

HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA DESDE AMÉRICA LATINA:

producción de diseño; obras artísticas visuales, musicales y de teatro y danza

Autores:

Geovanny Calle Bustos, María Inés Cardoso Aguilar, Gina Lobato Cordero, Consuelo Maldonado Toral, Julio Mosquera Vallejo,
Ernesto Ortiz Mosquera, Juan Pacheco Paredes, Fabiola Rodas López, Carlos Rojas Reyes, Angelita Sánchez Plasencia,
Esteban Torres Díaz, Diego Uyana Guasumba, Andrés Vázquez Martínez.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ING. PABLO VANEGAS PERALTA, PhD.
RECTOR

LCDA. CATALINA LEÓN PESÁNTEZ, PhD.
VICERRECTORA

FACULTAD DE ARTES

DIS. ESTEBAN TORRES DÍAZ, MST.
DECANO

DIS. FABIOLA RODAS LÓPEZ, MST.
SUBDECANA

DIRECTOR DIUC

ING. MAURICIO ESPINOZA MEJÍA, PhD.

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE ARTE

NUMERAL STUDIO

DISEÑO DE PORTADA

DIS. MARCELO ESPINOZA MÉNDEZ, MST.

DIAGRAMACIÓN

NUMERAL STUDIO

FACULTAD DE ARTES / CCA 2020

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

DIS. SANTIAGO ESCOBAR COBOS, MST.

COORDINADOR COMITÉ EDITORIAL

LCDO. JOSÉ LUIS CRESPO FAJARDO, PhD.

CORRECCIÓN

LCDO. MISAEL MOYA MÉNDEZ, PhD.

DERECHO DE AUTOR

CUE-004030

ISBN

978-9978-14-452-7

IMPRESIÓN: GPK GRAF&PACK
1000 EJEMPLARES

Impreso en Cuenca, Ecuador / diciembre de 2020

HACIA UNA NUEVA ESTÉTICA DESDE AMÉRICA LATINA:

producción de diseño; obras artísticas visuales, musicales y de teatro y danza



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes

**Hacia una nueva
estética desde
América Latina:**
producción de diseño;
obras artísticas
visuales, musicales y
de teatro y danza

Proyecto de investigación
DIUC, ganador del XII
Concurso Universitario
de Proyectos de
Investigación 2013-2015

© Universidad de Cuenca, 2020
© Colectivo de Autores, 2020

Coordinadora:

Dis. Fabiola Rodas López, Mst.

Autores:

Lcdo. Geovanny Calle Bustos, Mst.
Lcda. Maria Inés Cardoso Aguilar, PhD.
Arq. Gina Lobato Cordero, PhD.
Lcda. Consuelo Maldonado Toral, Mst.
Lcdo. Julio Mosquera Vallejo, Mst.
Lcdo. Ernesto Ortiz Mosquera, Mst.
Lcdo. Juan Pacheco Paredes, Mst.
Dis. Fabiola Rodas López, Mst.
Lcdo. Carlos Rojas Reyes, PhD.
Lcda. Angelita Sánchez Plasencia, PhD.
Dis. Esteban Torres Díaz, Mst.
Lcdo. Diego Uyana Guasumba, Mst.
Psic. Andrés Vázquez Martínez, Mst.

INTRODUCCIÓN

Producir diseño y obras de arte desde Ecuador y América Latina, con una nueva estética que no deseche lo mejor de los aportes occidentales sino que los incorpore, así como los saberes ancestrales panamazónicos –de cuya matriz provenimos incluso como mundo andino– es uno de los mayores desafíos del presente.

Hemos sido consumidores permanentes de diseño, artes y cultura –de producción simbólica, en general–, lo que nos ha impedido descubrir cómo hemos llegado a ser lo que somos. En los países latinoamericanos, la gráfica étnica no ha sido aprovechada, debido principalmente a la imposición emanada de culturas ajenas a la nuestra. Sin embargo, debemos revalorizar esta gráfica encontrada en textiles, objetos, etc., porque tiene un nivel estético del cual se puede retomar y sembrar la semilla de la identidad de forma verdadera.

Esta nueva producción artística encuentra uno de los mejores escenarios para su desarrollo en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, donde diseñadores, artistas, historiadores del arte, teóricos de la estética y la cultura, críticos, docentes y estudiantes, compositores musicales, actrices, actores, dispuestos a proponer una nueva estética desde Ecuador y América Latina, se dan cita. Sus nuevas formas de creación artística optimizan las herramientas tecnológicas para producir nuevos diseños, obras plásticas, musicales, de teatro y danza, y vincularse con una comunidad que se globaliza con una velocidad inédita, por lo que es imperioso redescubrir nuestros múltiples orígenes para satisfacer las necesidades presentes tanto como para proyectarnos al futuro.

8. **ANDRÉS
VÁZQUEZ MARTÍNEZ**
UN PUEBLO
LLAMADO
DESESPERACIÓN

12. **ERNESTO
ORTIZ MOSQUERA**
LA SEÑORITA WANG
SOY YO

16. **JULIO
MOSQUERA VALLEJO**
EL HOMBRE EXISTE
MIENTRAS CREE EN
EL FUTURO, PERO
¿Y LOS QUE CREEN
EN EL PASADO?

20. **GINA
LOBATO CORDERO**
UN ESPACIO
PLANETARIO

28. **ANGELITA
SÁNCHEZ PLASENCIA**
UN ESTUDIO
DE MÚSICA
CONTEMPORÁNEA

24. **CONSUELO
MALDONADO TORAL**
LA SEÑORITA
WANG SOY YO

32. **DIEGO
UYANA GUASUMBA**
AVLES 1 PARA
VIOLÍN SOLISTA Y
ORQUESTA

**ESTEBAN
TORRES DÍAZ**
ANFRAGIUM Y
RODILLO ÉTNICO

44.

**GEOVANNY
CALLE BUSTOS**
LA ESTATUILLA
CÍBORG ANCESTRAL

36.

**MARÍA
INÉS CARDOSO**
RITMO CERO

52.

**JUAN
PACHECO PAREDES**
PROPUESTA
CERÁMICA DE LA
OBRA DE JULIO
MOSQUERA

48.

**CARLOS
ROJAS REYES**
MÁQUINAS
ABSTRACTAS,
MÁQUINAS
ESTÉTICAS

40.

**FABIOLA
RODAS LÓPEZ**
UNA BÚSQUEDA
ESTÉTICA DESDE
AMÉRICA LATINA

56.

UN PUEBLO LLAMADO DESESPERACIÓN

Se ha perdido la idea de teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de la vida de algunos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones (Artaud, 95)

Desesperación, un pueblo llamado así por el dramaturgo Isidro Luna, intenta rescatar la idea de teatro de la que nos hemos distanciado según las palabras de Artaud, además de sacarle al espectador de su posición de *voyeur* al que lo hemos condenado. Esta obra nos conduce mediante el campo político a abrir los ojos y entender que ya nos

encontramos muertos; es así que estamos obligados a luchar por la vida en el acto crudo en que la realidad nos alcanza; en este sentido no nos queda otra alternativa que caminar junto a su poética para podernos acercar al proceso de construcción del hecho teatral en sí.

Es la vida desde el acto de la crueldad cuando en realidad habla, encontrar una verdad que de pronto no transforma pero deja un tipo de remanente, llevándonos a un espacio-tiempo en donde la única alternativa es que *"Cerremos los ojos para ver"* (Didi-Huberman, 17). Solo así desde la pérdida de referentes es cuando podemos hacer el gesto de ver, al mismo tiempo que nos sentimos observados, ya que el objeto/obra escénica también nos

mira; es mirarnos desde la Desesperación. En definitiva, la obra incita al actor y al espectador a compartir en escena lo que no puede hacer en la vida cotidiana, a un devenir de emociones, siendo la acción compartida (psicofísica) su pilar fundamental.

En términos lacanianos tomamos como real aquello que no encuentra un significante; es su búsqueda, es el trayecto a recorrer lo que nos invita a ver, lo que le devuelve la luminosidad al lado oscuro de una sala de teatro, creando una sola política para los que estamos presentes. Ocasiona un momento anti-teatral, sin exceso de lo teatral, en donde se coloca en evidencia que tanto los personajes como el espectador están compuestos de la misma materia prima: ambos son de carne y hueso, embarcados en una misma proble-

mática: la del vacío que los separa, que los fractura y distancia; pero, al mismo tiempo, que los invita a acercarse. No es crear un simple hecho demagógico, tampoco es una explosión de la acción física que nos lleva al virtuosismo, es un sutil gemido de la nada, de su silencio, que nos enamora tan solo por su presencia.

La obra escénica es un cuerpo para ser tocado; al mismo tiempo incita a dejarse tocar, para chocarse en él, pero también para salir y entrar de su vacío. Este cuerpo constituido por el espectador/obra es el que se encuentra vacío por dentro, en donde el espectador "comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones" (Rancière, 18). Estas posiciones que se desvirtúan en su significación, hacen el ejercicio de entender que algo pasa a través del ojo del espectador y el objeto que encantadoramente devuelve la mirada. La visión se topa siempre con el ineluctable (necesario) volumen de los cuerpos vacíos, y, en este sentido, la puesta en escena se convierte en una puesta en abismo, que se ha instaurado desde la pérdida.

Si pensamos en *Un pueblo llamado Desesperación*, alcanzamos a hacer una analogía con el caso de *la Muerte de la madre* de Stephen Dedalus, citado por Didi-Huberman, quien expone la situación de que todo lo que hay que ver es mirado por la pérdida de su madre. Entendemos así que cuando "ver" es "sentir" que algo se nos escapa ineluctablemente, cuando vemos desde la pérdida de algo, de

quedarse en un lugar y espacio que no es el mío, lo que me mira en este pueblo nada tiene de evidente, es el destino de un cuerpo vaciado que es semejante al mío, vaciado de vida, pero lleno de melancolía y crueldad.

En un mundo en el cual más vale el carisma y el maquillaje de un estereotipo de ser humano posmoderno, antes de lo que hace o propone en su día a día, puede hacer el ejercicio de un desmontaje de lo real; al quitar ese padecimiento del espectador de pensar solo en imágenes cuando acude al teatro y su oscuridad. Es así como nos indica Rancière que "Incluso si el dramaturgo o el director de teatro no saben lo que quieren que haga el espectador, sí que saben al menos una cosa: saben que debe hacer algo, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad." (Rancière, 18); es a causa de esa inactividad que destruye las relaciones y alimenta esta puesta en abismo, que nos lleva a diluir los intercambios simbólicos, a desaparecer los equivalentes. La respuesta a este dilema planteado por Rancière en el "deber hacer algo" se encuentra en formar un sustantivo colectivo, sacando al espectador de la cotidianidad y la rutina en las que todos los días tiene que maquillarse socialmente. Es un vivir con la obra y su teatralidad en un sincero hecho escénico, a través del uso de la poética para entrar en la política y mirar a través de aquel que va a ser mirado (el personaje).

Esto nos propone dos posiciones de mirar a la poética teatral de la obra: el de la tautología/

significante y la creencia/significado; aquí "las palabras dicen poco al espíritu..." (Artaud, 98), debido a que este espíritu del que habla Artaud o del "animus" de Eugenio Barba van más allá de las palabras, pero son estas palabras cargadas de un significado las que le dan sentido, las que impregnan en la tautología de la obra o su significante una marca particular, una poética distinta. Es así que se instaura en el espectador todo un sentido desde la muerte física o, mejor dicho, desde la tautología, pero es la muerte simbólica la que nos interesa, la que nos lleva a acercarnos al vacío para llenarlo con nuestras creencias, volviendo al principio de Didi-Huberman en el que nos postula "Nada que ver, para creer en todo" (Didi-Huberman, 24); es mirar desde la ceguera posmoderna en la cual la multitud o estas "mayorías silenciosas" poseen todo y nada a la vez.

EQUIPO

Dirección: Andrés Vázquez
Dramaturgia: Isidro Luna
Actores/actrices: Francisco Aguirre, Patricia González, Priscila Jara, Diego Dután, Cristina Bustos.
Diseño de Sonido: José Urgilés
Banda Sonora: Carlos Hernández
Vídeo: Daniel López
Escenografía: Jorge Salinas, Juan Pañora
Iluminación: Juan Álvarez
Vestuario: Lorena Villacís
Maquillaje: Belén Pacheco
Directora del Proyecto DIUC: Fabiola Rodas

Bibliografía:

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Gallimard, 2001. Impreso.
- Barba, Eugenio. *La Canoa de Papel*. Buenos Aires: Catálogos, 2005. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2011. Impreso.
- Luna, Isidro. *Un Pueblo Llamado Desesperación*. Teatro Político, Cuenca: Objetos Singulares. 2014.
- Rancière, Jacques. *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Rojas, Carlos. *Estéticas Canibales*. Cuenca: Editores del Austro, 2011. Impreso.



Fotografía: Lolo Villacis



Fotografía: Lolo Villacís

LA SEÑORITA WANG SOY YO

Dentro del proyecto “Hacia una nueva estética desde América Latina: producción de diseño; obras artísticas visuales, musicales y de teatro y danza”, realicé una propuesta específica de investigación escénica, a partir de ejercicios de intertextualidad que nos acercan a la propuesta central del proyecto. Esta propuesta buscó generar un espacio de experimentación escénica y visual con los demás docentes investigadores de la carrera de Danza y Teatro, y en ella trabajamos a lo largo de dos semestres.

Para empezar, propuse la idea de que en la fragmentación es posible encontrar/descubrir/proponer unidades, relaciones diversas, múltiples lecturas y –finalmente– generar un sentido que se construya

en sí mismo, y que cree una entidad.

Bajo esta premisa, generé una metodología de trabajo para los miembros del equipo de investigadores de la Carrera de Artes Escénicas y de los alumnos invitados a participar, durante el segundo semestre de actividades.

En esta metodología se articularon, en primera instancia, varios ejercicios compositivos escénicos como un estímulo, una semilla o un gatillo para generar productos personales: partituras corporales, trayectos escénicos, relaciones entre intérpretes, etc., en cada uno de los investigadores; todos dirigidos a alimentar un común suelo/espacio/lugar escénico, desde y sobre el cual, construir una propuesta final.

En un segundo momento, propuse una metodología de estudio, investigación y creación sobre ejercicios de composición escénica, basados en la **hipertextualidad** –entendida, desde la propuesta teórica de Gerard Genette, entre otros, como un lugar de confrontación con un hipotexto, o producto existente previo, para estudiarlo, investigarlo y consumirlo, y desarrollando así un producto escénico nuevo. Esta acción trasladada y transformada –a partir de las experiencias previas de composición e interpretación– a la investigación y creación escénica.

Para tal efecto, se trabajó a partir de la obra cinematográfica del cineasta chino Wong Kar Wai, y parte de su obra, en específico las películas

"2046" e "In the mood for love".

Las referencias que se hicieron al [hipotexto](#) se evidenciaron en la construcción final de cada partitura corporal, espacio coreográfico o escena. En este sentido, la propuesta apuntó a crear desde la experiencia personal de cada investigador, desde su mirada cultural, sus intereses como artista, y desde su experiencia como creador. Se buscó evidenciar el lugar de enunciación de cada participante –con sus distintos niveles de experiencia y formación–, para entender cómo una individualidad/método específico de trabajo/estética personal puede conectarse con ese suelo común, espacio escénico, y ayudar a construir un discurso que, en su fragmentación, encuentre su unidad y evidencie los caminos de apropiación del "otro".

En este encuentro con el "otro" (el otro intérprete, el otro personaje, el otro yo en escena, el otro espacio que no es el mío) se reflexionó sobre cómo se adaptan, adoptan, transforman las improntas visuales y energéticas del (los) otro(s), y aparecen nuevas formas de entender el trayecto físico, emocional y espacial de cada uno de los participantes. Y cómo este cambio se traduce en la escena. Es decir, la creación de una [subpartitura](#) para cada cuerpo.

Este ejercicio composicional desembocó en una experiencia escénica que, construida a partir de todos los insumos levantados en el tiempo de investigación, improvisaciones, ensayos y montaje, concluyó la trilogía que he venido creando desde el año 2007 –*Hora Nona* (2007), *Entre ellas, el tiempo* (2013)–, con el estreno de *La señorita Wang soy yo* (2014).

De tal forma, *La señorita Wang soy yo* resultó una reapropiación de la estética, personajes y atmósferas de *2046*, que encontró su particular modo de auto-concebirse a costa del sinnúmero de lecturas de los elementos que se desmontaron desde la película, y que consiguieron reconstituirse en una obra de danza y teatro que, por sobre todo, levanta una atmósfera, un tiempo indefinido en el que los personajes transcurren de manera profundamente nostálgica.

En *La señorita Wang...*, las palabras y los movimientos se funden y se superponen, para tejer un entramado de relaciones y momentos que soportan el recorrido del personaje principal que –en resonancia con todos los demás bailarines– se erige como un fantasma nostálgico que condensa a todas las mujeres que habitan *2046*, y que sedujeron la corporalidad, el verbo y la emoción de la actriz protagonista, para construir esa Señorita Wang que vive y respira en Cuenca, en el 2014.

En palabras de Carlos Rojas:

La nostalgia que invade la obra –y que se hace más fuerte en los momentos de mayor apropiación de 2046 de Wong Kar Wai–, no proviene de esta película; aquí la nostalgia surge de la imposibilidad de decir, de contar, de narrar, de realizar los movimientos completos, sin interrupciones; su núcleo está en claudicación.

La señorita Wang claudica ante la vida, ante la existencia entera, resumida en esa confu-

sión central: ¿él habrá prometido volver o me habré imaginado que lo dijo? Es una indistinción que penetra en la trama de la obra, que no permite que se cuente la historia desde alguna verdad establecida. Los recuerdos son confusos, la memoria se deshace y queda esa nostalgia, no tanto de la promesa, sino de la certeza que nos permite distinguir entre lo que fue real y aquello que imaginamos.

El resto de personajes que acompañan a la Srta. Wang, la coreografía entera, se ven invadidos por esa recurrencia: sus movimientos regresan, sus desplazamientos se repiten, las secuencias evolucionan solo para volver al mismo sitio". (Rojas, párrs. 6, 7, 8)

La señorita Wang soy yo dialogó sistemáticamente con su [hipotexto](#), de manera que este universo visual, esta estética y emociones sirvieron para completar un dispositivo escénico que pervive por sí mismo, a pesar –y gracias precisamente– a este diálogo.

Coreografiar y dirigir es una labor que exige una atención multiplicada por los intérpretes, los elementos, las relaciones generadas, el ritmo propio y la voz que va adquiriendo la obra misma.

Entonces, hay que aguzar más los sentidos y permitir que el instinto y el "oficio" dialoguen directamente con la obra –alimentada profundamente por las subjetividades en construcción constante de los intérpretes– y ya no con los deseos e impulsos iniciales. Ese fue el reto –y el logro también– más grande en *La señorita Wang soy yo*.

Bibliografía

Rojas, Carlos. "Claudicar, un primer acercamiento a *La señorita Wang soy yo* de Ernesto Ortiz"; *Estéticas Canibales*, Web. 31 Jul. 2014. <<http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/danza>>



Fotografía: Lolo Villacis



Fotografía: Lolo Villacís

EL HOMBRE EXISTE MIENTRAS CREE EN EL FUTURO, PERO ¿Y LOS QUE CREEN EN EL PASADO?

Normalmente la sociedad nos envuelve en una odisea de benevolencias que nos regala el futuro, pero deja de lado lo vivido; este, por supuesto, es visto como una carga. Pero no nos damos cuenta de que todos los hechos tienen un ciclo desde la idea hasta el planteamiento de una hipótesis. En esta dirección el texto tiene su lógica.

Cuando nos propusimos participar en el proyecto "Hacia una nueva estética desde América Latina: producción de diseño; obras artísticas visuales, musicales y de teatro y danza" nos planteamos una serie de reflexiones sobre la iconografía precolombina y la posibilidad de entrecruzarse con el arte contemporáneo. La finalidad planteada era que cohabiten armoniosamente el pasado y el presente, sin caer en un discurso chauvinista folclórico.

A partir de indagar, leer y revisar la iconografía de objetos arqueológicos sobre las culturas Cañari, Jama Coaque, Manteña, Pasto, y Valdivia pudimos rescatar, al menos, cuatro aspectos que son afines entre estas culturas de diversos periodos, geografías y nivel de complejidad de las sociedades, estas son:

1. La habilidad y maestría en la elaboración de los utensilios, de diversos materiales: concha, cerámica, piedra y fibra.
2. Su capacidad de maravillarnos con sus narraciones inmersas en el objeto, en sus discursos narrativos.
3. Su visión del mundo natural y sobrenatural que cimientan una estética que a todos asombra, creando inmediatamente una reflexión filosófica.
4. Su capacidad narrativa de los sueños y la transmutación con fenómenos naturales.
5. Marcada carga erótica.

Bibliografía

Eco, Umberto. *La historia de la belleza*. Florencia: Debolsillo, 2014. Impreso.

Gombrich, E.H. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2013. Impreso.

Serafini, Luigi. *Codex Seraphinianus*. Nueva York: Riso, 2014. Impreso.

Estéticamente, podemos citar que la producción precolombina compartía algunos elementos comunes como: movimiento, simetría, ritmo interno, claro oscuro y el ahorro en el color.

Intentamos fusionar el pasado y presente en estas piezas que hoy presentamos; en total son 160 dibujos, 12 figuras 3D, 3 en cerámica y 3 en joyería.

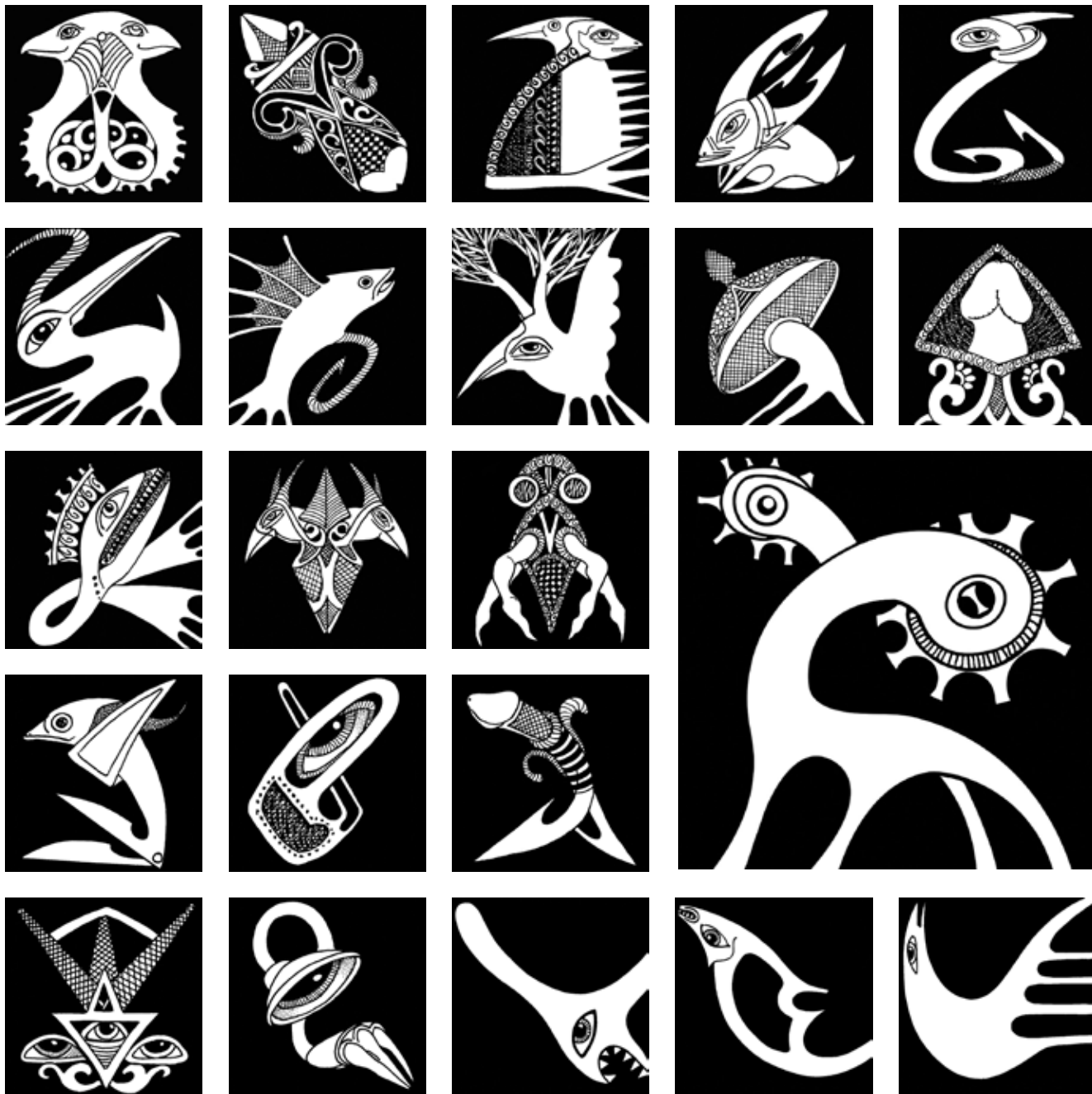
Los compañeros que colaboraron en esta parte del proyecto son René Martínez (en objetos 3D), Jorge Lituma (realizando el material de orfebrería) y Juan Pacheco (elaborando el material cerámico).

Resultó un trabajo motivador, interesante filosóficamente y, lo que es más, pudimos reconocer en estas culturas un mundo maravilloso, culturas que a fuerza del olvido se han aplanado hasta el punto de ser invisibles. Las obras fueron hechas con una tecnología de punta, un horno, impresiones 3D, y todas las máquinas propias de un taller de orfebrería de nuestro tiempo.

Pienso que en el futuro se puede trabajar en las transformaciones estéticas y tecnológicas, comparando los instrumentos utilizados en estas culturas con la tecnología actual.



Joya en filigrana de Jorge Lituma, basada en los dibujos de Julio Mosquera



Dibujos: Julio Mosquera



Modelado digital: René Martínez

UN ESPACIO PLANETARIO

La concepción del espacio ha sido definida por entornos dados por el hombre, su forma de vida y el efecto del tiempo, originando su existencia. Bajo esta perspectiva la cultura *kichwa amazónica* incluye elementos de su cosmología, determinados por su condición y ubicación en el planeta.

Esta investigación pretende identificar los elementos cosmológicos integradores de un espacio habitable, representados en formas que ejercen gran influencia en la cultura, armonía y respeto al entorno natural. Partiendo de estos elementos se obtiene un mestizaje de saberes aplicados, previa concepción de un nuevo espacio, que genera una nueva significación estética.

Un espacio es real cuando es construido y vivido, antes son solamente ideas que podrían ser o no ser; siendo la humanidad la que hace que estas ideas se conviertan en una realidad. El momento en que *dejemos de ser*, de integrar el ciclo vital del planeta, solo en ese momento será posible una reinención del espacio arquitectónico.

... la idea de surgimiento de la vida va ligada a una necesidad, a un requisito, lo cual implica la condición de que se cumpla con una función específica, pero no se enumeran rasgos ni características particulares. Las manifestaciones de la vida deben cumplir con la función de que alguien "sustente" a las divinidades. En otras palabras, esto quiere decir

que el cosmos necesita de una expresión de vida que la equilibre en su dinámica transformativa, expansiva y rizomada. Que le dé equilibrio en el sentido de que la retorne al punto de iniciación de nuevos ciclos de vida. Esta es la función, todo lo demás queda para ser determinado en etapas posteriores. (López, 175)

La materialización de una realidad genera una necesidad, confiriéndole un derecho al que el espacio planetario busca corresponder. Este hecho puede ser graficado al tomar una posición que genera una perspectiva de un cambio, que permite a un espacio "ser", tomar el derecho de posesión en el planeta; es aquí donde el hombre y su ubicación toman el control y se ejecuta una realidad.

De acuerdo a las teorías sobre la percepción del espacio, mencionamos a Vogt-Göknil, quien propone tres tipos de espacio: el espacio extenso, el espacio limitado y el espacio organizado (Norberg-Schulz: 14); así estos pueden comunicarse con los siguientes, respectivamente: la tierra o *allpa*, el lugar o *luyu* y ubicación y el hombre o *runa*.

La reciprocidad puede ser representada gráficamente por una espiral, en la que se incluye al hombre como generador del espacio, por lo que al desenvolverse en *Kay pacha* representa la conexión entre el mundo de arriba o *Awa pacha* y el mundo de abajo o *Uku pacha*. En *Kay pacha* el hombre materializa su espacio, en función de su conexión con el planeta, respetando la ley de la reciprocidad en el *ayni*, y el producto es la vivienda, también llamada *wasi*. La espiral es la forma en la que los cinco niveles del espacio temporal se relacionan. Además de la conexión existente entre el inicio del fin y sus elementos que, para el caso, son desde arriba: el sol, el rayo, la tierra, la selva y el fuego.

Schulz menciona cinco conceptos de espacio: el espacio abstracto, el espacio cognoscitivo, el espacio existencial, el espacio perceptivo y el espacio pragmático.

Sigfried Giedion integra la expresión espiritual entre la relación hombre y entorno, siendo su presencia la que marque una posición; puntualiza:

El proceso por el cual una imagen espacial puede ser transpuesta a la esfera emocional es expresado por el concepto espacial. Proporciona información acerca de la relación entre el hombre y lo que lo rodea. Es la expresión espiritual de la realidad que se halla frente a él. El mundo situado ante él es modificado por su presencia; él obliga a proyectar gráficamente su propia posición si desea relacionarse con él.

Según Piaget "El espacio es, por consiguiente, el producto de una interacción entre el organismo y el ambiente que lo rodea en que es imposible disociar la organización del universo percibido de la actividad misma". (Norberg-Schulz: 20)

Esta interacción con el entorno actual se pone de manifiesto al identificar elementos naturales con colores; así, para el caso del *inti* (sol), se asigna el color amarillo, ya que su luz al tocar el planeta se muestra en esta tonalidad. El agua con el color azul, que hace referencia al color del líquido vital cuando se encuentra en grandes cantidades. El verde para identificar la selva, pues la vegetación en nuestro planeta se representa, generalmente, por el color verde. Así mismo, el oro es representado por el color ocre y el fuego por el rojo.

A su vez, el espacio es definido tomando como referente la clasificación de los espacios de Schulz, que al relacionarse con los colores ge-

neran los siguientes resultados: al sol (espacio abstracto) como gobernante del mundo de afuera o *Awa Pacha*, se le relaciona con el color amarillo. El espacio cognoscitivo, el pensamiento (mundo físico) se cruza con el rayo y el agua como gobernantes del mundo de arriba o *Puyu Pacha*, y se les identifica con el color azul. El espacio existencial, la pertenencia social y cultural (ambiente) se cruza con el hombre y la selva como gobernantes del mundo de aquí o *Kay Pacha*, y toman el color verde. El espacio perceptivo, la orientación (identidad), se cruza con el oro y la tierra, gobernantes del mundo de abajo o *Uku Pacha*, tomando el color ocre. El espacio pragmático, integración (acción física) de donde sube la energía, se cruza con el fuego gobernante del centro de la tierra o *Nina Pacha*, identificándose con el color rojo.

El resultado es una gama de colores y formas que se unen para definir un espacio habitable, asociado a la visión cosmológica de la cultura *kichwa* amazónica, que se apoya en saberes ancestrales como fuente de información.

Bibliografía

Andy Alvarado, Pedro, et al. *Sabiduría de la Cultura Kichwa de la Amazonia Ecuatoriana: serie Sabiduría Amazónica* 1 ed., Vol. II. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2012. Impreso

Colapucha Andy, Claudio. *Los modelos de desarrollo: su repercusión en las prácticas culturales de construcción y del manejo del espacio en la cultura kichwa amazónica: un análisis comparativo del desarrollo lineal en relación con el sumak kawsay, serie Sabiduría Amazónica* 7 ed. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2012. Impreso

López, Carlos M. *Los popal wuj y sus epistemologías*. Quito: Abya-yala, 1999. Impreso

Madrid Tamayo, Andrea Cecilia. "Percepciones locales sobre los cambios culturales en las actividades de subsistencia: estudio de caso en la comunidad kichwa de Zancudo Cocho". Biblioteca Digital de Vanguardia para la Investigación en Ciencias Sociales REGIÓN ANDINA Y AMÉRICA LATINA. Flacso. Diciembre 2010. Web. 16 abril 2014 <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3375>.

Merlo de Cevallos, M. Pilar. *Cerámica quichua de la Amazonia*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1986. Impreso

Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. Impreso





ESPACIO PLANETARIO
Relacionador de elementos espaciales entre espacios.
(Pop up en cartón impreso)
Gina Lobato Cordero, agosto 2014
Fotografía: Gina Lobato

LA SEÑORITA WANG SOY YO

el uso de trayectos para la construcción del personaje

El cuerpo en el arte escénico

En el teatro o la danza, el intérprete es primeramente un artista del cuerpo. Es decir, el territorio donde se produce, define, crea es el cuerpo muscular, óseo, neuronal, fisiológico y mental. En el caso de la creación y entrenamiento del intérprete, ¿qué sucedería si el efecto que se busca es provocado no por contenidos previamente establecidos sino a partir de los elementos que envuelven la ejecución de los materiales de actuación? Es decir, donde las acciones no están cargadas de determinada historia (estructura lógico-temporal cuyos elementos desenvuelven una intriga) sino que se aprehenden en cada instante por el aquí y el ahora,

desplazando su construcción hacia la exploración de procesos perceptivos, sensoriales y dirigiendo su atención hacia las tensiones, direcciones, concatenaciones que configuran trayectos en el espacio. Trayectos donde el intérprete articula los materiales constitutivos a su cuerpo-mente que se presentifica en el acto. Trayectos como modo, manera y forma de aprehender la escena. Trayectos que llevan a la acción del intérprete del *qué* al *cómo*.

¿Cómo transitar en el espacio?

Toda técnica interpretativa parte de una visión sobre la relación entre el cuerpo y la mente del ser humano que se coloca en escena.

En el siglo XX, la técnica del intérprete escénico fue un campo que se amplió debido a toda la investigación de las ciencias sobre el funcionamiento biomecánico, estudios en el área de la psicología, física, cinestesia y neuroplasticidad.

Los saberes que alimentaron las técnicas generaron una óptica diferenciada del hecho escénico. La búsqueda por la unicidad de desempeño del intérprete dependió de la visión sobre la relación del cuerpo y la mente. Y, en su mayoría, la postura dualista demarcaba tanto el cuerpo y la mente como el adentro y el afuera. Ahora, si pensamos, junto a Rossi Braidotti que, en la actualidad:

El cuerpo continúa siendo un haz de contradicciones: es una entidad biológica, un banco de datos genéticos y, a la vez, también continúa siendo una entidad biosocial, es decir, un fragmento de memorias codificadas, personalizadas. En este sentido, es parte animal y parte máquina, pero la oposición dualista entre ambas, que nuestra cultura ha asumido desde el siglo XVIII como modelo dominante, es hoy inadecuada. (37)

Necesitamos encontrar una manera diferenciada de aproximarnos al cuerpo en escena. En este sentido, los estudios de la neurociencia nos muestran que estamos delante de un ser humano que es modificado constantemente por las informaciones internas y del contexto, instante tras instante. En su libro *El error de Descartes*, el neurocientista Antonio R. Damasio debate los conceptos dualistas de la relación del cuerpo y la mente al presentar al cuerpo como referencia fundamental para la mente y debatir las ideas del cuerpo como un contenedor cerrado que apenas guarda a la mente.

Como artistas escénicos podemos acercarnos a esta relación del cuerpo/mente a partir de las informaciones sensoriales y sensibles para desencadenar procesos internos. Nuestra modificación es inevitable delante de nuestra relación con el espacio. ¿Cómo esta modificación puede afectar la forma de estar en escena?

Si la neurociencia nos ayuda a entender que la oposición cuerpo/mente ya no es más adecuada, la filosofía nos abre un campo para pensarnos como sujetos encarnados. En nuestro funcionamiento profundo no existe un yo consciente o inconsciente que determina nuestro accionar en la realidad. Funcionamos a manera de capas temporales por donde transitamos corporeizándonos, no como una esencia individualizada sino como una entidad que dura. En palabras de Rossi Braidotti:

De hecho, la ciencia y la tecnología contemporáneas se han adentrado con precisión en las capas más profundas del organismo vivo y de las estructuras del yo disolviendo las fronteras que habían sido establecidas por siglos de pensamiento humanista. [...] Así pues, el sujeto encarnado es un proceso de intersección de fuerzas (afectos) y variables espacio-temporales (conexiones). (37)

Los trayectos

El trayecto es una línea trazada en el espacio y más. El trayecto apunta hacia una dirección y al hacerlo, evidencia las otras orientaciones posibles. El trayecto atraviesa la escena, la divide, la reorganiza. El trayecto es espacio. En el trayecto establecemos duraciones e intervalos de movimiento. El trayecto es tiempo. El trayecto nos transforma en seres en tránsito. En este acto relacional, los intérpretes nos actualizamos en el espacio y el tiempo. Y a cada repetición nos actualizamos otra vez y otra vez y otra vez.

En el trayecto, la atención no está fija o focalizada en un objetivo, lugar o finalidad predeterminada. Existen ejes que se transforman en pivotes donde pensamiento, sensación y desplazamiento realizan un movimiento pendular para volver a estar en el tránsito. En este sentido, estar en tránsito significa una forma de ser que se acerca al devenir deleuziano. Según Patricia Leonardelli¹, el sujeto en devenir se define

...como movimiento, devenir, flujo de vivencia, retención y traspasamiento de lo retenido en la simultánea multiplicidad de operaciones de las cuales participa, y a las que organiza y actualiza para construirse (88).

A manera de ejemplo, mencionaremos el trayecto generado a partir de la imagen de un túnel. Para atravesarlo era necesario doblarse, sesgarse y deslizarse. Estos verbos se convirtieron en los primeros ejes.

Un eje es un elemento del universo expresivo que cada instante escénico conlleva. Si pensamos en un ser en escena desde cuatro estructuras: movimiento, pensamiento, emoción y sensación, podemos mirar a los ejes como estructuras o capas por donde la atención/percepción del intérprete traspasa. Uno contamina al otro y al otro, y la atención/percepción viaja permanentemente produciendo una transformación constante. Son coordenadas por donde sucede el instante. Los trayectos son contruidos a partir de ejes que nos permiten transitar en el aquí y ahora.

1. Doctora en Artes Escénica por la Universidad de São Paulo - Brasil. Actualmente realiza su segundo Pos-doctorado en el Instituto de Artes de la Escena en la Universidad de Campinas sobre cuerpo, memoria y lenguaje, titulado 'Fronteras del Lenguaje'.

La construcción de ejes se realiza en la praxis a partir de la repetición. Una repetición como un acto de recordación desde una visión deleuziana donde la información del intérprete no solo está en la psique sino en el cuerpo. De esta forma, "...el tiempo lineal y las genealogías se entrecruzan en un presente continuo bergsonian que es un espacio de creación activa" (Leonardelli 229).

De los verbos iniciales *doblarse*, *sesgarse* y *deslizarse* devienen otras acepciones: enraizar / despedida / agua / susurrar. Ya no se trata solamente de verbos sino sustantivos, adjetivos, etc., que surgen en la praxis y constituyen una arborescencia deleuziana. Es decir, una forma de articulación del pensamiento rizomático que se estructura en el plano de las multiplicidades, líneas de fuga e intensidades.

Cada vez que se atraviesa el túnel, los ejes funcionan a manera de recordación, es decir, "*la recreación de lo vivido en el presente por las condiciones del presente*" (Leonardelli 123). De esta forma, el túnel se recreó en todos los lugares donde la obra "*La Srta. Wang soy yo*" se presentó: en la sala de ensayo en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en la Casa de los Arcos de la misma ciudad y en el Centro Cultural Metropolitano de Quito. Y cuando la recreación está facturada por las condiciones del presente, el transitar no implica imaginar al túnel sino *doblarse/sesgarse/deslizarse/enraizar/despedita/agua/susurrar* en las condiciones que cada

lugar presenta y actualizarse con las informaciones que atraviesan cada instante.

De esta forma, se generan estructuras o capas de sentido. Es ahí donde habita el personaje. Durante la creación, este se devela a un ritmo desconocido que apenas pide de nuestra mirada sin urgencias. Al personaje no lo buscamos en una historia ni una organización lógico-temporal ni en el desenvolvimiento de una intriga. Como si necesitara el inseguro, angustioso y frustrante oscuro para venir a ser, se devela. La creación nace de la imperfección, de la huella en donde no reconocemos autor, de la intuición de un gesto ya sucedido, de la sombra. Parece entonces, que se construye, que surge de nuestra atención/percepción que no es focalizada sino, al contrario, periférica. Una atención que evidencia las cualidades ligadas a las manifestaciones de la presencia, es decir, al cuerpo y sus cualidades expresivas. Una atención que lleva a la globalidad de los procesos perceptivos hacia un primer plano. Y, de alguna manera, nos permite acercarnos a una autorreferencialidad, a procesos subjetivos que serán evocados generando un grado más perceptible de creación autoral.

Bibliografía

Braidotti, Rossi. *Transposiciones: sobre la ética nómada*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2009. Impreso.

Damasio, Antonio. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Impreso.

Leonardelli, Patricia. *A memória como recriação do vivido*. Tesis. Universidad de São Paulo: 2008. Digital.

Rojas, Carlos. *Hacia una nueva estética desde América Latina*. Volumen 1, Universidad de Cuenca: Mimeo, 2014. Impreso.



Fotografía: Augusta Angamarca

UN ESTUDIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

El proyecto tomó las estéticas canibales como eje de referencia. En base a ellas se definió iniciar la investigación en el Oriente ecuatoriano, en la cultura kichwa. En el campo musical se definió enfocar la investigación con miras a la producción en música contemporánea. Para lo cual en el presente informe se resume la investigación bibliográfica de la música contemporánea a nivel internacional, en América Latina y en Ecuador. Para, finalmente, delimitar el esquema de la composición de una obra de música contemporánea que responda a la investigación de una faceta del mundo sonoro del Oriente ecuatoriano.

Música contemporánea

El siglo XX se despliega con cambios sociales, económicos, culturales y artísticos desconcertantes para la época y comprensibles para el futuro. Desde el presente se puede observar el inicio a un mundo vertiginoso, cuyas características en el arte se verán reflejadas en el nacimiento de las vanguardias, cuyas marcas serán el antagonismo, el nihilismo, el eclecticismo, frente a una sociedad exageradamente formal.

Claude Debussy y Maurice Ravel, compositores identificados como impresionistas, cultivarán un estilo capaz de manifestar sensaciones y crear imágenes desde una mú-

sica inquietante, que se apartará de las normas tonales vigentes.

La música occidental tonal con sus escalas de siete sonidos resultará insuficiente para las nuevas generaciones de compositores.

Causarán revuelo obras como *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky y *Pierrot Lunaire* de Arnold Schonberg; la primera, asociada al ballet, presenta desarrollos rítmicos originales, y la segunda inicia el serialismo, el atonalismo y el dodecafonismo. La escala de doce sonidos y la tonalidad dejaban de ser las reglas que encerraban al compositor. Las propuestas ampliaban los sonidos que, si bien se organizaban en series, abrían posibilidades de nuevas libertades rítmicas y sonoras.

Oliver Messiaen añadirá las series rítmicas para completar estas nuevas formas de creación musical. Sus alumnos Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen irán mucho más lejos, con materiales musicales que responden a las nuevas tecnologías y que desembocarán en la música electroacústica.

A partir de la segunda mitad del siglo XX se unirán a la vanguardia musical compositores del mundo entero como: György Ligeti, Hans Werner, Luciano Berio, Luigi Nono, Iannis Xenakis, Toru Takemitsu, Krzysztof Penderecki, entre otros.

¿En este contexto musical cabe preguntarse sobre el desarrollo de la música contemporánea en Latinoamérica? Quizá, por primera vez, se podría afirmar que no hay una simple imitación sino que también por estas tierras la música toma personalidad con Alberto Ginastera, Astor Piazzolla en Argentina; Heitor Villalobos, en Brasil; Luis Humberto Salgado, en Ecuador; Carlos Chávez, Silvestre Revueltas en México; Ernesto Lecuona, Leo Brower en Cuba.

Actualmente, nuestro país cuenta con compositores de música contemporánea de reconocimiento internacional como: Mesias Maiguashca, Arturo Rodas, Juan Campoverde, Milton Estévez, Diego Luzuriaga –entre otros creadores– que han podido salir de los esquemas tradicionales de la música, constituyendo una generación ya reconocida a nivel nacional e internacional.

Helmut Lachenmann, compositor alemán, señala que la música ha logrado salir de los esquemas tradicionales que la encerraban y el acto de componer significa ser un buscador de nuevos “medios”; es decir, de experimentar nuevas sonoridades. El músico contemporáneo no puede quedar encasillado en un solo sistema musical.

Dentro del proyecto de investigación de la Facultad de Artes se ve la necesidad de orientar el estudio musical al mundo sonoro amazónico, donde se espera que los creadores encuentren “medios” de composición.

En este contexto, es pertinente mencionar a Luis H. Salgado, como uno de los primeros compositores del país en tratar la música ecuatoriana con las nuevas propuestas musicales del siglo XX que dominaban Europa. De manera especial se puede observar en su ópera *Cumandá* (1944) el desarrollo primero del dodecafonismo aplicado a los ritmos ecuatorianos. Las partituras de esta obra fueron levantadas por estudiantes de la escuela de Música de la Facultad de Artes bajo la dirección de Javier Andrade. Luego en noviembre del 2008² fueron presentadas en el Teatro de la Universidad Politécnica Salesiana.

La cultura de los pueblos indígenas, que, como lo menciona Néstor García Canclini, ha terminado convirtiéndose en artesanías que buscan ser comercializadas y, por tanto, invisibilizadas a las nuevas generaciones, requiere de una inves-

tigación organizada, sistemática y científica.

Composición de una obra

En marzo de 2014 se incorpora al proyecto el compositor Diego Uyana, quien tuvo la responsabilidad de la composición de la obra.

Se investiga sobre los elementos que caracterizarán a la composición musical, bajo las preguntas ¿en qué consiste la estética canibal?, ¿por qué la importancia de la Amazonía?

Se toman como referencias para la creación musical las *Bachianas Brasileiras*, obras del compositor brasileño Heitor Villalobos, y elementos del paisaje sonoro del pueblo kichwa amazónico, lugar del cual se tomará de forma directa elementos para la creación musical.

Proceso compositivo

El boceto del plan compositivo consta de:

1. Elección del formato instrumental: violín solo y orquesta sinfónica.

2. La distribución de la orquesta responderá a la cosmovisión indígena –Abya-Yala– en la cual están presentes los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua. De manera que la orquesta rodea al público distribuida en cuatro direcciones; cada una encierra en sí simbólicamente los cuatro elementos.

Bibliografía:

EV. «El compositor Arturo Rodas visitó El Apuntador.» *El Apuntador* No. 33, 2013. Impreso.

Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música, 2006. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.

Lachenmann, Helmut. “De la composición.”, 1986. Impreso.

Maiguashca, Mesias. *Web*: 18-Febrero-2014. <<http://www.maiguashca.de/index.php/es/>>.

Ortiz, Leonelson. “Análisis de Amerindia.” *Opus*, 1988. Impreso.

Rodas, Arturo. *Con Música*. *Web*: 14-Febrero-2014. <http://www.ecuador-comunica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=197&Itemid=810>.

RP. “Luis Humberto Salgado.” *El Apuntador*, El espacio de las artes escénica del Ecuador, 2008. Impreso.

2. <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-n37/concierto/luis-humberto-salgado-rp/> Grandes compositores de la ópera. 5-12-2013. 17h03. Crónica del espectáculo lírico realizado sobre las obras *Ensueños de Amor* y *Cumandá* de Luis Humberto Salgado, presentado en Cuenca en noviembre del 2008.

3. Transcripción ritmo-melódica, aproximada al sistema occidental, de un canto ritual (*nampet*) de limpia o purificación. Se trata de un canto que nos enseñó el guía llamado Mauricio Aguinda, quien comenta que se trata de un canto que aprendió de niño en un ritual de limpieza por un shamán de su comunidad.

4. El compositor entra en un proceso deconstructivo del canto, utilizando los sonidos que forman una aparente pentafonía. Se iniciará con la deconstrucción del canto o partes del mismo que, luego, al final de la obra, serán presentadas en su totalidad.

5. Se usará una inflexión del canto como un elemento importante de la composición.

6. La obra tendrá un solo movimiento, con una duración aproximada de 8 a 12 minutos.

Conclusiones

Significa un nuevo reto reflexionar la música contemporánea clásica desde la estética canibal. El rompimiento de la forma y del canon presente en la música tonal ha generado nuevas estéticas sonoras y sobre todo ha permitido el abordaje de la música contemporánea con significados diferentes y nuevos conceptos del tiempo y el ritmo en la música. Melodías creadas a partir de la tímbrica tomada de los paisajes sonoros contemporáneos, la aplicación en la música de nuevos experimentos

desde el campo de la física del sonido, crean texturas con sensibilidades y significados que rompen las reglas del pasado.

En estos juegos creativos originados en occidente, el grupo de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, también ha querido experimentar e incorporar en los procesos compositivos las sonoridades propias de la cosmovisión del pueblo kichwa. Con este objetivo se viajó al Oriente ecuatoriano, para explorar la naturaleza sonora del lugar, recolectar materiales propios y, mediante un ritual de apropiación de formas musicales contemporáneas, plantearse procesos compositivos que rompan el canon y sirvan de propuesta para la creación musical en base a sensibilidades propias de nuestras culturas aún inexploradas. Luego de la investigación musicológica, el producto final ha sido una composición de música contemporánea con materiales propios a cargo del compositor Diego Uyana.

The image shows a musical score for a piece titled 'Ejemplo musical 1. Inicio de la obra con el tema principal.' The score is written for a large ensemble, including strings (Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, Contrabajos), woodwinds (Flautas, Clarinetes, Saxofones, Trompas, Trombones), brass (Trompas, Trombones), and percussion (Percusión). The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of 'Largo 4 = 60'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'f', and 'ff'. The score is divided into two systems, 'MUSICA I' and 'MUSICA II', with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Ejemplo musical 1. Inicio de la obra con el tema principal.
Fuente: Partitura. Diego Uyana G., 2014

The image is a hand-drawn sketch of an orchestra layout. It shows a top-down view of the seating arrangement for various instruments. The instruments are labeled in Spanish: 'Violín I', 'Violín II', 'Viola', 'Violonchelo', 'Contrabajo', 'Flauta', 'Clarineto', 'Saxofón', 'Trompa', 'Trombon', 'Percusión', and 'Corno'. The sketch is drawn on a grid of musical staves and includes various annotations and markings, such as '10 viol', '12 viol', 'fuego', and 'cave'. The layout is complex and non-traditional, reflecting the 'cosmovisión indígena Abya Yala' mentioned in the caption.

Gráfico 1. Primer boceto de la disposición de la orquesta según la cosmovisión indígena Abya Yala
Fuente: Diego Uyana G., 2014

♩. = 150-155
 Silbido

Ramas - Surupanga

The image displays a musical score for a shamanic chant. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of ♩. = 150-155. The title 'Silbido' is written above the staff. The notation includes various note values, rests, and a fermata. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat, titled 'Ramas - Surupanga'. It features a series of rhythmic patterns represented by vertical stems with flags. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, continuing the rhythmic patterns of the middle staff.

*Ejemplo musical 2. Canto shamánico de limpieza de la comunidad kichwa amazónica
 Fuente: Canto de Mauricio Aguinda. Transcripción: Partitura. Diego Uyana G., Junio, 2014*

AVLES 1 PARA VIOLÍN SOLISTA Y ORQUESTA

El proyecto de investigación propuesto establece como una de las premisas principales el producir obras con una nueva estética, que no deseche sino que incorpore lo mejor de los aportes occidentales así como los saberes ancestrales pan-amazónicos.

El 26 de junio de 2014 se realizó un trabajo de campo en una comunidad kichwa amazónica en la provincia del Napo, específicamente en las orillas del río Napo (Puerto Ahuano). Durante algunas de las expediciones realizadas se determinaron varios aspectos que podrían ser aplicados a tratamientos musicales posteriores; estos resultaron de la interacción con la naturaleza, rituales de curación, convivencia con la comuni-

dad, etc. Al mismo tiempo, se investigó sobre elementos que caracterizarán a la composición musical bajo la pregunta: ¿en qué consiste la estética canibal?, ¿cuál es el vínculo de la música con la estética canibal?

AVLES 1 reúne cuatro factores que, en conjunto, crean cohesión y separación en las distintas partes del discurso musical, logrando así una reflexión estética, técnica y una conceptualización que ayuda a entender el pensamiento de las culturas pan-amazónicas. Algunas premisas que intervienen en la creación de la obra son:

1. Selección de un motivo melódico-rítmico de carácter ritual de la cultura kichwa amazónica. La transcripción es una aproximación

escrita en partitura que se transmitió de forma oral-ritual a Mauricio Aguinda (guía del lugar de investigación), por parte de un shamán de su comunidad. En el diálogo establecido indica:

Es un canto de un finado... cuando era pequeño mis padres me hacían la limpieza³; entonces yo me sentaba conjunto con el shamán; el shamán hacía el sonido... (sonido de hojas – Surupanga); entonces yo escuchaba el silbido del shamán, el canto que hacía el shamán, entonces eso me quedó grabado...no olvido el silbido del shamán, siempre estoy con el silbido de él...⁴

2. La elección y posicionamiento de los grupos orquestales

³ Ritual de purificación utilizado para curar el susto, miedo o pavor, además de otros males.

⁴ Aguinda, Mauricio. Entrevista personal, 27 Junio, 2014.

(cuerdas, vientos madera, vientos metal y percusión), el solista y el público, que utiliza elementos de la cosmogonía Abya-yala (aire-tierra-fuego y agua); así como la utilización de lenguajes compositivos de influencia occidental. La obra utiliza, principalmente, elementos que resultan de la deconstrucción del canto ritual. Es decir: configuración interválica y rítmica, inflexiones tímbricas, uso de articulaciones en las alturas presentadas y objetos naturales utilizados como instrumentos musicales (hojas).

Conclusión

Existe una correlación entre la parte arquitectónica (estructura) y el diseño (concepción micro y macro de elementos–narrativa visual) que pueden ser aprovechadas en la consecución de la obra musical comisionada por parte del proyecto.

El estudio *in situ* me permitió grabar el paisaje sonoro del lugar, del que extraje elementos para la creación de la obra (bocetos gráficos).

Así mismo, los diferentes elementos y fuentes utilizados se correlacionan para evidenciar que no existe separación de lo uno con lo otro; es más bien una conexión entre lo comunitario y lo individual.

Bibliografía

Belinche, D., & Larregle, M. E. *Apuntes sobre apreciación musical*. La Plata: Universidad de la Plata. 2006. Impreso.

Franco, J. C. *Sonidos milenarios*. Quito. 2005. Impreso.

Julián, P. *Análisis electroacústico de instrumentos musicales de tradición oral en el Ecuador*. Quito: Fondo Editorial CSNM. 2006. Impreso.

Maiguashca, M. *La obra de Mesías Maiguashca*. Opus (32), 1989: 45-56. Impreso.

Stefan, K. *Materials and Techniques of twentieth-Century Music*. New York: Prentice Hall. 2006. Impreso.



Imagen 1. Transcripción aproximada de canto ritual de limpieza de la comunidad kichwa amazónica
 Fuente: Mauricio Aguinda – Guía Kichwa del Napo. Transcripción: Diego Uyana G., Junio, 2014

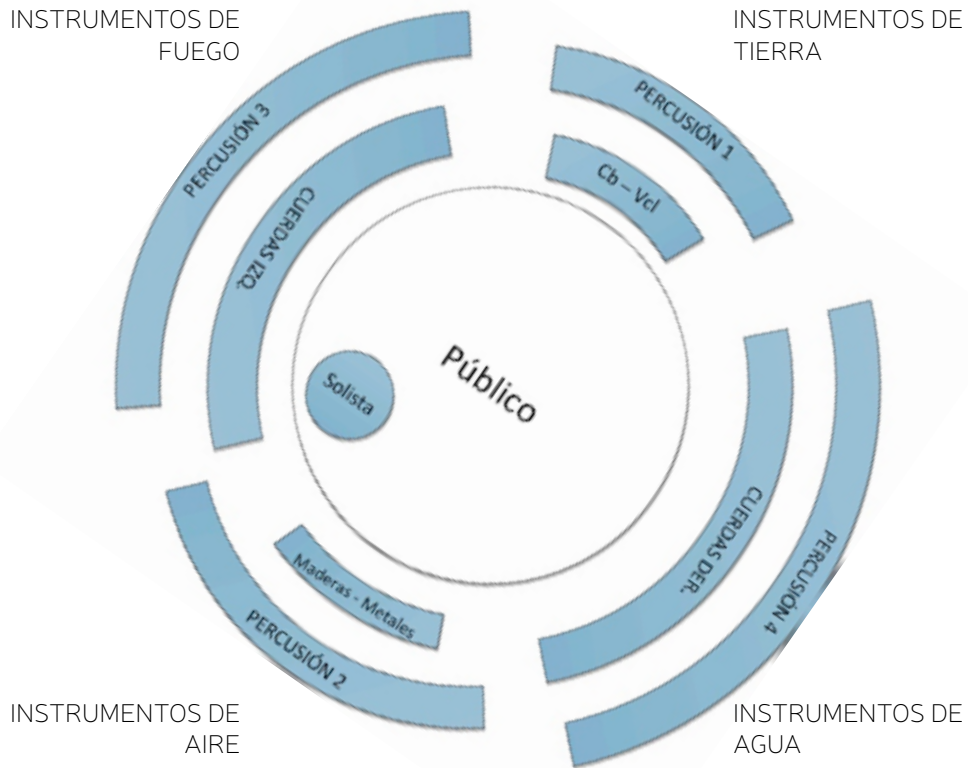


Imagen 2. Disposición de la Orquesta Sinfónica, solista y público en Avles (2014)
 Fuente: Score de Avles (2014), p. 3. Diego Uyana G.

Pentafonia original

The image displays a musical score for 'Pentafonia original'. On the left, five vocal staves are shown, each with a specific melodic line and a corresponding rhythmic pattern: 2M - 3M - 5j - 6M, 2M - 4j - 5j - 7m, 3m - 4j - 6m - 7m, 2M - 4j - 5j - 6M, and 3m - 4j - 5j - 7m. On the right, a 16-measure rhythmic pattern is shown across six staves, with measures numbered 1 through 16. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a flat symbol.

Imagen 3. Organización de pentafonia y resultantes armónicos superiores de pentafonia y resultantes armónicos superiores de notas de canto ritual kichwa amazónico utilizado en Avles
Fuente: Diego Uyana G., 2014

Largo ♩ = 40

The image shows a musical score for 'Solo Violin' and 'VIOLINI' parts. The 'Solo Violin' part is marked 'Largo' with a tempo of ♩ = 40. The 'VIOLINI' part consists of 10 staves, numbered 1 through 10. Each staff has a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) and a 'con legno trasto' instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks like 'pizz.' (pizzicato) and 'leg. battuto' (leggero battuto).

Imagen 4. Score – Avles compás 1 a 3. Violín 1
Fuente: Score Avles, p. 4, 2014

LA ESTATUILLA CÍBORG ANCESTRAL

La obra que se presenta es un trabajo que plantea una estética particular: un híbrido entre un pretérito sub-perfecto y un cuasi-futuro. Un elemento que mira la realidad desde dos ópticas opuestas.

Por un lado, desde el pasado ancestral, cimentando la personalidad desde las raíces subjetivas de nuestra conciencia, dirigiéndola hacia el futuro posible, abstracto, difuminado, extorsionado y revolucionado, podría decirse que es una visión *patafísica* donde la escultura se encuentra alrededor de lo que está después.

Por otro, una mirada inversa, sin ciclo temporal, una protohistoria que se repite, que se recrea en sí misma desde los esquemas negativos por la ciencia, por la política, por

los intereses económicos, por los poderosos, una mirada que denuncia lo que el ser arrastra en su subconsciente histórico y lo devuelve en sentido real, tan real que a simple vista parece futuro, parece irreal, pero no es más que el ciclo eterno, el *ouruboro* que gira sobre sí mismo, se devora y se regurgita interminablemente en un esfuerzo inútil de cambio, porque el "soy" se reinterpreta invariablemente.

En el aspecto formal, la figura tiene una estética lograda. Resalta el gesto de la talla con efectos redondeados y curvos que la hacen atrayente y humanamente cercana. Los tonos grises y cobalto apoyan la idea espacial y metálica de su parte cibernética. El rostro encubierto es la única zona de representación hu-

mana; el resto representa una forma humanoide encubierta de metal. Las formas desproporcionadas dan un tono irónico y crítico de la representación. Sobresale la elegancia de las líneas onduladas y suaves que armonizan con la corpulencia y las partes resaltables de virilidad y fuerza.

En una interpretación abstracta, la obra representa a unos guardianes o guerreros futuribles, que recuerdan las formas de ancestrales nativos representados en nuestro mundo indígena y protohistórico y, por otro lado, nos permite imaginar las formas aguerridas de nuestro imaginario ultraterreno. *"Entre el tiempo cronológico y el final de los tiempos, hay otro tiempo, que corta una linealidad del transcurrir. Es una temporalidad especial, que viene cargada de implicaciones"*. (Rojas, 33)

Es decir, el cuerpo creado tiene su propio crono expresado, evidenciando su política y su estética amalgamadas en un no-tiempo, en una realidad fuera de la visión urbana, propia y subjetiva, pero que denota sus implicaciones temporales. "El tiempo no se deriva de «experiencia alguna» pero sirve de base necesaria a todas las intuiciones" (Rojas, 15).

Por consiguiente, en el arte la relatividad es el tiempo, porque sirve y da apoyo al argumento, pero no lo sustenta ni lo crea.

La estética toma las conexiones ancestrales y esotéricas de la cultura Chorrera, su cosmología figurativa, sus rasgos hermenéuticos. Estos elementos subjetivos de la estética quedan sumidos en una raíz profunda, guardados y transformados en el subconsciente, para ser luego rescatados y creados de nuevo. Como una nueva interpretación de lo que fue y ahora es, pero sin que haya una cadena de sucesos entre lo que fue asumido, y lo que fue creado. No hay sentido, no hay una cadena evolutiva como requiere el paradigma occidental. Por tanto, la figura es creada como unidad autónoma, autosuficiente, donde le rigen sus propias reglas, y funciona paralelamente a otras composiciones, pero sin fundirse en ellas, siendo plenamente independiente.

Aunque tiene la composición proto-humana, también es proto-máquina, dado que los elementos que se desenvuelven en ella no trabajan en una interpretación única.

Recuerda las misteriosas esculturas japonesas Dogu, descubiertas por A.P. Dazantzev, realizadas por un pueblo neolítico siete mil años antes de la Era Cristiana. "*Se trata de antiguas estatuas japonesas, en bronce, que parecen llevar trajes espaciales*" (Martínez 1). Tal vez, las raíces del inconsciente colectivo navegaron por algunos estratos del lodo más antiguo, y tomaron ciertas pinceladas de esa cultura que imaginaba a los dioses bajando desde los cielos en forma de astronautas ciborg, o que también se deslizó por la Cueva de los Tayos y rescató de la ciudad sumergida las esencias de nuestro pasado perdido, y al mostrarlo, irónicamente creemos que es el futuro, cuando no es más que nuestro presente esculpido con pretéritas implicaciones. "*Los dioses del pasado difuso han dejado incontables huellas que podemos leer y descifrar*" (Von Daniken 4). ¿Dónde está la realidad entonces? La imagen "*ciborg ancestral*", ¿es una creación actual, es un residuo de la memoria cósmica amazónica, o es un deseo del mañana preñado de la visión de unos dioses que bajaron de las estrellas?

"*Si bien las conexiones parciales del orden imaginario entran a formar parte de algún «todo», este siempre es provisional e incompleto*" (Rojas Reyes, Teatro Canibal 1). El núcleo imaginativo está formado por numerosas interfaces/tropos que son imágenes de imágenes, haciendo imposible una interpretación precisa y completa. Un caso paradigmático semejante, lo podemos encontrar en la obra de Nadin Ospina, en cuyas obras se combinan

la imágenes de los iconos de la publicidad más capitalista y del entretenimiento con las figuras prehispánicas tradicionales. Esta interpretación de Nadin consume la influencia importada e impuesta, por los iconos culturales occidentales y lo transforma en nuevos cuerpos regenerados, desplazando a un nuevo espacio las imágenes canibalizadas.

En el "*arte rompedor*" de Jeff Koons, el creador se adueña de elementos de la cotidianidad para justificar su puesta en escena de piezas de gran tamaño, distorsionando su realidad tangible y llevándola a una nueva concepción crítica de los elementos. De la misma forma, el "*ciborg ancestral*" rompe las líneas suaves y tangibles de la realidad y las transporta a su propia crítica.

En la deconstrucción histórica de Eduardo Villacís, el artista recrea una realidad invertida, donde la Europa descubridora es descubierta: "*la gran cantidad de pelo facial de los hombres nativos fascinó al público azteca. Se decía que muchos de los grupos como los españoles eran tan hirsutos que incluso tenían lenguas velludas*" (Villacís 41). "*La verdadera historicidad de los objetos históricos yace en su irrealis*" (Friesse 161). Toda posibilidad se hace real e histórica y da el contexto, no el que su interpretación requiere, sino muy al contrario, el que el requerimiento solicita de su interpretación. Villacís muestra cómo reconstruye un concepto, el de la conquista, y acumula en ella elementos metafóricos, mostrando que lo claro y real-tangible, no lo es

tanto, puesto que los útiles de la conciencia en que se vertebraba la historia son relativos, fortuitos y paradójicos; sometidos a las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia. La realidad es interpretada por sus mismos actores pero dándole otra cabida en el tiempo. De la misma manera, Ciborg Ancestral no tiene principio ni fin, sino la realidad estética del no-tiempo, su propio universo. Su estética metamórfica deconstruye la interpretación del pasado y del futuro, formando una nueva realidad en el presente. *"Así que el tiempo y la historia están constituidos tanto por lo efectivamente sucedido y lo no sucedido"* (Rojas Reyes 19).

Derrida afirma que el arte requiere *"una base sin fondo, una arquitectura a la vez deconstructiva y afirmativa"* (Brunette y Wills 1). Las obras de arte apuntan a un lugar afirmativo, que no es nombrado ni se puede nombrar. Derrida afirma que la deconstrucción es la condición de la construcción de ese lugar afirmativo, que persigue el arte y que se inventa en las obras. Para crear algo, para llegar a un *constructum* es necesario que los cimientos se cuestionen. Si, por el contrario, estos están absolutamente claros y seguros, ahí no hay construcción ni invención posible. Ciborg Ancestral, tiene ese estado afirmativo donde no hay una razón temporal y a la vez tiene una reinterpretación de varios estados, entre ellos el pasado, sin que este pueda hacerlo suyo, dado que hay otros elementos que también buscan razón.

Bibliografía

Brunette, Peter y David Wills. Las artes espaciales. "Una entrevista con Jacques Derrida (2)". 28 de abril de 1990. Web. 10 de febrero 2015 <<http://www.accpa.org/numero2/derrida2.htm>>

Friese, Heidrun. *The moment, time and rupture in modern thought*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001. Impreso

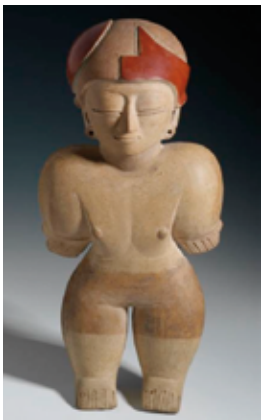
Martínez, Ivan. Gran Misterio.org, 23 de abril de 2013. Web 27 de febrero 2015 <<http://granmisterio.org/2013/04/23/las-esculturas-dogu-antiguos-astronautas-japoneses/>>

Rojas Reyes, Carlos. *Estéticas Canibales: del canon posmoderno a las estéticas canibales*. Cuenca: Fundación Bienal Ciudad de Cuenca, 2011. Impreso.

Teatro Canibal. 19 de septiembre de 2014. Web. 17 de enero 2015 <<http://esteticas-canibales.blogspot.com/>>

Villacis, Eduardo. *El espejo humeante*. Quito: Xupuy Ediciones, 2007. Impreso.

Von Daniken, Erich. *Recuerdos del futuro*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982. Impreso.



Fotografía: Historia del Arte Ecuatoriano, tomo I,
Salvat Editores, Ecuatoriana S.A. Quito, p.84



Fotografía: Autor Geovanny Calle
Técnica de vaciado en aluminio. Tamaño 44 x 30 cms

MÁQUINAS ABSTRACTAS, MÁQUINAS ESTÉTICAS

1. La Forma estética es una máquina abstracta

La justificación de esta frase exige un largo recorrido que nos conduzca desde la Forma hasta la máquina abstracta, que nos permita desarrollar esta concepción más allá de su uso metafórico. La Forma entendida como aquello que introduce una distinción y que, a partir de esta, produce fenómenos de indexación, de emergencia de disposiciones y dispositivos, de ensamblajes, de esquematismos trascendentales y que finalmente desembocan en estas unidades operacionales que las denominamos máquinas abstractas, como modos de existencia de los aparatos y regímenes estéticos.

Así que se tendrá que dilucidar no solamente aquello que constituye una máquina —y sobre todo a la luz de lo que son estas en la actualidad, con los avances tecnológicos que hemos sufrido—, sino una noción precisa de la abstracción, como proceso tanto real como cognoscitivo. Únicamente entonces nos colocariamos frente a las máquinas estéticas.

En la base de esta discusión tenemos dos realidades que le dan forma al mundo en el que vivimos ahora: el mundo digital gobernado por máquinas “*inteligentes*”, en ese particular encuentro de hardware y software; y el capitalismo tardío que se realiza como capitalismo desnudo, puro, guiado precisamente por el predominio pleno de las abstracciones reales.

Las dos realidades que permean todos los ámbitos de la existencia planetaria, deberán servirnos de modelo para las otras esferas, sin reduccionismos fáciles y tomando en cuenta, de manera constante, los desvíos, los deslices, las traslaciones, los equívocos, que se provocan en los procesos de modelización. Ningún esquematismo fácil es posible en este plano, ninguna resolución evidente; por el contrario, se tendrá que delinear con mucha claridad las reglas de pasaje de un plano a otro, las ritualidades, las secuencias, las rupturas, las escisiones con las que tendremos que lidiar a cada paso.

Por otra parte, ¿cómo pensar las máquinas sin una comprensión cabal de las que nos rodean y que se han convertido en prótesis y

que nos han vuelto ciborgs? ¿Cómo dejar de lado las computadoras, los teléfonos inteligentes, las tablets, las máquinas lógicas y las virtuales? Y comprender, además, el modo en que el software nos obliga a apropiarnos del mundo de una determinada manera.

La primera hipótesis central es que estas máquinas abstractas modelan la realidad en la que vivimos y que penetran como tales en las esferas artísticas y del diseño, no solo como instrumentos tecnológicos sino como perspectivas arrojadas sobre la humanidad entera.

La segunda hipótesis, igualmente importante, consiste en que estas máquinas estéticas son abstractas. Y este término proviene no tanto de su referente obvio: la oposición entre concreto y abstracto en el conocimiento; sino que se origina en el capitalismo tardío, que es el otro gran modelador de este mundo globalizado. La separación de los trabajadores respecto de los productos, la brutal escisión entre valor de uso y valor de cambio, el trabajo abstracto como criterio de valoración de todo trabajo, están detrás del conjunto de abstracciones, reales o gnoseológicas.

Con estas dos hipótesis deberíamos estar en capacidad de modelar la Forma estética, a través de las máquinas estéticas, insistiendo en que detrás de estas subyace la abstracción del capitalismo puro –que se expresará en los regímenes de la sensibilidad– y lo ciborg, entendido

como la confluencia de elementos incomparables pero plenamente compatibles –que provienen del mundo digital.

2. Abstracciones maquínicas

Nuestras máquinas estéticas son abstractas. ¿Qué sentido podemos darle a esta afirmación? Usualmente, el término *abstracto* ha quedado reducido a una serie de operaciones mentales, en donde se abandonan los referentes empíricos y nos quedamos con un núcleo más general, en los más diversos grados. Los conceptos serían el principal producto del proceso de abstracción.

Sin embargo, como la economía política muestra, las abstracciones primero son reales antes de ser conceptuales; y una vez que se encuentran en el estado de categorías, igualmente introducen separaciones en el mundo. Las abstracciones son signaturas con las que organizamos el mundo.

En un primer sentido, *máquinas abstractas* significa una máquina que separa algo de algo, que aísla un elemento respecto de otro, que rompe un fenómeno que se pretendía como único en diversos fragmentos. En el caso de las máquinas estéticas aquello que se escinde es el plano imaginario, que deja de ser únicamente un componente de la economía psíquica para exteriorizarse y convertirse en una esfera con derecho propio; esto es, en el efecto de superficie de las pantallas que nos rodean

por todo lado.

Las abstracciones introducidas por las máquinas estéticas modelan la sensibilidad, los afectos y abren un campo de tematizaciones en donde unos conceptos se pueden pensar y otros no. Además son el origen de cualquier imagen, imaginario e imaginación.

Se forma un continuo que va desde la aparición de la máquina estética hasta que adquiere su dimensión definitiva como máquina-concepto, a través de la cual pensamos, actuamos, vivimos, sentimos. De este modo, los conceptos están lejos de ser únicamente esas abstracciones poderosas que tenemos en la cabeza –estado, espíritu, conciencia, democracia–, también está este otro tipo de conceptos igualmente poderosos, o quizás más, en la medida en que su acción nos es invisible.

Es hartamente improbable que en la vida diaria, en el accionar cotidiano, se nos ocurra pensar que el aparato en el que escribimos, que la máquina que nos sirve para comunicarnos, a la que tocamos para que realice alguna acción, como abrir una nueva pantalla o enviar un mensaje, sea una cosa-concepto.

Por eso, en un segundo sentido, *máquinas abstractas* quiere decir la proliferación de máquinas conceptuales que utilizamos, como cualquier otro lenguaje, para expresar tanto aspectos banales de la existencia como otros mucho más profundos. De allí que el régimen de la sensibilidad que crea esa máquina

Bibliografía

- Bogost, I. *Unit operations. A approach to videogame criticism*. Cambridge: The MIT Press. 2006.
- Brown, S. *Laws of form*. Portland, OR: Cognizer Press. 1994.
- Bryant, L. R. *Onto-cartography. An ontology of machines and media*. Edimburgh: Edimburgh University Press. 2014.
- Drucker, J. *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge, MA.: Harvard University Press. 2014.
- Jokisch, R. *Metodología de las distinciones*. México: UNAM. 2002. Impreso.
- Laddaga, R. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006.
- Malabou, C. *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Éditions Léo Scheer. 2005. Impreso.
- Raunig, G. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2008. Impreso.
- Rojas, C. *Estéticas canibales. Del ethos barroco al ethos canibal*. (Vol. 3). Cuenca: Universidad de Cuenca. 2018. Impreso.
- Rojas, C. *Estética canibales. Máquinas formales abstractas* (Vol. 2). Cuenca: Universidad de Cuenca. 2017. Impreso.

abstracta es, al mismo tiempo, régimen conceptual. Todo esto allá afuera, en esa nueva superficie de inscripción que son las máquinas estéticas.

Las abstracciones que las máquinas estéticas producen siguen un modelo, que no es otro sino aquel del capitalismo tardío, que se coloca como el referente que no se puede dejar de lado, como aquel que establece las condiciones de su devenir real, la dirección de su acción, los alcances y las limitaciones, el secuestro por parte de la lógica del mercado y del dinero, las promesas de liberación, de aparición de un mundo comunitario más justo.

La dinámica del capitalismo que se expresa desnudo y brutal en nuestro tiempo, "puro capitalismo" sin más, somete a las máquinas abstractas a las necesidades de valorización del valor, al incremento incesante de la ganancia. Sin embargo, y de manera especial, las máquinas estéticas abstractas le permiten al capital entrar en un área que le había sido difícil dominar completamente.

Esta área es la del conocimiento, la imaginación, la producción simbólica; aquella que se ha dado en llamar producción inmaterial o capitalismo cultural, que en realidad son términos harto equívocos. Por el contrario, el capitalismo nunca ha impuesto su ley de manera tan directa, a tal punto que el conocimiento que antes era un elemento previo a la producción, ahora es ella misma mercancía, en donde se vende tanto el soporte material como el

contenido simbólico.

Nunca la dominación y la hegemonía son completas; por el contrario, se abren brechas, fisuras, las irrationalidades se ven por doquier y aun en ausencia de movimientos de oposición, los elementos negativos inherentes al capitalismo tardío hacen su aparición, ciertamente para desaparecer otra vez consumidos por el mercado, el dinero, las marcas, los gobiernos de turno.

Así, en tercer lugar, las máquinas estéticas abstractas transportan con igual fuerza las promesas de emancipación, son de manera inmediata el nuevo espacio de lucha en contra de toda forma de explotación. La política no es algo que se añade a ellas; son espacios públicos no estatales en donde se pueden formar organizaciones sociales y políticas de nuevo tipo. Tenemos que buscar allí el vocabulario que nos permita decir los contenidos emancipatorios transportados por la apertura de una democracia digital.

Máquinas que crean las condiciones para una epistemología "técnica", que es distinta de una epistemología de la técnica; hay un nuevo pensamiento técnico que, otra vez, se estructura partiendo de la lógica de estos aparatos "inteligentes", de estas innumerables pantallas a las que estamos conectados.

Se entiende por qué el poder de apoyar en la tecnocracia, que siempre pretende tener la razón y pretende estar por encima de cualquier gobierno, de cualquier tenden-

cia política. Es la neutralidad elevada a rango de verdad indiscutible. La razón siempre la tiene el sistema político e informático; y entre los dos se da una co-dependencia.



Máquinas

Abstractas

Concepto y diseño de objeto: Esteban Torres Díaz
Fotomontaje: Santiago Escobar Cobos

ANFRAGIUM Y RODILLO ÉTNICO

La estética precolombina es el resultado de la construcción de elementos propios de una cultura y sus necesidades cotidianas, resultado de un tránsito de la vida que se va uniendo con los caminos culturales, que a su vez se arman con elementos que surgen de la sociedad de su tiempo, de su tecnología de sus formas de mirar la existencia, de sus formas de organización, de su nivel político; todo esto forma una amalgama que desemboca en una forma expresiva de identidad. Este conjunto de elementos cognitivos y denotativos van uniéndose y separándose hasta dejar un rastro que hoy podemos apreciar solamente desde sus restos arqueológicos, puesto que mucha parte de su existencia cultural se perdió en el

transcurso del tiempo, ya no existe más, se disipó en el “cambio” de cultura, se extravió en el pasar de las épocas, en la “mezcla” cultural. Lo único que podemos encontrar para “verlos” nuevamente son las formas y los pasos dejados en vasijas, construcciones, textiles, utensilios, etc.

El olor y el sabor de su comida ya no están, tampoco podemos escuchar sus ritmos, su música, su voz, sus palabras. Únicamente podemos mirar los platos que contenían su comida: son los únicos testigos de su extraviada presencia; de igual manera, encontramos los instrumentos de su música, pero estos instrumentos ya no emitirán más sus notas musicales o, por lo menos, las notas que antes entonaban. Estos instrumen-

tos callaron para siempre, y solo nos queda suponer su sonido; en algunos casos podemos tocar estos instrumentos y pensar que fue así como sonaban, pero nunca se podrá saber a ciencia cierta cómo fue su entonación verdadera. De igual manera su baile y danza: de esto nada queda, solo pocos gráficos que nos dan una mirada muy vaga de las posibles danzas que ellos practicaban.

Es en estas circunstancias que llegamos a este momento para realizar un análisis de la estética precolombina, algunos rastros nos pueden dar ciertas pistas de esta estética, sobre todo los rastros gráficos que están vistiendo y cubriendo por siempre en la cerámica cocida. Los colores y los cuerpos de estos obje-

tos nos ayudan a adueñarnos nuevamente de esa cultura, poder reinterpretarla, digerirla y, posiblemente, a partir de este análisis, proponer otros mundos que parten de un principio gestor.

Realismo especulativo

Las *"estéticas canibales"* tienen como principio, justamente, lograr captar algo de este pasado y ponerlo en un acontecimiento actual, absorber un lenguaje mudo, y poder, con estos pocos rastros, reinventar ese lenguaje. Para el efecto se plantearon varias estrategias a seguir, para encontrar verdades supuestas o lo que llamaremos *"realismo especulativo"*; que no es más que armar un rompecabezas sin mayores detalles y basándonos principalmente en las pocas luces que los vestigios formales van dejando en el camino y, en una especie de amalgama, encontrar un lenguaje supuesto, que de ninguna manera será el original pero que parte de una base forma-razón que nos permite avanzar sobre un camino evaporado.

Este *"realismo especulativo"* nos permite, justamente, especular sobre las razones, las formas, las consecuencias; pero luego de establecer varias lecturas, incluyendo las visuales. En estas primeras etapas encontramos algunos hilos conductores que nos ayudan a armar un gran telar, una serie de pistas que van formando un lenguaje *"nuevo"*, producto de la investigación.

Propuestas

Luego de una serie de reuniones con el personal del Museo Etnográfico de Artesanías del Ecuador-Mindalae, se establecieron tres áreas básicas para el desarrollo de objetos a partir de los resultados de la investigación de las denominadas estéticas canibales:

1. Diseño de objetos en cerámica
2. Diseño de objetos en textiles
3. Diseño de objetos en joyas

Las propuestas, a nivel de esbozo, se presentaron dentro de un estudio de mercado que se ejecutó en la Facultad de Artes. Esta intervención está basada en diseños expuestos a nivel de boceto y no en los elementos y materiales que formarán finalmente los productos. En esta etapa se presenta un proyecto donde se realiza un estudio, tomando en cuenta las factibilidades formales, funcionales, tecnológicas y el mercado determinado (público nacional y extranjero).

Los resultados de este nuevo estudio fueron interesantes, pero totalmente distintos a lo planteado al principio; los principales cambios fueron la producción final de los objetos: cambios que desmontan una parte conceptual fuerte dentro del proyecto. Uno de los argumentos que se desprenden del mercado son los posibles compradores y usuarios, que prefieren comprar un objeto que se parece mucho al objeto original. El

consumidor quiere llevar consigo una *"parte"* de la cultura, apropiarse de un segmento de estas culturas y llevarlas consigo como recuerdo o como un estilo de vida estética que se le quiere dar a su entorno. Esta apropiación no se aleja de un acto canibal, más bien el cambio que se da es el giro formal que se desprende de la puesta en escena de las características de los elementos indicados al público objetivo. Así es como se procede a realizar nuevas formas de ver estos objetos, muy cercanas a las originales, pero con cambios sutiles que nos ayudan a mantenernos en un punto mucho más cercano al original, pero con una construcción formal y gráfica innovada en el aspecto constructivo.

Para esta nueva etapa con cambios serios, se realizan nuevos diseños ligados con la cerámica, por lo que se determinan visitas técnicas, donde se comprueban las facilidades técnicas y costos de producción de los objetos. También se hacen evidentes los aspectos estéticos, acabados, procesos manuales artesanales, colores brillantes, formas (en el tema de las vajillas) y varios que determinan que la empresa ARTESA sería la empresa que mejor panorama nos brinda y que, debido a su perfil de empresa artesanal en gran parte de su producción, es finalmente la que cumple con varios de los puntos que se requieren para la producción de estos objetos.

Junto al personal técnico de la empresa se procedió a realizar un tamizado de los diseños pro-

puestos para determinar cuáles son factibles de ser realizados de manera masiva, y se procede a su construcción. Una vez producidos los objetos se elaboró un tercer estudio, realizado con prototipos finales de las cerámicas y en el contexto real donde se les puede vender. Los resultados fueron muy buenos, la aceptación fue exitosa, demostrando que los objetos presentados bajo el concepto de estética canibal lograron un interés en el público meta.

En el tema de las joyas, se realizaron cuatro ejemplares con los parámetros descritos en una segunda mirada; es decir, los diseños cercanos a los originales pero con intervenciones pequeñas en el aspecto formal y técnico. Estas joyas se trabajaron rescatando algunos materiales y procesos técnicos usados en la antigüedad, pero también intervinieron elementos contemporáneos, en menor escala.

En el tema de los textiles se procedió a evidenciar objetos en cojines; estos objetos son muy usados en el contexto actual, ya sea para el uso cotidiano o para su uso estético, de esta forma se determinaron medidas de acuerdo a los parámetros del mercado y la tecnología disponible. La impresión en el elemento textil se realizó en telas de poliéster y con la técnica del sublimado, estas dos maneras de evidenciar este producto son compatibles, pues los colores impregnados en estos materiales por medio del sublimado terminan con un aspecto muy similar al propuesto en la computadora; los colores varían

poco y se mantienen constantes en el traslado de la gráfica a la tela, no se producen mayores inconvenientes. Las tintas usadas en el sublimado y en el planchado (traspase de lo uno a lo otro) permiten que el objeto pueda lavarse sin perder su cromática y forma.

Los objetos logrados pertenecen a una gráfica de las cuatro áreas culturales definidas en la investigación: las culturas Chorrera, Pasto, Jama Coaque y Valdivia. De estas cuatro culturas se determinaron elementos gráficos significativos y representativos de cada una para generar objetos que serían luego interpretados y sometidos a un proceso de concreción que permitiría una mirada que, sin estar alejada de la original, pueda verse actual, pero utilizando un lenguaje precolombino.

Este proceso tomó un giro importante, pues además de seguir este parámetro de semejanza, también propuso alejarse de una imagen fría y técnica; es decir, tratar de generar formas que no tengan una sensación muy fuerte de apego a la tecnología. En los últimos momentos los diseños tienden a ser muy lineales o fríos porque se pasa por el filtro del vector digital que nos lleva a imágenes “perfectas” en términos matemáticos y geométricos, pero que se aleja de la figura gráfica y formal de un aspecto o sentido humano; es decir, el proceso llevado al computador directamente termina por anular el sentimiento manual–artesanal. Por esta razón se procedió a seguir un tra-

bajo manual, con cartulina y tinta, que luego se escanearía para, mediante procesos y filtros técnicos, poderlo manipular en el computador; en esta etapa ya no interviene la máquina en la generación de los elementos pues los mismos ya están construidos. Lo que se espera y se construye en el computador es finalmente la composición y la distribución espacial de los gráficos en el ambiente determinado, tanto en la cerámica, como en textiles y joyas.

Como se puede evidenciar, el aspecto de diseño no pasa solamente por la discusión estética; también pasa por una discusión técnica, en términos locales sobre todo; puesto que en Cuenca o en Ecuador no tenemos todas las tecnologías disponibles, por lo que el aspecto tecnológico debe ser tomado muy en cuenta.

Bibliografía

Rojas Reyes, Carlos.
Estéticas Canibales: del canon posmoderno a las estéticas canibales. Cuenca: Fundación Bienal Ciudad de Cuenca, 2011. Impreso.



Vajilla de uso común basada en la cromática y gráfica étnica con el uso de la chakana.
Diseño: Esteban Torres Díaz



Joya en plata con incrustación de piedras semipreciosas, basada en la gráfica étnica de la Cultura Jama Coaque utilizada como motivo gestor.
Diseño: Esteban Torres Díaz
Elaboración: AURUM, José Galarza

Construcción del rodillo étnico: César Patiño Reinoso
Diseño: Esteban Torres Díaz
Fotografía: Juan Pañora Chacha



Construcción del rodillo étnico: César Patiño Reinoso
Diseño: Esteban Torres Díaz
Fotografía: Santiago Escobar Cobos

PROPUESTA CERÁMICA DE LA OBRA DE JULIO MOSQUERA

Es importante mencionar, que mi participación en el presente proyecto se concretó en su etapa final y dentro de un área específica, la de escultura-cerámica, donde se crean obras tridimensionales, a partir de la concepción y producción de los dibujos del artista Julio Mosquera, las cuales serían interpretadas, digitalizadas, modeladas e impresas en 3D por el Dis. René Martínez. Este trabajo corresponde a la reproducción cerámica, para reinterpretar y cubrir de una piel con acabados, que acentuaría su presencia y significado, remarcando su estética.

El trabajo de Julio Mosquera se sustenta en *Estéticas Caníbales* de Carlos Rojas. Investigación y propuesta de una serie de dibujos, realizados tomando como referente

la cultura ancestral de los Moches, como lo explica su autor.

Pero, me quedan unas preguntas: ¿cómo me integro a este proceso creativo?, ¿de qué manera apporto en este nuevo constructo?... tal como lo hiciera Martínez (al decir de Rojas), transformándome en canibal, en tsántico de mis predecesores, quedándome establecido en este espacio-tiempo, en un linaje por *predar*.

La lectura que me corresponde me lleva a la sexualidad de los moches, la que se manifiesta como una maquinaria erótica, fálica, deseante (Deleuze), con presencia ontológica. Es ella en sí misma, en su naturaleza.

Se pretende mantener su ontogénesis, su naturaleza; pero en el espacio-tiempo contemporáneo. La

carga de razón se desplaza, para permitir que esta obra se presente como máquina fálica neoancestral, lo que me lleva a buscar recursos técnicos que aporten en visibilizar su estética.

El arte no es una expresión que se vuelca sobre la realidad; sino que la subjetividad puede expresarse en la medida en que aprehende el mundo de una determinada manera. El arte muestra la forma de expresión posible o imposible de las subjetividades. La forma posibilita la existencia misma del afecto y por tanto, de la expresión... La producción artística es la producción de un intercambio. La obra de arte es la objetivación de este intercambio (Rojas, 2014).

El cómo presentar la obra en proceso, modelada en 3D, debía ser expresada al final en cerámica, para lo cual se acude al recurso epistemológico que hace referencia a *maquinaria*. La obra debía ser expresada como un aparato en el contexto físico, con tramas delicadas de estructuras rígidas en un todo orgánico, pero con una factura que vincule lo ancestral y la tecnología contemporánea.

Al finalizar, la obra se presenta conservando las características eróticas de los moches, revestidas de creatividad, de ironía, humor y hasta de forma metafórica. A este hecho Rojas se refiere en la *Estética del Gesto*, "Sin embargo, el gesto está contenido en la elegancia ancestral, que es más que adorno, mucho más que decoración... en el *delineado de las figuras*" (Rojas, 2014).

Bibliografía

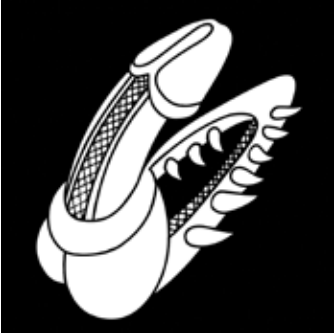
Rojas Reyes, Carlos.
Web: 3 - Abril - 2015 <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/arte>

Rojas Reyes, Carlos.
Web: 23 - Abril - 2015 <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2010/05/gilles-deleuze-y-felix-guattari-las.html>

Rojas Reyes, Carlos.
Web: 04 - Mayo - 2015
<http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/Viveiros%20de%20Casto>

Rojas Reyes, Carlos.
Web: 13 - Mayo - 2015 <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/gesto>

Rojas Reyes, Carlos.
Estéticas Canibales, del canon posmoderno a las estéticas canibales. Cuenca: Fundación Bienal Ciudad de Cuenca, 2011. Impreso.



Dibujo: Julio Mosquera



*Objeto modelado 3D: René Martínez
Fotografía: Juan Pacheco*



*Pieza cerámica en biscocho: Juan Pacheco
Fotografía: Juan Pacheco*



*Planificación y concreción cerámica: Juan Pacheco
Fotografía: Juan Pacheco*

RITMO CERO

El cuerpo humano como cuerpo social: una performance del contacto

"No es posible tocarse si no es con las manos del otro" (Rojas, 2014)

Comprendiendo al cuerpo como eje central de procesos artísticos y herramienta de empoderamiento frente a las relaciones políticas que lo atraviesan, es de mi interés trabajar sobre esta zona de fricción mucho más cercana a sí misma, tanto geográfica como psicológicamente; el cuerpo como soporte de mirada social y política, el cuerpo como sitio, con su capacidad de ser objeto real y a la vez simbólico.

Como extensión del cuerpo propio y del cuerpo social, desde la mirada que le da su experiencia como psicoterapeuta y su relación con la danza, descubre en él un discurso de

insatisfacción respecto al modelo establecido de cultura. Es, en la terapia, un trabajo más personal con el otro, donde se cuestiona las fronteras entre lo íntimo y lo público, entre los conceptos de masculinidad y feminidad, entre cuerpo artificial y cuerpo sexuado, entre cuerpo real, cuerpo ético y cuerpo moral, etc.

El modelo freudiano del "individuo psicológico" está a punto de desaparecer ante un nuevo paradigma que anima a los individuos a renunciar al análisis angustiado de la huella del contexto familiar sobre su comportamiento. Es sobre este que se propone un modelo más fenomenológico, cercano al cuerpo sin órganos, propuesto por Deleuze, aquel que existe en el aquí y el ahora, aquel múltiple, transitorio e infinito, como objeto, como sujeto, como instrumento de medida del mundo, un mundo fenomenológico, pero también social, religioso político y moral; temas entendidos como metáforas de aquellos aspectos del tiempo presente, ajenos por completo a los criterios convencionales de la belleza.

Este estudio de cuerpo social supone unos procesos de fragmentación (el cuerpo fragmentado) en la línea de lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari denominan las "máquinas deseantes", aquel que sustituye el concepto de subconsciente que Freud y Lacan habían entendido como una especie de teatro en el que se representaba todo tipo de relaciones de la raíz sexual, por el de fábrica

que genera gran variedad de deseos. Según los autores, habría que destruir el concepto de Edipo, es decir, la sumisión del hombre a la sexualidad, para crear máquinas deseantes, que no lo son sexualmente, sino en lo político, en lo social.

Ritmo Cero, como performance de contacto, en ningún caso pretende hacer "*representaciones*" de la situación actual del cuerpo, sino reproducciones, en el sentido de volver a producir un concepto nuevo, a través de interrogar al público acerca de la construcción del cuerpo social.

Este proyecto se inspira en obras como las de Kiki Smith, que nunca personaliza sus cuerpos, actúa como una sacerdotisa vudú que busca los secretos del alma y hurga las regiones interiores del espíritu, adentrándose en las regiones de cuerpo físico.

Puntualmente utiliza la obra de Marina Abramovic *Rhythm O*, performance que pone a prueba los límites de la relación entre el artista y el público. En ella adoptaba un rol pasivo, poniendo al público como la

fuerza que actúa sobre ella.

Rhythm O

Setenta y dos objetos fueron colocados sobre una mesa, y se invitó a la gente a utilizarlos en la forma que ellos eligieran. Algunos de estos objetos podían usarse de manera placentera, mientras que otros podían infligir dolor. Entre ellos había tijeras, un cuchillo, un látigo, una pistola y una bala. Durante seis horas la artista, Marina Abramovich, permitió a los miembros de la audiencia manipular su cuerpo y sus acciones.

Los espectadores tenían la instrucción de usar los objetos del modo que ellos quisieran. Al principio, ellos fueron pacíficos y tímidos, pero gradualmente comenzaron a ser más violentos. En palabras de la propia Abramovic:

La experiencia que aprendí fue que... si se deja la decisión al público, te pueden matar... Me sentí realmente violada: me cortaron la ropa, me clavaron espinas de rosas en el estómago, una persona me apuntó con el arma

en la cabeza y otra se la quitó. Se creó una atmósfera agresiva. Después de exactamente 6 horas, como estaba planeado, me puse de pie y empecé a caminar hacia el público. Todo el mundo salió corriendo, escapando de una confrontación real.

Esta obra se llevó a cabo en el año 1974; desde entonces el discurso de perversidad y crueldad se ha sostenido a través de múltiples expresiones, aquello que revela lo terrible sobre la humanidad, cuan dispuesta está a hacerse daño entre sí bajo circunstancias inusuales.

Treinta años después, *Ritmo Cero* pretende utilizar un lenguaje similar al *Rhythm O*, pero con un interés arraigado en algo más profundo del encuentro, algo que el acto mismo irá develando, pero que en principio tiene que ver más con el contacto, las situaciones que se producen en el encuentro, y los significados de sanación, a partir de la premisa "*el hombre es la mejor medicina para el hombre*". Llevar este concepto a las calles en donde se ha naturalizado la

noción de que quienes sanan, tienen bata blanca o plumas en la cabeza, es del interés de la autora por su propia búsqueda en las terapias y las artes. Otra interrogante que se hace en esta acción tiene que ver con el tema identidad, de ahí que su nombre *Ritmo Cero*, no es sólo la traducción del tema original de Abramovic, sino alude a la cadencia de acciones realizadas en un encuentro de cuerpos existiendo en el lugar específico, *el paralelo cero*, como símbolo del país que lleva su nombre. Es esencial en este experimento el lugar en el que se realiza, ya que se juega con símbolos del imaginario local (como se detallará a continuación), que en su utilización entablan un discurso sobre identidad.

Ritmo Cero

En un espacio público, pudiendo ser varios de estos, entre museos, cafés, parques, bibliotecas, etc., se dispondrá de un espacio de al menos 3 metros cuadrados. Aquí se coloca un tatami (colchoneta grue-

sa de 2x1 metros) cubierta con una sábana blanca, habrá una silla y una mesita baja sobre la cual se colocan 27 objetos, entre ellos: aceite esencial, agua, piedras, ramas de ruda, un peine, pintura líquida, un huevo, un espejo, un instrumento musical metálico, una ocarina, una vela, una rosa, floripondio, tierra, miel, tijeras, etc.

Habrá un letrero claro que invite al público a experimentar un contacto y que pida que en lo posible no se hable una vez ingresado al espacio, el cual está a la vista de quienes transiten por el lugar o para quienes quieran espectar. La artista será la primera en interactuar sobre el voluntario y luego él sobre ella, sin ningún límite ni instrucción sobre la naturaleza del contacto.

El performance dura 3 horas consecutivas en las que se espera se dé la participación libre del público, de uno en uno a tener un encuentro de contacto; de no haber participación voluntaria del público, el performance se realizará en inmovilidad con la artista esperando dentro

del espacio. Se pretende realizarlo al menos en tres lugares de naturaleza distinta, y hacer un registro de las acciones.

Además del contacto y la identidad, *Ritmo Cero* se encuentra con interrogantes que plantea la metafísica de lo canibal, al llevarlo al territorio de la alteridad; el ver ante nosotros ese otro –ese realmente otro– que se nos muestra como otro, en su plena diferencia, y a preguntarnos si ese otro no será como nosotros; esto es, un sí mismo.

El contacto contempla la responsabilidad de experiencia ética que quiere decir un mirar al otro que se muestra como otro y como sí mismo, aproximándose a ese doble vínculo que tiene ante todo, consecuencias reales, concretas, en la sociedad en la que vivimos, porque tenemos que dilucidar con mucha claridad nuestra responsabilidad para con el otro, para no invadir el espacio del otro como sí mismo. Salir del dilema quiere decir asumir en toda su dimensión la responsabilidad para

con el otro. Todo esto propuesto por Rojas, solo puede ser descrito como una experiencia. *Ritmo Cero* propone la experiencia ética como una experiencia estética.

Aquí la autora recurre a lo esencial de sus herramientas, el masaje y la psicoterapia del arte, que es el encuentro con el otro en un vínculo a través de la obra de arte o el contacto directo con el cuerpo. En el performance, el encuentro será de manera improvisada y mutua, en el sentido que será un intercambio, la persona voluntaria del público se presta para recibir el contacto y también para dar.

Lo que se llama lo tercero en la terapia, (la obra de arte o el masaje, según el caso) en el performance será el contacto, ya sea a través de las manos, o de alguno/s de los *"27 objetos de sanación"* dispuestos en una mesa, inspirados estos en la propuesta la obra *Rhythm O*, pero con la variable de que los objetos están pensados en el contacto con el otro, y hacen referencia, muchos de ellos, al imaginario local de objetos *"mágicos"*.

La tarea, regresando a Rojas es *"volver otro al sí mismo y acercar tanto como sea posible el acceso al otro como sí mismo"*.

Finalmente lo que esta experiencia pretende es desmitificar el cuerpo social del que se habla en el inicio, sobre todo en el entorno de una ciudad tan conservadora como es la Cuenca contemporánea, que se jacta de ser cuna de festivales importantes de arte a nivel internacional, que acoge universidades, que ha estado en la vanguardia en muchos ámbitos de la expresión artística, pero que, sin embargo, en su cotidianidad censura de múltiples maneras expresiones esenciales como son las del mismo cuerpo, el desnudo y el contacto con el otro, asociando estos temas casi de manera general con el ámbito de lo erótico o lo sexual exclusivamente. El contacto en el paralelo Cero también interroga situaciones a nivel político social, en momentos en los que un país, sin afán de juicio al gobierno que lo rige, evidentemente ha generado división y discordia, desmem-

brando a la población en sectores, mutilando un ideal de unidad como nación; en ese sentido, la necesidad de encontrarnos primero como cuerpos, y como cuerpos que comparten mismos territorios externos y quizás internos.

Por último, y como principal objetivo, el performance se pone frente a la afirmación de metafísica canibal: *"no es posible tocarse si no es con las manos del otro"*; *"solo se es uno mismo volviéndose otro"*. La artista por medio del otro pretende tocarse, pretende serse...

Bibliografía

Cardoso, María Inés. *Notas de cuadernos de la autora*. 2010. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* Web. 13 de diciembre 2015 <http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/etico-politica/>

Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX-del posminimalismo a lo multicultural*. 2000. Impreso.

Rojas, Carlos. *Estéticos Canibales*. 2011. Impreso.

UNA BÚSQUEDA ESTÉTICA DESDE AMÉRICA LATINA

En la Historia del Arte, es el arte occidental el que predomina y por el cual inicia la historia, con pocos espacios dedicados a lo no occidental. Se entiende a Europa como la única fuente de significados de la realidad ontológica, y el mundo asume una resonancia posterior a los gestos fundadores europeos.

Cuando se cuestiona el vacío en el que se halla América por vivir el arte europeo y no tener uno propio, por el hecho de reproducir conceptos de belleza, originalidad, técnicas empleadas, entre otros, es preciso pensar cuál es el aporte del continente americano y cómo debería intervenir con su propio sentir artístico para no ser un eco de Europa. Como lo dijo el artista visual y

catedrático chileno Arturo Cariceo: *"el arte es un invento europeo"*.⁵ Sin embargo, se plantea la necesidad de una observación no-europea, de indagar sobre nuestros conocimientos, simbolismos, referentes formales y expresiones estéticas que son un claro ejemplo de la producción artística americana, pero que ¿no son arte? Esta es la pregunta que se plantea el Nuevo Mundo ante la mirada europea, como si fuese el único medio por el cual un *"objeto etnográfico"* se puede elevar a la categoría de obra artística, ya que nuestros objetos de arte no han sido reconocidos a través de la historia por responder a una función ritual, mítica o por ser un utensilio. Al respecto, deben cumplirse funciones como la investigación, la conserva-

ción y la educación para insertarnos de una vez con una historia propia, una autovaloración de la producción del pensamiento, del arte y del ser en América.

La negación de sentido estético al que han estado sometidos los objetos de nuestras culturas, evidencian la duda de su valor artístico por los soportes que se utilizaron (cerámica, plumería, textiles y otros materiales perecibles), negando la validez estética por no estar a la *"altura"* de otras manifestaciones artísticas, exponiendo su calidad artesanal, autóctona o marginal y no artística. Ante esta concepción de la que ha sido víctima el arte en América es necesario re-significar al objeto en torno a nuestras culturas. A este respecto

5. Cariceo, Arturo: *Exposición pública (ponencia) en evento "Arte, tradición y cultura": Cuenca, 16 al 18 de abril de 2012. Organiza: Casa de Cultura, Núcleo del Azuay y la Galería Proceso / Arte Contemporáneo. Ponencia.*

deben cumplirse funciones como la investigación, conservación y educación.

América guarda un rico y complejo legado de ritos, tradiciones, mitos, símbolos, usos y costumbres que a pesar de la variedad, nos proyectan una imagen de lo que fueron estas culturas antes de la conquista y la colonización. Sin embargo, la apreciación hacia estas civilizaciones se encuadra en la actitud de que los "descubridores" creen que estas sociedades comienzan con su intervención o llegada; en realidad ese planteamiento demuestra, de manera vaga, que se sienten poseedores de la historia que han institucionalizado. Cuando Europa tomó posesión de América no consideró que estaban entrando en un mundo de antigua sabiduría, hombres y dioses en un sistema complementario. Para aquellas culturas, la ciencia de la observación era una fuente básica de conocimiento; la observación de la naturaleza tiene un sentido de sacralidad en el ser humano, un diálogo entre las divinidades y la naturaleza. (Cáceres, 3)

Respecto a estas civilizaciones, posiblemente fue evidente para los europeos advertir el orden y riqueza de muchas de sus creaciones culturales, desde las más sencillas hasta las complejas ceremonias, el esplendor de su atuendo, sus símbolos, sus construcciones, así como los documentos históricos y narraciones de viajeros. Antropólogos, arqueólogos y demás investigadores buscan

penetrar en sus secretos, en especial en los símbolos transmisores de conocimientos, de tradiciones, con el fin de indicar sobre su filosofía, teología y teogonía.

El límite entre lo utilitario y lo estético es una construcción teórica instalada por Occidente. Lo útil estaba denigrado ante el objeto artístico, cuya finalidad era producir belleza. Comienza así la división elitista: hay hombres capaces de crear arte y aquellos que no lo son; incluso se planteó la idea de que crear arte era un don de Dios. Por estos motivos, la visión esteticista que se sostiene en los libros de Historia del Arte no puede dejar de lado la discusión recurrente sobre si un arte creado con una finalidad utilitaria como es la cerámica precolombina, por ejemplo, es menos arte que aquella que se creó con el fin de ser exhibida, dejando fuera Occidente, con esta concepción, un importante legado de producción de nuestra historia. Cuando el arte, incluso occidental, cumple con una función política, religiosa o mágica se priorizan ciertas imágenes o lugares frente a otros; al representar sus deidades buscan la belleza y la armonía sustentada en cánones. En otras culturas, frecuentemente se encuentra lo que para occidente es bello, pero son objetos que fueron producidos para una función práctica. Los aztecas posiblemente no tenían como objetivo encontrar la belleza, puesto que es algo que no tiene que ver con su arte sino estaba respondiendo a su visión del mundo; sin embargo, la funciona-

lidad no invalida la calidad de la expresión del objeto creado.

Nos preguntamos: ¿cómo se produjeron objetos que no tenían la finalidad de ser estéticos, pero en la actualidad lo son? La refuncionalización estética de los restos culturales del pasado, propiciados fundamentalmente por la filosofía latinoamericana, promulgada por Dussel, Zea, Salazar Bondy, Miró Quesada, no depende de las características intrínsecas del objeto sino responde a una transformación en las nociones de cultura, una nueva mirada, una manera diferente de interpretar los contenidos de las formas culturales no-europeas. La lectura estética que hagamos de dichos objetos es subjetiva, porque no conocemos los principios en que se fundamenta la composición de sus artefactos. No es la estética, como se le concibe en Occidente, la manera más apropiada para aprehender el hecho simbólico indígena. Se debe hablar no del arte como del objeto de la estética, sino de la realidad estética, la cual puede hablar de los productos artísticos y los artesanales.

De igual manera, museos y coleccionistas actúan de acuerdo a sus prioridades. Cuando se rescata el arte de su extinción física mediante tecnología occidental, son, los que deciden sobre la vida o muerte de objetos fabricados con materiales perecederos, quienes demuestran a los ojos occidentales una despreocupación por dejar un legado cultural a sus generaciones venideras. Así mismo, interpretan a su manera el sentido

y significación de estos objetos del contexto de las "artesanías" del "tercer mundo". Resumiendo, los occidentales asumen la responsabilidad de conservar, interpretar, definir, mercantilizar y dar a conocer la existencia de las artes del mundo.

Debemos tener una posición frente a esta situación; o la estética prehispánica se dedica a denunciar que todo parte del punto de vista occidental o se realizan consistentes investigaciones con sus posibles explicaciones con respaldo teórico y metodológico, con argumentos y estructuras coherentes.

Existe la inclinación a encontrar en interpretaciones y descripciones que nos vienen de Europa y Norteamérica una suerte de clave mágica para comprender y resolver nuestros problemas.

La falta de historia de América no tiene solo razones geográficas. Tiene también una razón histórica. Y esta consiste en que "lo que ocurre en América es solo una emanación de Europa". Esto quiere decir que el principio histórico, la razón de ser de lo que hace el hombre en América es la misma que la del hombre europeo y, en consecuencia, no presenta ninguna originalidad, ninguna significación histórica. Según explica Hegel, esto se debe a que "la nación original (americana) se ha desvanecido, o casi, y la población efectiva viene en su mayoría de Europa".

Aceptemos que la nación original americana se ha desvanecido (o casi) y sigamos adelante. Pero para completar los antecedentes citemos

de nuevo a Hegel en relación con estas naciones "originales". Al respecto dice:

De América y su grado de civilización, especialmente en México y Perú, tenemos informaciones, pero no importan sino como cosa enteramente nacional, que muere en cuanto se aproxima el español. América ha demostrado siempre en ella misma ser impotente física y psíquicamente, y así ha permanecido hasta hoy. En cuanto los europeos llegaron a América, los aborígenes fueron evaporándose al solo aliento de la actividad europea [...]. (Citado por Arciniegas, 1)

Ya que América es el porvenir y nosotros estamos instalados en lo que para Hegel era el porvenir, vamos a preguntarnos: ¿qué ha sido de América desde entonces?, ¿ha salido acaso de la prehistoria?, ¿ha mostrado su importancia histórica, tal como conjeturaba Hegel? Y si es así, ¿en qué ha consistido tal importancia histórica? Las respuestas se hallarán en una América Latina que debe generar sus propias propuestas, desde su visión y concepción histórica.

Bibliografía

Arciniegas, Germán. "Hegel y la Historia de América". Web: 12 de diciembre de 2015 <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2180658.pdf>

Cáceres, Mariano. Revista Axolotl Número 3, Literatura y Arte, "Romper con Occidente", Reportaje a Graciela Dragoski. Web: 7 de julio de 2008 www.revistaaxolotl.com.ar.

Mayz Vallenilla, Ernesto. El problema de América. Universidad Central de Venezuela. 1969. Impreso.



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Artes



ISBN: 978-9978-14-452-7



9 789978 144527