



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES**

CARRERA DE ARTES VISUALES

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

“VER DESDE UNA MISMA ARISTA”

HUGO ROBERTO PICO AVENDAÑO

DIRECTOR: ERNESTO SALAZAR

QUITO, 2024

DEDICATORIA

A. mis padres: Damasco y Marlene,
a Martín, que vive en el silbar de las montañas.

AGRADECIMIENTOS

A todos mis profesores que me han educado y acompañado en este
tiempo,

A mis padres que han hecho posible la materialización de las obras,
A Pedro Castillo y Matheo Pérez por la asistencia y la compañía en la
producción del proyecto.,

Al “*Grupo de Asencionismo del Colegio San Gabriel*”, por formarme
como persona y andinista,
a mis amigos.

Tabla de contenido

| | |
|---|----|
| <i>Introducción</i> | 5 |
| <i>1.- Conceptualización</i> | 1 |
| <i>Paisajes complementarios. Dinámicas entre el páramo y las correspondencias culturales de la ciudad</i> | 1 |
| 1.1.- Aproximaciones al paisaje | 2 |
| 1.1.1.- La colonialidad del ver y su efecto en la relación humano-paisaje | 2 |
| 1.1.2.- Carga Histórica. Hegemonización de la imagen. | 3 |
| 2.1.- Todo se resume en caminar. | 7 |
| 2.2.- El habitar se hace práctica. | 8 |
| 2.2.1.- Más allá de la forma (Polivalente) | 9 |
| 2.2.2.- El conjunto del todo (Dispositivos Andinos)..... | 11 |
| 2.2.3.- La orientación es un ejercicio relacional (En las entrañas)..... | 12 |
| <i>3.- Resultados</i> | 16 |
| 3.1.- Montaje y museografía..... | 16 |
| 3.2.- Exposición final..... | 18 |
| 3.3.- Extensión editorial | 20 |
| <i>Conclusiones</i> | 21 |
| <i>Referencias:</i> | 23 |

Introducción

Ver desde una misma arista es un proceso de investigación creación artística que responde a mi interés particular de indagar las relaciones existentes entre el territorio andino y los ocupantes de éste. A través de conceptos como la colonialidad del ver elaboró distintas hipótesis sobre las dinámicas socioculturales que separan al hombre del espacio. Busco a través de una perspectiva andinista reflexionar sobre el modo de ver a las montañas, la cotidianidad de estas en nuestra vidas y el modo en que se establece una mirada sobre los Andes.

Ver desde una misma arista.

1.- Conceptualización

Paisajes complementarios. Dinámicas entre el páramo y las correspondencias culturales de la ciudad.

Como “ser” y habitante andino, me es incuestionable el vínculo intrínseco entre la ciudad y las montañas. Más allá de ser un escenario del que nos servimos como agentes ciudadanos, existe una coyuntura propia del habitar la geografía andina, que influye en el comportamiento social y productor cultural.

En sus crónicas de expedición, Humboldt () menciona que en la naturaleza residen fuerzas que están en constante acción e interrelación, cuestionándose sobre la influencia del entorno geográfico sobre los animales y las plantas (1802); de tal modo, esta indagación -que en principio parecería ser de carácter académico únicamente- tiene una connotación más relacional o espiritual, que nace y se nutre de los afectos geográficos que observa, profundizando en los efectos propios del paisaje en el comportamiento y asombro humano. No tan lejano a esta percepción se encuentra el pensamiento andino, que, a nivel ontológico, propone un vínculo horizontal entre *runakuna* (humano) y *tirakuna* (seres tierra) que establecen una relación de alteridad y cuidado mutuo (De La Cadena M. 2015), y que, si bien parecería no resonar en la contemporaneidad, está presente y nos atraviesa cultural y socialmente.



Figura 1: Gonzalo Vargas (2016). *Punta de Lanza*. Recuperado de: <https://gonzalovargas.net/punta-de-lanza>

En “Punta de Lanza” Gonzalo Vargas M. (Ecuador, 1976), investiga la mina chilena de Chuquicamata, en un ejercicio de entender las dinámicas de intervención al paisaje y cómo estas modifican el espacio y la presencia misma del ser humano. En este marco, la obra procura capturar la esencia de un territorio absorbido por su contexto: “La explotación minera”; y a su vez, evidencian la presencia del humano mediante la apología de lo que una vez fue una población destinada a contribuir al desarrollo económico. Así, la serie fotográfica retrata la correspondencia de la vida de los dos polos que coexisten: el paisaje y su agente modificador; demostrando que el primero es quien propicia las condiciones para la existencia del segundo. Me sirvo de este ejemplo para indagar el comportamiento que se ha gestado desde la inserción del pensamiento occidental sobre lo que es el territorio y como el sentido mismo de pertenecía se ha desdibujado a medida que la industrialización y la modernidad se posicionaron como modelo y punto de partida a principios del siglo pasado.

En un escenario donde la globalización entiende al paisaje contenedor de recursos, es lógico pensar en las nuevas dinámicas que han invadido la región; las políticas neoliberales se desvinculan entre sujetos de derecho y quienes ejercen el poder, propiciando una disputa entre quienes explotan los recursos y sus víctimas colaterales. En el caso latinoamericano, la categoría de “países de tercer mundo” o “países en vía de desarrollo” han instaurado en el inconsciente colectivo la idea de Norteamérica o Europa como modelos de éxito sociopolítico, que lejos de ser referentes en materia de cuidado y responsabilidad ambiental, son estructuras neocoloniales e imperialistas que ejercen su poder en la región a través de acuerdos que propician la ocupación de transnacionales en territorios que son explotados y precarizados. “Punta de lanza” no es sino el reflejo de una realidad que circunda a la ciudad y la clara desconexión del contexto que ocupa.

1.1.- Aproximaciones al paisaje

1.1.1.- La colonialidad del ver y su efecto en la relación humano-paisaje

La colonialidad del ver se traduce como un efecto que responde a una mirada eurocéntrica que contempla a la otredad desde una jerarquía étnica excluyente. Bajo este contexto se interpreta y construyen imágenes o elementos visuales influenciados por estructuras de poder que perpetúan la hegemonía occidental y la marginalización de otras formas de conocimiento y representación (Barriendos J. 2011). En

consecuencia, estas miradas tienen una influencia significativa en los códigos que constituyen las categorías sociales, que en un contexto latinoamericano desplaza conceptos como la alteridad que circundan al pensamiento andino.

Al apar, estos fenómenos neocoloniales acompañan a otros procesos sociales complejos como la gentrificación; que en las ciudades activa la sectorización de poblaciones y con ella sus prácticas culturales. Estos procesos de ocupación del territorio traen consigo una agenda cultural que responde a cánones occidentales; anteponiendo una mirada en la que la naturaleza es un agente externo a la realidad urbana (Quijano A. 2014). Bajo estas circunstancias me es natural pensar que existe una distancia entre las poblaciones andinas y los Andes propiamente; aun así, también considero que existe una fisura en estas conductas y la percepción de quienes habitamos este territorio.

1.1.2.- Carga Histórica. Hegemonización de la imagen.



Figura 2: Hans Meyer (1903). Escenas individuales del lado oriental del Rucu Pichincha. Recuperado de: <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es/galeria/element/6032>

Durante finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, las expediciones efectuadas por las misiones europeas en Latinoamérica establecen un cierto tipo de acercamiento a los páramos y montañas. Las ilustraciones, fotografías y producción visual generadas en torno a esta temática, buscan entrar en el imaginario de lo que es el Estado-Nación además de servir como documentación de la geografía y ecosistemas existentes en la sierra Andina.

La cultura visual contenida en espacios como el Museo nacional del Ecuador y Instituto nacional del Patrimonio Cultural establecen narrativas propias de la academia occidental y se refiere a los autores de estas obras como agentes activos en la historia visual de los paisajes ecuatorianos. Las imágenes propiciadas durante este periodo; aún permanecen en la forma en la que entendemos a los Andes: fallas geográficas, zonas montañosas o espacios que sirven como reservas de agua. Sin embargo, esta narrativa que en principio parecería pertenecernos, en el caso del archivo nacional fotográfico, forma parte de colecciones europeas que concesionan archivo al Ecuador (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. s/f).

Históricamente existe una conjunción entre los autores de las imágenes y el valor cultural que se les propicia. Un claro ejemplo de esto podría ser el caso del fotógrafo Hans Mayer (Hildburghausen, 1858) y cómo su trabajo se inserta en la categoría de lo académico e investigativo, mientras Luis A. Martínez (Ambato, 1869) es clasificado como un autor románticista. Pregunto entonces ¿Existe una distinción entre lo académico y lo artístico? ¿Cuál de estas categorías tiene mayor valor cultural?

He de decir que ningún momento mi intención es invalidar las distintas nomenclaturas y clasificaciones que conforman la historia del arte nacional; pero me apoyo en esta comparación para cuestionar los arquetipos que circundan el imaginario paisaje que se construye a través del museo. En este sentido, me es claro que la colonialidad del ver ocupa un espacio importante en las representaciones culturales e históricas; y que al tratarse de un proyecto de cultura visual Estado-Nación influye en el acercamiento propio de quienes habitamos los andes con el territorio.

1.2.- Remanencias culturales: Prácticas que devienen del habitar los Andes.

Existen varias formas en las que distintas culturas han entendido su proximidad con el páramo y la montaña. El principio de alteridad siempre ha estado presente en las prácticas políticas y sociales de los pueblos andinos; entender al ser vivo y al ser montaña como un otro dotador de vida ha facilitado una coexistencia equilibrada entre los habitantes del territorio (De la cadena M. 2015) e intrínsecamente establece una memoria y noción de pertenencia. ¿A qué se pertenece? ¿Cómo se tejen los afectos?



Figura 3: Eduardo Navarro (2014). Poema Volcánico. Recuperado de: <https://coleccion.museomoderno.org/index.php/Detail/works/17646>

Sería lógico afirmar desde un pensamiento meramente lógico que somos nosotros quienes observamos y estudiamos los comportamientos que las montañas geográficamente ejercen sobre nosotros. Sin embargo, autores como José Peña de Loyola cuestionan la capacidad de estos seres de afectar y comunicarse con nosotros; en su libro en “La montaña y sus oficios” toma como ejemplo al artista Eduardo Navarro que en un intento de exploración busca encontrar en la montaña lenguajes pictóricos que se reflejan en unos papeles tornasol que reaccionan en el pH de las fumarolas. Este tipo de indagaciones responden a prácticas que se remontan a la esencia misma del ser humano su capacidad de asombro y de intriga frente al “otro” que desconoce.



Figura 4: Adriana Rossell (2024). Vientos de locura. Archivo personal.

Así también Peña cuestiona el modo de ver las montañas: “¿Nosotros vemos las montañas o las montañas nos ven a nosotros?... Quizás la pregunta sobre el lenguaje y la mirada también tuvo algo que ver o estuvo relacionada al volcarse a otro lado a la mirada cuesta abajo” (Peña J. y Vega R. 2023). La mirada desde mi punto de vista puede estar volcada a ciertas prácticas cotidianas que parecerían desconectarse del entorno en el que habitamos; aun así, artistas como Adriana Rossell investiga los fenómenos meteorológicos y los estados anímicos buscando demostrar la relación constante que existe entre los fenómenos naturales y el ser humano. En vientos de locura la artista establece una relación entre el ser humano y la montaña como un espejo que refleja al uno del otro; ambos seres estamos sometidos a cambios físicos, biológicos y espirituales. Tal vez ahí reside la capacidad de sorprendernos y de pertenecer a estos seres geográficos.

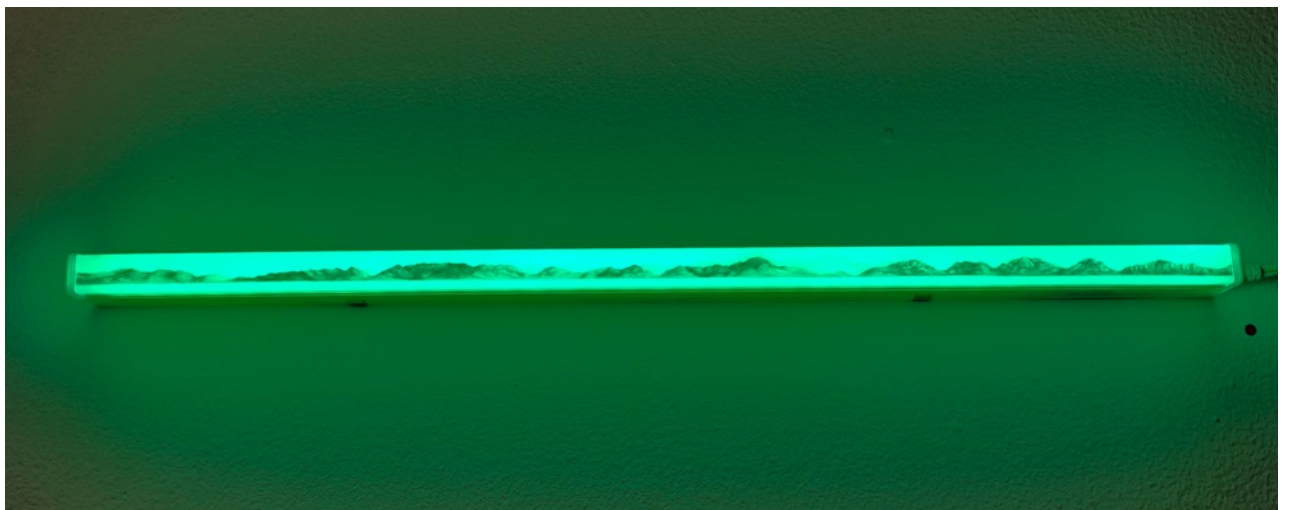


Figura 4: Andrés Felipe Guerrero (2024). Archivo personal.

Como respuesta a las preguntas planteadas por José Peña sobre el mirar, coincido con la obra de Andrés Felipe Guerrero en su manera de entender a la cordillera como un punto de referencia, no solo estático, no solo orientativo, sino espiritual. Para quienes estamos atravesados por los Andes no nos es indiferente la presencia de estos seres tierra, tal vez todas las respuestas residen en el observar y ser observados por los Andes.

2.- Metodología:

2.1.- Todo se resume en caminar.

Al pensar en el origen que dictan mis producciones artísticas, es evidente que todas estas tienen un punto metodológico común: la caminata y la observación. El acto de caminar dispone los sentidos y la atención a todos aquellos elementos que rodean el espacio que se transita; la alerta devela la necesidad intrínseca de saber orientarse, de memorizar los lugares que se recorre y generar una familiaridad con estos. En este sentido, en mi práctica andinista los efectos del caminar destinan mis reflexiones en torno a la proximidad que trasciende el sentido de ocupación ciudadano. El deambular por el páramo se convierte entonces en la génesis de mi quehacer artístico.

La situación geográfica de Quito determina a mis primeros acercamientos a la montaña y al páramo desde sus 4 cuatro ejes. Antes incluso de conocer metodologías de investigación y creación artística, realizaba “derivadas” empíricas propias de un niño que visita por primera vez un volcán; sentir el frío, ver a los pocos animales que habitan un espacio aparentemente desierto como resulta el páramo, marcaron mi infancia. Las largas caminatas con mis padres alrededor del Quilotoa, Cuicocha, Pasochoa, entre tantas otras rutas de *trekking* cuando era pequeño, me despertaron una curiosidad genuina por lo que es el páramo. Entonces el “páramo” ya no era el espacio-objeto que servía para las excursiones familiares, sino que tenía vida; me hablaba.

Este sentimiento de poder entablar un dialogo no verbal con la montaña me llevo años después a realizar andinismo como una práctica de comunión con los Andes. Existe un cierto misticismo en el rito de escalar una montaña: la preparación previa al ascenso predispone al cuerpo y a la mente a los posibles escenarios que se susciten (sean meteorológicos o físicos). Una vez que se ha emprendido camino, entonces se da lugar al contacto pleno con el espacio (supongo que depende de cada individuo si decide luchar contra él o por el contrario se deja interpelar por lo que compone el entorno), y a medida que va subiendo, experimentando también la esencia propia de la montaña: la altura, los pisos climáticos, el clima, la biología que compone el espacio y aún más importante, se ve descubriendo a sí mismo durante el trayecto. Del mismo modo al bajar, existe un sentimiento de pertenencia al reconocer un lugar que ya se ha transitado; sin embargo, la experiencia invita a revisar nuevamente el recorrido porque lo que

parecía estar claro tiene otra dinámica relacional en un mismo trayecto. Uno no es el mismo cuándo sube que cuando baja, y del mismo modo uno reaprende y aprende cosas nuevas, aun así, ya se haya transitado por el lugar.

Todos estos aprendizajes y experiencias adquiridas en la montaña decantan la plasticidad de la obra que desarrollo procurando prestar atención a todos los detalles posibles. Mi primer acercamiento plástico a la montaña tiene que ver con el momento en el que yo me identifico con el espacio en que camino; el paisaje se vuelve una extensión de mí: yo habito el paisaje y el me habita a mí. Entonces el disparo del obturador tiene que ver con un momento específico de cómo me siento respecto a lo que observo.

2.2.- El habitar se hace práctica.

Durante el tiempo que he transcurrido de carrera, he podido evaluar y experimentar varios materiales, técnicas que responden a lenguajes contemporáneos propios del arte; y que, por su naturaleza, puedo decir que son bastante similares a la forma en la que entiendo la práctica del andinismo y mi acercamiento a la montaña y páramo. La necesidad de retratar a los ecosistemas andinos desde mi cámara fue la primera puerta hacia la duda de esta investigación, que posteriormente me llevaría a pensar en otras posibilidades en la que la montaña puede materializarse formal y conceptualmente. Si bien, la práctica andinista sentó las bases de mi interés por desarrollar un tema que aborde a la cordillera como el eje central de mi producción artística, creo que las reflexiones que construyen a este proyecto surgen una vez que he concluido el caminar por el monte y regreso a la ciudad.

Con frecuencia suelo ver y buscar en las montañas y nevados orientales y occidentales nuevas formas de entenderme como sujeto que las habita, pero siempre hay algo nuevo. Tal vez nunca se pueda ver a una misma montaña de un solo modo. Siempre existen variables que constantemente modifican la imagen que recae sobre los glaciares y macizos que rodean la ciudad; está clara pero invisible sentencia, conduce a la investigación a una necesidad mucho más explorativa que la de la imagen estática que la fotografía convencional proporciona. Si existe una dificultad en entender la agencia y propio estado de los Andes; entonces, tal vez se necesite dificultar la codificación de la obra para una reflexión profunda y significativa.

2.2.1.- Más allá de la forma (Polivalente)

Como ejercicio de proyecto final de sexto semestre, hice una exploración que abordaba en la forma propia que tiene la montaña. Esto me llevó a realizar varias caminatas en el complejo de los Pichinchas y a través de unos ejercicios de dibujo, intenté resumir en la mayor medida lo que visualmente compone a la montaña. A través de las líneas propias de los barrancos, aristas, collados y horizontes que la conforman, me permití pensar en las posibilidades que existen en el recorrido y observación de las cordilleras. Supongo que en parte le debo esta metodología a la práctica andinista que me precede; varias de las exploraciones y expediciones nacen desde la curiosidad por trazar nuevas rutas y adentrarse en lo desconocido, entonces observar es aprender. De cierto modo, pienso que existe una memoria de las formas que constituyen a nuestras cordilleras o al menos al Rucu Pichincha que se alza a lo alto de Quito y que en función del lugar en que se observe tendrá una distinta fachada.



Figura 5: Hugo Pico (2023). Experimentación previa al corte de obra final. Archivo personal.

De acuerdo con esta reflexión, pensé en la posibilidad de que un mismo cuerpo montañoso puede comprender a una cordillera si la “desdoblamos” desde sus cuatro ejes. A través de un dibujo que realicé a partir de fotografías del Rucu Pichincha de sus cuatro caras, decidí que el mejor modo de transportar la sensación de montaña del dibujo podría ser la xilografía por su calidad de impresión en el papel. De este modo, mi primera idea era hacer aún más evidente esta conclusión de una única cordillera que

nace a partir de una sola montaña, imprimiendo el grabado sobre una fotografía de la montaña (véase figura 5). Sin embargo, durante las evaluaciones correspondientes al taller de proyectos en séptimo semestre se determinó que la mejor ruta para esta obra debía ser la de separar la xilografía de la fotografía.



Figura 6: Hugo Pico (2024). Prueba de estado/ fotografía para la obra final. Archivo personal.

De tal modo, este pequeño cambio me llevó a pensar en la existencia del efecto inverso al que propuse en mi primera exploración, es decir: la cordillera/cadena montañosa ya está desdoblada faltando por consecuencia un único punto de vista. Entonces, se hizo evidente para mí que el complejo del Cerro Puntas debía ser el complementario opuesto al del primer resultado. La cordillera occidental frente a la cordillera oriental, ver una arista y desdoblarla, ver lo desdoblado y acudir a un punto específico, a una sola arista. Entendí por consecuencia que la montaña no tiene un único modo de ser vista, habitada y transitada, es polivalente.



Figura 7: Hugo Pico (2024). Polivalente. Archivo personal.

2.2.2.- El conjunto del todo (Dispositivos Andinos)

Durante las caminatas que se efectúan antes del ascenso a la roca, se atraviesan distintos pisos climáticos que componen el ecosistema del páramo y que activamente forman parte del ciclo de retención del agua. Para mí estos hechos no están alejados de lo que comprende a la montaña en su totalidad, es decir que en un contexto andino la ciudad se ve fuertemente afectada por los seres biológicos que habita en el ecosistema montaña; sin embargo, existe un desconocimiento sobre la agencia cotidiana del páramo en las afecciones climáticas y meteorológicas.

Por otro lado, Giorgio Agamben define como dispositivo a *“la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”* (Agamben G. 1968) por lo cual creo que en un efecto de coexistencia, estos seres biológicos tienen una incidencia directa en cómo desarrollamos nuestra cotidianidad, por consecuencia tienen un poder sobre nuestras dinámicas y comportamientos culturales relacionados con el clima.

Sin ánimo de entrar en un discurso ecológico, es importante pensar en cómo estos dispositivos son también una muestra del cambio climático, los Andes hablan a través de ellos. A lo largo del tiempo, en mis recorridos por las montañas se ha ido descubriendo un hecho que es cada vez más notorio: los pisos climáticos siguen creciendo hacia la montaña; esto demuestra que el calor y la humedad están cada vez más a elevaciones más altas y que los páramos en consecuencia se están secando (Lozano A. 2021). Sin embargo, mi objetivo (al menos con esta obra) no es el de realizar una crítica explícita al calentamiento global, sino el de hacer protagonistas a los dispositivos que modifican/modificarán nuestra relación con el lugar que habitamos. Mi interés es el de hacer evidente a los organismos y síntomas por el que la montaña nos habla.

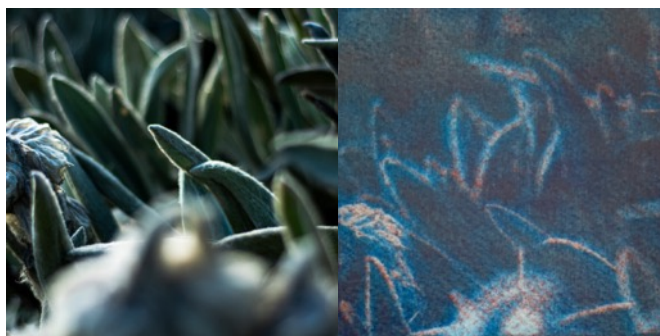


Figura 8: Hugo Pico (2023). Primeras pruebas de goma bicromatada. Archivo personal.

Con este efecto, escogí la impresión de goma bicromatada en tricromía, como el medio de representación de estos dispositivos por su factura rústica y variabilidad del color en el resultado final. A través de una serie de fotografías de archivo, seleccioné aquellas que conformarían parte un primer cuerpo de obra del que posteriormente se haría el corte final. El criterio de selección fue determinado por la calidad y legibilidad visual de las imágenes; así mismo, existe una intencionalidad en la técnica escogida ya que por su naturaleza se requiere una proximidad a las fotografías y atención al detalle que finalmente es una apología al propio gesto de observar a estos dispositivos.



Figura 9: Hugo Pico (2024). Dispositivos Andinos. Archivo personal.

2.2.3.- La orientación es un ejercicio relacional (En las entrañas)

Como ya lo he estipulado con anterioridad, la geografía dictada por la cordillera es un medio que dicta también un sentido de orientación, aún más si pensamos en la situación en la que Quito se encuentra. Fijamos nuestra vista hacia el Cotopaxi si queremos ir hacia el sur o por el contrario, si nos dirigimos hacia el norte, el complejo de Mojanda y el Cotacachi podrían ser el punto de referencia. Sabemos que el sol sale del Cayambe, Antisana o Cerro puntas (en función de época del año y la posición de traslación de la tierra) y se oculta por los Pichinchas. Las montañas entonces cobran una vez más un rol activo en el comportamiento de quienes las habitan.

Esta sentencia se extiende a un ámbito más amplio: la identidad que circunda al horizonte del paisaje. Rita Segato hace mención a la ocupación constante del “*cuerpo paisaje*” y las dinámicas de poder que se ejercen entre el humano y la naturaleza; el

paisaje es un sinónimo de historia porque existe una memoria propia en las transformaciones del territorio y nos confronta las posiciones coloniales que lo colocan como un ser inerte (Segato R. 2022). Los Andes entonces, moldean en cierto modo rasgos identitarios que trascienden su geografía, se extienden hacia prácticas culturales como cuentos y leyendas que recuerdan las similitudes que existen entre los humanos y los cuerpos montañas; al nombrarlas se reconoce en ellas cualidades propias de un ser vivo. No se vive en los Andes, se vive con ellos.



Figura 10: Smithson R. (1969). Nonsite (Essen Soil and Mirrors). Recuperado de:

<https://www.sfmoma.org/artwork/2000.572.A-P/>

En “*Nonsite*”, Robert Smithson Piensa a la tierra como un elemento semiótico Capaz de transportar y evocar cierta pertenencia en función de su lugar de origen. Asimismo, aborda la dimensionalidad de este extracto a partir de cuatro espejos que al reflejarse con un montículo de tierra generan una ilusión óptica en la que multiplica su volumen asemejándolo una montaña. A partir de esta referencia visual/conceptual, elaboré mi propuesta procurando enfatizar las diferentes dimensiones que tienen las montañas, pero también intentando colocar al humano junto a ellas.

Pensé en varias de las experiencias de mi caminar en las montañas que podrían ser reflejadas en una instalación inmersiva y se me vino a la mente la sensación surge cuando se está sobre las nubes, cuando la cordillera parece estar a una misma altura, cuando la mirada se vuelve horizontal. Desde este punto verse y vernos con los Andes pensé en un objeto capaz de sustraer al espectador de la galería/museo a una dimensión donde exista una confrontación directa entre este y la montaña.

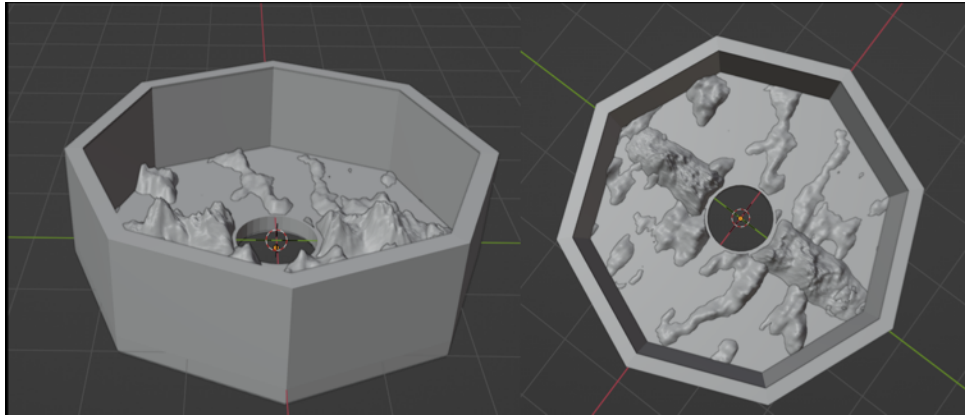


Figura 11: Hugo Pico (2023). Boceto en 3D de la obra. Archivo personal.

Con este efecto se diseñó una estructura octagonal de 1,60 m de diámetro junto una escultura interna que haga apología a las montañas; además, la estructura se pensó desde un primer momento con espejos internos y con un hueco en medio de la base de 80 cm de diámetro para el ingreso del torso de una persona promedio. Si bien, en un principio se tenía considerado que la escultura interna estuviera hecha a base de tierra compactada con goma y resina, el peso que se generaba triplicaba la de la estructura por lo que se hacía insostenible poder manufacturar la instalación de este modo. Así, la solución más óptima fue la de alivianar los pesos a través de la creación de un plano seriado que sería construida en cartón paja. La decisión del estructura octagonal viene de la referencia a la rosa de los vientos en sus ocho rumbos colaterales.

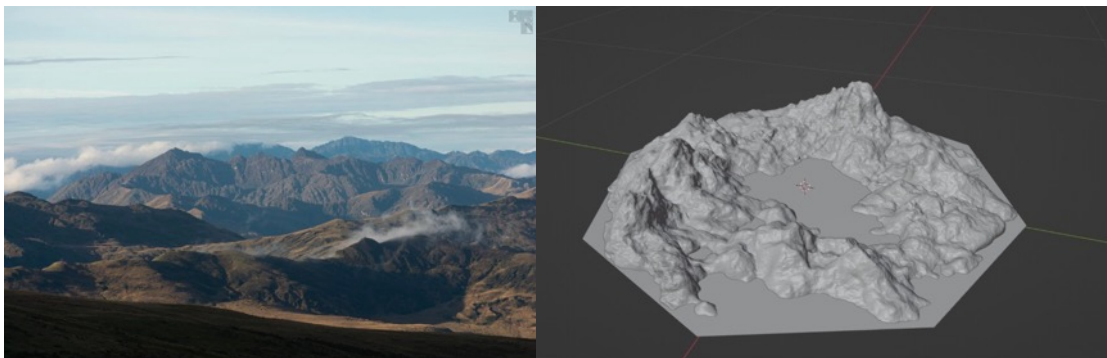


Figura 11: Hugo Pico y Pedro Castillo (2024). Referencia y posterior modelado 3D de la estructura interna. Archivo personal.

En cuanto al plano seriado, se realizó a partir de unos planos topográficos que fueron extraídos del Instituto geográfico militar, pero que por su peso y cantidad

información en los programas de modelado 3D se decidió reducir el número de polígonos y la cantidad de montañas y formas. Del mismo modo al hacer las pruebas se determinó que la altura máxima de una montaña debía ser de 25 cm de altura ya que si superaba esta medida podría obstruir el reflejo de este esqueleto y de la persona en los espejos. Asimismo planos escogidos corresponden a las cordilleras orientales que caen de la parte posterior del Antisana. Una vez obtenido el modelo 3D, trabajé junto a un compañero de diseño de productos para tener el esqueleto de la estructura interna y poder mandar a la cortadora láser para el armado final.

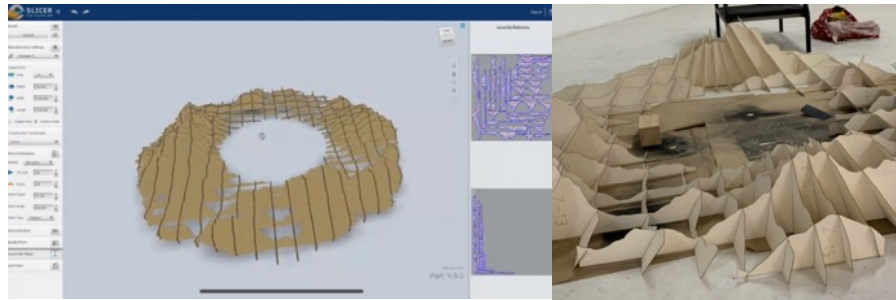


Figura 12: Hugo Pico (2024). Corte digital y armado final del plano seriado. Archivo personal.

3.- Resultados

3.1.- Montaje y museografía

A principio de marzo se estableció que el lugar designado para la exposición de grado sea el Centro Cultural Itchimbia José María Aguirre en sus tres galerías subterráneas ubicadas en la parte inferior del Palacio de Cristal. Posteriormente, junto a la clase de integración curricular se agendó una serie de reuniones para determinar la disposición de cada uno en la exposición; del mismo modo, durante estas sesiones se acordó el nombre de la exposición tanto como la línea gráfica que usaría para la difusión y promoción del evento.

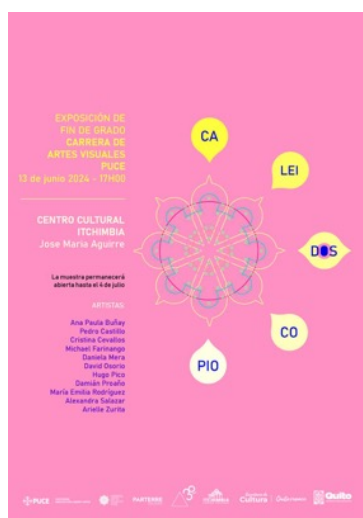


Figura 13: Ernesto Salazar (2024). Afiche: Caleidoscopio.

Desde el lunes 27 de mayo hasta el lunes 10 de junio se acordó que serían los días de montaje, dejando el 11,12 y 13 de junio para limpieza, registro y el diseño lumínico. En función del acuerdo establecido por la clase, el espacio que se me asignó fue en la “galería 1” y distribuí mi tiempo de acuerdo a las obras que estaban listas para ser montadas. En este sentido, el montaje de mi espacio empezó el sábado 8 de junio y me tomó alrededor de dos días en finalizar. Así, empecé con la suspensión de la obra “En las entrañas” porque de acuerdo a la posición de este montaje se digramaría el resto de las paredes que me correspondían en el espacio.



Figura 14: Hugo Pico (2024). Suspensión provisional la instalación. Archivo personal.

A partir de la altura que se determinó se ubico el orden de las series “*Polivalente*” y “*Dispositivos Andinos*” respondiendo en el primer caso a la línea de horizonte que se podían generar entre las xilografías y la fotografías; y en el segundo caso en función de la posición entre la instalación y el trabajo contiguo de mi compañero Damián.



Figura 15: Hugo Pico (2024). Previsualización del orden de las series. Archivo personal.

En el caso de la obra instalativa, en un principio se había concebido la utilización de cable de acero para su suspensión; sin embargo, por recomendación del museógrafo se sustiieron los cables de acero por un cordino de 5mm que soporta una carga de 200 kg por seguro, resultando en un total de ocho seguros para el octágono. Finalmente, el diseño de luces proouro ser mínimo porque se acuerdo entre los cuatro artistas que ocupabamos la sala de hacerla lo más obscura posible. Del mismo modo el diseño de iluminación priorizó a la instalación buscando generar un halo de sombre en el hueco interno que invite al público a entrar a la obra.



Figura 16: Hugo Pico (2024). Registro de sala 1. Archivo personal.



Figura 16: Hugo Pico (2024). Registro de sala 2. Archivo personal.

3.2.- Exposición final

Como parte de la agenda para inauguración de la exposición de la carrera se realizaron antes que se compartieron en las redes sociales extendiendo una invitación a todo público. De este modo el jueves 13 de junio se llevó a cabo la ceremonia de inauguración de la exposición “Caleidoscopio” que reúne el trabajo de fin de carrera de once estudiantes de la Carrera de Artes Visuales. Las palabras estuvieron a cargo de Paola de la Vega como coordinadora de la carrera, Ernesto Salazar como nuestro tutor y de Ana Paula Buñay como nuestra representante.



Figura 17: Gonzalo Vargas (2024). Registro del evento. Foto de cortesía.

Así, una vez inaugurada la exposición me permití responder la mayor cantidad de preguntas posibles sobre mis obras, mis procesos de investigación y creación artística como establecer una mediación específica para la obra instalativa debido a que las instrucciones establecidas en las cédulas de la obra resultaron estar mal ubicadas, lo que volvía difícil su acceso. A pesar, de esto siento que hubo una cercanía con las diferentes obras, especialmente con la instalación en la que varios de los comentarios iban orientados hacia la forma en la que experimentaban la sensación de *“ingresar a un espacio que te descontextualizaba de la galería”*.



Figura 18: Hugo Pico (2024). Registro del evento. Archivo personal.



Figura 19: Gonzalo Vargas (2024). Registro de sala. Foto de cortesía.

3.3.- Extensión editorial

Parte de las reflexiones que han surgido a través de la producción de este trabajo giran en torno a la memoria y el espacio/hogar. El paisaje se torna en hogar cuándo es habitado. Junto a Ana Paula Buñay generamos un conversatorio que decantó en una idea de juntar los temas abordados en nuestras respectivas tesis de grado, para realizar una publicación como proyecto complementario de acceso permanente y libre.

Varios de los bocetos, escritos, ideas, fotografías e ilustraciones que se han generado durante este tiempo de investigación/creación artística, no forman parte de la exposición de grado, por lo que al conversar sobre los puntos en común y la agencia que tiene pensar en las sensibilidades del paisaje-hogar hemos decidido postular al premio “Publicalo” entendiendo que aún existe conversación por sostener e ideas que necesitan ser traducidas a través de lenguajes visuales y escritos impresos/digitales.

Conclusiones

Siento que, en todo este proceso artístico, la honestidad ha sido fundamental para el correcto manejo de los lenguajes visuales, plásticos y estéticos que componen el cuerpo de obra. Más allá de buscar una línea investigativa que responda inquietudes o que genere posicionamientos claros frente a lo que es el territorio, la identidad y las relaciones culturales entre el humano-montaña, pienso que este proyecto ha sido un punto de partida para generar más preguntas sobre el cómo se tejen y se revelan las prácticas que circundan los comportamientos de los habitantes en los Andes.

Si bien, mi investigación parte desde un interés particular e íntimo, encuentro una necesidad de exponer lo que para mí es verse como un habitante de las cordilleras, el sentimiento de alzarse con ellas y de verlas forma personal, el de mirar atentamente a las posibilidades que existe en las curvas, caminos quebrados que forman parte del paisaje urbano en la sierra quiteña y el de entender que no sólo existen agencia en las formaciones geológicas, sino en los ecosistemas que crean azul rededor.

Así también, considero que en su sutileza el proyecto intenta colocar en la mirada del espectador un sentido relacional y de alteridad entre el paisaje andino y el sujeto habitante. Tal vez, al carecer de un discurso político explícito, la obra permite quien lo observa pueda decodificar los códigos visuales y sensoriales desde su posición y su propia relación con las montañas; sin embargo, si creo que esta exploración artística es también un comienzo para desarrollar temas como la identidad territorial Y hacer aún más énfasis en los efectos coloniales sobre el paisaje.

Los medios escogidos siento que conjugan bastante bien las ideas planteadas en un comienzo y responden conceptualmente a los criterios de observación, experimentación y reconocimiento que esperaba tener como retorno de la mirada y sensación externa frente a mi obra.

Un aspecto que me resulta importante señalar, es el trabajo colectivo que existe alrededor de la producción y conceptualización de una obra. El poder acercarse, pedir ayuda y estar en constante diálogo con personas que no son propias del campo artístico

me permitió también llevar a cabo un proyecto que requería múltiples conocimientos técnicos para su resolución plástica; a su vez, el diálogo también me permitió entender muchas opiniones respecto a lo que es estar atravesado por la montaña y ya como no existe un correcto modo de acercarse a los Andes.

Mi intención a través de esta muestra no fue la de imponer un discurso prefabricado o imponer mi pensar y sentir sobre lo que es el habitar este territorio montañoso. Por el contrario, creo que la obra se construye a partir del discurso que cada persona que lo observa elabora. Finalmente, la potencia y el significado que cada uno le da a lo que habita es lo que construye las prácticas socioculturales entre humanos-naturaleza.

Referencias:

1. Adnan E. (2014) . To look at the sea is to become what one is. Nightboat.
2. Aguirre P. (2013). Montañas Y sujetos una aproximación a las construcciones simbólicas y sociales de la andinismo en el Ecuador. [Tesis de Grado, Pontificia Universidad Católica del Ecuador]. Recuperado de:
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9535>
3. Augé, M. (2020). *Marc Augé. Notas al margen: 1992-2014*. Recuperado de: <https://doi.org/10.46546/20206savia>
4. Baptiste, B. (2013, 16 marzo). Las economías del páramo. *Diario la República*. Recuperado de: <https://www.larepublica.co/analisis/brigitte-baptiste-506149/las-economias-del-paramo-2034432>
5. Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *DOAJ (DOAJ: Directory Of Open Access Journals)*. Recuperado de:
<https://doaj.org/article/186f32266aac4c8fb2312e19c7262481>
6. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Recuperado de: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BB01877711>
7. Borja, K. (2016). Criar paisajes vivos, una manera de aprehender y (re) pensar la ciudad. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*. Recuperado de:
<https://doi.org/10.11144/javeriana.cvu9-18.cpvvm>
8. De la Cadena, M. (2015). *Earth beings*. Recuperado de: <https://doi.org/10.1215/9780822375265>
9. Fernández, A. C. (2017). Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino, Trad. Mercedes Ruvituso, Anagrama,

- Barcelona, 2015. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6799670>
10. Jimeno, M. (1996). Juan Gregorio Palechor: Tierra, identidad y recreación Étnica. *Journal Of Latin American Anthropology*. Recuperado de: <https://doi.org/10.1525/jlca.1996.1.2.46>
 11. Lozano-Povis, A., Alvarez-Montalván, C. E., & Moggiano, N. (2021). Climate change in the Andes and its impact on agriculture: a systematic review. *Scientia Agropecuaria*. Recuperado de: <https://doi.org/10.17268/sci.agropecu.2021.012>
 12. Mendoza, J. G. (2013). Del patrimonio-paisaje a los paisajes-patrimonio. *Documents D'anàlisi Geogràfica/Documents D'anàlisi Geogràfica*. Recuperado de: <https://doi.org/10.5565/rev/dag.48>
 14. Moedano, R. Z., Vásquez, A. H., & Tello, K. M. M. (2019). Educar miradas en resistencia a la colonialidad del ver. Recuperado de: <https://doi.org/10.26439/contratexto2019.n032.4618>
 15. Muñoz, L. E. A., & Java, J. Z. (2012). Conocimientos tradicionales Ticuna en la agricultura de chagra y los mecanismos innovadores para su protección. *Boletim Do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/s1981-81222012000200007>
 16. Peña Loyola, C. y Vega R. (2023). La montaña y sus oficios. Recodo Press.
 17. Segato, R. L. (2005). *La faccionalización de la república y el paisaje religioso como índice de una nueva territorialidad*. Recuperado de: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA75904278>