



Universidad de las Artes
Escuela de Artes Visuales

Proyecto de titulación previo a la obtención del título de
Licenciado en Artes Visuales

Guijarros en el cielo

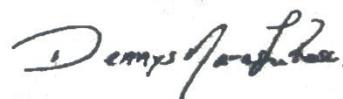
Presentado por:
Dennys Felipe Navas La Rosa

Tutor: Saidel Brito Lorenzo
Miembros del tribunal de defensa: Xavier Patiño Balda, María Guadalupe
Álvarez, Saidel Brito Lorenzo.

Guayaquil – Ecuador
21 de Junio del 2018

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

Yo, Dennys Felipe Navas La Rosa, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Visuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 33 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. Cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

Agradecimientos

A mis padres y hermanas por el apoyo incondicional a lo largo de mi carrea.

A Saidel Brito, maestro y tutor de tesis, por su compromiso e impecable profesionalismo durante el desarrollo de esta tesis.

A mis amigos, Rene Ponce, David Salazar, Michel Vera, Juan Carlos Elizalde, Pedro Zambrano, Daniel Chonillo, quienes se involucraron con entusiasmo en este proyecto.

A los maestros y amigos, Eduardo Albert Santos, Xavier Patiño, María Guadalupe Álvarez y Armando Busquet, por brindarme sus conocimientos, apoyo y amistad.

A David Pérez McCollum y al equipo de la galería DPM por su comprometida colaboración.

Al ITAE, la casa donde empezó todo, sin su existencia nada de esto hubiera sido posible y a la Universidad de las Artes.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
1.1 Motivación del Proyecto	5
1.2 Antecedentes	6
1.3 Pertinencia del proyecto	20
1.4 Declaración de intenciones	22
II. GENEALOGÍA	24
III. PROPUESTA ARTÍSTICA	50
3.1 Obras	50
3.2 Proyecto Expositivo	63
IV. EPÍLOGO.....	68
V. BIBLIOGRAFÍA.....	71
VI. ANEXOS	73

I. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación del Proyecto

El desarrollo de esta tesis responde a una investigación teórica y práctica sobre la pintura en la contemporaneidad. Cuyos insumos y motivaciones se han dado desde que inicié mi formación como artista en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador, para luego dar paso a un nuevo proceso gestado por La Universidad de las Artes.

Esto me permitió un avance en cuanto a discusiones y conceptos, permitiéndome encontrar metodologías de trabajos que se ajusten a mis intereses como artista visual.

Desde hace 7 años aproximadamente mi trabajo ha estado presente en la escena artística local, logrando reconocimientos importantes que me han servido como motivación personal. Ser parte de una de las galerías más importantes del país como lo es dpm también ha ayudado a consolidar dicho reconocimiento, uno de los más importantes a nivel local sido el premio Mariano Aguilera, el cual me permitió desarrollar un ávido proyecto pictórico donde experimenté el uso de grandes formatos. En dichas obras pictóricas existía una característica importante, la maquetación y proyección de espacios arquitectónicos plagados de diversos acontecimientos.

En este nuevo proyecto expositivo pretendo dar un cierto giro a la obra pictórica. Las imágenes protagónicas serán espacios interiores con apariencia de laboratorios, las pinturas de formatos grandes y medianos estarán realizadas con la técnica de la acuarela y el dibujo, lo cual me permitirá aproximarme a una estética de apunte, boceto, o estudio.

También pretendo incorporar en la exposición maquetas que de alguna manera materializan desde lo tridimensional fragmentos del mundo arquitectónico y paisajístico fabulado en las pinturas. Espacios entendidos como un lugar de connotaciones poéticas que nos posibilitan plantearnos y replantearnos las formas en que decidimos habitar.

1.2 Antecedentes

El paisaje ha sido un tema ampliamente abordado en la historia del arte, recuperado por las vanguardias con diversas y nuevas estéticas convirtiéndose así en uno de los campos de investigación del arte.

En la contemporaneidad el paisaje lo podríamos interpretar como un producto social que se ha extendido a varios ámbitos, desde el debate político al campo de la reflexión teórica, de la crítica y de la historia del paisaje y a sus representaciones simbólicas. El paisaje también lo podemos entender como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado.

El paisaje como campo de estudio no solo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción, una composición, una forma. Al hablar de él podemos también pensar otros ejes como: la ciudad, la arquitectura, la utopía, nuevos mundo y realidades. Cada una de estas categorías atravesadas por el paisaje contribuyen a la construcción de múltiples formas de entenderlo.

El proyecto a realizar *Guijarros en el cielo*, pondrá en evidencia mis preocupaciones en relación a estos temas los cuales serán planteados desde una lógica no lineal que corresponde a la antesala de exposiciones individuales realizadas anteriormente, es decir anticipará la creación de mundos posibles que surgieron en *Estaciones Suspendidas*, 2017; *Tierra Hueca*, 2016; *El pasado es demasiado pequeño*

para ser habitado, 2015; en otras palabras este proyecto está planteado como una prolongación de la última exposición llevada a cabo en Julio de 2017 *Placa de agar*.

Como artista visual me propongo analizar y relacionar la producción de un grupo de artistas de la escena local, el trabajo que han realizado o están realizando mantiene un diálogo con la producción que yo he desarrollado, han marcado un antecedente en mi práctica artística y en la escena del país.

Trataré de mantener un orden categórico en cuanto a problemáticas y preocupaciones conceptuales. Las temáticas abordadas en mi trabajo oscilan entre la utopía, la distopía, la arquitectura como lenguaje visual y conceptual, la problemática del habitar, el paisaje y la ficción.

Uno de los primeros antecedentes es el artista Roberto Noboa quien también fue mi maestro en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). Noboa trabaja en sus pinturas representaciones de espacios interiores y exteriores como salas lujosas con decorados extravagantes, canchas de tenis o piscinas. Estos espacios de lujo y confort son habitados por diversos personajes, en su mayoría animales (conejos, perros o venados) los cuales confabulan el extrañamiento de estos espacios. En el año 2014 se realizó una exposición que recogía gran parte de los trabajos de este artista *12:21* en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC). En el texto curatorial Pilar Estrada describe una de las salas de la exposición:

En Gran Salón los interiores y exteriores de los palacetes dejan ver todo el lujo rimbombante en extraña descontextualización. Salones con arañas de cristal, techos altos y canchas de tenis, ping pong y campos de golf de una sociedad autocomplaciente. Las pinturas de gran formato, abigarradas una junto o sobre la otra, hiperbolizan la ostentación. Las desoladas mansiones son pensadas como espacios que atraen pero al mismo tiempo

incomodan. Hemos llegado tarde, ¿pero a qué? ¿A la fiesta, a la historia de la civilización, al fin del poder? Algo pasó. Los animales se han tomado el lugar de los humanos [...]¹



Esto ocurrió dieron las diez, las once, las doce.
2013

La obra de Noboa generó una fuerte influencia en mi trabajo y se evidenciaría en las primeras piezas realizadas a partir del año 2010, algunas de estas obras fueron mostradas en una exposición colectiva titulada *Tiempos Muertos* en la galería dpm, las obras tenían complejos y largos títulos que invitaban al espectador a ser partícipe de una narración inconexa. (Anexo #1)

Estos títulos son al mismo tiempo un suplemento verbal ambiguo, irónico, porque aunque surgen de los refranes populares, están alineados a la manera de una elegante poesía de salones. En los extraños ambientes interiores de sus cuadros esta ambigüedad se siente como la inquietante presencia de otras realidades [...]²

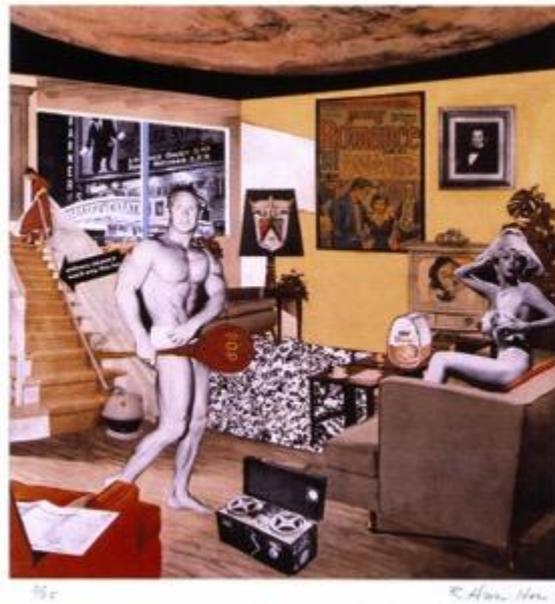
¹ Pilar Estrada Lecaro, “12:21”, Exposición antológica en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Fragmento del texto curatorial, 2014. <http://www.riorevuelto.net/2014/12/roberto-noboa-1221-cac-quito.html>.

² Olga Lagoutenko, Fragmento del texto curatorial, Galería Dpm, Guayaquil 2012. <http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/tiempos-muertos>

Mientras que en la pintura de Noboa había una serie de personajes protagonistas en mis obras de aquel entonces no incluía personajes humanos. Lo característico eran los propios objetos insertados en espacios vacíos o salas con diseños absurdos.

Las obras fueron elaboradas en acuarela y los detalles minuciosos contrastaban con trazos de un dibujo técnico incompleto. La negación de la figura humana y la elaboración de los espacios plagados de sucesos extraños será una característica que se mantendrá en obras posteriores. La paleta de colores empleada en aquel entonces era una deuda a la obra de Noboa, colores vistosos, tonos casi puros fue la paleta predominante que con el pasar de los años evolucionaría acorde al desarrollo de mi trabajo.

Me resultaba interesante la forma en cómo se diseñaban y se construían los espacios en las revistas de diseños de interiores las cuales utilicé como referencia para crear pinturas y dibujos. En aquellas imágenes la distribución de los elementos que se hallaban dentro del cuadro fotográfico era el resultado de un meticuloso cálculo espacial, con el afán de lograr y mostrar un lugar de “confort” y “naturalidad”, un espacio del buen vivir, un espacio preconcebido; esto me recordaba la clásica obra de Richard Hamilton titulada: ¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?



¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?, 1956.
26 cm × 24.8 cm

El trasfondo de la obra de R. Hamilton probablemente no esté tan distante de los rollos conceptuales, políticos y culturales del mundo contemporáneo hoy en día, por aquella razón aún me resulta interesante su obra, a través de la obra de Hamilton podemos pensar la casa como “perfecta” plagada y sacralizada por iconos, espacio que también podemos llamar “apartamento” o “cuarto de estar” - cuarto de habitar de las parejas y familias moderna donde las paredes adquieren la forma productiva del envase. Se trata del espacio-paquete, cuerpo-paquete, casa-paquete. Finalmente se trata de observar un espacio, un interior, que, aunque no oculte gran cosa, sigue manteniéndose en el juego de interiores y exteriores.

En el año 2012 realicé mi primera exposición individual *Cul de Sac* en la galería dpm, consciente de la cercanía de mi obra con la de Roberto Noboa empecé a realizar una búsqueda que pudiera generar un distanciamiento de su obra. Utilicé el dibujo como un elemento formal y me acerqué a problemáticas ligadas a la ciudad, lo privado, lo público, el paisaje y la arquitectura (Anexo #2).

En el nacimiento del urbanismo moderno cuando se estudian las ciudades para ser sometidas a un plan de reorganización, se volvió en ocasiones deseable crear deliberadamente un callejón sin salida para reducir la intensidad del tráfico en zonas residenciales con las ventajas que supone, como disminuir el ruido y la contaminación, aumentando al mismo tiempo la seguridad. Este planteamiento se denomina *Cul de Sac* (callejón sin salida). La cual consistía en cuadros de grandes formatos y maquetas. Las referencias históricas de esta exposición están vinculadas a los proyectos utópicos de varios autores tales como *La ciudad de la verdad* de Bartolomeo del Bene, la *Ciudad del sol* de Tommaso Campanella como también ciudades basadas en formas geométricas significantes.

Cul de Sac se apropiaba de la visualidad de los majestuosos jardines laberínticos aristocráticos. Estos espacios limitaban entre el paisaje arquitectónico y el paisaje natural, los diseños nacían de la yuxtaposición de viviendas de diversos sectores de la urbe, dando como resultado ciudades armónicas cubiertas con grandes bloques de jardines distribuidos de forma laberíntica.

Los dibujos de *Cul de sac* como señala Rodolfo Kronfle “Remiten a planos de ciudades (ideales), planificadas para que operen en equilibrio”³, pero son esbozadas ya no como “Las edificaciones renacentistas que las inspiraron sino con las frágiles viviendas de caña y zinc que pueblan el depauperado paisaje local”⁴

Me interesaba el diálogo entre lo natural y lo artificial. Ambas cualidades no necesariamente se favorecen mutuamente, la relación entre ambos existe pero ocurre en un espacio determinado: el espacio urbanizado. Aunque la ciudad es un espacio parcialmente artificial, construido por el hombre, su entorno, en la mayoría de los casos

³ Rodolfo Kronfle, Curaduría de Cul de Sac, “La utopía descalza”, galería Dpm, Guayaquil 2012. <http://www.riorevuelto.net/2012/02/dennys-navas-cul-de-sac-dpm-guayaquil.html>

⁴ Rodolfo Kronfle, Curaduría de Cul de Sac, “La utopía descalza”, galería dpm, Guayaquil 2012.

es parcialmente natural, y en las ciudades de *Cul de Sac* la naturaleza parecer ser el resultado de una manipulación del hombre pero no hay destello de vida humana que de fe de aquello. Sobre la muestra Kronfle indica:

La inventiva se sintoniza con aquella evocativa reconversión de la precariedad como estética que ha sido tan productiva en los predios del arte en el Ecuador: las facciones de la arquitectura raída, las señales del ingenio que surge como consecuencia de las restricciones extremas y que solo se propone soluciones provisionales, o los rasgos particulares de lo descompuesto que a veces raya en lo absurdo. En su poética evocación laberíntica estas maquetas y bocetos se convierten además en metáfora de todo lo que puede y ha salido mal luego del fracaso de la planificación del porvenir y detrás de los experimentos sociales [...]⁵

Como antecedente a esta serie de trabajos se encuentra el artista Juan Carlos León. Su obra *Ciudad de monos* (2010), realizada en colaboración con Daniel Chonillo, consistía en una [...] ⁶ recopilación gráfica-antropológica de uno de los procesos de lotización y crecimiento de la periferia en la ciudad de Guayaquil. Este proyecto realizado por medio del dibujo documenta la forma en que surge la inventiva de los habitantes a la hora de construir sus viviendas.

La finalidad del proyecto era crear un canal alternativo, una plataforma digital donde se archivarían micro-relatos extraídos de una investigación y estudio de campo, generando un levantamiento de memorias gráficas.

En *Cul de Sac* también está presente el interés por fijarse en cómo se construye y son diseñados estos lugares, pero no me interesaba la reproducción fiel de estos espacios sino continuar alterándolos y a su vez descontextualizarlos.

⁵ Rodolfo Kronfle, Curaduría de Cul de Sac, “La utopía descalza”, galería dpm, Guayaquil 2012.

⁶ Ana Rosa Valdez y Graciela Guerrero, Curaduría “Más pruebas que error_35 experimentos desde el ITAE”, Alianza Francesa, Guayaquil. <http://www.riorevuelto.net/2010/03/proceso-y-documento-arte-mas-alla-del.html>

Juan Carlos León años anteriores realizó instalaciones en galerías y en espacios públicos, su obra “*Invasión*” (2005) consistía en un conjunto de casas miniaturas que simulaba la estética de las viviendas de la periferia de la ciudad. Las pequeñas casas fueron instaladas en una zona regenerada como la estatuarias de los próceres generando un comentario crítico de una realidad social presente en la ciudad de Guayaquil.

Con la misma lógica de materiales y contexto León construye *Un puente* (2006), obra ganadora de la beca dpm del mismo año. La instalación fue realizada con los maderos desechados que se utilizan para construir las estructuras precarias que se alzan en las aguas de los asentamientos poblacionales suburbanos. Rodolfo Kronfle se refería a este tipo de prácticas como una “Estetización de la pobreza muy común en los circuito artísticos periféricos alegando que se requieren siempre de renovadas poéticas para abordarlo [...]”⁷.

En *Cul de Sac* tuve mi primer acercamiento hacia la fabricación de objetos, los cuales se encontraban más cercanos a una estética de maqueta. *Maqueta para cultivar* (2012) era una reproducción de una imagen característica de mi dibujos, una casa con su fachada cubierta de vegetación y solo la parte superior se encontraba descubierta. La maqueta fue construida con materiales orgánicos y sintéticos, esta obra se convirtió en un organismo vivo el cual necesitaba ser regado periódicamente para ser conservado.

La casa vuelve a ser protagonista en otra obra *Sin título* (2012) realizada para la misma exposición, una casa desraizada de pequeñas dimensiones se encuentra ubicada en el suelo de la galería en una habitación completamente vacía. La figura de la casa se convierte en un elemento poético de mi trabajo. Bachelard en su obra *La poética del espacio* define a la casa como «un lugar tan privilegiado y deseado pero a su vez un

⁷ Rodolfo Kronfle, Beca dpm , Guayaquil 2006.
<http://www.riorevuelto.net/2006/02/>

lugar tan perverso y aterrador, la casa es nuestro rincón del mundo, la casa alberga un día soñado, la casa protege al soñador, la casa le permite a uno soñar en paz»⁸

Juan Carlos León en su exposición *Monumento al día* (2011) presenta una serie de obras en las cuales evidencia un desapego o una nueva manera de abordar una crítica social y política que caracterizaba sus trabajos de años anteriores. En *Monumento al día* las obras dialogan sobre la ciudad y el espacio público pero de una manera mucho más subjetiva y poética; sus dibujos y pinturas son proyectos utópicos de posibles monumentos absurdos y disfuncionales.

Ana Rosa Valdez sobre *Monumento al día* indica:

Monumento al día, constituye una aproximación a las formas de concepción del monumento público, y la manera particular de asumirlas en un contexto sociocultural determinado. Básicamente se trata de crear propuestas de monumentos que actualicen su función conmemorativa, rememorante e histórica, a un ejercicio de persuasión política actualizado según las dinámicas de consumo cultural propias de las sociedades contemporáneas [...]⁹

Mientras a Juan Carlos León le interesaba la construcción de maquetas o monumentos con un carácter más político en mi caso pretendo construir maquetas desde lo poético y en consonancia con la pintura. En el año 2016 trabajé una obra *Sin título* que formó parte del conjunto de obras realizadas para el Premio Mariano Aguilera. Consistía en una maqueta realizada con materiales sintéticos y orgánicos, una reproducción tridimensional de las imágenes visibles en las pinturas de la serie *Tierra Hueca*. Una estructura de un edificio en el cual su parte superior se encuentra un paisaje montañoso. Me interesa asumir el rol de alguien quien diseña maquetas las cuales no tienen funcionalidad alguna. Las maquetas como tal usualmente suelen ser el modelo o

⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 1965, pag. 30.

⁹ Ana Rosa Valdez, Curaduría “Monumento al día”, Galería Nomínimo, Guayaquil 2011.
<http://www.riorevuelto.net/2011/03/juan-carlos-leon-monumento-al-dia.html>

prototipo a construir pero también pueden funcionar como un medio en el cual el espectador tiene otro tipo de experiencia, diferente a la bidimensionalidad de la pintura.

Hay un conjunto de artistas jóvenes que han desarrollado una producción que sintoniza con algunas de mis preocupaciones como artista. Dos de estos artistas fueron mis alumnos durante el tiempo que ejercí la docencia en el ITAE: Andrés Velásquez y Luis Chenche. Y por otro lado compañeros de clase como Xavier Coronel y Jorge Oña.

Andrés Velásquez construye ciudades ficticias a partir de elementos o fragmentos urbanos que encuentra en la ciudad. Las ciudades modélicas de Velásquez están planteadas como un lugar de orden y caos. Los elementos que habitan en estos mundos no siempre parecen ser funcionales, sus formas se distorsionan y se confunden con el entramado del dibujo y la pintura. Velásquez define su trabajo como un ejercicio que nace bajo los siguientes presupuestos:

Derivas, donde a manera de hallazgos, registra, se apropia, levanta pistas de memorias arquitectónicas, o de sistemas constructivos que se oponen a reduccionismos. El desarrollo de sus obras contiene estructuras de lo esencial, un sentido simplista y de reduccionismo pictórico, escultórico, objetual, en el cual la decodificación del paisaje entra en juego, y el desplazamiento espacial de un territorio [...] ¹⁰

Luis Chenche al igual que Velásquez utiliza el dibujo y la ciudad como referencia para un punto de partida a la hora de realizar su obra. Las ruinas, los escombros, o lugares olvidados son las fuentes que nutren su producción. Sin embargo, Chenche trata de borrar el origen de referencia de sus imágenes al realizar un minucioso y obsesivo trabajo técnico con el lápiz y el rotulador. De esta manera al contemplar muy de cerca sus dibujos se vuelven completamente abstractos y solo desde una distancia prudente podemos contemplar la imagen en su totalidad. Mi primera experiencia

¹⁰ Andrés Velásquez, Statement de artista.
<https://andresvelasquezdutan.wordpress.com/>

curatorial se dio con el primer proyecto expositivo de Luis Chenche en el marco de *Residencia 103M* y me refería a su trabajo con las siguientes palabras:

En “Situación latente” el fragmento adquiere otro estatus, no sólo como principio desorganizador o de disolución. Si bien Rancière[1] se apropia de estos conceptos, lo hace reactualizando su significación, reelaboración que se encuentra en discusión con la modernidad. La modernidad, a menudo, ha concebido el concepto de fragmento como marca de un estatuto de inacabamiento y destotalización. Para Rancière un fragmento no es una ruina, es más bien un germen “es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis”. Por tanto, fragmentar equivale a deshacer lazos de unidad para hacer revivir aquello que ha sido sedimentado y permite un momento de formación de nuevas individuaciones [...]¹¹

Mientras que Chenche piensa el paisaje como un ejercicio de arqueología Xavier Coronel lo aborda desde la memoria subvertida. En la pintura de Coronel la ficción y la narración se asumen como elementos discursivos. Coronel trabaja con las imágenes de los lugares en los cuales vivió en algún momento de su vida. Los espacios arquitectónicos que vemos en sus pinturas surgen de registros fotográficos de su álbum familiar pero son sometidas a un proceso de alteración en el que corta, borra o agrega detalles que le permitan generar una fricción entre la realidad y la ficción.

Sus paisajes a veces se tornan desérticos y en algunos casos apocalípticos. Coronel articula un relato ficticio alrededor de estos escenarios o paisajes. El dibujo y la pintura conviven de tal manera que intentan crear un diálogo entre abstracción y figuración. El cine para Coronel es una fuente creativa indiscutible. Al respecto el propio artista menciona:

La fascinación por el horror, desde la concepción clásica del género cinematográfico y sus variantes, hasta los nichos sensoriales-plásticos que se abren al desestabilizar una realidad o aparente orden decodificable. La producción de Coronel está muy ligada a esta dialéctica

¹¹ Dennys Navas, curaduría “Situación latente”, Guayaquil. 2016, [1]Jacques Rancière, “El concepto de anacronismo y la verdad del historiador”, Francia, Calmann Lévy, 1996, pag 54-58.

entre terror y memoria (nostalgia y miedo) y como estos se relacionan con sus propios recuerdos; los elementos simbólicos de una recreación de privilegio, la memoria de ese paisaje decadente, por colapsar plásticamente, las relaciones mutantes entre hombre-naturaleza y hombre-arquitectura o bien las pesadillas de un niño que en presencia de lo demoniaco descubre que no es amo de su percepción del mundo [...]¹²

En el trabajo que Jorge Oña realizó durante 2008 al 2012 existía una fuerte influencia de la ilustración y una evidente fascinación por el dibujo como medio y la pintura.

En la primera muestra individual de Oña, titulada *Serendipia* hay una clara referencia a Battista Piranesi, en las obras de *Serendipia* hay una yuxtaposición de elementos icnográficos, figuras arquitectónicas, como catedrales, pirámides u otras más ambiguas como féretros, camas o una cruz de piedra que tiene un aspecto de cometa gigante, todas estas figuras se encuentran semi-cubiertas con un elemento característico, una lona de multicolores, material que se ha usado comúnmente para cubrir casas, edificios o cualquier lugar de la ciudad que se encuentre en construcción. Sobre esto Oña menciona: “Cuando las construcciones cubiertas con estas lonas son abandonadas después de unos meses parecen ruinas, una cosa que recién está construyéndose empieza a parecer algo en decadencia”.¹³

Oña también juega con lo autobiográfico y se recuerda jugando en las ruinas de un cementerio destruido sobre el que se iba a construir un colegio: “Quería impregnar a las obras de esa extrañeza, de esa nostalgia y melancolía. E incluir esa cosa del juego”.¹⁴ Karina Skvirsky en un artículo crítico sobre esta exposición dice lo siguiente:

No soy purista y no pido obras didácticas pero quiero perderme en la poesía y en las ideas de la propuesta. Oña tiene una facilidad con el dibujo, que es preciso y se aproxima mucho

¹² Xavier Coronel, Statement de artista, Página digital Arte Contemporáneo Ecuador. <https://artecontemporaneoecuador.com/xavier-coronel/>

¹³ Jorge Oña, “Serendipia”, Entrevista de su primera exposición individual, diario El comercio. 2015

¹⁴ Jorge Oña, “Serendipia”, Entrevista de su primera exposición individual, diario El comercio. 2015

a los dibujos arquitectónicos. Las lonas podrían envolverse o intervenir más en las obras pero se quedan rezagadas al fondo. Me acuerdo de las numerosas obras en papel que hacían Christo y Jeanne Claude para financiar sus obras de arte público, la inclusión de las telas en los cuadros y más tarde en los espacios públicos eran el propósito de la obra, su presencia no era casual [...] ¹⁵

Mi trabajo sin duda alguna se inscribe en estas prácticas mencionadas, he asumido el trabajo pictórico como un lenguaje que me ha obligado a problematizarme constantemente. En las primeras investigaciones y experimentaciones que realicé con la pintura y el dibujo la problemática del espacio se evidenció de diversas formas. Desde lo representacional, mostrando una fascinación en la artificiosidad de lo habitable, hasta la construcción de espacios plagados de extrañas conductas o desde la invención de paisajes urbanos donde la arquitectura se presentaba curiosamente imposibilitada de cumplir su función.

Me resulta importante el diálogo con la arquitectura ya que esta puede ser entendida como un instrumento de poder; puede servir para hacer felices a los hombres, pero también para dominarlos.

Tanto la arquitectura como el urbanismo son una prolongación de la necesidad humana de imaginar un futuro mejor. Si la religión recreaba a través de la fe un mundo celestial sólo alcanzable por medio de la catarsis meditativa o la propia expiación de la muerte, la arquitectura se ha concretado como instrumento terrenal conformador de paraísos tangibles bajo ideologías concretas, como aquellas que formularon los socialistas utópicos del siglo XIX.

Las diversas imágenes poéticas sobre el espacio subterráneo trabajada en una de mis últimas series de pinturas titulada *Tierra Hueca*, se pueden convertir, al experimentarse, en un juego dialéctico y elocuente de sentimientos y ensoñaciones que

¹⁵ Karina Skvirsky, texto crítico publicado en Rio Revuelto, Guayaquil. 2015
<http://www.riorevuelto.net/2015/07/jorge-ona-serendipia-nominimo-guayaquil.html>

no se viven tan intensamente en la arquitectura convencional de la superficie. Se conjugan en estos espacios enterrados, valores ontológicos del habitar del hombre, un sentido primigenio de la casa, la caverna, donde el ser humano busca el refugio natural en la misma naturaleza, exaltándose diversas sensaciones y emociones. Sobre el desarrollo de mi trabajo Lupe Álvarez menciona:

En las primeras etapas su obra pivotó alrededor de la casa poniendo en relieve cómo ésta expresa el lugar que ocupamos en el mundo, lo mismo como individuos, que como grupo social. Es nuestra vida según Gastón Bachelard, nuestro cuerpo y nuestra alma. Desde estas preocupaciones nucleares emergieron imágenes de parques, jardines, elucubraciones urbanísticas que ponían en el tapete las formas materiales del poder, la necesidad de protección, la vigilancia y el control. Es así que la arquitectura y el diseño ambiental han hablado profusamente en la obra Navas con propuestas resueltas en grandes formatos donde el color actúa también, como recurso para transmitir las perturbadoras atmósferas en las que ha logrado gran experticia [...] ¹⁶

El espacio subterráneo en la serie *Tierra Hueca* expresaba valores espaciales ontológicos de refugio, protección y defensa. La arquitectura subterránea no es sólo un ocultarse de, sino un protegerse para. Una dotación en una sola obra arquitectónica de una multiplicidad de opciones de vivencias, de experiencias de los espacios arquitectónicos. El exterior no es ya el enemigo, como en algunas situaciones de clima agreste.

La arquitectura en mi obra se presenta como un producto de necesidades psíquicas de vivir más intensamente su hábitat. Las pinturas de esta serie fueron diseñadas como aquel iceberg, el cual bajo su superficie oculta sus verdaderas dimensiones. En la habitáculos de estas edificaciones las fachadas están anuladas, ha quedado el interior de un lugar que no se define claramente, su función podría ser el de

¹⁶ Lupe Álvarez, Fragmento del texto curatorial “Tierra Hueca” del premio Mariano Aguilera, Quito 2015.

una casa o algún tipo de ciudad o bien algo similar a los familisterio de Charles Fourier, pero diseñados hacia el interior de la tierra. (Anexo #3)

1.3 Pertinencia del proyecto

La práctica de la pintura ha cumplido un rol secular importante, como representación y comunicación, ha evolucionado en un complicado proceso de asimilación de nuevos valores formales y de contenido, de innovaciones lingüísticas y técnicas.

Pienso la pintura no únicamente como un medio de expresión; sino como una manera de sintetizar el mundo. La pintura no sólo sirve para representar algo verdadero o ficticio, sino un poco de los dos. De esta manera asumo la producción pictórica como un ejercicio de proyección y maquetación de formas arquitectónicas o paisajísticas, actualmente me interesa pensar la pintura como una herramienta narrativa mucho más activa o compleja que permita re-articular incluso discursos inesperados.

La producción que pienso plantear como proyecto de tesis plantea una reflexión sobre los modos de habitar sumamente delusorios y diagramados, donde construcciones disfuncionales extremadamente planificadas encajan como prototipos de escenarios modélicos diseñados aparentemente para posibles estrategias de supervivencia. Estoy interesado en mantener la mirada en lo sustancial del habitat humano: su artificialidad, buscar entender la dimensión humana de la artificialidad, la búsqueda de nuevos entornos para el desarrollo de la vida.

El proyecto *Guijarros en el cielo* es pertinente en función a la diferencias con relación a lo que le antecede.

Por ejemplo mientras que en la obra “Invasión” de Juan Carlos León hay un interés por generar un discurso crítico social desde lo local, a mí me interesa generar

imágenes donde las formas y los elementos utilizados en la pintura puedan generar lectura más globales.

Se puede decir que en la obra de Jorge Oña *Serendipia* ocurre lo contrario a la obra de Juan Carlos León, sin embargo su trabajo se enfoca en representaciones de objetos o monumentos ambiguos en los cuales el dibujo minucioso dialoga con aquellas representaciones de programas 3D de fondos vacíos y planos. A diferencia de mi obra en la cual pretendo que suceda totalmente lo contrario, donde fondo y figura articulen un relato.

En la obra de Roberto Noboa hay un componente narrativo importante, personajes insertados en escenarios interiores o exteriores, en mi obra existe algo muy cercano a eso, pero pretendo generar un distanciamientos desde la forma en como resuelvo las imágenes, la pintura de Noboa está resuelta con un carácter más expresivo y gestual. Me interesa plantear un dibujo y una pintura que este a medio camino entre lo calculado y lo espontaneo. Los personajes presentes en mi obra (en su mayoría humanos) están resueltos con mayor clarividencia pero conservando cierto anonimato

Los espacios exteriores o interiores que ahora pienso construir ya no nos recuerdan a una época moderna aparentemente perfecta, abstracta, plagada de espacios fríos, geométricos, vacíos y deshumanizados. Todo lo contrario, ahora los espacios a representar son más diversos e indefinidos, la presencia humana cobra protagonismo dentro de laboratorios, lugares donde construyen todo lo que puede significar un avance, progreso o fracaso para la humanidad, planificaciones urbanísticas o experimentos científicos.

El trabajo de titulación se proyecta como una prolongación de la última exposición individual *Placa de agar*, realizada en el mes de Abril del 2017 (anexo #4). Esta exposición funcionó como precuela o antesala de obras anteriores que formaron

parte de las siguientes exposiciones *Estaciones Suspendidas* 2017; *Tierra Hueca* 2016; *El pasado es demasiado pequeño para ser habitado* 2015.

Las obras de *Guijarros en el cielo* pretenden mostrar el reverso o fuera de foco del universo narrativo de paisajes y arquitecturas de aquellas exposiciones anteriores.

Me resulta interesante pensar al ser humano como un ser arrojado al mundo, al cual tiene que mantener, edificar una barrera, una diferenciación, una separación, un límite con la naturaleza. Vivimos fuera de nuestra propia naturaleza, nos sentimos extraños, extranjeros en nuestra propia tierra.

Vivimos, habitamos ya dentro de la propia negrura, de la propia espesura, de la propia opacidad de la naturaleza, de la tierra. Aquello mismo que nos tiene que salvar, es lo mismo que nos mata. Eso mismo que nos mata, es precisamente lo que nos hace hombres. Resuenan aquellas palabras de Heidegger: “Somos un estar a la muerte”¹⁷. La propia finitud del hombre trasparece en los propios materiales de construcción. Y es en esa finitud donde nos encontramos, donde nos sentimos como en casa.

La pintura es el medio más complejo en el cual encuentro la posibilidad de que todo pueda existir como un elemento narrativo. Mi trabajo no pertenece únicamente al imperio de la imaginación o la utopía. No solo ilustra los deseos frustrados de un “no-arquitecto” sino que en su conjunto articula un discurso totalmente distócico y, por tanto, crítico.

1.4 Declaración de intenciones

Existe la intención por crear un discurso narrativo no lineal creando imágenes suspendidas en el tiempo. Me interesa proponer en estas pinturas un punto de enfoque que cuestione el aspecto compositivo de estas imágenes es decir, experimentar con

¹⁷Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, 1927. p. 23.

recursos como el encuadre, desencuadre o fuera de campo, creando múltiples puntos de vista.

Crear una obra pictórica cargada de elementos, formas y detalles ocultos para que el espectador pueda encontrar varios puntos de interés, exigiéndole una contemplación sigilosa y constante.

Reflexionar sobre el uso del color como un componente activar de sentidos. Tomando en cuenta que las imágenes de referencia que uso para elaborar las pinturas generalmente son en blanco y negro y requieren una colorización, meditada y a veces intuitiva.

Explotar los métodos tradicionales como la acuarela y el dibujo, pero que los modos de representación correspondan a un lenguaje plástico contemporáneo. Las acuarelas y objetos no buscan un acabado estrictamente mimético pero si formalmente complejo.

Mi trabajo busca como objetivos, posibilitar un debate y un discurso de problemas propios de la contemporaneidad. Como por ejemplo:

- Plantea una reflexión sobre los modos de habitar sumamente delusorios y diagramados del mundo Moderno y Contemporáneo.

- La noción del antropoceno como una problemática política y crítica de la actualidad. Sin embargo no pretendo encasillar mi obra como una propuesta con discurso netamente ambientalista, pero si me interesa mantener estos enunciados presentes desde la poética del dibujo y la pintura.

- Mantener la mirada en lo sustancial del habitad humano: su artificialidad.

- Generar un lenguaje poético desde la dimensión humana de la artificialidad, la búsqueda de nuevos entornos para el desarrollo de la vida.

- Pretende poner en evidencia las preocupaciones e investigaciones que corresponde a la antesala de exposiciones anteriores.

Entre las interrogantes a plantear en este proyecto se encuentran las siguientes preguntas:

¿Cómo activar y articular el elemento narrativo en la pintura?, ¿Cómo y qué tipo aporte se puede conseguir al utilizar imágenes autorreferenciales (obras anteriores)? ¿Cómo defino los espacios a representar?, ¿Por sus formas, colores, composiciones, o al azar?, por otro lado desde lo formal y técnico, ¿Qué importancia cobra el medio (acuarela y el dibujo) utilizado en mi obra?

Y finalmente ¿Cómo se puede entender la relación de lo artificial y lo natural en las pinturas y maquetas de este proyecto?

II. GENEALOGÍA

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá.

¿Entonces para qué sirve la utopía?

Para eso... sirve para caminar [...] ¹⁸

Desde que el ser humano habita la tierra ha desarrollado naturalmente el deseo de un buen vivir y un porvenir mejor. En definiciones generales podemos pensar la utopía como aquella representación de un mundo idealizado que se presenta como alternativo al mundo realmente existente, mediante una crítica de este. Sin embargo, la invención y descripción de sociedades que lo sean no van a recibir el nombre de utopía

¹⁸ Eduardo Galeano video. Eduardo Galeano ¿Para qué sirve la utopía?, video entrevista 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=JrAhHJC8dy8>

hasta el siglo XVI. Por lo tanto, no es paradójico afirmar que existen utopías desde siempre, incluso antes de que se acuñase este nombre para referirse a ellas.

Podríamos pensar la utopía en sus diversas funciones posibles: orientadora, valorativa, crítica o esperanzadora. En mi trabajo existe un deseo utópico que se ha complejizado con el pasar del tiempo, las ciudades idílicas que represento pudieran ser el deseo de un buen porvenir, sin embargo todo esto se da únicamente dentro del campo de la ficción, el cual permite que estos otros mundo sean posible.

[...] ¹⁹ Parece adentrarse en el territorio de la ficción para repensar los apremios de la realidad: esta utopía bufa se presenta aquí, a mi juicio, como una alternativa discursiva -y hasta ética- frente al escapismo que, a manera de refugio emocional, provee la (artificiosa) nostalgia que tanto nos seduce hoy en día. Lejos de pronunciarse en tono interpelante el trabajo del artista parece alinearse con “el principio esperanza” de Ernst Bloch y su manera de interpretar estéticamente las imágenes bien querientes que encontramos en todo tipo de producciones culturales, desde los cuentos de hadas, pasando por las narrativas religiosas, hasta las películas.

Utopía no solo es sinónimo de bellos sueños ni lugares de evasión imaginativa, sino propuestas ideales de sociedades o de sistemas de vida y de relación con el entorno natural cuyo objetivo es espolear los deseos y las acciones. Por ejemplo desde la mirada del urbanismo y por lo tanto de la arquitectura, la utopía fue o tal vez todavía lo es, una prolongación de la necesidad humana de imaginar un futuro mejor. Si la religión recreaba a través de la fe un mundo celestial sólo alcanzable por medio de la catarsis meditativa o la propia expiación de la muerte, la arquitectura se concretaba como instrumento terrenal conformador de paraísos tangibles bajo ideologías concretas, como aquellas que formularon los socialistas utópicos del siglo XIX.

¹⁹ Rodolfo Kronfle, *La utopía descalza*, fragmento del texto curatorial de la exposición Cul de Sac. 2012. <http://www.riorevuelto.net/2012/02/dennys-navas-cul-de-sac-dpm-guayaquil.html>

Tal es el caso de Las comunidades utópicas también llamadas Falansterio ideadas por Charles Fourier. Una utopía en la vida real realizada entre el siglo XIX y primera mitad del siglo XX el cual consistía en crear comunidades casi “perfectas” basadas en principios básicos de colaboración, propiedad colectiva, organización racional del trabajo y la vida social.

El concepto posee un potencial político evidente: la aspiración a construir sociedades perfectas o funcionales ha sido la base de numerosos discursos políticos a lo largo de la historia. Tanto el Estado de bienestar liberal como el “igualitarismo” del Estado comunista fundan sus bases en proyecciones de carácter utópico, aunque su sentido sea divergente. De hecho, la utopía es uno de los tópicos clave de la modernidad, uno de sus “grandes relatos”, al decir del filósofo Jean-François Lyotard.

Ver la utopía como una posibilidad para representar y hablar de realidades y no de realidad. Las utopías al menos en lo que se refiera a arquitectura podríamos pensar que nace como respuesta de los hombres a la cultura del siglo XIX animado por una profunda desconfianza hacia la ciudad industrial, y no conciben la posibilidad de restituir orden y armonía en las ciudades.

Foucault propone la idea de los contra-espacios y los define en su ensayo “*Espacios Otros*” de la siguiente forma:

Hay de igual modo, y probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contra-espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización [...]²⁰

²⁰ Michel Foucault - De los espacios otros “Des espaces autres”, 1967.

Ese tipo tan especial, y aparentemente contradictorio con la noción de utopía, de no lugar, Foucault las llama heterotopías, Para diferenciar los espacios de la domesticidad personal con los que cada uno convive diariamente, de los espacios heterotópicos, escribe:

Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrulado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y el recogimiento. Ahora bien, entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son en cierto modo, contra-espacios. Por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros [...] ²¹

Estos contra-espacios, concepto sugerente de por sí, son aquellos espacios que construimos con la imaginación sobre la realidad física de un espacio real, dimensionable, adquirible con los sentidos, susceptible de ser dibujado en definitiva. .

Estas nociones sobre el espacio han sido constantemente visitadas para la realización de mis obras, Eduardo Albert Santo en el texto curatorial de *El pasado es demasiado pequeño para ser habitado* hace referencia a esto de tal manera:

[...] ²² A estos dirige su atención Dennys Navas. Y en una suerte de trance, de arrebató onírico, nos recrea ese espacio que habitamos, lo altera físicamente, lo reordena disfuncionalmente, lo desplaza a lo primigenio, lo sumerge, lo hace mutar y dislocar hasta el desconcierto. Así nos ofrece una narrativa en la que el ser humano se ve puesto ante la doble tensión de una naturaleza, que siempre lo persigue y acoge o sobrecoge, y una

²¹ Michel Foucault - De los espacios otros “Des espaces autres”, 1967.

²² Eduardo Albert Santo, Fragmento del texto curatorial, “El pasado es demasiado pequeño para ser habitado”, 2015.

racionalidad crítica que señala y cuestiona incertidumbres y peligros, que alerta de posibles y necesarias intervenciones de urgencia ante el desbordamiento o la desproporción.

En mi obra hay figuras y elementos que han sido siempre recurrentes, ya que las considero como una fuente inagotable, la ciudad, la casa o el jardín. Las ciudades que he realizado con elegantes jardines nacen a partir del uso de la retícula o plan hipodámico, aquel plan de origen griego, donde conciben la ciudad como un área de dimensiones finitas, abarcable, óptica y políticamente. Sus asentamientos se emplazan sobre una topografía irregular y se construyen como una serie de bloques.

Asociar la ciudad con un laberinto quizás es la idea más inmediata pero aun así no deja de ser interesante hoy en día, sobre los laberintos Borges menciona:

Yo descubro los laberintos en un libro de la casa Garnier de Francia, que estaba en la biblioteca de mi padre. Era un grabado muy curioso que ocupaba toda una página y representaba un edificio, semejante a un anfiteatro. Recuerdo que tenía grietas y que se lo veía alto, más alto que los cipreses y que los hombres que lo circundaban. Mi vista no era óptima, yo era muy miope, pero pensaba que si me ayudaba con una lupa podría ver un Minotauro adentro. Era, además, un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida; creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto. Desde entonces yo he conservado esa visión del laberinto [...]²³

Según Borges el laberinto resume las habilidades del hombre por controlar su propio destino. El significado cultural y la interpretación del laberinto como símbolo son diversos. En la prehistoria los laberintos dibujados en el piso servían como trampas para los espíritus malevolentes o más probablemente como rutas definidas (coreografías) para danzas rituales. En varias culturas el laberinto también es asociado a ritos de iniciación que implican la superación de alguna prueba.

Para Borges el laberinto también es:

²³ Jorge Luis Borges: la biblioteca, símbolo y figura del universo. Libro de Angel Nogueira Dobarro, 2004.

Una imagen del universo, una imagen de la forma en que la humanidad ve el universo, una imagen de la cultura humana, un lugar para perder a los hombres, una expresión del caos, y otras veces una expresión del orden, lo que no puede comprenderse, lo inhumano, los rigores de la lógica, la razón, el laberinto como cárcel, el laberinto como hogar. [...] ²⁴

La idea del laberinto también está relacionada con el culto de la “doble hacha”, cuyo nombre ‘labrys’ bien puede aludir a su etimología. Podemos pensar el laberinto como aquel lugar de doble filo, donde solo hay dos alternativas, vivir eternamente en él cómo Minos, convertido en una bestia salvaje o llegar a encontrar la salida gracias al hilo de Ariadna.

Es muy común el uso de los laberintos en los jardines de la burguesía occidental, construir huertos sin finalidad económica, únicamente por goce estético, arrastra una larga tradición, los Jardines colgantes de Babilonia, considerados como una de las maravillas del mundo antiguo, denota que estos espacios de ocio tienen desde entonces una larga tradición. Algunos eran de grandes dimensiones, muy opulentos y fueron abiertos al público con el fin de demostrar la prosperidad de sus propietarios.

Según la historia del Jardín público “Hasta el siglo XVI, los jardines de esparcimiento eran propiedad de miembros de la aristocracia y eclesiásticos y se abrían, en ocasiones, para pequeñas recepciones” ²⁵ El pueblo llano tenía que conformarse con pasear a los alrededores de las altas paredes que circundaban estos jardines aristocráticos. Otros laberintos por el contrario, permanecían ocultos a las miradas exteriores, preservando su intimidad.

Para 1789 posterior a la revuelta de la Revolución Francesa los palacios, residencias y jardines de la aristocracia urbana y del clero abrieron sus puertas. El

²⁴ Jorge Luis Borges: la biblioteca, símbolo y figura del universo. Libro de Angel Nogueira Dobarro, 2004.

²⁵ Albaronedo Freire, Antonio (2002), *El Urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla, Guadalquivir Ediciones, pp. 191-208.

pueblo queda deslumbrado frente a la ostentosa naturaleza de los jardines privados de estilo francés o inglés. Luego estos lugares pasaron a ser parte del estado poniéndolos a disposición del público. Este interesante hecho histórico me había motivado a usar los repertorios formales que encontraba en la urbe, los jardines decorativos defensivos de sectores económicos medio o alto.

El jardín según Michel Foucault es una alfombra en la que el mundo entero alcanza su perfección simbólica y la alfombra es una especie de jardín portátil. El jardín es la más minúscula porción del mundo y además la totalidad del mundo. El jardín es, desde la más remota Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizadora (de ahí nuestros parques zoológicos).

No vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrulado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas [...] ²⁶

La ciudad es para mí un entramado de códigos y significados inquietos y bipolares. Son numerosas las definiciones que se han formulado sobre la ciudad a lo largo de la historia, dependiendo del elemento constitutivo sobre el que se fijara la atención. Unos autores han destacado el elemento material (la pavimentación, el cierre amurallado, los equipamientos), mientras que otros han atendido a las relaciones sociales o a visiones utópico-filosóficas del fenómeno urbano.

Me interesa siempre centrarme en aquellos fenómenos como la improvisación que surge en la progresiva construcción arquitectónica de una ciudad, la distribución espacial y todo tipo de acción que pueda servirme de motivo, ya sea para alterarla o exagerarla. Como es el caso de Amy Casey, una artista que tiene una particular fijación por la arquitectura y el paisaje urbano, su evolución y transformación. Amy realiza

²⁶ Michel Foucault - De los espacios otros "Des espaces autres", 1967.

pinturas donde edificios y viviendas vuelan, se entrelazan y juegan como si fueran elementos libres de materia, como si no existiesen cimientos ni territorio al cuál aferrarse, sólo atmósfera. Formando ciudades o comunidades que se sustentan en el aire, a través de sutiles uniones o simplemente atracción.

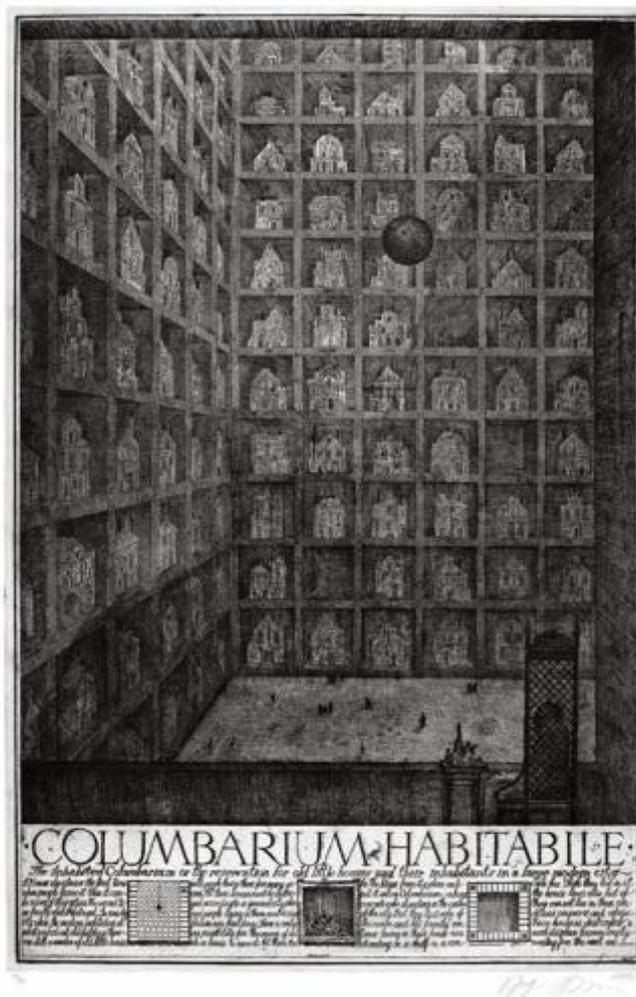


“Steadfast bunch”
Amy Casey
2011

Las ciudades o edificaciones que construyo no son precisamente para ser habitadas, por lo menos no con vida humana. Aquella característica disfuncional me trae

a la mente el colectivo artístico Los arquitectos de papel, quienes toman el dibujo como una herramienta fundamental, como una posibilidad para lo inconcluso, el boceto no como medio sino como fin.

Mientras que la generación de la década de 1960 utilizaba la arquitectura para desarrollar proyectos reales, los “arquitectos de papel” de la primera década posterior a la Perestroika se dejaron perder dentro de un bello y mágico mundo de la arquitectura de papel, con la que se oponían a la arquitectura soviética oficial a través de sus diseños neo-constructivistas, deconstructivistas o mediante réplicas históricas en contextos post-modernos [...] ²⁷



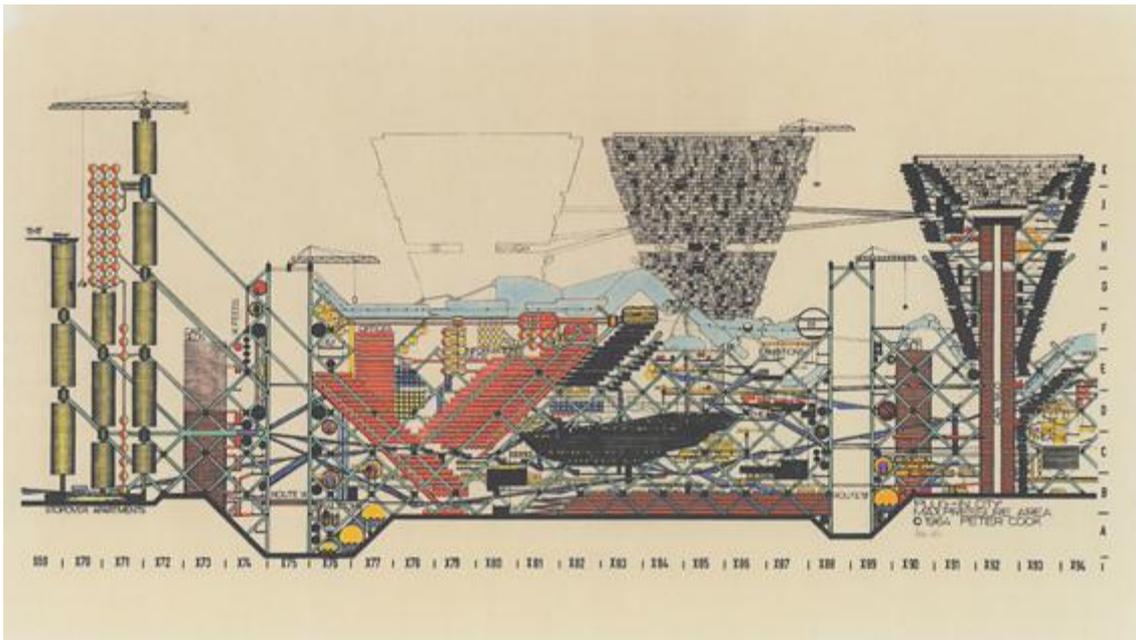
'Columbarium Habitabile',
Los arquitectos de papel
1989/90

²⁷ Anna Sakolina, ensayo: Alternative Identities: Conceptual Transformations in Soviet and Post-Soviet Architecture, 2001.

El “*Columbarium Habitabile*” una de las obras de Los arquitectos de papel consiste en un palomar humano, con compartimentos que almacenan viviendas unifamiliares que el gobierno quiere destruir para hacer bloques de pisos. "Dejémoslos llevarse la casa de su lugar y ponerla en un columbario, un enorme cubo de hormigón en el centro de la ciudad", se puede leer en una coqueta con letra de caligrafía.

Otro colectivo artístico con lógicas muy similares a los Arquitectos de papel es Archigram (Inglaterra - 1961-1974). Sus ideas arquitectónicas giraban en torno a una premisa: “las personas son arquitecturas andantes”. Por ello, la arquitectura debía potenciar la capacidad de trasladarse de las personas y adaptarse a sus necesidades cambiantes.

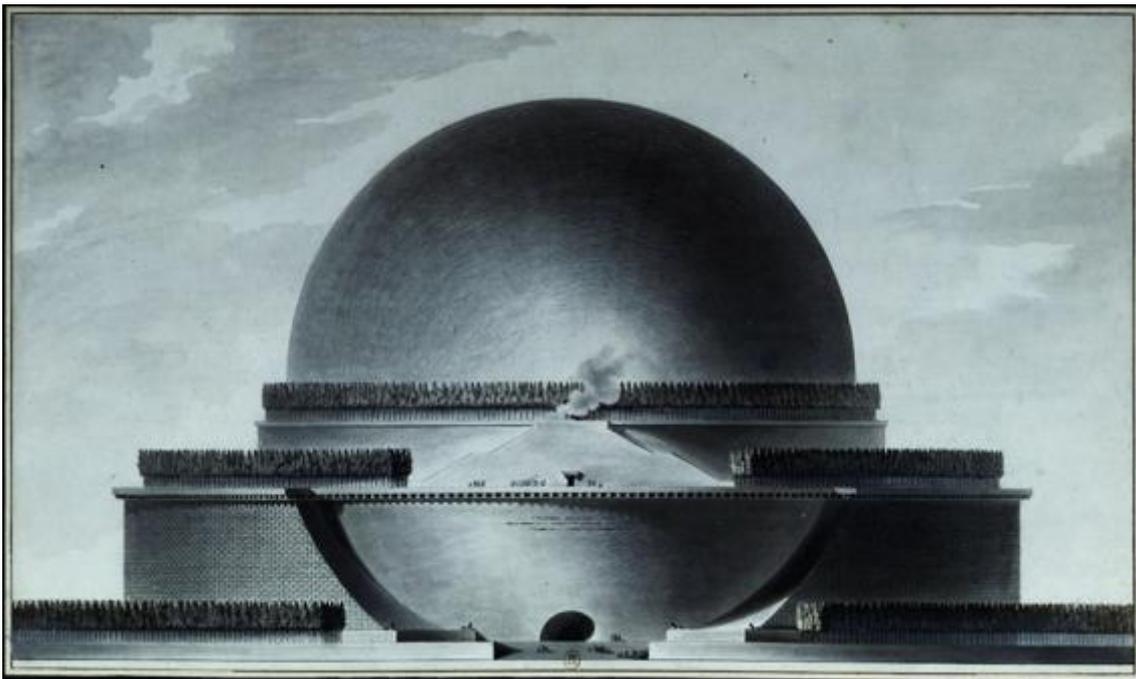
Gran parte de sus obras, inviables en aquellos momentos, se inspiran en la carrera espacial: “*Módulos habitables*” (Living Pod), trajes autosuficientes (Suitaloon), grandes infraestructuras móviles inspiradas en lanzaderas espaciales (Walking City) o ciudades portátiles (Instant City).



The Plug-in-City / Ciudad enchufe
Archigram (Peter Cook, 1964).

The Plug-in-City ideaba inmensas estructuras vacías en la cual se irían insertando según las necesidades, diferentes módulos de viviendas, comercios o los diversos usos propios de una ciudad. Cápsulas cambiables y sustituibles fácilmente que daría lugar a una situación en continua transformación, sensible a la evolución y a las necesidades de la ciudad y sus habitantes.

Una referencia con carácter más histórico es Étienne-Louis Boullée (París, 1728 - 1799), para Boullée la arquitectura no es el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes, de desarrollar unas formas que sintetizen las ideas. Se preocupa porque su arquitectura alcance un valor de intemporalidad y rechaza el carácter de invención o la búsqueda de la originalidad que plantean sus contemporáneos Ledoux o Lequeu.

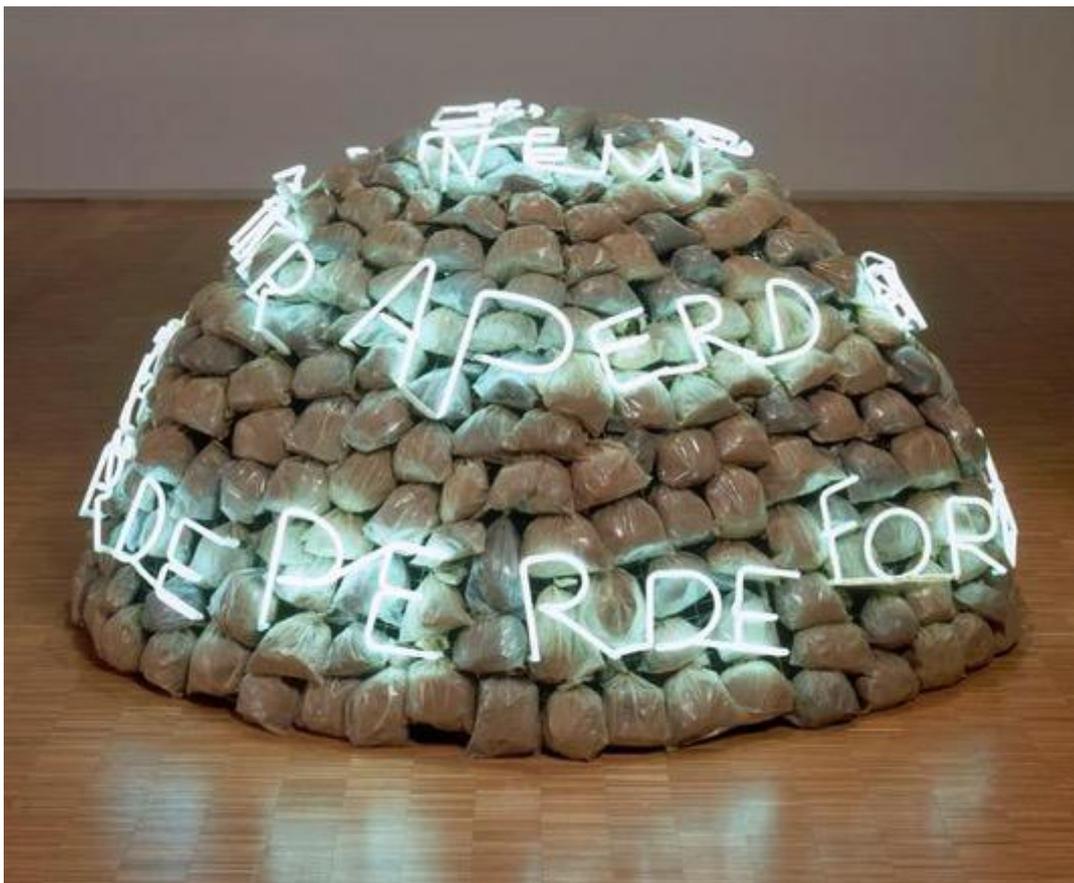


Cenotafio a Newton
Étienne-Louis Boullée
1784

La fijación de Boullée por la figura esférica como sinónimo de perfección tiene también su legado en prácticas más contemporáneas como es el caso de Mario Merz y el

uso de los iglú, Merz en 1968 lograría un hito importante en su trayectoria creativa, pues adoptó por primera vez un motivo característico de su producción: el iglú.

Los iglús constituyen el hábitat nómada por excelencia y Merz iguala al artista con los nómadas, siempre en movimiento como el arte que es transitorio y cambiante. Estos espacios habitacionales son construidos con armaduras de metal segmentadas, cuyas estructuras hemisféricas están cubiertas de redes, tierra, arcilla, cera, cristal, palos o ramas. Es frecuente que estas semi-esferas incorporen frases políticas o literarias hechas con tubos de neón. La luz del neón como flujo visible a través de un cuerpo cuestiona la condición física del objeto. Uno de los ejemplos más representativos es el *“Iglú de Giap”* (1968).



Iglú de Giap
Mario Merz
1968

Existe una brecha muy estrecha entre arquitectura y política y esta relación puede ser positiva, pero también siniestra. La arquitectura es un instrumento de poder: puede servir para hacer felices a los hombres, pero también para dominarlos. La arquitectura ha estado siempre sometida como todas las artes al “mecenazgo”, y obediencia (arquitecturas concebidas como instrumento del poder u ostentación de las clases dominantes). Más aún, por ser la arquitectura un arte originariamente “funcional”, la edificación monumental, con otros fines de escala superior a la humana, ha sido sede y ostentación, utilizada preventivamente para el mantenimiento y crecimiento de los poderes socio-político-económicos de los Estados o Imperios y la competición entre ellos para el dominio mundial.

En la arquitectura primitiva de culturas ancestrales hay una interesante relación de formas con aquella arquitectura de poder; cúpulas, pirámides, esferas, son tan solo algunas de las varias formas habituales, aquellas formas las utilicé en una serie de dibujos titulada la “*La Arquitectura del Mundo*” que consistía en desarrollar espacios híbridos, algunos con característica de ruinas, algo cercanas a la obra de Piranesi, otras con apariencia de monumentos perdidos en el tiempo y espacio.

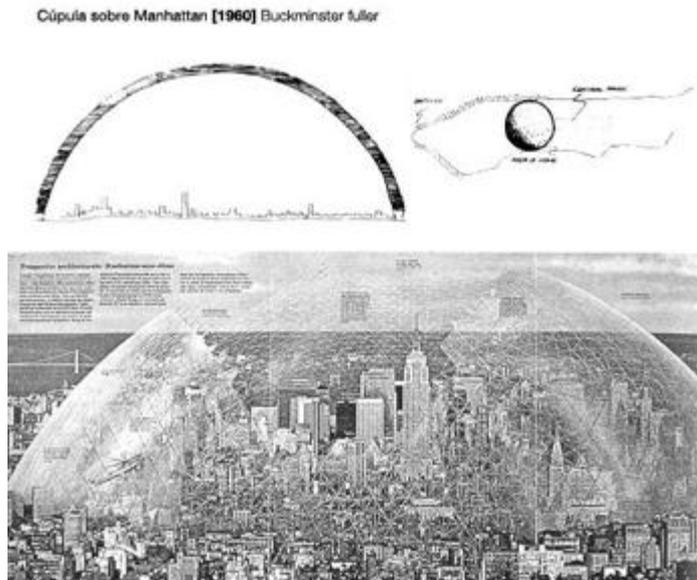
Estas formas de la “arquitectura primitiva”, en la historia política de la Arquitectura han tomado un protagonismo único. Por ejemplo el gran proyecto “*Capital Mundial Germania*” donde tiene como figura principal una cúpula de dimensiones extravagantes diseñada por Albert Speer. Se tenía previsto construir un enorme edificio con cúpula, basado en la Basílica de San Pedro en Roma. En términos arquitectónicos, la cúpula del edificio de más de setecientos metros de altura y ochocientos metros de diámetro habría sido demasiado grande, ya que su tamaño superaba dieciséis veces la cúpula de la Basílica de San Pedro.



Maqueta de la "Großen Halle"
1939/1944
Albert Speer

Quizás dentro de la Historia de la Arquitectura política este sea el proyectos más ambicioso y protagónico, otros dos ejemplos con fines diferentes, como “*Dome over Manhattan*”, concebido alrededor de 1960 de Richard Buckminster Fuller, que buscaba encapsular toda la ciudad, la arquitectura se desenvuelve en la delgada línea que divide interior de exterior, generando unas condiciones ambientales adecuadas para la supervivencia del hombre, como calefacción natural y protegiendo de la nieve o la lluvia a la ciudad, una visión más ambientalista y por supuesto utópica.

La cúpula de igual manera que las pirámides funcionan perfectamente como sinónimo de poder, una arquitectura que se eleva por encima de los hombres queriendo equipararse con el cielo que lo abarca todo.



“Dome over Manhattan”
Richard Buckminster Fuller
1960

“La tierra”, decía Fuller, “es como una nave espacial que venía sin manual de instrucciones”²⁸. Él creía que precisamente por lo difícil de pilotar a ciegas, los hombres lo estábamos haciendo mal.

Aquella noción de máquina versus espacio habitacional de alguna manera también se evidencia en la práctica de Le Corbusier “La casa es una máquina para habitar” diría. Corbusier no pretendía hacer casas que parecieran artefactos industriales, sino responder con la precisión de una máquina a los requerimientos funcionales y espirituales del hombre moderno.

De Le Corbusier al racionalismo, estriba en su relación con la vanguardia, en el planteamiento del tema del estándar, que responde a motivos de eficacia, de precisión, orden y, por tanto, de belleza, y en su formulación de la vivienda mínima: “Es necesario

²⁸ Richard Buckminster Fuller, Operating Manual for Spaceship Earth, 1968 Richard Buckminster Fuller, Operating Manual for Spaceship Earth, 1968

actuar contra la vivienda antigua, que empleaba mal el espacio. Hace falta considerar la vivienda como una máquina para habitar o como un objeto útil”²⁹, según Le Corbusier.

Profundamente influenciado por la máquina, el trabajo en serie y las cadenas de montaje como motores de inspiración (el coche, el avión...), comenzó a trabajar para una sociedad entendida como un colectivo de hombres comunes (hombres-tipo), los habitantes de sus espacios producidos en serie: “El hombre es una prodigiosa máquina, divina e infernal [...] Estudiar la casa para el hombre corriente, universal, es recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad-tipo, la función-tipo, la emoción-tipo”³⁰



Unidad de habitación
Le Corbusier
1947 – 1952

La “*Unité d’Habitation*” en Marsella, Francia fue el primer proyecto a gran escala de Le Corbusier. En 1947, cuando Europa continuaba bajo las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier fue el encargado de diseñar un proyecto de

²⁹ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1923

³⁰ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1923

vivienda residencial multifamiliar para la gente de Marsella que habían sido desplazadas después de los bombardeos en Francia.

Estos ejemplos evidencian la estrecha relación entre arquitectura y poder, esto también implica una relación política y social, desde esta perceptiva traigo a colación el proyecto “*Pruitt-Igoe*” al que muchos historiadores llamaría el mayor fracaso político de la arquitectura social.

“*Pruitt-Igoe*” fue un gran proyecto urbanístico llevado a cabo entre 1941 y 1955 en la ciudad de San Luis, Misuri, Estados Unidos, el cual consistía en realojar a todos los habitantes del sector marginal de la ciudad. Luego de haberse construidos los edificios, la calidad y condiciones de vida en el sector empezaron a ser críticas y ya para 1960 el sector se hallaba en una extrema pobreza, donde la delincuencia y la segregación aumento su índice descabelladamente. El complejo había sido diseñado por el arquitecto Minoru Yamasaki, autor, también, de las torres gemelas del World Trade Center.



El fracaso de este proyecto arquitectónico suscito numerosas críticas y debates teóricos sobre la arquitectura moderna y las políticas de vivienda pública.

El proyecto Pruitt-Igoe fue una de las primeras demoliciones de edificios de arquitectura moderna y su destrucción fue descrita por el arquitecto paisajista, teórico e historiador de la arquitectura Charles Jencks en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* como «el día en que murió la arquitectura moderna». El material grabado de la demolición fue incluido en la película *Koyaanisqatsi*, 1982 de Godfrey Reggio con música de Philip Glass, que compuso una pieza de ocho minutos de duración [...]³¹



³¹ Pruitt-Igoe, Artículo digital.
<https://ivansanchezcyd2.wordpress.com/pruitt-igoe/>



Mientras que Gordon Matta Clark para la década de los 70 había generado una serie de intervenciones que se centraban en el paisaje urbano, en el territorio de la ciudad y la arquitectura. Influenciado por artistas como Robert Smithson, Bruce Nauman y Vito Acconci, intentó indagar sobre los conceptos de escultura y arquitectura desde una nueva percepción del espacio, donde los edificios se convertían en el soporte natural para la realización de su trabajo. Evidenció lo inmaterial trabajando precisamente con la materia.

La obra de Matta Clark surge de su pulsión por transformar, indagó en la posibilidad de activar un lugar con cortes para develar lo que las capas de material construido esconden. Su trabajo consistía básicamente en dos puntos, la intervención directa del artista en los edificios, comúnmente construcciones abandonadas o en ruinas a punto de ser demolidas, los interviene, corta sus paredes, los esculpe, hace orificios, descubriendo nuevas e inesperadas perspectivas y una segunda instancia que consiste en la documentación de la intervención por medio de la fotografía o el video.

Documentación que nos revela el proceso manual de la intervención como contraparte a una época de una agitada producción industrial, la obra de Gordon plantea una crisis entre una relación de interiores y exteriores, entre poética y política. Según Ana María Guasch las intervenciones de Gordon son desarrollados como “Gestos teatrales en la escena del espacio urbano, hay que entenderlas, como apunta Irvin Sandler, como crítica contracultural de los deshumanizados planes urbanísticos y del estilo internacional en arquitectura”³².



'Conical Intersect'
Gordon Matta-Clark
1975

³² Ana Maria Guasch, El arte ultimo del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural, 2000.

Una producción crítica interesante desde una perspectiva diferente y continuador de Gordon Matta Clark es Carlos Garaicoa quien trabaja sobre visiones del espacio urbano, que reflejan el contexto mediante la proyección de ficciones, como por ejemplo ciertas obras en las cuales reconstruye en técnica textil edificios jamás construidos de La Habana. Sus proyectos se nutren de la memoria fragmentada, haciendo referencia al fracaso de los programas sociales y arquitectónicos de distintas ciudades del mundo, alegorías a monumentos y a las ruinas del pasado.



Ahora juguemos a desaparecer
Carlos Garaicoa
2002

Garaicoa se dedicó a documentar con su cámara los espacios íntimos y decadentes de su ciudad. Los viejos palacetes del Vedado en ruinas, los jardines convertidos en solares sembrados de columnas desmembradas, los bloques de cemento prefabricados de edificios de microbrigadas³³ que nunca llegaron a terminarse. Aquel

³³Las Microbrigadas estaban compuestas por hombres y mujeres que abandonaban sus trabajos habituales a fin de construir viviendas para ellos y sus compañeros, quienes debían quedarse cubriendo sus funciones –el llamado *plustrabajo*– con el objetivo de que la producción no se afectara.
<https://www.periodismodebarrio.org/2016/01/microbrigadas/>

inventario del desastre poco a poco fue convirtiéndose en punto de partida de exploraciones más profundas.

Las ruinas y los espacios que utiliza Garaicoa tienen una carga de nostalgia sobre la que Juan Antonio Molina señala:

Más importante que la nostalgia por una ciudad vieja parece ser la percepción de los procesos sociales que ocurren ahí y el cuestionamiento del lugar del artista en ese sistema. La ya antológica foto del “Aquí construye [...]” está haciendo referencia al desfase entre los discursos y las actitudes, y a la simulación como respuesta colectiva. Al mismo tiempo es una parábola de lo inconcluso, del gesto detenido [...]³⁴



Bend City
Carlos Garaicoa
2008

³⁴ Juan Antonio Molina, Entrevista a Carlos Garaicoa 2009.
https://issuu.com/juanmolina/docs/entrevista_a_carlos_garaicoa

Como un contrapunto interesante en el campo cinematográfico se encuentra “*PlayTime*” de Jacque Tati una película la cual más que una crítica a la arquitectura moderna, es un intento por reflejar los efectos despersonalizadores de la misma, “No estoy en contra de que los niños en los colegios gocen del sol tras enormes ventanales. Pero nuestro universo se está convirtiendo en algo anónimo y uniforme”³⁵

Para Gloria Fernández Vilches “*PlayTime Tati*” nos proporciona:

El ejemplo de la casa-escaparate del amigo de Hulot, que recuerda a la famosa casa para Edith Farnsworth diseñada por Mies van der Rohe en 1951 o la Glass House de Philip Johnson de 1949. Sin embargo, éstas dos últimas son mansiones rodeadas de vastos terrenos, mientras que el del amigo de Hulot es un apartamento en planta baja de una calle muy transitada de una gran ciudad. Evidentemente, se ha sacrificado la intimidad hogareña por un diseño moderno, haciendo del esnobismo un modo de vida. El edificio en su conjunto parece una colmena o un conjunto de viñetas, que ponen de manifiesto el hecho de que todas las familias que lo habitan realizan al mismo tiempo prácticamente las mismas actividades, como ver la TV por la noche. [...]³⁶

³⁵ Jacques Tati, “Play time”, una crítica de la vida moderna, Diario El País, 1980.
https://elpais.com/diario/1980/08/08/cultura/334533606_850215.html

³⁶ La ciudad moderna en Mon Oncle y Playtime Una aproximación a Jacques Tati por Gloria Fernández Vilches.
<http://personales.upv.es/fmarti/eii/tati01.htm>



Still del filme "Play Time"

Para el filme se construyó toda una ciudad inspirada en edificios reales a las afueras de París llamada "*ciudadTati*". En ella se recrean los espacios y los ritmos de las ciudades y de las oficinas modernas. Llevada al extremo, con un toque absurdo, comportamientos rutinarios y habituales de la ciudad. Gracias a la dirección de fotografía, a una gama cromática limitada y a unos planos muy abiertos, el espectador tiene la sensación de estar viendo un escenario, una maqueta de espacios y comportamientos muy naturalizados para todos.

En determinados momentos de mi carrera como artista visual me he pensado como una especie de no-arquitecto donde "transformación" se ha convertido en la palabra clave. Cuando hablamos de la ciudad, podemos pensar en arquitectura como sinónimo, lógicamente es el factor primario e inmediato, luego podemos hablar de casas, edificios, parques, monumentos, avenidas, calles, etc. y por último, aparece el hombre, el protagonista que la habita.

La ciudad nos habla no por medio de sus habitantes, sino por medio de sus elementos que la conforma. Por ejemplo: La casa y su fachada, ella tiene voz propia. Las casas se convierten en un lenguaje vivo y a través de ella se puede saber de los

gustos de los habitantes, deseos, complejos o miedos. La casa es un intermedio espacial entre nosotros el paisaje y la ciudad y más ampliamente el Cosmos.

La casa es la vida del hombre, suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas de cielo y las tormentas de la tierra. Es cuerpo y alma [...] ³⁷

La casa como ícono prístino de la ciudad generó inquietudes no solo en artistas sino también en científicos. Thomas Alva Edison desarrollaría una Tecnología habitacional pero totalmente obsoleta para su época. Thomas A. Edison era el propietario de la quinta productora de cemento de su país y trataba de llevar adelante su proyecto de construir viviendas con ese material.

El proyecto consistía en un molde completo de hormigón con todo lo que debería tener una casa: suelo, paredes, lavabos, fregadores, armarios e incluso los marcos de los cuadros. Bastaba con crear un molde de una casa completa y, a continuación, ir vertiéndole un flujo continuo de hormigón. Se construirían casas en pocas horas, y a precios muy económicos.



Thomas Alva Edison con casa modelo, 1908.

³⁷ Gastón Bachelard, La poética del espacio, 1965

Hasta las paredes podrían tintarse para no tener que pintarlas nunca. Un gran lujo en 1908 el cual Edison aseguraba que podría comercializar por solo 1.200 dólares (un tercio del precio de una casa convencional del mismo tamaño). Incluso prometió que pronto ofrecería una cama de matrimonio para casas convencionales por solo 5 dólares; una cama que nunca se estropearía.

Sin embargo, Edison se topó de bruces con unos problemas técnicos imprevisibles, según cuenta Bill Bryson en su libro *En casa*:

Era un sueño descabellado e irrealizable por completo. Los problemas técnicos eran abrumadores. Los moldes, que por supuesto eran del tamaño de la casa, resultaban ridículamente engorrosos y complejos, pero el auténtico problema estaba en rellenarlos sin contratiempos. El hormigón es una mezcla de cemento, agua y conglomerados (es decir, gravilla y piedras pequeñas) y los conglomerados tienden, por su propia naturaleza, a hundirse. El reto de los ingenieros de Edison era formular una mezcla lo bastante espesa como para que los conglomerados se mantuvieran en suspensión desafiando a la gravedad y que, además, al endurecerse adoptara una consistencia lisa y uniforme de calidad suficiente como para convencer a la gente de que estaba comprando una casa, no un búnker. Era una ambición imposible. Los ingenieros calcularon que, aun en el caso de que todo saliese bien, la casa pesaría más de doscientas toneladas, lo que provocaría tensiones estructurales de todo tipo [...]³⁸

Según Gastón Bachelard todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” mientras que Martin Heidegger dice «El hombre es, en la medida que habita »³⁹. Aquí parece descansar el sentido del residir de “estar” como seres terrenales.

A mí me interesa la inventiva que brota en las circunstancias más adversas, ya sean económica, geográficas, políticas o culturales. Y especialmente de las fascinación por la capacidad de esos grupos humanos para crear métodos propios y adaptarse a un entorno siempre cambiante. La improvisación y la inmediatez con la que se construye

³⁸ Bill Bryson, *En casa: una breve historia de la vida privada*, 2011.

<https://www.xatakaciencia.com/tecnologia/edison-y-su-obsesion-por-crear-un-mundo-de-hormigon>

³⁹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, 1965.

ciertas casas, o espacios habitables pone a mi disposición un conjunto de repertorios formales los cuales son usados en mi obra ya sea llevándolo al plano bidimensional o tridimensional.

III. PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1 Obras

Para la realización de estas obras he tomado como antecedente mi última exposición individual “Placa de agar”. De alguna manera estas obras son una extensión de las preocupaciones conceptuales de aquella muestra anterior.

El proceso de investigación para la realización de estas obras consiste en tres puntos. Primero, la búsqueda y recopilación de imágenes las cuales funcionarán como referentes visuales (ilustraciones, textos, fragmento de películas o pinturas de otros autores). Y en determinadas situaciones construyo en un simulador 3d las imágenes de referencia.

En segunda instancia, la información recopilada mencionada anteriormente es analizada y editada. Sometiéndola a cambios de composición, color o diagramación. La tercera y última instancia consiste en realizar bocetos a partir de las imágenes recopiladas obtenidas hasta el momento, para luego trabajar la obra final, la cual siempre está sujeta a cambios según el proceso.

La mayoría de las fotos utilizadas son anónimas, el tipo de foto que selecciono tiene ciertas características en común, el blanco y negro y el paso del tiempo. Por lo tanto me veo obligado a pensar y trabajar en una cromática específica.

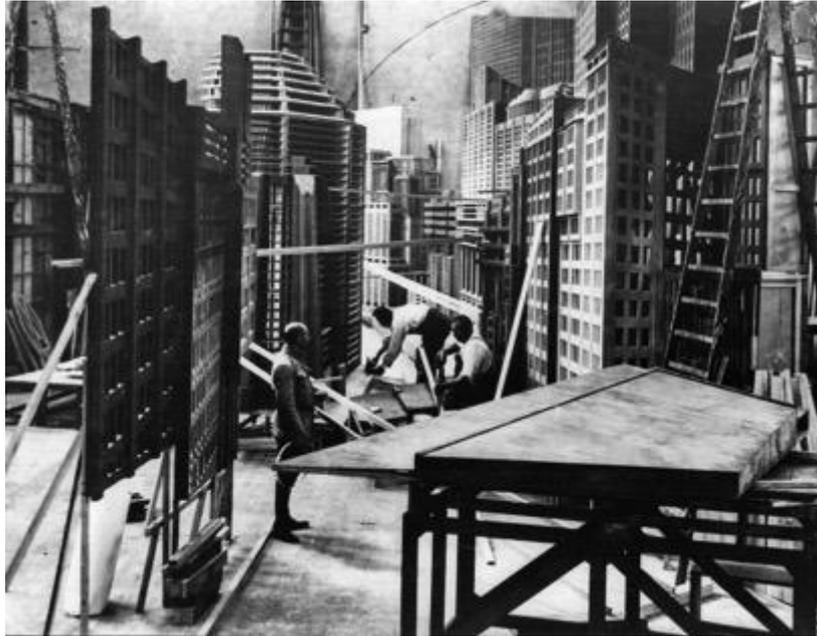
Prefiero trabajar con archivos del pasado en las cuales se evidencia una particular estética del espacio. Una arquitectura con lógicas correspondiente a la época.

En su mayoría las imágenes son registros de laboratorios de ciencias naturales, medicinales, de alquimia o fábricas de diversas índoles.

Me interesa pensar este tipo de imágenes como lugares donde el ser humano se convierte en un arquetipo que construye, experimenta y diseña formas de vidas posibles siempre al borde de la especulación y el fracaso.



Escuela Mckinley. Laboratorio 1905 y 1945 – Estados Unidos



Tras bastidores del Estudio filmico de “Metrópolis” de Fritz Lang. 1927

¿Cuál es el proceso o el método de búsqueda que empleo para hallar estas imágenes? Realmente no tengo un método claro, de ser así la creación artística me resultaría muy aburrida, por lo tanto muchas veces el método de investigación que utilizo es muy intuitivo. Sin embargo hay determinadas acciones que me llevan de un lugar a otro. Como por ejemplo leer un libro o ver una película. En otras ocasiones opto por revisar autores teóricos que han investigado problemáticas cercanas o familiares a mi intereses de estudio ya sea desde lo formal o desde lo conceptual, por citar un ejemplo, un libro que me resulta bastante interesante por su calidad historiográfica, es “Historias de las tierras y los lugares legendarios” de Humberto Eco quien propone un análisis interesante a través de las imágenes y la historia de cómo el ser humano desde tiempo remoto ha construido lugares desde su propia imaginación con una diversidad de medios que pueden ir desde relatos, leyendas, ilustraciones, poesía, hasta llegar a un punto en que la humanidad ha considerado reales algunos de estos lugares convirtiéndose en algo más que un producto de un narrador o poeta.

Luego de revisar libros como el que acabo de mencionar hago mis apuntes de cosas que puedan servirme a corto o largo plazo ya sean frases o autores que no necesariamente tienen que ver con el mundo del arte. El internet también es una herramienta habitual en mi proceso, un gran porcentaje de imágenes que utilizo para crear mi trabajo son encontradas en internet lo cual facilita y complejiza el trabajo a la vez, ya que muchas de estas imágenes pueden resultar inmediatas o comunes y es justo en ese momento donde empieza una filtración y selección de contenido.

Por otro lado hay un proceso totalmente opuesto al que he contado hasta el momento. Ese proceso está más vinculado a la creación de ideas, las cuales son resueltas mientras se trabaja: pintando, dibujando, o construyendo la propia obra. Creo que esto es una fase mucho más experimental de prueba y error la cual es fundamental para mi proceso como artista visual.



Laboratorio de farmacia en el anexo de Old Dental School. 1969.



Laboratorio de computo del ingeniero Glenn Robb, 1982.



Gabinete de Ferdinando Cospi – (1606-1686)

Las obras que conforma esta exposición son acuarelas sobre papel, acrílico sobre lienzo y una instalación conformada por tres maquetas. En esta serie de acuarelas me interesa la presencia del espacio interior y el cómo se desarrollan determinadas situaciones dentro de ellos, en las cuales los protagonistas son personajes anónimos. Algunos se encuentran dando la espalda al espectador o ocultando su identidad por medio de sus sombras.

Me interesa ver estos espacios interiores como aquellos lugares en los cuales se ha construido todo el universo visual presente en la mayoría de las obras que he realizado durante los últimos años. En otras palabras estos nuevos espacios funcionan a

manera de antesala o bien como un “spin-off” (recurso narrativo que se encarga de narrar los acontecimientos previos de una historia).

El dominador común técnico de la mayoría de estas pinturas es la acuarela, la cual tiene como antecedente mis primeros trabajos realizados en el año 2010. Aquellas pinturas fueron exhibidas en la galería dpm en una exposición denominada *Tiempos muertos*. En esas primeras obras quizás de manera no tan consciente trabajé en lienzos de formatos grandes con la técnica de la acuarela y el dibujo con grafito. Para aquel entonces buscaba que el dibujo y la pintura convivan de igual a igual, por un lado que el dibujo se revele como una estructura de apunte, ensayo o de anotaciones muy sencillas como líneas erróneas, apunte de números, una estética cercana a un dibujo técnico bien calculado. Esta operación se complementaba con la construcción de las imágenes en las pinturas, espacios construidos a partir de fotografías de lugares idílicos y perfectos sacadas de revistas de diseños de interiores.

Actualmente con un sentido quizás más crítico pienso el dibujo y la acuarela como una herramienta que me permite una infinita posibilidad de experimentación totalmente diferente y mucho más orgánica que la pintura al acrílico. Vale la pena recalcar que tanto el dibujo como la acuarela siempre han estado presente en mi trabajo pero como un medio para canalizar sobre todo ideas y bocetos antes que una obra entendida como un producto totalmente cerrado y articulado.

Pienso que el dibujo posibilita un ejercicio más intuitivo y experimental, me agrada la idea de compararlo con el propio ejercicio de la escritura. Donde se puede ir pensando y esbozando las ideas a manera de escritura sin la obligación de comprender aquello en su totalidad. Por eso en estas series de pinturas trato de no llegar a una pintura estrictamente terminada, y más bien visualizarlas como grandes bocetos que pueden quedar inconclusos y con preguntas aún por responder.



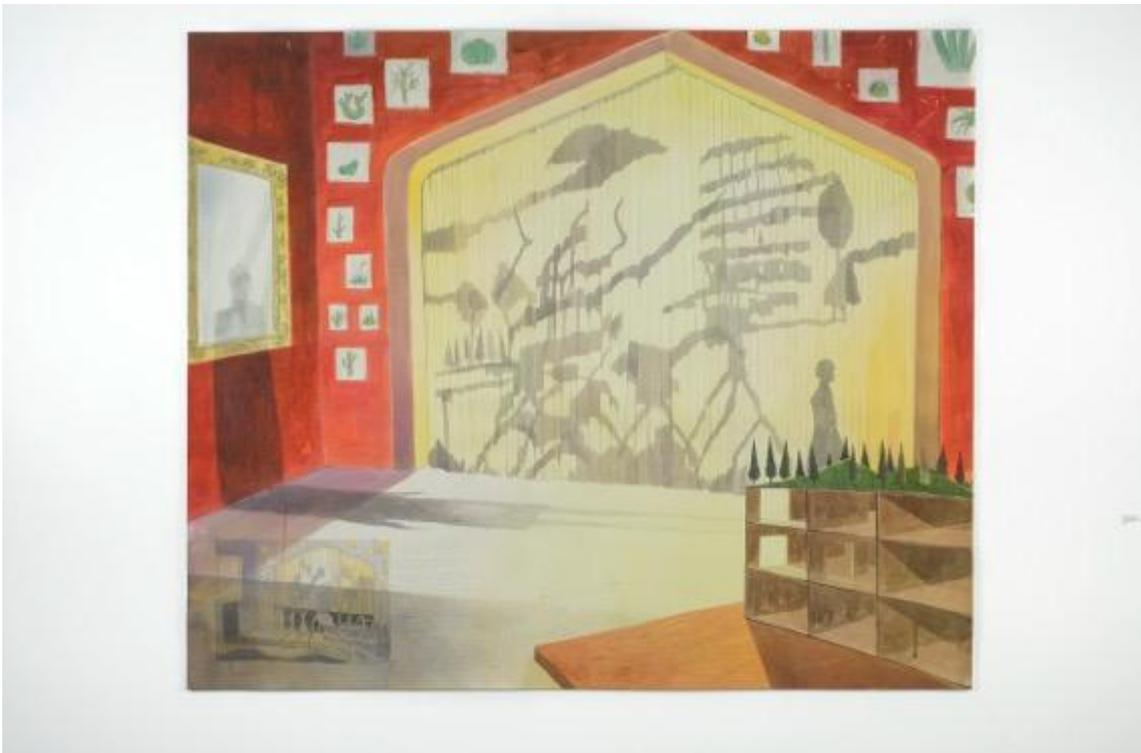
Aviarios blancos, peceras turbias, la puerta no siempre esta abierta.
Acuarela sobre papel
1.40 x 1.15 cm



El bazar de los sueños pesados
Acuarela sobre papel
1.80 x 1.15 cm



3am y un emisario en el desierto, 6 disparos a la luz de la luna
Acuarela sobre papel
1.50 x 1.15 cm



El horror oculto
Acuarela sobre papel
1.40 x 1.15 cm



Los Fantasmas siempre vuelven
Acuarela sobre papel
2.10 x 3.00 cm



Desdoble
Acuarela sobre papel
76 x 56 cm

In Vitro – proyecto de maquetación.

El siguiente cuerpo de obra consiste en tres maquetas distribuidas en conjunto colocadas sobre el suelo de la galería. La característica de cada maqueta es similar a una pecera, dentro de una estructura de vidrio de aproximadamente 64 cm de largo x 52 de ancho x 120 cm de alto se encontrará sumergida una figura arquitectónica la cual por el agua turbia de la pecera no podrá ser observada con total claridad.



“In Vitro”
Instalación de maquetas
Dimensiones variables



Concreto, poliuretano y vidrio

58 x 48 x 120

2018



Concreto, poliuretano y vidrio
58 x 48 x 120
2018

Para la realización de esta obra primero debí dibujar los planos con diferentes punto de vistas de cada maqueta, frente, perfil, espalda, tres cuartos, luego se construye la maqueta en un programa 3D para finalmente imprimirla en 3D. Posterior a esto la maqueta pasa a un proceso manual de texturización, en este proceso hay una fase de experimentación donde pruebo la perdurabilidad y resistencia de materiales, como cemento, madera, resina, vidrio líquido, poliuretano, entre otros. (anexo #5).

Este proyecto tiene como antecedentes otras maquetas realizadas anteriormente, en las cuales hay un juego entre lo natural y lo artificial. En aquellas maquetas me interesaba por un lado llevar el imaginario pictórico a lo tridimensional sin la intención de crear reproducciones fieles de las pinturas y por otro lado experimentar desde lo formal las posibilidades de los materiales, como por ejemplo en la obra “maqueta para cultivar” la cual por su condición de materiales orgánicos era necesario ser regada con agua para que se mantenga con “vida”. (Anexo #6).

La estructura de la maqueta es el resultado de la combinación de varias formas arquitectónicas, algunas reconocibles son de tipo religioso, otras de tipo civil como cárceles por ejemplo, me interesa mezclar las diversas fuentes y estilos arquitectónicos de tal forma que su resultado no obedezca a lógicas aparentes.

Los peces que viven dentro de una pecera viven en un mundo limitado por una pared de cristal, sin poder ir más allá solo se resignan a dar vuelta y vuelta durante el resto de sus vidas. Solo saltando de la pecera y entrando al mar podrán encontrar un mundo más amplio, pero aquel mar se puede convertir nuevamente en otra pecera pero está vez gigante.

El ser humano también suele vivir en peceras, siempre algo nos puede terminar encerrando, y convertirnos en peces. Las peceras o las vitrinas de cristal para mi tienen

connotaciones muy interesantes, es como aquel espacio normado, cúbico, cartesiano, al igual que los espacios que hemos habitado durante muchos años.

Las peceras o vitrinas también nos sugieren una idea de laboratorios científicos que funcionan como una metáfora de la experimentación biopolítica con una orientación de control, vigilancia y regulación hacia la naturaleza y sobre todo hacia los cuerpos de los individuos en las sociedades modernas. Estas peceras no están pensadas para ser habitadas por peces pero aluden a la creación de entornos artificiales para la reproducción de la vida humana en condiciones que intentan simular un escenario natural.

El título de la obra hace referencia a la técnica para realizar un determinado experimento en un tubo de ensayo, o generalmente en un ambiente controlado fuera de un organismo vivo. De esa manera “*In vitro*” evidencia la noción de entornos artificiales en las pinturas y maquetas de esta exposición.

Acuarelas, dibujos y maquetas conformaran esta exposición, durante el proceso de cada una de ellas siempre dejo abierta la posibilidad de cambios, manteniendo las ideas iniciales. En el caso de las pinturas casi siempre parto de un boceto referencial, como los que he incluido en este documento. Las pinturas finales al ser de formatos medianos tendrán una apariencia más laboriosa con detalles de distintos niveles de complejidad.

3.2 Proyecto Expositivo

La exposición “Guijarros en el cielo” fue realizada el mes de Junio en la galería Dpm, espacio por el cual he sido representado alrededor de 5 años. La exposición estuvo en exhibición 30 días aproximadamente.

Las características de lugar son propias de un cubo blanco, esto es importante debido que me interesa que la obra funcione en un espacio neutro, si bien es cierto estas obras también pueden ser montadas en un espacio no convencional pero no han sido pensadas ni trabajadas desde esos presupuestos, por lo tanto el cubo blanco anula cualquier otro elemento ajeno que distraiga la contemplación de las obras en sí

La distribución de las piezas no pretende crear un hilo conductor lineal, me interesa que el espectador tenga una lectura fragmentada de las obras, que las relaciones e interpretaciones se creen a partir de una aproximación aleatoria hacia las obras.

Diseño de Montaje.











Las obras en exposiciones individuales realizadas anteriormente las pinturas sobre lienzo las he colgado de manera habitual, directa sobre la pared y algunas de pequeño o mediano formato debidamente enmarcadas. Ese detalle he decidido cambiarlo. Por esa razón para esta exposición me interesaba darle un aire más fresco a las pinturas, no restringirlas a marcos ni soportes, y que puedan ser colocadas directamente sobre la pared. Dándole un cierto aspecto de apunte, boceto o estudio a cada una de las pinturas. Lo cual guarda una cierta relación con las propias imágenes de laboratorios, espacios de construcciones científicas o arquitectónicas.

IV. EPÍLOGO

Luego de realizar esta exposición surgieron varias interrogantes, las cuales tienen que ver tanto con los medios utilizados y la relación entre ellos (la pintura y el objeto artístico). Que el objeto no se convierta en una reproducción fiel de la imagen bidimensional, y esto es algo que fue resuelto exitosamente en este proyecto.

Me interesa que esa relación se vuelva cada vez más profunda sin embargo existe una complejidad técnica al trabajar en determinadas escalas, convirtiéndose en un desafío a resolver.

Sobre el alcance que tuvo la exposición se puede decir que, llamó la atención no solo del público más inmediato (colegas artistas o coleccionista), sino también un público más heterogéneo como lo es el estudiantil, se realizaron visitas guiadas con alumnos universitarios y de secundaria. Esto permitió una mayor conexión con las obras, los procesos creativos, las reflexiones y experiencias sobre la exposición.

Desde el año 2012 hasta la fecha me he dedicado intensamente a la creación artística, durante todo este tiempo me di cuenta que el gran desafío como artista es poder siempre reinventarse constantemente y en el arduo ejercicio de la pintura resulta extremadamente complejo. Esto es lo que me ha llevado a realizar diversas obras atravesadas por ejes conceptuales en común, pero que siempre han tratado de responder una pregunta, ¿Cómo resolver una pintura? ¿Cómo generar desde lo medios tradicionales, problemas, dudas e interrogantes, que aporten y cuestionen la propia historia de la pintura local o internacional?

A veces me he preguntado ¿En un mundo como el de hoy saturado de imágenes que tan importante es hacer pintura? ¿En qué aportamos al seguir pintando?, pues creo que mientras hayan preguntas por hacer sin la necesidad de ser contestadas con certezas habrán motivos suficientes por los cuales pintar.

V. BIBLIOGRAFÍA

Bachelard Gastón, Título original: La poétique de l'espace Presses Universitaires de France, París. 1957.

Bachelard Gastón, La poética del espacio, 1965.

Borges Jorge Luis: la biblioteca, símbolo y figura del universo. Libro de Angel Nogueira Dobarro, 2004.

Bryson Bill, En casa: una breve historia de la vida privada, 2011.

Coronel Xavier, Statement de artista.

Estrada Pilar Lecaro, Texto curatorial, Exposición individual Roberto Noboa "12:21"

Foucault Michel- De los espacios otros "Des espaces autres", 1967.

Fuller Richard Buckminster, Operating Manual for Spaceship Earth, 1968.

Galeano Eduardo, ¿Para qué sirve la utopía?, video entrevista 2012.

Guadalupe María Lupe, Fragmento del texto curatorial "Tierra Hueca" del premio Mariano Aguilera, Quito 2015.

Guasch Ana María, El arte ultimo del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural, 2000.

Heidegger Martin, *Ser y tiempo* (en alemán Sein und Zeit, 1927).

Kronfle Rodolfo Chambers, Rodolfo Kronfle, Curaduría de Cul de Sac, "La utopía descalza", galería Dpm, Guayaquil 2012.

Lagoutenko Olga, fragmento del texto curatorial, "Tiempos muertos" 2012,

Le Corbusier, Hacia una arquitectura, 1923.

Molina Juan Antonio, texto curatorial.

Navas Dennys La Rosa, fragmento del texto curatorial, "Situación latente" 2016,

Oña Jorge, "Serendipia", Entrevista de su primera exposición individual, diario El comercio. 2015,

Tati Jacques, “Play time”, una crítica de la vida moderna, Diario El País, 1980.

Santo Eduardo Albert, Fragmento del texto curatorial, “El pasado es demasiado pequeño para ser habitado”, 2015.

Sokolina Anna, ensayo: Alternative Identities: Conceptual Transformations in Soviet and Post-Soviet Architecture, 2001.

Valdez Ana Rosa, Curaduría “Más pruebas que error_35 experimentos desde el ITAE”, Alianza Francesa, Guayaquil.

Velásquez Andrés, Statement de artista. <https://andresvelasquezdutan.wordpress.com>

VI. ANEXOS

Anexo #1



¿Alguien vio cuando montó el caballo oscuro?
Nada de la revista no le gustó.
Acuarela sobre lienzo
190 x 180 cm
2011

Anexo #2



Ciudad de la verdad
(De la serie "Hortus Gardinus")
Grafito y acrílico sobre lienzo
200 x 150 cm.
2012



Ciudad del sol
(De la serie "Hortus Gardinus")
Grafito y acrílico sobre lienzo
200 x 180 cm.
2012

Anexo #3



La comunidad de viviendas de Godin alrededor de 1890.

Anexo #4

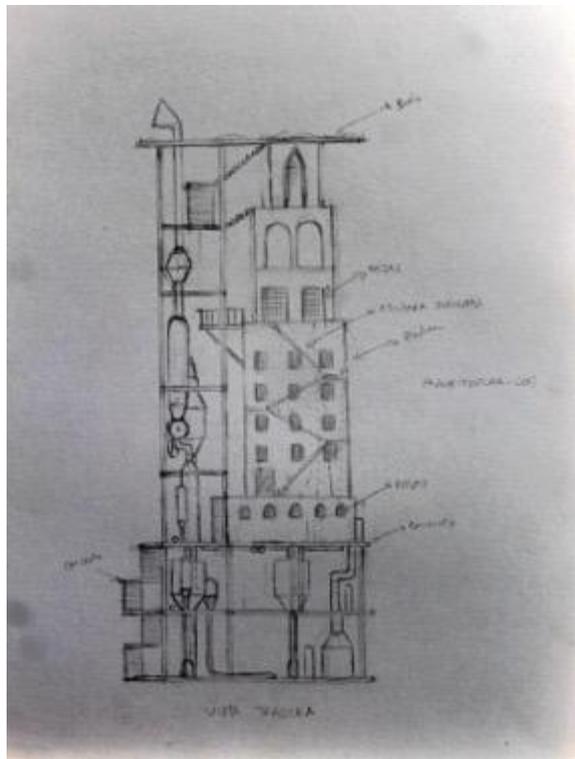
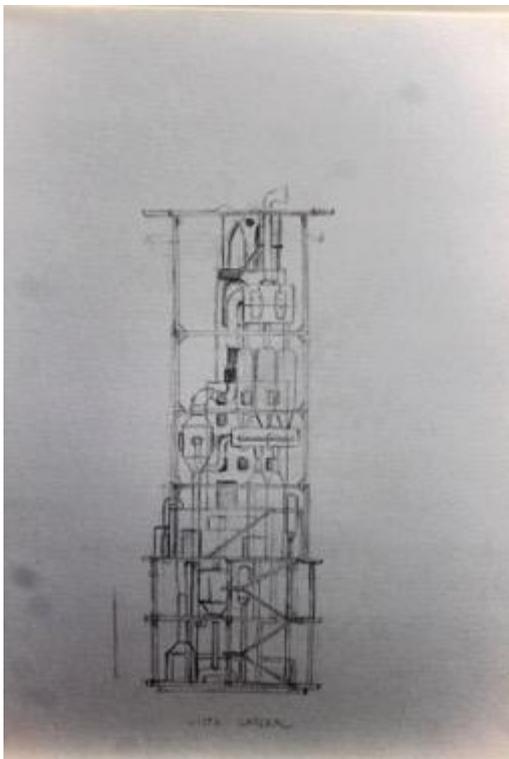
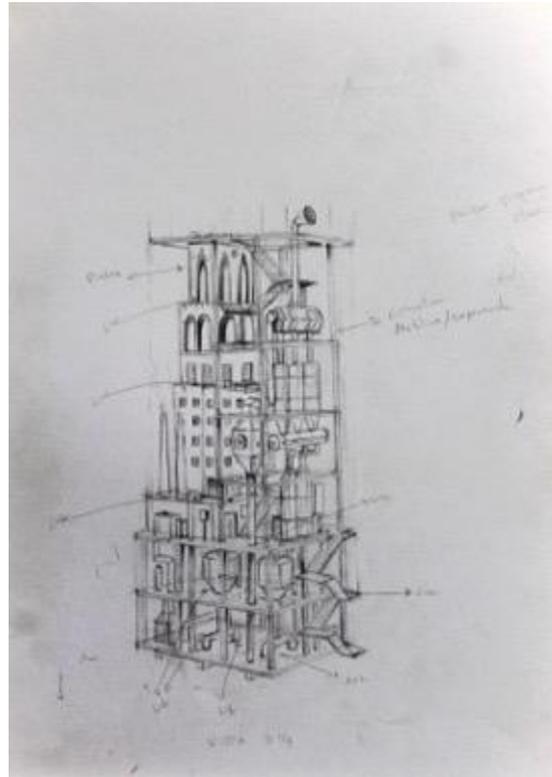
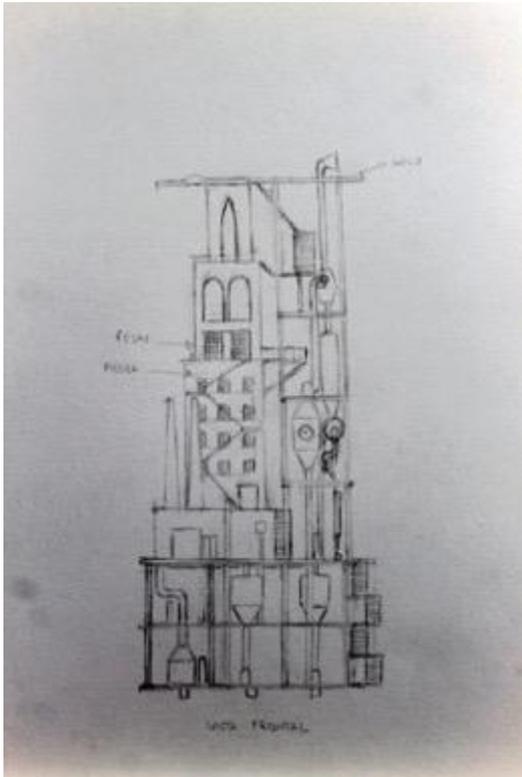


El regreso inesperado después de un día de caza
Acrílico sobre lienzo
230 x 150 cm
2017

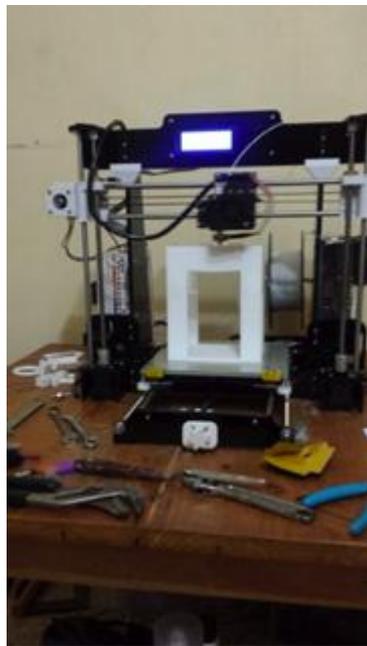


Conversación secreta en el museo hermético #1 (díptico)
Acrílico sobre lienzo
200 x 180 cm
2017

Anexo #5



Planos de maquetas
Grafito sobre papel
2018



Proceso de impresión 3D.

Anexo #6



Maqueta para cultivar
Materiales sintéticos y orgánicos
34 x 45 x 45 cm.
2012



Sin título
Materiales sintéticos y orgánicos
Medidas variables
2012



Sin título
concreto, madera y vegetación
1.20 x 1.20 x 80 cm
2016



Sin título (detalle)
concreto, madera y vegetación
1.20 x 1.20 x 80 cm
2016



Sin título
resina, madera y concreto
55 x 47 x 23 cm
2016