

la

Un
faro
a tientas

Proyecto N.A.S.A.(L)
Mauricio Aguirre
Director

(+ 593) 999111980
mao@nasal.pe
artsy.net/proyecto-nasal

Mother Gallery
Proyecto N.A.S.A.(L)
Santana Lofts, local 1 Planta Baja
Puerto Santa Ana, Gye, Ecuador

Un faro a tientas
Exposición de NHormiga
Ruth Cruz, Lisbeth Carvajal, Liliana García, Daya Ortiz

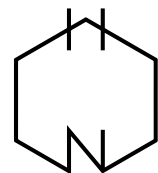
Ana Rosa Valdez
Curaduría y textos

Portada:
Irina Liliana García Montiel

Diagramación:
Lisbeth Carvajal Vera

Registro fotográfico:
Alexa Goldstein
Lisbeth Carvajal Vera
Daya Ortíz Durán

N.A.S.A.(L)



H O R M I G A

**JUN 03 ~ JUL 03
2021**

Un faro a tientas

Exposición de NHormiga en la galería N.A.S.A.(L)

En los comienzos del nuevo siglo, en el arte producido en Guayaquil, el paisaje y la representación de espacios se produjo a partir de perspectivas críticas con respecto a los repertorios visuales de lo nacional y lo local que imperaron desde el arte decimonónico hasta los últimos coletazos modernistas. Asimismo, el ascenso de visiones cuestionadoras de las dinámicas urbanas, las reconstrucciones histórico-críticas de los lugares y el interés en los espacios que albergan memorias sociales tuvieron protagonismo en ese período. A finales de la década del 2000, el agotamiento de estos temas dio como resultado que los años posteriores se caracterizaran, entre otras líneas de exploración artística, por la búsqueda de espacios, lugares y territorios posibles, de la mano de la ficción especulativa, las memorias personales, los afectos, las elucubraciones introspectivas, los referentes cinematográficos y los lenguajes abstractos. Ruth Cruz, Daya Ortiz, Irina Liliana García y Lisbeth Carvajal comenzaron a producir arte en este contexto, teniendo como base la formación en artes visuales del ITAE –que desde el 2003 se había convertido en el epicentro del arte contemporáneo en el puerto– y, posteriormente, en la Universidad de las Artes.

“La hormiga bajo la almohada”, su primera exposición realizada en Espacio Violenta (2018), le dio un nombre sugerente a la no-colectiva. Esta muestra dejó entrever un posible perfil de grupo en el que resaltaba la contemplación de la naturaleza, las experiencias entre el sueño y la vigilia, las impresiones y memorias sensoriales que escapan a lo verbal, el trabajo con objetos y recuerdos familiares, las evocaciones de la infancia,

los paisajes siniestros... Una multiplicidad de indagaciones estéticas que convergían en sensibilidades afines era lo característico. Desde ese momento, NHormiga emergió como confluencia de singularidades, territorio de laberintos creativos que se entrelazan y de actitudes semejantes frente al sentido de lo artístico. La diferencia como valor simbólico que potencia vínculos dibuja el horizonte de esta agrupación de artistas.

Las exposiciones que vinieron después reafirmaron el espacio de acción de la no-colectiva. “La isla involuntaria”, realizada en Cuenca durante la bienal de 2018, y “Rastro de nhormigas”, que tuvo lugar en la galería Khora de Quito en 2019, impulsaron su joven trayectoria hacia preguntas cada vez más profundas y complejas con respecto a la propuesta artística de sus integrantes. Este proceso también se desarrolló en las exposiciones individuales de cada uno y en exhibiciones colectivas donde han participado; estas prácticas han contribuido a abrir una nueva fase en su trabajo que podemos vislumbrar ahora.

En el proceso de realización de la presente muestra, las zonas liminales han constituido terrenos de encuentro para el grupo de artistas. Lejos de invocar el sentido antropológico de este término, vinculado a los *ritos de paso* que marcan el cambio de un momento de la vida a otro, NHormiga reinterpreta la liminalidad como una circunstancia o espacio de ritualidad sin cruce, en donde se valoriza el “entre” y, consecuentemente, se elude cualquier demanda de transformación definitiva. Sin clausurar una fase agónica de la existencia y sin rasgar aún el velo de lo nuevo, las propuestas actuales de la no-colectiva invitan a experimentar la transición como un legítimo estado de (semi)permanencia.

Las obras que conforman la exposición ponen en suspenso la certeza de mundo proporcionada por las configuraciones geopolíticas que fijan territorialidades y fronteras humanas. De esta manera, las perspectivas de lugar que vemos en las piezas se desplazan hacia los mundos habitados y percibidos por otras especies, los paisajes ficcionales o metafóricos, las cartografías y ecosistemas oníricos, la poética de los micromundos, los lugares alterados por la evocación del recuerdo, las geografías sentimentales, el borde entre la vida y la muerte, las proximidades del espacio sideral. En esas topografías evasivas, conjeturales, que bordean la realidad objetiva, NHormiga encuentra un lugar propio, un espacio que abraza la posibilidad de lo que aún no existe, una heterotopía en ciernes.

Asimismo, las piezas artísticas reelaboran el sentido de múltiples vivencias sin recurrir al registro documental ni presentarse como huellas más o menos claras de la memoria, sino más bien como vagos indicios o juegos ficcionales que fomentan la especulación. En cada obra la fuerza de lo autobiográfico escapa de lo anecdótico: se contiene, como reserva de sentido, en metáforas, alegorías y otras imágenes poéticas susceptibles de ser llevadas por distintos caminos de interpretación.

NHormiga indaga en los usos y derivas poéticas del dato científico, los cruces entre física teórica y teología, las perspectivas multiespecie, la cuestión animal, la potencia imaginativa de los sueños. Recurre a las tecnologías analógicas y digitales con ánimo exploratorio, y despliega sus hallazgos en bitácoras o apuntes que no se ven en la muestra pero inundan los estudios y talleres de sus integrantes. La rigurosidad de estas pesquisas, incluso la obsesión alrededor de ellas, da cuenta de un espíritu de búsqueda que es vital en la práctica de arte.

En sintonía con esa voluntad de reflexión perseverante, el título de la muestra sugiere abandonar la metáfora salvífica del faro e invertir la relación entre navegantes y luz, es decir, entre unos que se han perdido o que deben ser orientados y otro que posee alguna certidumbre o verdad iluminadora. Así, imaginamos un faro que, por exceso o ausencia de claridad, decide dejar su emplazamiento ordinario, su espacio seguro, para arrojarse intuitivamente hacia un lugar que no se puede ver, pero sí palpar. Un faro que hace de su circunstancia liminal una manera de disputar sitio en el mundo.

Ana Rosa Valdez

Curadora de la exposición

Tierra, 3 de junio de 2021

DAYA ORTÍZ DURÁN

Recibimiento de los *peces pesadilla*

En los lindes de la vigilia y el sueño Daya Ortiz se mueve a tientas, siguiendo el rastro de las memorias sensoriales grabadas en el inconsciente y las fibras del cuerpo. Alojadas en intersticios sensibles, las imágenes que se manifiestan en sus obras dan cuenta de pulsiones y huellas que emergen ante determinados estímulos que le afectan y, por consiguiente, son susceptibles de ser elaborados a través de lo artístico. Manifestándose a medias, heridas, sensaciones y deseos se abren paso en la mente consciente de le artista dando lugar a conjeturas de índole diversa. En la perentoriedad de darles forma para resolver lo ambiguo, la función representacional del arte contribuye a visualizarlas de modo exploratorio.

La creación de la serie *Visita a los peces pesadilla* (2017) constituye un intento de dar sentido a las memorias residuales que aparecen en sueños recurrentes de Ortiz, en donde peces gigantes que provienen de aguas profundas invaden arquitecturas y construcciones fantásticas, así como espacios domésticos que tienen una carga afectiva. Al interpretar estas experiencias, recuerdos de la infancia y la adolescencia adquieren otro matiz en la perspectiva del presente.

El procedimiento artístico desarrollado en esas piezas consiste en complejizar sensaciones que difícilmente pueden ser verbalizadas, llevándolas al campo de lo visual para producir significados y narraciones en torno a ellas. En obras recientes, esta práctica adquiere mayor consistencia al incorporar una investigación intuitiva de las especies de las zonas epipelágica, mesopelágica, batial, abisal y hadal de los océanos. Un cúmulo de datos científicos, fotografías biológicas y pistas encontradas en internet resultó provechoso para recrear escenarios en donde se traslapan los ecosistemas oníricos y marinos.

Ambas realidades, así entrelazadas, muestran similitudes por el carácter fantástico que tienen comúnmente sus representaciones convencionales. Los hábitats del fondo del mar suelen presentarse como paisajes de otros mundos, en donde se difuminan leyes que rigen los fenómenos naturales de la superficie. Mientras que las tierras del sueño constituyen por excelencia universos ajenos a los parámetros de la realidad objetiva.

A primera vista *Río fuera de la pecera* y *Fantasía, afantasia, fantasma* muestran imágenes de peces, específicamente un plecostomus y un larva de anguila morena, flotando en un espacio indeterminado; pero los títulos y los textos que acompañan las obras sugieren historias, lazos emocionales, vivencias. La elaboración de ambos dibujos tuvo como antecedente algo que Ortiz se había planteado en propuestas previas, descubrir qué impulsa a estos seres a aparecer reiteradamente en sueños y pesadillas. El propósito ahora es reconocer su presencia en la vigilia, darles paso, entrar en una conversación con ellos. Un ejercicio introspectivo y de autorreflexión anima el gesto de traer al mundo tangible, de una manera que roza lo siniestro, las impresiones que dejaron los animales en su aparición en la experiencia consciente.

En la serie de fotomontajes se realiza una operación semejante. Peces de las zonas superficiales y profundas del océano pululan en lo que parece una casa abandonada, han llegado antes y después de otros habitantes, encuentran sitio entre ruinas y escombros, su presencia confronta las

particularidades de lo doméstico. La elección del lugar no es azarosa ni antojadiza, sino que responde a la relación afectiva de Ortiz con esta vivienda. Una geografía sentimental acoge a los peces que le artista ha rastreado en las profundidades de internet, y que evocan a los personajes de sus sueños.

Curiosamente estas imágenes prefiguran el diseño de una ciudad que podría quedar bajo el agua en un futuro determinado por el cambio climático.



El arpa de su cuerpo en estado larvario anticipa una adulta mandíbula.

Le crecen dos.

Fantasía, afantasia, fantasma

Tinta china, marcador acrílico y de gel sobre papel plano

100 cm x 45 cm

2021



*Por las noches, Río despedazaba los cuerpos de los peces que flotaban boca arriba en la superficie.
Fue el pez más longevo.*

Río fuera de la pecera

Tinta china, marcador de gel sobre papel plano

100 cm x 60 cm

2021



(détalle)



Hadal Abyss

Fotomontaje digital impreso en aluminio

29,7 cm x 42 cm

2019 - 2021



Abyss gallery in the background

Fotomontaje digital impreso en aluminio

29,7 cm x 42 cm

2019 - 2021



Batial

Fotomontaje digital impreso en aluminio
42 cm x 29,7 cm
2019 - 2021



Luego del arribo

Fotomontaje digital impreso en aluminio

42 cm x 29,7 cm

2019 - 2021



Termoclina

Fotomontaje digital impreso en aluminio

42 cm x 29,7 cm

2019 - 2021



Vuelo Epipelágico

Fotomontaje digital impreso en aluminio

42 cm x 29,7 cm

2019 - 2021

RUTH CRUZ MENDOZA

Alojarse nuevamente en el corazón

Ruth Cruz concibe el arte como un juego en donde la imaginación renueva el sentido de sus memorias sensoriales y episódicas surgidas a raíz de eventos emocionales definitorios en su vida. El andar intuitivo y el sondeo de lo que anida en el inconsciente son procedimientos que le permiten reelaborar las señales que el tiempo imprime en su devenir azaroso. En sus obras ella trae a escena sensaciones de experiencias vividas que viajan a través de la materia corporal, y que aparecen circunstancialmente como reverberaciones de algo no resuelto que procura manifestarse. Así, Cruz recupera el sentido etimológico del recordar: hacer que un acontecimiento pretérito vuelva a alojarse en el corazón para ser descifrado, producir gozo o abrigar la nostalgia. Aunque podría parecer que la poética de la artista se inclina hacia lo sentimental, más bien propone que lo sensible sea umbral para la reflexión. Por lo tanto, la “escena” en donde aquellas sensaciones reaparecen es un espacio para sentipensar las imágenes y objetos de su memoria.

Un aspecto esencial de la obra de Cruz es la meditación sobre la ausencia. En su exposición individual “What do you do at home?” (2019) se afianzaron intuiciones exploradas en trabajos iniciales. En las piezas ella

escudriñaba una memoria de su infancia, cuando sus padres emigraron a Estados Unidos en los años noventa e intentaron, sin éxito, llevar a toda la familia a ese país. La experiencia del desarraigo, las fallas de la comunicación a distancia y la disolución de un ideal de familia fueron abordadas de manera emotiva.

Las obras presentes discurren alrededor de una ausencia reciente, una pérdida irreparable que ha llevado a la artista a buscar lo que las ideas filosóficas, las teorías científicas, los conocimientos teológicos, e incluso la ficción especulativa, pueden ofrecer al entendimiento de lo que separa la vida terrenal de la vida eterna. En *Teoría de la abducción*, estas indagaciones dan origen a un esquema especulativo de conceptos e imágenes sobre la existencia después de la muerte física. Estos datos confluyen en un territorio artístico que posibilita la creación de hipótesis dentro de parámetros imaginativos. ¿De qué manera conviven en un mismo plano la teoría de la relatividad especial de Einstein, el concepto de abducción de la ufología o de la ciencia ficción, y la imagen poética de una pluma de ave? Para Cruz, el arte no es un campo de producción de verdad, como sí ocurre con la ciencia y la religión, sino un lugar para amar el conocimiento de manera sensible e intuitiva. Por ello, pueden encontrarse en un mismo escenario la física teórica, la invención conspirativa o literaria y la metáfora de una ausencia.

En *Caída perpetua*, la representación de la pluma adquiere protagonismo para evocar una desaparición, una figura que se desvanece en el aire. El público es quien invoca el recuerdo a través de un mecanismo electrónico que, al manipularlo por medio de una perilla, activa la iluminación de placas de acrílico, en donde varias imágenes de la misma pluma en distintos ángulos han sido grabadas con punta seca. Por lo general, Cruz trabaja con técnicas artísticas tradicionales y tecnologías analógico-digitales, lo cual las vuelve intrigantes y materialmente sugestivas.

En esta obra el significado de una ausencia se desplaza a una imagen

que la artista rememora y que asocia, de forma muy personal, con alguien que se ha ido. En *Cero-G* esa impresión se mantiene pero de una manera distinta. Aquí la pluma se multiplica y dialoga con un triciclo que alude a su infancia, cuando se consolidaron los afectos familiares en la vida de Cruz. La pieza alude al túnel de ingravidez que suele acompañar las ilustraciones ufológicas de la abducción. Especulativamente, ella vincula esta representación con la velocidad de la luz (determinada por la física) y la hipótesis de los antiguos astronautas:

De acuerdo a los relatos de los libros canónicos, las apariciones de seres celestiales están acompañadas de luz, una luz extrema. Según Einstein, la velocidad de la luz es la más rápida que existe. Si pudiéramos viajar a la velocidad de un átomo de luz, podríamos ver todos los tiempos, solo que el futuro lo veríamos borroso. En las apariciones de los profetas, muchos de ellos dicen que se les fueron mostrados todos los tiempos (“Para Dios todos los tiempos están presentes”). Enfocándome en la luz, planteo mi teoría: la abducción (un término empleado en la ciencia ficción y la ufología) es posible según mi conclusión de que la luz (la luz de las apariciones) es un conducto de ingravidez o, más bien, un conducto donde una tecnología superior controla la gravedad, permitiendo así que estos seres celestiales u otros seres (como el profeta Isaías, que fue trasladado sin probar la muerte, entre otros) puedan ascender y descender de la tierra al cielo o al mundo de los espíritus o al paraíso, sin probar la muerte (Ruth Cruz).

Aunque *Cero-G* proviene de estas arriesgadas e ingeniosas conjeturas, la imagen que se observa en la proyección tiene la capacidad de sugerir diversas interpretaciones a partir del despliegue formal de los elementos iconográficos en el campo de representación. Suspendidos en un espacio tiempo impreciso, estas figuras aparecen como señales de un acontecimiento excepcional que transgrede las leyes de la física. El movimiento enigmático de las plumas, que aquí adquieren distintas tonalidades, en su ascensión hacia el fuera de campo, proporciona al conjunto una atmósfera fantástica y esperanzadora. Esta obra refleja cómo el arte puede transmutar incluso las aflicciones más profundas, la nostalgia más lacerante, en energía renovadora.



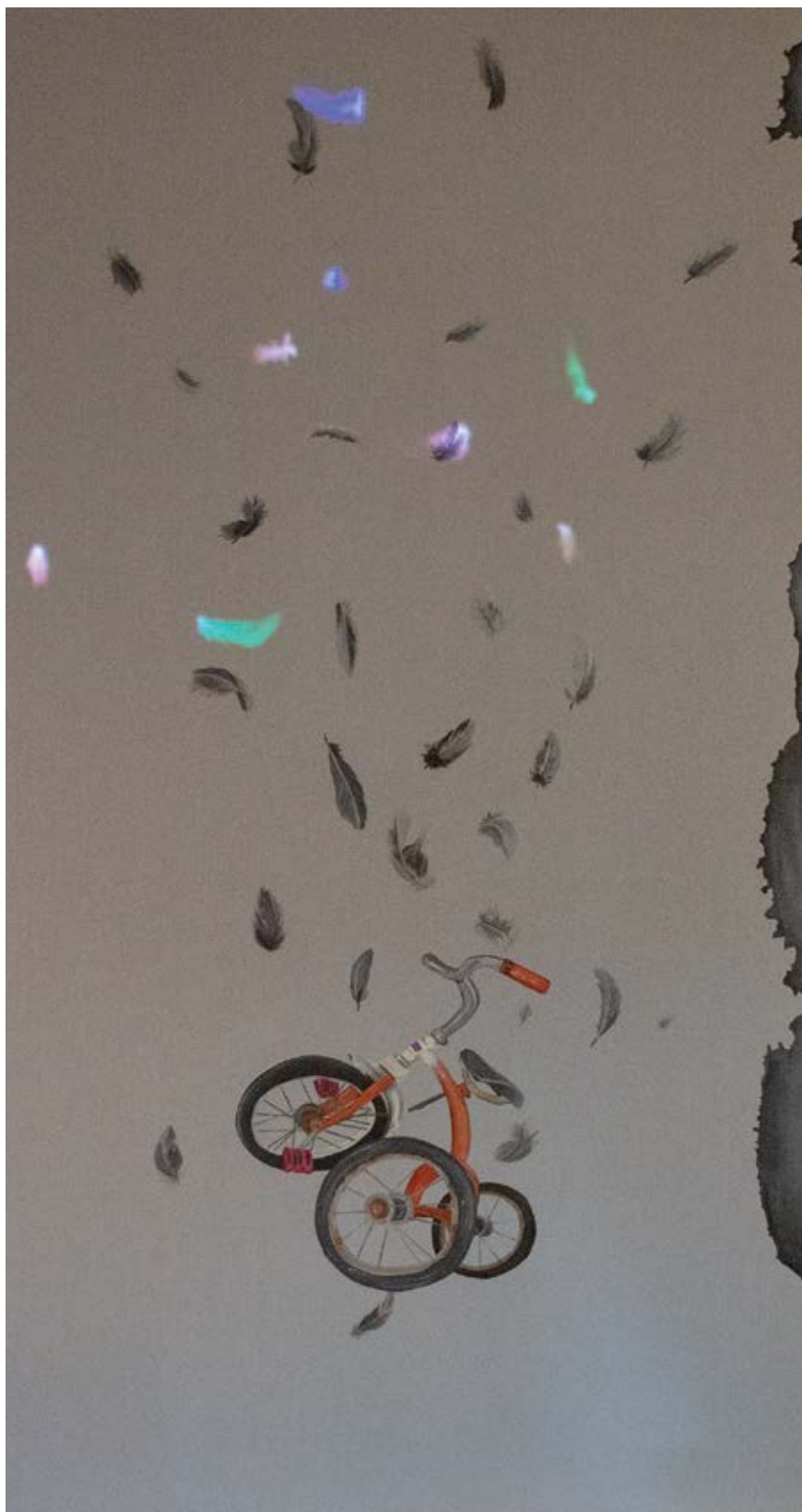


Caída perpetua

Caja MDF, sistema de iluminación por dimmer, metacrilatos grabados

23 cm x 15 cm x 15 cm

2021



Cero G

Acrílico sobre tela poliéster y algodón de lentes de ángulo ancho reflectivo
y videomapping en loop

90 cm x 170 cm

2021



La teoría de la abducción

Acrílico y grabado sobre metacrilato, iluminación led y marco de resina epoxica
55 cm diámetro

2021

IRINA LILIANA GARCÍA MONTIEL

Como mirar el mundo desde un hormiguero

Si la auténtica relación con un otro es imposible, y esta circunstancia se radicaliza aún más cuando se trata de aquello que llamamos *naturaleza*, ¿qué sentido tiene el querer aproximarse a ella? La posibilidad artística de imaginar ese vínculo es uno de los aspectos más interesantes de la obra de Irina Liliana García. En lugar de perseguir una “relación con la naturaleza”, que en este momento ha devenido lugar común del arte contemporáneo, ella procura el encuentro, la empatía y la *hospitalidad* entendida como una manifestación de afecto a alguien extraño, una apertura y acogida de lo ajeno en el espacio propio. Esta búsqueda tiene la particularidad de originarse tanto en la imaginación onírica, que se produce involuntaria y azarosamente, como en la ideación consciente de imágenes fantásticas que forma parte de su vida cotidiana. Surgidos en tales experiencias, los ecosistemas ficticios que se materializan en sus creaciones aprovechan la inverosimilitud de los sueños para eludir la primacía de la razón sobre la otredad, permitiendo que esta ingrese por la vía de lo sensible a lo más profundo de la propia existencia.

De esta manera, la artista abre una conversación con los mundos vegetales y animales, y con los así llamados fenómenos naturales, más

allá de la instrumentalización de lo que esa proximidad puede significar, su eventual utilidad, la traducción o el deseo de posesión del otro. Lo incomprendible o amenazante que puede representar una alteridad se revela de otra manera cuando su imagen aparece en un lugar tan íntimo como el de los sueños. Lo que allí se manifiesta es, al menos, la huella de una percepción de la diferencia. Precisamente, en la propuesta de García, lo que provoca un encuentro con la *naturaleza* son las sensaciones. Estas viajan de la experiencia vigil al mundo de los sueños y viceversa; y, luego, se alojan en las imágenes artísticas que suscitan nuevas impresiones en quienes las miran. La capacidad de la fantasía para imaginar nuevas formas de confluencia con seres no humanos resalta en este procedimiento estético.

El jardín de los caminos que se bifurcan constituye un ejercicio de aliento cartográfico que reúne, en un mismo paisaje, lugares representados en piezas anteriores. Esta idea de ecosistema, desarrollada a partir de la continuidad entre parajes del mundo de sus sueños, contradice la experiencia fenomenológica de los hábitats y seres allí evocados. La evasión que sugiere la imagen fantástica se convierte en una manera de enfrentar la racionalización de la experiencia sensible del mundo. El lenguaje en el que se resuelve visualmente la obra reafirma esa actitud al apelar a la ternura de la infancia. La ternura como otra posibilidad de encuentro con una *alteridad radical*¹, que se opone la noción de *naturaleza* como objeto de dominio, “recurso”, “bien común” o, incluso, “amenaza” que debe ser exterminada.

¹ Las ideas sobre la alteridad de Levinas, que plantean la necesidad de conmovirse ante el *rostro* del otro, su presencia viva, y dejarse afectar sensiblemente sin tratar de dominarlo a través de categorías mentales, reconociendo su singularidad irreductible, podría ser útil para pensar el encuentro con especies y territorios más allá de lo humano.

Cada vez que veía y escuchaba cómo un torbellino de viento liberaba del árbol cientos de hojitas al aire, me gustaba ver la forma del viento dibujada por las hojas. Luego, me puse a pensar que las hojas a lo largo de su vida ven a los pájaros posarse en las ramas e irse con el viento, mientras que a ellas les toca dejarse mover por él, sin poder liberarse, y que son libres sólo cuando van a morir, allí por fin pueden irse. De esa idea nace el deseo de las hojas que quieren ser pájaros, porque ellas hablan el mismo lenguaje. El lenguaje de los pájaros es el lenguaje del viento (Irina Liliana García).

En estas palabras la ternura proviene de la espontaneidad con la que García se pregunta acerca de lo que ocurre en la vida arbórea. *El lenguaje de los pájaros* remite a las preguntas sobre el mundo que son propias de una época temprana de la existencia, que con el tiempo vamos reemplazando por explicaciones más o menos plausibles. La artista recupera lo que significa esa inquietud inicial, es decir, una auténtica apertura hacia algo o alguien que no somos nosotros. Algo similar a lo que propone Levinas cuando apela a lo sensible para valorar la irreductible singularidad del otro, especialmente cuando comenzamos a categorizarlo de manera automática.

Es interesante que en *El jardín de los caminos que se bifurcan*, es el árbol y sus raíces lo que parece sostener la existencia de ese universo onírico. Esta imagen juega con las alegorías de la vida y la conexión con los ancestros que constituyen el árbol y la raíz, respectivamente, pero también propicia la interpretación de ambos elementos como aquello que es capaz de unir y separar a la misma vez, lo cual lleva a pensar en una actitud crítica frente a la posibilidad de reunir lo diverso. García no propugna demagógicamente un mundo sin conflictos, sino un mundo en donde el conflicto constituye una parte intrínseca de la convivencia.

Los dibujos reelaboran la estética de las ilustraciones botánicas y de cuentos infantiles por medio de la atención a los detalles. Estas imágenes se ubican entre el rigor científico y la especulación literaria; en esto resultan afines a las propuestas de Ruth Cruz. Cuando la artista dice: “Me interesa saber cómo es el mundo dentro de un hormiguero o cómo ven el

mundo los pájaros”, resulta claro que su perspectiva no está determinada únicamente por la escala humana, sino que también expresa la fascinación por lo minúsculo, por *la potencia de lo pequeño*. Al interesarse por lo que ocurre en los universos de otras especies, incluso en los microcosmos, García se aproxima a una forma particular de empatía con especies compañeras, un tema de actualidad en los debates sobre el futuro deseable.



El jardín de caminos que se bifurcan

Mixta sobre cartulina

130 cm x 100 cm

2021



(detolle)



El lenguaje de los pájaros

Mixta sobre cartulina

100 cm x 70 cm

2021

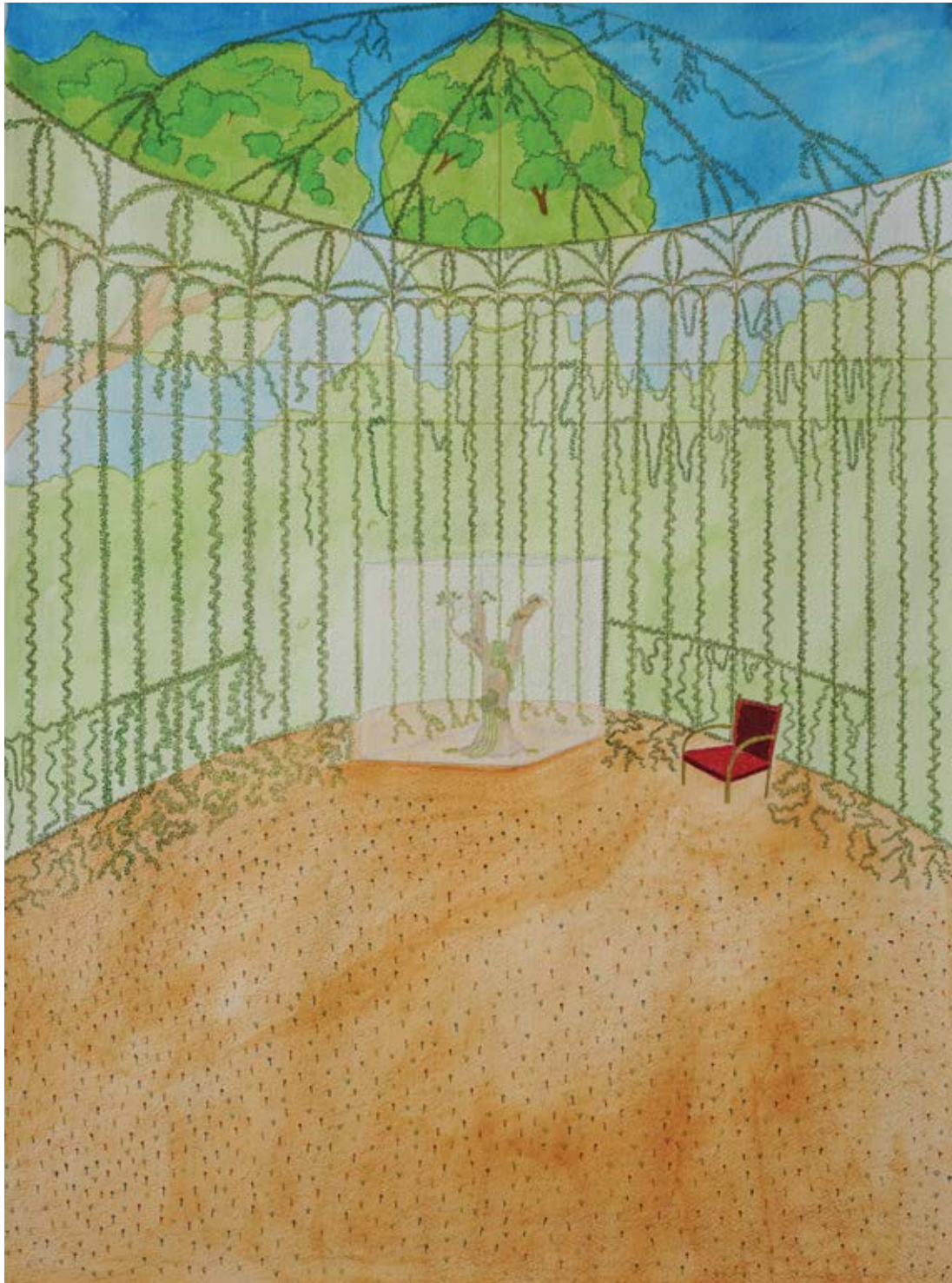


Lago de Nubes

Mixta sobre cartulina

100 cm x 70 cm

2021



El árbol congelado

Mixta sobre cartulina

56 cm x 76 cm

2019

LISBETH CARVAJAL VERA

La cuestión animal bajo sospecha

La tensión que se respira en los paisajes de Lisbeth Carvajal es proporcional al poder que ella ofrece al espectador para resolver el suspenso que los envuelve. Las imágenes conminan al público a involucrarse más allá de la contemplación y el placer estético –actitudes arraigadas en este género– para ser parte de una trama a la cual es arrojado *in media res*, en el preciso momento en que se debe decidir el desenlace de una historia. La construcción narrativa del paisaje ha sido una constante en la obra de la artista: bosques, lagunas, tierras agrestes y baldías albergan situaciones dramáticas, siniestras, casi siempre violentas, en las que la figura del animal confronta éticamente la naturaleza humana.

Buena parte de la producción artística de Carvajal se ha movido en esa cuerda. Algunas obras anteriores portaban el signo de una crueldad supina: las composiciones eran guiadas por complejos sistemas de trampas que sujetaban los cuerpos vulnerables de aves y mamíferos, empujados a la resistencia o a la resignación. Aquí la polémica dicotomía civilización/barbarie se actualizaba en la decisión del espectador con respecto al destino de los animales. Una marcada desigualdad entre seres

humanos y otras especies daba origen a la truculencia de aquellas representaciones. En ese sentido sobresalen *La laguna de las mariposas rojas* (2018), *Atardecer en la ruta del mosquero cardenal, Atajo* (2018) y *Cacería en el campo de los caídos. 00:00* (2019). En estos paisajes el vacío contribuye a dirigir la atención hacia el conflicto que habitan los personajes, en territorios y circunstancias materiales que son de dominio humano. Las piezas representan sistemas de trampas y, a la vez, constituyen ellas mismas un cebo para atrapar la atención por la prolijidad del dibujo y el uso atinado de los medios digitales, que se convierten en poderosas herramientas de seducción a la mirada.

Aunque es posible leer estas propuestas en clave animalista, se debe considerar que la búsqueda artística de Carvajal parte de una interrogante sobre lo que caracteriza o define a la humanidad, por ello analiza la relación con lo animal y los espacios en donde ese vínculo se concreta. No obstante, es posible emprender en estas obras una lectura crítica sobre las vidas, los cuerpos y los territorios que importan en la realidad que vivimos, más allá de atribuirle una función ideológica a las imágenes, llevando la discusión, más bien, hacia una empatía interespecie.

En piezas recientes se distingue un suave giro de timón en cuanto al tratamiento de la cuestión animal. *La aurora, después de la caída de Magnan bajo la cassia* (2020) nos sumerge en la cotidianidad de un grupo de abejorros que se alimentan de las flores de un árbol de caña fístula. Una acción en apariencia intrascendente atrae la mirada por la manera en que se comportan la luz y el color, que transgreden las fronteras de la imagen animada para incidir en el cuerpo del público y el ambiente que lo rodea. La visualidad de la obra es atrayente, estimula una contemplación meditativa y sugiere un vínculo con los insectos que pone en suspenso la jerarquía antropocéntrica.

A esta nueva etapa pertenecen las obras creadas para esta exposición. La figura del animal deja de aludir a una alteridad radical y al cuerpo subalternizado para adquirir una función metafórica. Un proceso

existencial de transformación se sugiere en *Campo de hibernación* (fotograma 89:12:09), constituida por la imagen de una serpiente que está próxima a mudar la piel. La renovación del tegumento, un evento ordinario en el desarrollo biológico de esta especie, es abordado poéticamente para pensar la liminalidad. El contexto de ideación de esta propuesta, en plena pandemia, es elocuente: la pieza refleja un estado de ánimo colectivo que humanamente aún no comprendemos. Quizás por esto, lo que revela la escultura es sólo el torso del animal, que parece atravesar las paredes de la galería de manera velada, como si aún no estuviera lista para manifestarse con certeza en el mundo.

En *Reflejos bajo el cielo nocturno. 9 fps.* Carvajal recurre nuevamente al suspenso para recrear un momento de tensión entre depredador y presa. Los personajes en esta obra se desenvuelven en temporalidades distintas, determinadas por la diferencia de la representación del movimiento entre el dibujo y la animación. La artista aprovecha un recurso que ha empleado anteriormente para jugar con los tiempos de la imagen. El público deja de tener un rol activo en la construcción narrativa, sin embargo, la pieza estimula la empatía con una o ambas especies, y una identificación circunstancial con alguno de los roles que se sugieren.

No queda del todo claro si esta perspectiva propicia una humanización del animal por medio de la metáfora, o si efectivamente estimula un reconocimiento de la alteridad; pero, al considerar los antecedentes de estas obras, es evidente el interés de Carvajal –un interés sobre todo ético– por abordar el conflicto que representa la convivencia: los lazos que nos unen a otros, los cortes que nos separan y la posibilidad de nuevos “parentescos”, al decir de Haraway, entre diversas especies.



Campo de hibernación (fotograma 89:12:09)

Grafito y acrílico sobre madera, vinil adhesivo

80 cm x 68 cm x 46 cm

2021



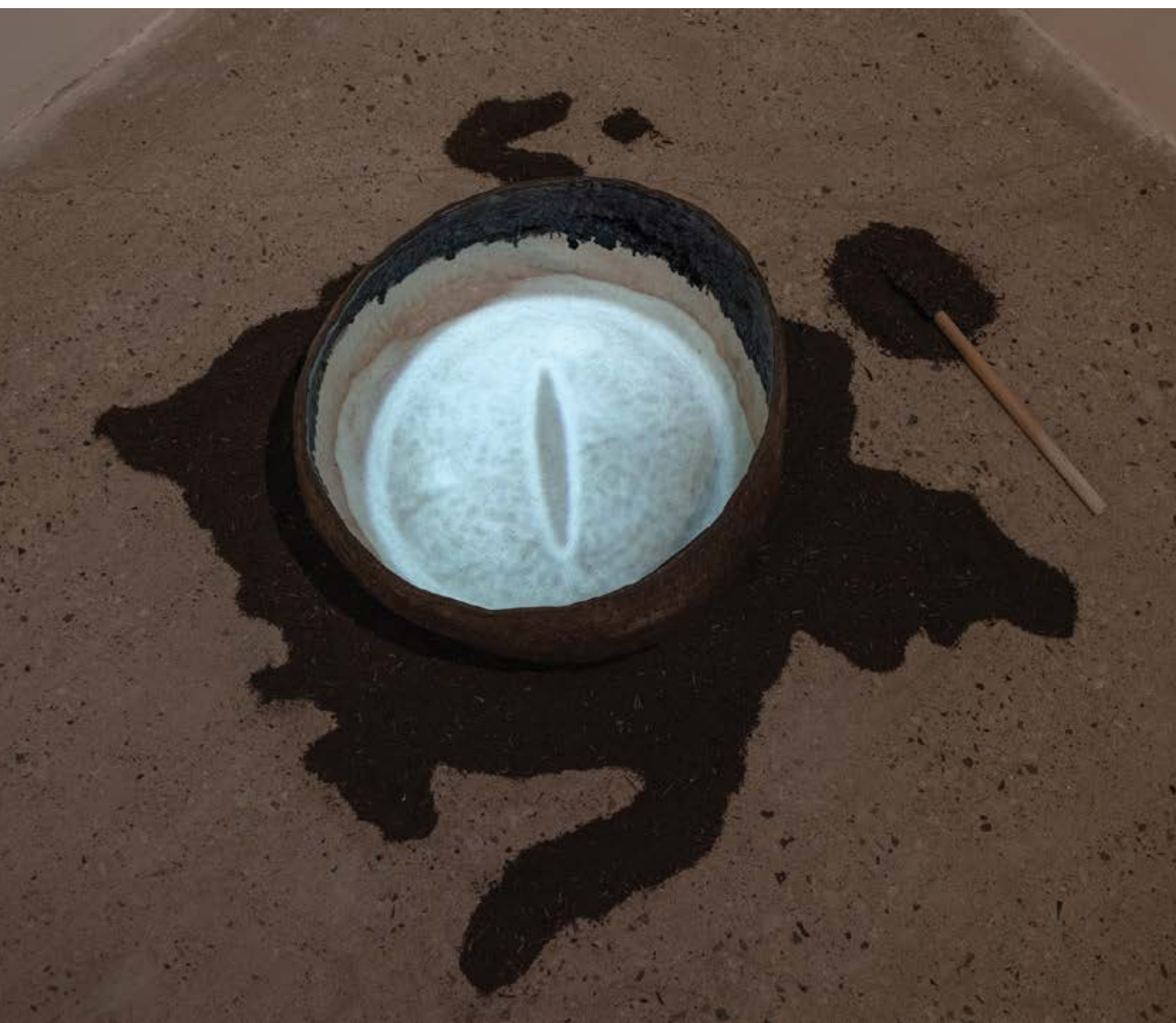
(détalle)



Reflejos bajo el cielo nocturno. 9 fps.

Grafito y acrílico sobre papel plano (15 cm x 15 cm)
animación stopmotion, cerámica, tierra, resina y madera
2021

(detalle)







Montaje en la galería







AGRADECIMIENTOS

Al equipo de la galería:
Alexa Goldstein y José Oliveira.

Daya Ortíz Durán:
Camila Durán, Jimmy Ortíz, Inti Nuit, Antonio Aguirre,
Aimet Pisco, Enrique Tuárez y José Briones de
Bcdesign.

Ruth Cruz Mendoza:
A mi Padre Celestial, mi familia, amigas, amigos y
amigues.

Irina Liliana García Montiel:
Elizabeth Montiel, Gabriela Fabre, Jessica Jara, Gabriel
Mieles y Máximo Muñoz.

Lisbeth Carvajal Vera:
Mi familia, Adriana Arias, Xavier Hidalgo, Alejandra
Núñez, Joshua Jurado y Máximo Muñoz.

Ana Rosa Valdez:
Guillermo Morán, Enrique Tuárez y Gabriela Fabre.

Un
faro
atentas