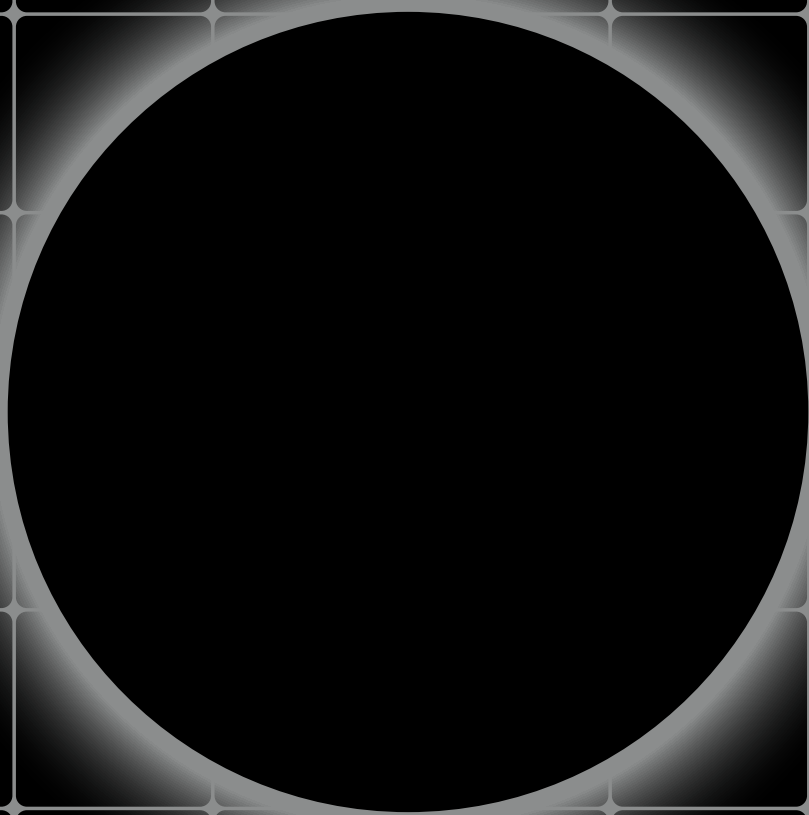


**GRABADOR
FANTASMA**

**PHANTOM
RECORDER**



**Adrián Balseca
en colaboración
con Kara Solar**

**Adrián Balseca
in collaboration
with Kara Solar**

**GRABADOR
FANTASMA**

**PHANTOM
RECORDER**

**Adrián Balseca
en colaboración
con Kara Solar**

**Adrián Balseca
in collaboration
with Kara Solar**

Propuesta para un régimen estético post-extractivista Anaïs Roesch	5
Grabador Fantasma Una conversación entre Rodolfo Kronfle Chambers y Adrián Balseca	13
Archivo	19
Proposal for a post- extractivist aesthetic regimen Anaïs Roesch	41
Phantom Recorder A conversation between Rodolfo Kronfle Chambers and Adrián Balseca	49
Bios	55
Imágenes	56

Propuesta para un régimen estético post-extractivista

Anaïs Roesch



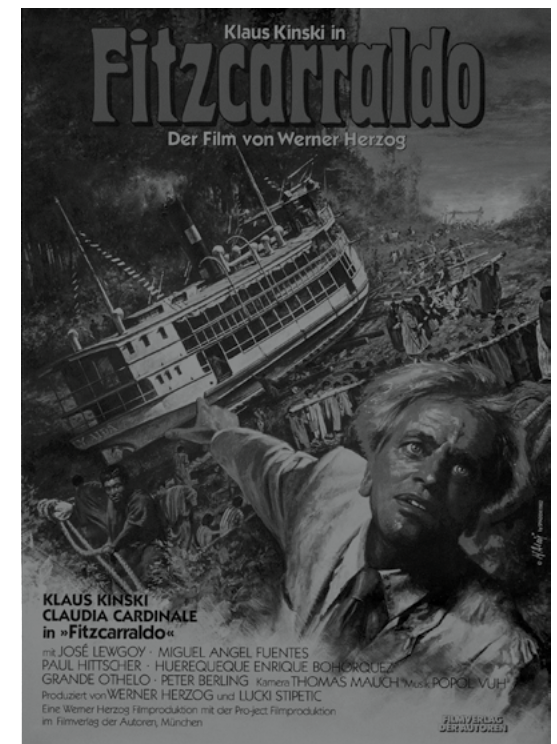
Con *Grabador Fantasma* (2018), Adrián Balseca cuestiona la materialidad del mundo en la era del Antropoceno. En la actualidad, cuando la influencia de la actividad humana sobre la

Tierra se volvió una fuerza geológica mayor, capaz de marcar de forma irreversible el ecosistema planetario, Balseca actúa y se involucra como artista para generar una obra simbólica de estos retos sobre el territorio ecuatoriano.

La práctica artística de Balseca es una práctica no-moderna, en el sentido de Bruno Latour (1991),¹ en el cual lo utilitario, lo utópico y lo poético nunca están claramente separados. Efectivamente, según Latour, los modernos nunca dejaron de crear objetos híbridos, que no sólo pertenecían al mundo científico o técnico, sino que participaban de lo político, lo cultural o lo económico. Sin embargo, al crear estos objetos, los modernos se negaron a pensar su hibridez, permaneciendo en una representación del mundo basada en la “Gran División” (Latour 1991) entre naturaleza y cultura.

En oposición con este orden moderno, Balseca sobrepasa sus divisiones disciplinarias-ontológicas y desafía el estatus extra-territorial del arte. El punto de partida de *Grabador fantasma* es la película *Fitzcarraldo* (1982) del alemán Werner Herzog, que cuenta la odisea de Brian Sweeney Fitzgerald al inicio del siglo XX. Este empresario aspira hacer una fortuna con el caucho y, a la vez amante de la música, sueña con construir una edificación para la ópera en la selva

amazónica. Lo que le llama la atención de este emprendimiento desmesurado a Balseca es la estética fuera de lugar y visualmente desconectada de un gramófono sobre un barco que erra en el medio de la selva. Sin embargo, al reconstituir el aspecto visual de la escena, voltea el “régimen colonial” al modificar su dimensión



sonora. De hecho, en la obra de Balseca la función del gramófono está invertida; en vez de callar al bosque y a sus habitantes, al difundir un aria de ópera en medio de la selva silenciosa, capta los sonidos



del bosque, a la escucha de los sonidos humanos y no humanos.

A través de este gesto provocativo, el artista denuncia la concepción burguesa de la autonomía del arte, esta no-relación ilustrada por el aria de ópera del tenor italiano Enrico Caruso.² Basándose en este filme, su director y el personaje principal, Balseca muestra esta concepción del arte como una formación histórica específica perteneciente a un sistema moderno y colonial de división. El segundo giro que realiza Balseca, al borrar el personaje principal de la obra y al reutilizar la tecnología del gramófono para “escuchar” a la “naturaleza”, es la demostración de que todo signo artístico está cargado con fuerzas de actores no-humanos, operando como un dispositivo de traducción de procesos materiales y cósmicos.

De esta forma, *Grabador Fantasma* nos muestra que “de aquí en adelante, el papel del arte es brindarnos modelos epistémicos que ya no solo se dirigen al arte como medio ni tampoco a la historia humana” (Franke 2018 p.180).³ De este modo, Balseca participa del desarrollo de una ecología de la sensaciones, concienciándonos de que las condiciones de nuestra existencia dependen de nuestra relación con lo no-humano y de que debemos urgentemente cesar la “guerra”⁴ basada en “la dominación y la apropiación”⁵ que denuncia Michel Serre (1990). Al igual que Timothy Morton (2016), el artista apela a “redes de solidaridad con lo no-humano”,⁶ al ser consciente de nuestra posición en un “mundo más que humano” (Morton 2017). Así, a través de un dispositivo artístico, Balseca repara nuestra sensibilidad, nuestra capacidad en entender cómo el ecosistema comunica. Se trata de una habilidad que la ciencia occidental redescubrió para nombrarla biosemiótica, pero que siempre ha existido en las culturas de la Amazonía ecuatoriana (Cf. Kohn 2017).⁷ Sin embargo, no es una naturaleza virgen, intacta y separada del hombre la que nos lleva a escuchar Balseca, ya que la grabación revela tanto el viento en los árboles como un motor eléctrico, una flauta o un perro. Esta experiencia sonora de la Tierra que nos ofrece el artista, ya no es la de la “naturaleza” sino de la “Gaia”⁸, como la nombra Bruno Latour (1991), retomando el concepto de James Lovelock, “ya no es un espectáculo que

podamos apreciar en la distancia; somos parte de aquello”.⁹ Este territorio que escuchamos es un territorio de mucha codicia, atravesado por siglos de conquistas y atentos de modernización.

Gaia es el nombre dado a la composición de “poderes de actuar”,⁹ con el fin de sentir un cambio en “la definición misma de lo que significa tener, mantener u ocupar un espacio”,¹⁰ “estar adueñado por una tierra”.¹¹ En su dimensión sonora, la obra también es una invitación a repolitizar la ecología y repensar el territorio. De hecho, Balseca deja el régimen de dominación y apropiación encarnado en la ópera, cuya ilustración, la más acabada, también visible en el filme de Herzog, ha de ser el Teatro Amazonas. Ubicado en Manaus, Brasil, este teatro-ópera fue construido en pleno “boom del caucho” (*Ciclo da borracha*)



e inaugurado en 1896. En oposición a este régimen, el artista adopta el sonido de la escucha, el cual, como lo sugiere Brando LaBelle, “puede servir de herramienta, de recurso

creativo, para orientarnos hacia la compasión y el *care*” (LaBelle 2018, p.121).¹² “El sonido y la escucha pueden contemplarse como medios extendidos para cultivar luchas emancipadoras, pasiones compartidas y formas sociales de resistencia” (LaBelle 2018, p.121). Sin embargo, para aquello, “deben integrar un espectro auditivo más amplio, constituido por los ritmos y los ruidos, los silencios y vibraciones que emiten tanto los humanos como los no-humanos y que llegan a los seres sensibles y sociales que somos” (LaBelle 2018, p.121).¹⁴

Es a través de esta escucha, por la palabra que da a este territorio, que Balseca le ofrece una visibilidad. Ahora, si dejamos un tiempo la dimensión sonora de la obra para volver a su dimensión visual, material y a su proceso de creación, nos damos cuenta de que el artista visibiliza también otro aspecto fundamental de nuestro nuevo régimen climático, la gran pregunta de nuestros estilos de vida en un mundo finito: la energía.

Desde un punto de vista físico, la energía caracteriza el cambio de un estado de un sistema. Permite modificar la velocidad, la temperatura, la forma de un objeto, la composición química, la altura, la luz. La energía es la potencia multiplicada por el tiempo, dicho de otra manera, es la unidad de medida de las transformaciones del mundo. De esta forma, al dialogar con distintas fuentes de energía, el petróleo, la madera o el sol, *Grabador Fantasma* visibiliza esta velocidad con la cual se

transforma el mundo. Desviando un relato en el cual el personaje principal es un industrial europeo cegado por las promesas del caucho y al realizar una obra en un territorio en resistencia contra la industria petrolera, Balseca denuncia un mundo de varias velocidades, que se radicó en una modernidad extractivista.

Como lo subraya el politólogo Franck Gaudichaud (2016):

“...los recursos que provienen de la naturaleza están en el centro de la incorporación violenta de la región latinoamericana al sistema-mundo: los historiadores nos recuerdan hasta qué punto la búsqueda del ‘Dorado’ constituye un factor decisivo de la conquista (finales del siglo XV—inicio del siglo XVI), luego de la consolidación del proceso colonial hasta el Siglo XIX y, más ampliamente, de la dependencia de las economías latinoamericanas hacia las exportaciones de minerales en el mercado global hasta el día de hoy. La sed de oro y de plata de los colonizadores españoles – y europeos – es esencial al momento de explicar la dimensión de saqueo de materias primas que representó la colonización de las Américas, pero también del sistema de dominación socio-política que la acompañó, significando de esta forma un verdadero genocidio de muchas comunidades indígenas y una experiencia de gran amplitud de destrucción socio-cultural para la totalidad de los territorios de las ‘Indias occidentales’” (Gaudichaud 2016, p.1) ¹³

El Ecuador no escapa de esta historia. Los intentos sucesivos de colonización de la Amazonia ecuatoriana fueron numerosos, de El Dorado a la explotación de la canela, de la quinina, del caucho, del petróleo y, hoy, de los biocapitales que están en el centro de la estrategia económica de “transformación de la matriz productiva”.¹⁴ Estos emprendimientos extractivistas son el hilo conductor del trabajo de Balseca. De la explotación del caucho en *The Skin of Labour* (2016), al petróleo y el primer derrame en *Mar cerrado* (2016), el fin del boom petrolero y el desarrollo



de la industria automotriz en *El Cóndor pasa* (2015) y *Medio camino* (2014), el artista da luz a objetos híbridos, revelando muchas veces los anacronismos y periferias invisibles del proyecto de modernidad del

Estado ecuatoriano.

Para *Grabador Fantasma*, Balseca se unió con el proyecto Kara Solar¹⁵ para fabricar una barca que funcione con energía solar. Kara Solar es un proyecto de movilidad fluvial solar creado

en el 2012 por un grupo de ingenieros, líderes comunitarios, y expertos en emprendimiento comunitario, en cooperación con



la Nacionalidad Achuar del Ecuador. La iniciativa de Kara Solar tiene como punto de partida dos deseos, la independencia del petróleo y la lucha contra la deforestación. El alto costo

de la gasolina alimentando las barcas motorizadas, las cuales, entregadas por avioneta cuestan cinco veces más que en el resto del país, fue un factor clave. Esta situación hace de la movilidad fluvial un lujo inaccesible para muchas comunidades, y cuya alternativa consiste en construir carreteras, también es problemática ya que lleva a la deforestación de una de las zonas de más alta biodiversidad del planeta y, además, facilita su explotación.

A través de esta alianza con Kara Solar, Balseca abre la vía para un arte post-carbón. Nos ayuda a deshacernos de la “fantasía del Holoceno” (Franke 2018), mostrándonos a qué se podría parecer un régimen estético y un proceso de creación fuera de un modelo económico basado en la extracción de energías fósiles. Si Gaia es un “mandato para re-materializar la existencia al mundo” (Latour 1991), entonces la salida de este régimen capitalista de los combustibles fósiles es la condición a la cual lograremos dejar una era marcada por “una historia de ‘sobrepasamiento’ (de la naturaleza, de lo salvaje, de lo carnal, etc.) y de la institucionalización y naturalización de las desigualdades”; y borrar “el canon narrativo marcado por un conflicto asimétrico entre división y mediación, entre el colonizador y el nómada” (Latour 1991). Porque *Grabador Fantasma* también es la historia y un porvenir posible de la movilidad fluvial en la Amazonía, donde el nómada del futuro viajará gracias a energías renovables. Son todas estas formas de conocimiento no-instrumentales, tanto estéticas como analíticas, que nos ofrece Balseca en su arte de la medialidad.

NOTAS

1 LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais ete moderne Essai d'anthropologie symetrique*, Paris, La Découverte, coll. L'armillaire, 1991.

2 Il Sogno „Manon“ (Massenet) de Enrico Caruso, 1904.

3 FRANKE, Anselm, « Extase planétaire », On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018.

4 SERRES Michel, *Le contrat naturel*, François Bourin, Paris 1990.

5 Ibid.

6 MORTON, Timothy, *Dark Ecology, for a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York, 2016.

7 Cf. KOHN, Eduardo, *Comment pensent les forets. Vers une anthropologie au-dela de l'humain*, Zones Sensibles, Bruxelles, 2017.

8 En la mitología griega, Gaia es la personificación de la Tierra. Para James Lovelock, Gaia es la hipótesis según la cual la Tierra es un sistema fisiológico dinámico que incluye la biósfera y mantiene, desde hace más de tres mil millones de años, el planeta en armonía con la vida.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 LABELLE, Brandon, L'écoute par le dessous, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018.

13 GAUDICHAUD Franck, « Ressources minières, « extractivisme » et développement en Amérique latine : perspectives critiques », *IdeAs* [En ligne], 8 | Automne 2016 / Hiver 2017, mis en ligne le 16 décembre 2016, consulté le 06 avril 2017. URL : <http://ideas.revues.org/1684> ; DOI : 10.4000/ideas.1684.

14 *El Plan Estratégico para el Cambio de la Matriz Productiva* presentado en marzo del 2015 por la Vicepresidencia de la República del Ecuador proponía desarrollar una economía con alto valor agregado para que la exportaciones ya no se basaran únicamente en los recursos naturales. El objetivo era generar más riqueza, lograr un desarrollo más sostenible e impulsar actividades ligadas al talento humano, a la tecnología y el conocimiento. Sin embargo, podemos identificar al menos dos límites mayores a este plan que prometía pasar a un modelo post-extractivista. El primero es que la nacionalización y renegociación de los contratos con las empresas multinacionales permitió de hecho extender la superficie de territorios de explotación de recursos naturales. La consecuencia de aquello fue la multiplicación de conflictos socio-ambientales en el país. El segundo límite es que este nuevo modelo basado en el bioconimiento no es más que la mera continuación de la lógica de explotación de lo viviente. Buscando un rendimiento económico en la biodiversidad, el bioconocimiento utiliza las biotecnologías para generar bienes y servicios gracias a los organismos vivos, sus metabolismos o sus productos. Con estos dos ejemplos podemos asumir que el Ecuador sigue un modelo neo-extractivista mas no post-extractivista.

15 <http://www.karasolar.com/>

BIBLIOGRAFÍA

LATOUR Bruno (1991). *Nous n'avons jamais ete moderne Essai d'anthropologie symetrique*, Paris, La Découverte, coll. L'armillaire.

FRANKE Anselm (2018). «Extase planétaire », On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre .

SERRES Michel (1990). *Le contrat naturel*, François Bourin, Paris.

MORTON Timothy (2016). *Dark Ecology, for a Logic of Future Coexistence*, Columbia University Press, New York.

Cf. KOHN Eduardo (2017). *Comment pensent les forets. Vers une anthropologie au-dela de l'humain*, Zones Sensibles, Bruxelles.

LABELLE Brandon (2018). L'écoute par le dessous, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre .

GAUDICHAUD Franck (2016). «Ressources minières, « extractivisme » et développement en Amérique latine : perspectives critiques », *IdeAs* [En ligne], 8 | Automne 2016 / Hiver 2017, mis en ligne le 16 décembre 2016, consulté le 06 avril 2017. URL : www.ideas.revues.org/1684 ; DOI : 10.4000/ideas.1684

Grabador Fantasma

Una conversación entre Rodolfo Kronfle Chambers y Adrián Balseca

RODOLFO KRONFLE

Adrián, creo que vale comenzar por aquella aproximación que caracteriza buena parte de tus proyectos y que me resulta ser una parte interesantísima de tu proceso: sueles elaborar ensayos visuales antes de realizar la obra en sí; estos parecen operar tanto como acumuladores de ideas y hoja de ruta a la vez. Estamos hablando justo del impreso que el lector tiene en sus manos que detalla una serie de datos, referentes y documentación histórica pertinente al proyecto. A más de aportar claves y pistas creo que estos documentos dan cuenta del cauce de tu pensamiento y de cómo una obra tuya en el fondo se ancla en varias capas de información, más allá de sus resonancias intelectuales y emocionales. Cuéntanos cuál fue tu punto de partida para *Grabador fantasma* (2018) y cómo se fueron hilvanando y decantando todos estos imaginarios que desembocan en el film.

ADRIÁN BALSECA

A manera de coleccionista empírico he ido recolectando, en los últimos años, material de distinto orden que luego incorporo en mis investigaciones a futuro, tratando de armar una constelación medianamente organizada de referencias documentales que funcionarán como caminos a seguir.

Estas referencias van desde fotogramas de películas, memes digitales, fotografías familiares, publicidad antigua, fotos del celular, catálogos de museos, recortes de prensa, entre otros.

No veo a estos materiales como parte de la pieza final, pero sí podría decirte que el trabajo y organización de estos archivos se ha transformado en un herramienta metodológica personal en la realización de mi obra. Estas colecciones me permiten, en primera instancia, organizar y decantar las ideas que me acompañan en cada trabajo.



Desde *Medio camino* (2014), para la 12^{da} Bienal de Cuenca: ir para volver, vengo aparejando mis proyectos con estos documentos, y

en muchas ocasiones brindando al público insumos visuales que resumen de cierta manera la investigación central de cada uno.

RK No sé si lo has pensado pero con este trabajo se redondeó en mi imaginación un ciclo que permite aproximarse a tu obra en video desde el paisaje (pensando no solo en sus

rasgos naturales, sino en sus huellas históricas, antropológicas, etc.), ya que entre las locaciones de todos ellos se configura un gran panorama de las zonas geográficas del Ecuador, al menos en su esquematización pedagógica escolar: hay piezas rodadas en la región insular, en el perfil costero, en los Andes y en la Amazonía. ¿Te interesan esas lecturas colaterales que van surgiendo a medida que crece tu producción donde el efecto de poder poner en perspectiva varias de tus obras permite entrever nuevas formas de leerlas?

AB No busco con mi trabajo configurar un concepto de “región”. Sin duda este es un concepto geográfico que me resulta complejo, ya que da cuenta de su condición de herramienta administrativa y de poder, más que otra cosa.

Vemos que con la zonificación, estratificación del suelo y clasificación de sus recursos naturales y culturales, la historia de la República de Ecuador se ha levantado desde la lógica de separación, con un fin netamente económico y administrativo.

No trato de romper estas lógicas, pero sí te diría que estoy más interesado en el trabajo en territorio y una búsqueda del paisaje que pueda contar cierto relato territorial, antes que quedarse en una representación netamente esteticista de un lugar.



Muchos de estos territorios han aparecido en mi trabajo de manera orgánica, con comisiones como *Proyecto para retrato (El origen de las especies introducidas)* (2016) realizado en Santa Cruz–Galápagos, u *Horamen* (2017) en Isla La Tolita Pampa de Oro, Esmeraldas, y que derivan justamente de proyecciones para trabajo en territorios.



RK Me parece interesante la manera como concentras el contenido

de tus videos en un objeto protagónico que constituye el elemento medular de sus puestas en escena: una cabeza de madera gigante, un caduceo monumental de hierro fundido, un automóvil, una canoa tallada de un árbol, etc. En el desarrollo de tus filmes estos objetos adquieren una densidad simbólica inmensa al surgir de –e interactuar con– el elenco de actantes (Bruno Latour dixit) que se van interrelacionando: no solo los humanos y sus actividades, sino también el paisaje mismo y las actividades que se desarrollan en este.

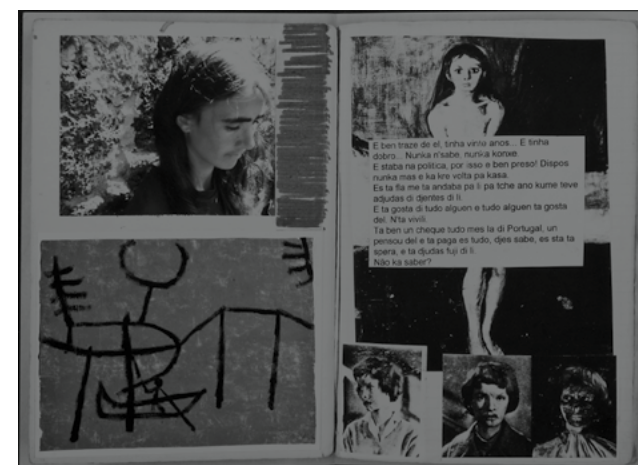
Estos objetos están además inmersos en una red de creación/destrucción que de diversas maneras matiza los enunciados del progreso e interrogan hitos de nuestra historia económica. Es ahí donde parece que la obra escarba en una serie de relaciones de producción que son de gran calado en el tiempo, siendo una forma muy efectiva de sondear, sin didacticismos, las capas de historia con que se configura el relato del estado-nación y sus descalces con el territorio y el individuo que lo habita. Te debe tomar tiempo perfilar el guión de cada obra. ¿Te sorprenden a veces los resultados e implicaciones inesperadas que surgen en su realización? Al conocer tu sentido del humor puedo intuir además una sutil ironía en varias piezas pero subsumida bajo una mirada contemplativa que prima. ¿Es algo que controlas o que surge inevitablemente?

AB Cada proyecto merece un cuidado y dedicación especiales en la la selección de lugares a trabajar. No me gusta llamarlos “locaciones”, ni a su búsqueda como simples *scoutings*. Me siento más cómodo con la idea de que estos recorridos iniciales en búsqueda de sitios son aproximaciones a historias locales determinadas; y es que cada territorio o paisaje tiene mucho que contar.

No trabajo con guiones, en el sentido rigorista del guión cinematográfico. Lo que sí busco es incorporar tratamientos audiovisuales que, acompañados con los “ensayos visuales” que hablábamos al inicio, funcionan como guías al momento de filmar, por ejemplo.

Ahora llevo un cuaderno de anotaciones visuales que se va engrosando poco a poco antes de cada filmación. Esto lo aprendí de Pedro Costa, quien me obsequió años atrás *Casa de lava* (1994), un bello cuaderno de viaje y una suerte de guión visual. Y es que me interesa que la idea se nutra de elementos inesperados de la cotidianidad, y que estos elementos estén por fuera de cualquier planteamiento o reproducción posible.

Por supuesto hay algo de las estrategias de Debord –“Theory of the Dérive” (1956)– que no necesariamente las aplico como una fórmula a rajatabla que seguir. En *Medio Camino* fue así. Había un trazado A-B, por donde desplazarse, un incipiente conocimiento de las carreteras por donde atravesar la zona andina del país, y un



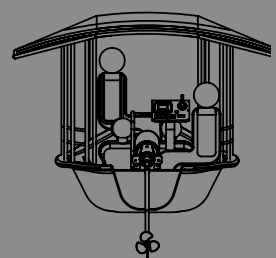
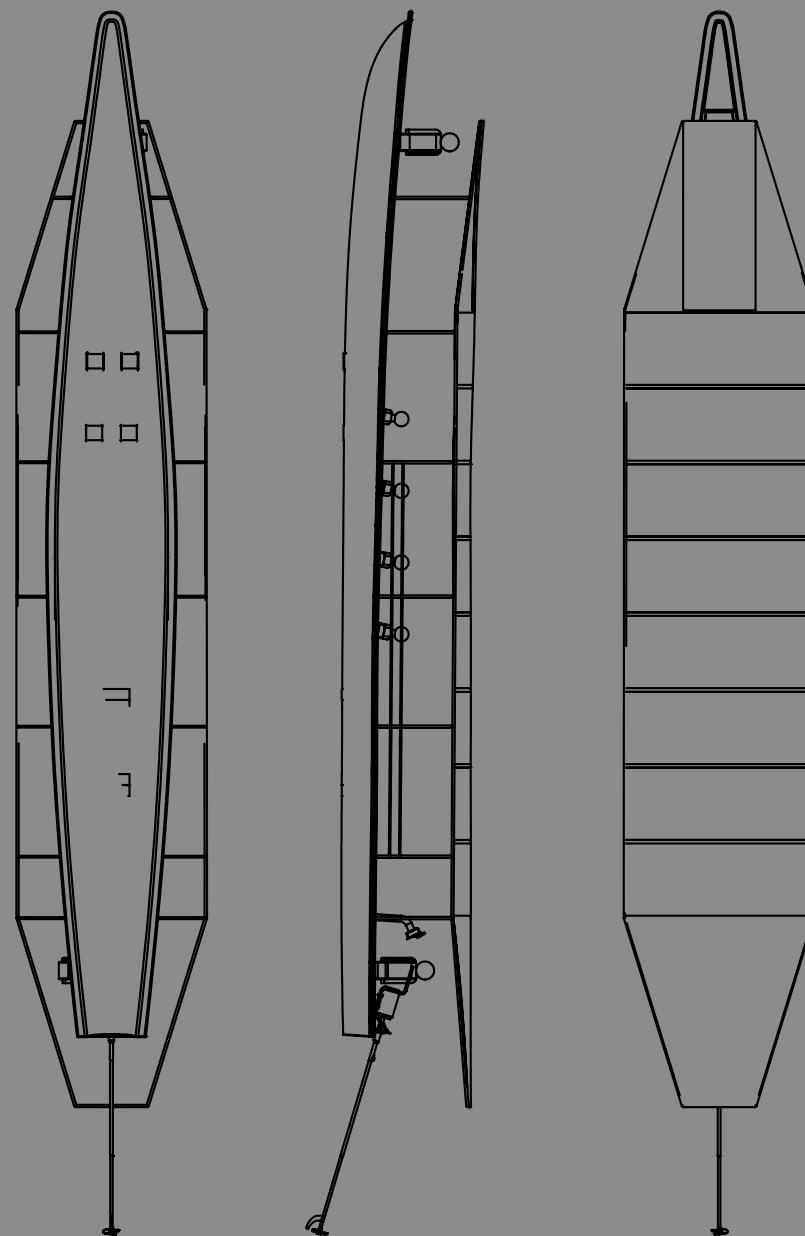
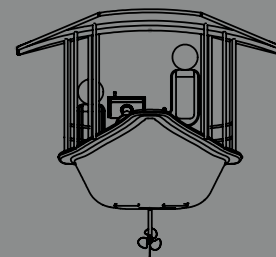
objetivo: llegar a Cuenca. Cada encuentro con distintas personas y medios de tracción, con quién se interactuaba en el camino a Cuenca, iba determinando el recorrido que el automotor realizaría.

Me interesa alimentar mis proyectos con ciertas figuras retóricas o atributos visuales que puedan detonar espacios para el humor. Como un ejercicio consciente, encuentro que el humor es muy difícil de alcanzar. Sin embargo creo también que subrayar ciertas especificidades, y remarcar un tono irónico en algunos proyectos, puede quitar la propia solemnidad y peso a los temas tan sórdidos o complejos que muchas veces abordo.

RK Finalmente quería que me comentaras sobre las posibles lecturas ecologistas que se pueden hacer a tu trabajo; lo tuyo se podría percibir como una crítica al desarrollismo, por ejemplo. ¿Qué ángulos de esto te interesan y cuáles no? Siempre he valorado mucho que tu manera de narrar enganche por su sutileza sin la perorata del discurso chato y evidente.

AB El ecologismo es hoy en día una comunión social bastante extendida, que me parece ha distorsionado sus principios fundacionales de conservación biológica y búsqueda de equilibrio socio-ambiental. El ecologismo como lucha social y política hoy ha sido engullido por el discurso corporativo y se ha transformado en una retórica burguesa que, miope de las condiciones de clase, ha subyugado su discurso inicial en un antropocentrismo ideológico que ha devenido en una corrección política muy peligrosa.

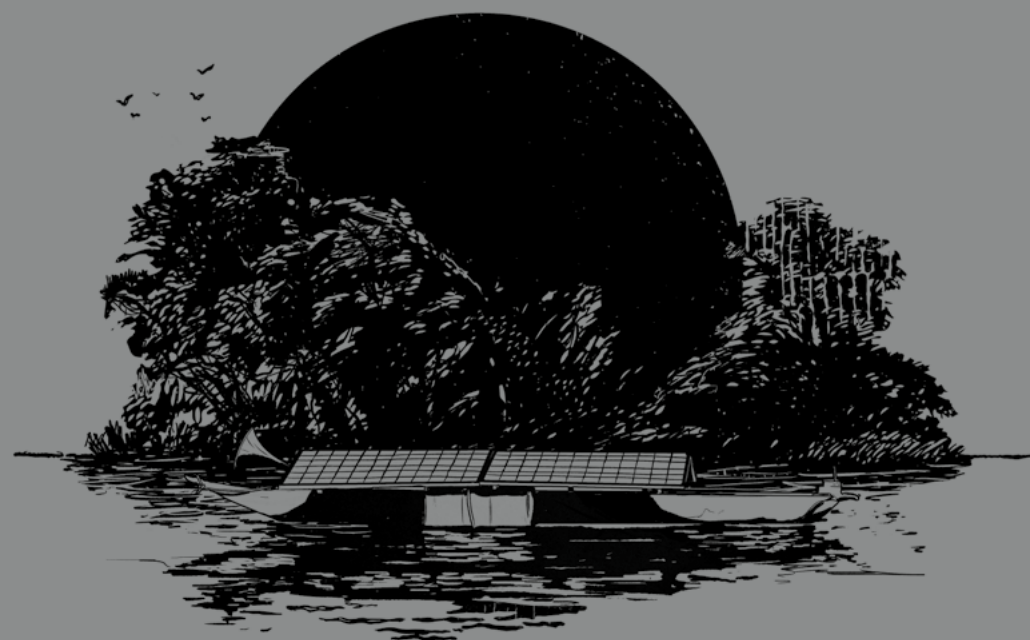
No me preocupan esas asociaciones en mi trabajo. Un público atento notará que los proyectos no muestran posiciones tan binarias, ni tienen como bandera un juicio de “valor verde”. Por el contrario, me interesa mostrar en mis proyectos las paradojas y contradicciones mismas que se encuentran en la relación del ser humano y la su idea de naturaleza. Un ejemplo fue *Proyecto para retrato (El Origen de las Especies Introducidas)*, donde se taló un árbol de Cedrela odorata de más de 80 años en Islas Galápagos. Un acto que para grupos ecologistas resultaría dantesco, constituye también un acto de preservación y erradicación de una “especie introducida” en un contexto medioambiental frágil. Un vacío legal en la Ley Orgánica de Régimen Especial de la Provincia de Galápagos, que nos habla de las contradicciones en la idea misma de preservación ambiental.

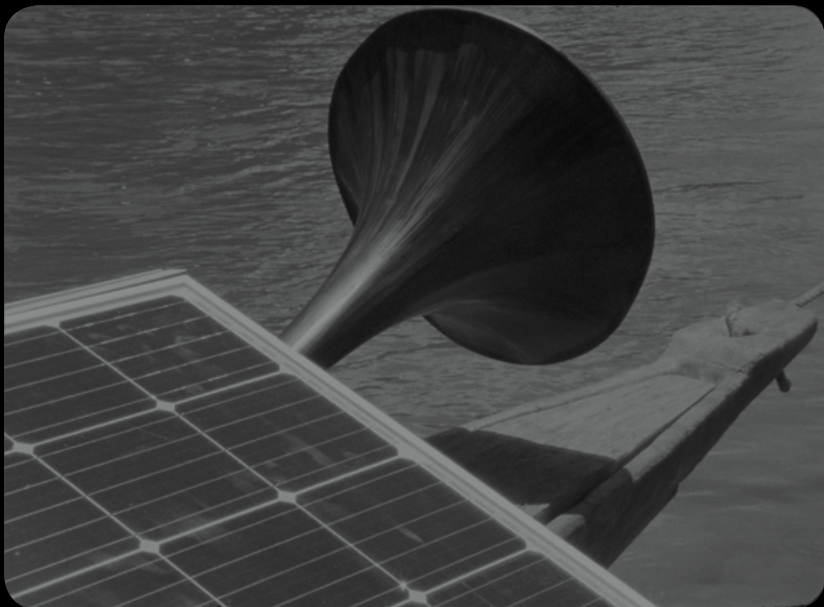
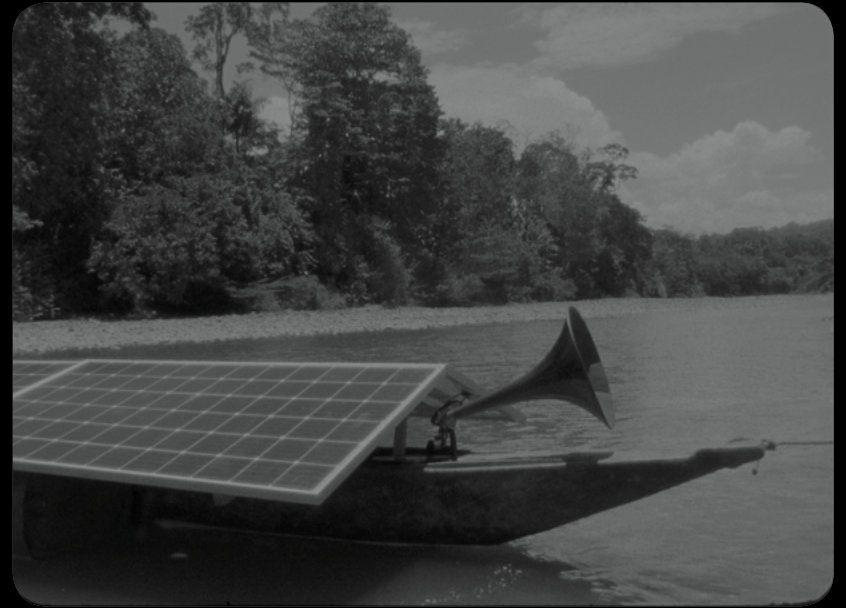






NATIVE BOAT PASSING A SERINGAL BY THE RIVER.

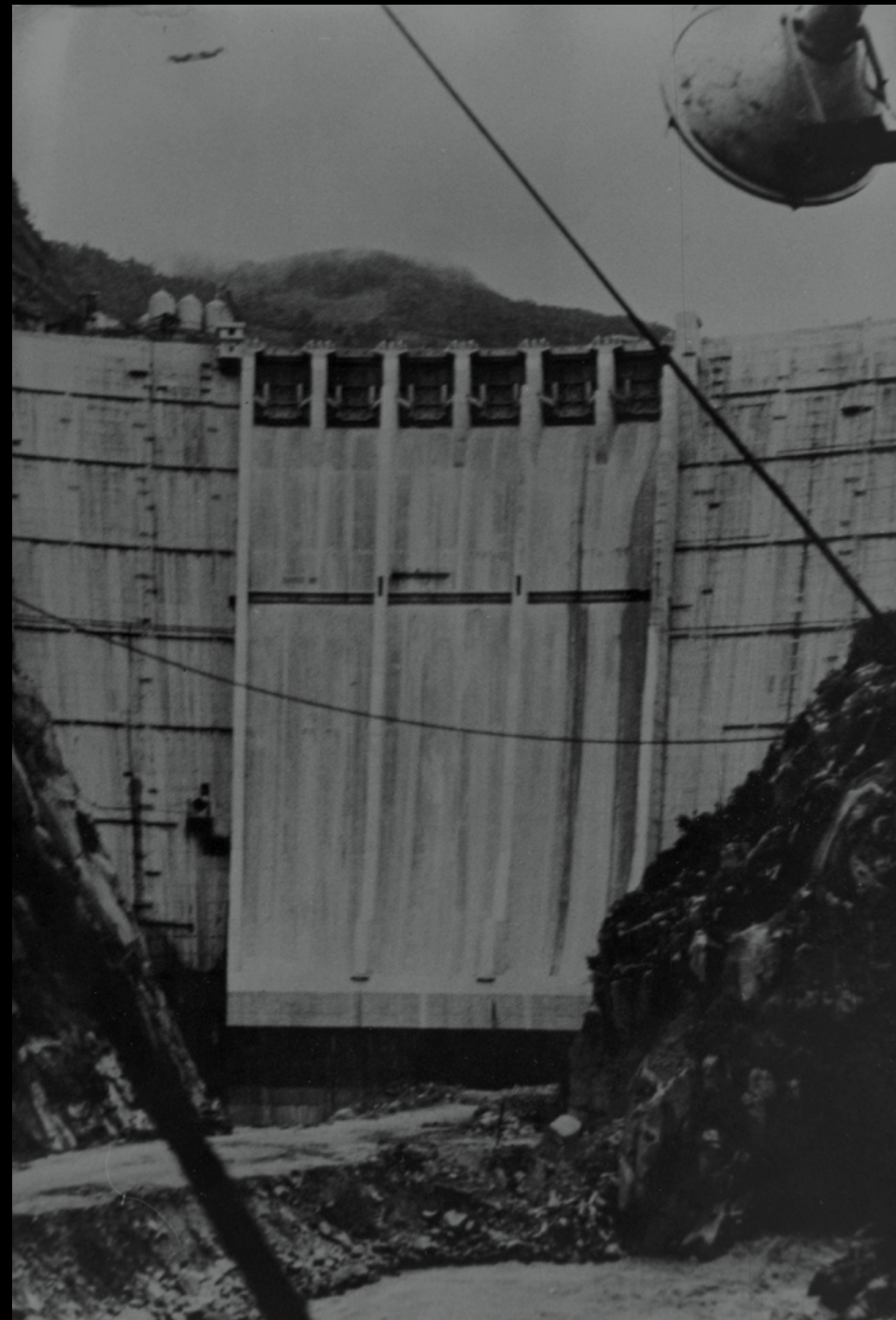












when the dry season has killed the crops and thinned the cattle, so releasing men, are best from the *aviador's* point of view. This *aviador* is a sort of go-between or contractor who supplies the connecting link between the native laborer, his rubber, and the world market. He it is who secures the workers, supplies them with what they need in the way of provisions and clothing, and advances money for the journey to the forests.

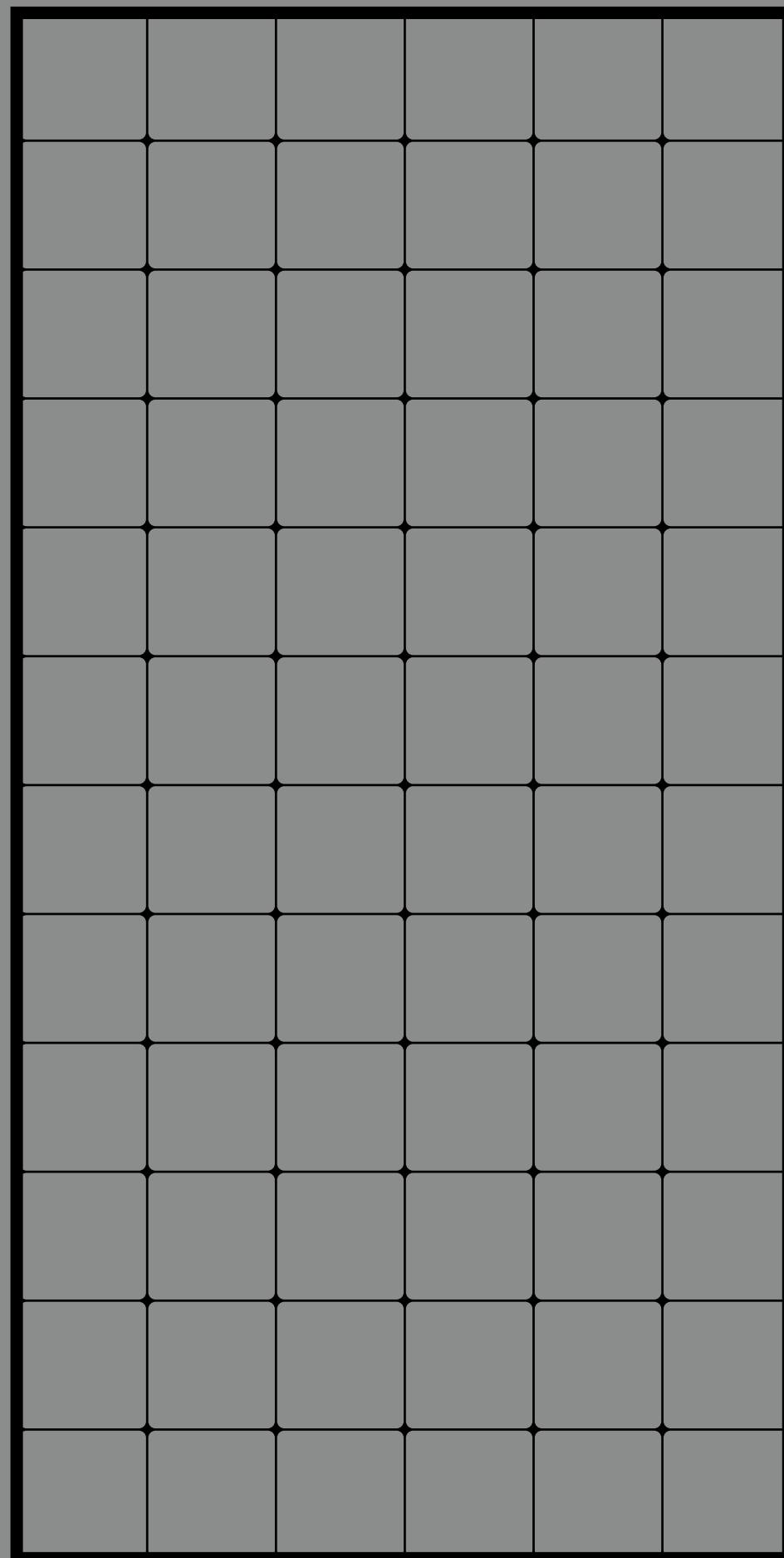


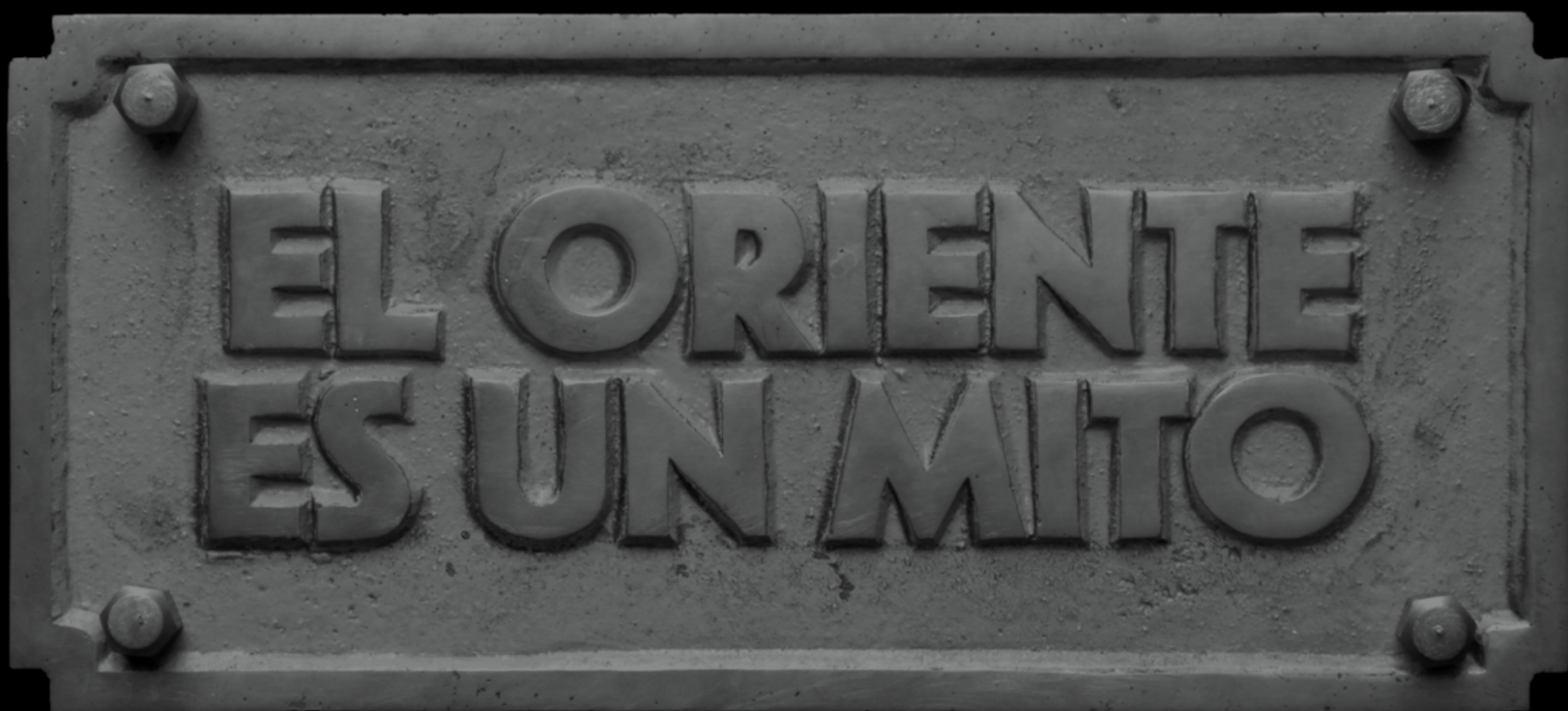
Late in March, or early in April while the water is still high he loads his workers on river boats for a journey of perhaps a month or six weeks. Quarrelsome, monotonous days are those. Finally they reach the rubber region, and a number of men are dropped at each *seringal*. This is a tiny village, the center of the rubber operations for a certain area. The thatched huts of the workers or *seringueiros* cluster about the tile roofed house of the manager, the office, and store. Since the forests are not worked more than a mile inland, these *seringals* are always on the river bank and on rising ground to escape the annual rising of the river waters.

NOTES:—*Aviador* is pronounced *ah-see-ah-dor*, and means contractor or employment agent.

Seringals is pronounced *say-ring-zals*, and means villages or encampments.

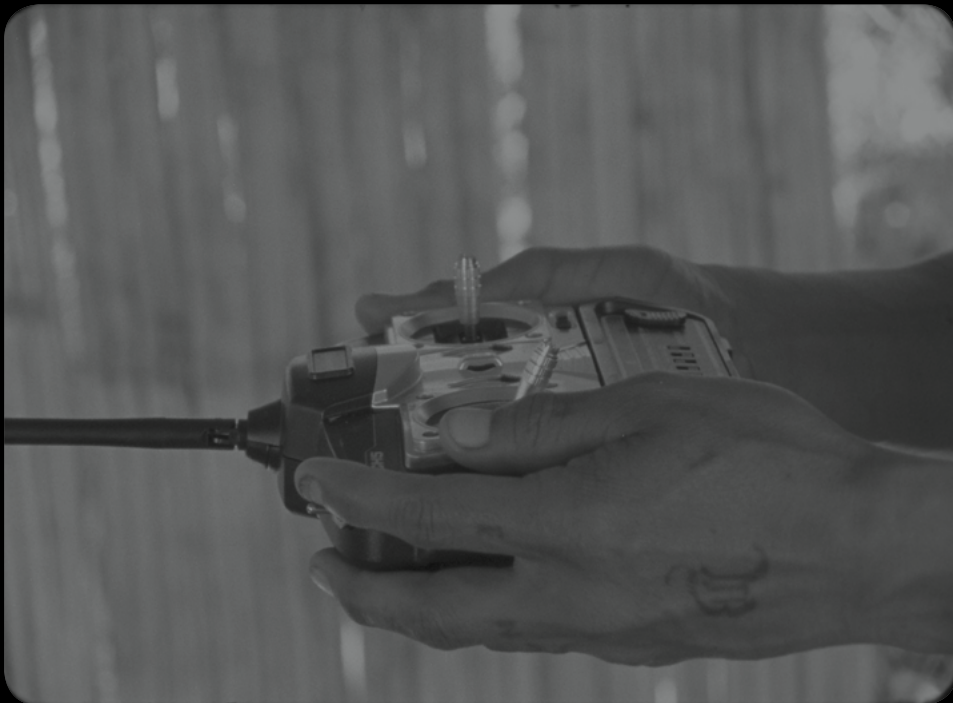
Seringueiros is pronounced *say-ring-poy-ee-ros*, and means rubber workers. It is not strictly a Portuguese word but a colloquialism used in Brazil.







Proposal for a post-extractivist aesthetic regimen



Anaïs Roesch

With *Phantom Recorder* (2018), Adrián Balseca questions the materiality of the world in the age of the Anthropocene. Currently, as the influence of human activity upon the Earth has become a major geological force, capable of irreversibly transforming the planetary ecosystem, Balseca acts and gets involved as an artist to generate a symbology of these challenges on the Ecuadorian territory.



Balseca's artistic practice is a non-modern one, in the sense of Bruno Latour (1991)¹, in which the functional, the utopian, and the poetic are never clearly separated. According to Latour, modern humans have never stopped creating hybrid objects, not only belonging to the technical or scientific worlds, but also participating in the political, cultural or economic ones. As they created these objects, however, modern humans rejected any notion of their hybridness, maintaining instead a world vision that is based on the “Great Division” (Latour 1991) between nature and culture.



In opposition to this modern order, Balseca overcomes its ontological, disciplinary divisions, and challenges the extraterritorial status of art. The

point of departure of *Phantom Recorder* is Werner Herzog's film *Fitzcarraldo* (1982), which tells the story of Brian Sweeny Fitzgerald in the early 20th century. This businessman aspires to make a fortune with rubber and, being a lover of music, dreams about building an opera house in the Amazon jungle. What catches Balseca's attention in this excessive endeavor is the visually dislocated, out-of-place aesthetic of a gramophone on a boat that wanders through the jungle. When he reconstructs the visual aspect of the scene, however, he subverts the “colonial regimen” by modifying the acoustic dimension. In fact, the function



of the gramophone in this work is inverted; instead of silencing the forest and its inhabitants by spreading the sound of an aria through the silent jungle, it records the sound of the forest, aware both of the human and the non-human. By means of this provocative gesture, the artist denounces the bourgeois notion of the autonomy of art, this non-relation that is exemplified by the aria² performed by Enrico Caruso. Based on this film, on its director and main character, Balseca exposes the idea of art as a specific historical construct, belonging to a modern, colonial system of divisions. Balseca also removes the main character in his work, and reuses the gramophone's technology in order to "listen" to "nature", which demonstrates that every artistic sign is charged with the forces of non-human actants, operating as a translating device for cosmic and material processes.

In this way, *Phantom Recorder* shows us that "from here on, the role of art is to provide epistemic models that do not only address art as a means or human history." (Franke, 2018)³ Balseca participates thus in the development of an ecology of sensation, making us aware that the conditions of our existence depend upon our relationship with the non-human and that we must urgently cease the "war"⁴ based on "domination and appropriation" that Michel Serre exposes (1990). Like Timothy Morton (2016), the artist appeals to "networks of solidarity with the non-human"⁵, being conscious of our position in a more than human world. Through an artistic device, Balseca repairs our sensibility, our capacity of understanding how the ecosystem communicates. It is an ability that Occidental science rediscovered and named "Biosemiotics", but that has always existed within the cultures of the Ecuadorian Amazon. (Cf. Kohn, 2017)⁶. However, it is not a virgin type of nature, untouched and withdrawn from man, which Balseca makes us listen to; the recording reveals both the wind through the trees and an electrical motor, a flute, a dog. This acoustic experience of the Earth that the artist provides does not consist of nature, but of "Gaia"⁷, as Bruno Latour⁸ calls it adopting James Lovelock's term (1972): "it is not a spectacle which we can appreciate from afar; we are part of it." (Latour 2015, p. 145) This territory which we listen to is one of greed, penetrated by centuries of conquests and attempts at modernity.

Gaia is the name given to the composition of the "acting powers"; its purpose is feeling a change in "the very definition of what it means to have, maintain or occupy a space", "being owned by an earth". (Latour 2015, p. 372) In its acoustic dimension, the work is also an invitation to re-politicize ecology and to rethink the concept of territory. In fact, Balseca abandons the regimen of domination and appropriation materialized in the opera, whose most accomplished example, also visible in Herzog's film, is Teatro Amazonas. Located in Manaus, Brazil,



this theater and opera house was built during the "rubber boom" (*ciclo da borracha*) and inaugurated in 1896. Opposing this regimen,

the artist adopts the sound of listening, which, as Brando LaBelle suggests, "can be a tool, a creative means, to orient us towards compassion and care" (LaBelle 2018, p. 121)⁹. "Sound and listening can be understood as extended means to cultivate emancipating battles, shared passions, and social forms of resistance." (LaBelle 2018, p. 121). In order for that to happen, however, "they must integrate a more ample acoustic spectrum, conformed by rhythms and noises, silences and vibrations, that are issued both by humans and non-humans and that reach the sensible, social beings that we are." (LaBelle 2018, p. 121)

It is through this action of listening, through the word that leads to this territory, that Balseca opens a visibility. If we leave aside the acoustic dimension for a moment, to return to its visual and material dimension, to its creative process, we notice that the artist also makes visible another key aspect of our climate regimen, the main question of our lifestyles in a finite world: energy.

From a physical standpoint, energy is key in the shift from a state of a system to another. It allows the change of velocity, temperature, the shape of an object, its chemical composition, its height, its light. Energy is force multiplied by time; in other words, it is the unit of measurement of the transformations of the world. Thus, by dialoguing with different types of energy –petroleum, wood, sun–, *Phantom Recorder* recognizes the velocity with which the world transforms. By deviating from a story where the main character is a European industrialist blinded by the promise of rubber and by the work within a territory that resists the oil industry, Balseca denounces a world of manifold velocities, founded upon an extractivist modernity.

As the political scientist Franck Gaudichaud states (2016)¹⁰:

"Natural resources are at the center of the violent incorporation of the Latin American world-system: historians remind us to what extent the search for "El Dorado" constitutes the decisive factor of colonization (at the end of the 15th and beginning of the 16th centuries), of the

consolidation of the colonial process until the 19th century, and, more broadly, of the dependency of Latin American economies on the exportation of minerals in the global market of today. The thirst for gold and silver of the Spanish conquistadors –and Europeans in general– is essential to explain not only the scale of plunder of prime resources that was at the heart of the colonization of the Americas, but also the system of social-political domination that came along with it, which meant the genocide of several indigenous communities, as well as the experience of wide-ranging social and cultural destruction throughout the territories of the “Occidental Indies”. (Gaudichaud 2016, p. 1)

Ecuador doesn’t escape this history. The consecutive attempts to colonize the Ecuadorian Amazon were manyfold; El Dorado, the exploitation of cinnamon, quinine, rubber, petroleum, and, today, of biocapitals that are at the center itself of the economic



strategies around the “transformation of the productive matrix”¹¹. These extractivist endeavors are the guiding principle of Balseca’s work. From the extraction of rubber in *The Skin of Labour* (2016), to petroleum and the first oil spill

in *Mar cerrado* (2016), to the end of the petroleum boom and the development of the automotive industry in *El Cóndor pasa* (2015) and *Medio camino* (2014), the artist sheds light upon hybrid objects, revealing in this way the several anachronisms and invisible peripheries of the project of modernity of the Ecuadorian State.

In *Phantom Recorder*, Balseca joined efforts with the Kara Solar¹² project, in order to construct a solar-powered vessel. Kara Solar is a solar-power river mobility project created in 2012 by a group of engineers, community leaders, and experts in community



development, in cooperation with the Achuar Nationality of Ecuador. The Kara Solar initiative has as its starting point two expectations: the independence from petroleum and the fight



against deforestation. The high cost of gas for motorized boats, which are delivered by aircraft and cost five times more than elsewhere in the country, is a key aspect. This situation makes river mobility

an inaccessible luxury for many communities. Its alternative is the construction of roads, also problematic since it leads to deforestation of some of the most biodiverse areas of the world, as well as allowing a means for more exploitation.

Through this alliance with Kara Solar, Balseca opens the way to a post-carbon art. It helps us get rid of the “phantasy of the Holocene” (Franke 2018); it allows us to see what an aesthetic regimen and a creative process outside the bounds of an economic model based on fossil fuel extraction would look like. If Gaia is a “mandate to re-materialise the existence of the world” (Latour, 1991), then the departure from this capitalist regimen of fossil fuels is the condition under which we will contribute to abandon an era marked by “the history of “overreaching” (of nature, of the wild, of the carnal, etc.) and of the institutionalization and the naturalization of inequalities”; and to erase the “narrative canon branded by the asymmetrical conflict between division and mediation, between colonizer and nomad.” (Latour 1991, p. 181) Because *Phantom Recorder* is also the history and a possible future of river mobility in the Amazon, where the nomad of the future will travel by means of renewable energies. It is all these forms of non-instrumental knowledge, both aesthetic and analytical, that Balseca offers us in his art of mediality.

NOTES

- 1
- LATOUR Bruno (1991). *Nous n'avons jamais ete modernes. Essai d'anthropologie symetrique*, La Decouverte, coll. L'armillaire, Paris.
- 2
- III Sogno „Manon“ (Massenet) de Enrico Caruso, 1904.
- 3
- FRANKE Anselm, « Extase planétaire », On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018.
- 4
- SERRES Michel (1990). *Le contrat naturel*, François Bourin, Paris.
- 5
- MORTON Timothy, *Humankind : Solidarity with the Nonhuman people*, Verso, New York, 2017.
- 6
- KOHN Eduardo (2017). *Comment pensent les forets. Vers une anthropologie au-dela de l'humain*, Zones Sensibles, Bruselas.
- 7
- In Greek mythology, Gaia is the personification of the Earth. For James Lovelock, Gaia is the hypothesis of Earth as a physiological, dynamic system that includes the biosphere and has maintained, for more than three billion years, the planet in harmony with life.
- 8
- LATOUR Bruno (2015), *Face a Gaia. Huit conferences sur le Nouveau Regime Climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, La Decouverte, Paris.
- 9
- LABELLE Brandon, L'écoute par le dessous, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, imprimé en Italie, Septembre 2018.
- 10
- GAUDICHAUD Franck (2016). «Ressources minières, 'extractivisme' et développement en Amérique latine : perspectives critiques », *IdeAs* [En línea], 8 | Otoño 2016 / Invierno 2017, publicado el 16 de diciembre del 2016, consultado el 6 de abril del 2017. URL : <http://ideas.revues.org/1684> ; DOI : 10.4000/ideas.1684.
- 11
- The *Strategic Plan for the Transformation of the Productive Matrix* presented in March, 2015, by the Vice Presidency of the Republic of Ecuador proposed the development of a high-added-value economy, so that exports wouldn't be based solely upon natural resources. The objective was to generate more wealth, to achieve a more sustainable development, and to bolster activity related to human talent, technology and knowledge. However, we can identify at least two major limitations to this plan, which had promised a post-extractivist economic model. The first one is that nationalization and renegotiation of contracts with multinational corporations allowed, in fact, for the increase in the surface area of natural resource extraction. Its consequence was the proliferation of social-environmental conflicts in the country. The second limitation is that this new model, based on bioknowledge, is nothing more than the mere continuation of the logic of exploitation of living things. With the premise of enhancing the economic performance of biodiversity, bioknowledge uses biotechnologies to obtain goods and services out of living organisms, their metabolism, or their products. Considering these two points of contention, we can assume that Ecuador is following a neo-extractivist model, rather than a post-extractivist one.
- 12
- <http://www.karasolar.com>

BIBLIOGRAPHY

LATOUR Bruno (1991). *Nous n'avons jamais ete modernes. Essai d'anthropologie symetrique*, La Decouverte, coll. L'armillaire, Paris.

LATOUR Bruno (2015), *Face a Gaia. Huit conferences sur le Nouveau Regime Climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, La Decouverte, Paris.

FRANKE Anselm (2018). «Extase planétaire », On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, impreso en Italia, Septiembre, pp. 179-181.

SERRES Michel (1990). *Le contrat naturel*, François Bourin, Paris.

MORTON Timothy (2017). *Humankind : Solidarity with the Nonhuman people*, Verso, Nueva York.

KOHN Eduardo (2017). *Comment pensent les forets. Vers une anthropologie au-dela de l'humain*, Zones Sensibles, Bruselas.

LABELLE Brandon (2018). L'écoute par le dessous, On Air Carte blanche à Tomás Saraceno *Jamming with...* Le magazine du Palais de Tokyo, impreso en Italia, Septiembre, pp. 121- 124.

GAUDICHAUD Franck (2016). «Ressources minières, 'extractivisme' et développement en Amérique latine : perspectives critiques », *IdeAs* [En línea], 8 | Otoño 2016 / Invierno 2017, publicado el 16 de diciembre del 2016, consultado el 6 de abril del 2017. URL : <http://ideas.revues.org/1684> ; DOI : 10.4000/ideas.1684

Phantom Recorder

A conversation between Rodolfo Kronfle Chambers and Adrián Balseca

RODOLFO KRONFLE

Adrián, I think we might start by talking about the approach that characterizes a good deal of your projects and that seems to me to be a very interesting part of your process: you usually work on visual essays before you carry out the work itself; these seem to be both accumulations of ideas and road maps for what's ahead. We are talking precisely about the printed document that the reader holds in his hands. It gives a detailed account of facts, references and an array of historical documentation concerning the project. On top of offering keys and clues, I think that these documents offer a glimpse into your train of thought and of how, ultimately, your work builds itself upon several layers of information that lie underneath its intellectual and emotional resonances. Tell us what was the starting point for *Phantom Recorder* (2018) and how all these imageries which led to the film started to become linked and took shape.

ADRIÁN BALSECA

Like an empirical collector, in the past few years I have gathered resources of a diverse nature, which I add to future investigations with the intention of shaping a somewhat organized constellation of documentary references which eventually functions as a path to follow.

These references can range from movie stills, digital memes, family photographs, old advertisements, cell phone pictures, museum catalogues, press clippings, among others.

I don't consider these as components of the final work, but I can tell you that this work and organization of archives has become a personal methodological tool for the production of my work. These collections allow me, as a first step, to organize and shape the ideas that will follow me along the way.



Since *Medio camino* (2014), for the *12^{da} Bienal de Cuenca*: ir para volver, I have started pairing my projects with these arrangements of documents, and in several occasions I have provided the public with a visual resource that in a way

summarizes the core investigation of each work.

RK I don't know if you have thought about this, but this work has helped me complete an imaginary cycle around your audiovisual work, which allows an approach to it from the perspective of landscape (not only in its natural aspect, but also regarding the historical, the anthropological, etc.), since among the locations of all of them a panoramic view of the geographical

areas of Ecuador is configured, at least from the pedagogical, school scheme: there are pieces that were shot in the insular region, in the coastal profile, in the Andes and in the Amazon. Are you interested in collateral readings that start to emerge as your production grows, where being able to put your various pieces into a broader perspective allows for new ways of interpreting them?

AB I don't set out to configure a concept of "region". This is, without a doubt, a geographical concept that is troublesome to me, since it evinces its role as a power and administrative tool, more than anything else.

We can see that, through zoning, land stratification and the classification of natural and cultural resources, the history of the Republic of Ecuador has been erected from a standpoint of segregation, with a purely economic and administrative purpose.

I don't attempt to break this logic, but I could say that I am more interested in working with territory and with the exploration of a landscape that can give an account of a certain territorial relation, rather than remaining at a solely aestheticist representation of a place.

Several of these territories have appeared in my work in an organic manner, in commissions such as *Project for a portrait (The Origin of Introduced Species)* (2016), produced in the Island of Santa Cruz, Galapagos, or *Horamen* (2017), produced in the La Tolita Pampa de Oro Island, Esmeraldas, which derive precisely from projections of work around the concept of territory.



RK I'm interested in the way in which you concentrate the content of your videos around a singular object that constitutes the medular element

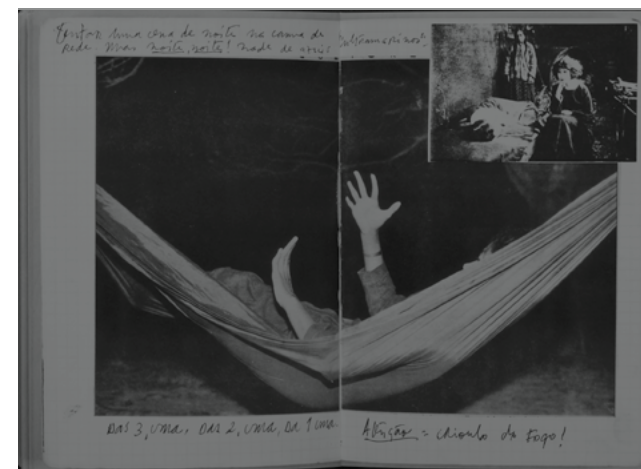
of your *mise-en-scène*: a giant wooden head, a monumental cast-iron caduceus, an automobile, a canoe carved from a tree, etc. In the development of your films, these objects acquire a vast symbolic density that arises from –and interacts with– a cast of actants (Bruno Latour *dixit*) that interact along the way: not only humans and their activity, but also the landscape itself and the activities that take place within it.

These objects, furthermore, are immersed in a series of creation/destruction interactions that in several ways challenges the postulates of progress and question the landmarks of Ecuadorian economic history. It is precisely there that your work digs up a series of production relations that go a long way back in time: a very effective way of delving, without didacticism, into the layers of history around which the tale of our nation-state is configured, as well as the many incongruencies that arise once it is set against the territory and the individual that inhabits it. It must take time to delineate the script for each work. Are you surprised sometimes at the results and unexpected implications that arise from the production process? Knowing your sense of humor, I can sense also a subtle irony in several pieces, always submerged, however, under the more contemplative gaze that prevails. Is this something that you control or does it happen inevitably?

AB Each work deserves care and special dedication when the places are selected. I don't like to call them "locations", nor do I simply call their search "scouting". I feel more comfortable with the idea that these initial explorations in search for sites are approaches to certain local histories; and this is because each landscape or territory has a lot to tell.

I don't work with scripts, in the rigorous sense of a cinematographic script. What I intend is to incorporate audiovisual treatments that, along with the "visual essays" that we spoke about before, work as guides during filming, for example.

Now I carry with me a notebook of visual entries which grows before each shooting. I learned this from Pedro Costa, who gave me, years ago, *Casa de lava* (1994), a beautiful travel notebook and visual script of sorts. This is because I'm interested in feeding the original idea with unexpected elements sourced from everyday life, elements that are outside the bounds of any possible previous postulate or pre-production.



There is, of course, something from the strategies of Debord –"Theory of the Dérive" (1956)– which I don't necessarily apply as a strict formula. In *Medio Camino* it happened that way. There was a layout from point A to B within which I could traverse, an incipient knowledge of the highways I could use to travel through the Andean region of the country, as well as an objective: arriving

at Cuenca. Each encounter with people and means of traction, with which I would interact on the road to Cuenca, determined the actual course the motor car would take.

I like to feed my projects with certain rhetorical figures or visual attributes that can set the ground for humor. As a conscious exercise, I find humor very hard to achieve. However I also think that underlining certain specificities and pointing out an ironic tone in some projects can take away the solemnity and weight that the topics I deal with have, as sordid and complex as they often are.

RK Finally, I would like you to comment on the possible environmentalist interpretations that can be construed around your work; it could be interpreted, for example, as a critique of developmentalism. Which aspects of this interest you and which ones don't? I have always appreciated that your way of narrating is appealing due to its subtlety, without the harangue of a flat, evident discourse.

AB Environmentalism is today a very extended social communion; it seems to me that it has distorted its foundational principles of biological conservation and pursuit of social and environmental equilibrium. Environmentalism as a social and political struggle nowadays has been swallowed by a corporative discourse and has been transformed into a bourgeois rhetoric, blind of class conditions. It has subjugated its original discourse in favor of an ideological anthropocentrism that has become a very dangerous form of political correctness.

I'm not worried by such associations in my work. An attentive public will notice that the projects don't offer such binary positions, nor do they have as their battle flag a "green value". On the contrary, I am interested in showing in my projects the paradoxes and contradictions within the relationship of human beings and their notion of nature. An example is *Project for a portrait (The Origin of Introduced Species)*, where an 80 year old Cedrela odorata tree was felled in the Galapagos Islands. An act that environmentalist groups would consider Dantesque constitutes also an act of conservation and eradication of an "introduced species" in the context of environmental fragility. It is a legal vacuum in the Organic Law for the Special Regimen in the Province of Galapagos, which speaks to us of the contradictions in the idea of environmental conservation itself.

ADRIÁN BALSECA
Quito, 1989. Vive y trabaja en Quito.

Su práctica artística estudia las dinámicas extrac-tivas y sus impactos medioambientales. Muchas de sus propuestas están asociadas a procesos histórico-económicos que han sido relevantes para la consolidación del proyecto de Estado Moderno en Ecuador.

Balseca fue seleccionado para la 21ª Bienal de Arte Contemporánea Sesc_Videobrasil | Comunidades Imaginadas, São Paulo (2019); y osloBIENNALEN First Edition, Oslo (2019–2024).

Entre sus muestras grupales e individuales recientes constan: Estela Blanca, Ginsberg Galería, Lima (2019); Portadores de Sentidos, Museo Amparo, Puebla (2019); Draw a Line to Make a Landscape, Alexander and Bonin, New York (2018); Horizonte de sucesos, OTR Espacio de Arte, Madrid (2017); Energ(ética), Monumento a los Héroes, Bogotá (2017); DURA LEX SED LEX, BIENAL SUR, Rosario; Horemén, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado (2017); The Skin of Labour, Galería Madragoa, Lisboa (2016); Ultralocal. Cycle: Think global, act local, CEAAC, Strasbourg (2016); Premio Nacional Nuevo Mariano Aguilera 2015-2016, CAC, Quito (2016).

En 2018 recibió mención de honor en la 14ª Bienal de Cuenca: Estructuras vivientes. El Arte como experiencia plural, Cuenca (2018) y el Premio de Producción de Video Arte de la Fundación Han Nefkens – CAC Quito. También ha sido acreedor a varias distinciones, entre las que destacan: Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2015–2016, CAC, Quito (2015); Programa de Becas y Comisiones 2015, Cisneros Fontanals Art Foundation - CIFO, Miami, (2015); Premio París, 12ª Bienal Internacional de Cuenca: Ir para volver (2014) Premio Brasil, CAC, Quito (2013), y la 1era Mención de Honor, Salón Nacional Mariano Aguilera: (Des) figuraciones, CCM, Quito (2007).

Balseca fue miembro fundador del grupo La Selecta-Cooperativa Cultural y parte del colectivo de arte comunitario Tranvía Cero, ambos con sede en Quito.

KARA SOLAR
Kara Solar co-crea y acompaña procesos comunitarios participativos que contribuyan a la defensa y gestión de territorios de alta biodiversidad, de una manera social, económica y energética, ambientalmente sostenible. Desde 2012, Kara Solar ha colaborado con comunidades Achuar en el sureste de Ecuador en la creación del primer sistema de transporte solar comunitario para la Amazonía.
www.karasolar.com

ADRIÁN BALSECA
Quito, 1989. Lives and works in Quito.

His work aims to activate strategies of representation, narration, and/or interaction in order to highlight ecosystem specificities of a particular territory. My artistic research studies several social-environmental agendas within "extractivist" dynamics. Each proposal in particular has been associated to historical-economic processes that are relevant to the consolidation of the project of the Modern State in Ecuador, while, at the same time, located within globally relevant environmental problematics.

This artistic projects set off with a premise of local research and historical revision which highlight, by means of visual strategies and tools, emblematic cases of late capitalism and its rifts, thus revealing the anachronisms in development itself, and its consequences in land.

Recently Balseca was selected for the "21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil | Imagined Communities", São Paulo (2019); and "osloBIENNALEN First Edition", Oslo (2019 - 2024).

Recent shows include: 'Estela Blanca', Ginsberg Galería, Lima (2019); 'Portadores de Sentidos', Museo Amparo, Puebla (2019); 'Draw a Line to Make a Landscape', CONDO NYC, Alexander and Bonin, New York (2018); 'Energ(ética)', Monumento a los Héroes, Bogotá (2017); 'DURA LEX SED LEX', BIENAL SUR, Rosario; 'Horemén', Pre-Columbian Art Museum Casa del Alabado (2017); 'The Skin of Labour', Galería Madragoa, Lisbon (2016); 'Ultralocal. Cycle: Think global, act local', CEAAC, Strasbourg (2016).

In 2018 recives an honorable mention at '14th Cuenca Biennial: Living Structures. Art as a plural experience', and the Han Nefkens Foundation – CAC Quito Video Art Production Award. In 2015, wons the annual Grants & Commissions Program, at the Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO). Balseca was a founding member of the art group La Selecta-Cooperativa Cultural, and formed part of the community art collective Tranvía Cero, both based in Quito.

KARA SOLAR
Kara Solar co-creates and accompanies participatory community processes that contribute to the defense and management of high biodiversity territories in a socially, economically and energetically, environmentally sustainable way. Since 2012, Kara Solar has collaborated with the Achuar communities in south-eastern Ecuador, in the creation of the first community solar transport system for the Amazon.
www.karasolar.com

IMAGÉNES

7	Canoa en Río Bobonaza. <i>Grabador Fantasma</i> , Adrián Balseca, 2018. Afiche de la película <i>Fitzcarraldo</i> de Werner Herzog. Arte por Jean Mascii, Alemania, 1982.	26	<i>Grabador Fantasma</i> , vista general de la instalación, '14º Bienal de Cuenca: Estructuras vivientes. El arte como experiencia plural', Antigua Hidroeléctrica Municipal Yanuncay, Cuenca, 2018.
8	Klaus Kinski interpretando a Carlos Fermín Fitzcarrald. Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982.	28	<i>Grabador Fantasma</i> , Inhumar Flesh Art, Cuenca, 2018.
9	Fachada del Teatro Amazonas. CC BY-SA 2.5, Manaus, Brasil, 2005.	30	Guayasamín, Lillian Robison, Olga Fisch, Minnie Bodenhorst y Emma Robinson, Río Blanco. Detalle. Fotografía Rolf Blomberg, 1948.
10	<i>The Skin of Labour</i> , fotografía b/n, 27 cm × 36 cm, Adrián Balseca, 2016.	32	<i>Ecuador. La naturaleza y el hombre</i> : Tomo I, Ediciones Paralelo Cero, Quito, 1977.
11	<i>Tapiatpia</i> en Río Pastaza, Territorio Achuar, Pastaza. Fotografía Martina Avilés, 2017. <i>Tapiatpia</i> en Río Pastaza, Territorio Achuar, Pastaza. Fotografía Martina Avilés, 2017.	33	Presentación de la 'Fase C', de la Central Paute Molino. Hidroeléctrica Paute, Azuay, 1983.
15	<i>Medio Camino</i> , fotograma del video, 15'41" (loop), Adrián Balseca, 2014.	34	Ilustración <i>Rubber: A Wonder Story</i> , John Martin, United States Rubber Company, 1919.
16	<i>Proyecto para retrato (El Origen de las Especies Introducidas)</i> , fotografía de Segundo Teodoro Ruiz. Adrián Balseca, Isla San Cristobal, Galapagos, 2016. <i>Sin título 1</i> , de la serie <i>Horamen</i> , fotografía 35 mm b/n, 20 cm x 29,27 cm. Isla La Tolita Pampa de Oro, Esmeraldas, 2017.	35	Ilustración paneles solares.
17	<i>Casa de Lava – Caderno</i> , Pedro Costa, Pierre von Kleist Editions, 2013.	36	<i>El Oriente es Un Mito</i> , plancha de bronce y pernos de bronce, 35 cm × 15,4 cm × 1 cm, Adrián Balseca, 2018.
19	<i>Sunkirum</i> , Kara Solar barco 2.0, dibujo Josue Enriquez, 2018.	38	Fabricación de la curiara. Caño Grulla. Río Ventuari, Venezuela. Fotografía Edgardo González Niño, ca 1968. Colección Patricia Phelps de Cisneros.
20	Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982. Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982.	40	<i>Grabador Fantasma</i> , fotogramas de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018.
21	Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982. Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982.	43	<i>Grabador Fantasma</i> , fotograma de la película. Película 16 mm color, Adrián Balseca, 2018. Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982. Fotograma de la película <i>Fitzcarraldo</i> , Werner Herzog, 1982.
22	Ilustración <i>Rubber: A Wonder Story</i> , John Martin, United States Rubber Company, 1919.	45	Interiores del Teatro Amazonas. Wikimedia Commons, Manaus, Brasil, 2005.
23	Ilustración <i>Grabador Fantasma</i> , Francisco Galarraga, 2010.	46	<i>The Skin of Labour</i> , fotografía blanco negro, 27 cm × 36 cm, Adrián Balseca, 2016. Construcción <i>Tapiatpia</i> . Lago Agrio, Sucumbios. Fotografía Martina Avilés, Fundación Kara Solar, 2016.
24	<i>Grabador Fantasma</i> , fotogramas de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018. <i>Grabador Fantasma</i> , fotogramas de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018. <i>Grabador Fantasma</i> , fotogramas de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018.	47	<i>Tapiatpia</i> sobre el Río Aguarico, Territorio Siekopai, Sucumbios. Fotografía Martina Avilés, Fundación Kara Solar, 2016.
25	<i>Grabador Fantasma</i> , fotograma de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018. <i>Grabador Fantasma</i> , fotograma de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018. <i>Grabador Fantasma</i> , fotograma de la película. Película 16mm color, Adrián Balseca, 2018.	51	Ilustración <i>Medio Camino</i> , Adrián Balseca, 2014.
		52	<i>Proyecto para retrato (El Origen de las Especies Introducidas)</i> , fotograma del video, 10'05" (loop). Adrián Balseca, Isla San Cristobal, Galapagos, 2016. Vista general de la instalación en Isla La Tolita Pamapa de Oro, fotografía b/n 35 mm, 20 cm × 29,27 cm. Esmeraldas, Ecuador, 2017.
		53	<i>Casa de Lava – Caderno</i> , Pedro Costa, Pierre von Kleist Editions, 2013.

ADRIÁN BALSECA Y KARA SOLAR
GRABADOR FANTASMA
2018—2019
500 ejemplares

Proyecto “Mención de honor”, comisionado para la ‘14ª Bienal de Cuenca: Estructuras vivientes. El arte como experiencia plural’. Curaduría Jesús Fuenmayor, Cuenca—Ecuador, 2018.

Textos: Adrián Balseca, Anaís Roesch, Kara Solar, Rodolfo Kronfle Chambers
Corrección de estilo: María del Carmen Oleas, Felipe Troya
Traducción: Felipe Troya
Investigación archivo: Natalia García Freire
Fotografías exposición: Fernanda García Freire
Diseño editorial: Ana Schefer
Ilustraciones: Francisco Galárraga, Inhumar Flesh Art Cuenca
Imprenta: Imprenta Mariscal

PELÍCULA
Dirección: Adrián Balseca
Producción general: Daniel Miranda
Edición: Adrián Balseca, Pedro Orellana
Asistente de dirección: Juan Carlos Donoso
Dirección de foto: Juan Carlos Donoso
Asistente de fotografía: Juan Carlos Chope
Producción de campo: Juan Pablo Valencia
Diseño de sonido: Nicolás Fernández
Sonido directo: Misha Muluca

PAISAJE SONORO
Mezcla y masterización: Nicola Cruz
Impresión vinilo: Ted Riederer (Never Records)

AGRADECIMIENTOS
Mercedes Carrillo, Jessica Balseca, Gonzalo Vargas M., María del Carmen Oleas, Jesús Fuenmayor, Oliver Utne, Josue Enriquez Eguiguren, Omar Pavón, Gabriela Aguilar (Los Yapas), Matteo Consonni, Gonçalo Jesus, Eloísa Ejarque, (Galería Madragoa), Damián Sinchi, Juan Pablo Ordoñez, Pablo Espinel Rudolf, Daniela Delgado Viteri, Ishmael Randall Weeks, Andrés Soto, Esteban Salgado, Natasha Balseca, Darwin Guerrero Solis, Steve Cossman (MONO NO AWARE), Artes No Decorativas S.A.

MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

Mauricio Rodas Espinel,
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Pablo Corral Vega, Secretario de Cultura

Andrés Palma, Director Ejecutivo,
Fundación Museos de la Ciudad

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Coordinadora: Belén Santillán
Investigación y Curaduría: Eduardo Carrera R., Pamela Suastí
Museografía: Andrés Bolaños, Luis Domínguez
Operaciones: Heidi Morillo, Iván Juca, Roberto Jaramillo
Museología Educativa: Luisa Ambrosi, Gledys Macías, Roberto Vega, Sarahí García, José Jarrín, Ricardo Nugra, Mireya Pineda
Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera: Romina Muñoz, Silvana Sarmiento
Comunicación y Diseño: Daniela Falconí, Pablo Jijó



FUNDACIÓN
KARA
SOLAR



GLOBAL
TRANSPORT



GLOBAL *Art*



CENTROSUR

XIV
BIENAL DE CUENCA

FUNDACIÓN MUNICIPAL
BIENAL DE CUENCA

CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Fundación
Museos
de la Ciudad

quitocultura.com
La ciudad en una agenda

QUITO
ALCALDÍA