



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes visuales

“Crónicas”

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Visuales

Autor/a:

Marcel Leonardo Moyano Mera

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año 2019

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

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

Firma del estudiante

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

Miembros del tribunal de defensa

Saidel Brito Lorenzo
Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Miembros del tribunal de pre defensa

Armando Busquets
Juan Carlos Fernández
Saidel Brito Lorenzo

Miembros del tribunal de defensa

Armando Busquets
Juan Carlos Fernández
Saidel Brito Lorenzo

Agradecimientos:

A mi familia en especial a mi mamá y hermanas por el apoyo incondicional a lo largo de mi carrera. A Saidel Brito, tutor de tesis, al equipo de amigos de violenta. A Xavier Patiño, por todo el apoyo brindado a lo largo de toda la carrera que partió desde el ITAE, a Gabriela Moyano directora de la galería MasArte que acompañó de cerca todo el proceso de la muestra y a la Universidad de las Artes.

Resumen

El proyecto “Crónicas” nace como la necesidad de elaborar un relato de la historia política y geográfica del país, indagando en sus territorios perdidos a lo largo de la consolidación como estado, principalmente en sus fronteras, centrándose particularmente en algunos de sus tratados o protocolos más relevantes, así como en algunas de las fechas que marcaron un hito en estos procesos.

Evidenciando y relatando discursos de poder, tomando como precedente inmediato el archivo histórico y registro personal, planteo una visión propia del mismo. Analizándola desde la configuración del paisaje y como logramos entenderlo desde la contemporaneidad. Crónicas nace desde la perspectiva del viajero que relata y crea un registro propio, que evidencia el olvido y la pérdida, buscando temporalmente nuevas lecturas de la historia que se atraviesan por periodos llenos de conflictos que se difuminan con el tiempo. Estas lecturas crean una nueva capa de la historia, busca el cuestionamiento y análisis mediante problemáticas que representan gran parte del contexto actual en el cual todos nos desarrollamos.

Summary

“Crónicas” is a project that responds to the needs of creating a story line of the political and geographical history of Ecuador. By inquiring the story of forgotten territories along the consolidation of Ecuador as a state, mainly in its frontiers. The study centers its view in the most relevant treaties and protocols regarding territories but also in specific dates that changed the course of Ecuador’s political and geographical reality.

The historical archive and the artist’s personal photographic records evidences speech about power in a unique way. The artist makes an analysis of the configuration of territories and creation of the notion of landscape from the contemporary.

“Crónicas” surges from the traveler’s perspective that narrates and creates a personal report that makes visible the fragility of memory and the nature of loss. It also searches new lectures of the history of periods that where filled with conflicts that tend to be forgotten or rewritten in a subjective way. These lectures create a new layer of history. They question and analyze through problematics that represent the actual context in which we all are part of.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1 Motivación del Proyecto	9
1.2 Antecedentes	10
1.3 Pertinencia del proyecto.....	23
1.4 Declaración de intenciones	26
2. GENEALOGÍA	28
3. PROPUESTA ARTÍSTICA	42
3.1 Obras.....	42
3.2 Proyecto Expositivo.....	56
4. EPÍLOGO	61
5. BIBLIOGRAFÍA	63

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Motivación del Proyecto

Actualmente me encuentro cuestionándome y creando nuevas entradas sobre cómo han sido y serán las limitaciones imaginarias territoriales a lo largo de la historia; guerras mundiales, encuentros bélicos, e historia local del Ecuador. ¿Cómo las han representado? Fracasos y acciones han dejado un gran vacío en la historia de sus habitantes y en este caso las fronteras. Estas inquietudes nacen, y dan bases en la investigación de la historia política y geográfica del Ecuador; a la vez que el territorio ondea orgulloso su paso arbitrario por la línea imaginaria que divide los dos hemisferios del planeta, casi nunca se preocupó por dejar claros asentamientos en sus bordes o fronteras, y fue perdiendo poco a poco hasta quedar lo que hoy se concibe como país.

Mi investigación tiene como principal componente el archivo, ligado a la documentación de ruinas y espacios deshabitados, tratando de recomponer o entender ciertos grados y sucesos de la historia, sus derrotas y triunfos, enfocados hacia los límites territoriales del país. Propongo una construcción y deconstrucción del tiempo y de elementos que generan armonía dentro del espacio que se recrea, dando como resultado un “no lugar” como lo cataloga el antropólogo francés Marc Augé¹, creando fronteras que se proyectan y determinan factores en el subconsciente humano.

El tema central de mi producción se verá marcado por componentes lineales de la historia del Ecuador y sus países vecinos; centrándome en sucesos históricos de disputas de tierra o litigios que ha tenido el país a lo largo de la línea fronteriza en su consolidación, delimitando de manera arbitraria ciertos espacios elegidos del paisaje, creando relación directa de esta investigación entre la pintura, el dibujo y el archivo.

¹ Marc Augé, *LOS «NO LUGARES» ESPACIOS DEL ANONIMATO*. (Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1992) <https://antropologiainacap.files.wordpress.com/2013/04/51458639-auge-marc-los-no-lugares-pdf.pdf>

1.2 Antecedentes

A lo largo de mi producción siempre he tenido preocupaciones de manera directa o indirecta con el paisaje, la arquitectura y la historia. Actualmente me he centrado en la geografía territorial; es ahí donde encuentro la cercanía de mi propuesta con la obra de Pablo Cardoso. “En la serie *Coordenadas* que plantea Cardoso se desarrollan inquietudes ya implícitas en el título de *Geodesia*, donde indagó acerca de lo relativo (u obsoleto)”.²

Según el curador Rodolfo Kronfle Chambers, “Cardoso elabora un estudio geodésico a partir de las coordenadas geográficas precisas del lugar en que el artista ejecuta el registro (en este caso dentro de un recorrido de prospección aérea en el archipiélago de Galápagos), donde reescribe a través del material nuevas lecturas que se le pueden propiciar a la pintura, resaltando elementos propios de la tradición pictórica y reelaborando nuevos discursos de este material; haciendo juegos o pequeños roles al medio *fotográfico*”.³

Me ubico en esta obra para desarrollar una cercanía y entablar relaciones. Son lugares que mediante el registro visual hibridan en el campo pictórico, al igual que sirven como objetos de estudios, resultan potentes y necesarios para el contexto de donde son rescatados y mediante todo ese proceso de registro finalmente terminan en un objeto de estudio territorial. De igual manera como surgieron elementos de medición y limitación geográfica en el pasado, estos espacios surgen para poner en evidencia una problemática. Al hablar de la creación artística desde la pintura o como es concebida en la actualidad, cómo se ve o como se entiende estos grados de conciencia con la pintura, con el paisaje y con el archivo fotográfico, se crean similitudes entre todos estos campos, entendidos desde un mismo punto, como es ubicarnos geográficamente en lugares subyacentes que se han visto desprolijos.

2 Rodolfo Kronfle Chambers, Aproximaciones a la obra reciente de Pablo Cardoso. (Guayaquil: Río Revuelto, 2004)
<http://www.riorevuelto.net/2006/05/aproximaciones-la-obra-reciente-de.html>

3 Kronfle Chambers, Aproximaciones a la obra reciente de Pablo Cardoso. (Guayaquil: Río Revuelto, 2004)
<http://www.riorevuelto.net/2006/05/aproximaciones-la-obra-reciente-de.html>

Me interesa plantear cuestionamientos que derivan de los de Cardoso, con el espacio junto al archivo como elementos que crean un grado de poder y pueden llegar a ser pertinentes, como punto de partida de una obra. A través de la práctica pictórica me interesa anunciar desde estos campos de estudio, utilizando tonos sombríos relacionándolos con el pasado y la memoria, para reelaborar nuevas lecturas en el campo de la pintura actual.



Figura 1.2
De la serie 00° 20.66' S - 89° 34.04' W.

Espacios en disputa, territorios y como se concibe la idea de identidad, me acercan a la obra de Ribadeneira en discusiones que actualmente me estoy formulando, acerca de la noción de identidad y cómo esto intangible lo podemos representar como real, tan real que se vuelve el portaestandarte de un país y una sociedad precaria que pelea por un punto de visibilidad a raíz de una imaginación o una ficción como lo es, el paso de la línea imaginaria que divide al planeta en dos hemisferios (norte-sur).

Y, es ahí donde comienzo a indagar y cuestionarme la precariedad de estas relevancias, y todas sus implicaciones. Debido a que nos encontramos en un país que se ha visto inmerso o sufrido en varios momentos en desafortunados convenios y al cese de las

fronteras que habitualmente se han desintegrado, reflejando un problema de la sociedad actual.

Las formas que entendemos cómo se ejerce poder, pueden ser una constante en la propuesta de Manuela Ribadeneira nos hace meditar acerca de nuestra noción de identidad. Identidad que en el país aparenta no haber sido forjada por valores o ideales compartidos; sino, una construcción mental que se refleja algunas veces en símbolos un tanto arbitrarios. Así tenemos asumida la intangible línea ecuatorial como “nuestra” (a pesar de que atraviesa muchos otros países), y hablamos de ella con sentimientos de jactanciosa pertenencia.⁴



Figura 1.2.2

Territorio, el juego.

Duración del video 7'18'', 2008

Territorio, juego tradicional jugado en Ecuador. Puede ser jugado por uno o más jugadores. El objetivo es ganar todo el territorio de tus adversarios. El territorio es un rectángulo dibujado con un cuchillo en el suelo, dividido en partes iguales según el número de jugadores. Los jugadores conquistan el territorio lanzando el cuchillo en el territorio de sus adversarios hasta que un jugador haya conquistado todo el territorio.⁵

Acciones como la realizada por Ribadeneira son pertinentes para entender la desfragmentación que tiene y ha tenido el territorio a lo largo de toda la historia conocida, estas rupturas evidencian toda la precariedad de los gobiernos de paso.

⁴ Rodolfo Kronfle Chambers, *De Jardines y Líneas Imaginarias, Manuela Ribadeneira, ANTE LA DEMAGOGIA SIMBÓLICA*, (Guayaquil: galería DPM, 2005)
<http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/de-jardines-y-lineas-imaginarias>

⁵ Manuela Ribadeneira, *Portafolio de la artista*. (s.l.: Casa Triangulo, s.f.)

Tomando la obra de Rivadeneira $00^{\circ} 20.66' S - 89^{\circ} 34.04' W$, sacándola de su contexto habitual, me interesa rescatar el gesto de hacerla tangible. En mi producción mediante la apropiación de una línea mutante pretendo evidenciar que puede separarse de su estatus y repensarse para ser vista desde otras latitudes.

De manera más amplia Manuela Ribadeneira toma las latitudes como elementos que evidencian no solo el poder sino también las relaciones del lenguaje y simbología de poder y delimitación cultural. Ribadeneira “Ha trabajado durante largos años sobre los temas ligados al debate territorial, político e identitario y de manera específica sobre los ritos de posesión de territorios”.⁶

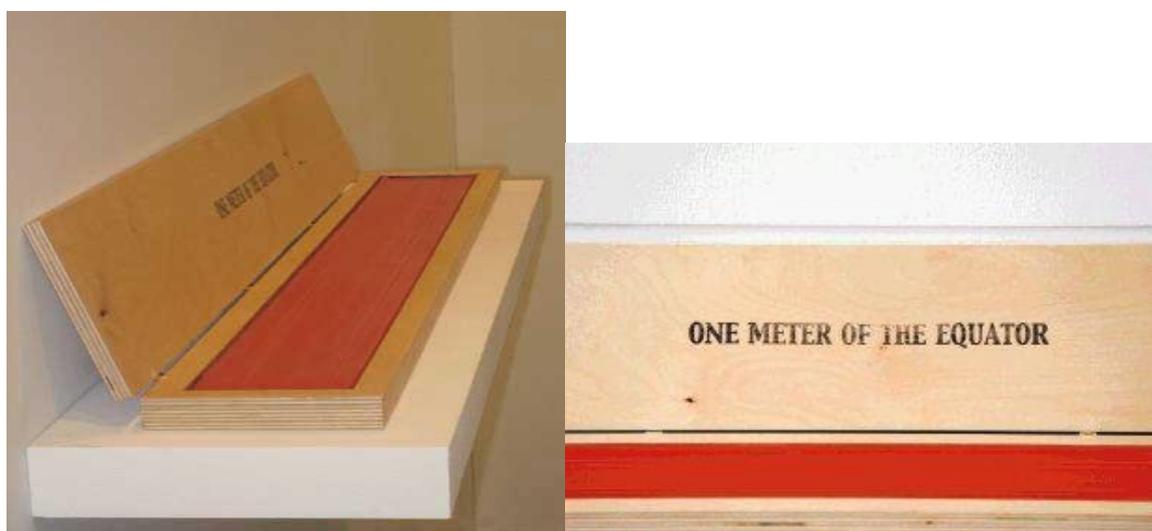


Figura 1.2.3

Un metro del ecuador. PVC y caja de madera [edición de] 40'076.000 [número de metros de la circunferencia de la Tierra] 4 x 104 x 14 cm, 2007.

Partiendo de símbolos o elementos visuales globales que determinan espacios y territorios paso a la obra de Saidel Brito. Respecto al artista, Rodolfo Kronfle señala:

(...) parte de un ingenioso empleo de estrategias de apropiación de referentes que no son fácilmente reconocibles, pero cuya aguda elección apela sin embargo a densas

⁶ Manuela Ribadeneira, *FORMATO PORTAFOLIO, Project Room*. (Quito: Arte Actual Flacso, 2012) <http://arteactual.ec/formato-portafolio-manuela-ribadeneira/>

significaciones culturales. Si la apropiación como herramienta se ha encargado de lidiar con imágenes de formas culturales dominantes, aquí hay una desviación importante⁷.

Partiendo en procesos pictóricos que se enfrenta actualmente la pintura y sus diferentes simulaciones de la realidad me interesa destacar en la obra de Saidel, su carácter de producción, que se ha visto persuadida por el juego con lo real históricamente hablando.

Cómo a partir de su obra entabla asociaciones de tiempo, espacio y materiales en correlación con la actualidad. Rescato estos elementos que junto al juego con el archivo histórico crean un nuevo imaginario y un nuevo contexto social. Tomando como protagonista de la producción el registro como alternativa inmediata ya que éste sufre variaciones de contexto y se lo híbrida hacia nuevas lecturas.

De cierta manera encuentro una armonía y un desorden controlado en sus obras, cómo efectúa capas sobre capas para crear un grado de confusión y penumbra en las obras, cómo engaña al espectador al ubicar diversas clases de elementos y cómo esta situación produce preguntas de por qué estas circunstancias. Me interesa esa connotación hacia lo irreal y lo catastrófico, hacia el borrado de las capas para crear una nueva realidad. Cómo esas relecturas de la pintura mediante las diferentes tonalidades que se generan en las piezas pueden remitir a enfrentamientos históricos. O, cómo mediante este proceso se puede indagar en puntos importantes de la historia que no han sido revalorizados. Y, a la par entabla relaciones de tiempo y espacio generando conflictos desde la pintura, y como este medio puede partir desde el archivo fotográfico para reelaborar nuevas lecturas del pasado en la actualidad.

⁷ Rodolfo Kronfle Chambers, *Playlist 2007-2009 - Proceso – Cuenca*, Grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador (Cuenca: Río Revuelto, 2009)
<http://www.riorevuelto.net/2009/10/playlist-2007-2009-proceso-cuenca.html>



Figura 1.2.4

Que la multitud conviva. Acrílico y marco de madera sobre la pared.

Podemos rescatar también en la producción de Oscar Santillán, su acercamiento con los sistemas de poder mediante el uso de la pintura y la escultura genera cierta armonía para delimitar estos territorios, marcando procesos del mismo material.

Sobre Oscar Santillán Kronfle refiere:

(...) podemos percibir las claves del artista dentro de un esquema de realidades ficcionalizadas. Lo vimos en la delicada instalación *El Vigía* (2008), una suerte de maqueta arquitectónica arrasada, representando una ciudad arruinada donde majestuosos edificios se encuentran inmersos en la soledad y el silencio. Pero la fragilidad que transmiten los convierte en ruina por partida doble, sus restos no son de materiales sólidos, sino que delatan la paradójica precariedad/sutileza de una construcción escamosa, realizada con pintura “soplada” que sido rasqueteada de edificaciones cuyas fachadas ya acusan las inclemencias del tiempo.

Con estos detritos de lo real Santillán alcanza registros líricos afines a lo que puede verse como una tradición de siglos: se puede trazar con facilidad la fascinación que ejercen las ruinas en el arte, y *a la vez*, bien pudiera hablarnos además del devenir de la pintura, un género que interesa particularmente al artista y sobre el cual ha cavilado a partir de su misma materialidad.⁸

⁸ Rodolfo Kronfle Chambers, *Óscar Santillán - Un fantasma que recorre el mundo -dpm.* (Guayaquil: Rio Revuelto, 2009)

Elijo *El Vigía* de Santillán por la manera en que conviven las formas en la obra. Con metodologías de ruinas, desuso y materiales; jugando con la precariedad del material y a la vez planteando nuevas formas de entender dicho origen y devenir, elaborando un nuevo discurso desde el. Pero a la vez, cómo comprende el problema de las jerarquías del control precario en prácticas actuales contemporáneas, la manera en que éstos factores intervienen en problemáticas de control y de manera sutil ejercen cuestionamientos a las prácticas pictóricas actuales. Santillán, se vale del medio para devenir en una propuesta cargada de sentido y ficciones. Me interesa la manera explícita que le da nuevas lecturas al proceso pictórico como desconfigurar el material por completo, que básicamente es pintura y lo replantea en términos contemporáneos ligando la pintura directamente al proceso escultórico.



Figura 1.2.5

El Vigía (versión 2009). Extracto de pared.

En la obra de Stefano Rubira podemos encontrar situaciones donde la carga y el contexto histórico son inmediatos:

El reparar en aquello como un gesto calculado que sin embargo invocaba de una manera poética un hecho histórico subvalorado y hasta manipulado, un acontecimiento sujeto a reivindicaciones aún latentes en el contexto político actual. También comienza a hurgar

<http://www.riorevuelto.net/2009/07/oscar-santillan-un-fanstasma-que.html>

en el potencial lírico que evocan determinadas fotografías históricas extraídas de fuentes documentales.⁹

La obra de Stefano se ve persuadida por el juego con lo real históricamente hablando. Subyace en la manera que tiene de entrar en armonioso contexto con sucesos históricos que van de la mano con su archivo; como entabla relaciones de tiempo, espacio y materiales en correlación con la actualidad. Rescato el juego con el archivo histórico, con la manipulación de dichos elementos. A veces juega a repensar la historia, lo que pasó y lo que no sucedió; otra compone de manera fugaz y personal relaciones y citas al del mismo archivo. Crea debates como conflictos o situaciones que surgen a partir de problemáticas históricas, las cuales se pueden volver a reinterpretar y hacerlas vigentes e importantes en las prácticas actuales del arte; como estos elementos o visualidades crean un grado de importancia y convivencia entre estos dos mundos.

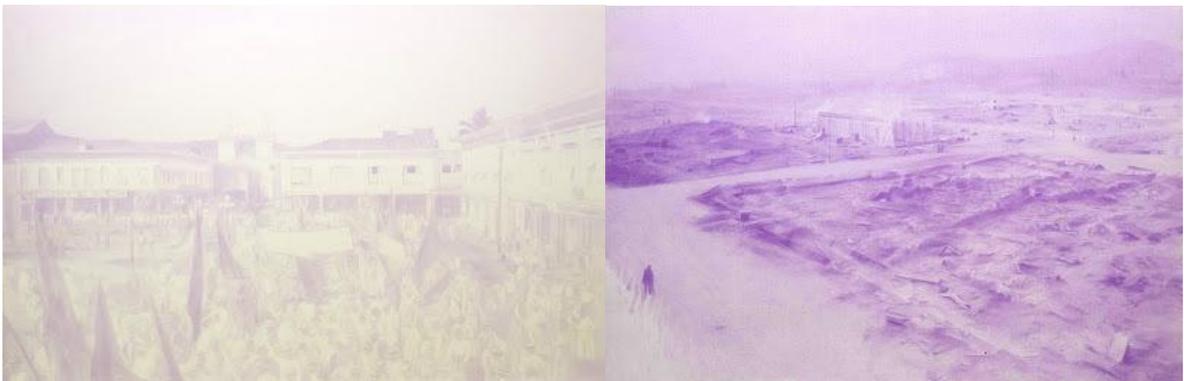


Figura 1.2.6

De la serie Curaciones. Pigmento de violeta de genciana sobre sabanas.

Podemos identificar en Lalimpia ciertos componentes políticos territoriales que se hicieron visibles en “(...) la instalación de un guinguringongo monumental, atravesado

⁹ Rodolfo Kronfle Chambers, *Curaciones*. (Guayaquil: Rio Revuelto, 2007)
<http://www.riorevuelto.net/2007/12/stfano-rubira-curaciones.html>

sobre la línea fronteriza entre Ecuador y Perú, abordan, desde el absurdo, de una manera sublimada pero inquietante, temas de identidad, historia y política”.¹⁰

Cuando lo absurdo crea coordenadas de control en la convivencia diaria de un pueblo escaso de identidad que busca aceptación mediante legitimaciones erróneas de su historia y su pasado; y busca imaginarios precarios a la vez que, en las prácticas contemporáneas, resulta en la realidad que me enfrento para crear. De esta manera me veo obligado a rescatar y hacer evidentes las maneras de pensarse y verse incluido en problemáticas de territorio, de control y poder político. *Puesto de Control* crea imaginarios de lo imposible, ese juego que pretende crear imaginarios inmediatos en las propias derivas de sí mismo. En un momento estar en Ecuador y al mismo tiempo en Perú con un simple juego. Las cargas históricas y contextuales juegan desde la geografía y la quiebran, se crean nuevas geografías sociales y culturales imborrables que forman parte de una metáfora: el alcanzar o verse perpetrados en estas instancias identitarias.



¹⁰ Rodolfo Kronfle Chambers, *La limpia: balance de una década*. (Guayaquil: Artículo de la Revista Mundo Diners - Edición de Agosto, 2011) visto en <http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html>

Figura 1.2.7

Proyecto Puesto de Control. Acrílico sobre cartulina. 2008.



Figura 1.2.8

Proyecto Puesto de Control. Acrílico sobre cartulina. 2008.

Mauricio Bueno concibe de manera arbitraria componentes arquitectónicos y naturales, los cuales son protagonistas en su producción para finalmente jugar con la visualidad y entendimiento del espectador.

(...) la referencia obligada de las pinturas donde Mauricio Bueno intenta generar una cuarta dimensión dentro de un espacio bidimensional mediante la perspectiva, es Rene Magritte, quien también plasmó una serie de ventanas, con el fin de alcanzar nuevas formas de percibir la realidad. Mauricio Bueno, al igual que Magritte, interroga al espectador sobre la forma en que aprecia el espacio que habita. De esta forma, Bueno cuestiona al espectador como artista y también como arquitecto, desde una perspectiva consciente y premeditada.¹¹

Me interesa describir dos aportes que considero fundamentales de la obra de Bueno, por un lado, la relación que tuvo con el espacio (arquitectónico). y por otra la noción o la

¹¹ Susan Rocha, *Trayectoria y propuesta artística MAURICIO BUENO: HORIZONTES VARIABLES CAC.* (Quito: Rio Revuelto, 2012)
<http://www.riorevuelto.net/2012/12/mauricio-bueno-horizontes-variables-cac.html>

cercanía que tuvo su obra con la naturaleza que al final ambas convergían en una sola pieza o razón de estudio. Sobre Bueno, Hernán Crespo Toral nos dice:

(...) rompe el espacio real para crear un nuevo espacio, no ya ficticio o sociológico, como es característico de lo pictórico, si no que introduce al espectador en un ambiente insólito donde, necesariamente es actor, con un lenguaje totalmente contemporáneo nos enfrenta a unas circunstancias permitiéndonos, más bien dicho, forzándonos a entrar en un espacio dialectico, a la vez estático y dinámico. Crea, así, un maravilloso laberinto y nos introduce a perdernos en callejones donde anida una luz descarnada y aprisionada. Que a la vez conjuga esas necesidades que tiene la perspectiva de salirse de la pieza mediante estas referencias más arquitectónicas que posee la obra de Bueno.¹²

Tratando de entender las nuevas y viejas dinámicas que han tenido varios artistas. Al presentar o referirse a espacios obsoletos, abandonados y decadentes en su obra dentro del Ecuador, me parece particular como en esta pieza de Bueno nos invita sutilmente a introducirnos como espectadores, de tal manera que podemos recorrer y ser parte de la misma. Esos amplios planos de ligereza pictórica que nos envuelve, donde Bueno logra que se forme un recorrido imaginario o, si bien se puede decir, que el espectador se envuelva por los lienzos mismos, por su ligereza y juegos de perspectiva arquitectónica.

La arquitectura y el arte crean un encuentro lo cual advierte Bueno de manera silenciosa, que una vez que el espectador se haga parte de la obra no pueda salir de ella y se sienta atrapado en el juego entre ilusión y realidad. Este espacio irreal al que nos invita Bueno, sus planos y cambios de perspectivas contrarias entre sí, nos encontramos sumerge dentro de ella rompiendo convencionalismos de la obra artística y se deja ceder por un público que no cuestiona, sino que rompe las perspectivas entre obra de arte y objeto.

Manuel Esteban Mejía dice que “Bueno, conjuga provocativamente arte y arquitectura en una obra sorprendente por su dimensionalidad precisa”.¹³ Mientras a la vez connota con esa

¹² Hernán Crespo Toral, *El espacio del espacio*, (Quito: La galería. Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977 -1999).

¹³ Manuel Esteban Mejía, *El espacio del espacio*. (Quito: La galería. Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977 -1999)

realidad que posee las dos particularidades y sumerge criterios propios y cuestionamientos entre sí, creando múltiples imaginarios entre público, espacio y pintura.



Figura 1.2.9

Por otra parte, Galaor Carbonell indica que:

(...) estas piezas provocan agudas consecuencias visuales, tanto sobre las paredes que las sostienen, como sobre los pies que sostienen al que mira. Pues la de estos rectángulos no son las tres dimensiones de los objetivos volumétricos; poseen la tridimensionalidad inherente a la planimetría deformada por la seudo-perspectiva (la modificación de sus dos nominalmente únicas medidas).

Como el plano rechaza cualquier intervención sobre su superficie, difiere la acción de las tres medidas hacia la pared. Y la pared se tuerce, hacia arriba, o hacia los lados. O hacia abajo, dependiendo de la modificación dimensional efectuada”.¹⁴

Es muy notorio su juego con las perspectivas, como introduce varias en mismo lugar y como mediante la disposición de montaje crea aún nuevas perspectivas; y, a la vez, invita

¹⁴ Galaor Carbonell, *Los rectángulos de 3 dimensiones de Mauricio Bueno*. (Bogotá: 1980, Quito: La galería (1977 -1999). Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, EC.)

a que todas sean recorridas y descubiertas de manera que rompa ya con la disposición de la pieza única acallada sobre la pared, sino que ve de manera sutil la mejor forma de ver y entender su visualidad.

Al igual que crea imaginarios con la naturaleza involucra elementos de acceso diario, como en este caso ventanas o edificaciones, transmitiendo esa sincronía entre arquitectura y naturaleza. Narrando o queriendo escapar de sí misma nos hace recorrer un campo ambicioso del cual no queremos partir. Así mismo elabora recreaciones de nubes pasando por dichos espacios, estos elementos intangibles que recorren el mundo y que de manera directa Bueno las atrapa en esos marcos o ventanales, haciendo de ellas mismas sus propias esclavas; resaltando o creando ese cuestionamiento de libertad que tienen estos elementos con el mundo, teniendo con todos estos antecedentes un recursos que indagan y que al final convergen desde el territorio, espacio y naturaleza para asentar bases propias en sus investigaciones, por otro todo esto suscito cierto grado de interés y acercamiento a la naturaleza y la abstracción conllevándome a un análisis desde lo propio entendiendo el paisaje y sus posibles alternativas.



Figura 1.2.10

Ambiente, Gravedad Visual 1979. Acrílico / Lona.

1.3 Pertinencia del proyecto

Las discusiones sobre territorio, divisiones, metodologías de trabajo y vigilancia toman relevancia en esta investigación eligiendo como medio detonante el dibujo, la pintura y la escultura, elementos compositivos para asentar bases o interpretaciones propias. En estos elementos se puede ver reflejada una tradición artística, pero a la vez recalca, compone y metaforiza en la misma construcción por sus labores de inserción manual y de producción, como patrón de un hecho creador y de ejercicio humano. Por otro lado, estos elementos incentivan la construcción de conceptos de poder que elaboran divisiones y toman importancia partiendo desde la idea de entender el concepto de frontera y sus componentes que la crean.

Promoviendo elementos de repetición o maneras tradicionales intento realizar situaciones donde la labor humana está marcada y evidenciada pero que, no se presenta de manera literal el elemento que realiza ese acto. Firmas de tratados, divisiones territoriales y ceses de tierras se podrían ver analizadas y representadas desde la abstracción en la pintura creando alternativas desde el paisaje y a la vez extrayendo del mismo el territorio de estudio. A la par entro en la creación de un contraste con la cromática y escala de grises para evocar un pasado precario, triste y borroso que casi no muchos recuerdan y, los que evocan este pasado es porque carecen de su propia conciencia. A la vez entro en sintonía con el color amarillo y sus diferentes tonalidades, el cual es representado como medio separatista de estos territorios, que son marcados y representados como fronteras mediante el uso de la línea amarilla. Con el amarillo intento irrumpir y descomponer la imagen y el recorrido por la obra.

Ana Rosa Valdés aclara que el estudio en el que me encuentro actualmente:

(...) indaga sobre la frontera como dispositivo de separación y restricción de libertades para quienes las habitan, transitan e imaginan. Su estrategia para representar el límite tiene como referente el uso convencional del amarillo para señalar los lindes de los territorios, pero el artista se aleja de tal normalización para reflexionar sobre el concepto

de frontera en la cultura. Para ello traza líneas que dividen azarosamente los espacios.¹⁵

Tomo la misma interrogante que en la instalación de Ribadeneira *1 metro de Ecuador*; esta vez desde otro medio de acción: el dibujo torna ese misticismo que requiere y de igual manera evidencia procesos históricos, los vuelvo hacia una realidad borrosa en la que pretendo dejar claras bases de estos hechos, pero siempre viendo hacia el presente o el futuro próximo.

Elementos tradicionales que señalo se vuelven visibles y pueden revalorizarse en una práctica contemporánea, teniendo en cuenta que ya el dibujo se desprendió de toda acción primaria y es un elemento propio y jerarquizado en la tradición y sus diferentes vertientes. Y si bien entendemos que el arte actual está para cumplir ciertos requisitos, registrar el paso de nuestras acciones en una sociedad precaria y autónoma, y es el encargado de marcar ese archivo de contexto. ¿Cómo evidenciar toda esa pertinencia por defecto de los medios utilizados?

Creo que, así como el dibujo, la pintura también es un medio de exploración vigente. De hacer visibles estudios, no solo de visualidad sino también analizar y comprender el uso de materiales y paletas remitirse al porqué del color, el soporte y los medios utilizados. ¿Cuál es la naturaleza de estos términos para intervenir y crear una realidad en un contexto?

¿cómo provocar una extrañeza que a la vez cause sensaciones de conflicto y analice valoraciones en cuanto a lo que se produce y se pretende decir, o, de manera periódica emular una postura cualquiera?

Considero que el pliegue de capas o la sobre posición de imágenes es relevante para elaborar un discurso, partiendo de la obra de Brito me interesa reelaborar nuevos discursos,

¹⁵ Ana Rosa Valdés, *Líneas Vacías: exposición de Leo Moyano en el MAAC*. (Guayaquil: ParalajeXYZ, 2019) <http://www.paralaje.xyz/lineas-vacias-exposicion-de-leo-moyano-en-el-maac/>

políticos y pictóricos tratando de entender cómo la pintura toma ese grado de comprensión con la realidad, pero a la vez no la emula.

Por otra parte, Rubira y Cardoso develan en la pintura mimética ciertos componentes de composición e históricos, que a la vez sitúan su producción comprendiendo el porqué del uso de la pintura tradicional, el uso del color y la geografía en Cardoso. Y, finalmente, en Rubira el material de curaduría y las fuertes citas a periodos borrosos de la historia local pero siempre saliendo del grado repetitivo, haciendo énfasis en el paisaje que estudian y marcando características propias de su paleta y redacción del discurso. Pero, aun así, considero que para mi producción no es necesario llegar a ese grado de acercamiento técnico, ya que lo que se pretende lograr es un momento de acción y de caos desde la pintura, no haciendo relevante más el grado fotográfico que pictórico y destacando el uso de algunos patrones y distanciamientos por el uso del color en mi paleta que obliga al espectador a no entender la obra desde cerca sino que invita a que tengan que alejarse para relacionar y entender lo que se presenta, proyectando nuevos desenlaces, nuevas formas de entender el contexto en el cual nos desarrollamos.

Me interesa destacar las situaciones de vigilancia y control en mi investigación de tal manera como en algún momento lo marcó Lalimpia; creando esas coordenadas o direccionamientos de entender no el presente sino el pasado y así referirnos a un presente y futuro inmediato de una manera en el cual se entiendan estas problemáticas, sus precariedades y todo lo que conlleva largos procesos inestables de presidencias caducas y largos momentos de corrupción. Mediante la instalación puesto de control se pretendía plantear varios enunciados, pero creo necesaria el seguir ahondando en estos temas si bien tenemos las fronteras sobre nosotros, de manera en que esta vez el paisaje se verá interrumpido por la pintura; la pintura como medio de separación propia, como subyace en los mapas ese color amarillo que divide pero que no existe.

Tengo alto interés en la irrupción de la visualidad del paisaje; un paisaje que moleste, que sea cuestionador, que cause extrañeza y malestar, que el espectador, como en la obra de Bueno, se vea sumergido dentro de él; pero que marque esa transitoriedad por la división desmarcada en la obra de Bueno creando nuevas perspectivas de imagen a la vez se pondría en tensión la idea del montaje como detonador de todo esta extrañeza posicionaría ciertas vertientes desmarcando la cita directa y redefiniendo un nuevo discurso.

1.4 Declaración de intenciones

Partiendo de lo antes mencionado en la valorización de las temáticas y conceptos que se pueden abordar hoy en día en las prácticas contemporáneas del desarrollo en el arte; ¿cuál es el grado de importancia en la interpretación desde el dibujo como una repetición manual y como práctica de abordaje a temas políticos? ¿Cómo relacionar la condición pos media, propuesta por Krauss, con el uso del dibujo, la pintura y el archivo fotográfico?¹⁶

Teniendo en cuenta el contexto artístico, los medios actuales y sus diversas posibilidades; ¿cuál es la vigencia y alcance de dichas técnicas, pintura y dibujo, en mi producción?

En el contexto actual que se encuentra Sudamérica, ¿es relevante seguir hablando desde la mirada de lo propio o es necesario redefinir nuevas lecturas colectivas? Ya que mi producción se ve relacionada con acontecimientos históricos que involucran eventos y grupo de personas específicos, ¿es adecuado revivir sucesos que han sido superados u olvidados reactivando debates políticos?

¹⁶ Rosalind Krauss, *A Voyage in the North Sea. Art in the Age of Post- Medium Condition* (1999). (Londres: WALTER NEURATH MEMORIAL LECTURES, Library of Congress Catalog Card Number 99'65176 ISBN 0/500/28207/2, 1999)
https://artecontemporaneaahc.files.wordpress.com/2016/10/krauss_voyage-on-the-north-sea.pdf

Desde mi punto de vista, el contexto actual se encuentra en un devenir político e ideológico de separación. Estaría planteando desde la pintura otro grado de separación; mediante líneas vuelvo a crear divisiones que a la vez interpretan la realidad. ¿Es oportuno crear divisiones exactas que rigen a los pueblos nómadas/migrantes latinoamericanos por medio del gesto pictórico?

En las prácticas actuales donde considero que las barreras o fronteras están evidentemente marcadas; ¿cómo considero el problema de territorio que nos rodea?, ¿somos dueños del territorio que habitamos? O, ¿solo pertenecemos y actuamos aceptando pertenencia política de dicho espacio que a la vez es compartido en hogares, países y continentes?

Mirando el hilo conductor de mis preocupaciones dentro de las obras creadas y obras en proceso, no puedo dejar de lado la pregunta que se repite escondida entre la historia y la imagen: ¿qué es el territorio? ¿es posible repetirlo y abordarlo desde otro territorio como lo es la pintura actual?

2. GENEALOGÍA

Cuando la irrealidad se gesta como un símbolo y una acción de la realidad podemos percibir fragmentaciones que nos hace repensar el sistema actual de ver y entender dicho momento David Hockney expande las maneras que se tenía de percibir esa realidad creando una nueva forma de entenderla “Descomponiendo la realidad en múltiples partes y permitiendo que el ojo juegue a recomponer y “entender” aquello que ve”.¹⁷

Particularmente me centro en la relación que tiene David Hockney con el estudio que genera desde la fotografía, espacios que aluden a un juego desde lo formal, donde irrumpe en la imagen a través de la sobre posición de dicha misma, creando así un campo abstracto y perspectivas de la propia imagen, como a través de la descomposición o la fragmentación genera nuevas lecturas del paisaje. Me interesa asentar todo el proceso destructivo que tiene David Hockney para con la imagen para sintonizar mi trabajo considerando ciertos roces con la obra, al igual que el artista me interesa como desde diferentes visualidades y perspectivas podemos entender ciertas imágenes que están descompuestas dejando así la reinterpretación de la misma desde la visión desde el espectador, ubicando mi obra en esa problemática intentó descomponer ciertas realidades posiblemente citando o haciendo énfasis en la descomposición que hablo de la historia y así creando una nueva desde mi actual visión reestructurando nuevos conceptos desde la pintura elaborando ese juego visual entre crear y descomponer y reelabora un nuevo discurso, Hockney a la vez, nos sitúa en un nuevo lugar. Modificando la lectura y la visualización que pretende mostrarnos: entendemos lo que vemos, estamos predispuestos a entender lo que se muestra de una manera descompuesta-borrosa,

¹⁷ Graphia, *David Hockney, el último cubista. O la realidad fragmentada*. (S.l. Graphia, blog de una asignatura. Blog de Word Press.com. s.f.)
<https://graphia.wordpress.com/2012/03/06/david-hockney-el-ultimo-cubista-o-la-realidad-fragmentada/>

donde la incertidumbre gana, la seguridad se vuelve recurrente y solo nos presenta nuevas formas de entender y asimilar; lo cual es eventual en la reinterpretación de la misma realidad.



Figura 2.1
Gregory Swimming, 1982.

Me interesa crear desde la pintura acercamientos hacia la descomposición de la imagen mediante el trazo, la sobre posición de imágenes y manchas; creando una visualidad borrosa poco reconocible, que solo puede ser entendida vista desde una distancia no muy próxima jugando así con la estructura actual de la práctica pictórica reelaborando nuevos acercamientos a la misma desde formas básicas pero que generen al igual un discurso desde que se entiende como descomposición y composición, citando fragmentos de la historia o de la realidad próxima del paisaje.



Figura 2.2

Shibboleth. Intervención en el Turbine Hall, Tate Modern Gallery (Londres), 167 m. 2007.



Figura 2.3

Shibboleth. Intervención en el Turbine Hall, Tate Modern Gallery (Londres), 167 m. 2007.

Por otra parte me interesa destacar desde el plano de la acción y la diversidad que tenemos para entender como espectadores inmediatos, situaciones de relevancia política y migratoria, en esta problemática me acercaré a la obra de Doris Salcedo, la cual desde su contexto y problemática evidencia los problemas políticos de irregularidades migratorias que

tienen ciertos gobiernos con los desplazados territoriales generando desde su lectura, contextos desde los diferentes puntos o lugares donde se sitúa la obra, creyendo que las propuestas pueden remitirse desde un contexto, reflexiones que pueden variar desde otros, pero a la vez podrían situarse en el mismo para redefinirse desde el propio. Al deambular por estos temas que problematizan a gran parte del mundo, podemos decir que la obra en algún momento deja de tener nacionalidad o lugar propio, carece de identidad nacionalista, pero entra en sintonía con el lugar y reelabora nuevos discursos de la misma, generando nuevas lecturas de poder y territorio, así mismo al hablar de un tema se podría entender que se crean esos nuevos territorios que la obra intenta atacar desde una política de inserción del arte en la sociedad y que esta conlleve reflexiones, no desde los conceptos del arte, sino que pueda verse desplazada desde diferentes momentos y así genere y dialogue directamente con la sociedad a la que quiere representar:

En *Shibboleth* plantea temas globales y pone en debate cómo la migración se ha visto inmersa y ha tomado diversas representaciones en el mundo del arte. O, cómo a la vez, estos cuestionamientos o preocupaciones se hacen más palpables en las prácticas actuales. A manera de que siempre surgen nuevas representaciones e interrogantes de cómo se entiende y se pretende ver al mundo representando situaciones que siempre son motivadas un intento de abordar la sección de la humanidad que se ha quedado fuera de la historia de la modernidad y se ha mantenido al margen de la alta cultura occidental... Simplemente quiero abordar este tema desde la perspectiva del arte, analizando el papel que jugó el arte en La formación del estereotipo de la belleza humana.¹⁸

Por otro lado, la obra de Doris Salcedo pone en debate la manera de cuestionar el poder y las jerarquías que se ven presentes en temas y realidades políticas, elaborando relaciones entre estos discursos. Partiendo de estas interrogantes y representaciones indago

¹⁸ TATE, *Doris Salcedo, Shibboleth I*. (Londres: TATE Gallery s.f.)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>

mediante el recurso político y social, dialogando desde las prácticas manuales y tradicionales, me interesa crear desde mi perspectiva y contexto al igual que Doris Salcedo esa inconformidad con estos temas y a la vez inconformidades, desde la pintura intentó gestar acciones que interrogación la misma sintonía del desplazado creando estas situaciones en la acción pictórica, entendiendo a la pintura como un campo de acción donde presentó problemáticas y a la vez simuló una realidad borrosa que diariamente se vive, no siento tan aparte de la realidad situado ese accionar con gestos separatista creando un diálogo entre espacio acción y espectador, que a la vez deambula sobre la misma y genera su propio recorrido metaforizando el sistema de recorrido que tienen dichos agentes desplazados y así entendiendo a la pintura y el dibujo como eje conductor de la misma, donde podemos representar problemáticas creyendo desde lo personal que no se podrían regular pero si crear cierto grado de reflexión que aluda a estas transitoriedades que tiene la política separatista y geográfica desde su concepto como nación fronteriza, planteando representaciones desde los propios medios utilizados , medios que creería desde su propia labor se podría encasillar o ser parte de estos fines; asentándose en la misma producción artística y la manera en que creamos acercamientos mediante estas propias naturalezas. creemos que se podría declarar desierto todo, al final no contribuye en la forma de entender estas preocupaciones que son relevantes desde todos los puntos posibles, al igual:

Podemos entender en la obra de Francis Alÿs serios cuestionamientos que ha desarrollado y puesto sobre mesa de debate, preocupaciones en:

Distintos episodios de una larga narrativa que puede tomar dimensiones épicas. Alÿs trata sobre migraciones, política global, lo urbano y procesos sociales que profundizan en la reflexión crítica de la sociedad contemporánea.¹⁹

¹⁹ Daniel Montero Fayad, *La pintura como exceso. consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente*. (México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXXIX, número 111, 2017) <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8935>



Figura 2.4

Me interesa destacar de Francis Alÿs un plano general de su producción; sus interpretaciones y cuestionamientos en cuanto a una reflexión crítica de la sociedad. Encuentro en esta propuesta interés por el hecho de entablar las problemáticas existentes entre espacios casi contemplativos las diversas maneras de cómo un ser, es desplazado por campos políticos de control e ideologías. Se torna evidente la manera en que Alÿs toma el tema migratorio para evidenciar cortes y vacíos que está produciendo nuestra historia próxima.

También me es relevante su accionar desde el material, el registro de archivo. El boceto se convierte en un personaje importante en el entendimiento de estas prácticas. Mediante gestos y acciones en la pintura, permitiéndose a sí nuevas lecturas de la misma. De igual manera, sus intervenciones en el espacio son importantes para entender su obra. El proceso que conlleva trabajar de manera política en espacios particulares tiene como

resultando verse inmerso en situaciones más próximas desde aquellos lugares que no todos ven y entienden, igual que esto, implicaría trabajar de manera más evidente y próxima a estos espacios, así desde otra mirada que se tiene desde fuera pero entendido como es serlo y acentuando claras bases de comprensión, a la vez que no sería pertinente trabajar desde fuera sino desde su propia mirada, esto conlleva que varios procesos.

La pinturas, dibujos y esculturas en el estudio de Alÿs, que a menudo permanecen allí durante años, recogido y puesto de nuevo, a veces trabajado, a veces destruido, a veces utilizado como puntos de partida para nuevos trabajos. Cada demora en dejarlos salir de sus manos aumenta. El potencial para que se reconfiguran de alguna manera recientemente productiva. Sus dibujos en particular, llevan las huellas de la revisión sin fin. Al final son palimpsestos de superpuestos. Trozos de papel, unidos con cinta adhesiva. Las obras que son performativas pueden ser constantemente probado en nuevas situaciones, diferentes países.²⁰

²⁰ Russell Ferguson, *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. (California: Hammer Museum, 2007) <http://francisalys.com/books/HammerBook.pdf>



Figura 2.5

Francis Alÿs. Fragmento de *The Cut*, 1993-2015. Acción, óleo sobre tela y video.

Una sierra eléctrica irrumpe en la armonía de la galería y de la pintura misma para dar paso a un quiebre evidente a cientos de años en la tradición pictórica. Es relevante acentuar este punto, Alÿs mediante esta acción pone en cuestión la transición de la pintura contemporánea y sus nuevas posibilidades, de esta manera dialoga entre pintura y objeto generando en la pintura un recorrido menos convencional.

La pintura de Francis Alÿs pasa de ser acompañante de sus obras fílmicas a tener un rol inventivo propio. Es una pintura subordinada a un balance de signos y medios, donde por momentos puede aparecer como un individuo aislado, para más tarde acudir como parte de una corporación. El papel tanto epistemológico como retórico de los cuadros y dibujos de Alÿs nunca es fijo. De hecho, en sus proyectos recientes pareciera que el artista explora, a través de su pintura, las posibilidades de un determinado modo de pensar-pintar en relación con sus proyectos y filmes. Los conjuntos de esas modalidades de pensamiento en pintura forman un diagrama prácticamente estructural, tan

sistemático como las operaciones algebraicas entre lo poético, ético, estético y político de sus intervenciones sociales.²¹

Me interesa señalar la importancia y relevancia de estas acciones que tiene en la pintura conllevando cierto roce desde mi producción mediante el uso de archivo y acciones desde la pintura y sus posibles montajes parto a investigar o remitirme en que es la pintura actual o como se la concibe a la misma y pensándose si es relevante que los otros medios de acción en el arte, creando así una acción que la pintura no sea solo una obra más en la pared si no que pase a ser un objeto:

La pintura opera como un medio entre medios, dentro de una práctica que ocurre en relación con una movilización específica de agentes sociales y contextuales, formas diversas de imaginación, y espacios dotados de una significación ejemplar. Superpuestos en el tiempo, pero distribuidos en tres continentes, los proyectos ofrecen perspectivas complementarias, pero imposibles de subsumir a un principio unificado. Se ofrecen, por consiguiente, como un ensayo en la práctica sobre las posibilidades de articulación del binomio de la pintura y la acción.²²

Teniendo en cuenta nuestra locación, estamos en continuidad con las otras piezas y de igual manera invita a un recorrido metafórico de la misma. Una nueva reelaboración del discurso pictórico me ha llevado a crear de manera general recorridos metafóricos por las distintas obras. Es relevante en la percepción de algunas obras que evocan al recorrido del espectador; me interesa crear esa tensión entre lo real y lo imaginario -que forme parte de alguna manera de ese momento- y en algún punto no se distinga entre realidad o ficción.

²¹ Artishock, *FRANCIS ALY'S: Relato de una negociación y Hotel*. (S.l. s.f.) <http://artishockrevista.com/2015/04/08/francis-aly-relato-una-negociacion-hotel-juarez/>

²² Daniel Montero Fayad, La pintura como exceso. consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente. (México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXXIX, número 111, año 2017) <https://repositorio.unam.mx/contenidos/8935> http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200091&lng=es&nrm=iso



Figura 2.6

Watchtower (Hochsitz), 1984. Enamel paint on bubble wrap. 3000 mm. x 2250 mm.

Considerando entre visualidad y objeto que representa diferentes gestos, medios y conductas de control para con la sociedad me interesa destacar la obra de Sigmar Polke, quien elabora un panóptico desde otra visualidad jugando con los tipos de fondo e imagen que se puede llegar a tener desde la imagen (...). “En algunos de sus trabajos como Lager (1982), en el que alude a los campos de concentración, y Hochstand (Torre de Vigilancia, 1984-1988), en el que aborda el sentimiento de culpabilidad alemana ante su pasado nazi, su posición y lo que se podía llamar su mensaje están claros, en otros domina una cierta ambigüedad, sobre todo en aquellos en los que recurre a la multiplicidad de imágenes (de la historia del arte, del cómic, de la alta y la baja cultura, etcétera.) que utiliza a modo de comentario fragmentario, entre cínico e irónico (el propio artista calificó la pintura de ignominia) de la saturación icónica que sufre la sociedad: “lo que me interesa son los procedimientos en sí por sí -dice S.

Polke-. El cuadro en realidad no es necesario. La idea que algo pueda ser completo es algo absolutamente demencial”.²³

De cierta manera divaga en hechos históricos para resignificar su contexto y su realidad, a la vez que estudia toda la carga que, esta figura conlleva. Me interesa la imagen de la torre de vigilancia y la manera que esta imagen adopta en la contemporaneidad, posturas de control y vigilancia en una sociedad precaria se hacen evidentes en la actualidad seguimos percibiendo claras conductas de control a las que aludimos al diario transitar teniendo desde la pintura una carga de control y repetición inspeccionado en estos elementos su carga cognitiva reelaborando nuevos procedimientos que conlleva a preguntarme estos elementos nos siguen custodiando o son las personas quienes ya en la actualidad las custodian entonces entendemos el papel de este elemento ya como caduco y entendemos a la sociedad como la responsable de vigilarse a sí mismo de separarse de realizar muros imaginarios y reales creando jerarquías entre ellos mismos dividiéndose unos de otros creando todas esas imposibilidades la sociedad se vuelve cada vez más precaria y contribuye a su propio fracaso.

Me interesa deambular por espacios transitorios donde ya la sociedad dejo de pensarlos son vacíos en sí mismos, aunque acudamos a ellos diariamente:

El análisis del concepto de heterotopía, explicado por Michel Foucault en su conferencia “Los espacios otros”, tiene importancia dentro del proyecto general de una historia crítica del pensamiento. Las heterotopías pertenecen a un tipo específico de espacio, que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades, se pueden clasificar según el tiempo o el lugar al que pertenecen y abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas.²⁴

²³ Anna Maria Guasch, *Sigmar Polke, Los Valientes duermen solos. El arte último del siglo XX - Del posminimalismo a lo multicultural.* (Madrid: Alianza Forma, Sueño n724, 2000)
<http://losvalientesduermensolos.blogspot.com/2012/04/sigmar-polke.html>

²⁴ María Cristina Toro Zambrano's, *El concepto de la heterotopía en Michel Foucault*, (Colombia: Cuestiones de filosofía Vol 3 - N21, artículo de investigación, 2017)
<https://www.researchgate.net/publication/322943365> El concepto de heterotopia en Michel Foucault

Las lógicas que carecen de sentido debido al poder absoluto, me son relevantes para marcar la continuidad entre tiempo y espacio. Y, cómo estos temas se ven asentados en sociedades precarias que aíslan a cierta clase de habitante y prácticamente viven en los bordes de las sociedades y se convierten de manera eventual en imaginarios; en una pirámide jerárquica de clases y élites dominadoras. Ya que la sociedad crea lógicas propias de exclusión y regularidades, hace que estos cuerpos se vuelvan vulnerables en una sociedad y a la vez esos grados de poder y control se vean socializados en el diario transitar.

Para Foucault el objeto "Serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos"²⁵ (Foucault). Espacios reales: sin ninguna connotación de irrealidad pero que a través de todas estas circunstancias logre convertirse en un imaginario inalcanzable para muchos de manera que todo esto fluya repensados los mismo, creando el rompimiento de toda esa irrealidad a la que pretendemos aludir.

No obstante, creo que hay -y esto vale para toda sociedad- utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que podemos situar en un mapa, utopías que tienen un lugar determinado, un tiempo que podemos fijar y medir de acuerdo al calendario de todos los días. Es muy probable que todo grupo humano, cualquiera que éste sea, delimite en el espacio que ocupa, en el que vive realmente, en el que trabaja, lugares utópicos, y en el tiempo en el que se afana, momentos ucrónicos.²⁶

Me interesa desde un pensamiento crítico analizar toda la carga que tiene la era actual con las situaciones que se dan en el área de lo político geográfico y como entendemos desde diferentes puntos de vista el problema de territorio o bueno si es de otra manera y como lo concebimos o creemos entenderlo y asentarnos en dicho espacio que es imaginario irreal e inalcanzable para muchos, "Por otra parte, los problemas de espacio son igualmente comunes a las tres (seguridad, territorio, población) en el caso de la soberanía la cosa va de suyo, porque ella aparece ante todo como algo que se ejerce en el interior del territorio. Pero la disciplina implica una distribución espacial y creo que la seguridad también"²⁷ (Foucault).

²⁵ Michel Foucault, *Topologías (Dos conferencias radiofónicas)*

²⁶ Michel Foucault, *Topologías UTOPIAS Y HETEROTÓPIAS < Los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar*

²⁷ Michel Foucault, *SEGURIDAD, TERRITORIO, POBLACION. Curso en el Collège de France (1977-1978)*

Elementos que crean control y disciplina en una sociedad marcada por delimitaciones geopolíticas resultan en situaciones precarias de identidad de sustento propio derivado del concepto de noción de lo propio y lo ajeno. Consecuentemente, esto crea relevancias en las situaciones geográficas que atacan cada día en el mapa y lo vuelven irregular; pero a la vez, cómo esto se desclasifica, se vuelve mutante en sí mismo y crea nuevas posibilidades de entender un nuevo concepto de nación en la contemporaneidad.

De igual manera Andreas Huyssen atribuye la idea de la ruina desde el archivo y como esto contribuye a un nuevo entendimiento y accionar de ejecuciones de prácticas artísticas.

Cuando las promesas de la modernidad yacen en pedazos como ruinas, cuando nos referimos tanto literal como metafóricamente a las ruinas de la modernidad, a la historia cultural se le plantea una pregunta clave: ¿qué le da forma a nuestro imaginario de las ruinas en el comienzo del siglo XXI y cómo se ha desarrollado históricamente? ¿Cómo es posible que hablemos de una nostalgia por la ruina si recordamos al mismo tiempo las ciudades bombardeadas de la segunda guerra, Rotterdam y Coventry, Hamburgo y Dresden, Varsovia, Stalingrado y Leningrado? Los bombardeos no produjeron simplemente ruinas. Produjeron escombros. Sin embargo, el mercado está saturado de sorprendentes libros de fotografías y de films (documentales y de ficción, como *La caída*) con las ruinas de la segunda guerra.²⁸ (Huyssen, 2006).

A mi manera de ver, la historia de estas ciudades que fueron devastadas y el sufrimiento que conlleva todo ese proceso que resulto en escombros, creó una visualidad del deterioro, que se practica de manera que se tiene cierto rose con la historia, pero de igual forma se pretende entender el presente y revalorizar entendiendo como consecuente todos estos actos que en algún momento se suscitaron, considero es afrontada de diversas maneras en la actualidad. Pues, contribuyó y contribuye a una nueva línea de artistas que intentan no verse de una manera activista relacionados con problemas sociales; sino, que contribuyen a nuevas lecturas de la historia y cómo esta historia de alguna manera se ve marcada en ellos y sus acciones.

Parto con la idea del *no lugar* de Marc Augé, como base de mi investigación:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobre modernidad

²⁸ Andreas Huyssen, *La nostalgia de las ruinas*

es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de lugares "de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico.²⁹

Me interesa destacar en mi producción estos espacios que considero, y son espacios que han sido olvidados y han quedado en los bordes, que toman ya un punto precario en la sociedad recreando escenarios y rastreando en ellos componentes históricos o que mediante estos se pueda entender el contexto de donde vienen; lugares que solo son transitados brevemente y aparentemente ya no son espacios de creación de contenidos.

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación.³⁰

Espacios muertos pero cargados de contexto e historia resignifican procesos actuales y ayuda a contribuir a la visualidad de la ruina que pretendo marcar en mi producción igual que estos elementos están dispuestos ser habitados desde que son recorridos hasta finalmente cuando entran en relación con el arte y crean todo ese imaginario reaccionando en problemáticas más generales y creando así, un diálogo con la vida y el espacio inmediato.

²⁹ Marc Augé, *LOS «NO LUGARES» ESPACIOS DEL ANONIMATO, Una antropología de la Sobre modernidad De los lugares a los no lugares*

³⁰ Marc Augé. LOS «NO LUGARES»...

3. PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1 Obras



Figura 3.2.1

1m2 "Para todos los pueblos, para todos los tiempos" (de la serie *Incursión al Imaginario*). Acrílico sobre lienzo. Políptico medidas variables.



Figura 3.2.2

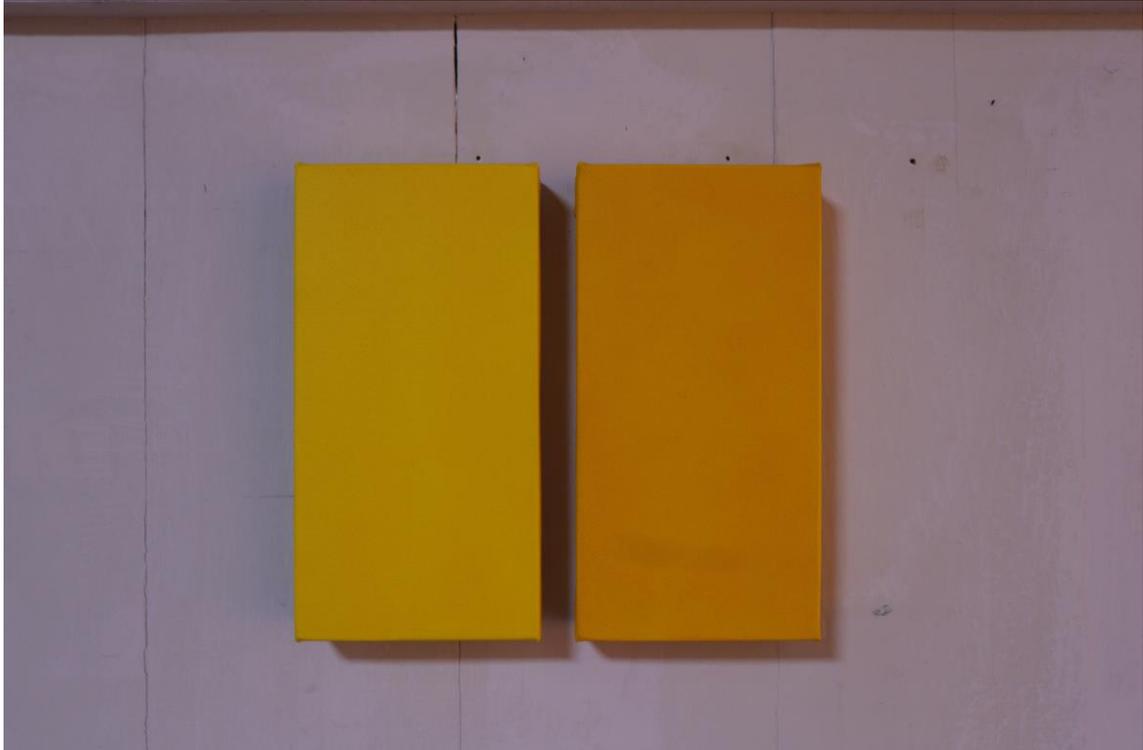


Figura 3.2.3

Napoleón Bonaparte, establecía el metro como medida universal por siempre con el lema: “*Para todos los pueblos y para todos los tiempos*”³¹. Había nacido el metro y el sistema métrico decimal.

Es así cómo me apropio metafóricamente de la medida universal denominada metro cuadrado para limitar terrenos o propiedades y reelaborar un discurso del territorio y como este se fracciona en 4 partes. En 4 lienzos un paisaje de los Andes en cromático gris es superpuesto por un gráfico del meridiano de color amarillo. De esta manera se relaciona temporalmente la creación del metro cuadrado al inscribir sobre él una ilustración moderna que establece este territorio como la mitad del mundo.

Estos 4 lienzos que forman una parte de la obra se encuentran montados junto a un cuadro de formato grande de color amarillo, haciendo una cita directa al color característico ubicado en límites de mapas, carreteras y demás elemento de división y control catalogados por la sociedad. En este caso se hace tangible la línea imaginaria de división territorial. El cuadro amarillo de gran formato en sí es un territorio que se ve acompañado del metro

³¹ Xataca Ciencia, *El nacimiento del metro*. (S.l. 2008) <https://www.xatakaciencia.com/sabias-que/el-nacimiento-del-metro>

cuadrado; pero, al mismo tiempo, este territorio lo divido con una línea amarilla de distinta tonalidad que pasa casi imperceptible.

Cuando se intenta desfragmentar lo imaginario en la oficialidad de la sociedad nos encontramos con arquetipos contradictorios e incoherentes que nos involucran a todos. Nuestro territorio se divide y se ha dividido a lo largo de la consolidación como estado nación, carece de autonomía, se fracciona y se reparte; más no podemos huir de la artificialidad de las fronteras. A partir de esto, múltiples dinámicas se han ido perfeccionando, tal como la vigilancia dirigida de unos grupos hacia otros como un rasgo institucional centralizado y omnipresente.

Dentro de la obra se crea un hábitat de conflicto en la que la certeza de estos límites y de lo que vemos se diluye, son espacios que al recorrerlos el espectador carece de memoria y ambivalencia como sujeto hacia lo que presencia y representa.

De esta manera se contraponen diversas situaciones y significados existentes en estas dinámicas sociales. En tanto muros, fronteras, líneas y límites que pretenden ser impenetrables y definidos, logran despertar un sin número de contradicciones que los superan. Acentuando lo borroso que se tornan los intentos de control y orden cuando lo imaginario se expone como tal; una idea irreal de lo que lo humano pretende ser, pero no logra ser. Entonces la línea imaginaria como aspecto cultural y representante emblemática de la cultura nacional como línea Ecuatorial, y su presencia y representación evidente en mapas de fronteras claras y establecidas, divisorias de países y demás inventos de la sociedad para limitar problemas; logra describir a la sociedad precaria a la que pertenece y su exageración desmembrada, cuestiones que atraviesan cada una de las instituciones, creencias e ideales humanos con los que nos desenvolvemos y en los cuales sedimentamos el desarrollo de la humanidad.



Figura 3.2.4

Accidentes geográficos de la derrota. Acrílico sobre lienzo. 70 x 55 cm. c/u. 5 unidades.

Una vez consolidada la nación luego de la separación de la Gran Colombia, Ecuador comienza su camino en la historia ya como país en un territorio soberano en 1830. A su vez comienza una de las etapas más controversiales del territorio y sus límites con el Perú. En el mismo año Ecuador concreta el Tratado de Guayaquil firmado por Colombia y Perú en el año 1829. El cual es conocido como el Protocolo Mosquera-Pedemonte:

Este es uno de los documentos más controversiales dentro del Derecho Territorial Ecuatoriano, y en base a él nuestro país sostuvo que el límite entre el Ecuador y el Perú era el río Amazonas.

De hecho, este no constituye un acuerdo de límites: Sería simplemente un “Tratado de Ejecución”.

En el Art. 5: “Ambas partes reconocen por límites de sus respectivos territorios los mismos que tenían antes de su independencia los antiguos Virreinos de Nueva Granada y el Perú, con las solas variaciones que juzguen conveniente acordar entre sí, a cuyo efecto se obligan desde ahora a hacerse recíprocamente aquellas sesiones de pequeños territorios que contribuyan a formar la línea de una manera más natural, exacta y capaz de evitar competencias y disgustos entre las autoridades y habitantes de las fronteras”.

En el Art. 6, las partes convienen en que “...se nombrará y constituirá por ambos Gobiernos una Comisión compuesta por dos individuos por cada República, que recorra, rectifique y fije la línea divisoria...”.³²

Por medio de estas citas del protocolo Mosquera–Pedemonte e imágenes que registro por mi paso por la cordillera de los Andes situó los ejes centrales de la pieza.

El primero, el protocolo Mosquera-Pedemonte, un documento encontrado 43 años después de ser creada la República del Ecuador (el documento estuvo perdido por lo que su validez era nula) en donde se establecen los parámetros por los cuales se consideraría la primera delimitación geográfica de dicho territorio, atribuyéndole a la línea divisoria características constantes de estas construcciones sociales. Utilizo este protocolo como punto de partida para mi indagación sobre la línea imaginaria a través de la muestra, que marca espacios a partir de construcciones imaginarias que disponen los territorios, dividiéndolos y marcando puntos de control.

Esta pieza está compuesta por 5 lienzos de mediano formato de registro que realizo de paisaje andinos. La imagen central es atravesada por una línea amarilla que divide; la misma línea que surge a partir del momento que la idea de nación está siendo construida. Este mismo elemento o símbolo inexistente se expande y se empodera en la nación a partir de este año.

³² Efrén Avilés Pino, *Protocolo Mosquera-Podemonte*. (Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, s.l.) <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/protocolo-mosquera-pedemonte/>
Protocolo Mosquera-Pedemonte

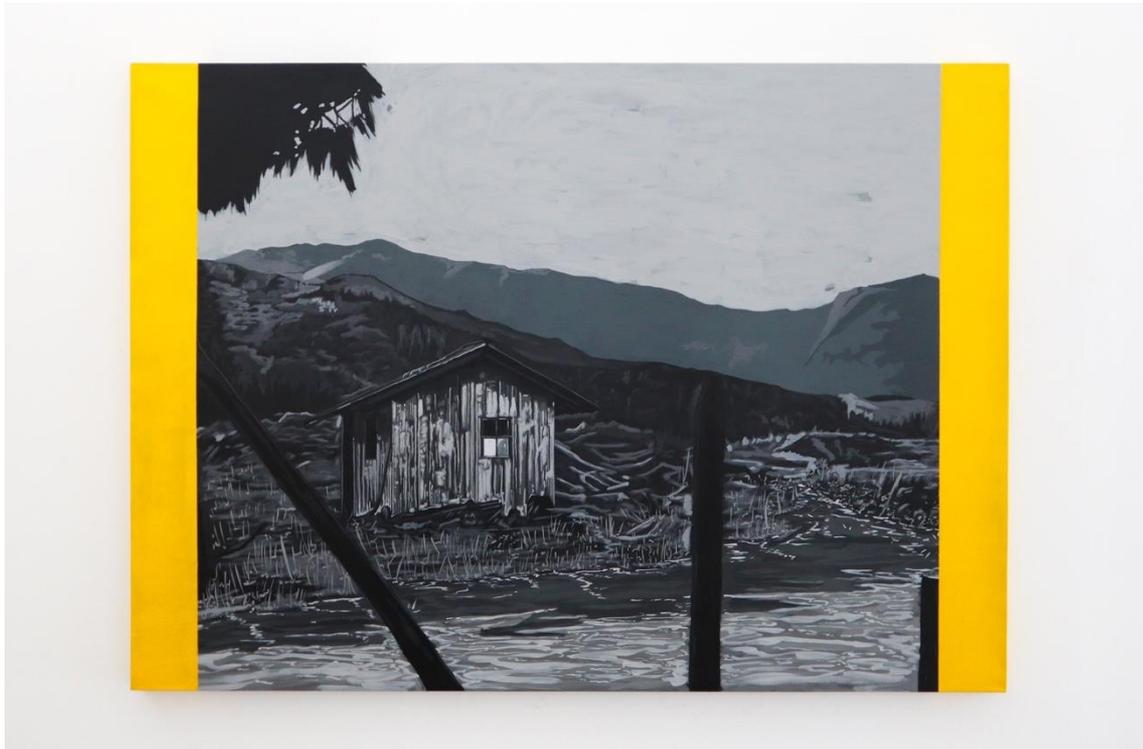


Figura 3.2.5

El último descenso. Acrílico sobre lienzo. 1.55 x 1.10 m.

Por último, en esta parte de la cronología me ubicaré en el recorrido por el Amazonas. Ubico la mirada en una casa abandonada a la orilla del Amazonas, un lugar en desuso. Una posible última morada de ese recorrido que descendía por el Amazonas y, de manera metafórica como el último vigía de ese territorio despojado, simulo la mirada de reconocimiento científico y de admiración del territorio desconocido que en algún momento tuvieron los primeros viajeros que vieron el Amazonas. “...el recorrido de Charles Marie de La Condamine, en 1743, desde Quito hasta el Océano Atlántico, descendiendo por el Amazonas, marca el inicio de los grandes viajes de los científicos europeos”.³³

Por otro lado, parto de esta idea como mito e indago en la visión propia para resignificar todos estos procesos. Abarcando nuevas comprensiones entiendo desde el paisaje toda concepción de que:

La modernidad ha sido creadora de espacios, límites nuevos y fronteras en tanto marcas metafísicas, mitológicas y simbólicas de territorios físicos e imaginarios. El espacio

³³ Camilo Dominguez y Mario Mejía Gutiérrez, *Científicos y viajeros occidentales en Amazonia*. (Colombia: Villegas editores, s.f.) <https://villegaseditores.com/colombia-amazonica-cientificos-y-viajeros-occidentales-en-amazonia>

moderno y sus fronteras son metáforas, límites que se crean, muros que se levantan para identificarnos con unos y categorizar a otros. En este breve trabajo abordamos el problema de la transformación de la idea de frontera (geográfica, cultural, simbólica, etc.) como pretexto para una reflexión en torno a las transformaciones de esa obsesión civilizatoria llamada frontera. La frontera ha sido siempre un referente en el que se enfrentan las identidades, los nombres, los símbolos, los imaginarios diferenciados: es la línea de mayor enfrentamiento entre dos alteridades. Es así como ubico este elemento en la margen de un río marcando la limitancia imaginaria que existe entre ambos territorios ubicando al custodiado en el papel de ser custodiado.³⁴

En esta obra creo un paisaje pictórico irreal que mediante distintos registros fotográficos, de paisajes y elementos de frontera, crean un paisaje fronterizo “ideal”. Por otro lado, se vuelve una obra instalativa el momento que introduzco el alambre de púas como un primer plano que de manera física limita el acceso del espectador al espacio pictórico de la obra.

Estas 4 obras descritas anteriormente son las que corresponden a la primera mitad del tiempo histórico del que abordará mi muestra. Por lo tanto, son las 4 obras que se encontrarán en la primera sala de la galería.

³⁴ Jorge E. Brenna B. *La mitología fronteriza: Turner y la modernidad*. (Xochimilco Estud. front vol.12 no.24 Mexicali, 2011)
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612011000200001

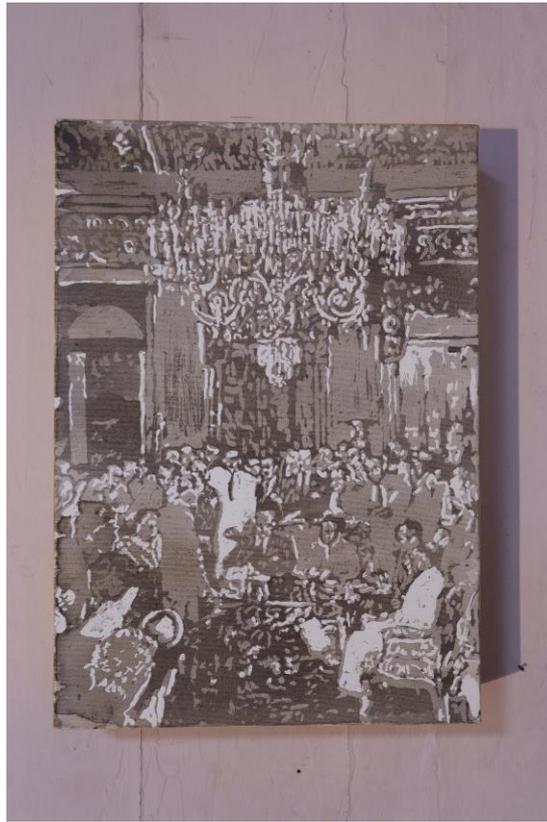


Figura 3.2.6

Bordes. Instalación (acrílico sobre lienzo). 50 x 35 x 8 cm.

El 29 de enero de 1942 se firmó el Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro, diseñado para poner punto final al conflicto ecuatoriano-peruano sobre las fronteras entre ambos países. Presentada como imagen central de la muestra de manera conceptual y de la galería en lo que concierne al espacio, recrearé el protocolo de Río de Janeiro. Partiendo del archivo directo, recrearé la imagen mediante distintos procesos pictóricos. El mismo gesto de la firma, como acto de jerarquía realizado a partir de una línea única e irrepetible, lo planteo desde el dibujo como una labor manual compuesta de líneas únicas.

Gráficamente la obra estará atravesada por una línea amarilla que recorrerá la pared de abajo hacia arriba; línea imaginaria que en este caso la mostraré de manera física, limitando este territorio desde la pintura y desde el espacio de la galería. El tratado se muestra como un acto separatista para poner un alto a un problema territorial, pero esta línea que demarcó un territorio no conllevó a ningún acuerdo posterior.

En la segunda sección de la muestra, donde se abordan eventos puntuales de carácter más anecdótico, se mostrarán 3 composiciones desde 1943 hasta 1994. Con estas obras cierro el recorrido histórico planteado para mi tesis.



Figura 3.2.7
Territorio olvidado
acrílico sobre lienzo.
130 / 90 cm

En otros aspectos de la historia relacionados a la territorialidad que ha tenido el Ecuador, me parece importante representar al igual que sus fronteras físicas sus límites un poco más abstractos, como lo es el perímetro que cada país con salida al mar posee. Creando de cierta manera límites ya no ficticios sino, ya visibles dentro de la configuración abstracta

que nos da ese territorio, encerrando dentro de este perímetro sus coordenadas variando del paso de lo incierto a lo real.



Figura 3.2.8

Rojo maldición “panfleto y deshonra”. Acrílico sobre lienzo y réplica de archive. 3 x 2 m.

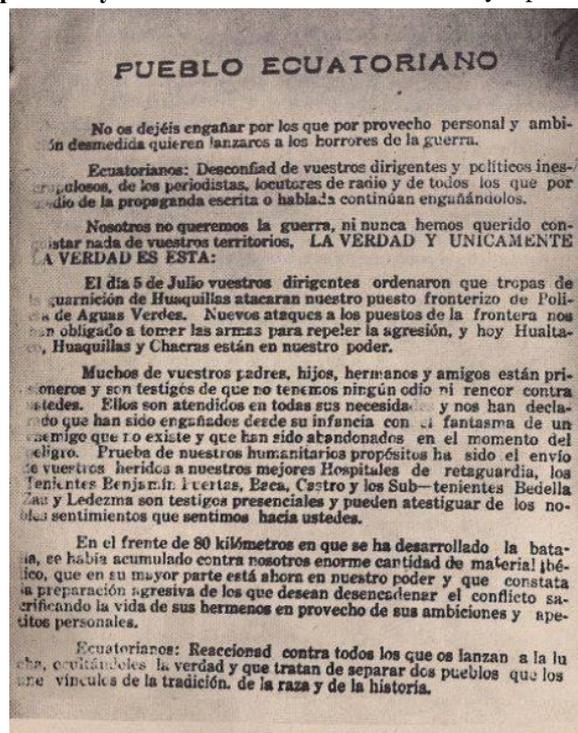


Figura 3.2.9

Panfleto arrojado por los aviones peruanos en Guayaquil

De igual manera me interesa la trascendencia histórica que ha tenido Guayaquil como ciudad clave dentro del Pacífico Latinoamericano. En 1941 varias flotas de aviones peruanos sobrevolaron el área de Guayaquil y otras partes cercanas a las fronteras, arrojando panfletos que difundían una campanada de deslegitimación hacia el gobierno y sus procesos con el defender la soberanía.

Al no tener una aviación de combate, los peruanos hicieron gala de sus operaciones aéreas, una de aquellas fue dejar caer sobre Guayaquil panfletos para difundir su versión de lo que ocurría en el campo de batalla.

Los días previos antes de llamar a un cese al fuego, el Perú arreció su campaña militar con asaltos, bombardeos y hasta vuelos de reconocimiento en la ciudad de Guayaquil.

El día 29 de julio en el sector de Zarumilla caía el puerto de Pitajaya. Ese mismo día la aviación peruana bombardeaba Santa Rosa, Machala y Puerto Bolívar.

Para suerte de los guayaquileños, la ciudad no fue bombardeada por la aviación enemiga, pero esta arrojó panfletos para desmoralizar al país con las acciones que sucedían en la frontera.³⁵

Indago desde una mirada aérea, basada en un archivo de Guayaquil de mitad del siglo pasado, para elaborar una pieza que invita a la contemplación -más que por su tamaño- por el estudio del paisaje mismo. Esta vez otra mirada no particular -mediante una imagen aérea ficticia recreada- intento relatar ese mismo suceso evidenciando el hecho deslegitimador.

La abstracción de la ciudad crea un paisaje que se puede percibir tan solo a la distancia, sobre el cual sobrevuelan dos aviones de la milicia peruana. La línea amarilla situada al lado derecho del lienzo cubre parte del paisaje representando la línea de límite fronterizo con el Perú de donde salen estos aviones. Al lado izquierdo del lienzo se encontrará una reproducción del panfleto original que fue arrojado por estos aviones en 1941.

³⁵ Revisionismo Histórico del Ecuador, *Los panfletos peruanos que se arrojaron sobre Guayaquil en 1941*. (Ambato: Revisionismo Histórico del Ecuador, s.f.) <https://guerrade1941.blogspot.com/2018/04/los-panfletos-peruanos-que-se-arrojaron.html>



Figura 3.2.10

Toda acción histórica y patriótica se escribe con irrealidad. Grafito y serigrafía sobre papel. 26 x 36 cm.
(9 u.)

Esta es una muestra accesible históricamente. Pues la historia la registra quien la gana y los perdedores estarán condenados al olvido y destierro de la misma. Mediante este recorrido pongo en perspectiva, jugando con archivos y la historia no legítima del Ecuador. Más que crear un recorrido de una historia justa o “real”, propongo dar entrada a otra lectura de nuestra historia; la cual permitirá acceder a muchas otras.

Termino el recorrido con una pieza que nace de un registro elaborado por las propias tropas ecuatorianas en la frontera, el cual evidencia la precariedad de estos procesos y relata testimonios de todo un conflicto. En la actualidad este archivo me hace poner en debate cuestiones históricas de poder de manipulación de cientos de años; una línea no marcada, casi siempre borrada y dibujada por el poder, el orden y la jerarquía. El video del cual tomo las imágenes relata el dolor, el desgarró y la precariedad de todos estos conflictos armados. En este momento finalmente se logra leer que no debemos arremeternos a una bandera, un país o un estado; ya que, siempre cuando estos sean cómplices de poder y ambición, otorgan implicados, relatan codicia y poder.

Planteo este registro lineal de la guerra del Cenepa, uno de los últimos conflictos en el que el país se vio partícipe para defender su propiedad invisible, a la que no remite ningún mapa, y lo considero lugar de disputa imaginario; en ese momento imaginario para quienes luchan pero no por quienes lo representan. Esta pieza, mediante el dibujo, trata de reflejar toda la agudeza de este momento histórico y todo ese quiebre nacional no solo político sino también de identidad. ¿Cómo se borra la línea? En cada dibujo se relata testimonios de vida que no son palpables en relatos, sino que se evidencian mediante la precariedad marcada en todo este conflicto.

(...) la Guerra del Cenepa o Conflicto del Alto Cenepa fue un enfrentamiento bélico que ocurrió en el lado oriental de la cordillera del Cóndor, sobre la cuenca del río Cenepa en territorio peruano ocupado por el ejército del Ecuador desde 1994, y que enfrentó a las fuerzas armadas del Perú y Ecuador durante los meses de enero y febrero de 1995; nunca hubo declaración formal de guerra entre ambos países, ni llegó a generalizarse por toda la frontera común. Las operaciones militares sucedieron en la cuenca del río Cenepa, en territorio delimitado, pero sin demarcar, zona de selva alta de complicado acceso, donde los factores climáticos y logísticos dificultaron los desplazamientos militares.³⁶

Sustrayendo partes encontradas de un video de las fuerzas ecuatorianas en la frontera después de un enfrentamiento con el ejército peruano, elaboro una serie a partir de 9 imágenes, donde recreo la miseria y el poder de la guerra. Las imágenes que muestran cuerpos muertos y mutilados, soldados que entierran a los suyos, son recreadas en lápiz sobre cartulina pretendiendo crear una metáfora del desplazamiento de la muerte hacia la acción manual del propio dibujo y, elaborando un discurso de poder, se pretende crear un recorrido ficticio sobre la frontera y sus ocupantes de guerra a manera de documental.

En una segunda capa, mediante serigrafía, imprimo sobre la imagen en color amarillo los elementos básicos de un mapa cartográfico del Ecuador. La proyección, las coordenadas y el cuadro de las Galápagos mediante la gráfica nos remiten al territorio local; en este caso el territorio que estuvo en disputa durante el conflicto armado del Cenepa.

³⁶ <https://www.fuerzaaereaecuadoriana.mil.ec/dia-la-victoria-aerea-alto-cenepa-dia-la-aviacion-combate-fae/>

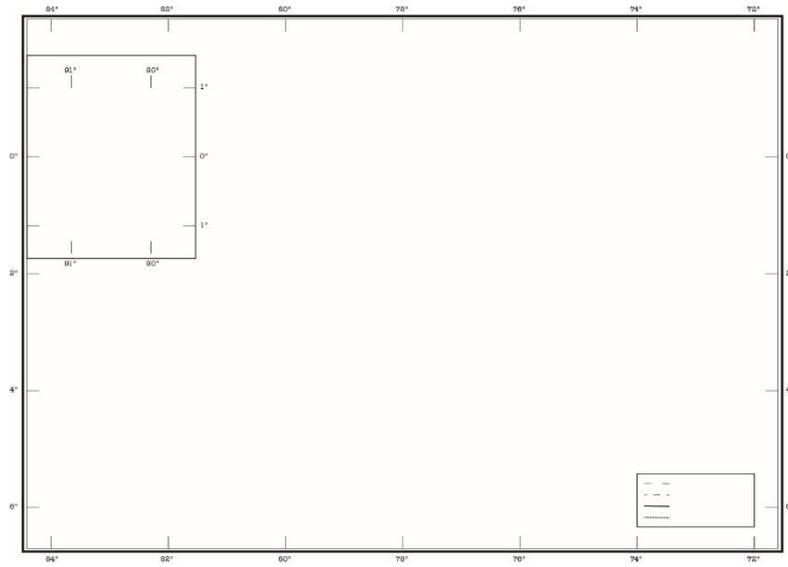


Figura 3.2.11

3.2 Proyecto Expositivo



Figura 3.2.12



Figura 3.2.13



Figura 3.2.14



Figura 3.2.15

Para la propuesta de tesis parto de intereses personales aplicándolos dentro de la producción artística para crear un recorrido que se basa en hechos reales donde utilizo archivos y elementos de delimitación territorial para relatar la historia nacional no oficial. Evidenciando discursos de poder, manipulaciones políticas y mal manejo de territorios. De manera gráfica y conceptual es un amplio “territorio” que abarca el cual lo represento con tonalidades de grises y amarillo. Los archivos históricos, así como los de prensa se contrastan con la lectura empática de una historia cercana la cual llama ser releída en la actualidad. Ante este llamado creó un recorrido basado en la historia oficial tomada de diversos archivos de distintos medios, los cuales los reinterpreto en obras de gran escala o instalativas que rompen con el formato archivo para pasar a ser archivo contemporáneo de nuestra historia.

Comenzaré realizando un recorrido cronológico por la galería evidenciando en cada obra una fecha específica.

La imagen con la que partirá la muestra será la central cronológicamente hablando, es decir la que se encuentra en el medio de este recorrido histórico al que haré referencia. Partiendo de esta obra me extenderé desde el siglo XIX, desde las primeras misiones geodésicas para determinar medidas del país y evidenciar el paso de la línea ecuatorial, y recorreré gradualmente hasta finales del siglo pasado, transitando y deteniéndome para resaltar, entender y estudiar ciertos procesos de fronterización que vivió el país a lo largo de su creación como estado desde la separación de la Gran Colombia.

Presentando un recorrido por los andes y regiones nacionales que algún momento estuvieron en conflicto, utilizo el estudio del paisaje que mediante la abstracción de la pintura y la inserción de elementos crean un campo de conflicto visual en relación a los archivos históricos reinterpretados; jugando y citando a la visualidad botánica de recrear el paisaje que tuvieron las primeras misiones geodésicas. Estas misiones, aparte de registrar datos de longitudes y medidas de los terrenos, era una manera en que los viajeros creaban una especie de registro de las cordilleras y, en particular, del paisaje. Me interesa partir desde esa visualidad para realizar desde la contemporaneidad estos mismos ejercicios; esta vez evidenciando la precariedad en los procesos históricos donde la frontera se ha visto marcada de diferentes formas y en diferentes tiempos.

A la vez que entro en relación con la historia, el archivo, la imagen propia y el dibujo, también simplifiqué el color, discursando entre las tonalidades del gris para representar un pasado poco contado-revisado lleno de derrotas e incoherencias, entendiendo el gris y las tonalidades oscuras también como un recurrente de la memoria inmediata. Por otro lado, el

amarillo se encuentra presente en todas las obras como un elemento que tiene una simbología: división. Este elemento no solo se representa con la línea, sino también con figuras geométricas, espacios de color puro, o transparencias.

Los grandes formatos, a más de irse en contra del formato de los archivos, juegan con la percepción de la imagen. Al estar cerca de la obra uno puede tan solo observar abstracciones, las cuales se forman en paisajes conforme nos alejamos de la misma. Quizás esta es mi lectura ante un paisaje histórico el cual lo logro aclarar y comprender en su autenticidad mirándolo desde la actualidad.

La muestra se titula “Crónicas” que según la terminología es la narrativa de tiempo marcando la temporalidad que suscito en la muestra. La exhibición resulta en un relato alternativo, no oficial, que recoge hechos que son representados por obras y situados dentro del espacio de galería en orden cronológico.

Plumilla de las primeras misiones geodésicas



Figura 3.1.1

Mi interés por el estudio del territorio nace en las primeras delegaciones de científicos:

(...) enviados por la Academia de Ciencias de París, que con el apoyo de Luis XV, Rey de Francia, y el permiso de Felipe V, Rey de España, llegó a Quito el 29 de mayo de 1736.

La misión encomendada consistía en completar los datos matemáticos relacionados con la verdadera forma de la tierra, y para tal efecto tenían que medir desde el Ecuador, un arco de meridiano terrestre.

Los trabajos que la Misión Geodésica de Francia realizó en América fueron de tal importancia, que revolucionaron los conceptos científicos de la época, no solo al constatar que la tierra era achatada en los polos, sino que, con las mediciones realizadas, se pudo determinar la verdadera longitud del metro, medida que representa la diez

millonésima parte del cuadrante del meridiano terrestre y sobre la cual fue basado el sistema métrico decimal.³⁷

El material gráfico que se crea desde la ciencia estudiaba el territorio desde lo artístico. La relación entre poder y representación y pertenencia del territorio es clara desde entonces. Por esta razón, la primera obra de la muestra se apropia de uno de estos gráficos como entrada a la representación del paisaje local.

³⁷ Efen Aviles Pino, *Misión Geodésica Francesa*. (S.l.: Enciclopedia del Ecuador, s.f.) <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/mision-geodesica-francesa/>

4. Epílogo

Mi muestra de tesis tiene como relevancia evidenciar una narrativa histórica nacional paralela que difiere de la historia oficial del Ecuador. Al seleccionar paisajes/territorios específicos y eventos puntuales represento desde mi perspectiva una crónica nacional que evita o cuestiona relatos de poder. Utilizando archivos que los he buscado específicamente dentro de los periodos planteados, baso mis piezas que se tornan en composiciones o instalaciones que enmarcan una época determinada. Todas las obras llegan a ser una nueva línea de tiempo en la historia del Ecuador.

Los eventos que tomo dentro de estos periodos están relacionados a protocolos, tratados o conflictos relevantes dentro de la historia nacional. Busco eventos claves que no fueron registrados, como el descenso al Amazonas. Inicio mi recorrido desde el estudio de la mitad del mundo hasta llegar a la guerra del Cenepa, ya que éste fue el último conflicto armado que tuvo el Ecuador.

En relación a la práctica trato la pintura de manera tradicional y modernista. El hacer impresionismo en la contemporaneidad es en sí un statement que alude a una estética tradicional de la cual me valgo para mostrar paisajes no contemplativos sino paisajes que cuestionan el territorio representado. Por otro lado, estos paisajes entran en tensión con elementos geométricos de color amarillo plano. Además, los lienzos realizados en gran formato tienen la intención de ser abstractos en su cercanía, pero buscan distinguir una composición desde lo lejos.

Estos paisajes se realizan a partir de archivos, a partir de la “realidad”, para configurar la hacia mi propuesta de realidad histórica nacional. El archivo como tal es una realidad que crea la persona autora del mismo. Cuando trabajo con archivo tomo a este como una base o preámbulo para una edición posterior, para otra representación de lo que contiene. Lo transgredo para mostrar una edición no oficial del archivo; mostrar algo que el archivo no contenía.

En relación a la cromática, utilizo los grises para representar la memoria, los juegos con la historia, y evidenciar una etapa oscura de nuestra nación. Mostrar una forma de ver una época turbulenta. El amarillo, por otro lado, lo utilizo como color de división territorial y política. Todo esto mencionado es un abordaje a la historia nacional desde la contemporaneidad. Es una mirada personal creada sobre eventos reales que surgen de archivos. Y si bien, nacieron muchas interrogantes, preguntas y cuestionamientos a partir de

todo este proceso, en cuanto a la recolección y elaboración de archivo, considero que en el periodo actual donde nos desarrollados es pertinente hablar y reflexionar sobres estas problemáticas, planteando una producción que parte desde la pintura y de contextos diversos, seguir hablando desde esos términos me es relevante para poder entender poco a poco diversos conflictos.

5. Bibliografía

Augé, Marc, *LOS «NO LUGARES» ESPACIOS DEL ANONIMATO, Una antropología de la Sobre modernidad De los lugares a los no lugares.* Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1992. <https://antropologiainacap.files.wordpress.com/2013/04/51458639-auge-marc-los-no-lugares-pdf.pdf>

Avilés Pino, Efrén, *Protocolo – Ponce – Castro – Oyanguren.* Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, s.f. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/protocolo-ponce-castro-oyanguren/>

Avilés Pino, Efrén, *Misión Geodésica Francesa.* Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, s.f. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/mision-geodesica-francesa/>

Avilés Pino, Efrén, *Protocolo Mosquera-Podemonte.* Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, s.f. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/protocolo-mosquera-pedemonte/>

Avilés Pino, Efrén, *Tratado Tobar- Rio Branco.* Ecuador: Enciclopedia del Ecuador, s.f. <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/tratado-tobar-rio-branco/>

Artishock , *FRANCIS ALÿS: Relato de una negociación y Hotel.* S.l. s.f. <http://artishockrevista.com/2015/04/08/francis-aly-s-relato-una-negociacion-hotel-juarez/>

Brenna B, Jorge E, *La mitología fronteriza: Turner y la modernidad.* Xochimilco: Estud. front vol.12 no.24 Mexicali, 2011. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-69612011000200001

Carbonell, Galaor, *Los rectángulos de 3 dimensiones de Mauricio Bueno*. Bogotá: 1980, Quito: La galería (1977 -1999). Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, EC. 1999.

Dominguez, Camilo, Mario Mejía Gutiérrez, *Científicos y viajeros occidentales en Amazonia*. Colombia: Villegas editores, s.f. <https://villegaseditores.com/colombia-amazonica-cientificos-y-viajeros-occidentales-en-amazonia>

El Tiempo, Doris Salcedo, Doris Salcedo abrió una grieta en la prestigiosa Tate Modern, 'meca' del arte contemporáneo, La falta de humanidad <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3761197>

Ferguson, Russell, *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. California: Hammer Museum, 2007. <http://francisalys.com/books/HammerBook.pdf>

Guggenheim, *David Hockney: la evolución tras el 'pop-art'*. Bilbao, 2012. <https://www.eitb.eus/es/cultura/arte/detalle/885605/exposicion-david-hockney-guggenheim-bilbao--pop-art/>

Graphia, *David Hockney, el último cubista. O la realidad fragmentada*. S.l. Graphia, blog de una asignatura. Blog de Word Press.com. s.f. <https://graphia.wordpress.com/2012/03/06/david-hockney-el-ultimo-cubista-o-la-realidad-fragmentada/>

Hernán Crespo Toral, *El espacio del espacio*. Quito: La galería. Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977 -1999.

Huyssen, Andreas, La nostalgia de las ruinas.

Kronfle Chambers, Rodolfo, *Aproximaciones a la obra reciente de Pablo Cardoso*. Guayaquil: Río Revuelto, 2004. <http://www.riorevuelto.net/2006/05/aproximaciones-la-obra-reciente-de.html>

Kronfle Chambers, Rodolfo, Curaciones. Guayaquil: Rio Revuelto, 2007.
<http://www.riorevuelto.net/2007/12/stfano-rubira-curaciones.html>

Kronfle Chambers, Rodolfo, *De Jardines y Líneas Imaginarias*, Manuela Ribadeneira, ANTE LA DEMAGOGIA SIMBÓLICA. Guayaquil: galería DPM, 2005.
<http://www.dpmgallery.com/exhibiciones/de-jardines-y-lineas-imaginarias>

Kronfle Chambers, Rodolfo, *La limpia: balance de una década*. Guayaquil: Artículo de la Revista Mundo Diners - Edición de Agosto, 2011.
<http://www.riorevuelto.net/2011/09/lalimpia-balance-de-una-decada.html>

Kronfle Chambers, Rodolfo, Óscar Santillán - Un fantasma que recorre el mundo -dpm. Guayaquil: Rio Revuelto, 2009. <http://www.riorevuelto.net/2009/07/oscar-santillan-un-fanstasma-que.html>

Kronfle Chambers, Rodolfo, *Playlist 2007-2009 - Proceso – Cuenca*, Grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador. Cuenca: Río Revuelto, 2009 <http://www.riorevuelto.net/2009/10/playlist-2007-2009-proceso-cuenca.html>

Mejía, Manuel Esteban, *El espacio del espacio*. Quito: La galería. Bueno, Mauricio (Carpeta). LIPADA – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1977 -1999.

Montero Fayad, Daniel, *La pintura como exceso. consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente*. Mexico: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas; Volumen XXXIX, número 111, 2017.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762017000200091&lng=es&nrm=iso

Revisionismo Histórico del Ecuador, *Los panfletos peruanos que se arrojaron sobre Guayaquil en 1941*. Ambato: Revisionismo Histórico del Ecuador, s.f.
<https://guerrade1941.blogspot.com/2018/04/los-panfletos-peruanos-que-se-arrojaron.html>

Revisionismo Histórico del Ecuador, *Los primeros tanques que llegaron de EE.UU. para el Ecuador*. Ambato: Revisionismo Histórico del Ecuador, s.f.

<https://guerrade1941.blogspot.com/2018/08/los-primeros-tanques-que-llegaron-de.html>

Ribadeneira, Manuela, *FORMATO PORTAFOLIO, Project Room*. Quito: Arte Actual Flacso, 2012. <http://arteactual.ec/formato-portafolio-manuela-ribadeneira/>

Ribadeneira, Manuela, *Portafolio de la artista*. S.l.: Casa Triangulo, s.f.

Rocha, Susan, *Trayectoria y propuesta artística MAURICIO BUENO: HORIZONTES VARIABLES CAC*. Quito: Rio Revuelto, 2012. <http://www.riorevuelto.net/2012/12/mauricio-bueno-horizontes-variables-cac.html>

TATE, Doris Salcedo, *Shibboleth I*. Londres: TATE Gallery s.f. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>

Toro Zambrano's, María Cristina, *El concepto de la heterotopía en Michel Foucault*. Colombia: Cuestiones de filosofía Vol 3 - N21, artículo de investigación, 2017. https://www.researchgate.net/publication/322943365_El_concepto_de_heterotopia_en_Michel_Foucault

Valdés, Ana Rosa, *Líneas Vacías: exposición de Leo Moyano en el MAAC*. Guayaquil: ParalajeXYZ, 2019. <http://www.paralaje.xyz/lineas-vacias-exposicion-de-leo-moyano-en-el-maac/>

Villafañe G. Santos, Luís Cláudio, *El tratado secreto del Barón de Río Branco: la alianza entre Brasil y Ecuador, 1904*. Brasil: Procesos: revista ecuatoriana de historia, n.º 43, Publicado originalmente en portugués en Cadernos do CHDD, n.o 27, segundo semestre de 2015: 441-471. Traducción de Sabrina Duque Villafañe Santos. Revisión de Santiago Cabrera Hanna, 2016. <file:///C:/Users/Mijo/Desktop/titulacion/ARCHIVO%20TITULACION%20POST%20MUESTRA/tratado%20secreto%20del%20baron%20de%20rio%20blanco%20ecua-dor%20y%20brazil.pdf>

Xataca Ciencia, *El nacimiento del metro*. S.l. 2008. <https://www.xatakaciencia.com/sabias-que/el-nacimiento-del-metro>