

EL OCASO DE LA NATURALEZA ECOSISTEMAS Y PAISAJES EN EL ARTE ECUATORIANO ACTUAL

The dawn of nature. Ecosystems and landscapes in current Ecuadorian art

Ana Rosa Valdez

Ana Rosa Valdez, Gabriela Chérrez,
Gabriela Fabre, Gabriela Cabrera

Fecha de recepción: 10/10/18
Fecha de aceptación: 12/05/18

Curadoras de la exposición

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Resumen:

En el recorrido de la muestra aparecen distintas maneras de abordar esta crisis en las prácticas artísticas. Algunas propuestas analizan las formas convencionales de representar lo “natural”, presentes en libros escolares, imágenes científicas o turísticas, propagandas políticas y el arte. O recurren a los debates antropológicos, ecológicos o ecologistas para entender, desde nuevas perspectivas, nuestro lugar en el mundo y el vínculo con otras especies. Otras intentan pasar de una representación poética de los espacios naturales a un pensamiento estético-político sobre los territorios que albergan ecosistemas biodiversos. Las obras de la exposición nos compelen hacia una zona donde la división tradicional entre naturaleza y cultura parece atenuarse.

Palabras clave:

arte contemporáneo, arte y naturaleza, cultura humana, paisaje, arte y política

Abstract:

During the exhibition there are different ways of approaching the crisis in artistic practices. Some works analyze conventional ways of representing nature, as shown in schoolbooks, scientific or tourist images, political propaganda and art. Or they resort to anthropological, ecological, or environmental debates to understand our place in the world and the link with other species, from new perspectives. Others try to move from a poetic representation of natural spaces to an aesthetic-political thinking about territories that host biodiverse ecosystems. The works of the exhibition compel us towards an area where the traditional division between nature and culture seems to fade.

Key Words:

contemporary art, art and nature, human culture, landscape, art and politics

Biografía de la autora:

Ana Rosa Valdez Curadora y crítica de arte contemporáneo, gestora cultural autónoma. Historiadora del arte por la Universidad de La Habana (Cuba). Fue profesora del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador “ITAE” y Directora de Vínculo con la Comunidad desde el 2008 hasta el 2012. Del 2012 al 2015 se desempeñó como investi-gadora y curadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC) y Coordinadora del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera. Posteriormente, fue Directora Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, del 2015 al 2016, entidad en donde coordinó la Convocatoria 2015 de los Fondos Concursables para proyec-tos artísticos y culturales 2015. Más información acerca de la curadora en: <http://www.paralaje.xyz>



Fig. 1. Vista de la exposición “El Ocaso de la Naturaleza. Ecosistemas y pasajes en el arte ecuatoriano actual”, Salón del Pueblo, Cuenca.

Con algo de nostalgia vemos la pérdida de las naturalezas “prístinas” del planeta, reconociendo el impacto nocivo de la civilización moderna en los océanos, ríos, glaciares, sabanas, selvas y otros ecosistemas amenazados por la industrialización, la urbanización planetaria y el extractivismo. Nos dejamos invadir por una sensación crepuscular, como cuando se mira por última vez un horizonte conocido. Pero esa nostalgia nos delata, queremos creer que existe algo llamado “naturaleza”, radicalmente distinto de nuestra cultura humana, que vertiginosamente se nos escapa cada vez que mueren los últimos seres de una especie catalogada en peligro de extinción.

Aunque el imaginario de la devastación natural nos atraviesa, en esta exposición abordamos un ocaso distinto: el del concepto de naturaleza, que fue fundamental en las sociedades modernas para definir una identidad humana en oposición a un Otro natural, en el que incluimos, de manera homogénea, a la diversidad de organismos vivos del planeta. Nos preguntamos por la crisis de esa noción, tan arraigada en la tradición artística del paisajismo, que convirtió en escenarios de la actividad humana a las montañas, los bosques, los ríos y sus habitantes no humanos.

En el recorrido de la muestra aparecen distintas maneras de abordar esta crisis en las prácticas artísticas. Algunas propuestas analizan las formas

convencionales de representar lo “natural”, presente en libros escolares, imágenes científicas o turísticas, propagandas políticas y el arte. O recurren a los debates antropológicos, ecológicos o ecologistas para entender, desde nuevas perspectivas, nuestro lugar en el mundo y el vínculo con otras especies. Otras intentan pasar de una representación poética de los espacios naturales a un pensamiento estético-político sobre los territorios que albergan ecosistemas biodiversos. Las obras de la exposición nos compelen hacia una zona donde la división tradicional entre naturaleza y cultura parece atenuarse.

En “Sublimis” se entrelazan dos visiones de lo bello y dos maneras de relacionarnos con la “naturaleza”. Las formas estéticas del diseño urbanístico moderno producen ciudades en donde lo natural ha sido domesticado, civilizado, humanizado de algún modo a través del paisajismo. Esas formas que buscan la perfección geométrica tienen su correlato en la terrible belleza de la naturaleza indómita. En estas fotografías los entornos urbanos albergan una vegetación cromática y simbólicamente alterada, que nos seduce e intimida como los bosques rojos de Chernobyl.

Muñoz, quien a lo largo de su obra desafía las barreras utópicas de la arquitectura, ha recurrido para este proyecto a una técnica de fotografía



Fig.2. Vicente Muñoz. *Sin Título, serie Sublimis*. Sublimación de pigmento sobre aluminio. Edición 1/3. 120 cm x 147 cm. 2018 / *Sin Título, serie Sublimis*. Sublimación de pigmento sobre aluminio. Edición 2/3. 120 cm x 147 cm. 2018

Fig.3. Juana Córdova. *Plaga*. Instalación. Duna de caracol africano e iluminación. 180 cm de diámetro x 80 cm de alto (aproximadamente). 2018.



aérea para detectar armamento bélico en territorio enemigo (Película infrarrojo, Kodak Aerochrome). El título proviene de una obra del artista Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis* (“Hombre Heroico y Sublime”), un lienzo rojo de 7 metros de ancho, con el cual Newman buscaba, para el espectador, una experiencia sublime, similar a un encuentro humano.

Juana Córdova utiliza restos de organismos vivos para crear objetos visualmente poéticos y de factura exquisita. De forma coherente con su trayectoria, “Plaga” explora el potencial simbólico del vestigio y la compleja relación entre la vida y la muerte, para desarrollar una reflexión vinculada a las problemáticas ecológicas: las conchas que conforman la instalación pertenecen al caracol africano, especie introducida en América Latina, que constituye una de las más dañinas del mundo. En La Rinconada (provincia de Santa Elena), lugar en donde reside Córdova desde hace varios años, esta plaga es combatida por los habitantes y agricultores, para contrarrestar su amenaza a los cultivos y la vida humana.

Para producir la instalación, la artista utilizó un 70% de conchas encontradas ya vacías, y un 30% de conchas obtenidas mediante la recolección de animales vivos que fueron sacrificados mediante cocción. Hubo fuertes discusiones al interior del equipo curatorial y con la artista sobre el exterminio de los moluscos para realizar una pieza de arte. Decidimos, finalmente, incluirla porque creemos en la libertad de expresión artística, y porque consideramos que la propuesta de Córdova se revela como un pequeño fragmento, y síntoma, de los problemas ambientales ocasionados por el comportamiento humano.

Mientras realizo esta obra cuestiono mi posición de dios al tomar la vida otro ser vivo. Me indigna la industria cosmética y alimenticia que promovió la introducción masiva de manera irresponsable y luego abandono su “experimento” sin pensar en sus consecuencias. Me hace reflexionar sobre las migraciones masivas que nuestra especie vive hoy, me maravilla la capacidad de adaptación de estos animales hermafroditas reproductores, cavadores de túneles que pueden vivir hasta cinco meses sin agua y alimento bajo tierra. (Juana Córdova)



Fig. 4. Gonzalo Vargas M. *Punta de Lanza (Chuquicamata)*. Mural fotográfico, 26 fotografías, toma directa. Dimensiones variables. 2016 – 2018.

“Selva” constituye una partitura conceptual, una acción pensada para múltiples ejecutantes en el espacio público y un registro sonoro. En esta exposición presentamos una pieza basada en la interpretación realizada por Christian Proaño con el colectivo Yasunidxs, en el primer aniversario del día en que el expresidente Rafael Correa anunció la explotación petrolera del Parque Nacional Yasuní. El performance se desarrolló el 15 de agosto del 2014 en la Plaza Grande de Quito, frente al Palacio de Carondelet, luego de un evento activista denominado “Tribunal Ético por los Derechos de la Naturaleza”.

La partitura solicita “sonar como un ser de la selva”. A partir de este enunciado, Proaño no intenta representar un determinado imaginario de la selva amazónica, sino que construye un espacio para la convergencia de múltiples imágenes, aquéllas que habitan en la mente de los ejecutantes: la selva virgen, el infierno verde, la muralla vegetal, la tierra prometida de las materias primas, la selva mágica y surreal, la selva fronteriza con el Perú, la selva como ecosistema biodiverso, territorio en disputa, metáfora de la lucha ecologista. Quienes participan en la acción tienen la posibilidad de contrastar los paisajes sonoros “civilizados” del mundo moderno

a través del “ruido”, un dispositivo estético-político de irrupción en el espacio público.

Una de las aristas críticas de la fotografía de Gonzalo Vargas es la manera en que disecciona visualmente las contradicciones de la modernización en las sociedades occidentales. En esta obra, el artista nos aproxima al desierto de Atacama, uno de los lugares más secos del planeta el cual alberga vegetación y fauna características de climas áridos, así como una de las minas de oro y cobre a cielo abierto más grandes del mundo. En este “mural fotográfico”, como Vargas lo denomina, la mirada del artista se desplaza entre la arquitectura moderna del campamento minero de *Chuquicamata* y la infraestructura de la extracción de metales y el desierto. Las relaciones de sentido entre las imágenes producen un paisaje geopolítico e histórico de la modernización y el extractivismo, en el que también aparecen diversas formas de vida que resisten a los impactos negativos del “desarrollo”.

Este trabajo es una revisión, desde un estudio de paisaje, a la mina chilena Chuquicamata y su campamento. La explotación de cobre de esta mina es parte esencial de los ingresos de la economía chilena y ha sido explotada industrialmente desde hace 100 años (1915), en sus inicios por la compañía



Fig.5. Gabriela Cabrera. *El mundo como material*. Escultura de cerámica esmaltada. 100 cm de diámetro. 2018.

norteamericana Chile Exploration Company (Chilex) y luego, en los años 20, por la igual norteamericana Anaconda, adquirida a través de una millonaria transacción. En 1971, con la reforma constitucional del gobierno de Salvador Allende, Chuquicamata es nacionalizada y pasa a ser manejada por CODELCO hasta la actualidad.

Chuquicamata se encuentra en la región chilena de Antofagasta, en pleno desierto de Atacama, es la mina a cielo abierto más grande del mundo, con un área de excavación de 5 km x 3 km x 2 km de profundidad. Dada la gran extracción de cobre, el campamento minero se estableció en 1911 cerca de la mina, y funcionó hasta el año 2008, en el que el total de las familias fueron trasladadas a Calama, ciudad al sur de la mina. El antiguo asentamiento, incluyendo negocios, hospital y casas, ha sido enterrado bajo las tierras estériles que componen las tortas de la mina. Hoy en día CODELCO brinda tours dedicados a conocer el antiguo campamento minero, cuya plaza central se conserva impecable, y también ofrece, desde un mirador, un vistazo a la mina.

Chuquicamata significa “punta de lanza” en lengua *Kunza*.

(Gonzalo Vargas M.)

A diferencia de las propuestas artísticas que se afincan en el discurso para elaborar una reflexión sobre las problemáticas ecológicas, la obra de Gabriela Cabrera explora una aproximación sensible

al tema, a través del trabajo con la arcilla, una práctica cultural que posee múltiples antecedentes en la historia de la humanidad. La visualidad de la escultura “El mundo como material” corresponde a las formas geométricas que aparecen naturalmente en los suelos secos de aquellas regiones que han perdido humedad en el ambiente; una imagen que se ha vuelto icónica para representar los estragos del cambio climático.

La capacidad del ser humano de transformar los elementos de la naturaleza a través de la cultura, un hecho que fue interpretado por las ciencias modernas como “dato empírico” de la superioridad del hombre en el mundo, hoy en día posee nuevas interpretaciones a la luz de los debates ecológicos y antropológicos, enfocados en analizar cómo el despliegue de esta “capacidad” produce un sacrificio de los ecosistemas en función de una noción de desarrollo humano.

La obra de Cabrera refleja su fascinación por los objetos preciosistas, pero también expresa la contradicción que supone las formas de producción de los mismos, que implican la explotación de “recursos naturales”. Para la artista el valor estético del trabajo manual se contrapone al valor de los



Fig. 6. Misha Vallejo. *Manta- Manaus*. 39 fotografías. Impresión de inyección de tinta sobre papel fotográfico. Dimensiones variables. 2015.

objetos masivos, producidos industrialmente, que circulan en el comercio global. El acabado impecable y exquisito de la escultura evidencia la forma en que Cabrera se involucra con los problemas del arte, a través de su experiencia de la cultura material.

El Eje Multimodal Manta-Manaus fue un proyecto emblemático del gobierno de Rafael Correa, cuyo propósito consistía en conectar la costa del Pacífico, parte de la región amazónica y el Atlántico a través de una ruta comercial. Se invirtieron más de mil millones de dólares en la construcción de una infraestructura de transporte cuyo plan original incluía múltiples vías terrestres, fluviales y aéreas. Según investigadores y activistas, esta construcción podría ocasionar impactos nocivos en los ecosistemas y comunidades que se encuentran en el trayecto. Aunque la propuesta intentó fomentar las relaciones exteriores, la conectividad logística y el comercio con Asia y Brasil, actualmente se lo considera un fracaso por la falta de interés comercial en la ruta, lo que ha impedido mayores avances.

El proyecto fotográfico de Misha Vallejo comenzó en el 2015, cuando aún se creía en la viabilidad del proyecto. El artista planificó su viaje casi como un pretexto para conocer los lugares y

su gente, consciente de que todo cambiaría cuando llegaran las nuevas infraestructuras. Aunque el itinerario estaba trazado de antemano, Vallejo discurrió en la incertidumbre de hacerse un camino propio, y desde ahí conectar con las historias de los otros, enredarse en sus afectos, mirar con fascinación o sospecha algún sitio en particular, encuadrar el lente para captar un mínimo detalle, un rostro, una parte de algún cuerpo, y esperar hasta que apareciera la composición perfecta. Las imágenes reflejan una experiencia de encuentro con personajes y lugares que, en la mirada de Vallejo, se revelan como maravillosos, a pesar de su trasfondo cotidiano.

El proyecto Manta-Manaus, en el que se invirtió un gran presupuesto público, ha resultado inútil en la práctica. El estudio fotográfico que desarrollé en esta ruta, que también fue financiado por el Estado a través de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura, también es «inútil» de algún modo, porque aunque transité por diversos espacios de la región, no logré comprender a qué se refiere la noción de la «identidad latinoamericana». (Misha Vallejo)

Las imágenes que constituyen esta pieza audiovisual fueron capturadas por el curador Rodolfo Kronfle en el marco de la Residencia *Latin American Roaming Art* (LARA), que tuvo lugar en



Fig.7. Rodolfo Kronfle Chambers. Pieza concebida como parte del gui3n curatorial de la muestra LARA GALAPAGOS (CAC, Quito). Edici3n: Daniel Chonillo. Subt3tulos: Guillermo Mor3n. Video 5'08''. 2016



Fig.8. Rodolfo Kronfle Chambers. Pieza concebida como parte del gui3n curatorial de la muestra LARA GALAPAGOS (CAC, Quito). Edici3n: Daniel Chonillo. Subt3tulos: Guillermo Mor3n. Video 5'08''. 2016

las Islas Gal3pagos entre el 2015 y 2016. El video, concebido como parte del gui3n museogr3fico para la muestra posterior, lo pens3 como una manera de contextualizar sin pr3dica pedag3gica la tensa relaci3n entre colonos, industria tur3stica y afanes de conservaci3n. La mirada antropol3gica de Kronfle se centra en las representaciones de la fauna end3mica producidas por habitantes locales con fines publicitarios, cotejadas ir3nicamente con el tono de asombro magnifico de los documentales cient3ficos sobre las Gal3pagos, que han influido en la creaci3n de una imagen idealizada de la naturaleza insular —pieza fundamental del orgullo nacional— asociada a las investigaciones del naturalista Charles Darwin.

El video parece meditar sobre aquella antigua pr3ctica del ser humano de representar lo que 3l mismo pone en riesgo y luego a3ora. Finalmente esta contrapostal dist3pica se descart3 y permaneci3 en archivo hasta ahora.

En la conformaci3n de un “modo de ver” la naturaleza en la civilizaci3n moderna occidental,

el g3nero del paisaje y la t3cnica del 3leo tuvieron especial relevancia. Seg3n el cr3tico de arte John Berger, su auge en el Renacimiento estuvo asociado a una forma de ver la tierra como propiedad privada, y la naturaleza como fuente de recursos explotables. El 3leo permit3a representar el mundo material de forma ilusionista a trav3s de determinadas cualidades f3sicas como la solidez y la densidad, que dotaban de realismo a las im3genes. El paisajismo permiti3, a su vez, crear composiciones idealizadas de la naturaleza como escenario de la sociedad humana.

La obra de Juan Caguana es cr3tica con esta tradici3n. El cuadro central del tr3ptico muestra a una joven que posa desnuda junto a un gran sapo en la selva, en clara alusi3n al mito de Leda y el Cisne, que fue popular entre los artistas renacentistas. Caguana alude a la Historia del Arte occidental al emplear como referente la obra del pintor italiano Antonio Allegri da Correggio, pero tambi3n dialoga con la Historia Natural del Ecuador: el anfibio corresponde a una especie descubierta por



Fig. 9. Juan Caguana. *Leda*. Tríptico. Oleo sobre lienzo. 150 cm x 150 cm. 2014.

el explorador sueco Rolf Blomberg en la Amazonía ecuatoriana.

Esta representación de la selva se sustenta en el diálogo de tres elementos: el desnudo femenino, la especie faunística y la vegetación. Siguiendo a Berger, el “modo de ver” cada uno de estos componentes, en la tradición artística, proviene de una noción de propiedad sobre el cuerpo femenino y la naturaleza (animal y vegetal). La obra nos invita a reflexionar sobre esos antecedentes.

Shirma Guayasamín explora la representación de una “naturaleza” híbrida en sus esculturas recientes. Aunque en ellas podemos reconocer alguna forma vegetal o animal, es su composición material lo que nos estimula sensorialmente. Sus figuras son al mismo tiempo encantadoras y aberrantes; sus cuerpos mitad orgánicos, mitad sintéticos, reflejan la idea de un experimento, en el que la artista juega intuitivamente con fibras naturales y sintéticas, resina acrílica, alambres, fibra óptica y luces led. Sus formas mutan constantemente durante el proceso creativo, y convierten al espacio de exposición en su nicho ecológico.

El camuflaje y el mimetismo, estrategias de supervivencia que se encuentran en varias especies,

aparecen en la obra de Juan Carlos Fernández en un entrelazamiento de su sentido biológico y antropológico. El artista echa mano de su habitual ironía para desdibujar la frontera entre lo “natural” y “cultural” de ambas formas de ocultamiento. Mediante ese gesto, la representación de la figura del animal sugiere un rasgo de la condición humana que también es parte del conjunto de especies que habitan la Tierra: la lucha permanente por la adaptación y la conservación de la vida.

Desde hace varios años, Fernández ha experimentado con las propiedades pictóricas de la plastilina, pero en esta serie el material cobra especial importancia por el sentido que adquiere su maleabilidad en diálogo con las camaleónicas existencias de sus personajes.

Este proyecto comenzó a desarrollarse en el año 2014, cuando el debate público en torno a la decisión del Estado ecuatoriano sobre la explotación petrolera del Parque Nacional Yasuní, alcanzó un punto álgido con las movilizaciones activistas alrededor del país. La visión de Paul Rosero Contreras no provino precisamente del ecologismo, sino de un diálogo crítico del arte con la biología, la ecología y la antropología.

La visualidad del bosque artificial en



Fig.10. Juan Carlos Fernández. *Mimetique*. Plastilina sobre madera. 110 cm x 150 cm. 2016.



Fig.11. Shirma Guayasamín. *Rosa de Porcelana*. Técnica mixta. 148 cm x 133 cm. 2017.

“Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)” podría relacionarse con la idea de un presente ineludible para las reservas naturales de la biósfera. Sin embargo, a Rosero le interesa, más bien, crear una metáfora sobre la capacidad de algunos organismos y ecosistemas para adaptarse y sobrevivir en condiciones adversas. El hábitat creado por el artista alberga hongos “Melena de león (*Hericiium erinaceus*)”, los cuales podrían alimentarse del material sintético con que están fabricados los árboles. Rosero creó su propia versión de una impresora 3D biológica para producir estos elementos usando un filamento degradable, y dirigió el proceso de cultivo de los organismos en varias etapas. En este sentido, su proceso creativo refleja una apropiación de la tecnología contraria a los fines corporativos y afín a una búsqueda de equilibrio inherente a los ecosistemas.

Los escenarios que observamos en el video “*Purple Haze*” de Paul Rosero Contreras podrían provenir de un futuro distópico. Un futuro en

el que el océano se ha vuelto ácido debido a la contaminación de la atmósfera por dióxido de carbono (CO₂), impidiendo que algunos organismos marinos sésiles como los corales se desarrollen normalmente. No obstante, en las proximidades de las fumarolas del volcán submarino activo Roca Redonda, al noroeste de Isla Isabela, en Galápagos, la actividad volcánica acidifica el agua naturalmente. Aquí, el artista junto a colegas biólogos estudian ciertas especies que habitan la zona mediante un mecanismo de supervivencia que les permite adaptarse a ese ambiente adverso.

La forma de estos seres es enigmática, al igual que sus condiciones de vida; sin embargo, su presencia en la obra puede producir empatía. Los proyectos de Rosero transmiten la curiosidad del científico y la reflexividad del artista. Se observa un interés en diseccionar la configuración del hábitat, el ecosistema y las especies submarinas; pero, también vemos una preocupación estética hacia el fenómeno mismo, dado que su manifestación visual



Fig. 12. Paúl Rosero Contreras, *Anticipación a una ausencia* (o Yasuní 2.0) y *Purple Haze*. *Anticipación a una ausencia* (o Yasuní 2.0). Bosque artificial hecho de polímero degradable y hongo Melena de león, mesa de luz, caja de vidrio climatizada. 60 cm x 60 cm x 130 cm. Colaboradores: Paulette Goyes – Microbiología, Juan José Rueda – Impresión 3d, D – lab USFQ, 2015.

condiciona cómo nos aproximamos al mundo acuático y cómo entendemos su representación.

La obra reciente de Dennys Navas nos conduce a imaginar un mundo futurista, en donde se producen artificialmente organismos vivos, estructuras geológicas y arquitecturas fantásticas. Los entornos que representa aluden a la experimentación alquímica y científica, en la que el laboratorio funciona como espacio de producción, y la vitrina como dispositivo de conservación y exhibición. Los hábitats en miniatura que se fabrican en este proceso nos recuerdan a los ambientes postapocalípticos que aparecen en las obras previas del artista, caracterizados por imponentes construcciones arquitectónicas que albergan espacios humanos, especies vegetales y animales que sobreviven en condiciones adversas. Podemos suponer que las actuales pinturas de Navas recrean los antecedentes de aquel futuro distópico.

En estas piezas los acontecimientos narrados ocurren en el interior, sin embargo, la referencia al género del paisaje es insoslayable. El artista

disecciona la lógica de la representación paisajística a través de la manera en que se ha construido la mirada sobre los espacios naturales y urbanos desde la biología y la antropología, ciencias encargadas de estudiar a la “naturaleza” y la “cultura”, respectivamente, de forma separada mediante distintos métodos y teorías.

En los últimos años Juan Carlos León ha realizado investigaciones artísticas que involucran conocimientos de biología, ingeniería robótica y antropología. En su obra “HS92: 6702” el artista analiza la representación estética de la “naturaleza” que se construye en la producción industrial de plantas artificiales, fabricadas a base de compuestos sintéticos derivados del petróleo. Estos elementos decorativos favorecen la sensación de una naturaleza domesticada, no conflictiva, un objeto de contemplación que no requiere cultivo, cuidado ni ninguna interacción orgánica.

León crea un ecosistema de especies botánicas vivas en un hábitat conformado por elementos plásticos y un compuesto de sedimento terroso



Fig.13. Denny Navas. *3 a.m. y un emisario en el desierto, 6 disparos a la luz de la luna*. Acuarela sobre papel. 139 cm x 159 cm. 2018. Colección privada.

Fig.14. Juan Carlos León. *HS92670*. Escultura de visualización de datos: Sistema de brazos robóticos de 6 ejes con un sistema de siembra y de riego, sistemas de rieles y poleas automatizados, plantas artificiales y sustrato de sembrado con plantas arvenses locales. Robótica y automatización: Heinerth Romero. Ingeniería y diseño 3D: Heinerth Romero, Juan Carlos León. Biología, investigación y Preparación de sustratos y semillas: Adriana Ramos. Datos e investigación económica: Alejandra Álvarez. 2018



elaborado especialmente para su supervivencia. La automatización del proceso de cultivo de los organismos vegetales mediante un sistema robótico pone énfasis en la dimensión biopolítica del uso de la tecnología. El proyecto también funciona como una visualización de datos sobre las relaciones entre Ecuador y China: las estadísticas de las importaciones de plantas artificiales producidas en el país asiático, la exportación de petróleo y la deforestación en el ámbito nacional.

Quien representa un territorio de algún modo lo hace suyo. Esta es la lógica de la cartografía que, al medir y recopilar datos de los distintos lugares del planeta, construye imágenes que permiten apropiarse de tales regiones, primero en el orden de la observación, y posteriormente en una dimensión física, política y económica. El paisaje naturalista comparte esta cualidad con la ciencia de los mapas, sus objetivos son producir conocimiento científico sobre un territorio y la naturaleza, y de esa

manera, dominarlos. En los libros escolares, el rol de la imagen paisajística y cartográfica es clave para estudiar la geografía del mundo que alberga diversas especies faunísticas y botánicas, así como nuestro lugar en él.

Fernando Falconí nos lleva a pensar en los lenguajes visuales de aquellas imágenes. Sus obras constituyen híbridos de mapas, paisajes e imágenes educativas, que reinterpretan la manera en que la ciencia, el arte y la educación han representado al mundo. Al observarlas, podemos pensar que estamos en frente de nuevos mundos inventados por el artista, o de nuevos modos de ver al nuestro.

Las preocupaciones artísticas de Anthony Arrobo gravitan en un campo de autorreflexión estética en donde el lenguaje, el material, la economía de la forma, la lógica presentacional y el diálogo con la tradición histórico-artística, son determinantes para la objetualidad de la obra de arte. Por lo tanto, su aproximación a las discusiones



Fig.15. Fernando Falconí. *Congruencia No. 1 (La naturaleza)*. Díptico. Mixto sobre tela. 50 cm x 120 cm. 2018

Fig.16. Anthony Arrobo. *Mina de carbón*. Escultura con espejo y carbon pulverizado. 22 cm alto x 12 cm de diámetro. 2018.



sobre la representación de la naturaleza proviene de una indagación estética sobre el paisaje como imagen, y el significado del material como estrategia discursiva.

Algunos referentes de esta obra son la forma y uso de la Galería de los Espejos del Palacio de Versalles, construida por el rey de Francia Luis XIV en el siglo XVII, cuyo régimen instauró una monarquía absoluta; el lugar que ocupó la minería de carbón en el desarrollo de la Revolución Industrial y la tecnología de la máquina de vapor en el siglo XVIII y XIX en Occidente; y, la experiencia de la observación de una representación del mundo en las maquetas arquitectónicas.

Hace algunos años, cuando Pamela Hurtado experimentó hipersensibilidad a la luz, sin causas neurológicas evidentes, podía realizar únicamente dos actividades cotidianas sin padecer molestias: pintar sus cuadros y regar el jardín de su progenitora.

Los jardines desordenados nos aproximan a un íntimo mundo vegetal construido desde hace años por la madre de la artista, de origen alemán, cuyo propósito era coleccionar todas las especies botánicas que habitan en las distintas regiones del país. En la actualidad es la hija quien cultiva el huerto doméstico, el cual se ha convertido en protagonista de sus obras junto a los objetos cotidianos, juguetes y tejidos que ha representado en propuestas anteriores.

El encuadre de las imágenes sugiere una experiencia de inmersión en el entorno a través de la representación pictórica. A pesar de que el arreglo de las plantas no encaja en las formas decorativas de la jardinería común, la artista logra componer escenas sugestivas para la contemplación. El placer visual que se produce está asociado a la manera en que concebimos a la naturaleza como objeto de apropiación y domesticación a través de la mirada.



Fig. 17. Vista de la exposición con las obras *Jardín desordenado* de Pamela Hutado y *HS92670*. de Juan Carlos León.



Fig. 18. Pamela Hurtado. *Jardín desordenado*. Oleo sobre lienzo. 90 cm x 140 cm. 2018

Ana Rosa Valdez, Gabriela Chérrez, Gabriela Fabre, Gabriela Cabrera

Curadoras de la exposición

Anthony Arrobo, Gabriela Cabrera, Juan Caguana, Juana Córdova, Fernando Falconí, Juan Carlos Fernández, Shirma Guayasamín, Pamela Hurtado, Rodolfo Kronfle, Juan Carlos León, Vicente Muñoz, Dennys Navas, Christian Proaño, Paúl Rosero Contreras, Misha Vallejo, Gonzalo Vargas M.

Participantes de la exposición

Ana Rosa Valdez

Conceptualización y textos

Ricardo Bohórquez

Registro fotográfico de la muestra.