



**UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES**

CARRERA DE ARTES VISUALES

Atlas Trashumante – analogías internas

Tesis previa a la obtención del título de
Licenciado en Artes Visuales, mención Ilustración.

AUTOR:

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle
C.I.: 010568331-2

DIRECTORA:

Lcda. Cecilia María del Carmen Suárez Moreno, Mst.
C.I.: 010164715-4

Cuenca – Ecuador
2018



Resumen:

En la mitología griega, Atlas fue un titán condenado por Zeus a llevar al cielo (Urano) en sus hombros. Posteriormente, en el s. XVI, se denominó Atlas a un conjunto de mapas cartográficos que contenía información sobre economía, sociedad, política religión y otros detalles de cada región. Didi-Huberman que retoma la investigación “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg y la lleva a una exposición denominada ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, donde de manera intrínseca se refiere al símbolo alegórico del *Atlas* como contenedor del mundo. Este proyecto aborda dos conceptos con los cuales este proyecto está construido, por un lado, el concepto de *Atlas Mnemosyne*, éste es el nombre que el historiador Aby Warburg le dio a su propuesta de investigación antropológica y artística que se basaba en reconstruir la memoria de la civilización europea por medio de varias imágenes de distintas épocas y colocarlas juntas para confrontarlas y generar nuevos universos según la combinación, confrontación y diálogo. Por otro lado usa el concepto *Trashumancia* y redimensiona simbólicamente este fenómeno y alude a la erranza humana como un síntoma social. Así también, este proyecto propone la producción de una exposición visual que dé una versión sobre poder, política y el resultado en la sociedad a través del concepto de biopolítica. Así se plantea construir un archivo visual de imágenes construidas por medio de la pintura y otros medios tradicionales y contemporáneos; un proyecto integrado por imágenes de diversa técnica, contexto y naturaleza, se transforman en metáforas y símbolos de poder.

Palabras clave:

MITOLOGÍA, ATLAS MNENOSYNE, TRASHUMANCIA, POLÍTICA, SOCIEDAD, BIOPOLÍTICA, ARTE, PODER.



Abstract:

In Greek mythology, Atlas was a titan condemned by Zeus to take to heaven (Uranus) on his shoulders. Later, in the s. XVI, Atlas was named a set of cartographic maps that contained information on economy, society, politics, religion and other details of each region. Didi-Huberman who takes up the research "Atlas Mnemosyne" by Aby Warburg and takes it to an exhibition called How to take the world on its shoulders?, where it intrinsically refers to the allegorical symbol of the Atlas as a container of the world.

This project addresses two concepts with which this project is built, on the one hand, the concept of Atlas Mnemosyne, this is the name that the historian Aby Warburg gave to his proposal of anthropological and artistic research that was based on reconstructing the memory of European civilization by means of several images of different epochs and place them together to confront them and generate new universes according to the combination, confrontation and dialogue. On the other hand, it uses the concept of transhumance and symbolically resizes this phenomenon and alludes to human wanderings as a social symptom.

This project proposes the production of a visual exhibition that gives a version of power, politics and the result in society through the concept of biopolitics. Thus, it is proposed to construct a visual archive of images constructed by means of painting and other traditional and contemporary media; a project integrated by images of diverse technique, context and nature, are transformed into metaphors and symbols of power.

Keywords:

MYTHOLOGY, ATLAS MNENOSYNE, TRANSHUMANCE, POLITICS, SOCIETY, BIOPOLITICS, ART, POWER.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen / Palabras clave	2
Abstract / Keywords.....	3
I. CONCEPTOS ESTÉTICOS de la contemporaneidad.....	11
I.1. Atlas Mnemosyne – Aby Warburg	12
I.2. Trashumancia	13
I.3. Biopolítica.....	19
I.4. Homo Sacer y la Nuda Vita	22
I.5. Deshumanización	25
I.6. La Invención de la Soledad.....	27
II. ATLAS TRASHUMANTE - Analogías Internas	29
II.1. Construcción de Imágenes en la Trashumancia.	31
II.2. Atlas Trashumante – Analogías Internas.....	33
II.3. Periscopio	37
II.4. Utensilios de poder	40
II.5. Fiestas, festines y festejos.....	42
II.6. Espacio de luz.....	45
III. PROCESO ARTÍSTICO de producción	47
III.1. Proceso	48
III.1.1 Fiestas, festines y festejos	52
III.1.2. Utensilios de poder.....	54
III.1.3. Periscopio	58
III.1.4. Espacios de Luz.....	60
III.2. Registro final y fichas técnicas.....	62
IV. EXHIBICIÓN de resultados	69
IV.1. Diálogo entre Imágenes	70
IV.2. Museología y Museografía.....	77
IV.3. Registro de Montaje	79
CONCLUSIONES.....	85
BIBLIOGRAFÍA	87
PRESUPUESTO.....	89
ANEXOS	90



CONTENIDO DE IMÁGENES

Ilustración 1: Atlas Mnemosyne	13
Ilustración 2: Noticia del diario El Universo	16
Ilustración 3: De la serie Interiores, 1976 – 1981	18
Ilustración 4: Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas, 1999	21
Ilustración 5: 146 mujeres, 2005	24
Ilustración 6: Tiempos Modernos, 1936	26
Ilustración 7: Tres estudios de Lucían Freud, 1969	31
Ilustración 8: Ilustración del titán Atlas de la mitología griega	36
Ilustración 9: sin título, 1991	38
Ilustración 10: Un hombre mirando al sudeste, 1986	40
Ilustración 11: “Dos viejos comiendo” de la serie de Pinturas Negras, 1819-1823	43
Ilustración 12: Judit y Holofernes, 1599	44
Ilustración 13: El sol de la mañana, 1952.	45
Ilustración 14: Agarrando pueblo, 1985.	49
Ilustración 15: Boceto del esquema inicial	52
Ilustración 16: Imágenes referenciales	53
Ilustración 17: Primeras pruebas sobre papel	55
Ilustración 18: Video registro en barbería,	55
Ilustración 19: Fotograma seleccionado de video registro en barbería	57
Ilustración 20: Foto registro del espacio de una casa de alquiler	59
Ilustración 21: Foto del registro en formato circular	60
Ilustración 22: Primeras pruebas sobre papel	61
Ilustración 23: Registro Final 1	62
Ilustración 24: Registro Final 1 (pieza a)	63
Ilustración 25: Registro Final 1 (pieza b)	64
Ilustración 24: Registro Final 2	65
Ilustración 27: Registro Final 3	67
Ilustración 28: Registro Final 4	68
Ilustración 27: Diálogo entre imágenes	71
Ilustración 28: Estudios gráficos sobre política I	73
Ilustración 29: Diálogo entre imágenes	73
Ilustración 30: Diálogo entre imágenes	74
Ilustración 31: Estudios gráficos sobre política II	74
Ilustración 34: Diálogo entre imágenes	76
Ilustración 33: Bocetos para museografía,	78
Ilustración 36: Registro fotográfico de la museografía	79
Ilustración 37: Registro fotográfico de la museografía	79
Ilustración 38: Registro fotográfico de la museografía	79
Ilustración 39: Registro fotográfico de la museografía	79
Ilustración 40: Registro fotográfico de la museografía	80
Ilustración 41: Registro fotográfico de la museografía	80
Ilustración 42: Registro fotográfico de la museografía	81
Ilustración 43: Registro fotográfico de la museografía	81
Ilustración 44: Registro fotográfico de la museografía	82
Ilustración 45: Registro fotográfico de la museografía	82
Ilustración 46: Registro fotográfico de la museografía	83



Ilustración 47: Registro fotográfico de la museografía	83
Ilustración 48: Registro fotográfico de la museografía	84
Ilustración 49: Registro fotográfico de la museografía	84
Ilustración 50: Presupuesto del proyecto.	89
Ilustración 51: Registro del montaje	90
Ilustración 52: Diseño invitación a la inauguración de la muestra.	90
Ilustración 53: Registro fotográfico de la exposición.	91
Ilustración 54: Registro fotográfico de la exposición.	91
Ilustración 55: Registro fotográfico de la exposición.	91
Ilustración 56: Registro fotográfico de la exposición.	92
Ilustración 57: Registro fotográfico de la exposición.	92
Ilustración 58: Registro fotográfico de la exposición.	93
Ilustración 59: Registro fotográfico de la exposición.	93
Ilustración 60: Registro fotográfico de la exposición.	94
Ilustración 61: Registro fotográfico de la exposición.	94
Ilustración 62: Registro fotográfico de la exposición.	95
Ilustración 63: Registro fotográfico de la exposición.	95
Ilustración 64: Registro fotográfico de la exposición.	96
Ilustración 65: Registro fotográfico de la exposición.	96
Ilustración 66: Registro fotográfico de la exposición.	97
Ilustración 67: Registro fotográfico de la exposición.	97
Ilustración 68: Registro fotográfico de la exposición.	97
Ilustración 69: Registro fotográfico de la exposición.	98
Ilustración 70: Registro fotográfico de la exposición.	98



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Atlas Trashumante – Analogías Internas”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 10 de jul. de 18

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle

C.I.: 010568331-2



Cláusula de Propiedad Intelectual

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle, autor/a del trabajo de titulación “Atlas Trashumante – Analogías Internas”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de jul. de 18

Jonnathan Fabricio Mosquera Calle
C. I.: 010568331-2



A Dolores, mi madre.



Quiero agradecer de manera afectuosa a Cecilia Suárez M. y Olmedo Alvarado G. quienes han sido parte sustancial en este proceso de crecimiento profesional y humano.



CAPÍTULO I

CONCEPTOS ESTÉTICOS de la contemporaneidad

- I.1. Atlas Mnemosyne
- I.2. Trashumancia
- I.3. Biopolítica
- I.4. La Nuda Vita y el Homo Sacer
- I.5. Psicogeografía
- I.6. La Inversión de la Soledad



I.1. Atlas Mnemosyne – Aby Warburg

El presente proyecto artístico es un acercamiento a la trashumancia planteado como un fenómeno político y social. Es una mirada panorámica que aborda toda la cadena de conflictos que contiene el acto de la trashumancia y varios aspectos implícitos que son parte de este proceso trashumante mediante el concepto metodológico de la figura del Atlas Mnemosyne. Es importante recordar lo que se propuso conceptualmente Warburg, cuando concibió el *Atlas Mnemosyne*, que el libro “*Atlas portátil de América latina*” dice:

Desde la figura desmembrada del titán mitológico y las fotos de los paneles de Warburg que abren el recorrido, las obras que se muestran en las salas no se traman por afinidades temáticas o estéticas, ni por cánones clásicos o contemporáneos, sino por un relato más etéreo hecho de migraciones y supervivencias, que consigue reunir lo que las fronteras geográficas, históricas y estéticas por lo general apartan (Speranza, 2012, pág. 9).

Aby Warburg fue un historiador del arte alemán. Parte importante de su vida la dedicó a una obra que quedó inconclusa -*Atlas Mnemosyne*-, que posteriormente fue del interés de algunos filósofos. En efecto, fue retomada y recopilada por Georges Didi- Huberman, otro historiador del arte y también teórico de la imagen de nacionalidad alemana. Un análisis de esta estrategia nos permite comprender que el *Atlas Mnemosyne* fue una metodología de conocimiento y montaje que, a través de cientos de imágenes, le permitió a su autor reconstruir la memoria de la civilización europea.



Ilustración 1: Atlas Mnemosyne.

Aby Warburg

Disponible en: http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/buchloh_richteratlas.pdf

Consultado en octubre del 2017

Warburg recopiló varias imágenes de diferentes contextos y la colocó juntas, con lo que logró generar discursos específicos, sin embargo dejaba abierta la posición de cada imagen funcionara por sí misma y, al mismo tiempo, de forma conjunta su dinamismo generaba muchas otras lecturas dependiendo de su yuxtaposición, es decir de las posibilidades de relación que establecen entre ellas y, por supuesto, pueden ser interminables. Además, Warburg creía que ese era el rol y una forma de entender y darle sentido las imágenes.

De esta disposición o yuxtaposición se establece un diálogo entre las imágenes y dan paso a nuevos universos y posibilidades de sentido que las imágenes por si solas no son capaces de generar o, en efecto, son piezas huérfanas o fichas de un rompecabezas que hay que construir.



La confrontación de imágenes en mesas de trabajo define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos (Cristina Tartás, 2013, pág. 230).

Así, Warburg abandonó la unidad temática, técnica, de estilo, de época, posicionando lo diverso y generando las analogías internas, no visuales. Pero más allá de ello, el *Atlas Mnemosyne* abre un camino inédito hasta entonces hacia una nueva forma de aprendizaje y pensamiento, y de ahí todas las posibilidades que se despliegan a partir de una renovada interpretación de sus estrategias.

Como vemos, se trata de una lógica ecléctica de razonamiento que analiza los fenómenos desde diferentes perspectivas para generar un acercamiento más íntegro y completo. En otras palabras, podemos sostener que la estrategia del *Atlas* de Warburg para entender que la interrelación es el vínculo que nos permite comprender la existencia de las cosas y los seres y, a su vez, las relaciones que estos guardan entre sí.

Además del aporte metodológico y conceptual del *Atlas*, Aby Warburg lo concibe también como una forma de montaje y, en este caso particular, puede servir como una guía de producción donde el recurso principal es la imagen, sus atributos, el contexto, etc. De esta manera, la museografía y metodología se hacen visibles a la par en la forma de yuxtaposición de las imágenes aunque estén sean de distinta naturaleza. De este acto eventualmente surgen incógnitas y agujeros que posiblemente nos aproxima a su origen.

En conclusión podemos afirmar que el *Atlas Mnemosyne*, más que un concepto, es una metodología de conocimiento donde se pone interconectan varios factores al momento de abordar de cualquier tema. La complejidad del mundo requiere estos planteamientos de múltiples miradas y desde todos los ángulos a la manera de quien levanta pistas para llegar a la comprensión del fondo de un caso.



I.2. Trashumancia

“La trashumancia se define como un tipo de pastoreo en continuo movimiento, adaptándose en el espacio a zonas de productividad cambiante. Se diferencia del nomadismo en tener asentamientos estacionales fijos¹”

1. intr. Dicho del ganado o de sus conductores: Pasar desde las dehesas de invierno a las de verano, y viceversa.
2. intr. Dicho de una persona: Cambiar periódicamente de lugar ²

La Trashumancia es el eje temático de este proyecto. Se presenta estos términos y el significado de las palabras trashumancia y trashumar hace referencia a un tipo de fenómeno y nos basamos en dos de sus características: el sujeto animal al que se refiere la trashumancia, y la migración como una condición de supervivencia.

En resumen, se entiende la trashumancia como una forma de pastoreo donde el ganado está en continuo movimiento y se desplaza de un lugar a otro, debido a los cambios de época, las necesidades de pastoreo. Sin embargo, a este proyecto de producción artística le interesa plantear el concepto *trashumancia* pero no desde la noción literal sino desde las diferentes posibilidades de *expansión* de su concepto. En este caso, la trashumancia la concebimos como una comparación con la migración humana involuntaria, como un síntoma de un cuerpo sociopolítico.

En concreto, la trashumancia aquí planteada, toca al menos dos capas conceptuales y simbólicas: por un lado, se va a referir a la migración humana y, por otro, lado a la situación de las casas de alquiler como soporte de este tránsito humano.

Entonces para analizar este objeto de estudio, la trashumancia, es importante dar una mirada a todos sus lados. Esto nos conduce a descubrir la existencia de una cadena de conflictos y organismos, etc. donde precisamente se origina.

Trashumancia

¹ **Disponible en:** es.wikipedia.org/wiki/Trashumancia. Acceso el diciembre del 2017.

² RAE, definición de Trashumar



Así, haciendo interrelacionando a los factores política, economía, sociedad e individuo, se pretende acercar al público a descubrir el vínculo que ejercen una sobre otra. Y, en este sentido, es importante pensar en la posición de la sociedad y el individuo en constante relación con estos mecanismos de poder.

Domingo 17 de marzo del 2013

País

En el 2010, el 46,9% de hogares tenía su vivienda pagada

No hay estudios actuales que expongan el déficit real de vivienda para los ecuatorianos. Pero los datos de los censos nacionales de los años 2001 y 2010 muestran que actualmente el porcentaje de hogares con acceso a casas propias ha disminuido en el país.

Así, en el 2010, el 64% de hogares de los 3'810.548 censados tenía casa propia. Se incluye en este porcentaje a las totalmente pagadas, a las heredadas, regaladas o adquiridas por posesión (que es el 10,6%), y a las que aún se estaban pagando para la fecha del censo (6,5%). Mientras que en el 2001, el 67,3% de hogares de los 2'879.935 identificados tenía casa propia. Pero en la práctica, para el 2010 solo el 46,9% de los hogares tenía una vivienda pagada.

Ilustración 2: Noticia del diario El Universo

*Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2013/03/17/1/1447/2010-469-hogares-tenia-vivienda-pagada.html>
Consultado en enero del 2018*

Basado en el último censo del 2010, solo el 46,9% de los ecuatorianos contaban con vivienda propia, a partir de esto se puede entender la trashumancia como un fenómeno común dentro de la población y, a su vez, también como un tema social y político. Indiscutiblemente, la vida en su conjunto es un acto político y lo que sucede en ese transcurso se deriva de este conjunto de condiciones políticas. Así pues cada individuo es el resultado del entorno en el que se desarrolla, y este entorno es el resultado de las estructuras que el sistema político ha construido.

En efecto, la trashumancia resulta siendo una excusa para abordar precisamente estos temas de orden humanista, ideológico, sociológico, etc. que están totalmente conectados con el contexto geopolítico en toda su extensión y es desde ésta lógica que se pretende hacer un acercamiento a estos conceptos, para generar una posible conexión y versión de los hechos.



Por ejemplo, podríamos pensar la vida en el contexto actual de mercado y consumo y, a su vez, en el impacto de este sistema sobre la vida de los individuos y la sociedad. Ya en este punto es fundamental entender la política como un conjunto de *mecanismos de poder* que actúa directamente sobre el ser humano pues es a través de éste que las estrategias y *dispositivos* de poder ejercen su función de regulación y control (Foucault, 2006, pág. 16). Y es, en este punto, donde la vida se convierte en objeto de la gestión política y el individuo en objeto útil para el mercado y el capital. Y es solo en este tramo donde la sociedad y la vida toman importancia para el poder.

Pero para ser mas precisos, hay que mencionar que el ente que se ocupa de esta relación hombre y poder, es el biopoder y la biopolítica. Estos términos plantean básicamente la vida como base estructural del funcionamiento político. En este proyecto nos apoyaremos en lo propuesto por Michel Foucault y Giorgio Agambem, estos autores han trabajado alrededor de este tema y han propuesto importantes reflexiones desde diferentes ángulos sobre esta relación entre la vida, la sociedad y el poder. Las figuras retóricas y el efecto mariposa de la máquina con las condiciones de la mayoría de la sociedad.

Ya en el campo artístico, Oscar Muñoz (Cali, 1955) es el autor de una potente obra que se ha desplazado entre los lenguajes del dibujo, el grabado, la fotografía, el video, la instalación pero de una manera muy particular. Muñoz en sus procesos ha replanteado e innovado los usos de la técnica que hasta el momento no se habían registrado. Estos procesos técnicos han estado totalmente vinculados a la manipulación de la imagen por medio de su análisis químico y, a su vez, estos resultados como medios visibles que evocan el rol de la memoria, del tiempo, de lo efímero y de lo frágil.



Ilustración 3: De la serie Interiores, 1976 – 1981

OSCAR MUÑOZ.

Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/artista/oscar-mu%C3%B1oz>
Consultado en junio del 2017

Desde sus inicios como artista, Oscar Muñoz estuvo muy interesado por el espacio habitado característico de las ciudades colombianas del sur occidente del país de principios de la segunda mitad del siglo XX, ya tan transformadas —más por su demolición que por nuevas construcciones— que lo único que queda de esos tiempos son los dibujos y fotografías que nos permiten recordarlas.

Esa búsqueda de lo que pasa dentro de los edificios, concretamente en los inquilinatos de entonces, la inició Muñoz en la década de 1970 al alimón con Fernell Franco, cuyas fotografías le servían de apunte instantáneo, y que, por supuesto, no eran propiamente instantáneas, para después tener tiempo de producir cuidadosamente sus bellísimos y evocadores dibujos de la época.

Estos se centraban, más que en los personajes cotidianos, que es lo que primero que se ve en ellos, en los espacios populares de nuestras ciudades de hace medio siglo, y más en sus atmósferas marcadas por la luz que en inventariar detalles, aunque sí había algunos como el brillo de las baldosas, la forja de los dinteles de las puertas, las imágenes en las paredes, en fin (Londoño, 2011).



Específicamente en su obra “Interiores”, producida entre 1976 y 1981, retrata espacios internos de las casas con cierto interés en enfatizar sobre la arquitectura de las casas de inquilinatos que se levantaba en aquella ciudad de los años 70. Estos espacios inicialmente los fotografía y posteriormente los transporta al dibujo, generando una atmósfera del claroscuro como una forma de representación social.

I.3. Biopolítica

Michel Foucault (1926-1984), filósofo francés fue uno de los primeros en abordar el tema del biopoder y la biopolítica. A través de él, este concepto cobra relevancia y posteriormente otros autores con diferentes perspectivas y matices lo retoman y reflexionan sobre este circuito biológico. En términos generales, la biopolítica es un concepto que hace referencia a la relación entre vida y política. Este tema de la filosofía política abarca un gran número de definiciones y análisis acerca de los diferentes *dispositivos* de poder que están pensados y destinados concretamente a ser ejecutados en la sociedad.

Así entonces, se entenderá la biopolítica como las relaciones que se tejen entre la vida y la política, lo que los dispositivos y discursos modelen para alcanzar sus propios objetivos. En concreto, se puede entender como el impacto del poder político sobre la vida humana (Foucault, 1998, págs. 83, 84).

El concepto de biopolítica puede conllevar muchas ambigüedades. No precisamente se enfoca en hablar sobre lo malo de la represión del poder. De hecho una de las corrientes se sostiene en lo positivo que entraña, al decir que el Estado como institución política se ocupa y protege la vida. También se piensa que la biopolítica simplemente es una forma nueva de hacer política o un modo de gobierno moderno; sin embargo, existe mucha relatividad al momento de abordar este tema y es muy difícil no caer en un discurso crítico al hablar de esta máquina de poder.

Para entender mejor el significado del concepto -biopolítica- y sus antecedentes, es necesario mencionar algunas premisas históricas. Es importante ubicarse en el s. XVIII por los profundos cambios que este siglo generó. Algunos países de Europa asumieron el *modelo liberal* que entre algunas cosas proponía la liberación del mercado y la reducción del gasto



público. Las condiciones fueron suficientes para que floreciera una *revolución industrial* y, por consiguiente, el fortalecimiento capitalista que trajo como consecuencia un cambio drástico en la sociedad.

Quizás la revolución industrial sea un punto clave para entender el desarrollo y la implantación de la biopolítica; además de la inserción de la maquinaria y la *masificación obrera*, se establece un sistema basado en la disciplina, vigilancia y control, un conjunto de estrategias concretamente fabricadas para garantizar eficacia en la producción y hacer posible el rápido crecimiento del *capital*. En este sentido, las personas llegan a ser un medio por el cual el capital logra sus objetivos, reduciendo así la existencia a un proceso netamente mercantil (Rebolledo, 2012).

A más de esto, la biopolítica se ubica en muchas otras esferas de la vida social, de hecho es imposible pensar la vida lejos de la política, en un sistema tan legislado como el nuestro. Todas las leyes pensadas sobre género, el aborto, las políticas migratorias, sobre empleo, el avance tecnológico, etc. en el fondo, ejercen un control sobre el cuerpo y la psicología de la sociedad. La vida contemporánea está totalmente regulada y se desarrolla en base a leyes y normas que modelan el comportamiento y desarrollo de la sociedad. El Estado es el ente en quien reposa el poder y es éste quien regula la salud, la educación, la seguridad, la economía, y, en general, casi la mayoría de aspectos de la vida.

Con un sistema económico más que establecido, un cuerpo social más que delimitado y un sistema laboral basado en el orden a través del contrato, se pueden ver la ineficacia con la vida humana y entre esas fisuras aparece el discurso artístico de Santiago Sierra que ha generado mucha polémica por la crudeza de sus obras. Santiago Sierra (apátrida, 1966) es el autor de una potente obra que critica precisamente las estructuras del poder y deja en descubierto los mecanismos del sistema capitalista.

En 1999, Sierra realiza una obra que titula: “Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas”, un registro de *arte acción* donde tatúa una línea continua sobre las espaldas de seis personas que además son reos de una cárcel de La Habana, Cuba.



Ilustración 4: Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas, 1999

SANTIAGO SIERRA

Disponible en: <https://in-cubadora.org/2017/02/04/santiago-sierra-%C2%B7linea-de-250-cm-tatuada-sobre-6-personas-remuneradas%C2%B7/>

Consultado en junio del 2017

Esta obra de *arte acción* tiene como protagonista a 6 personas desocupadas de la Habana – Cuba, el foto registro de la acción performática muestra una línea continua que ha sido tatuada sobre la espalda de éstas personas. Estas personas han recibido una cantidad de dinero como pago por sus servicios prestados al artista.

Por lo general, Sierra en sus obras usa la remuneración como estrategia para persuadir a las personas a que accedan a cumplir sus requerimientos o mandatos. Casi siempre, el artista sitúa a sus trabajadores en situaciones difíciles, incómodas, inhabitables y, en general, extremas. La gente como cualquier trabajo acepta los encargos por la recompensa que recibirá y accede: es aquí en donde el artista deja al descubierto la crudeza del mercado y el régimen laboral.



Santiago Sierra a más de abordar temas del sometimiento, usa como medio principal de sus obras artísticas al ser humano y al cuerpo como materia simbólica, en la mayoría de los casos llevándolos al extremo. Deja al desnudo los tabúes, los prejuicios, al punto que bordea y cuestiona los límites del arte. Y en este sentido, Sierra es una pieza fundamental al momento de abordar las conexiones entre vida, política y arte.

I.4. Homo Sacer y la Nuda Vita

Mientras que ciertos filósofos piensan que los poderes potencian la vida, Giorgio Agambem (Roma, 1942) plantea el poder como el fin de la vida a través del análisis del *Homo Sacer y la nuda vita*.

El *homo sacer* de Agambem parte del análisis de una figura de la ley romana arcaica que consiste en que cualquier persona que haya cometido un delito queda según la ley, expuesta a la muerte, sin que ese acto sea considerado un homicidio. Es decir, el individuo queda excluido de toda participación social y de sus facultades como persona, una suerte de muerte social, despojado de sus derechos y reducido a una existencia biológica.

La *nuda vita* o vida desnuda es la vida del *homo sacer*. Se trata de un estado al que es destinado determinado individuo, al que se le es despojado todos los beneficios sociales. Entonces, el *homo sacer* es el individuo como tal y la *nuda vita* puede ser estudiado desde la forma de vida del individuo bajo las leyes y el poder en determinado contexto presente o pasado.

Pues con ello se da entender que lo político no se concibe como exclusión absoluta del mero vivir, sino como el lugar en el que el mero vivir debe convertirse en bien vivir, como el lugar en el que el hombre, definido como "animal viviente y, además, capaz de existencia política", debe suprimir aquello que lo caracteriza como mero viviente para realizar aquello que lo distingue como hombre (Quintana, 2006).



Para entender mejor la concepción de la *nuda vita*, es importante mencionar la partición que Agambem hace a la definición de la vida: Zoo – Bios, esto refiere a dos dimensiones opuestas. La Zoë se refiere al acto de la vida como tal y el Bios, es la vida basada en la política. Este último generalmente ha estado ligado con la idea humanitaria del *bien vivir* y al concepto aristotélico de la *comunidad perfecta*.

A su vez, Agambem reflexiona sobre este último concepto aristotélico: “*La comunidad perfecta es la polis, surgió para satisfacer las necesidades vitales del hombre, pero su finalidad es permitirle vivir bien. El hombre que, naturalmente y no por azar, no viva en la polis es infrahumano o sobrehumano*” (Aristóteles, 1509, pág. 30).

Agambem da por culminado este concepto desde el inicio del ejercicio del pensamiento político occidental puesto que, en este sentido, la política se convierte en el soporte donde se va a desarrollar la vida biológica, en otras palabras, la vida bajo esta orientación política está más ligada a la *nuda vita*. Y, en este sentido, la *nuda vita* es un lente que visualiza la frontera o la línea divisoria donde oscila lo humano y no humano. Según Agambem:

La "biopolítica" no es una forma de poder que empieza a imponerse en el mundo moderno junto al paradigma de la soberanía, sino que es el horizonte desde el cual se ha comprendido desde siempre la política occidental, y como tal está presente y, de manera ejemplar, en el modelo soberano de poder. Más aún, este último permanece, a su modo de ver, como forma de poder característica de la biopolítica actual (Agambem, 1995, pág. 131).

Agambem plantea el poder como un momento decisivo en la vida. Sin embargo, el horizonte actual de la biopolítica quizás se centra en analizar casos puntuales derivados del pensamiento político occidental y las circunstancias que han direccionado a dichos sucesos donde se evidencia la “*nuda vita*”. Y es importante pensar en estos acontecimientos no como eventos del pasado sino como el resultado de gobiernos totalitarios y extremistas.



Así entonces, en cualquier contexto, cuando una persona llega a un nivel tal de represión y sometimiento, estos pierden sus cualidades humanas para ser reducido a su mínima expresión. Se puede ejemplificar con el análisis de muchos momentos históricos: la esclavitud, los *campos de concentración*, los sistemas penitenciarios, etc. Cuando se evidencia claramente el sometimiento corpóreo y psicológico, es aquí donde la vida queda expuesta y desnuda.

Como sabemos, la esclavitud fue parte esencial en la economía y estructura social en la Antigua Grecia y luego en Roma; se puede decir que en la contemporaneidad la esclavitud es parte esencial del sistema capitalista global, aunque esta realidad no sea conocida ni aceptada de esa forma ni con ese término. El sistema ve al ser humano como un recurso indispensable y éste a su vez cumple su rol en la producción y la economía. No resulta descabellado pensar así, pues, el poder ha sido transferido a lo largo de la historia de unas clases dominantes a otras.

El mismo Santiago Sierra en 2005, realiza una obra que titula, 146 mujeres; conformada por fotografías de viudas que aparecen de espaldas contra un muro en la ciudad de Vindraban, en India. Las imágenes —en blanco y negro— son retratos de mujeres que, al perder a sus esposos, son condenadas a una muerte social que las empuja a la mendicidad para sobrevivir (Valdez, 2017).



Ilustración 5: 146 mujeres, 2005

SANTIAGO SIERRA

Muestra "la Intimidad es política", CCM, Quito, 2017

Foto: Jonnathan Mosquera



En esta obra, Sierra se enfoca en retratar a estas mujeres de espaldas; la indumentaria que llevan les cubre totalmente desde la cabeza hasta los pies, dejándolas prácticamente anuladas de identidad. Lo que finalmente queda evidenciada en la obra de Sierra es la vestimenta, los tejidos y el diseño textil que estratégicamente distrae lo que la obra nos quiere decir. Estos velos cubren lo que en el fondo Agambem calificaría como una vida desnuda.

I.5. Deshumanización

El término deshumanización define un proceso mediante el cual una persona o un grupo de personas pierden o son despojados de sus características humanas (Paiva, 2014).

Se puede pensar que los procesos sociales y políticos antes mencionados. En este punto de la historia, es indiscutible pensar que todos los avances tecnológicos, las revoluciones y el “desarrollo” o el discurso del progreso de cualquier tipo, internamente conllevan procesos de maquinización del hombre, es decir, deshumanización.

Estos procesos políticos, sociológicos y antropológicos que conducen a la deshumanización, son abordado precisamente por conceptos como la biopolítica, el *homo sacer* y la *nuda vita*, mas sin embargo lo que también es de sumo interés, es identificar la mirada artística de quienes gestan sus discursos desde estas problemáticas globales como una forma de poder penetrar en el tema a cabalidad.

Baraka (1992) es una película documental de género instrumental sonoro; este largometraje de Ron Fricke (EE.UU.) es una compilación de imágenes en movimiento que su autor produjo a lo largo de 14 meses, en 24 países de 5 continentes. A diferencia de la esteticidad de las imágenes, el video se establece como temporalidad, así como la vida. *Baraka* documenta la vida y su condición a través de esta línea de *tiempo fílmico y tiempo real*.

Baraka es un archivo visual que, de manera precisa, evidencia el mundo contemporáneo y muestra por momentos la deshumanización de manera sistemática. Fricke realiza tomas sobre actividades humanas, eventos naturales, instantes precisos y momentos de la vida diaria, en diferentes situaciones, mostrando como instantes eternos. La banda sonora de la película se constituye en un símbolo que conceptualmente se contrapone al contenido visual de las imágenes.



Hasta cierto punto el género fílmico documental implica una transparencia y fidelidad con lo que está entrando por el lente. En ese sentido, *Baraka* solo evidencia con imágenes reales la condición humana en este tiempo.

Desde el mismo campo, y un siglo atrás, el film “Tiempos Modernos” (1936) escrito, producido, dirigido y protagonizado por Charles Chaplin (Londres, 1889), conocido por su corte humorista, nos abre un discurso crítico del sistema capitalista, la industria, la masificación obrera, la maquinización de los trabajadores y la deshumanización; donde se deja ver la perversidad del sistema al igual que la del humano.



Ilustración 6: Tiempos Modernos, 1936

CHARLES CHAPLIN

Disponible en: <https://arthemira.wordpress.com/2015/04/03/charles-chaplin-la-maquina-de-comer-tiempos-modernos/>

Consultado en junio del 2017



Por otro lado, la deshumanización desde el lado dominante, siempre ha estado ligada al poder. Primero, Pedro Pablo Rubens y posteriormente Francisco de Goya retoman en la pintura temas mitológicos. Específicamente, ambos realizan su interpretación de la historia de Saturno devorando a uno de sus hijos después de haber soñado que sería desterrado por uno de ellos, él por temor a ser relegado decide comérselo, por miedo a perder el poder.

Estas obras configuran la alegoría del poder, también, ilustra quizás, la condición humana y el poder a lo largo de la historia. El hombre en su intento de preservación se ha vuelto enemigo de su propio espécimen. Tal como la locución latina *Homo homini lupus que se traduce como: el hombre es el lobo del hombre*; retomada después por Hobbes.

I.6. La Invención de la Soledad

La invención de la soledad es una obra literaria del novelista estadounidense Paul Auster que de alguna forma puede ser conectado con la teoría situacionista de la psicogeografía.

La Invención de la Soledad (1982) es una novela autobiográfica del escritor estadounidense Paul Auster (Nueva Jersey, 1947). Esta obra está dividida en dos partes: Retrato de un hombre invisible y El libro de la memoria. En esta obra, Auster se encarga de reflexionar sobre la figura paterna vista en la de su padre y en sí mismo. Sin embargo, lo que nos interesa es la forma en que el autor aborda temas como la soledad y la memoria.

Durante los últimos 3 días el ascensor has estado fuera de servicio y como vive en el último piso, no le dan ganas de salir. No es que le asuste subir los diez pisos de la escalera, sino que encuentra descorazonador cansarse de ese modo sólo para volver a aquella desolación (Auster, 2012, pág. 109).

Tras el fallecimiento de su padre, Auster siente la necesidad de ordenar la casa donde aquel vivía; entonces emprende un largo recorrido por la memoria, tratando de entender a un hombre que poco conocía. Pronto se encuentra con un hecho pasado que influyó profundamente en la vida su padre. Retrato de un hombre invisible hace alusión a la ausencia de recuerdos que tiene de él; y a lo largo de la novela, con tono de angustia, narra varios eventos ligándolos a la construcción de una psicología formada a partir de su memoria.



La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas, pórticos. El cuerpo dentro de la mente, como si nos moviéramos ahí dentro, caminando de un sitio a otro y el sonido de nuestras pisadas mientras caminamos de un sitio a otro (Auster, 2012, pág. 116).

La psicogeografía es una corriente del situacionismo que pretende entender las emociones y el comportamiento de los individuos por medio de su entorno físico. Auster en su relato enfatiza minuciosamente en la descripción literaria de los espacios físicos casi como si estos fuesen espacios vivos. De esta forma, utiliza el entorno para hablar de las emociones en determinado momento, así pone al espacio como contenedor de testimonios, y el entorno como un punto decisivo en la experiencia física y emocional.



CAPÍTULO II

ATLAS TRASHUMANTE - Analogías Internas

II.1. Construcción de la Imagen de la Trashumancia

II.2. Atlas Trashumante

II.3. Periscopio

II.4. Utensilios de poder

II.5. Fiestas, festines y festejos

II.6. Espacios de Luz



Mudanza

*“A fuerza de mudarme
he aprendido a no pegar
los muebles a los muros,
a no clavar muy hondo,
a atornillar sólo lo justo.
He aprendido a respetar las huellas
de los viejos inquilinos:
un clavo, una moldura,
una pequeña ménsula,
que dejó en su lugar
aunque me estorben.
Algunas manchas las heredo
sin limpiarlas,
entro en la nueva casa
tratando de entender,
es más,
viendo por dónde habré de irme.
Dejo que la mudanza
se disuelva como una fiebre,
como una costra que se cae,
no quiero hacer ruido.
Porque los viejos inquilinos
nunca mueren.
Cuando nos vamos,
cuando dejamos otra vez
los muros como los tuvimos,
siempre queda algún clavo de ellos
en un rincón
o un estropicio
que no supimos resolver (Morábido)*

Fabio Morábido



II.1. Construcción de Imágenes en la Trashumancia.

Al transformarse en pintura, esas fuentes pierden toda referencia propia o capacidad para describir una procedencia o un estímulo real. Lo que queda es una imagen que depende de un estímulo, en parte de origen objetivo y en parte de origen psíquico (Masdearte, 2015, pág. s.p.).

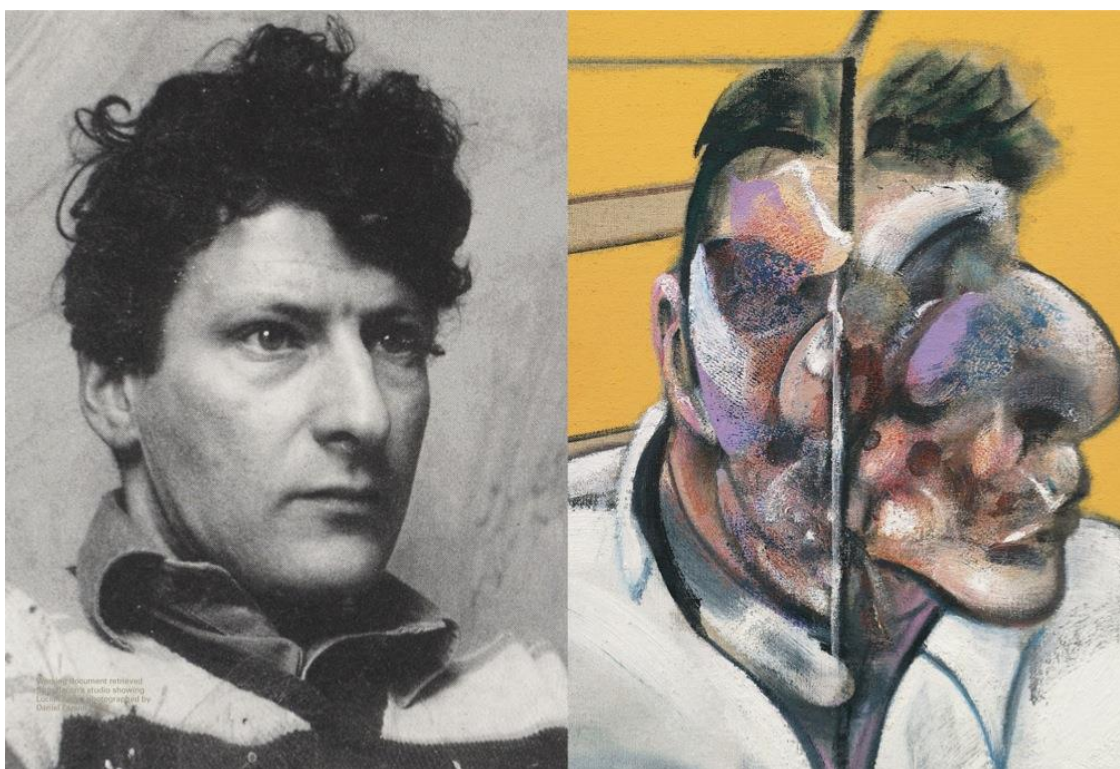


Ilustración 7: Tres estudios de Lucían Freud, 1969.

FRANCIS BACON

Disponibile en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/francis-bacon/7349132f-7cf4-4177-bedd-eda4662302f9>

Consultado en junio del 2017

Siendo este el caso, donde la imagen y la pintura están presentes a lo largo y ancho de todo el proceso de producción, es necesario plantear algunos puntos claves de lo que implica hablar de estos medios, en este contexto. Se ha escuchado mucho sobre la muerte de la pintura, sobre su mudanza y su retorno.



Es verdad que la pintura fue la más prolija de todas las ramas, sin embargo está claro que hoy juega un papel diferente. Pese a la mucha subjetividad que pueda existir con respecto a esto, la pintura indiscutiblemente tiene otra función y es que el fin ya no está en sí misma. Del mismo modo, es importante mencionar la problemática de la *figuración* de la imagen fotográfica o, más aun, cuando una imagen es transferida a pintura, ¿es esta una copia de la realidad?

Francis Bacon (Dublín, 1909 – Madrid, 1992) nos habla de una *transfiguración* que afecta a la forma en este proceso de traslado y por consiguiente se produce una alteración del contenido y es, precisamente, aquí donde nace el interés que se aleja de la reproducción (Rebobinador, 2017). En nuestro interés particular de lo que se trata es de usar la pintura como medio para construir un dispositivo formado con imágenes pictóricas. Así, desde esta perspectiva, el asunto no es el reflejo fotográfico como simple reproducción de la realidad ni la pintura como una simple reproducción de la forma, cualquiera que sea el asunto es la finalidad que éstas tengan.

Entonces, la forma deja de ser un cuerpo inerte, aun siéndolo; el mismo Bacon, plantea la idea de una doble dimensión en la experiencia sensitiva de la obra, la objetiva y la psíquica. La objetiva hace referencia a la parte formal y la psíquica es el estímulo psicológico que la obra puede remitir al espectador.

Por su parte, George Didi-Huberman en su libro *“Lo que vemos, lo que nos mira”* (2011) que entre varias temas también nos plantea la idea de una dimensión interna de lo que miramos, sostiene: *“Debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre un vacío que nos mira, nos concierne y en un sentido, nos constituye”* (Didi-Huberman, 1997, pág. 15). Así, ambos autores -Bacon y Didi-Huberman, respectivamente- nos convocan a ver lo que está detrás de la forma plástica de la pintura.

Entonces, cuando miramos algo, quizás no se trate de algo estático, pues tanto el espectador cargado de experiencias o falto de ellas, se coloca ante la obra que está dotada de atributos semánticos, que son potenciales generadores de discursos que trascienden la visualidad de la obra.



Por lo tanto, resulta difícil que las imágenes no nos digan nada. Una imagen cualquiera sea su temática siempre nos dice algo de su contexto, categoría, alguna reseña, recuerdo, finalidad o de su estado material. Sin embargo, también resulta difícil pensar que pasen desapercibidas y quizás el desinterés se deba a los procesos de banalización al que han sido sometidas. Pero yendo más allá, es necesario esperar algo a cambio, cuando observamos algo y es que el acto de ver nos devuelve un atisbo y activa en nosotros un sentimiento de pertenencia necesario para traspasar la línea superficial de la forma a través de lo que Huberman llama “vaciamiento”, un estado descrito como una suerte de angustia o melancolía que permite ver algo más allá de lo que se mira.

Las obras de arte nos preocupan únicamente en la medida en que ellas contienen medios susceptibles para modificar la realidad, la estructura del hombre y el aspecto del mundo. En otras palabras, el problema esencial reside para nosotros en esto: cómo la obra de arte se deja integrar en la concepción del mundo dada y en qué medida ella la destruye o la supera (Didi-Huberman, 1997, pág. 35).

En esta frase, que Didi-Huberman cita a Einstein, donde éste afirma que el arte posee cualidades propias capaces de modificar el mundo. Entonces, la obra debe poseer esos atributos semánticos capaces de contener discursos transformadores y, en ese sentido, la obra nos mira. Al ser un dispositivo contenedor de discursos, una obra intenta penetrar en el pensamiento para transformarlo y quizás este sea uno de las funciones más importantes que tiene el arte, si es que las tiene. Así, quizás, el problema no radica en que si el medio está vigente o no, el asunto es si una obra es capaz de vaciarnos y transformarnos.

II.2. Atlas Trashumante – Analogías Internas

Este proyecto se apropia por una parte del término *Trashumancia* como concepto con una gran carga simbólica y, por otra, toma el concepto *Atlas Mnemosyne*—formulado por Aby Warburg, así se genera la propuesta de Atlas trashumante que vincula estos términos y plantea a través de la *Trashumancia* y el *Atlas Mnemosyne* abordar las diferentes “migraciones” contemporáneas y específicamente la que se expresa en la forma del *conventillo* como vivienda



y como una metáfora de la estructura social y del devenir de diversos conflictos políticos. Es, además, un método de acercamiento para comprender la biopolítica, es decir, el impacto del poder sobre la vida humana.

La *Trashumancia* es una guía de producción y el *Atlas Mnemosyne* una metodología de producción y montaje que articula cuatro ejes de producción. Partiendo de la lógica de que cualquier fenómeno siempre es afectado por diferentes factores, se proyecta el estudio y análisis de un tema visto desde diferentes perspectivas, es decir, la trashumancia desde lo político, social, económico y existencial estableciendo su relación interna e íntima, en este caso la trashumancia y su interrelación con la sociedad, la política y la vida.

Las analogías internas se plantean como una comparación y relación entre imágenes de distinto tipo, pero que internamente se conectan o sugieren posibles connotaciones al confrontar una imagen con la otra. Como una especie de rompecabezas, este proyecto propone claves o pistas, genera imágenes disímiles y plantea una supuesta dependencia entre estas. De este modo, crea una relación intrínseca entre cada una y todas las obras que, siendo cada línea una resolución visual diferente, propone una conexión por medio del concepto.

El *Atlas Mnemosyne* de Warburg hace referencia también al proceso o método de trabajo. Su objetivo es promover un entendimiento del nexo de las imágenes que no está basado en las similitudes sino en las diferencias y las particularidades que cada combinación pueda connotar. Aquí hay que tener en cuenta que el orden de las imágenes altera los significados. Cualquier imagen puesta junto a otra sugiere una confrontación específica y, por un momento, la coexistencia de dos mundos que se conectan o se separan abismalmente.

El *Atlas* cumple un papel trascendental en el sentido metodológico. Su significado también se refiere a un conjunto de mapas que, entre varias cosas, contiene las diferentes condiciones de un territorio determinado como la geografía, la economía, la sociedad, la religión y demás fenómenos que están totalmente vinculados y son parte de un todo.

Ahora bien, en la parte conceptual, ya específicamente dentro de lo que nos compete, el *Atlas Trashumante* aquí planteado, bordea el proceso de mudanza o traslado de las personas de un lugar a otro y lo que vive detrás de ello como una posible versión o acercamiento al origen del problema.



En 2014, el gobierno de turno propuso préstamos bancarios para facilitar la adquisición de viviendas, después de que una encuesta arrojara la cifra de que solo el 50% de los ecuatorianos tienen vivienda propia. Esto quiere decir que más de la mitad de la población -una cifra grande- se movilizan sin un lugar fijo de residencia. Posteriormente, esta campaña se desvaneció por diversas situaciones y conflictos políticos, entre ellos la recesión económica y la consecuente crisis que advino en el país. Así, nació el interés de estudiar el tema desde lo social y proponer una mirada desde lo artístico.

Este proyecto se inscribe en una suerte de archivo visual que genera y recopila ideas entorno a la *trashumancia* desde su origen. El uso de la imagen y la pintura no tienen un fin contemplativo sino que son un dispositivo metodológico de disposición y conocimiento del tema central.

Hablar de trashumancia es hablar del individuo, el estado, el poder, la fe y más directamente de la vida. Es una forma profunda de acercamiento a lo humano y al concepto que tenemos de la vida. Sin duda, la política es una de las máquinas más poderosas e influyentes que conocemos sobre el globo.

El poder es un *aparato* eficaz a nivel de vigilancia y control pero negligente para resolver las necesidades humanas. Así, surgió la idea de recopilar y generar imágenes que develen las fisuras del sistema. Es importante mencionar que, más que una crítica al sistema, nuestro interés está en mostrar que la política está por encima de todo e incluso supera lo humano.



Ilustración 8: Ilustración del titán Atlas de la mitología griega

Disponible en: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP811042.jpg>

Consultado en junio del 2017

En síntesis, este proyecto de investigación y creación artística propone una versión sobre la estructura social y política, a través de una casa de alquiler. Es también un archivo visual generado por medio de la pintura y otros medios tradicionales, con el fin es establecer un diálogo entre imágenes. En la mitología griega, Atlas o Atlante (en griego antiguo Ἄτλας, ‘el portador’, de τλάω *tláô*, ‘portar’, ‘soportar’) fue un titán condenado por Zeus a llevar al cielo (Urano) en sus hombros (Atlas, Mitología). Posteriormente Atlas se convirtió en una alegoría donde lo colocaban sosteniendo al mundo, en un contenedor del mundo. Aparece como eje central la trashumancia que, en este contexto, se refiere a la erranza como un síntoma social y se desarrolla acompañado del concepto de Atlas que se refiere varios aspectos de diferente género, pero que se conectan internamente y nos aproxima a su origen y naturaleza.



II.3. Periscopio

La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas, pórticos. El cuerpo dentro de la mente, como si nos moviéramos ahí dentro, caminando de un sitio a otro y el sonido de nuestras pisadas mientras caminamos de un sitio a otro (Auster, 1982, pág. 116).

La fuerza del saludo de dos manos que se estrechan, el calor de un asiento que se acaba de dejar, una caricia, el olor del humo de un cigarro, la marca del aliento sobre superficies pulidas como el vidrio (Martín, 2015).

En la obra de Paul Auster, particularmente a su novela autobiográfica *La invención de la soledad* (1982), podemos leer sus descripciones y las relaciones con el espacio que habitaba y cómo el espacio llega a ser parte de sí. Auster subraya que el silencio, el vacío, incluso las estructuras físicas del edificio, el espacio, al habitarlos, llegara a ser parte de uno, de su cuerpo y su memoria.

Por su parte, Marcel Duchamp introdujo por primera vez el concepto de *infravele* que lo describe como “*la experiencia que escapa al ojo*” (Martín, 2015), cuando advirtió el modo en que la fotografía podía captar el movimiento de los cuerpos, haciendo visible lo imperceptible y así podía prolongar y contemplar el instante. Posteriormente, lo *infravele* está desplegado en varias de sus obras como: *Desnudo Bajando la Escalera* (1912) y *Aire de París* (1919) donde precisamente pretende capturar un instante efímero.

Lo *infravele* es la fragilidad de la memoria, del recuerdo, del instante. Es también el acto más frágil producido por el hombre. Es lo inmaterial de la vida y lo material del arte. Ahora bien, por otra parte, la psicogeografía se refiere a la influencia del entorno físico en la configuración de las emociones humanas y, cuando hablamos de emociones, también nos enfrentamos a una dimensión inmaterial e *infravele*, es decir, difícil de percibir. El espacio físico de alguna forma sostiene esas evidencias del sentir y del habitar. Así, se genera una propuesta donde uso el espacio como un ente contenedor de emociones construidas a través de lo *infravele*, es decir, de las huellas del habitar.



"Untitled", 1991

© Estate of Felix Gonzalez-Torres. Courtesy Andrea Rosen Gallery.
This image may not be reproduced without permission.

Ilustración 9: sin título, 1991

FÉLIX TORRES GONZÁLES

Disponibile en: <https://cronicascaprichosas.wordpress.com/tag/feliz-gonzalez-torres/>

Consultado en junio del 2017

Posterior a Duchamp, la obra del artista cubano Félix González-Torres (La Habana, 1957-Miami, 1996), también nos coloca ante el uso de lo infra leve, por ejemplo cuando instala 27 vallas publicitarias en la ciudad de New York.

En la valla se observa una fotografía de una cama con sábanas blancas, des-tendidas, dos almohadas y la huella que deja el contacto humano sobre ellas. La imagen muestra lo que no es posible observar: la ausencia de dos cuerpos. Esta obra íntima, posterior a la muerte de quien fue la pareja de Félix González-Torres, también podemos advertir su carácter político que se deja ver cargada de una gran dosis de poética y simpleza, pero con una profunda reflexión sobre temas sociales y conectada con lo efímero, lo pasajero, el amor, la vida y la muerte.

Con la idea de enfocarme en la huella infraleve del cotidiano humano, uso la locación donde actualmente resido como fuente de información y que constituye en uno de los elementos que forman parte de la generación de esta propuesta. De cierta forma es un proyecto que nace de mi íntima cotidianidad al habitar un espacio lleno de memoria que ha dejado la constante migración de inquilinos.



Sin embargo, también lo re direcciono a niveles políticos como un síntoma de la vida de grandes grupos sociales y lo pongo en evidencia como parte de una posible muestra, como quien pone las cartas sobre la mesa. Sin dejar de ser personal, lo presento como un proyecto con carácter social y político mucho más abarcador.

La idea de trabajar con el espacio interior de una vivienda parte de dos intereses, el primero: trabajar en el lugar de los hechos por así decirlo; y el otro: poder establecer simbólicamente a través de este lugar también institucional, una comparación con el sistema, es decir mostrar que cada parte del espacio es parte de un todo, como parte de un aparato de poder ya sea residencial o gubernamental.

Con la idea de construir de manera consciente todos los elementos que componen un dispositivo, aquí nos detendremos a mencionar lo que se entiende por dispositivo:

“Le Dispositif, dedicado a la teoría del espectador cinematográfico. Su estudio, apunta desde una perspectiva metapsicológica, a la impresión de realidad provocada por el dispositivo cinematográfico. Desde su punto de vista, el dispositivo corresponde a una variada cantidad de aspectos que regulan la relación del espectador con la obra, por lo que tiene, necesariamente efectos sobre quién recibe esta última.”¹

En este caso, nuestro proceso técnico empieza con el levantamiento de información, fotografías del espacio que inicialmente parten de una especie de deriva y que después de observar, descubrir y reflexionar, decidimos encuadrar aquellos lugares deteriorados por el paso del tiempo y por el habitar, espacios que guardaban objetos y memorias, en general la huella infraleve que deja el habitar. Son episodios que de alguna forma sugieren la presencia o ausencia de alguien desconocido o invisible.

¹ **Le Dispositif**
Teoría del espectador cinematográfico
Disponible en: http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo
Acceso el diciembre del 2017.



II.4. Utensilios de poder

Eliseo Subiela (Buenos Aires, 1944-2016) cineasta argentino, con una amplia y prolija carrera, en uno de sus primeros trabajos, el cortometraje “Un largo silencio”, se sumerge en uno de los centros psiquiátricos de la Argentina para documentar ya de manera muy particular las estadísticas humanas, las condiciones y la vida diaria dentro de este lugar. Sin embargo este film terminaría siendo un boceto de lo que posteriormente se materializaría en una producción de ficción “*Un hombre mirando al sudeste*”, 1986.

El film se desarrolla alrededor de un paciente fantasma que un día de manera intempestiva apareció en un centro psiquiátrico diciendo que provenía de otro planeta para estudiar le mente humana. Lo curioso del caso lleva a que nos adentremos más en el propósito de este personaje que en el transcurso mismo del film pues nos revelan aspectos que relacionados con la vida, el control, la función de la medicina, la limpieza social y la muerte.



Ilustración 10: Un hombre mirando al sudeste, 1986

ELISEO SUBIELA

Disponibile en: <http://rarefilm.net/hombre-mirando-al-sudeste-man-facing-southeast-1986-eliseo-subiela-lorenzo-quinteros-hugo-soto-ines-vernengo-drama-sci-fi/>

Consultado en junio del 2017



¿No ha observado Ud. que nuestra sociedad está configurada así para este tipo de liquidación? Usted habrá oído hablar, naturalmente, de esos minúsculos peces de los ríos brasileños que atacan por millares al imprudente bañista y en algunos instantes, le limpian, con pequeños y rápidos mordiscos, hasta dejar el esqueleto immaculado. Pues bien, ésa es su organización. << ¿Quiere Ud. una vida limpia? ¿Cómo todo el mundo?>> Usted responde, sí, naturalmente ¿Cómo responder que no? <<De acuerdo. Le vamos a limpiar. Ahí tiene una profesión, una familia, tiempo de ocio organizado. >> Y los menudos dientecillos se lanzan a la carne, hasta el hueso. Pero creo que soy injusto. No hay porque decir que ésa es su organización. Después de todo es la nuestra, todo está en ver quien limpiará al otro (Camus, 1956, pág. 11).

A través de la imagen clásica y lo mundano, esta sección del proyecto pretende aproximarse a la situación social bajo una lupa que nos permita aproximarnos a la comprensión y representación estética de la biopolítica; un acercamiento al estado de los individuos dentro de este sistema social.

Por un lado, me refiero a la imagen clásica en cuanto una obra construida con los recursos tradicionales de la pintura tales como: dibujo, color, iluminación, y, por otro: a elementos *semióticos* que nos remiten a su lectura, de la manera más tradicional. Pero para ser más precisos, mencionaremos algunos aspectos importantes sobre el contexto de la imagen y el tratamiento técnico.

Podemos empezar hablando del contexto de la imagen. Esta se localiza en una peluquería o barbería, un sitio donde la gente acude por asuntos de higiene o apariencia. A primera vista, se trata de un espacio de uso cotidiano y hasta banal con una actividad habitual, totalmente común. Este sitio mundano se dota de sentido en tanto que nos remite a una suerte de filtro donde sus servidores retocan la imagen de los individuos para estar más acordes con las exigencias de la sociedad y sus cánones de belleza o pulcritud establecidos. En este sentido, puede verse como un lugar de corregimiento de las apariencias físicas.



Albert Camus (Argelia, 1913 – Francia, 1960) en su novela *La caída* (1956) nos presenta un relato en primera persona sobre la existencia de un individuo, su profesión, su pasado y su conciencia. En este texto relata un conjunto de acontecimientos que le ocurren a su protagonista con el fin de profundizar en la complejidad de la naturaleza humana. Mas, sin embargo, lo que nos interesa a nosotros es la visión que nos muestra llena de absurdidad sobre la existencia, el poder y la verticalidad en la que está configurada la sociedad.

Así pues, el recurrir a la imagen de una barbería es un recurso mediante el cual se muestran momentos en que nuestro cuerpo es sometido a otras manos, a su pericia y destreza o a todo lo contrario. Siendo más claros y precisos, estas figuras nos remiten al *control del cuerpo* y en general el control que ejerce el Estado en la sociedad y se expresa de manera corpórea y psicológica. Es un momento cotidiano que está destinado a evidenciar cómo la configuración política y social nos regula, controla y como diría Camus nos “limpia”.

II.5. Fiestas, festines y festejos

Fiestas, festines y festejos nace de una curiosidad en particular: encontrar un verdadero sentido a las imágenes del archivo familiar. En esta búsqueda, en parte consiente y en parte accidental, se generan muchas incógnitas en torno a la construcción de la conciencia individual y colectiva que las fotografías despliegan.

En este punto ya resulta por demás hablar del proceso de traslado y el empeño por trasfigurar las imágenes. Y, en este sentido, en el proceso artístico, la imagen fotográfica resulta el instante previo del acto final. En este caso, nos adentraremos en un pequeño análisis de la *pintura clásica*, de la construcción de la imagen a través de las formalidades tales como el color, la iluminación, la pincelada y otros aspectos y como resultado de esto surgen los medios por los cuales nos conectan al contenido de la imagen.



Las *Pinturas negras* es una serie de catorce murales atribuidos a Francisco de Goya, pintadas sobre las paredes internas de la Quinta del Sordo “que fue la residencia final donde Goya vivió sus últimos días. Estas pinturas de pinceladas ásperas, colores oscuros y atmosferas negruzcas, reúnen otros catorce momentos que guardan en sí un contenido demoniaco. El uso de las atmósferas de color oscuro en este caso resulta coherente, por así decirlo, con el contenido de la imagen (Glendinning, 2004).



Ilustración 11: “Dos viejos comiendo” de la serie de Pinturas Negras, 1819-1823.

FRANCISCO DE GOYA

Disponibile en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viejos_comiendo_sopa.jpg

Consultado en junio del 2017

Una de la cosas que nos interesa de manera especial es cómo la cromática le aporta a la temática; de entre todas las pinturas murales podemos mencionar: “Aquelarre”, “Saturno devorando a un hijo”, “Dos viejos comiendo”, “Hombres leyendo”, “Dos viejos”, entre otros, que son pinturas construidas con colores entre ocres, grises y negros que generan una atmósfera de misterio, además del trazo que le dota de una grotesca expresión a los personajes. Pero lo que nos compete a nosotros es resaltar cómo las formalidades de la pintura que hemos mencionado, le otorgan esa alma lúgubre que intuyo perseguía el artista.



Ilustración 12: Judit y Holofernes, 1599.

MICHELANGELO CARAVAGGIO

Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_Judith_Beheading_Holofernes.jpg

Consultado en junio del 2017

Pero, para ser más precisos, por un momento nos remitiremos a la época clásica barroca donde el tenebrismo, entre muchas concepciones, fue una forma dramática de iluminar la escena y los personajes. De forma que, a nuestro criterio, el color juega un papel trascendental en la atmósfera contextual. Por ejemplo, en la obra “*Judit y Holofernes*” (1599), realizada por Caravaggio (Milán, 1571 - 1610) (Enrique Arias, 1999). La iluminación, el énfasis de la luz y la sombra sobre los cuerpos le dota del dramatismo necesario que el acto en curso necesita para ser, de lo contrario la historia sería otra.

Bajo esta concepción formal y psicológica de iluminación, intento establecer una versión sobre determinados acontecimientos a través de estos archivos del pasado. En este caso, un par de fotografías personales que en este transcurso dejan de ser íntimas porque las re direcciono a otras dimensiones, donde intento formular una posible versión sobre la *conciencia colectiva* y personal.



II.6. Espacio de luz

En este tramo del proyecto la consigna fue producir una obra desde lo *existencial*; aquí es importante mencionar que aunque cada dispositivo tenía un horizonte determinado sobre el cual trabajar, fue muy complicado cercar estas fronteras, de manera que los límites se han tornado muy difusos.

Una de las fuentes de análisis en este tramo del proyecto fue hacia la obra pictórica de Edward Hopper (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967). Su obra posee una gran carga simbólica y psicológica, ha trascendido a otros campos sobre todo al cine y también a la fotografía, siendo considerado el precursor de la iluminación. Sus personajes se muestran aislados, sus paisajes son desérticos. Por esto y muchas cosas más ha sido nombrado como el artista del silencio y de la soledad (Levin, 1995).



Ilustración 13: El sol de la mañana, 1952.

EDWARD HOPPER

Disponibile en: <https://historia-arte.com/obras/hopper-sol-de-la-manana>

Consultado en junio del 2017



El universo de los personajes, el uso de la luz y la desolación de los escenarios le dotan de un dramatismo tan singular a las escenas que el campo cinematográfico ha visto en la pintura de Hopper una guía de uso precisamente de la iluminación y la composición, y como estos recursos aportan a generar un análisis del factor psicológico. Edward Hopper consigue capturar la atmósfera psicológica de la Norteamérica de mediados del siglo XX, a fin de cuentas un retrato del individuo de aquella época de entreguerras y una posguerra.

Hay muchas cosas que destacar en la obra de Hopper, la constante recurrencia de lo femenino, las locaciones en lugares de tránsito como son los restaurantes y las gasolineras, lugares desolados y muchos otros elementos que emiten señales muy significativas. Sin embargo, lo que nos interesa destacar es el uso de la luz. Se puede pensar que Hopper es también el artista de la luz. Sin duda, una de las cosas más relevantes en la obra de Hopper es el uso de la luz. Las habitaciones, las gasolineras, los personajes, las ciudades, entre otras variantes, son locaciones que, en todo momento, están envueltas por una atmósfera de luz casi enceguecedora, abrumadora o por lo menos sobreexpuesta.

Esta luz resplandeciente en medio de personajes solitarios, o de lugares desolados se manifiesta como el recurso decidor ante la incapacidad de movimiento y la inmensa capacidad silente. Y en este sentido la luz ya no es solo un recurso lumínico y visual sino es un recurso *metafísico* y *semiótico* que nos sumerge en un universo de especulaciones.

De la misma forma, en este caso: el uso del recurso pictórico y psicológico de la luz, lo utilizo como una metáfora ligada a la existencia. Mi interés se centra en hacer registros pictóricos de fragmentos de los espacios de casas de alquiler, espacios aparentemente vacíos. Construyo una imagen donde la luz sobre las paredes es la única presencia en el espacio y el único recurso mediador entre el espacio y el silencio.

El dispositivo que finalmente se genera es una suerte de panel que contiene diez imágenes dispuesta en dos filas de cinco imágenes que se abren en formatos circulares y que se divide en 2 partes en sentido narrativo. En la fila superior ilustro una versión del ciclo de vida de cualquier ser en este sistema social. La fila inferior establece en paralelismo con la anterior una secuencia que muestra un espacio interno y vacío. En esta obra se genera básicamente un micro atlas, por las diferencias entre los motivos que se unifican por el formato y color y la anárquica relación entre imágenes.



CAPÍTULO III

PROCESO ARTÍSTICO de producción

III.1. Proceso

III.1.1. Periscopio

III.1.2. Utensilios de poder

III.1.3. Fiestas, festines y festejos

III.1.4. Espacios de Luz

III.2. Registro y fichas técnicas



III.1. Proceso

En esta sección del proyecto, ahondaremos netamente en el proceso técnico de cada uno de los dispositivos artísticos que hemos producido y en algunos detalles importantes sobre la materialidad de cada obra y su razón de ser. En algunos casos, existen elementos que componen la parte física o matérica de la obra que aún no han sido mencionados. También intentaremos ahondar en el proceso, los cambios, las mutaciones y los criterios que, a lo largo de un año que ha durado este proceso investigativo, han estado en constante transformación.

En primer lugar mencionaremos algo que anteriormente lo hemos dicho también pero que es preciso retomarlo: nos referimos al uso de la pintura como medio y la imagen el fin. Ahora bien, superado este tema, la preocupación que nos hemos planteado es pensar: ¿qué estética deben asumir las imágenes que queremos producir? Comencemos esta reflexión con una frase en el libro: Carlos Mayolo, cine colombiano:

Agarrando pueblo (1978), Manifiesto filmico sobre el cine. Indignados por la utilización mercantil de la pobreza latinoamericana, lo que calificaban de *pornomiseria*, simularon los movimientos de un equipo de filmación contratado por un canal de televisión alemana para retratar la pobreza y miseria latinoamericana, con el único propósito de vender el “documental” en Europa y hacer del problema social mercancía (COLOMBIANO, 2011).

Luis Ospina y Carlos Mayolo, artistas colombianos de importante trayectoria, insertan por primera vez en su film de *falso documental* “*Agarrando pueblo*”, el concepto de “pornomiseria” que directamente alude al cine colombiano que se hacía en los años ochenta y que, en su intento de visibilizar y combatir la pobreza y la miseria de ese país, terminaron por venderla como un producto más de consumo. Ospina y Mayolo se enfocaron en evidenciar la forma en que se abordaba la pobreza como un problema social y se vendían como un espectáculo (COLOMBIANO, 2011).



Ilustración 14: Agarrando pueblo, 1985.

CARLOS MAYOLO & LUIS OSPINA

Disponible en: <http://www.naranjasdehirosshima.com/2010/05/agarrando-pueblo.html>

Consultado en junio del 2017

Por su parte, en otro momento y desde otras geografías, Arthur C. Danto reflexionó también sobre las relaciones entre arte y belleza:

Si el arte tiene que existir, entonces no debe ser bello, porque el mundo tal y como es no merece la belleza. La verdad artística debe, por tanto, ser tan áspera y cruda como la propia vida humana, y el arte purgado de belleza servirá, a su manera, de espejo de lo que han hecho los seres humanos. Una vez se le haya extirpado el estigma de la belleza, el arte podrá darle al mundo su merecido. Los embellecedores son, por así decirlo, colaboracionistas (Danto, 2005, pág. 172).



Si bien por un lado podemos vencer en un enfoque “porno miserable” al mostrar imágenes explícitas de la pobreza o la miseria, por otro lado también resulta peligroso no evidenciar los conflictos a los que está sometida la condición humana. Arthur C. Danto a lo largo de su obra reflexiona en varias oportunidades sobre las relaciones entre el arte y la política, se refiere en numerosas ocasiones a la importancia de un arte que revele el mundo pero nosotros nos preguntamos: ¿qué significa esto? El filósofo norteamericano se refiere a la función del arte en este momento de la historia y cómo el concepto o la concepción de la belleza influyen en la construcción estética.

Sin embargo, creemos necesario plantear una posible interpretación, ante la ambivalencia que nos deja la lectura de la frase: “*el arte purgado de belleza servirá, a su manera, de espejo de lo que han hecho los seres humanos*” (Danto, 2005, pág. 172), y cómo el “embellecimiento” en algunos casos puede estar ligado a la pornomiseria. Danto se refiere a una dimensión a la que el arte debe estar adherido y no tanto a la imagen explícita que, en sentido literal, se puede entender de esa frase.

Por otro lado, la belleza es un concepto que se ha ido transformando en cada etapa de la historia de la humanidad, además de ser un tema sometido a una enorme amplitud de criterios y valores. Sin embargo, es importante pensar qué papel juega hoy la belleza en primer lugar desde el criterio clásico que la entendió como aquello que agrada a la vista. Asumiendo entonces lo propuesto por Danto sobre un arte de-velador del mundo, confrontada con la tentación de la belleza, se produce un choque estético que consiste en cómo una realidad tan cruel puede ser tratada de forma embellecida o maquillada y, en ese sentido, porno-miserable.

Desde su concepción misma, la porno miseria aludía a la forma, a la superficialidad del producto final, a la explicitud; así, entonces puede ser que la pornomiseria no necesariamente esté presente si se habla de la miseria. En otras palabras, la pornomiseria está en la forma, es decir, no hay problema al abordar la miseria, el asunto está en cómo se lo hace, sin dejar pasar por alto que también es un tema de responsabilidad y ética.



Al abordar conflictos políticos, sociales o económicos, es difícil no caer en lo que Mayolo & Ospina llamarían la porno miseria, pues se ha estigmatizado este camino calificándolo como incorrecto. Sin embargo, dirigiendo la mirada hacia las artes visuales nos encontramos que, de entre las muchas formas de creación, también hay analogías, obras que están gestadas desde un enfoque de la porno miseria.

Ahora bien, al inicio este concepto era un punto al que intencionalmente no queríamos llegar, el asunto es que, en la contemporaneidad, la *pornomiseria* también se asume como una forma *estética* si es que estamos conscientes de lo que ello implica, de lo contrario sería un error artístico.

Por otro lado, nos referiremos al tema de la deshumanización del arte como una corriente de pensamiento humanista posterior a las *vanguardias* que, entre algunas cosas, propuso la importancia de la obra por encima del artista, tal como lo plantea el filósofo español, José Ortega y Gasset, en su ensayo “la deshumanización del Arte” (Gasset, 1991, pág. 356). En este contexto, la mitificación de la obra de arte es un tema que posiblemente siga en vigencia. Esto se refiere a la concepción prodigiosa y extraordinaria que tenemos sobre el proceso de creación de la obra de arte.

Estos dos temas nos remiten a la idea del genio-creador y a la divinidad de la obra, cuestiones que en la contemporaneidad es preciso plantearse y replantearse. El proceso de producción de esta investigación artística nos permite afirmar que el concepto de *atlas mnemosyne* es una forma de escapar de esta idea, pues, este propone la mesa de trabajo como metodología de producción y que todo lo que este proceso creativo abarque sea comprendido y asumido con un carácter procesual y esencial.

Ya dentro de lo nuestro, el *Atlas Trashumante* sostuvo un proceso de pruebas y apuntes previos hasta llegar al producto final de construcción y producción de cada dispositivo. La idea es mostrar todo el proceso desde las primeras ideas hasta la concepción final. Entonces, hallo sentido en que se consiguiera desmitificar el proceso artístico al democratizarlo.

Desde la fenomenología, aproximarse a un hecho cualquiera fuese su naturaleza implica el estudio desde todos las perspectivas y ángulos posibles para entenderlo en su complejidad. Por lo general, se estudian los hechos y procesos desde los diversos y múltiples aspectos que



afectan a un mismo fenómeno, con el fin de apegarse lo mejor posible a su naturaleza. Desde esa lógica, se constituye la columna vertebral de este *atlas*. La idea de formular el objeto de estudio, la trashumancia, desde cuatro dimensiones -lo político, social, económico y existencial- implica que cada una de ellas pertenece a una obra distinta y que a continuación detallaremos el proceso de cada una.

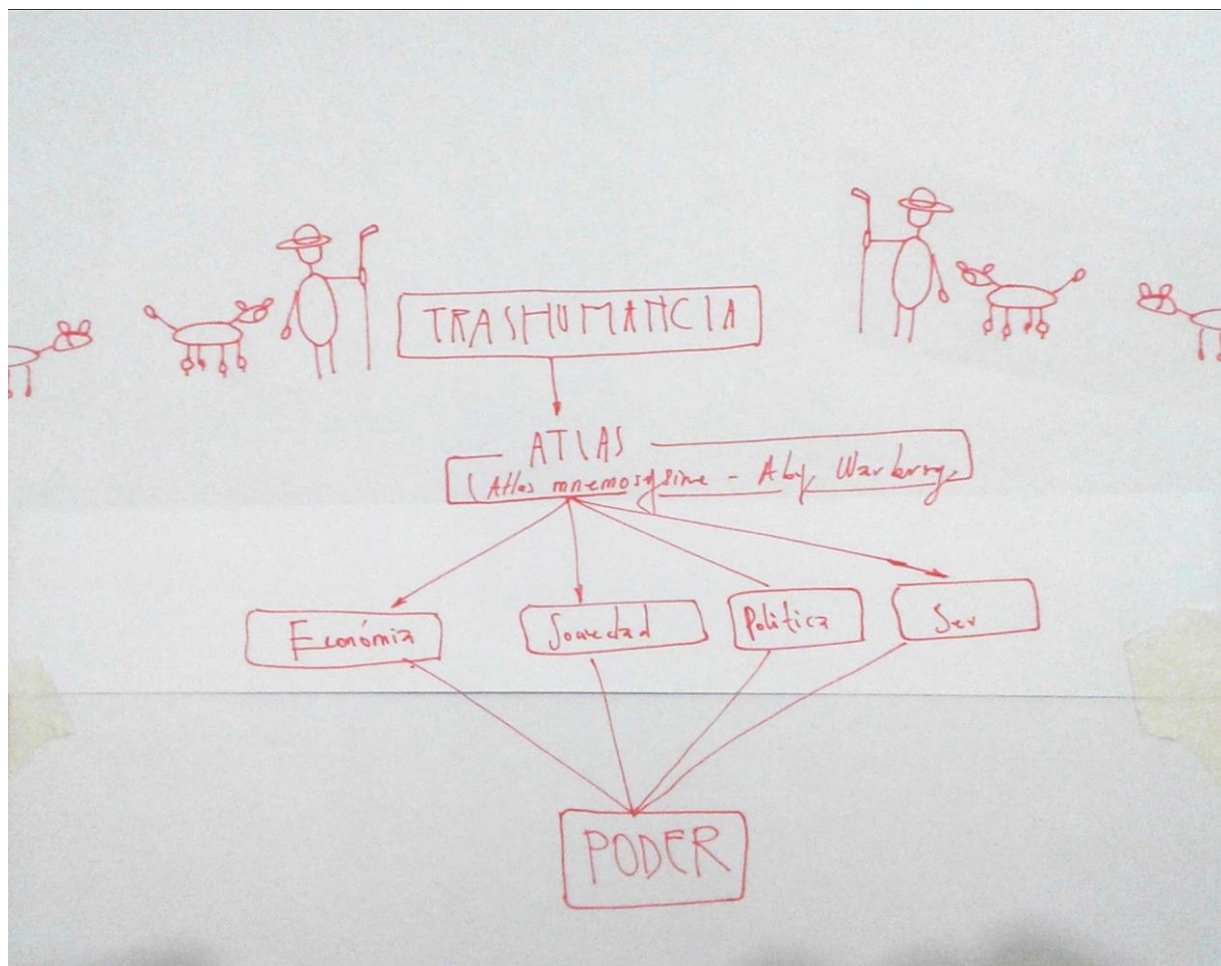


Ilustración 15: Boceto del esquema inicial

Jonnathan Mosquera, 2017

III.1.1 Fiestas, festines y festejos

La fotografía puede reiterar la emoción de sucesos o sensaciones experimentadas en la realidad existencial y ofrecer imágenes que a la vez despierten sensaciones presentes en el subconsciente (Masdearte, 2015).



El proceso de producción de la presente obra tiene como fuente principal al álbum familiar de fotos. En torno de este archivo se despliegan varias incógnitas sobre la historia y la memoria individual y colectiva. De un gran número de fotografías que hemos revisitado dentro de este proceso predominan aquellas que capturan imágenes de reuniones sociales, momentos cotidianos y episodios íntimos, familiares.

En esta búsqueda, las incógnitas se vuelven comunes y es, en este sentido, que las fotografías son posibles acercamientos a la comprensión de la construcción la conciencia.

Encontramos particularmente importante dos fotografías que me interesaron de sobremanera. Se trata de dos acontecimientos totalmente comunes dentro de las prácticas sociales de la familia: la primera, el momento cuando se rompe una piñata y la gente invitada se afana en coger la mayor cantidad de dulces y sorpresas posibles. La segunda, una escena de una persona que está cortando un pastel para dividirlo en porciones, expuesta a la mirada de los invitados; ambas fotos pertenecen a escenas de una fiesta infantil.



Ilustración 16: Imágenes referenciales.

Fuente: Archivo familiar.

El hecho de recurrir a este archivo de fotos es una forma de intentar entender ciertos aspectos sobre la construcción de una conciencia y, en este proceso de búsqueda, se generan varias incógnitas entre la imagen, la memoria y la conciencia. Es en este sentido que intentamos dar una posible explicación o versión de estos hechos. Es preciso anotar que en el proceso de traslado de la imagen a la tela, estos instantes íntimos se ven interceptados por una dimensión de la *conciencia colectiva*, por consiguiente social y política.



La obra está organizada mediante un díptico, cada uno de distintos formatos. En este punto, la cuestión que nos propusimos asumir es: ¿qué tamaño deben llevar las nuevas imágenes? El uso del pigmento y otras inquietudes sobre las formalidades de la pintura, son preguntas que se generan siempre al momento de pensar en la construcción de un *dispositivo*. A nuestro modo de entender, estas características siempre van a depender de lo que se quiere lograr. Entonces, como punto de partida, la idea fue utilizar distintas dimensiones, dos formatos totalmente contrastados por su tamaño, lo que en el montaje nos permite jugar con la lejanía y cercanía del espectador. Por otro lado, también es necesario destacar el empleo de una cromática y la creación de unas atmósferas que potencien la naturaleza de los actos observados.

Ya en el momento de trasladar la imagen fotográfica al lienzo, nos interesa transformar solo los elementos trascendentales de la memoria y en la construcción de la imagen. En este punto, la forma, ineludiblemente sufre mutaciones, se transforma, se independiza y posee sus propias cualidades ajenas a la referencia de la realidad real tal como ella aparece. La nueva imagen estética se abre dotada de nuevos atributos visuales y semánticos.

Es importante mencionar el uso del *tenebrismo* que no solo se traduce en la forma técnica de emplear las luces y las sombras, sino en el modo cómo esta atmósfera oscura se relaciona con el acto que vemos. Efectivamente, esta parte formal de la pintura, el claroscuro, no sólo nos permite enfatizar los elementos que queremos destacar sino también es asumir y desarrollar una estética que está completamente ligada al contenido conceptual (Francisco Arquillo Torres, 1992).

III.1.2. Utensilios de poder

Las obras de arte en su mayoría muestran tan solo el producto final de un proceso. Parte de la riqueza de una obra es precisamente el proceso, las ideas iniciales, los apuntes y bocetos a los que, generalmente, hay un acceso un tanto restringido pero que nos auxilian a entender la obra desde su inmadurez. Las tres imágenes construidas sobre papel resultan ser un bosquejo de una aproximación visual a la biopolítica. La idea inicial era generar escenas donde un hombre está siendo intervenido por una segunda persona anónima.



Ilustración 17: Primeras pruebas sobre papel

Jonnathan Mosquera, 2016- 2017.

Como ya hemos mencionado anteriormente, el proceso de construcción de las imágenes de la presente obra se sitúa en una locación particular, una peluquería o barbería que hemos denominado como un sitio de corrección. El proceso técnico de la obra empieza con el registro en primer plano y en video del momento en que una persona está siendo afeitada por una segunda.

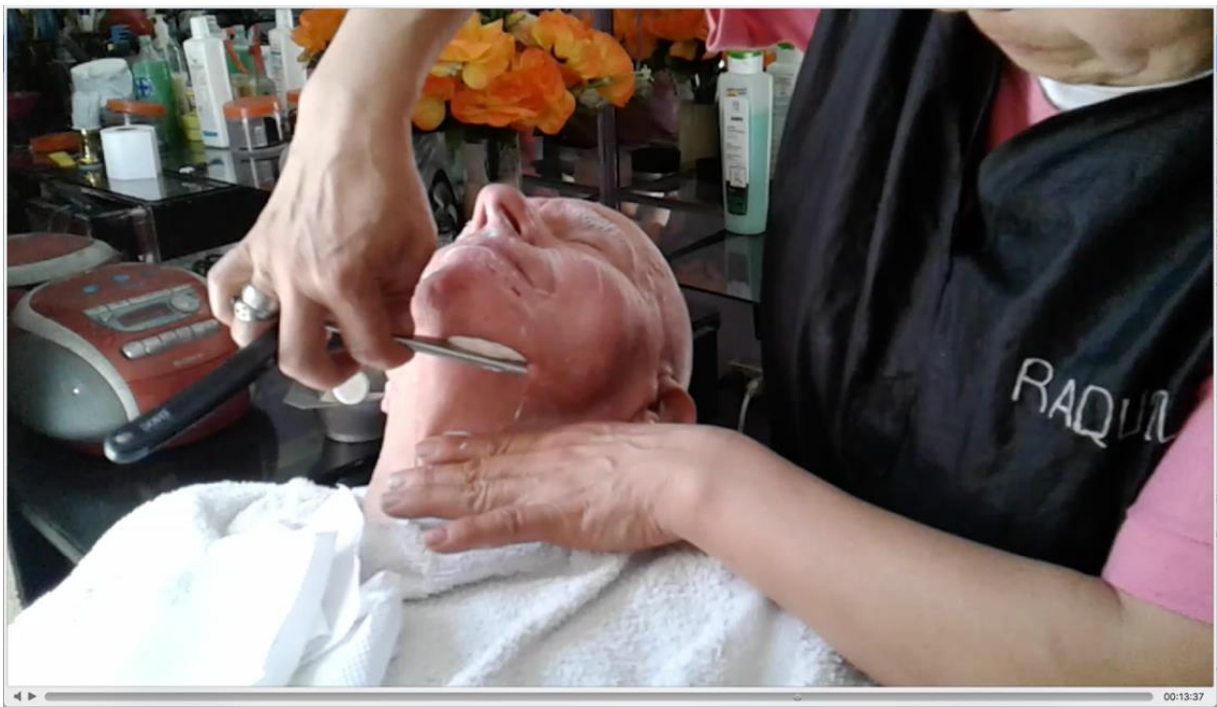


Ilustración 18: Video registro en barbería,

Registro: Jonnathan Mosquera, 2017



Posteriormente, del registro de video fue extraído un fotograma, una imagen que a continuación es transformada por los lenguajes de la pintura. Ahora bien, en este momento surge una inquietud: ¿por qué elegir una imagen y no el video?

Aquí hay que reflexionar sobre los conceptos de estos dos campos. La imagen frente al video nos sugiere estatismo mientras que el video, frente a la imagen, me insinúa temporalidad, una metáfora del devenir del tiempo y de la vida misma. Sin embargo, la elección de la imagen estática se debe a la intención de utilizar el instante, como la permanencia sobre el tema planteado. O como dice Cartier-Bresson:

De modo que el “instante decisivo” no es únicamente el atrapar en el momento justo una acción, sino más bien el momento en el que se conjugan el tiempo oportuno más la composición visual de un contenido o tema (Nates, 2011).

Si habría que destacar algo de entre muchas cosas que componen la obra, recurramos a Cartier Bresson (1908 - 2004), fotógrafo francés de una extensa y exquisita obra, a más de sus magistrales composiciones, sería el concepto de “instante preciso”. Esta noción estética fundamental se refiere básicamente a tres cosas: el espacio contextual o la temática, el instante del disparo y la composición. Esta conjunción tripartita nos remite a la idea de construcción de un dispositivo, es decir, al modo de regular los elementos que componen la obra para lograr efectos sobre quién mira una determinada imagen (Nates, 2011).

Apoyado en la importancia que Cartier-Bresson confería a la composición visual, es momento de hablar sobre otro concepto importante: la composición/encuadre de nuestra imagen. Dentro de la imagen cinematográfica, el plano es parte fundamental en la narrativa. Es uno de los componentes más importantes de este lenguaje, pues en gran medida de él depende el éxito de la comunicación. Sin embargo, en nuestro caso es más oportuno referirnos al plano desde el componente conceptual y psicológico.



Ilustración 19: Fotograma seleccionado de video registro en barbería

Registro: Jonnathan Mosquera, 2017

En este caso, la imagen en primer plano y el formato establecen visualmente una distancia mínima entre el dispositivo y el público. Este acercamiento confiere una dosis de intimidad entre lo que miramos y lo que nos mira, quizás como una estrategia de acortar las distancias y generar la posibilidad de introducirnos en lo que estamos viendo. En este sentido, tratamos de generar un vínculo psicológico de forma que el espectador ocupe el lugar de la imagen.

Adicionalmente, el objeto físico lleva una estructura externa (un marco) que se asemeja a una vitrina o frigorífico. Las luces y las vitrinas son una forma comúnmente utilizada por la sociedad de consumo como método de atracción con fines netamente mercantiles. Esta estructura de vidrio y luces deja ver lo que se oferta desde su interior que, por lo general, es carne para el consumo humano. Este artefacto tiene una connotación comercial y, en ese sentido, la vitrina, el frigorífico o el marco ya no son un recurso decorativo sino un objeto simbólico y parte fundamental de todo el *dispositivo*.

Así, entonces, la imagen queda en el interior de esta cabina como el producto en exhibición o venta. Pero para ser más precisos, este dispositivo es una metáfora del control del cuerpo ejercido por el sistema hacia el *corpus* de la sociedad; construido a través de la imagen cotidiana y mundana, posteriormente descontextualizada y transfigurada. Además, la estructura blanca que le rodea le dota de una visualidad completamente aséptica, requisito indispensable en un proceso de limpieza.



III.1.3. Periscopio

El proceso técnico de periscopio empieza con registros fotográficos del espacio físico de una casa de inquilinato. Como ya mencionamos en el capítulo anterior, el periscopio ha sido construido como una metáfora que nos permite acercarnos al análisis del sistema económico y político, visto a través del espacio físico de una casa de alquiler. En este punto, ahondaremos en detalles sobre el proceso de registro y la forma de relación con el espacio.

Asumimos como estrategia el concepto y la práctica de *deriva*, propuesta por el filósofo francés Guy Debord (París 1939 – Bellevue-la-Montagne - 1994), como uno de los elementos sustantivos del movimiento *Situacionista* de los años sesenta que, entre otras cosas, plantea la búsqueda de experiencias nuevas a través de la caminata automática (Debord, 1958).

La deriva plantea un método de relación con el espacio, una forma de desplazamiento desinteresado y al azar, en este caso dentro del espacio de una vivienda. En cierta medida, también resulta un proceso intuitivo al momento de levantar información o documentar, una especie de inspección como quien recoge huellas en torno a cosas que nos sugieren o insinúan huellas del habitar humano.

Por otro lado, El *animismo* es un concepto que engloba diversas creencias en las que tanto objetos (útiles de uso cotidiano o bien aquellos reservados a ocasiones especiales) como cualquier elemento del mundo natural (montañas, ríos, el cielo, la tierra, determinados lugares característicos, rocas, plantas, animales, árboles, etc.) están dotados de alma o consciencia propia.¹ Esta cosmovisión les confiere a los objetos vida y sabiduría que, a su vez, los transforma en poseedores de expresiones y memoria. Volviendo al capítulo 2, podemos hacer un paralelismo entre este concepto y lo dicho por Auster en su novela *La invención de la soledad*: “La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas y pórticos” (Auster, 2012, pág. 116). Es decir, nos remite a la idea de una energía contenida en los objetos inanimados.

¹*Animismo*

Disponible en: <https://definicion.de/deshumanizacion/>
Acceso el diciembre del 2017.



De este modo, los registros fotográficos que hemos realizado como trabajo previo buscan encuadrar imágenes de fragmentos del espacio físico u objetos inertes pero que, alterados por el paso del tiempo y el habitar, se convierten en testigos y contenedores de toda una cadena de afectos y memoria.

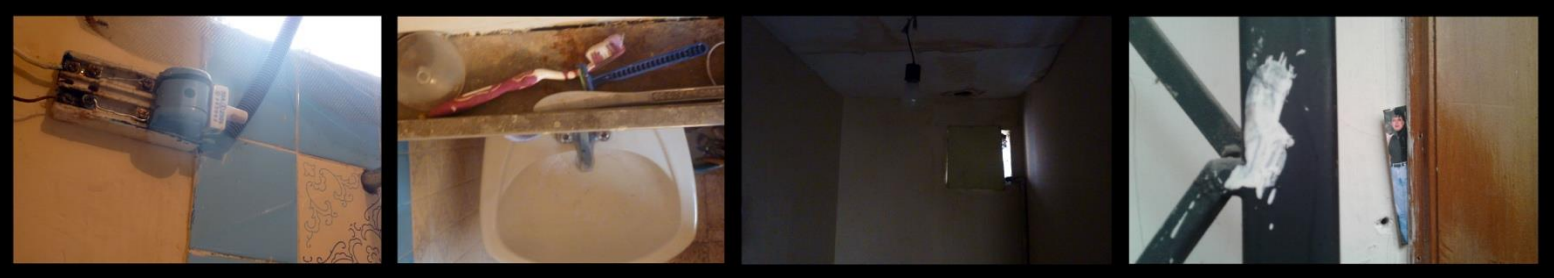


Ilustración 20: Foto registro del espacio de una casa de alquiler

Registro: Jonathan Mosquera, 2017

Estos registros fotográficos iniciales son posteriormente transformados mediante los lenguajes de la pintura. Incluso, están contruidos técnicamente con pintura de interiores. Esta idea surge de utilizar este tipo de pigmento como para adherir el objeto a la pared. ¿Tiene algún simbolismo esta elección aparentemente banal? Usar pintura de interiores para pintar la tela con gamas tonales altas o blanquecinas, se complementa al soporte pared, es decir, no sobresale sino se adhiere y de este modo resultan ser una extensión de las paredes que momentáneamente se abren en imágenes circulares.

“La persona voyerista suele observar la situación desde lejos, bien mirando por la cerradura de una puerta, o por un resquicio, o utilizando medios técnicos como un espejo, una cámara portátil con linterna pegada debajo de la mesa, etc.”¹

¹*Voyerismo*

Disponible en: <http://www.sonria.com/glossary/voyerismo/>
Acceso el diciembre del 2017.



Algo muy importante en la visualidad de la obra, los formatos circulares, este detalle que completa el sentido de los dispositivos que hemos construido esta vinculado al concepto de *voyerism*: palabra francesa *voyeur* significa «el que ve», generalmente desde una posición oculta. A lo largo de la historia de arte este concepto ha sido ampliamente abordado de distintas formas; en este proyecto se traduce en una máquina de vigilancia que usa el poder; los formatos circulares son un filtro por el cual alguien observa, a través de un lente periscópico, donde por un momento podemos ver el sistema que nos gobierna.



Ilustración 21: Foto del registro en formato circular

Registro: Jonnathan Mosquera, 2017

III.1.4. Espacios de Luz

Espacios vacíos se compone de un conjunto de imágenes de distinto tipo, vistas a través de un filtro periscópico que de alguna forma las unifica. Un total de diez imágenes construidas con acrílico, dispuestas en dos filas. Cada hilera se representa simbólicamente en dos momentos aparentemente diferentes.



La primera fila está compuesta por cinco imágenes intercaladas. Es una mezcla de escenas de distintos contextos, pero que al colocarlas en ese orden se genera una narrativa direccionada. Este fragmento se compone a través de la connotación elemental o literal de la imagen: la noche, el tránsito, el poder, el ser humano y la carne muerta. Quizás hemos querido referirnos al proceso biológico al que está sometida la vida bajo el sistema en rigor.



Ilustración 22: Primeras pruebas sobre papel

Jonnathan Mosquera, 2015

Estas pinturas de pequeño formato pintadas con acrílico sobre papel, son apuntes sobre algunos elementos que posteriormente, para este proyecto se lograrían consolidar, por así decirlo. Por un lado, el formato circular lo usaba como los orificios de un larga vistas o binoculares, mediante los cuales se puede observar de manera oculta. Por otro lado, el uso de distintas imágenes que componen una misma obra con la vaga idea de generar una asociación entre el significado de cada objeto.

La segunda parte es una recopilación de imágenes descargadas de la red, de sitios que ofertan a los interesados casas en arriendo (*Plusvalía, Vive 1*, etc.). Estas imágenes fotográficas tenían un aspecto particular. Estos sitios, al estar “deshabitados”, permiten el paso de la luz natural por las ventanas u otros espacios por donde ella se filtra. En este sentido, no se trata de lugares simplemente deshabitados sino de espacio habitados por la luz.



Ambos fragmentos, aunque visualmente sugieren cosas distintas, se conectan internamente o se establece un paralelismo entre la imagen colocada arriba y la de abajo. El fragmento inferior, por ejemplo, si bien muestra espacios habitados por luz, es la presencia que se diluye en la línea biológica apagada en el fragmento de arriba. Así mismo, en el fragmento inferior, desde el primer cuadro hasta el último, se observa una degradación que va del oscuro al claro, es decir, de la sombra a la luz, y, es, en ese sentido, el fragmento de arriba también es un tránsito hacia la luz, en sentido metafísico.

Estas imágenes construidas en blanco y negro son quizás el ejemplo de un atlas, pues contienen escenas que nos remiten a lo político, social, económico y existencial y, al ser tan amplio el espectro del caos, resulta difícil definirlo o clasificarlo desde un solo ángulo, de manera que esta suerte de atlas se establece como un archivo de imágenes sobre el tema trashumante.

III.2. Registro final y fichas técnicas

FIESTAS, FESTINES Y FESTEJOS



Ilustración 23: Registro Final 1

Registro: Jonathan Mosquera

Técnica: pintura de pared y acrílica sobre lienzo

Dimensiones: 170 x 170 cm – 65 x 30 cm

Año: 2017



Ilustración 24: Registro Final 1 (pieza a)

Registro: Jonathan Mosquera



Ilustración 25: Registro Final 1 (pieza b)

Registro: Jonathan Mosquera

Declaración:

A través de la mirada obsesiva que hemos ejercido sobre las fotos familiares, intento desplegar y descifrar otras posibles incógnitas en torno de las imágenes que componen una memoria y conciencia construida a partir de esos hechos.

En este caso, la utilización de un par de fotos del archivo familiar como una forma de remover y escarbar en la memoria para confrontarse con una inofensiva y hasta inocente imagen, a primera vista. La nueva imagen que construyo se abre a través de un re-encuadre, un simple movimiento de cámara y sin mayores alteraciones, desarticulo el relato original para darle un nuevo sentido narrativo y simbólico.

Dos momentos de una fiesta infantil. El nuevo sentido narrativo se construye por medio de las propiedades de la pintura, donde solo dejo ver ciertas partes que considero decisivas. Así, una ingenua reunión de infantes deja de ser un acto inofensivo e íntimo para convertirse en el símbolo de algo perverso y develar otras circunstancias de carácter moral, político y social.



PERISCOPIO



Ilustración 26: Registro Final 2

Registro: Jonathan Mosquera

Técnica: pintura de pared sobre lienzo

Dimensiones: 9 tondos, 50 cm diámetro c/u

Año: 2017



Declaración:

Este proyecto se desarrolla desde un procedimiento que se conoce en el mundo del derecho penal como *reconstrucción de los hechos*, mediante el encuadre de espacios sugestivos de un piso de inquilinato.

En este caso, uso como escenario una casa por la que han transitado varios inquilinos. Mi interés se centra en representar simbólicamente el sistema político a través de una casa de alquiler que también supone una institución. Me desplazo y recojo huellas del espacio de tal manera, que construyo un sistema de imágenes que componen el espacio pero que trascienden a otros ámbitos, políticos y existenciales.

El recorrido se desarrolla por medio de varios planos subjetivos donde la imagen se muestra a través de un lienzo redondo que se supone es el resultado de una vista a través de un periscopio que, por su parte, también tiene un *simbolismo*: en tanto es una herramienta usada para mirar desde una posición oculta lo que ocurre sobre las cabezas de una multitud o descubrir lo que ocurre en la superficie desde un submarino, mientras se navega debajo de las aguas sin poder mirar la superficie.

Cada imagen presenta un espacio extraído a partir de los acontecimientos más minúsculos e íntimos de la cotidianidad, los espacios físicos y las huellas del vivir. Así, construyo un imaginario de remanentes y muestro el deterioro del espacio y la fragilidad de la vida, en medio de un sistema que se desmorona.

El periscopio es un instrumento para la observación que, por lo general, se lo utiliza desde una posición oculta. Con esto hago alusión también a la vigilancia como una estrategia de poder pero, en este caso, hacia el sistema desde la mirada de un observador aparentemente desconocido. Así esta obra es una ventana que se abre a través de un periscopio al servicio de la mirada de un *voyeur* y ubica al espectador por un momento en una casa de inquilinato, donde las grietas del sistema se evidencian casi a simple vista.



ESPACIOS DE LUZ

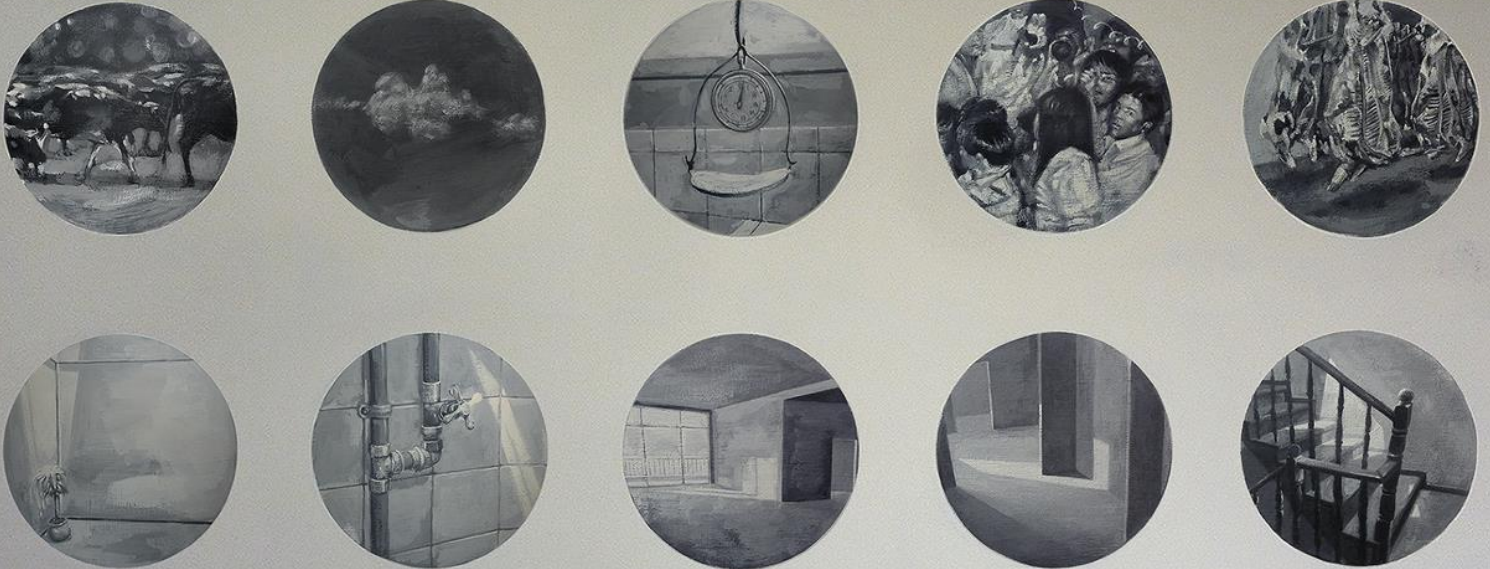


Ilustración 27: Registro Final 3

Registro: Jonathan Mosquera

Técnica: pintura de pared sobre lienzo

Dimensiones: 120 x 50 cm

Año: 2016

Declaración:

Estas diez imágenes fueron construidas utilizando la pintura de la pared sobre los lienzos para representar, otras vez más, más espacios vacíos, poblados tan solo por el silencio y la luz. Atmosferas silentes, desoladas, sórdidas, incluso que pretenden evocar la soledad y el vacío. Junto a ellos vemos ganado vivo en acciones de trashumancia, desplazándose de un lugar a otro, en busca de sobrevivencia. También reses muertas, faenadas incluso. La balanza para el pesaje de la carne. Y, junto a ellos, escolares, agolpados tras una promesa de quien sabe qué futuro.



UTENSILIOS DE PODER



Ilustración 28: Registro Final 4

Registro: Jonathan Mosquera

Técnica: acrílico sobre lienzo

Dimensiones: 150 x 120 cm

Año: 2017

Declaración:

La imagen se muestra a primera vista como un acto rutinario, sin embargo su uso y manipulación así como el lenguaje pictórico le dotan de un nuevo sentido narrativo y simbólico. Así, este acto deja de ser cotidiano para convertirse en algo más y remitir a otras circunstancias de carácter social.

El encuadre muestra en primer plano a un individuo cualquiera. Por encima, las manos de otro individuo aparentemente anónimo que ejerce potestad sobre el anterior. La imagen muestra el instante previo de una acción. Congela la imagen para mostrar cómo el instante en el que nuestra integridad ya no nos pertenece y depende de otros, convirtiéndose en un símbolo de poder y control.



CAPÍTULO IV

EXHIBICIÓN de resultados

IV.1. Diálogo entre imágenes

IV.2. Museología y Museografía

IV.3. Registro de montaje



“La museología es más teórica, pretende definir los objetivos, métodos y sistemas de trabajo interno de los investigadores, conservadores, y la museografía es más práctica, y está relacionada con la manera en que se materializan los conceptos museológicos.”²

Teniendo una vaga idea de la importancia que implica el montaje de la obra; la idea es poder controlar todos los aspectos posibles tales como la selección y confrontación de imágenes, el concepto museológico y el proceso museográfico. Sin duda, el montaje final tiene que ver con la efectividad o no, en la capacidad de comunicación de la obra; también influye en el discurso expositivo de manera decisiva.

En esta parte del proceso, creemos importante mencionar 3 aspectos que considero por demás importantes al momento de montar la obra. En primer lugar el uso de múltiples imágenes, lo que implica una selección bajo ciertos criterios conceptuales con la idea de generar un diálogo entre imágenes. En segundo lugar el concepto museológico y por último la resolución museográfica.

Es importante mencionar la importancia del factor creativo que se genera al contacto con el espacio mismo. Varios aspectos que se tuvieron en cuenta al momento de pensar un camino funcional; un proceso lleno de dilemas, decisiones y otros detalles que a lo largo de este capítulo iremos profundizando.

²Museología

Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Museolog%C3%ADa>
Acceso el diciembre del 2017.



IV.1. Diálogo entre Imágenes

Ahora bien, lo producido hasta ahora son series o piezas visualmente lineales, imágenes que conservan una unidad y por ahora quizás tengan un fin común, mas sin embargo lo que se plantea es romper con esa lógica de discurso lineal, y lo que se propone es, en unos casos irrumpir con imágenes de distinta naturaleza a los dispositivos ya logrados – entre los que introduzco imágenes fotográficas, dibujos, bocetos, registro de obras apropiadas, etc. – para así activar el discurso a través del dialogo entre imágenes.

Una forma de entender nuestro *Atlas* a nivel conceptual y museográfico puede ser el campo que se abre para el diálogo entre imágenes de distinto tipo, esto quiere decir al menos dos cosas: el uso de diversas tipologías en cuanto a forma visual y, por ende, una ruptura de la lógica lineal a nivel de montaje. Y la brecha conceptual que se genera al confrontar dos o más imágenes de distinto origen. Un nuevo diálogo se abre. Las imágenes adquieren un nuevo sentido y su función es hacernos entender su nexo.

Una vez que tenemos un total de cuatro dispositivos que articulan el objeto de estudio, no podemos olvidar un detalle importante del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que es yuxtaponer imágenes de distinto tipo, distinta época, distinta temática, imágenes disimiles entre sí que, a través de sus diferencias, ayudarán a entender un fenómeno. Entonces, este acto de yuxtaponer distintas imágenes, es fundamental en el sentido que abre las distintas posibilidades de generar nuevos mundos

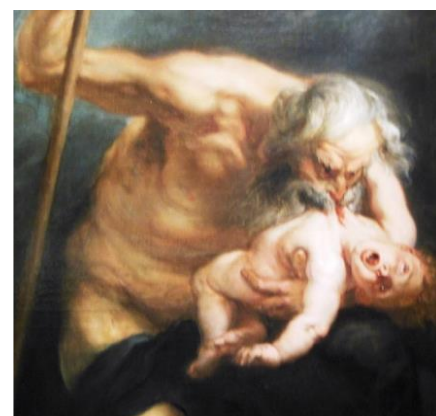
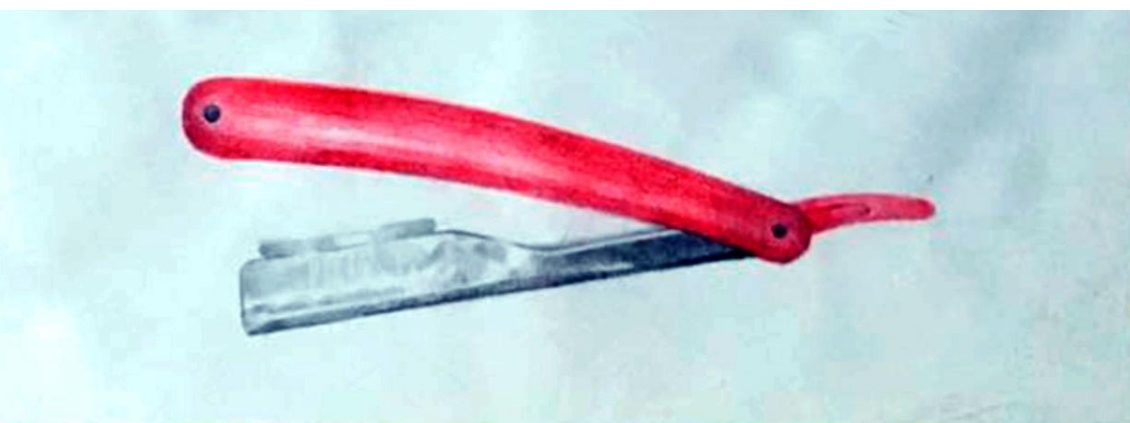


Ilustración 29: Diálogo entre imágenes

Izq: Primeras pruebas sobre papel, Jonnathan Mosquera, 2017

Der: PETER PAUL RUBENS, Saturno devorando a sus hijos, 1636

Disponible en: <https://www.20minutos.es/imagen/1162895>

Consultado en junio del 2017

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



El diálogo entre imágenes es una forma de abrir nuevas posibilidades al momento de percibir las estéticamente y entenderlas, este nuevo diálogo se da por yuxtaposición de imágenes, sabiendo que cada combinación le da un sentido de lectura diferente y, por consiguiente, una infinidad de posibilidades que dan paso a la creación de nuevos universos y un posible entendimiento del universo que une o separa a cada imagen.

En este caso, podríamos hablar de la navaja, que ya en este punto se posiciona como un elemento simbólico de poder, junto a la obra “*Saturno devorando a un hijo*” en la versión de Pedro Pablo Rubens. Desde una de las posibilidades, se podría hablar sobre la similitud de los significados de ambas imágenes guardan –las analogías internas– y su relación con el poder; o bien hablar sobre todo lo contrario, sus diferencias.

Este último tramo para llegar a la consecución del proyecto, hace referencia a las obras con relación al espacio expositivo, sin olvidar el diálogo entre las imágenes. Como ya hemos mencionado la “estrategia” de trabajo es yuxtaponer otras imágenes entre las que me sirvo de pequeñas producciones propias y apropiadas, con la finalidad de generar un universo formado por imágenes de distinta época, distinta naturaleza, distinto origen y distinto fin. Así la ubicación de cada nueva imagen es totalmente estratégica, pensadas con el fin de generar asociaciones y discursos específicos; entonces, éstas imágenes no se relacionan por su visualidad si no por concepto, es decir, por sus *analogías internas*.

En primer lugar vamos a empezar hablando sobre la asociación de las imágenes y la conformación de las nuevas obras y su razón de ser. “*Estudios gráficos sobre el poder*”, es una serie de obras realizadas con estencil y aerosol sobre papel. En este caso la serie #1 presenta la gráfica del tarro de cementos africano en línea y con distintos colores. El uso simbólico del cemento industrial africano, que entre muchas connotaciones que pueda tener, aquí lo uso símbolo de la miseria social, pero también la política como una pegamento sintético.

En orden cronológico, cada combinación de colores corresponde a los colores de la democracia o los colores que distinguen los diferentes partidos políticos del Ecuador, los de mayor influencia y mayor participación en la construcción social. Aunque los colores varíen, la forma que los constituye siempre es la misma.



Ilustración 30: Estudios gráficos sobre política I

Aerosol sobre papel, 65 x 24 cm

Jonnathan Mosquera, 2017

Así entonces, el dispositivo, *fiestas, festines y festejos*, es confronta o conecta en diálogo con *Estudios gráficos sobre el poder I*.



Ilustración 31: Diálogo entre imágenes

Registro: Jonnathan Mosquera.

En el caso de *periscopio*, que inicialmente fue una obra designada a producirse desde el factor económico, adjunto un documento, un contrato de arriendo impreso sobre papel antiguo. El detalle de esto es que el tamaño de letra es inferior a 10 puntos, lo que por un lado lo vuelve ilegible y por otro lado es ilegítimo a nivel legal dentro de la ley orgánica de derechos y defensa del consumidor. Con esto, lo que quiero conseguir es el enfoque que la trashumancia es un momento en el que la gente está invalidada en su *estado de derecho*.



Ilustración 32: Diálogo entre imágenes

Registro: Jonnathan Mosquera.

Asimismo, Mosquera comparece con la serie titulada «Estudios gráficos sobre la política, II», integrada por diferentes obras en edición única, todas ellas realizadas en 2016, sobre papel (de 31 x 19 cm c/u), en las que se sirve de una plantilla con espray. Un estencil que parte del más publicitado refresco del mundo, y sobre el que sitúa nombres, todos ellos realizados mediante el empleo de una plantilla y aerosol, en el lugar la marca de la cola, y como esta, de color blanco. Una aparente contradicción semántica, a través de la cual, Mosquera se refiere a la distopía de los regímenes nominalmente combatientes del Capitalismo o al modo en que Jesucristo, o el padre del Marxismo, parecieran esgrimirse como un fenómeno meramente de consumo (Abad, 2017).



Ilustración 33: Estudios gráficos sobre política II

Aerosol sobre papel, 31 x 19 cm c/u

Jonnathan Mosquera, 2017



En el 2017 fui invitado a participar de la muestra colectiva y generacional: “Ideas sobre papel” dirigida por el curador Julio César Abad Vidal en el taller galería “Yuyay” en la ciudad de Cuenca. Para esa ocasión presenté una serie de gráficas realizadas en aerosol sobre papel que las denominé *Estudios gráficos sobre el poder II*. La idea estética que nos impulsa es discutir la posición que hoy ocupan estas figuras que han tenido mucha influencia a nivel de política y vida.

Sin embargo, esta serie poniéndole junto a otra obra, su función ya no es la misma, y por ende su lectura también se ve interferida. *Utensilios de poder* fue una obra que tenía que apegarse a la idea del factor sociedad, lo que al final resultó también siendo una alegoría de cómo el poder actúa sobre la sociedad. Pero esta concepción quizás se enriquece al momento en que yuxtaponemos la serie *Estudios gráficos sobre el poder II*; finalmente el ciclo se cierra con la expresión en latín: “homo homini lupus” que significa el hombre es lobo del hombre. Imágenes que siendo tan disimiles, entablan un discurso interno a través de esta poética mundana para generar discursos específicos.



Ilustración 34: Diálogo entre imágenes

Registro: Jonnathan Mosquera.



IV.2. Museología y Museografía

Ahora bien, una vez presentadas a las nuevas obras y detallado el modo de empleo de las imágenes. Vamos a mencionar algunas cosas importantes sobre la idea museológica y los recursos museográficos. A continuación abordaremos algunos aspectos sobre como se materializan los conceptos museológicos y el empleo de los recursos museográficos.

Aunque se trate de un proyecto netamente *barroco* por el uso desmedido de imágenes, la idea museable es generar una visualidad lo mas limpia posible, con el criterio de una pulcritud visual y lo que esta característica guarda estrecha relación con la efectividad al momento de comunicar la obra.

Este proyecto pictórico se escapa de la idea contemplativa de la pintura y la narrativa lineal; como hemos planteado desde el inicio, la idea es generar a través del lenguaje pictórico y otras técnicas tradicionales un archivo de imágenes en constante confrontación y diálogo. La idea de trabajar específicamente con determinados medios técnicos, es generar una especie de archivo gráfico visual que pone a la *trashumancia* como un objeto mas de exhibición, como la historia en los museo, o la mirada académica que no genera ningún cambio.

También, uno de mis intereses particulares era la idea de recrear un espacio de inquilinatos, o buscar otras posibilidades diferentes de locaciones; lo cual por un momento se pensó en algún lugar específico que pueda aportar a la muestra, a nivel simbólico y visual; sin embargo este objetivo personal no se pudo llegar a consolidar en su totalidad.

Entre un par de opciones sobre el espacio expositivo, finalmente decidimos la galería “Salida de Emergencia” que es una edificación antigua de la ciudad; el espacio físico en sí resulta interesante tanto en su estructura, como en su historia y memoria. Precisamente, una de cosas que cabe resaltar de este lugar, es que antiguamente también funcionó como un *conventillo*, lo que le dota de simbolismo y sitúa a este proyecto en la categoría *in situ*.

El espacio físico consta de 3 salas conectadas linealmente de 7 x 5 m aproximadamente cada una, lo que en estricto sentido, resulta siendo un espacio pequeño para la cantidad de obra



y la idea de montaje, Sin embargo es un reto el adaptarse al espacio y las condiciones; además de la importancia de la resolución de determinados problemas en determinado momento.

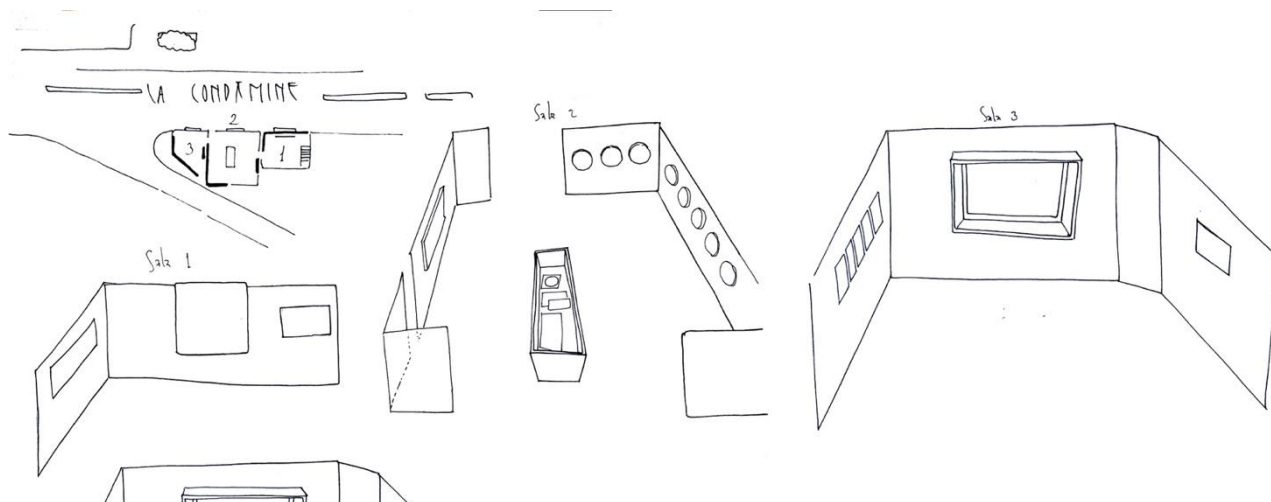


Ilustración 35: Bocetos para museografía,

Jonnathan Mosquera, 2017

Ahora bien, los recursos museográficos estuvieron casi definidos por la naturaleza de los objetos artísticos, es decir el uso mayoritario de las paredes, lo que en gran medida era distribuir adecuadamente los objetos con el fin de generar una narrativa direccionada. Las 3 obras mas grandes fueron repartidas en cada sala para que tuviesen el aire suficiente; posteriormente fue ubicar las imágenes destinadas a dialogar en el lugar mas adecuado, sin embargo este proceso tuvo muchos conflictos donde las condiciones del espacio terminan definiendo las decisiones.

Cada sala tuvo una función específica, la sala 1, (la sala negra), la sala 2 (la sala gris) y la sala 3 (la sala blanca), definidas momentáneamente así por su estética visual y lo que esta descripción nos remite de su contenido. Además cabe destacar el uso museográfico del cristal como parte sustancial en el concepto museológico que está aplicado en 2 casos específicos. Por un lado el uso del vidrio en el frigorífico de la obra *utensilios de poder* (sala 3) que ya hemos detallando anteriormente en el proceso. Y por otro lado una vitrina sobre el piso a forma de *sarcófago* o ataúd donde a través del cristal se puede observar los restos que ésta contiene (sala 2).



IV.3. Registro de Montaje



Ilustración 36: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 37: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 38: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 39: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



Detalle Sala 1



Ilustración 40: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 41: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 42: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera

Detalle Sala 2



Ilustración 43: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 44: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 45: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



Ilustración 46: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

Detalle Sala 3



Ilustración 47: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



Ilustración 48: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



Ilustración 49: Registro fotográfico de la museografía

Fotografía: Jonnathan Mosquera



CONCLUSIONES

Atlas Mnemosyne fue un proyecto ejecutado legalmente entre Mayo del 2016 y Diciembre del 2017. Este largo proceso estuvo acompañado de otros procesos de proyectos paralelos, artísticos y personales que ayudaron a retroalimentar en todo momento la estructura del proyecto. Tras un periodo de casi 1 año y medio de trabajo, los resultados se exhibieron el día sábado 09 de diciembre de 2017 en la Galería “Salida de Emergencia” en la ciudad de Cuenca.

El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, ha mas de ser un conducto metodológico que condujo este proyecto de inicio a fin. Encontré en esta lógica que estudia los fenómenos desde múltiples miradas y perspectivas una estrategia ecléctica de comprender la cosas en su complejidad. Por ejemplo, en el caso de este proyecto, al momento de generar una obra barroca en sí misma y asumir al mismo tiempo un papel mas apegado al minimalismo en el discurso museológico.

La lógica discursiva del Atlas designa a producir el tema trashumante desde lo político, económico, social y lo existencial; lo que por metodología cada dispositivo esta llamado a discursar sobre cada una de estas capas; aunque cada obra tenga un horizonte claro de producción, resulta muy difícil establecerles límites y éstas se desbordan y llegan a tocar mas de un aspecto.

De una serie de los conflictos técnicos y conceptuales que se suscitaron estuvo presente la pregunta de ¿Que puede significar trabajar con pintura hoy, o mejor dicho, esta capacitada la pintura para generar un discurso en este contexto, además de su vigencia? Las múltiples respuestas y nuevas dudas me llevaron a analizar otros contextos y referentes donde llegué a la conclusión que en la contemporaneidad, el interés no esta en el medio si no en la capacidad de generar discursos, y en este caso específico, la pintura no es el fin, sino el medio.



Las dificultades en empezar a producir material para la consecución de las obras definitivas, en el caso particular de *utensilios de poder* donde el punto de encuentro fue una barbería. Aquí la idea fue levantar registros en video y fotografía de clientes que llegasen por una afeitada. La inexperiencia me tuvo sentado por varias horas y el temor de usar la cámara en el momento. Sin embargo esto surge por la duda sobre el proceso metodológico, consiente de que esto, está totalmente ligado al carácter de la obra, y al carácter ético y profesional. Es una búsqueda de cómo actuar de una forma no agresiva pero simbólica, donde básicamente consiste en pensar estrategias de accesibilidad.

Haber producido una obra que necesite de cierto sitio específico para el montaje generó varios conflictos de orden conceptual al momento de pensar el lugar definitivo. Cada medio tiene su especificidad incluso fuera de las normas, lo que me parece necesario pensar en el espacio contenedor al momento de pensar en una obra, por las complejidades conceptuales que cada medio y espacio implica. Así entonces, considero necesario tomar en cuenta al momento de pensar la parte resolutive de una obra, en el tiempo, el espacio y el objeto artístico como factores logísticos de producción.

Una de las ventajas de la cuales me he sostenido para referirme a ciertos logros alcanzados en este proyecto es la forma en que se estructuró el equipo de trabajo formado por 3 personas: alumno, guía teórico y guía práctico, que, aunque ambos estuvieron inmiscuidos en ambos lados, esta combinación fue sustancial porque permitía una reflexión íntegra sobre el objeto artístico teniendo como resultado un objeto quizás mas coherente entre fondo y forma.

Finalmente, la muestra estuvo abierta únicamente el día de la inauguración. Esto estuvo definido por el formato de la galería; esta condición inicialmente se vio como algo en contra, los resultados fueron positivos y resultó interesante como experimento social, en el sentido y la importancia de empezar a conocer a cabalidad el medio artístico y cultural de la ciudad.



BIBLIOGRAFÍA

- Abad, J. C. (11 de 4 de 2017). *Wordpress*. Recuperado el 7 de 9 de 2017, de Ideas sobre papel : <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/04/11/ideas-sobre-papel/>
- Agambem, G. (1995). *Homo Sacer*. Buenos Aires : Torino .
- Aristóteles. (1509). *La Política*. Madrid: Ediciones Nuestra Raza.
- Atlas, Mitología*. (s.f.). Recuperado el 10 de 05 de 2018, de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Atlas_\(mitolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Atlas_(mitolog%C3%ADa))
- Auster, P. (1982). *La invención de la soledad*. Seix Barral, S.A.
- Auster, P. (2012). *La invención de la Soledad*. Barcelona: Seix Barral.
- Camus, A. (1956). *La caída*. (M. d. Iope, Trad.) Madrid : Alianza Editorial.
- COLOMBIANO, F. P. (2011). *Carlos Mayolo, cine colombiano*. Bogotá: Fundación de Patrimonio Fílmico.
- Cristina Tartás, R. G. (2013). CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA. ABY WARBURG Y EL ATLAS MNEMOSYNE . (U. P. Madrid, Ed.) *Expresión Gráfica Arquitectónica* , 230.
- Danto, A. (2005). *EL abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Debord, G. (1958). Recuperado el 12 de 05 de 2018, de Teoría de la Deriva, Internationale Situationniste. : <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Enrique Arias, I. B. (1999). *Historia del Arte*. Madrid , España : Espasa Calpe, S.A.
- Foucault, M. (1998). *HISTORIA DE LA SEXUALIDAD - la Voluntad de Saber* . (U. GUIÑAZÚ, Trad.) Madrid, España: Siglo XXI editores, S.A.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad territorio y población* . Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Francisco Arquillo Torres, D. A. (1992). *EL TENEBRISMO COMO RECURSO TÉCNICO Y CONCEPTO ESTÉTICO*, . Recuperado el 10 de 05 de 2018, de Dialnet: <https://artecolonial.wikispaces.com/file/view/El+tenebrismo+como+recurso+t%C3%A9cnico+y+concepto+est%C3%A9tico.pdf/495578798/El+tenebrismo+como+recurso+t%C3%A9cnico+y+concepto+est%C3%A9tico.pdf>
- Gasset, J. O. (1991). *Deshumanización del arte* . Madrid : Alianza Editorial .
- Glendinning, N. (2004). *LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA Y LA QUINTA DEL SORDO*. España .
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper, An intimate biography*. California , Los Ángeles , EEUU: University of California Press .



Londoño, J. I. (08 de diciembre de 2011). Protografías.

Martín, P. (30 de 07 de 2015). *Infraleve*, de Marcel Duchamp, la experiencia que escapa del ojo. *El financiero* .

Masdearte. (6 de 07 de 2015). *La fotografía como fuente de inspiración para Francis Bacon*. Recuperado el 7 de 08 de 2017, de El Rebobinador: <http://masdearte.com/especiales/la-fotografia-como-fuente-de-inspiracion-para-francis-bacon/>

Morábido, F. (s.f.). *Liryk - Line* . Recuperado el 10 de 05 de 2018, de Listen to the poem : <https://www.lyrikline.org/es/poemas/los-columpios-2812>

Nates, O. C. (19 de 11 de 2011). *Oscar en Fotos*. Recuperado el 10 de 08 de 2017, de EL "INSTANTE DECISIVO" DE HENRI CARTIER-BRESSON: <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>

Paiva, A. K. (04 de 04 de 2014). *Concepto de deshumanización*. Recuperado el 10 de 04 de 2017, de Paiva Literatura : <http://paivaliteratura.blogspot.com/2014/04/cuarto-ano-concepto-de-deshumanizacion.html?view=mosaic>

Quintana, L. (11 de 9 de 2006). *Scielo*. Recuperado el 3 de 10 de 2017, de De la Nuda Vida a la 'Forma-de-vida'. Pensar la política con Agamben desde y más allá del paradigma del biopoder: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952006000300003

Rebobinador, E. (2017). *MAS DE ARTE* . Recuperado el 10 de 05 de 2018, de La fotografía como fuente de inspiración para Francis Bacon: <http://masdearte.com/especiales/la-fotografia-como-fuente-de-inspiracion-para-francis-bacon/>

Rebolledo, M. B. (2012). *El Ciudadano*. Recuperado el 13 de 05 de 2018, de La Biopolítica de Foucault: Un concepto esencial para comprender la sociedad contemporánea: https://www.elciudadano.cl/politica/la-biopolitica-de-foucault-un-concepto-esencial-para-comprender-la-sociedad-contemporanea/11/11/#_edn8

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Valdez, A. R. (14 de 08 de 2017). *Cartón Piedra*. Recuperado el 06 de 10 de 2017, de La intimidad es política, más allá del 'Milagroso altar blasfemo': <http://www.cartonpiedra.com.ec/noticias/edicion-n-302/1/la-intimidad-es-politica-milagroso-altar-blasfemo#>



PRESUPUESTO

Descripción	VALOR
Materiales de producción	
Soportes	\$600
Pinturas (pintura de pared, acrílicos, aerosoles)	\$300
Materiales varios	\$200
Logística y museografía de la muestra	\$300
Comunicación	
Diseño y diagramación	\$100
Impresiones	\$50
Plotters	\$ 25
Otros	
Transporte	\$30
Alimentación	\$50
Internet	\$200
TOTAL DEL PROYECTO	\$.1855

Ilustración 50: Presupuesto del proyecto.



ANEXOS

Anexo 1. Montaje



Ilustración 51: Registro del montaje

Registro: Jonnathan Mosquera.

Anexo 2. Invitaciones



Ilustración 52: Diseño invitación a la inauguración de la muestra.

Diseño: Jonnathan Mosquera

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



Anexo 3. Registro Exposición



Ilustración 53: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: FORMER STUDENTS, faculty of art STAMP



Ilustración 54: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: FORMER STUDENTS, faculty of art STAMP



Ilustración 55: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: FORMER STUDENTS, faculty of art STAMP



Ilustración 56: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: FORMER STUDENTS, faculty of art STAMP



Ilustración 57: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

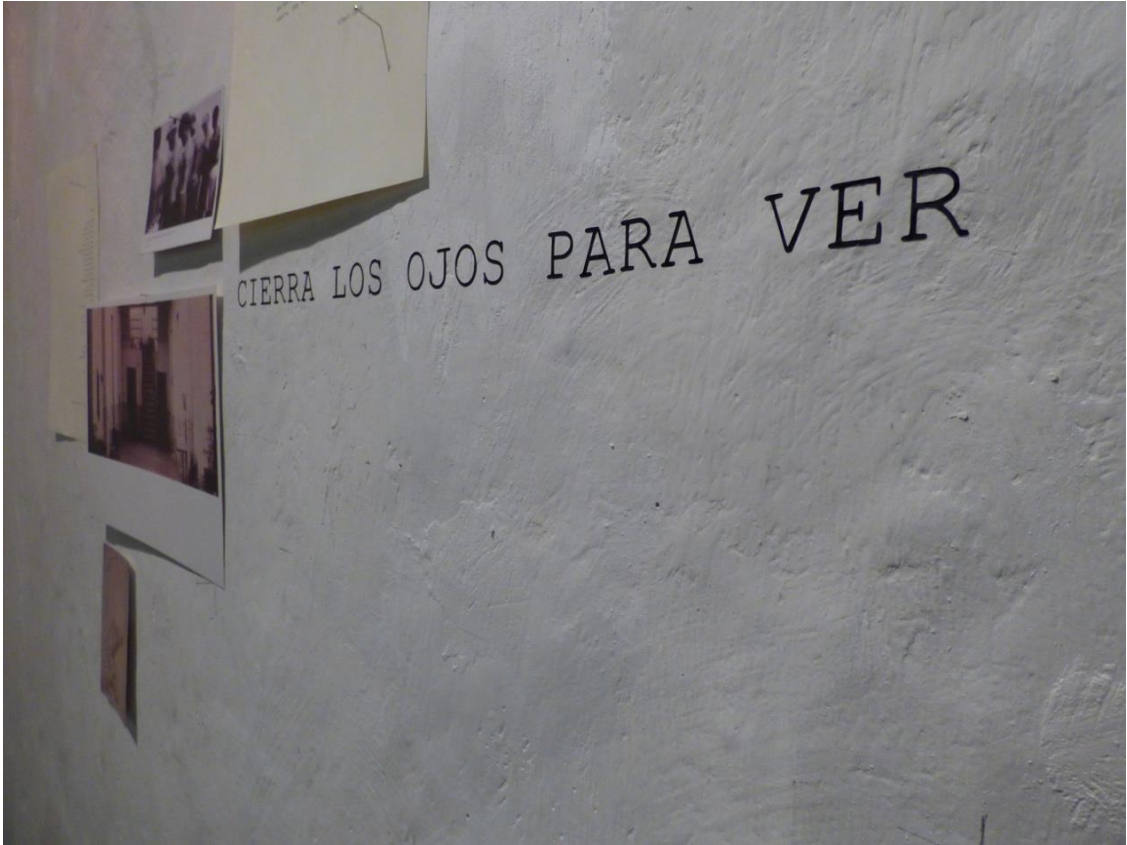


Ilustración 58: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 59: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 60: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 61: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 62: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 63: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 64: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 65: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

Autor: Jonnathan Fabricio Mosquera Calle



Ilustración 66: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 67: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira

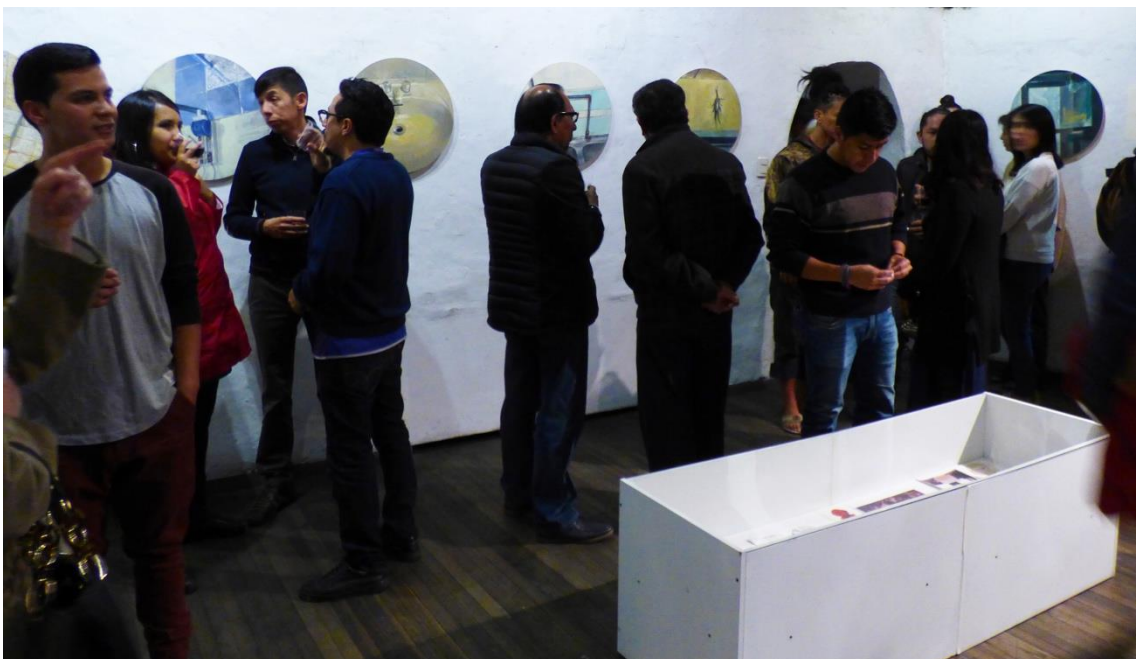


Ilustración 68: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 69: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Ilustración 70: Registro fotográfico de la exposición.

Fotografía: Juan Andrés Maldonado Neira



Anexo 4.

Texto de la presentación.

Atlas trashumante: Analogías Internas

Cecilia Suárez Moreno,

Profesora principal de estética y crítica del arte,

Facultad de Artes,

Universidad de Cuenca.

El proyecto artístico *Atlas trashumante: analogías internas* es, sin la menor duda, mucho más que un requisito para obtener un grado de licenciado en artes visuales. Con certeza puedo afirmar que estamos ante un proyecto artístico de cuidada forma plástica, creativo, serio y riguroso.

La producción artística de su autor se configura en íntimos vínculos de la plasticidad de la pintura con el cine, la fotografía, el vídeo, las técnicas de la criminalística e importantes teorías de autores contemporáneos, cuyo resultado es instalar ante la mirada del público una serie artística coherente de calidad plástica y potencia semiótica.

Compuesto por series o momentos, estancias o movimientos, el *Atlas Trashumante* de Mosquera está integrado por imágenes de muy diversa naturaleza que se transforman en metáforas y símbolos del sistema que gobierna la contemporaneidad. En su conjunto, el proyecto artístico crea atmósferas y espacios marcados por sutiles ironías o cuestionamientos sobre los ejercicios del poder, así como sobre la existencia humana en permanente trashumancia.

Los referentes seleccionados por el artista son tan ricos como diversos y abarcan un extenso abanico que incluye la mitología griega, la pintura de Pedro Pablo Rubens, la fotografía de Cartier-Bresson, el cine latinoamericano y europeo, las teorías de la imagen de Aby Warburg, Walter Benjamin y Didi-Huberman y conceptos destacados como la biopolítica desarrollados por Foucault y Agamben.



Ninguno de estos referentes constituye la exhibición de una falsa erudición sino de ponerlos al servicio de un magno objetivo. Es decir, de usarlas como una caja de herramientas útiles y provocadoras para lograr que las imágenes funcionen en una doble e inseparable dimensión complementaria: la estética y la epistemológica. Es así como la ruta elegida por el artista coagula en su Atlas que es más que un concepto: es una forma de conocimiento del mundo y la vida.

Mosquera busca con una tenacidad admirable que el espectador deje de ser un receptor pasivo, distraído y banalizado en la sociedad de la pos verdad. Detrás de cada una de sus dispositivos hay centenas de horas de estudio y producción plástica que propulsan unas imágenes que nos miran y al hacerlo, nos interpelen por las conexiones internas entre economía, política, sociedad, cultura y psicología que los poderes invisibilizan en beneficio de su perpetuidad.

Desde el material con que ha pintado algunas de sus dispositivos –pintura corriente de pared- hasta el montaje mismo de sus obras han sido debidamente planeados para producir un dispositivo que revele lo invisible a un público a quien se le invita a descubrir que definitivamente todas las dimensiones de la vida están interconectadas.

Del cine, el artista ha tomado varias técnicas para actualizar los lenguajes clásicos de la pintura, encuadres y planos subjetivos por ejemplo que le sirven para proyectar metáforas sobre el poder, como en PERISCOPIO donde el artista deviene en detective y “reconstruye los hechos” y las huellas del vivir de los habitantes de un piso de inquilinato, donde numerosos seres dejan su impronta y, a la vez, la casa de alquiler es una institución donde el poder también se manifiesta.

Por su parte, en FIESTAS, FESTINES Y FESTEJOS el artista nuevamente se apropia de técnicas cinematográficas, un movimiento de cámara y un re encuadre, le apoyan para reinterpretar imágenes fotográficas del álbum familiar y construir otra metáfora sobre las circunstancias morales y políticas que marcan la época contemporánea.



En *UTENSILIOS DE PODER*, recurre también a las técnicas cinematográficas y mediante encuadres y congelamientos de la imagen construye una imagen cuyo contenido alude a la fragilidad de nuestra integridad que ya no nos pertenece y depende de otros, convirtiéndose nuevamente en otro símbolo del poder y el control que dominan la época.

Recibimos esta sobresaliente contribución de su autor cuya formación académica constante y exigente autoeducación son testimonios de una “voluntad de poder”, que se proyecta más allá de todo límite y produce un lenguaje plástico cuya aspiración es inmensa: renunciar a toda mirada complaciente y convocar a públicos dispuestos a descubrir aquello que está velado pero que el arte con su inmensa potencia re-vela, como un don del desvelo de aquellos que como el artista aspira a conquistar: una poesía visual a la altura de las exigencias de su época.



Cuenca, 5 de julio de 2018

Doctora

Sandra Amoroso Rubio,

Secretaria-Abogada de la Facultad de Artes.

Ciudad.

De mi consideración:

Con un cordial saludo, informo a usted y, por su intermedio a la respectiva Unidad de Titulación, que el Señor Jonathan Fabricio Mosquera Calle, con CI: 0105683312, ha incorporado al texto de su TTI, titulado "Atlas trashumante-analogías internas", sugerencias y recomendaciones formuladas por sus lectores de TTI: particular que pongo en su conocimiento para todos los fines legales y pertinentes.

Por la atención que se brinde a la presente, anticipo mis agradecimientos.

Le saluda atentamente,


Lcda. Cecilia Suárez Moreno, Mst.

CI: 010164715-4

Profesora-investigadora.

C.c. Lcdo. Bernardo Vega Durán, Mgst.

