







LATENCIA

SUBVERTIDA

Marlon de Azambuja / Ilich Castillo / Adrián Balseca
Danilo Espinoza / María José Argenzio / Cristina Garrido
Marco Alvarado / Patricio Palomeque / Aurora Zanabría/

Muestra curada por: Aurora Zanabría

noviembre, 2017

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto

Vicerrector de Vínculo con la comunidad: Andrey Astaiza

Director de la Escuela de Artes Visuales: Xavier Patiño

Latencia Subvertida

Primera Edición

Curaduría: Aurora Zanabria

D.R. © Universidad de las Artes 2018

UARTES EDICIONES

Director: Fernando Montenegro

Diseño de portada y maquetación: José Ignacio Quintana

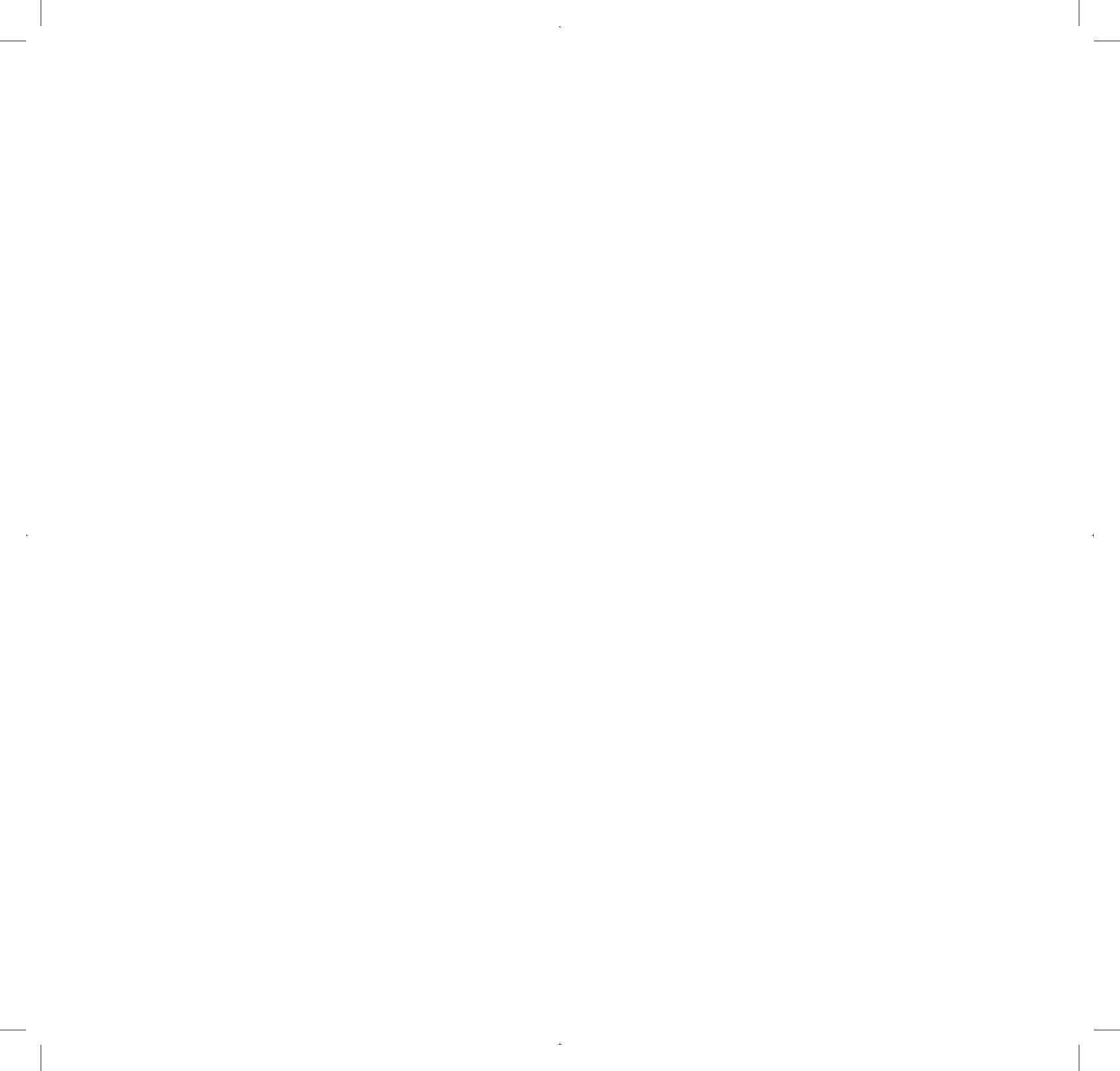
Corrección de textos: Diana Medina y María del Pilar Gavilanes

ISBN: 978-9942-977-16-8

Artes
EDICIONES

VIOLENTA

a Leo



Agradecimientos

Este trabajo no hubiese sido posible sin el apoyo de los artistas que conformaron esta exposición, gracias a su confianza y a sus obras, las cuales tuvieron el poder de incentivar a abrir esta nueva puerta dentro de mi carrera. Además al equipo de *Violenta* que están trabajando duro por ayudar a construir una escena del arte contemporáneo en Guayaquil.

7

Quisiera agradecer especialmente a Diana Medina y Pilar Gavilanes, su apoyo y compañía durante este proceso han sido invaluable para mi. Así mismo este catalogo no hubiese sido posible, sin el apoyo y confianza en mi trabajo por parte de la editorial de la Universidad de las Artes. Gracias a quienes comparten esta pasión por el arte y a todos los que me apoyan de diferentes maneras en mi día a día. Y por supuesto a mi familia, mi gran soporte. Mi mundo no sería el mismo sin ustedes.

A.Z.



LATENCIA

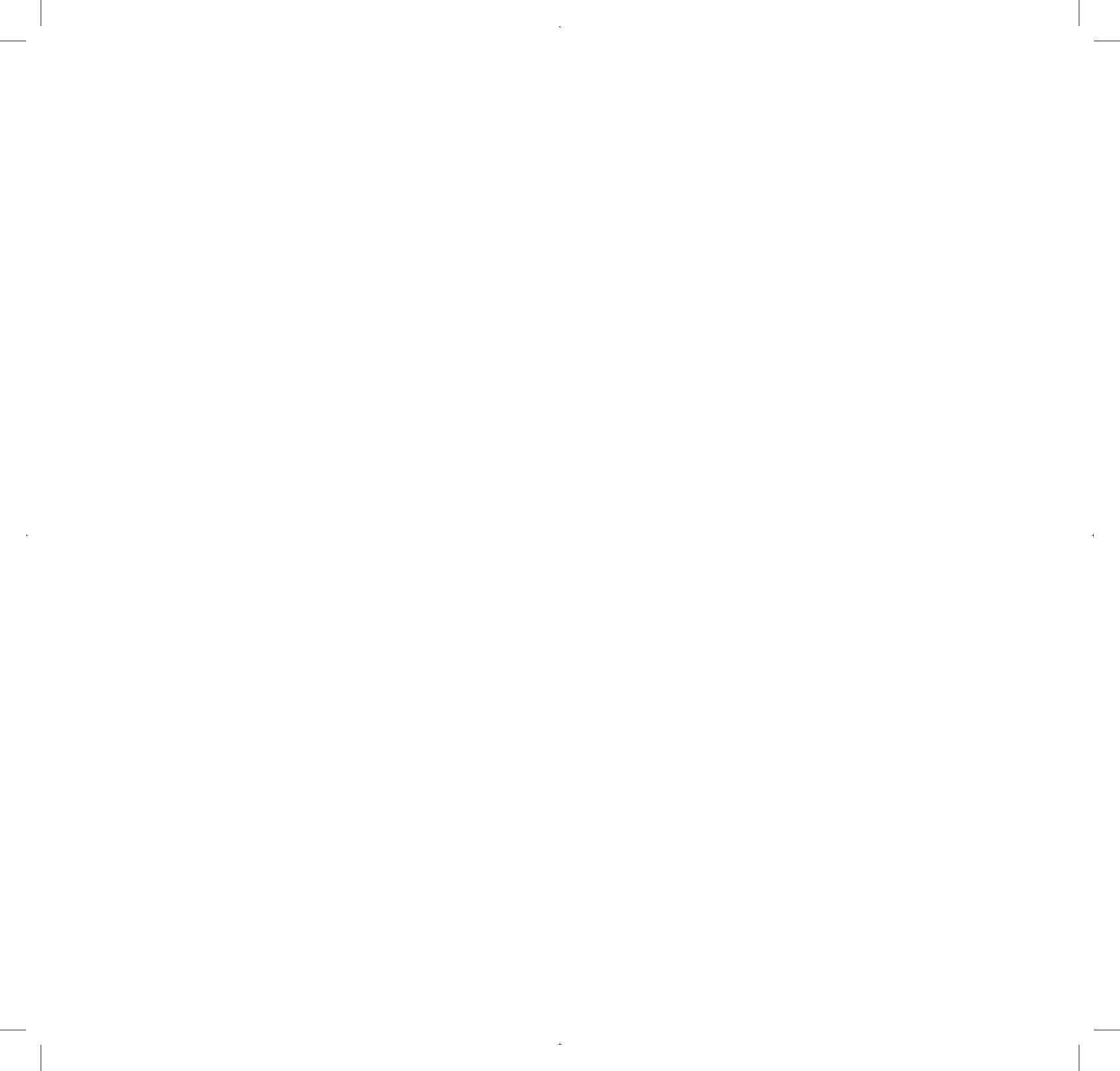
SUBVERTIDA











Prólogo

Más de una vez he sospechado que por debajo del mundo que escogemos hay otro, involuntario, inexplicable, que nos elige a nosotros. Es el mundo de los accidentes, de los encuentros casuales, de los deseos realizados. Sólo en raras ocasiones se muestra y, cuando lo hace, nos requiere completamente. Por lo general la experiencia nos aterra o nos estremece, arrancándonos de la seguridad del círculo normal de elecciones.

15

Sr. y Sra. Baby, Mark Strand

Latencia subvertida se inscribe dentro de la corriente contemporánea de exposiciones concebidas por artistas para visibilizar tanto propuestas propias como ajenas. El desafío del artista/curador implica en estos casos conjugar la reflexión desarrollada en su propio trabajo con otras propuestas artísticas, asumiendo, además, las decisiones conceptuales y los parámetros de producción de un proyecto colectivo.

A partir de afinidades personales con artistas locales e internacionales, la selección curatorial de esta exposición busca ampliar el diálogo en torno a las posibilidades expandidas de la fotografía a través de distintas obras que utilizan este medio como parte de sus procesos de reflexión y experimentación. *Latencia subvertida* reúne varias aproximaciones a la fotografía desde el arte, para configurar una reflexión sobre la construcción de las imágenes, sus latencias y sus ambivalencias.

16

La versatilidad del medio fotográfico ha implicado mutaciones en la relación entre la producción de imágenes y la percepción de la realidad. Recordemos las diversas transformaciones de la fotografía: un invento científico, una herramienta policial, arma de los reporteros de guerra, instrumento de trabajo de fotógrafos profesionales, artefacto documental de todo tipo de *amateur* e instrumento fundamental de la prensa y la publicidad, entre otras.

En este sentido, en sus inicios, la técnica primigenia de la cámara oscura permitió a los pintores representar el mundo con mayor precisión en su búsqueda de verosimilitud y, al mismo tiempo, este artilugio de la mirada los confrontó con una nueva dimensión de nociones como lo real, el tiempo y el espacio. Niépce y Daguerre lograrán fijar la huella de lo existente por medio de la luz sobre una placa sensible; el nacimiento oficial de la fotografía se funda así sobre la indispensable presencia material de lo representado delante del objetivo de la cámara. En 1889, con la aparición de Kodak se

inició el proceso de democratización del medio fotográfico coincidiendo con los adelantos tecnológicos de la industrialización en la época moderna. Progresivamente, las imágenes fotográficas ganaron terreno no solo en los periódicos y revistas ilustradas como pruebas de una realidad sino que, además, cualquier individuo puede acceder a la posibilidad de congelar el tiempo. La producción y el consumo de imágenes se convierte en una práctica cada vez más generalizada y masiva para documentar, archivar y difundir acontecimientos históricos, colectivos y personales.

La evolución técnica de la fotografía se articula a una problemática sobre la construcción de lo real. Su carácter indicial¹ – la imagen como huella de una realidad innegable frente al objetivo de la cámara – asociado a una idea de verdad y objetividad se cuestiona con la diversificación de las posibilidades de re-producción y circulación, especialmente en la prensa y los medios de comunicación. Luego, la relación ontológica entre la imagen analógica y la presencia de lo real frente al objetivo de la cámara se verá trastornada con la aparición de la imagen digital. Si Walter Benjamin ya nos alertaba sobre la necesidad de leer las imágenes fotográficas como una construcción, “el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro”², la interpretación de estas es todavía más urgente en el marco de su sobreabundancia en la era digital.

17

1 Cf. Jean-Marie Schaeffer...

2 Walter Benjamín: Discursos Interrumpidos I Taurus. 1972 p. 82

Esta exorbitante cantidad de imágenes va en paralelo y forma parte de la velocidad y la vorágine de la vida contemporánea. La permanente producción y recepción de imágenes da cuenta de la sociedad posmoderna y globalizada. En este sentido, Joan Fontcuberta relaciona la materialidad de la fotografía argéntica con la sociedad industrial, “al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista”, mientras que la fotografía digital corresponde a una economía distinta que maneja la información como mercancía y “tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión”³. Esta transformación en las prácticas de re-producción y difusión de las imágenes en la era de la posfotografía⁴ conduce, en efecto, a un panorama infinito de representaciones y re-producciones que generan, paradójicamente, un problema de sobreexposición y efectos de invisibilidad ante la incapacidad de ver/mirar tanto como de procesar lo visto/mirado.

En otras palabras, ante la sobreexposición de imágenes se amplían las interrogantes sobre el alcance de lo visto, lo (in)visible, lo revelado y lo oculto. Ahora más que nunca es fundamental interrogar a las imágenes y sus apuestas más allá de lo evidente, más allá de lo que, en principio, pretenden estabilizar: verdades, registros, lo real, lo verosímil. Es necesario detenerse ante las

3 Joan Fontcuberta, La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía. Editorial Gustavo Gili, SL.p.12.

4 Cf. Joan Fontcuberta, La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía, Galaxia Gutenberg...

imágenes para interrogarlas, para recuperar el tiempo de la mirada que genera sentidos articulándose con las propias complejidades de las imágenes y sus construcciones. Esto implica entender el carácter desestabilizador y frágil de las imágenes en tanto soportes y mediadoras de saberes, sentidos y percepciones.

Si las imágenes (fotográficas) mediatizan cuerpos, tecnologías y miradas, tiempos y espacios, incluyendo todas las transiciones en torno a su propia ontología, entonces, en este contexto, las artes visuales actúan como un espacio de reflexión, re-creación, decodificación y/o resignificación. Desde esta perspectiva, la noción de latencia nos permite indagar en torno a esta condición desestabilizadora de la imagen en sus dimensiones de documento y/o memoria, de construcción, de artificio. Lo latente de la imagen no tiene que ver solo con aquello que creemos ver y que no está, como una alucinación, sino también con aquello que no está pero puede aparecer y abrir otras lecturas.

19

En esta exposición, el concepto de latencia y las prácticas artística se conjugan para apuntalar el carácter resbaladizo, fragmentado, parcial de las imágenes, para implosionar y descentrar las capas de significados y su condición de palimpsesto. De este modo, la latencia se expone en su doble condición: como la *revelación* de lo que intuimos como posible y como el juego del ocultamiento de lo visible.

Las propuestas artísticas reunidas en *Latencia subversiva* activan las imágenes al acentuar sus múltiples capas ligadas tanto a su condición indicial como digital

Cabe recordar el premio de escultura atribuido a este trabajo en la Bienal de Venecia en 1990, que reconoció así estas fotografías no solo como un registro de arquitecturas, sino también la dimensión escultural potenciada en estas representaciones bidimensionales.

Es a partir de la especificidad escultórica de las fotografías de los Becher que Azambuja interviene sus publicaciones subrayando su carácter tridimensional a través del dibujo. Con un rotulador redibuja los elementos constitutivos de cada arquitectura (ladrillos, escaleras, ventanas, vigas, etc.), como si estuviera reconstruyéndolos. Paradójicamente, este gesto de reconstrucción recubre la imagen del objeto fotografiado con una masa de tinta negra, invisibilizando sus detalles y revelando su forma, simultáneamente. Si los Becher buscan perennizar estas arquitecturas, Azambuja ejecuta su desaparición al mismo tiempo que re-expone sus fotografías.

21

El gesto de ocultamiento y de re-exposición de Azambuja se orienta hacia la apropiación del *original* y lo devuelve transformado⁵. En *Water Towers* las imágenes de reproducción de los libros publicados por los Becher recobran un cierto carácter aurático pues esta intervención las vuelve únicas, desvinculándolas del automatismo de su reproductibilidad.

5 Cf. Idris Khan presenta otro tipo de aproximación a la obra de los Becher pues trabaja también una idea de (in)visibilización pero a partir de superposiciones.

Cabe recordar el premio de escultura atribuido a este trabajo en la Bienal de Venecia en 1990, que reconoció así estas fotografías no solo como un registro de arquitecturas, sino también la dimensión escultural potenciada en estas representaciones bidimensionales.

Es a partir de la especificidad escultórica de las fotografías de los Becher que Azambuja interviene sus publicaciones subrayando su carácter tridimensional a través del dibujo. Con un rotulador redibuja los elementos constitutivos de cada arquitectura (ladrillos, escaleras, ventanas, vigas, etc.), como si estuviera reconstruyéndolos. Paradójicamente, este gesto de reconstrucción recubre la imagen del objeto fotografiado con una masa de tinta negra, invisibilizando sus detalles y revelando su forma, simultáneamente. Si los Becher buscan perennizar estas arquitecturas, Azambuja ejecuta su desaparición al mismo tiempo que re-expone sus fotografías.

21

El gesto de ocultamiento y de re-exposición de Azambuja se orienta hacia la apropiación del *original* y lo devuelve transformado⁵. En *Water Towers* las imágenes de reproducción de los libros publicados por los Becher recobran un cierto carácter aurático pues esta intervención las vuelve únicas, desvinculándolas del automatismo de su reproductibilidad.

5 Cf. Idris Khan presenta otro tipo de aproximación a la obra de los Becher pues trabaja también una idea de (in)visibilización pero a partir de superposiciones.

La idea de borramiento parcial de la imagen como generadora de sentidos está también presente en otros trabajos del artista, como por ejemplo en la serie *Gran fachada*, donde retoma las fachadas de las arquitecturas de distintas instituciones culturales para resaltar solo los contornos y anular sus detalles, como apuesta crítica al vaciamiento y/o a la poca transparencia de sus contenidos.

La fotografía es un secreto de un secreto.

Cuanto más te dice, menos sabes.

Diane Arbus

Nemesis (Lyriomisas) de Ilich Castillo propone una postura ante la fotografía que atañe a su capítulo analógico. Esta obra, parte también de una publicación; esta vez se trata de imágenes de plagas – las liriomisas – que dejan huellas en las hojas de las plantas, como trazos de dibujo. Sobre estas fotografías se superponen papeles de revista, hojas de acetato, pedazos de lija, alfileres de entomología y otros materiales que van construyendo capas, como en un collage o en una especie de Photoshop analógico. La superposición de capas no cumple aquí la función de recubrir sino más bien de resaltar las potencias de las texturas, las figuras, de sus

sentidos unívocos y colectivos a la vez. Las hojas de acetato remiten al material fílmico o al negativo fotográfico; las lijas, cuyo uso es el de eliminar rugosidades cumplen aquí la función de aportar a la imagen una dimensión física y poética.

Mediante el collage, el artista crea una serie de repertorios visuales donde la fotografía es tan solo un punto de partida hacia un juego experimental de significados. La superposición de materiales y el roce de texturas, el cruce de colores y transparencias, remplazan la funcionalidad con una nueva composición: desde la opacidad de la imagen se apela a la mirada táctil.

23

En una serie de fotografías titulada *Glichtch*, una obra precedente, Castillo imprime los errores de la imagen digital en lugar de buscar ocultarlos. El error cumple así una función análoga a la plaga en estos procesos creativos que cuestionan la noción de destrucción al proponer formas de re-construcción. Así, el trazo caprichoso de la larva, su invasiva y silenciosa destrucción, representa también un bello modo de corroer lo natural que aparece en la conservación en imagen de ese proceso fugaz. La acción registrada de la larva – mientras más contaminación, más trazos – es análoga a la construcción de la obra que se (des)compone gracias a la multiplicación de la fragmentación de los materiales originales y sus sobreposiciones.

*Quiero fotografiar un mar donde los espectadores
puedan ahogarse dentro de mil años.*

Gustave le Grey

24

La obra de Adrián Balseca, *Horamen*, es una serie de fotografías de paisajes tomadas en La Tolita, lugar de importantes hallazgos arqueológicos en la provincia de Esmeraldas en Ecuador. Al realizar estas fotografías, el artista coloca un crisol – contenedor en el que se funden metales – acostado entre la cámara de fotos y el paisaje, de manera que la boca del crisol aparece en la imagen como un agujero negro. Horamen remite a la oquedad de las superficies, en otras palabras, significa lo agujerado, perforado o ahuecado.

Estas fotografías forman parte de una instalación con varios crisoles como elementos escultóricos, sin embargo, en esta exposición se muestra solo una parte de la serie de imágenes, pues los paisajes intervenidos poseen la suficiente fuerza como para evocar la extracción, el saqueo, la huaquería y el desvalijamiento que suceden en la zona.

Las imágenes en blanco y negro están realizadas en 35mm como referencia a los informes arqueológicos del archivo sobre esta zona del Banco Central del Ecuador. Este registro fue realizado por arqueólogos con el fin de documentar sus

excavaciones y sus hallazgos. Balseca, al repetir este gesto, recurre al carácter indicial de la fotografía para, a través de la presencia hueca de las bocas de los crisoles, representar el vaciado de la historia, de la memoria y del patrimonio que desaparece en este territorio de asentamientos originarios. En esta serie, la reiteración de la boca vacía del crisol como motivo único insiste en dirigir la mirada hacia la pérdida cultural y, al mismo tiempo, la graficación de este vacío construye las imágenes que pueden ser interpretadas como monumento memorial.

25

*Aquí, henos aquí,
ya viudos de nuestros dioses,
viudos del sol, del agua
y de la luna llena.
Adentro
frente al brasero.
quemamos lengua y memoria.*

Jaime L. Huenún

La obra de Danilo Espinosa, ***Ñamen; Desaparecer, venir en olvido***, consta de varias fotografías ahumadas. En el primer conjunto, seis contenedores

transparentes agrupan fotografías familiares; tres páginas de álbumes familiares conforman el segundo conjunto; y, por último, encontramos una transferencia de fotografía a papel.

26

La fotografía se piensa como una huella de la luz. Aquí, el humo cumple la función de crear una huella de la sombra. Estas fotografías no remiten a una historia familiar o a una identidad biográfica sino que son imágenes de detenidos desaparecidos de origen Mapuche durante la dictadura chilena. La penumbra de las imágenes habla de vidas invisibilizadas histórica y políticamente; la veladura del humo redobla la desaparición de los cuerpos para subrayar el ocultamiento de estas realidades por parte del discurso oficial.

Los cuerpos desaparecidos siempre latentes en una historia que no los reconoce, resurgen aquí como presencias/ausencias que documentan tanto su desaparición como el riesgo de olvidarlos. Al ahumar las imágenes se vela su especificidad, este artificio remite a la acción del poder que invisibiliza y silencia cuerpos, rostros y voces, pero con un resultado inverso pues construye modos de aproximación y recuperación de la memoria histórica.

El carácter fantasmagórico de estas fotografías impregnadas de humo – elemento prácticamente incontrolable – deja abierta la puerta tanto a la fragilidad y fugacidad del medio como del intento de resistencia de la memoria gráfica, histórica y emocional.

*Cierra los ojos y ábrelos:
No hay nadie ni siquiera tú mismo.
Lo que no es piedra es luz*

Piedra nativa, Octavio Paz

En la obra de María José Argenzio, “... **do él se fue a recrear**”, ocho fotografías ubicadas de forma horizontal a la altura de la mirada muestran los detalles de algunas de las uniones de las piedras que componen el conjunto arquitectónico de Machu Pichu; las uniones entre las piedras dibujan una línea de horizonte. Estas fotografías, a manera de sinécdoque, remiten a un equilibrio existente entre el desarrollo territorial y el paisaje en la arquitectura incaica que da cuenta de una relación del ser humano con la naturaleza, el espacio sacralizado y el animismo presente en los materiales.

27

También, pueden leerse como un registro casi científico y remitir así a las primeras experimentaciones fotográficas realizadas por los llamados profotógrafos, quienes evidenciaban un fuerte interés por capturar, registrar, representar e imprimir imágenes de la naturaleza, entendiendo esta palabra desde su concepción epistemológica, es decir, en relación con el ser, con las cosas, con su entorno.

Las diferentes formas, texturas, colores y granos presentes en las fotografías crean metáforas y tejen tramas entre el material y el mundo sensible; nos hablan sobre el orden de las cosas y el equilibrio del mundo, centrándose especialmente en cómo se concibió el pasado y abriendo una línea de horizonte hacia el futuro.

28

En esta obra nos enfrentamos nuevamente con la latencia de la historia, es decir, con un pasado – esta vez incaico – que se evocada a partir de una aproximación a su arquitectura. Ante la monumentalidad de Machu Pichu, Argenzio opta por limitarse a reproducir los detalles de las piedras, sus fisonomías y sus uniones en una operación formal que remite a la poética de las texturas. Esta estrategia de reconstrucción secuencial a partir de la segmentación y la ampliación sugiere una mirada hacia el pasado que no subraya el sentimiento de pérdida o desaparición sino que reivindica nuevas formas de lectura del tiempo histórico.

Toda imagen es un punto de partida y no un punto de llegada.

Hilario Rodríguez

Veil of Invisibility, la obra de Cristina Garrido no se vincula al proceso autoral de la fotografía sino al fenómeno posmoderno de la masificación de las imágenes digitales. La artista adquiere postales de obras de arte en las

tiendas de los museos internacionales y en las galerías de arte, y las interviene a través de un gesto pictórico de borramiento. Las reproducciones de obras de artistas reconocidos se convierten así en parte de su propio trabajo. El museo legitima las obras y los artistas y, al mismo tiempo, produce una serie de productos derivados que circulan como objetos de fácil consumo; Garrido se sirve de estos fetiches para cuestionar este funcionamiento a la vez que lo alimenta. En esta reapropiación, los objetos producidos por una lógica inicial del souvenir como reproducción mercantil *ad infinitum*, son reintroducidos, mediante el gesto de la artista, en el mundo del arte. Como en el caso de *Water Towers* de Azambuja, una simple reproducción se transforma en una obra original. Nuevamente, el ocultamiento de una parte de la imagen transforma simples publicaciones en nuevas obras, estas intervenciones pictóricas invisibilizan en las obras escogidas su parte más distintiva, desestabilizando así la dicotomía entre original y copia.

29

Toda foto es una ficción que se presenta como verdadera

Joan Fontcuberta

La obra de Marco Alvarado, ***Lukcy'sachampelluyísaatle***, pertenece a la serie Imperativos categóricos compuesta de 16 imágenes. En esta, una

fotografía en blanco y negro de un bosque sirve de fondo para un conjunto de letras mayúsculas bicolors que se leen fácilmente, sin que se pueda entender inmediatamente el significado de las palabras deletreadas. Aquí, la fotografía funciona como soporte textual, al mismo tiempo que el texto oculta el bosque.

30

En esta operación de sobreimpresión, el lenguaje tipográfico y el fotográfico plantean un reto semántico a decodificar. El texto combina dos palabras intercaladas que aparecen como una sola que corresponde al título de la obra, sin embargo, pueden diferenciarse al hacer una lectura atendiendo a la separación entre colores. Así, en azul se puede leer *Lucy'schapellísate* y en negro Kammuyal.

La primera palabra, la capilla de Lucy, hace referencia a una capilla inventada por el artista que lleva el nombre de la primera *Australopithecus*, Lucy. La segunda, Kammuyal, quiere decir escuela en la lengua awá pit. En su trabajo artístico, Alvarado muestra un interés por la dimensión original del mundo, entendiendo lo primigenio en su dimensión utópica. En esta obra, la doble referencia a Lucy y a la escuela apela a la latencia de lo ancestral que puede ser reactivado como un cuestionamiento de los valores de la sociedad contemporánea. El carácter utópico de esta propuesta contempla al mismo tiempo una alternativa refundacional a partir del conocimiento y recuperación de lo ancestral. Sin embargo, la dimensión utópica en esta obra

no representa a la naturaleza como espacio virginal sino que el blanco y negro de la fotografía remite a su carácter de documento, haciendo referencia a las imágenes argénticas producidas por los primeros exploradores de una naturaleza ahora inexistente.

En este proceso de indagación discursiva en el pasado, el bosque supone un camino a explorar, una naturaleza a aprehender en la medida en que se recorre, se nombra, como en la decodificación de las letras para adentrarse en la historia.

31

*El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio
entre mundo e imagen.*

Hans Belting

Patricio Palomeque presenta seis fotografías, el proceso de explosión de una nube rosada hecha de algodón de azúcar. ***El desengaño llegó luego*** se origina a partir de una creencia infantil del artista: su madre afirmaba que las nubes eran de algodón de azúcar. El artista parte de una anécdota personal con la intención de evocar lo que se podría compartir en el terreno común de la infancia.

Estas fotografías materializan y perennizan una *falsa* realidad. La idea de desengaño implica una posible pérdida pero también un proceso de madurez. De una explosión similar al movimiento cósmico se construye una secuencia narrativa que comienza con el nacimiento de partículas – idea, visión – en un fondo negro, continúa con la conformación de estas en una nube rosada y posteriormente su contextualización en un paisaje. A cada etapa le corresponde también un clímax, la nube rosada se presenta primero como partículas desintegradas que progresivamente se unifican.

32

Al cambiar el fondo negro de las primeras por un paisaje urbano en las últimas, la imagen sufre una metamorfosis pues la nube rosada se confronta entre sus pares en un cielo nublado, pero manteniendo la realidad de su diferencia. Es decir, el desengaño se articula desde la coexistencia de lo real, lo veraz, lo posible por un lado y, la ficción, el relato, la fantasía, la invención por el otro. La convivencia de ambas percepciones abre la posibilidad de nuevos relatos a partir de las posibilidades de materialización que ofrece la imagen digital.

En esta secuencia la latencia viene marcada por el ritmo entre cada imagen de la serie, entre la nube de azúcar como símbolo de la infancia y las nubes de agua como el de la adultez, interrogándose sin anularse. Los recuerdos latentes se materializan en esta propuesta en su proceso de transformación de un estado a otro, de la infancia a la adultez, de la fantasía a la realidad.

*Creo que mi ojo tiene un arbitrario criterio de selección.
Obviamente hubo más paisaje alrededor,
imposible que sólo fuéramos ella y yo en el rompeolas.*

José Watanabe, Mi ojo tiene sus razones.

Por último, ***Mowin I, Mowin II, Mowin III***, obra de mi autoría, consta de tres fotografías de diferentes tipos de naturaleza en el paisaje de la ciudad. La primera presenta un árbol centenario que sobrevive en el contexto urbano; la segunda, muestra plantas ornamentales en una vereda, forma de naturaleza domada que busca embellecer el entorno; en la tercera, un brote aparece entre el cemento de la fachada de un edificio como una *mala hierba* que convive con este material.

33

El árbol, la planta y el brote están coloreados digitalmente de rojizo, imitando el tono del achiote – colorante natural – para resaltar su presencia y subrayar así la posibilidad de detener la mirada en estas formas naturales que sobreviven en la urbe. Estas formas de naturaleza se ven reforzadas no solo por la intensidad de la pigmentación sino también por el aplanamiento de los colores en el entorno urbano que sirve de fondo.

Este pigmento remite a *Ramín*, un trabajo anterior en el cual el achiote era parte de un artificio para crear un nexo entre la práctica de pigmentación identitaria de la cultura tsáchila y sus apelaciones anímicas de la naturaleza.

Mowin busca repensar el concepto de naturaleza, alejándose de los cánones establecidos en torno a ella de idealización y exuberancia. En el transitar cotidiano, estas formas naturales resisten, se camuflan, se adaptan y se instalan acompañando las transformaciones del entorno. Aquí, el artificio fotográfico se orienta no a desvelar latencias de la imagen sino a sobreexponer latencias del contenido como el pasar desapercibido de la naturaleza en la ciudad.

Esta trilogía, *I, II, III*, sugiere también la posibilidad de una infinidad de fragmentos que podrían añadirse a los escogidos aquí en el recorrido de la mirada por la urbe.

34

Podríamos afirmar que cada una de las propuestas reunidas en *Latencia subvertida* implica algún tipo de subversión de un orden, de discursos emblemáticos (históricos, políticos, artísticos). Al mismo tiempo, nos invitan a reflexionar sobre la (dis)capacidad de mirar, interpretar, reinterpretar.

En este sentido, cada una de las piezas singulariza el concepto de latencia como propuesta artística que permite desvelar significados y construir sentidos.

Por un lado, estas obras interpelan la latencia de la imagen fotográfica y por otro, colocan sobre la imagen la latencia como problema y camino de reflexión. En este posicionamiento la latencia juega un doble rol, puede ser subversión y subvertida, es tema y artificio.





LATENCIA SUBVERTIDA

ILICH CASTILLO - MARÍA JOSÉ ARGENZIO - ADRIAN BALSECA
DANILO ESPINOZA [CHILE] - PATRICIO PALOMEQUE - CRISTINA GARRIDO [ESPAÑA]
MARCO ALVARADO - MARLON DE AZAMBUJA [BRASIL] - AURORA ZANABRIA

37

23 NOV - 8 DIC 2017

ESPACIO VIOLENTA

M. VILLAVICENCIO 609 ENTRE MALDONADO Y G. RENDÓN

CURADURÍA: AURORA ZANABRIA

VIOLENTA





Texto curatorial de la muestra

Si hay un rasgo característico de la actual relación entre los sujetos y la sociedad es el de la permanente interacción con las imágenes. Ante estas y por estas, insistimos en traerlas, en convertirlas en fotografías como mediación permanente entre el *aquí y el ahora*. Ante esta inmediatez fugaz, la banalización del clic, la vertiginosidad con las que llegan o las realizamos y la escasa posibilidad de preguntarnos sobre sus sentidos se hace imprescindible indagar y reflexionar sobre otros caminos estéticos que nos sensibilizan y nos llevan hacia otras experiencias.

Los artistas que integran esta muestra abordan el potencial de **la imagen latente**, pero no solo dentro de ese proceso de “revelación” de lo escondido en el papel impregnado por la luz -tan conocido dentro del mundo analógico de la fotografía-, sino, también, nos muestran -como un acto mágico- esa otra capacidad de las imágenes, reveladora de otras vidas. Las imágenes prácticamente *mueren* en las manos de los artistas y resurgen alejadas de su potencial icónico primigenio, en un juego permanente entre la aparición y la desaparición, entre la presencia y ausencia, entre su fantasmagoría o su posible reinención.

39

No satisfechos con la simple relación de la fotografía como representación de la realidad y conscientes de su potencial e influencia, estos artistas se valen del poder de la imagen, de su seducción. Algunas veces, funciona como huellas de un momento específico, de una existencia; en otras nos muestran su poder ser... una nueva percepción de lo real alejado de su referente inmediato -la realidad-

desde donde nacieron, constituyendo un nuevo punto de partida, una relectura que arroja nuevas dimensiones e interpretaciones sobre ellas y sus –ahora imprecisos-referentes.

Este proceso de tránsito realizado sobre la potencia formal de las imágenes hace que nos confrontemos hacia algo nuevo, diverso y opuesto. Los artistas de esta muestra crean –con todo el sentido amplio del término- un desorden epistemológico capaz de extraer, dilucidar, reinterpretar y principalmente subvertir la imagen, su verdad y acontecer.

Aurora Zanabria C.





Small white label on the wall.



88





1
2
3







MARLON DE AZAMBUJA

Marlon de Azambuja

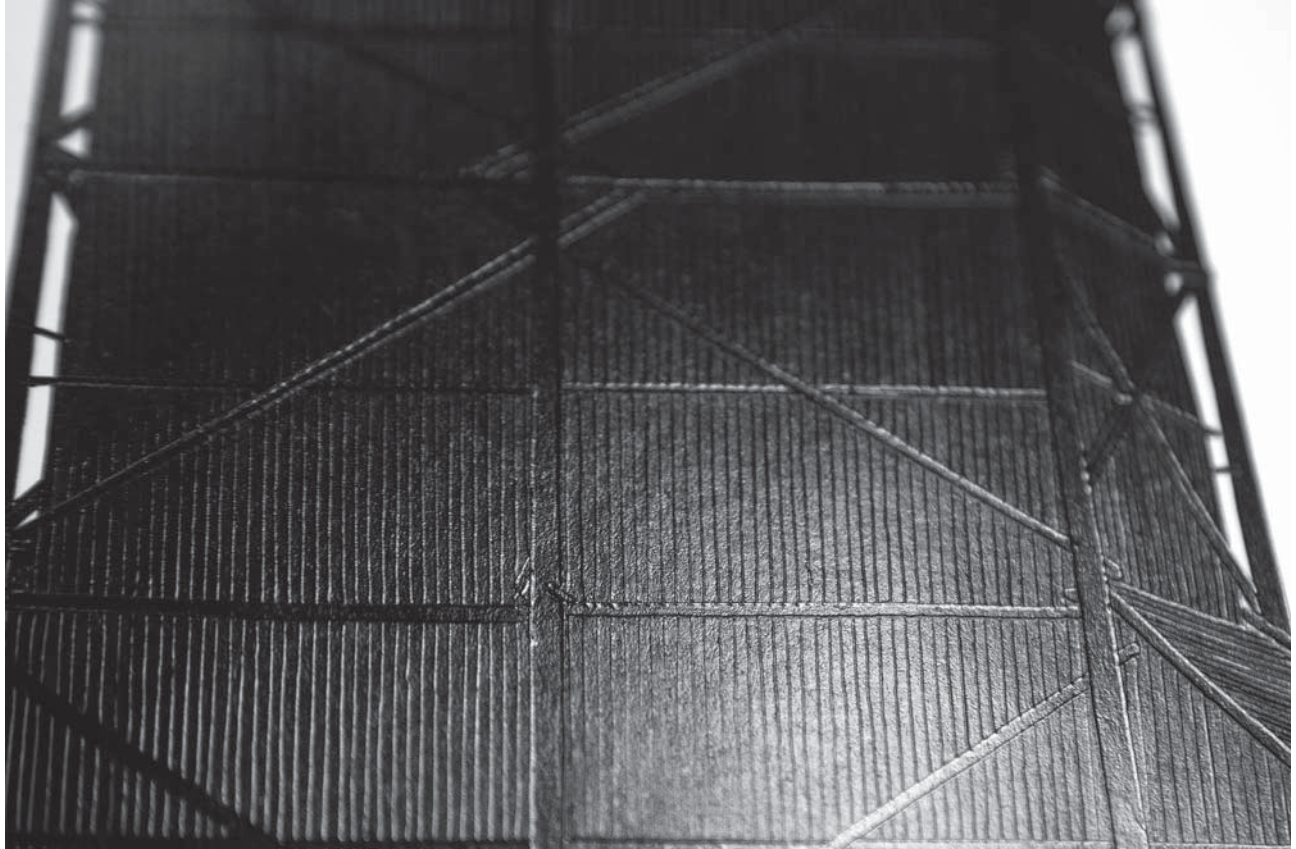
Cooling Towers

Páginas 197, 198, 202 y 219
Rotulador Negro sobre paginas
de libro monográfico
de Bern y Hilla Becher
38 x 36 cm (cada una)
2016



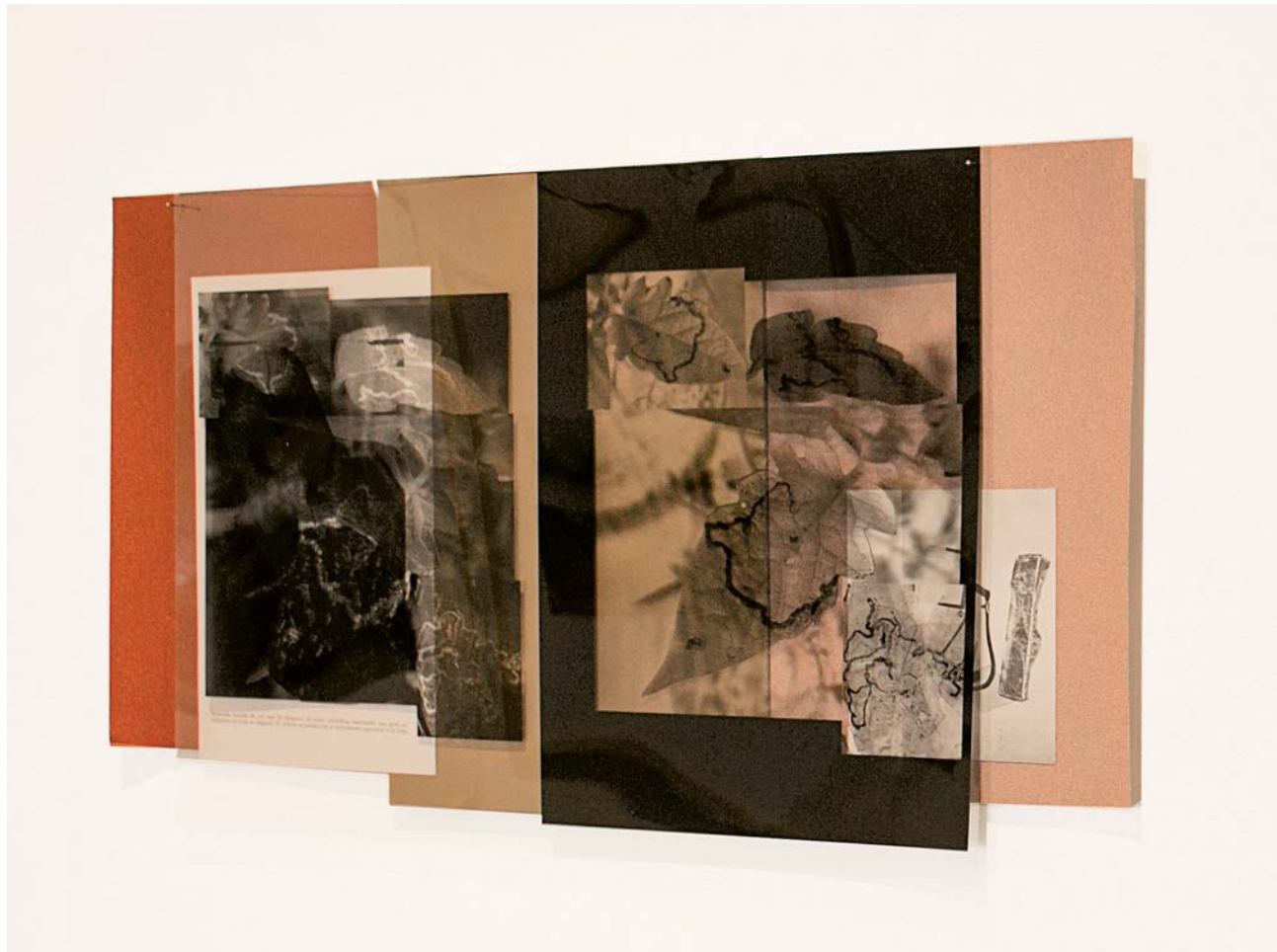


158. Exon, Bulgaria, D. 1966





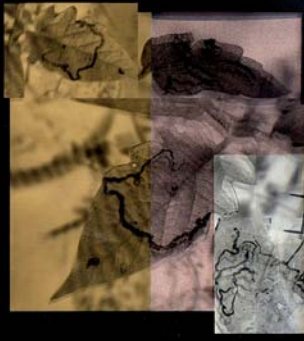
ILICH CASTILLO



Ilich Castillo
Nemesis (Liriomyza)
Collage
Dimensiones: 57 x 32 cm
2017



Specimen of a rock of igneous origin, showing a dark, crystalline texture, with a white plastic bag and a small object on top.







ADRIÁN BALSECA



Adrián Balseca

Horamen (Tola de la Escuela)

Toma directa 35mm blanco negro,
impresión digital de chorro de tinta.

50 x 37 cm

2017



Adrián Balseca

Horamen (Tola deL Pinzón)

Toma directa 35mm blanco negro,
impresión digital de chorro de tinta.

50 x 37 cm

2017



Adrián Balseca

Horamen (Tola la Pajareta)

Toma directa 35mm blanco negro,
impresión digital de chorro de tinta.

50 x 37 cm

2017



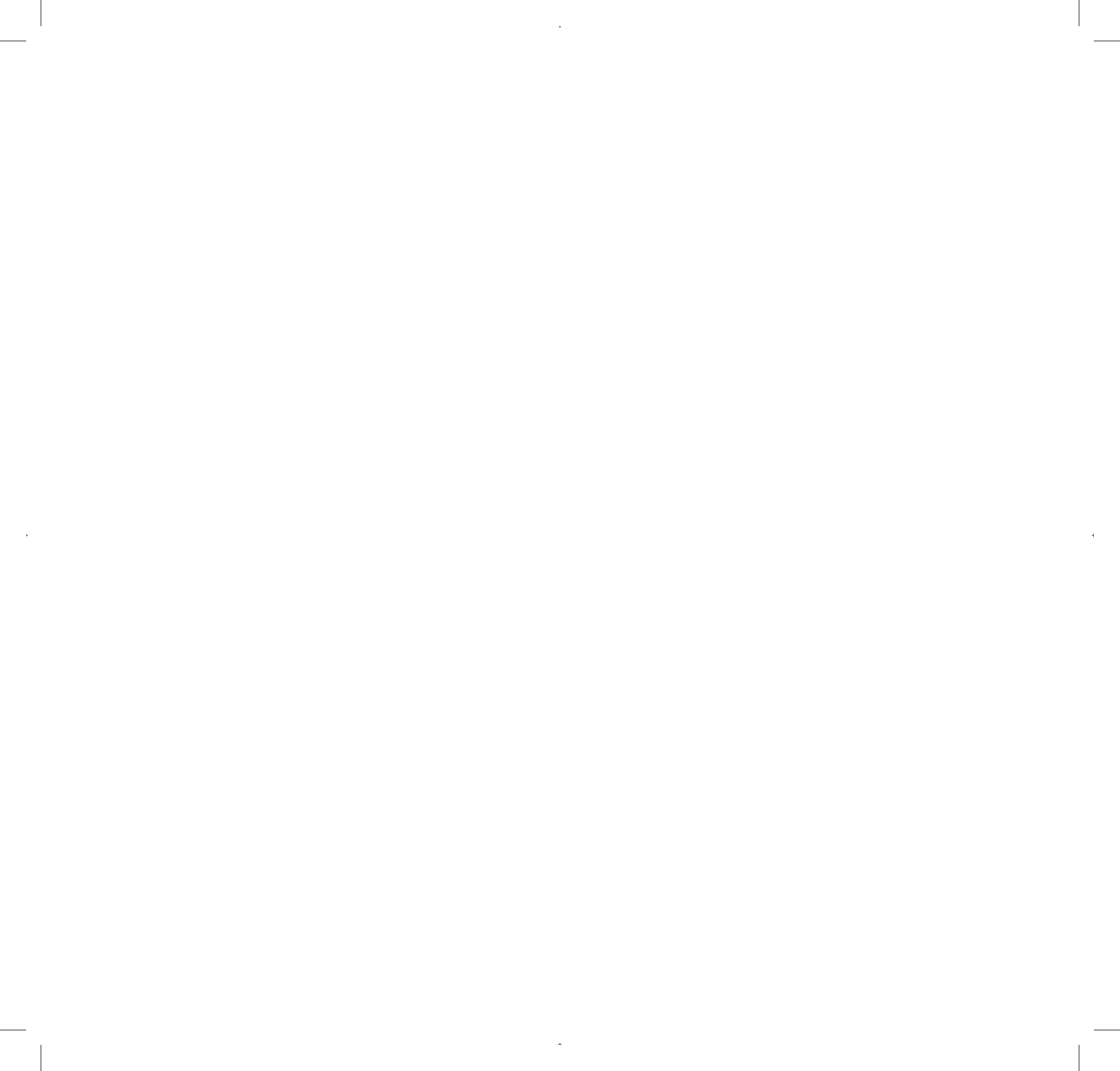
Adrián Balseca

Horamen (Tola de la Iglesia)

Toma directa 35mm blanco negro,
impresión digital de chorro de tinta.

50 x 37 cm

2017





DANILO ESPINOZA



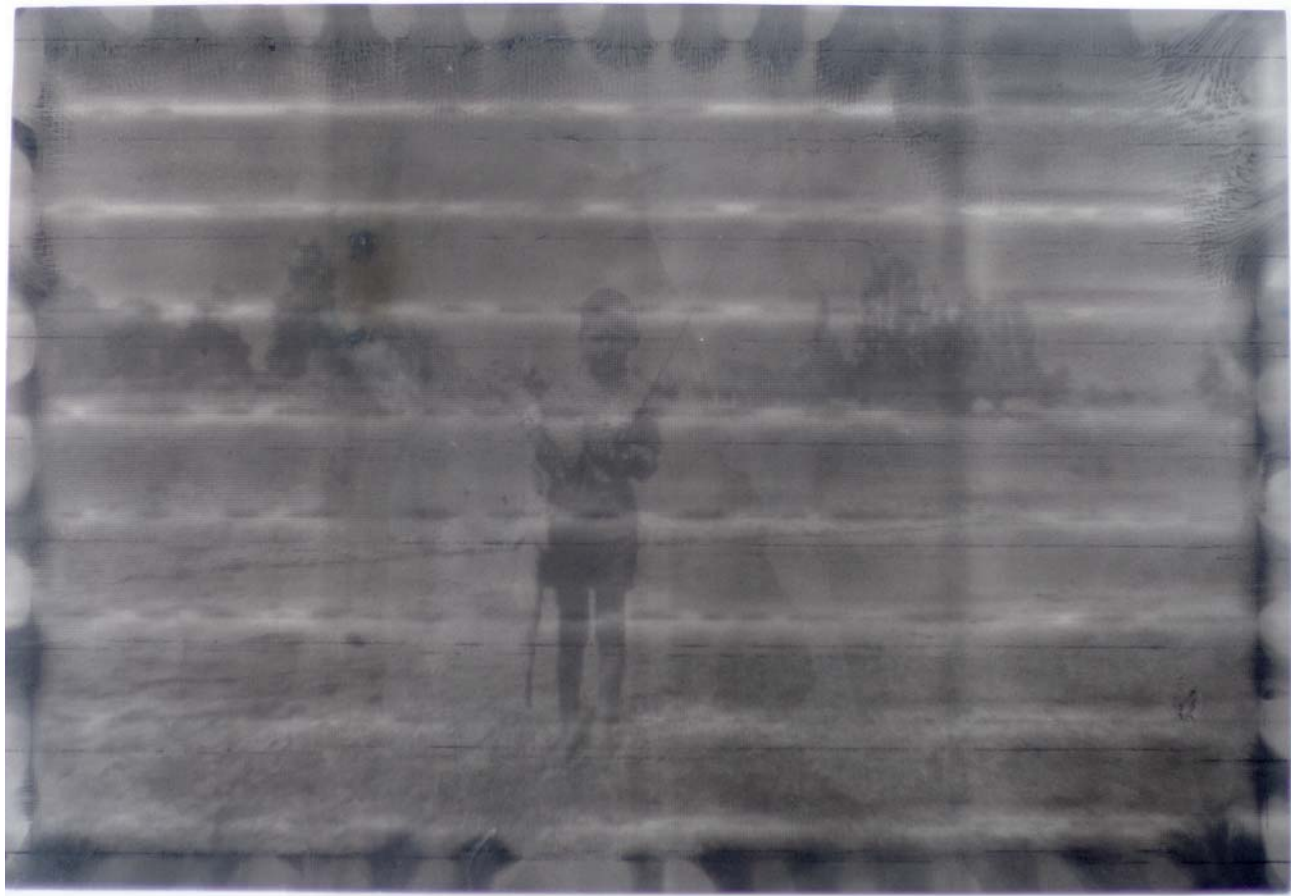
Danilo Espinoza

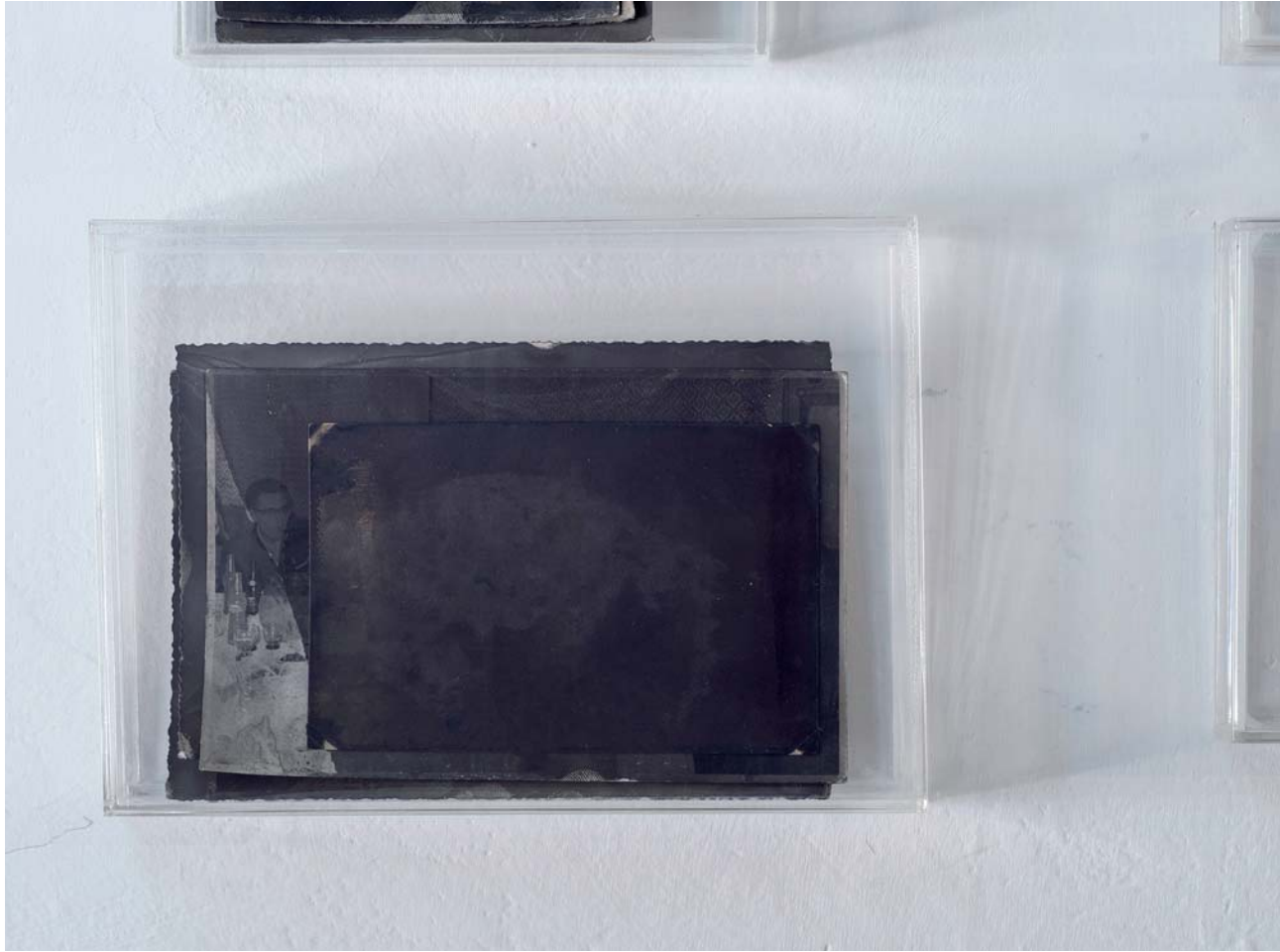
Ñamen; Desaparecer, venir en olvido

Humo sobre fotografías e impresión
sobre papel a base de humo.

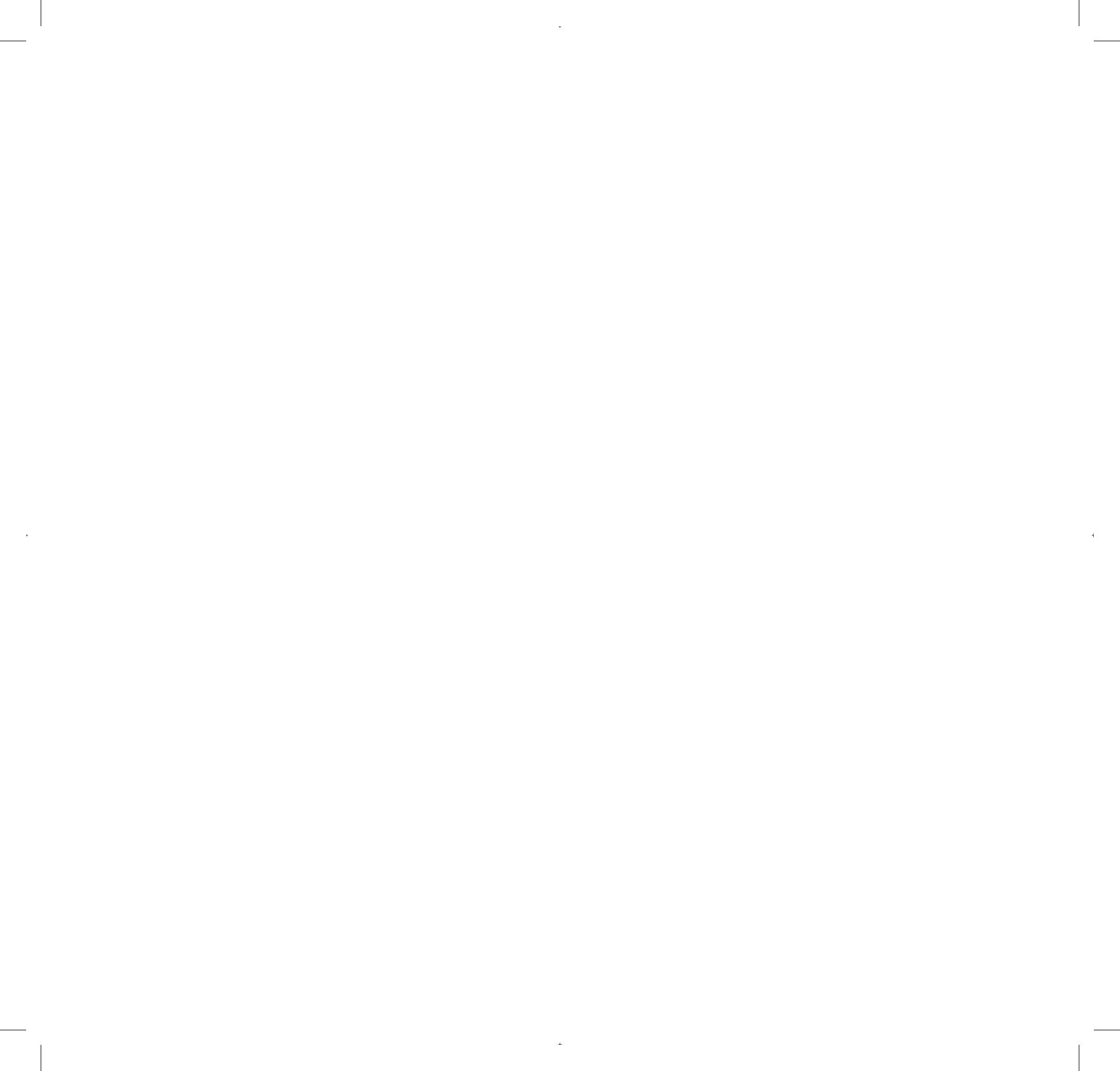
Dimensiones varias.

2017











MARÍA JOSÉ ARGENZIO



María José Argenzio
"...do él se fuese a recrear..." III
Tinta sobre papel de algodón
y marcos de madera
3.60 x 0.33 x 0.11
2014







CRISTINA GARRIDO



Cristina Garrido

Veil of Invisibility

Pintura sobre postales
de museos de arte agrupadas
por diferentes comisarios.

Dimensiones variables.

2011 – present







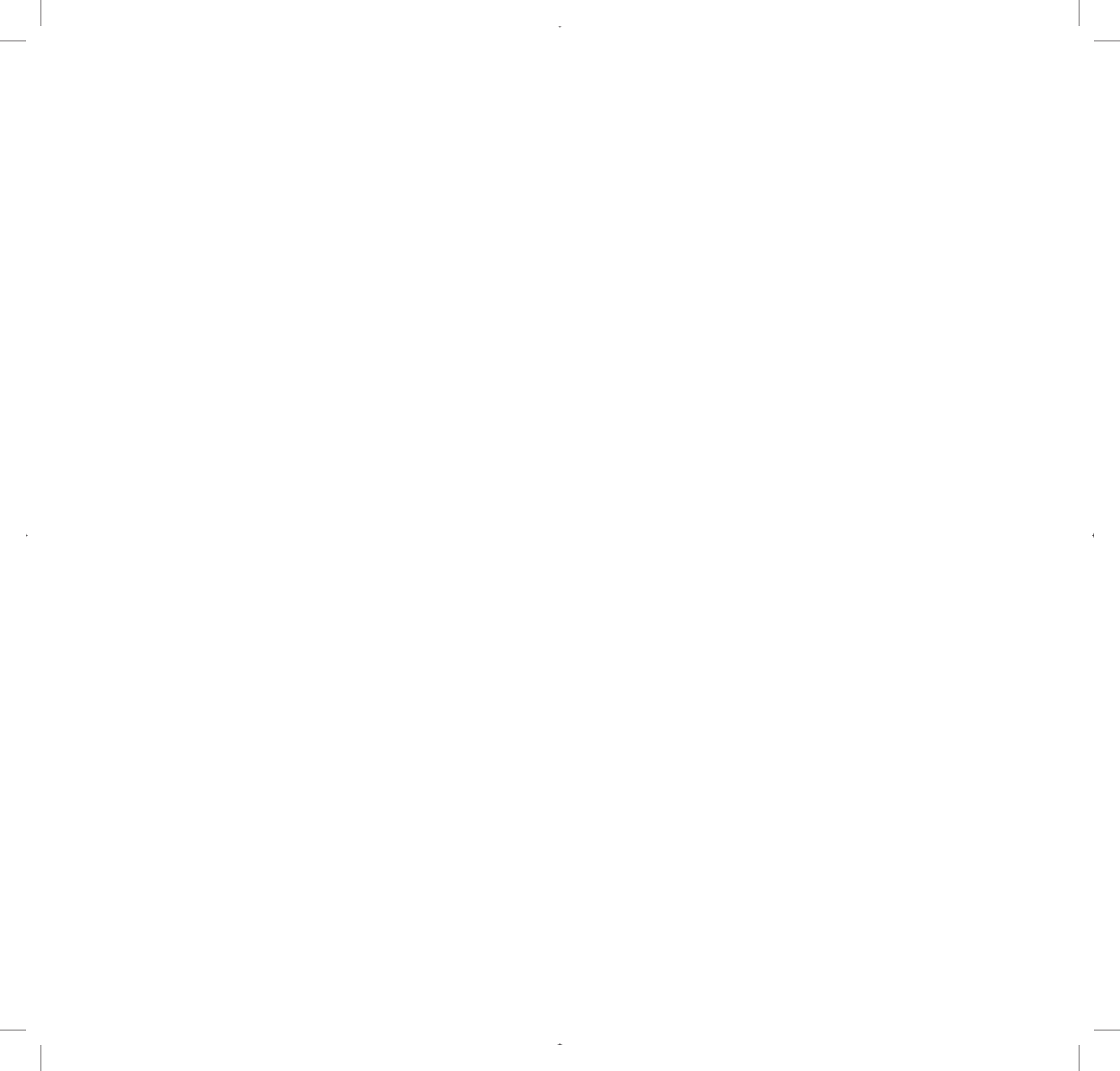
MARCO ALVARADO

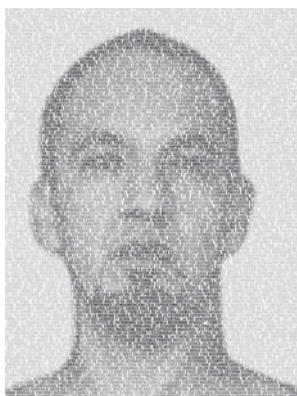


Marco Alvarado
LUKCY'SACHAMMPEULLÍZAATLE
Impresión Glicée sobre papel
Edición de 10 + 2 PA
45,7 x 56 cm
2016

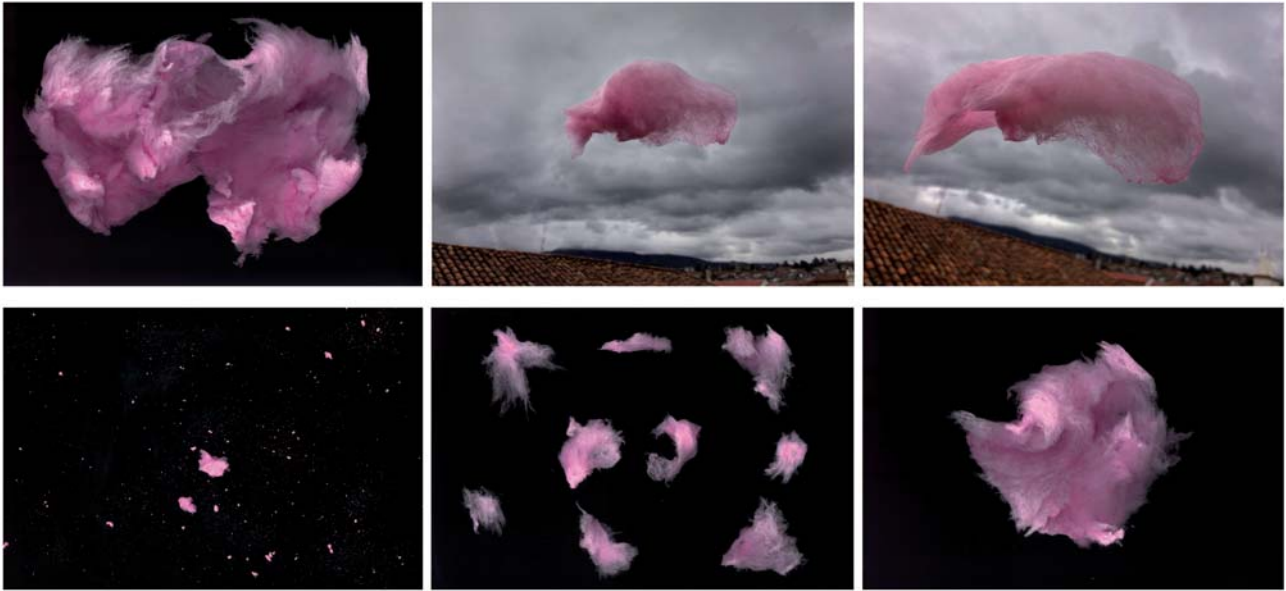


LUKCY'S SAC
HAMMPELL
UYISAATLE





PATRICIO PALOMEQUE



Patricio Palomeque
El desengaño llegó luego.
Fotografía Chromalux
sobre soporte de hierro.
21 x 125 cm c/u
2017





Patricio Palomeque y Marco Alvarado

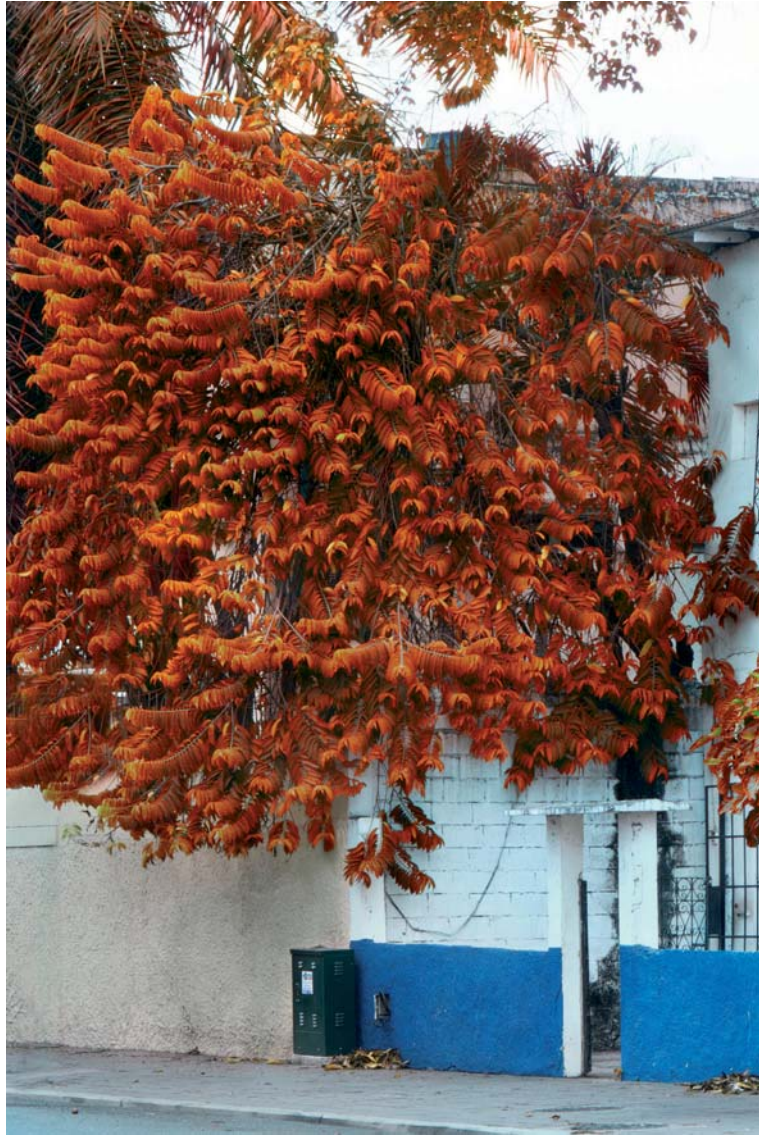


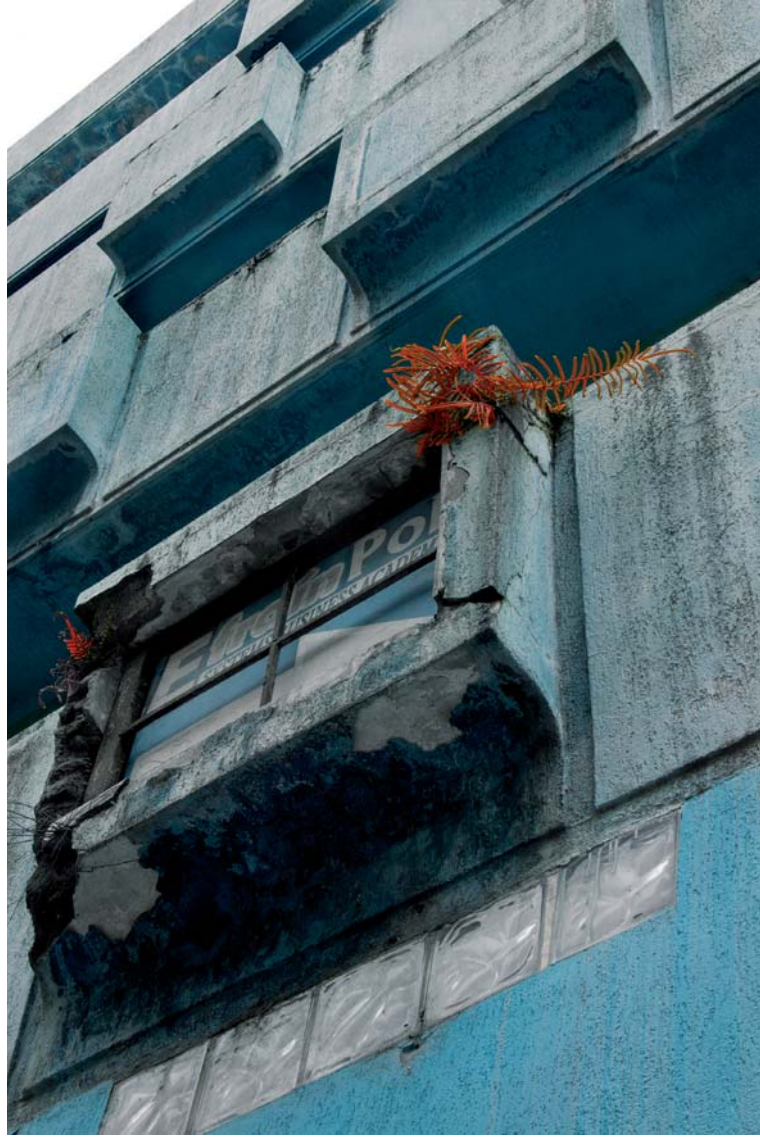
AURORA ZANABRIA

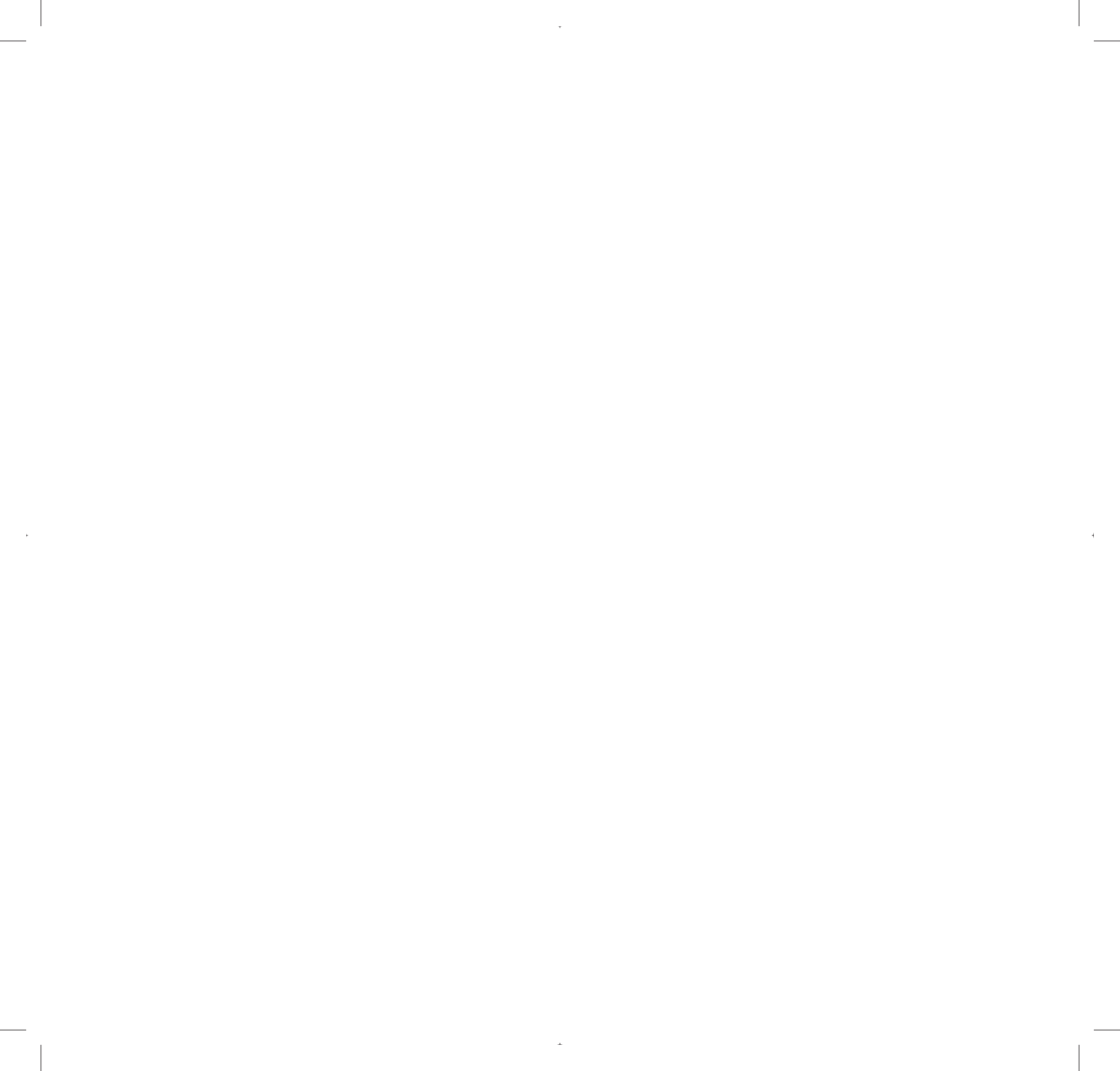


Aurora Zanabria
Mowin I, Mowin II y Mowin III
Intervención digital.
Tinta sobre papel de algodón
Dimensiones: 53 x 45
2017











LATENCIA

SUBVERTIDA



Marlon de Azambuja

(1978, Brazilia, Brazil)

Estudió en el centro Edilson Viriato de Arte Contemporáneo en Curitiba, Brazil. Vive y trabaja en Madrid.

Sus ultimas exposiciones personales incluyen: *Campo*, en Tasman Projects en Madrid, España, 2018; *Cuerpo presente*, en Espacio Cultural el Tanque en Tenerife, España, 2017; *Air and Light and Time and Space*, Espacio Ódeon, Bogotá, 2016; *Herencia*, Museo Patio Herreriano de Valladolid, 2016; *Pensamientos*, NoMinimo en Guayaquil, 2016; Sobrevalor, Junta espacio de arquitectura en Panamá City, 2015; Brutalismo en Galería Max Estrella en Madrid España, 2014.

Las exposiciones colectivas en las que ha participado incluyen: *Paradiso*, en Albumarte, Roma, 2018; *Ação e Reação*, en Casa do Brasil, Madrid, 2018; *The way you read a book is different to how I tell you a story*, en JahnundJahn, München, 2018; *Three Positions. Six Directions*, König Galerie en Berlin, 2017; *Hacia una nueva Orilla*, NC Arte, Bogotá, 2016; *Todo lo Sólido se desvanece en el aire*, Centro Cultural de la PUC, Lima, 2016; *Plagiar o Futuro*, Hangar-Lisboa, 2015; *Theorema*, Mana Contemporary, Nueva York, EUA, 2015; *On Painting*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, España, 2013; *11º Bienal de la Havanna*, Havana, Cuba, 2012; *11º Bienal de Cuenca*, Cuenca, Ecuador, 2011; *8º Bienal de Mercosur* en Porto Alegre, Brasil, 2011; and *12º Bienal del Cairo*, 2010.

Sus trabajos están incluidos en las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Paraná, el Museo Oscar Niemeyer en Curitiba, Itau Cultural Sao Paulo, y Banco Espiritu Santo en Brasil, Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias, Banco Sabadell, María Cristina Masaveu Peterson, OTR, el Ministerio de Cultura, Helga de Alvear en España; y la Fundación Nommas en Roma, Italia, entre otras.

Ilich Castillo

(1978, Guayaquil, Ecuador)

Organiza, recopila o sitúa anomalías en diversos sistemas que parecieran poseer ciertos patrones de conducta o lógicas internas inciertas. Dentro de dichos ejercicios de observación, el artista plantea la posibilidad de pensar lo accidental como resquicio para acceder a una percepción subyacente de nuestra experiencia con el mundo.

Miembro del colectivo LaLimpia 2001-2014 y del laboratorio BRIGADA DE DIBUJANTES,(2012 en adelante). Estudió Artes Visuales en el ITAE (2004-2010) y obtuvo su licenciatura con la Universidad Casa Grande (2014).

92 Entre sus distinciones se incluyen: Programa de Becas y Comisiones CIFO- Cisneros Fontanal Art Foundation. Miami, Florida (2017); Primer Premio, Salón Fundación El Comercio, Quito (2007); Primer Premio, 49 Salón de Julio, Museo Municipal de Guayaquil (2005); Premio París, (con LaLimpia), 8va. Bienal Internacional de Arte, Cuenca (2004).

Además, ha participado en más de 10 talleres, residencias y workshops. Ha realizado exhibiciones individuales en ciudades como Guayaquil, Quito, Cuenca, Bogotá-Colombia y Santander- España. Participó en más de 30 exposiciones internacionales en países como Estados Unidos, Alemania, Francia, España, Rumania, Croacia, Brasil, México, Colombia, Chile, Argentina, Perú y Guatemala. También ha representado al Ecuador en las siguientes bienales y festivales internacionales: I y II Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM), Buenos Aires. (2011 Y 2014); 15th Edition Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris, Collectif Jeune Cinema, París; 8º Festival “Jornadas de Reapropiación”, México D.F. (2012); VIII y XIX Bienal Internacional de Cuenca (2004 y 2011); V Bienal de VideoArte, Banco Interamericano de Desarrollo BID, Washington D.C. (2010).

Adrian Balseca

(1989, Quito, Ecuador. Vive en Quito)

Artista visual y diseñador gráfico. La mayoría de sus exposiciones recientes incluyen: *Energ(ética): arte y energía sostenible*, Monumento a los Héroes, Bogotá (2016); *Horamen*, Muso de Arte Precolombino Casa del Alabado, Quito (2017); *The Skin of Labour*, Galeria Madragoa, Lisboa (2016); *LARA: Galapagos 2016*, CAC Quito (2016); *Ultralocal*, CEAAC, Strasbourg (2016); Premio Nacional Nuevo Mariano Aguilera 2015-2016, CAC-Quito (2016); 'Encuentros del Otro Cine - EDOC 15', Quito (2016); 'Encuentro Internacional de Arte de Medellin - MDE15, Museo de Antioquia', Medellin (2015); 'Intersecciones (después de Lautréamont)', Cisneros Fontanals Art Foundation - 'Grants & Commissions Program Exhibition', Miami (2015).

Entre sus distinciones se encuentran: Premio Nacional Nuevo Mariano Aguilera 2015-2016; CAC Quito (2015); 'Grants & Commissions Program 2015', Fundación CIFO, Miami (2015); 'Premio Paris', 12va. Bienal Internacional de Cuenca: Ir para volver', Cuenca (2014); 'Premio Brasil - Arte Emergente', CAC Quito (2013).

Actualmente trabaja su investigación sobre procesos extractivos e industria cauchera, ha desarrollar en el 5to ciclo de residencias del NTU Centre for Contemporary Art Singapore, en 2018.

Fue miembro fundador de La Selecta - Cooperativa Cultural, y formó parte del colectivo de arte urbano Tranvía Cero, ambos con sede en Quito.

Danilo Espinoza

(1972, Santiago, Chile)

Artista visual y académico de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile (PUC), lugar donde obtuvo su Licenciatura en Arte el año 1997. En 1996 viaja al Reino Unido a realizar estudios de Dibujo y Grabado, Faculty of Art, Design & Architecture, Kingston University, Londres. En 2015 obtiene su Doctorado en Artes Visuales en la Universidad Politécnica de Valencia, España.

Durante su carrera, ha recibido apoyo para el desarrollo de su obra, tanto de la Universidad Católica de Chile, a través del concurso de Creación y Cultura Artística (1999, 2001, 2003-2006, 2008, 2011 y 2017), como del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de Fondart Nacional (1999, 2015 y 2017). Ha participado en numerosas exposiciones, tanto en Chile como en el extranjero.

Selección individuales: *ÑAMEN*, Centro cultural Estación Mapocho, Sala Joaquín Edwards Bello, Santiago, Chile (2017); *Tukulpazugun*, Sala Marta Colvin, Centro de Extensión UBB, Chillán, Chile (2017); *Mülpun*, Sala Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile (2016); *Ñuke*, Sala Lily Garafulic, Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile (2016); *Negro de Humo*, Galería Santiago Natino APECH, Santiago, Chile (2015); *Aiwñ Fitruñ*, Galería Macchina PUC, Santiago, Chile (2012); *Umbra et Imago*, Sala Salón Tudor, Santiago, Chile (2009).

Selección colectivas: *Territorios Alternos*, Sala Blanca, Centro de Extensión UC, Santiago, Chile (2017); *Mala Luz*, Sala de Arte Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana, Cuba (2016); *Diálogos del reconocimiento*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, Chile; *In Transit*, Jewett Art Gallery de Wellesley College, Massachusetts, EE. UU. (2014); *Trayecto Anómalo*, TANA, Woodland, EE. UU. (2014); *Historias desde la bruma*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile (2012); *Link*, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador (2012); *Once Upon a Time in Berlin*, 91 mq, Alemania (2010); *Postdata*, 101 Gallery, Ottawa, Canadá (2010); *Acumulación y Crecimiento del Dibujo*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia (MAC), Valdivia, Chile (2008).

María José Argenzio

(1977, Guayaquil, Ecuador)

Entre sus títulos académicos se cuenta una maestría en Bellas Artes realizada en el Goldsmiths College, Universidad de Londres (2010).

Dentro de su país ha realizado cinco exposiciones individuales de gran magnitud que la han acreditado como una de las figuras relevantes de las últimas promociones de artistas ecuatorianos: *La más castellana de América* (Quito, 2015), *La educación de los hijos de Clovis* (Samborondón, 2012), *Just do it!* (Guayaquil, Quito, Cuenca, 2011), *Hortus Conclusus* (Cuenca, 2007) y *Esculturas Fugitivas* (Guayaquil, 2005). Fue elegida como representante del Ecuador en la XIII Bienal de Cuenca (2016), X Bienal de Nicaragua (2016) y XI Bienal de Cuenca (2011). Seleccionada por Revista Vanguardia como una de las 12 mujeres más relevantes de las artes del Ecuador. Ha expuesto en el Museo Amparo (Puebla, 2016), MUAC UNAM (Ciudad de México, 2015), Centro Cultural Español (Managua, Tegucigalpa, Santo Domingo, El Salvador, La paz, 2015), Real Academia de España (Roma, 2015), Centro Cibeles (Madrid, 2014), Fundación CAJA SOL (Sevilla, 2014), Instituto Cervantes (Londres, 2013), MAC Museo de Arte Contemporáneo (Lima, 2013), Fundación Lugar a Dudas (Cali, 2013), Museo Municipal de Guayaquil (2011), MOLAA Museo de Arte Latinoamericano (Long Beach, 2008), Centro Cultural Metropolitano (Quito, 2008), Centro Cultural Libertador Simón Bolívar (Guayaquil, 2005). Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas en Ecuador, Colombia, España, Singapur, Australia y EE.UU. Ha participado como artista en residencia en LARA 2013, Asiacity Trust, Cuzco (Perú).

Cristina Garrido

(1986, Madrid, España)

Artista española, que vive entre Madrid y los Países Bajos.

Posee un Master en Fine Art por Wimbledon College of Art. Obtuvo su licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid y el Caberwell College of Arts.

Dentro de sus distinciones está: Premio Arco, Comunidad de Madrid para jóvenes artistas 2018. Premio de Artes Visuales 2017- 2018 de la Fundación Botín. Premio la Caixa. Premio Generación 2015. Proyectos de Arte por la Fundación Montemadrid en el 2015.

96

Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente, incluyendo exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Estonia- EKKM (Tallin), CITY GALLERY des Kunstverein Wolfsburg (Wolfsburg). Centro Medio (Madrid), IISELP- Instituto Superior por el estudio del lenguaje plástico en Bruselas. Espacio Odeón (Bogotá), Fundación Luís Fundación Luís Soane (A Coruña), Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (La Habana), Galerie im Taxispalais, (Innsbruck), SESC Sorocaba (Sorocaba/ São Paulo), La Casa Encendida (Madrid), Lugar a Dudas (Cali), Banner Repeater (London), Spike Island (Bristol), Matadero (Madrid) and AKV St. Joost (Den Bosch), amongst others. She has recently been an artist in residence at Casa Maquad (Mexico City), Artista X Artista (Havana) and : B A R I L Gallery (Cluj-Napoca).

Marco Antonio Alvarado López

(1962,Guayaquil, Ecuador)

Artista autodidacta.

Ha realizado 8 exposiciones individuales en galerías y museos de Guayaquil y Quito.

Con participación en 15 exposiciones internacionales (México, Guadalajara, Buenos Aires, Cali, Bogotá, La Habana, Lima, Houston, Santiago de Chile, Santo Domingo, Brasilia).

Participación en la Bienal de Cali (1986) Bienal de La Habana en (1989 y 1994).

Ha ganado premios y menciones en el Salón de Julio de Guayaquil (en 8 ocasiones) y en la Bienal de Cuenca (Segundo Premio 1998).

Actualmente es docente en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

Profesor fundador de la Carrera de Diseño Gráfico de la ESPOL, Guayaquil (1996-2007).

Profesor de Talleres de Desarrollo de la Creatividad en la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Católica de Guayaquil (1997-2004).

Coautor y profesor fundador del ITAE (2002-2007).

Ha dictado talleres de capacitación a profesores de arte de escuelas y colegios (1987-2014).

Ha gestionado e implementado proyectos de vinculación del arte con comunidades campesinas. Proyectos de recuperación de oficios artísticos prehispánicos y coloniales (Museo Nahim Isaías de Guayaquil, Museo Amantes de Sumpa de Santa Elena).

Ha realizado proyectos de vinculación del arte con la arquitectura para los Municipios de Santa Elena y Santo Domingo de los Tsáchilas.

Patricio Palomeque

(1962, Cuenca, Ecuador)

Artista plástico y gestor cultural . Su Trayectoria la comienza a construir desde las aulas de Arte a fines de los 80, desde sus acercamientos a la pintura y la instalación, hasta constituir una de las más valiosas aportaciones desde la fotografía o la creación video gráfica, trayectoria representada en la publicación, “La otra parte de la diversión” Curaduría de Cristóbal Zapata, 2012. Ha realizado importantes exposiciones en Ecuador y ha participado en numerosas Bienales en Latinoamérica, donde ha mostrado trabajos que exploran el papel del Circulante, la moneda y sus derivas en lo económico y territorial. En los últimos años su obra apunta a las relaciones sociales y políticas del paisaje.

Formó parte de la exposición, Colateral en la pasada, 56 Bienal de Venecia *Beyond The Tropics*, curada por la Catalana Imma Prieto.

98

Trabaja en la serie *Catedral Salvaje*, revisión poética del entorno local desde capas histórico políticas, obras representadas en pintura fotografía y video.

Es Codirector del Festival internacional de Arte de Acción Cuenca, FAAC, que se inauguró en octubre 2015.

Forma parte de la Exposición: *VIDEO ART IN LATIN AMERICA is part of Paccific Standard Time: LA/LA*, 9.17.17 – 12.16.17.

En la actualidad esta rodado la Película, *La Suma de Los Círculos*, a partir del poema de Cesar Dávila, *Catedral Salvaje*.

Distinciones: 1992 Segundo Premio, Banco Central Loja, Pintura Latino Americana,
1994 Segundo Premio Fotografía, I Concurso, mujeres Imágenes y testimonio,
1996 Mención de Honor V Bienal de Cuenca,
2009 Primer Premio, Premio de pintura Banco del Pichincha,
2016-2017 Ganador Fondos Concursales Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Aurora Zanabria
(artista y curadora)

(1979, Guayaquil, Ecuador)

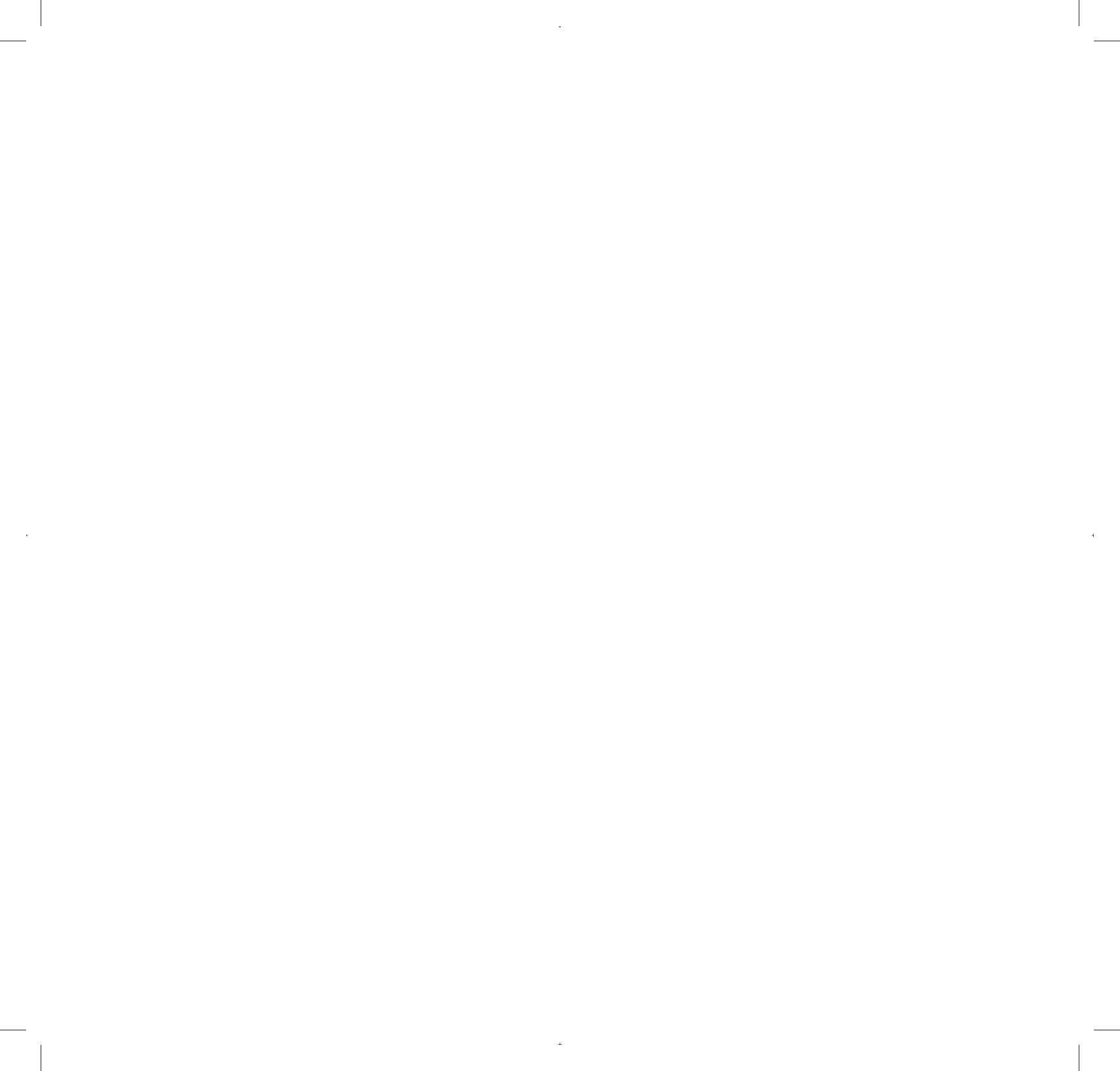
Máster en Producción Artística en la especialización de Arte y Tecnología por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Artes por la Universidad de Especialidades Espíritu Santo con Estudios de Artes Visuales en el ITAE (Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador).

Colaboró en varias ocasiones para el estudio Orta en Paris Francia; siendo artista residente del mismo estudio en el 2012 en el área de Les Moulins de Sainte-Marie, donde junto a la galería Continua se desarrolla un gran proyecto de desarrollo cultural en la zona.

Ha participado en varias exposiciones colectivas internacionales tanto en España, Francia, México y Brasil, así como a nivel nacional en el Salón de Julio, Salón Nacional de Octubre y Galería DPM. Dentro de las que se puede destacar su primera muestra individual en el país en la Galería Mirador de la Universidad Católica curada por Rodolfo Kronfle. También participó como artista seleccionada dentro del *workshop without words* en colaboración con Prem Krishnamurthy y NoMínimo. En el 2015, realiza la muestra *RAMIN* en donde la fotografía se apropia del espacio público en la ciudad de Guayaquil, muestra que contó con el apoyo del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Compagina su práctica artística con la docencia. Actualmente es docente de la Universidad de las Artes, dentro de las materias de laboratorios de la Unidad Transversal y de Prácticas Experimentales. Dentro de esta institución es coordinadora de la primera Maestría en Fotografía y Sociedad en América Latina que oferta esta institución.

En el 2017 inaugura la muestra *Latencia Subvertida* en donde hace las veces de artista-curador, exposición que contó con la participación de destacados artistas internacionales y nacionales como Marlon de Azambuja de Brasil, Cristina Garrido de España, Danilo Espinoza de Chile y María José Argenzio e Ilich Castillo, entre otros. Todos reunidos en torno a fotografía e imagen como objeto de reflexión.

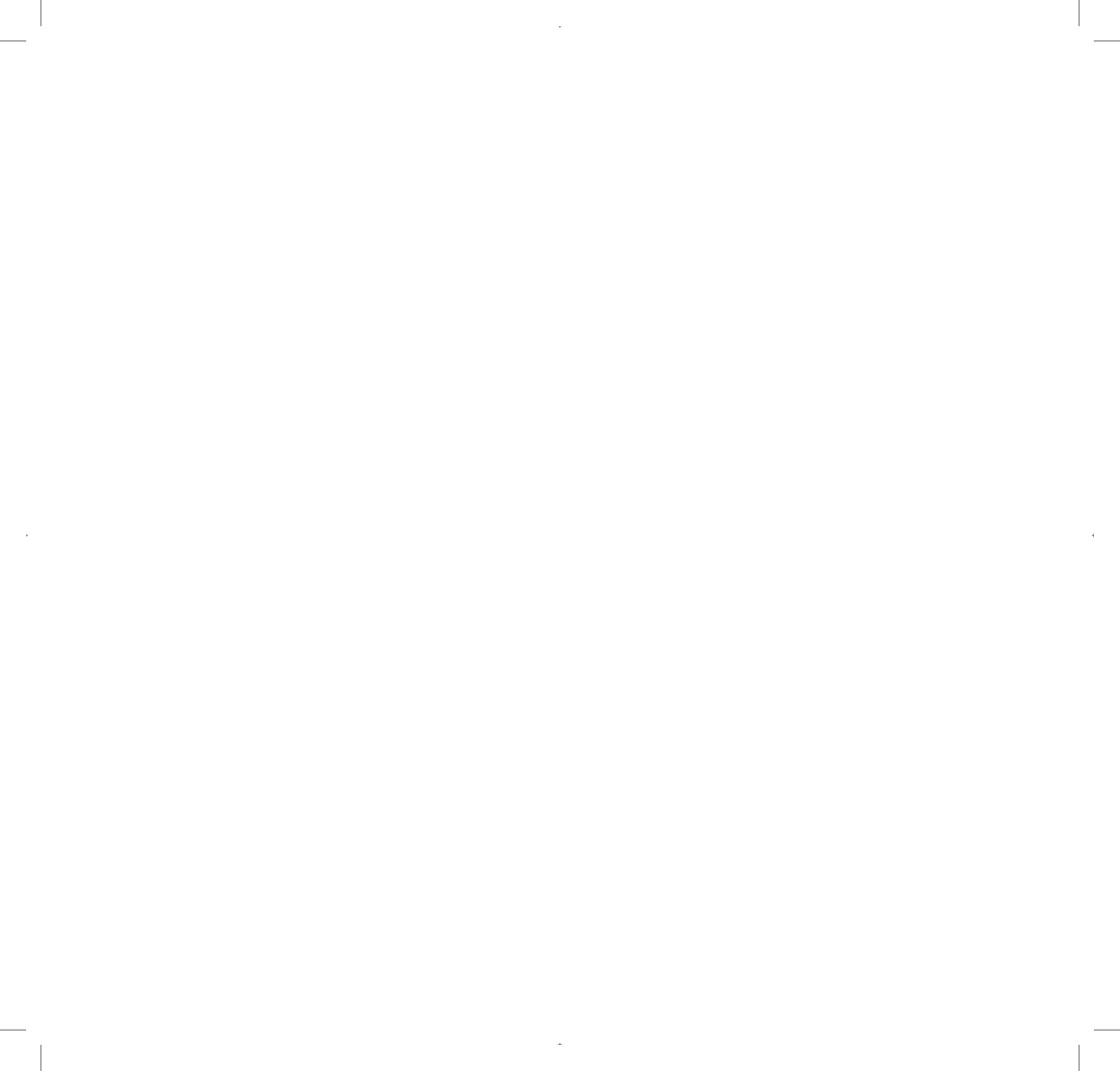


Índice

A Leo	5
Prólogo	15
Texto curatorial de la muestra	39
Marlon de Azambuja	46
Ilich Castillo	50
Adrian Balseca	54
Danilo Espinoza	60
María José Argenzio	66
Cristina Garrido	70
Marco Alvarado	74
Patricio Palomeque	78
Aurora Zanabria	82
Biografías	91



VIOLENTA



VIOLENTA

Violenta, espacio cultural desde el Sur. Fundado y dirigido por David Orbea, Leonardo Moyano, Tayron Luna y Juan Carlos Vargas en 2017.

Tiempos de precariedad cultural en la escena local ameritan tiempos violentos. Así nace Violenta, un espacio creado por artistas pretendiendo adaptarse a las necesidades de los artistas: producir y difundir sus obras. Buscando posicionarse como un lugar no solo expositivo, sino cultural, brindando facilidades al artista emergente al momento de exponer o gestionar un proyecto enfocado en el arte contemporáneo.

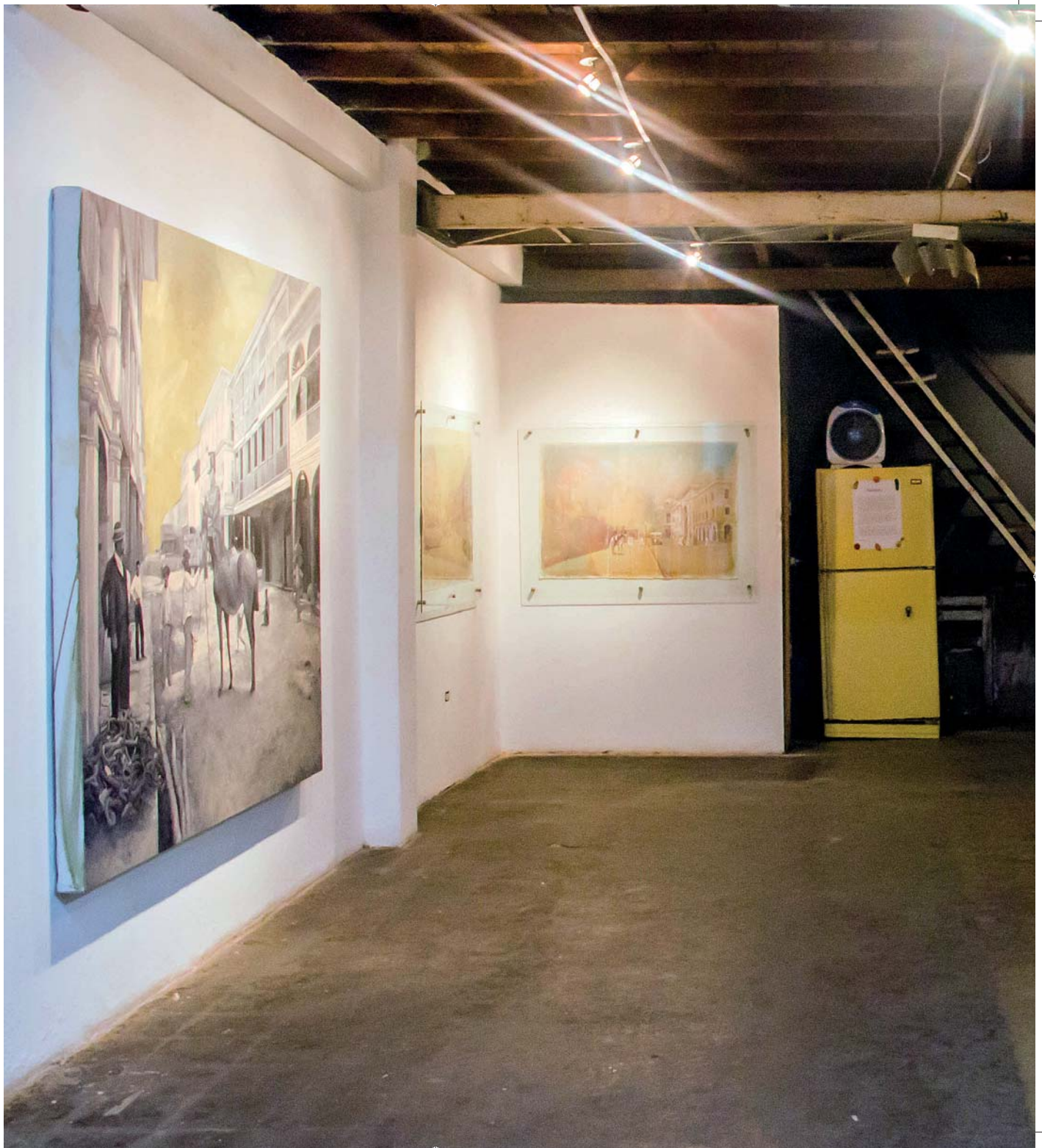
105

















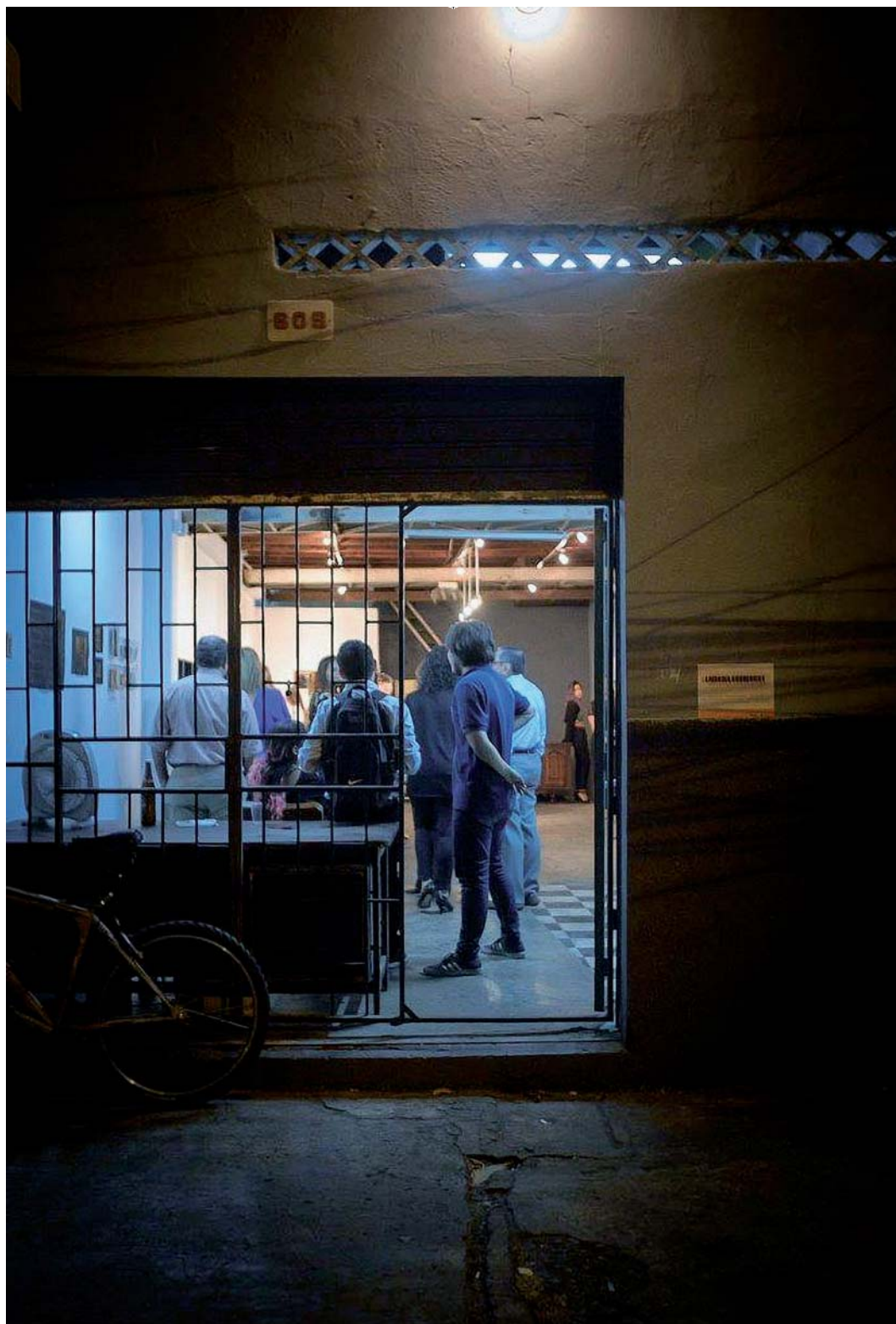




Latencia Subvertida

116

UArtes Ediciones



Esta edición de
Latencia Subvertida
con un tiraje de 300 ejemplares
fue impresa en Imprenta Mariscal
en Quito, Ecuador
en el mes de noviembre de 2018



