

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Visuales

Cicatrices urbanas: experimentación sobre papel mediante las tipologías del grabado

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

Autor:

Darío Xavier Sinche Brito

Director:

Pablo Olmedo Alvarado Granda

ORCID: 0000-0003-2937-5036

Cuenca, Ecuador

2023-03-19

Resumen

El proyecto de investigación, es parte de la revisión de edificaciones consideradas patrimonio en la ciudad de Cuenca y que, por variados motivos, hoy permanecen en el abandono. Centramos la investigación en el deterioro de estas estructuras y es por ello que se realiza un registro artístico que determina la recuperación (o conservación) de su forma. El fragmento tiene una identidad histórica que ha permanecido durante mucho tiempo en el abandono y con este (símbolos, figuras, entre otros, dispersas en las calles) se desarrollará una experimentación de las tipologías del grabado que permiten recuperar y perpetuar esta huella sobre el papel. Las edificaciones en el centro histórico han formado parte fundamental de la urbe; con características singulares y paradigmáticas, sus fachadas cuentan con gran variedad de tipologías de art déco, al igual que ornamentos con elementos neocoloniales, lo que lo caracteriza de otras ciudades del Ecuador. Al preservar la estructura original en el transcurso del tiempo ciertos frentes no han tenido el adecuado tratamiento para una conservación del patrimonio produciendo un deterioro generalizado. Un espacio en constante abandono solo crea huecos en el paisaje urbano causando una percepción desagradable para el ciudadano o turista, esto pasa a ser una problemática al igual que la contaminación ambiental, contaminación sonora, entre otras que perdura dentro de la urbe. Lo que pretende la investigación es mostrar mediante la técnica de grabado la evidencia del deterioro de cinco casas patrimoniales de la ciudad de Cuenca.

Palabras clave: grabado, patrimonio cultural, deterioro, memoria

Abstract

The research project is part of the review of buildings considered heritage in the city of Cuenca and that, for various reasons, today remain abandoned. We focus the research on the deterioration of these structures and that is why an artistic record is made to determine the recovery (or conservation) of its form. The fragment has a historical identity that has remained for a long time in abandonment and with this (symbols, figures, among others, scattered in the streets) we will develop an experimentation of the typologies of engraving that allow the recovery and perpetuation of this trace on paper. The buildings in the historic center have been a fundamental part of the city; with singular and paradigmatic characteristics, its facades have a great variety of art deco typologies, as well as ornaments with neo-colonial elements, which characterizes it from other cities in Ecuador. While preserving the original structure, over time certain fronts have not had the proper treatment for the conservation of the heritage, producing a generalized deterioration. A space in constant abandonment only creates holes in the urban landscape causing an unpleasant perception for the city dweller or tourist, this becomes a problem as well as environmental pollution, noise pollution, among others that persist within the city. The purpose of the research is to show the evidence of the deterioration of five heritage houses in the city of Cuenca through the technique of engraving.

Keywords: engraving, cultural heritage, deterioration, memory

Índice de contenidos

Índice de imágenes	5
Dedicatoria	7
Agradecimientos	8
Introducción	9
Capítulo I. Grabado: técnicas-aplicación	11
1.1 Antecedentes	11
1.2 Grabado contemporáneo: técnicas-medios-procesos	19
1.3 Aplicación de grabado como lenguaje contemporáneo	24
Capítulo II: Destrucción y patrimonio	28
2.1 Relación arte-espacio-ciudad	28
2.2 Patrimonio arquitectónico	30
2.4 Referentes artísticos del deterioro urbano	37
Capítulo III: Investigación de las construcciones del centro histórico de Cuenca en franco deterioro	45
3.1 Selección y análisis de edificaciones a ser graficadas de acuerdo al contexto social e histórico	47
3.2 Soporte conceptual del proyecto	50
3.3 Ideas gráficas. Bocetos, soportes, tintas, impresión.	52
3.4 Propuesta final	53
3.5 Museología y museografía para la exposición	62
Conclusiones	63
Anexos	65
Anexo 1. Registro fotográfico de las edificaciones	65
Anexo 2. Investigación de edificaciones seleccionadas para su representación artística	68
Anexo 3. Boceto digital	72
Anexo 4. Matriz, entintado e imprimación	76
Anexo 5. Propuesta museográfica	78
Anexo 6. Presupuesto del proyecto	79
Referencias	80

Índice de imágenes

Figura 1.....	11
Figura 2.....	12
Figura 3.....	13
Figura 4.....	14
Figura 5.....	15
Figura 6.....	15
Figura 7.....	17
Figura 8.....	17
Figura 9.....	18
Figura 10.....	18
Figura 11.....	19
Figura 12.....	20
Figura 13.....	21
Figura 14.....	22
Figura 15.....	23
Figura 16.....	23
Figura 17.....	25
Figura 18.....	26
Figura 19.....	26
Figura 20.....	27
Figura 21.....	31
Figura 22.....	31
Figura 23.....	32
Figura 24.....	33
Figura 25.....	34
Figura 26.....	34
Figura 27.....	38
Figura 28.....	38
Figura 29.....	39
Figura 30.....	39
Figura 31.....	41
Figura 32.....	42
Figura 33.....	42
Figura 34.....	43
Figura 35.....	44
Figura 36.....	46
Figura 37.....	46
Figura 38.....	46
Figura 39.....	48
Figura 40.....	49
Figura 41.....	53
Figura 42.....	54
Figura 43.....	55
Figura 44.....	56
Figura 45.....	56

Figura 46..... 57
Figura 47..... 58
Figura 48..... 58
Figura 49..... 59
Figura 50..... 59
Figura 51..... 60
Figura 52..... 60
Figura 53..... 61
Figura 54..... 62

Dedicatoria

Los periodos académicos, se han forjado de retos, desafíos y logros. Como estudiante, futuro profesional, esta tesis va dedicada a las largas jornadas de sacrificio, invertidas con quienes formaron parte del proceso de aprendizaje y acompañamiento. Las dedicatorias no deben tener un solo nombre, puesto que todos indistintamente fueron parte de este resultado a los amigos, familiares, colectivos. A todos ustedes después de tantos años en la universidad, les dedico y le envié un mensaje eufórico. Si es posible, soñar, cumplir retos, motivarse, es posible disfrutar de todo aquello que se propone.

Agradecimientos

“La mejor herencia es el estudio”, es la frase con la cual quiero iniciar este agradecimiento. El apoyo económico y moral han sido la clave para culminar con este periodo académico. Sin desmerecer el apoyo que me han brindado los profesores, artistas, amigos, familiares cercanos, todos/as en general. Quienes confiaron en mis capacidades y a los que simplemente dieron como tiempo perdido mis largas jornadas educativas. Un gracias infinito desde el fondo de mi corazón.

Introducción

Cuenca, ciudad patrimonial declarada por la Unesco el 1 de diciembre de 1999, Santa Ana de los Ríos de Cuenca se caracteriza por sus numerosas edificaciones que poseen un largo legado histórico desde tiempos coloniales, con su fundación el 12 de abril de 1577 (Cardoso, Jaramillo & Vega, 2017). Muchas de estas casas han sido objeto de estudio y de una cuidadosa refacción por parte del Departamento de Áreas Históricas y Patrimoniales, aunque muchas otras, sin contar con el aval de un contexto histórico que acredite su relevancia, simplemente han sido relegadas al descuido y al abandono.

Dentro de los parámetros de las ordenanzas municipales en el registro oficial desde el 26 de agosto de 1998 consta la regulación de los bienes muebles a cargo del Municipio de Cuenca, entidad que decide la intervención o no de edificaciones basándose en un estudio previo a cargo de arquitectos y restauradores. Sin embargo, dichos estudios sujetos a la abundante burocracia y sobre todo a los recursos económicos, no muchas veces llegan a concretarse a pesar de ser requeridos en una edificación donde se ha evidenciado una importancia histórica y cultural. Por tanto, estas estructuras permanecen a la deriva, degradándose con el paso del tiempo y las agresiones tanto de peatones como del flujo vehicular.

El presente Trabajo de Titulación denominado "Cicatrices urbanas: experimentación sobre papel mediante las tipologías del grabado", propone una revaloración de estas estructuras mediante las diversas técnicas del grabado como la xilografía, intaglio, puntas secas, cuya versatilidad al momento de reproducir los motivos, permitirán la transposición de valores estéticos desde una perspectiva del devenir y la continuidad, del espacio urbano al soporte artístico.

Al tratarse de un proyecto de carácter empírico-histórico, es necesario recalcar la necesidad de un archivo visual diferente que evidencie el elemento de la degradación como una evidencia más de lo que comprendemos o no como patrimonio cultural. La carga poética de este acto, como medio simbólico de retratar el tiempo, adquiere relevancia y pertinencia histórica al complementar su opuesto, es decir, la estructura visible cuyas fisuras, cicatrices y rupturas son también parte fundamental de la patrimonialidad.

Previo al desarrollo investigativo para este trabajo, se ha planteado un estudio desde un contexto histórico del grabado, por lo que se iniciará con una investigación deductiva para esbozar el desarrollo y relevancia de este arte en las prácticas contemporáneas

actuales. Además, partiendo de una investigación analítica, se realizará un estudio de campo de las edificaciones con el fin de brindar un contexto histórico de cada espacio, así como un breve estudio de diversos referentes artísticos que reflexionen sobre el deterioro para profundizar la relación de estas expresiones estéticas con los temas que nos competen. Para ello se emplea una investigación bibliográfica de tipo explicativo.

Los grabados obtenidos mediante las diversas técnicas empleadas, conformarán un documento artístico donde la técnica resaltará aquello que subyace en las estructuras urbanas como metáfora de un devenir social y un determinado contexto histórico. Esta manera de evidenciar mediante el arte un componente social y urbano, le otorgará al proyecto su pertinencia social e histórica, así como su relevancia estética.

El presente proyecto constará de tres capítulos.

En el capítulo I abordaremos una breve reseña histórica del grabado: técnica, aplicación, proceso e importancia en el tiempo, los campos expandidos que dieron como resultado nuevos lenguajes contemporáneos.

En el capítulo II la investigación se centrará en la investigación de referentes artísticos que han desarrollado como elemento el espacio urbano para la construcción de un proyecto artístico.

En el capítulo III abordará la problemática de los abandonos de los espacios del centro histórico de Cuenca por ser parte esencial de la identidad de la ciudad, y desarrollar una serie de imágenes artísticas de algunas edificaciones que se encuentran en deterioro por el abandono de dueños y de entidades municipales encargadas de velar de estos espacios, estas serán representadas de forma artística mediante el proceso de grabado y todas sus posibilidades representacionales a partir de la investigación servirá la conceptualización del trabajo de graduación.

Capítulo I. Grabado: técnicas-aplicación

1.1 Antecedentes

Los primeros indicios que tenemos del grabado se remontan a 3000 años a.C., en el contexto de la cultura de los Sumerios, en Mesopotamia. Esta cultura empleó rodillos tallados de piedra, madera o hueso, para grabar tablillas de barro con manifestaciones de sus mitos y creencias. Sin embargo, es en China, con la invención del papel, aproximadamente en el siglo II d.C., donde se puede hablar del grabado como técnica propiamente dicha, puesto que fueron empleados dos de sus elementos fundacionales: un soporte (el papel), y una matriz, que en este caso consistía en una piedra.

Después, en el siglo XV, se realizaron las primeras xilografías (grabado en relieve) al utilizar una matriz de madera tallada para la reproducción de naipes, cuyo resultado aún lucía primitivo al no contar con una buena definición debido al desgaste progresivo de la madera. Por tanto, al emplear nuevas matrices más duraderas como el metal para ilustrar con mayor eficacia motivos religiosos, se desarrolló lo que se conocería como "grabado en hueco". El refinamiento que otorgaba este recurso popularizó al grabado como una técnica capaz de ilustrar imágenes con la mayor elegancia y fidelidad, por lo que su auge, aunado a su capacidad de reproducción ilimitada, le abrió el camino para mayores perfeccionamientos tanto en la técnica como en sus recursos.

Un ejemplo del nivel de detalle y refinamiento ofrecido por el grabado en metal, son los trabajos elaborados por Alberto Dürero 1472-1528 quien perfeccionó la técnica en un aspecto compositivo y estético. Con el cual se evidenció los abundantes y minuciosos detalles de los trabajos. Hay que mencionar además al holandés Lucas van Leyden y a los italianos Andrea Mantegna y Marcantonio Raimondi, cuyas obras aportan una clara visión del realismo, minuciosidad y cuidado ejecutado mediante este proceso.

Figura 1

Ars Moriendi



Nota. Anónimo, Xilografía. Siglo: XV. Recuperado de <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e3.html>

Figura 2

Melancolía



Nota. Autor: Albrecht Dürer. Técnica: Grabado. Año: 1513 Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0025-76802021000500893

Con el desarrollo de la técnica del grabado en metal, con la época algunos artistas fueron perfeccionando la aguainta, el aguafuerte o la mezzotinta. El grabado empieza a ser considerado un arte en toda la extensión del término. Diversos artistas como Rembrandt, Peter Paul Rubens, Jaques Callot, José de Ribera o Diego Velázquez, emplearon esta técnica con maestría, siendo Rembrandt van Rijn el más destacado.

Este realce de la técnica y la difusión del arte del grabado conllevó a su vez una mayor demanda y apreciación por la reproducción de motivos decorativos de la imagen impresa, principalmente en Europa. Dicha popularización significó además un prolífico comercio de las imágenes, así como la ampliación del mercado destinado tanto a burgueses (los mayores consumidores) como a motivos de índole más popular. Un ejemplo de esto son las reproducciones de Canaletto, con sus representaciones paisajísticas muy apetecidas por la burguesía debido a su carácter decorativo, y William Blake, uno de los grabadores más remarcables por su innovación en las representaciones simbólicas con un trasfondo épico y metafísico.

En Japón fluyó una corriente igual de importante en lo que respecta al grabado. El Ukiyo-e, arte oficial del Japón de los siglos XVII al XIX, gozó de popularidad aún en Europa por su innovadora técnica en el uso del color. Esta consistía en el uso de varias matrices de madera para aplicar el color en varias capas, generalmente colores planos que aportaban a la composición su característica serenidad. Artistas como Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai o Utagawa Hiroshige, popularizaron este modo de grabado armónico y lleno de color influenciando remarcablemente en el Impresionismo.

Es importante hacer mención, sobre el significativo aporte de Francisco de Goya, uno de los artistas representativos del aguafuerte del siglo XVIII por su serie de "Caprichos", cuyos motivos significaron tanto una crítica social como una innovación estética para ese tiempo. Además, es preciso mencionar la aparición de la litografía en el mismo contexto, inventada por el alemán Aloys Senefelder en 1796. Esta técnica empleaba una piedra calcárea en la cual se dibujaban los motivos con un lápiz de base grasa, haciendo posible transferir matices, tramas y texturas al papel, lo cual se traducía en un mayor realismo y profundidad en las representaciones.

Figura 3

Corrección ("Los Caprichos")



Nota. Francisco de Goya, técnica Aguafuerte, 1799. Recuperado de [Los Caprichos. | Library of Congress \(loc.gov\)](#)

Figura 4

Lluvia repentina sobre el puente Ohashi, Utagawa Hiroshige



Nota. Técnica: Xilografía. Año: 1857. Recuperado de <https://arte.laguia2000.com/pintura/lluvia-repentina-sobre-el-puente-ohashi-en-atake-de-utagawa-hiroshige>

Con el auge de los sistemas de impresión, la reproducción de la imagen impresa conformaría una parte fundamental de la vida cotidiana. Las ilustraciones obtenidas mediante las diversas técnicas ayudaron a transmitir mejor las ideas y el conocimiento a través de libros, periódicos, folletos, etc. En este período aparecerían las xilografías de Gustave Doré, excelsas ilustraciones de grandes obras de la literatura como El Quijote, de Cervantes o la Comedia de Dante Alighieri, y las ilustraciones satíricas de Honoré Daumier, de asombrosa calidad y factura.

Posteriormente, en 1820, Nicéphore Niépce, un inventor y litógrafo francés, emplearía una sustancia fotorresistente (betún de judea) para fotografar una plancha que podía ser de metal o de vidrio y aplicarla luego al papel creando así el primer fotograbado. La fidelidad de este proceso que conseguía una amplia escala de grises y medios tonos, abrió nuevas posibilidades para la reproducción de la realidad que se veía reflejada en reproducciones que parecían ser producidas por alguna clase de magia, además de preceder a la aparición del daguerrotipo en 1839.

Estas innovaciones técnicas relegaron a las tradicionales del grabado, al ofrecer posibilidades de representación mucho más fieles y de cierta manera, convincentes. Serían las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX las que rescatarían las técnicas conocidas para emplearlas en sus obras destinadas a ejercer una aguda crítica a la representación y la realidad. De esta manera, la xilografía, aguafuerte, litografía, punta seca y demás, serían utilizadas por artistas de diversas corrientes como el dadaísmo, surrealismo o expresionismo, hasta llegar, medio siglo después al Pop Art en Norteamérica donde la aparición de la serigrafía marcaría un hito en la reproducción y el mercado del arte.

Figura 5

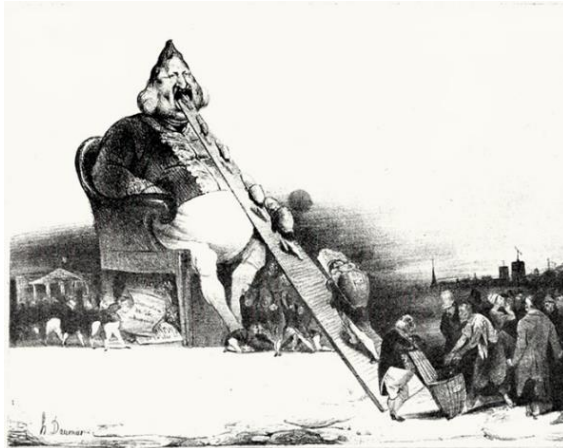
Quijote



Nota. Gustave Doré. Técnica: Grabado, 1863. Recuperado de <https://www.artelista.com/blog/gustave-dore-visiones-de-una-fantasia-quiijotesca>

Figura 6

Gargantúa



Nota. Honoré Daumier. Técnica: Litografía, 1831. Recuperado de <https://ccatalinalorenzo.files.wordpress.com/2015/01/daumier-louis-philippe-8641.jpg>

Andy Warhol, precursor de la técnica de la serigrafía (aplicación de capas de colores planos a través de una malla tensada sobre un bastidor), condujo al arte hacia un nuevo modo de reproducción en serie utilizando colores estridentes e íconos de la cultura popular que podían ser consumidos por todo el mundo. Esta forma de representar la realidad atrajo significativamente a los nuevos consumidores que veían en esas reproducciones simples pero muy llamativas, desprovistas de un contenido trascendental, aunque muy comercial, un medio de consumo estético directo y sin contemplaciones. Otros artistas como Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg y Jasper Jones, aportarían de igual manera con su iconografía del cómic y elementos identitarios como símbolos y signos del ideario colectivo.

Figura 7

Marylin Monroe



Nota. Andy Warhol. Técnica: Serigrafía, 1968. Recuperado de <https://contemplalaobra.blogspot.com/2011/06/obra-marilyn-monroe-autor-andrew.html>

Figura 8

Paris review poster



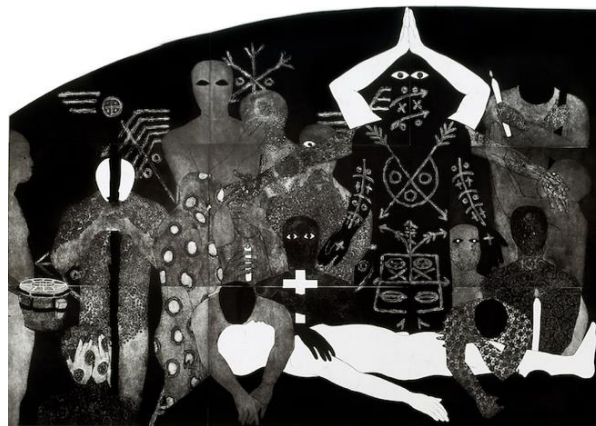
Nota. Roy Lichtenstein. Técnica: serigrafía, 1966. Recuperado de <http://www.luzyartes.com/2017/06/una-serigrafia-de-roy-lichtenstein.html>

En el siglo XXI, las diferentes técnicas del grabado son empleadas en todas las expresiones artísticas de la contemporaneidad. Su versatilidad y asequibles recursos, permite la correlación de medios como técnicas mixtas en el caso de la pintura, o el uso del medio para la obtención –a través de técnicas como el *frotage*–, de motivos extraídos de espacios urbanos con el fin de encontrar otros medios de representación. Artistas

como la cubana Belkis Ayón con sus calcografías de motivos simbólicos, o el colombiano Antonio Caro, quien emplea iconografía y tipografía de la cultura de masas para realizar una crítica social, son un claro ejemplo de la vigencia de las técnicas del grabado no solamente en la historia del arte, sino en la continua producción de idearios que buscan la simbiosis entre la técnica y el medio.

Figura 9

Nlloro



Nota. Belkis Ayón. Técnica: Calcografía, 1991. Recuperado de <https://www.artnexus.com/en/news/618e9e66086c35455a76d692/belkis-ayon-1967-1999>

Figura 10

Colombia Coca-Cola,



Nota. Antonio Caro. Técnica: Serigrafía, 1977. Recuperado de <https://www.bogotaauctions.com/es/lote/2139-1581-1581/13-9-Colombia-Coca-Cola-1977>

Tenemos por tanto constancia del importante legado de una variedad de técnicas que, lejos de atenuarse con el rápido avance de la tecnología virtual, forman parte de las expresiones artísticas y humanas tanto primitivas como contemporáneas.

Al desvincularse cada vez más la obra de arte del museo para insertarse en los entramados urbanos, se generan nuevos modos de producir sentido y crítica, a través de la relación directa con los espacios cuyas marcas y huellas son la impronta invisibilizada de la cotidianidad.

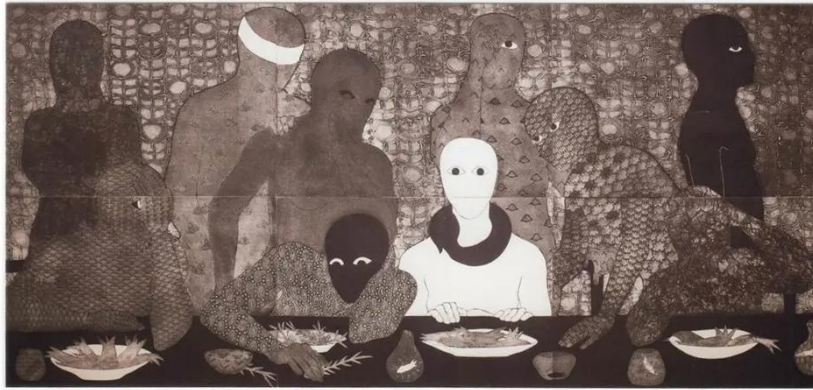
1.2 Grabado contemporáneo: técnicas-medios-procesos

Dentro de los lenguajes contemporáneos, si bien el grabado ha sido desplazado por técnicas digitales de creciente popularidad, no se puede negar que aún cuenta con un lugar certificado dentro de ciertos procesos artísticos que han optado por la implementación de técnicas manuales –o analógicas– para sus trabajos. Tal es el caso de los ejemplos ofrecidos en el apartado anterior, Belkys Ayón y Antonio Caro, quienes han hecho uso de técnicas manuales tanto por su versatilidad como por conformarse como trincheras conceptuales ante una masificación de la imagen hiperconsumida.

En el caso de Ayón (Cuba, 1967-1999), hay que destacar su maestría en el uso de la colografía o colografía. Dicha técnica, parte de un proceso de grabado introducido en 1955 por Glen Alps donde se usan pigmentos y materiales diversos para generar imágenes texturizadas. En el caso del trabajo de Ayón, el uso de diferentes materiales le permitió conseguir una amplia gama de texturas que aportaban a su ideario simbólico de motivos míticos, lo cual, junto al uso de gamas monocromas de blanco, negro y grises, conformaban la sustancia de su obra.

Figura 11

La cena, Belkis Ayón



Nota. Técnica: Colografía. Año: 1992. Foto: Michale Nagle. Recuperado de The New York Times.

En el caso de Caro (Colombia, 1950-2021), la técnica del grabado subyace en la conceptualización de una posición política del quehacer artístico. Utilizando estos recursos, poco comerciables, pretendía ironizar acerca del consumo del arte destinado a la decoración de espacios artificiales como los museos y galerías.

Para González el arte se enfocaba desde el punto de la habilidad manual, el pensar y realizar cosas desde la claridad humana sin una desviación política. El arte debe manejarse desde una visión libre, pues los dos no pueden según el autor combinar estrategias y trabajos conjuntos (González M, 1966).

Así, cuando presenta su serigrafía más conocida "Colombia-Coca Cola" realizada sobre los colores de la bandera colombiana, Caro antepone la crítica al virtuosismo, muy criticado por su trabajo, a la vez que consigue estructurar un juego semántico de acuerdo al uso de tipografías comerciales para otorgarles una nueva lectura visual. De tal manera, la técnica se vuelve partícipe del mensaje; no se trata de la reproducción masiva del logo corporativo, sino de la ambivalencia conceptual de su reflexión.

Figura 12

Colombia-Coca-Cola



Nota. Antonio Caro. Técnica: Serigrafía sobre papel. Año: 1977. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/caro.html>

Se debe mencionar también a Alberto Murillo Herrera (Costa Rica, 1960), quien ha sabido utilizar toda la gama de técnicas existentes de manera sobresaliente.

Actual director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, Murillo ha destacado por su maestría en el uso de la xilografía, serigrafía, aguafuerte, punta seca, mesotinta, aguainta, litografía, monotipia, además de técnicas digitales. Así, en la muestra retrospectiva dedicada a su obra resaltan las diferentes técnicas dedicadas a representar escenas de toda índole: desde paisajes y retratos, a ambientes lúdicos o taurinos pueblan su obra que además ha sabido servirse de los medios digitales para revelar nuevas problemáticas en torno al arte y la sociedad.

A decir de Luis Delgado Jiménez, pintor y grabador, "Murillo propone un sinnúmero de posibilidades al ojo del espectador, gracias a las contingencias del nuevo medio o técnica, y a su lado despliega un discurso visual que insinúa un diálogo espacial y simbólico sugerente" (González, Delgado & M, 2009).

Figura 13

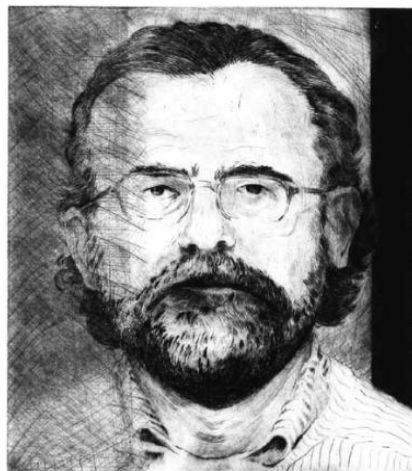
Sacrificio ritual II



Nota. Alberto Murillo. Técnica: Cromoxilografía. Año: 1999. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/caro.html>

Figura 14

Sin título (autorretrato)



Nota. Alberto Murillo. Técnica: Punta seca. Año: 2008. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/caro.html>

Dentro del circuito artístico local, podemos mencionar a Hernán Zúñiga (Ambato, 1946) y Carlos Neyra (Cali, 1955). Radicado en Guayaquil el primero, en Quito el segundo, son dos de los mayores exponentes de las técnicas del grabado cuyos trabajos permanecen vigentes hoy en día.

Zúñiga, ha alternado su producción gráfica con la poesía y el performance. Sus trabajos visuales consisten básicamente en xilografía (grabado sobre madera), dentro de lo cual

Darío Xavier Sinche Brito

ha utilizado el primer sistema de impresión, una réplica exacta de la Gutenberg de 1450. En tanto Neyra, después de cursar por varios de los talleres más importantes del grabado en Colombia, decidió radicarse en Ecuador desde 1978 donde no existía una escuela dedicada exclusivamente al grabado. A partir de entonces inició su producción conjuntamente con artistas de relevancia como Enrique Tábara, Luigi Stornaiolo, Judith Gutiérrez, Nelson Romas o Eduardo Kingman, con quienes contribuyó para obtener réplicas de sus obras más significativas.

Dentro de este proceso, debemos resaltar la reproducción de la obra "Árbol de la vida" de Nelson Román, lo que Neyra ha llamado "serigrafía pictórica manual". Para esta serigrafía, cuenta Neyra, se requirió de un minucioso trabajo con más de 55 colores aplicados a pincel sobre la malla, algunas veces empleando óleo y otras pinturas en base de aceite para conseguir un buen resultado. Así pudo obtener una fidelidad única en la reproducción donde resaltan las texturas y profundidad de los colores. De igual manera, trabajó con Eduardo Kingman. Cuenta Neyra: "Con Kingman (Eduardo) trabajé una de las obras más difíciles porque llevó 69 colores densos, pura acuarela. Allí aprendí más, por la cantidad de texturas y veladuras". (Diners, 2012)

Figura 15

Hernán Zúñiga



Nota. El grabador ambateño trabajando en una xilografía. Recuperado de <https://www.listenotes.com/it/podcasts/bit%C3%A1cora-de-museo/testimonio-hist%C3%B3rico-del-RrEt1nOPJqV/>

Figura 16

Darío Xavier Sinche Brito

Carlos Neyra



Nota. Grabador colombiano aplicando pinceladas sobre una malla. Recuperado de <https://carlosneyra55.wixsite.com/misitio-carlos-neyra>

1.3 Aplicación de grabado como lenguaje contemporáneo

Walter Benjamin, en su libro "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), nos plantea el concepto de "aura". Este concepto propone básicamente la destrucción de la originalidad de la obra de arte, al contraponer el valor artístico al valor exhibitivo de la misma. Con el auge de los medios de reproducción, empezando con la imprenta y después con la fotografía y el cine, la obra de arte pierde todo rastro de la intervención manual puesto que la reproducción reemplaza a la producción; es decir, ya no se puede saber cuál es el original y cual no. En este sentido, la obra de arte pierde su "singularidad". Nos dice Benjamin: "Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible". (Benjamin, 1936, p. 5)

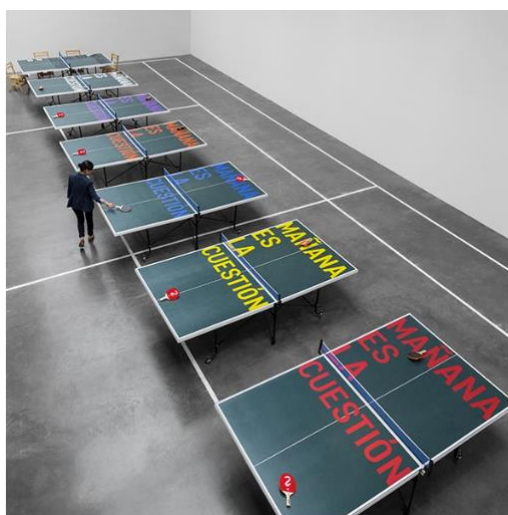
La relación de este fenómeno con el grabado y los medios de impresión es determinante, puesto que se constituyen en procesos que buscan sustituir la realidad, extraer de ella el objeto, el momento, para reproducirlos en series que terminarán conformando otra realidad masificada y consumible. Cuando hablamos del grabado como lenguaje contemporáneo, hablamos inevitablemente de multidisciplinariedad; es decir, la manera de complementar estas prácticas con los intereses colectivos de cada manifestación artística, ya sea escultura, pintura, instalación o performance. A esto, hemos de sumar los altos contenidos políticos asociados con las propuestas colectivas

donde los panfletos, las pancartas, lemas serigrafiados en camisetas y demás, se establecen como medios de manifestación y denuncia social.

Hay que remarcar la importancia de la crítica en estas manifestaciones donde la imagen adquiere un valor tanto cultural como crítico de acuerdo a un contexto determinado. Como manifestaría Benjamin, "cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva". (Benjamin, 1936, p.14) Por tanto, cuando en las diversas manifestaciones contemporáneas se adscriben elementos visuales asociados a las diferentes técnicas de reproducción, surge una posición social que no divorcia el goce estético de las cualidades reflexivas de la imagen reproducida.

Figura 17

U.F.O. – NAUT JK



Nota. Rirkrit Tiravanija. Técnica: instalación. Kurimanzutto, Mexico. 2012. Recuperado de <http://moussemagazine.it/tiravanija-kurimanzutto/>

El artista Rirkrit Tiravanija, (Buenos Aires, 1961), ha conseguido conjugar las diversas manifestaciones artísticas con un activismo que da preponderancia a la participación del público valiéndose de todos los medios que están a su alcance: instalación, performance, pintura, serigrafía, happening, etc. Entendiendo el poder de la imagen y la acción social, Tiravanija propone una denuncia a través de la participación del público. En su obra "U.F.O. – NAUT JK", realiza la instalación de varias mesas de ping-pong, con emblemas rotulados alusivos a una posible utopía, e invita a los espectadores a

jugar. Con este acto realiza una reflexión acerca de la inestabilidad del presente, asociándolo a un acto lúdico a la vez que crítico.

En otra obra llamada "Green Go Home", colabora con el artista Tomas Vu (Saigon, 1963), para la ejecución de serigrafías sobre periódicos con mensajes irónicos e imágenes tanto culturales como comerciales. De esta manera juega con los contextos para superponer imágenes mediáticas cuyos contenidos se polarizan para representar algo más allá de la mera noticia consumible.

Figura 18

Green Go Home



Nota. Rirkrit Tiravanija, Tomas Vu. Técnica: serigrafía sobre papel periódico. Año: 2012. Recuperado de <https://www.nfgaleria.com/es/artista/rirkrit-tiravanija-tomas-vu>

En la obra del artista chino Ai Weiwei podemos encontrar un trabajo multidisciplinario parecido que conjuga los lenguajes y los elementos en pos de una crítica participativa. Para su serie de obras "Coca-Cola Vase", utiliza rotuladores para firmar varias vasijas pertenecientes a antiguas dinastías chinas o directamente del neolítico. Este acto de provocación intenta transponer los valores culturales de diferentes épocas al realizar una reflexión acerca de la importancia de los íconos culturales antes de los económicos y viceversa.

Figura 19

Coca cola base



Nota. Ai Weiwei. Técnica: rotuladores, pintura y sellos sobre vasijas de arcilla. Año: 2014. Recuperado de <https://moovemag.com/2014/11/ai-weiwei-vida-y-obra-del-artista/>

Puesto que el arte se desarrolla a la par de los acontecimientos sociales, las diferentes técnicas artísticas son usadas también para dar pertenencia a los lenguajes empleados durante eventos de magnitud global.

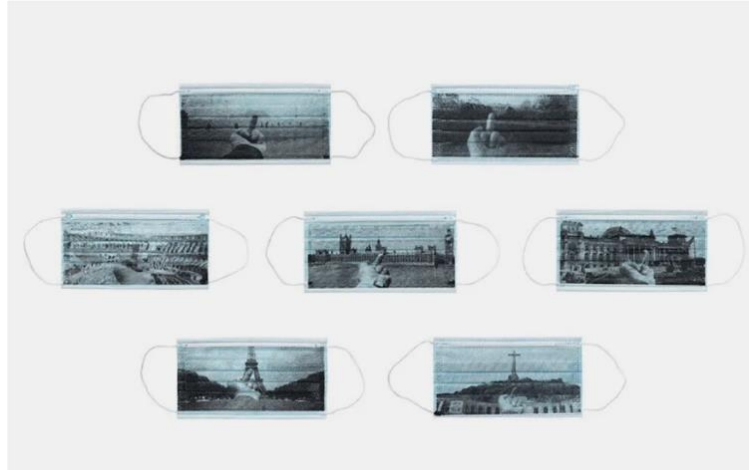
La aparición del SARS-CoV-2 o Coronavirus, supuso una paralización sin precedentes en la producción económica global, así como la vida social y desde luego, la cultura. Sin embargo, varios artistas vieron en esta calamidad una fuente directa que proyectaría diferentes expresiones, entre ellas las de Ai Weiwei cuyo activismo no se detuvo, sino que adquirió un nuevo impulso para llevar su mensaje, sirviéndose de la técnica de la serigrafía y un elemento básico en "la nueva normalidad" que habríamos de llevar por mucho tiempo: la mascarilla quirúrgica o barbijo.

En el proyecto "Mask", se propuso la impresión de imágenes representativas de la producción de Ai Weiwei en mascarillas y venderlas en internet para reunir fondos con fines benéficos. Como ha sido costumbre en su obra, trabaja con varios artistas de la serigrafía quienes reprodujeron fotografías suyas y posteriormente las vendieron por internet con un certificado de autenticidad y la firma del artista Ai Weiwei.

Este acto sencillo pero potente, demuestra la versatilidad de las técnicas del grabado para establecerse como un lenguaje contemporáneo y adscribirse tanto a los pulsos artísticos como históricos.

Figura 20

Mask, Ai Weiwei.



Nota. Técnica: Serigrafía sobre mascarilla quirúrgica. 2021. Recuperado de <https://www.revistadisenointerior.es/mask-project-ai-weiwei-llama-a-la-accion-individual/>

Capítulo II: Destrucción y patrimonio

2.1 Relación arte-espacio-ciudad

La relación entre el arte y la ciudad se remonta a fines del siglo XIX y principios del siglo XX (Chaves, 2014). Si bien mucho antes, durante el Renacimiento o el Neoclasicismo, el arte ya representaba grandes ciudades ya sea en su caída o en su apogeo, su interés no radicaba en la relación directa del artista con el medio y del medio con el espectador, sino en la mera representación como forma de igualar o superar a la realidad. La ciudad no era entendida tanto como un lugar de conflictos y relaciones más que como un conjunto de edificaciones ordenadas de acuerdo a su importancia ya sea económica o cultural. Por ello, debemos entender las diferentes nociones atribuidas al concepto de "ciudad" en cada época.

Es en el período comprendido entre el fin de la Revolución Industrial y principios del siglo XX cuando la ciudad, tal como la conocemos, empieza a consolidarse como el epicentro cultural y económico donde se aglutina el colectivo social y sus principales características urbanas como la planificación, el desarrollo, el saneamiento y desde luego, la periferia, el deterioro y la expulsión de los estrictos límites considerados ya como "urbanos". Para entonces la acumulación de capital y la concentración de las masas en los centros urbanos promovía cambios en la concepción de la ciudad como mero centro económico o laboral, sino como un "cuerpo" en constante cambio y movimiento donde sus fluctuaciones intervenían directamente en la sociedad entendida como un todo.

Dicha expansión, de mano de los acelerados avances tecnológicos, conllevó una serie de transformaciones sociales que repercutieron en el arte, al promover una nueva visión del individuo en la "nueva sociedad" y, sobre todo, en la nueva ciudad. Ya no se trataba simplemente de representar la ciudad en su agrado estético o importancia histórica bastante ornamental, concebida como un aglutinamiento de estructuras donde se dan los distintos eventos del desarrollo, sino de una relación directa con un producto del cual el individuo y el colectivo social eran partícipes o constructores directos. Así es que la ciudad deja de ser el objeto a ser representado para pasar a ser la obra en sí, el medio del cual se extraen los elementos para constituir posteriormente un panorama artístico.

De tal manera, los artistas empiezan a intervenir más activamente en estas formas de percibir la ciudad desde sus particulares representaciones que ponían en relieve la condición del sujeto en el efervescente espacio urbano donde confluían la riqueza, la pobreza, el lujo, la violencia, tanto como el deterioro, el progreso y la segregación. Estas condiciones motivarían a filósofos como Henri Lefebvre a manifestar que "la ciudad es un *living work of art* colectivamente creado por todos sus ciudadanos". (Chaves, 2014, p. 279) Y otros, como Arnold Toynbee, expresarían: "La imagen de la ciudad es como la imagen de los cuerpos, un esquema necesario para radicarse en el mundo" (p. 282).

Esta manera de entender la ciudad como un conjunto de relaciones, provee de los recursos necesarios para articular perspectivas artísticas que usan nuevos medios para traducir los diferentes pulsos urbanos y las contradicciones propias de las urbes. Es así que la ciudad empieza a ser entendida como un gran laboratorio de producción, el lugar del cual surgen los elementos que afectan directamente al espectador al conformarse como un usuario de estas relaciones.

En el caso de la ciudad de Cuenca que ha visto su mayor expansión en los últimos treinta años sin llegar a conformarse como una metrópolis, pero expandiendo cada vez más sus periferias, podemos destacar la confluencia, y en algunos casos, la confrontación, entre modernidad y patrimonialidad; entre la implementación de políticas de regeneración urbana y la necesidad de preservación de sus elementos tradicionales.

Al poseer claras influencias francesas en su arquitectura, intervenida con proyectos minimalistas en sus plazas públicas donde el concreto es el mandamiento, y atravesada por el legado patrimonial que comprende edificaciones de adobe y vestigios arqueológicos, Cuenca es un espacio plural donde convergen diferentes conceptos y percepciones de la ciudad. De tal manera es posible recorrer, en un solo tramo como la Calle Larga, viviendas tradicionales de uso común, plazas minimalistas hechas de

cemento con cafeterías al aire libre al buen estilo europeo, antiguas casas patrimoniales restauradas, viviendas modernas, iglesias de estilo neogótico y vestigios prehispánicos que colindan con los paisajes naturales del río Tomebamba.

Un recorrido por esta calle y muchas otras como la Presidente Córdova, una de las más concurridas y contaminadas supone un estímulo directo tanto para sus ciudadanos como para el sector turístico, al conformar un panorama único donde convergen todos los tiempos y todas las épocas. Sin embargo, esta riqueza visual e histórica carece aún de un imaginario colectivo; es decir, de una adecuada reflexión en cuanto a espacios y estructuras cuyo legado va desapareciendo con el acelerado pulso urbano y las políticas de expansión.

Es por ello que el arte es indispensable para generar nuevas lecturas del medio entendido en su vasta pluralidad y promover relaciones capaces de comprender las ruinas y los vestigios como elementos propios del paisaje urbano tanto como las demás edificaciones patrimoniales.

2.2 Patrimonio arquitectónico

De acuerdo a la UNESCO, "el patrimonio es el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras". Además, "encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. Puede también enriquecer el capital social y conformar un sentido de pertenencia, individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial". (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2021)

Cuando hablamos de patrimonio arquitectónico, nos remitimos a todas las estructuras y espacios, antiguos o modernos que forman parte de la herencia material de una ciudad. En el caso de la ciudad de Cuenca donde confluyen corrientes coloniales (casas de estilo francés con arcos y ornamentos), herencias Cañaris (cimientos distribuidos a modo de vestigios) y una modernidad esgrimida por la implementación del minimalismo (representado por el uso lineal de hierro y cemento), somos testigos de una amalgama de tendencias y culturas donde convergen percepciones igual de ricas y variadas que favorecen al turismo y la propia acepción de sus habitantes.

Según el último estudio realizado en 2019, en la ciudad existen 3.100 casas consideradas como patrimoniales. Tan solo en el 2021, pese a las complicaciones debido a la crisis sanitaria global, se aprobaron 114 proyectos, por lo que se ha

evidenciado en la última década un avance en políticas de conservación y restauración de bienes patrimoniales, rescatando edificaciones de importancia como La Casa de la Mujer, La Casa del Parque (o Casa Amarilla), La Casa León o la Casa de la Lira.

Figura 21

La Casa Patrimonial de "La Lira" antes y después de su restauración



Nota. Diario El Tiempo. Recuperado de <https://cuencahighlife.com/los-residentes-de-la-ciudad-piden-ayuda-para-restaurar-casas-en-el-barrio-de-el-vado-en-el-centro-area-que-tiene-una-larga-historia>

Figura 22

Interior restaurado de la Casa de la Mujer



Nota. Diario El Mercurio. Recuperado de <https://elmercurio.com.ec/2022/01/03/proyectos-de-restauracion-en-viviendas-patrimoniales-de-cuenca-aumento-en-el-2021/>

Sin embargo, cuando se trata de políticas reguladoras del patrimonio, entendido no como una mera confluencia de estilos, o un "blanqueamiento" de zonas consideradas

como conflictivas (el caso de la Plaza San Francisco es un claro ejemplo) con el fin de armonizar el entorno, encontramos falencias que desembocan en el descuido y abandono de estructuras que si bien no cuentan con un aval histórico o fondos privados o públicos para su conservación, terminan deteriorándose al punto de sucumbir y perderse.

Si hemos de entender el patrimonio como un conjunto que "enriquece el capital social y conforma un sentido de pertenencia, individual y colectivo" (Unesco, 2021) también hay que considerar aquellas periferias que son relegadas o expulsadas del "centro" tal como lo concibe Koolhaas: "El centro no sólo es, por definición, demasiado pequeño para desempeñar las funciones a él asignadas: también ha dejado de ser el centro real para convertirse en un espejismo amplificado que va camino de su implosión; aun así, su presencia ilusoria niega legitimidad al resto de la ciudad". (Koolhaas, 1994, p.1249)

Dicho centro, entendido tanto en un plano físico como conceptual, desplaza hacia la periferia lo "no esencial"; segrega ciertos grupos humanos de los centros de poder y relega a ciertas estructuras patrimoniales de la urgencia conservacionista.

Ya sea por normativas burocráticas, políticas municipales o el abandono de sus propietarios, varias estructuras patrimoniales y no patrimoniales figuran como entes abandonados en espera de su final demolición. Esta situación ha pasado prácticamente desapercibida por muchos años en los que estas edificaciones han sufrido las agresiones naturales del medio como humedad, smog y pinturas en aerosol (graffitis).

Figura 23



Nota. Casa ubicada en las calles Gran Colombia y Coronel Talbot, 2020. Registro del autor

Figura 24



Nota. Casa ubicada en las calles Mariscal Lamar y Juan Montalvo, 2022. Registro del autor

Se trata de estructuras de adobe y mixtas (adobe y ladrillo) con techos de carrizo de las cuales únicamente permanece la fachada o los muros exteriores. Si bien estas edificaciones no cuentan dentro del registro patrimonial, sí poseen un legado histórico como vestigios de la arquitectura vernácula de la ciudad de Cuenca. Por tanto, de acuerdo con el "sentido de pertenencia" que figura en la definición de patrimonio, su conservación debería considerarse como un aporte a la construcción de un imaginario social donde los legados arquitectónicos "no patrimoniales" son también parte de la memoria colectiva y urbana.

En este aspecto, cabe recalcar el concepto de "vestigio" como medio para construir la memoria de la ciudad que va construyéndose sobre la destrucción sistemática de sus edificaciones más vulnerables. En efecto, muchos de estos vestigios no constan más que de un muro de adobe derruido en una mediagua donde la vegetación ha proliferado dando un aspecto "desagradable" a la ciudad. No obstante, lejos de los juicios estéticos que se vierten sobre lo considerado bueno, feo, malo o útil, son estas estructuras las que mejor evidencian el paso del tiempo, el abandono y sobre todo, la urgencia de la construcción de un imaginario visual que comprenda todas las estructuras patrimoniales o no patrimoniales, sin volverse un medio centralista de jerarquización por su estética o importancia histórica, pues son éstas precisamente las que dan cuenta de la fugacidad del tiempo y de una especie de política estética de la conservación patrimonial.

Figura 25

Nota. Casa ubicada en las calles Calle: Mariscal Lamar y Luis Pauta, 2022. Registro del autor.

Figura 26

Nota. Casa ubicada en las calles Mariscal Lamar y Estévez de Toral, 2022. Registro del autor.

2.3 Deterioro del paisaje urbano local: ruina y vestigio.

Para hablar de deterioro del paisaje urbano, es preciso profundizar en los conceptos de ruina y vestigio, pero, además, hemos de comprender la noción de paisaje urbano en cuanto a urbanidad se refiere, pues existe una diferenciación entre lo que se considera “ciudad” y lo que se considera “urbano”.

En efecto, en la obra *Sociedades movedizas*, el escritor Manuel Delgado, define a la ciudad como el espacio donde se levantan las edificaciones, donde se planifican y llevan a cabo las infraestructuras; mientras que lo urbano, hace referencia a lo que sucede en este espacio, esto es, acciones, recorridos, prácticas, entre otros. (Delgado, 2007, p. 11) Por tanto, cuando decimos “paisaje urbano” nos referimos más a un momento que a un objeto; es decir, la construcción de un paisaje urbano consistirá no solamente en las estructuras y el contexto que lo conforman, sino en las afecciones que se dan

producto de la interacción del colectivo social, la afluencia del tráfico, las costumbres circundantes e incluso de la percepción tanto individual como colectiva del entorno por parte del ciudadano.

Dentro de esta noción, existe una categorización entre el patrimonio y el vestigio, entre el monumento y la ruina que relega ciertas construcciones con valor de antigüedad a permanecer en el anonimato. Sin duda, las políticas culturales de conservación priorizarán aquellas estructuras que se consideran de amplia importancia histórica por sus componentes como mobiliario o pinturas murales. Sin embargo, existen estructuras que, sin contar con este aval histórico, dan cuenta tanto de una antigüedad como de un testimonio de estilo e infraestructura que vale revalorizar más allá de su posible utilidad o rescate estético.

Puesto que se entiende lo urbano como una suma de relaciones y conflictos, estas “ruinas y vestigios” son elementos que, siguiendo a Begoña Paz García, merecen

una lectura más poética que formalista, más plástica que estructural, más sensitiva que racional. Una aproximación más evocadora, menos categórica, más sensible, vivencial, sin pautas ni modelos preestablecidos de análisis y estudio, una aproximación como si de un proceso creativo se tratara, una mirada creadora (Paz, 2011, p. 397).

Una mirada así solamente puede ser evocada por las prácticas artísticas que centran su trabajo en mirar más allá de la mera utilidad y observar los objetos, las acciones y las estructuras en su mayor profundidad. Esta mirada poética del deterioro, la consideración del vestigio como monumento y de la ruina como arqueología, pertenecen al campo de las reflexiones artísticas que ven al medio como productor de experiencias estéticas, un laboratorio *in-situ*. Como sostiene Gloria Lapeña en su artículo *La ruina arquitectónica en el espacio urbano bajo la mirada del artista*:

El resto arqueológico supone un registro documental de la historia, concebida ésta clásicamente de manera lineal y monocromática. Se trata de una huella que se sitúa en un tiempo o época concreta y se asocia a una serie de acontecimientos ocurridos en la sociedad (Lapeña, 2015, p. 148).

Por tanto, dentro de las prácticas artísticas, el deterioro adquiere un valor expresivo, un valor testimonial que supera las limitantes de la estructura y la racionalidad en pos de “una perspectiva artística como medio para un entendimiento sensible de la ciudad”.

(Paz, 2011, p. 397) Es este “entendimiento sensible de la ciudad” lo que marca la diferencia al momento de conformar un paisaje urbano, ya que acoge las diferentes manifestaciones asociadas a la ruina como elementos preponderantes y aún más, como lenguajes.

En este sentido, el uso de la huella o la impronta, asociados a lo testimonial, han gozado de un carácter relevante dentro de la tradición artística. Al igual que un vestigio arqueológico, el uso de este recurso ofrece una lectura del pasado, del transcurso de algo que está y no está; es decir, una presencia. En este sentido, los muros de las edificaciones abandonadas dan testimonio de una presencia, del paso del tiempo que el arte rescata para mostrarlo y conformar así el paisaje urbano que ha sido descartado, conformándolo como el lugar donde suceden las cosas y empieza el arte. Como sugiere Lapeña “el artista analiza el espacio urbano como lugar de confluencia y colisión continua”. (p. 146)

Dicha “confluencia y colisión continua” es lo que genera el movimiento, las perspectivas, la expansión, las políticas de regeneración urbana, los conflictos y accidentes que definen el espacio y las relaciones sociales. Después de esto, únicamente queda la imagen. De tal manera afirma García Canclini (1997) “Las ciudades no son solamente ámbitos físicos dominados por la materialidad de sus calles, sus parques, sus edificios y sus señales. Las ciudades se configuran también como imágenes”. (Chaves, 2014, p. 286) Sin embargo, no es una imagen que perdura, sino una que cambia constantemente, se adapta, se degrada, se transfigura. Podemos hablar de un “tejido” que frente a las condiciones del tiempo da evidencias de su vulnerabilidad, de su constante degradación.

Es por eso que resulta importante además rescatar, asociada a los conceptos de ruina y vestigio, la idea de “piel” en la edificación; una especie de epidermis que envejece, es herida y que finalmente perece.

Al igual que la piel, los muros se agrietan, se fisuran, son marcados por la edad, por la “confluencia y colisión” con su entorno; sus grietas, marcas, fisuras y cicatrices, hablan, dan testimonio silencioso de los pulsos urbanos, de la relación con los transeúntes y constituyen, finalmente, parte ineludible del paisaje urbano. Esta condición afecta la perspectiva de la ciudad e incluso las emociones que ello suscita. Así, manifiesta Lapeña, “Adheridos a la ruina como destrucción, los registros del paso del tiempo como la humedad, la suciedad y el óxido, tienen una carga emocional superior”. (Lapeña, 2015, p. 150)

En el caso de la ciudad de Cuenca, un espacio atravesado por varias vertientes y legados culturales, la idea de patrimonialidad entra en conflicto cuando se debe decidir qué es y qué no es patrimonio basándose en su importancia histórica o en su legado cultural. Sin embargo, existen otros valores atribuibles al vestigio que son rescatados, por lo menos por el artista, que dan cuenta de una serie de factores que pasan desapercibidos, pero dan cuenta de una importancia que rebasa los límites de lo económico y patrimonial. Son muchas las edificaciones abandonadas, cuyos muros han sucumbido y la mala yerba ha gobernado los adobes destruidos, los tejados negros de moho y hollín; son muchas las ruinas que es necesario retirar, limpiar, blanquear, sin que esto genere el cuestionamiento de su historia, aparentemente insignificante, pero definitoria del paisaje urbano.

Bosch Reig en *La ruina como valor añadido en el patrimonio* (2011), atribuye a estas estructuras arquitectónicas en deterioro un valor arqueológico y define seis razones para considerarlas como tal: "poder evocador, testigo-huella de otra época, archivo de las heridas del tiempo y del hombre, cualidad tectónica, objeto de museo y valor mediático". (Lapeña, p. 150) Por ello, es imprescindible realizar una cartografía de estas estructuras arqueológicas, como cabría llamarlas, con el fin de estructurar imágenes capaces de formular un ideario común del paisaje urbano no solo en su acepción patrimonial sino arqueológica y testimonial. Así podremos elaborar un esquema arquitectónico de la identidad y del paso del tiempo cuyas huellas permanecen en los vestigios, como un lenguaje oculto que el arte deberá descifrar.

2.4 Referentes artísticos del deterioro urbano

La idea de testimoniar los otros rostros de la ciudad se remonta a los siglos XVIII y XIX a cargo de artistas grabadores como Giovanni Battista Piranesi y Gustav Doré.

Battista (1720-1778), aunando sus oficios de arqueólogo, investigador, arquitecto y grabador, destacó por retratar con singular fidelidad las ruinas romanas como coliseos, acueductos e incluso sus caminos. Sus ilustraciones resaltan la belleza neoclásica de estas ruinas en su estado decadente, promoviendo así una revalorización de la cultura mediante las cerca de 2000 ilustraciones cuyas matrices aún son usadas hoy en día.

No obstante, si bien Battista encontró belleza en ese modo de retratar estos monumentos, su postura distaba mucho de una reflexión de la ruina urbana; es decir, de aquellos elementos inadvertidos que formaban parte de la cotidianidad y revelaban distintas problemáticas ya sean sociales o infraestructurales.

Es por eso que otros artistas, alejándose de la contemplación de la antigüedad, de la representación como objeto decorativo, decidieron retornar la mirada hacia el centro de las urbes, hacia los puntos de colisión y conflicto donde se desarrollaba la sociedad y mostraba sus facetas más inadvertidas. Era ahí donde empezaría un recorrido por las urbes que no terminarían aún el día de hoy sino al contrario, desencadenaría una serie de manifestaciones y prácticas en torno a un solo objeto, que era la ciudad.

Figura 27

Altra veduta della facciata del Pronao



Nota. Giovanni Battista Piranesi. Año: 1778. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/giovanni-battista-piranesi/another-view-of-the-facade-of-the-pronaos>

Figura 28

Altro interno come sopra,



Nota. Giovanni Battista Piranesi. Año: 1778. Recuperado de <https://www.wikiart.org/es/giovanni-battista-piranesi/another-extension-as-above>

En sus ilustraciones, Doré mostró interés por aquellas personas y lugares ubicados en la periferia, en los intersticios, en los espacios abandonados donde la confluencia y la colisión eran permanentes. Sin abandonar su estilo en la composición, supo plasmar estos espacios que no correspondían al canon de lo artístico, promoviendo así un realismo que fundaba sus cimientos en la misma sociedad y su constante fluctuación. De tal manera, conformaba una visión del paisaje urbano que democratizaba la mirada al alejarse de los temas aristocráticos y decorativos para transmitir un sentimiento más plural.

Figura 29

A River Side Street



Nota. Gustave Doré, 1872. Recuperado de <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/london-a-pilgrimage>

Figura 30

Buckingham Gate



Nota. Gustave Doré. Año: 1872. Recuperado de <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/london-a-pilgrimage>

En el caso de "Buckingham Gate", podemos observar la imagen de un portal al puro estilo clásico con dos esfinges a cada lado. La imagen podría tratar de la exuberancia de la realeza, el lujo y el poder. Sin embargo, el motivo de la ilustración se desplaza cuando observamos a la persona que yace en la puerta, tendida, en actitud de reposo. Ya se trate de un indigente o un alcohólico, la imagen señala un motivo claro: el contraste entre el poder y la pobreza, entre el lujo y la miseria, pero, sobre todo, la acertada representación de una realidad que conforma la totalidad del paisaje urbano donde espacios e individuos están en constante conflicto y fluctuación.

En "A River Side Street", Doré ha representado una escena común: una calle tradicional de venta y almacenamiento de productos. Si bien podemos observar la arquitectura abigarrada correspondiente a la época muy bien ilustrada, lo que constituye el paisaje urbano aquí es el entorno en constante movimiento, el uso de las edificaciones como almacenes, la relación del individuo y el espacio que genera las diversas perspectivas de la cultura local y sus vestigios tanto humanos como físicos.

Estas representaciones marcarían el inicio del Realismo a cargo de artistas como Gustave Courbet, Jean-François Millet o Henri Fantin-Latour en Francia; Abram Arjípov, Iliá Repin, Vladimir Makovski en Rusia; Eduardo Rosales, Federico Madrazo o Francisco Domingo Marqués en España, o Thomas Cole en Inglaterra.

Dentro de su canon, el realismo propugnaba la fidelidad de la realidad no solo en cuanto a técnica, sino una visión más objetiva de la realidad, desmarcándose de movimientos como el Romanticismo. Dicha tendencia, daría continuidad a una serie de exploraciones del espacio no solo urbano sino rural. De tal manera en la segunda mitad del siglo XX

aparecería la noción de "deriva" asociada al hecho de caminar, explorar y documentar como una práctica artística.

Figura 31

Interior of the Colosseum, Rome



Nota. Thomas Cole. Año: 1832 (Albany Institute of History & Art). Recuperado de <https://paisaje.udc.es/2016/11/passaic-nueva-jersey.html>

Iniciada en los sesentas de mano de artistas como Robert Smithson (1938-1973) o Richard Long (1945), la "deriva" se conformó como un método de exploración y creación que superaba el hermético arte de estudio e incluso la obra de arte encerrada en el museo. Esto, debido a la necesidad de expandir el espacio y producir obras en las que la idea quedase implícita, enmarcada por el medio natural y no alterada por las connotaciones propias del cubo blanco del museo.

Es así que en *Monuments of Passaic*, Robert Smithson se propone fotografiar, registrar y documentar "monumentos" y artefactos industriales abandonados con la finalidad de acercar la experiencia al espectador. Su trabajo consistía básicamente en recorrer las periferias de su barrio natal Passaic, Nueva Jersey, y dar evidencia de tuberías, depósitos de agua, grúas o puentes en ruinas y desuso, todo aquello que no pertenecía a lo considerado estético o importante y otorgarles una nueva perspectiva, no de uso sino de reflexión.

Años después viajaría a Yucatán, México para fotografiar hoteles y edificaciones abandonadas, deterioradas o a medio construir que dan testimonio de una superposición de temporalidades atravesadas entre sí; es decir, edificaciones de bloque en tierra maya en una época considerada moderna o contemporánea. Lejos de interesarse en los vestigios típicamente turísticos como las pirámides, Smithson halló

en las construcciones aledañas otra clase de "monumentos arqueológicos" que debían ser retratados y conservados como evidencia de un tiempo presente donde convergían ya el pasado y el futuro, pues muchas de esas estructuras al ser consideradas innecesarias, corrían el riesgo de ser demolidas y olvidadas.

El trabajo testimonial de Smithson crea además un diálogo entre el medio, el museo y el espectador, puesto que, conjuntamente con sus registros, solía realizar instalaciones con el material recogido que exhibía como fragmentos del lugar, vestigios convertidos en pequeñas esculturas momentáneas. Al igual que Richard Long, usaba la materialidad para invadir el espacio del museo, aunque de una manera sutil, generando así una lectura del momento y del espacio que se superpone a los entornos blancos y asépticos del museo o la galería.

Es este el principal aporte de su trabajo: el proponer al tiempo y el medio como elementos creadores que edifican esculturas capaces de hablar desde su propia temporalidad, induciendo una lectura tanto crítica como emocional de las estructuras, del medio, el material y su relación con el espectador.

Figura 32

Monuments of Passaic



Nota. Robert Smithson. Año: 1967. Recuperado de <https://paisaje.udc.es/2016/11/passaic-nueva-jersey.html>

Figura 33

Hotel Palenque



Nota. Robert Smithson. Año: 1969. Recuperado de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5321>)

Ahora bien, al hablar de la relación del medio con el artista y el espectador, debemos rescatar otras prácticas más contemporáneas en las que el soporte se convierte en el mismo medio, fundiendo así la acción con el espacio y el cuerpo con la materialidad, como es el caso del artista chino Liu Bolin (1973).

Sus acciones consisten básicamente en una mimesis camaleónica en diferentes espacios y contextos conseguidos con pintura aplicada sobre sus vestimentas hasta hacerlo desaparecer del lugar. Así, aparece frente a la Plaza de Tiananmén, oculto entre los escaparates de supermercados o en escenas de diferentes sitios turísticos de la ciudad. De esta manera, Bolin consigue fundirse con el medio hasta pasar desapercibido, pero resaltando las posibilidades plásticas del cuerpo y del lugar.

Esta manera de "habitar" los espacios desde la ausencia, desde la anonimidad, no se reduce al lugar físico, sino también a las obras de arte, hablando en sentido literal. Así, en otras de sus obras, Bolin se mimetiza con obras de arte de grandes museos. En el "Guernica" de Picasso o en "La Libertad guiando al pueblo" de Eugène Delacroix, encarna el espacio pictórico para generar arte a partir del arte, una relación cuerpo-obra que redefine la manera de observar y plantea la interrogante de la presencia.

Figura 34

Hidden in the City: Laid-off



Nota. Liu Bolin. Año: 2006. Recuperado de <https://zaichina.net/2013/07/la-realidad-invisible-del-artista-liu-bolin/>

Figura 35

Hiding In The City, Paris, 10, Liberty Leading The People



Nota. Liu Bolin. Año: 2013. Recuperado de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5321>

Otro ejemplo del uso del espacio como medio y representación del tiempo, lo encontramos en la obra de Marisa González (España, 1945). Siguiendo la escuela de Robert Smith, González acude a la antigua central nuclear de Lemóniz para fotografiar este espacio industrial abandonado; además, recoge una serie de objetos para exponerlos junto a sus fotografías. En sus palabras: “Me interesa plantear cuestiones sociales y políticas, pero sobre todo las relacionadas con la arquitectura, los paisajes abandonados, los espacios desolados con vestigios industriales, donde no pasa nada”. (Lapeña, 2015, p. 154)

De tal manera consigue evocar memorias y emociones que subyacen la estructura abandonada donde aparentemente "no pasa nada", pero en realidad sucede al mismo tiempo en su más amplia pureza, gobernando las estructuras y modificando el paisaje hasta convertirlos en una especie de escultura formada espontáneamente. En este sentido, todo vestigio, ruina o huella, son monumentos de una presencia desvanecida, degradada por el ambiente y perpetuada por la mirada del artista.

Por lo tanto, el trabajo del artista no radica únicamente en representar los hechos más que en habitar un proceso de reconocimiento, trazar rutas en las que se visualicen las estructuras y movimientos adecuándolos a determinado lenguaje plástico, y, sobre todo, proponer nuevas lecturas que identifiquen al espectador con su medio con la intención de afianzar una identidad en lo representado, más allá de cualquier clase de jerarquización estética.

Capítulo III: Investigación de las construcciones del centro histórico de Cuenca en franco deterioro

Tal como se ha explicitado en el capítulo anterior, la arquitectura de la ciudad de Cuenca resalta por la amalgama de varios estilos y épocas, abarcando diversas tendencias como el estilo neoclásico francés, Art Nouveau o Art Decó, en contraposición con el minimalismo moderno representado por espacios abiertos más austeros donde predominan el hierro y el concreto. Este mosaico de estilos contrasta a su vez con la arquitectura vernácula heredada del precolonial, edad en la cual son distinguibles construcciones de adobe, bahareque y teja cocida. De acuerdo a la UNESCO, se reconoce en Cuenca "la belleza de su centro histórico, con un tipo particular de arquitectura republicana" y la "armonía que guarda con su entorno geográfico". (Unesco, 2021)

En cuanto a los aspectos morfológicos de las estructuras, la ornamentación es un punto clave en las distinciones a realizar respecto de las edificaciones, pues es importante resaltar una incorporación de los elementos locales. Como afirma Diego Jaramillo:

Así, la arquitectura habitacional cuencana, sin perder los principios significativos del sistema de la arquitectura racionalista-funcionalista que hemos visto, empieza a concretarse, material y morfológicamente de otra manera: materiales locales (ladrillo y teja artesanal local), madera, piedra, arcos de medio punto, cielorrasos con vigas rústicas de madera, y a ornamentarse y decorarse con elementos de la cultura popular: cruces de hierro forjado o de mármol, chapas y aldabas de

hierro, faroles de hojalata, ventanales con vitrales artísticos (Jaramillo, 2016, p. 161).

De tal manera, podemos hablar de sincretismo en la representación arquitectónica local, de una estética vernácula que ha sabido vincularse a las nuevas tendencias en un intento por revalorizar la cultura local, aportando así el particular colorido de la ciudad y al paisaje urbano. Sin embargo, son precisamente estas edificaciones que, ya sea por sus materiales nobles o por el descuido y el abandono, poseen tendencia a desaparecer a causa del progresivo deterioro. Es posible, además de necesario, llevar a cabo una cartografía de dichas edificaciones con el fin de ilustrar su número y la disposición en el plano físico respecto de las estructuras conservadas desde el centro hacia la periferia.

Figura 36

Casa Municipal Márques,



Nota. Recuperado de <https://www.facebook.com/groups/1746158865611810/>

Figura 37

Parque Víctor J. Cuesta.



Nota. Recuperado de <http://cafearquitectonico.blogspot.com/2012/05/critico-veronica-rosero-publicado.html>

Figura 38

Detalle de molduras en casa patrimonial al estilo neoclásico francés



Nota. Recuperado de <https://elmercurio.com.ec/2021/10/17/predominan-colores-pasteles-en-casas-patrimoniales-de-cuenca/>

Como se puede apreciar en las imágenes, la riqueza y diversidad visual responden tanto a un factor estético como al uso del material que muchas veces queda expuesto para reivindicar su importancia cultural. De tal manera confluye la historia en la representación del paisaje urbano local, al preservar en un mismo conjunto, estructuras neoclásicas, modernistas, minimalistas y tradicionales. Este fenómeno tiene un impacto social y cultural muy relevante, lo cual, en conjunción con las edificaciones de la misma índole que se encuentran en abandono conforman un panorama múltiple, de compleja narrativa.

A continuación, tal como compete a este trabajo de titulación, se presentan varias edificaciones en estado de deterioro, cuya estructura da muestras de importancia histórica y relevancia estética que sin embargo son las más vulnerables ante el paso del tiempo y el progreso urbano. (Ver Anexo 1) Debido a que varias de estas construcciones han sido abandonadas por sus propietarios, se proporcionarán datos de su contexto histórico con el fin de ubicarlas dentro de un espectro común que enriquecerá esta investigación e ilustrará el marco conceptual que soporta este trabajo.

3.1 Selección y análisis de edificaciones a ser graficadas de acuerdo al contexto social e histórico

Debido a que muchas de las edificaciones investigadas carecen de datos sobre sus dueños o posibles herederos, es preciso trazar, en términos generales, algunas consideraciones acerca de las estructuras que cuentan dentro del catastro de patrimonio cultural en la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.

Al ser la mayoría de estas construcciones de un material muy noble como el adobe o carrizo, los estados de deterioro son muy avanzados y no permiten una observación minuciosa de los detalles de su edificación. Sin embargo, se puede deducir que muchas de estas construcciones corresponden a las décadas de 1970, 1980 o incluso 1950.

De acuerdo al Municipio de Cuenca, "De los 170 bienes notificados, 145, que equivalen al 85,29% están en un estado malo, mientras que 21, es decir el 12,35% están en ruina. Los cuatro restantes (2,35%) están clasificados como inconclusos". (Sánchez, 2022, p. 3A)

De estas edificaciones, 30 corresponden a bienes patrimoniales de importancia histórica, como la casa ubicada en las calles Mariscal Lamar y Juan Montalvo, cuya fachada es lo único que aún se mantiene y brinda evidencia de arquitectura poscolonial. Estas edificaciones están en proceso de incuria, lo cual quiere decir que, debido a su estado de deterioro, o de ruina, además de la imposibilidad de contactar a un responsable por dicha edificación, pasarán posiblemente a manos del Municipio.

Figura 39



Nota. Fachada de casa patrimonial ubicada en las calles Mariscal Lamar y Juan Montalvo. Registro del autor.

Es el caso de una casa patrimonial privada cuya refacción estará en manos del municipio, aunque los costos serán asumidos por el propietario. Dicha edificación, ubicada en la Plaza del Vado, calle Juan Montalvo entre Presidente Córdova y de la Cruz, se encuentra abandonada desde 2009 y está en estado de ruina. (Sánchez, p. 3A)

Hay que tener en cuenta que existen varias inconsistencias para una adecuada preservación de las edificaciones. En primer lugar, el abandono de sus propietarios quienes prefieren dejar que la estructura sucumba y posteriormente utilizar el terreno, que invertir en la refacción de dicha estructura. Por otra parte, la multa estipulada por destrucción de un bien patrimonial, según el Código Orgánico Integral Penal (COIP), contempla privación de libertad de uno a tres años. Este hecho complica aún más cualquier posibilidad de refacción de los bienes, pues de no poseer los medios para realizar las reparaciones pertinentes, se corre el riesgo de ser acusado por un delito penal.

Por estas razones, la investigación del presente trabajo ha enfocado sus objetivos en las cualidades matéricas de las estructuras; en su representación, haciendo uso de los recursos del grabado, y en la conformación de una base conceptual en torno al deterioro de los elementos patrimoniales como sustento para la narración visual del paisaje urbano, pues como mencionan Carofilis y Garcia (2015) en su artículo "El patrimonio como recurso": En 1961 se publican dos trabajos clásicos en materia de diseño urbano:

El concepto de *Townscape*, de Gordon Cullen, describía el sentido de lugar e identidad física de un sitio como una cualidad definida por la composición de sus elementos físicos y aplicables a cualquier paisaje urbano: los edificios y los espacios abiertos y encerrados, los cierres, aperturas, conexiones, vistas, y el diseño de los edificios generan un impacto combinado. Estas cualidades, descritas como dadoras de una personalidad individual al entorno, fueron llevadas de manera explícita a la conservación en el trabajo de Roy Worskett, *The Character of Towns: An Approach to Conservation* (1969), enfocado en las cualidades arqueológicas, arquitectónicas y visuales del entorno. (p. 71)

Dicho contexto y situaciones burocráticas, dificultan en sumo grado la obtención de datos o información que aporten a un entendimiento de las construcciones en estado de abandono y ruina, por lo cual únicamente se puede contar con lineamientos generales de su estructura y edificación.

Figura 40

Casa patrimonial ubicada en la Plaza del Vado.



Nota. Recuperado de <https://elmercurio.com.ec/2022/01/14/municipio-de-cuenca-reconstruira-casa-patrimonial-privada/?fbclid=IwAR3ynAMp1hyQaWB1npz3OxDjJ8ccyf>

3.2 Soporte conceptual del proyecto

Como hemos revisado en capítulos anteriores, al entender los conceptos de ruina y vestigio como representaciones que dialogan con el medio, es posible rescatar estas lecturas para transponerlas al plano estético. Es así que la imagen migra para adquirir lecturas alternas y elaborar otras rutas de representación de los temas que nos competen. Por tanto, en el caso de las casas patrimoniales en estado de ruina o abandono, este rescate visual puede ser entendido como la impronta de una presencia de la que solo poseemos una imagen para intentar entender el medio y sus conflictos. En este sentido, el diálogo entre imagen, material y soporte, es de suma importancia al momento de traducir a un lenguaje estético una edificación de estas características.

De igual manera, el tratamiento para la obtención de estas imágenes debe conservar la composición aleatoria del medio; es decir, todas las estructuras e imágenes que la componen, fisuras, roturas, texturas, etc., por lo que, debido a las complejas características de las mismas, se ha trabajado a la vez con medios digitales y manuales para la obtención de dichas representaciones. Así, mediante la obtención de una gráfica lineal en herramientas digitales como Photoshop y su posterior grabado láser sobre madera MDF, se ha conseguido la representación fiel de cada elemento que constituye la edificación tratada. (Ver anexo 3)

Estas improntas pretenden establecerse como el registro de una huella, de un vestigio que dejará solo su sombra sobre el papel como testimonio de los conflictos de la

patrimonialidad y la urbanidad, de la memoria y el tiempo. Esta dualidad configura el medio y las reflexiones en torno de las cuales circunda este trabajo y sirve de motor para la elaboración de sus representaciones. Por ejemplo, la extracción del ideario urbano en estado de deterioro para elaborar con ello una imagen estética que funcione y apele a cierta sensibilidad, conlleva un dilema en sí mismo, puesto que el deterioro entra en contradicción con la representación sublime y postal de la ciudad.

Al contrario de lo esperado de un paisaje urbano, estas imágenes intentan evocar el reverso de la imagen, lo que aun siendo visible permanece oculto por su propia degradación y abandono. Podemos hablar de la estética de "lo feo" como un elemento clave en esta representación, pese a que la presencia de indicios arquitectónicos aún resalta a simple vista con sus estilos característicos y aporten su intrínseco valor estético y cultural. Sin embargo, no es esta la imagen que se representa y comercializa, la que agrada y se consume, sino que es la que agrede la visualidad del medio, la experiencia del ciudadano que ve en ello deshechos donde se acumula lo que segrega el mismo pulso urbano, lo que debe ser retirado y olvidado.

En tal sentido, la presente propuesta, además de reflexionar sobre el deterioro, la degradación y el abandono, esquematiza una reflexión en torno a los criterios estéticos que rigen la representación en cuanto espacio público y sus múltiples derivaciones en el arte.

Una vez más, ya desde la filosofía de Platón y Hume, nos enfrentamos con la antítesis del arte: lo bello y funcional en contraposición de lo desagradable y testimonial; el gusto por la simetría, las armonías y la perfección, en detrimento de lo orgánico, las asimetrías y lo imperfecto. En este punto nos preguntamos, en cuanto al espacio público: ¿cómo deben ser representados sus espacios que han sido abandonados? y ¿qué función cumplen?

En cuanto a lo imperfecto, cabe citar la reflexión de Karl Rosenkranz en su libro "Estética de lo feo" (1992):

(...) inicialmente lo imperfecto no se debe confundir con el concepto de lo defectuoso, al que gustamos de sustituir por aquél de forma eufemística. Lo imperfecto en cuanto momento necesario de un proceso está constantemente de camino hacia la perfección. Lo defectuoso, por el contrario, es aquella realidad que no hace desear nada, no suscita la exigencia de una mayor perfección, sino que está aprisionada por contradicciones positivas con su concepto. Lo

imperfecto en sentido positivo sólo impide a su posterior configuración mostrarse como aquello que ya es en sí (Rosenkranz, 1992, pp 26-27).

Por otra parte, hay que recalcar la importancia de la técnica al momento de producir estas imágenes, con el fin de esquematizar la relación entre el medio y el proceso, la idea y la representación.

La técnica del grabado se caracteriza por elaborar una síntesis lineal de la figura con el fin de expresar el volumen y la profundidad. Para ello, se sirve del uso de la gubia que realiza las incisiones en la madera y conseguir este efecto. Grabados como los de Durero, Goya o Doré, han sabido expresar el realismo mediante la minuciosidad y el nivel de detalle de su trabajo aportando así obras únicas en su género y resaltando la técnica del grabado como una de las más versátiles. Sin embargo, los procesos contemporáneos del arte han sabido servirse de múltiples herramientas, sobre todo digitales, para producir un nuevo impulso en determinada disciplina, en este caso, el grabado.

Es así que, la ilustración digital y el posterior uso del grabado láser, permite obtener una riqueza visual sumamente provechosa cuando se trata de elementos múltiples que se han atenido a un proceso de degradación constante. Por tanto, la tradicional técnica del grabado adquiere un nuevo impulso para la representación mediante estos nuevos medios cuya versatilidad ofrece un sinnúmero de posibilidades.

3.3 Ideas gráficas. Bocetos, soportes, tintas, impresión.

A partir de una experimentación con una variedad de elementos en el grabado, se optó por trabajar con soportes no convencionales, como por ejemplo vidrio, latón, madera, papel, entre otros. Para ello fue necesario realizar una serie de pruebas con la finalidad de tener un control apropiado en cuanto a la mezcla de pigmentos (tintas serigráficas plastisol) que realcen las características gráficas de las casas.

De todos estos soportes, es la madera MDF la que mejor se adecúa a la representación. Al absorber mejor las tintas y cubrir la totalidad de la superficie se obtiene el nivel de detalle deseado en el caso de las estructuras que presentan un deterioro avanzado. Esto, junto a la versatilidad de la impresión láser, permite una fidelidad óptima de las edificaciones cuyo propósito, más allá de la representación, es realizar una composición de los simbolismos gráficos presentes en las casas como grafitis, lemas, anuncios, etc.

Todos estos elementos forman parte de la representación que evoca el deterioro, el abandono y el paso del tiempo.

De modo que la técnica se sirve del medio para realizar sus representaciones y generar una lectura integral de sus diversos componentes. Así, se puede desplazar la mirada por un conjunto de texturas que hablan su propio lenguaje sin restringirse a la mera representación.

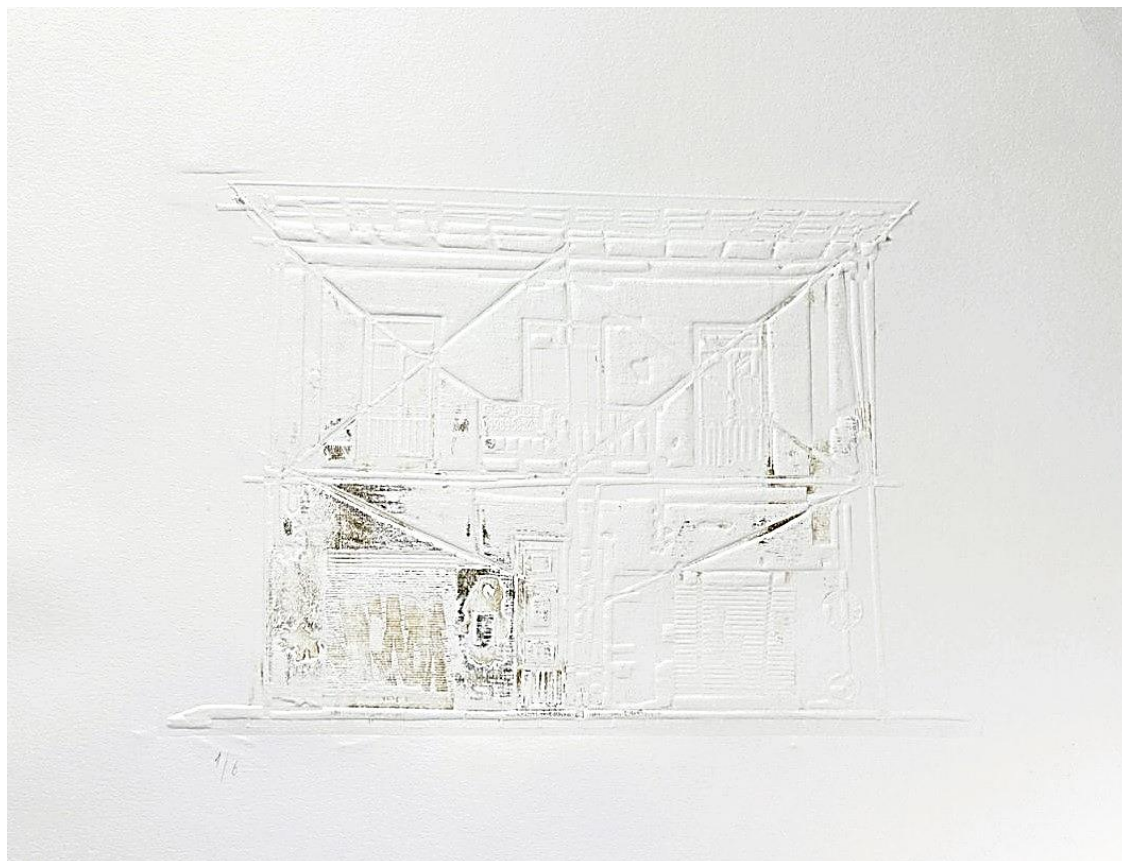
En cuanto a la impresión, al utilizar la técnica del gofrado, se busca una dimensión más simbólica del medio al utilizar el concepto de huella para dejar la impronta sobre el papel. En este caso, la superficie se realza mediante la fricción con un objeto metálico. (Ver anexo 4) Esta huella, da cuenta de un vestigio o una presencia que permanece latente sobre el papel, apenas una sombra en la que se identifican los rasgos de la estructura. Tal como la presencia inestable de las casas que pronto serán solo una huella un vestigio, el gofrado extrae la superficie de una estructura inexistente.

Al permanecer esta huella sobre el papel, nos acercamos a la periferia de la escultura pues el volumen adquiere un protagonismo. De esta forma el lenguaje se expande para dar paso a una composición más sensorial. En palabras de Javier Monedero: “El parentesco que existe entre un dibujo y una escultura carece de fronteras precisas. De hecho, se puede afirmar que un dibujo es una escultura mínima, al igual que podría decirse que una escultura es un dibujo excesivo”. (Bernal, 2010)

3.4 Propuesta final

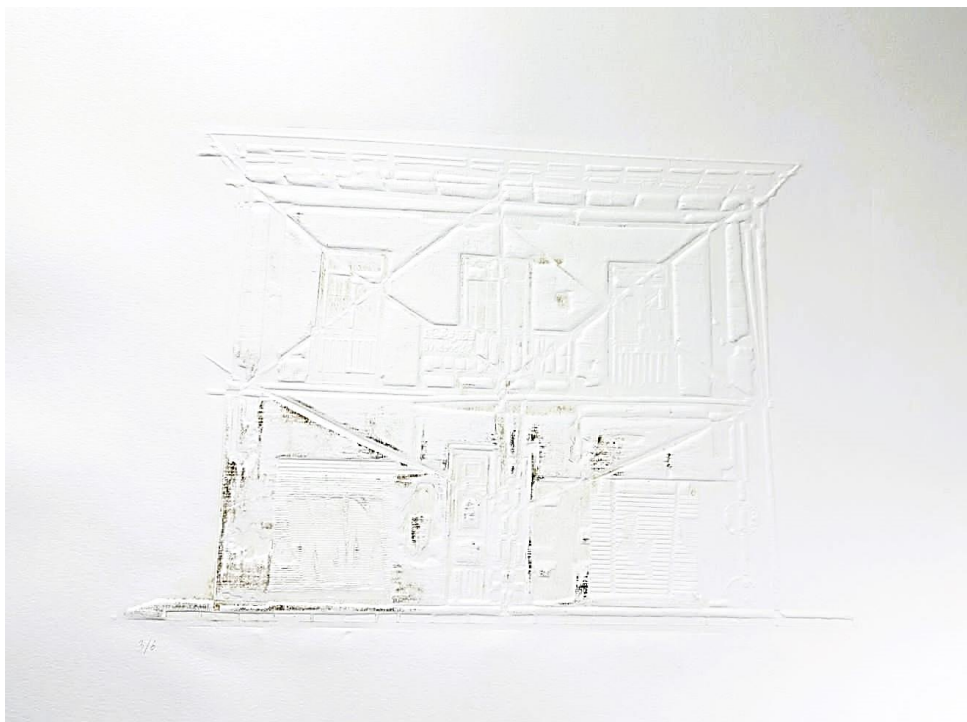
Serie 1 Presidente Córdova y Estévez de Toral

Figura 41



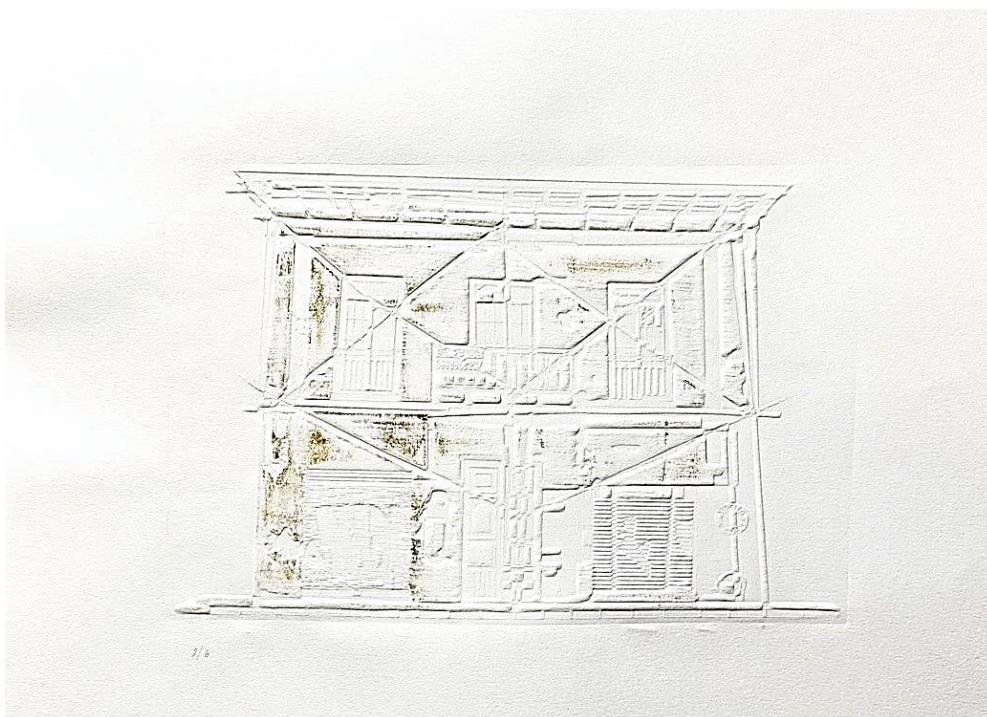
Nota. Darío Sinche, Sin título-1/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 42



Nota. Darío Sinche, Sin título-2/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 43



Nota. Darío Sinche, Sin título-3/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 44



Nota. Darío Sinche, Sin título-4/4. Xilografía, 2022. Registro del autor

Serie 2. Juan Montalvo y de la Cruz.

Figura 45



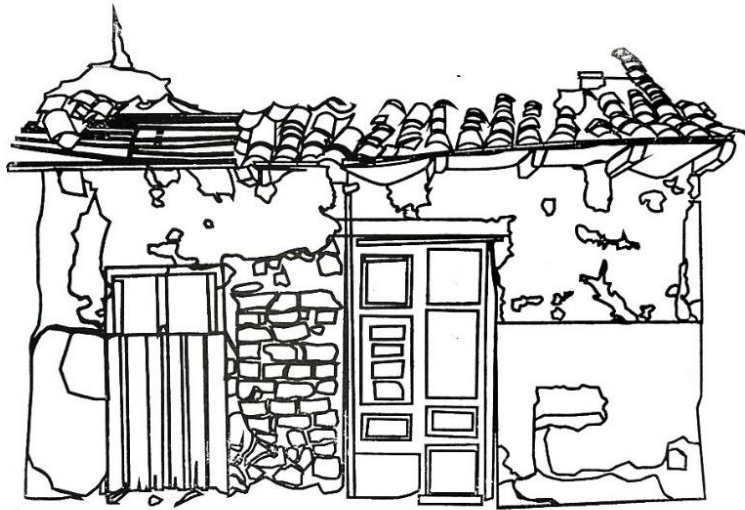
Nota. Darío Sinche, Sin título-1/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 46



Nota. Darío Sinche, Sin título-2/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 47



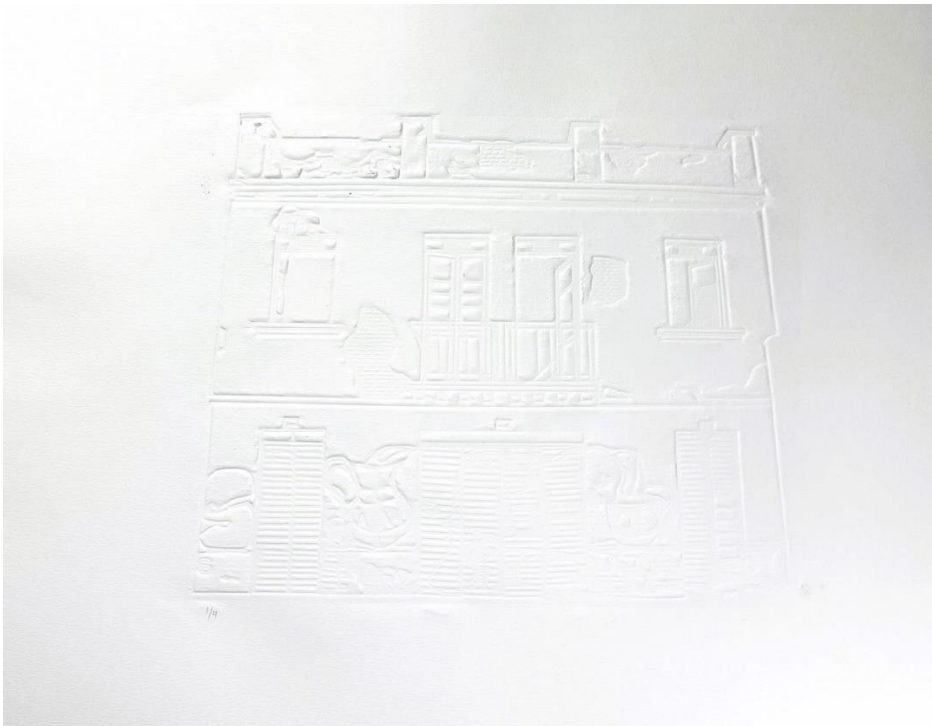
Nota. Darío Sinche, Sin título-3/4. Xilografía, 2022. Registro del autor

Figura 48



Nota. Darío Sinche, Sin título-4/4. Xilografía, 2022. Registro del autor Serie 3.
Presidente Córdova y Estévez de Toral

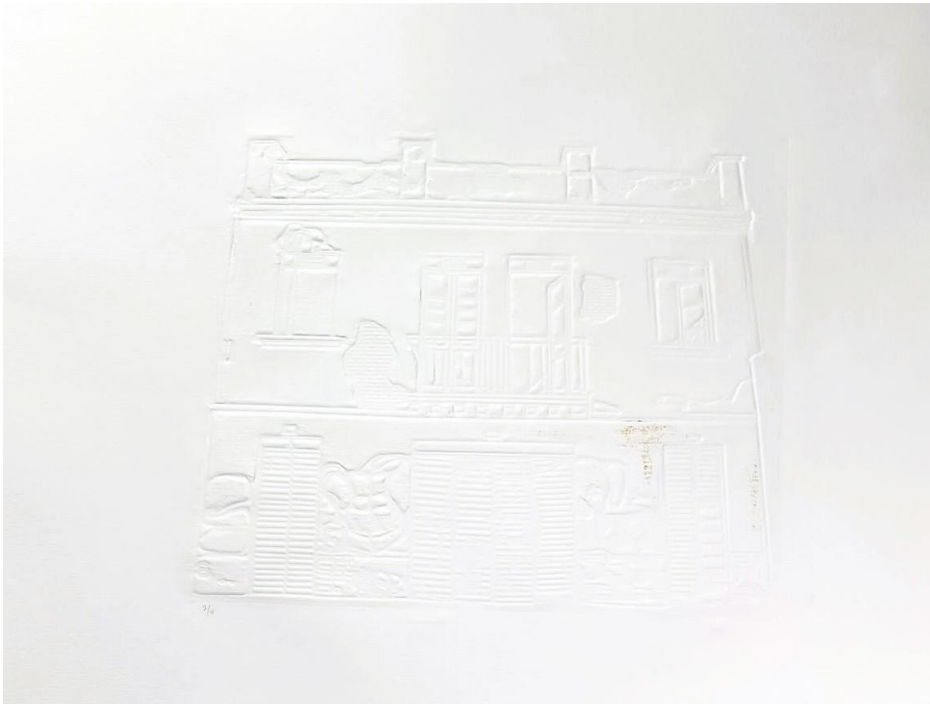
Figura 49



Nota. Darío Sinche, Sin título-1/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

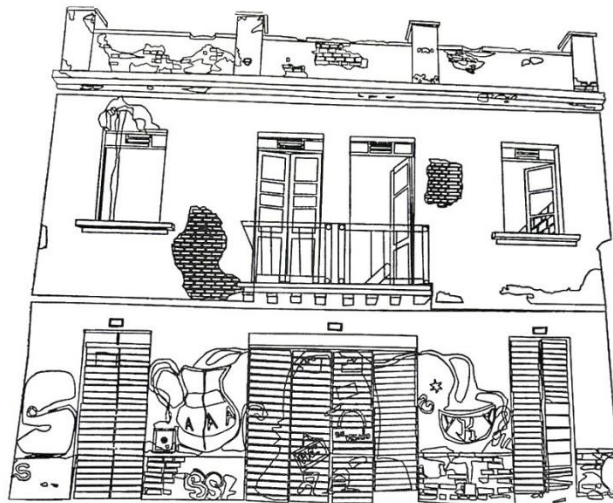
Figura 50

Darío Xavier Sinche Brito



Nota. Darío Sinche, Sin título-2/4. Intaglio, 2022. Registro del autor

Figura 51



Nota. Darío Sinche, Sin título-3/4. Xilografía, 2022. Registro del autor

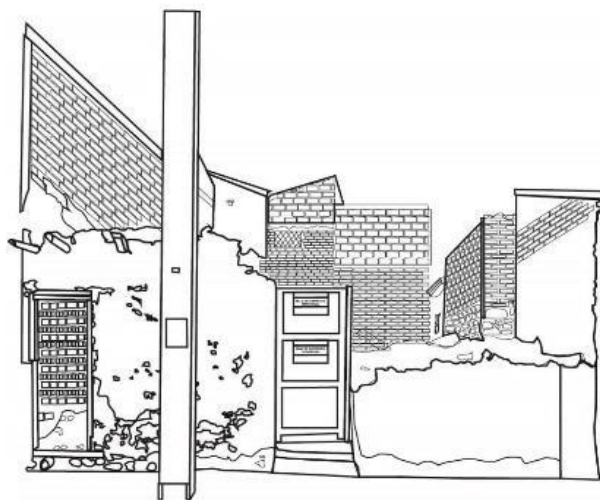
Figura 52



Nota. Darío Sinche, Sin título-4/4. Xilografía, 2022. Registro del autor

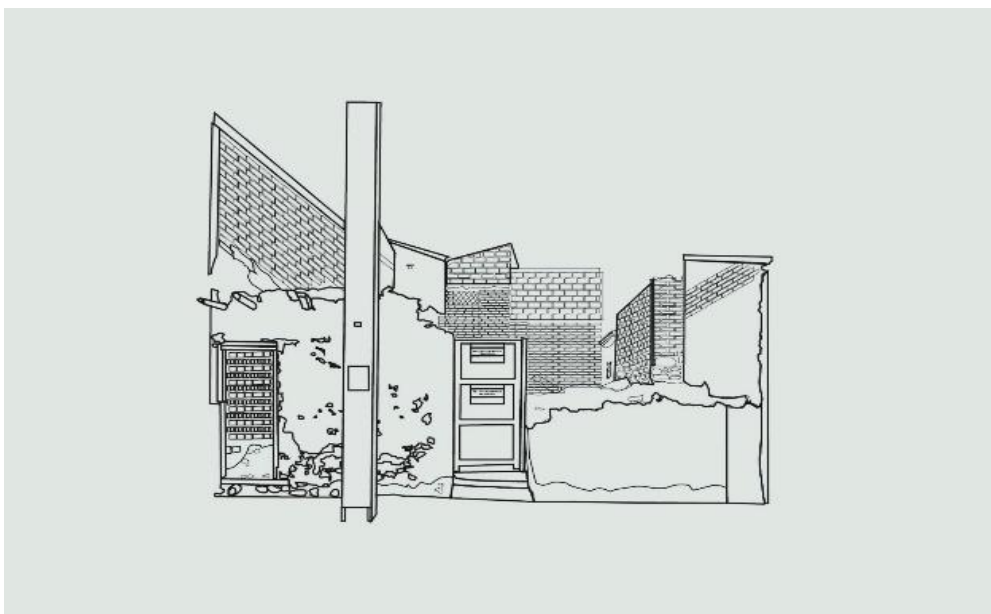
Serie 4. Mariscal Lamar y Luis Pauta

Figura 53



Nota. Darío Sinche, Sin título-1/2. Xilografía, 2022. Registro del autor

Figura 54



Nota. Darío Sinche, Sin título-2/2. Xilografía, 2022. Registro del autor

3. 5 Museología y museografía para la exposición

Para la presentación de los grabados se propone exhibir en la Casa Municipal Márquez, en el tradicional barrio de El Vado. Al tratarse de un espacio patrimonial que permaneció muchos años en el abandono hasta su definitiva restauración, aporta el contexto conveniente para trabajar en los aspectos museológicos y museográficos de la muestra. Hay que tener en cuenta además la presencia de otras casas patrimoniales ubicadas en el sector, unas que ya han sido refaccionadas y otras que aún están abandonadas, al borde de colapsar. De modo que la museología consistirá en la presentación de catorce impresiones sobre papel cada uno de 50 x 65 cm sobre cartulina Cansón de 180 gms., además de una impresión en gran formato sobre vidrio (120 x 60 cm), emplazada en dos vigas rescatadas de una de estas edificaciones. Además, se presentará una fotografía (120 x 60 cm) de una de las casas investigadas para aportar con un testimonio del estado actual de las edificaciones. (Ver anexo 5)

Este conjunto, de los grabados sobre papel, la impresión sobre vidrio y la fotografía, se ensamblarán para ofrecer una perspectiva tanto del espacio como de los medios empleados en la producción de los grabados. La secuencia de los grabados sobre papel se complementará con la imagen de la casa y ésta con el grabado sobre vidrio cuyas

dimensiones permitirán observar detalles de la estructura mientras se funden con el espacio. Las cualidades del vidrio permitirán generar una lectura simbólica donde la representación gráfica permanecerá suspendida en el espacio, en una especie de disolución de la estructura frente al espacio de exposición.

Para el montaje se tendrá en consideración el recorrido visual y las dimensiones del espacio para proporcionar al visitante un recorrido placido, tanto como si atestiguara la complementación visual del paisaje urbano. Siendo un trabajo de carácter teórico-práctico, la muestra final conllevará una mediación por parte del autor que relatará los procesos técnicos, así como la investigación de las casas, y a partir de esto la mediación de la obra como tal teniendo en cuenta sus conceptos básicos y la metodología de la investigación.

Se estima la duración de la muestra en el plazo de un mes, a partir del mes de enero de 2023.

Conclusiones

La técnica del grabado permanece vigente en nuestros días. Pese a que la tecnología digital avanza a pasos agigantados, existe una resistencia en los procesos y los medios de representación. Esto debido principalmente a la versatilidad de técnicas milenarias que permiten reconocernos en un medio donde el material se restringe cada vez más al testimonio, a la fugacidad, a lo perecedero. En este sentido, los vestigios adquieren otra connotación y son el punto de convergencia de relatos, discusiones, reflexiones y propuestas en torno al arte contemporáneo y la sociedad. Los deshechos, los vestigios, las ruinas, todo aquello que no vemos o ignoramos, conforma un sustrato de conocimiento y expresión que solo el arte puede acoger con sus herramientas y sus procesos. Así, constituyéndose el arte como herramienta de conocimiento, promueve una búsqueda de la esencia de las cosas para completar el relato de lo real, ya sea en las relaciones humanas o también en los espacios que se habitan.

En este sentido, la presencia de las estructuras que han sido objeto de esta investigación, son monumentos que el tiempo ha labrado; bloques de memoria que van desapareciendo poco a poco dejando únicamente un rastro de escombros que al final serán permanentemente olvidados. Por tanto, el paisaje urbano permanece incompleto, pues deja a un lado los vestigios de los que surge la misma modernidad y deshecha con ello la memoria colectiva que alguna vez transitó por lugares cargados de historia.

Recuperar y preservar este legado es una tarea que compete no solo al arte como instrumento de conocimiento sino a la colectividad. Sin embargo, el trabajo del arte se reduce a hacer de puente de diálogo entre el testimonio y el observante. Este vínculo es el que genera otras relaciones donde se despliegan diferentes lecturas del medio y con ello la capacidad de sentirse parte de un espacio y una cultura. Esto último es de suma importancia porque es en este espacio de reconocimiento donde se construye la identidad y las relaciones humanas, el germen mismo del arte.

La presente investigación, ha recuperado una parte de esta memoria y busca preservarla en el tiempo al convertir en su propio testimonio el registro visual de estas casas patrimoniales. De esta manera se puede trazar un panorama completo del paisaje urbano que nos interesa y generar la reflexión en torno a la representación del espacio y el medio, sin desechar las nociones de vestigio y deterioro como constructores de la realidad. Y desde luego, sin ignorar las nuevas tecnologías que ofrecen otras facilidades para la representación, las cuales, conservando su autonomía, pueden ir de la mano con estas técnicas tradicionales y ofrecernos un nuevo método de reproducción.

Esta simbiosis entre las tecnologías modernas y las antiguas, dialoga directamente con los conceptos de sincretismo y modernización, pues no se ha contemplado una anulación de lo antiguo por lo moderno ni de lo contemporáneo por lo popular. Al contrario, se ha buscado una correcta vinculación de los medios para producir la serie de grabados afianzados en la técnica tradicional tanto como en los nuevos medios. Trabajando con estas herramientas, la calidad visual, así como el sustento teórico se enriquecen y se complementan para producir lecturas que se diversifican a medida que se relacionan con los conceptos que hemos desarrollado, como la memoria, el espacio urbano, el deterioro, el paisaje urbano, el vestigio y las ruinas.

Las reflexiones que pudieran surgir de este diálogo pertenecen a los visitantes, ya sea del espacio de exposición o de quienes observan con otra mirada los vestigios que permanecen en la ciudad. Cada quien formulará sus nociones para concebir una visión del paisaje urbano y rescatará lo que a su parecer compone el espacio patrimonial, la identidad histórica o simplemente el modo de habitar estos espacios. Las imágenes sirven a este propósito de puente para narrar los diferentes conflictos que giran en torno a las estructuras patrimoniales y así lograr perdurar en el tiempo pese a su inevitable destrucción.

Anexos

Anexo 1. Registro fotográfico de las edificaciones



Fotografía 1. Gran Colombia entre Coronel Talbot y Estévez de Toral.



Fotografía 2. Pio Bravo y Hermano Miguel



Fotografía 3. Pio Bravo y Luis Cordero



Fotografía 4. Benigno Malo y Pio Bravo.



Fotografía 5. Mariscal Lamar y Estévez de Toral.



Fotografía 6. Pio Bravo y Juan Montalvo



Fotografía 7. Gran Colombia y Coronel Tálbot.



Fotografía 8. Miguel Vélez entre Baltazar de Calderón y Gran Colombia



Fotografía 9. Calle: Mariscal Lamar y Luis Pauta.



Fotografía 10. Mariscal Lamar y Luis Pauta. Recuperado: Google earth, <https://www.google.com/maps/@-2.892516,-79.0090331,127a,35y,198.88h,45t/data=!3m1!1>

Anexo 2. Investigación de edificaciones seleccionadas para su representación artística



Imagen 1. Juan Montalvo y de la Cruz.

FICHA CATASTRAL URBANA	
<p>1. DATOS DE IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN</p> <p>1.1 CLAVE CATASTRAL ACTUAL: [Código]</p> <p>1.2 CLAVE [Código]</p> <p>1.3 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>1.4 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>1.5 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p>	
<p>2. DESCRIPCIÓN DEL LOTE</p> <p>2.1 AGENCIA AL LOTE: [Código]</p> <p>2.2 AGENCIA AL LOTE: [Código]</p> <p>2.3 AGENCIA AL LOTE: [Código]</p> <p>2.4 AGENCIA AL LOTE: [Código]</p> <p>2.5 AGENCIA AL LOTE: [Código]</p>	
<p>3. DATOS DE USO PROYECTADO</p> <p>3.1 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>3.2 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>3.3 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p>	
<p>4. IDENTIFICACIÓN DE LA EDIFICACIÓN</p> <p>4.1 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>4.2 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>4.3 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p>	
<p>5. TIPO DE OBRAS REALIZADAS EN LA EDIFICACIÓN</p> <p>5.1 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>5.2 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p> <p>5.3 UBICACIÓN DEL PISO: [Código]</p>	

Imagen 2. Ficha de Clave Catastral de la edificación Juan Montalvo y De la Cruz. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 3. Ubicación de la edificación en la Juan Montalvo y De la Cruz. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 4. Presidente Córdova y Estévez de Toral

FICHA CATASTRAL URBANA		Página: 1 de 2	
1. DATOS DE IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN		4. CLASE DE AYUDA	
1.1 CLAVE CATASTRAL ACTUAL: [030300000]	1.2 UBICACIÓN DEL PRESEDO: [CÓRDOVA] no. [15-105]	4.1 CLASE DE AYUDA: [AYUDA]	4.2 CLASE DE AYUDA: [AYUDA]
1.3 CÓDIGO DEL SECTOR (CÓDIGO INEPI): [0303]	1.4 CÓDIGO DEL SECTOR DE PLANEAMIENTO: [0303]	1.5 LOCALIZACIÓN DEL PRESEDO: [CÓRDOVA]	1.6 LOCALIZACIÓN DEL PRESEDO: [CÓRDOVA]
2. DATOS DE LOS PROPIETARIOS		3. DATOS DEL PRESEDO	
2.1 NOMBRE DEL PROPIETARIO: [MAGDALENA ESTÉVEZ DE TORAL]	2.2 DERECHO DE USO: [USO HABITACIONAL]	3.1 NOMBRE DEL PRESEDO: [PRESEDO]	3.2 NOMBRE DEL PRESEDO: [PRESEDO]
2.3 IDENTIFICACIÓN DE LA PROPIEDAD: [030300000]	2.4 IDENTIFICACIÓN DE LA PROPIEDAD: [030300000]	3.3 IDENTIFICACIÓN DE LA PROPIEDAD: [030300000]	3.4 IDENTIFICACIÓN DE LA PROPIEDAD: [030300000]
5. IDENTIFICACIÓN DE LA LOCALIZACIÓN		6. DATOS DE LA EDIFICACIÓN	
5.1 UBICACIÓN: [CÓRDOVA]	5.2 NOMBRE DE LA LOCALIDAD: [CÓRDOVA]	6.1 TIPO DE EDIFICACIÓN: [EDIFICACIÓN]	6.2 TIPO DE EDIFICACIÓN: [EDIFICACIÓN]
Belive 747 y Borneo Sura y Benigno Mico, Constructor (2007) 4150000. Cuenca, Ecuador. Email: cuenca@cuencapib.gub.ec, www.cuenca.gub.ec			

Imagen 5. Ficha de Clave Catastral de la edificación en la presidente Córdova y Estévez de Toral. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 6. Ubicación de la edificación en la Presidente Córdova y Estévez de Toral. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 7. Mariscal Lamar 12-83 y Juan Montalvo

Imagen 8. Ficha de Clave Catastral de la edificación en la Mariscal Lamar 12-83 y Juan Montalvo. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 9. Ficha de Clave Catastral de la edificación en la Mariscal Lamar 12-83 y Juan Montalvo. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 10. Calle: Mariscal Lamar y Luis Pauta.

FICHA CATASTRAL URBANA

PROPIEDAD: [] EQUIPO: [] UBICACIÓN: [] PERSONA ENCARGADA: []

1. DATOS DE IDENTIFICACIÓN Y LOCALIZACIÓN

1.1 CLASE CATASTRAL ACTUAL: [] 1.2 UBICACIÓN DEL PISO: [] 1.3 ACCESO AL LOTE: [] 1.4 ACEREA FRENTE AL LOTE: []

1.5 CLASE DE TERRENO: [] 1.6 UBICACIÓN DEL LOTE: [] 1.7 TIPO DE ACCESO: [] 1.8 ACEREA DENTRO DEL LOTE: []

1.9 UBICACIÓN DEL LOTE: [] 1.10 UBICACIÓN DEL LOTE: [] 1.11 UBICACIÓN DEL LOTE: [] 1.12 UBICACIÓN DEL LOTE: []

2. DATOS DE LOS PROPIETARIOS

2.1 NOMBRE: [] 2.2 DNI: [] 2.3 DISTRITO: [] 2.4 DISTRITO: []

3. SITUACIÓN LEGAL DE LA PROPIEDAD

3.1 TIPO DE PROPIEDAD: [] 3.2 SITUACIÓN: [] 3.3 TIPO DE PROPIEDAD: [] 3.4 SITUACIÓN: []

4. DATOS DEL PISO

4.1 TIPO DE PISO: [] 4.2 TIPO DE PISO: [] 4.3 TIPO DE PISO: [] 4.4 TIPO DE PISO: []

5. IDENTIFICACIÓN DE LA LOTIZACIÓN

5.1 UBICACIÓN: [] 5.2 UBICACIÓN: [] 5.3 UBICACIÓN: [] 5.4 UBICACIÓN: []

6. FORMA DE OCUPACIÓN DEL LOTE

6.1 TIPO DE OCUPACIÓN: [] 6.2 TIPO DE OCUPACIÓN: [] 6.3 TIPO DE OCUPACIÓN: [] 6.4 TIPO DE OCUPACIÓN: []

7. INFORMACIÓN BÁSICA DEL PRECIO DE LA EDIFICACIÓN

7.1 TIPO DE PRECIO: [] 7.2 TIPO DE PRECIO: [] 7.3 TIPO DE PRECIO: [] 7.4 TIPO DE PRECIO: []

Imagen 11. Ficha de Clave Catastral de la edificación Calle: Mariscal Lamar y Luis Pauta. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.



Imagen 12. Ubicación de la edificación en la Calle: Mariscal Lamar y Luis Pauta. Recuperado de Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales.

Anexo 3. Boceto digital

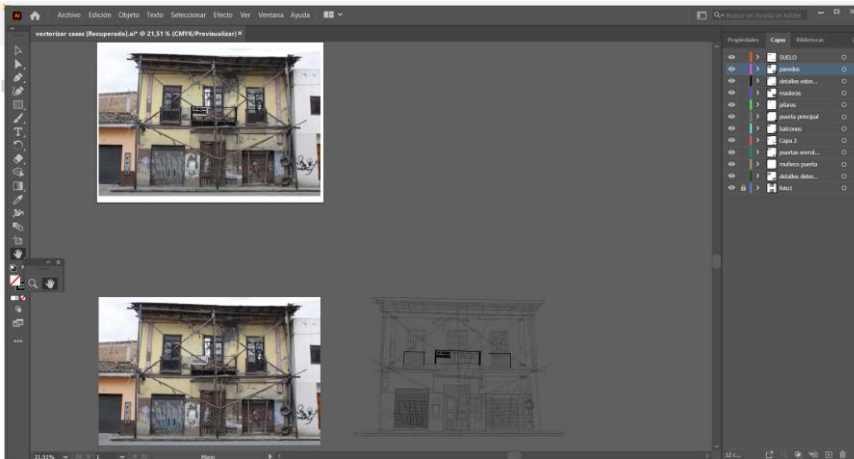


Imagen 1. Proceso de boceto de la fachada.



Imagen 2. Boceto digital de la fachada



Imagen 3. Boceto finalizado

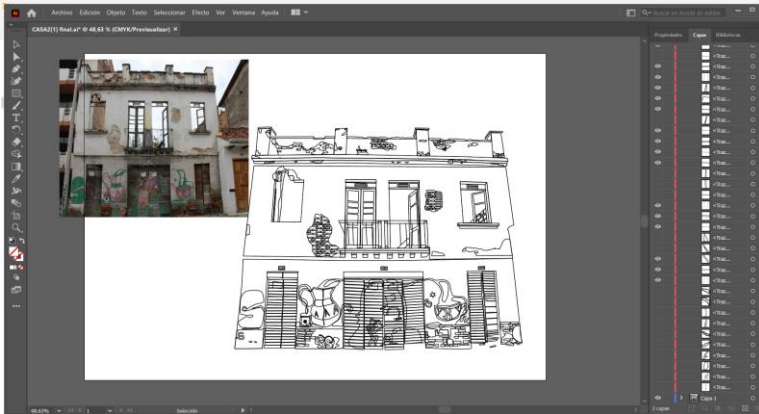


Imagen 4. Proceso de boceto de la fachada.



Imagen 5. Boceto digital de la fachada



Imagen 6. Boceto finalizado

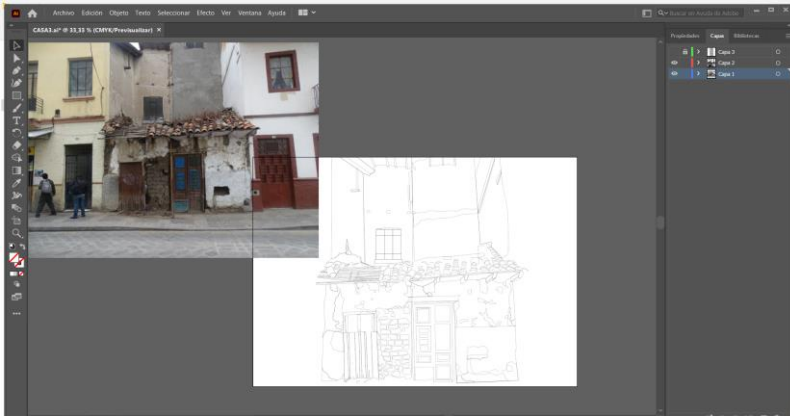


Imagen 7. Proceso de boceto de la fachada.



Imagen 8. Boceto digital de la fachada



Imagen 9. Boceto finalizado

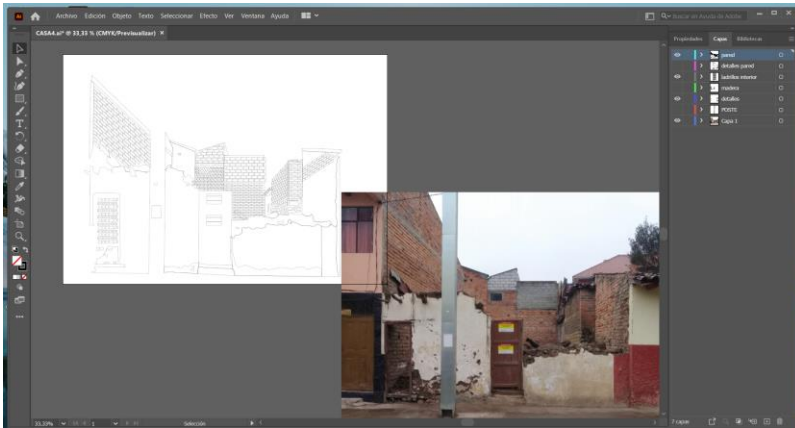


Imagen 10. Proceso de boceto de la fachada.



Imagen 11. Boceto digital de la fachada

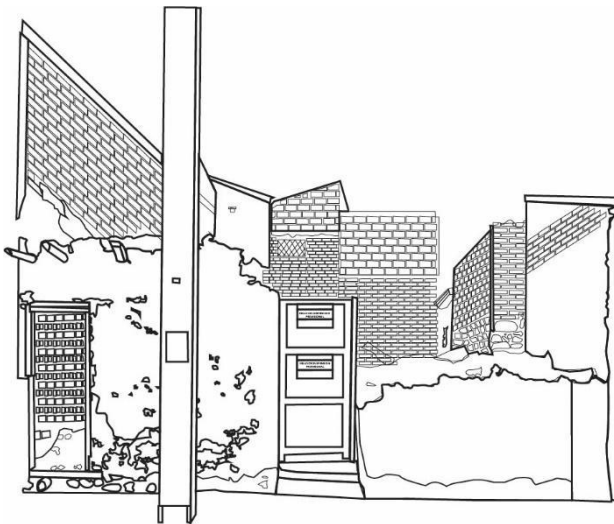


Imagen 12. Boceto finalizado

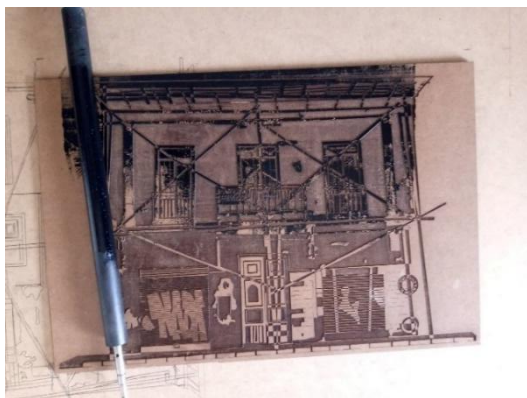
Anexo 4. Matriz, entintado e imprimación



Fotografía 1. Matriz en mdf



Fotografía 2. Entintado



Fotografía 3. Entintado sobre la matriz



Fotografía 4. Imprimación sobre papel

Anexo 5. Propuesta museográfica



Anexo 6. Presupuesto del proyecto

Presupuesto de elaboración de la propuesta artística

Materiales	Precio Unitario	Unidad	Valor
Mdf 3mm	5,00 (40x30 cm)	6	30,00
Grabado a laser	20,00 (40x30 cm)	6	120,00
Cartulina Canson de 180 gms	2,20 (50 x 65 cm)	30	66
Tinta para impresión	18,00 (1kg)	1	18,00
Vidrio 4mm	9,00 (120x60)	1	9,00
Grabado sobre vidrio	50,00	1	50,00
Mano de obra			300,00
Fotografía	120 x 60 cm	1	25,00
		Total	618,00

Presupuesto de museografía

Recurso	Cantidad	Valor
Vigas de madera	2	50,00
Cinta doble fax	2 rollos	15,00
Silicon liquido	1 tubo	3,50
Soporte madera	1	15,00
Tornillos	50	3,00
Transporte	1	20,00
Vinyl autoadhesivo	2 m	50,00
	Total	156,50

Referencias

- Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bernal, María. (8 noviembre 2010). Los grabados de Rolando Campos. *Técnicas de grabado*. <https://tecnicasdegrabado.es/2010/los-grabados-de-rolando-campos>
- Benjamin, Walter. (1936). *Discursos Interrumpidos I*.
https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf
- Carofilis, N., García, G. (2015). El patrimonio como recurso: el cambio de paradigmas en la conservación urbana desde una perspectiva internacional. Vol. 6. P. 69-80.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/27629/1/documento.pdf>
- Catafal, J. (2002). *El grabado*. Barcelona. Parramón Ediciones, S.A.
- Cardoso, Fausto., Jaramillo, Carlos., Vega Eduardo. (2017). *Propuesta de Inscripción del Centro Histórico de Cuenca Ecuador en la lista de patrimonio mundial*. Edición Comentada 2017. file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-PropuestaDeInscripcionDelCentroHistoricoDeCuencaEc-724292%20(3).pdf
- Chaves, Miguel. (marzo 2014). Artistas y espacio urbano: la representación de la ciudad en el arte contemporáneo. *Historia y comunicación social*. Vol. 19. P. 277-288 file:///C:/Users/user/Downloads/ecob,+277-288%20(1).pdf
- Crespi, I., & Ferrario, J. (1999). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Ediciones Eudeba.
- Dawson, J. (1982). *Guía completa de grabado e impresiones*. Madrid.
- Delgado, Manuel. (2007). *Sociedades Movedizas*. Barcelona. Ed. Anagrama.
- Diseño Interior. (s.f.) *Mask Project. Ai Weiwei llama a la acción individual*.
<https://www.revistadisenointerior.es/mask-project-ai-weiwei-llama-a-la-accion-individual/>
- Eco, U. (1977). *Como se hace una tesis*. Italia. Ed. Gedisa.
- EDICIONES ACANTO. (2001) traducido por DI MASSO, Gerardo *Enciclopedia de técnicas de grabado*, Edit. Editorial Acanto S. A., Balmes, España.
- Entre Ríos y Cruces. (9 de septiembre de 2019). *Casas patrimoniales de Cuenca están en riesgo de colapsar*. <http://entrieriosyruces.com/casas-patrimoniales-de-cuenca-estan-en-riesgo-de-colapsar/>.
- Fernandez, N. (s.f.) *Rirkrit Tiravanija, Tomas Vu*.
<https://www.nfgaleria.com/es/artista/rirkrit-tiravanija-tomas-vu>

- García, S. (8 de marzo de 2018). *Belkis Ayón, la artista cubana inspirada por Abakuá, una sociedad secreta para hombres*.
<https://www.nytimes.com/es/2018/03/08/espanol/belkis-ayon-obituario-cuba.html>
- Gómez, N. (s.f.). *Colombia y el Arte Pop*.
<https://www.banrepcultural.org/warhol/colombia/caro.html>
- González, M. (s.f.) *Todo está muy Caro*.
<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5f05171fe566a87dd8a8ecf6/-13/everything-is-very-caro>
- González, Pedro; Delgado, Luis; González M. (2009). *Alberto Murillo: la pasión por la estampa*.
<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/498/estamPasionweb.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Goya, F. (1799). *Los caprichos*. Madrid: Biblioteca Digital Mundial. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10629/>
- Grabado Líquido. (18 de octubre de 2015). *El grabado y el orden del discurso en el arte contemporáneo*. <https://grabadoliquido.blogspot.com/2015/10/el-grabado-y-el-orden-del-discurso-en.html>
- Jaramillo, Diego. (abril, 2016). Cuenca, una modernidad a contramano. *Cuenca y su urbanismo*. Vol. 69. P. 147-164.
<https://www.uazuay.edu.ec/sites/default/files/public/publicaciones/UV-69.pdf>
- Koolhaas, R. (1994). *La ciudad genérica*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Lapeña, Gloria. (2015). La ruina arquitectónica en el espacio urbano bajo la mirada del artista. *Argos*. Vol. 32. P. 145-162. <http://ve.scielo.org/pdf/ag/v32n63/art09.pdf>
- Lynch, Kevin. (2008). *La imagen de la ciudad*. (Revol, E. Trad). Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, (1960). <https://taller1smcr.files.wordpress.com/2015/06/kevin-lynch-la-imagen-de-la-ciudad.pdf>
- Londoño, F. (19 de septiembre de 2010). *Apuntes sobre el Grabado Contemporáneo y su circulación*. <https://revistapapel.co/arte-y-critica/apuntes-sobre-el-grabado-contemporaneo-y-su-circulacion/>
- Maderuelo, J. (2010). *El paisaje urbano*. Estudios Geográficos. Madrid. Ed. Abada. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019>
- Moya, M. (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: teoría, metodología, escritura*. Santa Clara: Editorial Feijóo.
- Mundo Diners. (22 de febrero de 2012). *Los grabados de Hernán Cueva*.
<https://revistamundodiners.com/los-grabados-de-hernan-cueva/>

- Paz, Begoña. (2011). Una mirada artística del paisaje urbano. *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte*. T. 24, P. 395-416. <http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII-2011-24-2180/Documento.pdf>
- Rodríguez., J., Niño, A. (2004). *Algunos apuntes sobre Causas e indicadores del deterioro urbano*. Bogotá, Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas.
- Rubio Mariano. (1979). *Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Torrado.
- Rojas, R. (s.f.) *Breve historia de la técnica del grabado*. <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n2/e3.html>
- Salle, D. (1989). *Canfield Hatfield. Lámina 3*. [Aguatinta, fotograbado]. Recuperado de <https://www.mutualart.com/Artwork/Canfield-Hatfield--3/674319C6EF5EE1F6>
- Sánchez, Christian. (14 de enero de 2022). Municipio de Cuenca reconstruirá casa patrimonial privada. *El Mercurio*. <https://elmercurio.com.ec/2022/01/14/municipio-de-cuenca-reconstruira-casa-patrimonial-privada/?fbclid=IwAR3ynAMp1hyQaWB1npz3OxDjJ8ccyf>
- Tráfico Visual. (31 de octubre de 2015). *MAÑANA ES LA CUESTIÓN. Rirkrit Tiravanija insiste en la obra participativa y lúdica con sus mesas de ping pong*. <https://traficovisual.com/2015/10/31/manana-es-la-cuestion-rirkrit-tiravanija-insiste-en-la-obra-participativa-y-lúdica-con-sus-mesas-de-ping-pong/>
- Unesco. (2021). *Patrimonio Cultural*. Recuperado de <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>
- Vergara, V. (27 de enero de 2022). *Carlos Neyra, pionero en la serigrafía manual pictórica*. <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/carlos-neyra-serigrafia/?fbclid=IwAR2NGZ7ycAXLRBX1yhDdEzXg554KUeUqK4t0etzl0NLhQRfBjYjKoSEw>