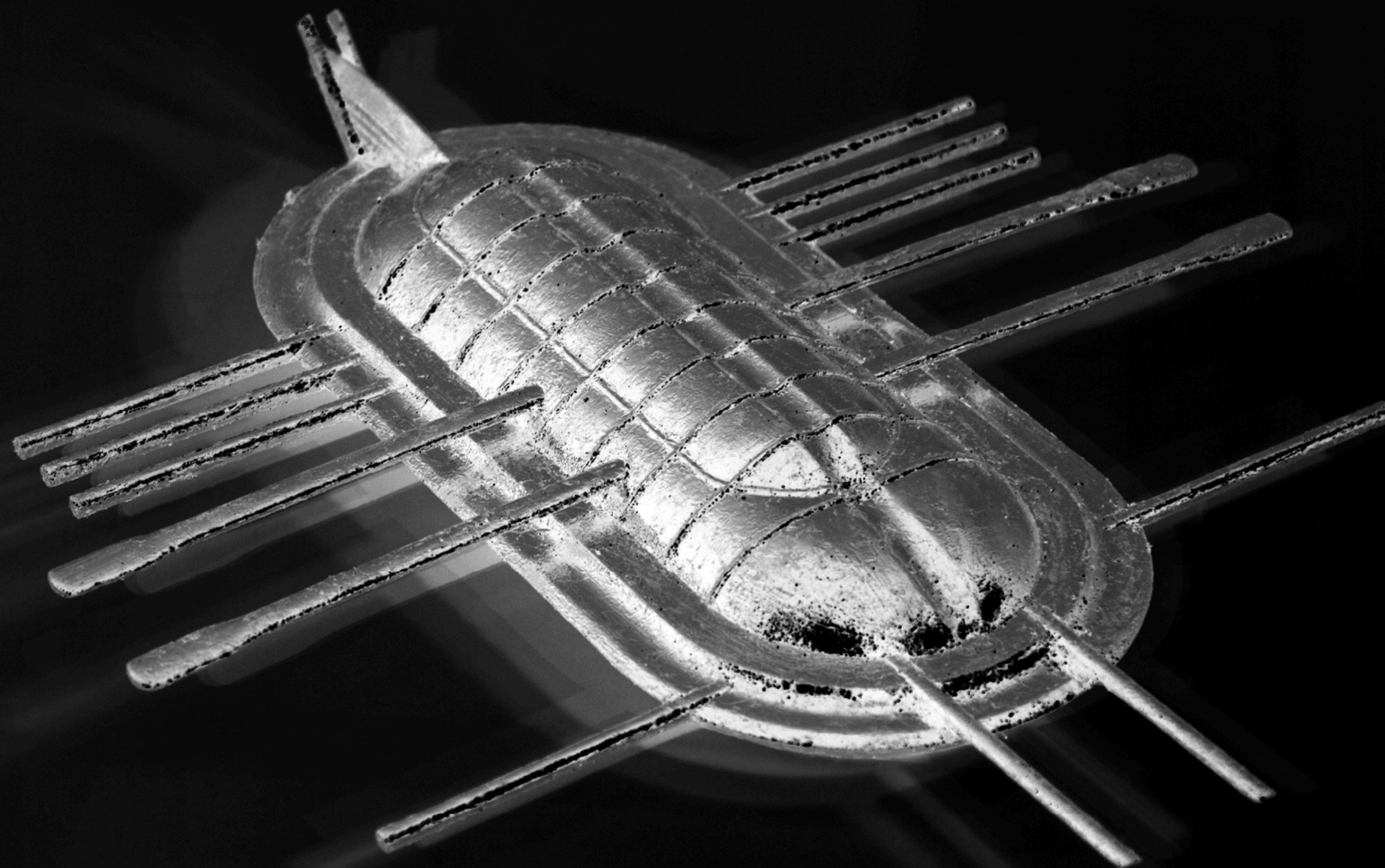




TEO MONSALVE

CON UN TEXTO DE
KARLA NIÑO DE RIVERA



N.A.S.A.L

SAN LUIS POTOSÍ 123. ROMA NORTE, CDMX

12 JUNIO AL 2 AGOSTO | MIÉR A VIER > 12PM - 5PM

N.A.S.A.L.

USFQ | UNIVERSIDAD
SAN FRANCISCO
DE QUITO

MULLU

Ésta es la primera exposición que Teo Monsalve (Quito, 1988) presenta en la Ciudad de México. Él y yo nos conocimos por videollamada hace unos meses; yo nunca he viajado al Ecuador y Teo vendría a México hasta hace una semana, cuando me visitó en mi trabajo. Fue una llamada mañanera: hablamos de su trabajo en la universidad y de sus hijos. Hablamos también de la iridiscencia de la concha que su tía le regaló y que se muestra aquí, en la sala más pequeña de N.A.S.A.L. Obviamente platicamos sobre aquel otro molusco que da título a esta exhibición: el Spondylus, “la ostra erizada de corazón sangriento”, como la nombró el naturalista Pablo Neruda dentro de su gran colección de caracolas.

El Spondylus es un bivalvo que, desde épocas prehispánicas, se extraía de aguas profundas, tanto en Mesoamérica como en la región andina. Se utilizó como símbolo de estatus y señal de buenos augurios. Los incas lo llamaban mullu. Su presencia en las aguas del Pacífico presagiaba lluvia y abundancia. El conocimiento y la veneración por él, ha evidenciado el intercambio de objetos, la transmisión de saberes y, finalmente, una cosmovisión pan-mesoamericana compartida. Esto incluso ha despertado numerosas hipótesis sobre balsas oceánicas que viajaron por el pacífico mucho antes que la llegada de los españoles.

La práctica artística de Teo se encuentra en la línea divisoria entre el mito y la realidad. Interesado en la compleja memoria material compartida entre México y Ecuador, Teo realizó una extensa investigación de fuentes históricas que vinculan ambos territorios. De esta forma desarrolla su propia ficción y reconstruye las trayectorias de estos viajes de ida y vuelta. Con un poco de Sci fi, inteligencia artificial e impresión 3D, Monsalve hace tangibles las visiones que desencadenaron esta exposición: una balsa que emerge desde un mural de papel de cabuya -una nata densa que, en sus palabras, es la metáfora de la piel de América. Este bote transporta cacao, hoja de coca, ají, metales y agaves/pencos. También carga con el águila, el jaguar y la serpiente, símbolos identitarios tanto de México como de Ecuador. El flujo de imágenes que visualizó Teo incluso le permitió proyectar la bóveda celeste bajo la cual se desplaza esta nave para crear Mapa náutico. Esta pieza se apropia y transforma las constelaciones Orpheus y Serpens -que Johann Bayer propone para la navegación entre hemisferio norte y sur en el atlas estelar Uranometria- para construir una versión más local, un nuevo cielo donde el Cacao y el Spondylus han sido incorporados.

Monsalve es un artista multidisciplinario que trabaja primordialmente con grabado en metal y papel. Además de recurrir a su propio linaje gráfico, colabora de manera casi gremial con artífices de la Escuela Quiteña de talla en madera. Sin embargo lo que realmente destaca de este cuerpo de obra es la elongación y desdoblamiento de las técnicas y tradiciones a veces heredadas y muchas veces impuestas, para plantear un nuevo y único desarrollo.

Teo navega entre el arraigo y el desapego: destruye procesos tan tradicionales como la aplicación de hoja de oro sobre madera, sustituyéndola por plástico. Hace pseudoalquimia al alterar los materiales utilizados en el marmoleado de papel -cuyo uso se limitaba a dar la bienvenida en los libros de expedición- para, a cambio, construir lo que él llama “collages tridimensionales”. Estas obras distorsionan la relación entre lo espacial y lo visual, entre lo figurativo y lo abstracto.

En Águila y Luz que desciende Teo yuxtapone formas arquetípicas católicas y profanas; une símbolos religiosos tan precolombinos como el jaguar y el águila con representaciones coloniales como los ángeles mofletudos. Ensambla estos objetos sobre paneles forrados con papel de cabuya estampado aleatoriamente, confiando plenamente en la psicodelia sorpresiva que resulta cuando aceite y agua se repelen.

Aunque hoy México y Ecuador se encuentran separados debido a una fractura diplomática, con Mullu, Teo nos recuerda que los límites políticos impuestos cuando se formaron las naciones latinoamericanas surgieron hace un instante, si los comparamos con el tiempo que llevamos habitando este territorio. Aún existen las redes de comunicación de la “América nuclear” o Abya Yala -término prehispánico para nombrar el continente antes de ser colonizado. Que esta exposición sirva para hablar más de los nudos que nos mantienen unidos y no de las diferencias que nos apartan.

Karla Niño de Rivera

MULLU

This is the first exhibition that Teo Monsalve (Quito, 1988) presents in Mexico City. He and I first met over a video call a few months ago. I've never been to Ecuador, and Teo only came to Mexico a week ago, when he stopped by my workplace. It was a morning call—we talked about his teaching, his kids, and the iridescence of a seashell his aunt had given him, which is now on view in the smallest room at N.A.S.A.L. Naturally, we also talked about the other mollusk that gives this exhibition its title: the Spondylus, “the bristly oyster with a bleeding heart,” as the naturalist Pablo Neruda once described it in his vast collection of shells.

The Spondylus is a bivalve that has been harvested from deep waters since pre-Hispanic times, both in Mesoamerica and the Andes. It was used as a symbol of status and a sign of good omens. The Incas called it mullu. Its presence in Pacific waters foretold rain and abundance. The knowledge and reverence for this mollusk testify to the exchange of objects, the transmission of knowledge, and ultimately, a shared pan-Mesoamerican worldview. This has even sparked theories about ancient rafts that traveled across the Pacific long before the Spanish arrived.

Teo's artistic practice sits on the threshold between myth and reality. Driven by a deep interest in the layered material memory shared between Mexico and Ecuador, he conducted extensive historical research to trace connections between the two regions. From this, he constructs a personal fiction, retracing the paths of imagined voyages. With a dose of sci-fi, artificial intelligence, and 3D printing, Monsalve gives form to the visions that sparked this exhibition: a raft emerging from a cabuya paper mural—a thick skin-like surface that, in his words, becomes a metaphor for the skin of the Americas. This vessel carries cacao, coca leaf, ají, metals, and agave. It also transports the eagle, the jaguar, and the serpent—emblems of identity shared by both Mexico and Ecuador. The flow of images Teo envisioned even led him to map the celestial dome under which this vessel travels, resulting in Mapa náutico. In this work, he appropriates and transforms the constellations Orpheus and Serpens—as defined by Johann Bayer for navigating between the Northern and Southern hemispheres in his Uranometria star atlas—to construct a more localized sky, a new cosmos where Cacao and Spondylus are now part of the firmament.

Monsalve is a multidisciplinary artist who primarily works with metal engraving and paper. In addition to drawing from his own graphic lineage, he collaborates in a nearly guild-like way with woodcarvers from the Quito School. But what truly stands out in this body of work is the stretching and folding of techniques and traditions—some inherited, others imposed—in order to propose a new and singular evolution.

Teo navigates between rootedness and rupture: he deconstructs traditional processes like applying gold leaf to wood, replacing it with plastic. He performs a kind of pseudo-alchemy by altering the materials used in paper marbling—historically limited to the flyleaves of expedition books—to create what he calls “three-dimensional collages.” These works distort the boundaries between space and image, between figuration and abstraction.

In *Águila* and *Luz que descende*, Teo juxtaposes archetypal Catholic and profane forms; he merges religious symbols—both pre-Columbian like the jaguar and eagle, and colonial like the chubby-cheeked angels. He assembles these figures onto panels covered with randomly marbled cabuya paper, trusting fully in the psychedelic surprise born from the repulsion of oil and water.

Although today Mexico and Ecuador are politically distant due to a diplomatic rift, with Mullu, Teo reminds us that the political borders that define Latin American nations are recent inventions, especially when compared to the long span of time we’ve inhabited these lands. The communication networks of “nuclear America” or *Abya Yala*—a pre-Hispanic term for the continent before colonization—still exist. May this exhibition serve as a reminder of the knots that bind us together, rather than the differences that pull us apart.

Karla Niño de Rivera







Proceso material: Una colisión de temporalidades a través de colaboraciones humanas y no humanas

Madera: Mi acercamiento a la madera surgió a partir de una visión. Normalmente, al iniciar un proceso de producción, mi mente entra en un estado de adrenalina que suele ser muy productivo. Durante estos momentos previos al sueño, se generan muchas ideas; antes, simplemente las dejaba pasar, pero ahora, cuando siento que alguna es valiosa, la anoto. En esta ocasión, la visión consistía en unas manos de madera, similares a las que poseen los santos en las esculturas coloniales.

Pocos días después, me dirigía hacia San Antonio de Ibarra, ese pueblo de la provincia de Imbabura donde se conserva la tradición de la talla en madera heredada de la escuela quiteña. Al bajarme del auto, sentí una atracción casi gravitacional hacia el taller de los Hermanos Fuentes, donde me dio la bienvenida el maestro Byron Quirumbango. La conversación fluyó con naturalidad y, con la camaradería que suele existir entre dos animales de la misma especie, el maestro me mostró todo el taller. También me presentó a sus socios, Miguel Fuentes y su esposa Ximena Pérez, ella especialista en la aplicación del pan de oro.

Al preguntarles por las manos, me mostraron una caja antigua de metal, llena de manos que habían perdido sus santos. Compré algunas, además de un par de alas y un pequeño rostro. Desde ese momento, supe que había abierto un nuevo canal de pensamiento en mi obra; reconocí que estaba iniciando una técnica que llamo collages tridimensionales.

Estos collages funcionan como una red o sistema que combina materiales como papel de cabuya, madera y cobre, cada uno con múltiples capas de significado.

Por ejemplo, la madera guarda en sí el tiempo del árbol del cual proviene: las condiciones climáticas que enfrentó, sus días, meses y años en el paisaje. Este material, tan cargado de historia, pasa por un proceso de talla, una técnica milenaria que en esta ocasión se inscribe en la tradición de la Escuela Quiteña. Estas técnicas, implementadas por la Iglesia en colaboración con artistas indígenas durante la colonia, establecieron a Quito como un centro de producción artística.

Durante el periodo colonial (1542-1824), destacados artistas como Manuel Chili, conocido como Caspicara, emplearon estrategias de sincretismo, dotando a las obras de símbolos ocultos entre vestimentas y contextos religiosos. Caspicara, un prodigio de la escultura en madera, desplegaba una intención expresiva que ha marcado la historia del arte. Incluso, el rey Carlos III de España llegó a decir: “No me preocupa que en Italia tengan a Miguel Ángel, en mis colonias de América, tengo al Maestro Caspicara.”

En mi obra, el uso de piezas de madera —algunas comisionadas a maestros, otras encontradas, olvidadas en rincones de talleres— actúa también como elemento sincrético, portador de mensajes de distintas dimensiones.

Material Process: A Collision of Temporalities Through Human and Non-Human Collaborations

Wood: My approach to wood emerged from a vision. Usually, when I begin a production process, my mind enters a state of adrenaline, which is highly productive. During these moments, especially before sleep, many ideas surface. I used to let them pass, but now, when I sense they are valuable, I jot them down. This time, the vision involved wooden hands, similar to those seen on saints in colonial sculptures. A few days later, I headed to San Antonio de Ibarra, a town in Imbabura Province known for its tradition of wood carving inherited from the Quito school. When I got out of the car, I felt almost gravitationally pulled toward the workshop of the Fuentes Brothers, where I was warmly welcomed by Master Byron Quirumbango. We easily started talking, and with the camaraderie typical of two animals of the same species, he showed me the entire workshop. He also introduced me to his partners, Miguel Fuentes and his wife Ximena Pérez, the latter an expert in applying gold leaf.

When I asked about the hands, they showed me an old metal box filled with hands that had lost their saints. I bought some, along with a pair of wings and a small face. From that moment, I realized I had opened a new channel of thought in my work; I recognized I was beginning a new technique I call three-dimensional collages.

These collages act as a network or system combining materials such as paper made from sisal, wood, and copper. Each element carries multiple layers of meaning.

For example, wood holds within it the time of the tree it came from—the climatic conditions it endured, its days, months, and years in the landscape. This material, so loaded with history, undergoes a carving process—an ancient technique that, in this case, is part of the Quito school's tradition. These techniques, developed by the Church in collaboration with indigenous artists during the colonial period (1542–1824), established Quito as a hub of artistic production. Notable artists like Manuel Chili, known as Caspicara, used syncretic strategies, embedding hidden symbols among religious garments and contexts. Caspicara, a prodigy of wooden sculpture, had an expressive intent that has left a mark on art history. Even King Carlos III of Spain once said: “I don't mind Italy having Michelangelo; in my colonies in America, I have Master Caspicara.”

In my work, the wooden pieces—some commissioned from masters, others found and forgotten—also serve as syncretic elements, conveying messages from different dimensions.









Águila

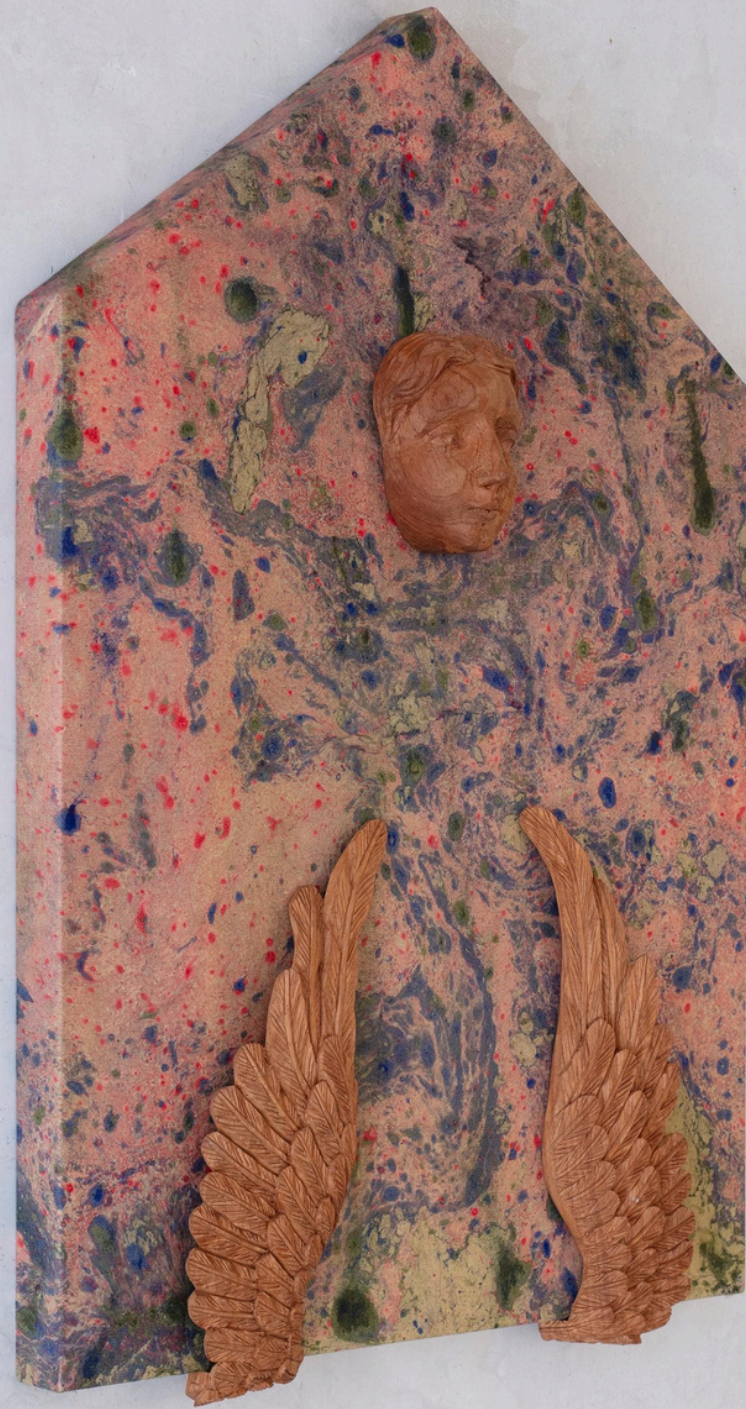
Por ejemplo, la obra Águila plantea un juego visual entre su título y los elementos figurativos que representa. Formalmente, el soporte remite a prácticas religiosas y espirituales de diversas temporalidades y geografías. En ciertos momentos, evoca construcciones incas o retablos bizantinos. Lo que realmente me interesa del símbolo ancestral en el soporte de esta serie no proviene de una interpretación racional, sino de una intuición pura, de una sensación visceral, casi de la tripa, por decirlo de alguna manera.

Algo similar sucede con los elementos de madera ensamblados: al yuxtaponerse, estos fragmentos se funden en un mismo cuerpo. Se convierten en águila arpía, señora de los monos o en un águila real que devora serpientes. La verdad, no importa tanto la especie o la figura específica; lo que importa es que es un águila.

Águila

For example, Águila presents a visual play between its title and the figurative elements it depicts. Formally, the support alludes to various religious and spiritual practices across different times and places. Sometimes it resembles Incan constructions or Byzantine altarpieces. The feeling of an ancestral symbol as the foundation of this series matters to me—not from a rational place, but from pure intuition, from the gut, one might say.

A similar thing happens with the assembled wooden elements: when juxtaposed, they become part of the same body. They are an eagle-harpy, a lady of the monkeys, or a harpy eagle devouring snakes. The species or identity doesn't really matter; it's an eagle.







Luz que desciende

Por su parte, la segunda pieza de esta serie, “Luz que desciende”, es un triángulo invertido que simboliza la conexión con la tierra. La cabeza del jaguar emerge como un ícono espiritual, con ojos de cristal insertados en su cráneo. Esta técnica, utilizada en la escuela quiteña para dotar de ojos a los santos en las esculturas, otorga a la figura una presencia casi sagrada.

La misma reverencia que se le tiene a un santo se le profesa al jaguar. Animal espiritual de Abya Yala, padre y hermano de los habitantes del Amazonas y las selvas neotropicales. No necesita más explicaciones: te hablará telepáticamente.

Descending Light

The third piece in this series, “Descending Light ,” is an inverted triangle representing the connection to the earth. The jaguar’s head emerges as a spiritual icon, with glass eyes embedded in its skull. This technique was used in the Quito school to give eyes to saints in sculptures.

The same reverence held for saints is also directed towards the jaguar. An ancestral spiritual animal of Abya Yala, father and brother to the inhabitants of the Amazon and Neotropical forests. It needs no further explanation; it will communicate telepathically.



Serpens

En la obra Serpens, se representa una serpiente sin cabeza que entra y sale de un rombo de papel de cabuya suspendido en el aire. En esta pieza, el papel actúa como un territorio o piel simbólica y compartida. El cuerpo, ya no dibujado sino objetual, de la serpiente atraviesa libremente este territorio/piel, evocando las facultades simbólicas que muchas culturas atribuyen a este animal: un ser que transita entre dimensiones espirituales y terrenales. El símbolo de la serpiente es fundamental en la articulación de esta constelación simbólica compartida.

El método empleado es la electrodeposición de cobre. La considero una forma de alquimia contemporánea: un proceso que consiste en sumergir un objeto en un baño de cobre. En este caso, se trata de tres impresiones en 3D, realizadas a partir de bocetos en lápiz, en colaboración con el ingeniero Esteban Ponguillo, coordinador del D LAB (Laboratorio Interdisciplinario de Diseño) de la USFQ. Esteban procesa mis dibujos en modelados 3D para imprimirlos con filamento PLA.

Una vez impresas, las piezas pasan por un proceso de pulido en mi estudio. Luego, se les aplican tres capas de pintura conductiva, se las envuelve con alambre de cobre y se insertan en una tina con electrolito de cobre, donde se someten a una carga eléctrica controlada y a dos placas de cobre que actúan como fuente de aporte. Este proceso transfiere partículas de cobre desde las placas hacia el objeto impreso, mediante la electricidad y el electrolito, en un ciclo que dura aproximadamente 24 horas por pieza. La impresión en 3D, en cambio, oscila entre 24 y 36 horas por cada objeto.

Esta obra combina el ensamblaje de los paneles, la producción artesanal del papel, el proceso digital de diseño en 3D, la impresión y, finalmente, la electrodeposición de cobre. Es un sistema de técnicas y temporalidades extensas, que aportan varias capas de complejidad al objeto, enriqueciendo su significado y su presencia material.

Serpens

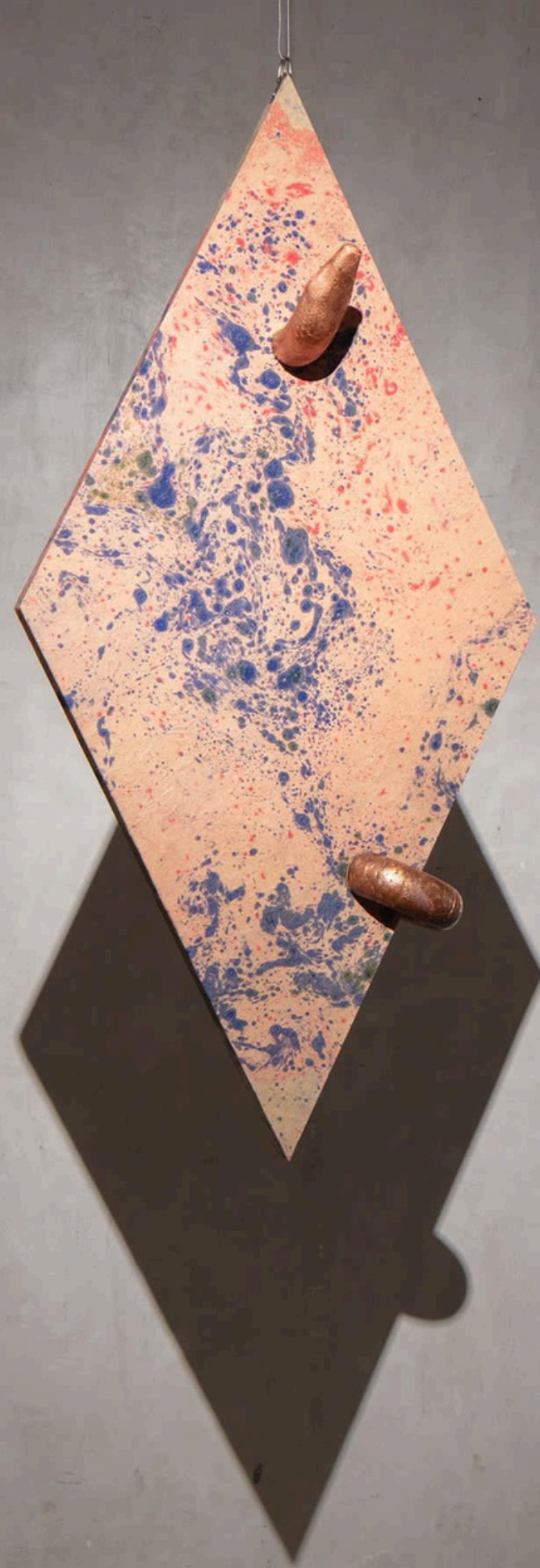
In Serpens, a headless snake is depicted entering and exiting a suspended rhombus of sisal paper. In this piece, the paper acts as a symbolic, shared territory or skin. The snake's body, no longer drawn but object-like, moves freely through this territory/skin, alluding to the symbolic faculties attributed to this animal in many cultures: a being that traverses spiritual and earthly dimensions. The snake's symbol is key in this constellation of shared symbolism.

The technique used is copper electroforming. I consider it a form of contemporary alchemy: immersing an object in a copper bath. In this case, three 3D printed impressions based on pencil sketches, created in collaboration with engineer Esteban Ponguillo, coordinator of the D LAB (Interdisciplinary Design Laboratory) at USFQ. Esteban processes my drawings into 3D models for printing with PLA filament.

Once printed, the pieces are polished in my studio. Then, they receive three coats of conductive paint, are wrapped with copper wire, and submerged in a copper electrolyte bath. A controlled electric charge and two copper plates act as sources of copper particles, transferring them onto the object through electricity and the electrolyte. The process takes about 24 hours per piece, while the 3D printing takes between 24 and 36 hours per object.

This work combines panel assembly, artisanal paper production, digital 3D design, printing, and copper electroforming—forming an extensive system of techniques and temporalities that add multiple layers of complexity to the object.









Mapa Náutico

El cobre, metal que fue parte fundamental de los bienes intercambiados entre estas culturas, articula un intercambio de conocimientos que abarca desde las formas de obtener el material hasta las técnicas de manufactura empleadas en la elaboración de joyas, objetos prácticos y rituales.

En obras como “Mapa Náutico”, el cobre entra en diálogo con otras genealogías epistemológicas. Por ejemplo, su uso en la realización de grabados — tanto para reproducir obras de arte como para divulgar materiales científicos como mapas, ilustraciones botánicas o anatómicas. Esta obra hace un guiño a esa tradición gráfica en su método de producción: un grabado en aguafuerte y aguatinta, dos técnicas calcográficas que se combinan para emplear línea y escala de grises en la imagen.

El proceso comienza con un boceto en tinta china que se transfiere a una placa de cobre cubierta por un barniz protector, elaborado con betún de Judea, trementina y colofonia. Con un punzón, se dibuja sobre la placa, levantando el barniz en las líneas deseadas. Luego, la placa se sumerge en percloruro férrico, un ácido que graba la línea en el cobre. Después, se retira el barniz para aplicar una capa de colofonia, que consiste en resina de pino molida finamente, adherida a la cobre mediante calor.

Con esta preparación, se aplica un barniz líquido que protege la placa y permite grabar una escala de grises. La imagen resultante combina dos constelaciones del Uranometria de 1606, del polímata alemán Johann Bayer, considerado el primer atlas que comprendía constelaciones tanto en el hemisferio norte como en el sur. Las constelaciones representadas en la obra son Ophiuchus y Serpens, ambas utilizadas en la navegación del Pacífico.

Esta pieza funciona como un mapa ficcional, una fabulación especulativa que combina símbolos compartidos como cacao, spondylus, caracoles y hoja de coca. Propongo este mapa imaginado como un posible elemento en estos intercambios, apropiándome de su representación occidental de estos elementos para descontextualizarlos en un marco de ficción y reflexión sobre los diversos conocimientos y cosmologías en juego.

Copper

Copper, a metal that was part of the exchange of goods among these cultures, links a network of knowledge—from how to obtain the material to the craftsmanship involved in making jewelry and ritual objects.

Mapa Náutico

Mapa Náutico is a dialogue with epistemological genealogies, particularly the use of copper in engravings. These engravings were used for reproducing artworks as well as scientific materials like maps, botanical illustrations, and anatomical diagrams. This work nods to that graphic tradition through its method: an etching using aquaforte (acid etching) and aquatint, two classical printmaking techniques combined to create lines and shades of gray in the image.

The process begins with a sketch in Chinese ink, which is transferred onto a copper plate coated with a varnish made from Judea black, turpentine, and colophony or rosin. A stylus is used to draw on the plate, scraping away the varnish along the desired lines. The plate is then immersed in ferric chloride, an acid that etches the lines into the copper. Afterward, the varnish is removed, and a layer of colophony (resin from pine trees), finely ground and applied with a powder box, is added to create a thin coating that adheres to the plate with heat from an alcohol burner.

This preparation is followed by applying a liquid varnish that protects the plate and allows for creating a grayscale image. The resulting image combines two constellations from the Uranometria of 1606 by the German polymath Johann Bayer—the first atlas to include constellations in both the northern and southern hemispheres. The two constellations depicted are Ophiuchus and Serpens, which were used for navigation in the Pacific.

This piece functions as a fictional map—a speculative fabulation—merging shared symbols such as cacao, spondylus, seashells, and coca leaves. I present this imagined map as a potential artifact used in these exchanges, appropriating its Western representation of these elements to decontextualize them within a fictional framework.



Balsas de Guayakil

Balsas de Guayakil es un cuerpo de obra transmedia que integra diversas tecnologías para realizar ejercicios de ciencia ficción. Durante la investigación teórica del proyecto, emerge un elemento fundamental para los intercambios: la nave conocida como la “Balsa Manteña” o la “Balsa de Guayaquil”. Estas embarcaciones se utilizaban para el desplazamiento desde la península de Santa Elena hasta la bahía de Cochinillos y sus alrededores. Los primeros registros de estas balsas son muy tempranos; el encuentro inicial entre los habitantes del Ecuador remoto y sus conquistadores españoles ocurrió en el mar. Como se relata en el libro *Balsas: La crónica de Sámano-Jerez*, la balsa oceánica hallada por Bartolomé Ruíz de Estrada en 1526 era una embarcación que surcaba la costa del Pacífico ecuatoriano:

“De considerable tamaño; tripulada por 20 personas de distintas edades y géneros; con una caseta en la que guardaban gran cantidad de bienes para el comercio, y sobretodo un aspecto que llamó profundamente la atención de los españoles: portaba una vela muy semejante a la de sus propias naves” (Estrada, 2012, p. 20).

Parte de los archivos que he estudiado son grabados antiguos que ofrecen una visión gráfica de cómo eran estas balsas. Entre ellos, destaca una de las más descriptivas, registrada por Humboldt en 1813, donde se pueden apreciar los espacios destinados al almacenamiento de productos y las áreas habitables. También se sabe que estas balsas no eran simples embarcaciones:

“Cabe añadir que el desarrollo de las balsas oceánicas no estuvo dissociado del comercio de objetos de alta significación compartidos entre las culturas de la América Nuclear. Tanto estas embarcaciones como el tráfico del bien ritual de la *Spondylus* constituyeron parte de un mismo proceso y, por ende, caracterizaron la navegación y el comercio en un tiempo determinado. Esto forma parte de lo que Marcos denomina ‘singularidad ritual’, es decir, una percepción compartida entre culturas distantes sobre objetos con alta carga simbólica. En este contexto, la investigadora Allison Paulsen ha probado la asociación de la concha *Strombus peruvianus*, conocida como ‘pututo’, con la concha *Spondylus* o ‘mullo’, que demarcaban cualidades relativas al ‘tiempo de lluvia’ y a ‘la fertilidad’” (Hermida, Peña, 2024).

Partiendo de estas referencias, especulo sobre las posibles dimensiones comerciales, culturales y espirituales que encarnaba la balsa. Para ello, empleo estrategias de ficción que llenan los vacíos de la historia. Este cuerpo de obra comienza procesando imágenes de archivo de balsas mediante motores de inteligencia artificial, buscando un aspecto retrofuturista y creando así unas meta versiones de estas embarcaciones. Una vez generada una cantidad significativa de estas imágenes, las proceso de distintas formas: inicialmente, mediante serigrafías fotográficas, y luego, mediante impresión en 3D.

Las balsas adoptan un aspecto de naves espaciales; en una conversación con el curador colombiano Santiago Rueda, me comentó que le recordaban a las balsas de alta velocidad utilizadas para el tráfico de drogas por mar. Esa observación cristalizó una conexión que ya había intuido: las rutas que usaban los antiguos seguramente son las mismas que hoy recorren los carteles del narcotráfico. Esta lectura, aunque no fue intencionada desde el inicio del proyecto, refleja un pensamiento que siempre ha estado presente: el territorio que comparte el conflicto. Como no, ¿verdad? Es un mal en común de la contemporaneidad, un problema que nos afecta a todos y del que todos somos parte, de una u otra forma.

Balsas de Guayakil

Guayakil Raft is a transmedia artwork that integrates various technologies to perform science-fiction exercises. During the project's theoretical research, a fundamental element for exchanges emerged: the vessel known as the “Manteña Raft” or “Guayaquil Raft.” These boats were used for travel from the Santa Elena Peninsula to Cochinillos Bay and surrounding areas. The earliest records of these rafts are very ancient; the initial encounter between the remote Ecuadorian inhabitants and Spanish conquistadors happened at sea. As described in *Rafts: The Chronicle of Sámano-Jerez*, the oceanic raft found by Bartolomé Ruíz de Estrada in 1526 was a vessel navigating the Ecuadorian Pacific coast:

“Of considerable size; crewed by 20 people of different ages and genders; with a cabin where they stored many goods for trade; and most strikingly, a sail very similar to those used on Spanish ships” (Estrada, 2012, p. 20).

Some of the archival images I studied are old engravings providing graphic ideas of how these rafts looked. Among them, Humboldt's 1813 record is particularly descriptive, showing storage spaces and habitable areas. It is also known that these rafts were not simple boats:

“It should be added that the development of oceanic rafts was not dissociated from the trade of objects of high symbolic significance shared among the cultures of ancient America. Both these vessels and the trade of the ritual object *Spondylus* were part of the same process and thus characterized navigation and commerce at a given time. This is part of what Marcos calls ‘ritual singularity,’ a shared perception across distant cultures about objects with high symbolic load. In this context, researcher Allison Paulsen linked the conch *Strombus peruvianus*, known as ‘pututo,’ with the *Spondylus* shell or ‘mullo,’ which signified qualities related to ‘rainy season’ and ‘fertility,’ respectively” (Hermida, Peña, 2024).

Building on these references, I speculate on the possible commercial, cultural, and spiritual dimensions embodied by the raft, employing fiction strategies to fill historical gaps. The piece begins by processing archival images using AI engines, seeking a retro-futuristic look, creating “meta” versions of the raft. After generating a substantial collection, I process these images in different ways: first through photographic silkscreen prints, then through 3D printing.

The rafts take on a spaceship-like appearance. A conversation with Colombian curator Santiago Rueda suggested they resembled high-speed boats used in drug trafficking across the sea, which solidified a connection I had already suspected: the routes used by ancient peoples are likely the same ones today's drug cartels navigate. This insight was not initially intentional but reflects a recurring theme in my work—that shared conflicts and territories are interconnected. It's a common modern malady, affecting us all, of which we are all part, consciously or unconsciously.





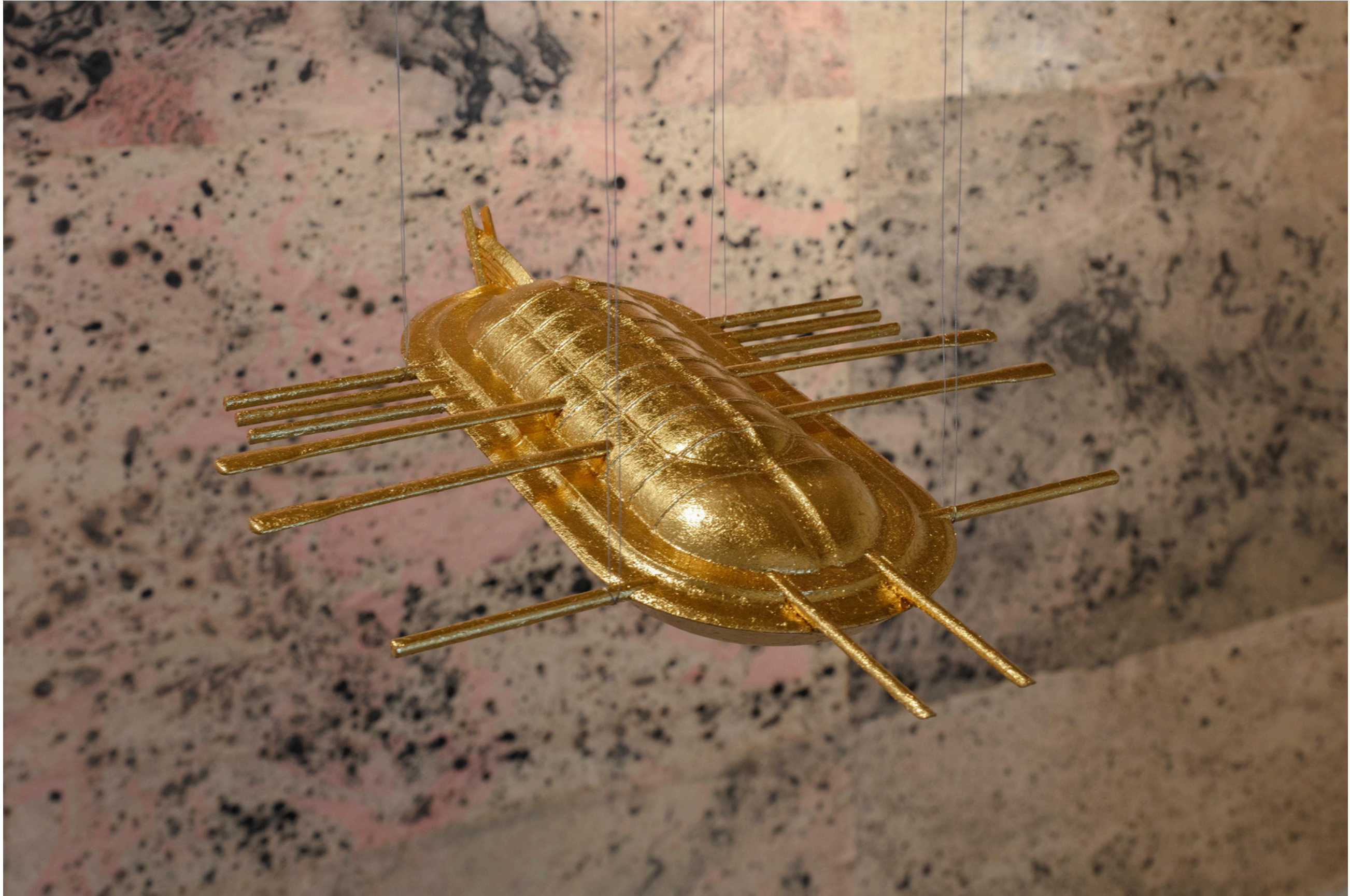


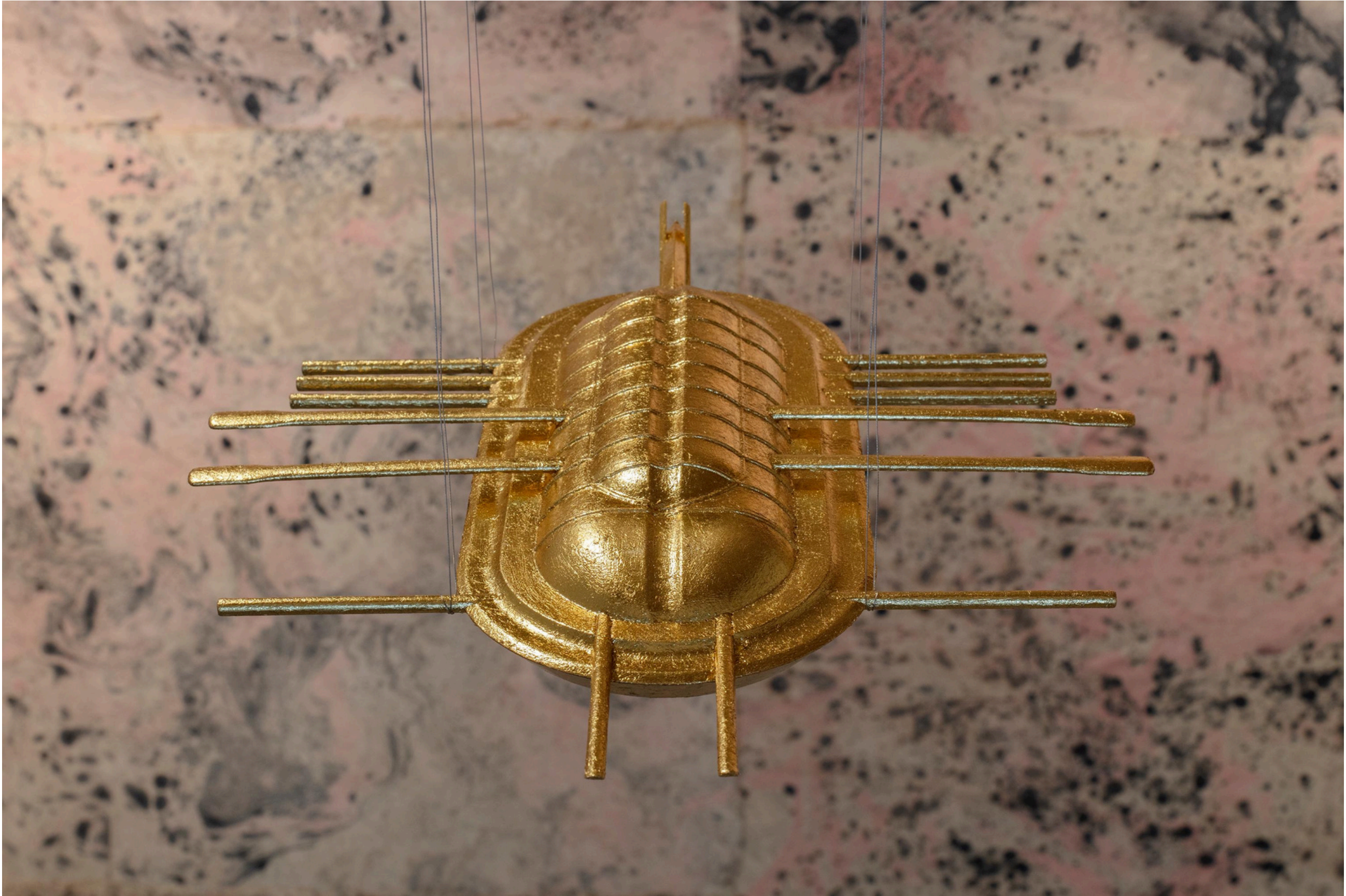
Balsa de Guayakil es una escultura impresa en 3D, cubierta con pan de oro. A través de su materialidad y su visualidad, esta obra rinde homenaje a su tiempo en múltiples dimensiones. Técnicamente, su existencia es posible gracias a diversas tecnologías del momento histórico que atravesamos.

El detalle del oro no solo confiere a la pieza una categoría de joya, evocando la metalurgia ancestral y el dominio de los artistas antiguos sobre este material, sino que también la vincula con lo sagrado. Le otorga un significado especial a la embarcación, no solo como medio de desplazamiento material, sino también cultural y espiritual.

Por otro lado, el oro puede funcionar como un símbolo de deseo material y de la codicia humana. La obra se reconoce en el contexto actual y plantea una provocación sobre problemáticas como el narcotráfico, el colonialismo, el sistema capitalista y el espíritu de nuestra época.

Balsa de Guayakil es, en definitiva, una pieza que dialoga con su tiempo, invitando a reflexionar sobre las dinámicas que configuran nuestra realidad, desde lo ancestral hasta lo contemporáneo, desde lo sagrado hasta lo material.







Chawarkero

Chawarkero es una pintura al óleo sobre lino que representa una deidad del agave. Su nombre proviene del tzawar mishke, una bebida extraída de la piña del penco o cabuya que crece en el territorio andino. Para obtener este líquido, se utiliza un 'pilche' de mate seco y un 'raspador', una especie de cuchara con bordes filosos diseñada para rasquetear el interior de la penca. Tras extraer el líquido, el agujero se tapa con una piedra. Este brebaje puede consumirse fresco o dejarse fermentar, adquiriendo diferentes grados de alcohol según el tiempo de fermentación.

En la cultura mexicana, existe una deidad asociada a esta planta: Mayahuel, la diosa del maguey. Sin embargo, ante la ausencia de una diosa gemela en nuestra cosmovisión andina, decidí imaginar cómo podría ser esa contraparte, naciendo así Chawarkero. Este nombre hace referencia al tronco del agave cuando florece: una vez en flor, la planta ya no puede extraerse su miel, y su nombre, en quechua, significa literalmente "palo de penco".

Esta figura busca establecer un diálogo simbólico entre las tradiciones culturales, creando una conexión imaginaria que honra las historias ancestrales y sus formas de entender lo sagrado y lo vegetal.

Chawarquero

Chawarkero is an oil painting on linen that depicts a deity of the agave. Its name derives from the tzawar mishke, a beverage extracted from the piña of the penco or cabuya, which grows in the Andean territory. To obtain this liquid, one uses a 'pilche' (a kind of gourd) and a 'raspador' (a tool resembling a spoon with sharp edges) to scrape the interior of the plant's heart (penca). The liquid is collected and can be consumed fresh or left to ferment, acquiring various degrees of alcohol.

In the Mexica culture, there is a deity associated with this plant: Mayahuel, the goddess of maguey. Since our Andean culture lacks a twin goddess, I imagined what this counterpart might be, giving birth to Chawarkero. The name means "stick of penco" in Quechua, referring to the trunk of the agave when it flowers. After flowering, the plant can no longer produce its honey. The piece aims to establish a symbolic dialogue, creating an imaginary connection that honors ancestral stories and their sacred and vegetal understandings.



Ofrenda

Ofrenda condensa y cristaliza la poética que atraviesa todo este proyecto, siendo una síntesis de sus múltiples capas simbólicas, técnicas y filosóficas. La elección de una concha *Haliotis rufescens*, relicario del mundo natural y valiosa en la época precolombina, es un acto de memoria y reverencia. La concha, que llegó a mis manos como un cenicero, se convirtió en una reliquia que, de manera orgánica, encontró un lugar en mi estudio y en mi imaginario. La mano de santo pareció guiarse hacia ella casi por sí sola, como si la obra misma fuera una intuición, una visión que le dio sentido: dejó de ser una mano sagrada que perdió su santo para convertirse en la mano de otro ser sagrado, uno que nos recuerda la importancia de la ofrenda, de una ontología orientada a los objetos, y del espíritu del surrealismo que habita en lo cotidiano y en lo invisible.

Ofrenda es, en última instancia, un acto de gratitud, un reconocimiento del valor que reside en los objetos y en las fuerzas sagradas que los habitan. Es una invitación a mirar más allá de lo evidente, a entender el poder de los objetos como vehículos de memoria, espiritualidad y transformación. En ese cruce de lo ancestral y lo contemporáneo, en esa danza entre lo material y lo simbólico, se revela la verdadera magia de esta poética: la capacidad de convertir lo cotidiano en un acto de reverencia, de abrir un espacio donde lo imaginado se manifiesta en la sencillez de una mano, en la eternidad de una concha, y en la profunda belleza de una ofrenda.

Offering

Ofrenda is a work that, in a way, summarizes and crystallizes the poetics of the entire project. Made with a *Haliotis rufescens* shell (a red abalone), this piece embodies a tribute to its time across multiple dimensions. Its materiality and visuality pay homage to the present era.

Technically, it exists thanks to various technologies of the current historical moment we are traversing. The gold detail not only bestows a jewel-like quality, recalling ancestral metallurgy and the mastery of ancient artisans with this material, but also connects to the sacred. It emphasizes the vessel as a means of material, cultural, and spiritual movement.

On the other hand, gold can also function as a symbol of material desire and human greed. The piece resonates within the current context, provoking reflection on issues such as drug trafficking, colonialism, capitalism, and the spirit of our times.

Ofrenda is, ultimately, an act of gratuity—a recognition of the value objects hold and the sacred forces they contain. It invites us to look beyond the obvious, to understand objects as carriers of memory, spirituality, and transformation. In that crossing of the ancestral and the contemporary, and between the material and the symbolic, the true magic of this poetics reveals itself: the ability to turn the mundane into an act of reverence, opening a space where surrealism manifests in the simplicity of a hand, the eternity of a shell, and the profound beauty of offering.



MULL

www.teomonsalve.com