

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

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO PROFESIONAL**

**TÍTULO**

**“ESPACIOS DUALES: ESTUDIO TERRITORIAL DEL PAISAJE HIBRIDO”**

**ANDRÉS SEBASTIÁN ARAGÓN ACHIG**

**DIRECTOR: GONZALO VARGAS**

**QUITO**

**2017**

## Tabla de contenidos

<b>Introducción</b> .....	3
 <b>Capítulo 1: Sobre el paisaje y la visualidad social</b>	
1.1 Mirada estética del Paisaje: desarrollo y territorio .....	4
1.2 Modernidad en el contexto sociocultural del territorio y el paisaje....	6
1.3 El Paisaje Híbrido.....	9
 <b>Capítulo 2: Arte y paisaje</b>	
2.1 La representación del paisaje en la historia del arte.....	10
 <b>Capítulo 3: Espacios Duales</b>	
3.1 Producción Artística.....	27
3.2 Exposición final: .....	40
3.3 Conclusiones.....	42
 <b>Bibliografía</b> .....	 44

## **Introducción:**

El crecimiento de la ciudad de Quito ha sido un proceso de constante expansión, lo que ha modificado el territorio y la visualidad del paisaje. Los cambios han sido incorporados al paisaje urbano, lo que se hace evidente en las cartografías, que, durante siglos, representan a la ciudad. Este crecimiento de la ciudad se inició de manera significativa en la década de 1920, sobre todo de manera longitudinal hacia el norte. En la época del Boom Petrolero (entre los años 70's y 80's) el crecimiento de la ciudad tuvo mayor énfasis en dirección sur ya que las poblaciones de otras provincias llegaron a la capital en busca de una mayor fuente de ingresos.

Como andinista siempre he mantenido una conexión con la naturaleza que me rodea, sobre todo con la montaña. Asimismo, como una persona que vive en una sociedad urbana, pienso que las posibilidades de representación del paisaje no solamente se son constituidas en base a las del ambiente natural, sino que también se construyen dentro de las ciudades y en base a ciertos objetos que el hombre ha construido.

Cuando hablamos de paisaje, las personas ajenas al tema tienden a asociarlo directamente con un entorno natural. Sin embargo, el paisaje no necesariamente se encuentra en la geografía natural, sino que a medida que el ser humano se apodera de un espacio también construye elementos paisajísticos desde la idea de organización urbana y arquitectónica. Estos elementos pueden ser agradables a nivel visual y espacial; a esto se lo consideraría como la mirada estética del paisaje.

Dentro de la composición del paisaje es necesario entender que se encuentra formado a partir de la relación entre el individuo y su entorno; el individuo forma un parte esencial debido la dualidad del ser tanto natural como social, a lo que lo denomino como el “ser híbrido”. Esta idea parte desde el autodescubrimiento de memoria personal y colectiva, y de algunos conceptos que rigen a la sociedad contemporánea.

En este proyecto, la importancia del pensamiento compositivo en la creación de elementos visuales se manifiesta a través de la necesidad de construir la mirada estética. Esto se deriva de la interpretación de los entornos reales tangibles y de los elementos subjetivos que se rescatan desde la documentación de la memoria. Es por esto por lo que esta tesis habla sobre una memoria de crecimiento personal y autodescubrimiento de algunos conceptos que nacen en la sociedad contemporánea y asociándolos con la memoria personal y colectiva, y que se desarrolla de manera paralela con la ciudad

como un sujeto vivo, a la vez que plantea una suerte de hibridación entre el individuo natural, nacido como ser animal perteneciente a la tierra y el urbano, adaptado a las convenciones sociales y el *modus vivendi* de la sociedad.

## Capítulo 1: Paisaje y visualidad social

### 1.1 Mirada estética del Paisaje

Quiero partir desde la definición de ciertos términos que serán empleados a lo largo de la investigación, pero principalmente aquellos que llevan relación directa con el paisaje. La definición de paisaje puede ser tan simple como: “el término paisaje se utiliza para calificar un entorno físico, y para designar una representación de ese mismo entorno a partir de la imagen” (Maderuelo, 2007, pág. 12). Pero esta definición también puede llegar a ser muy compleja como propone Manuel Terán, citado por Javier Maderuelo, en el libro *Paisaje y Territorio* (2008)

Sólo se puede hablar de paisaje cuando la diversidad que forman los diferentes elementos que se ofrecen en nuestra contemplación aparecen enlazados (...) y que se encuentra no solamente en la naturaleza sino también la cultura y el arte. (Maderuelo, 2008, pág. 7).

Como individuo perteneciente a un entorno social, cultural y natural; planteo la idea de que el medio (donde vive el individuo) forma parte del cotidiano de la persona. Los elementos que componen el proceso de reconocimiento introspectivo se desarrollan en el espacio donde el individuo convive consigo mismo y con otros seres sociales. Este proceso, muchas veces pasa por alto los objetos que componen el medio en el que vivimos y que le dan un aspecto particular y característico al paisaje.

Paisaje no es un objeto ni conjunto de objetos configurado por la naturaleza o transformados por la acción humana (...) No es un sinónimo de naturaleza ni de medio físico que rodea o sitúa el ser humano. Parte de una construcción mental que se origina desde los fenómenos culturales. (Maderuelo, 2007, pág. 12).

Quisiera en este punto, hablar del uso que se le daba a la creación paisajística en tiempos coloniales. Entre mediados del siglo XVI y el siglo XVIII en el territorio de lo que hoy es la ciudad de Quito, la exploración de la zona se daba por el movimiento en este espacio. Estos recorridos se veían traducidos en la narración visual que hacían los

cartógrafos que acompañaban a los exploradores y otros científicos en los recorridos de estas tierras. Se trataba de una forma de mostrar los elementos que pueden haberse considerado exóticos o diferentes en las zonas exploradas como plantas y animales.

“Paisaje es la interpretación de lo que se ve del país (territorio) cuando éste se contempla con mirada estética” (Maderuelo, 2008, pag.14). En esta cita se puede ver como la convención de la palabra paisaje se extiende más allá del territorio o los elementos que se encuentran dentro. Con esta reflexión se entiende la importancia del pensamiento compositivo en la concepción del elemento creativo desde el apetito de sublimación del artista. Es decir que se hace evidente la necesidad de construir un elemento visual agradable (en este caso de paisaje), a través de la mirada estética, que se deriva de la interpretación de los entornos reales.

Si consideramos que la mirada estética es una forma de apreciar el paisaje en el espacio, también es necesario hablar de la posibilidad de “habitar el paisaje”. La idea de habitar el paisaje tiene que ver con la posibilidad de formar parte de él acoplándose a su contexto en el tiempo y el espacio. Martín Heidegger en *Construir, Habitar, Pensar*, plantea la pregunta “¿qué es habitar?” (Heidegger, 1951, pág. 1). Para contestar esta pregunta es necesario considerar algunos factores; si se entiende el habitar como un espacio de vivienda, hay diferencia entre el habitar y el construir. Sin embargo, no necesariamente es entendido como una vivienda, sino como un espacio que es parte del cotidiano del hombre, entonces también son espacios de habitación las construcciones destinadas a espacios laborales. Así, después de una reflexión conceptual, el habitar puede ser entendido como el espacio del que el hombre forma parte y cuida de él.

Heidegger, sin embargo, lleva este concepto a un campo más amplio. Considera que el hombre forma parte de, lo que él llama, una cuaternidad compuesta por cielo, tierra, divinidades y mortales. Los cuatro elementos son parte de una relación armónica, en la que los mortales habitan en la tierra con el cielo, mientras se espera lo divino.<sup>1</sup> El habitar sería entonces residir en paralelo a esta cuaternidad. “El habitar es más bien un residir junto a las cosas. El habitar como cuidar guarda (custodia) la Cuaternidad en aquello junto a lo cual los mortales residen: las cosas” (Heidegger, 1951, pág. 4).

Desde este punto de vista, la mirada estética y la residencia del espectador del paisaje, también requieren de un análisis que esté en interacción con el espacio desde la ciudad, para lo que es necesario definir el contexto de ciudad:

---

<sup>1</sup> El concepto de divinidad no se trata en esta tesis.

Es una aglomeración de hombres más o menos considerable, con un elevado grado de organización social, generalmente dependiente para su alimentación del territorio sobre el cual se desarrolla e implicando, por su sistema una vida de relaciones activas, necesarias para el sostenimiento de su industria, de su comercio y de sus funciones. (Bernadri, 2009, pag.2).

David Harvey (1979) habla de la organización social como un modelo de estructuración geográfica, como una caracterización simbólica del uso del espacio vista en una forma general para la población de una ciudad. Harvey ubica ciertas construcciones de interés, que después serán parte de la organización social de la ciudad; esto lleva a la determinación simbólica de los espacios urbanos. El objetivo de este autor es evaluar el estado cognitivo de los individuos frente al ambiente que los rodea; es decir, evaluar los comportamientos de los ciudadanos en el espacio.

La investigación de Harvey (1979) se detiene en la posibilidad de evaluar a un individuo en un entorno específico. La reflexión de este autor va más allá de la observación, considera que es necesario comprender el espacio en si, como un objeto sociológico y simbólico. Considera que estos dos elementos forman un complemento bidireccional y reciproco para el individuo y para el espacio, debido a que forman una estructura socio-espacial que regirá el proceder de las personas y la estructuración del espacio.

## **1.2 Modernidad en el contexto sociocultural del territorio y el paisaje**

*Para Europa, la conquista de América fue también un descubrimiento. No solo y no tanto, quizás, en el manido sentido geográfico del término, sino ante todo como el descubrimiento de experiencias y de sentidos históricos originales y diferentes, en los cuales se revelaban al asombro europeo, más allá del exotismo, ciertas cristalizaciones históricas de algunas viejas aspiraciones sociales que hasta entonces no tenían existencia sino como mitos atribuidos a un ignoto pasado (Quijano, 1997, pág.11)*

Aníbal Quijano (1997) habla sobre una modernidad en la que el poder capitalista rige a la sociedad mundial. Para Quijano, este poder se ve combatido por un “socialismo realmente existente” en un Estado fragmentado por la existencia de una variedad de ideales que buscan una “realidad liberadora” a través de la eliminación de jerarquías

(Quijano 1997). Este autor considera que existe una confusión entre modernidad y modernización, en la que un grupo económico-social adopta al poder como un pseudo emblema para el beneficio común. Esta idea, sin embargo, se vuelve egoísta cuando este beneficio está enfocado solo en un tipo de personas, lo que llevaría a una idea de modernización individual, mas no siempre a una modernización social.

En este sentido, la determinación para la construcción del paisaje (en este caso de ciudad) y de organización social se vería beneficiado para aquellos que adquieren un poder económico medianamente alto, ya que son los que más probabilidad tendrían de gozar de una estructuración organizada de urbanidad, debido que se verían influenciados por la búsqueda de un lugar en cierto modo “agradable” de vivienda dado por la plusvalía de un sector específico y su capacidad financiera.

En el ejemplo de Quito se ve evidente en su forma de crecimiento, ubicando a esta idea precisamente en la zona central desde una estructuración organizada por parte del municipio planificando sobre la ciudad ya construida, y prestando con menor cuidado sobre las periferias y nuevos sectores de residencia social.

Eduardo Kingman en *Ciudades de los Andes* (1992) analiza el choque de dos tradiciones culturales diferentes —la occidental y la del contexto andino local— en una misma temporalidad bajo el discurso del progreso. El autor considera que, en este choque, el único ganador ideológico es occidente, porque se pretendía la adopción del sistema cultural europeo en el centro de la ciudad. Por otro lado, explica que existía un desplazamiento discriminatorio de lo local, ya que se ubicaba a indígenas y campesinos en las periferias, generando el aislamiento de ambas partes. Existía, sin embargo, una relación comercial recíproca entre campesinos y el resto de la ciudad; en esta relación los comerciantes creaban oferta y demanda de sus productos, mientras que la ciudad les ofrecía educación. Este intercambio se da hasta nuestros tiempos.

En la actualidad esta realidad se ve modificada en cierto punto; la ciudad se ve influenciada por el contexto rural, así también como lo rural es influenciado por lo urbano, en el sentido de producción económica y *modus vivendi* de ambas partes. Las expansiones territoriales han propiciado un influjo entre estos dos espacios, con el fin de acercarse a un punto donde exista una mayor afluencia de comercio. En esta relación las expansiones y flujos migratorios tienen lugar, antes que un sistema de conexiones culturales.

Milton Santos en *Metamorfosis del Espacio Habitado* (1996) describe al territorio como el conjunto de todos los elementos que existen en la naturaleza y que son visibles al ojo de un espectador, esto incluye a “la configuración territorial, paisaje, y la sociedad” (Santos, 1996, pág. 74). Para él, el paisaje es aquello que está en contacto con los sentidos humanos, lo que está en contacto directo con el espacio visible, tangible e identificable y que puede cambiar según la perspectiva donde el observador se encuentre.

La sociedad urbana es una, pero se presenta según formas-lugares diferentes. Él es principio de la diferenciación funcional de los sub-espacios. La sociedad no cambio, permaneció siendo la misma, pero se presenta de acuerdo con ritmos distintos, según los lugares. (Santos, 1996, págs. 66, 67)

Santos (1996) explica la condición humana como un elemento de consumo del paisaje urbano, que está enfocado principalmente al sector comercial, financiero y gubernamental. Explica que a medida que las personas consumen la visualidad del cotidiano y la funcionalidad de los espacios, estos se vuelven un objeto en desuso y no comerciable. A partir de la nulidad de las estructuras existentes, las sociedades comerciales indagan nuevas formas estructurales del paisaje urbano, desde la construcción de edificaciones, otorgándoles un nuevo valor de uso.

Una idea sobre este proceso del cambio de funcionalidad del espacio es el Centro de Convenciones Eugenio Espejo, (antiguamente conocido como el Hospital Eugenio Espejo) la condición de adaptación del espacio hacia los nuevos propósitos de la ciudad, desplazaron a la antigua función de este lugar, otorgándole un nuevo sentido de mantener esta edificación que sería la de reemplazar a los enfermos y heridos, a la de albergar diferentes actividades artísticas y culturales; y creando una nueva edificación acorde para las actividades para lo que sería el nuevo hospital.

Ahora, sobre este proceso de consumo del paisaje dentro de un espacio, trata acerca de la construcción de las edificaciones: por ejemplo, la estructuración de un espacio cultural será diferente a la de una vivienda o espacios de servicio público como hospitales o instituciones financieras. Un centro cultural será de cierta manera amplio y con tendencias decorativas, sin la necesidad de aprovechar cada espacio, y capaz de albergar a los diferentes actores culturales (escenarios, espacios expositivos, etc.); a diferencia de un hospital, la estructuración de este tipo de edificaciones será algo mucho

más sobrio y menos decorativa, ya que la intención de esta será de albergar a la mayor cantidad de enfermos para su tratamiento.

Javier Maderuelo (2008) dice que “los territorios y su imagen paisajista son susceptibles de ser destrozados, degradados o mejorados y, como cualquier otro mecanismo, los paisajes pueden también ser compuestos” (Maderuelo, 2008, pág. 7). Esto implica que el uso del espacio puede ser transformado por los elementos físicos del paisaje y que estos elementos, también aportan a una visualización estética del paisaje. Hay que considerar que la intervención humana, forma una composición no tradicional del paisaje, capaz de generar el mismo efecto de sublimación que el paisaje natural en quien lo mira.

### **1.3 El paisaje híbrido**

Para Ortega y Gasset (1923) el sentido de la realidad es algo subjetivo, ya que cada persona tiene un punto de vista diferente. Sin embargo, esto no desacredita la veracidad de las distintas perspectivas, lo que convierte a las realidades en infinitas. También menciona el hecho de la existencia o la vida, como un conjunto de vivencias, a lo que llama la historia, en donde el individuo logra coexistir dentro del campo escéptico y el relativo.

Este punto de vista se ve evidenciado mucho más en la construcción del paisaje urbano, en el sentido de que, como individuos pertenecientes a un espacio determinado, somos capaces de intervenir un lugar en específico desde nuestro punto de vista, así como otros también pueden hacerlo en su espacio, y, de manera mucho más grande, se lo ubicaría en la planeación de la construcción de urbanidad de la ciudad, como una idea de creación paisajística en colectivo.

Aunque el paisaje sea tratado como un objeto que observamos en nuestra realidad cotidiana, la noción de “composición de paisaje” a partir de la observación, genera una toma de conciencia de los elementos que vemos a nuestro alrededor y la forma como interactuamos con ellos. De esta manera, para poder crear la idea de paisaje, es necesario que éste, como lo externo, sea parte de nosotros y de nuestro inconsciente.

Se habla de los sueños como una forma de recopilación y recomposición de las imágenes que se forman en el inconsciente. Para integrar el paisaje a los sueños es necesario formar parte de él, ya que a medida que se interactúa con este espacio, se entra en una relación cercana con el entorno y los objetos que nos rodean. Esto mejoraría nuestra capacidad interpretativa en torno a la realidad que planteamos.

Con respecto a lo onírico en el tema del paisaje; aunque los elementos visuales producidos por el inconsciente no son parte de los objetos tangibles, sí forman parte de mundo real, siempre que se los entienda como elementos apreciables al estar despierto. Las imágenes oníricas entran en la categoría de espacio visible e identificable ya que la mayor parte del tiempo, estas imágenes son el producto de la mente después de procesar el cotidiano del individuo. A su vez, mientras se realiza este procesamiento, el paisaje es susceptible a la modificación, deconstrucción y reconstrucción. Este proceso genera una relación de consumo del individuo hacia su entorno.

El análisis de este proyecto enfatiza el planteamiento de la ciudad y el sujeto híbridos. La hibridación urbana que se plantea está entendida entre el crecimiento irregular de la ciudad hacia ambientes naturales y la construcción onírica de estos espacios. Para realizar esta reflexión ha sido necesario vincular el desarrollo del estado onírico personal del autor, con su crecimiento personal y con el territorio de manera figurativa y subjetiva. Además, se ha indagado en el cambio del paisaje que se da en las imágenes que produce el inconsciente en los sueños y su relación con el crecimiento de la ciudad hacia espacios rurales.

## Capítulo 2: Arte y paisaje

### 2.1 La representación del paisaje en la historia del arte.

En Occidente el paisaje, entendido como la naturaleza, era considerado un elemento que no formaba parte de los objetos apreciables por el ser humano, puesto que el ser y la naturaleza no estaban separados. Berque habla del origen del concepto de paisaje en el campo del arte. Para este autor, el paisaje en el arte empieza durante el Renacimiento, ya que en este periodo inició la idea de la cosificación de la naturaleza para el deleite visual, además empezó a cuestionarse el papel del ser humano en el espacio del paisaje. “Todas las sociedades tienen un entorno, que perciben a través de la vista y del resto de los sentidos, pero lo que ven no es necesariamente paisaje” (Berque, 1997, pág. 2). Los artistas de este periodo empezaron a representar paisajes naturales a través de la pintura, sobre todo con la técnica del óleo. Cabe recalcar que esta práctica no tenía un papel protagonista en las tendencias artísticas de la época. Es solamente a fines de este periodo que el paisaje adquiere mayor importancia en el conjunto de producciones artísticas.

Berque indica que, en los primeros años de este periodo, el paisaje era representado en un segundo plano, como un objeto decorativo y con valor representativo en objetos sencillos. En el siglo XVI el paisaje adquiere mayor valor, tanto a nivel iconográfico como en el detalle. A comparación de siglos anteriores, hubo más estudios en el campo de las ciencias naturales, por lo tanto, se incrementó la necesidad de reflejar un realismo naturalista en las obras de arte.



Figura 1: Jardín de las delicias (1505). Óleo sobre tabla. El Bosco. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_jard%C3%ADn\\_de\\_las\\_delicias](https://es.wikipedia.org/wiki/El_jard%C3%ADn_de_las_delicias)

Un ejemplo del paisaje en esta época es la obra de El Bosco *El Jardín de la Delicias* (1505). Aunque esta obra se ha enfocado en una idea principal distinta a la del paisaje, el análisis de este trabajo se centrará en los aspectos paisajísticos de la obra. En este tríptico se puede apreciar un amplio espacio de terreno, debido a que la línea del horizonte se encuentra sobre el tercer cuarto de la obra. En la primera parte del tríptico se puede apreciar un amplio jardín donde existe un ambiente fantástico y donde la naturaleza es el elemento predominante. Se hace uso de la paleta cromática como una forma de generar perspectiva, lo que permite ver en el fondo del horizonte, una cordillera de montañas escarpadas lo que genera una idea de paisaje montañoso y aislado. En el segundo tríptico se puede ver un espacio ocupado por una mayor cantidad de personajes que lo intervienen con edificaciones y jardines cultivados. En el fondo se observa una planicie lo que crea una idea de apertura al deseo humano. En el último tríptico se puede apreciar un espacio apocalíptico y completamente intervenido por lo humano, casas y jardines con muy poca presencia natural; además de un paisaje, que podría pensarse como surreal, junto a estructuras altas que en el fondo transmiten una idea de aislamiento para las personas.

Gombrich (1996) indica que, durante el siglo XVII, el paisaje abarcaba tres corrientes artísticas, el realismo, el clasicismo y el barroco. En estas corrientes, el paisaje todavía se ubicaba en un plano secundario de las composiciones pictóricas, sin embargo, sus representaciones debían ser cada vez más precisas. El paisaje era usado

como un telón de fondo vinculado hacia lo natural, se trataba de representaciones que eran realizadas desde la interpretación e invención del artista.



Figura 2: Puerto con el embarque de la Reina de Saba. (1648). Óleo sobre lienzo. Lorrain, C. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Puerto\\_con\\_el\\_embarque\\_de\\_la\\_Reina\\_de\\_Saba](https://es.wikipedia.org/wiki/Puerto_con_el_embarque_de_la_Reina_de_Saba)

El academicismo es una corriente cuya principal temática es lo neoclásico; en esta corriente la belleza ideal es lo dominante. Las obras academicistas de Claude Lorrain muestran paisajes que pueden ser reconocidos en la realidad visible, pero con una composición inspirada en la belleza sublime. “Habría de ser Claude Lorrain el primero en abrir los ojos del público a la belleza sublime de la naturaleza” (Gombrich, 1996, pág 303). Lorrain se dedicó exclusivamente al estudio del paisaje, sobre todo en Roma, era capaz de representar el realismo sublime de la naturaleza. El detalle de las obras de Lorrain, generaron la tendencia a crear una réplica de sus paisajes, sobre todo entre las clases sociales más adineradas.

En *Puerto con el embarque de la Reina de Saba* (c. 1648) se puede observar un paisaje urbano calmado y poético, ubicado en un antiguo puerto de comercio. Lorrain utilizaba la luz como el elemento principal de sus composiciones. Cómo se puede ver en esta obra, el manejo de planos y sombras permite la interpretación de profundidad a través la luz del sol que ilumina todas las estructuras, además el punto de fuga se centra precisamente en el sol.

Para el Siglo XVIII Gaddis (2002) menciona que se terminó de instaurar la doctrina antropocéntrica, desplazando al teocentrismo y situando a las personas como el centro de todas las cosas. Sin embargo, aun así, el ser humano era considerado apenas una pequeña parte de un todo mucho mayor. Gracias a esta idea, los artistas empezaron a gozar de más libertad en su creación visual y, por lo tanto, en el planteamiento personal de sus ideas. En este contexto surge la pintura Rococó que, aunque estaba dirigida a las clases aristocráticas europeas, era un estilo de gran calidad técnica y con un alto contenido paisajístico. Esta particularidad se dio debido a que el uso principal de estas pinturas era la decoración.



Figura 3: Peregrinación a la isla de Citera, (1717). Óleo sobre lienzo. Watteau, A. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Watteau#/media/File:Antoine\\_Watteau\\_034.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Antoine_Watteau#/media/File:Antoine_Watteau_034.jpg)

Uno de los exponentes del Rococó fue Watteau, el tema central de sus obras era la aristocracia francesa, sin embargo, desarrollaba sus imágenes a partir de su imaginación. En el caso de esta imagen, aunque la composición se centra en los personajes, el tratamiento del paisaje abarca la mayor parte de la obra. Se ubica en una especie de bosque húmedo, rodeado de una cadena montañosa, donde la gente camina a través de los matorrales. La composición de esta obra está realizada en zig-zag, iniciando desde el centro izquierdo. El mayor peso visual se ubica en el lado derecho donde lleva una mayor cantidad de color saturado, a diferencia del segundo plano donde los colores son menos brillantes. En el fondo se puede identificar y diferenciar una cordillera nevada y el punto de fuga dirige la mirada a una planicie al final.

La tendencia de alcanzar un parecido naturalista con la realidad, permitió a los artistas plasmar ciertas posiciones de luz en las obras, creando una atmosfera característica de este estilo. La pintura Rococó también hacía referencia a modelos ideales de lo que debe ser construido, estos detalles se convertirán después en la base para la producción paisajística en el romanticismo. La principal característica del romanticismo es que su creación se realizaba desde los sentimientos que priman sobre la razón y desde el individualismo y el autodomínio; esto lo define como “en sí” y “para mí”. El romanticismo se enfoca en la naturaleza y en su relación con el individuo lo que afirma que su creación no es humana, sino independiente y autosuficiente; además este punto de vista otorga a la cotidianidad un sentido de sublimidad y misticismo. De esta manera, durante los siglos XVII y XVIII en el mundo occidental, el paisajismo se desarrolló como parte del romanticismo, cuyo principal soporte fue la pintura. “Los pintores holandeses del siglo XVII descubrieron de forma inconsciente, mucho antes que la ciencia, todo el significado y belleza inherentes a la atmósfera del planeta.” (Geoffrey y Susan Jellicoe, 2000, pág. 201).

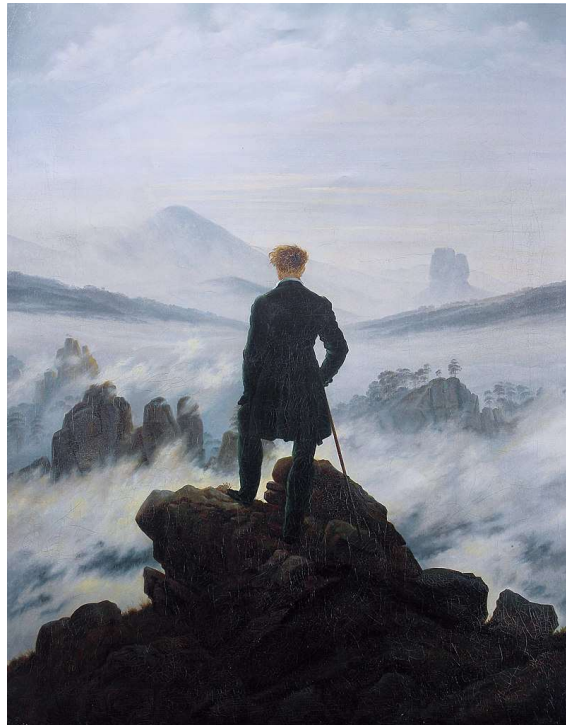


Figura 4: El caminante sobre el mar de nubes. (1818). Óleo sobre tela. Frederich, C. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_caminante\\_sobre\\_el\\_mar\\_de\\_nubes](https://es.wikipedia.org/wiki/El_caminante_sobre_el_mar_de_nubes)

Frederich fue uno de los principales artistas representantes del romanticismo debido a los paisajes que representaba; su obra refleja un ideal de sublimación natural propio de esta corriente pictórica. En esta obra compositivamente se puede observar a una persona parada sobre una roca, contemplando el horizonte este personaje es el protagonista de esta obra. En el segundo plano, se pueden ver formaciones rocosas rodeadas de nubes por debajo de ellas y en el fondo, una montaña a punto de perderse en el horizonte. Frederich creía que un artista no es solo quien pinta las cosas que están frente a él, sino que también es quien se proyecta en lo que ve. En esta obra se puede apreciar la dialéctica de la poética del periodo romántico: el artista contemplando el paisaje, como un objeto capaz de llevarlo a un estado de sublimación.

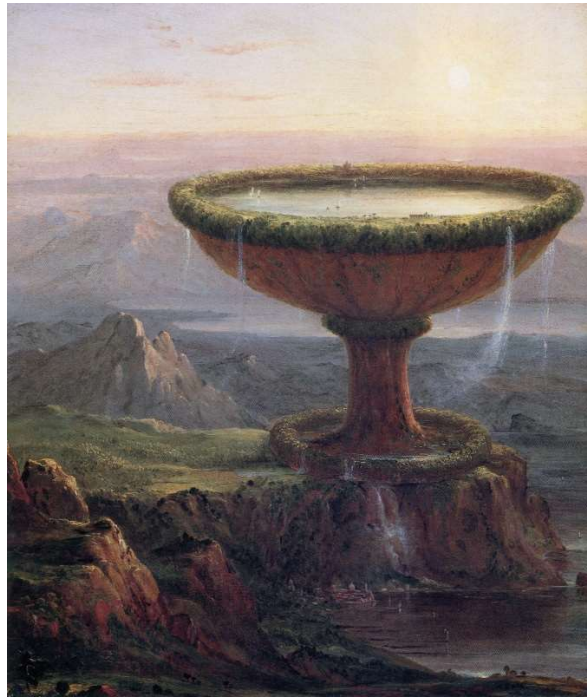


Figura 5: La Copa del Gigante. (1833). Óleo sobre lienzo. Cole, T. Recuperado de: <https://pinturasepocas.blogspot.com/2011/09/la-copa-del-gigante-de-thomas-cole.html>

*La copa del gigante* (1833) de Tomas Cole evoca un paisaje real, pero a su vez fantástico. El agua y el tamaño de la copa, comparados con los elementos paisajísticos del fondo, hacen referencia a una mitología antigua, en la que existían seres gigantes, como los titanes, por ejemplo. Aunque estéticamente, por la naturalidad de los campos, puede decirse que se trata de una obra romántica, esta imagen hace que el espectador se sumerja en un campo místico donde puede liberar su imaginación. El uso de elementos

naturales que son representados a partir de una manufactura humana capta una parte de la esencia del romanticismo, pero la comunión de las demás estructuras compositivas de la obra, hacen que esta adquiera una serie de expresiones analógicas e irracionales pero razonables y místicas.



Figura 6: El Chimborazo. (1901). Óleo sobre tela. Joaquín Pinto, Recuperado de: <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/joaquin-pinto/>

En el contexto artístico ecuatoriano de esta época, podemos encontrar la obra de Joaquín Pinto, cuyo mayor aporte dentro en la creación paisajística romántica radica en el retrato de la geografía ecuatoriana y del habitante propio de la región andina: el Indígena. Gallegos (1984), en *Pintores Ecuatorianos: Joaquín Pinto*, menciona que, como pionero de la corriente romántica en el país, Pinto realizó sus obras a través de la investigación de los contenidos geográficos y de los fenómenos naturales como la posición de la luz solar en varias épocas del año. Además del contexto andino, varios artistas extranjeros de su época también influyeron en su obra, logrando así una gran calidad pictórica en del arte ecuatoriano.

Durante el siglo XIX, el paisajismo tuvo un punto de apogeo debido a que se vio influenciado por el surgimiento del movimiento impresionista. La representación del paisaje realista que se daba hasta el periodo romántico se vio reemplazada por una lectura enfocada en la apariencia y la forma de los objetos. La principal preocupación de este nuevo estilo era transmitir la luz y el color en los lienzos a partir del proceso de pintura *in-situ*, que permitía al artista captar los colores propios del ambiente y

plasmarlos en las paletas. Este proceso impresionista de captación de luz dio pie al proceso de creación paisajista moderno que, en el futuro, será retomado por la fotografía.



Figura 7: La montaña Santa Victoria vista desde Bellevue. (1885). Óleo sobre lienzo. Cézanne, P.

Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_monta%C3%B1a\\_Sainte-Victoire\\_vista\\_desde\\_Bellevue](https://es.wikipedia.org/wiki/La_monta%C3%B1a_Sainte-Victoire_vista_desde_Bellevue)

Con la experimentación directa del color sobre el lienzo, Cézanne logró captar tonalidades naturales en el paisaje. En esta obra se puede apreciar distintas profundidades, así como las distancias entre diferentes elementos compositivos. A pesar de que la obra carece de detalles definidos, adquiere su valor a partir de las pinceladas de color plasmadas de forma natural, ambas, características del impresionismo. Compositivamente la obra representa un paisaje rural, calmo, con una montaña en el fondo. Esta obra permite un recorrido visual, a lo largo de todo el cuadro, desde las casas en primer plano, a través de las luces y hasta la cima de la montaña,

En el siglo XX, el paisaje fue abarcado por las vanguardias y se expandió al uso de otros soportes artísticos y de nuevos medios. En cada movimiento vanguardista se aborda el paisaje de manera indirecta, debido a los distintos principios de cada

movimiento, el paisaje no constituía un elemento primordial para la composición de todas las obras (a excepción del impresionismo y el surrealismo).



Figura 8: Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo. (1943). Óleo sobre lienzo. Dalí, S.  
Recuperado de: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/9578.htm>

Para este ejemplo, se ha tomado *Niño geopolítico observando el nacimiento del hombre nuevo* (1943); en esta obra de Salvador Dalí se representa al planeta Tierra como un símbolo. En el cuadro se puede apreciar a un paisaje desértico y al fondo un amplio horizonte, muy pocas montañas y una pequeña torre que se pierde a la vista. En el centro de la imagen se encuentra un globo terráqueo con forma de huevo del que nace una persona y en la parte de arriba y abajo, una especie de tela que protege al huevo. Esta obra podría ser interpretada como la vivencia del ser humano dentro del entorno natural, por la imagen de un individuo naciendo de una representación de la tierra en forma de huevo; a medida que el individuo nace de un espacio, éste también corresponde al individuo.

En otras vanguardias el paisaje se conformaba desde la ciudad y aunque no tenían una afinidad directa con este, lo adoptaban en un plano secundario a las propuestas de cada corriente. En el dadaísmo, por ejemplo, el paisaje era un elemento nulo, ya que su principal característica era el rechazo a la tradición canónica de la estética artística a través collage.



Figura 9: Puente de Westminster. (1905). Derián, A. Recuperado de: <https://www.pinterest.es/pin/449867450254309007/>

Hubo, sin embargo, otras vanguardias donde el paisaje sí era un elemento importante. En el fauvismo la principal inquietud era el uso del color puro, por lo que muchas de sus composiciones abordan al paisaje como elemento primordial. Para la composición de las obras en esta vanguardia, era necesario realizar un estudio de los elementos que se podían apreciar. Esta última idea es también utilizada en las demás vanguardias. En esta obra se puede apreciar un paisaje de ciudad, no existe un acercamiento realista como en las obras analizadas anteriormente, pero sin embargo adopta al paisaje en su plano compositivo. Sugiere las formas de los objetos y el lugar que ocupan en el espacio.

Entre los nuevos medios a los que he hecho referencia en el Siglo XX, se puede contar a la fotografía como un soporte importante en la creación de paisajes, con este medio el artista lograba un realismo absoluto en su creación, lo que permitió a la pintura explorar otros espacios de experimentación. El uso de la fotografía para representar el paisaje logró establecer un sentido de serialidad y al mismo tiempo, la creación de una

imagen única, capaz de mostrar las distintas formas de un mismo objeto. Hay que pensar que dentro de estos nuevos medios también se ubicó la imagen en movimiento; en este contexto, el paisaje también adquirió un valor más importante ya que se pusieron en consideración locaciones de filmación y espacios reales y no reales para ambientación.



Figura 10: Clearing Winter Storm. (1940). Fotografía. Adams, A. Recuperado de: [https://www.1stdibs.com/art/photography/landscape-photography/ansel-adams-clearing-winter-storm-yosemite-valley-california/id-a\\_429772/](https://www.1stdibs.com/art/photography/landscape-photography/ansel-adams-clearing-winter-storm-yosemite-valley-california/id-a_429772/)

Ansel Adams quien fue miembro del grupo F/64<sup>2</sup> era un fotógrafo que basó su obra principalmente en el paisaje de Estados Unidos y fue creador del sistema de zonas<sup>3</sup> en la fotografía. En esta foto podemos apreciar la cadena montañosa del valle de Yosemite en Estados Unidos. Técnicamente, la fotografía está realizada en blanco y negro con alta saturación; negros y blancos bien definidos y tonos grises intermedios.

<sup>2</sup> El grupo F/64 es un colectivo de fotógrafos originado en San Francisco y que debe su nombre a la menor apertura lograda en una cámara de gran formato y que sería la base de sus composiciones. Este grupo se encontraba conformado por Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston, y Edward Weston

Recuperado el 12 de 12 de 2017 de: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd\\_f64.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm)

<sup>3</sup> Sistema de Zonas es una técnica de exposición fotográfica que consta de 11 zonas en una escala de grises en la que en las zonas más bajas son los colores más oscuros y las más altas los más claros y siendo la 5ta zona es un punto medio de la cual parte todas las texturas de detalle (Sougez, 1981).

Compositivamente, en la fotografía las montañas se alzan a lo largo, llevando el punto de fuga hacia el centro de la imagen, pero limitándola por la montaña que se surge entre la neblina.



Figura 11: Le Voyage dans la Lune. (1902). Video. Méliès, G. Recuperado de: <https://drnorth.wordpress.com/2010/06/10/a-trip-to-the-moon-le-voyage-dans-la-lune/>

En los inicios del cine, existía la necesidad de ambientar los acontecimientos de los filmes; más aún si los lugares donde se desarrollaban las historias, no existían. En este contexto, los paisajes eran compuestos por los directores como escenografías teatrales, y aunque no son obras pictóricas ni fotográficas, se puede decir que los primeros cineastas componían imágenes paisajísticas para sus filmes.

Para este análisis he tomado una imagen del filme *El Viaje a la Luna* (1902) de Georges Méliès. En este caso, imaginar un paisaje lunar y plasmarlo en la película, requería de la creatividad del equipo de filmación y de la elaboración de un paisaje que permitiera la interacción de los actores con el espacio, pero que también atraiga al espectador visualmente. Generar un lugar artificial, como este, podría estar relacionado con prácticas como crear jardines artificiales en interiores; se trata de una manera de ambientar un lugar que, por lo general, no se lo puede encontrar en la naturaleza. En

esta imagen podemos apreciar un paisaje, que puede describirse como surreal, en medio de una cueva donde existe una cascada y flora, mucho más grande de lo normal, lo que permite al espectador imaginar que está presenciando una escena que sucedió fuera de este planeta.



Figura 13: Charleroi-Montignies. (1971). Fotografía-Collage. Becher, B&H. Recuperado de:  
<https://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>

Las tipologías de Bernd y Hilla Becher constituyen un referente para este proyecto. Se trata de capturar las imágenes de un mismo tipo de objeto que tienen distintas formas pero que se encuentran en su espacio de convivencia cotidiano. La variedad de formas de un objeto construido con la misma finalidad, evidencia las diferencias en la mirada estética de los individuos que los construyeron. Esta variedad también se da en la creación de obras artísticas donde predomina la idea del paisaje y el sentido del cambio metamórfico de los objetos a través del tiempo.

En esta serie tipológica se pueden apreciar unas estructuras industriales de aspecto muy similar, pero con formas diferentes. Estas estructuras podrían ubicarse en la categoría de paisaje industrial por sus formas escultóricas o monumentales, que son

capaces de evidenciar la posibilidad humana de variar con distintas formas a un mismo objeto.

Para el periodo contemporáneo el paisaje ya no requería ser representado como una realidad naturalista y se hace presente la idea de la intervención visual del paisaje por parte de los artistas. El *Land-art*, por ejemplo, es un proceso artístico en el que el artista interviene el entorno, ya sea el paisaje natural o el espacio público, generando una nueva propuesta. Sin embargo, el acto de intervenir un espacio es mucho más antiguo que el término *Land-art*; desde el momento que se pensó en crear y decorar jardines, ya existen indicios de esta idea. No obstante, es en la contemporaneidad que los artistas llevan esta intervención a gran escala, con la idea de comunión entre el entorno y el arte, utilizando a la naturaleza para la creación de las obras para que está también sea parte de las intervenciones. Estos procesos refuerzan la idea de que el hombre forma parte de un todo que ya se había considerado siglos atrás. “La grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite denominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto” (Hauser, 1973, pág.15).



Figura 12: Valley Curtain. (1970). Land-Art, Claude, C&J Recuperado de:  
<http://christojeanneclaude.net/projects/valley-curtain>

Otro referente importante para esta investigación es la obra de Christo y Jeanne Claude (1969-2005). Estos artistas basan su propuesta en una serie de intervenciones en

centros urbanos y espacios abiertos, se trata de una serie de *Land-art*, que alterna la visualidad del paisaje y el comportamiento humano en torno a sus obras. Para esta tesis es interesante la interacción que tienen las personas que habitan un sector, con los elementos que componen la obra; esta relación genera una convivencia entre el entorno y sus habitantes, además se produce un cambio visual en el paisaje y la incertidumbre del espacio habitado intervenido. En esta obra se puede observar una gran tela que cruza de una montaña hacia la otra, atravesando la carretera e impidiendo a los espectadores observar que es lo que hay más allá.



Figura 14: Aéreas, K.A.P: Malteras. (2001/2004). Fotografía. Pastorino, E. Recuperado de: <http://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazareaskap.html>

En el contexto latinoamericano, se encuentra la obra de Esteban Pastorino, quien basa su producción principalmente en el paisaje tanto urbano como rural. Con un método de exploración particular, este artista indaga en los espacios olvidados de los paisajes a través de la fotografía. En esta obra se puede apreciar una vista aérea de un paisaje industrial. La imagen está fotografiada de tal manera, que este gran espacio se

asemeja a una pequeña maqueta. El enfoque puntual de la profundidad de campo<sup>4</sup> permite este efecto en el que, a pesar de que el espacio sea tan grande como un parque industrial, se crea la ilusión de que es un espacio pequeño, a la vista del espectador.



Figura 15: Atlas S/N. (2004). Acrílico sobre soporte. Sanchez, F. Recuperado de: <http://www.fernandovicente.es/pinturas/atlas/>

Otro referente para esta investigación es la obra de Francisco Vicente, específicamente, su serie Atlas. Se trata de una intervención artística de mapas antiguos, en donde el artista genera una reinterpretación subjetiva de la forma de los elementos que ahí encuentra. Descomponer los objetos para recomponerlos, constituye una valoración interpretativa interesante. Este ejercicio se realiza desde la asociación de los componentes histórico-temporales de los elementos plasmados en imágenes, esta acción involucra el hecho de reconstruir materiales antiguos y frágiles. Este artista hace intervenciones en una colección personal y utiliza la figura humana en la mayoría de sus obras. En esta obra se puede apreciar a un cráneo humano fragmentado en distintas partes que está dibujado sobre un *mapamundi* del continente africano, europeo y parte del asiático.

---

<sup>4</sup> **Profundidad de Campo** es el espacio de enfoque de una cámara, que se da principalmente con la medida de apertura del diafragma.

## Capítulo 3: Espacios Duales

### 3.1 Producción artística

El paisaje es una construcción compleja que va más allá del hecho de ser un objeto perteneciente a la naturaleza o configurado por el ser humano. Maderuelo (2007) dice que el paisaje se origina cuando los elementos contemplables se enlazan, es decir, cuando la naturaleza y la construcción mental originada desde los fenómenos culturales, llegan a ser uno solo. Esta investigación propone un acercamiento al tema del paisaje que se deriva de la hibridación del individuo desde el punto del ser humano natural y el ser cultural como la conjunción que propone Maderuelo (2007) del paisaje en el individuo.

La producción artística de esta investigación se ha dividido en tres partes.

1. La primera es la búsqueda del sentido de naturalidad y de lugar del individuo dentro de la ciudad de Quito; esto se ha configurado a partir de la reconstrucción de memorias y recorridos en ciertos lugares de la ciudad. El objeto visual de este proceso será la elaboración de un autorretrato dibujado en la ciudad de Quito a través de un dispositivo GPS.
2. La segunda parte trata sobre el reconocimiento de las dinámicas sociales y culturales que me rodean como individuo y que rigen la ciudad; esto ha llevado a un reconocimiento del paisaje desde la historia del arte para poder ubicar cómo se ha interpretado este tema dentro del campo artístico, y qué se deriva del dialogo generado en los dos primeros capítulos de esta tesis. Para realizar esta reflexión se considerará el periodo comprendido entre el siglo XVII y la contemporaneidad, ya que desde este siglo Quito fue adquiriendo y modelando sus dinámicas socioculturales.
3. La tercera parte es la construcción unificada de las dos primeras partes. Me refiero a la experimentación que se realizó para descubrir la técnica artística adecuada y que serán presentadas como el producto del sujeto híbrido; haciendo referencia a la idea planteada en esta introducción por Maderuelo (2007).

En la primera parte realicé una búsqueda de recursos visuales como son fotografías, videos, pinturas y mapas. Estos recursos los utilicé como referencia para delimitar el problema principal en lo que se refiere a periodo histórico. En esta búsqueda también hice una investigación de mapas que complementó la ubicación del espacio para los que

fueron creados. El objetivo con este ejercicio era asociar estos materiales con el uso del paisaje en determinados momentos históricos, para después ponerlos en diálogo con el paisaje contemporáneo.

Comencé desde la delimitación del espacio de trabajo; los espacios elegidos se encuentran en las periferias y zonas rurales de la ciudad de Quito. En cada uno se identificó un elemento específico de hibridación, entendida como el punto donde se mezclan ciertos aspectos urbanísticos, como construcciones y elementos culturales de la ciudad. Además, se utilizó las imágenes de los espacios naturales que no han sido intervenidos para realizar una sola fotografía que sirvió para un posterior registro a manera de diario de campo.



Figura 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24: foto registro de espacio, 2016

Luego, realicé una exploración de los soportes visuales que podrían funcionar para realizar el trabajo artístico. Con la temática y el planteamiento cartográfico de la zona, se ubicaron puntos de hibridación que permitieron el desarrollo del proyecto. Este proceso lo realicé a través de recorridos y trazos de mapas a manera de colage para poder ubicar mejor los espacios híbridos



Figura 25, 27, 28: registro fotográfico de proceso, 2016.

Figura 26: registro recorrido en mapa GPS 2016

Como ya he dicho, realicé una búsqueda de mapas que datan desde el siglo XVII hasta el XX en el Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, Fondo de Salvamento (FONSAL) y la Biblioteca Nacional Eugenio Espejo en la CCE. La intención de esta búsqueda era determinar referentes de construcción geográfica para la obra artística. Estos mapas fueron seleccionados por su calidad estética y también por el uso de las representaciones y simbologías que se utilizaban en la época para evidenciar los espacios urbanos y zonas naturales que se podían apreciar en el paisaje, así también como la representación visual de los elementos y orientación geográfica de las zonas cartografiadas.

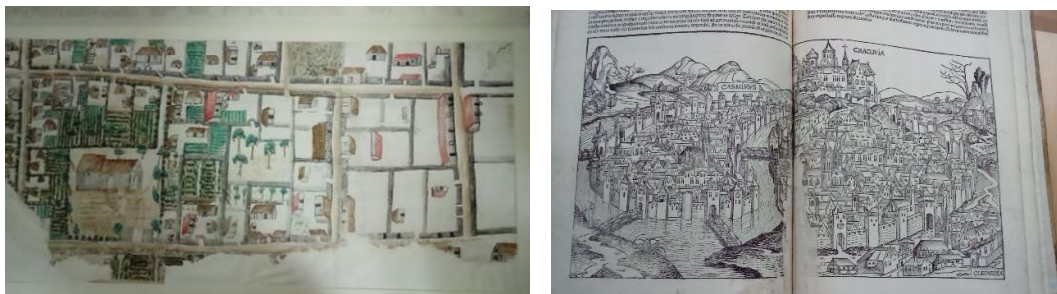


Figura 29, 30 fotografías mapas Fondo Jijón y Caamaño

Fue interesante saber que estos mapas fueron realizados por artistas que acompañaban a las expediciones y que los creaban con la intención de que sean de utilidad para para los viajeros y científicos al ubicar los espacios que visitaban en el país. Entonces, no existía otro medio que sirviera como referencia geográfica. Estos mapas fueron un aporte para esta obra ya que ayudaron a determinar la estética empleada en la construcción de los mapas de autorretrato y también como un referente por su utilidad. Estos documentos permitieron ubicar los elementos que son comúnmente visibles dentro del cotidiano, pero que muchas veces pasan desapercibidos.

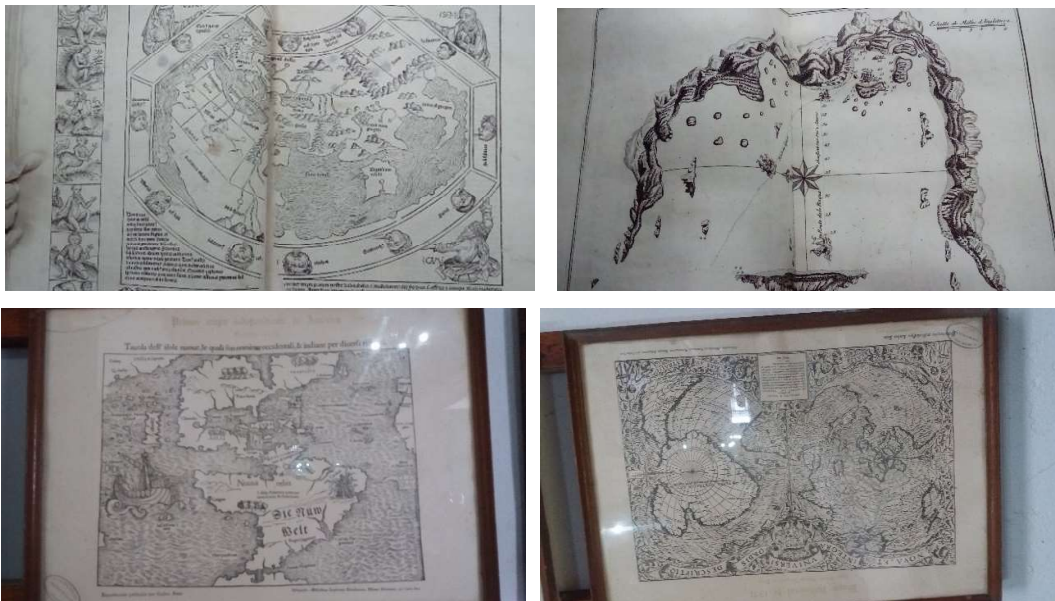


Figura 31, 32: registro fotográfico mapas Fondo Jijón y Caamaño

Figura 33, 34: registro fotográfico mapas Convento de la Popa, Cartagena

Junto con la búsqueda de mapas, se realizó una exploración en el archivo fotográfico del Fondo Jacinto Jijón y Caamaño con respecto al uso de la fotografía de paisaje del siglo XIX. Este registro aportó de manera contextual a la investigación, en la medida que este soporte podía plasmar fielmente los objetos que se encontraban dentro del paisaje entre los que se pueden contar el posicionamiento de la luz.



Figura 35, 36, 37, 38: registro fotográfico del fondo fotográfico Jijón y Caamaño

Paralelamente se generó un registro fotográfico de los espacios que se consideraron como híbridos, dibujos de mapas de recorrido y elementos característicos de las zonas. El uso de la fotografía para este registro se debe a las cualidades realistas que permite este soporte ya que logra una breve referencia espacial del sitio de recorrido, además por sus cualidades cromática que posteriormente se plasmarían en dibujo. Se utilizó este soporte porque permite evidenciar mi estado de sensibilidad en el ambiente y demuestra ciertos elementos que están en constante cambio y que no pueden ser representados en la fotografía; el dibujo permite el uso de aspectos creativos dentro de la creación de los mapas. Estos dos soportes —la fotografía y el dibujo— sirvieron para crear bocetos de los objetos que están incluidos en la obra final.



Figura 39, 41: foto registro de espacio 2016

Figura 40, 43: mapa topográfico de Quito, zona El Trébol - La Tola

Figura 42: mapa de Quito fondo Jijón y Caamaño

Para registrar la ruta de recorrido, se utilizó como soporte un dispositivo GPS que marcó la ruta en tiempo real, a medida que se recorría las periferias. Mientras se realizaban los recorridos, el dispositivo permitía marcar los sitios en donde se realizaban las fotografías y dibujos, logrando así el primer boceto del autorretrato a escala 1:2000. Este trabajo ubicó los límites de expansión territorial de la ciudad de Quito, en donde se evidenciaba la relación entre el espacio urbano y rural con claro contraste de población dentro del contexto híbrido de este paisaje y el estado personal de habitar el paisaje en un espacio de tiempo.

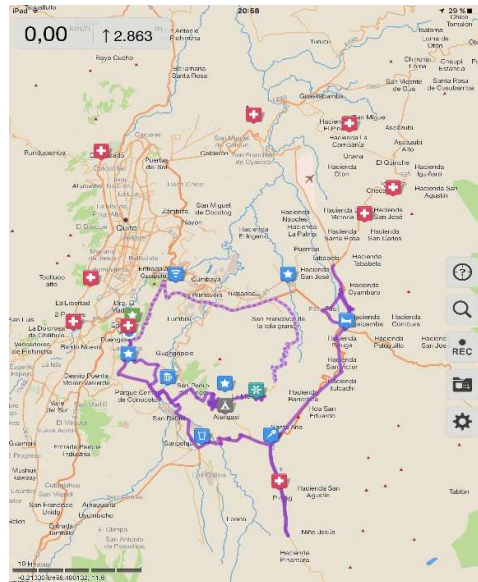


Figura 43: mapa GPS de registro recorrido 2016

Se inició el desarrollo del proyecto con la elaboración de los mapas de autorretrato a partir del dibujo con tinta, con la idea de que sean plasmados en lienzos a escala 1:5 de los mapas. A partir de la práctica con estos elementos, la resolución final de esta indagación se vio alterada y plasmada en otro producto que es la construcción de un autorretrato en la ciudad a través de recorridos con un dispositivo GPS.

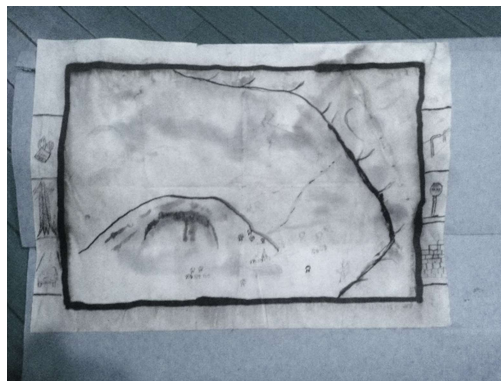


Figura 44: Registro diario de campo 2016

La propuesta de la creación de un autorretrato en la ciudad tiene que ver con la idea del sujeto híbrido, es decir, con la idea del sujeto urbano que mantiene una pertenencia recíproca entre la ciudad y el individuo (yo), como parte de un espacio urbano en donde habito. Para la elaboración del mapa final, se utilizó un medio digital con un total de 37 imágenes de GPS para lograr una definición adecuada para una proyección.

En este mapa se dibuja el contorno del autorretrato que surge a partir del recorrido realizado por toda la ciudad. Mientras se desarrollaba este mapa digitalmente, se creó un parche multimedia con MAX/MSP para el desarrollo de una *Reactable* generando así una interactividad con el mapa.

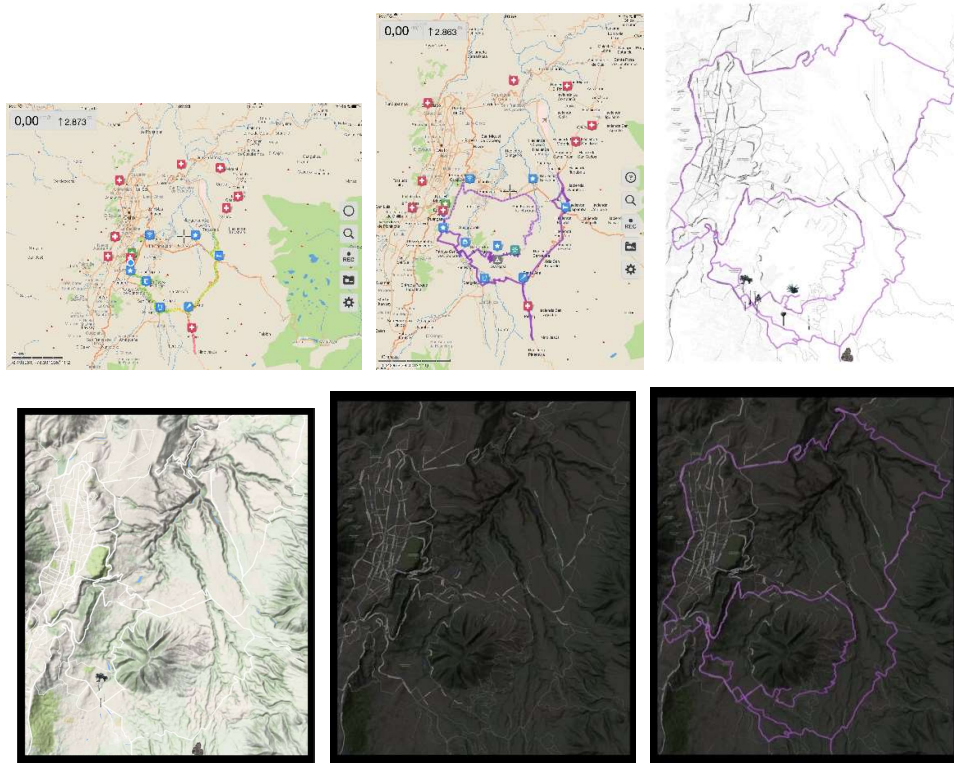


Figura 45, 46, 47, 48, 49, 50: registro recorrido y obra 2016

Esta *Reactable* cuenta con fichas que permiten el movimiento de los objetos que se encuentran en la proyección. Estas fichas están hechas con arcilla y formas distintas representando a los rasgos faciales y que despliegan información de los espacios híbridos, y desplazamiento del mapa dentro de la proyección. Este proceso tuvo lugar en la exposición de egreso en Julio de 2016 en el Museo de Arquitectura Ecuatoriana.





Figura 51, 52 ,53, 54, 55: registro exposición de obra de egreso 2016

Debido a un inconveniente con el software de producción visual, me vi en la necesidad de cambiar el soporte donde realizar el proceso final de esta investigación. Pensé en la posibilidad de un montaje de máscaras de yeso intervenidas con mapas topográficos de zonas específicas de Quito. Sin embargo, debido a la mala calidad del yeso en el positivado, este proceso no se pudo realizar.



Figura 56: registro obra fallida 2017

Como resultado final decidí realizar varias intervenciones en mapas de la ciudad de Quito desde 1700 hasta los más actualizados, (el uso de mapas históricos entran como una asociación hacia el desarrollo de la memoria personal, dentro del concepto), contando con mapas plenamente cartográficos como los del Instituto Geográfico Militar (IGM); mapas autorales como el de Dionisio de Alcedo Herrera (1734), en donde la creación del mapa parte desde el dibujo tradicional; el de Antonio Gil (1914) en donde

se puede evidenciar el desnivel de las montañas de Quito a través de la topografía y el de Leonardo Echeverría Andrade (1944), que se acerca mucho más a los mapas modernos. La selección de estos mapas es dada por el crecimiento siglo por siglo y con especial énfasis desde el año de 1920, en donde la ciudad empieza un crecimiento significativo, mientras se toma en cuenta que cada uno de estos mapas muestra cómo se va desarrollando el crecimiento de la ciudad a lo largo de los siglos.

Decidi empezar las intervenciones a partir de una técnica de impresión fotográfica alternativa conocida como goma bicromatada. Este proceso tuvo una dificultad debido a las condiciones climáticas, ya que es necesario luz ultravioleta proveniente del sol para su positivado. Sin embargo, se sometió a estas imágenes a un proceso alternativo de positivado, a través de luz ultravioleta artificial. Sin embargo, este y otros factores como la acidez, el tratamiento del papel y el tamaño que permite la composición de las obras, impidieron la realización del proyecto en este soporte.



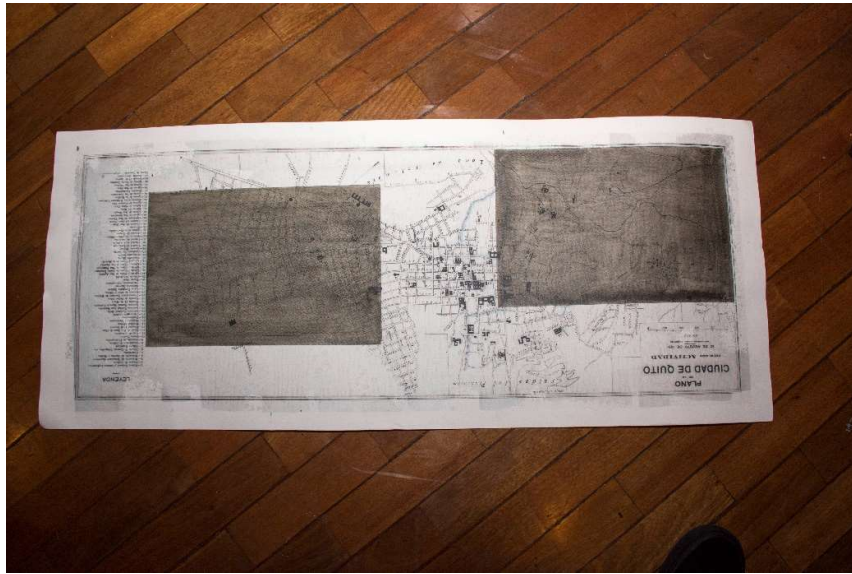


Figura 57, 58, 59, 60, 61: registro obra fallida 2017

A partir de estos inconvenientes, decidí que la mejor forma de intervenir los mapas sería a través de la fotoserigrafía. Este proceso resultó ser el más idóneo para realizar esta parte de la obra ya que permitía una mejor visualización de los elementos, además de la capacidad de abarcar la fotografía como el proceso de reconocimiento de la memoria personal a través de los distintos sitios de la ciudad en donde se desarrolla mi habitar. Así en ocho mapas seleccionados de la ciudad de Quito, se realizó un total de 25 impresiones serigráficas divididas entre los 8 mapas —sin contar con errores y malas impresiones.

La unión entre estos mapas como antecedentes y la intervención de las serigrafías en la obra final es dado a la idea de “el ser híbrido”: los mapas como un objeto de memoria colectiva perteneciente al ser urbano y las serigrafías como objeto de la memoria personal, perteneciente al ser natural.

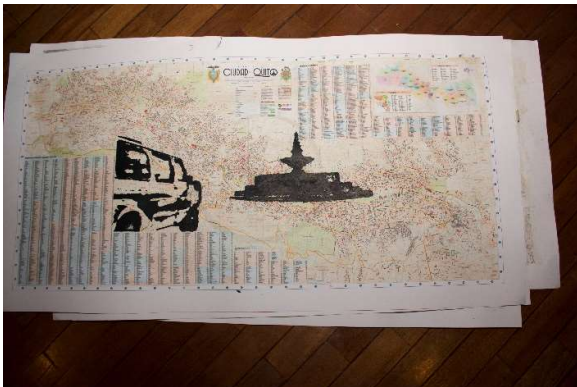


Figura 62, 63: registro obra 2017

Durante la etapa de creación, solicité varias veces el espacio del taller de grabado en la PUCE, pero por motivos de remodelación de este espacio tuve que improvisar un cuarto oscuro para poder sensibilizar las mallas.



Figura 64: registro proceso obra fina 2017

El proceso duró alrededor de 6 meses, debido a retrasos en presupuestos, errores de impresión y disponibilidad de material. Sin embargo, la adaptación de un espacio específico para un uso distinto sirvió como un proceso creativo para la elaboración de un taller de artista.



Figura 65: registro obra fina 2017

Paralelo a esta parte de la producción, realicé un video que evidencia el espacio recorrido en la construcción del autorretrato, utilizando la idea de un soporte digital similar al de la *Reactable*. Esta pieza de video tiene una duración de 2 minutos y dos secciones evidentes: la primera en la que narra un escrito personal a manera susurro mientras se presentan imágenes con un sentido onírico. La segunda parte habla de la

idea de naturalidad del ser humano; lo primordial en esta segunda parte es la visualidad acompañada de un ritmo respiratorio semejante al de una caminata.

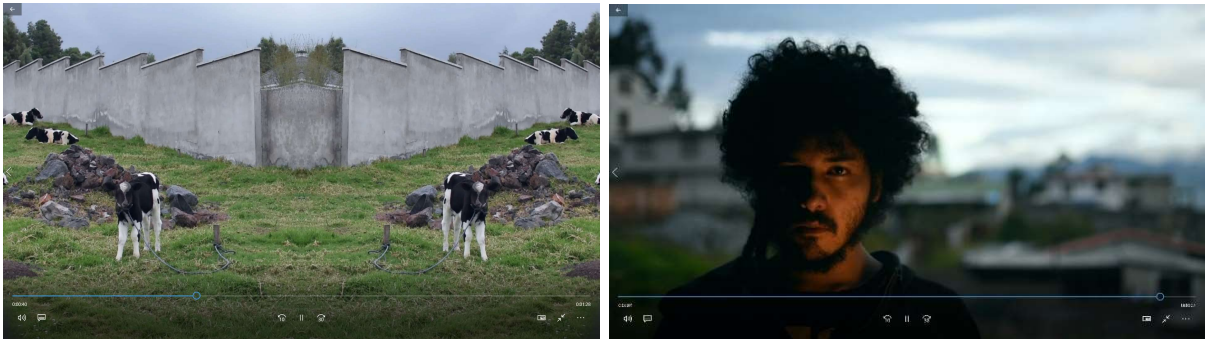


Figura 66, 67: frames del video de obra final 2017

La relación que guarda esta pieza con el “ser híbrido” es evidenciada en cada una de las secciones: en la primera parte muestra la hibridación desde los elementos visuales y el como un subconsciente perteneciente al ser natural que solo mira y asocia, guardando los elementos necesarios en la memoria a través del estado onírico; contraponiéndolo con el audio hablado, haciendo énfasis en el lenguaje como un elemento perteneciente al individuo social (ser urbano). En la segunda parte los papeles se invierten, es decir, el ser natural ahora es pate del audio a través de la respiración como acción natural, y los elementos visuales se vuelven más reales, asociándolos como elementos visuales dentro del cotidiano del ser urbano; levando así a la unión de estas dos secciones a ser complementadas e interpretadas una con otra como el ser híbrido en sí.

### 3.2 Exposición Final

Para la exposición final escogí al espacio de exhibición llamado El Patio del Arupo debido a que reunía las necesidades expositivas y museográficas de la obra. La difusión se la realizó a través de las redes sociales, también se imprimieron unos cuantos afiches que fueron ubicados en las afueras del local de exhibición. El afiche lo realicé con un negativo de las impresiones en serigrafía expuestas.



Figura 68: afiche de exposición

El proceso de montaje inició 3 días antes de la inauguración debido a que existía una exhibición previa. En el primer día de montaje realicé el cálculo de las dimensiones de las obras y las paredes para un montaje adecuado de las obras enmarcadas.



Figura 69, 70, 71, 72: montaje de obra 2017

En el segundo día de montaje se realizó la instalación en el espacio destinado a la proyección de video: se cubrió las entradas de luz con tela negra y el sitio de proyección con tela blanca para la correcta visualización; también se realizó la instalación del vinil informativo en la pared de entrada a la muestra.



Figura 73, 74, 75, 76: proceso de montaje

En el último día de montaje se afinaron algunos detalles finales, como el nivel de los cuadros y montaje de las cedulas y el logo final de la exposición.

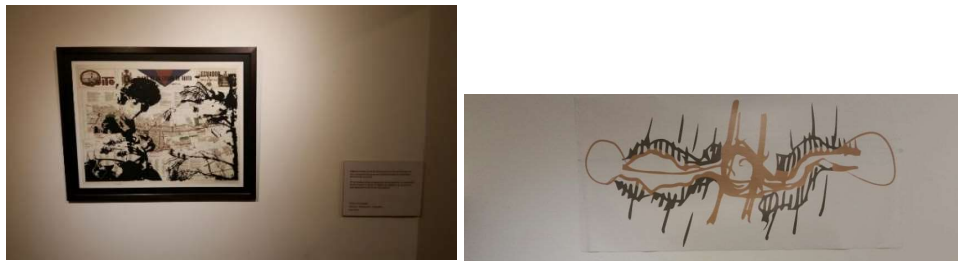


Figura 77, 78: montaje final de obra

La inauguración de la exposición se la realizó el miércoles 8 de noviembre de 2017 a las 19H00, con alrededor de 30 invitados, se dio una pequeña bienvenida además de un brindis, por parte del director del lugar, la Carrera de Artes Visuales y mi persona como expositor. La muestra permaneció abierta hasta finales del mes de noviembre.

### 3.3 Conclusiones

Este proyecto me ha permitido identificar un concepto más elaborado de lo que llega a ser el paisaje dentro de nuestro tiempo. Durante mucho tiempo he entendido el paisaje como un elemento que es parte de un agente externo al individuo que lo aprecia. Sin embargo, gracias a varias investigaciones contemporáneas hechas por los autores citados en la primera parte de esta tesis, he descubierto que el individuo forma parte del paisaje como una composición de paisaje y que, sin el ser humano, el paisaje se queda solamente en un elemento vacío.

Comprender que el paisaje es formado a partir de la relación individuo-entorno, me ha permitido adquirir un pensamiento acerca de la dualidad del individuo tanto natural como social, a esto he denominado “ser híbrido”. La hibridación del ser es un factor potente en la determinación de un individuo en el entorno social y también en su naturalidad, determinando la forma de convivencia en los distintos escenarios en los que habitamos y nos encontramos en nuestro cotidiano, además de la necesidad de búsqueda del individuo natural en los espacios en los que desarrollamos nuestras vidas.

El desarrollo de esta tesis me ha servido como un instrumento de autodescubrimiento en tanto a la memoria levantada en la investigación y a las capacidades creativas. También he logrado asociar algunos conceptos vigentes dentro de la sociedad contemporánea y los he podido relacionar con hechos de memoria personal y colectiva en un periodo de tiempo que va más allá del periodo de conciencia personal.

Esta investigación también me ha permitido conocer cómo son las dinámicas sociales en la ciudad. Si el individuo forma parte de su entorno, entonces el comportamiento de la sociedad y la creación de la historia cultural del individuo y del entorno, son elementos primordiales en su configuración y en la configuración de la ciudad. Sus habitantes son los principales artífices que van a componer el paisaje en un determinado espacio y tiempo.

Con el planteamiento de constitución de la ciudad, pude identificar la asociación de las composiciones urbanísticas con relación a las necesidades sociales de la ciudad. Estas necesidades son dadas por el periodo en el que vivimos. En este caso, las

necesidades de la ciudad se basan en el poder económico. Por esto, en el apartado sobre la modernidad en el contexto sociocultural de esta tesis, se menciona el proceso de acoplamiento de los pueblos aledaños a la ciudad de Quito que ha hecho crecer a la ciudad de una forma longitudinal.

Esta investigación también me ayudó a identificar la evolución del uso del paisaje en la historia del arte. Con esta investigación encontré información sobre el paisaje en occidente, su nacimiento desde el fin del periodo del oscurantismo teológico y su apertura al proceder humanístico en el renacimiento. Esta evolución del paisaje en el arte lo llevó a un desarrollo de composición y descomposición perfeccionista, pasando por la creación realista e idealista del romanticismo, hasta la ocupación del color puro en las vanguardias. Este recorrido culmina en el periodo contemporáneo, con la adaptación hacia los nuevos medios, en donde llega a ser un elemento mucho más grande que el mismo individuo.

En relación con el ser híbrido, ubiqué al paisaje como un elemento importante de convivencia armónica en un espacio natural y como aquello que forma parte de nuestra cotidianidad individual. El desarrollo social y cultural también constituyen una parte importante en la forma de percibir el paisaje, ya que como dice Maderuelo, “parte de una construcción mental que se origina desde los fenómenos culturales” (Maderuelo, 2007, pág. 12). En este sentido el paisaje llega a ser un elemento clave para el desarrollo de la personalidad de cada uno de los individuos que lo habitan, y puede llegar a ser interpretado y concebido a través del procesamiento de recuerdos dados en la realidad y en los sueños. El individuo es quien observa y habita el paisaje y al mismo tiempo forma parte de él desde una temporalidad determinada por el espacio y tiempo en la que el individuo coexiste con su entorno.

## Bibliografía

### Textos:

- Achig, L. (1983). *El Proceso Urbano de Quito*. Quito: Tercer Mundo.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del Espacio Habitado*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Bernardi, R. B. (Agosto de 2009). La ciudad y la urbanización. *Revista digital Estudios Historicos*, 14.
- Berque, A. (1997). El Origen del Paisaje. *Revista de Occidente*, 9.
- Brotton, J. (2012). *Historia del Mundo en 12 Mapas*. Bogotá: Debate.
- Eduardo Kingman Garces. (1992). *Ciudades De Los Andes: visión histórica y contemporánea*. Quito: Ciudad.
- Foster, H. (2006). *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Gaddis, J. L. (2002). *EL PAISAJE DE LA HISTORIA: Cómo los Historiadores Representan el Pasado*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Galofaro, L. (2003). *Artsapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Geoffrey y Susan Jellicoe. (2000). *EL PAISAJE DEL HOMBRE: La Conformación del Entorno Desde la Prehistoria Hasta Nuestrso Días*. Barcelon: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Gombrich, E. (1996). *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon.
- Harvey, D. (1979). *Urbanismo y desigualdad Social*. Mexico D.F.: Siglo Vintiuno.
- Harvey, D. (2012). *Ciudades Rebeldes*. Madrid: Akal.
- Hauser, A. (1962). *Historia Social de la Literatura y el Arte* (4ta edición ed.). Madrid: Guardarrama.
- Roger, A. (2007). *Breve Tratado Del Paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva .
- Hauser, A. (1973). *Introduccion a la Historia del Arte*. Madrid: Guardarrama.
- Heidegger, M. (1951). *Construir, Habitar, Pensar*. Darmstadt.
- Luna, J. J. (1984). *CLAUDIO DE LORENA: Y El Ideal Clásico de Paisaje en el Siglo XVII*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.
- Maderuelo, J. (2007). *Paisaje y Arte*. Madrid: ABADA Editores.
- Maderuelo, J. (2008). *Paisaje y Territorio*. Madrid: ABAADA Editores.
- Ortega y Gasset, J. (1923). *El Tema de Nuestro Tiempo*. Madrid: Calpe.
- Quijano, A. (1997). *Dependencia, Urbanización y Cambio Social en America Latina*. Lima: Mosca Azul.

Sougez, M.-L. (1981). *Historia de la Fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.  
 Publitécnica, Varios Autores. (1984). *Pintores Ecuatorianos: Joaquín Pinto*. Quito:  
 Editora Andina.

### **Digitales:**

Hostetler, L. (Octubre de 2004). *The Metropolitan Museum of Art*. Obtenido de The  
 Metropolitan Museum of Art Web Site:  
[https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd\\_f64.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm)

Cortéz, R. (8 de Diciembre de 2015). *Grupo El Comercio*. Obtenido de  
 ElComercio.com: [http://www.elcomercio.com/actualidad/expansion-urbana-  
 quito-data-poblacion.html](http://www.elcomercio.com/actualidad/expansion-urbana-quito-data-poblacion.html)

biografías y vidas. (2004). *Biografías y vidas*. Recuperado el 20 de 10 de 2015, de  
 Biografías y vidas: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/christo.htm>

CGVIT. (7 de 2 de 2015). *Arte de ayer y hoy*. Recuperado el 25 de 10 de 2015, de Arte  
 de ayer y hoy: [https://arteayeryhoy.wordpress.com/2015/02/07/land-art-christo-  
 y-jeanne-claude/](https://arteayeryhoy.wordpress.com/2015/02/07/land-art-christo-y-jeanne-claude/)

Christo and Jeanne-Claude. (2015). *Christo and Jeanne-Claude*. Recuperado el 3 de 11  
 de 2015, de Christo and Jeanne-Claude: <http://christojeanneclaude.net/>

Museo Nacional del Prado, Pilar Silva Maroto. (19 de Julio de 2017). *Museo Nacional  
 del Prado*. Obtenido de [ttps://www.museodelprado.es:  
 https://www.museodelprado.es/recurso/jardin-de-las-delicias-el-el-  
 bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e](https://www.museodelprado.es:https://www.museodelprado.es/recurso/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e)

Sanchez, F. V. (3 de Julio de 2017). *Fernando Vicente Artist*. Obtenido de fernando  
 vicente: <http://www.fernandovicente.es/>

Universidad Francisco Marroquín, Julián González Gómez. ( 2008). *Universidad  
 Francisco Marroquín*. Obtenido de educacion.ufm.edu:  
[https://educacion.ufm.edu/claude-lorrain-puerto-con-el-embarque-de-la-reina-  
 de-saba-oleo-sobre-lienzo-1648/](https://educacion.ufm.edu/claude-lorrain-puerto-con-el-embarque-de-la-reina-de-saba-oleo-sobre-lienzo-1648/)

Artnet Worldwide Corporation. (2015). *Artnet Worldwide Corporation*. Recuperado el  
 23 de 10 de 2015, de Artnet Worldwide Corporation:  
<http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>

### **Otros:**

Burtynsky, E. (Dirección). (2006). *Manufactured Landscapes* [Película].