

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

“CERÁMICA CONTEMPORÁNEA: Propuesta estética y técnica desde la Cultura Chorrera para la obra cerámica”

Tesis previa a la obtención del título de Magíster en Estudios del Arte

AUTOR:
JUAN EFRAÍN PACHECO PAREDES
C.I. 0101738011

DIRECTOR:
DIS. LIENA ROSANA CORRAL MALDONADO, Mst.
C.I. 0102146891

CUENCA – ECUADOR
2017



RESUMEN

La propuesta de creación de cerámica artística contemporánea, a partir de elementos estéticos y técnicos de la alfarería chorrera, demandó de un dialogo y participación de distintos saberes que permitieron la concreción de la obra. Para ello, primero fue necesario revisar los recursos técnicos sobre cerámica con que se disponía para comprender desde la práctica y la experimentación los procesos artesanales de construcción. Por carecer de datos concretos sobre el pensamiento de la cultura Chorrera se recurrió a la cosmovisión amazónica para entender la concepción de unidad que la persona vive dentro de su entorno de naturaleza animista.

Las múltiples posibilidades que el arte contemporáneo ha explorado, nos acercó al recurso de apropiación de las formas de objetos cotidianos, las que luego fueron representadas, descontextualizadas y re-significadas en la creación de nuevas botellas silbato en cerámica, pudiendo decirse que éstas son “neo-botellas silbato chorrerianas”. Dentro del proceso de conceptualización, el “manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade y “estéticas caníbales” de Carlos Rojas se constituyeron en el fundamento teórico para representar, con elementos ancestrales andinos, una expresión artística contemporánea.

El presente trabajo se enmarca dentro las “Líneas de investigación artística, creación y producción de la Facultad de Artes” y que corresponde a los puntos:

1. Creación y producción en las artes y el diseño.
4. Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y el diseño.

PALABRAS CLAVE: ARTE, CERÁMICA, CHORRERA, ESTÉTICA CANÍBAL, ANTROPÓFAGO, POSMODERNISMO, CONTEMPORÁNEO.



ABSTRACT

The proposal to create contemporary artistic ceramics from aesthetic and technical elements of chorrera pottery demanded dialogue and participation of knowledge which enabled this work to be fulfilled. In this regard, it was first necessary to revise the available technical resources on ceramics in order to understand, from practice and experimentation, the craft processes of construction. Due to the lack of specific data about the Chorrera philosophy, we turned to the Amazon cosmovision to understand the concept of unity that people live within their context of animistic nature.

The multiple possibilities that contemporary art has explored took us to the resource of appropriation of the shapes of everyday objects, which were later represented, decontextualized and redefined in the creation of new ceramic whistle bottles, which could be called "chorrera neo whistle bottles". Within the conceptualization process, the anthropophagite manifesto by Andrade and the cannibal aesthetics by Rojas became the theoretical fundamentals used to represent a contemporary artistic expression with Andean ancestral elements.

The present work is framed within the "Lines of artistic research, creation and production of the Faculty of Arts" and that corresponds to the points:

1. Creation and production in the arts and design.
4. Studies of theory, aesthetics, criticism and history of art and design.

KEY WORDS: ART, CERAMICS, CHORRERA, CANNIBAL AESTHETICS, ANTHROPOPHAGITE, POSTMODERNISM, CONTEMPORARY.



ÍNDICE

Contenido

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE	4
INDICE DE FIGURAS	6
INDICE DE TABLAS	7
CLÁUSULAS DE DERECHOS DE AUTOR	8
CLÁUSULAS DE PROPIEDAD INTELECTUAL	9
Agradecimiento	11
INTRODUCCIÓN	12
CAPÍTULO 1	18
1.1 LA ESTÉTICA ANCESTRAL EN LAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS ...	18
1.2 Estéticas antropófagas.....	21
1.2.1 La antropofagia de Oswald de Andrade.....	23
1.3 Estéticas caníbales	28
1.4 Referentes del arte en torno a lo ancestral	31
CAPÍTULO 2	35
2. CULTURA CHORRERA.....	35
2.1 Antecedentes y ubicación	35
2.2 Características generales de la vida en la Chorrera	46
2.3 Influencias con otras culturas.....	50
2.4 Análisis formal de la Cultura Chorrera	54
2.4.1 Estética de la cerámica de Chorrera.....	54
2.4.3 Morfología de las vasijas o contenedores de cerámica	57
2.5 Tipos de cerámica de la Chorrera.....	60
CAPÍTULO 3	65
3. PROPUESTA ARTÍSTICO-CREATIVA	65
3.1 Antecedentes artísticos del investigador-creador.....	65
3.1.1 Período de exploración	66
3.1.2 El negro	67
3.1.3 El negativo	67



3.1.4 Del color.....	70
3.2 Referentes artísticos para la obra	76
3.2.1 Nadín Ospina	77
3.2.2 Joselo Otáñez.....	79
3.3 Propuesta artístico-creativa	82
3.3.1 Del arte contemporáneo	83
3. 4 Descripción de la obra	85
3.4.1 Botellas Chorrera	91
3.5 Elaboración de las botellas neo-ancestrales.....	93
3.5.1 Obra final	99
CONCLUSIONES.....	105
BIBLIOGRAFÍA.	107

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Figurín de Valdivia.....	37
Figura 2. Vasijas estilo Valdivia.....	38
Figura 3. Vasijas estilo Machalilla.	39
Figura 4. Figurín de Machalilla.	40
Figura 5. Botellas con asa de estribo.	41
Figura 6. Grupos culturales del periodo formativo temprano 3500 a. C.	42
Figura 7. Cabeza de figura antropomorfa.....	44
Figura 8. Grupos formativos del periodo formativo tardío 1500 – 500 a.C.	45
Figura 9. Botellones con forma de edificio.	47
Figura 10. Modelo de edificio que encierra un botellón.	48
Figura 11. Maqueta de edificio sin función de recipiente.....	48
Figura 12. Aretes tubulares en forma de aro de servilleta.....	49
Figura 13. Botellas de la cultura Chorrera.....	51
Figura 14. Cerámica Chavín de Huántar.....	52
Figura 15. Balsas de pesca patrimonio del cantón Playas, provincia del Guayas.	53
Figura 16. Botella tipo iridiscente con asa de estribo.	57
Figura 17. Contenedores cerrados de cuerpo oblicuo interno.....	58
Figura 18. Contenedores trípodes cerrados de cuerpo oblicuo interno.	59
Figura 19. Contenedores trípodes cerrados de cuerpo oblicuo externos.	59
Figura 20. Contenedores cerrados de cuerpo oblicuo externo con asas.	59
Figura 21. Contenedores o recipientes abiertos.....	60
Figura 22. Murales técnica negativo.....	70
Figura 23. Botellas técnica negativo.....	71
Figura 24. Escultura mural “Jardines”	74
Figura 25. Escultura mural Tabacundo capital mundial de la rosa.....	76
Figura 26. Ídolo prehispánico.	79
Figura 27. Fetiches de fertilidad.	81
Figura 28. Fetiches de fertilidad.	81
Figura 29. Botella Chorrera fitomorfa.	89
Figura 30. Botella Chorrera ictiomorfa.....	89
Figura 31. Botella Chorrera ornitomorfa.	90
Figura 32. Botella Chorrera zoomorfa	90
Figura 33. Botella Chorrera antropomorfa.....	91
Figura 34. Contenedor de alimentos, tarrinas.	94
Figura 35. Botella Chorrera con detalles antropomorfos.	94
Figura 36. Vaso contenedor de café.	95
Figura 37. Elaboración de la botella coffemorfa.	96
Figura 38. Elaboración de la botella gatorademorfa.....	97
Figura 39. Verificando la sonoridad de la botella.....	97



Figura 40. Aplicación del engobe.	98
Figura 41. Proceso de bruñido, sobre superficie con engobe.	98
Figura 42. Combomorfa	99
Figura 43. Bielomorfa	100
Figura 44. Coffemorfa	101
Figura 45. Serie Tarrinomorfa	102
Figura 46. Tarrinomorfa.....	103
Figura 47. Gatorademorfa	104

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Elementos estilísticos o tecnológicos innovadores de la cultura formativa del Ecuador y delta del Amazonas.	55
Tabla 2. Tipos de cerámica en la cultura Chorrera.....	56



CLÁUSULAS DE DERECHOS DE AUTOR



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Juan Efraín Pacheco Paredes, autor de la tesis "CERÁMICA CONTEMPORÁNEA: Propuesta estética y técnica desde la Cultura Chorrera para la obra cerámica", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Estudios del Arte. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 23 de enero de 2017.

Juan Efraín Pacheco Paredes.

C.I: 010173801-1



CLÁUSULAS DE PROPIEDAD INTELECTUAL



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Juan Efraín Pacheco Paredes, autor de la tesis "CERÁMICA CONTEMPORÁNEA: Propuesta estética y técnica desde la Cultura Chorrera para la obra cerámica", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 23 de enero de 2017.

Juan Efraín Pacheco Paredes.

C.I: 010173801-1



A María, Matilda y Juliana.



Agradecimiento

A los que caminaron junto a mí,

A los que hicieron posible ese camino,

A los que construyeron el camino,

A la vida.



INTRODUCCIÓN

La riqueza morfológica, iconográfica y los procesos de construcción y acabados que se aprecian en los vestigios cerámicos pertenecientes a las diferentes culturas ancestrales de lo que hoy es Ecuador, dan testimonio del dominio técnico de los materiales térreos y del fuego en sus procesos de creación, dejando manifiesto sus valores expresivos y su estética, particularmente integrados.

Muchos de estos saberes han desaparecido y, aquellos que se mantienen, han perdido su significado y las maneras de elaborarlos, por lo que recuperar y revalorizar este legado es conocer nuestra historia y vivenciarla en el ahora.

Dentro del periodo formativo, en todas las culturas asentadas en nuestro territorio, puede apreciarse la experimentación y dominio de las técnicas en los diferentes procesos de producción, mismos que evidenciarían los componentes material y espiritual en sus contextos social y económico. Los diversos objetos de piedra, conchas, metal, así como la cerámica -por las características de perdurar en el tiempo- son hoy los cronistas que evidencian su presencia, su cosmovisión y la relación mantenida con la naturaleza.

Las características plásticas que posee la arcilla, permitió a aquel ceramista del periodo formativo modelar objetos, en los que representó su entorno, su mundo real e imaginario, atrapándolos con la complicidad del fuego, como puede verse en los vestigios de las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera en la costa; Cerro Narrío y Cotocollao en la sierra; y Pastaza en el oriente.

La depuración de las técnicas cerámicas amplió las posibilidades de representación, alcanzando un mayor nivel en la cultura Chorrera y -dentro de ella- sus botellas, a las que se incorporaron elementos acústicos, como los silbatos, que ampliarían la percepción sensorial del espectador, estimulando sus sentidos para adentrarlo íntimamente en su cosmovisión hoy perdida y adscrita a un contexto antropológico y museístico.



Acercarse a su mundo desde las huellas que dejaron, leerlas y reinterpretarlas en una obra contemporánea debería ser una manera de evidenciar que somos poseedores de recursos estéticos propios.

Así pues, el **problema de investigación-creación** que enfrentará el presente trabajo puede resumirse de la siguiente manera: ¿Cómo recuperar y actualizar la presencia de la cerámica prehispánica de la cultura Chorrera en nuevas propuestas de creación artística ecuatoriana con lenguajes contemporáneos?

Queda claro, que, el tema del trabajo es el estudio y recontextualización de la cerámica de la cultura Chorrera; y se puede precisar el **objeto de estudio** siguiente: elementos de tecnología, morfología y contenido estético en botellas de la cultura Chorrera, desde los presupuestos del arte contemporáneo, con una finalidad creadora.

En este contexto, pueden relacionarse algunos **antecedentes** de interés en la dirección de nuestro trabajo.

Muchos artistas son los que, en la búsqueda de nuevos recursos para sus creaciones, encuentran su material en lo ancestral, en expresiones libres de la carga occidental y mercantilista. El ritual, lo mágico, la cosmovisión propia de un pueblo son retomadas de su pasado como elementos semánticos y estéticos. Pablo Picasso es un referente importante en este proceso creativo, quien incorporó elementos de las máscaras dogón africanas en algunas de sus obras. En otras esferas encontramos a Wifredo Lam, artista cubano con influencias cubista y surrealista en una propuesta que parte de lo ancestral; Rufino Tamayo (México) también hace uso de elementos que le conectan con las raíces precortesianas, entre otros.

Nadín Ospina (Colombia) basa su obra en la representación de los personajes del mundo de la televisión y el cine, del consumismo visual popular, como verdaderos ídolos de barro prehispánicos; los sacraliza de manera irónica, a través de los recursos estéticos de las cerámicas precolombinas.

En Ecuador son varios los artistas que también han acudido a las fuentes del pasado, a lo ancestral, buscando re-significar conceptos olvidados o re-



encontrar su mística personal produciendo obra desde lo ontológico y estético, con marcado valor polisémico. Entre ellos figuran Enrique Tábara, Estuardo Maldonado, Aníbal Villacís, Oswaldo Viteri, por citar algunos.

Desde hace varios años, en diferentes espacios a nivel nacional, se ha priorizado la búsqueda de formas y expresiones estéticas ancestrales combinadas con diversas técnicas productivas tradicionales que aún se hallan presentes, como la cerámica, textiles, joyería, entre otras, en las que se incluyen los nuevos campos de producción digital y de diseño. Esto se evidencia en políticas de estado, en los aportes de las universidades a nivel nacional, a través de sus diferentes facultades de arte y diseño; organismos estatales como privados, entre los que figuran el CIDAP y Mindalae respectivamente.

La Universidad Técnica Particular de Loja, como parte de sus proyectos académicos y de vinculación con la comunidad, se propuso recuperar la iconografía ancestral y plasmarla en objetos de terracota, creando un estilo representativo de la cerámica lojana.

En nuestra ciudad, la Universidad de Cuenca, a través de la Facultad de Artes, así como la Universidad del Azuay y su Facultad de Diseño han promovido, dentro de sus espacios académicos, la utilización de las formas e iconografías de las culturas prehispánicas del Ecuador como matrices para la generación de nuevas propuestas con identidad propia, lo *neo-ancestral*. Este hecho se ha manifestado en diferentes exposiciones y concursos de diseño. La importancia de este tema de estudio motiva a ser abordado en propuestas de investigación y tesis para la graduación de tercero y cuarto nivel, como es el caso de los trabajos de maestría de Claudio Quinde, Ariadna Baretta, Fabiola Rodas, por citar ejemplos.

En Cuenca, la tradición cerámica de corte colonial dio paso, en las últimas décadas, a nuevas expresiones estéticas influenciadas, en una primera etapa, por artistas foráneos que visitan la región o por cuencanos que salieron a formarse fuera del país. A una segunda fase, se ha ingresado, de manera acelerada, por la abundancia de información impresa y digital. En este



contexto, un buen número de ceramistas de la ciudad de Cuenca se aventuran a explorar nuevas propuestas, incorporando innovadoras tecnologías cerámicas a las estéticas ancestrales, entre ellos podemos citar a Eduardo Vega, Eduardo Segovia, Claudio Quinde, Guillermo Guerra, Quintín Paidá, Juan Pacheco, Freddy Pacheco, entre otros. Estos ceramistas, por diferentes razones o vías, de manera académica o empírica se apegaron a lo ancestral como recurso expresivo o como una forma de redefinirse. Cualquiera que haya sido el motivo, concuerdan con esta necesidad que se viene desarrollando en el país y América Latina: encontrar una estética propia, una que nazca desde nuestra realidad, desde lo que somos.

Estos y otros presupuestos, sin duda alguna, sirven de **justificación** para la presente propuesta. Vale indicar que el eurocentrismo y el capitalismo tardío (siendo Estados Unidos su regente), con todo lo que ello representa, se han potenciado y expandido, ocupando los diversos espacios del quehacer humano, donde se hallan inmersas las artes, incidiendo en su producción, universalizándolas, homogenizándolas y negando las propuestas (pensamientos) diferentes a sus postulados. Frente a este hecho, en Latinoamérica surgen movimientos que consideran una necesidad emergente de *visibilizarse*, redefiniendo su ontología en un proceso epistémico. Estéticas antropófagas, estéticas caníbales, surgen como propuestas a la acción de devorar el pensamiento foráneo, de digerirlo y transformarlo en un nuevo producto diferente al festinado, dando lugar a uno propio. Esto conlleva a volver la mirada a nuestras raíces, a considerar las huellas ancestrales aún presentes, deconstruirlas y redefinirlas en una nueva propuesta con carácter ontológico.

Dentro de la misma Constitución del Ecuador existen aspectos que garantizan la protección de los legados culturales ancestrales, bajo la necesidad de fortalecer nuestras raíces, reconocernos y proyectarnos como colectivo (nación) y como individuos (personas), reconfirmando estos derechos en el Plan Nacional del Buen Vivir 2013 – 2017, donde se privilegia el estudio y recuperación de los saberes ancestrales como un derecho a mantener y construir una identidad, la misma que se alinearán con la propuesta de cambio de la matriz productiva.



Dada la naturaleza del presente trabajo el, componente investigativo se desarrollará de acuerdo a los temas que competen a los diferentes capítulos: para el primero y segundo, métodos deductivo, inductivo y síntesis, y como técnicas, la investigación bibliografía y documental; para el tercer capítulo, la investigación cualitativa permitirá que se cumpla con los objetivos, para ello se visitará la parroquia *La Pila*, perteneciente al cantón Montecristi, provincia de Manabí; lugar donde aún perviven alfareros que trabajan con técnicas ancestrales, en este caso se aplicará el método etnográfico a través de entrevistas abiertas, con el fin de acercarnos solo a la experiencia, sin acudir a explicaciones causales, lo que nos vincula con la modalidad de la fenomenología. En este mismo capítulo, la experimentación y producción artística se desarrollará a través del empleo de técnicas cerámicas como recurso expresivo.

Como puede apreciarse, realizar esta labor científico-creativa implicará un acercamiento y apropiación de la estética ancestral e integrarla en un contexto contemporáneo, a partir de lo planteado por las estéticas caníbales y la antropofagia, identificar artistas que trabajan desde lo ancestral, como necesaria contextualización, y realizar una aproximación a la cerámica de la cultura Chorrera. Además, será preciso analizar elementos estéticos y tecnológicos de la cerámica seleccionada como objeto de estudio, desde la aproximación histórica con determinación de influencias culturales heredadas y/o legadas al patrimonio artístico (sobre todo de los territorios de los pueblos ancestrales ecuatorianos).

El informe científico se estructura en tres capítulos:

En el Capítulo 1 se abordarán aspectos teóricos que describan el acto de apropiación de las estéticas ancestrales para ser insertadas y resemantizadas por las propuestas vanguardistas y contemporáneas enmarcadas dentro del pensamiento eurocéntrico. Ante este accionar neocolonial se presentan como alternativas el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade y las *Estéticas Caníbales* de Carlos Rojas.



En el Capítulo 2 se hará un acercamiento histórico y antropológico a la cultura Chorrera, donde se identificarán las características generales que den cuenta de la importancia de su presencia en el contexto histórico del periodo formativo temprano y tardío, deteniéndonos en el estudio y análisis de su cerámica, misma que se convertirá en el elemento central sobre el que se estructurará la creación de la obra, tema del presente trabajo.

El Capítulo 3 está dirigido a la conceptualización y creación de las botellas neo-ancestrales o esculturas sonoras dentro del proceso de hibridación entre la cerámica de referente chorreriano y los postulados del arte contemporáneo, contando para ello con el apoyo teórico que lo sustente, y terminando con la elaboración de las nuevas formas cerámicas o formas neo-chorrerianas.



CAPÍTULO 1

1.1 LA ESTÉTICA ANCESTRAL EN LAS OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Referirse a estéticas ancestrales es asumir una posición diferente y hasta antagónica a la cultura occidental, el eurocentrismo como regente del conocimiento es el que valida la idoneidad de los diferentes y diversos saberes con que dispone la humanidad. Esta indexación, al amparo de una lógica positivista, ha negado otra modalidad de conocimientos que se ubican al margen, en tiempo y espacio al concebido por la razón occidental transformándolos en exóticos, que dan cuenta de los *otros*. En el campo de las artes esta actitud no ha sido diferente; por el contrario, se diría que se ha presentado más rigurosa, ya que no responde a los cánones estéticos requeridos para ser considerados como tales y por hallarse en una línea de tiempo diferente al trazado para la historia del arte.

A comienzos del siglo XX, los europeos cuestionan sus valores, entran en una crisis como resultado de las terribles acciones de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, experimentándose un rechazo social a lo ejecutado por su mundo civilizado, su sistema de creencias tambalean y hasta son rechazadas. En este contexto se buscan alternativas estéticas y expresivas que se alejen de lo que hasta ese momento se consideraba el arte europeo, buscando romper con lo establecido, donde la retina venía siendo el centro para la apreciación artística, como lo llama María Cunillera en su tesis doctoral, el *retinocentrismo* o al decir de Duchamp, *arte retiniano*.

En los años subsiguientes a la guerra, entre 1920 y 1930 la mirada del artista europeo se vuelve sobre las culturas ancestrales, en busca de nuevas posibilidades estéticas o antiestéticas que le permita ir más allá de la simple mirada. Las vanguardias son cautivadas por la naturaleza de estos exóticos y perdidos mundos, donde los *otros*, con toda su carencia de recursos –desde la concepción occidental- que los ubiquen, al menos, en el umbral de la civilización, se hallaban dotados de un rico material primigenio esperando a ser explotado, dándose una nueva forma de exploración y apropiación desde



las vanguardias europeas. Se adentrarían en sus sociedades, costumbres, espiritualidad, su cosmovisión y las formas de representarlas con el fin de aplicarlas a su contexto como un acto de rechazar su sistema social, político y económico. Esta era una acción eminentemente política, una voz de protesta contra un sistema que los había llevado a la guerra cruenta y de barbarie, preguntándose si este hecho era propio de una Europa civilizada.

En este escenario se presenta la etnografía como una ciencia social que intentaba familiarizarnos con lo desconocido, pretendiendo hacernos comprender a este *otro* distante y ajeno a la civilización europea, descontextualizándolo, fragmentándolo, de lo que se nutría el surrealismo que buscaba incorporar estos hechos extraños a los acontecimientos familiares, el cómo ajustar lo primitivo a lo común o como de lo ordinario sacar lo salvaje. “Los elementos pueden ser analizados, desmontados y eventualmente subvertidos, dando lugar a nuevas configuraciones, a veces insólitas. En aquellos años, tanto el etnógrafo como el surrealista tenían licencia para impactar” (Cunillera, 2010, 91).

Como parte de las vanguardias, el surrealismo tuvo una importante participación en la búsqueda de soluciones al conflicto formal del arte occidental, pretendía su renovación, para ello no vacila en adentrarse en los mitos, en lo sagrado y lo profano, el canibalismo, la ritualidad, lo mágico... todo aquello que le permita relacionarse con el subconsciente y la manera de expresarlo. Siendo estos recursos utilizados de manera fragmentaria de acuerdo a los requerimientos del artista embarcado en hallar “modos alternativos de existencia (Cunillera, 2010, 93).

Occidente se hallaba interesado en el conocimiento de las culturas aborígenes, sobre las que ellos ya habían intervenido, justificando su acción de conquista bajo la premisa de que eran seres salvajes, casi humanos, acusándolos de practicar el canibalismo, el incesto y las peores aberraciones comparadas solo a actos instintivos más acorde con los animales. Este hecho, ponía al *primitivo* en una condición negativa siendo éste “un mal salvaje” con el que se identifica el surrealismo, adoptando esta condición para exponer su postura anticolonial; convirtiendo a este ser transgresor en el poseedor del espíritu que identifica y



dice poseer el surrealismo, poniéndose por tanto en una condición caníbal a través del cual ejercen sus acciones.

El acercamiento al *otro*, en algunos casos, lo hacen desde el extremo más básico e instintivo del salvaje, como es el caso del escritor y antropólogo francés Georges Bataille que tenía un particular interés por la antropofagia como lo expone Cunillera, (2010, p. 97):

Su predilección por los aztecas entre los pueblos de la América precolombina, precisamente aquellos que son recordados por la crueldad y masividad de sus sacrificios humanos. El orden militar de los incas o la vida refinada de los mayas le resultan aburridos en comparación con esta sociedad sanguinaria, cuyos miembros describe como “los más vivos, los más seductores, incluso en su loca violencia, en su desarrollo extático...” Para este autor, no se trata de hacernos más accesibles fenómenos como el sacrificio o el canibalismo, sino de exaltar su radical *alteridad*, que es la que configura su imagen del *otro*.

El psicoanálisis fue otra de las ciencias que se interesó por estos mundos ancestrales, quien no solamente aportó con sus teorías para validar el desconocido mundo de los sueños como entrada al subconsciente, su lenguaje onírico cargado de símbolos que nos hablan de las aberraciones psicológicas y sus cargas sexuales, sino que, aprovecha de este acercamiento al *otro* para extraer de él la información original sobre la evolución humana. Como si de un banco genético se tratara revisa estos códigos o lenguaje simbólico de las culturas salvajes para conocer el desarrollo de nuestra individualidad en estadios preedípicos. Cunillera nos dice al respecto, que, en Freud no se puede dejar de ver los prejuicios que en él afloran con respecto a los *otros*, sustentado en el evolucionismo, cuando dice que los “más salvajes, atrasados y miserables” desde la perspectiva etnográfica, son quienes conservan “esa fijación oral propia de nuestros comienzos” características presentes en las poblaciones caníbales.

Esta identificación con la *alteridad* les pone en comunión con lo siniestro, que es representado por el surrealismo a través de la utilización de diversos recursos artísticos, el canibalismo es el centro sobre el que giran sus nuevas propuestas que se hallan investidas de su ritualidad y mitología, pretendiendo



recuperar ese misticismo primigenio como fuerza de vida desde lo ancestral. En definitiva no se podría ser *el otro*, pero sí, descubrir ese salvaje interno que liberaría las ataduras que impiden una fluida expresión consiguiendo como resultado el equilibrio psíquico al enfrentarse con sus neurosis.

1.2 Estéticas antropófagas

En el punto anterior se hizo mención sobre los cambios de paradigmas que se venían desarrollando en el arte y las ciencias sociales en Europa como respuesta a la guerra y sus consecuencias, surgiendo la pregunta: ¿cómo el mundo civilizado occidental con toda su cultura había llegado a consumir semejante acto de barbarie? Hecho que provocó en los artistas redireccionar su producción como acto de protesta y subversión.

Es aquí donde se da un rompimiento con el proceso histórico - lineal que se venía desarrollando en el mundo de las artes, haciendo su aparición las vanguardias que dan acogida a una explosión de procesos experimentales y expresivos, tanto en forma como en contenido; la materialidad clásica se ve cuestionada, adoptando diferentes recursos para concretar sus obras. Es en este momento donde el salvaje antropófago hace su entrada como personaje reivindicador de la naturaleza perdida en la humanidad europea, el *primitivismo* como expresión, como la esencia primaria de la condición humana, se convierte en el vehículo para poder pasar a los mundos del subconsciente, siendo la antropología, la etnografía y el psicoanálisis las ciencias que coadyuvarán a estos nuevos pensamientos.

En este apartado se pretende hacer un rápido acercamiento al hecho antropófago como metáfora, que se ha venido desarrollando en Latinoamérica desde inicios del siglo XX y que aún hoy se encuentra vigente en los espacios de discusión como recurso de resistencia ante la política, economía, filosofía, estética, arte o religión, en definitiva como manifestación en contra del colonialismo desde los primeros años de conquista hasta nuestros días y sus modernos sistemas de control neocolonialista.



El brasileño Oswald de Andrade es quien en 1928 publica su *manifiesto antropófago* donde se enaltece la figura del *mal salvaje* y proclama su vigencia contra el colonialismo europeo que se venía librando con el modernismo en Brasil. Pero, ¿cómo resurge este indio y sus prácticas caníbales como personaje histórico y mítico que llega a insertarse en el contexto modernista y capitalista de la sociedad brasileña con la intención de reclamar su lugar en el nuevo contexto universal? hecho que aún hoy tiene vigencia en la región, convocándonos replantear nuestra alteridad y proponer una nueva estética desde América latina.

Caníbal, canibalismo, canibalia son términos que se incorporan a la lengua castellana como antesala del expansionismo y violencia con que los europeos harían su incursión en el Nuevo Mundo; al respecto Carlos Jáuregui cita a Enrique Dussel, (2008) para señalar este neologismo como una acción “de los primeros *encubrimientos* del Descubrimiento, un malentendido lingüístico, etnográfico y teratológico del discurso colombino”. Es a partir de la figura del caníbal y de los significados que se le imputaban que se redactan los discursos que justificarían *la alteridad colonial*, encubriendo el voraz apetito que desembocaría en gula y lujuria como acto de apropiación de sus recursos.

La acción de consumir carne humana por parte de sus congéneres en Europa era conocida como antropofagia, término que se hallaba vinculado con los relatos greco-latinos, y que en el Nuevo Mundo tomaría el nombre de canibalismo, llegando las primeras descripciones de ésta práctica a través de los diarios de Cristóbal Colón, donde se encuentra la palabra *canibá* o *caníma* para designar al grupo étnico que posteriormente se los identificará como los indios Arawuk, en cuya lengua la palabra caníbal es el término que empleaban para designar a sus enemigos y no a comedores de carne humana, pero que Colón lo asoció con esta práctica; es así como en su diario se refiere a este grupo como “hombres de un ojo, y otros con hocico de perro, que comían los hombres, y que tomando uno lo degollaban y bebían su sangre, y le cortaban su natura” (Aguilera, 2015, 16,17).



Esta asociación semántica con la naturaleza instintiva de los animales y atribuida a las características de los pobladores caribe sirvió para generalizar y crear la figura del indio, primero de las Antillas y posteriormente de todo el continente. Referirse al nuevo mundo era hacerlo de la canibalia, la que estaba poblada por salvajes grotescos, feos, comedores de hombres, incestuosos, que no alcanzaban la condición humana, a decir de los estereotipos occidentales, razón por la que los europeos se veían en el derecho y deber de someterlos, esclavizarlos y hasta diezmarlos a favor del colonialismo apegados a la *Política de Aristóteles* que consideraba natural que el más fuerte sometiera al débil, sabiendo que unos nacieron para mandar y otros para obedecer (Dubin, 2010).

Con esta herencia colonial e imperialista, hoy neoliberal, en el transcurso de estos siglos se ha mantenido viva la figura del indio en sus diferentes manifestaciones, pues, no se podría hablar de América sin su presencia. La estructuración de este Nuevo Mundo se daría a la luz de los indígenas como fuerza laboral, a través de su cosmovisión, costumbres y saberes que se integrarían a procesos colonizadores para la conformación de las naciones mestizas.

1.2.1 La antropofagia de Oswald de Andrade

La revolución industria y modernizadora que se venía desarrollando en occidente hace su incursión a finales del siglo XIX en Latinoamérica, haciéndose evidente en el desarrollo y expansión de sus grandes ciudades, concertada por los capitales e intereses foráneos neocolonizadores y la recepción de migrantes que propiciarían los acelerados crecimientos urbanos, como son los casos particulares de San Pablo y Río de Janeiro. En estas grandes urbes surgen a inicios del siglo XX las primeras centrales eléctricas y todo el desarrollo industrial y de servicios que ello conlleva.

Dubin, (2010) quien cita a Levi-Strauss y Riveiro, grafica este crecimiento acelerado al referirse a San Pablo, dice que en 1935 para sus habitantes, era todo un orgullo de que se edificaran casas a razón de una por hora.



Recibiendo Brasil entre 1850 y 1925 alrededor de tres millones de personas, en las oleadas migratorias, de las cuales los dos millones se dirigían a San Pablo.

En estas condiciones, Brasil se encuentra influenciado directamente por el pensamiento europeo y sus intereses. El neocolonialismo cultural era el precio a pagar por los capitales frescos y la tecnología que ingresaba al país bajo la figura de desarrollo. Dubin, sostiene que dentro de Latinoamérica, San Pablo figuraba entre uno de los centros culturales donde la presencia de las vanguardias era sólida y diversa, pudiendo evidenciarse en sus nutridas y diversas manifestaciones artísticas. Aquí aparecen múltiples manifiestos, salones, grupos que se suman a estas nuevas corrientes, como es el caso de la sonada Semana de Arte Moderno presentada en 1922, con fuerte influencia en la cultura de Brasil. Dentro de esta misma corriente, en este mismo año es publicada la revista de arte *Klaxo*, donde se abordarían temas relacionados con las vanguardias europeas y los diferentes *ismos* que iban apareciendo y sus formas de representación, contando para ello con personal extranjero que hiciera la redacción. La estética europea, por tanto, era privilegiada y difundida.

Dentro de esta megalópolis, Oswald de Andrade se desarrolla en lo intelectual y cultural, y es su curiosidad la que le motiva a viajar a Paris para entrar en contacto directo con las vanguardias europeas y sus propuestas artísticas, donde el *primitivismo* como búsqueda era el recurso subversivo de sus propuestas. Es ahí desde donde descubre a Brasil, al mirar al salvaje en un contexto geográfico y cultural ajeno a su naturaleza.

Una realidad que él identifica como propia se le aparece extraña por la apropiación que los europeos practican y es así, a través de esta perspectiva distorsionada, como descubre su interés y su modernidad. Era necesario mirarse “en el espejo extranjero” para provocar un distanciamiento que iba a descubrir, súbitamente, la originalidad nativa (Cunillera, 2010, 149).

Este encuentro con su *otredad* llega en un momento en el que se cuestionaba sobre el colonialismo cultural que Brasil había adoptado, en su poesía *Pau Brasil* publicada en 1924, ya hace manifiesta la necesidad de recuperar las



raíces ancestrales como una posición nacionalista, planteando la creación de una estética propia, incorporando los recursos occidentales a sus obras literarias. Es una acción antropófaga, el devorar la cultura foránea para crear un producto de exportación en consonancia con la madera roja, *pau brasil* que fuera comercializada al mundo occidental en época de la colonia.

En 1928 en la ciudad de San Pablo se hace el lanzamiento del primer número de *La Revista de Antropofagia* en la que se publicó el *Manifiesto Antropófago* y sus postulados, donde se reclamaban los espacios y las acciones que correspondieran a los indios antes de la llegada de las colonias. El caníbal exiliado e integrado al pensamiento artístico europeo con la etiqueta de *primitivismo* ahora regresaba bajo la tutela de Andrade para ocupar su lugar de origen, pero sin ser el mismo, ha experimentado una transformación conceptual y perceptual de sí y su entorno, acto en el que la metonimia será la que le dé acogida para resignificar diferentes y propias necesidades. Considerándose al antropófago de Oswald más como una propuesta metafórica que la representación misma de los indios tupi-guaraní que practicaban el canibalismo.

Dubin (2010, 8) refiriéndose al *manifiesto antropófago*, considera que la estética clásica y romántica del indio al que se le representaba como ser pacífico que habitaba una geografía edénica en íntimo y armonioso contacto con su entorno y que de forma meliflua ingresara al contexto de la civilización, Andrade lo cuestiona e interpela radicalmente y lo presenta a este personaje en su naturaleza indómita y salvaje, primitiva de acuerdo a occidente. Los indígenas Caribes o los Tupí son visibilizados en su propia ontogénesis como arquetipo de una nación, donde la identidad, aún en discusión y desarrollo, podía hallar su apoyo y consolidación, ya que la presencia se podía identificar en cada habitante brasileño.

Reclama la independencia, aún no alcanzada, a través de una propuesta nacional que reivindicará el pasado brasileño con la reconstrucción y reinscripción de un pasado que fuera silenciado, desde donde se proclamaría y



constituiría una vanguardia propia de Brasil, a partir de un acto predatorio de los postulados europeos en un acto decolonizador, liberándose así de la carga colonial y neocolonial asentada en geografía brasileña, antes llamada Pindorama por sus ancestrales pobladores. Siendo este el rol el que le fuera asignado al antropófago de Andrade en contraposición al constituido por el *primitivismo* europeo. (Cumillera, 2010)

Los antiguos habitantes de Pindorama y Piratininga, hoy San Pablo, al decir de los cronistas, practicaban la antropofagia como un acto de ira y venganza en un hecho de ritualidad. Este proceso de construir *la nueva identidad* se establecería mediante el acto de parricidio cultural, como un acto de venganza y su incorporación a la esencia caníbal del ancestral poblador de Brasil. El aceptarse como antropófago en este nuevo orden cultural decolonizado era identificarse con el pueblo Tupí.

Partiendo de un hecho histórico, Andrade propone un nuevo calendario para Brasil tomando como referencia el acto de antropofagia que los indios cometieran para con el obispo Sardinha, “En Piratiningá. Año 374 de la deglución del obispo Sardinha” (Andrade, 1981, 72).

Andrade, a través de su manifiesto, se revela sobre el hecho de voracidad con que el colonizador europeo ocupó territorio de Pindorama, el que incursionó no solo en su geografía, sino en diferentes espacios culturales, sociales y mágico-espirituales destruyéndolos o transformando su esencia. Sobre este hecho de depredación, propone como necesidad el volverse Tupí para, en un acto de venganza, deglutir al enemigo, haciendo del canibalismo una necesidad para devorar a occidente, a su cultura, sus saberes para luego transformarlos en suyos, desde donde se proyectarían al mundo, y para ello primero deberían recuperar el suyo.

Sus diferentes enunciados no se orientan a reivindicar al brasileño mítico y romántico, es una arenga que invita a plantearse una nueva estética desde el Brasil contemporáneo, para ser proyectada al mundo.



El *Manifiesto Antropófago*, entre sus postulados, comienza indicando que: “Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Andrade, 1981, 67). Enunciado que deviene a un presente en condición del *otro*, lo que los hace partícipes en la acción de devorar como elemento constitutivo de identidad de brasileño. Para confirmar lo antes enunciado plantea la siguiente pregunta: “Tupí, or not tupí that is the question” (Andrade, 1981, 67) como un hecho de reafirmar su condición humana frente al contexto cultural y social que se vivía, un neocolonialismo agresivo. Somos o no somos, siendo la antropofagia el único camino.

Ante las nuevas formas de colonialismo que se extendía con sus diferentes manifestaciones culturales y políticas por el territorio brasileño, Andrade (1981) expone: “Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad” (Dubin, 2010, 9). Ya tenía una condición de economía solidaria, de distribución de los bienes entre sus pobladoras “Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista” (Ibid, 9). El surrealismo en el lenguaje ya les pertenecía, ya poseían esa abstracción en el juego de palabras en el expresar de sus pensamientos.

Este mundo surrealista y paradisiaco fue destruido con la llegada de los occidentales, quienes por medio de la violencia y el temor impusieron los tabúes y las prohibiciones. El momento político y social que se vivía entonces en la ciudad paulista y Brasil era cuestionado por Andrade (1981), quien continúa señalando en su manifiesto: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada” (Ibid, 9). “Contra la realidad social, vestida y opresora, puesta en catastro por Freud, la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama” (Dubin, 2010).

Se estipula en el manifiesto la búsqueda de un cambio radical que transforme la estructura del sistema, Andrade promueve una revolución Caribe. “Mayor que la Revolución francesa” (Andrade, 1981, 68). La naturaleza de los indios Tupí, del hombre antropófago, se hallaba presente, había sobrevivido en la lucha



librada contra el colonizador y sus estructuras políticas, militares y religiosas: “Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciera en Bahía. O en Belem do Pará” (Dubín, 2010).

Estos son parte de los enunciados que constituyen el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, con la intención de recuperar o construir una identidad basada en los orígenes ancestrales que habían pervivido entre la polución civilizadora de las colonias. Para ello sería necesario el parricidio a través de la deglución cultural de su progenitor, para de esta manera encontrarse con su propia realidad y sistema, convirtiéndose en *bárbaro tecnizado* con la capacidad de entender y aplicar el saber extranjero de acuerdo a su realidad.

1.3 Estéticas caníbales

[...] Vivimos en una época radicalmente pluralista en la que *cualquier cosa puede ser una obra de arte*, en la que ningún estilo o movimiento tiene especial autoridad o reconocimiento y en el que ya no disponemos de ninguna narración que nos describa hacia donde evoluciona (Vilar, 2005, 195).

Esta afirmación de Gerard Vilar es una de las muchas expresiones que se han emitido para determinar la situación en la que se halla sumido hoy el arte, donde las diferentes y múltiples narrativas no encuentran un consenso para señalar cual sería el camino a tomar. Al perder su linealidad y unidad histórica se encuentra en un momento de *profundo pluralismo*, que es concomitante a una realidad *poshistórico* de Danto.

Sobre la premisa de *que todo vale y todo está permitido* para ser asumido como arte se ha desarrollado un profundo relativismo donde a cualquier cosa se la puede equiparar y validar como tal. Si en esta categorización cualquier cosa adquiere esta condición, si se valida y permite que todo sea arte, para Joseph Beuys cualquier persona puede ser un artista, es más, *todos somos artistas*. Con esta afirmación el artista queda despojado de su halo de divinidad o de persona dotada de capacidades especiales, logrando democratizarse esta



condición entre la especie humana, estando cada uno dotado de las condiciones necesarias para poder expresarse de manera artística.

Al expresar Arthur Danto: *el arte ha muerto*; o como expresa Yves Michaud: *el arte en estado gaseoso*, evidencian el fin de una época del arte, de su historia, llegando en la actualidad a estar presente en todos lados como el vapor mismo, careciendo de límites y formas concretas, diversificándose en tantas manifestaciones y expresiones como el sistema del capitalismo tardío lo permitiera.

Esta dispersión en el arte posmoderno, donde prima un aparente caos, para Carlos Rojas es la característica misma que ha constituido un *canon plástico visual posmoderno* y que estaría determinado por las propias estructuras conformadas por tres elementos: “artistas y obras de arte que funcionan como modelos originarios de una cierta corriente, constitución de un canon discursivo y un conjunto de formas vinculadas a soportes/técnicas” (Rojas, 2011, 112) e insertados dentro de la lógica formal del capitalismo tardío, es el producto mismo del contexto occidental y su influencia cultural, social, y económica.

El movimiento Antropófago se hace presente como respuesta al modernismo europeo y las vanguardias que incursionaban en Brasil. La revolución industrial, el sistema capitalista y su cultura irrumpían con agresividad en territorio *Pindorama*, en un proceso neocolonial que seguía aniquilando la cultura ancestral y a los Tupínamba.

Hoy el arte occidental, liderado por el Norte, ha tomado la posta de las vanguardias europeas y se ha volatilizado hacia todos los espacios culturales de Latinoamérica donde el término globalización se consolida y adquiere relevancia en un acto impositivo y *depredador* de nuestras estéticas. “Del canon posmoderno a las estéticas caníbales” es la respuesta que Carlos Rojas propone para consolidar un arte desde América Latina, como también lo reclama Gerardo Mosquera, como una alternativa en la contemporaneidad del arte del Sur en consonancia con la del Norte. El canibalismo cultural es el



recurso para incorporar la presencia occidental a nuestra naturaleza, devorarla y luego vomitarla, embebida con nuestros propios jugos, devolviendo el producto, pero transformado, pre-digerido o digerido, donde se pueda reconocer claramente a la víctima *predada* pero revivificada en nuevas formas y significados.

Remitiéndonos a Luis Cayón (2012, 21, 22), la práctica del canibalismo en América estuvo determinada como una práctica social y cultural, la misma que se hallaba alejada de una necesidad alimenticia que justificara la carencia de proteínas, era un hecho de venganza y restitución del equilibrio cosmológico.

C. Rojas sostiene que, en el capitalismo tardío la brecha entre el Norte y Sur se ha intensificado. En el norte, el canon posmoderno se expresa a su propio ritmo, son quienes dan el tiempo y la señal de partida de la moda que los *otros* deberán alcanzar. Seguimos sus pasos, lo que determina que permanentemente nos ubiquemos atrás, a sus espaldas tratando de pararnos sobre sus huellas mientras su caminar continúa, creando una atemporalidad entre los ellos y los *otros*, llegando siempre tarde.

La lógica capitalista en el arte demanda la creación de todo un sistema que dé soporte a sus nuevas propuestas, construyéndose en torno a ello la estructura que posibilite su mercado y el sustento académico-teórico que avale su presencia, lo que los convierte en los regentes del arte posmoderno y en la meta a ser alcanzada por el arte latinoamericano. Retomando lo expuesto por C. Rojas (2010, 140), se diría que, en Latinoamérica, diversos son los actores culturales que han entrado en una ansiosa lucha por ser parte de esta corriente contemporánea, buscando su oportunidad de salir al extranjero y mostrarse en países que orquestan este mercado para que les avalen o acrediten su condición de artistas ajustados al canon posmoderno.

Bajo esta imposición, donde el arte occidental ha marcado las reglas y el camino del canon posmoderno y ante la imposibilidad de escaparnos de éste, nuestro destino, nos queda como recurso absorber al enemigo en un acto de



voracidad caníbal y convertirnos en un *otro posmoderno*, integrándonos al discurso occidental desde nuestra estética y devolverla con nuevas formas y significados.

1.4 Referentes del arte en torno a lo ancestral

Si bien las vanguardias, en su búsqueda de nuevas propuestas expresivas, tuvieron un acercamiento con lo ancestral, es en el surrealismo donde se puede evidenciar este hecho con mayor claridad. La necesidad de incorporar la vida al arte convoca a los artistas a explorar en los mitos, espiritualidad, las emociones básicas amparadas en el psicoanálisis y representadas a través de los símbolos, de lo onírico. Lo mágico-religioso como catalizador de las nuevas formas y significados. Sin embargo este interés por la *alteridad* puede verse plasmado con anterioridad en la obra *Señoritas de Avigñon* de Pablo Picasso, pintada en 1907.

Heredero de una escuela clásica, maneja con maestría diferentes técnicas y géneros que luego los irá superando, conforme avanza la modernidad y sus planteamientos. Es un investigador constante, siempre en movimiento tras la búsqueda de nuevas posibilidades artísticas que transgredan lo formal establecido por una academia, sus reglas e historia. Cunillera, refiriéndose a Picasso, sostiene que ya había comenzado a explorar en lo ancestral de la cultura ibérica que luego ampliaría con la visita que hiciera al Museo del Trocadero en París, donde entra en contacto con el arte africano y sus máscaras, las que luego serían evidenciadas en sus diferentes obras a pesar de su negativa: “Aquel día debí experimentar una idea clara de *Las señoritas de Avigñon*, pero de ninguna manera se debió a las formas, sino a que se trataba de mi primer lienzo de exorcismo” (Cunillera, 2010, 233).

A lo largo del siglo XX en el arte occidental se hace presente el *otro* ancestral, desde las vanguardias hasta el arte posmoderno, como lo confirman las diferentes Documenta de Kassel. La Documenta 11 hace un acercamiento a un tema discutido en diferentes áreas de las ciencias sociales, el



poscolonialismo, que al decir de sus organizadores es “la primera exposición de documenta poscolonial realmente global”. Bajo la dirección de Okwui Enwezor esta edición se presenta con la finalidad de “describir la posición actual de la cultura y sus interrelaciones con otros sistemas de conocimiento complejos y globales...con la premisa de que el arte es la producción de conocimiento. Para cada continente se había considerado un tema: “Democracia no desarrollada” –Europa- “Experimentos con la verdad: Justicia de transición y los procesos de verdad y reconciliación” (Asia), “Créolité y criollización” (América), “Bajo el asedio: Cuatro ciudades Africanas –Freetown, Johannesburg, Kinshasa y Lagos” (Africa).

En esta muestra se pretendió ir en contra de la jerarquización de las artes occidentales y la exotización de las manifestaciones extranjeras, de los otros, tratando de dar un espacio de diálogo entre las diferentes expresiones en un contexto global (Documenta 11, 2002).

De manera similar, la Documenta 12 (2007) se presenta bajo el concepto de “La migración de la formas”, considerando que en las diferentes culturas a lo largo de la historia de la humanidad se crearon las mismas formas básicas como proceso universal de desarrollo, formas que se repetían y eran empleadas de acuerdo a las particularidades de los pobladores y sus necesidades representativas y expresivas, hasta llegar a la concepción del arte para una sociedad posmoderna.

En América, la presencia de la figura antropológica ancestral dentro del arte del siglo XX, toma su propio rumbo a partir de la presencia del modernismo europeo. En Brasil, la obra pictórica de Tarsila do Amaral (1890-1973) titulada *Abaporu* (antropófago en lengua guaraní tupí), es la que determinará el nombre del movimiento cultural anticolonial expuesto a través de la *Revista Antropofagia* y el *Manifiesto Antropófago*; desde esta fecha, la presencia del *primitivo* ha estado presente en acción devoradora de lo occidental llegando a evidenciarse en la XXIV Bial de San Pablo, edición que se sustentó en el manifiesto de Oswald de



Andrade, donde el eje referencial debía ser Brasil, apartada de una visión eurocéntrica exotizante. Cunillera, (2010, 181) dice “Los comisarios quisieron presentar un concepto propio de la cultura brasileña que, no obstante, fuera capaz de generar diálogos con manifestaciones artísticas del panorama internacional”.

La heterogeneidad social, política y económica que a comienzos del siglo XX atraviesan los diferentes países de Latinoamérica propicia su ingreso disímil a las corrientes modernistas. A ello se suma la inmigración que se centra mayoritariamente en México, Brasil y Argentina, en contraposición a países de la región donde el acceso de inmigrantes es limitada, o “cerrados” como señala Marta Traba (1994, 8) lo que posibilita el acercamiento a la modernidad en el primer caso y a su tardanza en el segundo.

Al decir de Marta Traba, el arte moderno hace su lento ingreso a Latinoamérica alrededor de 1925, pero de una manera particular, personalizada. En ésta etapa están ausentes los ismos, ninguna de las corrientes que hacían su aparición dentro de las vanguardias europeas eran aceptadas directamente por los artistas latinoamericanos, como lo dijera el artista mexicano Siqueiros, que su movimiento se presenta de manera opuesta a las vanguardias europeas, que negaba sus principios. El arte de Latino América se desarrolla a su propio ritmo, donde lo ancestral y social es la fuente para un arte de denuncia, es política. La figura de lo ancestral e indígena se transforma en la estética de reivindicación de un pueblo.

Desde las vanguardias hasta hoy, la figura del *otro*, de lo ancestral, ha hecho su aparición en diferentes espacios del quehacer artístico de occidente, ya sea a través la modalidad de apropiación, y quizá hoy como migrante.

La expansión del *otro*, responde a la lógica de la globalización, hoy es necesario irrumpir en los espacios que el colonizador ocupa, apropiarnos de



sus saberes, de sus formas, en un proceso de encontrar nuestra propia forma estética.



CAPÍTULO 2

2. CULTURA CHORRERA

2.1 Antecedentes y ubicación

La presencia humana en territorio que hoy es Ecuador, se circunscribe alrededor del año 11.000 a.C. Ocupación que lo hace en condición de cazador-recolector hasta el 4.000 a.C. Período al que se lo denomina paleoindio o precerámica.

En un siguiente momento de su desarrollo, se dará paso a la conformación de sociedades sedentarias y agrarias con un sistema de organización y producción más elaboradas, constituyendo éste, el Periodo Formativo, que comprende del año 4.000 al 300 a.C. En este espacio de tiempo se desarrollarán en la costa ecuatoriana, desde la península de Santa Elena, tres culturas: la Valdivia, Machalilla y Chorrera, correspondiendo cada una de estas fases al Formativo Temprano, Medio y Tardío.

Víctor Emilio Estrada divide el Período Formativo en dos etapas: Formativo Temprano y el Tardío, estando relacionado el primero, con la presencia de la cerámica y su estudio, siendo el profesor Francisco Huerta Rendón quien en 1940 ya los estudiara. (Estrada, 1958, 7).

En Guamán (2015) encontramos que, los estudios realizados de la cultura Valdivia la ubica en la península de Santa Elena, en la localidad de Real alto, entre el 3.800 y 1.500 a.C. Extendiéndose su ocupación geográfica hacia la isla Puna, las provincias de Manabí, Los Ríos, El Oro y la zona sur de Esmeraldas.

Estrada (1980) en el estudio comparativo de objetos de cerámica y concha de diferentes culturas del período Formativo de América, establece una semejanza formal y técnica entre los producidos por los valdivianos y los de culturas geográficamente distantes, como, la Monagrillo (Panamá), Barlovento (Colombia), en el Perú la Guañape, y Mesoamérica, entre otras. Llegando a plantearse la influencia de Valdivia sobre diferentes culturas. (Barroso, 2014, 7).



A lo largo del período Formativo se puede evidenciar el avance técnico y estético en la cerámica producida. Así, los trabajos de alfarería de Valdivia presentan características formales y constructivas propias. Los contenedores de la cerámica valdiviana, se elaboraron con la técnica del acordelado, que son tiras de arcilla sobrepuestas, con decoración realizada en incisiones, punteados y brochados, terminados de una tonalidad monocroma con hueco relieve (Estrada, 1958).

Un objeto muy característico y propio de esta cultura son las Venus de Valdivia; estas pequeñas figuritas de singulares tocados, son macizas y algunas de ellas huecas y sonoras, “sonajeros”, son posiblemente de uso ceremonial, de representación femenina en su gran mayoría, a excepción de algunas masculinas (Aguilar, 2013).

La siguiente cultura del Período Formativo es la Cultura Machalilla, esta tuvo una ocupación relativamente corta y poco extensa en la costa Ecuatoriana.

En 1957, en Machalilla, provincia de Manabí, Félix Martínez fue quien encontrara vestigios arqueológicos de alfarería, estableciéndose así el complejo cerámico del su mismo nombre.

El estilo Machalilla es posterior al valdiviano aunque sigue perteneciendo al Período Formativo Temprano, aproximadamente 1800 al 1000 a.C.

Actualmente Machalilla es un puerto pesquero, ubicado en la costa sur de la provincia de Manabí; el complejo habitacional fue descubierto al lado norte de la población, cerca del actual cementerio sobre una colina. Lo más característico de los tiestos recuperados y analizados de esta zona, que suman alrededor de 10.000, es que corresponden a un solo período o cultura, a la cual se la denominó Machalilla.

Según Víctor Estrada,

Machalilla es una etapa cultural, que llegó casi al momento de la desaparición de la cultura Valdivia. Habiéndose encontrado sólo un sitio de pura cultura Machalilla, en toda la costa del Guayas y Manabí, repetimos que creemos se

trata de una escala en la migración de grupos de pescadores que dejaron restos arqueológicos de relativa poca profundidad. (1958, 55).

Figura 1. Figurín de Valdivia.



Fuente: (Aguilar, 2013)

Figura 2. Vasijas estilo Valdivia.



Vasijas estilo Valdivia

Cultura: Valdivia

Período: Formativo Temprano 3800 a.C / 1500 a.C

**Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador,
Guayaquil**

Fuente: (Stoother, 2001)

En el estudio comparativo con la alfarería de otras culturas, Estrada, con la contribución de Frederick Engel quien descubriera la cultura Curayacu, ubicada en San Bartolo en el Perú, determinaran que ésta tenía un indiscutible parentesco con Machalilla, ya que, en los objetos cerámicos de las dos culturas se encontraban similitudes con la decoración en bandas rojas, el color de la arcilla, en las características del engobe y su grosor. (Engel, 1954).

Estrada (1958, 53) en su libro *Las Culturas Pre-Clasicas, Fomativas o Arcaicas del Ecuador*, tema Cultura Machalilla, demuestra por primera vez las características del estilo Machalilla, con un “fino engobe negruzco o rojizo, altamente pulido, sobre paredes muy delgadas”; también botellas y polípodos huecos, con asas características de este período, denominadas “asa de estribo”, con una decoración de pintura roja positiva en bandas finas.

Figura 3. Vasijas estilo Machalilla.



Botella con asa de estribo



Cuenco ovoide

Vasija estilo Machalilla

Cultura: Machalilla

Período: Formativo Temprano 1800 a.C / 1000 a.C

Imagen izquierda: colección Sra. Carmen Sevilla de Burneo

Imagen derecha: Museo Antropológico Universidad de Cuenca

Fuente: (Salvat, 1977)

Es importante recalcar que, en este período, las Venus valdivianas con sus características formales desaparecen, pudiendo encontrarse nuevas representaciones de figurinas, pintadas con engobe rojo y perforaciones en las orejas, tal vez para pequeños anillos de metal, y con un tipo de ojos denominado “granos de café”. Guardando estas particularidades similitud con las figurinas de cultura Paracas en el Perú (Bennet, 1954).

Figura 4. Figurín de Machalilla.



Figurín de Machalilla

Cultura: Machalilla

Período: Formativo Temprano 1800 a.C / 1000 a.C

Museo Antropológico Universidad de Cuenca

Fuente: (Aguilar, 2013)

También existe la presencia de una cerámica de estilo “Machalilla Corrugado”, es un tipo foráneo que es muy raro en el Ecuador, pero muy común en otros lugares y que posiblemente tiene relación hasta el Delta del Amazonas, como es el caso de la cultura Mayo Chinchipe “Zamora Chinchipe”, con una duración de aproximadamente de 4000 años, perteneciente al período Formativo Temprano (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2014). Está dividida en dos fases:

- a) Palanda 5500 - 3500 a.C.
- b) Tacana 3500 - 1700 a.C.

Figura 5. Botellas con asa de estribo.



Botellas con asa de estribo

Cultura: Mayo chinchipe, Fase Palanda

Período: Formativo Temprano 5500 a.C / 3500 a.C

Museo de sitio Santa ana, La Florida, Zamora Chinchipe

Fuente: (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2014)



Del mismo modo y con la finalidad de comprender la importancia de la Cultura Chorrera, es necesario entender el origen de nuestros conocimientos sobre esta época cultural.

Recordemos que en el año de 1940 el profesor Francisco Huerta Rendón, cuando realizaba una de sus exploraciones arqueológicas, encontró cerca del río Babahoyo, específicamente en un barranco de la hacienda La Compañía, un gran yacimiento lleno de fragmentos cerámicos. Al estudiar los tiestos, pronto se daría cuenta de que eran muy diferentes a los que había observado con anterioridad.

Posteriormente se realizaron estudios más detallados, gracias al gran conocedor de la prehistoria ecuatoriana de aquella época, el arqueólogo quiteño Jacinto Jijón y Caamaño, quien determinó algunas similitudes morfológicas con la cultura peruana Chavín de la sierra, o su fase costeña Cupisnique.

De este modo se generaron muchas dudas sobre cuál había sido el pasado arqueológico del Ecuador, cuando otro investigador guayaquileño, el ya mencionado Víctor Emilio Estrada Ycaza, obtuvo el apoyo científico del Instituto Smithsonian, Washington, que estaba representado por los Drs. Betty J. Meggers y Clifford Evans, quienes después de la excavación científica del sitio, determinaron a la Cultura Chorrera como la cultura más antigua.

Mientras se realizaba la investigación arqueológica, efectivamente, se comprobó que en estratos diferentes había dos culturas distintas. El primer estrato determinó una cultura tardía a la que se la denominó Tejar “aproximadamente 500 a.C - 500 d.C.” El siguiente estrato con un asentamiento temprano denominado Chorrera “aproximadamente 1500 a.C. - 500 a.C. De esta manera se logró definir a esta última, como el final del Período Formativo, mientras que la cultura Tejar en el Período de Desarrollo Regional. (Stoother, 2001). Correspondiendo, por tanto, al Período Formativo Tardío.

En el lapso de aproximadamente 1.000 años los chorrerianos ocuparon buena parte del litoral, ocupando incluso ciertas zonas del sierra ecuatoriana, como así expone Santiago Ontaneda (2010, 89) en la obra “Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador”. Sin embargo, Estrada (1958) grafica la presencia de Chorrera incluso en las estribaciones de la cordillera oriental y penetra en la región amazónica, como se puede ver en la Figura 8.

Figura 7. Cabeza de figura antropomorfa.



Cabeza de figura antropomorfa

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Museo Antropológico Universidad de Cuenca

Fuente: (Aguilar, 2013)

Costa: Esmeraldas, Santo Domingo de los Colorados, Manabí, Guayas, Los Ríos y en el valle del río Jubones.

Sierra: Pichincha, Chimbozazo, Cañar y Azuay.

Oriente: por el oriente del Azuay pasa la cordillera oriental y penetra a la región amazónica.

Figura 8. Grupos formativos del periodo formativo tardío 1500 – 500 a.C.



Fuente: (Estrada, 1958)



2.2 Características generales de la vida en la Chorrera

Los chorrerianos vivieron en contacto íntimo con la naturaleza, llegando a ser extraordinarios agricultores y pescadores, representados en los diversos objetos recuperados. La abundante y diversa cantidad de vestigios de alfarería y conchas trabajadas que han sido encontrados, nos hablan de la organización y diversificación de tareas, de su especialización, pudiendo considerarse la existencia de un excedente de alimentos para sostener una sociedad especializada.

Su enorme expansión también es una clara muestra de la abundancia de productos con reservas que permitían el libre crecimiento hacia nuevos lugares; esto no significa que dicha extensión sea una consecuencia de conquistas, ya que hasta el momento no se ha encontrado ningún objeto de carácter bélico, ni construcciones defensivas, como fortalezas. Tampoco existen pruebas de que hayan tenido una definida administración que sea unificada o centralizada y que pudo haber permitido una nacionalidad políticamente clara. Hay que tomar en cuenta que la existencia de la cerámica Chorrera en otras regiones no implica el movimiento de toda una población, ya que todo grupo cultural puede adoptar o copiar un estilo sin dejar su hogar.

Al igual que todos los pobladores del litoral, también los chorrerianos fueron excelentes herbolarios; ellos conocieron el uso de la coca, la cual mascaron con una sustancia alcalina para extraer el alcaloide. La hoja de coca provenía de las estribaciones de la cordillera, por lo tanto, esto nos indica que hubo un intercambio comercial con mucha actividad.

Es importante recalcar el sorprendente avance de su medicina y cirugía cuando observamos los cráneos que muestran trepanaciones a las cuales el paciente sobrevivió; también el conocimiento de patologías que se observan en las representaciones en cerámica.

Sobre la arquitectura chorreriana, podemos tener un acercamiento a ella a través de los objetos modelados en arcilla. En estos modelos cerámicos cerámicos podemos ver que los techos son empinados, con aleros anchos y

múltiples; también las cubreras son con forma de silla de montar que muestra un alto caballete frontal. Estos tipos de maqueta han sido clasificadas en tres categorías: botellones en forma de edificio, modelos de edificio que encierran un botellón, maquetas de edificio sin función de recipiente.

Tomando en cuenta estos objetos cerámicos con formas de casas, se ha considerado sus valores antropométricos, pudiendo deducirse que, en la realidad la superficie total de estas edificaciones variaron entre los 20 y 60 metros cuadrados, en los cuales se pudieron acoger hasta un máximo de cien personas (Brezzi, 2003).

Figura 9. Botellones con forma de edificio.



Botellones con forma de edificio

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Museo Antropológico Universidad de Cuenca

Fuente: (Rases, sf)

Figura 10. Modelo de edificio que encierra un botellón.



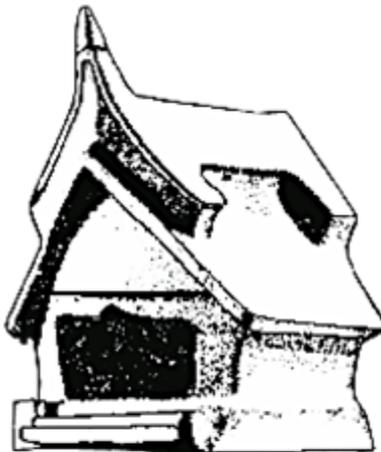
Modelo de edificio que encierra un botellón

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Fuente: (Brezze, 2003)

Figura 11. Maqueta de edificio sin función de recipiente.



Maqueta de edificio sin función de recipiente

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Fuente: (Stothert, 2001)

Los objetos de cerámica no fueron las únicas creaciones estéticas producidas, también se desarrollaron flautas y ocarinas de hueso. Los ornamentos personales son muy abundantes y de variados materiales, entre los que podemos señalar el cristal de roca, concha u otros minerales que cuando fueron pulidos dieron como resultado colores brillantes, combinados entre blanco, rojo, púrpura y anaranjado, como en el caso del uso de la concha *Spondylus*.

Figura 12. Aretes tubulares en forma de aro de servilleta.



Aretes tubulares en forma de "aro de servilleta"

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Museo Antropológico Universidad de Cuenca

Fuente: (Aguilar, 2013)

También tuvieron utensilios como hachas y cinceles de piedra, que tienen tamaños y formas similares a los recuperados de períodos anteriores, elaborados mediante el pulido de la piedra; en contraste a esa técnica, en Chorrera se encuentra el uso de la técnica del tallado de la piedra, mediante el uso de la obsidiana o el cristal volcánico y con el cual se fabricaron proyectiles, cuchillos y raspadores; este es un claro indicativo que hubo un contacto o comercio con la región andina, ya que no existe este tipo de piedra volcánica en el litoral.



Un aspecto muy interesante, es el uso de estos objetos, los mismos que no necesariamente fueron creados como instrumentos bélicos, más bien estos utensilios sirvieron como instrumentos preparatorios para el consumo, para el uso agrícola, tala de árboles y desmontes.

En la actualidad, no se conoce a ciencia cierta el uso de los metales para la fabricación de objetos, aunque hay que destacar que se han logrado identificar artefactos de cobre y oro en contextos del período Formativo Tardío en el Ecuador (Stothert, 2001, 166).

No existen vestigios de un culto religioso en el período chorreriano, a excepción de las pequeñas figurillas que se observan en la Imagen 4, las mismas que no son muy frecuentes y que por lo general se las asocia con cultos de fertilidad, a pesar de carecer de pruebas concretas que los definan como tales.

En este sentido se podría analizar el tema de la serpiente enroscada como un simbolismo, que se repite con frecuencia en la cerámica de la cultura Chorrera y que es un motivo muy frecuente en las culturas antiguas de Centroamérica, el Perú y que en el Ecuador perdura hasta las últimas culturas de la amazonía actual, como es el caso de la cultura Shuar. Por lo tanto, no hay como negar que las vasijas con representaciones antropomorfas y zoomorfas tengan un valor o un simbolismo mágico-religioso.

2.3 Influencias con otras culturas

La morfología de los objetos y motivos decorativos son una clara muestra de la influencia de los recursos naturales y su proceso de desarrollo tecnológico en la producción de objetos en cerámica. Cuando el estilo chorreriano llega a la cumbre de su devenir artístico, se puede observar decoraciones, pigmentos y formas con estilos que por vez primera se observan en el Ecuador.

Conforme el desarrollo de la arqueología, muchos de los investigadores han sugerido la existencia del intercambio con otros centros culturales; por medios terrestres, con las regiones andinas del Ecuador “sierra central y austral”, y Perú

Figura 13. Botellas de la cultura Chorrera.



Figura antropomorfa
Cultura: Chorrera
Período: **Formativo Tardío** 1500 a.C / 500 a.C
Museo Banco del Pacífico, Guayaquil



Botella con forma de serpiente
Cultura: Chorrera
Período: **Formativo Tardío** 1500 a.C / 500 a.C
Museo Antropológico y de arte Contemporáneo, Guayaquil



Botella zoofitomorfa
Cultura: Chorrera
Período: **Formativo Tardío** 1500 a.C / 500 a.C
Museo Antropológico y de arte Contemporáneo, Guayaquil



Botella con forma perrito
Cultura: Chorrera
Período: **Formativo Tardío** 1500 a.C / 500 a.C
Museo Banco del Pacífico, Guayaquil

Fuente: (Stother, 2001)

Figura 14. Cerámica Chavín de Huántar



Cerámicas Chavín de Huántar

Cultura: Chavín, Perú

Período: Formativo Andino 1500 a.C / 300 a.C

Museo del Castillo, Templo Mayor o Templo Nuevo

Fuente: (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2016)

“sierra oriental de Ancash” (Chavín de Huántar); como también por medio del mar con las culturas de Centroamérica.

Las nuevas investigaciones arqueológicas realizadas en la Isla de La Plata, revelaron el gran desarrollo de la navegación marítima, que ya estuvo presente desde Período Formativo Temprano de Valdivia, lo que permitió el intercambio cultural con otras regiones de Centro América; esto podemos observar en los pigmentos iridiscentes, que tienen su contraparte en Ocos “Guatemala” y Chiapas “México”, además esta fue la época justa cuando se comenzó a utilizar la obsidiana en el litoral del Ecuador; hay que destacar que la forma de las vasijas son muy diferentes, lo cual dificulta precisar si la influencia cultural se movió de sur a norte o viceversa. (Stoother, 2001, 166, 167).

El intercambio comercial que los chorrerianos mantuvieron con otras culturas, no se limitaba a los poblados y regiones aledañas, si no que se desplazaron a grandes distancias de la costa del Pacífico, desde Baja California, hasta Chile a través del mar; para ello, se requería de embarcaciones apropiadas que lo hiciera posible y que estos antiguos navegantes poseían.

Figura 15. Balsas de pesca patrimonio del cantón Playas, provincia del Guayas.

Balsas de pesca, patrimonio del Cantón Playas, Provincia del Guayas



Réplica moderna de Balsa precolombina



Fuente: (Aguilar, J., sf)



Claro está que los modelos de embarcación, y sus sistemas de aplicación varían considerablemente de un lugar a otro; por ejemplo, el sistema de dirección y su vela “timón, remo, guarras”; pero analizando su estructura, nos podemos dar cuenta que la estructura del casco es de madera de balsa, la misma que se caracteriza por ser liviana y rolliza; por lo tanto esta no se aleja del concepto primordial que sin duda inspiró a los constructores de las balsas ecuatorianas. (Brezzi, 2003).

Al decir de Andrea Brezzi, no existe otro tipo de balsa que iguale en tamaño y capacidad de carga a las construidas en el Ecuador, ya que las características de la madera de balsa ecuatoriana son únicas, si se considera sus cualidades de liviandad y grosor. La imagen 15, nos muestran este tipo de embarcación, que pueden verse representadas en los modelos e investigaciones existentes en el Museo Centro Cultural Manta.

2.4 Análisis formal de la Cultura Chorrera

2.4.1 Estética de la cerámica de Chorrera

Entre las importantes cualidades y aspectos del estilo de Chorrera descubiertos en el Ecuador y delta del Amazonas tenemos, los elementos estilísticos o tecnológicos innovadores de nuestra cultura formativa.

Observando la Tabla N°1, se evidencia lo variado de las características del estilo de la cultura Chorrera, por lo que se ha considerado necesario mostrar en un segundo cuadro, las diferentes formas de sus vasijas, a través de las primeras épocas del Período Formativo, para llegar al Desarrollo Regional (Estrada, 1958).

Tabla 1. Elementos estilísticos o tecnológicos innovadores de la cultura formativa del Ecuador y delta del Amazonas.

CULTURA CHORRERA		
	Ecuador	Delta del Amazonas
Línea ancha e incisa	✓	✓
Estampado en zig zag	✓	
Estampado dentado		✓
Dos colores separados por incisiones	✓	
Abundancia de tazas bajas	✓	✓
Vasijas silbato	✓	
Pico recto de botella	✓	
Negativo	✓	
Figurines sólidas	✓	✓
Impreso con uñas	✓	
Base anular	✓	✓
Bordes decorados con impresión de dedos		✓
Exciso		✓
Modelado desarrollado	✓	
Acanalado horizontal	✓	
Brochado	✓	✓
Pulido de guijarro	✓	
Negro o rojo pulido	✓	
Lavado blanco	✓	
Modelado simple	✓	
Corrugado Machalilla		✓
Tetrápodos o tripodes bajos (Tipo Valdivia)	✓	
Tazas carinadas	✓	✓
Orejera circular	✓	
Bordes de platos evertidos incisos	✓	✓
Bandas rojas sobre amarillo rojizo	✓	
Sellos	✓	✓
Pintura roja y negra	✓	
Polípodo cilíndrico abierto abajo	✓	
Blanco y rojo	✓	
Reborde basal	✓	
Torteros	✓	✓
Figurines hechos en moldes	✓	
Impreso de cañas	✓	✓
Plataformas ceremoniales	✓	

Elaborado por: Emilio Estrada

2.4.2 Características de los tipos de cerámica en Chorrera

Tabla 2. Tipos de cerámica en la cultura Chorrera

<p>ORDINARIO ORDINARIO ORDINARIO ORDINARIO BROCHADO</p>	<p>MACHALILLA BANDA ROJA MODELADO AYANGUE INCISO</p>	<p>IRIDISCENTE AYANGUE INCISO IRIDISCENTE CON BASE ANULAR POLÍPODO HUECO BOTELLA SILBATO</p>	<p>NEGATIVO TRES COLORES GUANGALA (2 COLORES) POLICROMO GUANGALA BRUÑIDO PLAYAS GRABADO POLÍPODO GUANGALA BASE CILÍNDRICA</p>	<p>VALDIVIA</p> <p>MACHALILLA</p> <p>CHORRERA</p> <p>GUANGALA</p>
---	--	--	---	---

FORMAS DE LAS VASIJAS A TRAVÉS DE LAS PRIMERAS ÉPOCAS

Elaborado por: José Aguilar

2.4.3 Morfología de las vasijas o contenedores de cerámica

Con la finalidad de tener una mejor comprensión de la forma de una vasija, en la Imagen 16 se determinan cada una de sus partes (Domingo, 2007).

Figura 16. Botella tipo iridiscente con asa de estribo.



Botella tipo iridiscente con asa de estribo

Cultura: Chorrera

Período: Formativo Tardío 1500 a.C / 500 a.C

Museo Antropológico y de arte Contemporáneo, Guayaquil

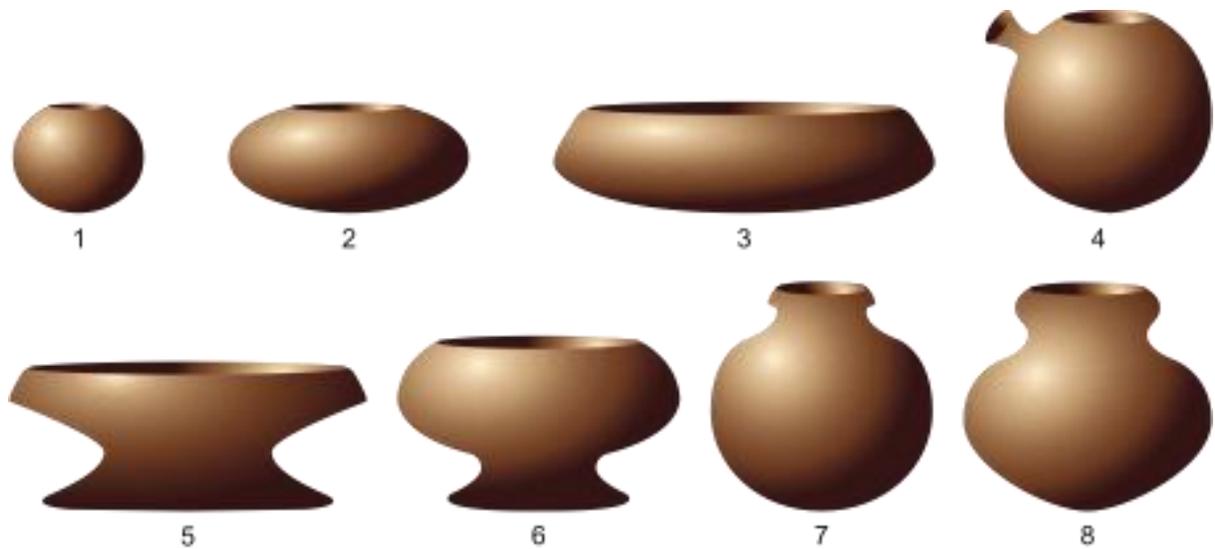
Fuente: (Domingo, 2007)

Aguiar, (2013 citado en Almeida, sf) entendiendo a las vasijas como un contenedor de sólidos o líquidos y según el Dr. Antropólogo Napoleón Almeida, se dividen en dos familias:

1) **Contenedores o recipientes cerrados.** Se caracterizan por tener el diámetro del borde menor que el diámetro del cuerpo, y pueden ser de dos tipos: a) oblicuos internos; b) oblicuos externos.

a) Contenedores **cerrados** de cuerpo **oblicuo interno**

Figura 17. Contenedores cerrados de cuerpo oblicuo interno



Fuente: (Aguilar, 2013)

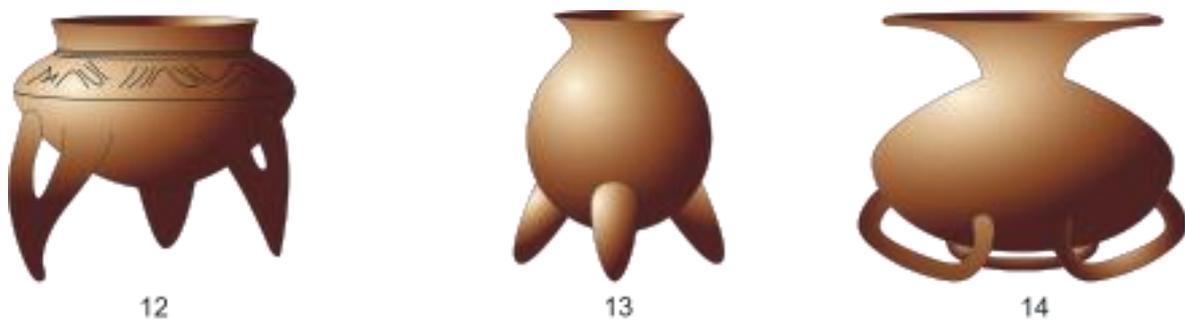
Figura 18. Contenedores trípodas cerrados de cuerpo oblicuo interno.



Fuente: (Aguilar, 2013)

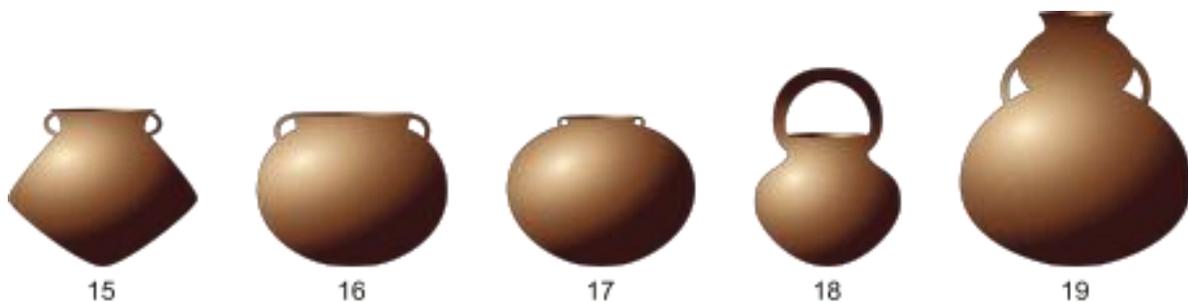
b) Contenedores trípodas cerrados de cuerpo oblicuo externos.

Figura 19. Contenedores trípodas cerrados de cuerpo oblicuo externos.



Fuente: (Aguilar, 2013)

Figura 20. Contenedores cerrados de cuerpo oblicuo externo con asas.



Fuente: (Aguilar, 2013)

2) Contenedores o recipientes abiertos. Se caracterizan por tener el diámetro del borde mayor que el diámetro del cuerpo.

Figura 21. Contenedores o recipientes abiertos.



Fuente: (Aguilar, 2013)

2.5 Tipos de cerámica de la Chorrera

Según Estrada (1958), en el estudio de los cortes del Período Chorrera, al analizar los 22.000 tiestos, se identificaron cinco tipos de cerámica:

1) Tipo Ayangue Inciso

- Decorado: Sus tazas y platos tienen bordes evertidos “oblicuo externos” con líneas rectas o curvas incisas en la parte superior.
- Color: Rojizo.
- Desgrasante: Arena de textura fina.
- Cocimiento: Atmósfera oxidante.
- Dureza: 3 (escala de Mohs).
- Espesor del tiesto: $\frac{1}{2}$ a 1 cm.
- Acabado de superficie externa e interna: Pulido y bruñido.
- Formas: Tazas y platos carenados.
- Distribución cultural: Tiene un inicio en el Período Formativo Temprano de la Fase Valdivia Superior, hasta el Formativo Tardío Fase Chorrera, en la que hay mayor abundancia.



- Observaciones: En un principio fue descrito como Pre-Guangala (Bushnell, 1951).

2) Tipo Chorrera Negro Pulido

- Decorado: Se trata de una cerámica de un gran terminado en su pulido, muy brillante y de una finura extrema.
- Color: Gris negro.
- Desgrasante: Arena de textura muy fina.
- Cocimiento: Atmósfera reductora.
- Dureza: 3,5 (escala de Mohs).
- Espesor del tiesto: $\frac{1}{4}$ a $\frac{1}{2}$ cm.
- Acabado de la superficie externa: Bruñido.
- Acabado de la superficie interna: Alisado.
- Formas: Botellas silbato, ollas pequeñas, tazas.
- Distribución cultural: Período Formativo Tardío "Cultura Chorrera".
- Observaciones: Existen variantes con grabados Cupisnicoides, clasificado como Chorrera.

3) Tipo Iridiscente

- Decorado: Tiene puntos y franjas de pintura metálica iridiscente, aplicada a una cerámica de color rojo, gris, negro y amarillo rojizo en menor escala.
- Desgrasante: Arena de textura muy fina.
- Cocimiento: Atmósfera reductora como método de preferencia.
- Dureza: 3
- Espesor del tiesto: $\frac{1}{2}$ a 1 cm.
- Acabado de la superficie externa e interna: pulido.
- Formas: Compoteras, platos simples y con polípodos huecos de forma cilíndrica de base anular baja, tazas de paredes inclinadas, botellas silbato.



- Distribución cultural: todo el Período Formativo Tardío Cultura Chorrera; existe menos evidencia durante el Período de Desarrollo Regional “Guangala” hasta casi desaparecer.
- Observaciones: Jacinto Jijón y Caamaño la clasifíco como negativo; Víctor Emilio Estrada como positivo, y cree que existe también como negativo. Durante el Período Formativo Tardío Cultura Chorrera Inferior temprano, se puede encontrar con la presencia de líneas incisas que delimitan la pintura iridiscente en franjas.

4) Tipo Punteado en Zonas

- Decorado: Se puede observar un punteado grueso y profundo, esta zona de puntos está delimitada por incisiones; estos acabados fueron hechos posiblemente con un palito de 2 milímetros de espesor aproximadamente.
- Color: gris o de tonalidad rojiza.
- Desgrasante: arena de textura fina.
- Cocimiento: una atmósfera reductora de preferencia.
- Dureza: 3
- Espesor del tiesto: $\frac{1}{2}$ a 1 cm.
- Acabado de la superficie externa: Pulido.
- Acabado de la superficie interna: Alisado.
- Formas: Aplicado en tazas de cuerpos rectos.
- Distribución cultural: Durante los Períodos Formativo Medio Cultura Machalilla, al Formativo Tardío Cultura Chorrera.



5) Tipo Chorrera negativo

- Decorado: Hay la presencia de puntos ovalados que dan una textura a toda la vasija, los mismos que son de color rojizo claro “engobe básico”. El negativo es de tonalidades oscuras “negro”.
- Color: Rojizo claro.
- Desgrasante: Arena de textura fina.
- Cocimiento: Un atmósfera oxidante de preferencia.

Como se mencionó con anterioridad, el estilo chorreriano en la cerámica es único, con su pintura iridiscente y lustre metálico, obtenidos mediante el uso de pigmentos extraídos de las hematites, para luego ser agregado el pigmento de óxido de hierro para el color rojo, el mismo que fue pulido hasta volverse brillante; además su decoración consistía, en incisiones finas en las paredes de sus vasijas, a las cuales también se dio un baño de color blanco pulido; otra de las características decorativas es el estampado en zigzag muchas veces con líneas pulidas sobre superficies que solo estaban alisadas; también la mezcla del rojo con el negro en zonas separadas por incisiones; así también mezclaron el rojo sobre una pasta de arcilla que tenía un amarillo natural.

Los objetos producidos en esta etapa del Formativo, reflejan siempre una relación directa con su entorno natural, así podemos ver representaciones fitomorfas, antropomorfas, zoomorfas, ornitomorfas, ictiomorfas y plurimorfas. Estas cualidades decorativas demuestran una fluidez en la cromática y su forma que no se había conocido en ninguna cultura anterior al estilo Chorrera.

Es importante recalcar el pensamiento del Dr. Jorge G. Marcos, pues él destaca que la alfarería de Chorrera con pintura iridiscente por su presencia en la costa del Perú, así como en mesoamericana, “fue un artículo de comercio, o ceremonial, en donde la navegación en las balsas ecuatorianas hizo posible su dispersión” (Stothert, 2001).



Al tratar de entender el origen cultural, podría resultar muy sencillo pensar que existió una influencia externa, y negar de esta manera la capacidad inventiva de los pueblos aborígenes del Ecuador, ya que el traslado masivo de un grupo cultural nunca fue fácil y no es evidente en el caso Chorrera; todavía hay mucho que descubrir para asegurar que ésta es netamente autóctona; definir en qué cantidad recibió influencias foráneas, de cuál y de qué índole; incluso sin pasar los propios límites ecuatorianos, aún queda por definir cuál fue su centro, máxima expansión y variantes regionales.



CAPÍTULO 3

3. PROPUESTA ARTÍSTICO-CREATIVA

3.1 Antecedentes artísticos del investigador-creador

Resulta interesante el hecho de trabajar con rocas plásticas doblegadas por el agua, aliada en la creación de formas revestidas de magia o espíritus revestidos de tangibilidad, como si hubiesen descendido para habitar entre nosotros bajo la acción transformadora del fuego, perennizándolos, como si de un místico pacto se tratara.

Rocas de granito o feldespato que corroídas en el tiempo, por la acción de regentes atmosféricos fueron transformadas en diminutas creaciones hexagonales y llevadas a escondidos yacimientos de arcillas.

El barro, material dúctil y maleable fue descubierto y aprovechado por la humanidad en tiempos remotos del paleolítico inferior. Las explicaciones del cómo se dio este íntimo encuentro han sido de carácter especulativo, pero, el hecho es que la observación y experimentación con la arcilla desde su estado plástico, el endurecimiento al secarse y su transformación irreversible en complicidad del fuego marcó un antes y después en la humanidad, pudiendo hoy referirnos a un periodo pre-cerámico y cerámico como medida de tiempo.

La docilidad de la arcilla le aportó a aquel humano un medio de comunicación y expresión entre su macro y micro cosmos, entre su Ser y los diferentes mundos que conformaban su cosmovisión. Sus *subjetividades* como manifestación de lo posible, como energía inconforme y cuestionadora creó formas cada vez más complejas y policromadas, su acción se materializaba tras interpretar el mundo donde habitaba. Se desarrollaron las técnicas cerámicas que favorecieran la concreción de sus ideas y necesidades creando objetos para uso doméstico, mágico–espirituales, de ritualidad, de culto. Pudiendo aquel hombre expresarse, graficar, contar la relación que él mantenía con su entorno, con sus realidades visibles e invisibles; el barro se convertía en confidente y cronista de su sociedad, en intermediaria entre él y sus dioses. La cerámica



atestiguaba su cultura, era parte de ella. Laench, (1981) dice, “*Las formas de arte de una comunidad son la cristalización de su cultura...*”. Por decirlo de alguna manera, es con esta memoria que se produce el acercamiento del autor con la cerámica, primero desde la curiosidad libre y atrevida del juego con el barro, hasta su presencia estructurada de trabajo y de razón.

Volver a explorar la libertad transitando la senda de la arcilla se mostraba antagónico a los senderos estructurados por viejas ideas que habían ya habitado su mente. Se presentaba este nuevo caminar como promesa mística donde al neófito se le pide vivenciarlo para que pueda trascender el espacio de la palabra, hacer tangible lo intangible, concreto lo abstracto, materializando los sueños en el mundo de las formas. El barro como mediador de lo físico y metafísico. El barro como camino.

En el transitar de este proceso, diferentes etapas se fueron presentando, cada una de ellas con su propio valor intrínseco, así, podría decir que en este recorrido el investigador ha vivenciado cuatro periodos cerámicos: de exploración, el negro, el negativo y de color; los dos últimos junto con Freddy, su hermano.

3.1.1 Período de exploración

En éste se encuentra la formación lúdica de lluvia y tierra, de barro expresivo y seductor que invitaba a transgredir los códigos de buen comportamiento y limpieza.

La relación con el barrio de *las ollerías*, Tandacatu y Convención del 45, le acercan al barro y sus primeras obras; los maestros alfareros y sus creadoras manos en el despliegue de su oficio se descubrían en enseñanza para un ajeno aprendiz. En un segundo momento, la educación formal le revela la cerámica desde otra entrada, lo académico planteaba nuevas posibilidades técnicas, de formas y recursos expresivos.



3.1.2 El negro

ha llamado así a la etapa en la que el negro como color, o en ausencia de él, cubría la superficie de sus obras revestidas de misterio, de luto o simplemente marcaban su distinción ancestral en su bruñida y suave superficie. Un brillo tenue revelaba la intimidad de la arcilla quemada en ausencia de esmaltes, estaba desnuda.

El negro como metáfora de un estado oscuro del espíritu se revela muchas veces imponente como símbolo de rebeldía. Este color en la arcilla quemada le sedujo, cautiva, llevándole a la búsqueda por descubrir sus secretos, lo que le impulsa a visitar a los alfareros del norte del Perú, donde esta tradición y técnica se hallaban vivas, siendo el maestro Gerásimo Sosa quien compartiera con él sus secretos.

3.1.3 El negativo

Período de continuidad del trabajo sobre la arcilla bruñida en terracota y en ocasiones ahumada hasta cubrirla de negro, colores simbólicos de las culturas ancestrales, que al decir de Quinatoa (2013, 33, 34).

El color rojo que simboliza la vida, la continuidad del ser humano como su sangre, presente en los bienes de todas las culturas desde la sociedad denominada Las Vegas (9000 años atrás), utilizaron el ocre junto al cuerpo de las personas que fallecían [...] El color negro es el que da permanencia, calidez, seguridad y protección de los malos espíritus en la simbología andina indígena.

El estudio de las formas en la cerámica ancestral ecuatoriana está llena de simbolismos, presente aún en objetos utilitarios. Formas escultóricas, o esculturas funcionales presentes en las vasijas y botellas de Chorrera y Guangala influyen en la manifestación de sus trabajos como expresión estética, sumándose en este proceso la cultura Pasto- Negativo del Carchi donde la exuberante simbología es el lenguaje de una cosmovisión interna en comunión con sus mundos externos.

Aprecia profundamente la maestría y versatilidad del empleo de las técnicas cerámicas capaces de comunicar más allá de lo que ve, escondida a la mirada



profana, quien como tal, está en capacidad de acercarse tan solo a lo visible, la forma y lo matérico de las ancestrales obras; se absorbe en sus métodos para obtener el color negro a través del fuego no expresado, el humo, mismo que se impregna en la superficie cerámica en íntima comunión desdeñando el casualismo, dirigiendo el humo, el color negro a voluntad como ancestral creador.

Se interesa en la Forma como forma, el carácter iconológico de la obra ancestral queda al margen de su piel, ausentándose de la lectura de ello. Su valor función desaparece para poder ser observadas, apreciadas y sentidas.

Se utiliza arcilla o cera de abeja para enmascarar las superficies del barro crudo o quemado siguiendo un diseño previamente establecido, dejando zonas descubiertas sobre las que se aplican engobes de distintos colores o son ahumadas y ennegrecidas, lo que es el positivo. Al retirar los elementos empleados como reserva dejan delimitado una gráfica sobre el color de fondo, lo que constituye el negativo. Lo interesante en este proceso es el control de la temperatura y la intensidad de humo que se producen en sus hornos capaces de producir la permanencia del color negro sobre la superficie tratada. Siendo este proceso el que utilizarán Juan y Freddy, su hermano, en la creación de sus propuestas.

En el transcurso de este proceso tiene un encuentro con el artista – ceramista estadounidense Joseph Molinaro, quien proponía en su trabajo, por el año 1991, el estudio y creación de formas utilitarias carentes de su habitual función, centrándose sobre todo en el valor estético y técnico; constituyéndose la “no utilidad” en su propuesta artística, misma que resultaría atractiva por permitir diferentes posibilidades expresivas, que, posteriormente sería incorporada a la cerámica Pacheco Paredes, donde las tradicionales formas pigmentadas y bruñidas se revestirían de una nueva forma-significado, presentando una obra moderna con reminiscencia ancestral.

En este periodo se interesaban en las formas, sus líneas puras y superficies bruñidas, con engobes policromados aplicados al cuerpo húmedo de arcilla, la que luego sería llevada a su cocción en atmósfera reductora. En este proceso,



el exceso de homo se impregnaba en la obra creando la sensación visual de fracturas, de redes, invitando al espectador a sentirla a más de observarlas.

Ficha 1

Nombre: Juan Pacheco Paredes y Freddy Pacheco Paredes.

Título del trabajo: Serie “De lo ancestral”.

Año: 1996.

Materiales: Arcilla y pigmentos.

Técnica: Engobes, bruñido y ahumado.

Medidas: Murales, 65 cm. Diámetro; vasijas, 35 cm. De altura.

Descripción y contextualización: son obras modeladas a mano con la técnica de placas, engobadas y bruñidas. Su cocción se realizó a mil grados centígrados; en una segunda etapa, son llevadas a una nueva quema a baja temperatura donde se procede al ahumado, para finalmente ser montados dentro de un perfil de hierro sobre una superficie de madera.

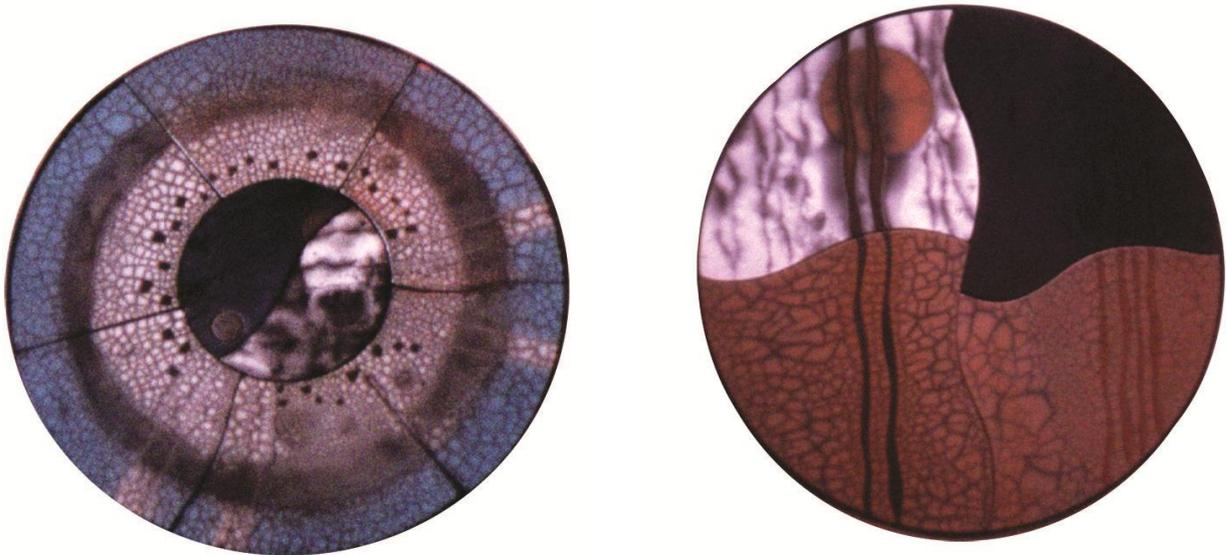
Las vasijas se elaboraron con técnica mixta, el cuerpo cerámico por colado, misma que una vez hayan alcanzado el estado de cuero, pérdida de humedad pero sin llegar al secado, fueron llevadas al torno para completar su forma, incorporándoles sus cuellos y bocas para posteriormente ser engobadas, bruñidas, quemadas y ahumadas.

En la región andina, y dentro de ella lo que hoy es Ecuador, se desarrollaron diversas culturas que llegaron a dominar estos recursos técnicos y expresivos hoy redescubiertos por la arqueología – antropología, desde donde han migrado hacia otras disciplinas en búsqueda de respuestas a sus particulares interrogantes, siendo el arte una de las que intenta entenderlas desde su propia óptica y sentir, acercándose a ellas con mirada lejana emplazada en el hoy para desentrañar los misterios de un ayer, o con mirada de ayer para evidenciarlos el hoy.

3.1.4 Del color

es una etapa donde se acercan a la superficie vítrea de la cerámica, revestimiento ajeno al barro ancestral, que se presenta seductora a nuevas posibilidades de expresión y propuestas estéticas investidas de nuevos significados. Se hallan con la necesidad de conocer el mundo de los esmaltes, sus compuestos y su trasmutación alquímica por la acción del fuego.

Figura 22. Murales técnica negativo.



Fuente: (Pacheco, J. y Pacheco, F., 1997)

Figura 23. Botellas técnica negativo.



Fuente: (Pacheco, J. y Pacheco, F., 1997)



El esmaltado o vidriado presente en la cerámica de Cuenca desde la colonia se hacía misterioso y ajeno para los aspirantes al oficio, los secretos eran celosamente guardados, cada alfarero era el responsable de preparar sus propias recetas transmitidas de generación en generación al igual que los objetos y diseños elaborados por ellos. Con la apertura de la fábrica ARTESA (1973) y el trabajo de Vega se produce un cambio en la concepción estética de la cerámica de estudio.

Es notoria la influencia que Eduardo Vega tuvo en los buscadores de nuevas propuestas, más aún si la información con que se contaba era limitada o ausente en el campo de la cerámica, por lo que su obra se presentaba como el referente más próximo, evidenciándose este hecho en los trabajos individuales de sus colaboradores y ceramistas jóvenes (en ese tiempo). Su propuesta estética representaba una alternativa al mundo alfarero tradicional.

La propuesta de Eduardo Vega se presenta también como referente técnico, lo que los motiva a la aventura por descubrir los procesos de la “cuerda seca”, técnica morisca que aún hoy lo emplean como recurso que favorece la aplicación del esmalte con pincel o pera de goma, permitiendo la obtención de un relieve vítreo enmarcado por una línea o dibujo a la grasa.

En este período en los *Talleres Pacheco* se realizan obras de pequeño y gran formato en cerámica plana y volumétrica, de las cuales hay dos representativas por su ubicación, dimensiones, estética y técnica, son esculturas murales que se encuentran emplazadas en espacios públicos en diferentes regiones del país:

Ficha 2

Nombre: Juan Pacheco Paredes y Freddy Pacheco Paredes

Título del Trabajo: “Jardines”

Año: 2005

Técnica: Cerámica esmaltada con cuerda seca; soporte, estructura de concreto.



Medidas: 320 metros cuadrados de mural emplazados sobre veinte y dos pilotes de concreto.

Descripción y contextualización: Escultura – mural, obra realizada en cerámica y aplicada sobre estructuras de cemento. La gráfica y cromática fue ejecutada sobre baldosa bizcochada, delineada con cuerda seca, esmaltada y quemada a 1.025 grados centígrados.

Trabajo realizado por encargo de la Municipalidad de Guayaquil previo análisis de los proyectos presentados. Se halla ubicado al sur de la ciudad en el distribuidor de tráfico de la avenida 25 de Julio y Ernesto Albán, por lo que, la obra fue propuesta para ser observada desde los diferentes carriles que involucran este espacio y desde un vehículo en movimiento o caminantes.

Hablar de la costa y litoral ecuatorianos nos evoca calor, color, vida representada en la exuberancia de su fauna, flora propia de una geografía y topografía que hacen posible su existencia. La zona sur de Guayaquil se acerca a su puerto, lo que representa sus proximidades con los humedales y esteros, abundantes en otros tiempos y hoy menguados por el crecimiento acelerado, la ciudad y sus requerimientos, hechos que inciden en la reducción y desaparición de las especies silvestres en otrora abundantes. Plasmar en murales cerámicos la gama de colores vítreos sobre una superficie terracota es un homenaje a la vida, donde en un proceso metafórico se describe a la *tierra*, a la *pachamama* acogiendo a sus hijos.

Figura 24. Escultura mural “Jardines”



Fuente: (Pacheco, J. y Pacheco, F., 2005)

Ficha 3

Nombre: Juan Pacheco Paredes y Freddy Pacheco Paredes

Título del Trabajo: Tabacundo, capital mundial de la rosa

Año: 2011

Técnica: Cerámica esmaltada con cuerda seca; soporte, estructura de concreto.

Medidas: Dos prismas triangulares de 3m de lado x 13m de altura. 260m² de mural.

Descripción y contextualización: Escultura – mural, obra realizada en cerámica y aplicada sobre estructuras de cemento. La gráfica y cromática fue ejecutada sobre baldosa bizcochada, delineada con cuerda seca y esmaltada; temperatura de quema, 1.025 grados centígrados.

Trabajo realizado por encargo de la municipalidad del cantón Pedro Moncayo – Tabacundo- situado al norte de la ciudad de Quito. Región donde el cultivo de

la rosas de exportación es su principal actividad económica. La obra se encuentra emplazada en un distribuidor de tráfico de la panamericana donde confluyen tres arterias viales, por lo que, la propuesta fue concebida para que pueda ser vista desde diferentes ángulos, a la distancia, en movimiento o apreciada de cerca. Al estar la obra realizada sobre dos prismas triangulares, seis paredes individuales, ésta se integra o desintegra, cambia su lectura conforme el observador gira en torno a la escultura.

La obra representa la riqueza ancestral y mestiza aún viva en sus pobladores evidenciada a través del empleo de diferentes elementos formales y simbólicos. La cromática de la vestimenta de las mujeres y los variados motivos en sus bordados son recogidos como referentes en el entramado del mosaico, como si fuera un tejido en degradé; la simbología del sol y la luna, *taita inti* y *mama quilla* como divinidades proveedoras de vida, son fusionados en un sol místico azul con rayos de colores cálidos que vitalizan los sembríos, las flores. La geometrización de los motivos ancestrales, o quizá la digitalización de las formas como si fueran píxeles se entrecruzan para ser el fondo o soporte de las rosas, que aquí son las protagonistas.

Estas son obras de referencia donde se ha podido experimentar y aplicar el vidrio cerámico impregnado de pigmentos donde el color se expone a plenitud por la transformadora intervención del fuego.

El periodo de color permitió expresarse de manera diferente, los colores vivos era un canto a la vida, la luz estaba presente; la tridimensionalidad visual en la superficie plana representaba un reto. Las propuestas figurativas permanentemente simplificadas en colores planos se ajustaban a una estética y técnica cerámicas lejanas a las que en sus inicios el oficio del barro les develara, hoy partícipes de un diálogo donde se expresan en nuevas representaciones y formas.

Figura 25. Escultura mural Tabacundo capital mundial de la rosa.



Fuente: (Pacheco, J. y Pacheco, F., 2011)

3.2 Referentes artísticos para la obra

[...] Hubo un tiempo en el que los “extranjeros” fueron el objeto de nuestra mirada; ahora ellos nos la devuelven.
(Wolfgang Lenk)

De esta manera se refería Wolfgang Lenk en su ensayo escrito con motivo de la Documenta 11, donde cuestionaba la “visión exotizada occidental de lo extranjero”. Como respuesta a esta actitud eurocéntrica desde la alteridad se ha venido produciendo un acto de devolución constante, quizá desde la necesidad de irreverencia para con sus *progenitores* o por ser muy buenos aprendices, pero, siendo resonantes con los postulados de la antropofagia o



del gesto caníbal podríamos considerar un acto predatorio, de voracidad de los otros para con los postulados occidentales. Dentro de este contexto encontramos a Nadín Ospina de Colombia y Joselo Otáñez de Ecuador.

3.2.1 Nadín Ospina

Nadín Ospina, artista plástico colombiano, nace en 1960, en la ciudad de Bogotá. Estudia Bellas Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. de la ciudad de Bogotá.

Ospina en su obra hace uso de la apropiación como recurso expresivo y representacional, recoge acertadamente elementos del arte de las culturas ancestrales prehispánicas, para, en un acto al comienzo polémico por tratarse de iconos nacionales, hibridarlos con símbolos visuales del mundo del entretenimiento propios de la televisión o Disney. Como suele ocurrir en estos casos, al comienzo su propuesta genera conflictos y su entendimiento queda reducido a determinados espacios hasta que en una etapa siguiente ser entendido como un lenguaje nuevo dentro de las posibilidades del arte, provocando en este caso una reflexión política, cultural y social. La Gaceta, (2013).

En la década de los 80 es cuando Nadín Ospina hace su aparición en los circuitos del arte. Desde entonces sus propuestas plásticas se han enfocado en la utilización de objetos e imágenes cotidianas propias de una sociedad de consumo, en los que se encierra una carga simbólica estratégicamente insertada en un acto de neocolonialismo y aceptada e incorporada por las masas a su estructura cultural y social. A través de un acto irreverente e irónico quiere evidenciar, como dice el mismo Ospina en la entrevista que le concediera a Manuel Neves, (2007) para LaninArt:

Revelar las complejas relaciones de poder entre el centro y la periferia, y hacer una especie de "autorretrato social" de una frágil cultura permeada por los medios de comunicación modernos, investidos de poder cultural, propio del primer mundo. Estas circunstancias de desposeimiento y desarraigo cultural

eran a mi modo de ver una forma de violencia soterrada que genera más violencia.

En su proyecto, “El gran Sueño Americano”, el gesto de la apropiación se ejecuta sobre elementos culturales muy disímiles entre sí. Logra integrar en sus obras escultórica características formales de lo ancestral, primero de las culturas prehispánicas de Colombia y luego de otras regiones de Latinoamérica, con objetos e imágenes propias de la televisión estadounidense y su carga simbólica, hoy incorporadas a nuestro imaginario y nuevo sistema de valores. Para ello, el artista recurre a los artesanos que elaboran piezas arqueológicas falsas en cerámica y en piedra, a quienes se les encarga la realización de los “nuevos ídolos ancestrales”. Bart Simpson, Mickey Mouse o el pato Donald eran representados como una cerámica Tairona, una de las culturas ancestrales de Colombia.

La descontextualización de los elementos que nos provee las imágenes del capitalismo tardío, se convierte en el recurso fundamental para visibilizar el proceso transcultural del que participa la identidad latinoamericana. Al decir de Javier Gil, historiador y crítico de arte, la obra de Ospina, (1993) es un hecho “que revela las desterritorializaciones de la cultura contemporánea”. Al respecto, Diego Carrizo Posada (2013, 11) sostiene que, la obra conceptual de Ospina consiste en redefinir el sentido original de un objeto a ser intervenido “y modificar su connotación primaria mediante un proceso de apropiacionismo”. Para ello se sustenta en lo dicho por Bourriaud (2009):

El arte del siglo XX es un arte del montaje (la sucesión de imágenes y del recorte, la superposición de imágenes). El fin del *telos* modernista (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; en adelante se trata de darle un valor positivo al *remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba el modernismo.

Virginia Pérez Rattón, en Costa Rica, se suma a su trabajo en “El Gran Sueño Americano” con el proyecto “Pop-Colonialismo”, nombre que intensifica el carácter irónico que develan las obras de Ospina. En el trabajo conjunto, Pérez

escribe el texto “El arte del auténtico fraude” que le hace merecedora al premio Prince Claus.

Lejos de tratar de clasificar su trabajo o etiquetarlo, lo importante de su acción es que ha incursionado en los espacios expositivos occidentales como jerarcas y custodios que *avalan* una obra como arte, logrando los ídolos ancestrales y primitivos devorar el carácter conceptual y retórico de la posmodernidad y presentarse bajo una nueva forma resignificada desde el Sur.

Figura 26. Ídolo prehispánico.



Fuente: (Ospina, 1993)

3.2.2 Joselo Otáñez.

Artista plástico ecuatoriano, nace en 1974 en la ciudad de Pujilí, provincia de Cotopaxi. Cursa sus estudios en Quito en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

Dentro de su producción artística, utiliza la cerámica como recurso plástico para conjugar lo ancestral con lo contemporáneo. En el 2.001 presenta su obra *Guguchachis*, muestra compuesta por veintiún objetos elaborados con técnicas cerámicas ancestrales, como la aplicación de engobes, el bruñido, y la cocción

en horno de atmósfera reductora. Obra que el autor lo presenta como realizadas por los pobladores de la inventada cultura *Gugu*, la que tendría una antigüedad de cuatro mil años antes de Cristo, quienes, hallándose aún en estado nómada han podido crear sus objetos cerámicos utilitarios y ceremoniales, los cuales, hoy como vestigios, nos permiten tener una lectura de una posible historia por contar.

Al decir de Zapata, (2012, 107) Otáñez “irrumpe en la brecha abierta por el escultor colombiano Nadín Ospina, a través de un audaz sincretismo iconográfico [...] fundiéndolos con apropiaciones de algunas obras célebres de la historia del arte moderno y contemporáneo”.

En el 2007, el artista vuelve sobre la cultura *Gugu* con la muestra “Fetiches de Fertilidad” a través de la cual pretende visibilizar de manera irónica la carrera bélica en la que se hallan involucradas las sociedades. Los depósitos o almacenes de armas, permanentemente en renovación para estar preparados para la paz, son recreados metafóricamente en múltiples obras bélicas representadas como objetos sagrados y de culto.

Zapata considera que la naturaleza fálica presente en Fetiches de Fertilidad evoca el carácter *falocrático* presente en la gran maquinaria bélica, generando un antagonismo entre la muerte y la vida. Las piezas cerámicas presentadas como ojivas nucleares portadoras de muerte, son fetichizadas como elementos fálicos generadores de vida, llevando a un cuestionamiento contemporáneo sobre las prácticas de la guerra y sus consecuencias a través del diálogo con los *vestigios cerámicos* dejados por los *guguchachis* (Zapata, 2007, 108).

Baretta, (2010, 64) hace una descripción de la muestra que presenta Otáñez:

La propuesta instalativa constó de un promedio de setecientos “vestigios” cerámicos cuyo tamaño osciló entre los 3 cm. y los 80 cm. aproximadamente de altura, distribuidos al igual que un espacio museográfico arqueológico; elabora un insólito arsenal compuesto por dos tanques de guerra, ciento ochenta sellos cilíndricos, 60 vasijas, 300 figurillas en forma de misiles, 80 mascarar, 100 inhaladores, pipas y silbatos.

En la obra de Joselo Otáñez se hace presente una vez más la práctica de la apropiación, recurso del arte posmoderno y contemporáneo. La brecha dejada por Ospina, como lo considerara Zapata, es el espacio por donde se ha permitido pasar a los guguchachis para contar la historia de un lejano pasado envestida con las memorias de un hoy que nos cuestiona e interpela, sin dar soluciones, pero evidencia una problemática con el recurso humilde de la ancestral arcilla.

Figura 27. Fetiches de fertilidad.



Fuente: (Centro Cultural PUCE, 2007)

Figura 28. Fetiches de fertilidad.



Fuente: (Centro Cultural PUCE, 2007)

3.3 Propuesta artístico-creativa

A lo largo del pasado siglo, el arte toma distancia de la manera clásica de expresarlo, entra en nuevas formas de ser producidas, se aparta de la copia de la realidad, de la mimesis, de los materiales tradicionales con que los plasmaban y sobre todo, resignifica lo estético, llegando a considerarse lo antiestético como arte, como lo hicieron el dadaísmo o el arte povera.

El objeto *común* toma protagonismo dentro del arte, desplazándose desde las vanguardias hasta llegar al posmodernismo, amparada del recurso de apropiación y resignificación.

En esta línea de pensamiento, Joseph Beuys declaró que cualquier “cosa podía ser arte”. Siendo coherente con éste enunciado, él mismo hacía uso de este recurso creativo al emplear en varias de sus obras grasa de animal y mantas de fieltro como metarrelato de la experiencia personal que sufriera en la Segunda Guerra Mundial.

Existe otro momento dentro de este proceso al que Danto, (2013, 44) llama la *Edad de Warhol* por considerar que “el artista se convirtió en una especie de piedra Rosetta filosofal, al presentar *La Brillo Box*, ya que nos ha permitido



enfrentarnos a dos lenguajes: el del arte y el de la realidad”. Warhol no hace una mimesis, hace otra caja que se expresa así misma; la intención era fabricar una caja que al ser percibida no se distinguiera entre la real y la propuesta artística, era hacer la realidad misma pero alejada de la realidad por pertenecer al mundo de la ilusión, de lo onírico, es decir, de la metáfora donde las imágenes se presentan reconocibles en forma pero ausentes en representación. (Danto, 2013).

Para hacer una descripción de la propuesta artística que propone el presente trabajo, debe indicarse que ésta se halla enmarcada dentro de una acción de un *gesto caníbal*, donde lo ancestral en un acto de voracidad estética absorberá lo contemporáneo, proceso que develará una transformación formal y semántica de las botellas de la Cultura Chorrera para presentarse como una propuesta *neoancestral* insertada en el discurso contemporáneo del arte a través de la creación de obras cerámicas con memorias de un pasado distante que den cuenta de la naturaleza de un hoy con valor estético, conceptual y semántico propio.

3.3.1 Del arte contemporáneo

El arte contemporáneo, una vez autoexiliado de la linealidad histórica, se halla hoy enmarcado dentro de la *filosofía del arte*, donde la teoría y el discurso se encuentran por delante de la imagen clásica que se presentaba como arte, sustituyendo el concepto, el discurso, a su tradicional concepción.

U. Eco, (citado en Marchán, 1994, 12) señala que “en el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta”. El presente proyecto no tiene el interés de resolver esta dicotomía, sino más bien hibridarlas en la creación una serie de objetos que se hallan sustentados teóricamente y materializados en obras artísticas cerámicas de reminiscencia ancestral, estando presente lo antropológico como recurso expresivo y técnico dentro de un nuevo contexto, de una nueva realidad témpora-espacial. Intentando más bien apegarse a las palabras de Galvano (citado en Marchán, 1994, 12) que dice “la teoría y, por tanto, la



poética sólo se presentan adecuadamente en función de los objetos y fenómenos artísticos particulares, problemáticos.”

Es importante recordar que una obra de arte es el resultado de complejos procesos fenomenológicos que se dan dentro de una sociedad determinada, es el producto que transparenta un determinado proceso social, evidenciándolo. Dentro del contexto contemporáneo, el discurso ocupa un importante lugar en la producción artística, como reflejo quizá de la volatilidad social y económica en la que nos ha sumido el capitalismo tardío. La teoría se presenta como representante y sustento de la obra ya que por sí sola se aparta del cometido de arte. El discurso, la poética es la que despejará el camino para que la obra pueda mostrarse de manera clara y visibilizar su presencia. Sin esta argumentación corre el riesgo de perderse entre la proliferación de objetos banales que hoy inunda el mercado, siendo esta diferenciación la que se enmarcaría dentro del arte objeto o arte objetual.

Hoy la realidad está en el arte, auto-representándose, los objetos están como obras donde el discurso y la conceptualización le revisten de sentido, la concreción material de la obra ha sido desplazada por el registro del proceso de formación que dé cuenta de la consumación artística. Transfiriéndose la estética presente en la obra de arte en cuanto objeto a una estética del concepto y proceso (Marchán, 1994).

Vivimos una época de sobre producción que abarca los diferentes ámbitos del quehacer humano. La oferta de productos, abstractos o concretos, son sustituidos por su siguiente generación con tal rapidez que no le da tiempo a su antecesor a desplegar todo su potencial, esto, ante la voracidad de los consumidores que requieren una constante dosis de estímulos que les permita saber que están presentes, de que existen.

Esta sobre producción hace que la realidad se nos presente seccionada, fragmentada a través de los objetos, donde en un acto predatorio nos apropiamos de ellos, re-significándolos en el arte objetual al hacer que



desaparezca la utilidad original para la que fuera construida, pierde su original significado.

Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos. El objetualismo artístico es reflejo de un fenómeno histórico- social más amplio y profundo de nuestra época. (Merchán, 1994, 153)

El arte ha migrado desde su condición estética a su desestetización al tomar fracciones de la realidad objetivada –objetos- y alejados de los cánones del arte para ser elevada a ésta categoría, pudiendo evidenciarse este hecho en la obra “La Fuente” (1917) de M. Duchamp, quien decía haber renunciado al arte *retiniano*, donde sus ready-mades se alejaban de la concepción de *deleite estético*, en donde la valoración del gusto en bueno o malo, hacían gala de su ausencia o denotaba su indiferencia. Se traslada la realidad al mundo del arte, la representación o la mimesis deja de ser su centro, siendo los objetos ahora quienes se representan a sí mismos, se visibilizan, poseen su propia voz.

3. 4 Descripción de la obra

Dentro de las culturas andino-ancestrales puede encontrarse una cosmovisión que los identifica, la percepción de que el ser humano forma parte de una unidad, de un todo, de la naturaleza y su fenomenología en el mundo físico como metafísico, teniendo todo ser que habita en estos espacios su representación objetual.

Partiendo de la cosmovisión del pan-amazónico, se podría decir que los habitantes ancestrales percibían su realidad, su contexto desde el perspectivismo y animismo, la unidad, en tanto que nuestra occidental concepción es el naturalismo, el antropocentrismo. Sin embargo, diariamente nos sentimos en una comunión casi religiosa, de procesos de catarsis y de éxtasis a través de la relación con productos que el mercado nos ofrece creando una ilusoria unidad, cuando en realidad el objeto mismo ha logrado la independencia sobre su poseedor y el signo sobre el objeto. Siendo ahora este



significado el que, como en un acto de posesión habitará dentro del imaginario del poseído.

Objetos de seducción que se ubican sobre las necesidades básicas para la sobrevivencia, redefiniéndose como signos y símbolos que potencian los placeres, se exaltan, satisfaciendo su consumo más allá de una función biológica, acercándonos al producto bajo nuevas formas de relaciones intersubjetivas donde las emociones tienen la importante tarea de velar por el cumplimiento del propósito de producir consumidores y no bienes de consumo, creando una nueva relación del significado con las masas silenciosas, en palabras de Baudrillard. Al respecto, Feuerbach (citado en Debord, 2010, 1) expresa:

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es "sagrado" para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.

Hoy estamos rodeados de nuevos objetos que cubren otro tipo de funciones propias de un estilo mercantilista neo-colonizante, en donde el consumo, el motor de esta gran maquinaria del capitalismo tardío, pone en marcha la producción de necesidades. Consumimos la forma, el color, la imagen, el sabor, el olor, sensaciones, afectos, abstracciones. Consumimos la ilusión del ideal de una sociedad simulacro donde el producto alimento se encuentra representado por el signo codificado de una cultura. En este contexto, nos encontramos con los residuos de una sociedad contemporánea como si fueran las cortezas de frutas o caparazones de crustáceos ya consumidos, los exoesqueletos de alimentos envasados: botellas, tarrinas, vasos y más, de plástico, vidrio o cartón, que evidencia la particular relación que tenemos con estos objetos y como actuamos en posesión de ellos.

Si consideramos el multinaturalismo perspectivista de los habitantes amazónicos como un referente viviente del pensamiento ancestral de los pobladores que habitaron lo que hoy es Ecuador, se dijera que los chorrerianos



elaboraron sus cerámicas en un acto de relaciones intersubjetivas entre las *personas* (hombres, animales, plantas, divinidades o cosas) que habitaban su mundo físico y mágico-espiritual. Si ellos eran parte de la naturaleza y la naturaleza parte de ellos, lo que en ella existía era una manifestación humana vestida con traje diferente. Por lo que, la cultura estaría constituida por diversos seres y elementos que habitan en comunidad, que comparten y se comunican con el hombre, donde el acto de representar a las *personas* de su entorno fuera quizá una manera de mirarse en el otro a través de acto mágico de apropiación. Bajo esta perspectiva, los objetos creados por los ceramistas ancestrales es posible que estuvieran investidos de signos y significados como *personas-objeto* dentro de su cosmovisión de unidad, el oficio alfarero se constituiría en el lazo de unión, de comunicación de sus intersubjetividades, como lo describe Descola (2004, 26) respecto de la perspectiva Achuar, donde “los conocimientos técnicos son indisolubles de la capacidad para crear un medio intersubjetivo en las que amplían unas relaciones reguladas de *persona a persona*[...]”.

Acercarse a este proceso, casi místico, requiere el cambio del paradigma de formación colonialista occidental, o, en su defecto, ampliarla hacia esta otra realidad desde la razón. Por el momento, haciendo uso del recurso de apropiación se pretende representar, a través de una acción caníbal, la ritualidad de comunicarse con los objetos que saturan nuestra realidad transformada en la realidad misma constituyéndose en *personajes* con los que habitamos y compartimos hoy como nuestro entorno natural. Este consumismo de aspecto animista, donde el objeto como poseedor de un alma tiene la capacidad de escucharnos, favorecernos y hasta representarnos. Estamos tal vez ante espíritus con nuevas corporalidades.

En el proceso de creación de la obra se hará un acercamiento a objetos banales, a recipientes vacíos como cascarones que un día contuvieron recursos de vida, los alimentos que presentados en diversos empaques prometen llevarnos a estados de plenitud: posición, placer, salud. A partir de estos recipientes se propone la creación de *neo-botellas silbato* en reminiscencia de las creadas por los habitantes de la cultura Chorrera



manteniendo la distancia con lo iconográfico y simbólico para hacer un acercamiento a su aspecto eminentemente morfológico y constructivo, empleando las técnicas de la cerámica ancestral como recurso para materializar la ironía a través de la representación y expresión de neo-morfologías de una neo-naturaleza; el barro como mediador en la comunicación de neo-intersubjetividades.

Dentro del contexto científico se puede evidenciar el empleo de prefijos y sufijos de raíces latinas o griegas para nominar el producto de sus investigaciones. En el campo particular de la arqueología o antropología es empleado para catalogar piezas que se ubican dentro de una representación morfológica determinada. Así, en el caso de los vestigios cerámicos hallaremos términos como: antropomorfas, zoomorfas, ornitomorfas, fitomorfas, ictiomorfas por la semejanza externa que éstas presentan.

Haciendo uso de este recurso, para nominar a las obras propuestas, se empleará la raíz griega *morfo* como sufijo, y una palabra de carácter popular o comercial como prefijo, dándonos como resultado una nueva terminología que servirá para designar las características que posee cada objeto dentro de la serie. Así tenemos las botellas silbato: gatorademorfas, bielomorfas, tarrinomorfas, combomorfas o coffemorfas, dejando abierta la posibilidad de ampliar el presente repertorio taxonómico en cuanto nuevas morfologías representen.

La concepción y realización de estas obras es una manera irónica de dejar constancia de la condición cultural y su naturaleza consumista de la que forman parte sus miembros. Personas subordinadas ante la presencia de un pensamiento tecno-mágico productor de significados encarnados en objetos, donde el significante ocupa la función de mero envoltorio, por lo que es desechable.

Figura 29. Botella Chorrera fitomorfa.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 30. Botella Chorrera ictiomorfa.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 31. Botella Chorrera ornitomorfa.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 32. Botella Chorrera zoomorfa



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 33. Botella Chorrera antropomorfa.



Fuente: (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo Guayaquil)

3.4.1 Botellas Chorrera

Desde las venas de Valdivia hasta llegar a la cerámica de Machalilla puede apreciarse un avance técnico que permitió diversificar los recursos expresivos y morfológicos, o quizá en la necesidad de materializar sus sensibilidades, impulsó el perfeccionamiento y diversificación de sus oficios que posteriormente serían asimilados por los chorrerianos.

La cerámica de Chorrera mantiene la delicadeza presente en los objetos de Machalilla sobre los que incorpora nuevos elementos dotándolos de carácter propio, la sonoridad, integrada a una diversidad morfológica presente en su contexto material y espiritual. Es así, que son creadas las botellas silbato, como hoy se las denomina, con la diversidad de formas extraídas de su entorno social y natural como unidad, acorde a la cosmovisión del pan-amazónico.

La materia es dotada de sonidos, las *personas de su sociedad*, en las que se incluyen las plantas, los animales, aves y peces, ahora tenían voz, pudiendo expresarse más allá de la forma visual; la *forma sonido*, adquiriendo un sentido y significado de comunión, ajenos a la concepción occidental. La forma-objeto,



el objeto-sujeto, el sujeto-forma cohabitan en unidad. Las botellas silbato como *personas* tendrían su presencia y función integrada al mundo fenomenológico de unidad en su individualidad, ocuparían, quizá, la tarea de ser los intermediarios en la comunicación de los chorrerianos y sus dioses, lo visible con lo invisible, hoy oculta a la mirada antropocéntrica e inaudible para oídos consumistas.

Ayer como hoy, las artes plásticas y los oficios son los cronistas de su tiempo y es lo que se puede apreciar en las cerámicas ancestrales donde se han representado elementos con los que alguna vez compartieron un mismo espacio-tiempo. Se representó a la sociedad humana y su cultura, a los seres con los que compartieron su espacio, lo mágico-religioso, así como lo cotidiano, dejando como testimonio las botellas sonoras que nos hablan de ello.

Sus botellas se presentan de dos formas:

- a- con un solo cuerpo y silbato oculto generalmente en uno de los extremos del asa;
- b- de dos cuerpos unidos por un tercero que permite el paso del agua de un contenedor a otro, vasos comunicantes, y un sistema acústico oculto generalmente en el extremo superior de una de las botellas, creando la percepción de un objeto con voz propia al paso del líquido de un recipiente a la otro.

Los principios básicos de la cerámica desde sus inicios siguen siendo los mismos. Se busca la transformación irreversible de las arcillas por la acción del fuego, produciendo un objeto resistente, que conserve la forma modelada a través del tiempo, pudiendo observarse los cambios técnicos de éste oficio sobre todo en los métodos de producción industrial. En la costa ecuatoriana, los herederos de estos saberes que aún emplean estas técnicas se encuentran asentados en diferentes poblados de la región, estando entre ellos la comunidad de la Pila perteneciente a la provincia de Manabí. En esta zona, son pocos ya los alfareros que en sus procesos de construcción y creación cerámica se han mantenido apartados de las tendencias productivas



occidentales, pues las técnicas y diseños extranjeros hoy también han invadido sus talleres.

3.5 Elaboración de las botellas neo-ancestrales

La producción de objetos ha sido una constante en el desarrollo humano, tanto para su supervivencia física, como el de satisfacer subjetividades, emociones. Hoy, inmersos dentro del capitalismo tardío, esta producción es exuberante, se desborda, rebasando las posibilidades de conocer al menos de su existencia. En este contexto se puede notar la presencia de objetos que nos acompañan de una manera simple y hasta humilde pero constante, pasan inadvertidas, pero su ausencia alteraría nuestro sistema de vida. Son los recipientes que hacen posible el transporte de alimentos procesados, ya sea a nivel doméstico o industrial, convirtiéndose entonces en objetos portadores de vida y satisfacción, he aquí su importancia. Su presencia es permanente, cohabitamos con ellos, son ya parte de nuestra naturaleza.

Partiendo de esta realidad, se han tomado algunos de estos envases, como referentes de una sociedad de consumo para ser representadas como *esculturas sonoras* que den testimonio de nuestra cultura, para ello se han utilizado los recursos técnicos de la cerámica ancestral y contemporánea.

Dentro de la variedad de objetos que nos ofrece el mercado se han considerado aquellos que guarden una relación morfológica con las obras de Chorrera, mostrando así la presencia de las mismas formas básicas en el proceso creativo de objetos por parte de estas dos culturas distantes en el tiempo, siendo testigos de la migración de las formas como se enuncia en la Documenta 12.

Figura 34. Contenedor de alimentos, tarrinas.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 35. Botella Chorrera con detalles antropomorfos.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Figura 36. Vaso contenedor de café.



Fuente: (Pacheco, J., 2016)

Al proceso de hibridación y descontextualización de las *formas* chorrerianas se incorporaron también sus técnicas alfareras. En el desarrollo de la obra se utilizaron engobes terracota de procedencia natural, empleando arcillas rojas de tres tonalidades y caolín para el color blanco; la gama de grises hasta el negro fue el resultado de la intervención del humo al ser las obras quemadas con leña en segunda cocción.

El bruñido, técnica que caracteriza la cerámica ancestral, se realizó con piedras pulidas de cuarzo en dos etapas: la primera, una vez engobada la pieza en estado de cuero, y la segunda, cuando ésta se acercaba al secado, estado de hueso, para luego ser dejadas a la sombra por el lapso de ocho días en su proceso de secado.

Pasado el tiempo requerido y una vez comprobado que el secado se ha cumplido, se procede a la quema de las piezas. Primero es llevada a un horno eléctrico donde alcanza mil grados centígrados de temperatura, siendo de ocho

horas el tiempo de duración del proceso desde la temperatura ambiente hasta su culminación.

En un siguiente momento, las obras son sometidas a la segunda cocción en horno abierto de leña, a una temperatura de quinientos a seiscientos grados centígrados, temperatura a la que el ahumado se hace permanente sobre la superficie del cuerpo cerámico. Finalizado este proceso los nuevos objetos están listos para su pulido final y presentación.

Figura 37. Elaboración de la botella coffemorfa.



Fuente: (Calle, G., 2016)

Figura 38. Elaboración de la botella gatorademorfa.



Fuente: (Calle, G., 2016)

Figura 39. Verificando la sonoridad de la botella.



Fuente: (Calle, G., 2016)

Figura 40. Aplicación del engobe.



Fuente: (Calle, G., 2016)

Figura 41. Proceso de bruñido, sobre superficie con engobe.



Fuente: (Calle, G., 2016)

3.5.1 Obra final

Botella silbato:

Figura 42. Combomorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

El término combo, como sinónimo de oferta o promoción de productos por un valor asequible, es parte ya de nuestra cultura. Por lo que, la obra contiene varias formas, una física, lingüística, ancestral, la irónica, de consumo, la forma de apropiación, la Forma en combo.

Figura 43. Bielomorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

Biela, término popular que se le da a la cerveza, bebida espirituosa de consumo masivo cuya presencia desplazó la chicha otrora consumida en ceremonias, reuniones o para aplacar la sed.

Figura 44. Coffemorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

El café, producto indispensable para comenzar bien el día, sostén de la economía de algunos países productores y dolor invisibilizado de sus cultivadores.

Figura 45. Serie Tarrinomorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

Figura 46. Tarrinomorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

Tarrina, recipiente de material polimérico utilizado generalmente como contenedor de alimentos, que, por su bajo peso y resistencia desplazó a la consabida vianda de hierro enlozado.

Figura 47. Gatorademorfa



Fuente: (Pacheco, S., 2016)

Botella silbato que contiene bebida hidratante para neo-chasquis.



CONCLUSIONES

Para el desarrollo del presente trabajo se planteó como objetivo recuperar y actualizar la presencia de la cerámica prehispánica de la cultura Chorrera en nuevas propuestas de creación artística ecuatoriana con lenguajes contemporáneos.

Partiendo de este objetivo, consideramos que se ha podido demostrar que la cerámica ancestral, específicamente la producida por la cultura Chorrera, puede ser el fundamento para una resignificación semiótica y estética, vinculada con actuales paradigmas del arte contemporáneo, en la conceptualización y producción de una nueva propuesta de arte-cerámica.

Para llegar a la demostración y concreción de la obra se tomó como referencia las propuestas de teóricos, como Oswald de Andrade y Carlos Rojas, quienes proponen la necesidad de apropiarnos, devorar y deglutir manifestaciones de la cultura occidental para empoderarse de su naturaleza y transformarla en un producto nuevo con una identidad, en la que se pueda reflejar la universalidad en la individualidad, donde el artista desde el Sur pueda expresar desde su propia naturaleza un lenguaje universal.

En el proceso de creación se recurre, primero, al hecho de cualquier cosa podría alcanzar la categoría de arte, como lo expresa Joseph Beuys, por lo que la utilización de íconos de objetos cotidianos (botellas, tarrinas, envases) sirvieron como elementos en la producción artística, descontextualizando su naturaleza material y funcional para ser re-presentada en una nueva versión conceptual y estructural, cerámica; segundo, se utilizan botellas silbato de la cultura Chorrera como referentes para la creación y elaboración de nuevas botellas silbato, basadas en la morfología de elementos de la actual sociedad de consumo. Concretándose la ejecución del *gesto caníbal*, al atrapar y devorar la Forma Chorrera a las Formas occidentales y refigurar nuevas propuestas materiales y conceptuales propios del arte contemporáneo.

Consideramos que la utilización de las formas y técnicas ancestrales de producción cerámica, así como de su cosmovisión, son susceptibles a ser



insertadas en los nuevos lenguajes expresivos del arte, o a su vez, son capaces de aprender nuevos idioma para comunicase a través de su propia voz. Para comprobar esto las obras han sido expuestas en el MAAC - Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de la ciudad de Guayaquil- en la sala de antropología, generando un diálogo entre la representación de las formas industriales que inundan el mercado, con la estética y técnica de las botellas silbato de Chorrera, la obra contemporánea expresándose desde sus saberes ancestrales.

Por lo expuesto, creemos que esta propuesta metodológica y artística cumple a cabalidad con los objetivos planteados, y se podría convertir en herramienta de articulación entre el pasado y el presente, sin atentar contra las características originarias y enriqueciéndolas con cánones estéticos y de funcionalidad contemporánea.



BIBLIOGRAFÍA.

AGUILAR, J. A. (2013). *La preservación en la museografía*. (Tesis de licenciatura).

AGUILERA, R. (2015). *La antropofagia en el Nuevo Mundo. De lo global a lo local en las crónicas del siglo XVI*. Obtenido de Revista Historia 2.0: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5156320>

ANDRADE, O. D. (1981). *El Manifiesto Antropófago*.

ANDRADE, O. D., CAMPOS, H. D., & JACKSON, D. (1981). *Obra escogida*. Caracas, Venezuela: *Biblioteca Ayacucho*. Obtenido de Ministerio del Poder Popular para la Cultura: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211587.pdf>

BARETTA, A. (2010). *Aetnósferas, actualización de atmósferas étnicas en las prácticas artísticas contemporáneas "endo - exo"*. Universidad de Cuenca Facultad de Artes.

BREZZI, A. (2003). *Tulato: Ventana a la prehistoria de América*. Bogotá, D.C., Colombia: Villegas Editores.

BUSHNELL, G.H.S. (1951). *The Archeology of the Santa Elena península in south west Ecuador*. Cambridge at the university press.

CAYÓN, L. (2012). *Gente que come gente: a propósito del canibalismo, la caza y la guerra en la Amazonía*. Obtenido de Revista Unal: www.revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/37910

CUNILLERA, M., & POLANCO, A. F. (2010). *Metáforas de la voracidad en el arte del siglo XX*. Obtenido de Universidad Complutense de Madrid: <http://docplayer.es/18037399-Universidad-complutense-de-madrid-metáforas-de-la-voracidad-del-arte-del-siglo-xx.html>

DANTO, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

DEBORD, G. (2013). *La sociedad del espectáculo*. Sevilla: Doble J.



DISSELHOF, H. D. (1949). *Cabrugen und funde im canton Santa Elena. El México antiguo*, tomo VII.

DOCUMENTA 11. (2002). *Okwui Enwezor*. Obtenido de Documenta: <http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>.

DOCUMENTA 12. (2007). *Roger M. Buergel*. Obtenido de Documenta: http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_12

DUBIN, M. (2010). *El indio, la antropofagia y el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade*. Obtenido de Universidad Nacional de la Plata / Universidad Nacional de San Martín: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/manantro.html>

ENGEL, F. A. (1956). *Curayacu: a Chavinoid site*. Cambridge, MA: Archaeological Institute of America.

ESTRADA, V. E. (1958). *Las culturas pre-clasicas, formativas o arcaicas del Ecuador*. Guayaquil: Museo Victor Emilio Estrada.

FIZ, S. M. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna": Antología de escritos y manifiestos*. Madrid: Akal.

GACETA. (17 de noviembre del 2013). *Confesiones de un artista pop*. Obtenido de El País: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/nadin-ospina-confesiones-artista-pop>

GIL, J. (1993). *Catálogo de la Exposición bizarro y crítico. Bogotá*. Obtenido de Colarte:

<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=348&pest=critica&pagact=1&dirpa=%24%241col%24%24recuentos%24%241col%24%24o%24%241col%24%24ospinanadin%24%241col%24%24critica3.asp>

INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL. (2014). *Patrimonio cultural arqueológico, raíces de la identidad de la alta amazonia*. Loja.



JÁUREGUI, C. A. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana. Obtenido de Academia:

[www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion_](http://www.academia.edu/7024504/Jauregui_Canibalia_Canibalismo_calibanismo_antropofagia_cultural_y_consumo_en_America_Latina_Introduccion)

KENNEDY, A., ZAPATA, C. (2012). *El alma de la tierra, Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Consejo Provincial del Azuay, Cuenca – Ecuador.

MANUEL NEVES. (2007). *Nadin Ospina*. Obtenido de LatinArt: <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=86>

ONTANEDA, S. (2010). *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*, Banco Central del Ecuador, Quito.

OSPINA. (sf). *Poliantea, IX (16)*, pp. 153-175. Obtenido de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4784550.pdf>

OTAÑEZ, J. (2007). *Fetiches de fertilidad*. Obtenido de Pontificia universidad católica del Ecuador: <http://www.centroculturalpuce.org/index.php/component/content/article?id=170>

QUINATO, C.E. (2013). *Representaciones ancestrales y colores del cosmos, Diseño de los platos del Carchi*. Quito.

ROCA, G. V. (2005). *Las razones del arte*. Boadilla del Monte, Madrid: A. Machado Libros.

ROJAS, C. (2011). *Estéticas Caníbales: del canon posmoderno a las estéticas caníbales*, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador.

ROJAS, C. (2015). *Estéticas Caníbales: del canon posmoderno a las estéticas caníbales II*, en revisión.

STOTHERT, K. E. (2001). *Lanzas silbadoras y otras contribuciones de Olaf Holm al estudio del pasado del Ecuador*. Ecuador: Poligráfica C. A.



SURRALLÉS, A., & HIERRO, P. G. (2004). *Tierra adentro: territorio indígena y percepción del entorno*. Copenhage: IWGIA.

TRABA, M. (1994). *Arte de América latina 1900 - 1980*, Banco Interamericano de Desarrollo, Washington, D.C. USA.

ULLAURI, M. (1993). *Materiales para la enseñanza de arte indígena*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2004). *Perspectivismo y multinaturalismo*.



BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ACCORNERO, M. (2007). *El rol del diseño y los sistemas simbólicos en Hispanoamérica*.

ACCORNERO, M. (2008). *El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americanos*. Córdoba, Ed. Brujas. Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas*. México, Edit. Fondo de Cultura Económica.

AYALA, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*, Corporación Editorial Nacional, Ecuador, Quito.

BADIOU, A. (2008). *Tesis sobre el Arte Contemporáneo*. Berlin.

BARROSO, G. (2014), *La cultura Valdivia o el surgimiento de la cerámica en América, Historia digital*. Obtenido de:
http://www.gonzbarroso.com/textos/la_cultura_valdivia_o_el_surgimiento_de_la_ceramica_en_america.pdf

BETANCUR, F. R. (2011). *Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, el rito, el mito y el símbolo*. Revista ciencia, tecnología.

BOURRIAUD, N. (2009). *Radicante*. Adriana hidalgo editora, España.

CARLOS, M. L. (2008). *Los surrealistas en la América, tercera parte: El surrealismo y el expresionismo abstracto*. Revista de cultura 64. São paulo. Obtenido de Jornal de poesía: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag64luis.htm>

CARRIZOSA, D. (2013) *Críticos del High-Tech, de Nadín Ospina. Poliantea*, IX (16), pp. 153-175. Obtenido de:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4784550.pdf>

COLOMBRES, A. (2005). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual Independiente*. Buenos aires.Córdoba, Ed. Brujas.

CUADRA, A. (2014). *Signo: Forma y Tekhné*. ELAP/ARCIS.

DANTO, A. C. (2013). *¿Qué es arte?*. Barcelona-Buenos Aires-México. Paidós.

DE EPISTEMES Y PARADIGMAS. (2005). *Deconstrucción, Deconstruir es seducir*. Obtenido de:



<http://deepistemesyparadigmas.blogspot.com/archive/2005/05/28/deconstruccion.html>

DIETZ, G. (2011). *Hacia una etnografía doblemente reflexiva: Una propuesta desde la antropología de la interculturalidad*. AIBR Revista de Antropología Iberoamericana Volumen 6 No. 1. Madrid.

DUCOIN, C. (2012). *Una reflexión sobre el arte primitivo*.

FERNÁNDEZ, R. (2004). *Caliban ante la antropofagia*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Obtenido de CLACSO: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100614110846/7caliban5.pdf>

GARCÍA, S. F. (2008). *Tzantzismo: tierno e insolente*. Quito, Ecuador: Libresa.

Gonzales, D. (2014). Diseño para textiles a partir de los petroglifos presentes en distintos lugares de la provincia de Loja. Obtenido de, <http://www.haremoshistoria.net/noticias/petroglifos-en-la-provincia-de-loja>

GUERRA, G. (1987). *Cerámica utilitaria con diseños gráficos prehispánicos* Galindo, Jesús. *Encuentro de subjetividades, Objetividad descubierta. La entrevista como centro de trabajo etnográfico*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. 1, núm.3. Universidad de Colima, México. pp. 151-183. Obtenido de, <http://www.haremoshistoria.net/>

GUERVÓS, L., Y JACQUES, J. (1995). *La estrategia de la deconstrucción*, Universidad de Málaga. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga.

GULBENKIAN. (2012). *investigación de postgrado Universidad Católica del Ecuador*.

IDROVO, J. (1977). *La Cerámica en Ingapirca*. Comisión de Ingapirca, Cuenca.

JOSÉ, B. S. (2014). *¿Qué significa pensar desde América Latina?: hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental*. Madrid, España: Akal.

KENNEDY, T., Y VEGA, E. (1996). *Obra Mural y Escultórica*. Cuenca, Fundación Paúl Rivet.



KUSCH, R. (2003). *Anotaciones para una estética de lo americano, en Kenos: No.1* Buenos Aires.

LEACH, B. (1981). *Manual del ceramista (1a ed.)*. Barcelona: Blume.

MARCHÁN, F, S. (2007). *Del Arte Objetual al Arte Conceptual, epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Ediciones Akal, S.A. España, Madrid,

MARTÍN, M. (2007). *Los Saraguros, Cosmovisión Salud e Identidad Andina una mirada desde sí mismos*. Diputación de Córdoba.

MIGNOLO, W. (2005). *El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto*

MOSQUERA, G. (2010). *El arte desde América Latina, en Caminar con el diablo*. Madrid: Exit Publicaciones.

MOSQUERA, G. (sf). *Más allá de la antropofagia notas sobre globalización y dinámica cultural*. Obtenido de Universidad nacional de Cuyo: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1232/mosquerahuellas5.pdf

ONTANEDA, S. (2010). *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador, Banco Central del Ecuador*, Quito.

ORDÓÑEZ, C. (sf). *Las escrituras especulares del apetito de América: episodios caníbales en la Crónica de Indias*.

ORTNER, B. (1993). *La teoría antropológica de los años sesenta*. Editorial Universidad de Guadalajara. Guadalajara.

PANCORBO, L. (2008). *El banquete humano una historia cultural del canibalismo*. Madrid. Siglo XXI de España EDITORES, S. A.

PERNER, J. (1994). *Comprender la mente representacional*, Edit. Paidós, Barcelona.

QUINATO, E. (2013). *Representaciones ancestrales y colores del cosmos, Diseño de los platos del Carchi*. Quito. edi. Nuevo Arte.



REVISTA UNIVERSIDAD DEL AZUAY. (2010, Agosto). *Universidad Verdad*. N-52. Recuperado de, <http://uazuay.edu.ec/bibliotecas/publicaciones/UV-52.pdf#page=137>

ROJAS, C. (2001). *Estéticas Caníbales, del canon pos moderno a las estéticas caníbales*. Editores del Austro Cuenca.

SALAS, J. C. (2008). *El "otro" como canibal. Un acercamiento a los indios caribes estudio sobre el origen del mito de la antropofagia del "otro" como canibal*. Mérida, Venezuela. Obtenido de: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/28415/1/articulo2.pdf>

SANTANA, J. L. (2012). *La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular*. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

SJÖMAN. (S.F). *Cerámica Popular, Azuay y Cañar*.

VILAR, G. (2005). *Las razones del arte, Democracia, pluralismo y relativismo*. España: Machado libros S.A.

VILAR, G., Y THEODOR, W. (2003). *Adorno: una estética negativa, Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas, tomo 2*, Edit. La balsa de la medusa, Madrid.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). *A inconstancia da alma selvagem*. Sao Paulo: Cosac-Naify.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2002). *Metafísicas Caníbales*. Sao Paulo: Cosac-Naify.

WALLESTEIN, I. (1995). *Abrir las ciencias sociales*. Informe de la comisión Gulbenkian, Mexico: Siglo XXI.

WALSH, C. (2007). *¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexión en torno a las epistemologías descoloniales, en Nómadas*.