumen

Estas obras de los artistas antes mencionados me han ayudado a trazar mi camino hacia lo que quiero lograr, para acercarme y al mismo tiempo abordar de una manera práctica y conceptual mis intereses, además de sugerirme soluciones formales de las mismas.

⁴⁴ Sigmund Freud, Obras Completas... pág. 244.

⁴⁵ Sigmund Freud, Obras Completas... pág. 239

⁴⁶ Sigmund Freud, Obras Completas... pág. 240

Artistas como Philippe Grandrieux y Jonas Mekas son muy importantes para mi proyecto debido a la idea de registros manipulables, de igual forma Christian Boltanski y Lygia Clark me llevan a una reflexión sobre los objetos, rituales e intimidad.

En el plano teórico me resulta interesante y pertinente acercarme a las nociones de mito, rito, ritualidad, chaman y chamanismo, para comprender desde un plano místico, antropológico, fenomenológico, de qué forma operan ciertas categorías y cómo estas figuras atraviesan aún la contemporaneidad. Entender que el rito como una serie de pasos que conectan con el mito, para un propósito mayor, una sanación, una comunión, una unión etc. El campo del arte me da la posibilidad que ese rito conecte con un mito individual, un mito familiar, un mito personal, con fines superiores. Uno de ellos es el honramiento de mis antepasados, quienes simbólicamente son invocados a partir de su herencia ritual, construyendo así un símil entre la figura del chaman y de la artista, los objetos también son cargados de sentidos, los mitos retornan en el espacio expositivo, configurando así una narración que discursa desde mi historia personal, generando una presencia que se construye como memoria e identidad.

La utilización de mitos se procesa por medio de una actualización simbólica, pues, en la mayoría de los casos no hay una incorporación del pensamiento mítico en los moldes clásicos, sino una incorporación de elementos míticos que pueden hablar tanto de los asuntos de lo cotidiano, como de aquellos que se ocultan en lo más profundo del espíritu de los individuos. Mitos antiguos y tradicionales, oriundos de diferentes culturas, son, a veces, utilizados intencionalmente a través de resignificaciones.⁴⁷

Es pertinente también la teoría de Walter Benjamin sobre el *Jetztzeit*, y estas poéticas que se abren paso entre imagen y memoria, real o ficticia, además de la tendencia de archivo, su mal, y las narrativas fotográficas que proponen Anna María Guasch, Derrida, Susan Sontag y Roland Barthes en el análisis de sus textos, encuentro un panorama interesante y nuevas ópticas para ir más allá en mi producción artística, tomando conciencia de aquello oculto, de lo siniestro, lo ominoso.

⁴⁷ María Amélia Bulhões, *Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos*. (Porto Alegre: Revista de Teoría del Arte, (11), 2006). pág. 70.
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39981/41550>

Finalmente enfatizo en que mi proyecto busca provocar una identificación crítica y reflexiva de memorias desde la individual a la memoria colectiva con el fin de cuestionarnos nuestros propios recuerdos y convenciones culturales, para así redescubrir así nuestra identidad, tomando en cuenta imágenes que traigo desde mi imaginario y desde mí propio archivo vital, pero tomando en cuenta que también son historias apropiadas.

3. Propuesta Artística

Este proyecto artístico me ha ayudado a estrechar las relaciones con familiares y amigos, debido al proceso de investigación y búsquedas dentro y fuera de mis recuerdos, lo cual me ha permitido redescubrir mi imaginario y alimentar mi subjetividad, para determinar así los elementos que han contribuido en la formación de mi identidad.

Tomo como punto de partida, las historias escuchadas, anécdotas, leyendas, archivos y experiencias que hacen posible que mi propuesta artística se manifieste; es así como mi imaginario traza un escenario delicado pero oscuro a la vez por el contexto familiar, y la cercanía con leyendas que involucran nostalgias, pérdidas y ritos. Desde el enfoque de una mirada de intimidad me he propuesto generar un encuentro entre memorias.

Presencia es una propuesta de carácter expositivo, que incluye varias piezas artísticas multidisciplinares como video instalación, fotografías, instalación de objetos, instalación sonora y performance. La toma de decisiones en el desarrollo del proyecto ha sido extensa debido a la cantidad de archivo que he tenido que seleccionar, esto a su vez me ha llevado a cometer aciertos y errores que se han ido resolviendo con el desarrollo y la experimentación con los medios que propongo, y a su vez ha generado diversos cambios en torno al planteamiento inicial de las obras.

Para interpretar con claridad las obras, hay que ser empáticos y tomar en cuenta que esta propuesta surge de un imaginario personal que ahonda en intimidades y en memorias que están relacionadas a mi contexto familiar; sin embargo, es de mi interés provocar diferentes lecturas que activen memorias diversificando así, las historias que involucran los archivos.

Mi contexto familiar está situado en un estrato social bajo, con una genealogía proveniente de las zonas rurales de las provincias de Manabí (Materna) y Los Ríos (Paterna), que emigraron a Guayaquil en los años 70's y que a principios de los 90's formarían mi núcleo familiar actual. Es por ello que mi infancia se ve atravesada por una serie de creencias católicas y ritos religiosos ancestrales, que desarrollarían mi imaginario dentro de lo mítico y lo fantástico; sumado a esto, la vivencia en una casa familiar antigua alquilada en el sector del suburbio que a su vez escondía algunas historias de *fantasmas*.

Las tradiciones son importantes en mi familia, pero también son flexibles e híbridas, por lo que la práctica de rituales ancestrales y de carácter conmemorativo para

los antepasados siempre llamó mi atención, crecí con la idea de que los espíritus de mis familiares habitaban en los objetos y los espacios oscuros de la casa vieja.

En mi transitar por la niñez se volvieron importantes las historias que me contaban mis tías abuelas sobre acontecimientos extraños de su pueblo, sobre mujeres que eran devoradas por la Luna, la anaconda que vivía en las sábanas, o las mil aventuras de los objetos que decoraban la casita de madera que se encontraba en la sala.

Esta mezcla de leyendas, anécdotas y prácticas míticas fueron acercándome a un imaginario que se manifestaba por medio de los sueños y juegos, que posteriormente luego del fallecimiento prematuro de mi abuela paterna, me llevaron a imaginar a un ser que conversaba conmigo, rondaba en mi casa, paseaba por las fotos y habitaba en mi memoria; sin embargo, los mayores lo asumían como algo normal, tal como un amigo imaginario.

Estas historias, acompañadas de creencias, la casa vieja, ritos, fiestas, buenos momentos, juegos con mi amigo imaginario y anécdotas sobre antepasados que no conocí o iba perdiendo con el tiempo, sin duda marcaron mi ser. En lo que mi familia creía, era lo que me estaba construyendo y dejaba sus huellas, lo cual ahora traduzco en producción artística.

Presencia intenta volver a esos lugares, e instantes que hacen posible la manifestación de mi imaginario y mis creencias. Lugares que habitan en mis recuerdos que a pesar de las transformaciones que han tenido con el tiempo, se encuentran vivos.

3.1. Procesos

Desde el año 2016 he realizado algunos ejercicios con el video partiendo de los procesos que involucraban una investigación corporal previa y lo he anidado a una investigación sobre los rituales, presencias y las historias que me contaban mis familiares sobre los objetos que se heredan; dando como resultado la investigación sobre este proyecto.

Así fue como nació *Nigromante* en el año 2016 desarrollada para la clase de puesta en escena en el ITAE. Este video de 6 minutos aborda el tema de la presencia y la ausencia, desde el uso de dos objetos que posteriormente se constituirían en otras obras.

El uso de un reloj de pirámide y un vestido de bautizo pertenecientes a familiares fallecidos, trajo consigo esa reflexión sobre la muerte y la presencia de sus espíritus

habitando en dichos objetos. Sumada a esta energía, integro a un personaje que habita entre este mundo y el mundo de los muertos; el hombre sin rostro, el nigromante.

Figura 15: Nigromante, video/6:24mnts, 2016



Figura 3.1.1

En el año 2017 asistí al taller de Performance *El Placer de Exponerse* dictado por la artista cubana Mariela Brito. Luego de una serie de ejercicios, la tallerista propuso realizar una acción que involucre algo personal; así que tomando en cuenta mi interés por el uso de las máscaras y la lana roja usada como amuleto de protección en recién nacidos como una tradición familiar que parte de rituales ancestrales de familias latinoamericanas; desarrollé una investigación que daría paso al nacimiento de mi alter ego.

El unicornio rojo, un personaje que representa una *kabbalah*, protección, feminidad, memoria, emoción, miedo, amor y sangre. Este personaje se volvería parte importante en mi vida y en mi obra, ya que luego se transformaría en mi guía por el pasado.

Figura 16: Alter ego El unicornio rojo 2017, Guayaquil

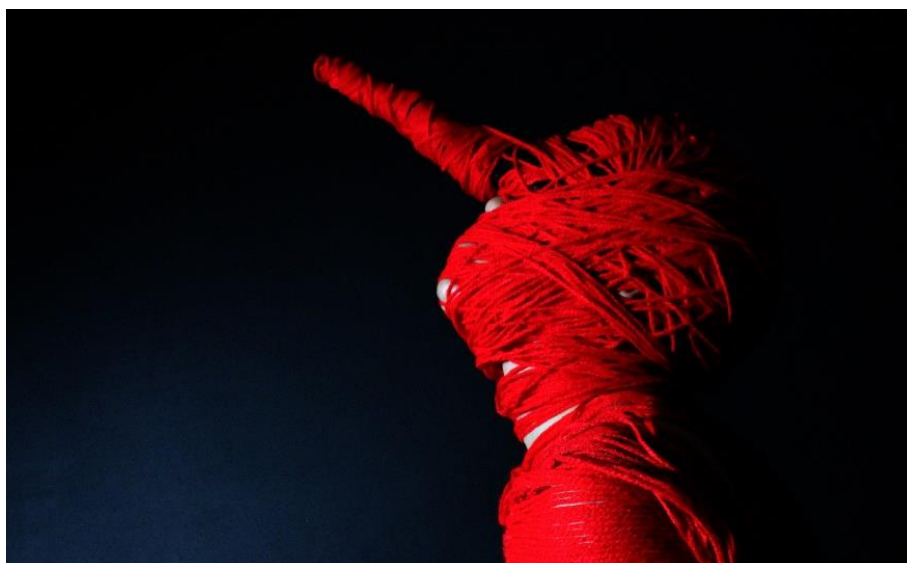


Figura 3.1.2

Alter ego El unicornio rojo 2017, Guayaquil

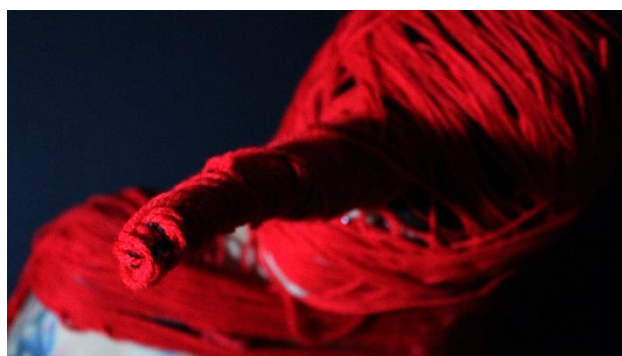


Figura 3.1.3

En el año 2018 me fui adentrando mucho más en esta investigación sobre la memoria y la familia; tuve como premisa una exploración desde el medio audiovisual sobre el archivo y el delirio, desarrollado para la clase de poéticas audiovisuales, en la cual realicé un video 4 minutos llamado *Ajeno*, esta pieza nació de la necesidad de explorar rincones de mi infancia a partir de lo real y lo ficticio. Tomando un sueño recurrente como referencia de los viajes que realizaba cuando era niña a casa de mi abuela. En este video trato de, no solo presentar un espacio y estos objetos, sino también representar un sentimiento de nostalgia vinculado a la vida y la muerte.

Figura 17: Ajeno, video/4:30 mnts, 2018



Figura 3.1.4

Estas dos videos y ejercicio performático que presento se han convertido en referencias de mi proyecto actual, no solo por ser el origen de la conceptualización del mismo, sino también por la experimentación con los medios y las metodologías que he desarrollado al realizarlos.

Las obras que estoy desplegando en mi proyecto de titulación tienen contenidos y formalidades próximos a lo que he venido realizando dentro de la carrera de Artes Visuales. Estoy trabajando en la conceptualización, pre producción y producción de un total de ocho obras en diferentes tamaños y técnicas; estas piezas están pensadas a partir de mis procesos, subjetividades, rituales, imaginarios personales y ficciones de memorias.

3.2. Metodologías

Para la realización de las obras he considerado una clasificación desde sus contenidos; cuatro de ellas son sobre memorias y archivos que comprenden una instalación de objetos, una serie fotográfica y dos instalaciones audiovisuales que abordan especialmente el concepto de recuerdos y ficción. Las siguientes cuatro obras son sobre

memorias y presencias; que se enfocan en los fantasmas, leyendas y rituales que me contaban de niña; y son dos instalaciones performativas, una instalación sonora y una performance que posteriormente dejará un registro el cual será exhibido. En todas las obras se sostiene la idea de que los espíritus habitan en los objetos y el archivo, y es mediante los rituales que llamamos a estas presencias. He dividido también el proceso en cuatro fases que son:

1 Conceptualización e investigación, dado que he creado las obras a medida que avanzo con el presente texto.

2 Pre producción que comprende la recolección de archivos, entrevistas, creación de historias, bocetos e ideas generales para la realización de los videos y puestas en escena.

3 Producción de las obras que se basa en la grabación de video y audio, la realización de un *Stop Motion*, realización de serie fotográfica, intervención de objetos, realización de una máscara, diseño de vestuario y preparación e investigación física, en el caso de la performance.

4 Post producción para el caso de los audios, videos y fotografías.

Dentro del proceso de pre producción para el desarrollo de la propuesta, he empezado por entrevistas con familiares, he visitado sus casas y he pedido prestados u obsequiados varios objetos, fotos y muebles que han pertenecido a mis familiares paternos y maternos durante varios años, incluso antes de mi nacimiento, he rebuscado en mi casa, entre mis objetos heredados y acudido también a mis amistades en busca de archivo que ayude a complementar la formalidad de mis instalaciones y videos, además de fortalecer la conceptualización de la ficción de los recuerdos.

La realización de los bocetos ha sido necesaria para armar la puesta en escena de las instalaciones performativas, además de la proyección expositiva de las demás piezas. Para los videos realizo pequeños escritos, no a manera de guion; sino como una idea general en la que baso la experimentación y la deriva, estos escritos surgen de recuerdos dentro de mi ambiente familiar rural, de los viajes que realizaba al campo cuando visitaba a mis abuelos, luego hago uso de mi archivo de video y trato también de recrear recuerdos

pensando siempre en la ausencia de personas queridas, imaginando rituales, recorridos por las plantaciones y aludiendo a presencias de otros seres.

Figura 18: Proceso de bocetos digitales

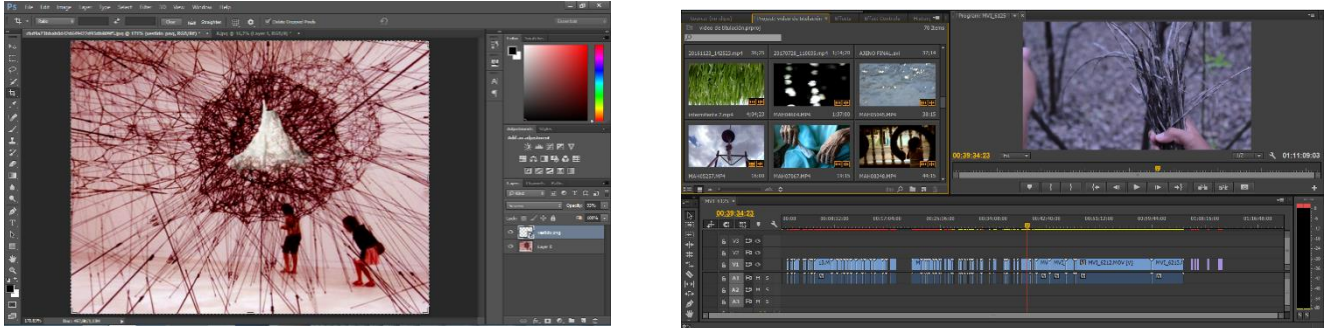


Figura 3.2.1

Figura 19: Fotos de archivo familiar - Proceso de bocetos

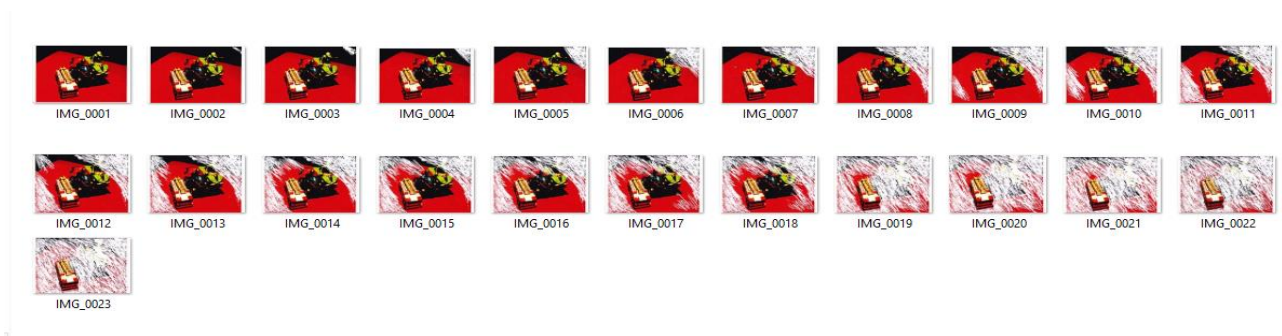


Figura 3.2.2

Figura 20: Bocetos de instalación

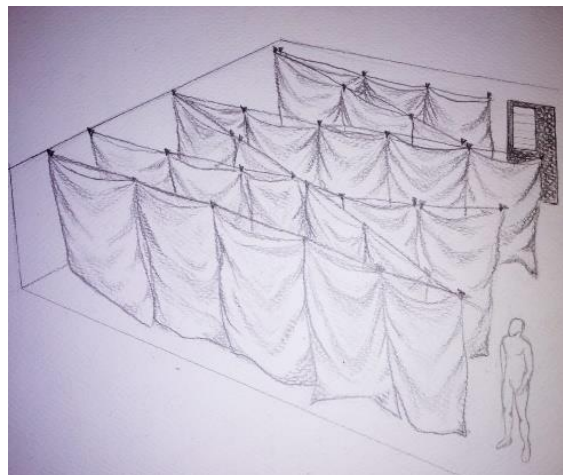


Figura 3.2.3

3.3. Descripción de las obras

En la tercera fase del proceso, la de producción realicé un viaje a Jipijapa – Manabí de donde es oriunda mi madre, a casa de mis abuelos, he grabado espacios de la casa, como recorridos en el campo acompañada de mi prima Nancy de 8 años, que me ha ayudado con la recreación de recuerdos de mi yo de esa época, recolecté también archivo de audio que me ayudará a realizar paisajes sonoros que se activaran en algunas obras.

En este video titulado *El último Amanecer* veremos en escena los espacios que solía transitar de niña, tanto en el campo en Jipijapa donde mis abuelos maternos y en la zona rural de Samborondón donde vivió mi abuela paterna, también espacios en la casa vieja. La atención se centra los recorridos, derivas y espacios que han estado presente desde mi niñez. La puesta en escena termina aludiendo a la ausencia, y situaciones que me hubiera gustado vivir con mis abuelas.

Considero que el audiovisual es un medio que me ayuda a poder recrear y representar recuerdos y acciones a manera de sueños o memorias casi desdibujadas, por lo que me apoyo en el lenguaje del video haciendo uso de fueros de campo, desenfokes, desencuadres, sobreposiciones, etc.

Figura 21: Frame del video *El último Amanecer*. Muestra 1



Figura 3.3.1

Figura 22: Frame del video El último Amanecer. Muestra 2



Figura 3.3.2

Figura 23: Obra en montaje El ultimo Amanecer. Muestra 1



Figura 3.3.3

Figura 24: Obra en montaje El último Amanecer. Muestra 2



Figura 3.3.4

Para la obra *Convivio* elaboré un *Stop Motion*, por lo que recolecté varias fotografías de mi archivo familiar y para no alterar las originales las he escaneado y posteriormente las he pasado por Photoshop, donde realizo cambios en formatos de la imagen, para luego crear una secuencia con ellas, me interesa intervenirlas mediante técnicas de experimentación como el garabato, la mancha, el arrugado, rasgado, el fuego y la costura. Esto me resulta interesante debido a la plasticidad de la transformación de las fotos paso a paso, para llevarlas luego a la composición del *Stop Motion*, aludiendo a un sueño repetitivo de mi infancia en el que mis recuerdos se desintegraban en grandes manchones que invadían las memorias infantiles, y haciendo referencia también a la ausencia y el olvido de personas que aparecen en las fotografías.

Figura 25: Frame del video Convivio. Muestra 1



Figura 3.3.5

Figura 26: Frame del video Convivio. Muestra 2



Figura 3.3.6

Figura 27: Obra en Montaje Convivio. Muestra 1



Figura 3.3.7

Figura 28: Obra en Montaje Convivio. Muestra 2

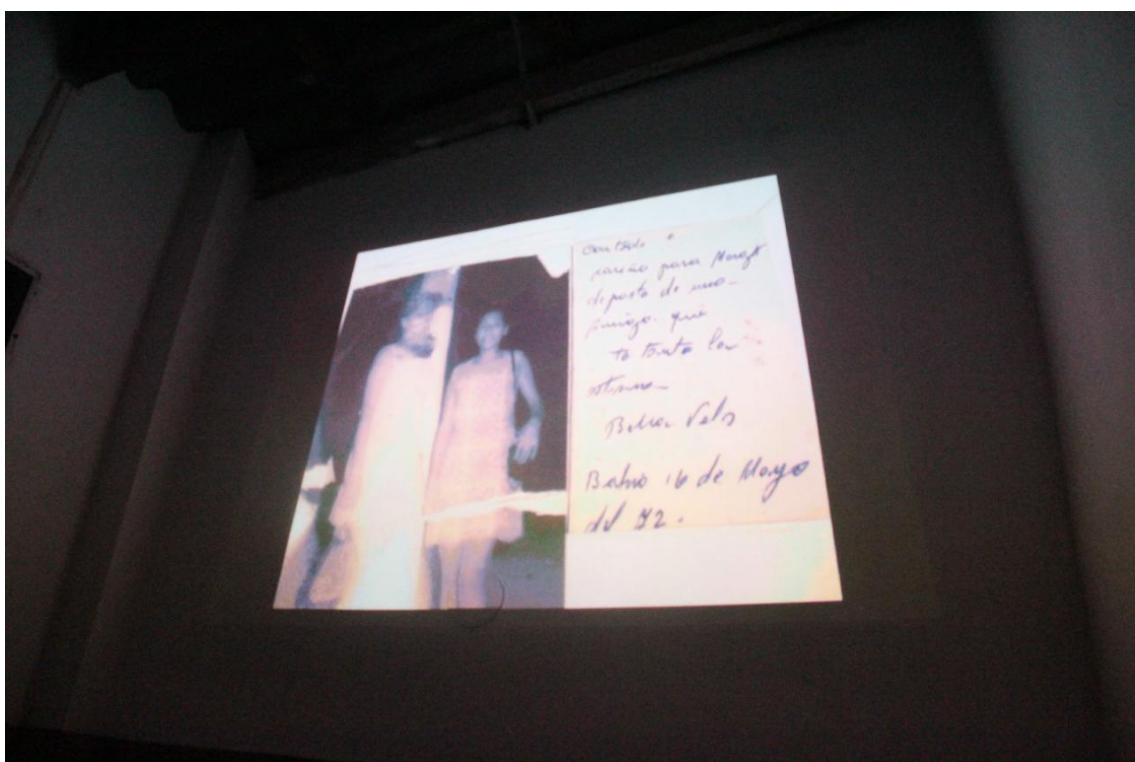


Figura 3.3.8

Desde el 2018 desarrollé una serie fotográfica titulada *Frágil* que representa la memoria y el olvido desde varios objetos de uso cotidiano, los cuales se relacionan directamente con las personas a las que han pertenecido, para así definir al sujeto dentro de la obra. Las fotografías cuentan historias, en las que se introducen diversos elementos extraídos de recuerdos, pesadillas, juegos y pérdidas, además de fotografías de antepasados y archivos de personas ajenas con las que ficciono historias, estas memorias invitan al espectador a ir reconstruyendo un relato con los fragmentos de una vida que presento, como un rompecabezas con piezas extraviadas.

Estas fotografías de objetos comunes son realizadas en un estudio con iluminación controlada, ya que lo que quiero es que el espacio en el que se encuentran no sea identificable y la pieza se centre en los elementos dentro de la foto, éstas a su vez llevan la marca del hilo rojo, como la huella del personaje *alter ego* que ha dejado vestigios en su recorrido. Estas fotografías estarán enmarcadas y colgadas en la pared como en un montaje de fotografías familiares, aluden también a la acumulación de recuerdos y lo que cuesta despegarnos de los objetos u olvidar.

Figura 29: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 1



Figura 3.3.9

Figura 30: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 2



Figura 3.3.10

Figura 31: Serie Fotográfica Frágil. Muestra 3



Figura 3.3.11

Figura 32: Obra en Montaje Serie Fotográfica Frágil. Muestra 1



Figura 3.3.12

Figura 33: Obra en Montaje Serie Fotográfica Frágil. Muestra 2

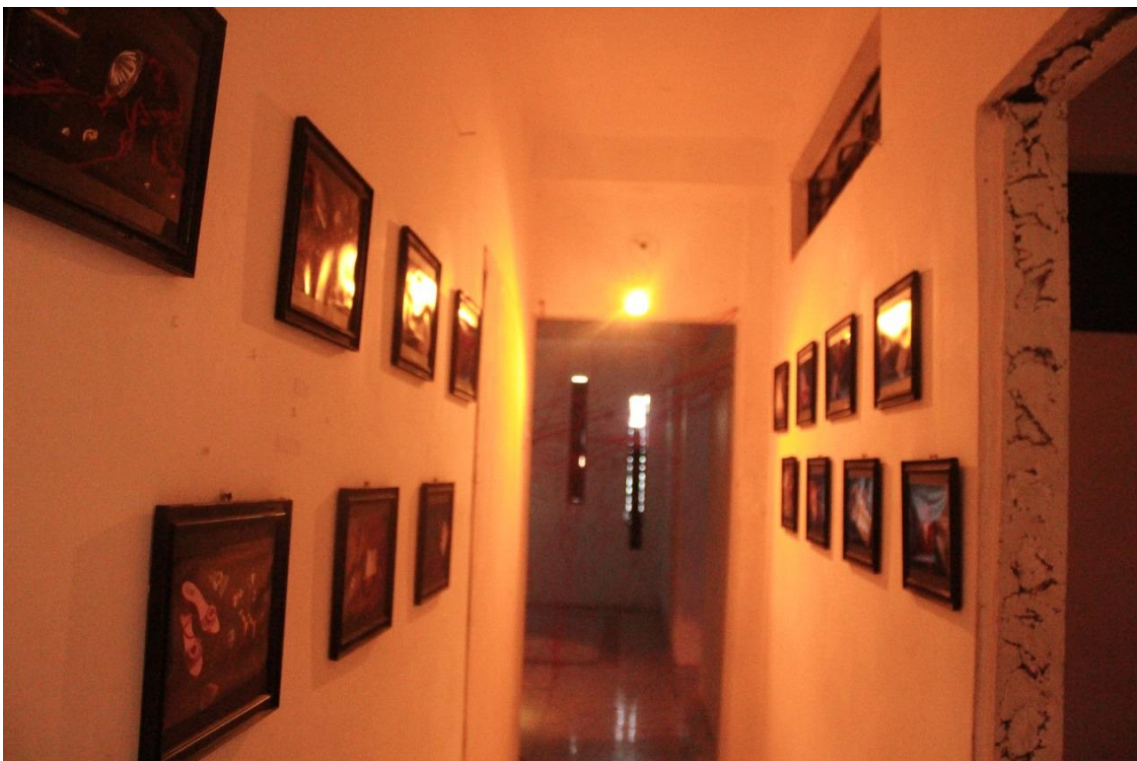


Figura 3.3.13

La instalación *La casa viva* continúa en la misma línea sobre los objetos, esta vez sobre la idea de los espíritus habitando en ellos. Para su realización he encargado a un ebanista hacer el mueble de la casita que perteneció a mi abuela y que conservaba varios recuerdos de los difuntos de la familia y recuerdos de todo tipo, que cuidaban con mucho aprecio en la casa, tras la muerte de mi abuela, esa casa y algunas de las piezas que se encontraban ahí se perdieron y no volvieron a recuperarse. Para complementar la instalación he pedido prestadas dos casitas más pequeñas, que aún conserva una de mis tías.

La intención fue generar un montaje de acumulación de objetos y que estos se encuentren intervenidos, cada uno con su extrañeza particular, pero con simbologías que remiten a los recuerdos colectivos y la cultura popular de los 80's y 90's. añadiré objetos propios y obsequiados para contar y ficcionar historia y recuerdos.

Figura 34: Registro de álbum familiar



Figura 3.3.14

Figura 35: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 1



Figura 3.3.15

Figura 36: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 2



Figura 3.3.16

Figura 37: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 3

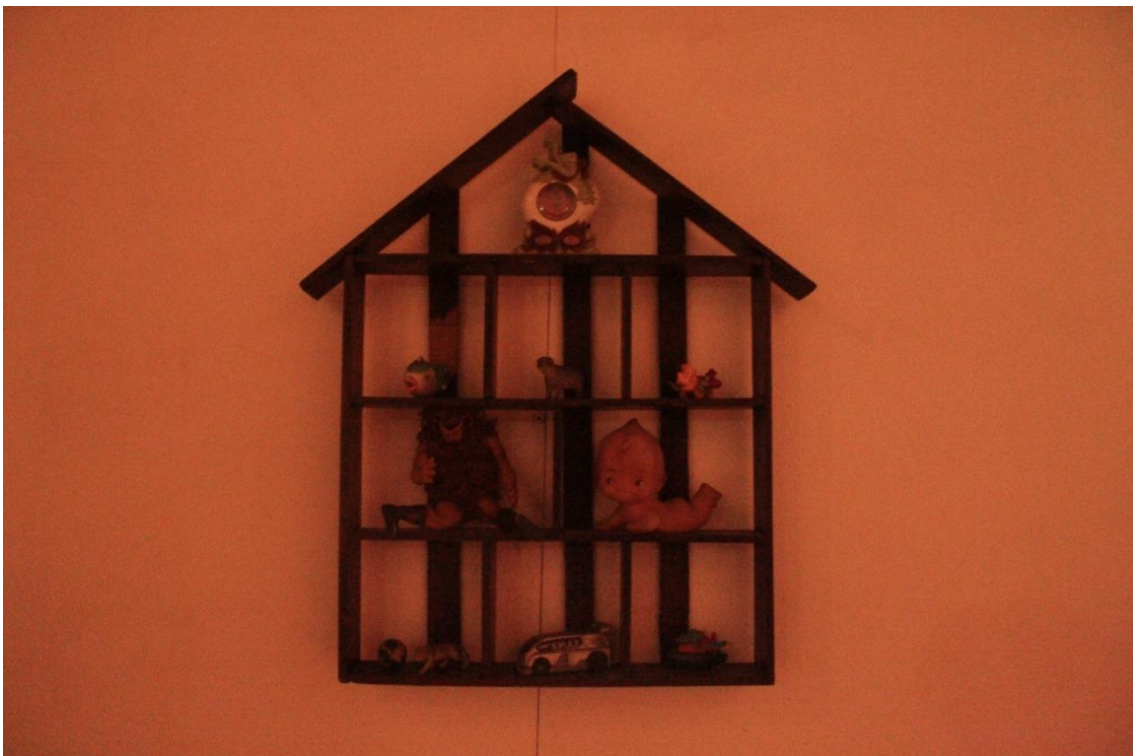


Figura 3.3.17

Figura 38: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 4



Figura 3.3.18

Figura 39: Obra de montaje La Casa Viva. Muestra 5



Figura 3.3.19

Para la performance *El Unicornio Rojo* envolví mi rostro en lana roja a manera de máscara y diseñé el vestuario que acompañó a la acción, además de recolectar los objetos que fueron parte de la acción.

La preparación física surge de una investigación dentro de la danza contemporánea llevada a una técnica llamada composición instantánea, ésta me brinda la oportunidad de componer a partir de lo que llamamos “el momento”. La exploración de este método me ofrece herramientas basadas en lo kinestésico, y lo realizo desde los hallazgos de emociones; para ello propongo una serie de preguntas como: ¿De dónde soy?, ¿A qué lugar pertenezco? ¿Qué me remiten los recuerdos? ¿Qué siento al explorarlos? ¿Quién soy? , ¿Qué emociones brotan de las historias que cuento? etc. Y todos estos cuestionamientos me ayudan a poder traducir estas respuestas en movimientos, relacionando cuerpo, mente, memoria y emoción.

En esta acción basada en el movimiento no pretendía crear una coreografía de danza, sino más bien profundizar en la atención del instante, tomando las decisiones de acción en ese momento y basándome en todo el proceso anteriormente mencionado; se trata expandir el espectro corporal más allá del ritmo y llevarlo a la improvisación, el contacto y el escucha de las intensidades; para así provocar afectaciones emocionales en quien lo practica y quien lo ve.

La acción estuvo compuesta de tres fases; la primera es la presentación del personaje del unicornio rojo que realiza una oración a sus antepasados, la segunda es la serie de movimientos de composición instantánea en el espacio expositivo, involucrando a las demás obras, y la tercera fase, la presentación del unicornio rojo del pasado para la cual conté con la colaboración de mi prima Nancy de 8 años.

Figura 40: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 1



Figura 3.3.20

Figura 41: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 2



Figura 3.3.21

Figura 42: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 3



Figura 3.3.22

Figura 43: Registro de la performance El unicornio rojo. Muestra 4



Figura 3.3.23

La video instalación *Desde entonces vive en la Luna*, parte de una historia que me contaba mi abuela originaria del pueblo de *Pimocha*, en la provincia de los Ríos, la cual cuenta que la Luna secuestraba a las mujeres que rondaban las calles del pueblo pasadas las 8p.m. En esta historia la protagonista era una mujer que había llegado al pueblo y que gustaba de salir a bañarse desnuda en el río por las noches, en una ocasión salió al río como solía hacerlo y fue secuestrada por la Luna llena, desde entonces su silueta es vista danzando dentro de la Luna que se refleja en el río Babahoyo.

Mi abuela me contaba esta leyenda de niña y se me ponían los pelos de punta, ya que cada noche que mi madre salía a tender sus sábanas en la casa vieja, pensaba en el momento en que la mujer bajara para llevarla con ella a la Luna y dejándome huérfana. Con el tiempo aprendí a no temerle a la noche y mucho menos a la Luna, imaginaba siempre a la mujer bailando dentro de ella, una mujer que se dejó seducir por el astro. La instalación parte de estos recuerdos que tengo, de mi madre tendiendo sus sábanas, de la mujer bailando en la Luna y del brillo de ésta reflejada en las telas empapadas.

Para ello me propuse llenar un cuarto en su totalidad de telas de organza de color blanco, en las cuales se proyectó un video de una figura humana que se distorsionaba, no solo por técnicas de video, sino también por la transparencia de las telas.

La representación de la Luna son las telas que atrapan a los espectadores en su recorrido hacia la siguiente sala expositiva convirtiéndoles en siluetas encerradas en un laberinto, convirtiéndose así en parte de la obra y en hombre y mujeres secuestrados en la historia.

Figura 44: Frame del video Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 1



Figura 3.3.24

Figura 45: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 1



Figura 3.3.25

Figura 46: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 2



Figura 3.3.26

Figura 47: Obra en Montaje Y desde Entonces Vive en la Luna. Muestra 3



Figura 3.3.27

La instalación sonora que propongo titulada *No atuta, no ate na, e de tapo* parte de relatos que le contaba a mi hermana sobre la aparición de mi amigo imaginario, al que en la actualidad relaciono con mi *alter ego* **El unicornio Rojo**. Estas narraciones las fui armando desde los recuerdos en los que me reunía con ella en la sala a conversarle sobre las aventuras que tenía con el niño sin forma que venía a visitarme, ese mismo niño sin cara que aparecía en las fotos y que solo yo podía ver, o que salía a jugar con nosotras en el patio y se metía en las paredes, este ser extraño me siguió, aun cuando nos cambiamos de la casa vieja, y estuvo presente en mi vida desde viaje que realicé por el fallecimiento de mi abuela en 1997 hasta el último viaje que hice en mi infancia a Pimocha en el 2001, cuando murió mi tía abuela; seguramente fue un fantasma protector que recogí en el cementerio de Pimocha y que volví a dejar en su lugar.

Este personaje nunca causó temor en mí, sin embargo, nunca pude ver su forma original y con el tiempo se convirtió en un relato que me contaban mis familiares sobre el amigo imaginario que se transformaba año a año entre las anécdotas.

La instalación consta de reconstruir un espacio de mi casa, en este caso la salita con su mesita, lámpara y cajita de objetos varios. Para poder recrear este ambiente he pedido prestados muebles de la familia, los mismos que existen desde antes de mi nacimiento y he realizado un pequeño relato de esas anécdotas, las cuales serán grabadas en audio y susurradas en la instalación.

La intención es que este audio se active en el momento en el que el espectador se siente en el mueble y abra la cajita, así podrá escuchar la historia que estará repetida a manera de *loop*.

Figura 48: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 1



Figura 3.3.28

Figura 49: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 2

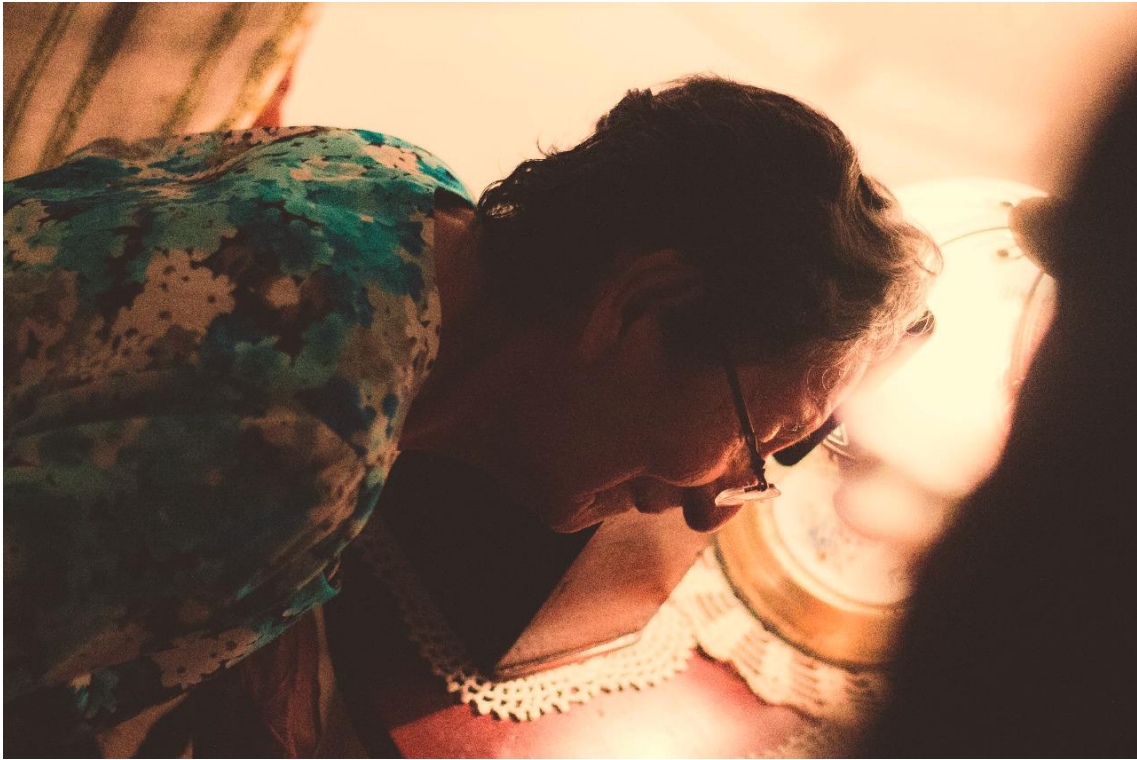


Figura 3.3.29

Figura 50: Obra en Montaje No atuta, no ate na, e de tapo. Muestra 3



Figura 3.3.30

Liturgia, es la instalación que abre la exhibición y se trata de un vestido suspendido entre una telaraña de hilos rojos, la intención de esta instalación es provocar movimiento en el recorrido de la obra, por ello el hilo rojo forma una enredadera, dejando libre solo los espacios por los que pasará el espectador, invitándolo a moverse de maneras inesperadas para poder atravesar la sala y continuar el recorrido.

El propósito de estos movimientos en el trayecto espacial de la instalación es provocar una danza con los espectadores, que funcione como activador del ritual del encuentro con las presencias y con los recuerdos. Por ello en el centro se encuentra suspendido un vestido de bautizo que perteneció a un familiar que murió prematuramente. La idea es que, por medio de los movimientos y los recorridos, estos espíritus lleguen a habitar nuevamente los objetos y nos embarguen de recuerdos que lleguen a conectarse con cada uno.

Esta instalación se trabajó *in situ*, ya que los hilos estaban sujetos de las paredes, y el vestido se suspendería desde el techo y con la ayuda de una estructura para que así conserve su forma, los hilos salen desde esa estructura dentro del vestido dejando así, suspendida también, la idea de los lazos de sangre y amor que traspasan el umbral de la vida y la muerte y sobreviven en las memorias, recuerdos, objetos e historias que compartimos.

Figura 51: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 1

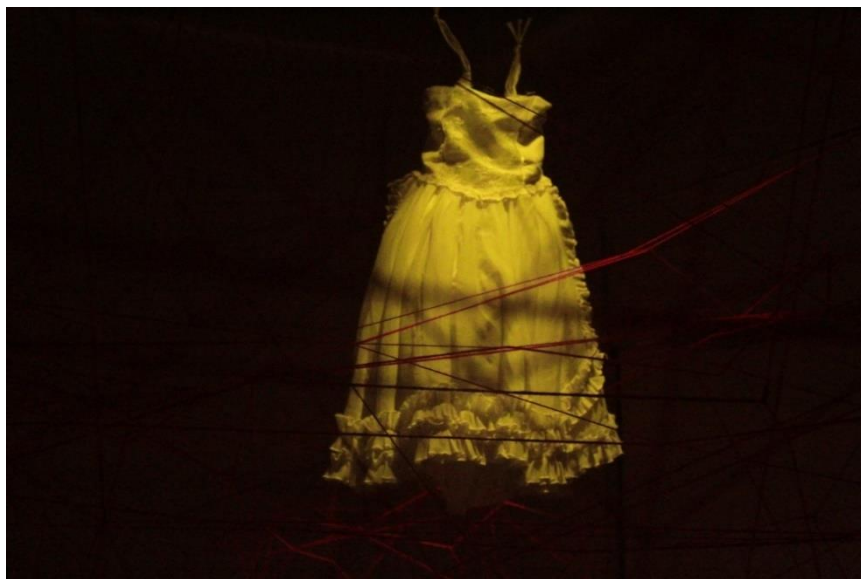


Figura 3.3.31

Figura 52: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 2

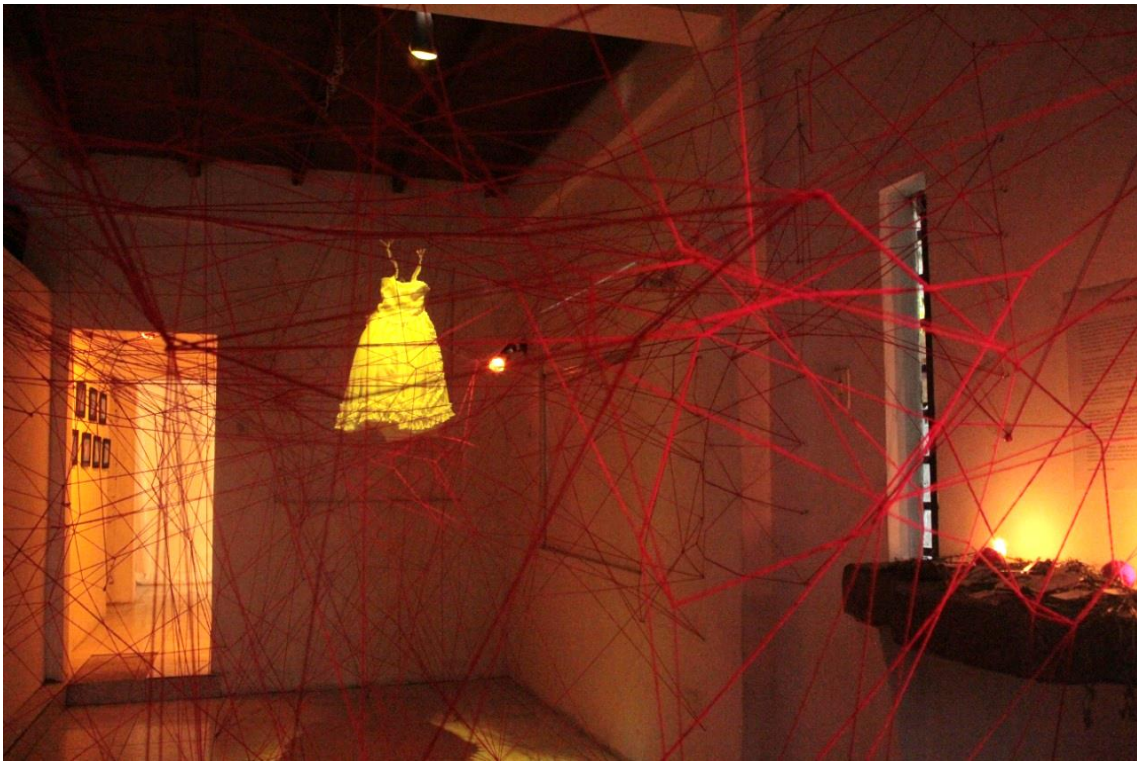


Figura 3.3.32

Figura 53: Obra en Montaje Liturgia. Muestra 3



Figura 3.3.33

3.4. Proyecto Expositivo

Dado el acercamiento de mi propuesta artística con el pasado, y haciendo hincapié en la memoria, los recuerdos infantiles, leyendas y espacios en la que denominábamos *la casa vieja*, me resultó pertinente realizar la exposición de las obras en una casa antigua, o espacio que asemeje habitaciones muy parecidas a la casa en la que pasé mi infancia, en este caso, las galerías no contribuyen al planteamiento de mi proyecto, ya que lo que buscaba era generar una identificación entre mis recuerdos y los recuerdos de los espectadores, por tanto una casa antigua era ideal, además de aportar al estado de suspenso en el recorrido laberíntico por las obras, que es el resultado que buscaba, por ello los espacios roídos por el tiempo me ayudarán con la narración, en este caso la idea del cubo negro es oportuna para lograr un aspecto casi teatral, en cuanto a iluminación y las proyecciones de video con las que contaré.

Proyectando los videos en rincones oscuros, así mismo encontrando en los espacios otro dispositivo que ayuden a reconstruir una historia, no solo mía si también de la gente que se identifique con una casa y los espacios de ésta.

En este caso escogí el centro cultural terapéutico *Crujía*, abierto desde es el mes de Julio como un nuevo espacio alternativo para exhibiciones de arte contemporáneo y eventos culturales en general. El espacio está ubicado al sur de la ciudad de Guayaquil, en la Av. 25 de Julio, en el sector del Guasmo Central.

Figura 54: Fachada del espacio Crujía



Figura 3.4.1

Este espacio fue transformado para mi exhibición, contó con tres paredes falsas que generaron ambientes separados para cada una de las obras y éstas a su vez resultaron en diferentes experiencias. Además de cubrir todas las entradas de luz natural para convertirlo así en un “cubo negro”.

Figura 55: Vista del espacio Crujía

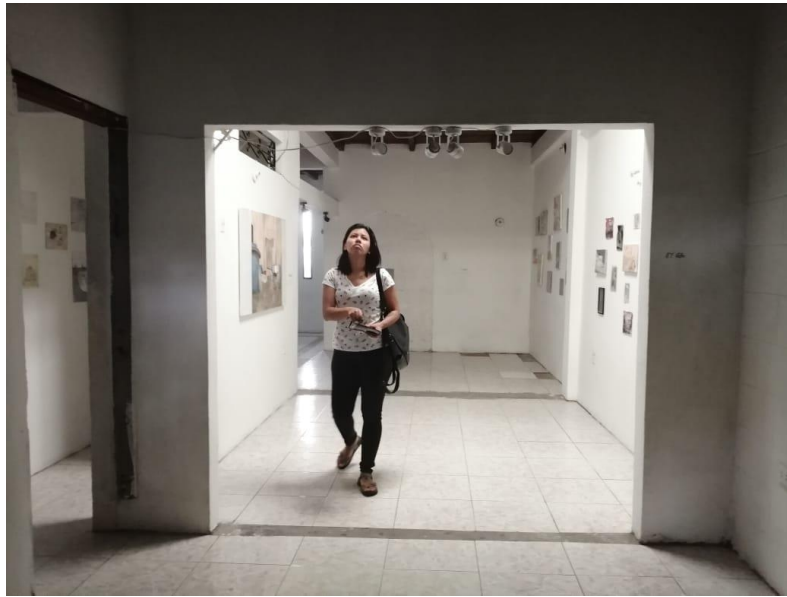


Figura 3.4.2

Vista del espacio Crujía

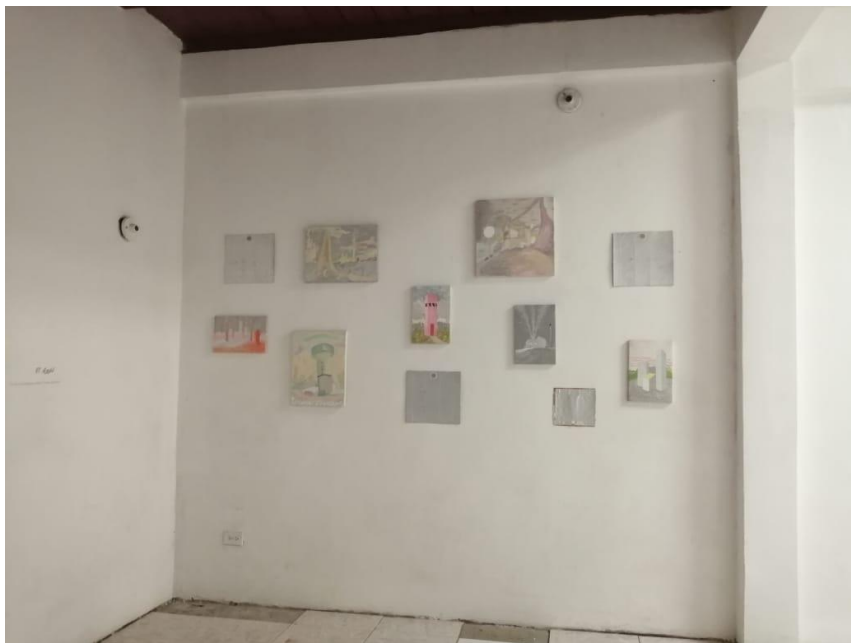


Figura 3.4.3

Figura 56: Vista del espacio Crujía



Figura 3.4.4

Vista del espacio Crujía



Figura 3.4.5

Figura 57: Vista del espacio expositivo transformado

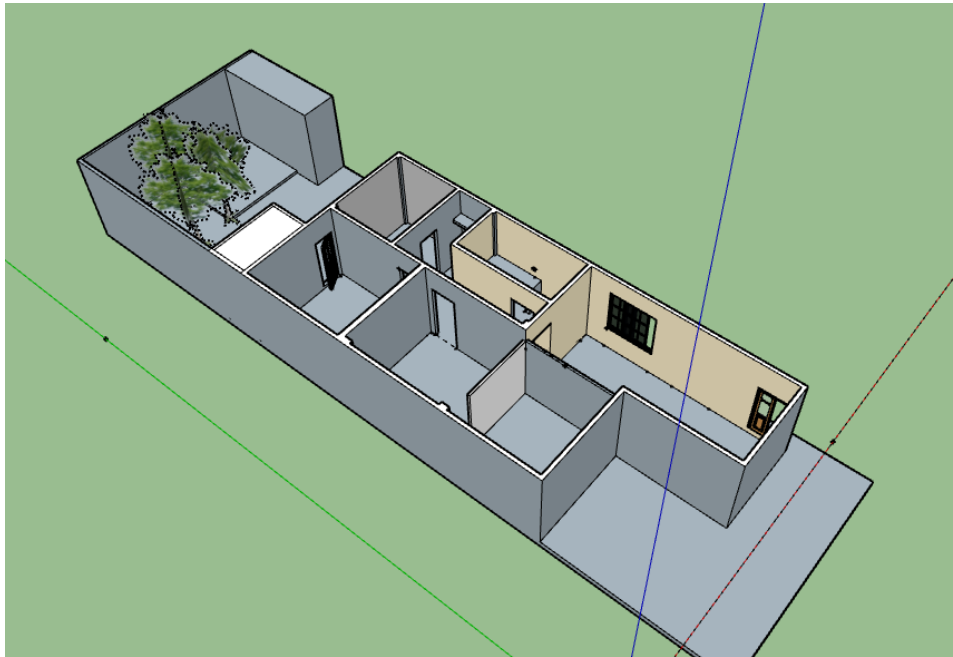


Figura 3.4.6

El guion museográfico fue pensado para que el espectador tenga la sensación de que está en un laberinto. Esta premisa resulta de mis recuerdos de la casa vieja, la cual era una casa en la que vivían tres familias y que se unían por un patio en común y corredores entre los cuartos, esto a su vez provoca que el espectador pueda recorrer los espacios sin un orden definido, ya que al ingresar se encuentra con la pieza *Liturgia* la cual generó dos recorridos, uno de frente al pasillo y otro que condujo a una de las habitaciones y éstas a su vez se conectaron entre sí.

En el recorrido el espectador podría volver a una sala en la que ya había estado, sin embargo, las piezas estaban dispuestas en las habitaciones para generar diferentes sentidos cada vez que el público entre en ellas y las historias de las obras se van complementando entre sí, así generarían cambios o enlaces en sus interpretaciones.

Figura 58: Vista del espacio expositivo

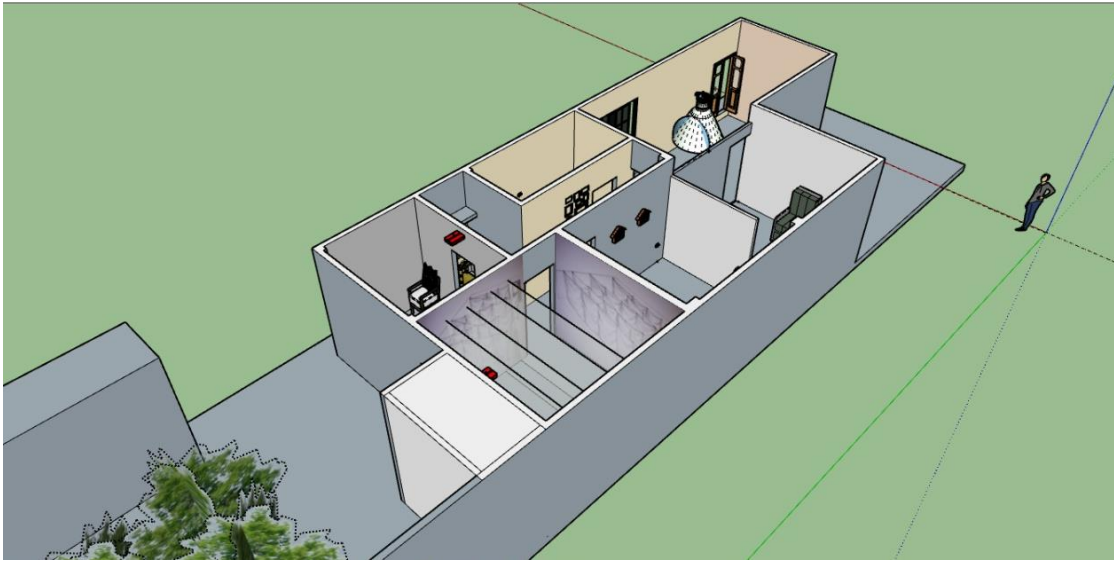


Figura 3.4.7

Vista del espacio expositivo



Figura 3.4.8

Figura 59: Vista del espacio expositivo

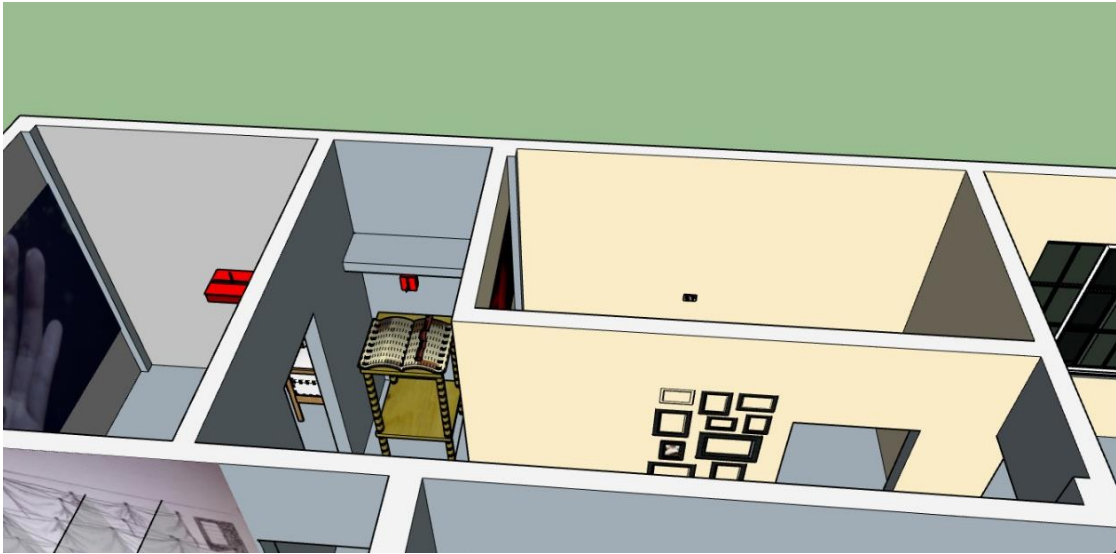


Figura 3.4.9

Vista del espacio expositivo



Figura 3.4.10

4. Epílogo

La investigación, las metodologías y la producción de este proyecto han resultado ser un desafío, pero también una experiencia grata y beneficiosa, sobre todo al momento de abordar el tema de la identidad y la subjetividad. La memoria es extremadamente misteriosa y la podemos ficcionar consciente e inconscientemente, las historias se transforman día a día y los recuerdos no son los mismos: muchas veces conservamos solo la historia como nos la cuentan, pero no sabemos si fue así realmente.

La memoria constituye lenguaje y aprendizaje, y ésta nos va construyendo con el tiempo, somos lugares que hemos habitado, anécdotas que hemos vivido, recuerdos que transmitimos, rituales que practicamos, objetos que heredamos y que dejamos, creencias, discursos, convenciones sociales, emociones, experiencias, nostalgias, memorias, olvidos, ausencias y presencias.

Al ahondar en mis recuerdos y revivir anécdotas con mis familiares me he inundado de sentimientos, y se ha transformado y re descubierto una parte de mí que se apega al pasado, al origen de quien soy ahora, y a la imagen de mis antepasados más vivos que nunca. Todo esto hace de *Presencia* un proyecto de carácter autobiográfico, pero también colectivo.

En el proceso de la investigación he podido comprobar que aprehendemos imágenes de nuestro cotidiano y que éstas habitan en nuestra memoria, dependiendo de las experiencias pasadas y presentes; y este tránsito entre el tiempo es el que se toma como referencia para construir nuestra identidad, que se va enriqueciendo con las experiencias vividas, y los recuerdos que van dejando huellas y sensaciones.

Sin embargo, estos recuerdos y experiencias se emborronan con el tiempo, se convierten en fantasmas y solo contamos con la imaginación para retenerlas y reinventarlas, para ir armando el rompecabezas de imágenes que representan quienes somos. Es entonces que es interesante ver, cómo las convenciones culturales afectan al comportamiento de un individuo, forman parte en la construcción de imaginarios y subjetividades.

Surgieron entonces interrogantes respecto a la representación y a la interpretación de los espectadores con las obras. Sin embargo, al avanzar con la investigación y llegar a la muestra pude constatar que estas experiencias individuales causaron conexiones entre los espectadores, quienes se veían identificados en las obras y narraban sus propias anécdotas en torno a lo que les remitía una imagen u objeto. El encontrar referentes no solo artísticos, sino también cotidianos, populares y sociales, me sumaron alternativas en el momento de gestar una obra.

El uso del espacio expositivo y de los medios como la fotografía, el video, la instalación y la performance fueron herramientas visuales y rituales que han generado sentido al tema central. Cada una de estas piezas, que he pensado constituye de alguna forma la presencia y la ausencia de nuestros recuerdos, lo que decidimos olvidar y lo que conservamos y transformamos, esto es lo que da sentido a cada uno de nuestros imaginarios.

Figura 60: Registro del evento. Muestra 1



Figura 4.1

Figura 61: Registro del evento. Muestra 2



Figura 4.2

Figura 62: Registro del evento. Muestra 3



Figura 4.3

5. Bibliografía

- Andrade, Valeria, *Sujeta a Cambios*. Quito: Blog de la artista, 2017.
<https://sujetaacambios.blogspot.com/>
- Arce Carrascoso, José Luis, *Teoría del Conocimiento Sujeto, Lenguaje, Mundo*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Assmann, Aleida, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Aleida Assmann, "Canon and Archive". Berlin/New York: Walter de Gruyter, Editorial Board / Wissenschaftlicher Beirat, 2008.
- Barthes, Roland, *La cámara Lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf
- Bulhões, María Amélia, "Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos". *Porto Alegre: Revista de Teoría del Arte*, (11), 2006. pág. 70.
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39981/41550>
- Clarín, *El artista y sus obras con fantasmas*. Buenos Aires: Clarín, Revista Ñ, 2012. https://www.clarin.com/arte/christian-boltanski-buenos-aires_0_SJZZ00ovmg.html
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (S.l.: Edición digital de Derrida en castellano, Conferencia pronunciada en Londres, 1994, Traducción de Paco Vidarte, s.f.
- Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica de España, 2001.
<http://libroesoterico.com/biblioteca/ESPECIALES1/Eliade-Mircea-El-Chamanismo-y-las-Tecnicas-Arcaicas-del-Extasis.pdf>
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: 1a ed. - Emecé, Traducción de: Ricardo Anaya, 2001.
- Espino, Luisa, «*Christian Boltanski: Mis obras son parábolas mudas hechas con medios contemporáneos*». Madrid; *El Cultural*, 2018.
<https://www.elcultural.com/revista/arte/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos/41385>
- Freud, Sigmund, *Obras Completas, de la historia de la neurosis infantil (el «Hombre de los lobos») y otras obras (1917-1919) XVII*. Buenos Aires: Morrouрту Editores, Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, 1992.

- Guasch, Anna María, *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. S.l.: Materia 5, 2005.
- Guasch, Anna María, *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid 2009: Ediciones Siruela
- Juliana Vidal registra la huella de la ausencia. Cuenca: El Telégrafo, redacción cultural, El Telégrafo, 2018.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/juliana-vidal-huella-ausencia>
- Kronfle Chambers, Rodolfo, *Historias (s) en el arte contemporáneo del Ecuador*. Guayaquil: 2009.
- Kronfle Chambers, Rodolfo, *Lo que queda de la acción - Proceso – Cuenca*. Cuenca: Río Revuelto, 2015). <http://www.riorevuelto.net/2015/10/>
- Kronfle Chambers, Rodolfo, *Playlist 2007-2009 - Proceso - Cuenca*, Cuenca: Río revuelto, 2009. <http://www.riorevuelto.net/2009/10/playlist-2007-2009-proceso-cuenca.html>
- Lucas, Ana, *Tiempo y Memoria*, Madrid, 1994.
- Massotta, Cloe, *Entrevista a Philippe Grandrieux*. Barcelona: Transit, cine y otros desvíos, entrevista Panorámica, 2010. <http://cinetransit.com/entrevista-a-philippe-grandrieux/>
- Mekas, Jonas, *Jonas Mekas Self-Portrait (1980)*. New York, página web del artista, s.f. http://jonasmekasfilms.com/online_materials/
- Monteros Araujo, Gabriela Alejandra, *Prácticas artísticas de acción en el arte del Quito actual*. Quito: Universidad Central del Ecuador, Tesis previa a la obtención de la Licenciatura en Artes Plásticas, 2012.
- Narea, Ximena, *Lygia Clark, Fusión del arte y la vida Apuntes en torno a la obra de Lygia Clark*. Suecia: Heterogénesis, s.f.
<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Narea.html>
- Ordoñez, Juan Pablo, Melina Wazhima, *Proyecto AMAME*. (Cuenca: AMAME, archivo de la memoria audiovisual de la migración del Ecuador, 2012.
<http://proyectoamame.blogspot.com/>
- Perls, Fritz, «*El Enfoque Gestáltico y Testigos de Terapia*», Cap. 2, *Mecanismos Neuróticos*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1982.
- Reinoso, Andrea, *Cuerpos que recuerdan: la performance como un acto detonador de memoria*. Cuenca: Ñukanchik People (ÑKP) Proyecto Editorial Cuerpo Pacífico, s.f.

- Revueltas, José “*Hegel y yo*”. S.l.: Blog teecuento s.f.
<https://teecuento.wordpress.com/2009/07/31/hegel-y-yo-revueltas/>
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. Mexico: Santillana Ediciones Generales, S. A. de C.V. traducción de Carlos Gardiní: Edhasa, 1981, 2006.
- Vidal, Juliana, *Juliana Vidal, Artista Visual*. (Cuenca: Pagina web de la artista, s.f.). <https://julianavidalmiau.wixsite.com/juliavidal/informacion>