



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Visuales**

Proyecto de presentación artística

**Cayo Callo**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada/o en Artes Visuales**

Autor/a:

María Celeste Loor Romero

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2022

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

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



Firma del estudiante

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

## **Miembros del Comité de defensa**

Mg. José Andrade Briones  
Tutor del Proyecto

David Palacios Cevallos  
Miembro del Comité de defensa

Pedro Cagigal Guayasamín  
Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos:**

A aquellas personas «*que me dan su  
cariño como el mar las olas*».

A mis padres,  
*Mery y Yohan.*

A mis hermanas y hermano,  
*Michelle, Carolina y Johan.*

A familiares como,  
*Anita, Christian, Goyo, Marcelo,  
Sandrita, Marcelo, Pato, Pochita, y Qk.*

A mis amigos,  
*Andrea, Daniel, Marietta y Michael.*

Y a docentes que me fortalecieron,  
*Pope, David, Illich y Pedro.*

**Dedicatoria:**

*A mi abuela, Celeste.*

*A mi mamá, Celeste.*

*Porque lo merezco, a Celeste.*

## Resumen

“Cayo Callo” es un proyecto expositivo que pretende abordar la conexión cuerpo enfermo-paisaje teniendo como eje activador el estudio de la ola de oscilación. Con ello plantea una definición específica para los cuerpos enfermos que no pueden alcanzar una noción de curación y revisa la interacción cuerpo paisaje en relación con lo terapéutico. “Cayo Callo” surge en el archivo fotográfico y médico familiar, en el conocimiento heredado y en los cuestionamientos abordados desde la enfermedad propia. Tomando la creencia de que se estimula el caminar en los bebés colocando “maparitas” trituradas en sus rodillas, las crías de los cangrejos otorgando la destreza de andar, también otorga la conciencia del paisaje como elemento transformador. Con el uso del dibujo, técnicas del bordado textil, de bordado de accesorios, técnicas de teñido, fotografía en técnicas alternativas y manualidades, se pretende dilucidar un acercamiento al paisaje de manera más empática y respetuosa al concebir tanto cuerpo como paisaje constituyendo uno.

**Palabras clave:** cuerpo, enfermedad, paisaje, terapia, *pathos*.

## **Abstract**

“Cayo Callo” is an exhibition project that aims to address the sick body-landscape connection having as its activating axis the study of the oscillation wave. In doing so, it proposes a specific definition for sick bodies that cannot reach a notion of healing and revises the interaction between the body and the landscape in relation to the therapeutic. “Cayo Callo” arises in the family photographic and medical archive, in the inherited knowledge and in the questionings approached from the illness itself. Taking the belief that walking is stimulated in babies by placing crushed "maparitas" on their knees, the baby crabs giving them the ability to walk, it also gives the awareness of the landscape as a transforming element. With the use of drawing, textile embroidery techniques, accessory embroidery, dyeing techniques, photography in alternative techniques and handicrafts, it is intended to elucidate an approach to the landscape in a more empathetic and respectful way by conceiving both body and landscape as one.

**Keywords:** body, illness, landscape, therapy, *pathos*.

# ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE IMÁGENES.....	9
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>12</b>
1.1. MOTIVACIÓN.....	12
1.2. ANTECEDENTES .....	13
1.3. PERTINENCIA .....	21
1.4. DECLARACIÓN DE INTENCIONES .....	23
<b>2. GENEALOGÍA .....</b>	<b>25</b>
2.1. EL PSICO-HISTORIADOR Y LA ENFERMEDAD .....	25
2.2. CUERPO EN SUSPENDIDO .....	29
2.3. PAISAJE, CUERPO Y ARTE.....	30
2.4. PREMISA CUERPO ENFERMO-PAISAJE .....	35
<b>3. PROPUESTA ARTÍSTICA .....</b>	<b>39</b>
3.1. OBRAS .....	40
<i>Oración para dormir</i> .....	40
<i>Piernas de papel</i> .....	44
<i>La atalaya de los lamentos</i> .....	52
<i>El lamento de las olas inertes</i> .....	63
<i>Telar para una cobija de cuidados paliativos</i> .....	69
3.2. PROYECTO EXPOSITIVO .....	74
<i>Texto curatorial</i> .....	77
<i>Diseño de montaje</i> .....	78
<i>Diseño y maquetación</i> .....	79
<i>Registro de la muestra</i> .....	94
<b>4. EPÍLOGO.....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>102</b>
<b>GLOSARIO .....</b>	<b>105</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>106</b>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. David Federico Uttermann, <i>Solamente hemos sido prestados</i> (2012). Instalación de audio y mecedora.....	14
Imagen 2. Angélica Alomoto, <i>Retorno</i> (2009). Instalación sonora con hojas de lisan y estructura metálica. Medidas variables (7 metros de largo). Vista externa. ....	15
Imagen 3. Angélica Alomoto, <i>Retorno</i> (2009). Instalación sonora con hojas de lisan y estructura metálica. Vista interna. ....	16
Imagen 4. Juana Córdova, <i>Corriente Blanca</i> (2013). Caracoles y madera. Medidas de 30 cm x 30 cm x 15 cm.....	17
Imagen 5. Gabriela Serrano Soto, <i>Cuadrípico – Julio</i> (2009 – 2013). Serie 3. Dibujo. Bolígrafo, corrector y marcador sobre papel. Medidas de 29,7 cm x 42 cm. ....	20
Imagen 6. Aby Warburg, <i>Llevar, caducar, identificarse</i> (1896).....	28
Imagen 7. Bas Jan Ader, <i>In search of the miraculous</i> (1975). Impresión litográfica. Medidas de 29.8 x 43.2 cm.....	30
Imagen 8. Ana Mendieta, <i>Imagen de Yagul</i> (1973). Impresión cromogénica. Dimensiones de 50.8 x 34 cm.....	33
Imagen 9. Janine Antoni, <i>Touch</i> (2002). Videoinstalación. Duración de 9:37 minutos. Reproducción en bucle. Medidas de 447.04 cm x 404.32 cm. ....	34
Imagen 10. Peter Hutchinson, <i>Biological Circle</i> (1970).....	36
Imagen 11. Botella silbato antropomorfa con doble silbato de la cultura Bahía. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador, código GA-2-918-78. ....	37
Imagen 12. Registro de montaje final de “Oración para dormir” en el Centro de Arte Contemporáneo como parte de la quinta edición del Premio Brasil. ....	43
Imagen 13. Copia de la patente de Winslow Lewis. ....	53
Imagen 14. Registro de montaje de “Telar para una cobija de cuidados paliativos” en el Museo del Cacao como parte de la muestra “ <i>Textere</i> ”. ....	73
Imagen 15. Diseño de montaje para el espacio del Museo de los Estancos de Portoviejo. ....	78
Imagen 16. Diseño de cartel promocional para la “Galería Museo Estancos”.....	79
Imagen 17. Variación de diseño de cartel promocional para el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico”. ....	80
Imagen 18. Diseño de invitaciones. ....	81
Imagen 19. Maquetación de texto curatorial.....	82
Imagen 20. Maquetación de cédulas informativas. ....	83

<b>Ilustración 1. Gráfico de tipos de olas donde se indica en rojo el movimiento de las olas de oscilación.</b>	<b>38</b>
<b>Ilustración 2. Detalle de trazo e hilos de uno de los dibujos.....</b>	<b>41</b>
<b>Ilustración 3. Diseño de montaje de “Oración para dormir”.</b>	<b>42</b>
<b>Ilustración 4. Fotografía de mi madre en silla de ruedas fuera de una clínica en la que fue atendida. ..</b>	<b>44</b>
<b>Ilustración 5. Cuadro del altar del Hermano Gregorio que pertenece a mi abuela.....</b>	<b>45</b>
<b>Ilustración 6. Mi madre siendo subida al departamento de mi tío luego de que se le diera el alta después de su operación de cadera. ....</b>	<b>46</b>
<b>Ilustración 7. Registro de proceso del prototipo 1.....</b>	<b>47</b>
<b>Ilustración 8. Registro de construcción del prototipo 2. ....</b>	<b>48</b>
<b>Ilustración 9. Boceto inicial y montaje en lugar específico de la obra “Piernas de papel”.</b>	<b>49</b>
<b>Ilustración 10. Prueba de concepto en el pedrero de Puerto Cayo.....</b>	<b>49</b>
<b>Ilustración 11. Prueba de concepto con la interacción del agua. ....</b>	<b>50</b>
<b>Ilustración 12. Prueba de concepto después de que el papel se haya humedecido por completo. ....</b>	<b>50</b>
<b>Ilustración 13. Boceto de montaje en 3D de la obra “Piernas de papel”.</b>	<b>51</b>
<b>Ilustración 14. Fotografía de antotipo obtenido con tinte de geranios rojos. ....</b>	<b>54</b>
<b>Ilustración 15. Registro de los tintes en base de alcohol con el paso del tiempo.....</b>	<b>55</b>
<b>Ilustración 16. Registro del tinte de cúrcuma en base de alcohol y su reacción al bórax. ....</b>	<b>55</b>
<b>Ilustración 17. Prueba 1 antes y después del baño de bórax.....</b>	<b>56</b>
<b>Ilustración 18. Registro del resultado final después del secado (izq.) y el papel durante los baños de sal (dcha.). ....</b>	<b>57</b>
<b>Ilustración 19. Registro del papel intervenido con procesos de teñido.....</b>	<b>58</b>
<b>Ilustración 20. Registro de limpieza de la placa y activación de la gelatina previo a su uso. ....</b>	<b>59</b>
<b>Ilustración 21. Registro de colocación de la gelatina y obtención de la placa. ....</b>	<b>59</b>
<b>Ilustración 22. Boceto inicial y montaje de la obra “La atalaya de los lamentos”.</b>	<b>60</b>
<b>Ilustración 23. Boceto final en 3D de la obra “La atalaya de los lamentos”.....</b>	<b>60</b>
<b>Ilustración 24. Registro del progreso en la construcción de la estructura de la obra. ....</b>	<b>61</b>
<b>Ilustración 25. Registro de progreso en la colocación de imágenes sobre vidrio.....</b>	<b>61</b>
<b>Ilustración 26. Boceto final en 2D de la obra “La atalaya de los lamentos”.....</b>	<b>62</b>
<b>Ilustración 27. Primeros acercamientos a la obra. ....</b>	<b>63</b>
<b>Ilustración 28. Registro de prueba de concepto de botellas silbato. ....</b>	<b>65</b>
<b>Ilustración 29. Boceto inicial de la obra “El lamento de las olas inertes”.</b>	<b>65</b>
<b>Ilustración 30. Boceto inicial de montaje en lugar específico de la obra “El lamento de las olas inertes”. ....</b>	<b>66</b>
<b>Ilustración 31. Boceto final en 3D de la obra “El lamento de las olas inertes”. ....</b>	<b>66</b>

<b>Ilustración 32. Registro de progreso de la estructura de la obra en fibra de vidrio y tubos de PVC.....</b>	<b>67</b>
<b>Ilustración 33. Boceto final en 2D de la obra “El lamento de las olas inertes”.....</b>	<b>68</b>
<b>Ilustración 34. Registro de una flor marchita de <i>euphorbia milli</i> (abril 5 de 2021). ....</b>	<b>69</b>
<b>Ilustración 35. Registro de prototipo de tejido (abril 25 de 2022). ....</b>	<b>70</b>
<b>Ilustración 36. Registro de tejido de estructura de soporte (junio 6 de 2022).....</b>	<b>71</b>
<b>Ilustración 37. Boceto inicial y montaje de la obra “Telar para una cobija de cuidados paliativos”.....</b>	<b>72</b>
<b>Ilustración 38. Registro del primer espacio ofrecido por el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico”. ..</b>	<b>75</b>
<b>Ilustración 39. Registro del segundo espacio ofrecido por el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico” previo al montaje.....</b>	<b>76</b>
<b>Ilustración 40. Boceto de montaje en 3D de las obras “Piernas de papel” y “El lamento de las olas inertes” funcionando en conjunto.....</b>	<b>78</b>

## 1. Introducción

### 1.1. Motivación

Esta investigación podría describirse a grandes rasgos en definiciones, mismas que ubicadas cronológicamente, develan la complejización de esta. La primera etapa de mi investigación podría definirse en **talasoterapia**. Este acercamiento al mar parte desde las vivencias, memorias de infancia, archivo fotográfico y hasta conocimiento heredado en relación con lo terapéutico ligado a este paisaje. Es en esta etapa que la acción de caminar parece tomar protagonismo, con la creencia de que se puede estimular el andar de los bebés al poner en sus pies cangrejos ermitaños. Esta idea es la misma que conectará con la enfermedad y lo que concebiríamos como otra etapa que se definiría en el marco del **cuerpo enfermo**. Es importante entender dos cosas alrededor de lo que se entiende por enfermedad. La primera, siempre se tiene preconcebido una noción de curación. Y la segunda, es una pregunta: ¿Qué pasa si esta noción de curación no puede completarse? Dentro de esta etapa es que la enfermedad propia, ligada a la acción de caminar y que no promete una mejoría, me lleva a preguntarme dónde me ubico entre estas definiciones. Es por ello por lo que comienzo a diferenciar entre **enfermedad y patología**. El primer término se entiende como una alteración del cuerpo que origina la pérdida de salud. O como yo lo entendería, un cuerpo que, en este estado, se ubica ‘en espera (de sanar)’. El segundo, no es sinónimo de enfermedad pero si estudia las causas que las producen. En otro momento, encuentro definiciones como las de “**enfermedad real**” o **daño orgánico** y “**enfermedad falsa**” o **trastorno funcional**. Ya que este último no tiene explicación lógica o teórica desde la fisiopatología, imposibilita su diagnóstico con facilidad. Por ello, tomo estos apelativos poco precisos, solo con el interés de exaltar el entendimiento de una enfermedad como algo visible y físico. Es así como puede decirse que esta investigación toma sentido desde lo **latente**. Esta palabra que define algo que existe oculto o aparentemente inactivo y es desde esta enunciación que comienzo a encontrar particular interés por expresiones, manifestaciones o definiciones que parten de la misma noción. Estas no-definiciones de ‘en espera’ que abordé como ‘suspendidos’ se pueden visualizar en el arte en la transición *ethos-pathos*, mismos que se avistan en el paisaje marino para así reflexionar sobre este desde la de la enfermedad.

## 1.2. Antecedentes

**David Federico Uttermann** da voz a la intimidad de la memoria familiar y lo que se puede llegar a cuestionar de la misma. Es desde del ejercicio de la retrospectiva en el archivo personal, que manifiesta una revisión constante sobre el sentido de lo cotidiano y lo íntimo. Su obra toma forma a partir de la resignificación del archivo, misma que inicia a través del Atlas de las Imágenes de Aby Warburg. Es de esta manera que su investigación devela un interés casi hasta fundamental por las fórmulas patéticas o las *pathosformel* y lo que pueden revelar. El uso del archivo, su ordenamiento y selección se contemplan como síntoma del dejarse afectar por lo patético con un fin de “incorporación”<sup>1</sup>.

Se establece una relación importante con el artista por el uso del engrama de Warburg donde las formas del padecimiento, gestos, afectos o hasta patologías, dan lugar a un interés por la transición de un estado a otro. Por ejemplo, **“Solamente hemos sido prestados” (2012)**, es una obra conformada por archivo de audio intervenido y una mecedora para su montaje. Estos audios fueron originalmente hechos por la abuela del artista y enviados a su hijo para ponerlo al tanto de las novedades, mientras este último se encontraba en el extranjero. En su puesta en escena, es indiscutible la relación de afectos que existe en la obra y que por la misma razón no permite al artista develar lo que realmente dice su abuela en estos audios. En cambio, interviene los mismos de manera que estos se terminen escuchando como si se tratara de una respiración ansiosa. Por lo mismo es por lo que es imposible dejar de lado una lectura de lo que se devela a través de las fórmulas patéticas, ya que, esta inhalación apresurada puede leerse como una expresión máxima del patetismo. Del mismo modo, para esta investigación, el punto medio de la transición *ethos-pathos* toma un peso fundamental al entender a un cuerpo enfermo, o en incapacidad de cumplir una ‘noción de curación’, dentro de una definición de máxima expresión del patetismo.

---

<sup>1</sup> George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia y del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2018), 354 - 374.



**Imagen 1.** David Federico Uttermann, *Solamente hemos sido prestados* (2012). Instalación de audio y mecedora.

**Fuente:** [Obras seleccionadas | My Site \(davidfedericouttermann.com\)](http://Obras%20seleccionadas%20|%20My%20Site%20(davidfedericouttermann.com))

Por otra parte, una lectura indispensable de esta obra es desde la manifestación de lo latente. No podemos ignorar el ejercicio de ocultamiento que el artista lleva a cabo al intervenir las grabaciones para que no logre escucharse lo que se es dicho en estos. El producto de esta acción deja entrever lo latente, no las palabras claras, ni menos lo que la abuela del artista expresa, sino algo que está ahí pero no era accesible al espectador. El cuerpo latente que proviene de los audios originales es esta inhalación, la cual ignoraríamos o daríamos por sentado al atender a las novedades familiares que nos relata la abuela de artista. Las palabras quedan inactivas por la intervención, dándole protagonismo a la expresión de patetismo como lo es esta respiración ansiosa. En el caso específico de esta obra y el artista, es él mismo quien decide ‘activar’ lo latente.

**Angélica Alomoto** expresa un profundo interés por lo ritual, por la selva ecuatoriana y los pueblos originarios. Su práctica artística está constantemente relacionada con el activismo, es así como desde las estéticas interculturales se forma su discurso y cuestionamientos. Hace uso de materiales y técnicas tradicionales, como por ejemplo el tejido. Desde las mismas también pone en tensión prácticas como lo son las artesanías y la categorización que se tiene de estas en el campo del arte.

Es desde lo anteriormente mencionado que una obra como **“Retorno”** toma su forma. Obra de 2009 de la artista, una instalación sonora hecha con hojas de lisan y estructura metálica. De medidas variables y poseyendo siete metros de largo cuando fue expuesta en el MAAC para la exposición “Paisaje/territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales.”<sup>2</sup> La estructura de esta obra toma forma a través del proceso de tejido de cada una de las hojas de lisan, teniendo como resultado esta forma cónica.



**Imagen 2.** Angélica Alomoto, *Retorno* (2009). Instalación sonora con hojas de lisan y estructura metálica. Medidas variables (7 metros de largo). Vista externa.

**Fuente:** [Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales \(paralaje.xyz\)](https://paralaje.xyz)

Hay que pensar a esta obra desde tres puntos clave. El primero, la técnica usada para ser construida. El tejido, toma en cuenta una técnica artesanal que inmediatamente nos

---

<sup>2</sup> Ana Rosa Valdez, 9 de diciembre de 2019 (09:27), «Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales», *Blog Paralaje*, 23 de marzo de 2022, [Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales \(paralaje.xyz\)](https://paralaje.xyz).

traslada a un conocimiento ancestral pero no solo esto, sino a procesos ligados a lo femenino. La segunda, el uso de material orgánico. Lo interesante de esto, es que de esta manera la obra no se materializa como un objeto de arte a ser exhibido o vendido sino como un gesto. Es este mismo hecho lo que marca una imposibilidad de poseerla como artículo de colección, sino que está destinada a cumplir un ciclo de vida-descomposición (*ethos-pathos*). Y la tercera, la idea de que es un dispositivo que convoca un gesto de escucha a la naturaleza. Es esta idea la que toma un protagonismo importante para esta investigación, ya que esta instalación sonora se concibe como activadora de un lamento. Antes que trasladarnos a la selva, es imposible ignorar como la acción de pisar, de caminar, ejercida sobre las hojas de lisan son las que la activan y dejan escuchar este quejido que proviene desde su lugar de origen. Esta instalación no solo le otorga un protagonismo y peso simbólico al lugar de origen de las hojas de lisan, sino que también pone sobre el espectador la responsabilidad de una intervención sobre las mismas. ¿El espectador desea escuchar el lamento a costas de activar la obra mediante la intervención de esta con pisadas? Se puede decir que el gesto de concientización reside en esta acción activadora de un lamento, mas no en la experimentación placentera del sonido de la selva.



**Imagen 3.** Angélica Alomoto, *Retorno* (2009). Instalación sonora con hojas de lisan y estructura metálica. Vista interna.

**Fuente:** [Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales \(paralaje.xyz\)](http://paisaje/territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales (paralaje.xyz))

**Juana Córdova** establece en su obra un constante acercamiento a temáticas como la vida y la muerte, mismo que parte del paisaje marino que la rodea. Es así como esta relación activa un diálogo constante ser humano-medio ambiente y lo perecedero. Sus obras se ven plagadas de materiales como el papel, la resina y objetos con los que convive al caminar por la orilla del mar. La fragilidad de lo perecedero puesta en evidencia a través del papel. Lo efímero intentado ser conservado en resina para la posteridad. Y lo transitorio siendo registrado como evidencia.

Es innegable la preocupación que guarda la artista sobre el espacio que la rodea al vivir cerca de la costa y presenciar la metamorfosis que sufre este paisaje por la intervención humana. Su preocupación y cuestionamientos residen principalmente en este hecho, pero se puede decir que **“Corriente blanca” (2013)** es un trabajo que se aleja un poco de estos parámetros. Y es por este hecho que esta obra toma un matiz alternativo a otros trabajos de la artista, ya que, en esta se puede leer una correspondencia casi hasta simbiótica entre la relación paisaje-humanidad.



**Imagen 4.** Juana Córdova, *Corriente Blanca* (2013). Caracoles y madera. Medidas de 30 cm x 30 cm x 15 cm.

**Fuente:** [www.juanacordova.com/wp-content/downloads/JuanaCordova-Alaorilla.pdf](http://www.juanacordova.com/wp-content/downloads/JuanaCordova-Alaorilla.pdf)

Esta obra sirve como ejemplificación de otro dispositivo que hasta cierto punto plantea una tentativa de escucha al paisaje. Dos caracolas montadas en una diadema, forman auriculares que permitirían disfrutar de la ambientación sonora característica de las zonas

costeras. Se acerca a ello por el mero hecho de activar la memoria de este gesto hasta casi inocente de escuchar el mar a través de una caracola. Exalta lo latente mediante este dispositivo que nos recuerda de esta acción de la infancia, pero que solo termina residiendo ahí, en la memoria. Es por ello, que el principal activador del ‘gesto’ está dado por la nostalgia y no en la intensión activadora de escuchar el lamento de un paisaje. En el caso de “Corriente blanca”, la artista activa lo latente desde la añoranza, dejando enmarcado al dispositivo en una «temporalidad fijada que no es más un devenir.»<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Robert Castel, «Imágenes y fantasmas», en Un arte medio, ed. por Pierre Bourdieu. (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 347.

**Gabriela Serrano Soto** construye un lenguaje que parte desde su propio universo simbólico utilizando como medio el dibujo, desde el cual explora y cuestiona las emociones, los hábitos heredados e interacciones cuerpo-mente. El «recuerdo, el síntoma, la percepción, y cualquier otra manifestación física o psicológica»<sup>4</sup> son claves en sus cuestionamientos y en la construcción de la cada una de sus series. Su obra a la actualidad se divide en 12 series de dibujos. Cada una de estas, se puede decir, cuenta con proceso independiente a la anterior. Esto debido a que la existencia misma de estos dibujos son la visibilización de etapas de la vida de la artista, donde se percibe claramente el cambio de la percepción o lo que se preguntó sobre si misma en aquel momento. Por ejemplo, la **Serie 4**<sup>5</sup>, misma que no existe, tuvo su propio proceso de ejecución, desaparición o transformación. Esta serie no terminó de convencer a la artista y un día solo la hizo pedazos, pero es de esta misma serie que se construye la siguiente. Así, dándole un nuevo sentido a la serie que desapareció pero que se ha transformado en nuevas a retazos.

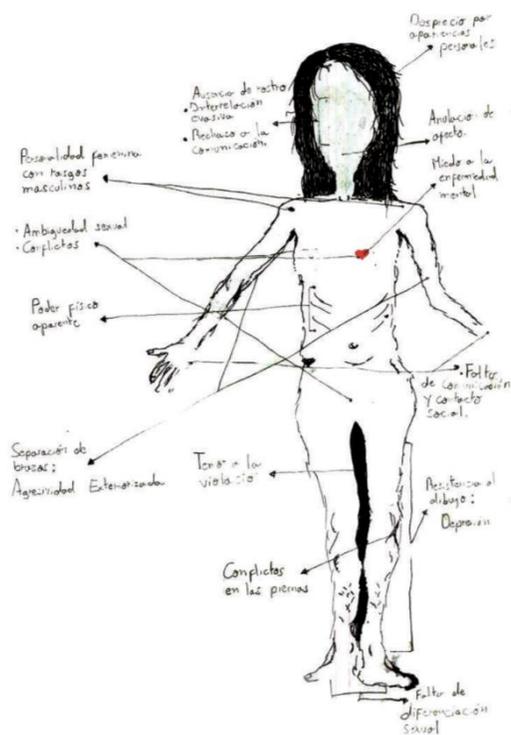
Hay que tener en cuenta, que la obra de la artista se ve altamente cargada de su propia intimidad, no solo por el hecho de ser autorretratos sino por un proceso de incorporación que le permite entenderse. “**Cuadríptico - Julio**” de 2009 a 2013 es la **Serie 3** de la artista y llama la atención al tener por colaborador a un psicólogo, donde a través del “*test* de Karen Machover” y la mediación de un profesional, Serrano trata de entender a profundidad su personalidad o parte de esta que ella no percibe por si sola. Esta obra es de interés al encontrar en la misma, en primera instancia, la percepción de una mujer sobre su propio cuerpo. Por otra parte, teniendo en cuenta un primer acercamiento a la obra meramente desde lo visual, se podrá vislumbrar casi que una descripción geográfica o mapa de un cuerpo femenino. Así, destacando este ejercicio como una descripción clave desde la mirada femenina de la metáfora paisaje-cuerpo y así alejándose de percepciones falo centristas de las que se alimenta la *pornotopía* alineadas a el *bodyscape*<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Comunidad Visuales, «Gabriela Serrano Soto – Presentación de Portafolio #5», transmitido en Facebook el 23 febrero de 2021, video en YouTube, 20:13, acceso el 23 de marzo de 2022, [Gabriela Serrano Soto — Presentación de Portafolio #5 - YouTube](#).

<sup>5</sup> Gabriela Serrano Soto, sin fecha, «Gabriela Serrano Soto», acceso el 23 de marzo de 2022, *Blog de Comunidad Visuales*, [Gabriela Serrano Soto – Comunidad Visuales \(wordpress.com\)](#).

<sup>6</sup> J. Douglas Porteus, «Bodyscape: The Body-Landscape Metaphor», *The Canadian Geographer*, n.º 30 (1986): 2-12.



**Imagen 5.** Gabriela Serrano Soto, *Cuadríptico – Julio* (2009 – 2013). Serie 3. Dibujo. Bolígrafo, corrector y marcador sobre papel. Medidas de 29,7 cm x 42 cm.

**Fuente:** - [Serie 3 | Gabriela Serrano \(gabrielaserranosoto.com\)](http://Serie 3 | Gabriela Serrano (gabrielaserranosoto.com))

Por último y sin dejar de lado la búsqueda de lo latente como pieza clave, la artista activa en esta obra lo aparentemente inactivo al someterse a este ejercicio previamente descrito. Un intento de plasmar la manifestación de «necesidades, conflictos y rasgos del carácter»<sup>7</sup> sobre este mapa de la precepción de su propio cuerpo.

<sup>7</sup> «Cuadríptico – Julio», Gabriela Serrano Soto, acceso el 23 de marzo de 2022, - [Serie 3 | Gabriela Serrano \(gabrielaserranosoto.com\)](http://Serie 3 | Gabriela Serrano (gabrielaserranosoto.com)).

### 1.3. Pertinencia

Esta investigación encuentra su relevancia a partir del estudio de la ola de oscilación<sup>8</sup> como eje activador de una premisa cuerpo enfermo-paisaje. Para ello se construye una definición específica para los cuerpos enfermos que no pueden alcanzar una noción de curación, mismos que serán denominados como “Cuerpos en suspendido”. Por otra parte, se revisa la interacción cuerpo paisaje en relación con lo terapéutico para finalmente analizar la ola de oscilación en relación con un cuerpo en suspendido. Con ello se pretende dilucidar un acercamiento al paisaje de manera más empática y respetuosa, al concebir tanto cuerpo como paisaje constituyendo uno. De esta manera, tampoco se puede dejar de lado que esta interacción se da en ambos sentidos y así como un cuerpo enfermo expresa su padecimiento en el síntoma, el paisaje también puede expresar lamento. Y es partir de los referentes anteriormente mencionados que se encuentra una esencia en las diferencias a continuación.

En relación con definiciones médicas, lo **psicosomático** se vuelve relativo a la obra de **Gabriela Serrano Soto**. La artista usa el dibujo como medio, develando más que la fotografía, puede plasmar de manera más efectiva la interrelación mente-cuerpo. Esta mirada no solo se preocupa por el síntoma, sino que también visibiliza la percepción de una mujer sobre su propio cuerpo, misma que desde “Cuadríptico – Julio” presenta otra perspectiva a definiciones cercanas a la metáfora cuerpo-paisaje. A diferencia de la obra de Serrano, que parte en una preocupación sobre las decisiones consientes e inconscientes, esta investigación se desarrolla desde el archivo fotográfico, el archivo médico familiar, la memorias y conocimientos heredados que dan vida a cuestionamientos alrededor de estos dos espacios en categoría de ‘terapia-amparo’ siempre desde la perspectiva de un cuerpo enfermo.

En **patología**; **David Federico Uttermann** devela una preocupación por las *pathosformel* teniendo en cuenta a las mismas, se puede decir, hasta con un sentido terapéutico. De la misma manera, el fin de empatía e identificación que buscan las obras de Uttermann y que se funda en la misma transición *ethos-pathos*, establece una distancia entre

---

<sup>8</sup> Durante la mayor parte del tiempo las olas "no se mueven", en otras palabras, no se trasladan, al ser un movimiento oscilatorio de las partículas del agua marina, que describen trayectorias circulares, de radio menor cuanto mayor es la profundidad a la que se encuentran, hasta que su movimiento cesa, por ello se denominan olas de oscilación.

Trinidad José Torres Pérez-Hidalgo, «[La dinámica marina](#)», Industria y Minería, n.º 351 (2003): 46-51.

la producción del artista y esta investigación. Ya que, esta no se establece en la premisa de dejarse afectar por lo patético sino en esta transición como eje de conexión ‘cuerpo enfermo-paisaje’. Así como los trastornos funcionales, enfermedades sin evidencia física considerable o lo asintomático pueden entenderse como la manifestación de lo latente en el cuerpo, es que puede concebirse este tipo de expresiones en el paisaje (arte). Teniendo en cuenta al síntoma como una expresión del padecimiento, y así mismo, un cuerpo que no puede alcanzar esta ‘noción de curación’ como un cuerpo en ‘suspendido’; es que la ola de oscilación destaca en vínculo con un ‘cuerpo en espera (de sanación)’.

Desde lo **asintomático**, **Angélica Alomoto** y **Juana Córdova**. Se ubica a ambas artistas dentro de este término, al contemplarse en estas el despojo de autoría que se le ha provocado a las fuerzas de la naturaleza. Ambas obras convocan el uso de una fuerza del espectador sobre estos objetos (del paisaje) mientras se despoja a la naturaleza de esta. Alomoto por su parte lleva esta interacción a la galería, movilizand o parte del paisaje a este lugar donde mediará con el espectador. La intención es clara; la concientización se concibe en esta movilización, en la acción ejercida sobre esta pequeña parte del paisaje y en el gesto vida-descomposición que no encadena al objeto a la negación de lo preceder o en función del objeto coleccionable. Lamentablemente la concientización que inicia en la movilización de las hojas de lisan termina en la misma, al adaptar lo natural al espectador y no al contrario. La latencia de esta obra, que aun así reside en la autoría natural por la descomposición de las hojas y el ruido que emiten por la acción humana, deja sin manifestación a la fuerza de la naturaleza. Conjuntamente, la obra de Córdova, que de alguna manera encuentra un acercamiento y sentido de concientización con el paisaje, niega tanto autoría como fuerza y reitera la intervención humana. Esto no solo se acentúa en el acto de privar a la naturaleza de lo que le pertenece, sino que también, en la negación a lo efímero como un proceso orgánico natural dentro de sus cuestionamientos sobre la muerte. Moviliza partes del paisaje a un lugar donde lo imperecedero y la posesión de un objeto único priman como valor, pudiendo hasta entenderlo como un vanitas contemporáneo. Fundada la latencia de la obra en la nostalgia, funciona como una fotografía, silenciando al paisaje y apostando por la permanencia de un objeto que ya no deviene a lo natural. Cabe destacar que las caracolas, así como las hojas de lisan que fueron dispuestas para activar lo latente, son evidencia del distanciamiento con la obra de las artistas. Ambas obras predisponen de la intervención humana para su activación

y con ello, la intensión de escucha. A diferencia de estas, esta propuesta concibe al paisaje como activador de su propio lamento. Autoría y fuerza determinada únicamente por el mismo paisaje.

#### **1.4. Declaración de intenciones**

Esta propuesta ve su inicio en dos lugares aparentemente distantes el uno del otro y que en esta investigación encuentran su convergencia en la enfermedad. Uno de ellos, percibido como un lugar privado y de intimidad; el otro que se entiende como público y de libre acceso. La cama y el mar, se encuentran en la enfermedad, iniciando cuestionamientos sobre la misma desde su perspectiva; dos lugares que representan un antónimo del otro, pueden ubicarse en una misma categoría de ‘terapia-amparo’. De la misma manera, se cuestionan definiciones sobre estos espacios; como lo son el entender la cama como un mueble de descanso o ubicar los paisajes cercanos a la costa como lugares de esparcimiento. Desde la enfermedad, asimismo, convoco definiciones alrededor de lo que se entiende por “estar enfermo” o “sentirse enfermo”, por la noción de curación y cuando esta no puede darse.

Esta propuesta conjuga la instalación, la intervención del paisaje y la fotografía en técnicas alternativas como medios activadores y de conexión de la premisa cuerpo enfermo-paisaje. Por otra parte, en esta propuesta se exploran y usan de materiales no solo de una fragilidad intrínseca sino que también de algunos con una firmeza-permanencia como el vidrio, papel, gelatina en fotografía; o cercanos a los tiempos de la naturaleza como las plantas y tintes naturales. Por tal conciencia, es que de la misma manera esta propuesta no deja de lado ni olvida la potencia de la naturaleza como activador de algunas de las obras de este proyecto expositivo.

Entendiendo que un ‘cuerpo en suspendido’ manifiesta el padecimiento en la transición *ethos-pathos*, lo terapéutico y con ello la ‘experiencia encarnada’. **¿En qué momento las olas marinas de oscilación se convierten en un catalizador de la premisa cuerpo enfermo-paisaje?** Siendo que las olas libres manifiestan en ellas una polarización, lo terapéutico propio del mar y la idea de lo encarnado/acumulado.

Además, teniendo en cuenta que esta investigación pretende distanciarse de metáforas cuerpo-paisaje como la *pornotopía* y que busca un acercamiento al paisaje marino desde “La

teoría de incorporación del imaginario” en conexión con un ‘cuerpo en suspendido’, **¿Cómo posibilita esta propuesta artística la ampliación de la noción de paisaje desde la perspectiva de un cuerpo enfermo?**

Sin olvidar que el “Dinamograma” contiene *ethos-pathos* (forma-fuerza) y que de la misma manera se lo puede asumir de un ‘cuerpo en suspendido’, **¿Cómo se generan nuevas interpretaciones de la transición *ethos-pathos* propuesta por Didi-Huberman a partir del cuerpo enfermo?**

Por último y acercándonos a la dimensión material de las obras, **¿Cuánto pueden determinados materiales sean como el papel, la gelatina en la fotografía, la fotografía o el vidrio ser representación de dos ritmos diferentes de temporalidad como el conjugado en un trazado genealógico?** Esto teniendo en cuenta que los anteriormente nombrados han sido históricamente usados como herramientas de asistencia de la memoria pero al mismo tiempo cuentan una fragilidad intrínseca imposible de ignorar.

## 2. Genealogía

Puede definirse a algo como terapéutico cuando aquello es eficaz como tratamiento, es decir, alivia, mejora o cura una enfermedad y sus manifestaciones. Hay que recordar que el borrador inicial de esta investigación encontraba como eje de conexión entre mar-cama a la enfermedad, pero antes que en esta, realmente se encuentran en lo terapéutico. Es así que en la indagación, el eje de conexión ve su inicio en fenomenología psiquiátrica usada por Biswanger en Warburg. Dicha terapia lo afectaría lo suficiente para metamorfosearse dentro de la historia, historia del arte y la psicología social proponiendo así una explicación de estas. Esta concepción de que ‘sujeto’ constituye ‘objeto’ y viceversa, acerca al paisaje no solo a la terapia, sino a la noción de que paisaje constituye cuerpo desde la ‘inmensidad íntima’ planteada por Bachelard. Es así que esta investigación revisa a los autores anteriormente nombrados en conjunto con la analogía del callo de Johanna Hedva; además de artistas como Bas Jan Ader, Janine Antoni, Ana Mendieta y Peter Hutchinson para el planteamiento de una premisa cuerpo enfermo-paisaje.

### 2.1. El psico-historiador y la enfermedad

Como si se tratara de enfermedad, el arte puede diagnosticarse por su sintomatología mnémica según Warburg. Para entenderlo, es preciso tomar en consideración al vehículo de los movimientos supervivientes, estos son las *pathosformel* o ‘formas del padecimiento’. A través de estas, Warburg entendió que la historia del arte, la historia y la psicología social pueden relacionarse de tal forma que el arte pueda ser examinado desde la óptica de la ciencia o viceversa e incluso desde la óptica de la vida. Utilizando esta premisa como guía, es significativo tener en cuenta como el mismo Warburg declara que antes de la enfermedad le hubiera sido imposible ponerle sentido a este vehículo unificador.

Lo que he visto y vivido no da sino la apariencia superficial de las cosas de las que tengo ahora derecho a hablar, si comienzo por decir que el problema insoluble que plantean ha pesado sobre mi alma de manera tan opresiva que jamás me habría atrevido a expresarme como científico sobre este tema en la época en que estaba sano.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia y del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2018), 120.

Expuesto esto, antes de hablar del *pathosformel* es preciso primero hablar de enfermedad. Hay algo muy visual de las enfermedades que está adherido al imaginario no solo de las personas que no son parte de campo médico, sino que también las que pertenecen a este. Es hasta problemático que la evidencia física determine si estamos o no enfermos, ya que la definición sobre enfermedad del “Diccionario de Términos Médicos” no describe o establece que esta se vea medida únicamente por lo visible. La misma describe que se trata de la «alteración estructural o funcional del organismo que origina la pérdida de la salud». Lo estructural tiene que ver con lo que se conoce como “daño orgánico”, lo está directamente relacionado con lo visible y lo físico. Es importante aclarar que este tipo de diagnóstico se vale mucho de imágenes como los son las radiografías, ecografías o resonancias magnéticas. Por otra parte, lo funcional es parte de lo que tiene que ver con lo que se conoce como “trastornos funcionales”. Este diagnóstico no tiene su base en la lesión orgánica, en lo visual o las imágenes, de modo que no cuenta con una explicación desde la fisiopatología. La medicina tradicional no puede terminar de comprenderlos y aunque su definición puede llevarnos a la suposición de se trata de enfermedades raras o poco comunes, no lo son. Algunos de sus síntomas suelen solaparse entre ellos, eso significa que las personas que los padecen pueden adolecer no solo de las afecciones de un solo trastorno sino también de otros. Los trastornos funcionales más comunes suelen ser: el síndrome de colon irritable, el síndrome de fibromialgia y el síndrome de fatiga crónica. Estos ejemplos ayudan a esclarecer que lo funcional no tiene que confundirse con lo psicosomático y la sintomatología que desde lo psíquico deriva a lo físico. Por último y teniendo en cuenta que se ha dado luces a definiciones alrededor de ‘enfermedad’, no se puede dejar de lado lo que supone ‘no estar’ enfermo. No estarlo significa haber sanado, entendiendo que se ha atravesado un proceso de curación. Pero no solo eso, supone también la desaparición de la enfermedad. Y además, teniendo preconcebido que la enfermedad es un ‘estado’ del cuerpo que uno debe querer cambiar y al cual se debe aspirar a no estar. Por ello es imposible no preguntarse ¿Dónde se ubica a sí misma una persona que no puede cumplir una noción de curación?

**Johanna Hedva** es una artista contemporánea, escritora y músico coreana-americana. Su obra suele identificarse dentro de temáticas tales como la muerte, el duelo, el misticismo y lo ritual; esto sin dejar de lado la enfermedad y la discapacidad. Estos dos últimos siendo clave para el desarrollo de un ensayo donde Hedva describe y cuestiona su experiencia en

primera persona sobre lidiar con un padecimiento crónico. Este texto cobra vida en octubre de 2015, cuando la artista imparte una conferencia en “*Women’s Center for Creative Work at Human Resources*” titulada “Mi cuerpo es una prisión de dolor, por lo que quiero abandonarlo como una mística, pero también lo amo y quiero que importe políticamente.” Es ese momento el que da vida a “Teoría de la mujer enferma”, ensayo en el cual se aborda al cuerpo enfermo como vehículo de protesta a las condiciones de vida. Hedva cavila respecto al imaginario alrededor de las enfermedades, los cuerpos discapacitados e invisibilizados, también la noción de curación y el querer (imponer) estar sano. De la misma manera, en su presentación la artista introduce una idea en particular que llama la atención:

Un callo es algo que se genera para proteger la parte del cuerpo que está siendo usada y que continúa siendo usada. [...] Quiero proponer los callos para pensar en enfermedad y trauma, porque implica que, en lugar de rechazar estas experiencias, seguir adelante y superarlas, silenciarlas y pensar en ellas como algo que va a terminar y que debería hacerlo, permiten que las incorporemos en nuestra experiencia cotidiana, vivida, encarnada y acumulada.<sup>10</sup>

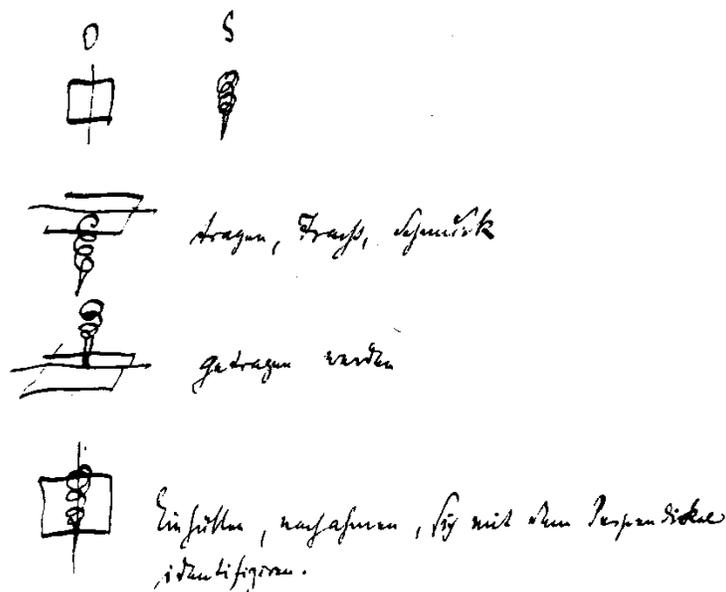
El callo como analogía del trauma. Cuando Didi-Huberman nos da una pequeña pista de lo que después reconoceríamos en Warburg como “Teoría de la incorporación de lo imaginario”<sup>11</sup>, explica que la plasticidad de una imagen que supervive se basa en acoger la herida y hacer partícipe a la cicatriz en el desarrollo del organismo. Para un cuerpo enfermo, la metáfora y la poética vienen más ligadas del síntoma de lo que lo hace una cicatriz. Esta como evidencia pasiva del trauma enfatiza la curación y no la experiencia que se percibe. El callo no solo es una analogía más próxima al padecimiento, sino que también lo es a la terapia para un cuerpo enfermo y más aún para a los cuerpos que no tienen posibilidad de curación. En ese sentido, pudiendo entender al callo no solo como afrontamiento sino también como

---

<sup>10</sup> Johanna Hedva, «Mi cuerpo es una prisión de dolor, por lo que quiero abandonarlo como una mística, pero también lo amo y quiero que importe políticamente» (conferencia para *Women’s Center for Creative Work at Human Resources*, octubre de 2015). [My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic, but I Also Love It & Want it to Matter Politically on Vimeo.](#)

<sup>11</sup> George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia y del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2018), 354 - 374.

‘incorporación’. Es por ello que para poder relacionarnos con la ya antes nombrada “Teoría de la incorporación de la tragedia”, es imprescindible hablar de lo terapéutico. Warburg comprende que el planteamiento de una historia del arte no estetizante viene con el sentido de entender los síntomas de su cultura. Para dar diagnóstico del *pathosformel*, el síntoma de supervivencia (*Nachleben*) tenía que ser identificado desde la psicoterapia. Misma de la que se ve influenciado Warburg en su experiencia de tratamiento con el doctor Biswanger.



**Imagen 6.** Aby Warburg, *Llevar, caducar, identificarse* (1896).

**Fuente:** La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg – George Didi-Huberman.

Ludwig Biswanger trataría a Warburg desde la fenomenología psiquiátrica, basada en el estudio psicológico de las experiencias subjetivas del paciente por medio de su palabra escrita o hablada. Biswanger entendería que el síntoma ya no solo sería un signo de enfermedad sino que se concebiría como la estructura de una experiencia. En ese sentido, la psicoterapia entendería al ‘ser enfermo’ y no al «síntoma en cuanto que deficiencia a corregir»<sup>12</sup>. Esto determinaría un conocimiento por comprensión y por ello es por lo que la idea de incorporación tiene que ver mucho con la empatía (*Einfühlung*), porque esta surge del dejarse afectar. «A fuerza de mirar una piedra, un animal o un cuadro, me siento entrar

<sup>12</sup> George Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia y del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Madrid: Abada Editores, 2018), 343.

en él»<sup>13</sup>. Como se puede apreciar en el gráfico de Warburg; primero, el objeto (O) lleva al sujeto (S); segundo, (S) lleva a (O); y tercero (S) constituye (O) y viceversa.

## 2.2. Cuerpo en suspendido

Teniendo en cuenta al callo como evidencia activa del padecimiento pero no solo de ello sino también de lo terapéutico, esta analogía comprende dos caras de una misma moneda. Como lo apolíneo y lo dionisiaco, la terapia y los cuerpos enfermos sin posibilidad de sanar expresan la misma dualidad. Por otro lado, y habiendo puesto en protagonismo los orígenes de una teoría del arte no estetizante, retomamos la pregunta: ¿cómo se define a sí misma a una persona que no puede cumplir una noción de curación? Para responder esta pregunta primero tenemos que haber comprendido que un cuerpo enfermo no acaece de vida, pues esta se manifiesta en el padecimiento. Dicho esto, la enfermedad puede manifestarse en la creación como un activador latente. Entendiendo a la enfermedad como experiencia, tal como el callo que protege la zona del cuerpo que está siendo utilizada, es que la ‘imitación por identificación’ da cuerpo a postulados y obras como las de Warburg, Hedva, Susan Sontag, Virginia Wolf, entre otros y que solo fueron llevadas a cabo al verse atravesadas por la enfermedad. Por el padecimiento del síntoma.

Los cuerpos enfermos que no pueden cumplir una noción de curación representan no solo en definiciones médicas un ‘suspendido’ entre un estado y otro (salud-enfermedad) sino que también lo hacen en la transición *ethos-pathos*. A partir de estas definiciones, el que no se pueda alcanzar una noción de curación, ubica a estos cuerpos en punto medio en el que solo se percibe el constante padecimiento síntoma. Tal como ejemplifica Goethe al ser citado por Huberman:

[...] la expresión patética más alta se encuentra en la transición de un estado a otro. [...] Cuando una transición tal conserva además la huella clara y distinta del estado anterior, constituye el objeto más maravilloso para las artes plásticas; es el caso del Laocoonte, donde el esfuerzo en acción y el sufrimiento están unidos en un momento único.

---

<sup>13</sup> Didi-Huberman, *La imagen superviviente...*, 361.

El *ethos-pathos* en conjunto es lo que Warburg determinaría como un “Dinamograma”, una polarización reunida en la imagen que concibe que tanto ‘forma’ como ‘fuerza’ y otras puedan ser estudiadas. Es así que en concordancia con lo ya anteriormente formulado, esta investigación propone a un ‘cuerpo enfermo y que no puede cumplir una noción de curación’ como un “Cuerpo en suspendido”. Este cuerpo no solo contiene la idea de manifestación del padecimiento en la transición *ethos-pathos* sino que también lleva consigo lo terapéutico y con ello la ‘experiencia encarnada’.

### 2.3. Paisaje, cuerpo y arte

Para poder dilucidar una conexión entre un cuerpo enfermo y el arte, era clave primero esclarecer los contrastes entre la terminología médica y los postulados del propio Warburg. Para visualizar a un cuerpo en suspendido entre las *pathosformel*, era necesaria la analogía de la experiencia encarnada de Hedva. Para conectar el cuerpo enfermo con el paisaje, es necesario un cuerpo en suspendido y para ello, antes habrá de esclarecerse postulados cercanos al paisaje así como se lo hizo anteriormente con la enfermedad. Teniendo en mente este objetivo, se toma y revisa obra artística que trabaje y dialogue directamente con el paisaje. Contando con ciertas características clave como por ejemplo, la interacción que se tiene con lo natural para empezar. Segundo, las herramientas con las que se dialoga. Y tercero, el tener en cuenta la fuerza y autoría de la naturaleza; sin olvidar los tiempos propios de esta.



**Imagen 7.** Bas Jan Ader, *In search of the miraculous* (1975). Impresión litográfica. Medidas de 29.8 × 43.2 cm

**Fuente:** [Bas Jan Ader | Bulletin 89: in search of the miraculous \(songs for the north atlantic: july 1975 –\) \(1975\) | Available for Sale | Artsy](#)

**Bas Jan Ader**, artista nacido en Holanda y luego erradicado en California. Su investigación parte desde medios como la fotografía, el performance y el video. Su última obra “*In search of the miraculous*” es la misma que causa su desaparición en su búsqueda por lo sublime y proporciona hasta cierta carga simbólica a su corta producción. Cabe destacar que el peso sensible de lo trágico, el sufrimiento y la soledad que ofrece su obra no pueden verse alejadas de la fragilidad que expresan. Es hasta imposible no tener en cuenta una lectura de alta carga patética en acciones motivadas por el fracaso, pero por otro lado, también abarca un diálogo cuerpo-paisaje. Esto no solo en la obra que lo ve fallecer sino en cada una de las obras en las que se enfrenta a caer. Ante esta conexión, es sugestivo pensar y tener en cuenta el poema que escribe su madre en octubre de 1975, mismo que dedicaría a su hijo poco después en el acto conmemorativo por su fallecimiento. Este además de leerse como algún tipo de aviso premonitorio de la muerte del artista, reafirma este hilo que une de manera literal y metafórica; cuerpo y paisaje.

**A white body of a man, rocked in the arms of the waves,**

[El cuerpo blanco de un hombre, arrullado en los brazos de las olas,]

**Is very small too.**

[Es muy pequeño también.]

**What are we in the infinity of oceans and sky?**

[¿Qué somos nosotros en la infinidad del océano y el cielo?]

**A small baby at the breast of eternity.<sup>14</sup>**

[Un pequeño bebé en el pecho de la eternidad.]

**Gaston Bachelard** se acerca aún más a esta idea que hace de un cuerpo sinónimo de paisaje. Bachelard afirma que «como lo inmenso no es objeto, una fenomenología de lo inmenso nos devolvería sin circuito a nuestra conciencia imaginante.»<sup>15</sup> Tal como sujeto que constituye objeto y viceversa, la conciencia de lo inmenso nos regresa a nosotros mismos. Paisaje y sujeto se constituirían como uno solo. Por tanto, no sería tan irrazonable debatir si

---

<sup>14</sup> Alexander Dumbadze, *Bas Jan Ader: Death Is Elsewhere*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 132 - 133.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000), 164.

las acciones en busca de lo sublime de Ader tenían una implicación literal de cierta búsqueda de cuerpo y paisaje constituyendo uno solo; o porque constituyen uno, Ader planteaba regresar a sí mismo. El vivir una inmensidad poética. Y es que a través de estos argumentos no se pretende ampliar de manera insensible a cuestionamientos sobre su desaparición, sino que más bien el sentido de sus acciones confirmaría que su búsqueda por lo sublime vendría dada desde un principio de ‘incorporación’. Esto se vería reflejado no solo en su obra sino que dialogaría directamente con lo que concibe Bachelard de la inmensidad (íntima).

La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.<sup>16</sup>

Lo que no estaría tan alejado de la reflexión de **Tacita Dean** sobre la obra del artista en su texto “*And he fell into the sea*” donde menciona que «Lo que sea que creamos o lo que sea que imaginemos, en un nivel profundo, no haber caído habría significado fracaso.» Esta declaración hace del ‘caer’ en la obra de Ader no solo un elemento activador de significados como hilo conductor a lo largo de sus obras, sino que también lo vuelve un disparador de creación para sus motivaciones. Un cuerpo dejándose ser afectado por el dinamismo de una caída y no solo de esta sino de lo que concibe al interactuar con el paisaje. En otras palabras, Bachelard nos ayuda a entender esta conexión cuerpo-paisaje dada en nosotros no solo por la experiencia de lo grandioso o la imaginación poética sino que también en la experiencia de la inmensidad poética vinculada con Ader. Así pues, lo anteriormente dicho nos permite revisar a las siguientes artistas:

**Ana Mendieta**, artista de origen cubano criada en Estados Unidos. Su trabajo además de ser leído como feminista, emotivo para su época o hasta en muchas ocasiones como crudo, también incorporaba un amplio rango de compromiso de interacción con lo natural. Se puede decir que son rápidamente identificables las piezas a las que me refiero, aunque no son las únicas desde categoría cuerpo-paisaje, sí que son de la más conocidas. “Siluetas”, una serie

---

<sup>16</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000), 164.

amplísima que incorpora en su trabajo materiales totalmente naturales (piedras, fuego, arena, barro, flores) y que son parte del mismo paisaje para la elaboración de la pieza. Mismo que le serviría a la artista para ‘incorporar’ literalmente su cuerpo al paisaje en algunas piezas, mientras que en otras, buscaría ayuda de estos elementos para hacer vislumbrar una silueta. Como si se tratara de algo ritual, Mendieta logra esta conexión entre su cuerpo y la Tierra, así como también hizo uso de la sangre animal en referencia a ritos de la santería cubana. Esta colección desarrollada durante una década estaría conformada por unas doscientas piezas. Poniendo en cuestionamiento el número de piezas, es importante aclarar que la supervivencia de su obra tiene que ver más con el registro de sus acciones, performances, arte corporal y *land art*, que con la construcción de una imagen fotográfica.



**Imagen 8.** Ana Mendieta, *Imagen de Yagul* (1973). Impresión cromogénica. Dimensiones de 50.8 x 34 cm.

**Fuente:** [Ana Mendieta | Imagen de Yagul, from the series Silueta Works in Mexico 1973-1977 \(1973\) | Artsy](#)

**Janine Antoni** es una artista de origen bahameño que luego erradicada en Estados Unido, su obra, es conocida por la utilización del cuerpo como activador de significados. Cabe decirse que esto funciona como una herramienta que alimenta procesos íntimos y hasta rituales con los materiales que conforman su obra. En su propuesta “*Touch*” de 2002, muestra

una preocupación por el paisaje que vio durante toda su infancia. El horizonte marino volviéndose activador poético para la acción de caminar sobre el mismo, donde su cuerpo se suspende sobre esta cuerda que da forma a la intención de recorrer este lugar que no puede ser habitado. Antoni a diferencia de Ader y Mendieta no interactúa directamente con el paisaje sino que hace uso de herramientas como el video y esta cuerda. Misma que le permite parecer elevada del suelo para así ubicarse sobre el horizonte, de manera que con ayuda de la posición de la cámara, le da forma a esta conexión. Por otra parte, Antoni es consciente de que el horizonte para ella significaba algo esperanzador; la idea de que para conocer el mundo, tenía que ver más allá de este. Solo la imaginación poética pudo darle forma a esta idea de caminar sobre el horizonte mientras que la experimentación poética le dio vida.



**Imagen 9.** Janine Antoni, *Touch* (2002). Videoinstalación. Duración de 9:37 minutos. Reproducción en bucle. Medidas de 447.04 cm x 404.32 cm.

**Fuente:** [Touch — Janine Antoni](#)

Además de revisar estos artistas con la finalidad de dilucidar y ejemplificar interacciones cuerpo-paisaje, hay otra característica que comparten estos artistas que los unifica desde sus cuestionamientos con la inmensidad o sobre sí mismos en realidad. Esta particularidad radica en el lugar de origen de cada uno y cómo sus cuestionamientos sobre el paisaje solo pudieron ejercerse en conexión con símbolos de su territorio. Por estas razones es imposible ignorar la idea de si estos cuestionamientos se trataban sobre el paisaje o sobre sí mismos, al constituirse ambos como uno solo.

**Navegación y mar**, Ader proviene de Holanda (Países Bajos). Este país no solo tiene la característica de tener parte de su territorio bajo el nivel del mar, sino que además se ve atravesado por ríos y canales. Dentro del campo del arte, el siglo de oro de la pintura neerlandesa cuenta con muchos paisajes cercanos al mar y con justa razón, su comercio dependía del océano. Pero además de tratarse de esto, es clave la vinculación que tienen sus habitantes con el mar. Misma que puede llegar a ser particular de sus habitantes y el territorio que los caracteriza.

**Sangre y tierra**, para Mendieta la serie “Siluetas” es una demostración clara de pérdida de arraigo a su país que se provoca al ser enviada a los Estados Unidos a los doce años. La artista utiliza esta serie como una búsqueda de conexión con lo perdido y de tener algo que se le fue negado. Por otra parte, la sangre de animales utilizada en alguna de sus obras, dialoga directamente con ritos de la santería cubana.

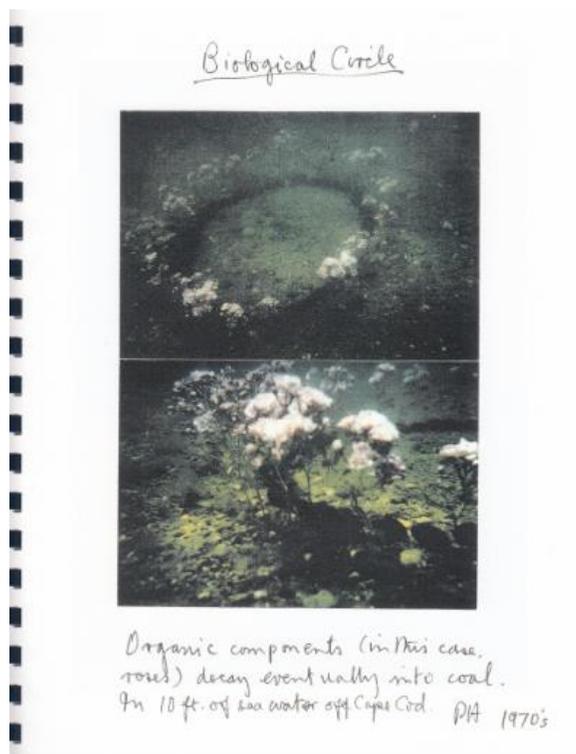
**La isla y el horizonte**, Antonie por su parte regresa a la playa en la que habitó toda su infancia. Con la creencia de que su isla es tan pequeña que ni Dios la reconocería, en ella fue inculcada la idea de salir de su lugar de origen para ver el mundo. Mas allá del horizonte se encontraba una imagen esperanzadora, pero regresa a casa con el único objetivo de dialogar con este paisaje adherido en su imaginario y que se ubica en su lugar de origen.

#### **2.4. Premisa cuerpo enfermo-paisaje**

Esta premisa ciertamente dialoga con el arraigo del paisaje de donde se proviene, pero así como con la enfermedad, es imposible haberlo determinado sin la experiencia encarnada. Sin olvidar la última de las características que se describieron previamente, esta toma en cuenta obra que dialogue específicamente con la fuerza y autoría de la naturaleza pero sin olvidar los tiempos propios de esta. Indiscutiblemente esto se vuelve clave para la explicación de ciertas manifestaciones como activadores, expresiones latentes en la naturaleza que “ocultas” pueden activarse.

**Peter Hutchinson**, su obra e investigación está provista de un profundo estudio e interés por los tiempos, fuerza y autoría de la naturaleza. Dentro del *land art*, las intervenciones del artista perduran en su registro y en las descripciones detalladas de cada uno de sus procesos. En comparación con otros representantes, su obra no suele ser invasiva

y no suele usar materiales ajenos a los orgánico, como la cal, arena, flores, el mismo mar como activador, entre otros. Hutchinson llama la atención por su declaración de que no hay que perder de vista la autoría de la naturaleza como si él fuera una herramienta en servicio de lo que el proceso del paisaje ofrece. El artista cuenta con una amplia variedad de procesos ligados a varios ambientes geográficos y lugares. Por ejemplo, su intervención en el volcán “Paricutín” o las costas de “Provintown”, donde no solo interviene la superficie con cal sino que también planta hileras de flores bajo agua. Cada una de ellas sin duda cuenta precisamente con una activación que solo la naturaleza le ofrece. Claro que ejemplos como los anteriores –así como “Touch” de Antoni– solo toman forma desde la imaginación poética que llevó al artista a preguntarse por ejemplo, sobre la usencia de flores en el paisaje subacuático.



**Imagen 10.** Peter Hutchinson, Biological Circle (1970).

**Fuente:** [Peter \(peter-hutchinson.com\)](http://peter-hutchinson.com)

Así como Hutchinson, se pueden encontrar muchos más representantes que encuentran su poética en estos procesos. De alguna manera este lugar que habitan o habitaron afectó lo suficientemente en ellos para investigarlo y dialogar con el mismo. Ader, Alomoto, Antoni, Córdova y Mendieta solo son algunos ejemplos de cómo el paisaje que nos vio crecer,

de la misma manera arraiga cuestionamientos sobre nosotros mismos y como nos relacionamos con este. Estos cuestionamientos ciertamente nos son contemporáneos sino que más bien parecen volver a ese momento en el que el ser humano se explica y entiende el mundo desde el paisaje por el que se deja afectar directamente, aquel que se experimenta. De la misma manera es que se puede explicar el surgimiento de herramientas, dispositivos de escucha o de comunicación con lo natural, tanto desde el arte como desde las ciencias. Por ello es que es imposible ignorar el dialogo y exploración previos que habita en los territorios costeros ecuatorianos. Es posible que una de las interacciones más antiguas y complejas con el paisaje y lo natural se encuentre alojada en una botella antropomorfa de doble silbato de la Cultura Bahía (500 a.C. – 650 d.C.), que fue encontrada en las zonas costeras de Manta y que marca la “culminación” de una investigación. Esta botella silbato no solo destaca por su sentido ritual y polifónico, sino porque se construye con la idea alojar el elemento que da sentido a su rito. El agua no solo es protagonista sino que activa el objeto ritual en vínculo con el viento, tal cual como las olas se forman. De manera que esta investigación no ignora, sino que acoge un proceso previo que alojado en el territorio y que de la misma manera incluye cuestionamientos propios desde de la enfermedad.

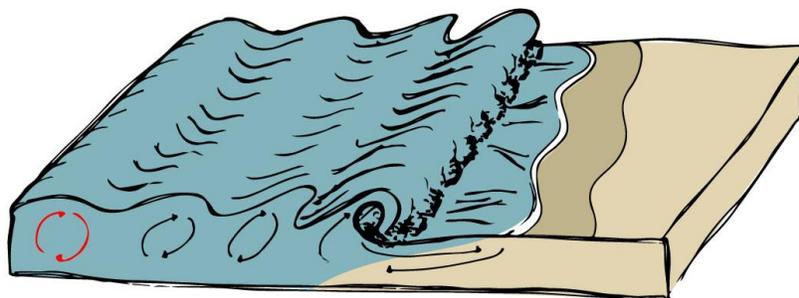


**Imagen 11.** Botella silbato antropomorfa con doble silbato de la cultura Bahía. Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador, código GA-2-918-78.

Fuente: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.5773430>

**Las olas libres u olas de oscilación** corresponden a la idea de un cuerpo en suspendido no solo al manifestarse en ella la polarización *ethos-pathos* y lo terapéutico propio de la *thálassa* sino que también la idea lo encarnado/acumulado. Esta ola no expresa una fuerza como lo haría una ola traslación sino que más bien representa un giro de subir y bajar dentro del área misma en la que se originaron. Como expresión de un cuerpo en

suspendido, la ola de oscilación presta las condiciones para la activación de un proceso empático (*Einfühlung*). Mismo que concebiría la activación del lamento de un paisaje a través de su propia fuerza como una manifestación del dinamismo del síntoma.



**Ilustración 1.** Gráfico de tipos de olas donde se indica en rojo el movimiento de las olas de oscilación.

**Fuente:** Autora

En conclusión, esta investigación no solo se centra en buscar esta conexión cuerpo enfermo-paisaje sino que abarca y explora a través de los ejes que dan sentido a esta premisa. Es así que la interacción cuerpo-paisaje puede concebirse como una exploración de la intimidad propia, que no solo abre posibilidades a preguntas muy personales sino que también sobre la inmensidad que nos rodea y así mismo con el territorio que habitamos. Por otra parte, la dimensión de preocupación por la escucha del paisaje de esta investigación que gira en torno a la manifestación del síntoma tal como si se tratara de un cuerpo enfermo, no solo indaga sino que se cuestiona el medio por cual se dialoga con el paisaje. Es por ello que, dentro del tejido natural y el campo del objeto único de arte, esta investigación busca disponer de aquellos materiales que expresen dos ritmos distintos de temporalidades. Por último y no menos importante, desde la enfermedad, la experiencia encarnada y lo ritual albergado en terapia, esta investigación visibiliza los cuestionamientos del padecimiento del síntoma no solo desde el arte y la misma endopatía (*einfühlung*) sino que también desde la experiencia más íntima en la que se cree que un cuerpo enfermo se traduce a la carencia de una capacidad.

### **3. Propuesta Artística**

Esta propuesta artística reúne un poco de archivo, pero contrario a lo que se pensaría, no se queda en este ni lo hace parte de la obra pero sí que utiliza este conocimiento heredado como un disparador. Si escribiera en donde nace cada obra, entonces tendría que recorrer entre los recuerdos, entre las reuniones familiares donde se rememora y entre experiencias que hemos compartido. Cada obra presentada a continuación de alguna manera u otra llega a contener algo de eso y con ello más interrogantes; las mías se alojaron en la enfermedad, en los lugares que albergan memorias y en los conocimientos heredados de generación en generación. Esta propuesta concebiría al dinamismo del síntoma como activador en el estudio del archivo médico familiar, ubicaría a la enfermedad como medio de cuestionamientos y a la terapia como caricia que permite esta comunicación entre el padecimiento del cuerpo y la exteriorización del lamento de un paisaje. Estas inquietudes también traen consigo una profunda preocupación por la huella humana que se va dejando en el paisaje, desde las materialidades utilizadas en el arte, las estructuras que quedan ‘encalladas’ en el olvido, la obsesiva invasión del perfil costero y hasta la inocente duda de no volver a encontrar caracolas en las orillas del mar tal como antes lo hacía. Estas dudas que nacían en la intimidad solo podían tener sentido desde el padecimiento de un cuerpo enfermo y es de esta manera que esta propuesta artística toma forma. La intimidad del ser tenía todo que ver con la inmensidad.

Esta propuesta se conforma por cinco obras, las cuales tienen ciertos requerimientos específicos de espacio que dialogan entre interior y exterior; esta misma lógica es la que amplía la investigación y exploración material contenida en ellas. Por otra parte, y ligado al diálogo con el paisaje, estas obras contienen un respeto y paciencia que proviene de los procesos naturales. Además, este proyecto aborda el dibujo, técnicas del bordado textil, bordado de accesorios, técnicas de teñido, de fotografía en técnicas alternativas y hasta de manualidades, las cuales permiten crear un diálogo que solo puede fundarse en los cuestionamientos y estudio de ellas.

### 3.1. Obras



#### **Oración para dormir**

**Dibujo sobre cartulina intervenido con técnicas de bordado**

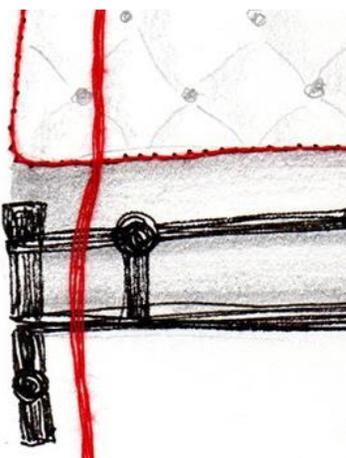
**115 x 160 cm**

**(2021)**

El no mirar a la cámara no era un acto deliberado en muchas de mis fotografías de infancia y es una de entre muchas cosas que cuestioné sobre mí misma durante mucho tiempo. Esta obra se concibe ahí, en estos interrogantes y recriminaciones constantes que vieron su nacimiento en algún momento de la niñez, esos pensamientos que surgen en la intimidad, se arraigan a uno de manera que en ciertos momentos o épocas lo suelen ser todo. Es desde esta perspectiva que tomo al bordado a mano sobre papel, como una técnica que dialoga con estos pensamiento invasivos y naturalizados sobre nosotros mismos, puesto que tanto las palabras que se alojan en nuestras mentes como el bordado se relacionan en lo iterativo.

En esta obra hago uso de dos tipos de puntadas: el “punto francés” y “paso atrás”. Tal como una experiencia encarnada, el punto francés se enrolla sobre sí mismo, no solo dándole su forma particular sino que lleva consigo una dureza/resistencia construida desde la aparente fragilidad de un hilo. Por otra parte el paso atrás es una puntada que vuelve sobre sus pasos, se entreteje sobre sí mismo y esto le permite tomar dirección. Este punto otorga el ejercicio de introspección que se ve plasmado en las palabras. Cada frase que es incluida en cada cuadro hace un recorrido anacrónico de pensamientos con los que no pude reconciliarme hasta el momento en que fueron plasmados en esta obra. Es por ello que esta obra marca un antes y un después, no solo en mi producción hasta aquel instante sino que devela el ejercicio de desaprender por el cuestionamiento que nos es otorgado en artes. Así como deshice estos pensamientos como definiciones de mí misma, la clase para la cual se produjo esta obra requería que desaprendiera que el dibujo académico era el apropiado.

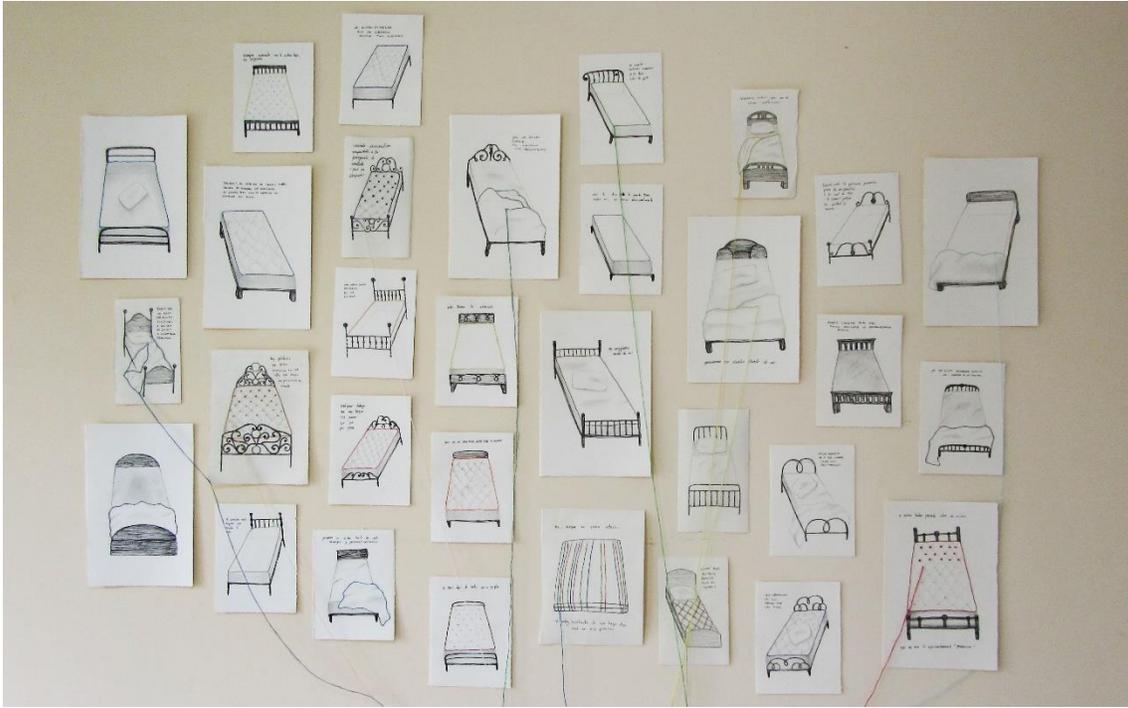
La obra está conformada por 31 camas dibujadas, concebida desde noción del diseño de un mueble de descanso; para ello no se tomó ningún referente. Cada dibujo es realizado con estilógrafo y lápiz además de contar con el bordado que se adhiere al trazo como si se tratara de uno solo, puesto que requería una reconciliación con mi propio trazo. Tomando conciencia de ello y utilizando el hilo que no era el adecuado cuando aprendía puntadas básicas encuentro que mi rasgo era muy cercano a estos hilos que intentaba juntar para que la puntada sea lo suficientemente visible. Un trazo que insiste sobre sí mismo.



**Ilustración 2.** Detalle de trazo e hilos de uno de los dibujos.

**Fuente:** Autora

Contrario a lo que se puede apreciar en las fotografías adjuntadas u otros registros, estos hilos nunca se conectan unos con otros entre cuadro y cuadro. Cada bordado comienza y termina en el dibujo que lo inició, aunque por razones externas a mi alcance parezca lo contrario. Este factor corresponde a la idea de que son pensamientos que no deberían tener la necesidad de complejizarse, ya que responden a una necesidad de descanso. Esta obra me ofrece una dualidad de cierre y apertura; uno se ubica en la terapia y la sanación, y el otro se encuentra en ser uno de los ejes detonadores de esta investigación. Por último, me pregunto si esta pieza nació de manera inesperada o calculada porque reúne las ‘piezas’ que tenía a mano en ese momento y es para mí como una especie de eureka. Por esa misma razón es que no cuenta con un boceto inicial o variaciones dentro de su proceso, es una obra muy íntima que respondió a la necesidad de cierto momento.



**Ilustración 3.** Diseño de montaje de “Oración para dormir”.

**Fuente:** Autora



**Imagen 12.** Registro de montaje final de “Oración para dormir” en el Centro de Arte Contemporáneo como parte de la quinta edición del Premio Brasil.

**Fuente:** Registro de Sandra Chancay.

## **ORACIÓN PARA DORMIR**

### **DESCRIPCIÓN:**

Esta propuesta se activa con la noción de que, los pensamientos invasivos que tenemos al ir a la cama, dialoguen con lo procesual del bordado a mano sobre papel. Convergiendo en que lo procesual se repite como si de un mantra se tratara, así como los pensamientos ansiosos que cargamos con nosotros obsesivamente.

### **REQUERIMIENTOS DE MONTAJE:**

Esta obra está conformada por 31 cuadros, cada uno cuenta con bordado independiente que sobresale al marco. Requiere un muro e iluminación simple. La distancia entre los marcos es de 5 cm sin contar algunos casos excepcionales que se verán modificados por la alineación en su respectiva columna. La distancia entre el piso y la obra debe ser de 80 cm.

**Se exhibirá una réplica de la original que se encuentra actualmente en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) en la ciudad de Quito como parte de la exposición de Premio Brasil.**



### **Piernas de papel**

**Escultura de papel y pasta de papel con almidón cocido en sitio específico**

**67 x 34 x 23 cm**

**(2021)**

Probablemente mi madre no lo ha de recordar pero una vez tomé una fotografía de la cicatriz en su pierna, en ese momento ella me dijo que hiciera una obra con esta pero en realidad creí que la misma se quedaba corta ante su historia; y aquí está, al menos una pequeña parte de ella.

“Piernas de papel” nace del archivo familiar, donde consta documentación tanto médica como fotográfica. Para hablar de estas piernas es necesario hablar del archivo médico de mi madre, el cual se podría decir tiene una dualidad un tanto extraña. Mi mamá tiene un archivo médico oficial donde se le indicaba que su artritis reumatoide no tenía solución en su infancia y el mismo no le daba mucha esperanza de volver a caminar o incluso de vida, ahora este mismo archivo define el límite de movilidad en sus piernas o el porcentaje de discapacidad que la delimita; pero a pesar de lo contradictorio en ese archivo, es el único que la medicina aceptaría.



**Ilustración 4.** Fotografía de mi madre en silla de ruedas fuera de una clínica en la que fue atendida.

**Fuente:** Archivo personal de mi abuela.

Hay otra parte muy interesante de este archivo y esta es su sección no oficial, la misma que estaría fundada en lo que se designaría como espiritismo. No sé si en la actualidad constará con esta misma denominación, ya que el Hermano Gregorio fue reconocido por la iglesia, pero parte del archivo médico de mi madre involucra a este personaje. Esta historia es tan real como que mis hermanas, mi hermano y yo vivimos, de lo contrario se supone que ni existiríamos o que mi madre ni siquiera hubiera podido tener cuatro partos naturales. Esta historia vista desde sus propios hijos ha sido contada a nosotros de manera atropellada, supongo que para mi abuela no es una época bonita de recordar. Por otra parte, y de lo poco que he podido recoger después de que no le dieran esperanza de sanación a mi madre, mi abuela acude a una médium del Hermano Gregorio que fue traída a nuestra ciudad. Se supone que a partir de esto, dejó de tomar cualquier medicación que anteriormente se le estuviera administrando y fue intervenida en varias sesiones por esta médium que conectaba con este espíritu. Mi abuela es una persona muy creyente, pero creo que lo es aún más del Hermano Gregorio y es partir de esta experiencia con su propia hija, que le tiene un altar que cuenta con una pintura de casi un metro de alto.



**Ilustración 5.** Cuadro del altar del Hermano Gregorio que pertenece a mi abuela.

**Fuente:** Autora.

A pesar de que mi madre ha tenido una vida normal y ha podido sobrevivir a su propia enfermedad a partir de este acontecimiento, hubo rezagos de esta que no se pudieron

solucionar del todo. Mi madre es una persona que se ve conformada en parte por una prótesis de titanio, su cadera se vio desgastada y tuvo que ser intervenida quirúrgicamente. Es curioso, pero creo que esta prótesis fue la que me hizo caer en cuenta sobre la historia anteriormente relatada, aun estando pequeña también vi a mi madre tener terapia física y recuperarse lentamente y sólo esta intervención me llevaba a preguntar por más. Su historia en específico siempre llamó mi atención y me llenaba de curiosidad porque nunca la he terminado de entender pero abordarla no era algo sencillo; solo pude retomarla durante la pandemia, cuando descubrí que tenía ‘coxa valga’, una deformidad que se da en la parte superior del fémur. Con la cuarentena y el sedentarismo, perdí el musculo suficiente para que las molestias de esta condición se hicieran presentes y tuviera que asistir a terapia física.



**Ilustración 6.** Mi madre siendo subida al departamento de mi tío luego de que se le diera el alta después de su operación de cadera.

**Fuente:** Archivo personal de la Familia Loor Tapia.

Este suceso es el que me hace acudir al mar, por ser escenario de la mayoría de las historias de mi infancia, y también de mis padres, dado que se tiene la creencia de que para que los bebés aprendieran a caminar más rápido, se les trituraba en la rodillas “maparitas”, las crías de los cangrejos que aún no cuentan con una coraza rígida. Recorro a este conocimiento heredado contado por mi madre y que a su vez aloja esta ‘acción de caminar’ siendo activada por el mar, al adquirir con este la conciencia de que la naturaleza puede actuar como un agente transformador. Dando cierre a la parte de archivo, es esta obra la que inicia una noción de cuerpo enfermo-paisaje y la que además, fue un disparador para la investigación de materialidades que conjugaran dos ritmos diferentes de temporalidades.

El papel se puede decir es un material con el que me siento muy cómoda al trabajar, pero a razón de esta obra, es su dualidad de fragilidad y resistencia el que me hace elegirlo. El papel ha contenido conocimiento, memorias y momentos para la posteridad pero también puede ser destruido muy fácilmente. Esta percepción del papel me hace percibirlo como una materia prima fundamental para la escultura de estas piernas pero había algo en ello que se prestaba a ser activado, y era esta fragilidad antes mencionada. Me familiaricé con la pasta de papel por un libro que me fue obsequiado por mi abuela, donde describía como prepararla y utilizarla. La pasta de papel tal como la describe ese libro y otras múltiples recetas en internet, cuentan con ingredientes que no solo podrían describirse como agresivos con el ambiente sino que también harían dificultosa la percepción de esta fragilidad del papel que deseaba destacar. Por esta razón recurrí a trabajar solo con la celulosa del papel, de manera que como se hace papel reciclado, se pudieran formar las piernas pero esto no dio buenos resultados. Al tener la necesidad de darle relieve, el papel mezclado con el agua no tenía la suficiente resistencia para adquirir ninguna forma. El **prototipo 1** ni si quiera pudo ponerse en pie.



**Ilustración 7.** Registro de proceso del prototipo 1.

**Fuente:** Autora.

Para el **prototipo 2** repliqué la técnica con la se les da forma a los monigotes, y es esta la que pudo darme una solución al problema de la resistencia, ya que la misma hace uso

del almidón cocinado como pegamento y no la cola blanca como en la pasta de papel. Este prototipo no solo se puso en pie sino que me ayudó con las pruebas de concepto al ponerla a interactuar con el mar. Por otra parte, para esta prueba decidí cubrir las piernas con una fina capa de yeso para darle un acabado más limpio ante la tinta del papel periódico. Por último, con esta prueba de concepto me pude dar cuenta que el hacer unas piernas de tamaño real no funcionaba del todo con el paisaje, ya que estas pasan desapercibidas y ante esto decidí sobredimensionar el tamaño de las piernas para que pueda apreciarse de mejor manera.



**Ilustración 8.** Registro de construcción del prototipo 2.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 9.** Boceto inicial y montaje en lugar específico de la obra “Piernas de papel”.

**Fuente:** Autora



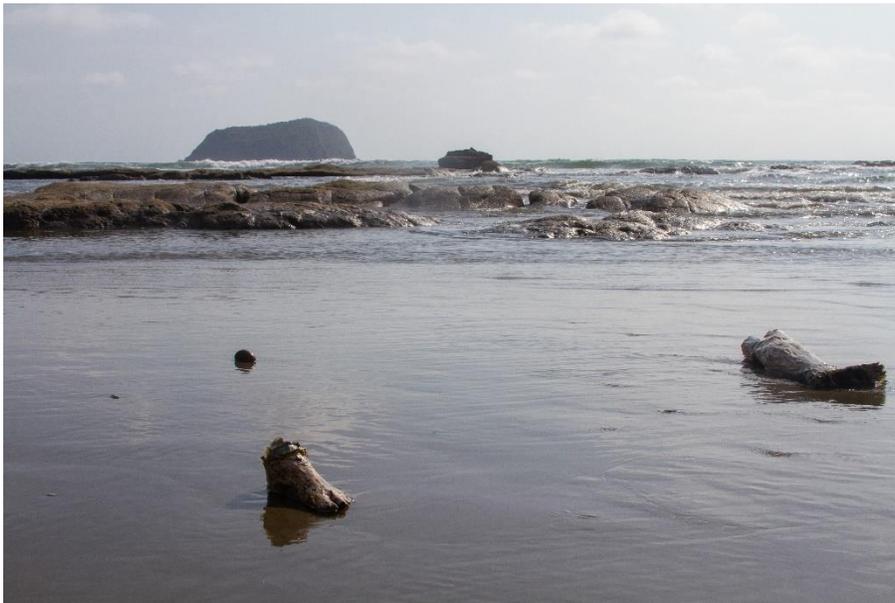
**Ilustración 10.** Prueba de concepto en el piedrero de Puerto Cayo.

**Fuente:** Autora



**Ilustración 11.** Prueba de concepto con la interacción del agua.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 12.** Prueba de concepto después de que el papel se haya humedecido por completo.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 13.** Boceto de montaje en 3D de la obra “Piernas de papel”.

**Fuente:** Autora.

### **PIERNAS DE PAPEL**

#### **DESCRIPCIÓN:**

Existe la creencia de que se estimula el caminar en los bebés con “maparitas” trituradas, las crías de los cangrejos colocadas en las rodillas de los niños con el fin de activar el andar. Recorro a este conocimiento heredado, que a su vez aloja esta ‘acción de caminar’ siendo activada por el paisaje marino, al adquirir con este la conciencia de que la naturaleza puede actuar como un agente transformador. De manera que, a través de la dualidad de resistencia y fragilidad del papel, la destreza que se fue otorgada se vea lavada.

#### **REQUERIMIENTOS DE MONTAJE:**

Esta obra requiere ser movilizada a la orilla del mar o necesita ser activada por medio de una fuente de agua. Esta obra tiene como propósito destruirse al contacto con el agua y el efecto de esta sobre el papel.

**Para su montaje interior se requerirá de un proyector o pantalla que muestre el registro de la activación.**



## **La atalaya de los lamentos**

### **Objeto escultórico**

**181 cm x 80 cm de diámetro**

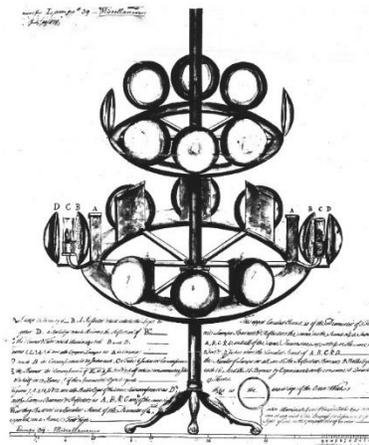
**(2022)**

*Junior, gracias por darle formar 'real' a mis obras, no solo con la atalaya sino con cada una de mis ideas desde que inicié en artes.*

La atalaya nace como una exploración del paisaje marino específicamente, esta no se trata de una indagación a lo que conforma este ambiente sino más bien a lo que lo ha intervenido. Hay cierta artísticidad en la hiper visibilización del abandono, deterioro y erosión que sólo los lugares cercanos al mar otorgan. En estos lugares la evidencia de la falta de cuidado queda de manifiesto significativamente y eso es lo que impulsa la exploración del espacio a través del registro fotográfico. Este análisis del descuido ve su inicio en la comparación del archivo fotográfico de mi padre tanto como el propio. En cierto punto se amplía ante la visibilización de estructuras que empiezan a invadir los lugares que antes estaban asociados a los recuerdos de mi infancia. Por otra parte esta exploración también empezó a incluir objetos que parecían perder su sentido lógico o de uso cerca de los paisajes costeros y que de alguna manera parece inducir una poética del espacio de forma accidental. ¿Cómo es que un gran escombros de cemento termina en una playa abandonada? ¿Cómo es que la mitad de la estructura de una casa queda suspendida en el aire y la otra en un pequeño banco de arena? ¿Cómo es que el hotel con vistas al mar ya no tiene ventanas? Por lo menos una vez nos hemos cuestionado sobre esta interacción 'accidental' de alguno de estos objetos o estructuras.

Teniendo en cuenta lo accidental de la interacción de estos objetos encontrados, me fue importante indagar sobre objetos u estructuras que se produjeron para interactuar directamente con el paisaje marino. Antes que cualquier otro instrumento, probablemente los

faros y los muelles son las estructuras más icónicas cercanas estos paisajes. Encontré interés específicamente por el primer diseño de la estructura de un faro con reflectores. Este diseño fue creado por Winslow Lewis en 1810 y al contrario de maximizar la luz, la dejaba escapar. Este objeto llamó tanto mi atención por este hecho, que pensé que si no podía funcionar para lo que fue planificado, entonces al intervenirlo se podría reevaluar su funcionalidad. Por ejemplo, desde la fotografía, una de las primeras cosas que pasó por mi cabeza fue intervenir las lupas con colodión y no solo eso; sino que la transparencia del colodión y la luz permitieran proyectar fotografías. Esto no solo permitiría resignificar su uso sino que expondría estos objetos o estructuras en el limbo que permanecen/perecen cerca de los paisajes marinos. Es así que la atalaya se vuelve un elemento que los visibiliza.



**Imagen 13.** Copia de la patente de Winslow Lewis.

**Fuente:** [1305 Winslow Lewis Magnifying Lens, Lamp and Reflector Patent.pdf | US Lighthouse Society \(uslhs.org\)](#)

Por razones que salen del alcance de mis manos como lo es la distancia y la pandemia, mis clases de fotografía (itinerario) no pudieron desenvolverse como lo previsto. Ante estas situaciones creo que tuve suerte en poder aprender y practicar la técnica del colodión, pero lamentablemente no era algo que pudiera replicar desde mi hogar por la delicadeza de los químicos con los que se trabaja. Esto me llevó a experimentar con técnicas naturales como lo es al antotipo; que es posiblemente una de las técnicas fotográficas más sencillas de replicar y es muy conocida por su uso de ingredientes naturales, ya que saca provecho de la clorofila en las plantas. Al comenzar a experimentar con esta, ciertamente es cuando comienzo a percibir ciertos procesos naturales y cómo se manejan sus tiempos; ciertamente

la ‘atalaya’ abrió puerta a una exploración más extendida de materiales que favorecían mi investigación y a los cuales no estaba teniendo en cuenta. Debo decir que tenía un poco de aversión a esta técnica porque los resultados no me parecían lo suficientemente prolijos y con esto en mente decidí refinar el método a mi gusto. Investigando sobre la obtención de pigmentos y tinturas, caí en cuenta que esta técnica era muy cercana al teñido textil con tintes naturales. ¿Qué necesitaban ambas técnicas? Pigmento orgánico. A este punto la sensibilidad de la clorofila se volvió la menor de mis preocupaciones, porque esta técnica utilizaba el desteñido producido por el sol, lo que se da de la misma manera en las telas sin tener en cuenta la fotosensibilidad de un pigmento. Esta conclusión me ayudó a acercarme aún más a algo como una placa seca con tintes naturales, ya que el tinte se obtendría a partir de agua; lo que permitiría preparar una gelatina tal como la técnica del colodión requiere y en este caso la obra.



**Ilustración 14.** Fotografía de antotipo obtenido con tinte de geranios rojos.

**Fuente:** Autora.

#### · **La pericia de los antotipos**

Algo muy común en este procedimiento es utilizar alcohol para conseguir extraer el pigmento deseado y no solo eso, sino que normalmente se recomienda licuar o machacar el ingrediente para conseguir mejores resultados. Este método es el que más complica un resultado prolijo en las imágenes y por ello es que se recomienda el filtrado para mejores

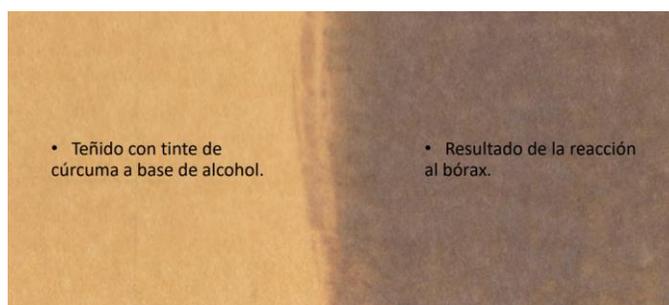
resultados. En una búsqueda por un resultado más limpio, elegí modificar este método y en vez de triturar el ingrediente, opté por dejarlo soltar el tinte en el alcohol manteniéndolo en frascos cerrados durante cierto tiempo.



**Ilustración 15.** Registro de los tintes en base de alcohol con el paso del tiempo.

**Fuente:** Autora.

Con el paso de este, los colores se acentúan cada vez más, se obtienen mejores derivados de color y más pureza del tinte. De esta manera el proceso de filtrado es menos arduo y no requiere de cedazos tan finos. Por ejemplo, los resultados más prolijos que he obtenido han sido con tinte de geranios rojos o cúrcuma. Por otra parte también hay que saber elegir los ingredientes de donde se extraerá el tinte; en el caso específico de flores o plantas, no todas sus variedades soltarán un buen pigmento o algunas pueden ser de pigmento muy opaco. Además, también se debe tener cuidado con ciertas especies que pueden ser tóxicas, como la *euphorbia milli*, que son flores que poseen un látex irritante.



**Ilustración 16.** Registro del tinte de cúrcuma en base de alcohol y su reacción al bórax.

**Fuente:** Autora.

#### · **El antotipo tal como el teñido**

Al tratar al antotipo como el teñido decidí dejarme guiar por ciertos requerimientos específicos de esta técnica. Cuando se tiñe una prenda, esta pasa por dos baños de preparación previos al tintado, el pretratado y el mordentado. El primero limpia el textil, mientras que el segundo lo prepara para fijar el colorante. Este proceso me interesó con la razón de darle un poco más de perdurabilidad a esta técnica fotográfica. Además, otra razón por la que tomo interés por este proceso es por el uso del agua para extraer los pigmentos. Este método favorecería la preparación de una gelatina, la cual permitiría replicar el proceso de desteñido del antotipo con la diferencia de la utilización de un vidrio como base y no un papel. Para las primeras experimentaciones de tratado del papel como un textil, hice tres pruebas para verificar qué procesos me resultarían útiles y cuáles descartaría.

**Prueba 1:** Se preparó dos cucharadas de cúrcuma en medio litro de agua y se utilizó el tinte apenas hirvió. Las cartulinas se sumergieron un par de minutos mientras el agua aún estaba caliente y se hicieron 3 baños. La exposición fue de 4 horas, se hizo un baño de bórax y después de alcohol para conseguir el color rojizo de la reacción.



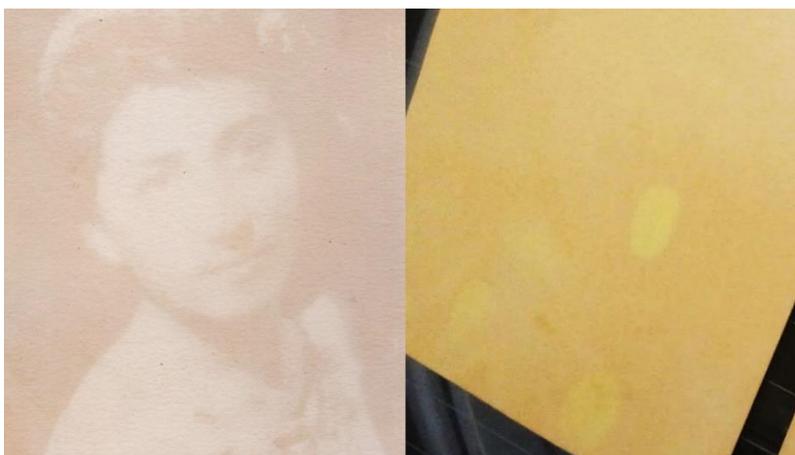
**Ilustración 17.** Prueba 1 antes y después del baño de bórax.

**Fuente:** Autora.

La prueba 1 lamentablemente contaba con una falla y era que al querer obtener la reacción del bórax, esta también provocaba que el papel se destiñera y que la imagen no sea clara.

**Prueba 2:** Se preparó un tinte de cúrcuma en 1lt. de agua y se dejó hervir como indican las técnicas de tintado en ropa. Se hicieron 4 baños y se intentó tratar al papel tal

como los procesos en tela, que como mínimo indican sumergir la prenda por 30 minutos en el tinte mientras hierve. Este proceso se modificó por tratarse de papel y solo se sometió al tinto en caliente durante 15 minutos. También se utilizaron baños de agua salada en caliente (mordentado) para retener el pigmento lo más posible al papel.



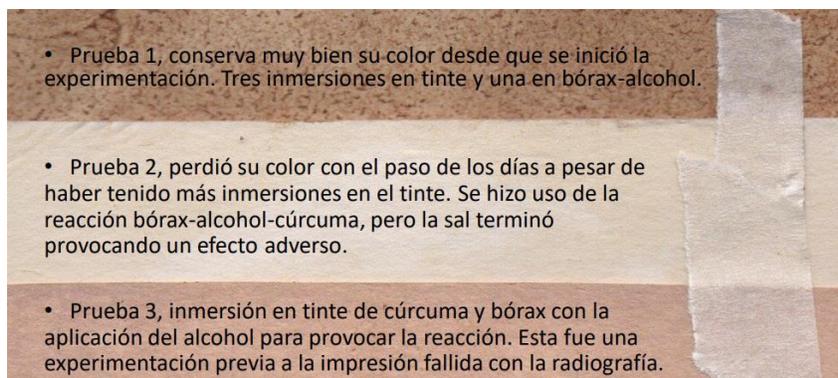
**Ilustración 18.** Registro del resultado final después del secado (izq.) y el papel durante los baños de sal (dcha.).

**Fuente:** Autora.

Cabe destacar que la sal resultó ser un éxito para la retención del pigmento pero lamentablemente también provocaba que el papel se volviera sensible al tacto, obteniéndose manchas que perdurarían aún después del secado; impedía la fijación de la imagen, causando un desvanecimiento del retrato en tan solo horas y hacía de la reacción de la cúrcuma al bórax más leve. Es así que descarté la sal pero debo decir que no me arriesgué a utilizar otros ingredientes de fijado ya que, en su mayoría los naturales como el vinagre, también hubieran provocado un daño en la percepción de la imagen.

**Prueba 3:** Para esta prueba no se hizo un prototipo de exposición previa sino que solo se trató el papel; la diferencia de esta prueba es que el tinte de cúrcuma se mezclaba con el bórax desde el inicio, obteniendo como resultado un tinte rojizo que a la vez favorecía los tiempos de perdurabilidad de este. Esta era una característica que de alguna forma también beneficiaría a la gelatina que quería obtener, ya que así se evitaría la formación de hongos sobre la fina capa con el paso del tiempo. En técnicas fotográficas que conllevan el uso colodión o la albumina, pensar en la protección de esta imagen fijada sobre una superficie tan delicada es clave. Debido a las condiciones climáticas, lamentablemente no pude obtener registros o si quiera resultados esta tercera prueba. La llegada del verano no me favoreció en

lo absoluto. Por otra parte, intenté hacer uso de luces UV pero me ha sido difícil y hasta un poco confuso conseguirlas; ya que por razón de pandemia se usa mucho el tipo de luz UV-C para uso germicida y se debe tener de mucho cuidado con las mimas o pueden ser perjudiciales. También hice uso de un tipo de luz UV pero de LEDs y las mismas no generan una intensidad suficiente ni el efecto de blanqueamiento producido por el sol al descomponer el tinte.



**Ilustración 19.** Registro del papel intervenido con procesos de teñido.

**Fuente:** Autora

### · **El antotipo como placa seca**

Por último y a pesar de que las condiciones climáticas no favorecían la investigación, intenté preparar una gelatina a partir de un tinte de cúrcuma. Esta emulsión fue preparada con la guía de un tutorial<sup>17</sup>, donde a partir de la noción de la placa seca se lleva la cianotipia al vidrio. De la misma manera, siguiendo los consejos sobre cómo tratar la gelatina, tomando en cuenta la experimentación previa y los tintes a base de agua, se prepara una emulsión con cúrcuma y bórax. Agrego el bórax teniendo en pendiente la protección de la gelatina por sus características antisépticas pero también con el sentido de darle más realce al pigmento.

---

<sup>17</sup> Joseph J. McAllister, «My/AP WORKSHOP Ep2 – CYANOTYPE ON GLASS», video en YouTube, acceso el 29 de julio de 2022, <https://youtu.be/AZNXp81ahO8>.



**Ilustración 20.** Registro de limpieza de la placa y activación de la gelatina previo a su uso.

**Fuente:** Autora.

Esta fue la primera experimentación con la gelatina y la única que he logrado hasta ahora, ya que la exposición de la placa nunca pudo concretarse de forma ininterrumpida. Por otra parte, con esta emulsión cometí el error de usar cúrcuma en polvo y no obtuve una pureza que evitara ciertos grumos sobre el vidrio. Además, también pude notar que a pesar de utilizar el bórax para acentuar el pigmento, esto no fue suficiente ya que el amarillo de la cúrcuma hace dificultosa su percepción.

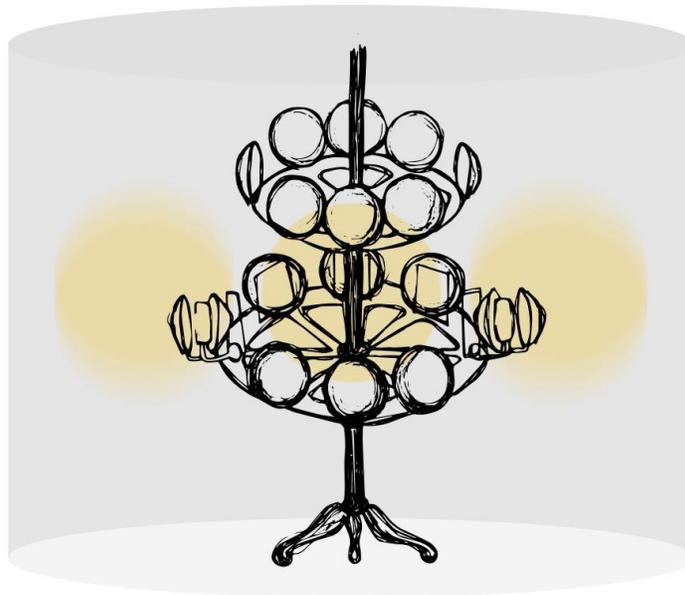


**Ilustración 21.** Registro de colocación de la gelatina y obtención de la placa.

**Fuente:** Autora.

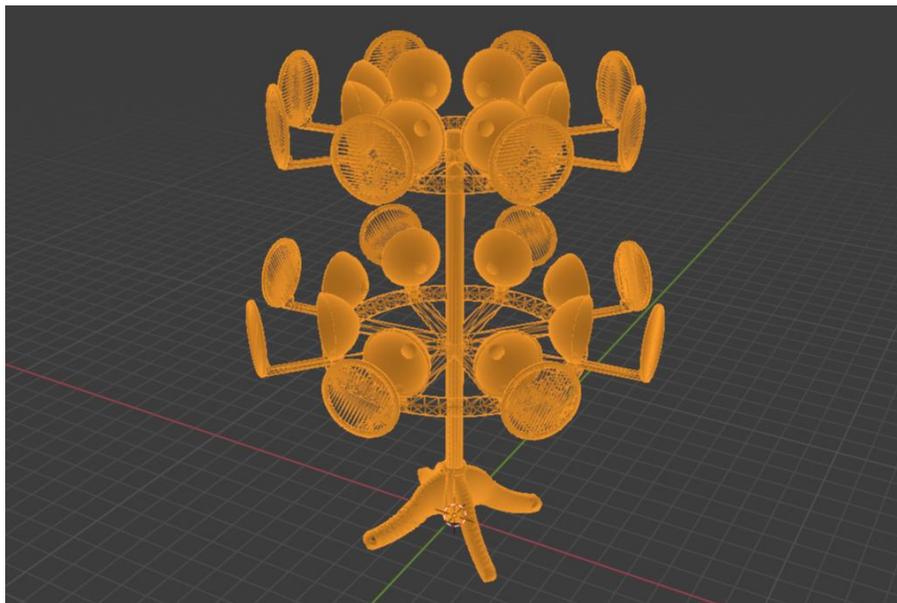
También hay que tener en cuenta que la placa seca es una superficie químicamente sensible y en comparación con una emulsión de pigmento, aun me cuestiono si el blanqueamiento provocado por la luz solar puede ser suficiente ante el endurecimiento de la gelatina. Esta es una investigación con la que aún tengo una deuda pero que espero concretar en condiciones más favorables. Por otro lado, y por el mismo hecho de que debo darle una

solución a la ‘atalaya’, he decidido optar por el uso de acetato sobre vidrio donde pudo haber sido colodión o pigmento.



**Ilustración 22.** Boceto inicial y montaje de la obra “La atalaya de los lamentos”.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 23.** Boceto final en 3D de la obra “La atalaya de los lamentos”.

**Fuente:** Modelado por Johan Loor Romero.



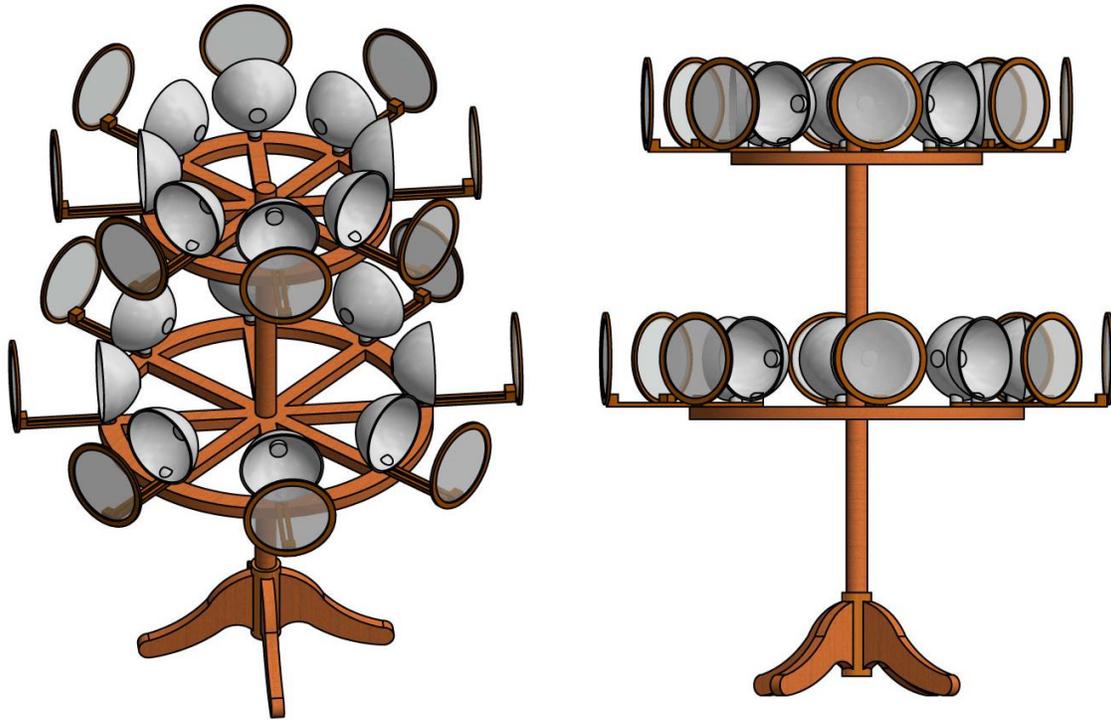
**Ilustración 24.** Registro del progreso en la construcción de la estructura de la obra.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 25.** Registro de progreso en la colocación de imágenes sobre vidrio.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 26.** Boceto final en 2D de la obra “La atalaya de los lamentos”.

**Fuente:** Modelado por Johan Loor Romero.

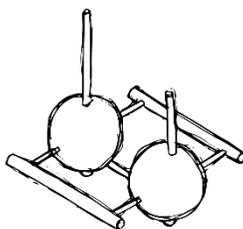
### **LA ATALAYA DE LOS LAMENTOS**

**DESCRIPCIÓN:**

Resignificando el uso del diseño fallido de la linterna de un faro de 1810 e interviniéndolo, este expondría objetos o estructuras en limbo que permanecen/perecen cerca de los paisajes marinos. Esta pieza nace como una exploración de las zonas costeras específicamente, esta no se trata de un sondeo a lo que conforma este ecosistema sino más bien a lo que lo ha intervenido. Hay cierta artísticidad en la hiper visibilización del abandono, deterioro y erosión que sólo los lugares cercanos al mar otorgan. En estos lugares la evidencia de la falta de cuidado y el abandono de estructuras queda de manifiesto significativamente y eso es lo que impulsa la indagación del espacio a través del registro fotográfico.

**REQUERIMIENTOS DE MONTAJE:**

Esta obra requiere ubicarse en la parte central de una habitación, ya que cada reflector dispuesto en la estructura proyectará una fotografía. Esta pieza contendría 16 fotografías que serían visibilizadas alrededor de toda la habitación (360 grados) al mismo tiempo.



**El lamento de las olas inertes**  
**Instalación de objeto escultórico en sitio específico**  
**100 cm x 50 cm de diámetro**  
**(2022)**

Michael y Daniel, gracias por darme la confianza para poner silbatos en el mar; sin nuestras largas charlas y sus conocimientos en producción musical, esta obra nunca hubiera sido plasmada en un papel o hubiera llegado a tutorías.

Esta obra no solo se concibe en la idea de la naturaleza como agente transformador sino que también se fundó en la conciencia de la interacción con el paisaje. Esta última era primordial para pensar esta premisa cuerpo enfermo-paisaje, tal es así que en un primer momento se la pensó como un performance. Esta es posiblemente la obra que más me costó dilucidar, ya que en la búsqueda de este diálogo cuerpo-paisaje, todavía no era consciente del dinamismo en los síntomas de un cuerpo enfermo. Además, algo que me permitió acercarme específicamente a la ola de oscilación fue esta idea de la experiencia encarnada de la que habla Johanna Hedva.



**Ilustración 27.** Primeros acercamientos a la obra.

**Fuente:** Autora.

Tomar el diseño de la botella silbato no es un reemplazo del cuerpo en la idea del performance sino que más bien este diseño se convierte en un medio activador del lamento

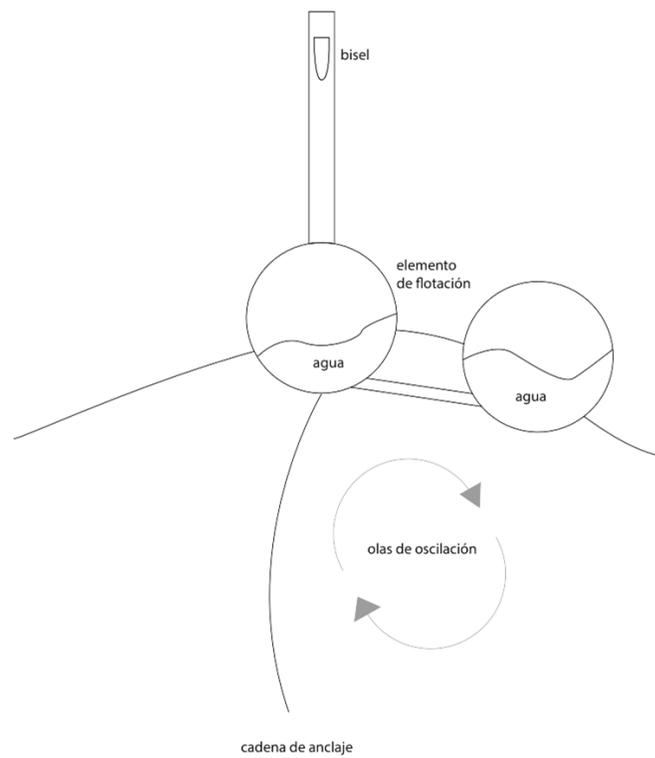
del paisaje. Esta botella no solo reúne una investigación previa sobre la interacción con los elementos del paisaje sino que le permite de la misma manera ser activador. Al tener en cuenta el dinamismo de los síntomas, la experiencia encarnada y el diseño de esta botella que lleva consigo una investigación; esta idea no necesitaba de la interacción directa de un cuerpo en el paisaje o la resistencia a este sino que necesitaba la expresión de sí mismo. Y específicamente la expresión de un dinamismo que no se es percibido, como lo son las olas de oscilación.

Esta investigación por objetos que interactuaran con el paisaje ve su inicio en la ‘atalaya’, comencé a investigar sobre todo tipo de instrumentos de navegación, sobre la navegación astronómica, sobre los faros activos en el país u otros lugares del mundo y hasta herramientas que actualizan en tiempo real la situación del clima. En general, mucha información sobre la navegación, sus herramientas, aprendizaje, entre otras, podían ser encontradas con facilidad pero estas no terminaban de convencerme. Todas estas herramientas de alguna manera me acercaban pero al mismo tiempo me alejaban de esa interacción tan cercana que estaba buscando. Esta interacción tenía que estar mediada por instrumento que parecía leer al paisaje pero no le permitía ser parte activa de la obra. Es ahí en donde este diseño de botella silbato intervenido se lleva la ventaja, este no solo le permitía al paisaje activar su lamento sino que también le otorgaba un medio para activar este dinamismo contenido de la ola de oscilación. Al tomar el diseño base de las botellas silbato, primero tuve que investigar sobre estos, sobre como suenan, como se activan y hasta su anatomía. Decidí modificar el diseño para reducirlo a lo más básico, permitiendo que el mismo concentre su tarea en ser más un medio que algo decorativo. Por otra parte, no fue solo hasta que hice una prueba de concepto, que caí en cuenta que mi boceto inicial no funcionaría y que no se podía reducir parte de la estructura tan necesaria que ayuda a que ingrese aire a una parte de la botella.



**Ilustración 28.** Registro de prueba de concepto de botellas silbato.

**Fuente:** <https://photos.app.goo.gl/xr5tReTUKb5oCg326>



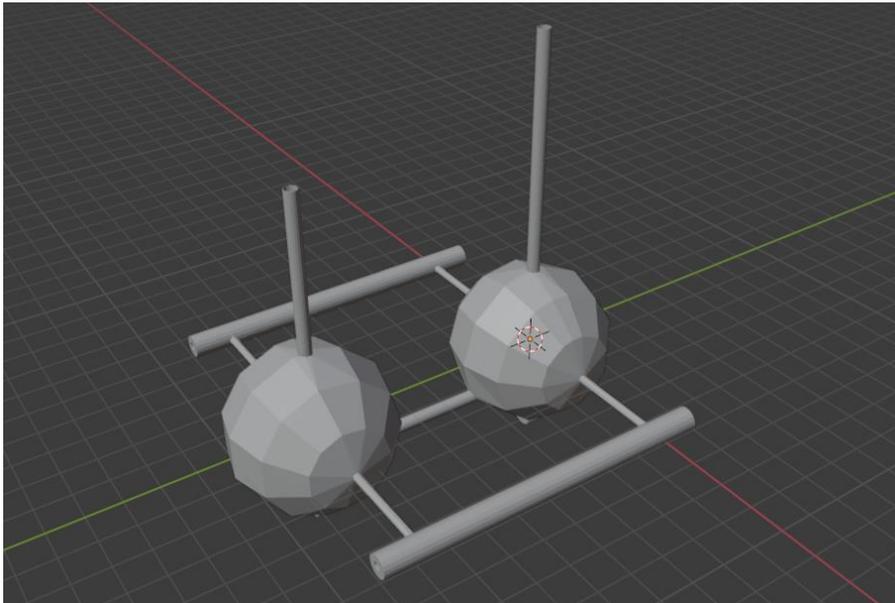
**Ilustración 29.** Boceto inicial de la obra “El lamento de las olas inertes”.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 30.** Boceto inicial de montaje en lugar específico de la obra “El lamento de las olas inertes”.

**Fuente:** Autora.



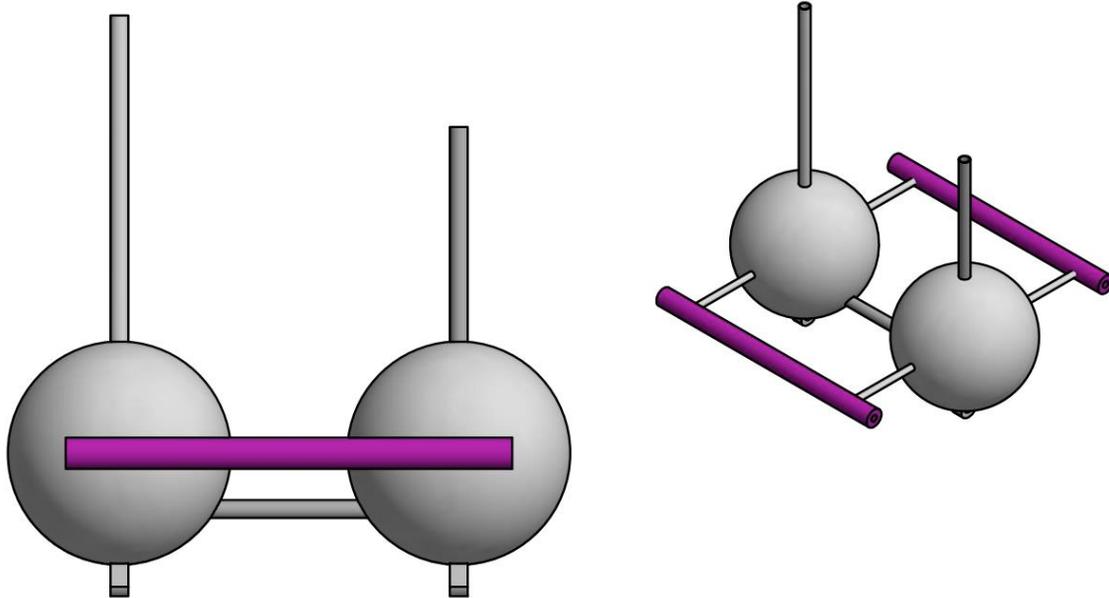
**Ilustración 31.** Boceto final en 3D de la obra “El lamento de las olas inertes”.

**Fuente:** Modelado por Johan Loor Romero.



**Ilustración 32.** Registro de progreso de la estructura de la obra en fibra de vidrio y tubos de PVC.

**Fuente:** Autora.



**Ilustración 33.** Boceto final en 2D de la obra “El lamento de las olas inertes”.

**Fuente:** Modelado por Johan Loor Romero.

### **EL LAMENTO DE LAS OLAS INERTES**

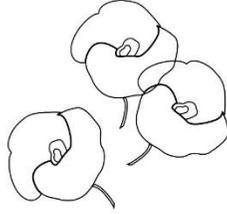
**DESCRIPCIÓN:**

Las botellas silbato no solo reúnen una investigación previa sobre la interacción con los elementos del paisaje, sino que le permiten de la misma manera ser activador. El diseño de estas boyas basado en las botellas silbato de las culturas precolombinas, minimiza al máximo los detalles decorativos de las mismas para centrar la atención en la activación de este silbato únicamente con la potencia del paisaje. Esta pieza se convierte en un medio activador del lamento de un paisaje y de un dinamismo que no se es percibido, como lo son las olas de oscilación.

**REQUERIMIENTOS DE MONTAJE:**

Requiere su traslado hasta el punto donde las olas no revientan o se puede favorecer de cualquier movimiento oscilatorio que ofrezca cualquier vertiente de agua para que sea activada.

**Para su montaje interior y por el tiempo que ha tomado elaborarse esta estructura, se la presentará como un objeto escultórico.**



## **Telar para una cobija de cuidados paliativos**

### **Tejido a mano con flores de *euphorbia milli***

#### **Dimensiones variables**

**(2022)**

Esta obra se concibe en la contemplación, no solo de las plantas de jardín (o de balcón) de mi hogar sino también en el deterioro de salud de un familiar en cama. El observar el proceso natural de la floración de la *euphorbia milli* no era algo nuevo a mis ojos pero sí que solo llegó a tener sentido ante la experiencia tan cercana a una definición que no existía en mi vocabulario, paliativo. Esta planta llama principalmente mi atención por la perdurabilidad de sus flores, se pueden ver secas pero no pierden ni su color ni sus pétalos. Comencé a recolectarlas y hasta mi familia comenzó a recogerlas por mí, llegué a almacenar y tener en muy buenas condiciones a estas primeras flores durante más de seis meses o más sin manipulación alguna. Estas aún se conservaban en buen estado hasta su empleo en los primeros prototipos de tejido de la pieza, las mismas únicamente se volvían mucho más quebradizas pero aún permitían un manejo considerable.



**Ilustración 34.** Registro de una flor marchita de *euphorbia milli* (abril 5 de 2021).

**Fuente:** Autora

Esta pieza carga consigo una fuerza otorgada por su propia materialidad, esto se debe a que fue una obra que hace hiper consciente a su artesana de los tiempos de la naturaleza. Si debo explicarme mejor, las pruebas se encuentran a la actualidad en el propio telar. Aprendí que los tiempos ligados a lo natural debían ser respetados si quería mejores resultados, las flores en mejor estado de conservación solo eran otorgadas por el proceso natural de la *euphorbia milli* al dejarlas caer. Por el contrario, las que peor se conservarían y presentarían más agravios fueron la flores que recogí de la mata cuando se había dado la floración, más no cuando la planta las descartaba.



**Ilustración 35.** Registro de prototipo de tejido (abril 25 de 2022).

**Fuente:** Autora.

Habiendo aprendido lo anterior, otra cosa a tomar en consideración era la estructura del telar; mismo que tendría la necesidad de una técnica de tejido que no es específica del textil sino que se adhiere a la creación de accesorios. Recorro a esta no solo por tener el conocimiento de esta desde la infancia sino porque la lógica de este se concibe en la exhibición de un objeto y no de la estructura que lo sostiene en sí mismo. De alguna manera afortunada, el método en esta obra contradice a la lógica de ocultamiento ya anteriormente nombrada. Por ello y por la importante carga de lo que una cobija puede llegar a representar para un cuerpo en padecimiento, es que el montaje de esta pieza muta para darle todo el protagonismo a la carga terapéutica y de caricia que puede alojarse en la arquitectura de un textil. Por último, cabe destacar que este telar no solo cuenta con al menos dos floraciones de seis matas de “corona de cristo”; sino que también cuenta con un soporte para su

manipulación y montaje que solo pudo agregarse después del bordado de cada flor, de manera que se evitara al máximo el daño de los ejemplares de *euphorbia milli*.



**Ilustración 36.** Registro de tejido de estructura de soporte (junio 6 de 2022).

**Fuente:** Autora.

A continuación adjunto un texto que acompaña a la obra y que se concibió dentro de la agenda de la muestra “*Textere*” misma que abrió puertas al público el 10 de junio del presente año en el Museo del Cacao.

\* \* \*

Dedicado a la tía Eu, a quien prefiero recordar como una *euphorbia milli* en el jardín de mi hogar y no como su floración marchita; la pulsión de tejer una cobija de flores siempre te pertenecerá.

### **El cuerpo enfermo (cuidados paliativos) y la floración marchita de la *euphorbia milli*.**

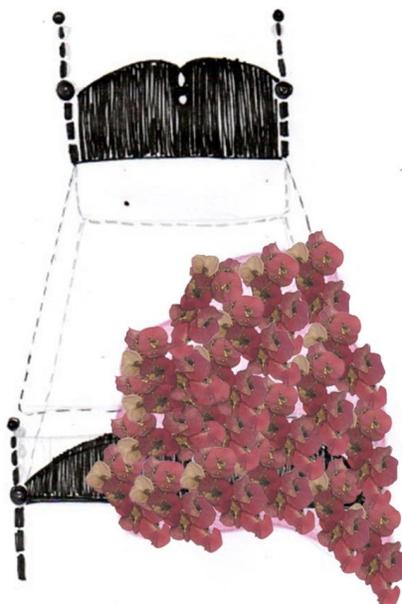
Según el “Diccionario de términos médicos”, un cuidado paliativo tiene como objetivo el otorgar un alivio del sufrimiento y una mejor calidad de vida a pacientes con enfermedades graves y sus familiares. Estos pueden otorgarse desde el diagnóstico, durante el tratamiento y hasta la última etapa de la vida.

El jardín de casa requiere de ciertos cuidados específicos tal como un cuerpo en padecimiento. Un cuerpo condicionado a un mueble de descanso es como una planta destinada a una maceta. Al cuerpo enfermo se la asegura las condiciones para su supervivencia tal como una planta ornamental en un ambiente controlado. Un cuerpo en cama requiere de cierta asepsia que haga estable su condición, tal como cuando se limpia de mala

hierba y plagas a las plantas de hogar. Un cuerpo postrado en cama requiere de cierto movimiento para no empeorar su condición tal como cuando se remueve el follaje marchito y sobrante para que no se pudra en la base de la planta. Un cuerpo vegetativo requiere no exponerse a situaciones de estrés, tal como a una planta ante un sol agobiante o la sequía extrema. Al cuerpo en padecimiento tal como a la planta, se le expresa palabras y se le expresa caricias. Se le expresa un cuidado tan delicado como su condición.

Una planta ornamental sigue expresando una expectativa de vida que las flores que perecen no. La floración marchita de la *euphorbia milli* cuenta con la característica particular de que sus flores, a pesar de haber caído, suelen verse impolutas. Mas sin embargo, esta característica no determina una permanencia sino que más bien le otorga fragilidad. Aunque aún hermosas, su manipulación se vuelve más dificultosa, mientras que el tiempo y las condiciones de su cuidado determinarán lo quebradizo de sus pétalos. Mientras estos se vuelven cada vez más frágiles, sus colores también irán perdiendo su contraste particular. Es esta floración marchita la que parece expresar lo que un cuerpo enfermo, postrado en cama y sin expectativa de devenir exterioriza.

\* \* \*



**Ilustración 37.** Boceto inicial y montaje de la obra “Telar para una cobija de cuidados paliativos”.

**Fuente:** Autora.



**Imagen 14.** Registro de montaje de “Telar para una cobija de cuidados paliativos” en el Museo del Cacao como parte de la muestra “Textere”.

**Fuente:** Registro de Marcelo Loor Romero.

### **TELAR PARA UNA COBIJA DE CUIDADOS PALIATIVOS**

#### **DESCRIPCIÓN:**

Sin olvidar la fragilidad de su origen orgánico, la comúnmente conocida “corona de Cristo” cuenta con una característica que hace que sus flores secas luzcan impolutas en comparación a otras de su especie. Tal como los cuerpos enfermos, el jardín de casa requiere de cierto cuidado y paciencia. Este tejido en proceso conformado por floración marchita de la *euphorbia milli*, que de manera ornamental son destinadas a permanecer en macetas, establece en esta obra una “expectativa de vida”. A la fecha esta pieza está conformada aproximadamente de dos floraciones de seis *euphorbia milli*.

#### **REQUERIMIENTOS DE MONTAJE:**

Esta obra es un tejido de hilo con flores naturales de *euphorbia milli* o corona de cristo como comúnmente se la conoce, es una pieza muy delicada de manipular. Para su montaje esta obra requiere ser colgada preferiblemente desde techo sin que se manipule el tejido central y solo por el tejido de soporte. La distancia entre el piso y la obra debe ser de 80 cm. Requiere una iluminación simple.

### **3.2. Proyecto Expositivo**

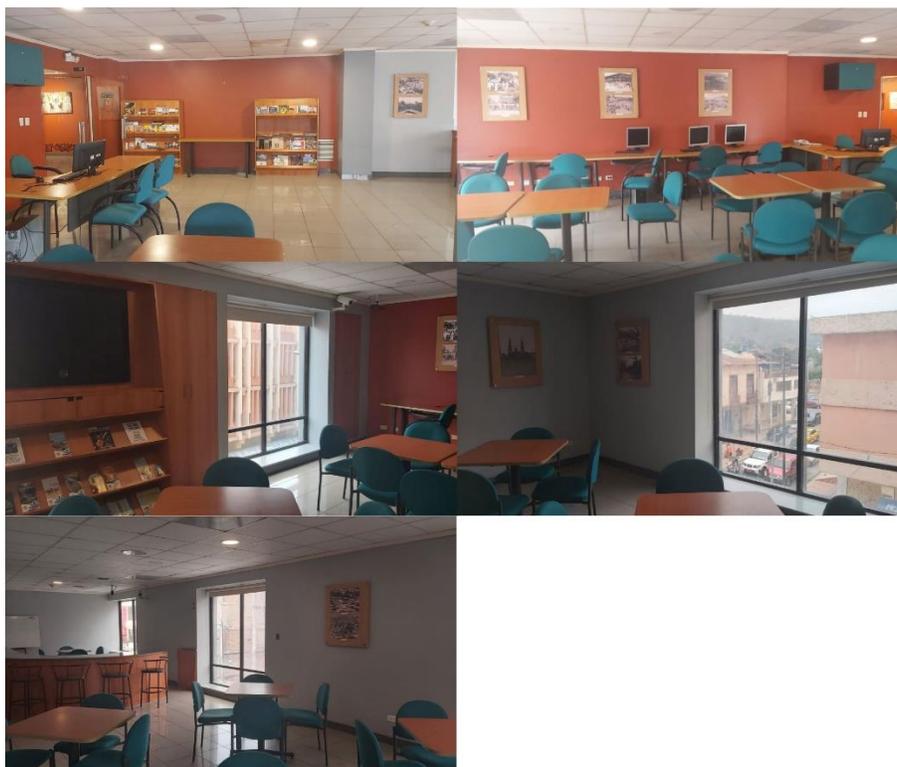
Así como esta investigación se funda en el estudio entre los espacios íntimos y públicos, este proyecto se conforma por cinco obras que en conjunto cuentan con requerimientos de montaje en dialogo con el interior y el exterior.

- **Obras de interior:**
  1. Oración para dormir.
  2. Telar para una cobija de cuidados paliativos.
  3. La atalaya de los lamentos.
- **Obras que dialogan con el mar:**
  4. Piernas de papel.
  5. El lamento de las olas inertes.

De esta manera es que tengo muy presente que mi lugar de origen tiene mucho que ver con los conocimientos generados en este documento. Debo decir que por esta misma razón es que considero elemental que mi exposición se de en mi provincia de origen y no en Guayaquil, ya que creo que esta tesis no se hubiera concebido sin haber estado en contacto directo con mi familia cada día, cada semana o en cada reunión en Manabí. Este contacto me permitió conversar con ellos, compartir conocimientos, aprender hasta recetas y entre muchas otras cosas que se ven reflejadas en las obras anteriormente descritas. Muchas de mis exploraciones más amplias sobre el perfil costanero de Manabí se dieron durante pandemia y esto me permitió conectar con mucha de la memoria de mi familia alojada en estos lugares.

En la búsqueda de un espacio que permita una comunicación interior-exterior tuve en cuenta la playa de Puerto Cayo, Crucita y el estuario de Bahía de Caráquez. El primero, es mi opción ideal pero es la más complicada en distancia, así como mis padres este es un lugar donde pasé mucha de mi infancia; el segundo es la playa más cercana a Portoviejo y se ubica a aproximadamente a 30 minutos de distancia; el tercero, es el lugar que más ser ajustaría a este dialogo, ya que cuenta con algunas estructuras ubicadas sobre el estero. Pero teniendo en cuenta el tiempo de materialización de las obras que interactúan con el paisaje, desistí de la idea de organizar la muestra fuera de la ciudad. El papel y la fibra de vidrio son materiales que requieren de largo tiempo de secado, lo que complejizaba la tarea teniendo en cuenta el

clima. Por otra parte, siendo consiente del uso del registro que de una manera u otra iba a utilizar, decidí exponer estos mediante proyección. Para este momento ya había enviado mi propuesta expositiva a algunos lugares dentro de las zonas anteriormente nombradas pero no solo no recibía respuesta sino que también desistían de la idea. Para cuando obtuve respuestas, las fechas no parecían ser las adecuadas o los espacios estaban ocupados. Antes del espacio actual, tenía previsto exponer con el “Museo de los Estancos” pero ellos requerían una exposición para una fecha fuera del cronograma de titulación. Poco después me acerque al “Museo Portoviejo y Archivo Histórico” y me pudieron facilitar en un inicio el área documental pero a los pocos días se me ubicó en el área de biblioteca, ya que se utilizaría para el evento inaugural el espacio que iba a estar ocupando. Esta se puede decir que fue una experiencia un poco angustiada ya que, con los días contados, aun no podía asentar un diseño de montaje basado en el espacio que tenía a mi disposición. Ninguno de los dos espacios era específico o destinado a un proyecto expositivo pero debido a la agenda tanto del museo como mía, no me podían facilitar propiamente una sala expositiva y yo retrasar la muestra.



**Ilustración 38.** Registro del primer espacio ofrecido por el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico”.

**Fuente:** Autora.

Para el segundo espacio la logística era un poco más compleja, no solo había que mover sillas y mesas sino que había que reacomodar unos cuantos libreros. También se me presentó la complicación de que la pared más extensa de la sala se encontraba con la pintura desgastada y cuenta con un tipo de cuadros que al ser removidos dejan orificios muy notorios.



**Ilustración 39.** Registro del segundo espacio ofrecido por el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico” previo al montaje.

**Fuente:** Autora.

Mi montaje se dio desde el 5 al 7 de septiembre y para el inicio de los trabajos, la pared anteriormente especificada, fue pintada previamente.

## **Texto curatorial**

Por Marietta Altamirano Lozano

### **Cayo / Callo**

Las obras de la artista se articulan con base en una poética armónica y sensitiva. Su obra, que posee como un rasgo elemental el retorno a las raíces, consigue que se rememoren etapas y vivencias emotivas.

Reflexionar sobre el uso de materiales en su praxis es también algo fundamental, pues lo natural y lo orgánico se complejizan en las obras, pero sin extraer o desvincularse de su naturaleza u origen frágil. Nos encontramos frente obras que, debido a sus montajes y la vía en que se han creado, son tenues, sin perder su intencionalidad de presentarse como un discurso y propuesta compleja.

Las obras se presentan como una extensión del paisaje y la naturaleza. Estas a su vez conciben al cuerpo como un disparador que se presenta como una suerte de afluyente que desemboca en un mar de posibilidades, lecturas y apreciaciones.

Es importante reflexionar en los elementos en común que son empleados en la concepción de las obras como, por ejemplo: el archivo fotográfico y familiar, el retorno al mar, la enfermedad, la inspección física e introspección psicológica, por mencionar tan solo algunos. Entender esto nos permite apreciar el trabajo de manera más intuitiva y volvernos partícipes de una atmosfera que requiere de nuestra atención y la agudización de los sentidos.

Las obras, no pretenden alterar el paisaje, sino que sea el paisaje y los elementos que lo constituyen los que se relacionen con las obras a manera de un retorno a un origen u estado primario que surge de un propósito por vislumbrar, en la medida de lo posible, la intencionalidad de la artista y la emotividad que le han llevado a producir sus obras en la disposición en que lo ha hecho.

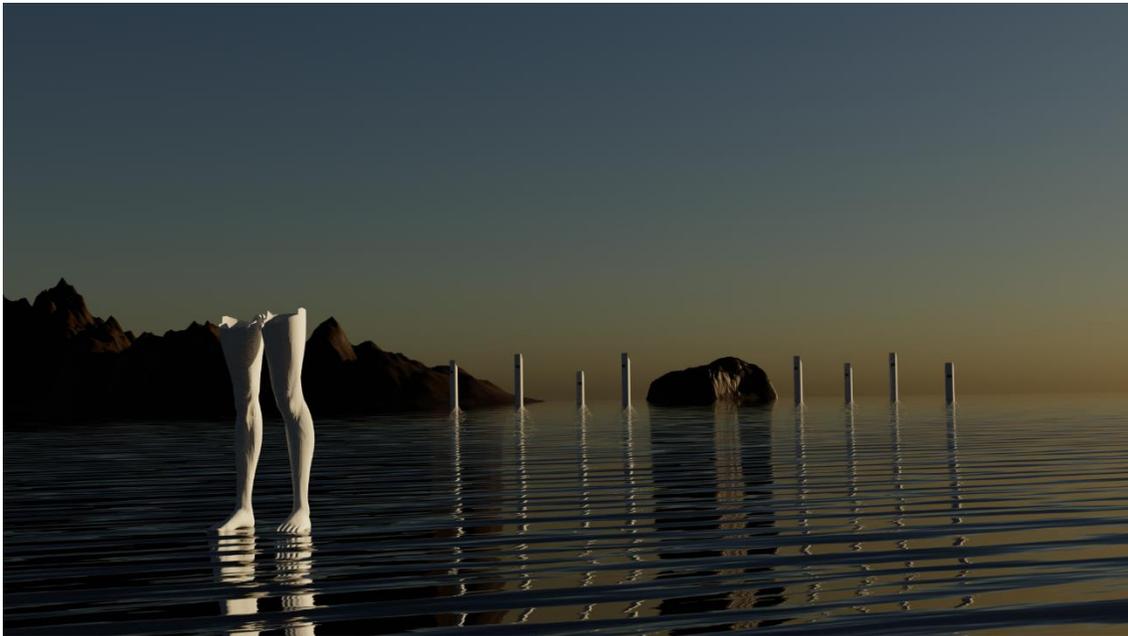
El conjunto de obras que hacen parte de esta propuesta, genera una exploración a la que se debe prestar atención particular a lo tangible, pero también a la característica emocional que estas sugieren y que indudablemente es la esencia de la presentación – manifestación poética.

## Diseño de montaje

Por la autora



**Imagen 15.** Diseño de montaje para el espacio del Museo de los Estancos de Portoviejo.



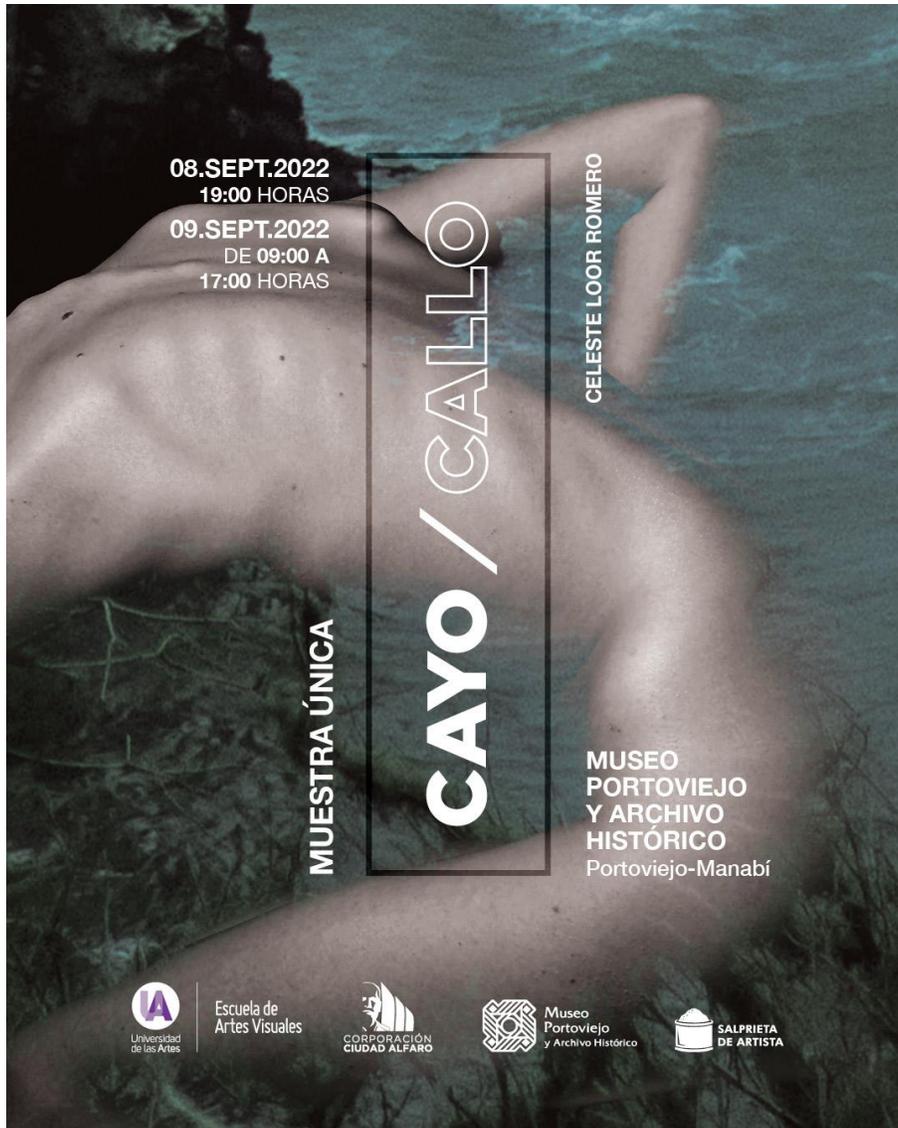
**Ilustración 40.** Boceto de montaje en 3D de las obras “Piernas de papel” y “El lamento de las olas inertes” funcionando en conjunto.

## Diseño y maquetación

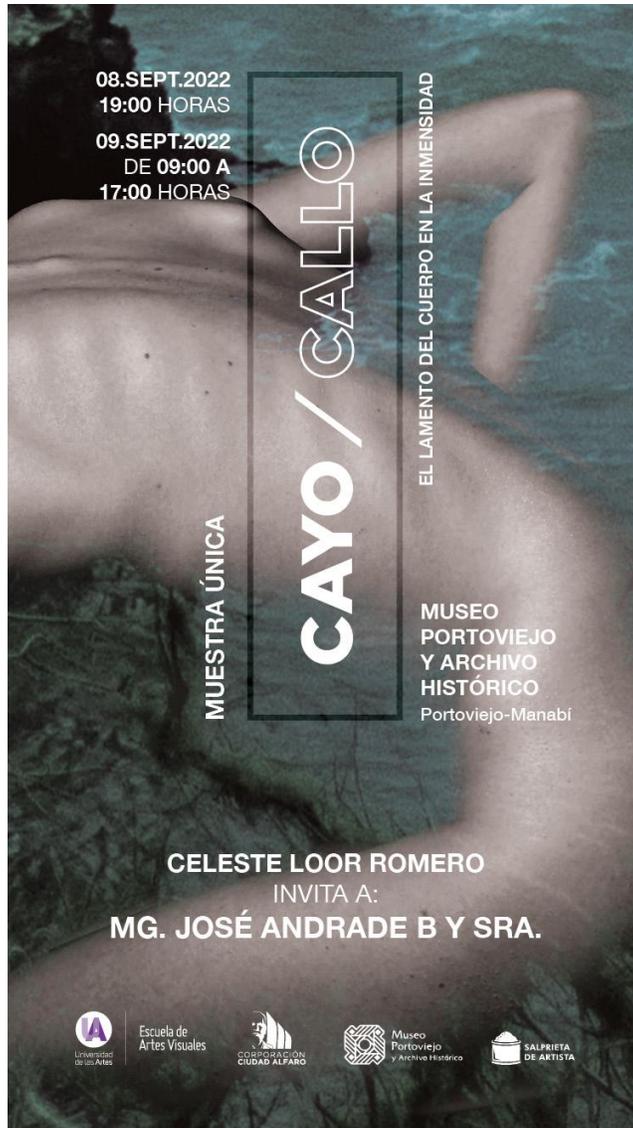
Por Andrea Carolina Loor Romero



**Imagen 16.** Diseño de cartel promocional para la “Galería Museo Estancos”.



**Imagen 17.** Variación de diseño de cartel promocional para el “Museo Portoviejo y Archivo Histórico”.



08. SEPT. 2022  
19:00 HORAS

09. SEPT. 2022  
DE 09:00 A  
17:00 HORAS

MUESTRA ÚNICA

# CAYO / CALLO

EL LAMENTO DEL CUERPO EN LA INMENSIDAD

MUSEO  
PORTOVIEJO  
Y ARCHIVO  
HISTÓRICO  
Portoviejo-Manabí

CELESTE LOOR ROMERO  
INVITA A:  
MG. JOSÉ ANDRADE B Y SRA.



Escuela de  
Artes Visuales



Corporación  
CIUDAD ALFARO



Museo  
Portoviejo  
y Archivo Histórico



SALPRIETA  
DE ARTISTA

Imagen 18. Diseño de invitaciones.

# CAYO / CALLO

EL LAMENTO DEL CUERPO EN LA INMENSIDAD

Las obras de la artista se articulan con base en una poética armónica y sensitiva. Su obra, que posee como un rasgo elemental el retorno a las raíces, consigue que se rememoren etapas y vivencias emotivas.

Reflexionar sobre el uso de materiales en su praxis es también algo fundamental, pues lo natural y lo orgánico se complejizan en las obras, pero sin extraer o desvincularse de su naturaleza u origen frágil. Nos encontramos frente obras que, debido a sus montajes y la vía en que se han creado, son tenues, sin perder su intencionalidad de presentarse como un discurso y propuesta compleja.

Las obras se presentan como una extensión del paisaje y la naturaleza. Estas a su vez conciben al cuerpo como un disparador que se presenta como una suerte de afluente que desemboca en un mar de posibilidades, lecturas y apreciaciones.

Es importante reflexionar en los elementos en común que son empleados en la concepción de las obras como, por ejemplo: el archivo fotográfico y familiar, el retorno al mar, la enfermedad, la inspección física e introspección psicológica, por mencionar tan solo algunos. Entender esto nos permite apreciar el trabajo de manera más intuitiva y volvernos partícipes de una atmosfera que requiere de nuestra atención y la agudización de los sentidos.

Las obras, no pretenden alterar el paisaje, sino que sea el paisaje y los elementos que lo constituyen los que se relacionen con las obras a manera de un retorno a un origen u estado primario que surge de un propósito por vislumbrar, en la medida de lo posible, la intencionalidad de la artista y la emotividad que le han llevado a producir sus obras en la disposición en que lo ha hecho.

El conjunto de obras que hacen parte de esta propuesta, generan una exploración a la que se debe prestar atención particular a lo tangible, pero también a la característica emocional que estas sugieren y que indudablemente es la esencia de la presentación - manifestación poética.

Marietta Altamirano Lozano

**Imagen 19.** Maquetación de texto curatorial.



### ORACIÓN PARA DORMIR

*Dibujo sobre cartulina intervenido con técnicas de bordado  
115 x 160 cm  
(2021)*

Esta propuesta se activa con la noción de que, los pensamientos invasivos que tenemos al ir a la cama, dialoguen con lo procesual del bordado a mano sobre papel. Convergiendo en que lo procesual se repite como si de un mantra se tratara, así como los pensamientos ansiosos que cargamos con nosotros obsesivamente.

*Esta obra expuesta es una réplica de la original que se encuentra actualmente en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) en la ciudad de Quito como parte de la exposición de Premio Brasil.*



### PIERNAS DE PAPEL

*Escultura de papel, pasta de papel y almidón en sitio específico  
67 x 34 x 23 cm  
(2021)*

Existe la creencia de que se estimula el caminar en los bebés con "maparitas" trituradas, las crías de los cangrejos colocadas en las rodillas de los niños con el fin de activar el andar. Recorro a este conocimiento heredado, que a su vez aloja esta 'acción de caminar' siendo activada por el paisaje marino, al adquirir con este la conciencia de que la naturaleza puede actuar como un agente transformador. De manera que, a través de la dualidad de resistencia y fragilidad del papel, la destreza que se fue otorgada sea vea lavada.

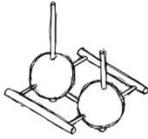
*Proyección que muestra el registro de la activación de la obra, llevada acabo en la playa ....*



### LA ATALAYA DE LOS LAMENTOS

*Objeto escultórico  
181 x 80 cm de diámetro  
(2022)*

Resignificando el uso del diseño fallido de la linterna de un faro de 1810 e interviniéndolo, este expondría objetos o estructuras en limbo que permanecen/perecen cerca de los paisajes marinos. Esta pieza nace como una exploración de las zonas costeras específicamente, esta no se trata de un sondeo a lo que conforma este ecosistema sino más bien a lo que lo ha intervenido. Hay cierta artísticidad en la hiper visibilización del abandono, deterioro y erosión que sólo los lugares cercanos al mar otorgan. En estos lugares la evidencia de la falta de cuidado y el abandono de estructuras queda de manifiesto significativamente y eso es lo que impulsa la indagación del espacio a través del registro fotográfico.

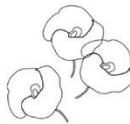


### EL LAMENTO DE LAS OLAS INERTES

*Instalación de objeto escultórico en sitio específico  
100 x 50 cm de diámetro  
(2021)*

Las botellas silbato no solo reúnen una investigación previa sobre la interacción con los elementos del paisaje, sino que le permiten de la misma manera ser activador. El diseño de estas boyas basado en las botellas silbatos de las culturas precolombinas, minimiza al máximo los detalles decorativos de las mismas para centrar la atención en la activación de este silbato únicamente con la potencia del paisaje. Esta pieza se convierte en un medio activador del lamento de un paisaje y de un dinamismo que no se es percibido, como lo son las olas de oscilación.

*Proyección que muestra el registro de la activación de la obra, llevada acabo en la playa ....*



### TELAR PARA UNA COBIJA DE CUIDADOS PALEATIVOS

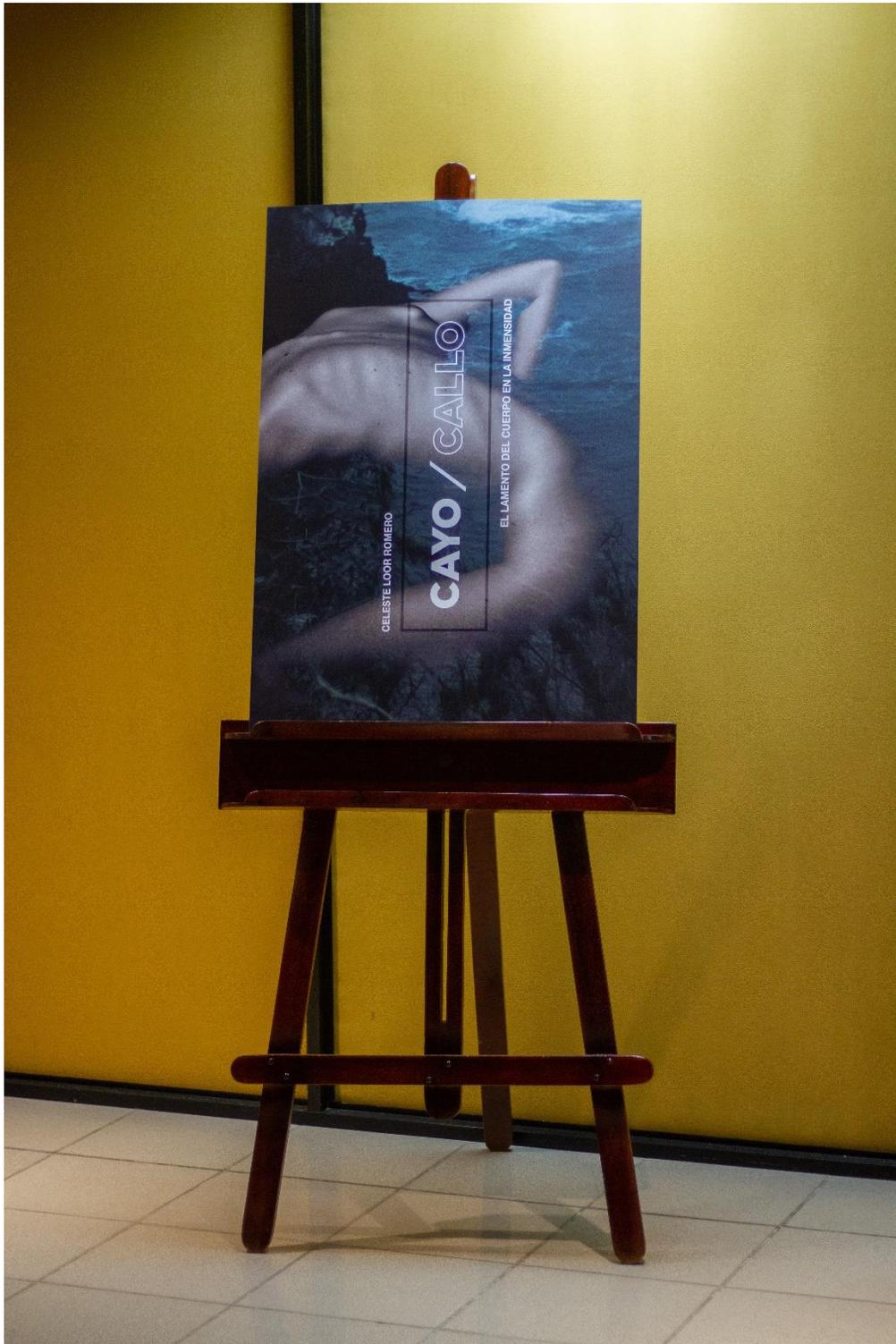
*Tejido a mano con flores de Euphorbia Milli  
Dimensiones variables  
(2022)*

Sin olvidar la fragilidad de su origen orgánico, la comúnmente conocida "corona de Cristo" cuenta con una característica que hace que sus flores secas luzcan impolutas en comparación a otras de su especie. Tal como los cuerpos enfermos, el jardín de casa requiere de cierto cuidado y paciencia. Este tejido en proceso conformado por floración marchita de la euphorbia milli, que de manera ornamental son destinadas a permanecer en macetas, establece en esta obra una "expectativa de vida". A la fecha esta pieza está conformada aproximadamente de dos floraciones de seis Euphorbia Milli.

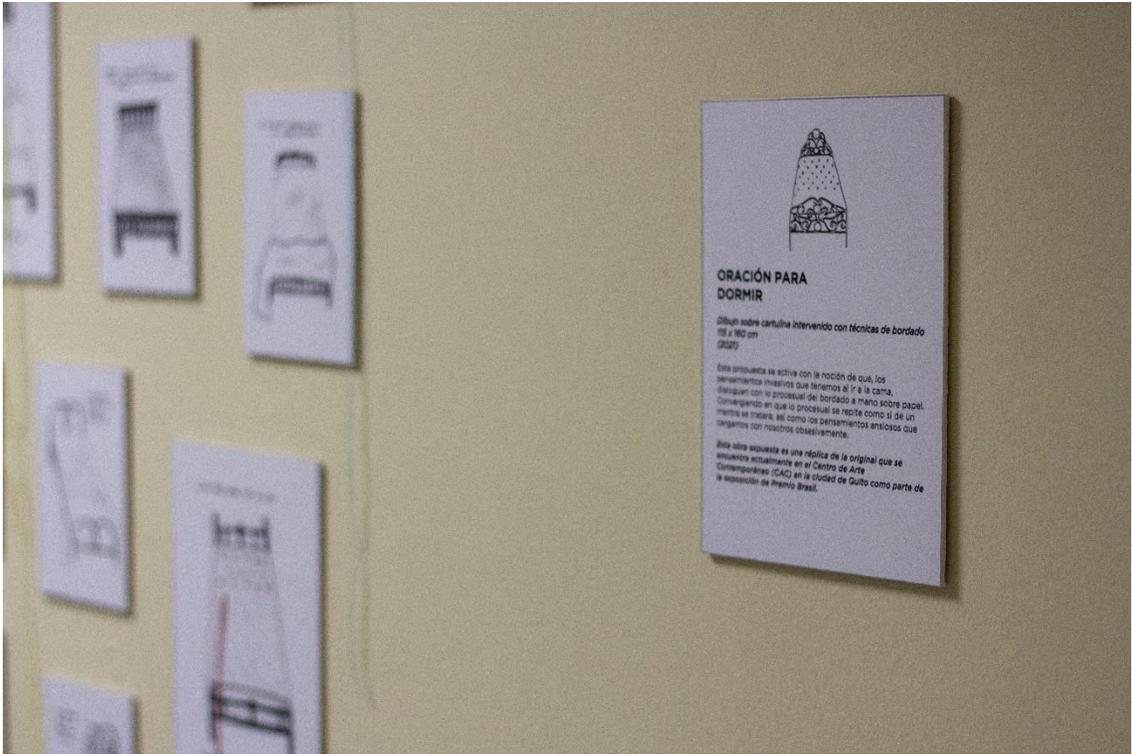
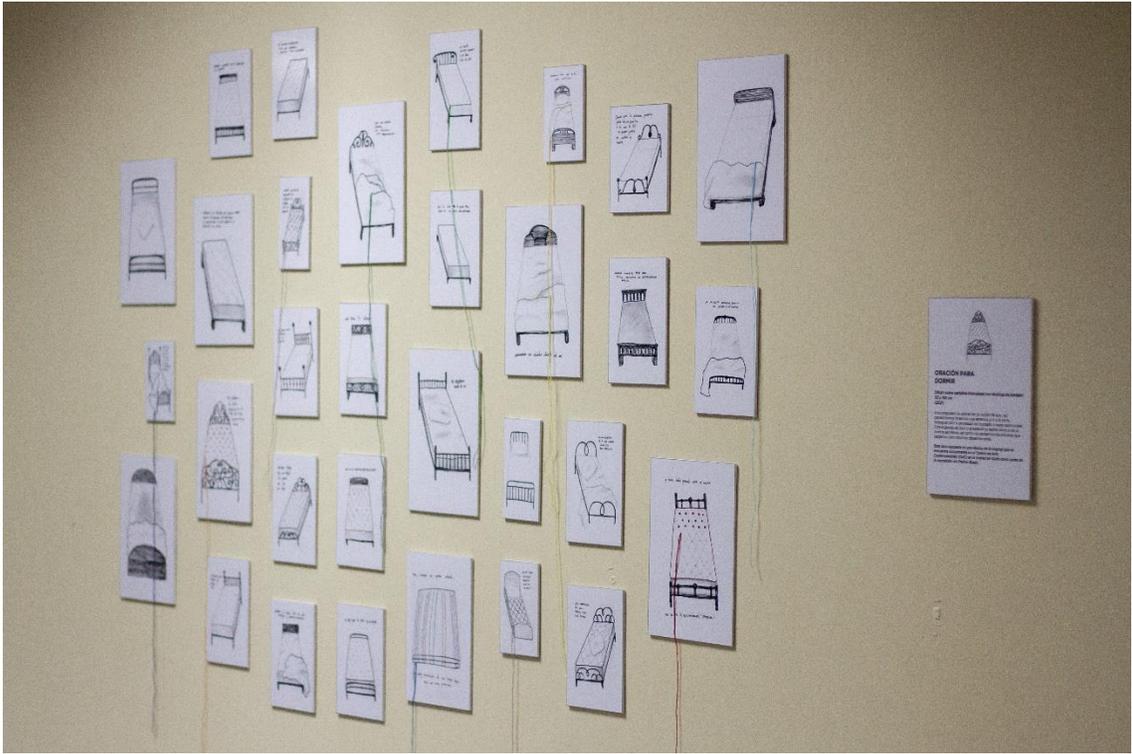
Imagen 20. Maquetación de cédulas informativas.

## Registro de montaje

Por la autora











## CAYO / CALLO

EL LAMENTO DEL CUERPO EN LA INMENSIDAD

Las obras de la artista se articulan con base en una poética armónica y sensible. Su obra, que posee como un rasgo elemental el retorno a las raíces, consigue que se rememoren etapas y vivencias emotivas.

Reflexionar sobre el uso de materiales en su obra es también algo fundamental, pues lo natural y lo orgánico se compaginan en las obras, pero sin extrañar o desvincularse de su naturaleza u origen frágil. Nos encontramos frente a obras que, debido a sus montajes y la vía en que se han creado, son hueras, sin perder su intencionalidad de presentarse como un discurso y propuesta compleja.

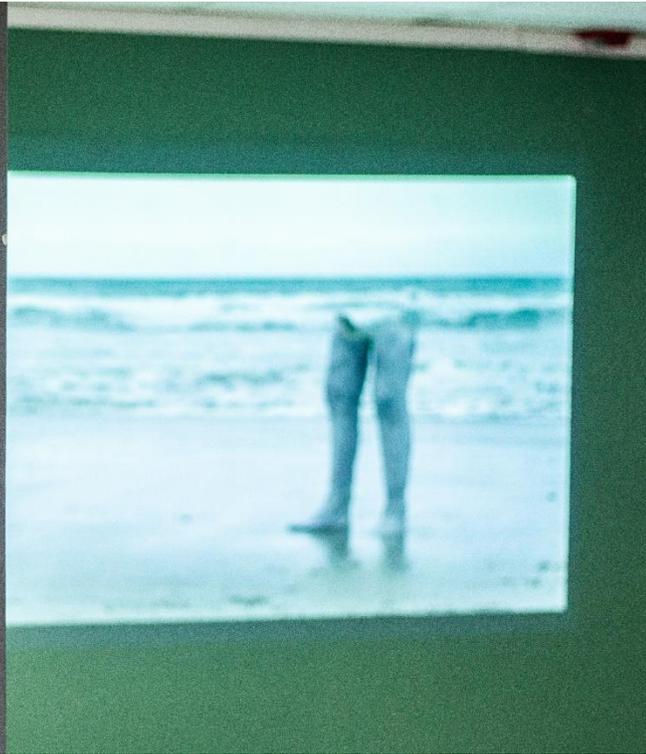
Las obras se presentan como una extensión del paisaje y la naturaleza. Estas a su vez conciben al cuerpo como un disipador que se presenta como una fuente de afluencia que desemboca en un mar de posibilidades, lecturas y apreciaciones.

Es importante reflexionar en los elementos en común que son emblemas en la concepción de las obras como, por ejemplo, el archivo fotográfico y familiar, el retorno al mar, la enfermedad, la inspección física e introspección psicológica, por mencionar tan solo algunos. Entender esto nos permite apreciar el trabajo de manera más íntima y volvernos partícipes de una atmósfera que requiere de nuestra atención y la apropiación de los sentidos.

Las obras no pretenden alterar el paisaje, sino que sea el paisaje y los elementos que lo constituyen los que se relacionen con las obras a manera de un retorno a un origen a estado primario que surge de un propósito por volvernos en la medida de lo posible, la intencionalidad de la artista y la emotividad que le han llevado a producir sus obras en la disposición en que lo ha hecho.

El conjunto de obras que hacen parte de esta propuesta, generan una exploración a la que se debe prestar atención particular a lo corporal, pero también a la característica emocional que estas sugieren y que indudablemente es la esencia de la presentación - manifestación poética.

Marjatta Altamirano Lozano



## CAYO / CALLO

EL LAMENTO DEL CUERPO EN LA INMENSIDAD

Las obras de la artista se articulan con base en una poética armónica y sensible. Su obra, que posee como un rasgo elemental el retorno a las raíces, consigue que se rememoren etapas y vivencias emotivas.

Reflexionar sobre el uso de materiales en su obra es también algo fundamental, pues lo natural y lo orgánico se compaginan en las obras, pero sin extrañar o desvincularse de su naturaleza u origen frágil. Nos encontramos frente a obras que, debido a sus montajes y la vía en que se han creado, son hueras, sin perder su intencionalidad de presentarse como un discurso y propuesta compleja.

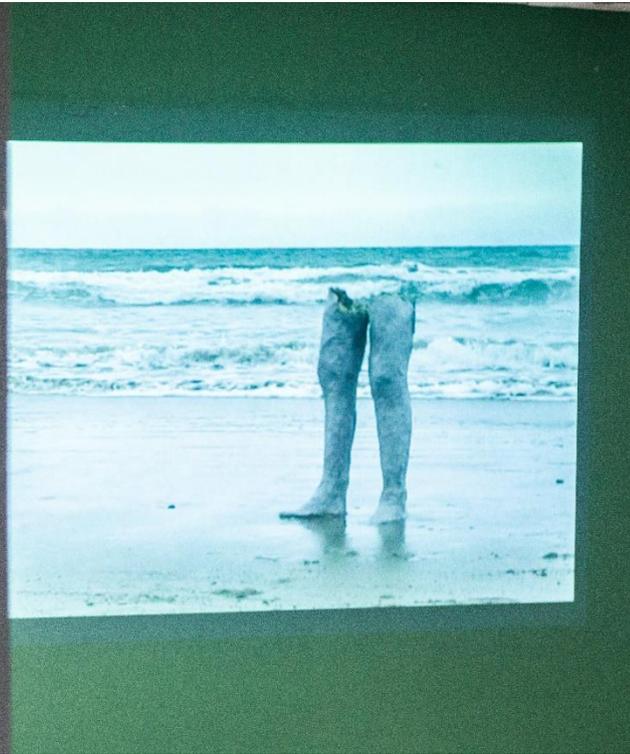
Las obras se presentan como una extensión del paisaje y la naturaleza. Estas a su vez conciben al cuerpo como un disipador que se presenta como una fuente de afluencia que desemboca en un mar de posibilidades, lecturas y apreciaciones.

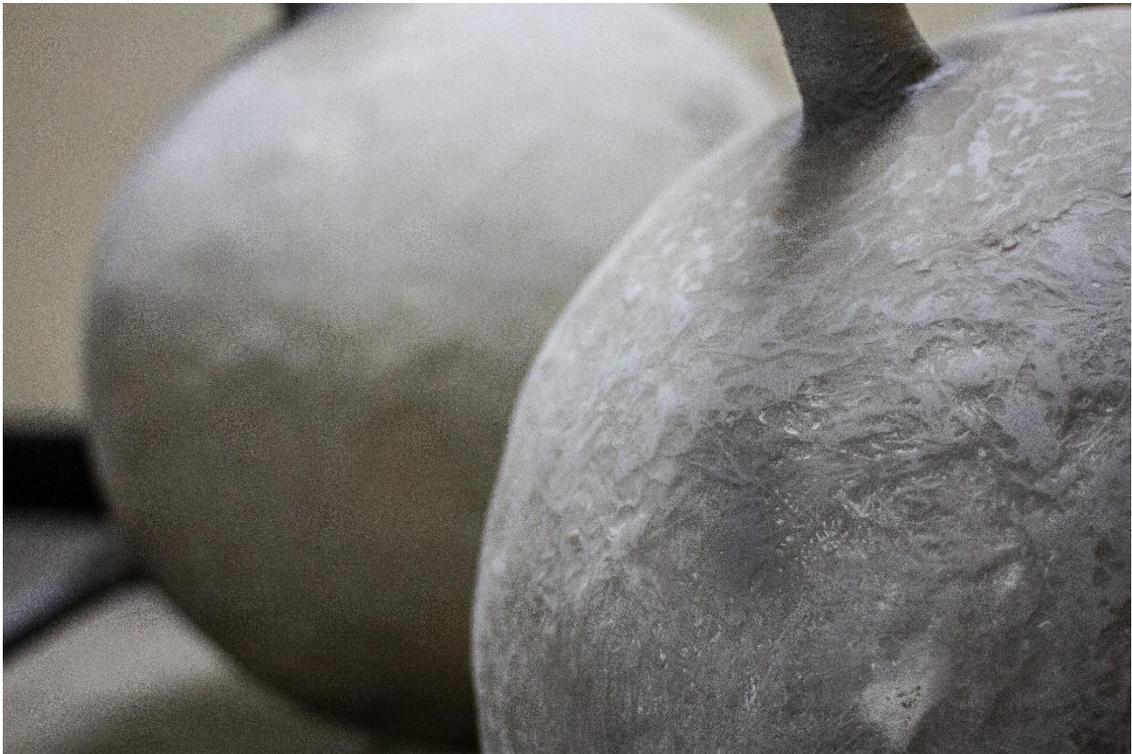
Es importante reflexionar en los elementos en común que son emblemas en la concepción de las obras como, por ejemplo, el archivo fotográfico y familiar, el retorno al mar, la enfermedad, la inspección física e introspección psicológica, por mencionar tan solo algunos. Entender esto nos permite apreciar el trabajo de manera más íntima y volvernos partícipes de una atmósfera que requiere de nuestra atención y la apropiación de los sentidos.

Las obras no pretenden alterar el paisaje, sino que sea el paisaje y los elementos que lo constituyen los que se relacionen con las obras a manera de un retorno a un origen a estado primario que surge de un propósito por volvernos en la medida de lo posible, la intencionalidad de la artista y la emotividad que le han llevado a producir sus obras en la disposición en que lo ha hecho.

El conjunto de obras que hacen parte de esta propuesta, generan una exploración a la que se debe prestar atención particular a lo corporal, pero también a la característica emocional que estas sugieren y que indudablemente es la esencia de la presentación - manifestación poética.

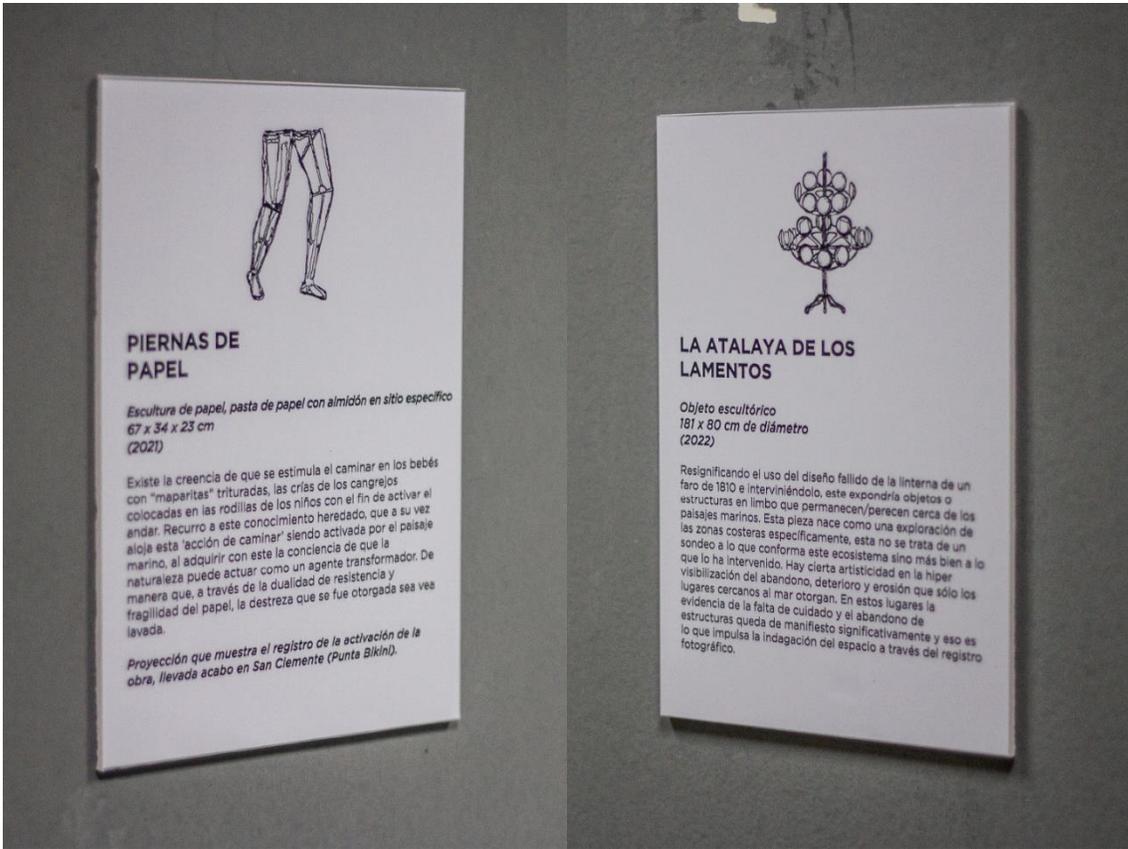
Marjatta Altamirano Lozano











## Registro de la muestra

Por Yohan Loor Romero y Michelle Loor Romero













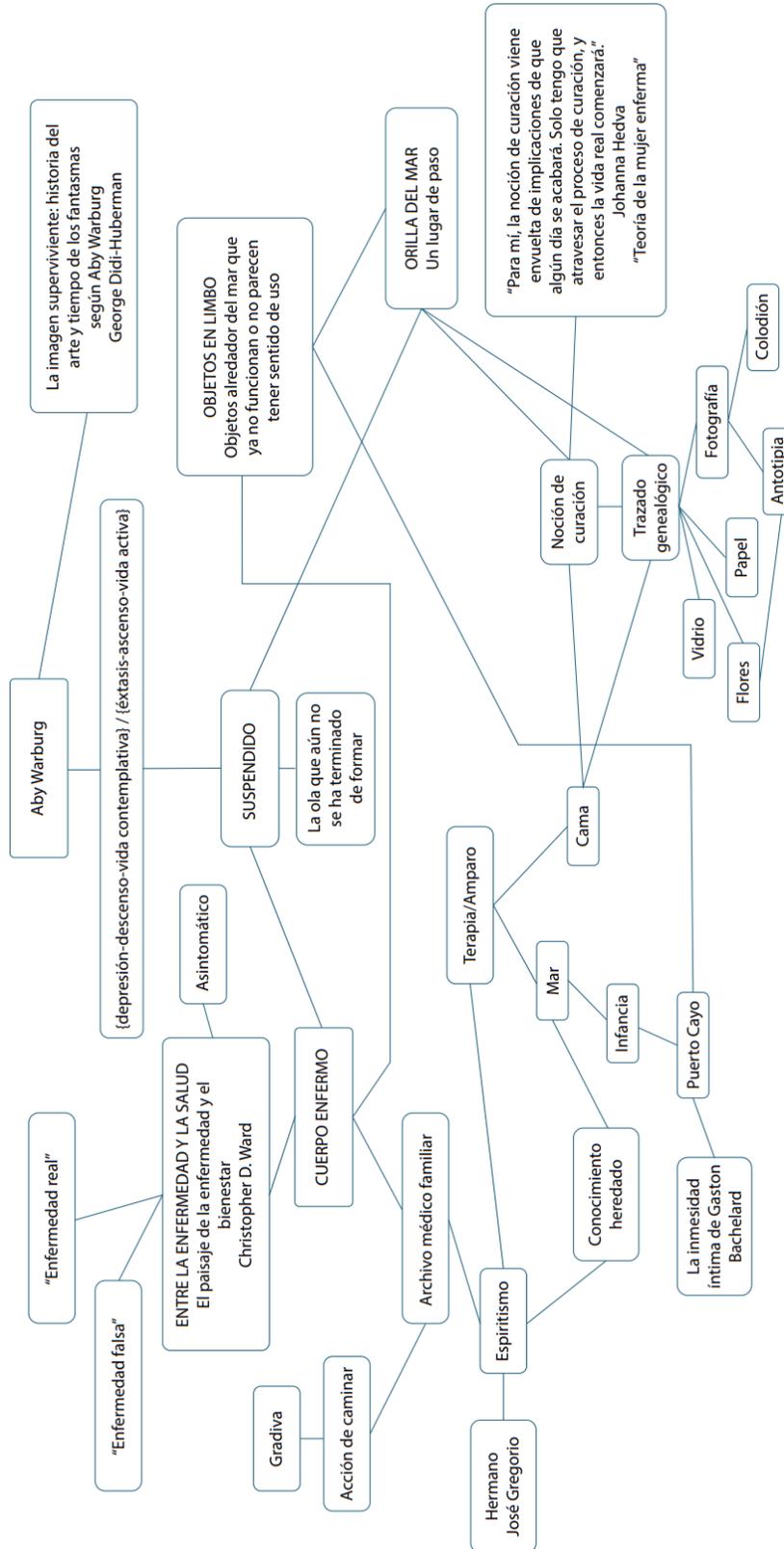


#### 4. Epílogo

Este recorrido me ha dejado en claro que desde la teoría y la materialización de obra, que aún tengo mucho camino que ampliar. Los elementos investigativos que tomo en cuenta en este trabajo han abierto más cuestionamientos que solo logran resolverse en parte. Ciertamente la ‘enfermedad’ es un tema en el que aun debo ahondar, no solo desde la interacción con el paisaje o desde su visibilización sino que también desde el espiritismo ligado a mi archivo medico familiar, algo que se me queda corto en esta investigación. Esta semilla que germinó con “Piernas de papel” a penas y pudo crecer y sé que es una temática de investigación que me genera interrogantes cada vez más. Por otro lado y sin olvidar la materialidad de mis obras, el trabajo investigativo a partir de elementos orgánicos tan solo ve el inicio de un largo proceso que no solo tiene que ver con la experimentación sino también con los tiempos de la naturaleza.

Por otra parte, en mi caso muy específico, lo más complejo no pareció materializarse en lo anteriormente nombrado sino que el reto más grande se vio reflejado en la búsqueda de un espacio expositivo. No solo en conseguirlo sino en el reunir todas las obras en un solo espacio físico, irónicamente y a pesar de querer exponer en Manabí, la única obra que se encontraba en mi poder era “Piernas de papel”. El telar se encontraba en Guayaquil, la estructura de la atalaya se fabricó en Cuenca, mientras que la de las botellas/boyas silbato en Quito y poco después también se me comunicó que “Oración para dormir” debía extender su estadía en el Centro de Arte Contemporáneo; dejándome como resultado la prioridad de tener que reunir las obras y no activarlas como había planteado antes. Así es que la atalaya logró llegar a Portoviejo el 6 de agosto, para el 27 de agosto llegó el telar, para el viernes 2 de septiembre la réplica de la obra “Oración para dormir” se concretó, el 4 de septiembre se hizo el registro en paisaje de “Piernas de papel” en San Clemente y las botellas/boyas llegarían directamente al museo el 6 de septiembre. Pero aquellas solo son fechas, para que cada una de las obras funcionara en su montaje el récord es diferente. A pesar de ello, sin duda la tarea mas compleja es la sociabilización de un proyecto expositivo para que este pueda materializarse; creer en mi obra es lo suficiente para materializarla pero creer que la gente daría el mismo tiempo que yo dedico a mis ideas sin tener que entrar en detalles era esperar demasiado.

# ANEXOS



**Noviembre 25, 2021**

### **¿Cómo veo al mar?**

Vine a escribir un sueño. Leí un texto de mi amiga Marietta donde se cuestionaba como los lugares costeros eran vistos como zonas idílicas, de relajación y paradisíacas mientras que, por otra parte, las personas que realmente habitaban las zonas, son personas con mucha precariedad. A partir de esto me cuestioné a mí misma y a mi propia producción de obra, ¿estoy perpetuando este cliché idílico que invisibiliza la precariedad?

A partir de esto creo que mi cabeza tuvo un gran activador para un sueño. Me encontraba en una casa, una pequeña choza de caña, esta se ubicaba frente al mar y cerca tenía una calle. Al ver el mar lo primero que hice fue ir hacia él sin percatarme que el día se veía un poco nublado y la arena un tanto húmeda, para cuando di varios pasos hacia el mar la arena comenzó a tragarme. Pensé que en eran arenas movedizas, pero recordé que con el aguaje el mar remueve mucho la arena, lo que provoca este efecto. Regresé con rapidez a la parte estable pero no hubo manera de poder acercarme al mar.

**Abril 18, 2022**

*A Celeste, mi gran confidente.*

El azul celeste del cielo  
me hace pensar que todos los caminos conducen al mar  
a ese mar de piernas acalambradas y adoloridas  
a ese mar de piernas de papel en las cuales circula pasión  
y pintura azul  
y pintura gris  
el mar lleno de ojos turcos tuertos  
y de elefantes verdes que flotan cubiertos de banderas blancas  
las libélulas con sus cuerpecitos celestes se reúnen a revolotear  
sobre el mar de cristal  
el mar espejo apacible  
que de vez en cuando se rompe y se reconstruye  
como un rompecabezas con nervios y huesos.

Marietta Altamirano Lozano

## GLOSARIO

### **asintomático**

adj. Aplicado a una enfermedad que no presenta síntomas, que no se manifiesta clínicamente., 22

### **callo**

Hiperqueratosis circunscrita que se forma generalmente en la piel de los dedos y palmas de las manos o de los dedos y plantas de los pies por presión o por roce reiterados., 25, 27, 29

### **curación**

s.f. Acción o efecto de curar o de curarse., 6, 12, 13, 21, 22, 23, 26, 27, 29, 30

### **discapacidad**

s.f. Restricción o ausencia, debida a una deficiencia, de la capacidad para realizar una actividad en la forma o dentro del margen que se considera normal para una persona., 26, 44

### **enfermedad**

s.f. Alteración estructural o funcional del organismo que origina la pérdida de la salud., 6, 8, 12, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 37, 38, 39, 45, 75

### **latente**

adj. Oculto, escondido o aparentemente inactivo., 12, 14, 18, 20, 22, 29

### **patología**

s.f. Disciplina científica, rama de la biología, que estudia las alteraciones morfológicas y funcionales que constituyen las enfermedades, las causas que las producen, y los síntomas y signos por los que se manifiestan., 12, 21

### **psicosomático**

adj. De la interrelación entre el cuerpo y la mente, o relacionado con ella., 21, 26

### **sanar**

v. Devolver la salud a una persona, a un animal o a una parte del cuerpo que estaban enfermos o lesionados., 12, 29

### **síntoma**

s.m. Manifestación de una enfermedad o de un síndrome que solo es percibida por el individuo que lo padece. Cuando una alteración puede ser percibida tanto por el enfermo como por un observador externo es un signo (por ejemplo, la fiebre), pero la sensación subjetiva que la acompaña (por ejemplo, la cefalea) es un síntoma., 13, 19, 21, 22, 27, 28, 29, 38, 39

### **talasoterapia**

s.f. Terapia natural que aplica diversos medios de los elementos y factores marinos, juntos o por separado, que le otorgan características de la hidroterapia, la peloterapia, la termoterapia, la climatoterapia, la helioterapia, la aeroterapia, la aerosolterapia y la samoterapia, además de los de la salinidad, de los oligoelementos y de los componentes orgánicos., 12

### **trastorno funcional**

Trastorno, enfermedad, alteración o anomalía sin base lesional orgánica demostrable., 12

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelar, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Costa, Ocloya y Agnès. 2020. *Tintes naturales*. Barcelona, 25 de Julio.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_HljxpOGU-Q](https://www.youtube.com/watch?v=_HljxpOGU-Q).
- Dean, Tacita. 2021. «And he fell into the sea.» <http://www.basjanader.com/dp/Dean.pdf>.
- Didi-Huberman, Georges. 2018. *La imagen superviviente: Historia y del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Dumbadze, Alexander. 2013. *Bas Jan Ader: Dead Is Elsewhere*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fabbri, Malin. 2012. *Anthotypes: Explore the darkroom in your garden*. Stockholm: Alternative Photography.
- Hedva, Johanna. 2016. *My Body Is a Prison of Pain so I Want to Leave It Like a Mystic But I Also Love It & Want it to Matter Politically*. 1 de Febrero. Último acceso: 2021.  
<https://sickwomatheory.tumblr.com/post/138519901031/transcript-of-my-body-is-a-prison-of-pain-so-i>.
- McAllister, Joseph J. 2017. *Cyanotype on glass*. 12 de Diciembre. Último acceso: 29 de julio de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=AZNXP81ahO8>.
- Mónica A. Ayala Esparza, Mónica M. H. Polanco De Luca, Tomás Espinosa, Arnaud Gérard A., Bruna A. Regalado Díaz, Eduardo P. Estévez Ruiz y Patricio Jácome-Monar. s.f. *Estructura organológica y efecto sonoro de una botella antropomorfa de triple elipsoide con doble silbato de la cultura bahía del ecuador (600 a. C. -650 d. C.)*. Vol. 48. Arqueología Iberoamericana. doi:<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.5773430>.
- Pérez-Hidalgo, Trinidad José Torres. 2003. «La dinámica marina.» *Industria y Minería*. E.T.S.I. Minas (UPM). 46-51.
- s.f. *Real Academia Nacional de Medicina en España / Diccionario de Términos Médicos*. Último acceso: 2022. <http://dtme.ranm.es/buscador.aspx>.

- Soto, Gabriela Serrano. s.f. *Comunidad Visuales*. Último acceso: 23 de marzo de 2022.  
<https://comunidadvisuales.wordpress.com/portfolio/gabriela-serrano-soto/>.
- Soto, Gabriela Serrano, entrevista de Karla Sosa. 2021. *Gabriela Serrano Soto – Presentación de Portafolio #5* (23 de febrero).
- . s.f. *Gabriela Serrano Soto*. Último acceso: 23 de marzo de 2022.  
<https://www.gabrielaserranosoto.com/>.
- s.f. *United States Lighthouse Society*. Último acceso: 7 de noviembre de 2021.  
<https://uslhs.org/reflector-chandeliers>.
- Valdez, Ana Rosa. 2019. *Paralaje*. 9 de diciembre. Último acceso: 23 de marzo de 2022.  
<http://www.paralaje.xyz/paisaje-territorio-imaginarios-de-la-selva-en-las-artes-visuales/>.
- Ward, Christopher D. 2020. *Between sickness and health: The landscape of illness and wellness*. Oxford: Routledge.