

**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE**



**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL  
TÍTULO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS DEL ARTES**

**DE LA ESTÉTICA TRADICIONAL A LA ESTÉTICA PRE-HISPÁNICA  
(CAÑARI), EN LA GENERACIÓN DE PROPUESTAS ESCULTÓRICAS  
CONTEMPORÁNEAS**

**AUTOR: JUAN CARLOS PAÑORA CHACHA 0104238092**

**DIRECTORA: MGT. FABIOLA VIRGINIA RODAS LÓPEZ 0103186342**

**CUENCA**

**2017**



## RESUMEN

El presente trabajo, es un recorrido por todos los pensamientos que hacen posible que las Estéticas Caníbales se configuren, haciendo un breve diagnóstico de lo que sucede en el panorama actual de las artes, el estudio de la antropofagia como rechazo a lo generado por occidente, lo que se puede o no ser considerado arte, profundizar el debate entre el arte popular, además de ahondar en la producción que se está generando en Latinoamérica, de esta manera este capítulo buscara en las Estéticas Caníbales, articulado con la estética pre-hispánica las estrategias para articular una propuesta artística que supere al posmodernismo

El Capítulo II, básicamente se introduce en una búsqueda histórica, que proviene de varios hechos y cómo la cultura pre-hispánica (Cañari) ha sobrevivido en el tiempo con todos sus cambios culturales, ya sea por agentes internos o externos. Estudia su origen como cultura, desde lo mítico, su cerámica y diferentes acontecimientos en cada una de sus etapas, pasando por la conquista inca, conquista española, hasta llegar a la actualidad, para entender su importancia como etnia en este contexto.

El capítulo III, es la articulación de la obra, que va desde identificar referentes que trabajen propuestas similares, desarrollar una a manera de ideas previas de esculturas basadas en la idea de descontextualizar piezas antropomorfas para generar otra lectura, que hable desde este contexto, con una técnica muy particular: papel maché. También está contenido el desarrollo de su marco conceptual, al igual que la recuperación de una técnica ancestral que sobrevive al tiempo y será importante en la creación de esta obra artística.

## PALABRAS CLAVES

DESCONTEXTUALIZACIÓN ARTISTICA; ARTE PREHISPÁNICO; ESTÉTICAS CANÍBALES; ESCULTURA CONTEMPORÁNEA; ARTE Y ANTROPOFAGIA; RELATIVISMO PLURALISMO DEMOCRATIZACIÓN DEL ARTE; CANON POSMODERNO



## **ABSTRACT**

The current paper encompasses concepts and aesthetic thoughts that articulate the one posed by Carlos Rojas in his text "Aesthetic Cannibals" which seeks to surpass the postmodern canon. Making a historical journey in the Cañari culture and its resistance to disappear as an ethnic group, it finds the resources that activate the reflection on those possible that have made and demonstrated that this one is in constant change and adaptation. Therefore this research articulates the pre-Hispanic aesthetic (Cañari) with the traditional aesthetic to generate a new contemporary proposal that redeems the technique and the materiality in its execution, in a cannibal act of devouring the other for its survival. Different from us to the creation of a ceramic work based on anthropomorphic forms that abandon their rituality to fracture time and space in the creation of a parallel, appropriating objects oblivious to their time in a devouring action in an attempt to preserve it.

## **Key Words**

ARTISTIC DISCONTEXTUALIZATION; PREHISPANIC ART; CANNIBALS AESTHETICS; CONTEMPORARY SCULPTURE; ART AND ANTHROPOFAGIA; RELATIVISM PLURALISM DEMOCRATIZATION OF ART; POSTMODERN CANON

## Índice

### Contenido

<b>Índice</b> .....	4
<b>Capítulo 1. Arte Contemporáneo, una nueva mirada</b> .....	9
<b>1.1 Democratización, pluralismo y relativismo</b> .....	9
<b>1.2 Del arte latinoamericano al arte desde latino América</b> .....	12
<b>1.3 El arte popular y el arte occidental</b> .....	14
<b>1.4 Estéticas Caníbales</b> .....	19
<b>1.5 Teoría del arte</b> .....	27
<b>Capítulo 2. La nación cañari: cambios culturales a través del tiempo</b> .....	31
<b>2.1 Origen de la cultura cañari</b> .....	31
<b>2.2 Características principales de cada etapa, cambios culturales, hibridación</b> .....	37
<b>2.3 Procesos, cambios tras la conquista inca y española</b> .....	41
<b>2.4 Los últimos cañaris, estudios etnográficos</b> .....	47
<b>Capítulo 3. La estética prehispánica en la generación de obras contemporáneas</b> .....	52
<b>3.1 Referentes que trabajan propuestas desde la estética pre-hispánica</b> .....	52
<b>3.2 Ejercicio previo: descontextualización, re significación y apropiación basado en la acción caníbal</b> .....	57
<b>3.3 Recuperación de una técnica ancestral. Técnica y materia en el proceso de creación artística</b> .....	64
<b>3.4 Elementos estéticos pre hispánicos cañaris, empleados en la construcción de una propuesta contemporánea. La Estética Caníbal y las obras propuestas</b> .....	71
<b>Recomendaciones</b> .....	92
<b>Bibliografía</b> .....	94
<b>Glosario</b> .....	97
<b>Imágenes</b> .....	98



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio  
Institucional

---

JUAN CARLOS PAÑORA en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "DE LA ESTÉTICA TRADICIONAL A LA ESTÉTICA PRE-HISPANICA (CAÑARI), EN LA GENERACIÓN DE PROPUESTAS ESCULTORICAS CONTEMPORANEAS", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Lugar, fecha

Cuenca a 27 de noviembre de 2017

JUAN CARLOS PAÑORA CHCHA

C.I: 0104238092.



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

JUAN CARLOS PAÑORA CHACHA, autor/a del trabajo de titulación "DE LA ESTÉTICA TRADICIONAL A LA ESTÉTICA PRE-HISPANICA (CAÑARI), EN LA GENERACIÓN DE PROPUESTAS ESCULTORICAS CONTEMPORANEAS", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Lugar, fecha

Cuenca 27 de noviembre de 2017

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Juan Carlos Pañora Chacha", written over a horizontal line.

JUAN CARLOS PAÑORA CHACHA

C.I: 0104238092



## DEDICATORIA

Al iniciar esta dedicatoria no podía comenzar si antes citar un extracto de la obra del poeta Dante. “En la mitad del camino de mi vida me encontraba en una selva oscura y había perdido la senda que seguía, al final, volvería a encontrar el buen camino aunque en el lugar más inesperado...”

El presente trabajo lo dedico a Dios, y a los pilares fundamentales en mi vida: mis padres María y Gerardo, además a aquellas personas que incondicionalmente me han apoyado y vivido muy de cerca este recorrer en el campo académico, mis hermanos: Pedro y Mónica. También dedico este trabajo a aquella persona que fue mi motivación durante estos últimos 12 años, a quien vi crecer y con quien he compartido, además de ser mi motivación en este seguir adelante: Marco Prieto.



## AGRADECIMIENTOS

No sabría decir si este camino ha sido duro o todavía falta por recorrer, pero a lo largo del mismo he conocido muchas personas con quienes he aprendido y compartido mucho: maestros, profesores, familiares y amigos, pero también mucha gente trabajadora que desde sus espacios desarrollan sus actividades para superarse y ser ejemplo para la sociedad.



---

## Capítulo 1. Arte Contemporáneo, una nueva mirada

### 1.1 Democratización, pluralismo y relativismo

El concepto arte, durante todos los tiempos, ha sufrido constantes variaciones en su forma de interpretarse como tal, un fenómeno que va ligado al tiempo – espacio que muta con las sociedades y que en la contemporaneidad no ha sido la excepción. Pero, ¿cuáles son estas causantes?, se afirma que la mercantilización y el *marketing* solo son *El final del mundo del arte*, que habíamos conocido hasta los ochenta.

Según la fórmula de Michaud, en su libro *El arte en estado gaseoso*, el arte ha llegado a su final porque ha desbordado sus límites, ha estallado hasta inundarlo todo: el arte está en todas partes y lo ha cubierto todo. Existen varias causales para que el arte haya llegado a esta explosiva proliferación: la desaparición de la pintura que causaba una mirada fija, en contrapuesto con la fotografía que era de manera fugaz, la omnipotencia de las instalaciones, que producen una sensación de involucramiento, causando diferentes efectos más como un parque de diversiones, la necesidad de explicar con “instrucciones” lo que ella quiere decir, el vacío semiótico en algunas obras llevadas más al punto de un mero espectáculo, la proximidad y hasta confusión entre arte y publicidad, conjuntamente con una falta de compromiso, en el cual solo se establecían los parámetros y se decía, qué es y qué no es arte, como en un estado monárquico.

#### 1.1.1 La democracia y el arte

La democratización, el pluralismo y relativismo según Michaud, juega un papel importante en este caminar del arte contemporáneo; hasta hace treinta años atrás vivíamos un estado civil en el cual, la posición de la burguesía marcaba los lineamientos de lo que se podía considerar arte, las vanguardias establecían el canon a seguir. La democracia en el arte rompió todas estas ataduras, los ciudadanos de derecho pueden establecer sus propias nociones en la generación de su arte.

---

### 1.1.2 El pluralismo y el arte

« Una tesis central de la crítica de Danto es que estamos en una época de “profundo pluralismo”, una época en la que ya no podemos ampararnos en una única narración del sentido de la historia del arte y su unidad » (Vilar, 2005, pág. 195).

El pluralismo es un concepto en el que cualquier creación u objeto puede ser considerado como arte, nada puede ser descartado de no ser arte y en el que cualquiera puede ser artista. Este pensamiento ha marcado este tiempo, determinando la forma relativa de apreciación estética por el gusto, el cual puede ser muy subjetivo en cada sujeto. Vilar considera que: «Con la posmodernidad artística acaba instaurándose el celebrado pluralismo en el que vivimos hoy el mundo del arte». (Vilar, 2005, pág. 211).

Si bien es cierto que se busca sostener un concepto distinto o que no se base en lo que genera Occidente para la creación artística, no hay que olvidar que vivimos una etapa de pluralismo en el arte, lo que en el pensamiento estético contemporáneo nos ha llevado a replantearnos aquello que se entendía como arte.

### 1.1.3 El relativismo y el arte

Ahora bien, también estamos marcados por la ideología modernista que conduce hacia ese relativismo absoluto que termina por anular toda posibilidad de diálogo, que no comparte identidades culturales o se alinea en una sola historia: quizá lo más complejo resulta en ser muy objetivo y pragmático a la hora de valorar una obra o práctica artística y solo admite como valedero lo generado desde el «eurocentrismo», dándole un segundo lugar a lo generado desde las periferias. En el texto de Nicolás Bourriaud, *Radicante*, ejemplifica que no es posible tener los mismos criterios de juicio estético y dice: “Si se es un macho blanco occidental ¿Cómo se podría concebir un análisis crítico de la obra de una mujer negra camerunesa, sin correr el riesgo de “imponerle” involuntariamente una visión de las cosas marcada por el eurocentrismo?” (Baurriaud, 2009, pág. 27)

Aun así se distinguiría esta inclinación, la noción periférica seguiría intacta, lo “central” es lo que puede ser reconocido, no existe nada más valedero en el imaginario de Occidente.

Es necesaria la generación de espacios de debate donde los criterios emitidos por los actores de las periferias como de centro puedan ser juzgados bajo las mismas condiciones: dejar a un lado ese sentido paterno con el cual somos tratados, en este caso

las hegemonías del pensamiento, para ser juzgados y criticados sin ese miedo de consideración y sin ese miedo a herir la susceptibilidad del otro. De acuerdo con Bourriaud:

El discurso posmoderno “el reconocimiento del otro” equivale muy a menudo a incrustar su imagen en un catálogo de las diferencias ¿Humanismo animal? Este supuesto “respeto por el otro” genera en todo caso un colonialismo al revés, tan cortes y aparentemente condescendiente cuanto violento y negador fue el precedente). (Bourriaud, 2009, pág. 29)

Por otro lado, es casi utópico generar una propuesta que sea: particular a cada artista, generada desde su propio escenario, rompiendo las temáticas universales y globales que marcan el modernismo e incluyendo aspectos que permitan la asimilación de la obra de acuerdo a los códigos locales. Esto supone una encrucijada no tan fácil de superar: es esperar, por una parte que el observador domine todos los códigos, algo así como ser capaz de tener referencia de cada cultura como una especie de decodificador universal, o en el mejor de los casos, es esperar que los juicios del observador queden en suspenso.

No se trata de crear un arte contemporáneo como un conservatorio que vela por las tradiciones e identidades debilitadas, a manera de un multiculturalismo estético lo cual nos dice podría caer en una contradicción o trampa, quizá la alternativa plausible es lo que Martin Herbert propone al crear una traducción de este código cultural particular de manera que adaptemos el sentido de una proporción haciéndola pasar de un código a otro.

El Gesto de traducción no impide para nada la crítica, e incluso la oposición: implica en todo caso una presentación. Traduciendo, uno no niega opacidad del sentido ni lo indecible, ya que toda traducción inevitablemente incompleta, deja atrás un resto irreductible. (Bourriaud, 2009, pág. 31)

En resumen, el planteamiento de Bourriaud busca un estudio de la globalización, no solo desde un punto de vista sociológico, político o económico, sino desde lo estético y cómo este fenómeno afecta la vida de las formas. Las propuestas aquí mencionadas a lo largo del texto buscan romper ese lineamiento de la figura hegemónica de poder, nos dice: que el “radicante” puede crecer y desarrollarse en cualquier superficie, permitiendo introducir una ética y estética de las periferias, a aquellas que no forman parte de la supremacía dominante; logrando así introducir una ética y estética de las migraciones.

---

## 1.2 Del arte latinoamericano al arte desde latino América

Una de las grandes problemáticas que ha tenido Latinoamérica es el tema de la “identidad” es algo que no ha sido superado en estos cinco siglos de colonización. Gerardo Mosquera, dice en su texto *Del arte latinoamericano al arte en latino América* que la cultura de América Latina ha padecido una especie de neurosis que ha hecho que de alguna manera los artistas introduzcan esta problemática en sus obras.

Federico Morris vincula esta obsesión identitaria con el colonialismo y sugiere una idea de “pluralidad diversa y multifacética”.

Es necesario replantearnos la pregunta ¿Qué es América Latina? Es necesario saber quiénes somos, al definirnos como latinoamericanos. De acuerdo con Mosquera:

Difícil saberlo dada la multiplicidad de componentes en nuestra etno génesis, los complejos procesos de acriollamiento e hibridación, la presencia de grandes grupos de indígenas no integrados o solo parcialmente en las naciones y nacionalidades pos coloniales. (Mosquera, 2010, pág. 124)

De esta manera es muy difícil definirnos como latinoamericanos ante tantos procesos como los marcados en el siglo XX, con movimientos migratorios tanto de Europa y de Asia, derivados de la segunda guerra mundial, que alojó a muchos refugiados que buscaron restablecerse en esta parte del continente. Incluso situaciones anteriores, si tomamos en cuenta que desde la colonia se asentaron grupos originarios de distintas procedencias, tales como descendientes de colonizadores europeos y africanos esclavizados.

La problemática más grande que surge hoy en día y lo plantea el texto de Mosquera, se da en los circuitos del arte, el cual denomina al arte latinoamericano como derivativo de los centros occidentales, sin darle importancia por los aportes que estos suman en la generación de propuestas y lenguajes desde las periferias, así llamados desde los centros hegemónicos, sin considerar su complicada e importante participación en los debates y sobre esta noción de Occidente.

En algunos casos, el arte latinoamericano se hace ver como un arte atractivo para los centros y la alteridad, esto permite que el arte de las periferias tenga circulación y se legitime, pero a un gran costo: mostrar esas diferencias para llegar a satisfacer las expectativas de exotismo. Mosquera establece que es importante recalcar que sólo la mirada del otro es la que nos ha llevado a auto exotizarnos, puesto que también está ese



sentido de folclorismo nacionalista, medios utilizados por el poder, manipulándolos con una retórica nacionalista de integración y participación, excluyendo a los extractos populares e indígenas, camuflando de esta manera la verdadera forma en la que deberíamos vernos.

El texto de Gerardo Mosquera marca dos procesos que son muy importantes actualmente, el primero es la superación de esta etapa de neurosis de identidad tanto de artistas curadores y críticos de arte, el segundo: que el arte latinoamericano comience a apreciarse como un arte sin apellido, que no necesita explicar su contexto, lo cual hará de este un arte que se inserta en los diversos circuitos, tanto locales como internacionales, formando parte de los diferentes procesos de globalización.

De forma similar, extrayendo las razones que cita Mosquera, se sugiere la controversia que implica para los descendientes originarios de esta zona del Azuay, ser ecuatoriano y particularmente, cañari o inca, dentro de esta sociedad Latinoamericana, que en cierto sentido aun en nuestros días, sucumbe ante la visión hegemónica «eurocentrista», particularmente en lo relacionado con el arte. En esta tesis surge la interrogante de cómo hacer una obra que refleje la cultura cañari y que al mismo tiempo, intente no caer en el exotismo, al menos, no haciendo de lo exótico su finalidad. Si bien, en todo caso, al estar consciente en el momento de creación de la obra sobre esta realidad, la visión que pueda caracterizarle como exotismo provendrá del observador y no del artista.

Es necesario reflexionar y criticar esa exotización que ha sufrido el arte latinoamericano y lo ha marcado, haciéndolo ver como el otro, diferente o simplemente un espectáculo raro, vernáculo, también está el opuesto, su otro extremo: el cosmopolitismo abstracto que hace que toda diferencia se aniquile generando un lenguaje universal en el arte, que será leído y hablado por todos los artistas, desintegrando toda diferencia, como un “inglés del arte” según Gerardo Mosquera, lenguaje a ser utilizado en bienales, exposiciones y circuitos del arte.

El juego más simple del arte de las periferias es la apropiación de aquellas tendencias hegemónicas; hablar el idioma internacional, con un acento muy individual, aportando y enriqueciendo las esferas del arte contemporáneo.

---

### 1.3 El arte popular y el arte occidental

Lo que se pretende en esta parte de la investigación es sumar más conceptos que refuercen la construcción de una estética caníbal pre-hispánica con un intento de generar una propuesta artística; para este objetivo es necesario tener claro conceptos sobre aquellas manifestaciones definidas por Occidente como arte popular y artesanía. Por esta razón abordaremos una problemática que puede ser discutible y que no puede obviarse.

#### 1.3.1 El término popular

Hablemos entonces de lo *popular*, un término subalterno de exclusión, desarrollado en la conquista española para nombrar una posición asimétrica de unos fragmentos en relación con otros, el término en este tiempo será para etiquetar a aquellos subordinados, directamente ligado con lo indígena, que se ha mantenido a lo largo del periodo colonial hasta la actualidad. Así como la utilización del término *arte popular* que a decir del texto *El mito del arte y el mito del pueblo* de Ticio Escobar, pone en cuestionamiento su carácter híbrido, por ser el vocablo *arte* proveniente de la jurisdicción de la Estética, mientras que el término popular es oriundo de los dominios de las ciencias sociales, dicha doble nacionalidad ha generado un encuentro, al tratar de someterlos a los mismos códigos.

El problema en cuestión es tratar lo *popular* y quererlo apreciar o teorizar en una crítica de valor, comparándolo con algo que es creado con otras características y fines, y que a simple vista y por su tradición, no se alinea a las prácticas de la hegemonía de Occidente, las cuales han impuesto que es lo que se debe apreciar como *arte* y lo que no. Al tratar de acoplar conceptos que no reflejan su verdadera naturaleza, siendo vistos por los otros como *sistemas culturales* en un desprestigio, considerándolos por estos mecanismos como prácticas que carecen de un valor artístico. Su descalificación de por sí, está dada a cualquier manifestación que no provenga y cumpla con la reglamentación dada por la hegemonía del Norte (arte occidental).

#### 1.3.2 Diferencia entre arte y popular

A partir del documento desarrollado por Escobar el indica que se pueden definir dos grandes diferencias conocidas hasta hoy entre *arte* y *popular*; el primero, como una práctica de revelación que busca crear una citación de extrañamiento; posterior al mismo



se develan significados que permiten otra mirada sobre la realidad, en oposición a este, el arte indígena o arte popular tendrá una connotación muy particular al no poderse separar de su forma ni contenido se dirá que se encuentra sometida a su devenir abstracto geométrico, el cual genera signos con una sola intención, la de decorar, ornamentar, creando así formas geométricas (sin ninguna capacidad de generar simbología, abre la puerta a la mirada de otro mundo), objetos de carácter y funciones utilitarias, en oposición al *arte* que requiere la supremacía de la función estética, que ha decir de lo *popular* su función se confunde con lo social, religioso y otros. De acuerdo a Escobar:

Muchas han sido las denominaciones dadas al "arte popular" una de ellas es la de Graso, quien recalca que el carácter pasivo y contendista de la cultura popular, según el folklore se distingue de su tendencia de "contenido"(...) H. Regar dirá que la inferioridad del arte deriva en lo exactamente contrario: este es formalista y vacío. (Escobar, 2007, pág. 35)

A decir de esta obra lo que se intenta es establecer un enmarque a estas dos instancias, destruir estos límites y establecer una estructura que contenga a estas dos manifestaciones; quizá como mencionamos, el problema surge en la utilización de estos dos términos en manifestaciones que tienen otras connotaciones, arte/ artesanía, arte/ arte popular, en una dualidad que se contrapone de acuerdo a la concepción moderna de *arte* y dificulta a la hora de analizarlas, debido a que el *arte* en las cultura occidental en su juego de formas lo que pretende es enfrentar la realidad, en contraste con el *arte popular* dirá que la forma estética no tiene una autonomía propia, no se erige sobre las otras manifestaciones culturales.

Llegamos a la idea de sostener que una teoría del arte popular es necesaria y que esta apenas se encuentra a la mitad de ser desarrollada, entre dos extremos, por un lado la estética en la cual se soporta el arte y por el otro extremo la antropología, la sociología de estas se toman conceptos, para articular metodologías necesariamente populares.

Se considera que el vocablo arte afecta a ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función de esta manera fundará un dominio particular, totalmente opuesto al terreno de las *artesanías* o también llamadas *artes menores* donde se dirá que la utilidad convive con la belleza y a veces le hace sombra, algo inconcebible hasta ese entonces por las *artes* erigidas en la estética de Occidente.

Es importante mencionar de Escobar; donde señala que la estética se muestra como abrigo de esta nueva construcción llamada *arte* por la cultura occidental, esta nueva



disciplina encuentra en la obra de Kant los recursos y una función sistemática, en la cual la representación artística carece totalmente de uso y de funciones utilitarias, rituales, religiosas, etc. Es aquí donde se marca su alejamiento con lo *popular*, para Kant la obra de arte sólo genera en el espectador ese *gusto estético* que no es más que esa posibilidad de apreciar sensiblemente un objeto al cual se llamará *arte*, sin ningún interés adicional, solo contemplación pura y libre, en el cual la utilidad o la finalidad práctica del mismo no tienen cabida.

Kant definirá dos tipos de juicios: "juicios puros" y "juicios impuros"; los primeros, llamados así porque permiten la generación de un gusto verdadero, perfecto y legítimo en el cual se encuentra inscrito este "arte", no obstante, el segundo, por su carácter de utilitario con otros fines extra artísticos, se los catalogara como vulgar, de gusto inauténtico y superficial.

Parecería que esta aseveración planteada por Kant, en la actualidad podría verse comprometida y totalmente cuestionada, sólo entonces nos tocaría replantearnos otras concepciones para este nuevo arte, pues no es bien cierto que solo sea el arte lo que se proclama por la estética y no tenga función utilitaria, hoy en día así lo sea.

Deberíamos tener en cuenta y cuestionarnos este nuevo *arte* pues, aunque se ha emancipado de una función extra artística, despojado de una función netamente utilitaria, no ha podido deslindarse de esa función de mercancía, lo que le mantendrá sujeto a nuevas dependencias y funciones, que son particulares del predominio del valor de cambio, sobre el valor de uso. Por otra parte, las prácticas de las sociedades llamadas primitivas, están dirigidas al servicio del ritual. (Escobar, 2007) "portan un valor de uso social". "La sociedad contemporánea desvirtualiza el objeto, subrayando su valor exhibitivo (la mera contemplación artística) pero paralelamente sacrifica el valor de uso social y promueve la aparición privada del objeto devenido mercancía" (Benjamín, 1973, pág. 28).

Entonces, se puede entender que el *arte popular* o *artesanía* guarda una total distancia de lo que conocemos ahora como arte, y permanecerá atrapado en su propia materialidad, su técnica y su función en contraposición con el arte que se erige como inútil y sin función. Pero este arte como tal, no ha sido siempre así, en esta concepción no lleva más de tres siglos. Ha sido utilizado para otorgar tal título a prácticas más anteriores a la creación del mismo, con un sólo interés lo dirá: "legitimar la tradición de la cultura dominante". (Escobar, 2007, pág. 45)

---

Quizá no podamos encontrar esos límites en los cuales estas dos manifestaciones se encuentren, sin tener que pensar en la relevancia e importancia de uno sobre el otro, entonces será importante asumir:

Desde otro ángulo, el relativismo cultural, oriundo de la antropología y las diferencias de las culturas alternativas y valorar sus producciones artísticas, no desde el modo único del arte, sino partiendo de las situaciones históricas concretas que generan los diversos sistemas de expresión; cada uno de ellos (en cuanto expresa una forma posible de enfrentar imaginativamente lo real) (Escobar, 2007, pág. 49)

De esta manera podemos pensar que uno u otro objeto para ser considerado artístico o se revista de esta distinción o devenir como tal, cuando en el objeto nada cambia físicamente y se le cargué con otra lectura diferente realizada desde otras convenciones muy diferentes a su creación.

Es aquí cuando las acciones de Duchamp, al insertar y rotular como artísticos los objetos más banales, hicieron que el pensamiento crítico pueda observar algo que se presentía; así lo artístico no es una cualidad propia del objeto "dependerá de la ubicación que se le otorga en determinadas situaciones socioculturales" (Escobar, 2007, pág. 50)

### **1.3.4 Un nuevo concepto de arte**

Es un momento en el cual se retoma el término "función" relacionando a un objeto con el fin netamente técnico y práctico como única particularidad de su creación, pero una forma no sólo puede tener una única función, un objeto puede tener varias funciones, lejos de una función o su carácter estético que contienen las obras de arte, arte popular o artesanías, un objeto para poder considerarse como arte según la estética industrial, está en primer lugar dada: "cuando un objeto es capaz de provocar una conmoción develadora, la eclosión de una realidad nueva" (Escobar, 2007, pág. 64) de esta manera la articialidad de un objeto no está dado por la carencia de función, sino porque dicho objeto es capaz de desencadenar nuevos significados, así también se alinea a lo propuesto por Arthur C. Danto, en el texto *El fin del arte*. Y en segundo lugar Escobar también dirá que muchos objetos aunque sean bellos y carezcan de utilidad puedan considerarse como artísticos si no son capaces de producir desfases de su propia realidad, que por sus formas se generen otras realidades.

Basado en la idea de Levi Strauss, quien sostiene que el arte generado desde los inicios, hasta hoy, tiene una instancia en la que se separa de lo que hoy consideramos



primitivo, a partir del Quattrocento y un pequeño espacio del arte griego, debemos entender que durante toda su existencia las manifestaciones artísticas acompañaron a cada sociedad evidenciándose de diferentes formas de acuerdo a su realidad, y contexto, y es sólo en este periodo en la cual se distancia debido a dos factores: el primero, al cual Escobar, llama la individualización de la producción artística, entendiéndola como un fenómeno que deja a un lado los vínculos colectivos, para que las manifestaciones sean particulares y de un sólo autor, como la conocemos hasta la modernidad, el segundo factor, se debe al carácter cada vez más figurativo, haciendo que estas manifestaciones pierdan significación, la obra figurativa debilita cada vez más su significación.

Esta investigación toma al arte indígena, para analizarlo y encuentra que carece o esquiva el figurativismo, quizá la respuesta al ¿por qué? de esta carencia está dada por su finalidad que es netamente socio religiosa, irrepresentable para lo figurativo, por eso recurre a la abstracción de la forma y se mueve por construcciones retóricas, que colinda poco con lo que el arte occidental utiliza para fundamentar sus construcciones.

Para concluir con este análisis sobre el "arte popular", "artesañías" en cuestión con el " arte" concebido por Occidente, sólo queda por decir que en la actualidad no se puede encasillar ni clasificar la producción de una cultura, ni membretarla como buena o mala, como un buen arte o no, surge la necesidad de entender que el arte popular al igual que cualquier otra manifestación desarrollada en cualquier punto de este hemisferio brota como resultado de entender su realidad para exteriorizarla con formas sensibles, con un único objetivo: un conocimiento más profundo que permite el ingreso a construcciones que sólo se podían idealizar imaginativamente.

Es importante refutar algunas construcciones históricas que han hecho de algunas culturas en sus manifestaciones "verdades" que no corresponden a su contexto el clasificar y normar todas las manifestaciones culturales de acuerdo a un régimen que valora de acuerdo a sus criterios; resulta una forma de imponer su poder que sólo conseguirá resultados estériles en este mundo de las artes.

No hay procesos artísticos peores o mejores como no hay leguajes superiores ni inferiores: todo sistema simbólico debe ser considerado de acuerdo a los requerimientos a que responde, por eso el arte popular, como cualquier arte, es el resultado de una determinada manipulación de formas sensibles que, al encarar lo real, promueve una comprensión más intensa del mismo y revelan accesos secretos suyos solo accesibles imaginariamente. (Escobar, 2007, pág. 74)

---

## 1.4 Estéticas Caníbales

El texto de *Estéticas Caníbales* articula varios componentes que sostienen la creación de un nuevo pensamiento estético de esta manera como mencionamos posteriormente nuestro autor aborda la antropofagia como una estrategia para la generación de propuestas que tratan de superar la contemporaneidad articulando varias estrategias como una Teoría de la Forma, importante en la coyuntura de este nuevo canon. Ve y analiza la crisis que vive la contemporaneidad y como está al abandonar la materialidad se ha vuelto un objeto banal o asignificante, desarrolla estrategias para que la obra de arte escape del mero hecho de convertirse en una copia de la copia heredado de la modernidad y que alcanza su esplendor en la pos modernidad, de esta manera en esa búsqueda desarrolla dispositivos que activan una mecánica para el desarrollo de una propuesta que espera superar el canon de la posmodernidad.

Cabe mencionar que toda la teoría trabajada por Carlos Rojas, sirve como plataforma en la generación de una propuesta escultórica, que plantea en la búsqueda de aquellos elementos del pasado, para generar su propio lenguaje, mismo que refleja las problemáticas actuales de la sociedad, en un dialogo del pasado con el presente, entre dos contextos asimétricos para de esta manera, como lo plantea el autor no descuidar la *Forma* en su ejecución, además del celoso trato de la técnica.

### 1.4.1 La antropofagia, las estéticas caníbales y sus componentes.

El siguiente texto es un estudio sobre la propuesta planteada por Carlos Rojas en su libro *Estéticas Caníbales*. Lo que se pretende en este capítulo es crear un acercamiento que permita el desarrollo de una nueva propuesta artística, utilizando conceptos que plantea este autor, para ello se y abordan muchos aspectos sobre su obra y cada uno de sus componentes que posteriormente permitirán articular la propuesta.

Para desarrollar este tema es importante indagar otro momento histórico concebido en el Brasil, hecho que nace de un manifiesto antropófago desarrollado por Oswaldo Andrade en 1928; podríamos decir que es uno de los movimientos culturales más importantes tanto en el Brasil como en Latinoamérica a mediados del siglo XX.

Lo que este movimiento buscaba era una nueva mirada al concepto de la antropofagia, la cual fue mal vista por los europeos en épocas de la conquista, pues basaba sus prácticas en el canibalismo de una tribu llamada *Indios Tupis* que aterrorizaron a los



Europeos al llegar a esta parte del continente ahora conocido como Brasil. El giro está dado desde una esfera cultural, que direcciona su práctica hacia el comer o devorar, en ese acto de digerir todo lo que llegaba como una mera copia de Europa, con la intención de concebir un modelo único para la creación del arte brasileño.

Es importante destacar que en aquella época este movimiento buscaba la construcción cultural del Brasil, que en su momento contaba con dos instancias hostiles, por una parte estaba la cultura *primitiva* y por otra la herencia de Europa.

La antropofagia, se erige en contra de un modernismo y de todas sus conquistas por parte de Europa, mostrándose como la oportunidad de erigirse como un movimiento de un país que en la metáfora de devorar y renovar, encuentra la salida a las viejas prácticas artísticas llegadas de Europa que estaban en decadencia. Según datos históricos, este movimiento en sus prácticas y preceptos trascendió las fronteras del arte erudito o culto.

Es necesario mencionar que se manifestó como una idea que no implica sometimiento alguno, ni se basa en prácticas esclavistas, sino todo lo contrario; como una actitud transcultural que modifica ciertas prácticas para la generación de lo nuevo, que explora en su autenticidad en oposición a lo importado, claro está sin negarlo, apropiándose, absorbiendo la cultura del otro para transformarla. Podríamos decir que se devora al otro para lograr lo propio. Un producto innovador y divergente, que se puede explotar.

Si bien es cierto, la propuesta planteada por Rojas, se basa en la antropofagia de Oswaldo Andrade documentada en su manifiesto antropófago, y esta sirve como punto de partida para la construcción de un *nuevo canon*.

En el texto *Estéticas Caníbales* se afirma la búsqueda de los artistas latinoamericanos con nuevos componentes, quienes actúan como la estructura total de una obra. Carlos Rojas habla de los discursos utilizados por los artistas, rodean el contexto de la cultura, pero más que representarlo lo constituyen, los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados, suelen ser más identidades y contextos concurrentes en el metalenguaje artístico “internacional” y en los temas contemporáneos “globales”.

Desde el punto crítico del arte que se desarrolla en Latinoamérica, es un



compuesto anti hegemónico que de manera mínima se deja ver, pero, existe legitimado dentro de este, es decir, constituye el global desde la diferencia, develando nuevos sujetos culturales en un área internacional.

Si bien existe esta relación y forma de manifestación artística que se genera en esta parte de América, aún queda por indagar esas desconexiones entre Norte y Sur, esa brecha temporal existente entre estos dos polos.

Cuando se habla de brecha temporal, Carlos Rojas se refiere a la producción de textos, teorías y debates de arte, que constantemente se realizan en el Norte y los países que son potencias económicas y generadoras de la estética que rigen en este momento y la consumimos. Rojas ve la producción que se está generando en la web, las distancias son largas e insuperables, la cantidad de textos en inglés o en idiomas provenientes de Occidente se vuelve cada vez más difícil de superar, dejándonos al margen la producción de propuestas literarias y estéticas generadas en Latinoamérica, se vuelve por así decir nula.

En adelante la propuesta, de Carlos Rojas en *Estéticas Caníbales*, se ratifica en la posibilidad de abandonar la producción imperante, la hegemonía y herencia de la pos modernidad, y basado en lo que ve y afirma Michaud él dirá que hemos llegado a un tiempo donde la estética se encuentra en todos lados, triunfante, haciendo que el arte se evapore, se fugue de su esfera para adentrarse en todos los objetos y acciones posibles, un arte volátil, capaz de encontrarse en todos lados.

La alternativa a este tiempo es generar una estética que se contrapongan que se muestre como respuesta contestataria a esa estética occidental, una propuesta que se articule con los conceptos de antropófago, la deconstrucción, el ethos barroco, para constituirse en una nueva posibilidad que hace de América Latina su campamento base. De esta manera, el trabajo de Carlos Rojas está enfocado a la generación de una estética que no es pos modernista ni se alinea con el mismo, busca una fractura en el tiempo, este tiempo, que solo el arte y la política son capaces de generar, un tiempo que está dado por sucesos y hechos, que encuentra esta fractura en aquello que quedó sin realizar, en lo que no fue, en aquellos posibles que se mantienen vibrantes en un limbo, un espacio virtual, esperando cristalizarse, describiéndose como una posibilidad que puede materializarse.

De esta manera, resulta importante para Rojas, aproximarse a una estética ligada



con la política, con el único fin de establecer las bases de una Teoría del arte, capaz de sostener todo este aparataje y nuevas posibilidades en el arte actual y su relación con las sociedades contemporáneas, una posibilidad que genere esta fisura en el tiempo. “Hay otro tiempo, que abre una brecha, que corta la linealidad del transcurrir y que tampoco es clausura y peor aún su plenitud, es temporalidad especial que viene cargado de implicaciones” (Rojas, Estéticas Canibales, 2011, pág. 33)

Resulta por momentos frustrante el hacer tangible esa fisura en este capitalismo tardío, sin embargo; Rojas encuentra una forma, una posibilidad de hacer factible esta brecha, en la que el arte y la política se vuelven uno solo, aunque posteriormente terminen separándose para enunciar perspectivas diferentes; es aquí cuando Rojas introduce un ejemplo que podría explicar cómo se pudo dar esta brecha, para lo cual toma como ejemplo el Suprematismo de Malevich, movimiento que en un intento de superar la sociedad capitalista, encuentra en la geometrización y abstracción recursos para decir, aquello que no se puede decir, anula todas las formas conocidas para dar a conocer algo totalmente nuevo. “Así el movimiento de las masas para tomar el destino de sus propias manos y construir una sociedad socialista, toma la forma de un cuadrado negro sobre un fondo blanco o de un cuadrado blanco sobre un fondo blanco” (Rojas, 2011 pág. 34).

La vanguardia rusa muestra un componente novedoso de la época, que abandona el capitalismo y el dominio burgués para enrumbarse en una experiencia inédita del todo. Rojas menciona al Suprematismo de Malevich como un gesto revolucionario en el arte, que se coloca del lado de la abstracción.

Para entender este fenómeno y lo que conlleva dicha relación entre la estética y la política, y todo lo que esto significa pensar en un cambio de época con una forma preestablecida hacia otra, es necesario plantear una teoría que se conocerá como ethos.

#### **1.4.2 El ethos barroco y el ethos**

El ethos barroco resulta un término utilizado por Bolívar Echeverría que sirve para saber en tal medida como este vínculo *ethos* y *barroco* pueden servir de guía hermenéutica para entender un ethos posmoderno. Pero, ¿qué es el *ethos barroco* al cual hace referencia Bolívar Echeverría y lo retoma Carlos Rojas, para poder demostrar la existencia de un ethos posmoderno?

El ethos Barroco de Echeverría se puede asumir como una consecuencia dada a partir de la destrucción del mundo prehispánico a manos de un mundo europeo. Consideremos como una forma de reinventarse para cohabitar como *civilización* con los españoles en América, una vez que los códigos culturales que conformaban estos grupos, fueron devorados por los códigos *civilizatorios* que impuso el vencedor. En esta reconstrucción el resultado, fue algo totalmente diferente al modelado esperado.

El ethos barroco surge en este momento en el que, al jugar a ser europeos, imitando a los europeos, poniendo en escena lo europeo, el indio asimiló y montó una representación de la que ya no pudo salir, representación en la cual nosotros, como herencia, nos encontramos todavía como parte de ese proceso, de esa puesta en escena, performance sin fin que hoy visibiliza nuestro mestizaje (Echeverría 1998). (CESPAL, 2014, pág. 1)

Momento en el cual se adoptan códigos, revistiéndose de la cultura dominante, para en su interior mantener aquellos códigos que forman parte de su esencia, lo que permitirá imponer de alguna manera su presencia en el mundo. Posteriormente, como parte de nuestra investigación, trataremos de encontrar estos elementos en una cultura local conocida como *cañari* que sufrió los mismos procesos de asimilación y representación de la cultura dominante y que ha sabido coexistir y adaptarse, además en la contemporaneidad, seguir asimilando los códigos de un mundo globalizado, para ello se reconstruye a través de datos históricos y antropológicos dichos cambios sufridos a través del tiempo para posteriormente, en una obra de arte, hacer visible este juego.

Quizá el término de *ethos Barroco* se encuentra en el periodo así conocido en la historia como siglo XVIII, periodo conflictivo en el que se dan varios acontecimientos como la independencia de muchos pueblos en América, desde todo punto de vista una emancipación de lo occidental. Pero que a consecuencia de varios siglos de conquista, estos pueblos han perdido las huellas de su pasado, encontrándose en un vacío temporal en el cual la única alternativa posible está en la reinvención cultural, que como lo mencionamos anteriormente permitirá imponer una presencia en el mundo.

Resulta en este momento traer a mención una cita que puede ser pertinente para entender el *ethos* que Rojas menciona como una teoría; para ello tomamos lo dicho por Bolívar Echeverría en el año 2008. “Lo que nos interesa aquí no es construir los debates en torno al barroco, sino mostrar cómo cada ethos contiene dentro de sí una voluntad de forma, que hace la elección de una estética entre muchas que le caben como posibles y



compatibles”. (Echeverría, 2008). Extracto del texto Estéticas Caníbales; (Rojas, Esteticas Canibales, 2011, pág. 38)

### **1.4.3 Economía simbólica de la prelación**

La economía simbólica de la prelación no es más que el hecho de devorar a otra cultura para incorporarla a la propia; cuando se habla de una estética caníbal desde Latinoamérica, lo que se entiende es un lineamiento o estrategia, la de “devorar instaurando una estética predatoria a esa cultura Occidental”, acechándola hasta capturarla, dejándola vivir entre nosotros, exprimiéndola y hasta extraer todo de sí y en un momento determinado dejarla morir. “Una economía política simbólica de la predación, que consiste en el cambio de sentido, significaciones, alteraciones de los planos de consistencia, nuevos ensamblajes”. (Freire, 2008) citado por (Rojas, 2013, pág. 143)

### **1.4.4 Conexiones parciales**

En este punto hay que entender el mundo, en su totalidad, como una composición de partes, no partes de un todo, sino partes de partes, es decir, siguiendo un patrón fractal que constituye un fragmento de nuestra realidad. “Existen primordialmente las relaciones y permiten el surgimiento de las partes; su llegar a ser su existencia”. (Rojas, 2013, pág. 146)

Dicho de otra forma las conexiones parciales siempre siguen una misma dirección, un conocimiento que encausa a otro y sucesivamente, sin alcanzar una especie de completitud. “Es en este sentido que se habla de conexiones parciales; porque todo es parcial y todo puede estar conectado y por qué estas conexiones son primordiales respecto de los elementos entre dicha relación” (Rojas, Esteticas Canibales, 2011, pág. 100)

### **1.4.5 Obviación y explicitación**

Cuando una parte se vincula con otra, crea una constituyente, una diversidad simbólica, y de forma continua genera un incremento porcentual de signos, hasta un infinito, todas estas entidades prácticamente entran en relación con su todo comenzando a existir como tales.

---

La obviación conduce al proceso de explicitación, que contiene dos aspectos: emergencia de entidades y emergencia como entidades concretas. “El camino, sin embargo, no se detiene en este primer aspecto, sino que se torna recurrente y recursivo. Nuevas relaciones que desembocan en otras tantas formaciones y formas”. (Rojas, *Estéticas Canibales*, 2011, pág. 101)

El fenómeno de estas imágenes, para sobrevivir como tal, tiene que generar nuevas imágenes; es decir, cada imagen nueva provendrá de otra imagen existiendo una relación parcial, la cual estará lista para conectarse en otra relación.

#### **1.4.5 Perspectivismo**

El componente de perspectivismo que se trata no tiene referencia a procesos cognitivos, ni relativismos; se afirma en este texto de *Estéticas Canibales* que cada uno ocupa y se proyecta en su segmento de espacio-tiempo, comenzando a existir en medida en que cada uno se proyecte.

#### **1.4.6 Estética Perspectivista**

En la perspectiva no se trata un enfoque cognoscitivo, ni tampoco de entender la ontología; se trata de un fenómeno existente y no de artificios del conocimiento. Carlos Rojas dice que la estética perspectivista no se refiere a un modo de representación, sino a su forma de ser.

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. (Rojas, 2013, pág. 1)

Quizá el ejemplo más importante para entender, es el que nos propone el autor cuando dice que existe una sola estética, pero una multiplicidad de artes y de la misma forma una diversidad de artes.

La estética perspectivista centra su mirada en aquellas manifestaciones que no provienen de la tradición occidental: tratar de superar ese paradigma que nos limita a entender que sólo existe arte cuando este cumple una serie de requisitos modernos, esto es, salir de esa falacia que llamamos *arte* que descarta cualquier otra manifestación de



otras civilizaciones. De esta manera se asume que en la historia del arte incluye otras formas de arte y las reconoce desde su perspectiva.

Lo que pretende Rojas es sumar estas manifestaciones que quedan atrapadas en otras disciplinas que no son el estudio del arte; como por ejemplo: la antropología, la arqueología, considerándolas como un pre-arte que no entran en su lógica, lo que en este caso se seguirá considerando como el paradigma occidental; un mundo particular conformado por artistas, que son los creadores, los espectadores, quienes reconocen su trabajo en un circuito en el cual forman parte críticos, marchantes, curadores, galerías, museos, mercados, en función de este. Si no se cumplen estas particularidades tendremos un pre-arte o simplemente no existe arte.

De esta manera la estética perspectivita tratada y abordada por Carlos Rojas afirma:

Sólo existe un tipo de estética, que los seres humanos percibimos y sentimos de una sola manera, que hay una “sola alma” las realidades son las que se muestran diferentes. La realidad que se percibe es la que difiere, la que introduce la distinción. Y, por lo tanto, hay arte. (Rojas, 2013, pág. 2)

Es claro que en su afirmación, tiene presente que ninguna obra de arte es universal, todo lo contrario, siempre es un darse de modo concreto.

El texto de *Estéticas Caníbales* tomo 1, cita un párrafo que se considera pertinente traer a consideración, el mismo es extraído desde la mirada ontológica amazónica: (...) Las cosas y los seres son puntos de vista...La cuestión aquí, por lo tanto, no es saber cómo los monos ven el mundo..., sino que se expresa a través de los monos, de qué mundo son ellos punto de vista (Castro, 2002, pág. 385).

Parafraseando y continuando con la idea expuesta en este planteamiento, no se trata de cómo los seres que representamos vemos la realidad, vemos el mundo de maneras diversas. Todo lo contrario, se señala, que el mundo se expresa de formas diversas en todo lo que existe, una constante creación que a través de lo que ya existe, puesto que su resultado será posteriormente otro resultado en una consecuencia lógica de producciones constantes de realidades diversas.

Entonces, en esta creación de una nueva estética sugerida por Carlos Rojas, como componente necesario es entender que todos los pueblos tienen un arte, porque han desarrollado una percepción de la forma, entendiendo que esta Forma se da con sus propias reglas, con su visión y realidad, planteándose su propia institucionalidad, con su

---

particular producción de subjetividades que se integran o separa de la del grupo.

#### **1.4.7 Inversión y conversión**

En el último de los componentes de las *Estéticas Caníbales*, se encuentra la propuesta de Roy Wagner, que muestra los procesos e interacciones de las diferentes culturas enfocado en el tema estético desde el punto de la invención y conversión, ya que sostiene que un artista de las periferias utiliza el arte occidental (Norte), como punto de partida para generar su arte, cosa que ocurre con la gran mayoría de los artistas. No sólo se apropia de este arte, incluso cuando pretende hacer algo alternativo, coloca el arte en una nueva situación.

Entonces, en ese hecho, el artista acepta este arte con su contexto e implicaciones para nuestro polo, con un cuadro de significaciones que se nos impone. El artista digiere estas condiciones y a pesar de ello, crea un espacio artístico de interés y gusto internacional, reinventando el arte para su interés particular.

#### **1.5 Teoría del arte**

El término teoría en varios textos proviene del griego *ἔωπια* (teoría o conocimiento que busca la verdad). En conferencia dictada el 26 de octubre 2016, Carlos Rojas plantea la importancia de la palabra "teoría" en la articulación de la "teoría de la forma". Define a este término por su origen el cual, está dado en la antigua Grecia que proviene del "Teoreo", término que supone algo banal, relacionando a la persona que llevaba el Dios a diferentes lugares (un portador de la imagen). Teoreo en la actualidad es el que transporta esa carga conceptual, hecho que hasta hoy se ha mantenido como una tradición muy apegada al sentido religioso pero que en esta metáfora constructiva de la teoría de la forma sería quien carga con la forma.

La teoría de la forma se puede definir por ese hecho de lleva la forma, ¿cómo la obra de arte transporta la forma? Básicamente, cada obra que se genera está dada por la curaduría de la forma, entendiendo al mismo como el proceso que conlleva la construcción de este imaginario: no se puede entender como el puro resultado, sino como todos esos mecanismos que conllevan a que ese sea el resultado. La obra que se produce es aquella que lleva la forma, la forma comienza a encarnarse hasta convertirse en materia. Se separa del conceptualismo formal de la mera forma, esto implica mucho más.

En la construcción de esta propuesta conceptual, se propone dar un giro a la producción de la pos modernidad de muchas obras que se han vuelto asignificativas, repeticiones, pastiches como lo dice Carlos Rojas, después del quiebre dado por Duchamp y que anteriormente ya se comentó, conjuntamente con el *ready made*, se ha vuelto una repetición, una copia de la copia que ha llegado a la modernidad en un círculo repetitivo haciendo de este hecho una banalidad e incluso la construcción de un arte cualquiera que no aborda la realidad, se alimenta de sí mismo, irrelevante. Un arte que no afronta los grandes problemas de contemporaneidad, se ha vuelto egocentrista y no crea fisuras que permitan una reflexión de la realidad. En este cuidado de la forma, el artista pos moderno debe crear un discurso que se vea reflejado en su obra sin la necesidad mediadora de un curador o de un texto curatorial que la explique, este cuidado de la forma implica su concepción, la técnica, el manejo del material, que resulta muy importante en esta época, la recuperación de la materialidad. No se podría en esta propuesta hablar de la obra de arte sin su materialidad o aniquilar su materialidad y volverse meramente conceptual.

En el campo más formal, la *forma* es aquella que ofrece una distinción. Quizá el ejemplo que nos permite acceder a esta idea está en la física, en la que toda materia no desaparece sino se transforma, una materia se convierte en otra diferente debido a esta cualidad; la forma es un constante cambio debido a una distinción. De esta manera ese espacio A no seguirá siendo el mismo, por esa indistinción habrá cambiado para ser B.



En el estudio de la forma arte, es necesario entender cuatro elementos que hacen que la misma sea posible, elementos con los cuales se construirá este mundo del arte: expresión y contenido, que a su vez, se fusionan con la forma y substancia, en una composición específica de tal manera que nos encontramos con una forma expresión artística y una forma de contenido artístico. Según Guattari, en la presente cita extraída del texto de *Estéticas Caníbales*, dice: “Primero los procesos de paso y de fusión de la forma de expresión y de la de forma de contenido, que da lugar a la forma arte; y segundo, los procesos de pasos de la substancia a la forma, que constituye su contenido y su

contexto” (Rojas, Esteticas Canibales, 2011, pág. 70)

### MUNDO DEL ARTE

	Expresión	Contenido
Forma	forma de contenido	Forma de contenido
Substancia	Substancia de la expresión	Substancia del contenido

Este esquema nos permite valorar y reconocer ciertos aspectos que confluyen en un sólo núcleo, el cual hace visible una obra de arte pos contemporánea. Rojas habla del cuidado de la forma, refiriéndose a la adecuación de cada uno de estos componentes y que con las "substancias y formas elegidas, la obra entra de lleno en el mundo del arte, tanto a sus convenciones como procesos inventivos". Esto marca su ingreso a la institucionalidad del arte, para ser o aceptada o rechazada, recalando que en estas convenciones no existe una obra de arte que sea puramente conceptual a pesar de que se la quiera encaminar por allí. Es importante mencionar que en este marco también se puede observar que por su mutua relación entre sí, tampoco carecerán de significado (asignificante). "Aunque lo que pueda decir es variado y diverso desde erosiones directas de un sentimiento individual hasta grandes cuestiones del arte y la sociedad." (Rojas, Esteticas Canibales, 2011, pág. 71)

Por otra parte, tenemos que la substancia de forma y de contenido hace una alusión a este periodo de disolución del arte en las cuales la sustancia de expresión como la de contenido son tan variadas, sin límites, que parecieren que el arte desaparece de la sociedad de consumo, eligiendo un tipo de substancia "la obra no puede escapar- y no quiere hacerlo -" (Rojas, Esteticas Canibales, 2011, pág. 71). Con la substancia elegida la obra incursiona en el mundo del arte.

Forma de expresión: la encontramos como cualquier medio a ser presentado dentro del modernismo como: instalación, performance site specific, no specific.

Forma de contenido: Está implícito a este tiempo, al ethos del capitalismo tardío.

Substancia de forma: Son los materiales empleados en la construcción de esta obra así como la técnica.

Substancia de contenido: es la metáfora propiamente dicha que utiliza la obra generando su lenguaje, permite ser crítico y reflexivo ante cualquier acontecimiento.



El siguiente cuadro muestra cada uno de los elementos que articulan una obra que supera una pos modernidad para articularse en la estética caníbal, este es un claro ejemplo de la de la obra de Arroyo, Cortina, que formó parte de la Bienal de Cuenca en Noviembre del 2011.

**MUNDO DEL ARTE**

	Expresión	Contenido
Forma	Instalación	Ethos tardío: carácter de la época en la que vivimos
Substancia	Lienzo, pintura roja, Instrumentos	La pintura desprendida de su soporte como metáfora del destino de la pintura en el contexto pos moderno

Rojas manifiesta que esta lógica se aplica a cualquier obra, sin importar que sea pos moderna, clásica, pues nuestra incógnita surgía al creer que el ethos pos moderno era una constante, en este caso existirá un ethos moderno o clásico de acuerdo con cada época y que, tanto substancia y contenido serán aplicadas a todo lo existente.



---

## Capítulo 2. La nación cañari: cambios culturales a través del tiempo

El presente capítulo es un recorrido sobre la cultura cañari: origen, cambios culturales, hibridación, conquista incaica, desplazamientos, diezmo de la población a causa de la conquista española y su situación actual, entre otros aspectos, en un intento de conocer todos aquellos cambios culturales, la adaptación y asimilación de las culturas dominantes en un intento por mantenerse viva, aunque conserve rasgos de su origen reconociendo en sí su identidad. Una investigación que muestra los procesos de cambio de una civilización que no se mantuvo al margen pero en su recreación histórica fue fundamental en la generación de esta historia desconocida que no fue hecho aislado con las demás culturas del continente, pero que nos ha servido para estudiarla y como punto de partida en la creación artística que busca alinearse con las propuesta de Rojas. Se requiere por tanto, generar un lenguaje que hable desde un contexto particular, que utilice la antropología, la historia y etnología como parte de su núcleo a más de la recuperación de la materialidad de la obra al utilizar técnicas ancestrales en su ejecución.

### 2.1 Origen de la cultura cañari

Es un campo lleno de enigmas y muchos misterios que yacen alrededor de esta cultura. Uno de los textos revisados, quizá el más importante, es el escrito por Federico González Suárez publicado en el año 1879. En este texto se indica lo poco que se ha estudiado sobre los pueblos que conformaban el vasto imperio inca conocido como el imperio del Perú. Además, se recalca la existencia de una breve cantidad de documentos, escritos y relatos. Se puede decir que en esta parte del hemisferio existieron muchos pueblos que se desarrollaron y florecieron mucho antes de la llegada de los incas. Este es el caso de la gran nación cañari.

González Suárez se basa en apuntes realizados por los autores Garcilaso de la Vega, Montesinos (que construye históricamente a partir de referirse a la conquista inca), Cieza de León, Ceballos de Balboa, Velasco y Oviedo. Federico González Suárez reitera que es poca la información para referirse a esta nación (los cañaris). Teniendo de esta manera que recurrir a otros medios como la arqueología, para sumar datos que nos aproximen a una idea sobre sus costumbres, mitos, religión, así como su origen. Además de contrastar ciertos datos en un intento por aclarar algunas dudas, basados en los estudios modernos de la arqueología ecuatoriana.

---

### 2.1.1 Región cañari

Se sabe por estudios realizados y documentos, además por un artículo publicado por el antropólogo Patricio Reinoso Gaguancela (*El Qhapaq Ñan: la historia del Cañar a través de un camino*. Conferencia Medellín 2014), que la nación inca tenía una extensión aproximada de 25.000 km<sup>2</sup>, siendo las provincias de Azuay y Cañar (en la actualidad) puntos importantes de concentración. Extendiéndose hacia el norte desde la cuenca del Chan-Chan en el río Chimbo, provincia de Chimborazo, al occidente hasta el Naranjal en el canal de Jambelí ubicadas en la actualidad en las provincias del Guayas y los Ríos. Si se bajaba hacia la parte oriental se encontraba limitado con la provincia de Morona Santiago y al sur la provincia de Loja y el Oro, incluyendo el archipiélago de Jambelí: “o sea, sus límites culturales [de la nación inca] fueron los Puruhá al norte; los Quijos y Shuar al oriente; los Paltas y Zarzas al sur; y en la costa los Huancavilcas y Milagro Quevedo” (Reinoso Gaguancela, 2014).

Datos muy importantes del texto *La nación cañari y sus extensiones culturales* del Instituto Nacional del Indígena americano, menciona que el grupo étnico de los cañaris se extendió por toda la región sur del Ecuador incluyendo la región norte del Perú, con una superficie de 10.400 km<sup>2</sup> (actual tamaño de Europa). “En este espacio habían aproximadamente 25 asentamientos separados por montañas y ríos, dirigidos por Caciques.” (Instituto Nacional del Indígena Americano, 2011, pág. 33)

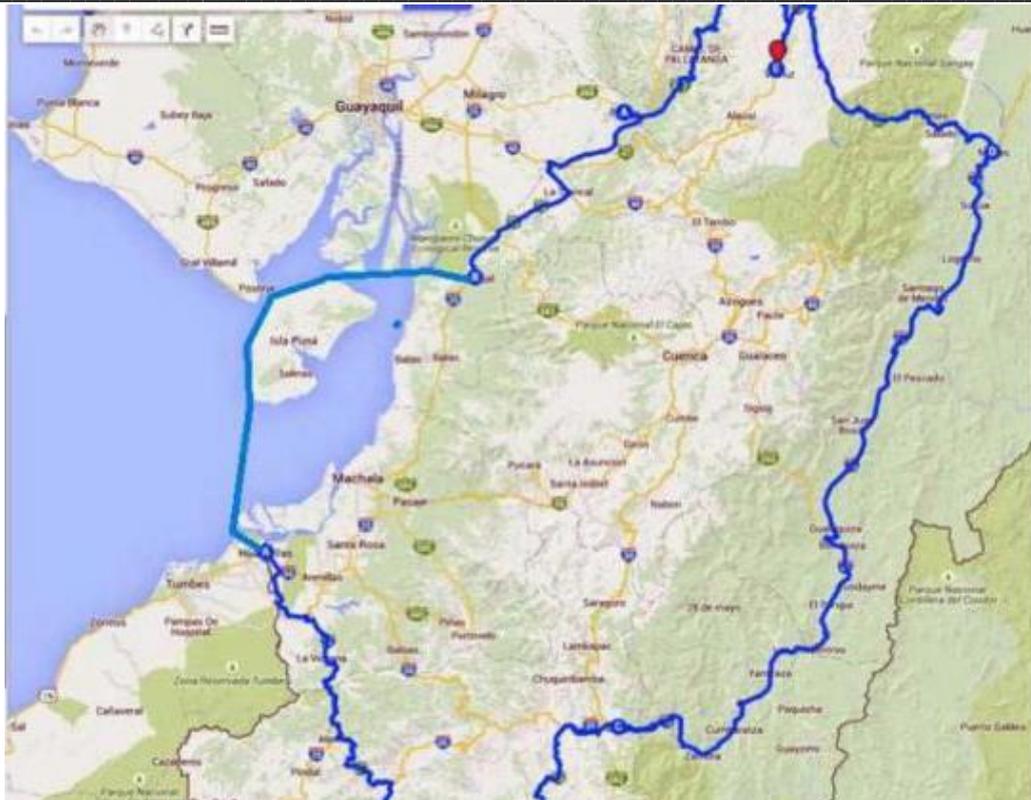


Imagen 1 Extraída de la web “El monolito cañari” publicado por el antropólogo Patricio Reinoso, 2015.

Según datos extraídos del texto *Identidad cañari* del autor Hugo Burgos: “los cronistas nos dicen que el pueblo cañari de la antigüedad, basaba su territorialidad en tres epicentros: Hatun Cañar, Tomebamba y Cañaribamba”. (Burgos, 2003, pág. 12)

Para Alfonso Patricio Reinoso (antropólogo, director del Museo de Arqueología de la Casa de la Cultura extensión Cañar), los asentamientos o cacicazgos tenían una administración autónoma, uno de los mejores ejemplos que él refiere de éste, es parecido al antiguo pueblo griego que se agrupaban en lucha contra cualquier amenaza externa que pusiera en peligro a la población.

### 2.1.2 ¿Situma o cañari?

Se ha creído importante sumar este extracto del texto de Hugo Burgos quien pone en cuestión el nombre con el que hoy se conoce a la cultura “Cañari” pues dice:

Cuando todos los cronistas afirman de la existencia de un pueblo “Cañari” y de una región “Cañar”, el padre Máximo Glauco Torres Fernández de Córdova, una eminencia americana en lingüística quechua, presenta la acepción a la regla, mostrando al cronista Alonso

Castro de Lovaina, quien en 1582 y refiriéndose a los cañaris había escrito una crónica sobre ellos, bajo el título *Gobierno de los situmas antes de los señores yngas comenzasen a reinar, y trata de quienes fueron y mandaron en aqueste valle, Cañaribamba* (Torres 1982:250; citado por Hirschind, 1995, pag 44; también, comunicación personal del autor).

El padre Máximo G. Torres no ha publicado las 50 o 60 páginas de esta crónica encontrada en la catedral de Trujillo, Perú, los especialistas se quedarían perplejos (y mucho más la sociedad) si es que el gentilicio situma pudiera ser confirmado como el apelativo originario de los cañaris pre-incas.

Por un cambio de fonética de la “t” en “d”, dice el lingüista, obtendríamos *duma* en vez de *tuma*, y encontraríamos un ejemplo, el origen clásico linaje cañari “Duma” (un cacique del Sigsig), testigo de la fundación de Tomebamba, igual su tipofonía *Dumapara*, etc., que constan como *tambos* y *apostos* reales en la vecindad geográfica de Tomebamba-inca (Burgos, 2003, pág. 14).

Hugo Burgos deja abierto el cuestionamiento acerca de la denominación, cómo en verdad se llamó este pueblo, si en verdad fueron bautizados así por aquel pueblo llegado del sur, al cual fueron adheridos llamados incas, y que posteriormente esta denominación se mantendría intacta por los cronistas quienes los conocieron como cañaris.

Pues bien, en la actualidad algunos estudios de la Cultura cañari nos dicen que la palabra “cañari” proviene de la etimología Kan = culebra y Ara= Guacamaya y que para algunos entendidos en la materia se interpreta como descendientes de la serpiente y la guacamaya. Es importante señalar que a estos animales, además del jaguar, en el mundo andino y en otras culturas prehispánicas como la de Mesoamérica se les da una fuerte connotación de sagrados.

### **2.1.3 Leyendas ancestrales: ¿serpiente o guacamaya?**

Según cuenta la leyenda, el origen de los cañaris, transmitido por generaciones de manera verbal, nos remite a un pasado apocalíptico de dimensiones similares a los descritos en la Biblia en el diluvio universal.

El historiador Federico Gonzales Suarez, siempre atendiendo a la tradición oral, señala que la cumbre de esta montaña en la que salvaron sus vidas los dos hermanos, se llama Huacay-ñan, o camino de llanto del llanto en la provincia de Cañaribamba. La otra correspondería al Abuga, en cuya cima Gonzales Suarez encontró los vestigios de una construcción precolombina. El historiador Juan Chacón Zapán, sobre este “camino”, lo refiere con esta concepción: “El nombre del cerro Guasano, Huacayñan se traduce como Camino del Llanto. Su significación debe buscarse integrado el concepto camino, asociado a la idea de orden y regularidad, y el de devastación y desquiciamiento que conlleva el llanto”. (AA VV, 2010, pág. 18)

El Dr. Marco Robles López señala en su libro *Teología y Demiurgos en la cultura cañari* que se debería referir a dicha elevación como Huacayñan que se traduce como "Camino de adoratorio" encontrándose situado al Oriente de la ciudad de Azogues. Dicha montaña tenía una particularidad, esta crecía según lo hacían las aguas; así concluida la lluvia los hermanos salieron a buscar alimentos. Aquellos sobrevivientes habían construido una pequeña choza como refugio y cada vez que regresaban al mismo encontraban alimentos bien dispuestos y preparados, esto había sorprendido a los hermanos que no se explicaban cómo y quién era la persona que los dotaba de estos alimentos, decidieron que uno de ellos se escondería dentro de la choza, mientras el otro buscaba alimentos. Apenas había abandonado el lugar el hermano mayor, llegaron dos guacamayas con rostros de mujeres, que al descubrir que había alguien en el interior, trataron de huir del lugar siendo capturada una de ellas por el hermano menor con quien procrearía, haciendo posible el repoblamiento de la nación cañari.

Acerca de esta leyenda nos remitiremos a un párrafo extraído del texto *Estudios históricos sobre los cañaris, Pobladores de la Antigua Provincia del Azuay*, publicado por la Universidad de Cuenca, donde se trata a esta leyenda como una mala interpretación diciendo que:

Molina confundió la leyenda relativa a los Jíbaros con la leyenda acerca de su origen que tenían los cañaris, y creyendo, acaso, que los Jíbaros y los cañaris no formaban más que una sola tribu, refirió como si fuese leyenda relativa al origen de los cañaris, la que se refiere al origen de los Jíbaros. En efecto, estos eran los que se tenían como descendientes de aquellas guacamayas con quienes el progenitor se desposó, después de la gran inundación o diluvio, que acabó con todos los vivientes (*Estudios históricos sobre los cañaris*). (González Suárez, 1865, pág. 30)

Continuando con la leyenda de la serpiente progenitora -demiurgos-la tradición cañari afirma que el progenitor del pueblo, luego de convertirse en una enorme culebra, se sumergió en las aguas de una laguna de la cual no ha retornado jamás. Se dice en el texto *Serie .patrimonial del Cañar* tomo I publicado por la Casa de la Cultura núcleo del Cañar, “Que la laguna con el nombre de Leoquina, la laguna de la serpiente creadora, era para los habitantes de Cañaribamba el origen de la leyenda. No obstante para los cañaris del norte sería la laguna de Culebrillas, al igual que para los del Sigsig, Ayllón”.

El historiador Marco Robles López, en la ponencia “Viaje imaginario al mito cañari” publicado en Memorias del II Encuentro Nacional de Antropología “Olaf Holm” (2010), organizado por la Casa de la Cultura del Cañar, en torno a la significación de la *sierpe*, señala:

Entre los cañaris se conservaba un sugestivo mito sobre el demiurgo sierpe, creador de su estirpe. Merced a la tradición oral que ha llegado hasta nosotros el relato pertinente sobre una enorme culebra progenitora de la raza cañari, que en tiempos inmemoriales se sumergió en una laguna, para no aparecer jamás, en esa laguna los cañaris arrojaban idolillos y diversos objetos, pues era objeto de singular veneración. (AA VV, 2010, pág. 21)

En lo que respecta al elemento mítico de la guacamaya -madre de la madre- que igualmente se identifica en la tabla de Patecte y en la referencia que hace Chacón Zhapán de que «El sol y la guacamaya entrecruzan sus cuerpos, conformando una cruz: dicha cruz, en su extensión masculina y femenina se organiza en un espacio cuadrado, también característico de la organización del espacio sagrado de los cañaris ».

La guacamaya es señalada también como elemento fundamental de la cosmogonía cañari; y en la misma ponencia ya referida de Marcos Robles López lo hace en estos términos: «a su vez en la cultura cañari la guacamaya es un ave totémica por excelencia, tanto que en la leyenda sobre el diluvio... es una pareja de guacamayas que salva la nación cañari ». (AA VV, 2010, pág. 21)

Es importante mencionar esta hipótesis de la descendencia de la guacamaya. Investigaciones más recientes relacionan a las dos leyendas como válidas. La leyenda de la serpiente progenitora sería el inicio de la aparición de esta cultura y, al mismo tiempo, se trata de la abuela de los cañaris, que se integra, dando continuidad a la leyenda, al repoblar dicha cultura después del diluvio universal, gracias a que sobrevivieron dos

hermanos cañaris y uno de ellos desposaría a la guacamaya para repoblar; de esta manera los cañaris resurgieron una vez más.

## 2.2 Características principales de cada etapa, cambios culturales, hibridación

En base a los indicios encontrados en los estudios arqueológicos realizados por Wendell Clarck Bennet (1946) en Chaullabamba y los hallazgos encontrados por Donald Collier y John Murra (1943) en Narrío, aún no se ha podido dilucidar la antigüedad exacta que esta civilización alcanzó.

Aproximadamente, en su forma más arcaica se lo ha ubicado en el período Formativo, en el 2000 a. C. para luego evolucionar con -ciertas particularidades- al período de Desarrollo Regional, que tuvo lugar entre el 500 a. C. hasta el 500 d.C. y posteriormente encontrar restos que pertenecen al período de Integración, entendiéndolo desde 500 d.C. hasta la conquista Española

### HISTORIA DEL ECUADOR Y LA ALFARERÍA CAÑARI

HISTORIA DEL ECUADOR	PERIODO	ALFARERÍA CAÑARI
Formativo	3500 a. C. al 500 a. C.	
		Cerro Narrío Temprano
Desarrollo Regional	500 a. C. al 500 d. C.	Tacalshapa
Integración	500 d. C. al 1500 d. C.	Cashaloma

Imagen 2 Etapas de la cerámica cañari.

### 2.2.1 Etapas de la cerámica cañari

Al estar interesados en conocer la historia y los procesos evolutivos y de cambios de la Cultura cañari, se estima importante mencionar cada una de estas etapas a través de los hallazgos en alfarería encontrados. Los períodos son conocidos como Cerro Narrío Temprano, Tacalshapa, Cashaloma.

A decir del texto *Serie patrimonial del Cañar* (Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, Dr. Eduardo Crespo R, 2003) “El uso de la alfarería por los cañari da fe de un desarrollo cultural, partiendo desde los conocimientos más precarios como civilización hasta la conformación de jefaturas”

#### Cerro Narrío Temprano

Se denomina así al período Formativo Tardío comprendido entre 2200 y 2000 años a.C. Narrío es un sitio ubicado a 700mts de la ciudad de Cañar y es considerado uno de los puntos arqueológicos más antiguos encontrados de esta civilización.

Según estudios realizados por D. Collier y Murra, a esta etapa se la clasifica en tres estilos de acuerdo a su cerámica: rojo sobre aleonado, fino rojo sobre aleonado y Cañar pulido.

Corresponden a objetos tales como: recipientes globulares, vasos, tazones, vasos en forma de zapatos y piezas con representaciones antropomorfas, así como zoomorfas. La forma de decoración está dada por pintura de color roja, aplicada en bandas sobre un fondo de color aleonado además de la colocación de líneas y puntos, festones e impresiones con uñas.

No puede pasar desapercibido el trabajo realizado en la concha marina llamada *Spondylus*, con la cual se produjeron una serie de numerosos artefactos ceremoniales entre estas las *Ucuyayas* y collares. Además de trabajaron, con huesos con los que generaron los renombrados pingullos.

El tipo rojo fino sobre leonados es una cerámica muy fina cuya paredes de los recipientes no rebasan los dos milímetros de espesor, algunos especialistas lo calificaron como el tipo cascara de huevo, su decoración comprende pintura roja y negro pulido, con diseños de espirales, comas, punteados, zigzag y figuras geométricas; las formas notorias corresponden a recipientes, bulbosos y ollas globulares pequeñas con

---

cabezas de animales y aves que están pegadas unas en el cuerpo del recipiente, y otras en los bordes. (AA VV, 2010, pág. 23)

Según las investigaciones más actuales este estilo tiene filiaciones con la cerámica de Chaullabamba, El Carmen, Huangarcucho, Chorrera y Jubones. “El Cañar pulido” es caracterizado por la presencia de tazones con paredes verticales decoradas, la superficie mediante pulido por cocción y pintura zonal, apliques con representaciones antropomorfas” (Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, Dr. Eduardo Crespo R, 2003)

### *Tacalshapa*

Tacalshapa se ubica en el período intermedio de la prehistoria ecuatoriana denominado Desarrollo Regional. Siguiendo la tradición alfarera descrita por Meyers A. quien clasificara a ésta en cuatro estilos, con una antigüedad que data de 300 años a.C. hasta los 800 d.C.

Tomando la fuente que cita los estudios de Albert Meyers (1986), D. Collier y J. Murra (1942), Napoleón Almeida (1996), Mario Garzón (2000), se considera que este período sería secuencia de la evolución de Cerro Narrío Temprano, que según las investigaciones tuvo su influencia estilística de Tuncahuán del Chimborazo y Upano de la Amazonia.

La alfarería Tacalshapa se encuentra localizada en el área ocupacional cañari, en especial en las provincias del Azuay y del Cañar. Siendo una característica principal, su pasta no tan compacta, con espesores de la pared más gruesas. La mayor parte de los objetos encontrados son; ollas globulares, compoteras, vasijas de cuello alto, tazones botijas, cuencos bajos, además de las famosas ollas trípodes. La cromática utilizada para la decoración son: el color rojo, crema, negro, aplicada de forma parcial en bandas o franjas.

La influencia de esta cerámica proviene del norte a través de oleadas migratorias que ingresaron por el río paute, para luego ascender a la región canarí. El Grado de desarrollo socio Cultural y geográfico alcanzado es mayor que la anterior. (AA VV, 2010, pág. 24)

---

### *Tacalshapa uno*

Los utensilios encontrados en esta etapa denotan la utilización y la importancia de los mismos en el diario cotidiano: cuencos trípode y compoteras de dos tipos, unas que servían para rituales y otras con acabados de menor calidad que, según se creía, servían para colocar alimentos, en las cuales se pueden observar representaciones zoomorfas, particularmente de figuras de monos. Entre otros objetos que se han encontrado de este período tenemos piezas líticas, utilizadas en diferentes actividades: para trabajar en la agricultura, en los procesos cerámicos y finalmente como armas para defenderse.

### *Tacalshapa dos*

En Tacalshapa dos, se pueden apreciar piezas de color más claro y rojizo con una característica importante en sus patitas, pues mantienen una forma de hoja, hechas así para mantenerse en pie. Los cántaros eran usados para madurar la chicha. Estos, al ser enterrado y con el calor producido, aceleran el proceso de fermentación.

### *-Tacalshapa tres*

Los conocimientos fusionados de Tacalshapa uno y Tacalshapa dos derivaron en lo que se conoce como Tacalshapa tres.

### *Cashaloma*

Data entre el siglo 500 d.C., hasta el año 1470, período de integración. Su nombre proviene del lugar donde fueron investigados sus restos culturales, encontrados a 2.5 Km de la ciudad de Cañar en dirección noroeste según datos de Collier y Murra estudiosos de la alfarería de ésta y otras etapas lo ubican en la fase Narrío Tardío siendo característico el rojo sobre aleonado.

Tras varios estudios realizados se sabe que vestigios de esta etapa se encontraron dispersos en toda el área cañari, siendo el lugar con más concentración de objetos arqueológicos de lo que hoy conocemos como la hoya del Cañar. Otros lugares de igual importancia son los ubicados en la provincia del Azuay, en Cojitambo-Zhin, Joyacshí y la cuenca del río Bulubulu.

Sabemos también que su origen proviene de la evolución de las tradiciones cerámicas anteriores y basado en los tomos “Serie patrimonial de Cañar” se dirá que esta etapa es una tradición típica y muy originaria de la hoya del Cañar. En cuanto a la antigüedad, Antonio Fresco plantea que aparentemente el origen de esta se halla en un período de transición, durante el cual el valle del Cañar estaba ocupado por grupos diversos muy diferentes entre sí culturalmente o al menos en su cerámica (AA VV, 2010, pág. 26)

Es importante mencionar que el artículo *La historia cañari contada desde la cerámica y metal* publicado en el diario El Mercurio de Cuenca el 2016/02/10 relata que este período se desarrolló en la zona hoy conocida como Ingapirca y no se extendió más allá de lo que hoy actualmente es Cañar.

Los indicios de cerámica de este período muestran también la utilización de colores blancos y rojos, cántaros empleados para el almacenamiento de alimentos, así como botellas de pico. También fue muy importante la creación de cuencos pequeños utilizados para machacar la hoja de coca que, según la tradición, era empleada en los rituales y para proporcionar energía en su trabajo cotidiano. Se han encontrado, además, instrumentos musicales realizados tanto en huesos como en cerámica (flautas y silbatos)

En este período se nota influencia de la cultura *Tuncahuán*, originaria de la sierra central de Ecuador; así también, no se descarta que en otras piezas existía una herencia cultural de Narrío. Bien avanzado este período, hacia el año 1000 d.C., la mayoría de estos pueblos se consolidarían como uno solo dando la aparición de lo que hoy llamamos el período Cultural Cashaloma.

Según estudios del padre Víctor Vázquez en su texto *Museo Arqueología de la cultura cañari*, la organización socio-política-administrativa empieza a consolidarse en la etapa del Ecuador prehispánico a finales del período Formativo, siendo Cerro Narrío el centro de la administración y controlador de productos exóticos como la *Spondylus* hacia el Perú consolidándose un estrato de poder en la región.

### **2.3 Procesos, cambios tras la conquista inca y española**

Posteriormente a esta etapa vendrán tiempos muy difíciles de cambios para la cultura cañari, tanto en aspectos administrativos, políticos como religiosos. Pues en la última mitad del siglo XV, enormes ejércitos de indígenas procedentes del sur, de lo que hoy conocemos como Perú y que según varios cronistas en el año de 1450 d.C.



comenzarían una exhaustiva expansión de un imperio llamado Tahuantinsuyo (cuatro estados o Suyos unidos), comandados por el inca Túpac Yupanqui. Frente a este gran poder militar la mayoría de los pueblos se rendirían voluntariamente, sin ofrecer alguna resistencia.

### **2.3.1 Invasión inca al pueblo cañari**

De acuerdo a varias anotaciones de los cronistas de la época hacía 1450 d.C. llegaron desde el sur ejércitos liderados por Tupak Yupanqui para invadir los pueblos que en lo que actualmente es Ecuador, a este grupo se los denomina Incas, los cuales anexaban a los pueblos a su imperio entre los cuales se encontraran los cañaris:

Se conoce por lo menos dos razones por lo que los incas invadieron a los cañaris. Primero, el imperio inca elaboro una política expansionista, uno de cuyos principales era someter a los pueblos del norte. Segunda, para los pueblos andinos el maíz era un producto sagrado e imprescindible para asegurar la alimentación, así que por información de los mercaderes conocían la existencia de terrenos y condiciones climáticas muy favorables en el norte para la producción del maíz, de modo que se interesaron por conquistar estas tierra. (Instituto Nacional del Indígena Americano, 2011, pág. 28)

Pero lo que quizá se desconocía es que entre estos pueblos, los cañaris fue el único grupo étnico que ofreció resistencia a la arremetida inca, durante algunos años. Según algunos estudios e investigaciones más recientes, podemos creer que los cañaris desarrollaron estrategias de guerra, y aprovecharon el conocimiento del lugar para atrincherarse y durante años ofrecer esta resistencia.

De acuerdo con algunos datos encontrados, queda claro que los incas nunca lograron someter a este grupo étnico del sur del Ecuador. Por ello, los incas utilizaron estrategias integracionistas que tras una serie de procesos y con el correr de los años lograron incluir a los cañaris a este vasto imperio.

Es importante mencionar que el imperio inca estaba formado por señoríos andinos: chanca, chinchas, aimaras, mochicas, huancas, hurines, huaichus, chirihuainos, cañaris entre otros, pueblos sometidos de forma voluntaria o por algún pacto para conservar privilegios en sus territorios, pero al servicio del gran inca.

Huayna Cápac heredó el imperio inca al casarse con mama Bilco Coya que tenía un estatus o estándar más alto al ser acompañada por los señoríos de los tres Suyos. No obstante esta joven no podría darle descendencia. La segunda esposa de Huayna Cápac



sería mama Raura con ella nacerá su hijo Huáscar, con mama Runtu tendrá dos hijos, el príncipe Manco inca y Paullo inca. La importancia de los matrilineados decidía la dirección del incario, por ello Huayna Cápac, solo estaría acompañado por los señoríos del Chíncha Suyu. Atahualpa fue hijo de una de sus concubinas quien a su vez era hija de un curaca del Norte.

También se dice que, tras la muerte de Huayna Cápac, estallarí una guerra civil entre dos hermanos, el uno llamado Huáscar quien fue el gobernante legítimo de la parte sur del imperio, con su capital Cuzco y Atahualpa quien heredó la parte norte del imperio con su capital Quito, territorio en el cual también se asentaban cañaris. En el texto “El Juncal” escrito por Niels Fock y Eva Krener, ellos mencionan que uno de los motivos directos de esta discordia serían los cañaris, no se aclara el por qué. Pero debemos creer que estos dos hermanos querían sumar este grupo a su territorio dividido.

En esta parte norte, la pelea de los dos hermanos alienta a la sublevación de los curacas; en un enfrentamiento de los incas con los cañaris es tomado prisionero Atahualpa, según se cuenta. Habrán varias causas para el descontento de los señores andinos, sea porque los incas los habían despojado de sus mejores tierras y de sus ejércitos pasándolos a la mita guerrera, de esta manera se mantenía latente para estos pueblos el recuperar su libertad. Algunos dicen que el escape de Atahualpa de su cautiverio sería por la ayuda de sus hombres, o por ofrecer a cambio riquezas. La versión del inca es que se convirtió en serpiente y abandonó la prisión en la cual se encontraba cautivo. Debido a esto vendrán escarmientos contra esta población (cañaris).

No se ha comprobado que Huayna Cápac haya dividido el imperio entre estos dos hermanos, pues, estudios aseguran que el heredero escogido por el emperador sería el príncipe Nina Cuyuchi. Pero tras su muerte, sería Huáscar quien asumiría este control, probablemente Huayna Cápac habría designado virrey del norte a Atahualpa, en un intento de crear un gran centro religioso y político que pudiera hacer más eficaz la administración de esta parte del imperio. Atahualpa solicitó a su hermano Huáscar, ratificar su nombramiento como gobernador del norte, ante lo cual la respuesta del mismo sería cruel y ofensiva al devolver a sus embajadores con las narices cortadas, en 1532. Hecho que desataría el conflicto, declarando la guerra por parte de Atahualpa por el control del imperio.

La gran nación cañari no desaprovecharía esta declaratoria de guerra, como nación



qué había surgido en libertad y que nunca quiso ser sometida a ningún otro pueblo, se aliarían a luchar con los ejércitos de Huáscar, de esta manera pensaban que al estar lejos del centro de poder dispondrían de más libertad. Hecho que nunca aconteció pues dicha guerra sería ganada por Atahualpa, quien en represalia mandaría a destruir Tomebamba, y persiguió a toda la etnia cañari hasta casi su aniquilación.

Un hecho importante que cabe mencionar; tras la caída de los ejércitos del inca Huáscar, los cañaris temerosos sabían del carácter vengativo y cruel de Atahualpa, por eso decidieron enviar muchos niños y mozos con ramos en las manos, que humildemente pidiesen perdón, lo cual no fue aceptado por él. Se conocerá por crónicas que morirían millares y millares de hombres y niños. El inca mandó a sacar sus corazones y sembrarlos en las chacras, para de esta manera saber que frutos dan los corazones de aquellos traidores.

Tan cruel fue dicha persecución que, en un fragmento del texto de González Suárez, *Estudios históricos de los cañaris, Pobladores de la antigua provincia del Azuay*, señala que “de tal manera arrasó Atahualpa la provincia de Tomebamba, dice Ceballos de Balboa, que allí donde habían pueblos florecientes ahora solo hay campos abandonados que blanqueaban con los huesos de los muertos” (González, 1879 pág. 60).

Este suceso, sin duda, para muchos historiadores puede ser importante, pues cambiaría y de hecho marcó un proceso de multi-etnicidad en este lugar de asentamiento cañari.

### **2.3.2 La llegada española a América**

Cuando Atahualpa cometió la masacre contra miles de hombres, mujeres y niños, arrasó Tumipamba (Tomebamba) y quiso equilibrar su diezmada población: “Atahualpa trajo desde el Cuzco cuatro mil mitimaes para *repoblar* Tumipamba” (Ibíd.:27) (Burgos, 2003 pág. 19) consecuentemente, Tomebamba de los incas dejó de ser una ciudad pro-inca (excepto por sus palacios en Pumapungo):

Pronto llegó a ser una ciudad claramente multiétnica, y menos cañari, cuanto más que la provincia había perdido la mitad de su población, pues, más de treinta y cinco mil cañaris (de un total de 50.000) habían sido reasentados en el Perú y Bolivia (Burgos, 2003, pág. 19).

La dinámica histórica que, durante mucho tiempo, guardó este pueblo para



someterse a cambios y sobre todo a una desestructuración, y perder esa imagen de población cañari pre-inca, para sufrir la más grande metamorfosis en su historia lleva consigo un proceso de “vivencia intercultural”, en el cual, el dialecto Quichua del Cañar, estará poco a poco borrado por los idiomas originarios, tanto del Perú como del norte del Ecuador (Quichua o quechua). Con el tiempo y paso de los siglos poco o nada quedará del lenguaje originario de los cañaris o *situma* pre-inca.

Algo que durante mucho tiempo fue estudiado y de manera muy inexacta fue la conquista española, debido a que solo fue contada a interés de los conquistadores, ¿pero qué fue lo que en verdad sucedió en el imperio del Tahuantinsuyo?, ¿cómo se explica que 168 hombres españoles con caballos, armados de arcabuces diezmaron a toda una civilización que no tenía mucho tiempo consolidada, pero que su población bordeaba los 20 millones de indígenas? “Hace 500 años no habían “indios” en lo que ahora es la sierra del Ecuador, solo humanos quienes no sabían que en pocos años serían “descubiertos” y erróneamente llamados “indios”. (Fock & Krener, 2014, pág. 12)

Es importante hacer una reconstrucción histórica de lo que aconteció tras la conquista española, identificar cuáles fueron los posibles factores que dieron la caída a tan vasto imperio y cómo esto fue aprovechado por los españoles para hacer efectiva y contundente la conquista. Tras el *descubrimiento* del ahora llamado continente americano por Cristóbal Colón, partieron desde España un puñado de hombres bien armados, llevados por la codicia y las ganas de oro, se aventuraron al mar, dirigidos por Gonzalo Pizarro, quien les ofreció compartir todas las riquezas que se hallaren en el nuevo mundo. Para la época, España era asaltada por una extrema pobreza, se había terminado la guerra contra los moros y ya no existía la posibilidad de una lucha a más de que en aquel tiempo había un servicio a Dios y a la corona.

Crónicas descritas por Apu Zhaguaraura uno de los descendiente de la dinastía inca relató que hacia 1525 ocurrió un evento, un personaje a quien se lo identifica como Pedro de Candia que entró en la ciudad de Tumbes. La llegada de este personaje confirmaría la existencia de un pueblo rico y poderoso, no se dudaría entonces en conseguir el financiamiento para iniciar una invasión. En Panamá se preparará para la expedición que exterminará a los incas. Se dice que la expedición armada por Pizarro en aquella época era casi una empresa, llevada por la codicia que no medía las consecuencias, a tal punto que no se podía pensar que solo se buscaba la *gracia de Dios*



---

como motivación.

La llegada de Pizarro a Tumbes no sería agradable, pues este lugar había sido acechado y saqueado por un curaca de Puna; en esta guerra de sucesiones entre los hermanos, Huáscar habría sido vencido y asesinado. Solo en este momento Atahualpa sentirá curiosidad por estos extranjeros. Atahualpa y Pizarro se encontrarán en la plaza de Cajamarca. Quizá en una acción de arremetida, con mucha suerte para Pizarro al capturar al inca, habrá de comenzar la caída del imperio, que ante la impotencia de los jefes incas y su huida; el español era audaz y sabía que su primer movimiento era capturar a Atahualpa para desestabilizar cualquier contra ofensiva que se pudiera dar, en una jugada como en el ajedrez se buscaría capturar al rey para posteriormente pedir por su rescate.

Mientras Cajamarca se volvía el centro de mirada en el imperio, otro de los hijos de Huayna Cápac, Manco Cápac, en quien estaría el destino de los incas- príncipe del Cuzco-, ofrecería sus ejércitos al servicio de los españoles, que a decir de Pizarro necesitaría aprovechar esta ayuda para llegar a Cuzco que era el centro del imperio, tanto político, económico, teocrático; unidos en un pacto se dispondrán a terminar con los ejércitos de Atahualpa, en el camino a Cuzco enfrentarán a Quisquis y Rumiñahui, los principales hombres del Hijo del Sol que fueron eliminados. Con ellos se va la primera mitad del sueño de una resistencia. Pronto los ejércitos de Pizarro y Manco Cápac entran a Cuzco y, a su vez, Atahualpa es juzgado por los españoles a muerte con los cargos de: idólatra, polígamo y de incitador hacia la corona española. No pasará mucho tiempo para que Manco Cápac se dé cuenta que solo fue utilizado, pronto se repelería en busca de una nueva resistencia buscando el apoyo de los señoríos andinos, los cuales no querían regresar a tomar alianza con los incas y se volverán aliados de los españoles. La expansión avanzará como un proceso militar, político, cultural, lo cual ratifica que la conquista española está marcada por otros acontecimientos más complejos.

Los pueblos que vieron llegar y ser conquistados por los incas son convocados a la resistencia, todo dependerá de la memoria histórica. Para el asedio de Lima, los acuerdos y las traiciones harán que la derrota sea irreversible para la resistencia inca, posteriormente la resistencia se irá apagando. En 1541 Pizarro termina su efímero reinado, 18 años de lucha en busca de dominar el Tahuantinsuyo, Diego de Almagro lo apuñala en su palacio de Lima.



Estos asesinos buscarán refugio en el único lugar no conquistado por los españoles: Vilcabamba, custodiada por Manco Cápac quien dio asilo y protección, cometerá otro grave error, pues dichos españoles a quien ofrece refugio lo asesinan. Los siguientes sucesores de Manco Cápac habrán de ser relegados a pequeñas haciendas, apagándose como un fuego viejo, muchos se convertirían al catolicismo y el tiempo borraría cualquier intento de memoria.

### **2.3.3 La ultima resistencia**

En 1571, Túpac Amaru, es el último de los incas que refugiado en Vilcabamba tratará de ofrecer resistencia a los españoles; apresado por Francisco de Loyola, condenado y ajusticiado él advierte que su sangre causará de nuevo la rebelión, restaurando la unidad del Tahuantinsuyo, posterior a esto se vendrá una época de cambios que marcarán a toda la población indígena, entre estos los bravos cañaris.

## **2.4 Los últimos cañaris, estudios etnográficos**

A continuación se expondrá una visión del pueblo cañari desde la etapa de integración, pasando por la época republicana, hasta llegar al momento actual.

Se resaltarán las modificaciones culturales que ha sufrido esta población debido a conquistas incas, destierros, enfermedades en la época de la colonización, servidumbre, trabajos forzados en minerías, entre otros.

### **2.4.1 Mitimaes**

La expansión inca proponía dos tipos de conquista: la primera, en la cual los pueblos conquistados conservarían ciertos privilegios, era para aquellos que no ofrecieran resistencia y que de forma voluntaria se adhirieran al imperio. En este caso, los jefes o caciques con sus familias serían transformados en curacas. En cambio, aquellos que ofrecieran resistencia serían esclavizados. Esta última modalidad de conquistas fue usada con los cañaris.

Para poder comprender un poco más, hablaremos de uno de los más grandes fenómenos migratorios ocurridos en este continente en la época de integración regional conocido como *mitimaes*.

La palabra mitimaes deriva del significado quechua mitmay, que significa



desterrados, es una estrategia utilizada por los incas con fines sociales económicos, políticos y militares, la cual consistía en trasladar grandes grupos familiares a otros territorios. La idea más común en este tipo de prácticas fue el dividir a poblaciones que los incas consideraban como amenazas a los intereses del imperio, debilitando a las poblaciones nativas.

Este tipo de destierros no pasó como excepción entre los cañaris, las crónicas nos relatan que Atahualpa al arrasar con Tumipamba (Tomebamba) matando miles de hombres, mujeres y niños, hizo traer cuatro mil mitimaes para repoblar esta ya disminuida población.

Por otra parte, datos extraídos del texto *La identidad cañari* (Burgos, 2003), nos plantean una disminución de 35 mil cañaris de un total de 50 mil, hecho que reafirma la reestructuración de esta población al traer igual número de indígenas del Perú y Bolivia para repoblar las provincias del Azuay y Cañar. El autor recalca que a estos nuevos pueblos les tocará vivir un proceso de convivencia intercultural.

#### **2.4.2 Etapa de la Colonia**

Tras la colonia, la transformación y consecuente desaparición cultural de la población cañari se verá otra vez marcada, pues con la llegada de los colonizadores al continente americano, vendrán consigo una serie de epidemias que causarán un desenlace fatal: epidemias como el sarampión y la viruela restarían la ya menguada población cañari.

Según estudios de Austin Alchol, relatan que la epidemia comenzaría en el Caribe hacia 1520 y avanzaría al centro de México en 1527, marchando por las costas del Pacífico hasta llegar al imperio del Perú. En este mismo documento confirma que existirían entre unos 9.000.000 de indígenas hacia 1520. Posteriormente, la mortal viruela reduciría entre un tercio de la población, 3 a 4 millones de indios andinos.

Datos recopilados en este trabajo de H. Burgos, nos dan como estadística que en la parte de la sierra andina del Ecuador existían entre 375.000.000 y 570.000.000 habitantes y entre los años de 1546 y 1558 dan cuenta de la desaparición de 270.000.000 personas.

Quizá en este estudio histórico de la población cañari, el dato más resaltante es el

---

que mostraremos a continuación:

“De los 50.000.000 cañaris que dicen los cronistas Pablos (1582) que habría al tiempo de la llegada de Atahualpa y la subsecuente masacre, hacia el año 1560, dos tercios de la población nativa de la Audiencia de Quito, habían desaparecido” (Hirschkind, 1996)

Diez años después de la fundación de Cuenca (1557) habían sólo unas 24.615 personas (tributarios: 5.470 hombres). En 1570, hubo 8.000 tributarios de los cuales sólo 1.500 eran cañaris (Ibíd.).

Siendo más concretos, Tyrer calcula con propiedad que hacia 1590 había sólo 13.160 indios en la provincia de los cañaris, pero no todos tenían tal identidad.

### **2.4.3 Otras causas de la reducción de la población cañari**

No es menos cierto que, posteriormente, la minería sería otra de las causas de la desaparición demográfica de esta población, a pesar que en este lugar no se desarrolló una minería como en Zaruma.

Otro causante sería la utilización de esta población en el trabajo de servidumbre, aunque en menor proporción a la del centro y norte del país; pero que causaría un impacto al hacer que muchos de estos grupos huyesen hacia las poblaciones de Hatun-Cañar como forasteros o camayos para pagar aquí menos tributos, creando así una mezcla étnica y, consecuentemente, lo que nosotros llamamos cambios culturales. De esta manera la población cañari se ve alimentada con nueva sangre, y a su vez con nuevos genotipos y fenotipos, opacando las diferencias "identitarias", que mantenían los nativos de este lugar.

### **2.4.4 La Chola Cuencana, la etapa republicana, la cultura cañari hasta la actualidad**

Un fenómeno que se dio en esta parte, tanto del Azuay como en Cañar, debido a la mezcla racial entre diferentes etnias, fue la supresión de alguno de los rasgos más evidentes, como eran sus vestimentas que los delataban como *indios*. De esta manera, al estar anuladas las características biológicas de determinados lugares, se declaraban judicialmente hijos de padres mestizos, para lo cual se cambiaban los nombres y apellidos, conjuntamente con su indumentaria haciéndola similar a la de los colonizadores (si bien esa ropa estaba reglamentada sólo para esa casta).



Dicho cambio tenía un único objetivo: no pagar el real tributo o que el mismo fuese menor (los nativos, o como los conocían: los hijos de las Indias, pagaban mayor tributo). A este fenómeno se le conocerá como síndrome: *chola cuencana*.

Posterior a la Independencia del Ecuador, en esta etapa republicana la realidad de los poblaciones indígenas no cambiaría mucho, pues la dominación que un día fue extranjera, en este período pasara de dominación nativa. Es decir; tras la independencia el poder sólo cambió de manos, manteniendo las mismas condiciones: los indígenas seguirán pagando tributos. Aquellos que huían de la mitas y estas obligaciones serían oprimidos por párrocos y terratenientes políticos nacionales. La realidad de la nacionalidad cañari, al igual que las demás etnias no habrá cambiado en mucho.

Hay un hecho muy particular relacionado con la identidad y construcción cultural del pueblo cañari y de otras etnias, el mismo estará marcado y lo dirá Burgos "por el fruto de un proceso de ultramar". Es decir, sólo se mantendrán en el imaginario de esta población las prácticas que fueron herencia de la colonización, poco a poco se perderá la memoria de una cultura pre-hispánica.

Las identidades de cada pueblo indio de la cultura cañari, no fueron tomadas del pasado pre-inca sino del presente colonial, las fiestas y manifestaciones religiosas sabrían esconder, por supuesto, los símbolos, ritos y personajes religiosos de la "gentilidad" que lograron sobrevivir en la memoria colectiva de la etnia. (Burgos, 2003, pág. 36)

Es importante lo mencionado por Burgos en su texto, *Sobre la identidad del pueblo cañari*, quien señala que para esta época la identidad, sólo es un imaginario, que proporciona un origen, una raíz de una "edad de oro" que asumieron aquellos pobladores, venidas de esas moviidades internas que adoptaron esa identidad.

Siguiendo la continuidad a este estudio, es sabido sobre esta población los grandes sometimientos dados en este período republicano, ahora en las haciendas y latifundios, datos extraídos del texto *La nación cañari y sus extensiones culturales*, afirma que: "las grandes haciendas en el Cañar se las conocía como *Guantung* en aquel tiempo propiedad de Florencia Astudillo, descendiente de familias cuencanas y que dicha propiedad abarcó todo lo que hoy conocemos como Hatun-Cañar" (Instituto Nacional del Indígena Americano, 2011, pág. 31).

Cambios significativos se darán en el año de 1964, con la Ley Reforma Agraria



y Colonización que permitirá a estos pueblos en el Ecuador la recuperación de territorios perdidos durante la conquista española, por estos años también se hará fuerte la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas.

Dentro de este estudio parece pertinente el encontrarnos con esta cultura y conocer parte de su realidad después de 2200 años de constantes cambios e invasiones tanto culturales, políticas y religiosas. La misma vive latente, pero desconociendo mucho de su origen; seguro el tiempo borró mucho de la memoria ancestral de este pueblo. Creemos oportuno, después de conocer su historia, el esbozar a breves rasgos su desarrollo en la actualidad.

En la actualidad los cañaris se han establecido como una población organizada, asociados en organizaciones tales como: La unión de pueblos y comunas campesinas cañaris (UPCCC) y la asociación de organizaciones agrícolas de Cañar (ASOAC).

La preocupación de este grupo en la actualidad se centra en la creación de sociedades interculturales y para ello se ha establecido el sistema de educación bilingüe. Cabe recalcar también la incursión en distintos campos de conocimiento, tales como: ecológicos, recuperación de conocimientos filosóficos, sociales, culturales, agropecuarios y la recuperación de saberes ancestrales.

---

### **Capítulo 3. La estética prehispánica en la generación de obras contemporáneas**

En el presente capítulo se expondrán temas relacionados con referentes que trabajan propuestas desde la estética pre-hispánica, el proceso de producción artística utilizando elementos estéticos de culturas pre-hispánicas, la recuperación de una técnica ancestral, los elementos estéticos pre hispánicos cañari, empleados en la construcción de una propuesta contemporánea, además de abordar problemáticas propias de la actualidad.

#### **3.1 Referentes que trabajan propuestas desde la estética pre-hispánica**

A menudo en la historia del arte han sido mucho los artistas que basan sus prácticas artísticas en estéticas de pueblos “primitivos” quizá uno de los más connotados es Pablo Picasso, quien en mucho de sus trabajos se basó en mascararas de pueblos de áfrica, los siguientes artistas que mencionamos a continuación como referentes artísticos basan su creación desde la estética culturas pre-hispánicas de Latinoamérica, y son un aporte importante en la construcción de la propuesta a genera en esta investigación.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practico en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente. (Didi-Huberman, 2013, pág. 9)

##### **3.1.1 Nadín Ospina**

Es un artista colombiano reconocido por trabajos en escultura y pintura, basados en el arte pre colombino. Nace en Bogotá en el año de 1960, tiene una amplia trayectoria y su propuesta, se ha popularizado en toda Latinoamérica por las características muy particulares que tiene su obra.



Imagen 3 Ospina, Nadín. Crítico extático, 1993. Medidas: 37 x 20 x 17cms. Material: piedra tallada.  
Fuente: extraída de internet

En la obra de este artista se pueden evidenciar mutaciones de las culturas locales, por otras culturas que introducen sus elementos, es el juego que pretende hacer visible Nadín en su propuesta artística.

Los Simpson, Mickey Mouse, el pato Donald, son una parte de los símbolos del capitalismo de Occidente, que han invadido los mercados locales de forma que se han insertado en nuestro medio fusionándose con nuestras culturas. Los materiales empleados por este artista son arcilla, piedra para asemejarse a la estética tradicional utilizada por estos pueblos originarios de Colombia. El artista trabaja con artesanos que generan estas piezas como réplicas, para ser vendidas en los mercados a turistas como souvenir, de esta manera se conserva la técnica tradicional con la estética prehispánica sumando otros elementos de la estética occidental hegemónica para crear otro lenguaje.

Basado en los conceptos planteados por Lotman el artista -al crear estas imágenes- analiza los procesos de mutación que ha sufrido, en este caso, cierto sector de la esfera colombiana; se puede ver implícita una forma de metáfora que relata estos acontecimientos en la actualidad.

Citando a Lotman, quien analiza el mecanismo de la cultura como hechos semióticos que permite que se produzcan tres funciones. La primera, la conservación de la información. Segunda, la memoria y la posibilidad de crear nuevos textos. Tercera, abordar la estética como agente de sensibilidad.

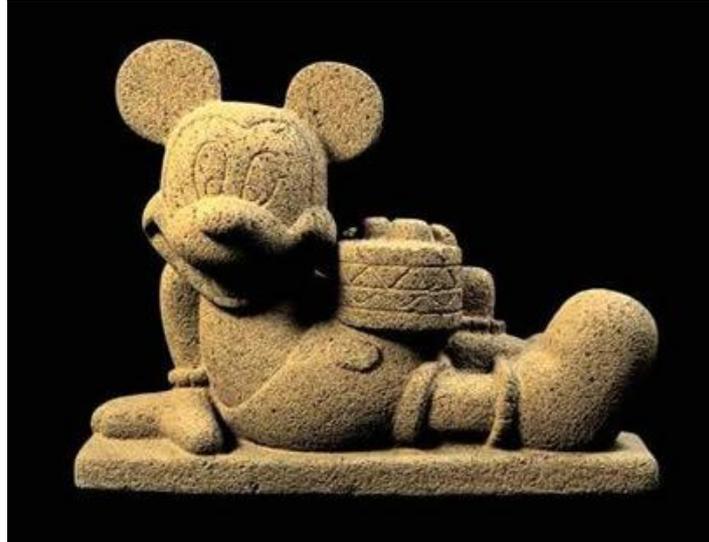


Imagen 4 Ospina, Nadín. Chan Mool, 1999. Medidas: 47 x 59 x 27cms. Material: piedra tallada.  
Fuente extraída de internet

De esta manera la obra genera una serie de lenguajes, permitiendo varias lecturas; una de ellas es, las mutaciones que está sufriendo la identidad latinoamericana, que se ha generado en su gran mayoría con la independencia de gran parte de las colonias españolas, hasta llegar a la actualidad.

La obra es la construcción social de los sujetos en tanto representa apropiaciones, usando estrategias que diversos géneros eligen, producen, crean. Al reinventar ciertos iconos de la industria del entretenimiento contemporáneo y dotarles de esa particularidad de apariencia de figuras pre hispánicas lo que busca es sacar a la luz esta hibridación que sufre el sujeto latinoamericano y, en el caso más particular, el colombiano.

Es importante la obra de Ospina como referente artístico, debido a que la misma nos permite la generación de textos dentro de un intercambio simbólico, donde también se reproducen elementos muy importantes que marcan a esta sociedad contemporánea en contraste con la de aquellas que se han perdido en el tiempo

En la obra de este artista podemos encontrar esa relación entre: espacio – tiempo, socio – histórico, cultural – relación entre seres, su entorno ambiental, y otros seres vivos (funciona en múltiples prácticas artísticas).

También es importante mencionar que la obra de Ospina visibiliza ese intercambio y tránsito en el espacio y tiempo, de esta manera crea una nueva resignificación que los individuos de la sociedad periférica hacen de los productos de la

cultura hegemónica.

Según Lotman, también:

La posibilidad de transcodificar un sistema de expresión en otro (por ejemplo, un sistema sonoro en gráfico) es un hecho evidente que no permite poner en duda la idea de que la materialidad del signo se realiza ante todo a través de la creación de un determinado sistema relacional. De aquí se infiere que, en el plano de expresión, es simplemente imposible la existencia de un signo aislado, atomizado, fuera del sistema. (Lotman, 1970, pág. 50)

Así la obra de Ospina genera un diálogo entre culturas que rompe en el tiempo y espacio para generarnos un nuevo *habla*.



Imagen 5 Ospina, Nadín. Dignatario, 1999. Medidas: 64 x 28 x 25cms. Material: cerámica. Fuente: extraída de internet.

Dentro de este trabajo es necesario mencionar que esta imagen lo que pretende es rescatar o resignificar el arte llamado *arcaico* de pueblos *primitivos* y *salvajes* así llamados por occidente, a los cuales se les ha dado una connotación más antropológica, descargándolo de su carácter estético y solo reconociendo en la creación occidental lo

artístico.

El artista, a través de su práctica, inserta esta estética prehispánica en los museos, obviamente con otras connotaciones que se alejan del ritual para exhibirlas de la misma forma que una pieza antropológica-etnográfica, permitiendo la creación de prácticas contemporáneas que se separan de la estética hegemónica de Occidente para regenerar prácticas muy particulares.

### 3.1.2 Geovanny Calle

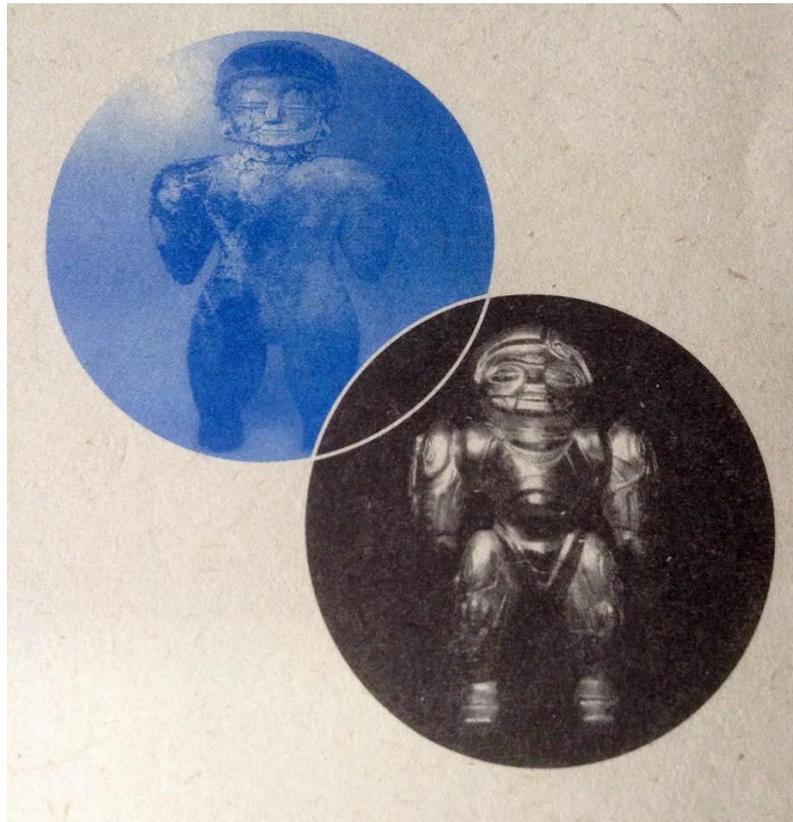


Imagen 6 Geovanny Calle, Un ejército de Cíborgs Neoancestrales, 2014. Medidas: 47 x 30 x 17cms. Material: Aluminio fundido. Fuente: Periódico de la Facultad de Artes, ¿Por qué hay arte en vez de nada?

En el último coloquio desarrollado en Cuenca, el 15 agosto de 2014, se abordó el concepto de las *Estéticas Caníbales* con la exposición de varios artistas en el marco del proyecto de investigación denominado “Hacia una nueva estética desde América Latina: producción de diseño, obras artísticas visuales, musicales, de teatro y danza”. La propuesta realizada por el artista Geovanny Calle, se enmarca en la estética pre-hispánica en su obra llamada “*Un Ejército de Cíborgs Neoancestrales*”.

Fabiola Rodas, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y

---

directora del proyecto mencionado anteriormente, respecto a la obra nos dice:

Por otro lado, en la exposición de arte precolombino se encuentran evidencias de culturas poseedoras de una riqueza morfológica excepcional como la Jama-Coaque, Chorrera, Tolita; entre otras que representan a chamanes y otros seres con grandes tocados, bezotes, narigueras y otros elementos decorativos que en las piezas cerámicas se distingue e identifica solo por pastillaje y los engobes. (Rodas, 2014)

La obra de este artista aporta mucho en el desarrollo de la propuesta plástica escultórica, de la misma forma que Ospina maneja estos elementos estéticos en la generación de nuevos textos. En el caso de Calle, como lo dice Rodas, lo lleva a la relación de la arcilla milenaria con el metal contemporáneo, al utilizar ciertas características de la Cultura Chorrera, apropiarse y alinearlos en la creación de estos Cíborgs: “Convierte a estos personajes en especies actuales cuya génesis se ha mutado, renaciendo en el presente en monstruos de metal” (Rodas, 2014)

### **3.2 Ejercicio previo: descontextualización, re significación y apropiación basado en la acción caníbal**

Lo que veremos más adelante como obra final surge de esta primera etapa en la cual se busca generar nuevas formas a partir de la utilización de objetos pre-hispánicos. Como docente en la Facultad de Artes, en la Cátedra de Escultura, es oportuno comenzar éste ejercicio a manera de bocetos que nos direccionen a un resultado. La participación de los estudiantes del primer ciclo de la Cátedra de Escultura I, con quienes se profundiza en principios básicos y manejo de materiales muy importantes en este ejercicio inicial en papel maché. El interés se centra en el aporte más global de elementos contemporáneos que se puedan encontrar y adaptar a diversas sociedades.

Fue importante establecer la idea y el camino a seguir, en un lapso de dos meses se enseñó la técnica y la generación del papel maché; conjuntamente con los conceptos ya planteados se generaron obras que fusionan entre estéticas prehispánicas con elementos propios de la actualidad, permitiendo hacer visible esa adaptabilidad que pueden tener las sociedades para no desaparecer, en una resistencia contra el tiempo y el espacio; así, más adelante, se obtendrá la muestra a la que se denominó “Antropologías Contemporáneas”.

### 3.2.1 Puesta en práctica (papel Maché)

Las siguientes imágenes son el proceso de estructuración, en el que se trata de conseguir la forma de elementos seleccionados (figuras prehispánicas). Una vez que se ha obtenido un acercamiento plástico, se procede a definir algunos otros elementos que estén insertados en estas piezas, el primer paso es encolar todas estas estructuras con papel, con el objetivo de endurecerlas.



Imagen 7 Proceso de estructuración de piezas para la muestra “Antropología Contemporánea”.

Una vez que esta mezcla se ha endurecido, el siguiente paso es la elaboración de papel maché, en el cual se colocará papel con agua caliente que servirá para que la celulosa se pueda separar con facilidad al momento de pulverizar el papel. Cuando se habla de pulverizar, esto no es nada más que llevar a hacer pequeños pedazos de papel, sea esto en una licuadora o una batidora.

### 3.2.2 Proceso de colocado del papel maché en las estructuras



Imagen 8 Proceso de estructuración de piezas para la muestra "Antropología Contemporánea".

Cuando se tiene la forma bien estructurada se procede a revestir la misma con el papel maché, que es la mezcla del papel pulverizado en agua y que se encuentra cernido, eliminando en lo posible la mayor cantidad de agua, para este efecto será necesario un colador.

Una vez terminado este proceso, en el cual se ha retirado toda la cantidad de líquido, se procede a dosificar la mezcla para generar papel maché y será necesario tener un 70% de papel pulverizado, mezclarlo con un 15% de cola blanca que sirve como aglutinante del material y que posteriormente será el que le otorgue la resistencia, el 15% restante se lo hará con algún emporador de pared de los muchos que existen en el mercado, con el cual se obtendrá una pasta homogénea que permita modelar. Se recomienda evitar que la pasta sea muy viscosa o blanda.



Imagen 9 Modelado en papel maché, “Antropología Contemporánea”.

Creo necesario recordar lo importante que resulta en la creación artística la recuperación de la técnica como la del material, la cual va a la par con la parte conceptual, siendo así para la escultura o la pintura el tener un buen boceto que posteriormente conllevará a una buena pieza; de la misma manera, el definir la idea conjuntamente con las investigaciones pertinentes y todo lo que con ello representa nos dirigirán a la obra, la cual está íntimamente ligada con el concepto, ni más ni menos en una perfecta simbiosis.



Imagen 10 Proceso de modelado en papel maché, “Antropología Contemporánea”.

### 3.2.3 Terminados

Después de haber modelado, el trabajo se define alineándose al marco conceptual y articulándose para generar su lenguaje. De esta forma la labor continuará con simulación de texturas, pulirlas de ser necesario, impermeabilizándolas para posteriormente policromarla, que no es más que adherir colores de acuerdo al efecto que deseemos crear: ocre, café, siena, siena tostada y otros colores en acrílico, óleo o lacas para luego envejecerlo y recubrirlo de una laca que evite su deterioro y conservación a agentes externos.



Imagen 11 Proceso de Policromado, “Antropología Contemporánea”.



Imagen 12 Proceso de Policromado, “Antropología Contemporánea”.

A breves rasgos, lo que busca esta propuesta llamada “Antropologías Contemporáneas” es descontextualizar, resignificar desde varias ópticas socioculturales,

apropiándose de objetos contemporáneos para fisurar el espacio y el tiempo, en una práctica caníbal, que devora una estética en este intento de supervivencia.



Imagen 13 “Antropologías Contemporáneas”  
Escultura expuesta en el museo de Arte Moderno, 2015.



Imagen 14 "Antropologías Contemporáneas".  
Escultura expuesta en el museo de Arte Moderno, 2015.



Imagen 15 "Antropologías Contemporáneas".  
Escultura expuesta en el museo de Arte Moderno, 2015.



Imagen 16 “Antropologías Contemporáneas”. Escultura expuesta en el Museo de Arte Moderno, 2015.

### 3.3 Recuperación de una técnica ancestral. Técnica y materia en el proceso de creación artística

“Un pintor pinta y ahí queda. Un ceramista, crea, espera. Repasa, espera. Bizcocha, espera. Esmalta, espera. Cuece, espera y reza, para que en ninguna parte del proceso la pieza se rompa o se convierta en algo que él no quiere”. Anónimo.

La estética de las culturas *primitivas* y sobre todo en América, se encuentra íntimamente ligada a la cerámica en la materia (arcilla), al igual que el modernismo con la industria del metal y la posmodernidad con lo sintético. En esta época se creará una relación con la tierra, Pacha Mama quien de su vientre permite extraer la materia prima para ser mezclada con el agua, modelada, y posteriormente, mediante la utilización del fuego procediendo a ser cocida, frutos que reflejarán un contexto religioso, ritual, propio y particular de cada cultura.



Imagen 17 Modelado de una de las esculturas, 2016. Continuación de “Antropología Contemporánea”.

El proyecto, al utilizar tanto la técnica como el material en una analogía que permite la reminiscencia de una época que cuenta otra, usa la estética pre hispánica en la generación de una nueva propuesta en la llamada época posmoderna, una técnica y materia que hoy en día se sigue trabajando como hace 10000 años. Como uno de los procesos más antiguos, se puede decir que es el primer proceso tecnológico, sólo posterior a la pintura y la talla que a través del tiempo se han ido reinventando. No obstante, la cerámica ha conservado intacto su espíritu y complejidad; la necesidad de cuidar las dosificaciones, controlar el fuego, y con ello la temperatura para obtener resultados.



Imagen 18 Proceso de modelado de la obra: "Monolito-Sincretización".



Imagen 19 Técnica en la cual se utiliza materiales del lugar.  
Continuación de "Antropología Contemporánea".

### 3.3.1 Jatumpamba

Al igual que muchos pueblos, los cañaris han empleado este medio con una particularidad en la creación de objetos rituales y utensilios. Hoy en día existe un lugar donde se conserva esta tradición alfarera conocida como San José de Porotos, donde tres comunidades: Jatumpamba, Shorshan y Olleros conservan esta tradición. En Jatumpamba ubicada entre la ciudad de Cuenca y Azogues, a 3.000m.s.n.m., con una peculiaridad conservan esta tradición solo en las manos de las mujeres de la comunidad, quizás porque

los hombres por motivos económicos han migrado a otros lugares (en especial los EE.UU.), haciendo que esta actividad sea retomada por alfareras femeninas, la mayoría de avanzada edad.

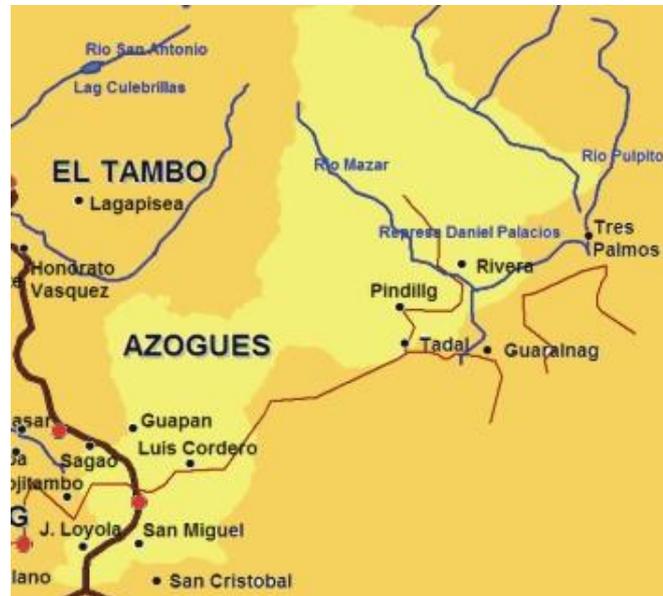


Imagen 20 Mapa de san José de Porotos, fuente extraída del internet.

En este lugar se generan ollas, tortilleras, cazuelas, poncheras, platos de *ceja*, al igual que ollas para halar. Como mencionamos anteriormente, la técnica para su generación casi se ha mantenido intacta como única, por su característica de *golpeado* en la cual se utilizan dos *golpeadores* o *huactanas* hechas de barro cocido, que permiten dar forma redonda a las "barrigas" de las ollas; las *huactanas* también serán aprovechadas para pulir la superficie, que se degrada al golpear (*llambur*). Esta técnica aborigen persiste en el tiempo a pesar de la aparición del torno y el barniz de plomo.

Además de Jatumpamba la podemos encontrar en algunas comunidades del Azuay y el Cañar: Tunzan, Serrag, La Nieves, El Tablón, así como Olleros y Shorshan, respectivamente. Cabe mencionar que a pesar de su afinidad en el norte del Perú con la técnica del "paleteado", ésta técnica es única en toda América.

### 3.3.2 Técnica del golpeado

“Es probable que la técnica del "golpeado" tenga sus raíces en los pueblos cañaris, habitantes de la zona que corresponde a las provincias del Azuay y Cañar antes de la llegada de los incas en el siglo XV” (Sjoman, 1991, pág. 91).



Imagen 21 Proceso de elaboración de la obra "Tecnología-audífonos". Basado en la técnica aplicada en Jatumpamba-Cañar. Continuación de "Antropología Contemporánea".

No menos importante resulta el encontrar hornos en los cuales se cocía la cerámica, tecnología desconocida por los incas, que fue aprovechada en su alfarería. Como evidencia de esto en la comunidad de Olleros, cercana a Jatumpamba, se encuentra una sola alfarera quien posee un horno en forma de herradura con iguales características a la encontrada en Pumapungo, en una excavación arqueológica.

No existen escritos que relacionen la producción de cerámica de esta zona, más que un documento breve que describe a un grupo de mitimaes que fueron desplazados por los incas a estas zonas para aprovechar los yacimientos de arcilla, en el texto *Cerámica Popular* de Sjoman, deduce que la técnica empleada en la elaboración de estos objetos pertenecen a sujetos de la etnia cañari, "tal vez de una zona relativamente cercana a los centros alfareros". Además cita que...

Hay en este pueblo muy buen barro para loza, y hacerse respecto de esto mucha loza, así tinajas, jarros, ollas y cántaros y otras vasijas para el servicio de los españoles y naturales. Es una loza muy colorada que se tiene en mucho, y así están los olleros aquí de muy antiguos tiempos, que desde tiempo de Inga hay muy buenos oficiales de este oficio aquí en este pueblo. Aunque no son naturales, sino traspuestos aquí respecto del buen aparejo que hay para dicha loza; y hacerse tan buena y pulida, que de muchas partes envían aquí por loza. (Sjoman, 1991, pág. 74).

El proceso comienza con la extracción de la materia prima llamada arcilla, la cual se encuentra en minas o yacimientos, de características ligeramente húmedas de gran plasticidad. En Jatumpamba, el yacimiento se encuentra a un costado de la iglesia

principal y los talleres de las alfareras son pequeños cuartos acomodados o el portal de sus casas, a la sombra para evitar el secado del material.

Obtenido el material se lo mezcla con arena. Existen varios tipos de arena extraída de varias minas. Las alfareras mezclan poco de varias en una dosificación que la experiencia les da.

Una vez preparada, se cortan en pedazos de acuerdo a la forma que se quiera modelar. Ésta se coloca sobre un trozo de tinaja que soporta la base, con golpes moderados y girando alrededor de la arcilla se comienza a generar la forma deseada, de atrás hacia adelante sin dejar de dar círculos alrededor del material. En definitiva, se podría decir que ellas son el torno, en una técnica sorprendente que pondremos en práctica en la creación de nuestra obra.

Aquí es cuando se puede ver la utilización de las *huactanas*, herramienta que le da carácter a esta técnica. Una herramienta de forma convexa es utilizada en la construcción interna, así como una con forma cóncava servirá para contragolpear. De esta forma se modela la parte externa de la olla. Al día siguiente, cuando ha perdido líquido y se ha secado un poco se procede a *sacar barriga* con golpeadores llamados *huigsanchir* para cuidar el grosor de la pared y que esta sea uniforme, la alfarera asienta sobre sus piernas la olla y en movimiento lento comienza a golpearla, al mismo tiempo que golpea desde adentro, haciendo que los excesos se dispersen uniformemente, siempre sosteniendo desde afuera.

Para finalizar el proceso, antes de ingresar la pieza a ser quemada las alfareras pulen con agua, tanto por fuera y por dentro con las *huactanas*, a este proceso se lo llama *llambur*. Se dejará secar al sol varios días y se aprovecha esta etapa del proceso para pintar con un englobe rojo, que no es más que arcilla diluida en agua a la que llaman *quina*, la cual no es muy fácil de conseguir y ha sido característica de la alfarería cañari. La alfarería producida en este sector conserva las formas desde tiempos prehispánicos.

### 3.3.3 Quema o cocción de las piezas

Se deja secar cada una de las piezas al sol para luego llevarlas a la hoguera, no es trabajo fácil pues la calidad y los resultados dependerán de que se lo haga en un día seco. Se puede mantener la braza ardiendo constantemente durante tres horas, para esto dependerán mucho del viento que sople en el día. La ubicación de las ollas es muy

importante, se las coloca en círculos con la boca hacia adentro o en filas con la boca en dirección al viento, ollas más grandes serán las que vayan en la base y así se irán elevando hasta la más pequeña. Entre los pisos se realiza una cama de chamiza y leña. Después de que se enfríe, la alfarera comenzará a revisar y ver cuántas de las piezas se mantienen intactas.



Imagen 22 Proceso de quema de las ollas, las piezas son ubicadas en filas y se levantan pisos para aprovechar la "chamiza". Jatumpamba, fuente extraída del internet.

Se ha presentado esta investigación como posible facilitador del proceso realizado en la elaboración de nuestras piezas, que al igual que en la tradición de Jatumpamba, han tratado en lo posible de conservar esta técnica y material, pues es importante tener nuestro lenguaje para que estos procesos se mantengan como parte de un diálogo con el tiempo.

"El arte es la expresión de los más profundos pensamientos por el camino más sencillo..." Albert Einstein

Muchas veces se ha hablado de que la cerámica, al igual que otras técnicas convencionales, no puede ser usada en la creación artística actual. El furor de la época ha posesionado otros materiales en una variedad infinita que permite ampliar el abanico del lenguaje plástico. Quizá el modernismo vio en otros materiales la posibilidad de expandir este espectro al posicionar la instalación, el performances, el ready made, entre otros. Pero no es menos cierto que la cerámica, como la madera u otros materiales utilizados en el pasado, puedan generar significados, ante la mirada del artista y el contexto, todo tendrá una pertinencia, un algo más que mostrar de forma diferente.

### 3.4 Elementos estéticos pre hispánicos cañaris, empleados en la construcción de una propuesta contemporánea. La Estética Caníbal y las obras propuestas

En referencia al libro de las *Estéticas Caníbales*, Cecilia Suárez catedrática de la Universidad de Cuenca, en un artículo publicado en la web Tsantsa, revista de Investigaciones Artísticas, Núm. 2 (2014) ISSN: 1390-8448, analiza el trabajo realizado por Carlos Rojas, en un diagnóstico sobre el enfoque de las Estéticas Caníbales, las cuales están orientadas a las artes plásticas - visuales pero que no solo se encasilla en las mismas, también bordea otras manifestaciones artísticas como estéticas de nuestros tiempos como los video juegos, y así lo pudimos evidenciar en su publicación Vol. 1 de las Estéticas Caníbales, en el cual la Estética de hoy en día, goza de una buena salud, pero no obstante las artes de este tiempo se muestran:

Afectadas e infectadas por el virus del narcisismo, en un mundo cerrado sobre sí mismo, auto clausurado, una suerte de moda sin ventanas hacia el exterior, en donde las referencias se han tornado al extremo redundantes; auto referencias al punto de identificarse con la imagen del uróboros, esa figura terrible que está presente en muchas culturas (Suarez, 2014, pág. 2).

Suárez, ratifica en esta publicación la necesidad de abrir el debate del arte en esta época posmoderna del capitalismo tardío, que se muestra falto de recursos e ideas, donde al parecer se ha caído en la trampa de la repetición, donde no existe nada nuevo y se piensa que todo se ha inventado, no queda nada para reinventar; se ha hecho y dicho todo.

Nos encontramos en un tiempo en el cual las limitaciones discursivas, hacen que cada creación dentro del campo estético artístico devenga canónico, a pesar que su devenir debería asumirse hacia la destrucción los cánones establecidos, especialmente el moderno, podemos percibir que el posmodernismo se muestra como una copia de la modernidad que utiliza los mismos mecanismos.

Al parecer no se ha podido superar la herencia del modernismo, parece que la herencia legada, por Duchamp, que en determinado tiempo movió los cimientos del arte y posteriormente fue llevada a su máximo esplendor por Warhol, hoy hacen que el ready made haya engendrado hijos con una tradición y estos a su vez nietos con los mismos rasgos, en una línea que se mantiene hasta la actualidad. La posmodernidad se muestra como una mera extensión de la modernidad, que permite de manera cómoda esta desaparición del arte por la banalidad. Michaud así lo describe, como un acto profético en el arte aparece en todos lados, el mismo se ha evaporado hasta convertirse en gas,

adhiriendo en todo como vaho, la belleza que una vez fue parte solo de la obra de arte, ahora lo abandona para mostrarse en todos lados y en todos los objetos menos en ella, está en la moda, en la industria, en el diseño, en otros campos como en las cirugías estéticas, los anuncios, en la televisión, la comida, en las cosas más banales, existe una fuerte tendencia a embellecer todo nuestro entorno y hacer de la misma un mercado, de tal manera que la belleza la podremos observar en todos lados y ausente en las galerías y museos de arte.

Como dato alarmante menciona Michaud que en toda la producción humana, estudiada por la arqueología, ciencias de la prehistoria, la teoría del arte, las prácticas ornamentales, rituales, se presenten netamente superiores (el arte como tal en toda la historia), que la contemporaneidad en este corto periodo el cual ha tocado fondo. Según Michaud:

[...] el arte contemporáneo en el fondo aparezca mucho menos sorprendente y hasta más trivial de lo que tanto sus detractores como sus partidarios creen. En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, performances teatrales o religiosos y hasta al arte de los arreglos florales. Es muy probable que por esta vía se llegue a un relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras, aunque permitan reconstituir las conductas. (Michaud, 2003, pág. 20).

Una época en la que se carga con valores y se valida ciertos objetos, haciéndoles reconocer funciones, y de la misma manera se confiere a ciertos individuos con el título de artistas, donde incluso se ha remplazado la obra, relegándole a segundo plano, para dar -paso a la experiencia, cualquiera que esta sea-. hasta la misma apatía cuenta como tal, el arte no será más que un mero efecto producido, Michaud afirmará:

Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado (Michaud, 2003, pág. 32).

Si bien el arte se ha transformado, ya no son ahora objetos auráticos. Son más bien dispositivos que nos proporcionan experiencias estéticas accesibles y calibradas, es decir, mercancías que son expuestas en museos y galerías que cada día parecen más centros comerciales del arte (Malls del arte). Un mundo del arte donde sólo se reduce a una



experiencia estética, y lo más alarmante resulta encontrar un arte que se vuelve perfume y adorno.

Basados en la propuesta de las estéticas caníbales, nuestra intención es crear un giro en cuanto a la creación de una obra que se articule en este nuevo tiempo para el arte, como Rojas así lo propone: crear esa fisura en el canon repetitivo de la posmodernidad, aun sabiendo que las condiciones de la producción artística no cambien ni se vean diferentes actualmente. Es aquí cuando el gesto caníbal, con esa actitud predatoria, se apodera del otro y comienza a devorarlo poco a poco hasta tornarse otra cosa distinta.

### **3.5 Forma arte, proceso de creación artística**

Es en este punto de inflexión cuando recurriremos a lo que Carlos Rojas define como la Forma Arte. Dicha forma no tiene las características que todos entendemos y conocemos. Debemos reconocer que en conferencias anteriores dictadas, él ha sabido diferenciar entre un concepto muy popular de forma: entiende la misma como una apariencia externa de las cosas de la cual podemos obtener información de todo aquello que nos rodea. Pero la Forma concebida, va más allá de esta visión muy superficial.

Obras contemporáneas que llegan a ser asignificantes, carentes de significado. Vemos con preocupación que la sola voluntad estética constructiva ha llevado a considerar cualquier cosa y colocarla en un nivel de arte. Creemos importante que las formas tienen que construirnos un significado, los temas personales con su fragmentación en lo posmoderno se han vuelto irrelevantes, obras que se conciben estériles, engañosas. Vemos la importancia de la materialidad de la obra, la misma que va de la mano con los conceptos, el cuidado de la forma, con obras que sean capaces de mostrarse por sí solas sin la necesidad de un texto curatorial o la intermediación del curador para ser entendidas.

Hecho muy importante, que consideramos en la creación de esta propuesta, es la utilización de la estética ancestral con el fin de generar nuestra propuesta contemporánea, misma que sigue algunos lineamientos que buscan, a través de apropiarse de prácticas convencionales de la posmodernidad, un gesto que lo transforma en algo más, que bordea una problemática visible en Latinoamérica, que han sufrido muchos pueblos, pero que son realidades de este capitalismo; una obra que muestra varios componentes en su concepción de Forma Arte.

Una obra que ve en la arqueología y etnografía herramientas discursivas, que al igual que la estética prehispánica utiliza objetos antropomorfos como medio expresivo



que relata el presente, de la misma forma que alguna vez los mismos nos dieron cuenta de un pasado; develando sus formas de coexistencia social, religiosa, características particulares de cada pueblo que existió en el pasado, evidencias, constancia de una cultura entendiendo como saberes y conocimientos acumulados, heredados a través del tiempo por pueblos que se resisten. Encontramos en estos vestigios su forma de ver el mundo.

Una obra que conjuga la estética ancestral de un pueblo, un lugar, con mecanismos de la posmodernidad, como la instalación en la recreación de una nueva realidad, que descontextualiza cada objeto encontrado con un lenguaje muy particular que aborda problemáticas y cambios en esta sociedad, que no es ajena a todos los pueblos de esta Latinoamérica, arrasada ahora por la globalización, además de otros fenómenos como: sincrización, industrialización, moda, tecnología y más, procesos que invaden las culturas para convertirlas en otra, haciendo que estas desaparezcan.

Obra que se interesa en recupera saberes ancestrales tales como la cerámica, que lleva más de 10 mil años en desarrollando en esta parte de América, con muchas particularidades ya sean en textura, cromática, técnica, que en espíritu permite narrar aspectos y características, únicos de cada grupo social a través del tiempo. Material tan noble y plástico que reúne a todos los elementos, agua, tierra, fuego, aire y la vida, en el humano; elementos importantes en la cosmovisión de los Andes.

Como cada época tiene implícito el ethos, que lo caracteriza, esta obra no se encuentra ajena al mismo, mostrando un ethos tardío con un carácter de la época que vivimos. Al igual que Rojas, vemos la importancia de recuperar la materialidad en la obra de arte, además del cuidado de la técnica, en un análisis previo, para poder producir cada una de las piezas que constituyen esta obra. De esta manera se muestra como esculturas pequeñas que posteriormente se articularán en una instalación que recrea un ambiente similar a una sala de arqueología, en un juego de representación, adhiriendo elementos extraños que permiten generar nuevos discursos. Recurre a la estética antropomorfa, para generar su estética, irónicamente utiliza un recurso empleado en el pasado para mostrar su visión del mundo, ahora nos muestra de la misma forma esta nueva visión del mundo actual.

### 3.5.1 Monolito-Sincretización

El origen de nuestras más profundas tradiciones, en alguna medida, no provienen de nuestra cultura tal como es, sino de una serie de cambios, ya sean a través del tiempo, o por agentes externos, que modifican nuestras costumbres en un proceso de sincretismo cultural. Anónimo.



Imagen 23 Monolito cañari, Casa de la Cultura del Cañar.  
Dimensiones: 25 x15.35cm. Material: piedra labrada.

Comenzaremos definiendo la sincronización como una conciliación de diferentes doctrinas o como la fusión de diferentes elementos, uniones que en ocasiones carecen de una coherencia interna.

El sincretismo está ligado también a diversos ámbitos, entre uno de ellos podemos mencionar el sincretismo cultural, en el cual dos pueblos comienzan a mezclarse culturalmente con sus tradiciones. La conquista española en los pueblos de América fue un sincretismo cultural que estuvo marcado profundamente por la asimilación forzada de la cultura dominante que utilizó varias estrategias de imposición.

Pero cuando nos referimos a sincretismo religioso, el proceso se desarrolla de forma diferente, de tal manera que ciertos elementos de una religión son reemplazados por otra o pueden convivir de manera armónica. En este caso particular de América latina



se han dado paso para poder hacer efectiva la dominación al utilizar íconos de los pueblos prehispánicos como: el sol, en referencia al Dios cristiano, de esta forma facilitar la catequización y entendimiento de la nueva religión dominante impuesta por Occidente. Además, un hecho de sincretismo lingüístico no evidente pero que podemos percibir en ciertos fonemas encontrados, pero que como lengua ha desaparecido casi en su totalidad.

Lo que pretendemos con esta primera pieza es crear una nueva lectura, misma que será la continuación histórica posterior a su creación: despojarla de su orden y sentido establecido en una construcción de nuevos significados que relatan la subvención de otros elementos que en la actualidad son rasgos evidentes de una coexistencia entre dos mundos diferentes.

En un artículo publicado por Patricio Reinoso, se habla de la rica mitología legada por los cañaris a lo largo de su milenaria existencia, la misma se ve plasmada en singular obra de arte tallado en piedra de granito de 25 centímetros de alto por 15.30 centímetros de ancho (la parte más ancha está a la altura de la barbilla, pecho y antebrazos), tallado finamente en medio y bajo relieve, perteneciente, posiblemente según el padre Víctor Vásquez Suárez, custodio del monolito, al periodo Narrío Tardío

El monolito, de carácter muy especial, representa la figura de un curaca líder, con características morfológicas particulares de esta sociedad, con ojos grandes, nariz, hombros anchos, mentón de igual magnitud grande, una boca de labios pronunciados. Dentro de las principales características podemos observar una corona en la cual se encuentran esculpidas dos serpientes (can) que nos remiten a su origen como mito, al igual que el de la guacamaya (ara) con rostro de mujer y cabello largo, testimonios fieles del mito presente en esta cultura. Además de varios elementos decorativos en su cuerpo como brazaletes en los brazos, dos orificios en los cuales seguramente se debió colgar una nariguera, el cual era exclusivo de los curacas, además podemos deducir su importancia como líder por que llevaba un centro de mando (varayuk), a los costados tanto izquierdo como derecho podemos apreciar la forma de dos animales de los cuales supondremos como jaguares.

En referencia a la guacamaya debemos manifestar que la presencia de la misma se puede ver hasta la actualidad en el personaje del Wawa Danza de los Danzantes de cañaris, en el cual se ve claramente identificada la mítica guacamaya: corona, pelo largo, indumentaria y rabo colorido, pañoletas (con figuras de colores) colocadas en forma de plumaje y pantalón negro con cascabeles que le dan la apariencia de las patas del ave (Reino, 2015, pág. 2).

La importancia de utilizar el monolito en la creación de esta propuesta escultórica viene dada por la connotación de la misma, pues al hablar de sincretización en esta obra la carga que tiene esta figura cañari es muy fuerte. En un documento publicado por el antropólogo Patricio Reinoso, se sostiene que tanto sacerdotes como sacerdotisas eran considerados, como seres especiales con características divinas que tenían poder sobre los centros de mando.



Imagen 24 Juan Pañora. Monolito Sincretización, 2016. Medidas: 15x25cms Material: Cerámica. Serie "Antropología Contemporánea".

De esta manera, al utilizar este objeto con tan particulares elementos y simbología lo que buscamos es evidenciar cómo otros elementos traídos desde Occidente han ido desplazando a los propios, pero seguirán teniendo divinidad y poder en el pueblo. La iglesia, a través del tiempo, ha sabido posicionarse hasta anular cualquier rasgo del pasado. Lo que realizamos en esta obra es el juego de utilizar el monolito como alusión a lo cañari, y los cambios culturales dados por la influencia de la iglesia a lo largo de la historia. La escultura está cargada con elementos que alguna vez fueron impuestos, pero que hoy forman parte de esta cultura (al igual que otras que han sabido adaptarse).



/imagen 25 Versión grafica del proceso que da como resultado la propuesta Monolito Sincretización.

### 3.5.2 Bocinero-Industrialización



Imagen 26 Bocina cañari, localizada en la Casa de la Cultura extensión Cañar, 2016.

Uno de los fenómenos más grandes que han sufrido las sociedades modernas fue la industrialización. Este proceso económico se basó en pasar de la producción agrícola a otra que se fundamenta en el desarrollo de la industria que basa su producción en generar bienes a gran escala. Para el efecto se apoyará en la maquinaria, accionada por otras fuentes de energía, además de generar en términos de ocupación, trabajo para la mayoría de la población. Lo que causará posteriormente grandes migraciones de la población indígena a la ciudad; posteriormente la estandarización de horarios, el individualismo y la competitividad, entre otros. En consecuencia, la producción de bienes y su comercialización estarán íntimamente ligados a la oferta y demanda haciendo que se busque incrementar las ventas y reducir los costos, lo que a la larga incrementaría la explotación de la mano de obra.



Imagen 27 "Bocinero" cuyo instrumento está realizado con tubos de plástico PVC, 2016

En esta obra no se pretende establecer un juicio de valor acerca de este fenómeno, sino, evidenciar hechos particulares que este proceso causó y que en la actualidad pueden persistir de manera muy sutil, pero están implícitos en ésta y todas las sociedades.

El bocinero, segunda pieza escultórica de esta serie, muestra una pieza antropomorfa que lleva consigo una bocina, nada fuera del contexto, si no fuera porque dicha pieza esta ensamblada con elementos plásticos, típicos de la industria como: tubos, codos, uniones de PVC, mostrando la adaptabilidad que ha tenido esta sociedad y que introduce estos materiales para seguir persistiendo en el tiempo con íconos propios de su etnia, en una resistencia a desaparecer, absorbiendo de su entorno, modelándolo y utilizándolo en su cultura como gesto Caníbal.



*Imagen 28 Juan Pañora. Bocinero Industrialización, 2016. Medidas: 15x25cms Material: Cerámica. Serie "Antropología Contemporánea"*

Una obra que se concibe como una mezcla de la estética cañari, fusionada con el elemento de la industria, metáfora que subvierte lo establecido para mostrar una cultura milenaria que ha formado parte de este fenómeno y que muestra en su técnica y cerámica rústica una analogía de coexistencia con el tiempo. Se puede apreciar ese intento del cristianismo por imponerse, pero que no pudo desplazar las concepciones y tradiciones religiosas de los pueblos aborígenes, dando como resultado que dos visiones se mezclaran, en una convivencia mutua. Quizá lo más ingenioso que podemos mencionar de esta obra es contar el presente con elementos del pasado.



Imagen 29 Versión gráfica del proceso que da como resultado la propuesta “Bocinero Industrialización”.

### 3.5.3 Transculturación

El presente trabajo aborda como tema la transculturación entendiendo a este fenómeno como la adaptación por parte de grupos sociales a otras formas de cultura, que sucumben total o de forma parcial las formas propias, la transculturación se la puede entender como un proceso gradual, hasta llegar como resultado a la aculturación (una cultura se impone a otra), a pesar que este proceso se desarrolle sin problemas, lo habitual es que siempre se genere problemas, debido a que la cultura receptora sufra la imposición de rasgos, que, hasta ese entonces le eran ajenos.

Actualmente podemos señalar como factores que producen la transculturación a la migración y la globalización. Dentro del marco para la generación de esta propuesta, tomamos como referencia la industria de la moda que se enmarca dentro de la globalización, misma que hace referencia a los procesos perciben actualmente los pueblos, sin excepción, y hasta la época han experimentado. Tomamos a este elemento como modelador las forma de las sociedades contemporáneas, pero también como elemento que recupera el pasado para su interés.

“La moda es el rostro de la sociedad. Está en los momentos del pasado y por eso nos declara su edad y los ideales, el espíritu de una época y las influencias de distintas culturas convirtiéndose así, en auxiliar firme de la historia” (Figueroa, 2016, pág. 1).



Imagen 30 Escena típica de niños cañaris con sus vestimentas muy particulares. Fuente extraída del internet.

Los grupos sociales están constituidos por varios elementos, además de otros factores como el sociológico; el hombre como ser social siempre, estará preocupado por su apariencia, en cómo es visto y cómo se ve. La construcción de una cultura también está dada por las modas, en donde actualmente se podría percibir una crisis de identidad, donde se ha dado prioridad a lo banal y a los estereotipos y las identidades sucumben ante la globalización.



Imagen 31 Vasija antropomorfa cañari.  
Actualmente se encuentra exhibida en el Museo del Complejo Arqueológico de Ingapirca-Cañar.

La presente obra muestra, características morfológicas de un niño, aparentemente de entre 4 a 6 años de edad, robusto, de ojos grandes, nariz pequeña y gruesa al igual que su altura, de la cultura cañari. Representado en esta pieza antropomorfa de arcilla cocida, a la cual hemos copiado de forma idéntica en estética e incorporado una gorra; hecho que nos remite a esta influencia de la moda a través de todos los tiempos en la formación de las culturas - sus diferentes procesos - cambios culturales. Un dato pertinente que se puede llevar a acotación en esta parte es como vestían los moradores cañaris antes de la conquista inca y española

La indumentaria cañari antigua antes de la conquista del imperio inca y de los españoles, los cañaris se caracterizaban por tener vestimenta única y original casi similar a la de nuestros días. Este traje antiguo no compartía lazos con ninguna otra cultura, es por lo que se caracterizaba, [...] En su indumentaria antigua en la cabeza llevaba puesto un arco de calabaza atado a su frente que recogía todo el cabello y se enrollaba en la parte superior del cráneo. Los textiles elaborados eran hechos de lana de llama y de fibras vegetales como la cabuya.

El historiador Gallegos dice: “hacían camisetas y mantas largas que les llegaban hasta las rodillas” pero en parte afirmaban que antes de la llegada de los incas los nativos solo usaban camisetas, o sea lo que hoy conocemos con el nombre de cuzhmas que les cubrían el cuerpo hasta llegar hasta las rodillas dejando los brazos y partes baja de las piernas descubiertas. (AA VV, 2010, pág. 109)

Una pieza que alude, de alguna forma, al igual que las anteriores, a mostrarnos procesos de cambio y las transformaciones inevitables, tanto de la nación cañari como de otros grupos indígenas; nos muestra la constante mutación, inevitable que todas las sociedades viven en un círculo de no acabar. El juego es sacar a esta pequeña pieza museográfica de su contexto, y, al igual que antes, como uno de los pocos medios de registrar y contar el pasado, hoy relatan a este mismo grupo viviendo el presente. De acuerdo a Bourdieu:

Percibir la identidad como un proceso dialéctico, permite percatarse que todas las sociedades están constituidas por distintos elementos, de varias regiones, espacios geográficos, diferentes culturas, etnias y demás componentes que enriquecen y conforman la identidad. Estos a su vez matizan la cultura de cada región, ayudados por los diversos elementos, antes mencionados, que aportan valores positivos y negativos a las sociedades. Todo depende de la intención con la que se trate de polarizar y globalizar dichos fenómenos (Bourdieu, 1999, pág. 17).



Imagen 32 La gorra un elemento contemporáneo. La gorra se va introduciendo de manera sutil en las vestimentas de ésta y muchas culturas.

De esta manera, con igual importancia vemos como la vestimenta es un elemento significativo en la creación de la cultura, que reformula y crea una fisura en nuestra construcción como sociedad, adoptada o implantada. La vestimenta, según Basail (2006) “se constituye en expresión cultural de un país, pueblo o región determinada, incluso de individuos y/o grupos específicos. Se realza como signo visual tangible materialmente y portador de infinidad de mensajes” (pág. 12).

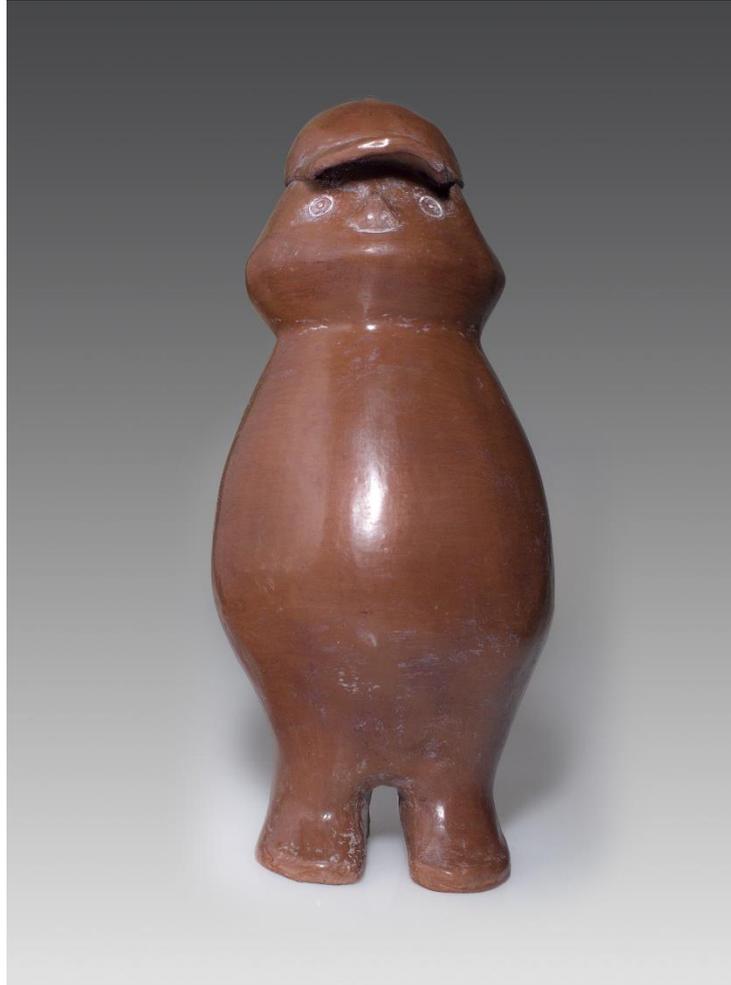


Imagen 33 Juan Pañora. Moda, 2016. Medidas: 14x32cms Material: Cerámica

Una obra que conjuga los elementos del pasado con los contemporáneos, juntar la estética cañari con una estética posmoderna para articular una nueva propuesta, que en la representación antropomorfa de un niño, no es tan inocente y que de forma analógica, arte y vestimenta surgen de una necesidad básica, luego con un sentido estético, y finalmente el significado simbólico que de forma irónica se adapta a la moda para persistir en el tiempo.

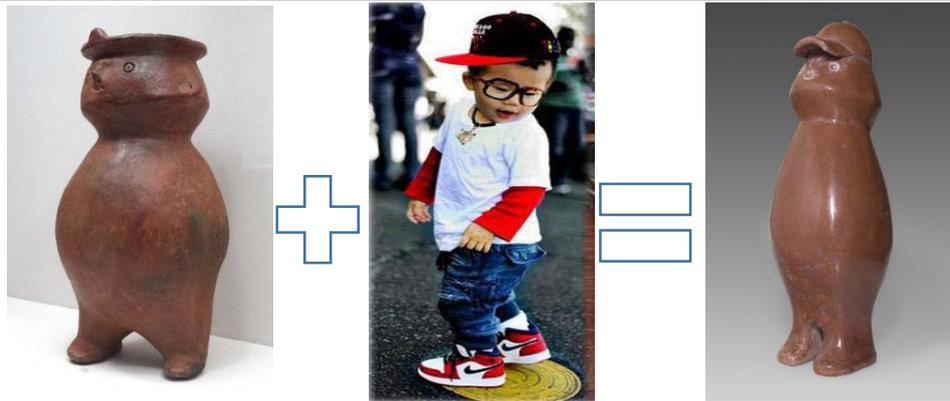


Imagen 34 Versión grafica del proceso que da como resultado la propuesta "Moda"

### 3.5.4 Tecnología audífonos

*"La ciencia de hoy es la tecnología del mañana"* Edward Teller.

Cuando hablamos de tecnología nos parece extraño que ésta pueda verse relacionada con la cultura y mucho menos pueda formar parte de grupos y etnias por el miedo a cambiarlo o invadirlo como un cáncer que hay que eliminar para mantener la cultura de los grupos intacta, aislados, fuera de lo tecnológico: una postura totalmente colonialista que relaciona el progreso y la tecnología con Occidente y a lo arcaico y primitivo con lo indígena.

Si definimos el término tecnología, encontraremos que la esta es el conjunto de conocimientos técnicos, científicamente ordenados, desde la aparición del hombre, mismo que siempre ha buscado estrategias y métodos para facilitar su adaptación al medio. Etimológicamente, el término proviene del griego "techne", que se traduce en arte, técnica u oficio o simplemente una destreza, y "logos" que se traduce como tratado. (Real Academia Española)



Imagen 35 Vasija antropomorfa cañari. Actualmente se encuentra exhibida en el museo del complejo arqueológico de Ingapirca-Cañar.

Pero también podremos decir que la tecnología ha unificado las culturas; las personas poseen costumbres similares. La influencia de la tv, la radio, el internet hacen que las sociedades asimilen otras culturas en las suyas. La tecnología influirá en el progreso social y económico de estos grupos, orientado a satisfacer los deseos más prósperos (consumismo) y justificarlo como progreso, a tal punto de conspirar con la sostenibilidad de los recursos naturales, poniendo en crisis el medio ambiente. Pero también la tecnología puede ser usada de la mejor manera, en busca de obtener soluciones a estas crisis, entonces podemos decir que la tecnología no es buena ni mala, todo depende de los intereses y fines para los que es usada, saber dirigir la tecnología hacia los mejores propósitos es deber de la humanidad.

De esta manera desarrollamos esta última propuesta que, al igual que las anteriores se basa en la estética cañari, esta vez un personaje antropomorfo que en forma de “asa” en la parte superior de la cabeza ahora la representamos como audífonos muy sutilmente camuflados, con cables; esto hace suponer que también deberá tener algún aparato electrónico en el cual reproduce música, una mirada que nos deja ver cómo disfruta de esta actividad, como en un trance o éxtasis.



Imagen 36 Juan Pañora. Tecnología Audífonos, 2016.  
Medidas: 18 x20cms Material: Cerámica.

Una obra que a través de la escultura recupera el material y la técnica, en una analogía que describe como en la arqueología, al escarbar, y reconstruir, reinventa su contexto permitiendo dilucidar, códigos, huellas, con otro significado, presentándose como una serie que han abandonado su ritual para reconstruir, descontextualizar y resinificar desde varias ópticas socioculturales antropológicas del espacio y el tiempo impares.

---

## Conclusiones

Después de haber indagado la historia de una cultura tan importante como la Cañari, queda mucho por investigar, se obtiene como resultado muchos elementos estéticos para ser empleados en la generación de una nueva propuesta artística que considera importante la forma, a través del tratamiento y cuidado de la técnica. Desde las *Estéticas Caníbales* planteadas por Carlos Rojas, es posible la generación de este nuevo arte que de alguna manera trata de abandonar la modernidad, y pos modernidad.

Es posible la generación de nuevas propuestas artísticas que no se sumen al lenguaje universal de las artes, o que hablen este idioma global, sino que desde su contexto proponen un lenguaje con un acento particular.

Es posible escapar de la posmodernidad y generar fisuras, dejando a un lado los principios, y practicas banales, donde se negaban los procesos de representación, centrándose únicamente en lo performático y expresivo, que da importancia al concepto, que no permite la materialización, que se aleja de la realidad. Vemos como en el pasado la construcción de obras relevantes se ve castrada por el simple gesto que no permite resultados, y que ahora se vuelven banales.

En el marco formal de esta investigación se pudo hacer factible lo planteado inicialmente, utilizando una estética ancestral en este caso particular la cañarí, de la cual se obtuvo elementos rituales que a la par con el pensamiento de las estéticas caníbales permitieron articular esta serie de esculturas que en el proceso inicial se los denomino Antropologías Contemporáneas

De esta manera, el trabajo de Carlos Rojas está enfocado a la generación de una estética que no es pos modernista ni se alinea con la misma, busca una fractura en el tiempo, este tiempo, que solo el arte y la política son capaces de generar, un tiempo que está dado por sucesos y hechos, que encuentra esta fractura en aquello que quedó sin realizar, en lo que no fue, en aquellos posibles que se mantienen vibrantes en un limbo, un espacio virtual,



esperando cristalizarse, describiéndose como una posibilidad que puede materializarse.

De esta manera, resulta importante aproximarse a una estética ligada con la política, con el único fin de establecer las bases de una Teoría del Arte, capaz de sostener todo este aparataje y nuevas posibilidades en el arte actual y su relación con la sociedad contemporánea, una posibilidad que genere esta fisura en el tiempo

Creemos necesario recordar lo importante que resulta en la creación artística, tanto la recuperación de la técnica como la del material, la cual va a la par con la parte conceptual, siendo así como para la escultura o la pintura el tener un buen boceto que posteriormente conllevará a una buena pieza, de la misma manera el definir la idea conjuntamente con las investigaciones pertinentes y todo lo que con ello representa nos dirigirán a la obra, la cual está íntimamente ligada con el concepto, ni más ni menos, en una perfecta simbiosis.

Es importante llegar a sostener una teoría del arte popular, esta apenas se encuentra a la mitad de ser desarrollada, entre dos extremos, por un lado la estética en la cual se soporta el arte y por el otro extremo la antropología, la sociología de estas se toman conceptos, para articular metodologías necesariamente populares.

---

## Recomendaciones

Las políticas de entidades públicas así como ministerios de Cultura y Educación deberían dar más importancia a la difusión e investigación de las culturas locales pre- incas, porque existe mucho por indagar. Resulta preocupante el desconocimiento de la historia por parte de estos grupos étnicos originarios, quizá el tiempo, sumado a los relatos contados por los grupos dominantes hayan hecho que como cultura desconozcan su origen y comiencen a desaparecer. La investigación, la reflexión y difusión de estos conocimientos servirá para generar un ínter relación entre las personas y su pasado, un sentido de pertinencia hacia su cultura y todo lo que esto conlleva, pensamiento, lenguajes y costumbres.

Es importante dentro del marco de esta investigación el direccionar a la recuperación de saberes ancestrales, así como difundirlos, con el fin de evitar que estas se pierdan; para ello es muy importante el trabajo multidisciplinario que enriquece el producto final desde cada uno de sus campos de acción, esta vez se ha tratado de, a través de esta propuesta artística, generar un discurso que relate y debata la relevancia de generar un lenguaje con un acento particular que puede ser entendida en cualquier parte por asumir una temática global, además de evidenciar la importancia de una cultura y de todas con todos sus cambios como grupos que sobrevive en el tiempo.



Es necesario muchos más espacios de debate sobre la producción y generación de obras contemporáneas y como potenciar estas, a fin de que no se conviertan en puras mercancías, actos de sensacionalismo, copias de la copia, obras banales extensiones ready made, pequeños relatos irrelevantes.

Sería muy importante la apertura de museos y galerías para la presentación de muestras con estas características, que enriquezcan la cultura local y que permitan demostrar que sí se puede generar un arte con características diferentes que habla desde este contexto con un lenguaje universal.

## Bibliografía

- ACCORNERO, M. (2007). El rol del diseño y los sistemas simbólicos en Hispanoamérica.
- (2008). El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americanos. Córdoba, Ed. Brujas.
- AGAMBEN, GIORGIO. (2010). Signatura rerum. Sobre el método. . Barcelona: Anagrama.
- AGAMBEN, GIORGIO. ¿Qué es un dispositivo? s.f.
- BADIOU, ALAIN, (2008). Tesis sobre el Arte Contemporáneo, Berlín.
- Tesis sobre el Arte Contemporáneo, Berlín.
- BENJAMIN, WALTER, (2012) Jean-François Lyotard y Jacques Rancière. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- BOURRIAUD, NICOLÁS. (2009). Radicante. Adriana hidalgo editora, España.
- , (2009). Radicante. Adriana hidalgo editora, España.
- BRYANT, L. R. (2014). Onto-cartography. An ontology of machines and media. Edimburgh: Edimburgh University Press
- CASSIRER, E. (1998). Filosofía de las formas simbólicas, México, Edit. Fondo de Cultura Económica.
- CATHERINE WALSH, ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexión en torno a las epistemologías descoloniales, en Nómadas, 27; 2007.
- CHRISTOPHER, DUCOIN. Una reflexión sobre el arte primitivo, elementos 83 (2012) 33-34.
- COLOMBRES, A. (2005). Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual Independiente. Buenos aires. Córdoba, Ed. Brujas.
- CUADRA, A. (S.F). Signo: Forma y Tekhné. ELAP/ARCIS, 2014
- DANTO, ARTHUR C, (2013) ¿Qué es arte?, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.
- DÉOTTE, JEAN-LOUIS De epistemes y paradigmas. (2005). Deconstrucción es seducir. ¿Qué es un aparato estético?
- DIETZ, G. (2011). Hacia una etnografía doblemente reflexiva: Una propuesta

- desde la antropología de la interculturalidad. AIBR Revista de Antropología Iberoamericana Volumen 6 No. 1. Madrid.
- DUCOIN, C. (2012). Una reflexión sobre el arte primitivo. El Mensaje de la Mitología. Conferencia de Joseph Campbell, Temakel. Por Esteban Lerardo.
- FOLCK, NIELS Y EVA KRENER. (2014) Juncal, Una comunidad Indígena Ecuatoriana.
- FREIRE, GARCÍA, SUSANA. (2008). Tzantzismo, Quito: Libresa. .
- GERARD, VILAR. (2005) Las razones del arte, Democracia, pluralismo y relativismo. España: Machado libros S.A.
- GUATTARI, FÉLIX. (2000) Cartografías esquizoanalíticas. Buenos Aires: Manantial,.
- GUERVÓS, L., Y J. DERRIDA. (1995). La estrategia de la deconstrucción, Universidad de Málaga. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga.
- IDROVO, J., ALMEIDA., Y NAPOLEÓN. (1977). La Cerámica en Ingapirca. Comisión de Ingapirca, Cuenca.
- KENNEDY TROYA, ALEXANDRA, E. VEGA, (1996), Obra Mural y Escultórica. Cuenca, Fundación Paúl Rivet.
- KUSCH, R. (2003). Anotaciones para una estética de lo americano, en Kenos: No.1 Buenos Aires.
- KUSCH, RODOLF. (2003), Anotaciones para una estética de lo americano, en Kenos: No.1 Buenos Aires.
- LEANCH, B. (1981). Manual del ceramista (1a ed.). Barcelona: Blume.
- SCHNECKENBURGER MANFRED. (2001), Arte del siglo XX Escultura, Edición de Ingo F.Walther, Taschen.
- MARTÍN M. (2007). Los Saraguros, Cosmovisión Salud e Identidad Andina una mirada desde sí mismos. Diputación de Córdoba.
- MIGNOLO, WALTER. (2005) El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto, documento digital disponible en [www.tristestopicos.org](http://www.tristestopicos.org)
- MOSQUERA, GERARDO. (2010), El arte desde América Latina, en Caminar con el diablo, Madrid: Exit Publicaciones.
- ORTNER, B. (1993). La teoría antropológica de los años sesenta. Editorial Universidad de Guadalajara. Guadalajara.
- PERNER, J. (1994). Comprender la mente representacional, Edit. Paidós, Barcelona.



- 
- PUNIN DE JIMENES DOLORES. (1977), La Cerámica de Cera. Ecuador: Loja.
- QUINATO A COTACACHI, ESTELINA. (2013) Representaciones ancestrales y colores del cosmos, Diseño de los platos del Carchi. Quito, Ed. Nuevo Arte.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2009) El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago: LOM.
- ROJAS CARLOS, 2011 Del canon pos moderno a las estéticas caníbales.Vol.1. Cuenca: Bienal Internacional de Cuenca. Editores del Austro, Cuenca.
- ROJAS CARLOS, 2013 Estéticas caníbales, Vol.2, ¿qué son las Estéticas Caníbales?, Versión 3.0
- SCHLENKER, ALEX. (SF). Descolonización de las Ciencias Sociales: Revisión del informe.
- , Descolonización de las Ciencias Sociales: Revisión del Informe Antropología Cultural, Parte primera, las dimensiones de la antropología.
- SCHNECKENBURGER, M. (2001). Arte del siglo XX Escultura, Edición de Ingo F.Walther, Taschen.
- SJÖMAN, LENA. (1991) Cerámica Popular, Azuay y Cañar. Primera edición. Cuenca.
- VILAR, GERARD.( 2005) Las razones del arte, España: Machado libros S.A.
- VIVEIROS DE CASTRO EDUARDO.(2002) A inconstancia da alma selvagem. Sao Paulo: Cosac-Naify.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. (2002) Metafísicas Caníbales. Sao Paulo: Cosac-Naify.
- WALLESTEIN IMMANUEL, (1995) Abrir las ciencias sociales. Informe de la comisión Gulbenkian, 1995 México: Siglo XXI.



## Glosario

- Chacras:** huerto o espacio pequeño con cultivo de plantas alimenticias.
- Chacras hundidas:** son campos implementados sobre una superficie excavada, a fin de aprovechar la humedad subterránea.
- Coya:** título de nobleza entre los incas, para distinguir a las mujeres de familia imperial.
- Curaca:** deriva de la voz quechua *kuraq* (el de mayor edad/hijo primogénito) que significa el primero o el mayor entre todos los de su colectividad natalicia. El concepto de cacique proviene del pueblo gitano y fue traspelado por los españoles.
- Matrilineados:** sistema de linaje que se basa en el predominio de la línea materna.
- Mita:** sistema de trabajo obligatorio a favor del Estado incaico destinado a las tierras del dios Sol que implicaba la construcción de centros administrativos, templos, acueductos, etc.
- Suyo:** del quechua *suyu*, regiones, divisiones o estados
- Tahuantinsuyo:** del quechua *tawantin suyu*, las cuatro regiones, divisiones o estados

## Imágenes

Imagen 1 Extraída de la web “El monolito cañari” publicado por el antropólogo Patricio Reinoso, 2015.....	33
Imagen 2 Etapas de la cerámica cañari.....	38
Imagen 3 Ospina, Nadín. Crítico extático, 1993. Medidas: 37 x 20 x 17cms. Material: piedra tallada. Fuente: extraída de internet .....	53
Imagen 4 Ospina, Nadín. Chan Mool, 1999. Medidas: 47 x 59 x 27cms. Material: piedra tallada. Fuente extraída de internet .....	54
Imagen 5 Ospina, Nadín. Dignatario, 1999. Medidas: 64 x 28 x 25cms. Material: cerámica. Fuente: extraída de internet.....	55
Imagen 6 Geovanny Calle, Un ejército de Ciborgs Neoancestrales, 2014. Medidas: 47 x 30 x 17cms. Material: Aluminio fundido. Fuente: Periódico de la Facultad de Artes, ¿Por qué hay arte en vez de nada? .....	56
Imagen 7 Proceso de estructuración de piezas para la muestra “Antropología Contemporánea” .....	58
Imagen 8 Proceso de estructuración de piezas para la muestra “Antropología Contemporánea” .....	59
Imagen 9 Modelado en papel maché, “Antropología Contemporánea” .....	60
Imagen 10 Proceso de modelado en papel maché, “Antropología Contemporánea” .....	60
Imagen 11 Proceso de Policromado, “Antropología Contemporánea” .....	61
Imagen 12 Proceso de Policromado, “Antropología Contemporánea” .....	61
Imagen 13 “Antropologías Contemporáneas” .....	62
Imagen 14 “Antropologías Contemporáneas” .....	63
Imagen 15 “Antropologías Contemporáneas” .....	63
Imagen 16 “Antropologías Contemporáneas”. Escultura expuesta en el Museo de Arte Moderno, 2015.....	64
Imagen 17 Modelado de una de las esculturas, 2016. Continuación de “Antropología Contemporánea” .....	65
Imagen 18 Proceso de modelado de la obra: “Monolito-Sincretización” .....	66
Imagen 19 Técnica en la cual se utiliza materiales del lugar.....	66
Imagen 20 Mapa de san José de Porotos, fuente extraída del internet. ....	67
Imagen 21 Proceso de elaboración de la obra “Tecnología-audífonos”. Basado en la técnica aplicada en Jatumpamba-Cañar. Continuación de “Antropología Contemporánea” .....	68
Imagen 22 Proceso de quema de las ollas, las piezas son ubicadas en filas y se levantan pisos para aprovechar la “chamiza”. Jatumpamba, fuente extraída del internet. ....	70
Imagen 23 Monolito cañari, Casa de la Cultura del Cañar. ....	75
Imagen 24 Juan Pañora. Monolito Sincretización, 2016. Medidas: 15x25cms Material: Cerámica. Serie “Antropología Contemporánea” .....	77
Imagen 25 Versión grafica del proceso que da como resultado la propuesta Monolito Sincretización. ....	78
Imagen 26 Bocina cañari, localizada en la Casa de la Cultura extensión Cañar, 2016.....	79
Imagen 27 “Bocinero” cuyo instrumento está realizado con tubos de plástico PVC, 2016.....	80
Imagen 28 Juan Pañora. Bocinero Industrialización, 2016. Medidas: 15x25cms Material: Cerámica. Serie “Antropología Contemporánea.....	81



---

Imagen 29 Versión gráfica del proceso que da como resultado la propuesta “Bocinero Industrialización. ....	82
Imagen 30 Escena típica de niños cañaris con sus vestimentas muy particulares. Fuente extraída del internet. ....	83
Imagen 31 Vasija antropomorfa cañari.....	83
Imagen 32 La gorra un elemento contemporáneo. La gorra se va introduciendo de manera sutil en las vestimentas de ésta y muchas culturas. ....	85
Imagen 33 Juan Pañora. Moda, 2016. Medidas: 14x32cms Material: Cerámica.....	86
Imagen 34 Versión grafica del proceso que da como resultado la propuesta “Moda” .....	87
Imagen 35 Vasija antropomorfa cañari. Actualmente se encuentra exhibida en el museo del complejo arqueológico de Ingapirca-Cañar. ....	88
Imagen 36 Juan Pañora. Tecnología Audífonos, 2016. ....	89