

Cuenca, junio de 2010

Universidad de Cuenca
Facultad de Artes
Programa de Estudios de Posgrado en Artes

“AÉtnósferas, actualización de atmósferas étnicas en las prácticas artísticas contemporáneas”

“endo - exo”

Trabajo de Grado
previo a la obtención del Título de Posgrado de Magister en Artes,
mención en Teoría y Filosofía.

Tutor Dr. Julio C. Mosquera V.

Autora Ariadna Baretta J.

Cuenca, junio de 2010

Universidad de Cuenca

*Facultad de Artes
Programa de Estudios de Posgrado en Artes*

*Trabajo de Grado,
previo a la obtención del Título de Posgrado de Magister en Artes,
mención en Teoría y Filosofía.*

“Atmósferas, actualización de atmósferas étnicas en las prácticas artísticas contemporáneas”

“endo - exo”

Autora
ariadnabaretta j.

Tutor
Dr. Julio C. Mosquera V.

“La historia de los grandes acontecimientos del mundo apenas es más que la historia de sus crímenes”

François-Marie Arouet Voltaire

gracias...
a la vida y a sus múltiples contingencias,
a los vínculos entrettejidos con el otro,
a la memoria,
a sus huellas,
a sus neófitas miradas.

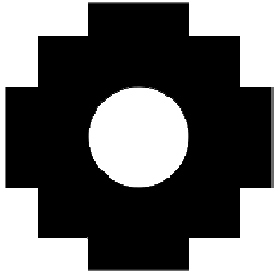
a Valentina,

*entregándome plenamente a tí
he conquistado el deseo por vivir,
he vencido el temor,
...no te confines a territorios desérticos, ahitos de penumbra.*

“Cuanto más completo sea el mundo de la apariencia, tanto más impenetrable la apariencia como ideología”

Theodor W. Adorno

Antecedentes

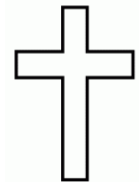


1. cruz andina,
"chacana"

Descubrir, conquistar y colonizar tierras americanas para los grandes monarcas europeos fue indudablemente sorprendente, fue encontrar no sólo un nuevo territorio sino descubrir civilizaciones milenarias que distaban sociológica, cultural y económicamente de ellos.

La conquista dio paso a la colonización de imperios indígenas que tuvieron que aceptar y readaptar, luego de violentos sucesos, una nueva cultura, ajena; este proceso a su vez dio pie a la negación de la cultura anterior insertando, brutalmente, insólitos imaginarios.

Grandes luchas militares, alimentadas por el terror, facilitaron la eliminación de creencias vernáculas con el afán de instaurar nuevas culturas "válidas" que arrasaron con templos, ídolos y objetos "paganos" sustituyéndolos por templos, imágenes y símbolos cristianos. Los colonizadores aniquilaron todo vestigio de estas civilizaciones, anulando todo pensamiento idolátrico que contrarrestara cometidos canónicos magistrales.



2. cruz latina



3. Rufino Tamayo,
"la gran galaxia",
óleo sobre tela,
95 x 130cm.,
1978

Pese a impuestos advenimientos es innegable que nos acostumbramos a convivir con referentes estéticos occidentales asumiendo posturas completamente distantes a uno de los tantos mundos que también nos pertenece y que, lamentablemente, revivimos como víctimas de múltiples despojos; mundos remotos, pretéritos, distantes y a la vez vigentes porque coexisten en nuestras vidas, porque entrecruzan pasado y presente, dando como resultado transculturaciones que permutan constantemente.

Desde espacios colonizados se han dado múltiples intentos de rescatar imaginarios artísticos primitivos como es el caso de Rufino Tamayo (México, 1899-1991), para narrar las inquietudes humanas desde las vivencias cotidianas de cada época, rescatando ciertos elementos estéticos y



4. Wifredo Lam,
"la jungla",
gouache sobre papel (montado en
lienzo),
239,4 x 229,9cm.,
1949

materiales propios de las culturas ancestrales en un gesto de supervivencia cultural.

Tanto Tamayo como Wifredo Lam (Cuba, 1902-1982) desarrollaron sus obras desde inicios del s. XX, tratando de enfatizar particularidades ancestrales desde disímiles perspectivas; el primero con una visión más americanista y precolombina, mientras el segundo desde un enfoque más negroide con relevante influencia picassiana, plasmando en sus telas recuerdos que aluden a la memoria del hombre multiversal.



5. Brian Jungen,
"1980?, 1970?, 1960?",
pelotas-bolsas de golf- zapatos
(nike),
2007

Productores contemporáneos como el canadiense Brian Jungen (Canadá, 1970), el colombiano Nadin Ospina (Bogotá, 1960) y el ecuatoriano

Joselo Otañez (Pujilí, 1974) también forman parte de la lista de artistas que, recurriendo a la cita, a la apropiación, a la parodia, a la ironización, recuperan referentes ancestrales para insertarlas en sus muy actuales prácticas artísticas.

"La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable"¹; "Adorno entiende el carácter procesual de la obra no sólo como algo que corresponde al modo procesual de la experiencia estética de la misma, sino también como histórico. El ser de la obra de arte, afirma Adorno, es un devenir. Las obras mismas cambian a lo largo de la historia de su recepción"²... así su resultado concluyente, definitivamente, es que el arte es sintomático de su tiempo de tal manera que es imprescindible entender las transformaciones dadas, las que se dan y las que seguirán dando.



7. Nadin Ospina,
"chamán en vuelo",
plata y baño de oro,
13 x 8.5 x 1 cm.,
2000

1 Bourriaud, Nicolas, "estética relacional", Ed. AH, Buenos Aires 2006, p. 9

2 Wellmer, Albrecht, "Can we still learn anything from Adorno's Aesthetics today?" Universitetet I Oslo, Historisk filosofik fakultet- Estetik, Arkiv: Oslo-foredrag.doc, p. 7
<http://62.70.54.20/-estetikk/hfi/index.php?&page=arkiv>

El mundo y la educación cerraron accesos investigativos y cognitivos sobre nuestros orígenes sociales, culturales y estéticos; somos obra de una formación de occidente que suscita seres occidentalizados, seres a quienes ciertos parámetros, se les ha impuesto como únicos referentes válidos a seguir... lo demás no importa!

Pero... ¿Qué sucede con nuestra huella antropológica?, ¿si no sabemos quiénes somos, de dónde venimos, como saber a dónde ir?, ¿Por qué es importante recuperar referentes ancestrales, prehispánicos?

“Nosotros podemos proceder de diferentes grupos étnicos y tener diferentes antecedentes sociales y económicos, religiones, géneros, edades, empleos, orientaciones sexuales, etc., pero si analizamos las razones que nos llevan a crear arte, a exhibirla y utilizarla, veremos que es mucho lo que nos une”³.

Conscientes de la diversidad cultural, del pluralismo y... ciertos de formar parte de un mundo que se instaura y renueva alrededor de combinaciones dinámicas, de múltiples culturas que pretenden perpetuarse, aún en la globalización, nos vemos obligados a penetrar senderos de semejanzas, sabiendo que lo más relevante es respetar nuestras diferencias, celebrando, entonces, lo que tenemos en común; conviniendo, así, una aceptación que nos mantiene unidos, consolidados y... finalmente, encontrar unidad en la diversidad es indefectible.

Obras exhibidas en el último Salón de Diseño inaugurado tiempo atrás (2007) en nuestra ciudad (Cuenca) demuestran el reconocimiento de ciertos imaginarios de culturas ancestrales donde, no obstante, la gran mayoría de expositores recurre a referentes aztecas; referentes que, aún siendo precolombinos, no dejan de insinuarnos, posiblemente, una ausencia de conocimiento de lo más cercano a nuestra realidad.

En 2008 se inauguró Arque/typos en la ciudad de Guayaquil, una muestra que pretendió nuevamente, recuperar imágenes del pasado que, sometidas a un proceso de congelamiento arqueológico o antropológico, se completan hoy en un círculo siempre abierto a la incompletitud del presente, tal como lo menciona Carlos Rojas, curador de la muestra;

3 Chalmers, F. Graeme, “Arte, educación y diversidad cultural”, Ed. Paidós, Barcelona 2003, p. 28-29

la muestra relaciona el arte prehistórico, ancestral, étnico, al contemporáneo, intenta recurrir nuevamente al mundo de imágenes colectivas, arquetípicas.

Se nos ha hecho creer que lo mejor del arte lo han producido, meramente, hombres europeos y, lo que es peor, la omnipotencia depositada al arte de occidente, y sus cánones, han excluido prácticas artísticas ancestrales que para muchos son esenciales, no por ello primeras.

Es notorio que preponderantes intereses denoten modelos eurocéntricos, que aún adscribiéndose a una determinada cultura elitista, intolerante y por supuesto racista, han hecho que se creen disyunciones con las múltiples realidades... hasta el punto que se insertaran prácticas aniquiladoras para quienes no convergen con sus ideales, revelando la eminencia de su arte, con magños predominios.

Vivimos en un mundo occidentalizado, consecuentemente asistimos a crecientes quiebres de cosmovisiones andinas, mundos “contiguos” que memorias colectivas hacinan, exiguas de sustento, víctimas de asiduos relevos, produciendo ciertas “AEtnósferas”, atmósferas étnicas que nos avecinan a ciertas prácticas artísticas ancestrales, donde quizás como diría Yves Michaud (filósofo y crítico de arte francés) se nos devela un aire, un vaho de lo que es arte.

*Por su parte dice Chalmers F. Graeme (profesor de educación artística –Universidad de Columbia Británica-Vancouver) “a menudo, lo considerado diferente es sospechoso de ser portador de virus amenazadores para la vida, más bien que de elementos nutritivos”⁴, entonces...
¿Qué podemos esperar?*

Concepciones como éstas reniegan de prácticas que estén fuera de parámetros legitimadores, occidentales, sin embargo, nuestro mundo gira alrededor del arte remoto y actual, lo necesitamos y lo esgrimimos como huella antropológica, peremne revelador de cambios que realza valores culturales garantizándonos gnoseológica, hedonista y recreativamente, tal como Yves Michaud lo sugiere en su ensayo “El arte en estado gaseoso”.

⁴ Chalmers, F. Graeme, “Arte, educación y diversidad cultural”, Ed. Paidós, Barcelona 2003, p.66

Reconocernos disímiles en múltiples territorialidades, y más aún en el mundo del arte, es comprender la interculturalidad o los fenómenos transculturales; es develar, pese a las particularidades, procesos cotidianos y, sobretudo, comunes.

George Dickie (filósofo norteamericano, 1926) en “El círculo del arte, una teoría del arte” formula algunas conjeturas que, pese a terminar siendo una teorías clasificatorias sobre ¿Qué es el arte? las considero muy generosas desde la óptica de la “circularidad”⁵: “ el entrelazamiento de las definiciones es que los objetos en los que se centran constituyen un sistema complicado e interrelacionado”⁶; esto es, debemos aprender a vincular prácticas artísticas con múltiples contingencias, incluso el ayer con el aquí y el ahora (el hic et nunc).

Así, el antropólogo holandés, Adrian Gerbrands (1957) afirma que el arte es trascendental para: “perpetuar, cambiar y enaltecer la cultura”⁷; el arte, para él, comunica, refuerza, sustenta, modifica, exalta, consolida, une, solidariza y concientiza el entorno social.

Nada más cierto que lo anteriormente dicho, pues productores y producciones artísticas no son más que una multiplicidad de formas que transmutan, gracias a apropiaciones o citas, lo ancestral a una continua recuperación de reservas que no hacen más que volver siempre sobre algo pendiente; la labor del artista es ineluctable pero por sobre todas las cosas es una práctica de mucha responsabilidad, una responsabilidad que conlleva obligaciones como las de reconocer nuestras culturalidades, entre otras.

Cuando a inicios del s. XX (1917) Marcel Duchamp decidió, arbitrariamente, que “a cierta hora del día, el primer objeto que él tuviera a su alcance sería transformado en ready-made”⁸ (“objeto hecho”, “objeto encontrado”, “objeto manufacturado”), no hizo más, sin duda alguna, que provocar reacción en el sentir del productor artístico contemporáneo que, acudiendo a la cita, al igual que Duchamp, descontextualiza de su entorno común al objeto en cuestión, otorgándole una nueva identidad.

5 Dickie, George, “El círculo del arte, una teoría del arte”, Ed. Paidós, 2005, p. 24

6 Dickie, George, “El círculo del arte, una teoría del arte”, Ed. Paidós, 2005, p. 25

7 Chalmers, F. Graeme, “Arte, educación y diversidad cultural”, Ed. Paidós, Barcelona 2003, p.70

8 Bourriaud, Nicolas, “Estética relacional”, Ed. AH, Buenos Aires 2006, p. 32-33

Es así como para Duchamp la “idea” y la selección del objeto es la condición sine qua non del acto artístico y es de la misma manera que el productor artístico se emancipa de la factura, por tanto, de la técnica, que tradicionalmente convenía indisoluble del acto creador.

Desde ese entonces, hasta hoy, muchos han sido los productores artísticos que han recurrido al postulado antes mencionado; así lo reveló el Salón de Diseño, referido con antelación y, así, lo contemplan productores como: el canadiense Brian Jungen, el colombiano Nadin Opina, los ecuatorianos Joselo Otañez y otros productores artísticos que serán objeto de este estudio.

Insistiendo sobre la misma temática Arthur Danto (filósofo y crítico de arte, EEUU, 1924) sostiene, también, que el artista tiende o aspira “desde los tiempos de Platón hasta la actualidad, a permutar el arte y la realidad”⁹. Empero, por otra parte, el sociólogo Toni Flores Fratto (1987) reflexiona sobre las artes manifestando que: “el hecho es que el arte como tal no existe. Es decir no existe una cosa que en sí sea arte. El arte en sí mismo no es un fenómeno humano universal, sino una categoría sintética occidental, y además relativamente reciente. El concepto en cuestión ha generado un sinfín de reflexiones engañosas en etnografía, historia del arte y teoría estética, y ha servido principalmente para falsear las condiciones sociales que mantienen los actos de creación y el placer sensual fuera de la experiencia de la mayoría socialmente explotada”¹⁰; contrario a esto, George Dickie (en “El círculo del arte”) habla de convenciones esgrimidas, todas, para dirigir la atención del espectador.

...entonces resulta imprescindible replantearnos ciertos conceptos.

Ver y captar el mundo paradójicamente, rompiendo nuestra familiaridad con él, desvinculándonos de lo convencional, dejando de lado lo que está dado por sentado, lo avalado, descubriendo, así, experiencias renovadas, nos conduce a hablar del mundo prehispánico, situándonos ante todo, con mirada atenta, en un espacio por descubrir, produciendo ya no un estado de contemplación sino de reflexión.

⁹ Danto, Arthur, “La transfiguración del lugar común”, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 14

¹⁰ Chalmers, F. Graeme, “Arte, educación y diversidad cultural”, Ed. Paidós, Barcelona 2003, p.72

Neófitos y vívidos referentes visuales penetran, de hecho, este mundo convencional y eurocéntrico, un mundo donde productores contemporáneos latinoamericanos remiten, en su producción artística, imaginarios prehispánicos validando su vigencia, aún hoy, distantes, lejanos, prendidos y prendados de culturas en lontananza; un mundo propenso a recuperar formas que devienen de prácticas artísticas ancestrales tornando las mismas muy actuales.



8. Brian Jungen,
"prototipos para un nuevo entendimiento",
vista de la instalación parcial,
1998-2005

Testimonio de ello es Joselo Otañez, artista ecuatoriano (Pujilí, 1974) que transfigura imaginarios prehispánicos enfatizando en la crueldad y el antagonismo que envuelve la contemporaneidad, al mundo actual.

Otro artista que, lejos de ser latinoamericano o de trabajar con referentes prehispánicos, evoca también mundos ancestrales, recuperando iconografías de pueblos nativos del norte del continente, es el canadiense Brian Jungen (Fort St John, British Columbia, Canadá, 1970) quien reprograma artículos existentes, piezas ya manufacturadas (de la misma manera que Marcel Duchamp) a las que les otorga otra misión, pues convierte zapatos Air Jordan de Nike, bolsas de golf Nike, guantes de beisbol, etc., en enormes "tótems" o "máscaras" que aluden a ese sistema capitalista que nos engulle y devora "encantadoramente" y gracias al cual no dejamos de convertirnos en ávidos consumidores.

Sus producciones son irrefutables monstruos que precisan un cruce entre el objeto nativo elaborado con finalidad ritual (ceremonias, danzas, festividades), con materiales definitivamente disímiles y un discurso contemporáneo concerniente a una sociedad capitalista, consumista, donde la productividad en serie implica una estética superflua, esclavista que explota países subdesarrollados.

Nadín Ospina (Bogotá, Colombia, 1960), es un artista paródico que también toma referentes precolombinos y los transforma, mostrando un choque de culturas a través de la agrupación de varios elementos para construir nuevos imaginarios.

Su producción artística híbrida entre la iconografía de la industria del entretenimiento y la representación prehispánica, dándole cierto carácter exótico y periférico, concluyendo en un intercambio multicultural propio de nuestra época; un retorno a esos omitidos tiempos pretéritos que se entrecruzan con esa cultura transnacional del espectáculo.

Ospina fetichiza lo exótico en acertadas objeciones a la idea etnocéntrica que afirma que creaciones de culturas no occidentales se consideran productos de pueblos atrasados o salvajes, al margen de lo estético y vinculado con lo antropológico, por tanto privos de pertenecer a espacios museísticos.

Nadín Ospina presenta mucha de su producción como si fuese pieza de colección prehispánica, insertándola en

vitrinas o módulos iluminados, causando, indudablemente, un efecto mucho más dramático, el mismo efecto que se produce en museos antropológicos; él construye acciones antagónicas, convirtiendo íconos occidentales en algo exótico y primitivo, paradójicamente pierde el sentido de centro y periferia del arte.

Entonces, es evidente que el estudio de grupos prehispánicos, su estética y su estrategia compositiva, orientará acertadamente esta investigación, revelando diferencias, similitudes, apropiaciones, reinterpretaciones tanto de significados como de significantes, desde miradas contemporáneas, distantes, quizá, del imaginario occidental convencional y... digo quizá porque este otro mundo, también, nos incumbe.

... entender lo ocurrido deriva, ineluctablemente, en un avizorar de continuos cambios que siguen transfigurándose, cambios en los que pueblos americanos siguen delineando vulnerabilidades, consintiendo todo lo que viene de fuera, de tal manera que lo foráneo se divisa y se adhiere como único referente válido y reconocible, generando pérdidas identitarias que aniquilan elementos valiosos de nuestra cultura, tantas veces tergiversados.



*9. Nadín Ospina,
"ídolo con muñeca,
2000*

El tema identitario, aunque resulte desgatado, es como el ahondar profundamente en lo que fuimos, somos y seremos... es indispensable saber del pasado, tener bases sólidas, consolidadas para que en el cambio, éste último, se sustente por sí sólo y no por caprichos excéntricos e incongruentes... en definitiva, es medular conocer el pasado para reconocernos o como Ricardo Ibarlucia puso en claro en su cátedra:

“necesitamos identidad en cuanto necesitamos afirmar la marca”.

“Las artes son más antiguas que la religión: tal vez es una tesis indemostrable, pero tiene una rigurosa evidencia”

Jean Luc Nancy

Capítulo 1
Reflexiones sobre la estética prehispánica

1.1 Iconografía y estética prehispánica

Aunque parezca insustancial partir de conceptos básicos quizá el presente caso así lo requiera, de tal manera que al mencionar la palabra en cuestión "iconografía" hablamos, según el Diccionario de la Real Academia Española, de un término derivado del griego, significando "imagen" y "descripción"; se añade que su función consiste en la descripción de imágenes, retratos, obras en fin, especialmente de tiempos primitivos, aunque no sólo.

Siendo más específicos iconografía es la ciencia que estudia el origen, formación y desarrollo de temas figurados con los cuales podemos identificar el sentido de la obra de arte, interpretar los símbolos, atributos, alegorías y más, en el intento de comprender la misma en el contexto que es donde adquiere verdadera coherencia.

Según Erwin Panofsky (Alemania, 1892 - EEUU, 1968; historiador del arte y ensayista) en "La Historia del Arte en cuanto a disciplina humanística" donde aborda la iconología desde el punto de vista metodológico "nos dice que todo hecho está inscrito en unas coordenadas espaciales y temporales. El papel del espectador, al igual que el historiador, nunca es "ingenuo", sino que se enfrenta a la obra con unos presupuestos culturales para poder alcanzar su "significado"¹¹; de tal manera que insta a estudiar las imágenes bajo tres diversos niveles:

- *El puramente descriptivo donde se responde a la interrogante ¿qué veo?; donde se observa y se dice qué vemos.*
- *El iconográfico o convencional donde se identifica e infiere imágenes, se indaga en un universo cultural (tiene que ver con nuestro conocimiento del mundo).*
- *El iconológico o de significado donde se relaciona, interpreta y ubica la imagen en el contexto político, poético, religioso, filosófico, sociológico, etc., del personaje, período o país que se estudia.*

11 http://es.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky

Los tres niveles juntos generan la comprensión de una imagen artística desde lo más irrelevante a lo más considerable brindando valores intelectuales y culturales de un grupo social.

Definitivamente al momento de leer la obra no existen limitaciones, las significaciones son múltiples y para ello es ineludible el conocimiento iconográfico, puesto que, sólo a través de él, es posible reconocer la temática de la imagen; “la iconografía nos da la clave para ubicar la imagen en una tradición cultural y en un repertorio temático. La identificación de una imagen es uno de los primeros pasos para penetrar en la comprensión de las artes plásticas.”¹²

Por otra parte denominamos estética “la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza”¹³.

*El término deriva de las palabras griegas *aisthethikê* (sensación, percepción) e *iká* (relativo a) y estudia las diversas representaciones artísticas, fue acuñado por primera vez, como disciplina independiente, por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (Alemania, 1714-1762) de la escuela racionalista de Leibniz-Wolff en el siglo XVIII en un tratado de poesía de 1735, concibiendo inicialmente la estética como ciencia, “una ciencia del conocimiento sensitivo”¹⁴; más tarde, tras numerosos replanteos, en su obra inconclusa *Aesthetica* (1758) intentó estipular el campo de esta disciplina sosteniendo que la belleza era su objeto, subdividiéndola en una parte teórica y otra práctica; en fin la estética determina mucho más que la ciencia de lo bello puesto que se completa con el estudio de la esencia, el diseño del arte y su relación con ulteriores valores.*

Valeriano Bozal (Madrid, 1940; filólogo e historiador del arte) asevera que “historia, crítica y estética articulan sus espacios y establecen las vías para encuentros que nutren ya toda la modernidad (s. XVII - XX), trazando su figura, su fisonomía, de una vez por todas. De esta manera, la autonomía del arte encuentra un terreno tan abonado como difícil de mantener: desde ella se vuelve, ahora ya con nuevos bríos,

¹² <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/l/iconografia/icono3.htm>

¹³ <http://es.wikipedia.org/wiki/estetica>

¹⁴ Bozal, Valeriano, “Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas”, Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1996, 2000, p. 66

sobre la moralidad de la vida sublime, de la serena grandeza, un programa estético con evidentes implicaciones morales. El recurso de la historia desborda los límites de la erudición y los revival se viven como refundaciones que sólo esclerotizadas pueden contemplarse arqueológicamente.”¹⁵

Me pregunto: ¿dentro de toda esta argumentación se contempla solo esa producción artística que nace dentro de ese período progresista? o ¿es posible pensar en la inclusión de aquella producción que dista del eurocentrismo? Es preferible conjeturar que Valeriano Bozal asume una postura próspera, donde evidentemente tiende a conservar toda señal que implique una concepción estética y teórica del arte diferente de la habitual, deslindada de ese discurso que incumbe lo occidental.

Posturas asumidas para apreciar la belleza de objetos artísticos han sufrido, a lo largo del tiempo, considerables modificaciones, remontándose a la Grecia clásica donde se construyó una idea de lo bello asociada al orden, a la armonía, idea que se transmitió a largo de la historia del arte.

El concepto arte tiene una innegable relación con la estética, comúnmente entendida como la relación belleza-verdad. Es común valorar las obras de arte, bajo este punto de vista. El prefijo arte induce inconscientemente, a quien lo emplea, a pensar en la existencia de estas obras, en relación a la estética; en consecuencia, abordar este estudio avala esta noción, una noción que se encuentra relacionada con el hombre y el entorno natural y social; en cada momento de la historia, los pueblos tienen una forma particular de articularse con el resto de la naturaleza y tiene una forma, también específica, de producir su propia existencia social.

Según Theodor Adorno (filósofo, sociólogo y ensayista; Alemania – 1903, Suiza – 1969) “el arte es un fait social no solo en tant posible objeto de investigaciones sociológicas o de estudios culturales, sino, sobre todo, a causa del modo específico en que contenido sociales, históricos y existenciales que forman parte de las obras mismas, son reflejados, tematizados y confrontados por estas”¹⁶.

¹⁵ Bozal, Valeriano, “Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas”, Ed. La balsa de la medusa, Madrid, 1996, 2000, p. 26

¹⁶ Wellmer, Albrecht, “Can we still learn anything from Adorno’s Aesthetics today?” Universitetet I Oslo, Historisk filosofik fakultet- Estetik, Arkiv: Oslo-foredrag.doc, p. 9
<http://62.70.54.201/-estetikk/hf/index.php?&page=arkiv>

De hecho la relación estética con del hombre con la realidad debe ser congruente con su entorno, debe ser condición sine qua non para su aprehensión gnoseológica... apostar a esa realidad y construir una conciencia de ella es primario en el ser que se identifica en la vida acostumbrada y se devela en vivencia estéticas, en actividades de producción artística donde objetos de uso cotidiano componen el devenir en el contexto que los circunda.

En la entrevista “la eterna vida del arte” realizada por Gastón Francese a teórico y filósofo Ricardo Ibarlucía, contenida en un documento de posgrado en artes (2007), éste último afirma que en un mundo globalizado en el que vivimos “los valores estéticos han desbordado la esfera del arte y conquistado la vida social”; podemos agregar que este suceso se ha dado desde siempre si consideramos que lo estético ha dominado frecuentemente todos los ámbitos imaginables, pues verse y sentirse bien no es un aprioridad de tiempos recientes, todo lo contrario... joyas, tatuajes, escarificaciones, pintura corporal, accesorios u ornamentos han sido parte de la cotidianidad de muchos, desde tiempos inmemorables.

Hablar, así, de iconografía prehispánica, implica rever imágenes formalmente lineales, con formas cerradas, trazos sencillos, que han sido poco comprendidos o mal interpretados, su análisis se ha sometido a modelos del arte occidental, desde enfoques antropológicos que otorgan una naturaleza utilitaria, pero... ¿acaso lo útil no puede ser arte?

Se dice que el arte prehispánico tuvo su origen y razón de ser en lo puramente utilitario, sin embargo esto no quita que dichos útiles fueran empleados por personajes que los reconocieran como producciones de gran nivel estético sin dejar de lado su carácter útil o funcional ligados a ritos mágicos-religiosos; el arte prehispánico es, consecuentemente, multifuncional y es inevitable que tanto lo útil como lo bello se articulen sin complicaciones.

Ya sabemos que la estética, como tal, es de origen reciente, resalta la realidad que nos circunda a través de sensaciones y percepciones... un neologismo que dista, quizá, de la concepción amerindia lo cual no implica que no se de cuenta de una estética precolombina, pues en contextos

disímiles, también se testimonian maneras de habitar y de ver la vida... la actitud estética hacia la realidad se manifiesta en toda vivencia, en toda actividad creadora del hombre, en la elaboración de artilugios de uso cotidiano, en la moda, la alimentación y más... Duchamp con sus objetos inútiles, u otros que se inclinan hacia el body art, el arte efímero (característico de buena parte de la producción estética del arte no occidental), da pautas postmodernas que contemplan esa permeabilidad entre los límites de lo estético y lo utilitario.

En las expresiones prehispánicas, su simplificación formal llega a su extremo, quizá, debido a que quienes trazaron dichos rasgos fueron verdaderos artistas por cuanto capaces, a través de la observación, de lograr captar lo esencial de las formas y sus funciones; la grafía prehispánica está dotada de innumerables formas o símbolos que develan deidades, gobernantes, animales, entre otras representaciones que narran hechos vividos en su momento; son narraciones que a través de imágenes, colores, dibujos de trazo libre, reconstruyen cotidianidad, contextos. Las imágenes se encuentran frontalmente o de perfil, estilizan la figura original que se logra con dibujos de formas sencillas, de pocos trazos que logra ilustrar signos o expresiones particulares en una gran síntesis visual.

Elementos decorativos perfilan grandiosos diseños que surgen de la repetición constante, tras el estudio y la observación de animales que trazados sobre una retícula logran figuras estéticas, armónicas, rítmicas, que muchos productores artísticos conjugan con “nuevos” lenguajes; otras están formadas por figuras geométricas simples: rombos, triángulos, etc., que igualmente se repiten de modo horizontal o diagonal, en un patrón geométrico. Es indudable que la iconografía prehispánica es un legado histórico explorado repetidamente por productores artísticos, quienes la reinterpretan en nuevas e híbridas temáticas, a través de nuevos medios de representación, elementos que conciernen mundos diferentes, distantes, ajenos.

Al arte rupestre le es implícita la posibilidad de originar argumentos en torno premisas teóricas que derivan de la arqueología del paisaje, develando ciertas peculiaridades que aluden a su orientación espacial que poblados indistintos desarrollan en el tiempo, en el espacio pretérito que permite interpelar y reanudar memorias.

El arqueólogo español Felipe Criado Boado en “Arqueología del Paisaje” nos recuerda que: “podemos entender un programa de investigación orientado hacia el estudio y la reconstrucción de los paisajes arqueológicos o, mejor, el estudio con metodología arqueológica de los procesos

y formas de culturación del espacio a lo largo de la historia”¹⁷... y así es, la cultura material, es indicadora de transfiguraciones; no por nada Martin Heidegger (filósofo alemán, 1889-1976) en el concepto de “estar-en-el-mundo”¹⁸ articula una significatividad al contexto propio que determinan ciertos territorios.

Entonces se define la relación del hombre con el medio como la vinculación no sólo en la experiencia cotidiana sino en prácticas culturales creadas por grupos humanos en contextos específicos; así el ser, como tal, no sólo ocupa un lugar en el mundo sino que también forma parte activa de él... y como productores artísticos no tenemos la sólo responsabilidad de habitar el mundo per sé, sino, en él, es preciso contemplar y reconsiderar al otro, al disímil con mirada atenta.

“La problemática central de toda ontología hunde sus raíces en el fenómeno del tiempo correctamente visto y explicitado”¹⁹, no en vano decimos que el arte es sintomático de su época.

1.2 Semblantes estéticos de petroglifos en Ecuador

Si hay algo que llama notablemente la atención son precisamente las huellas o manifestaciones dejadas por poblaciones pretéritas y ejemplo de ellas son el arte rupestre, que comprende, tanto petroglifos como pictogramas; si bien ambas representaciones pertenecen a la categoría

17 Criado Boado, Felipe, “Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje”, Ed. Grupo de Investigación en Arqueología del paisaje, Universidad de Santiago de Compostela-España, 1999, p.6

18 Heidegger, Martin, “Ser y tiempo”, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927, p.62

19 Heidegger, Martin, “Ser y tiempo”, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927, p.29

más amplia y general de arte rupestre, no debemos entre ellas confundirlas; las primeras refieren a imágenes grabadas en rocas, mientras las últimas son dibujadas o pintadas sobre las rocas.

La palabra Rupestre deriva del latín “rupes” que significa roca, mientras el adjetivo rupestre es relativo o perteneciente a las rocas; de esta manera los petroglifos son representaciones gráficas grabadas en rocas por nuestros antepasados prehistóricos, sobre todo a partir del neolítico; son el más cercano antecedente de los símbolos previos a la escritura y su uso en la comunicación data del 10.000 a. C., aproximadamente, arribando hasta nuestro tiempos de distinta manera dependiendo de culturas y geografías.

Etimológicamente la palabra rupestre proviene de los términos griegos petros (piedra) y glyphein (tallar) y fue en su origen acuñada en francés como pétroglyphe.

Se han notado similitudes entre innumerables petoglifos hallados en todos los continentes y de ahí las teorías que derivan de: las migraciones llevadas a cabo por diferentes grupos según la psicología de Carl Jung (Suiza, 1875-1961) y los estudios del historiador, escritor y filósofo Mircea Eliade (Rumania 1907; EEUU 1986), una estructura heredada genéticamente en el cerebro humano. La producción petroglífica tiene el sortilegio de perdurar en el tiempo para ser leído, refleja el carácter creativo, ideológico, comunicacional y construye cogniciones orientadas al concepto identitario

Cuando hablamos de cultura material nos adentramos en complejas significaciones, en el caso del arte rupestre no solo mágico-religioso sino iconográfico y estético, distinguiendo la cultura, las tradiciones, etc., de ciertas poblaciones; de hecho, análisis realizados a disímiles petroglifos permiten arguir que amerindios desarrollaron culturas organizadas alrededor de un elemento central: el agua, el recurso hídrico; identificaron, ubicaron y descubrieron adecuadamente golfos, bahías, islas, atendiendo la dinámica de las mismísimas aguas; indicaron nacientes, intensidad de caudales y zonas de abundante captura pesquera basándose, por un lado, en observaciones cuidadosas y por otro, utilizando ángulos y escalas geométricas que construyeron rudimentariamente para crear sistemas de indagación geográfica que testificaban la incumbencia de sus asentamientos humanos y sus procesos significativos.

La distribución geográfica de los glifos, el manejo de escalas geométricas, la correcta interpretación de los caudales, la interpretación ciclónica del movimiento turbulento, el conocimiento del oleaje y la marea, son manifestación certera de que grupos humanos ancestrales acumularon en centenares de años, valioso conocimiento de la naturaleza que los rodeaba; y que lo ordenó racionalmente en una base de información de alto nivel de abstracción lógica, utilizando un lenguaje universal.

... es evidente, entonces, que espacios petroglíficos reflejan significaciones especiales porque en ellos caben escenarios de culturizaciones donde priman grafías de culturas que articulan inmanentes acciones sociales y que configuran indiscutibles huellas del paso del hombre en múltiples territorialidades y temporalidades. Los signos petroglíficos son señas de identidad que marcan, hablan y ayudan a rescatar el olvido, son lenguas vivas de la memoria.

“El origen y la función real de una costumbre o de una creencia, semiperdidos ya en el subconsciente, están muy alejados de las explicaciones que hoy se dan para justificarlos”²⁰, solo conocemos la necesidad de muchos, aún hoy, de seguir asidos a herencias ancestrales, pero de distinta forma, pues “sería una ilusión pensar que grupos aislados... representen formas de vida auténticamente arcaicas. Para perdurar, para sobrevivir, han tenido que cambiar. Han sufrido, pues, toda clase de transformaciones”.²¹

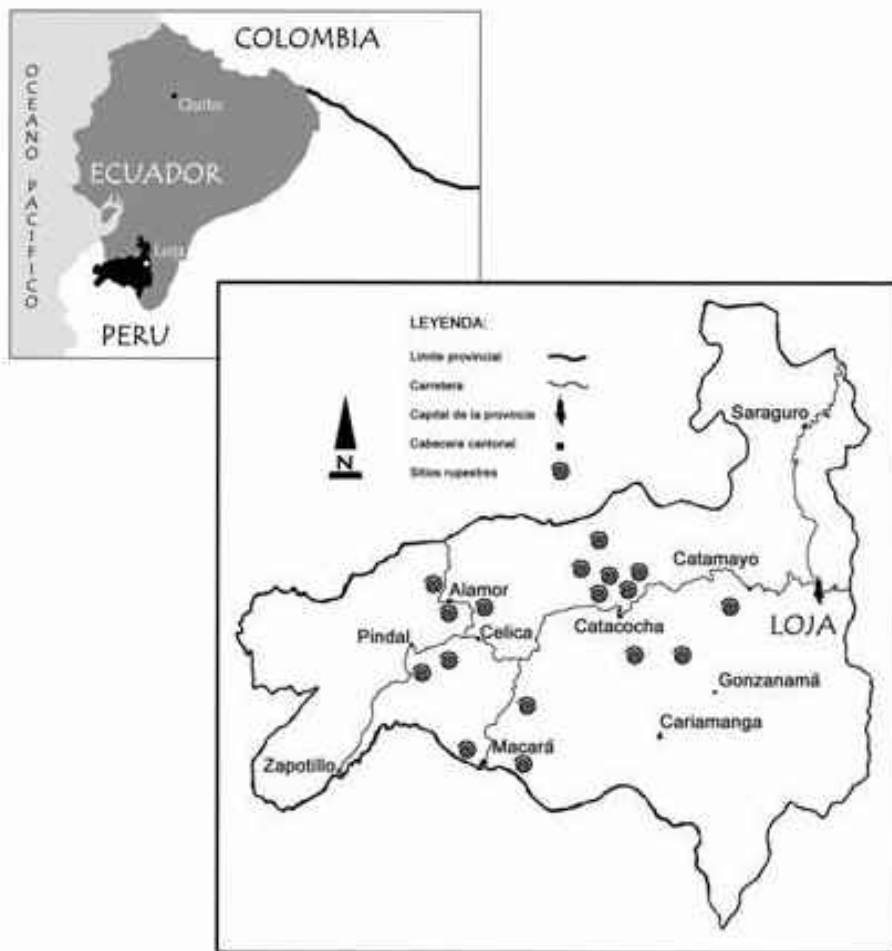
Encontramos un sinnúmero de petroglifos abstractos, geométricos y figurativos: los abstractos son dibujos sin una geometría clara que conforman grupos individuales o conjuntos; los geométricos son los que sí tienen una geometría clara, círculos, cuadros, espirales, etc.; los figurativos o representativos, son los que develan imágenes tanto antropomorfas (huellas de pies, rostros, etc.) como zoomorfas (monos, serpientes y más, en objetos, flechas, carros, barcos, etc.).

20 Dieter Gartelmann, Karl, “Las huellas del jaguar, culturas antihuas en el Ecuador”, Ed. Trama, Quito, 2006, p. 78-79

21 Dieter Gartelmann, Karl, “Las huellas del jaguar, culturas antihuas en el Ecuador”, Ed. Trama, Quito, 2006, p. 137

Sabemos que las conjeturas hechas sobre el significado de los petroglifos son muy extensas al no ser una ciencia exacta y la explicación es

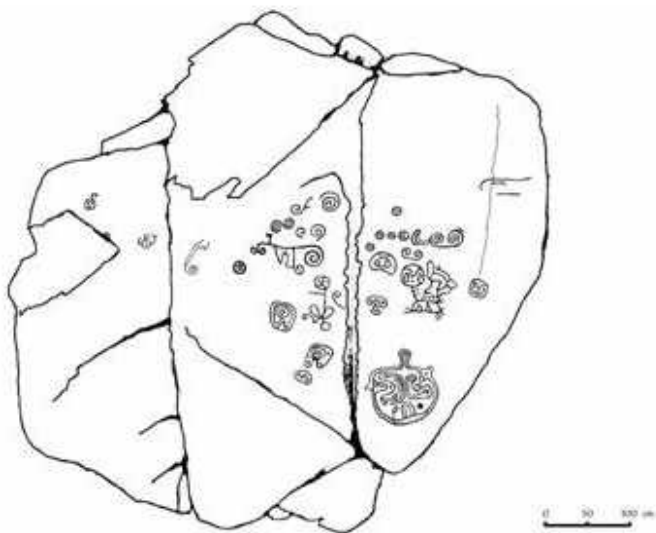
aproximada: los abstractos, representan dioses o constelaciones; los geométricos, marcan territorios o se usan en ceremonias religiosas; los figurativos o representativos designan buenos augurios para la caza o inquietan fertilidad femenina. El arte prehispánico se regía por una serie de cánones e ideales estéticos que exaltaban la juventud y la masculinidad, de tal manera que longevos constituían la antítesis de este ideal.



10. Mapa Ecuador, detalle, sitios arqueológicos en la provincia de Loja

La técnica comúnmente utilizada para elaborar petroglifos es aquella denominada grabado con líneas a sección en "U" poco profunda, creando dibujos simples y complejos; éstos se consiguen frotando y lijando la roca, haciendo deslizar repetidas veces un instrumento puntiagudo y otro con punta redondeada, naturalmente, de dureza mayor a la roca de soporte. Una variación de este sistema es aquella obtenida interviniendo, con la misma técnica, pero con una piedra con punta afilada, que deja en la roca cortes netos, a sección en "V" o "U" profunda. A estas dos tipologías de intervención usualmente se asocian los dibujos a hoyuelos: pequeñas o grandes depresiones redondas o más o menos redondas, fruto del rodamiento de una piedra en un punto fijo.

En otros casos se nota la técnica a “martillo” o a “percusión”, donde toda el área plana está intervenida con pequeñas hendiduras en la roca, haciéndola ya no plana sino con minúsculas fisuras; se logra percutiendo toda la superficie del dibujo, con una piedra que va empuñada y utilizada como martillo; ¿resultado de esto? una superficie plana, poco profunda en claro-oscuro, en la que se avizoran diseños aparentemente simples, induciendo a numerosos investigadores a hablar de arte primitivo, como sinónimo de falta de contenido, irrelevante o sin valor documental; afirmación distante de la realidad puesto que es innegable que dicha simplicidad en muchas de las representaciones no implica un espíritu simple o un procedimiento elemental sino, precisamente allí, en la economía del trazo, es donde se denotan complejas elaboraciones.



11. El Guayural

Indudablemente a lo largo del tiempo el hombre utilizó su hábitat no sólo como fuente abastecedora, sino como soporte de sus prácticas culturales, sociales, artísticas; instaló, desde la época de los cazadores-recolectores del período paleoindio (11 000 a.C.), puntos referenciales en el paisaje que, principalmente y no sólo, concirieron el nacimiento y ocaso del sol, construyendo senderos para acceder a determinadas zonas de valor ceremonial en donde se grababan superficies pétreas con símbolos.

En Ecuador contamos con algunas regiones que ofrecen testimonio de arte petroglífico: por una parte la Amazonía, estudiada a fondo por Pedro Porras Garcés; por otra, existe también gran cantidad de arte rupestre en Loja y de éste Erasmo Alejandro y Jaime Celi, profesores de la Universidad Técnica Particular de Loja, presentan un inventario (en 1993) que estudia más de 40 sitios.

La interpretación de esta clase de vestigio, aunque ininteligible, no engloba un acto mecánico y anárquico sino simbólico que lejos de ser comprendido por esquemas mentales de la sociedad actual, comunica ciertos códigos culturales relacionados con creencias religiosas, culturales, sociales, cosmogónicas, mágicas, propios de la época.

En Guayural y Sacapalca en Gonzanamá (provincia de Loja) existe una sola roca grabada, cuyo tamaño total es de 7m x 6.5m.; en ella se evidencian un total de 31 signos trabajados cuidadosamente dejando ver trazos dinámicos y sensuales debido al predominante empleo de líneas curvas; se avizoran numerosas espirales levóginas y dextrógiras sueltas o contenidas en otros dibujos, algunos círculos con puntos, representaciones faciales, y figuras antropomorfas y zoomorfas.

Los glifos han sido labrados por percusión, dando como resultado un bajorrelieve lineal cuya profundidad es de 5mm., y su ancho promedio de 2.5 cm., con una dimensionalidad que varía de 10 a 86 cm.



13. La Merced

En otro pequeño pueblo, Numbiranga (en Macará, provincia de Loja), encontramos una roca dentro de una propiedad particular; se trata de un bloque de piedra que mide 2.85 m. de largo por 2.35m. de anchura, con una altura media de 0.

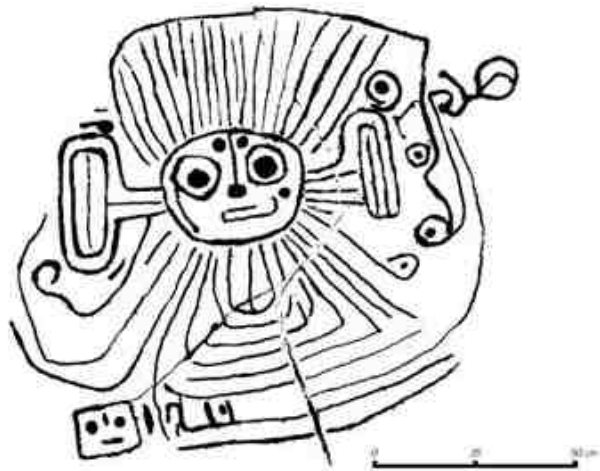


12. Numbiranga

70 m.

Su superficie se encuentra considerablemente afectada por la meteorización, sin embargo podemos apreciar interesantes glifos; además, llama la atención la presencia de algunos agujeros llamados (tacines) cuyo diámetro promedio es de 15 cm. y una profundidad de 20 cm., en la parte superior de la piedra; los glifos tienen actualmente un ancho promedio de 2 cm pero su profundidad es de pocos milímetros.

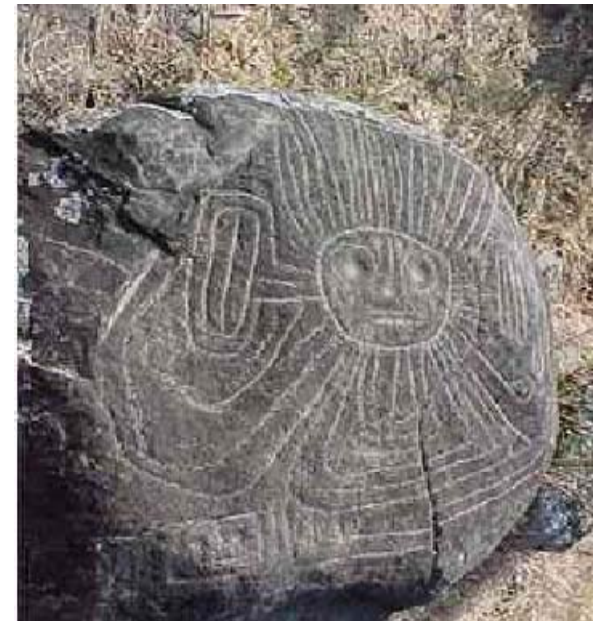
En la Merced, al sudoeste de Celica, en la parroquia de Cruzpamba (provincia de Loja) se localiza un petroglifo en medio de un camino de herradura, de forma prismática (longitud 2,60 m., ancho 2,50m., alto 1.80 m.); predomina, en el dibujo figurativo, la curva, sin por ello estar ausente la línea recta; los surcos son profundos y claramente visibles; la superficie es bastante irregular.



14. Ilustración.- Santo Domingo de Guzmán

una especie de máscara cuyo diámetro es de 1,10 m. aprox.; su composición es simétrica y consta de una zona central cerrada donde se aprecia un rostro muy expresivo y una considerable cantidad de trazos radiales que parten de él; las líneas están formadas por

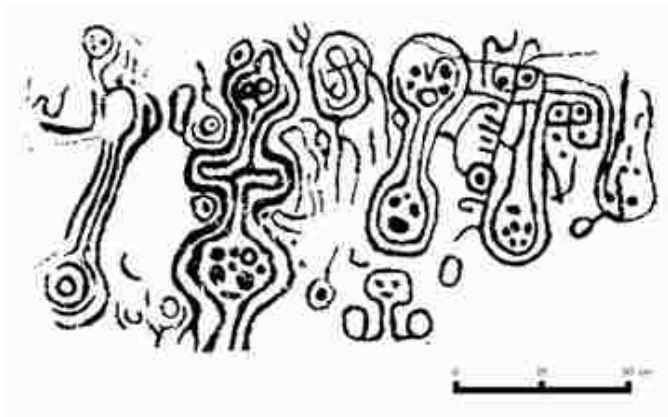
En Santo Domingo de Guzmán (cantón Paltas) a pocos kilómetros al norte de Catacocha, en una hacienda, se halla un pequeño pero interesante complejo con una roca central grande y otras 11 pequeñas a su alrededor. La roca central de forma redondeada tiene una longitud principal de 1,90 m. y una altura de 90 cm.; en ella se localiza un solo gran dibujo rupestre), con una interesante representación antropomorfa, muy bien conservada,



15. Fotografía.- Santo Domingo de Guzmán

surcos, la mayoría con su sección transversal en forma de "V"; otras piedras de tamaños similares rodean el bloque central abarcando once rocas más.

En Yamana, poblado del cantón Paltas, en una hacienda, se encuentra una plancha pétrea de 2,10 m. de longitud por 1 m. de ancho con una superficie casi totalmente cubierta por petroglifos.



A pesar de los escombros que rodean la roca el petroglifo se conserva bien, con una profundidad mayor a 5 mm.; el ancho de las líneas varía entre 1 y 3 cm.; su trazado dinámico y sensual se constituye, predominante, por líneas curvas cerradas y



16-17. Ilustración y fotografía.- Yamana

sinuosas; el más notorio de los glifos refiere a una figura femenina.

Otra localidad que ofrece signos petroglíficos es Cotundo, situada en el cantón Archidona (provincia del Napo), importante área arqueológica de la amazonía ecuatoriana; conocida como "el valle sagrado" por la gran cantidad de vestigios arqueológicos que se remontan hasta 10.000 años a.C., en la que habitantes primitivos esculpieron decenas de piedras volcánicas dejándonos testimonio de sus actividades artísticas; los glifos de las rocas contienen distintos dibujos, líneas, espirales y figuras geométricas y antropomórficas en aparente movimiento.

Realizar glifos era un modo de comprender el cosmos y la esencia de los seres vivos, inanimados e imaginarios, era un modo de escribir, era un modo de establecer una serie de testimonios.

Nuestros antepasados nunca dejaron petroglifos en sitios al azar, sino los ubicaban en lugares especiales a los que se les atribuían características místicas, de protección, energéticas... utilizados para ritos por chamanes, donde realizaban iniciaciones, pedidos y ritos funerarios, condición común a muchos grupos indígenas en diferentes partes del mundo.



18. Cotundo

“El hombre vive en un mundo en el que cada ocurrencia está cargada con ecos y reminiscencias de lo que ha ocurrido antes. Cada acontecimiento es un recordatorio”

John Dewey

Capítulo 2

Arte contemporáneo y referentes prehispánicos en la producción artística actual

2.1 Primitivismo y ancestralismo en el arte latinoamericano y ecuatoriano actual

Desde mediados del s. XX en el contexto de una expansión regularizada del arte latinoamericano y tras la caída de los grandes discursos y el agotamiento del arte europeo y norteamericano, se vuelca la mirada hacia propuestas latinoamericanas que demuestran tener connotaciones propias en las que la representación de lo primario y lo primitivo dan neófitos aires.



*"mi nana y yo",
1937*

Frida Kahlo (México, 1907-1954), deja un preciado testimonio de lucha, de ser en su tiempo y territorio; mientras se unía a su padre por afectos profundos se distanciaba de su madre por todo lo contrario.

Muestra de ello es la obra titulada "Mi nana y yo", don de se representa ella misma junto a su nana indígena mientras la amamanta... Frida se ubica en sus brazos con cuerpo de niña y rostro de mujer adulta; la nana se devela como alegoría de sus raíces mexicanas.

La lluvia incorporada por Kahlo en forma de gotas blancas anega no sólo ésta, sino algunas de sus obras, insistiendo en la cualidad nutriente del agua, haciendo una analogía con la leche materna; pinta gotas idénticas que brotan del pecho de la india que la amamanta, quizá en una tentativa y opresora premonición sobre su incapacidad regeneradora.

En 1925, a la edad de 18 años Frida es víctima de un brutal accidente en el que es atravesada, a la altura de la pelvis, por una de las barras de hierro del tranvía que colisiona con el camión en el que ella se transportaba.

De allí sexo y muerte se entrelazan en su vivencia cotidiana y por tanto en su obra, un encuentro con lo real que marca su vida dividiendo un antes y un después.

Frida rompe la cubierta imaginaria, las cosas pierden espesor quedando al desnudo un mundo desprovisto de sentido... la pintura, entonces, funcionará como marco de un panorama tormentoso, estéril, solitario e inhumano que la exalta.

La pintura fue una manera de reinventarse, profundamente conectada con la vida, también retrata la alegría, el humor, exorcizando el dolor y haciendo tolerable la desesperación; autorretratándose, retrata a la mujer, al dolor, el amor, el desamor, la soledad, su territorio, su fauna, sus tradiciones, sus habitantes.

Su alegría, su tristeza, su maternidad frustrada, sus celos por las infidelidades constantes de su marido (Diego Rivera) se dilucidaron en sus obras, siendo, como decía Diego Rivera: "la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer".

Un rasgo definitorio en la obra de Kahlo es el uso de símbolos, pues cada elemento que incorpora en ella discursa por sí mismo, por estar íntimamente ligados a su existencia: el corsé ortopédico, la silla de ruedas, la camilla, las muletas, los vestidos tradicionales, las joyas, los objetos prehispánicos, los animales, las muñecas, el corazón sangrando, los embriones humanos, los clavos, las flechas, los pinceles, las paletas, entre otros, narran cada pasaje significativo de una insólita historia.

En el autorretrato "Raíces", Kahlo se reencuentra con la naturaleza, se fusiona y se convierte en parte de ella, aludiendo a sus raíces mexicanas. Frida yace sobre un paisaje desértico, solitario, resquebrajado, en el que se reclinada al igual que las deidades escultóricas mesoamericanas.

Raíces brotan de la tierra y traspasan su cuerpo desde el que germinan frutos de multiforme vida vegetal; la selva actúa como lugar aún no civilizado, donde prima la soledad selvática en el que el artificio humano se disuelve; así Frida amplía su dolor y sufrimiento exponiéndolo cual ícono cristiano y a la vez ancestral.

Al analizar la plástica latinoamericana, vemos artistas que han celebrado su firme convencimiento de repensar criterios eurocéntricos con los que se ha construido la historia del arte, repensándola bajo nuevos parámetros que se acercan a los distintos ámbitos culturales, lejanos a esa



20. Frida Kahlo,
"raíces",
óleo sobre metal,
30.2 x 49.2 cm.,
1943

universalidad impuesta por europeos que problematiza esa herencia del mundo mágico y del mito que juntado con el pensamiento anteriormente mencionado, posibilitan diálogos que no permitan esa escisión entre la realidad y lo sobrehumano.

La identidad diferente es complicada y ser diferente según Ángel Gabilondo (filósofo español, 1949) es “no ser”; se es diferente con respecto a algo concreto que además funciona como un modelo y... un individuo alejado de dicho modelo es un desubicado, es un ser al margen; dicho sea de paso, recuperar el pasado e íconos que muchas veces no formaban parte de vivencias recientes se convirtió en un caso de autoafirmación que tramó estrategias de supervivencia y transformación en la pluralidad.



21. Diego Rivera,
detalle mural “el agitador”,
1927

Los muralistas mexicanos abordaron la historia de México con la idea de un progreso nacional y popular, intentando concebir y adoptar en forma creativa las estructuras y fuentes literarias e iconográficas precolombinas, reafirmando producciones artísticas indígenas y populares, yendo más allá de una estética pintoresca, ansiando crear un arte para el pueblo. El muralismo denunció injusticias sociales, difundió ideales socialistas, exaltó valores del mundo precolombino y manifestaciones populares y así el relacionar problemáticas y aspiraciones del pueblo mexicano dio pie a que, por vez primera, el arte latinoamericano se deslinde de la mimesis europea.

El muralismo continuó con la temática costumbrista, aludiendo al mundo precolombino y a la propia historia mexicana a través de escenas de campesinos, sucesos políticos, conjuntamente a una iconografía indígena y mestiza que concluyó en una apoteosis entre lo nacional y lo popular.



22. Wifredo Lam,
“el murmullo”,
oleo sobre papel, montado en canvas,
1943

Por otra parte, en el caso de Wifredo Lam (Cuba, 1902, París, 1982), su origen africano no es un recuerdo del pasado, sino parte de su cotidianidad; él sintetiza componentes occidentales y no occidentales, haciendo consciente la hibridación cultural a la que pertenece; su reencuentro con los orígenes es notable al igual que su fascinación por lo africano y lo "primitivo" y recontextualiza sus objetos en función de su paisaje y su propio mundo. Su obra refleja una cultura arraigada que activa la huella africana siempre presente en su memoria; la naturaleza viva lo traslada a sus orígenes, redescubriendo su entorno natural en un encuentro físico y espiritual. En la producción artística de Wifredo sigue predominando lo figurativo, él resignifica sus referentes iconográficos de manera muy personal, une en actos ceremoniales al hombre y al mundo, transformando éste último en una convivencia mítica. Es evidente que Lam vivió años tribulados, los 60 de la revolución cubana, cambios notorios en la política cultural, donde se ratifica ese carácter de apropiación y transformación de los productores artísticos.



23. Rufino Tamayo,
"hombre mirando pájaros",
81x100 cm.
1950

Su producción definió el antes y el después en las artes caribeñas, donde se distinguió ese retorno en el espacio y en el tiempo hacia los inicios del todo, un retorno indagatorio, reflexivo y trascendental.

Rufino Tamayo (México, 1889-1991), hizo que el color deviniera protagonista de sus obras pictóricas donde figuras antropomórficas, acentuadas por proporciones precolombinas, se tornaron casi símbolos; incursionó en las intimidades míticas del componente indígena mexicano, dejando soslayada la belleza y el naturalismo occidental, adoptando trazos primitivos, líneas fútiles o comunes en cualquier ser humano.

En "Hombre mirando pájaros" Tamayo no sólo muestra color y textura (óleo y arena) sino esa otra percepción del espacio circular animado por el aletear de los pájaros y por la idea de que el hombre también los mira y además revoltea con ellos.



25. César Paternosto,
"staccato",
óleo sobre tela,
150 x 178 cm.,
1965

modelos europeos a nuestro imaginario; para Torres García la búsqueda de una identidad propia no significa aislarnos del contexto actual sino sostener nuestro carácter, nuestra idiosincrasia cultural.

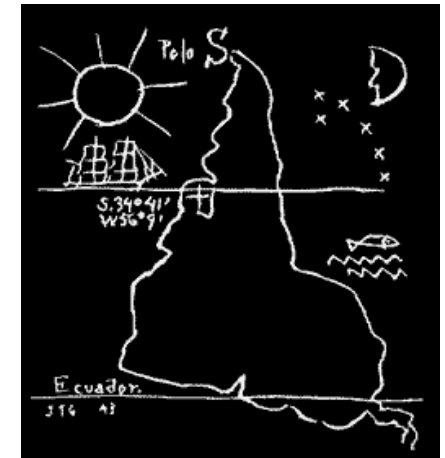
Cesar Paternosto (Argentina, 1931) se inclina hacia una investigación y una producción plástica con sostenido fervor entre las relaciones del arte moderno y el arte geométrico ancestral del continente americano;

geometriza sensible, colorista, luminosa y abstractamente la realidad material; su trabajo austero se basa en una apreciación del arte y la arquitectura precolombinos, como formas originales de arte abstracto.

Su trabajo no se conforma sólo de aspectos formales, sino persigue evocaciones lejanas al propósito imitativo y muy sintéticamente rememora formas simbólicas, retorna y reconoce fuentes que reflejan ese mundo pasado, precolombino.

Como artista figurativo, creó una síntesis única del modernismo europeo y las artes antiguas mexicanas. Sus temas incluyen la naturaleza transitoria de la civilización y el anhelo del hombre por lo eterno. Como pocos artistas mexicanos, Tamayo logró realizar una síntesis de raíces prehispánicas y tradiciones populares e incorporarlas al legado que dejaron las vanguardias internacionales del siglo XX.

Cuando el artista y teórico de arte uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) invirtió la representación cartográfica de Sur América en "América invertida" de tal manera que el polo sur quedó en la parte superior quiso plantear la necesidad de posicionarnos y, rompiendo lo establecido, afirmó nuestra autonomía cultural frente a las directrices del norte; además señaló el sinsentido de la importación de



24. Torres García, Joaquín,
"América invertida",
1943

Es irrefutable que productores artísticos han siempre sentido la necesidad de volver al origen, retornar a mundos aparentemente distantes, lejanos, remotos, sobre todo en las prácticas artísticas ancestralistas de los años 70's y 80's... probablemente respondiendo al rechazo del arte latinoamericano que venía siendo considerado como artesanía, exotismo o mera copia europea o norteamericana. Esta tendencia artística llamada ancestralismo, circunscribe la realidad de países andinos, transpone las raíces prehispánicas y las integra en un lenguaje plástico occidental moderno: por ello se la suele considerar como un arte mestizo.

Fernando de Szyszlo (Lima, Perú, 1925) nos muestra obras que recuperan la fortaleza mitológica de nuestros ancestros para formar parte del patrimonio simbólico de nuevas sociedades latinoamericanas en búsqueda constante de identidad. Sus producciones artísticas presentan color, formas y texturas que ponen en tensión lo racional y lo mágico, lo culto y lo bárbaro (legitimado vs. invalidado). Definitivamente se identifica en la conjunción de imágenes de antiguas culturas y un lenguaje congruente con su época, su producción devela un amplio conocimiento cultural que deviene de disímiles fuentes: ciencia, filosofía, literatura; evoca a los rituales, mitos y geografías propios de paisajes costeros y desiertos de su contexto, asociados a la vez, con el de monumentos religiosos precolombinos.

En Duino- Nieve se vislumbra una silueta contenente signos y símbolos geométricos y abstractos que se entrecruzan encerrando un personaje mítico; su fondo neutro contribuye en la creación de una atmósfera de la cual emerge, o quizá se disuelve, una imagen velada llena de connotaciones siniestras en medio de un espacio vasto y abandonado. Hemos visto propuestas comprometidas tanto con el arte universal tanto como con lo local y Osvaldo Viteri pertenece a esta generación que nos muestra huellas de un paisaje latinoamericano que contempla memoria e identidad; y junto a Enrique Tábara (Guayaquil-Ecuador, 1930), los artistas peruanos Fernando de Szyszlo convierten la función estética.



26. Fernando de Szyszlo,
"duino-nieve" (Orrantia),
óleo sobre tela,
100 cm. x 100 cm.,
1992

Oswaldo Viteri (Ambato, Ecuador, 1931) crea una asociación de juegos que comporta movimientos lúdicos, sus ensamblajes remiten técnica y conceptualmente a la idea de mestizaje, como síntesis de arte popular americano y abstracción contemporánea.



27. Oswaldo Viteri,
"ojo de luz",
ensamblaje sobre madera,
160 cm. X 160 cm.,
1987

El filósofo Hans-Georg Gadamer (Alemania, 1900-2002) se refirió al elemento lúdico del arte como una propuesta de reflexión donde espacios integrales conllevan a experiencias artísticas con aquel que "juega con".

Viteri juega con sus raíces indígenas en un paradigma de mestizaje latinoamericano, investiga la cultura y el folclore popular, incorpora objetos-símbolos del mundo indígena y los resignifica conllevando reconocimientos en las alternativas creativas de la pobreza y a la expresividad del arte popular ecuatoriano, de la misma manera induce a pensar en juegos y magias.

Él nos reclama e incita a ser parte de su universo, donde no sólo él tiene la posibilidad de manejarlo, sino nosotros también contamos con la oportunidad de dejar huella y eventualmente recomponer otros mundos.

Viteri, al igual que los artistas del arte povera, utiliza modestos materiales: yute, tierra, fragmentos de tejidos y objetos populares llenos de significados que ya tienen una historia, que poseen un patrimonio y que manipula antojadizamente; su producción evoca espacialidades y territorialidades: olor, color, silencio, amor, temor, celebración; sus repetitivos muñecos de tejido con formas reales y ficticias son el resultado de una búsqueda conmovida.

Los muñecos populares de los nativos son transfigurados en ricos diálogos metafóricos entre mito y memoria, pasado y presente, poesía e historia; son ordenados de modos variados, presentándolos en hileras o aglomerando los mismos en una superficie plana que genera



29. Oswaldo Guayasamín,
"napalm",
de la serie "la edad de la ira",
48" x 48",
1976

características técnicas aprendidas del informalismo español y aplicadas en un repertorio temático prehispánico muy vasto, donde ritmos persistentes, dibujos jeroglíficos, figuras geométricas y más, constituyen medios para esbozar tradiciones vigentes.

Oswaldo Guayasamín (Quito, Ecuador, 1919-1999) en su obra realiza gruesos empastes a espátula en gestos afligidos que evocan las complejas relaciones del ser humano que enaltece los indios ecuatorianos en la que se denota gran dramatismo, donde rostros y manos de hombres oprimidos por un sistema aislador y abusador se perciben excedidos; Guayasamín explora el dolor, la desolación, el oprobio.

Su obra pictórica se divide en tres etapas: "huacayñan", palabra que deriva del quichua y que significa "el camino del llanto", es una serie de 103 obras pintadas tras su recorrido por toda Latinoamérica durante 2 años; "la edad de la ira", una serie cuya temática fundamental es la

composiciones rítmicas y lúdicas peculiares. Elabora collage con recortes de diarios locales, entretrejiendo conceptualmente imágenes geométricas, precolombinas, barrocas, en los que conlleva herencia cultural y la recuperación de la memoria colectiva andina, reivindicando la identidad donde pasado y presente se conectan.

Los juguetes (muñecos), realizados por artesanos locales con restos de trapos, conllevan reconocimientos creativos, donde la precariedad de elementos del arte popular de su pueblo, induce juegos entre la cotidianidad y lo mágico.

En la misma postura ancestralista el óleo "Nocturno" (1959) de Enrique Tábara (Guayaquil-Ecuador, 1930) donde claramente vemos su giro alrededor de un tipo de pintura caligráfica repetitiva, inspirada ciertamente en decoraciones precolombinas; una obra ligada, indiscutiblemente, a lo sagrado y a lo ancestral, revelando



28. Enrique Tabara,
"nocturno",
óleo sobre tela.
115 x 88.5 cm.,
1959

guerra, la violencia, lo que el hombre hace en contra de sí mismo y del otro; “la edad de la ternura” es la última serie en homenaje no sólo a su madre, sino a todas las madres del mundo, donde se avizoran vívidos colores que irradian amor, ternura.

Guayasamín se concentra en la temática indígena, recoge elementos varios que derivan de su experiencia, denuncia la tragedia, los horrores, los desastres y los dramas del hombre de nuestro tiempo, dando a sus obras una expresividad particular dentro de la escuela indigenista.

2.2 Influencia del arte prehispánico en la producción artística actual

Europa conquistó el planeta de acuerdo a una corriente que, en el pensamiento contemporáneo, comporta limitaciones y fracasos de un proyecto racionalista, proyecto surgido tras el Medioevo (entre el s. V y XV) y que deposita su entera confianza en la razón modernista que, además, muestra optimismo en el progresismo del hombre; es por ello que en la actualidad, desde el punto de vista estético nos encontramos con posturas artísticas que sobrepasan lo establecido en los proyectos modernistas; ese espacio renacentista y esa relación creador-obra de arte que vigía con antelación, no sólo son exiguas para explicar prácticas artísticas contemporáneas sino las más remotas, como las prehispánicas, también.

Crítica, estética y filosofía han constatado que el arte se multiplica y se convierte en la expresión más auténtica y testimonial de una realidad circundante; el filósofo Jean Baudrillard (teórico y filósofo francés, 1929-2007) intenta desenmarañar la lógica social contemporánea hacia condicionamientos que operan con objetos en complejas relaciones sociales, superponiéndose y revalorizándose, al objeto artístico, en una relación social (productor-consumidor/espectador, autor-actor-coactor); la producción estética precolombina gira alrededor de fundamentos, experiencias y objetivos que exceden al marco referencial de occidente, pues en el acto creador del hacedor precolombino se prioriza el proceso de elaboración de la obra, más no su firma; en las culturas amerindias nunca aparece la firma del productor, ni siquiera en aquellas que tenían escritura; la firma no hace falta para “leer la obra” como en occidente, la obra no es un conjunto de formas sino la consustanciación de un proceso que ritma con rituales precisos y trascendentales... la obra ya no es la reproducción de un modelo real (mímesis).

En el ámbito artístico, teóricos modernos dictaminaban a partir de categorías universales qué producción era considerada “arte”, y cuál quedaba relegada a un segundo plano bajo rubros como: artesanía, arte utilitario, artes aplicadas, objetos arqueológicos, objetos folklóricos, etc.; de tal manea que dicha categorización colocaba nuestra producción estética americana (precolombina y popular), en el mejor de los casos, dentro de un arte de segunda.

La post-modernidad clama la caída de las grandes utopías libertadoras propuestas por la modernidad, y denuncia el sostenido proceso en donde el arte se va vaciando progresivamente de contenido para reducirse a la “pura forma”; ella pregona el rescate y valoración de los microlenguajes, legitima el derecho a la existencia de “la otredad” del “fragmento” y de la “diferencia”; declara la definitiva caída de los grandes discursos y de los grandes sistemas de pretendida validez universal.

A partir de la década del `70, la postmodernidad con su discurso menos pretencioso legitima la vuelta al pasado y el rescate en forma más o menos libre, para nuestro presente plástico de códigos y lenguajes de otros pasados y de otras geografías. Este recupero de elementos culturales más o menos sueltos o desarticulados, son tomados libremente de las propias culturas que les dieron origen.

Artistas plásticos postmodernos recurren a este mundo plástico, a partir de él y con él, elaboran una realidad plástica otra, que en muchos casos, contribuyen a propiciar un rescate histórico que quizá conlleve la afirmación de nuestra identidad plástica americana; por ello, para poder reformular nuestra historia del arte, que no resulta ser mi pretensión, sólo es posible hacerlo a partir de la creación de categorías propias que surjan desde nuestras necesidades, y así arribar a la comprensión e interpretación de nuestra propia antropología, historia y estética.

El ensayista Hernández Arregui (Argentina, 1913-1974) asevera que debemos descubrir nuestra historia escudriñando en nuestros orígenes, retrocediendo quizá, más atrás de la conquista española; y de hecho ahondando en las culturas indígenas, en un vaivén entre pasado y presente, donde logramos descifrar el estado actual de una realidad histórica que permite reivindicar ese estado catatónico provocado por sanciones de sistemas educativos de clases dominantes, imperialistas.

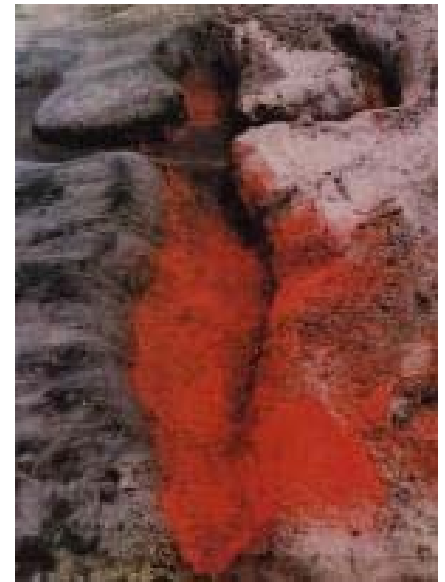
Hablar del imaginario prehispánico es dar una mirada retrospectiva, aceptando que cualquier presente crece sobre el pensamiento de su pasado; los espacios hispanoamericanos son territorios de conciliación, el “continente de lo híbrido y de lo improvisado”, sin por ello intentar ser despectivos.

El arte es, sin duda alguna, una enmarañada red donde espacio, tiempo, historia, política, pensamiento, sociedad, cultura, construyen una realidad propia del contexto que revolotea entre el ayer, el ahora y el mañana, donde se pretenden referir elementos de una cultura milenaria rescatados y reutilizados por productores artísticos actuales, con nuevos argumentos visuales.

Aproximarse a atávicas y sigilosas escenas, prehispánicas, desde una mirada contemporánea es fundamental; transitar espacios artísticos actuales que remitan imaginarios ancestrales es sinónimo de preservar diálogos respetuosos en climas reflexivos que parten desde nuestra propia realidad.

Perspectivas hermenéuticas contemplarán iconografías, significados y simbolismos ancestrales en un lenguaje creativo contemporáneo riguroso que no disgregun esa atávica memoria... pues isuficientes han sido más de quinientos años de despojos!

Ana Mendieta (artista cubano-americana, 1948-1985), ante su cuestionamiento existencial infiere en una realidad humana y cultural que concientiza búsquedas sobre quiénes somos y quiénes podemos llegar a ser.



*30. Ana Mendieta,
de la serie “siluetas”,
1973-1977*

El cuerpo es fundamental en la producción artística de Mendieta, un cuerpo que se presenta desacomodado debido a su condición nómada, la de una mujer latina en tierra impropia (NY), intentando recuperar terreno, su origen, su cultura, su identidad; el cuerpo en la tierra se percibe como metáfora de ese elemento transitorio que híbrida.

Mendieta intenta resolver, por medio de una performance catártica, sus problemas personales y sociales: el destierro (tras ser enviada a EEUU a los 12 años) y el alcanzar una etapa de emancipación (lejana de hombres que quebranten su espiritualidad). En su producción artística afloran juegos mutacionales corporales y de afirmación del inmigrante en su diferencia identitaria donde la violencia siempre está presente.



31. Ana Mendieta,
"maroya" (la luna),
La Habana, esculturas rupestres,
1981

Las series "Siluetas" (realizadas entre 1973-1977) y la obra posterior de Esculturas Rupestres (conocidas también como Siluetas del Parque Jaruco, 1981), ubicadas en cuevas denotan interés y conocimiento de leyendas y mitos tainos (en mitología las cuevas son lugares vitales puesto que los pobladores iniciales, de las Antillas, ubicaban el surgimiento de los seres humanos en ellas). De hecho Mendieta representa las cuevas como tal, como un espacio vital donde el deseo por volver al origen se torna primigenio.

La obra de Ana Mendieta entrecruza arte y religión en las series antes mencionadas, reafirma sus vínculos con la tierra, emulando creencias primitivas, rastreando esa vasta tradición de santería, de cultos yorubas; un acto ceremonial con el medio natural, un rito de carácter performático cargado de religiosidad y misticismo... finalmente, la obra de Mendieta se completa de manera conmovedora con su trágico deceso (su propia huella sobre el pavimento) como imposibilidad de concretar su proyecto.

Definitivamente el posmodernismo trajo una apertura hacia lo vernáculo y la alteridad, ocurriendo interconexiones que a la vez intercambian significantes, significados y planos culturales populares, etc., que conservan discursos y circuitos propios.



32. José Bedia,
"las cosas que me arrastran",
dimensiones variables,
1996/2008

Se da entonces, en medio de la globalización, un paso hacia la superación del eurocentrismo en la práctica artística, sin por ello obviar discursos implícitos que claramente permanecen bajo el control de centros interesados pretendiendo estrategias desestabilizadoras que provocan tensiones y finalmente intentan que todo persista igual.

El artista cubano José Bedia (Habana, Cuba, 1959), es un referente relevante del arte latinoamericano actual y protagonista de cambios culturales post-revolucionarios en la isla cubana; trabajaseries de obras inspiradas en la tradición indígena local; su produccción muestra un interés hacia la cultura afro-americana, en la que claramente se evidencia un ritual vivencial que se transmuta creando seres emancipadores, enigmáticos, irónicos e impetuosos.



33. José Bedia,
"donde quiera que vaya así será",
óleo sobre tela,
158,7 x 195,6 cm,
1992

Bedia deambula entre corrientes derivadas del "postconceptualismo" y el "neo-conceptualismo" donde su nomadismo cultural, se desplaza en un viaje exterior e interior, atravesando y entrelazando diversas fronteras culturales en las que encuentra, en un juego comparativo, coincidencias.

Su producción artística devela huellas de una escritura pretérita que lucha por no desaparecer, donde la línea expresiva directa y cruda y el uso de un lenguaje escrito brotan en un tratamiento antropológico crítico de culturas ancestrales africanas, o de pueblos aborígenes latinoamericanos, americanos, etc., fusionando costumbres, modos, visiones, magias y rituales con mensajes actuales, contemporáneos; materializa la simultaneidad de realidades que conviven en el mundo, donde hombres y espíritus, divinidades de la tierra y del cielo precedentes se encuentran y se reconocen.

Aún develando la presencia del arte conceptual, pop y povera, va mucho más allá de los límites visuales y conceptuales occidentales; su obra gravita mitos y oficios del Palo Monte o Regla

Palo; un credo, de origen bantuy que procede de los esclavos llegados a Cuba y catalogados como "congos" y que trabaja con poderes espirituales, de la Naturaleza y sus elementos.

Bedia es un productor artístico que consigue siempre reinterpretarse, dominando completamente la escena, seduciendo a través de sus trazos que transforman su sabiduría derivada de las religiones afrocubanas e los que se sostienen el peso de grandes problemáticas. Su obra ahonda en relaciones convivenciales y oposicionales entre culturas occidentales y culturas primalistas, populares, indígenas, religiosas, etc.

Bedia cuenta con instalaciones donde construye espacios que encantan al espectador, invitándolo a asomarse y echar un vistazo al mundo mágico de los espíritus, su trabajo comienza con formas y materiales diversos, dibujos sobre papel que realizó a finales de los setenta y continúa hasta la época actual con sus obras en tinta, acrílico, carbón, óleo y crayón.

La noción de interconexión es una de las constantes que tipifica al mundo espiritual más allá de cualquier credo; la fluidez entre lo animado e inanimado, lo místico y lo cotidiano, lo visible y lo invisible, el yo y el otro, la vida y la muerte, asoman como pares dinámicos esenciales que se erigen en fuerzas preservadoras de un equilibrio indispensable para la sobrevivencia.

Mucha de la producción artística de José Bedia escudriña intersticios recónditos del alma para develar nuestra esencia interior; él se interesa por la búsqueda de sentido del ser (ontología) y de sus propiedades trascendentales que cifra la existencia humana en su paso fugaz donde la búsqueda en fuentes alternativas a la historia hegemónica de occidente abre caminos espirituales; el rito de tránsito es una de las ceremonias fundamentales dentro de las sociedades tradicionales; rito que marca momentos cruciales en la vida de un individuo en los que se implican transformaciones identitarias: una conversión de una entidad en otra.

La propuesta de Bedia contiene un alto nivel de síntesis en donde se distingue el gusto por la silueta negra que a manera de sombra proyectada compone delicadas fábulas donde se impone la moraleja; tal como ocurre en las historias y leyendas de las llamadas culturas primitivas en la que cada historia es portadora de una enseñanza y del refuerzo de una tradición.

El tema de la guerra constituye un símbolo auto devastador que transmuta en una símil ofrenda que apela a una sensibilidad cándida, diáfana; Bedia suele presentar su producción investigando el lugar donde pretende exponer, realiza exhaustivos estudios sobre la sociedad, la cultura, el contexto, donde finalmente se exhibe.

La historia del arte de occidente no es más que una gran narración, un meta-relato, mientras el arte latinoamericano forma parte de un relato que el norteamericano u europeo desapercibe en su gran mayoría. Afortunadamente la caída de los grandes discursos y, más aún, de la producción artística europea y norteamericana han hecho que nuevas miradas se vuelquen hacia propuestas latinoamericanas que por cierto demuestran mantener tradiciones propias,



35. Lygia Pape,
Ttéia I, C.
instalación,
hilos de oro en formas cuadradas
2002



34. Lygia Pape,
slt,
xilografía sobre papel,
19 11/16 x 19 11/16 pulgadas,
Brazil,
1959

alternativas y valientes confrontadas al consabido quehacer artístico europeo que pese a plantear filosofías “progresistas” no dejan de ser eurocentristas; América Latina no representa lo primario y lo primitivo sino, por sobre todo, ese aire perpetuo y transfigurado.

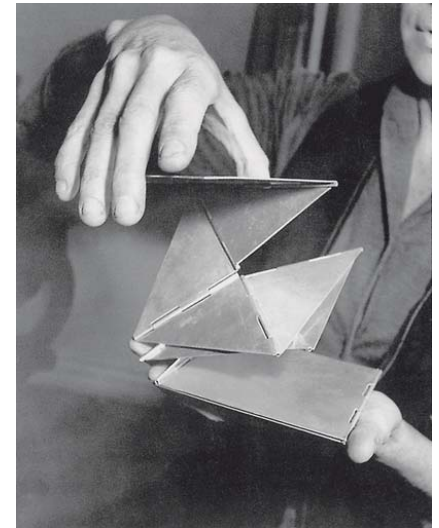
Lygia Pape, artista brasileña (1929-2004), desarrolló su estilo con formas geométricas dinámicas; explora numerosas formas de arte, estampados, grabados que incluyen coreografía, escritura, y filmación.

En la 53ª Bienal de Venezia (2009), Pape es premiada con la obra instalativa “Ttéia I, C”, donde el entrecruzamiento de hilos de cobre y oro se muestran como el resultado de

experiencias iniciadas en el ámbito estructural geométrico, donde nuevas experiencias, emociones y actitudes performáticas se hacen otorias; una obra montada en un enorme espacio oscuro, en el que hilos se tensan del piso al techo, construyendo un bosque de columnas cuadrangulares inclinadas e iluminadas con sutileza y precisión, de manera que su visibilidad se hace posible dependiendo de la posición del espectador que las observa.

La geometrización nos traslada a ese ámbito primitivo, ese primitivismo ancestral en cuanto a formas lineales... los conceptos van más allá de lo evidente. Pape graba el espacio temporalmente y activa la memoria, impregnándola lumínicamente... espacios que se entrecruzan dejando caminos atiborrados, difíciles de penetrar... hilos que entretejen caminos recorridos o por recorrer (pasado, presente, futuro).

Lygia Clark (Brasil, 1920-1988), cambia gradualmente la pintura por experiencias tridimensionales; realiza propuestas relacionales como con la serie Bichos (1960), producción donde seres geométricos metálicos, articulados por bisagras, buscan modificarse en la interrelación con el espectador (sólo funcionan si manipulados por él).



36. Lygia Clark
"bicho de bolso,
aluminio,
12 x 13cm,
1966



37. Lygia Clark,
"diálogo: óculos",
1968

Propone en términos generales desmitificar el arte, el artista y desalienar al concurrente que finalmente termina deleitándose con su producción artística.

Poco a poco va ampliando en sus trabajos las posibilidades de percepción sensorial, integrando el cuerpo al arte, individual o colectivamente, dedicándose a prácticas terapéuticas, destacando ese entrecruzamiento de territorios inciertos en el campo artístico; Clark se preocupa por esa interconexión inagotable artista-espectador y sigue explorando esos caminos sensoriales que no hacen más que acercar su producción al evasivo público general.

La idea de Clark fue la de manipular objetos sensoriales-relacionales (bolsas de plástico, piedras, estructuras metálicas, etc.) para que el espectador se convierta en actor-autor, intensificando sus percepciones sensoriales y su capacidad para sentir conexiones existentes entre su propia individualidad y lo colectivo.

La producción artística latinoamericana ha planteado aspectos importantes de la relación entre arte y sociedad, arte y políticas individuales y Ernesto Neto (Brasil, 1964), a finales de la década de 1990, construye "Humanoides" (2001), formas de tela transparente y flexible,



*39. Ernesto Neto,
"humanoides",
tul de licra, terciopelo, bolitas de poliestireno,
2001*



*38. Ernesto Neto,
de la serie "humanoides",
tul de licra, tela, especias y bolitas de poliestireno,
2001*

que el público puede penetrar; una serie de obras en las que presenta la posibilidad de que cuerpos (del público) penetren en la profundidad de otros

(objetos tridimensionales), en las que el espectador "viste" la escultura, endosando sensaciones agradables y de cobijo.

En otros trabajos de 2002 y 2003, Neto utiliza esencialmente luz y telas, para crear superficies de lycra, dentro de las cuales el espectador puede caminar, quedando sumergido en campos de color y olor; la tela deja de ser contenedor de pigmentos y se convierte, simultáneamente, en materia y color, de tal manera que Ernesto Neto promueve espacios de intercambio donde el espectador

supera la mera experiencia visual para, finalmente afinar sus sentidos.

En gran parte de su producción, el cuerpo prevalece como eje primario de su propuesta; utiliza constantemente formas que se tocan en el espacio, estableciendo sugerencias sensoriales; "Humanoides" es prueba de

ello y da cuenta de una familia de extrañas figuras de carácter orgánico, lúdicas y sensuales que invitan a tocarnos, sentirnos... en mundo en el que, generalmente, tomamos distancias.

Ernesto Neto dice: "lo que trato de hacer con mi trabajo es proponer una nueva idea para sentir y entender nuestro universo. Yo no propongo una solución o un escape, sino un factor de bienestar... donde ellos (el público) pueda encontrar alguna tranquilidad espiritual".



41. Víctor Grippo, analogía IV (III), madera, tela, acrílico y metal, 81,5 x 94,3 x 59 cm., 1972

Sus obras son meditaciones íntimas sobre gráciles cápsulas que constituyen confines entre el individuo y su entorno, del mismo modo que refieren a paisajes naturales terrenales, extraterrenales o microbiológicos, afirmando una vez más: "me gusta pensar en el cuerpo como un paisaje de placer, como una meditación sensorial".

Victor Grippo (Buenos Aires, Argentina, 1936-2002), químico y productor artístico busca converger ambos menesteres; su producción transforma la vida cotidiana, reflexionando en la condición social, espiritual, cultural, del ser.



40. Víctor Grippo, analogía I(2ª versión), instalación: patatas, electrodos de cobre y zinc, cables eléctricos, botón pulsador, texto, madera, 1977

La papa es materia prima en sus producciones, es alimento originario de América del sur y parte de su simbología cultural. Grippo utiliza su energía para formar pilas eléctricas conectadas a través de cables, poniendo en marcha algunos dispositivos: radio, voltímetro, etc.

Analogía I (1970-1971) lo demuestra y, posteriormente, las series que se derivan (Analogías II, III, IV, de los '70 - '90), presentándose en distintas territorialidades, exploran el significado metafórico del producto en cuestión, el tubérculo, de donde se originan dicotomías: realidad

vs. artificialidad; sus instalaciones aluden constantemente a la transformación de materia y el espíritu, revelando inestabilidad, movimiento continuo de signos hacia nuevas realidades; convierte la naturaleza avara de lo habitual en poderosa metáfora de energía latente. Analogías, éstas, entre el ciclo de la vida y la muerte de la condición humana... las patatas mueren también con el tiempo, declinando, por tanto, su energía vital (signos reflejados tanto en el indicador del voltímetro como en la mesa), hasta que otras patatas emprenden espacios neófitos; metáfora entre la vida y la muerte, la continuidad y la culminación del ente.

Al proceder, Victor Grippo, de un medio rural, algunos de sus temas recurrentes para su producción artística son, precisamente, las papas, típico símbolo de alimento humilde argentino, y una mesa abstinerente que se muestra en esta instalación, testimonio de uno de los sitios donde la gente se reúne y donde tienen lugar las verdaderas historias de la vida.



E. Dittborn, pintura aerpostal nº 158, XXVII Historia del rostro (detalle), 2004.



E. Dittborn, pintura aerpostal nº 158, XXVII Historia del rostro, 2004. Vista exposición no Museu Arte Contemporanea/Chile.

vista general de su exhibición en la Bienal de Sao Paulo, 2004

Grippo transforma objetos de uso cotidiano en discursos artísticos creados con inexorables analogías, produciendo sistemas discursivos absolutamente nuevos que se conectan a hechos visibles que normalmente no vemos y que usamos desconociendo su potencialidad; su producción ofrece espacios de reconciliación y reconstrucción con los procesos vivenciales en curso.

Eugenio Dittborn (Chile, 1943), artista visual, pintor y grabador, trabaja desde 1984 en las denominadas Pinturas Aeropostales, serie realizada en soportes arreglados para ser doblados y enviados en sobres dibujados por el propio artista; la propuesta se concreta tras el envío a diferentes ciudades del mundo a través de la red internacional de correos, trasladándose de un lado a otro como si fueran simples cartas; cuando llegan a sus destinos las Pinturas Aeropostales son desdobladas y expuestas junto a sus sobres en los más diversos museos y galerías. Dittborn critica los medios tradicionales de representación así como el modo de vida de sus coetáneos y si bien asume la globalización de la cultura y por ende la reconstrucción de cánones occidentales, también traslada los modos vivenciales de los coetáneos hacia otras

espacialidades, transmutando y deviniendo en otras territorialidades, mostrándose, dejando huella y afirmándose como tal; vence el aislamiento, la separación y confinamiento internacional.

Dittborn dice que el viaje es la política de sus pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política; el hecho de que la política se encuentre en los pliegues de sus Pinturas Aeropostales, provoca acciones micropolíticas que expresan posturas críticas en relación a la situación sociohistórica y cultural de su país; y también permite que a través del tránsito de esas imágenes suceda el contraste con la realidad de los diferentes países por donde pasan, en una actitud marcadamente identitaria mediante el reconocimiento del otro. Estas pinturas recogen dibujos; pero también trazan dibujos sobre el mapa; son pues, imágenes que circulan, que se mueven de un sitio a otro en frágiles paquetes relacionando puntos dispares de la geografía internacional, lugares que van dejando la huella de su nombre escrito en el sobre, incorporando a las pinturas los trazos sociales y culturales de los espacios donde estuvieron y que se adhieren al soporte para ir conformando una nueva superficie.



Dittborn trata abiertamente el problema migratorio, propio de nuestros países y otros que buscan alternativas a las crisis socio-políticas de los pueblos latinoamericanos.

Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), en los últimos tiempos elabora diálogos con el espacio urbano; crea instalaciones que construyen memorias fragmenadas de la historia a través de un juego con la fotografía, el dibujo arquitectónico, el video, la restauración, o la intervención pública, pretendiendo un discurso cruelmente arrancado; ciudad contemporánea, pasante en crisis, donde se desplazan espacios reales y ficticios.

43. Carlos Garaicoa,
now let's play to disappear II,
2002



44. Carlos Garaicoa,
"principios básicos para destruir",
instalación,
azúcar blanco y moreno, hormigas, plexiglás, madera,
243 x 121,5 x 150 cm.,
2007-2009

Carlos Garaicoa dice que muchas veces piensa que la historia aún no ha sido escrita, sino se encuentra contenida en las calles que diariamente atravesamos y en los objetos que la habitan, en las líneas que se dibujan sobre cada uno de nosotros: arrancar el secreto de una ciudad y ponerlo al descubierto, es uno de sus fundamentales objetivos en su producción. Él crea espacios desolados en una clara emulación con la realidad contemporánea y el ser que la habita... un sentir solitario, común a las civilizaciones despojadas de su esencia.



*45. Los Carpinteros,
"frío estudio del desastre",
bloques, concreto, nylon,
dimensiones variables,
2005*

Garaicoa recoge visiones interdisciplinarias, articula provocativamente el fracaso de proyectos arquitectónicos en su ciudad natal con el pretexto de evidenciar la decadente utopía modernista; construye imaginarios alternos que hacen incapié en la realidad ficticia, en la ficción histórica, repensando el espacio como necesidad humana.

Desde ciudades futuristas hechas de lámparas de papel de arroz, o elaboradas con azúcar, hilos o fotografías que capturan el deterioro del paisaje urbano, ahonda en la nula corporeidad, en esas ciudades fantasmas, corroborando la realidad ficticia, como en "principios básicos para destruir", una instalación ubicada en el segundo patio central de la facultad de filosofía y letras en la Habana-Cuba, donde se recrea una ciudad de azúcar que poco a poco es devorada por hormigas que habitan el espacio; una metáfora de su contexto real, de su ciudad natal, a la vez muy acorde con la historia de otros espacios.

Los Carpinteros son un colectivo de artistas cubanos conformado por Alexandre Arrechea, Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez, quienes laboran juntos desde 1991, momento crucial en la historia más reciente de Cuba, donde procesos socio-económicos y políticos convulsivos mantenían distanciados a artistas, provocando que muchos de ellos decidiesen emigrar hacia otras latitudes.

En este contexto (1990) los tres artistas se contactan a través del Instituto Superior de Arte forjando caminos que revalorizan el trabajo artesanal (momento en que se hacían trabajos importantes de restauración de La Habana Vieja).

Los Carpinteros trabajan plácidamente entre tradición artesanal y arte, territorios ambiguos e inéditos, privilegiando la perfección técnica de objetos, muebles y más, elaborados con la condición de "inútil".

Sus producciones (grandes acuarelas, instalaciones, objetos, mobiliarios, etc.) determinan vastas paradojas, son instalaciones que cuestionan hábilmente el tiempo y el espacio, transformando una cama en una autopista o una sandalia en el mapa arquitectónico de una ciudad. Ellos desafían y engañan algunas suposiciones sobre la



47. Anna Maria Maiolino, "site specific"

naturalea la cultura y los recientes pensamientos sobre la globalización, ellos explotan sus raíces cubanas y exploran los ritmos y estructuras de la ciudad como reinenciones del rehacer futuro de los territorios urbanos de la Habana; usan su ciudad para hablar, no sólo de problemas locales, sino por sobre todo, de problemas globales.



46. Los Carpinteros, "ciudad transportable", instalación, dimensiones variables, 1999-2000.

Anna Maria Maiolino (italo-brasileña, 1942), se vale de medios diversos: arcilla, papel, videoarte o performance, para reflexionar sobre los procesos de creación y destrucción y sobre los problemas identitarios, tanto a nivel individual como universal.

La instalación "site-specific" de Maiolino se compone de varios kilos de arcilla con formas esféricas o tubulares, elaboradas manualmente, que hacen referencia a las formas básicas empleadas en la cerámica y a las tareas diarias que el individuo realiza dentro de la sociedad; cada pieza integradora de la instalación se une entre sí para generar una imponente estructura.

Su producción artística, definitivamente, se devela en dicotomías: interior y exterior, vacío y materia, antiguo y contemporáneo; nos conduce, entonces, a diálogos entre opuestos de categorías todavía complementarias.

En el curso de la exhibición instalativa la arcilla se seca y eventualmente se quiebra, tornándose nuevamente polvo; Maiolino trabaja, entonces, con lo efímero de la materia, la futilidad de la creación, refiriéndose también, a esos períodos renovacionales; además, insunúa la posibilidad de jugar un poco, al igual como cuando lo hacemos con historias reales; un juego con la tierra, esa tierra que una vez manipulada, continúa removiéndose y pese a incuos resquebrajeos, sigue moldeándose, renovándose.



Brazilian artist Anna Maria Maiolino - Installation view Territories of Immanence (retrospective exhibition), 2006. Miami Art Central, USA.
Photo: Oriol Tarridas / Courtesy the artist.

*"territorios de inmanencia",
instalación,
2006*

José Leonilson (Brasil, 1957-1993), nos muestra una producción artística de sosegada melancolía, de gran expresividad sintética y de una vitalidad

abrumadora; a veces rodeada de blancos y otras, cargadas de colores pop.

Leonilson se la pasaba trabajando, provenía de una familia dedicada al negocio textil, donde mujeres, en espacios del hogar, se consagraban al bordado. Así, sus obras, entre bordados, pinturas, esculturas, dibujos y grabados, refieren a una serie de elementos gráficos como volcanes, fuego, agua, ríos, peces, piedras, torres, castillos, puentes, barcos, libros, globos, aviones, montañas, cruces, que el artista repite incansablemente, transformándolos en sus marcas de autor, sus grafías autobiográficas.

Su iconografía primera concuerda con el tiempo, plasma formas sintéticas y reiterativas que parecen construir diarios íntimos; él acompaña, con estos pequeños dibujos, los problemas de la vida que a veces parecen demasiado complejos y cortos de palabras restringidas. Se obsesiona por elaborar signos, como en un intento de ser decodificados por civilizaciones futuras, sus imágenes hablan de cosas conmovedoramente simples que nos conducen hacia el corazón de donde se contraen y dilatan los secretos.



49. José Leonilson,
"mala pintura",
de los años 80 en clave nordestina

El trabajo de José Leonilson es una observación sobre su persona, un diario que el artista expone, no como una obra de arte, sino como puente entre dos márgenes; es una obra íntima y silenciosa, construida rigurosamente como quien escribe un libro desasosegado; Leonilson registra los momentos emotivos almacenados en la tranquilidad que sobrevienen tras sobresaltos; su producción se asemeja al del etnólogo que investiga y contrasta los diferentes continentes del ser humano. Él habita sus producciones artísticas de modo peculiar, desde la lejanía, desde ese mundo inquietante que le hace a cada momento cuestionarse sobre su vida misma, su sexualidad, su enfermedad, promoviendo viajes en su depresión corporal contigua a la muerte.

Leonilson dijo: "no me preocupa la forma, no me preocupa el color, no me preocupa la ubicación. Casi no tengo preocupaciones estéticas... Si algo le pasa a alguno de mis trabajos, le pasa, y punto. Si se rasga la tela, la coso." Bordar para él era como dibujar, era indistinto e insignificante distinguir qué medio utilizar porque nada lo retrasaría de lo trascendental... su ser.

Gyula Kosice (húngaro-argentino, 1924), iniciador del arte abstracto no figurativo en América Latina, se caracteriza también por crear esculturas hidráulicas, introduciendo el agua y el gas neón como elemento esencial de sus obras.

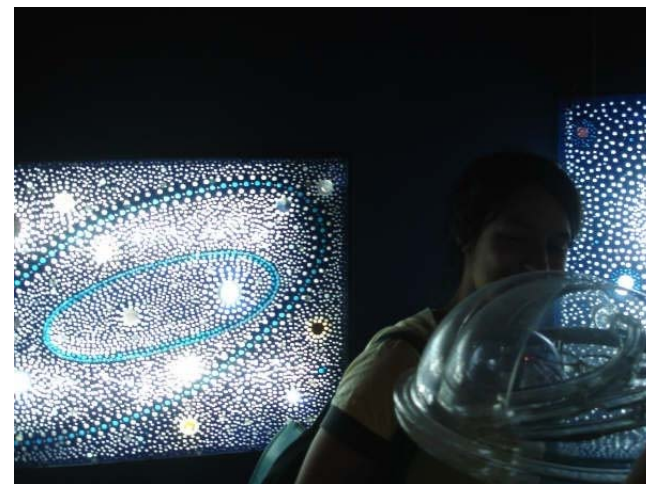
Realiza esculturas monumentales, recorridos hidroespaciales, hidromurales que, como él mismo menciona, afirman su exilio tras haber abordado un barco, a corta edad, para salir de su ciudad natal (Hungría) hasta llegar a tierras del sur (Argentina); su mayor utopía es habitar el agua, una utopía que quizá se torne realidad, visto que el aumento demográfico, cada vez más, sigue creciendo y la tierra pocas posibilidades ofrece para ser habitada... ¿la alternativa? ocupar otros espacios... ciudades hidroespaciales.

Ya a mediados del siglo anterior (XX) Kosice pronosticó el exilio del hombre hacia otros espacios multidimensionales, hacia sus ciudades hidroespaciales, ciudades móviles y acoplables donde se utilizará la energía hídrica por medio de un proceso de fisión o energía nuclear en frío; él dice que

bien podemos crear hábitats sobre océanos, teniendo



51. Gyula Kosice, "caminando sobre la luz",



50. Gyula Kosice, "la ciudad hidroespacial" redistribuciones más equitativas moral y éticamente.

La "ciudad hidroespacial", proyecto de los años 60, convierte habitable el agua, integrando el arte a la vida cotidiana, un emporio suspendido a 1.200 metros de altura sobre el nivel del mar.

La auterreferencialidad está íntimamente conexa con la función poética, excediendo así, códigos convencionales que vinculan nuevas prácticas artísticas a procesos de reconocimiento que ambicionan visualizar identidades sociales en determinados contextos; quizá el mayor reto para el arte latinoamericano sea, precisamente, como menciona Néstor García Canclini, reintegrar múltiples campos sociales, sus interconexiones tanto económicas, políticas, culturales, etc.

Tomás Ochoa (Cuenca-Ecuador, 1965), dice entender la historia como relaciones circunstanciales y por tanto sujetas a revisiones que podrían invalidar pasado y presente; se interesa en analizar los niveles ficcionales contenidos en archivos y documentos históricos, así como entender en qué medida estos relatos se impactan sobre el imaginario contemporáneo sin tratar de devolver significados originales que pudieron haberse perdido, sino agregando nuevos sentidos a las imágenes para, de tal manera, renovarlas.

En el momento en el que un productor artístico manipula fuentes históricas o documentos etnográficos pospone las sistematizaciones estéticas establecidas o las quebranta.

“Indios medievales”, la conquista del Nuevo Mundo y la invención de América son dos pensamientos vinculados a discursos visuales y literarios estilados por los cronistas de indias. El fortalecimiento simbólico de estas narrativas (indio, otro y diferente) sigue, aún hoy, operando integralmente en los imaginarios entre Europa y América.

“Indios medievales” proyecta recuperaciones críticas que parten de narrativas medievales americanas, un dispositivo etnográfico que pondrá en conexión dichas narraciones con los imaginarios migratorios e interculturales actuales, a partir de la utilización de los grabados de Théodore de Bry.

En la imagen, a la izquierda, en la primera fotografía aparece Alejandra Chugchilán de 19 años que habita en Madrid desde 2003; trabajó como empleada doméstica, realizó estudios de Monitora de ocio y tiempo libre, primeros auxilios y auxiliar de enfermería y en la actualidad es desempleada; no sabe si regresará a vivir en su país.

La imagen central es de Bartolina Sisa, comandante de la insurgencia Aymara- Quichua de Bolivia, fallece a puntapiés. Sus sanguinarios desmembraron su cuerpo y lucieron su cabeza clavada en la punta de una picota.



52. Tomás Ochoa,
“indios medievales”,
fotografía impresa en plexiglass
100 x 100 cm.,
2008

La imagen hacia la derecha es el referente inmediato donde la retórica sobre el canibalismo registrada en los emulados grabados de T. de Bry sigue vigente en cuanto medio visual etnográfico que alienta la reflexión en torno a los documentos y los archivos que dieron y dan nexos iconográficos entre España y el Nuevo Mundo.

A través de la fotografía y el vídeo, “Indios medievales” entrelaza la cultura colonial trasatlántica con el imaginario hispanoamericano contemporáneo y yuxtapone flujos migratorios actuales con los estereotipos visuales producidos por los Cronistas de Indias; las líneas de continuidad entre las ideas de lo monstruoso en los relatos de viajes medievales y en las crónicas son evidentes, pues así como los primeros presentaban simbólicamente el encuentro entre una Europa civilizada y el otro salvaje, esta misma confrontación aparecía en la presentación del monstruo indígena.

El proyecto busca deconstruir continuidades, develar genealogías a partir de las cuales se han ido sobreponiendo capas sobre otras dando forma a las actuales imágenes-archivo del canibalismo cultural latinoamericano; rostros y biografías de trabajadores y trabajadoras emigrados en pleno siglo XXI desde América Latina hacia España operan como algo más que simples estereotipos contemporáneos del salvaje americano, su

misión es vislumbrar matrices coloniales inscritas en cada perfil indígena americano, corroborando procesos residuales de imágenes-archivo sobre el canibalismo indiano y desvelando capas donde no existe un prototipo esencial y originario del caníbal de Indias (huella iconográfica pura del salvaje americano) sino un desdoblamiento etnográfico de la mirada panóptica colonial europea.

Los discursos tensionales de Tomás Ochoa derivan de su cognición, del testimonio de un tiempo histórico que se abre al pasado y al futuro, consecuente con su lugar originario.



53. Joselo Otañez,
de la serie “fetiches de fertilidad”,
2007

Otro productor artístico ecuatoriano es Joselo Otañez (Pujilí, Ecuador, 1974) que en 2002 presenta “guguchachis”, una exposición itinerante que constó de 21 figurillas elaboradas en

cerámica en las que recupera y conjuga nuestra doble pertenencia cultural, europea y latinoamericana, de una manera muy sui generis; la instalación designó el exordio de la denominada “fetiches de fertilidad”, muestra que Otañez llevó a cabo en 2007 y que será objeto de este estudio.

En la instalación “fetiches de fertilidad” Otañez recurre a discursos paródicos, elabora objetos cerámicos, engoba, bruñe y cuece sus obras de la manera mas tradicional... al igual que nuestros ancestros, con la diferencia que él fusiona arte occidental con pretéritas culturas prehispánicas, pues recurre a la cita, a la apropiación, la ironización, elementos propios de la contemporaneidad. Otañez transfigura imaginarios prehispánicos recontextualizando sus artefactos y convirtiéndolos en armas letales, transportándonos céleremente desde mundos aparentemente inocuos a otros que aturden y estremecen y que ponen énfasis en la barbarie que envuelve la época actual.

La propuesta instalativa constó de un promedio de setecientos “vestigios” cerámicos cuyo tamaño osciló entre los 3 cm. y los 80 cm. aproximadamente de altura, distribuidos al igual que un espacio museográfico arqueológico; elabora un insólito arsenal compuesto por dos tanques de guerra, ciento ochenta sellos cilíndricos, 60 vasijas, 300 figurillas en forma de misil, 80 mascararas, 100 inhaladores, pipas y silbatos, todos objetos cerámicos expuestos en convencionales vitrinas, acompañados por textos que articulan historias inciertas de una cultura ficticia.

Es evidente que lo que el productor artístico origina no es sólo una resignificación y una refuncionalización de lo tradicional, lo ancestral, sino acertadamente reubica y reafirma la compleja trama intercultural contemporánea.

El productor artístico convierte ídolos sagrados y objetos de culto en utensilios de uso cotidiano, en accesorios de combate de tal manera que vasijas, silbatos, sellos, máscaras, etc., se ven como gigantescas granadas, ojivas nucleares, misiles, tanques de guerra, máscaras antigases y más...



54. Joselo Otañez,
de la serie “fetiches de fertilidad”,
2007

En este momento es inevitable afirmar que toda obra de arte es metafórica porque nos da una visión del mundo, por tanto podemos decir que la metáfora penetra todo el discurso artístico; la metáfora consiente visualizar ciertas cosas en otras en un acercamiento semejante; para Aristóteles la metáfora es algo creativo, es algo que no se puede enseñar, es un don natural; etimológicamente la palabra metáfora refiere al “transporte, la traslación, el desplazamiento”²²; “la metáfora nos transporta en todo tipo de trayectos , tanto físicos como mentales”²³ y según Jacques Derrida la “metaphora nos transporta en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad de cierta forma – metafórica, claro está, y como un modo de habitar – somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por la metáfora.”²⁴

Si seguimos la clasificación de Elena Oliveras podremos decir que “Fetiches de fertilidad” se convierte en un caso de metáfora denotativa porque hace uso de la semejanza formal que, en algunos casos, podría ser in praesentia mientras que, en otros, in absentia total o parcial.

La práctica artística latinoamericana siempre ha estado tensionada por paradigmas ideológicos aprendidos mediante brutales procesos de conquista y Otañez lo hace evidente en “fetiches de fertilidad” cuando nos invita a reflexionar sobre el sostenido enfrentamiento entre seres humanos, seres con gran facultad creativa y a la vez aniquiladora.

Como creadores o productores siempre estamos tras la búsqueda de independencia, esa búsqueda emancipadora que nos permita escapar de modelos establecidos, a través de un diálogo constante cultural, social e ideológico a través del tiempo, de tal manera que el arte o la producción artística es un medio para la reflexión que activa el recuerdo y el conocimiento o reconocimiento.

22 Oliveras, Elena, “La metáfora, retórica y filosofía de la imagen”, Ed. Emecé Arte, Buenos Aires, 2007, p.22

23 Oliveras, Elena, “La metáfora, retórica y filosofía de la imagen”, Ed. Emecé Arte, Buenos Aires, 2007, p. 23

24 Derrida, Jacques, “La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora”, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 35

Ramón Salas en "Arqueología de la modernidad práctica", analiza el carácter anómalo de la obra de arte partiendo de una analogía de la gramática de los tropos; afirma que la naturaleza del arte no es un mero capricho del artista, sino un estar alerta ante cánones convencionales, de tal manera que conocerlos es primordial para poder actuar sobre ellos y poder manipularlos.

En un mundo altamente tecnificado Otañez recrea irónicamente artefactos elaborados a mano, fetiches, objetos culturales que adquieren un carácter sagrado, en una sociedad donde esto último poco o nada importa, una sociedad enajenada, acorralada entre mecanismos de producción que nos obliga a atiborrarnos, manteniéndonos impávidos ante lo ofertado.

Cristobal Zapata, curador de la muestra "fetiches de fertilidad", menciona que Otañez origina "su propio depósito de armas y accesorios de combate, camuflándolos ingeniosa e irónicamente bajo la apariencia de ídolos sagrados y objetos de culto"²⁵, donde armas letales se solapan tras figurillas de barro con extraño semblante zoo-antropomorfo y grafitas "inocuas" que refieren tanto a pretéritas culturas como esa incierta sociedad que nos aguarda. En esa apropiación es donde Otañez encuentra una resignificación, un simulacro de vestigios culturales en lo que encuentra continuidad de vidas encubiertas, contaminadas, quebrantadas por la corrupción, en constante lucha entre la vida y la muerte, una lucha experimentada por el hombre en la cotidianeidad... en la fragilidad del material encuentra esa fragilidad del ser humano cuando persiste en inconsistentes guerras, sin embargo es precisamente en esa fragilidad matérica, en esos vestigios donde se reconstruyen remotas vivencias o parte de ellas.

Parafraseando a Ramón Salas podríamos decir que la "interpretación literal... debería considerarse la tumba de la interpretación (si no de la inteligencia)"²⁶; definitivamente "el componente seductor de la obra de arte... induce al estudio",²⁷ un estudio que podría no coincidir con el querer decir del productor artístico...

25 Zapata, Cristóbal, "Fetiches de fertilidad", Catálogo de la muestra de Joselo Otañez, Quito, 2007

26 Salas, Ramón, "Arqueología de la modernidad práctica", p. 4, <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/3.htm>

27 Salas, Ramón, "Arqueología de la modernidad práctica", p. 4, <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/3.htm>



55. Juana Córdova,
detalle "botica",
instalación,
elaborada con estructura metálica cubierta de papel maché sobre superficie
de morocho,
Ecuador,
2007

...el mundo del arte, por tanto vive una continua marca de reinterpretación... así, y Ramos menciona tan sólo a los primeros, críticos, curadores, teóricos y espectadores no son meros receptores de contenidos impuestos sino interlocutores de una intención con la que comparten la responsabilidad de construir mensajes.

Siguiendo en el ámbito local, Juana Córdova (Cuenca-Ecuador, 1974) tras indagar la historia del museo y de su uso anterior como un hospital, descubre que, aunque el sitio siempre contó con un jardín botánico medicinal, su ubicación no constaba en ningún documento o registro del lugar; la productora artística decide recrearlo con halo misterioso en una muestra en 2007, "Botica".

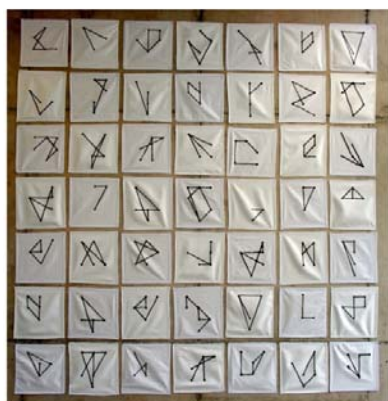
Ella reproduce, entonces, el huerto familiar serrano, aludiendo a una vida saludable y conectándonos inmediatamente a nuestras más antiguas tradiciones.

Sabemos bien del conocimiento agroecológico sin par de la América prehispánica, pues las civilizaciones andinas fueron más avanzadas en muchos aspectos que los aventureros europeos que la conquistaron y cuanto se pueda aprender de los últimos amerindios ayudará a implantar sistemas más sostenibles desde el punto de vista ecológico, económico y social.

Para cada dolencia un tratamiento herbario específico que pone énfasis en consabidos remedios caseros administrados por madres, abuelas, curanderos o médicos tradicionales; su práctica está, usualmente, influida de conceptos mágicos, sobreviviendo dentro de la unidad familiar.

En “lugar protegido”, Juana Córdova instala una puerta imaginaria, pintada sobre uno de los muros expositivos, de la cual pende una planta de sábila elaborada con un material semiprecioso (plata) atada con una cinta roja; este elemento advierte esa fuerza protectora que surge de creencias de la cultura popular.

Juana Córdova resignifica el valor tradicional, contraponiéndolo a aquel propio de la cultura contemporánea que se vislumbra ante el valor monetario (la plata); una producción que ironiza concepciones tradicionales y



Libreta telefónica, caballete sobre tela, 32 x 32 cm, 2001

32cm x 32cm tela,
2001

pone en entredicho lo que está dado por sentado, como bien diría Rodolfo Kronfle: “una puerta es tan puerta como un dibujo de ella. La puerta pintada de Lugar protegido es, entonces una puerta y, como tal puede ser entendida como “símbolo de lo desconocido” o como la posibilidad “de cruzar o habitar territorio ajenos”. De hecho, la densidad semántica de la obra se potencia en la recontextualización del objeto en el espacio aséptico del museo”.

Frecuentemente encontramos una planta de sábila, guindada de una cinta roja, sobre la puerta de ingreso de una vivienda, en señal de ahuyentar malas energías. El mito se hace presente y pese a que “el término continúa significando una

forma de saber no-actual, a menudo considerado un saber más primitivo, y, en cualquier caso, caracterizado por una menor objetividad”²⁸, hace construir a Juana Córdova discursos contemporáneos, donde la planta, actúa como vigoroso amuleto que acude a fuerzas del más allá, conjurando fuerzas conocidas y desconocidas, permitiendo nuevos diálogos entre pasado y presente.



56. Juana Córdova,
“lugar protegido”,
instalación,
pintura sobre pared y objeto de plata,
2007

28 Vattimo, Gianni, “La sociedad transparente”, Ed. Paidós, Milán, 1989, p. 115

Janneth Méndez (Cuenca-Ecuador, 1976) presenta en 2001 "libreta telefónica", una producción compuesta por 49 pequeños paneles de telas (32 cm. x 32 cm.) en los que la productora adhiere cabello, reconstruyendo el movimiento realizado al tipear números telefónicos de conocidos; éste gesto graba trazos en cada telilla y deja una huella gráfica que la acerca a esa cotidianidad que a veces pasa desapercibida, quizá aproximándola aquellos que no siempre la acompañan; el remanente del trazo, de la grafía, aparentemente primitiva, no es más que la síntesis de la necesidad de conectarnos con el otro.



adobe, performance, Janneth Méndez, 2006

"adobe",
registro de performance,
2006

La misma productora artística en la muestra "liquid" curada por Hernán Pacurucu (2006), presenta un performance en el que elabora "adobe", un bloque de arcilla y cabello que alude, claramente, al material de construcción del pasado, del presente y del futuro, un material que nos trae a la memoria, la conciencia constructiva de vivencias naturales donde se forjan recuerdos que dan paso a espacios impermeables, propiedades del material como tal; una ciudad y su memoria vista en el entorno de un espacio lluvioso donde quizá tiende a

dispersarse, a diluirse, limpiando acontecimientos o cohesionándolos.

Juan Pablo Ordóñez (Cuenca-Ecuador, 1975), presenta "grafías" en el contexto de la IX Bienal Internacional de Cuenca (2007), rindiendo homenaje a los habitantes del casco histórico de la misma ciudad, aledaños al Monasterio de las Conceptas, con un espectáculo lumínico, donde se puede divisar entre las cuatro y seis de la tarde, en días de sol, el reflejo que constituye su obra.



59. Juan Pablo Ordóñez,
"grafías",
intervención en el espacio público, 2006 – 2009,
Ecuador,
2007 69

La propuesta se hizo posible, dice Juan Pablo, gracias a que los vecinos regalaron un poco de su luz; ellos se comprometieron por el lapso de un año en cubrir sus ventanas de casa con láminas polarizadas de colores, privándose de un 30% de la luz interior en sus hogares; también se instalaron espejos cóncavos y convexos para una mejor reflexión, en una totalidad de 18 espacios intervenidos.

Juan Pablo Ordóñez conjuga grafías luminosas en un lugar único, un muro colonial gigante muy limpio que se levanta lleno de historia, silenciando voces urbanas en las paredes que soportan un claustro; una construcción que comunica silenciosamente, a través de reflejos, la historia y la estética de sus habitantes que posibilitan el diálogo en el tiempo y en el espacio.

Limitante de esta producción artística es el sol, de tal manera que el público pudo ver dichos reflejos, dichas grafías sólo en condiciones adecuadas, mientras en el interior del claustro, Museo de las Conceptas, se proyectaba su video permanentemente.



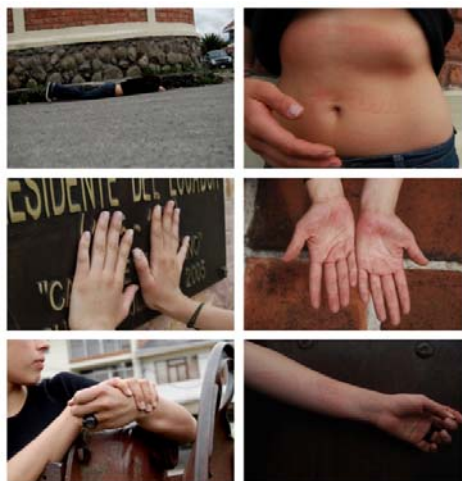
60. María José Machado,
"ego sum",
registro de performance,
2008

María José Machado, (Cuenca-Ecuador, 1984), con "ego sum"

(2008) cita a Louis Borgeois diciendo: "siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón".

Esta productora trabaja en contra del imaginario de la feminidad romántica, empleando esencialidades naturales abyectas, transgresiones que no sólo presenta como sus elementos en escena sino se presentan, también, en su realidad, aunque en ciertas ocasiones se tornan invisibles por intrínsecos; un recordatorio que deja rastros aún en la imperceptibilidad.

Machado procura realizar producciones abyectas, sus propios fluidos



62. María José Machado,
"grabado corporal",
registro fotográfico,
2009

elaborar un plato típico, un yaguarlocro, en donde a través de la sangre logra un autorreconocimiento matérico, un autosustento.

La sangre absorbe imágenes del mundo externo y las transforma en fuerzas vivientes constructoras, éste fluido encara el mundo externo como ser independiente, cuando, aparte de las percepciones a las que el mundo externo ha dado lugar, a su vez, produce diferentes formas e imágenes por su propia cuenta, haciéndose así creador, creando la posibilidad de que el ego, la voluntad individual,

venga a su vida. En la sangre reside el principio para el desarrollo del ego, en ella se almacena todo lo que el pasado material ha edificado en el ser y es en la sangre donde se forman también todas las cosas que se preparan para el futuro; todo vive en este elemento vital, su memoria está llena de esas experiencias de sus sentidos.

se enfrentan a la vivencia real y cotidiana con imágenes que la mimetizan en una resignificación catártica, a través de la costura que, como bien menciona Borgeois, no hace más que depurar.

De la misma productora el performance "Yahuarlocro" que formó parte del arte acción en el Festival Madre Tierra en abril de 2010, donde "el cuerpo y la sangre devienen metáfora de un habitar claustrofóbico entre la concepción religiosa y la aceptación sexual", (yahuar=sangre, locro=guiso, sopa de papa).

El dogma de una secta religiosa formó en ella imaginarios perversos en cuanto prohibiciones de imágenes y sus derivaciones... la sangre

una de ellas... por tanto, en este acto performático ella obtiene ¼ de pinta de su propia sangre como ingrediente primario para



61. María José Machado,
"yahuarlocro",
registro de performance,
2010

En última instancia “grabado corporal”, también de Machado, es el registro fotográfico de una condición pasajera donde la huella también tiende a desaparecer; Machado inscribe en su piel, a manera de intaglio, una memoria urbana, la memoria de las ideas, de los valores, de las tradiciones; ella deconstruye ese paisaje urbano, se apropia de él y tras la presión ejercida por el peso de su cuerpo sobre elementos, que muchas veces pasan inadvertidos (asfalto, placas conmemorativas, etc.), hace que se convierta en contenedor de una memoria geográfica, histórica, social, política; graba, así, no sólo efímera, sino permanentemente esa memoria real y cotidiana del contexto que la circunda, para sucesivamente arribar a procesos catárquicos.

Lo real hay que describirlo, constituirlo, construirlo o deconstruirlo... lo que importa es hallar la fórmula de una conducta única para con el otro donde se urden realidades sólidamente; según Jacques Derrida (Argelia, 1930 – París, 2004) la deconstrucción permite romper contradicciones, es un tipo de pensamiento que critica, analiza, y revisa fuertemente conceptos, es en realidad una estrategia, una nueva práctica de lectura, donde se investigan las posibilidades de sistemas conceptuales filosóficos.

Por otra parte según Nicolas Bourriaud elaborar obras relacionales es proponer espacios de reflexión sobre la cotidianidad, ejecutándolas tanto en espacios cotidianos como en espacios galerísticos que funjan un simulacro crítico de la cotidianidad y que funcionen tanto estética como participativamente. La estética relacional de Nicolas Bourriaud es indicio revelador de un proceso deconstructivo que incita al productor contemporáneo a interrelacionarse, a vincularse con la propia realidad social, buscando aspectos capaces de definirnos e identificarnos como heterogéneos y es justo aquí donde presento el registro de un grupo de artistas que trabajan conjuntamente con una comunidad ecuatoriana, trayendo a la memoria tradiciones conectadas con la vivencia cotidiana del otro.

Para el artista relacional no es la imagen lo que habría que representar o reconstruir, sino la relación real entre nosotros y

Rirkrit Tiravanija (Argentina, 1961) afirma que la gente sabe cómo relacionarse, que las obras relacionales tratan sobre el acercamiento a estructuras experienciales, modos de vida, costumbres; esta estética relacional propone un retorno a la proximidad, al juego a través de



63. Rirkrit Tiravanija,
“sin título”,

2002 72

conexiones, citas, encuentros amistosos, colaboraciones, relaciones profesionales donde el productor artístico transita alternos recorridos. En noviembre de 2008 se llevó a cabo la segunda edición de la Residencia "Solo con Natura", residencia que convoca una vez al año a un grupo de artistas para que participen, acompañados por una curador/a, en una convivencia (10 días) con los moradores del lugar seleccionado. La idea de la residencia, si bien no es nueva en el mundo del arte, pues en muchos países se lo ha venido haciendo desde hace años, en el ámbito local representa un hito y surgió de la artista Larissa Marangoni quien junto al Ministerio de Cultura y la empresa privada logra concretar el proyecto por segunda vez consecutiva (hasta esa fecha) en el Ecuador.

En esa ocasión la residencia tuvo lugar en una pequeña localidad del litoral ecuatoriano, denominada Limoncito, ubicada en en la provincia del Guayas, en el km. 30 via a la costa, en donde un grupo de artistas recopiló, día a día, toda la información posible que surgió de prolongadas pláticas con los habitantes del pueblo dando como resultado final una serie de obras que no son más



64. David Palacios,
"mañana te toca o mañana te mueres",
2008

que el fruto del trabajo conjunto entre artistas invitados y residentes del recinto.

Los materiales para la realización de las obras (tierra, césped, cascara de maíz, frutos, objetos reciclados, etc.)se encontraron en la misma localidad.

El último día de la convivencia algunos guías, propios moradores del lugar, quienes también participaron en la contextualización de toda la producción artística, presentan públicamente los proyectos culminados, los mismos que abordan diferentes temáticas : tradiciones del lugar, demandas y necesidades (ausencia de servicios básicos, agua potable, alcantarillado, carretera asfaltada, educación), testimonios de los pobladores y visiones de su entorno natural cotidiano.

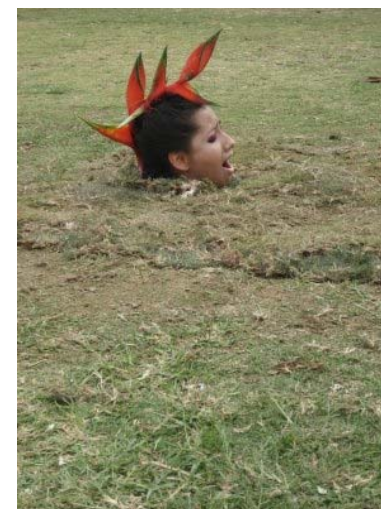
"Mañana te toca o mañana te mueres", video-instalación de David Palacios (Guayaquil): interviene una casa abandonada ubicada en un camino aldeaño a Limoncito, donde nueve machetes (grabados con los nombres de los artistas participantes) atraviesan una pared de caña evocando un gesto y creencia local de protección contra el mal. En el interior de la vivienda un video documenta una acción recurrente (introducción de machetes en las cañas) que invita a reflexionar sobre pasajes temporales; se visualizan

proyecciones de sombras de estos elementos traspasados que, con los rayos solares, forman cruces.

Este gesto que Palacios recrea revela las o los cruces que los hombres producen en sus cautivos parajes; representan, también, la labor campesina culminada, pues al concluir sus diarias tareas, oriundos de la localidad, incrustan sus herramientas de trabajo (machetes) en la tierra; la cruz que se forma simboliza (para los limonenses) la protección del lugar donde se realizó el hecho.

Según la cultura prehispánica, los símbolos gráficos que tienen forma de "T", relacionados con la cruz, son donadores de energía vital y simbolizan al aire, la respiración, el origen de la vida; el entrecruzamiento representa, también, en el plano espiritual, la inmortalidad del alma y la evolución que generan conocimiento supremo y dominio de pasiones.

Mitos y leyendas perduran en el imaginario individual y colectivo porque en ellos se reconocen las sociedades que les han dado origen, a través de una tradición oral, celebración o expresión literaria, derivando en hechos, historias, representaciones del arte, pero sobre todo en paradigmas sin los cuales nuestra existencia no podría ser porque que el hombre se relega y resigna.



"Gallo despezcuezado" de Saskia Calderón (Quito), artista y cantante lírica que entreteje esta estética relacional con los más tradicionales juegos del litoral ecuatoriano, nos muestra una propuesta performática en la que ella misma aparece enterrada recreando una tradición local de un viejo juego denominado "el gallo despezcuezado" que suele realizarse en el transcurso de festividades (Virgen de la Merced, 24 de septiembre) y que consiste en que varios participantes, con los ojos vendados, intenten cortar el pescuezo, con un machete, a un gallo enterrado vivo hasta el cuello; quien logra primero realizar la acción se lleva el animal degollado y para el año venidero le corresponde ofrecer otro. La performer enterrada denunció las necesidades de los moradores en un canto lírico espeluznante por dos ocasiones el mismo día de la clausura de la residencia.

65. Saskia Calderón,
"gallo despezcuezado",
2008

Renato Zamora (Cuenca) guitarrista y productor musical, lleva a cabo el proyecto "Limonsónico": se trata de



66. Renato Zamora y comuneros limonenses,
"limonsónico",
2008

una documentación en audio de historias, tradiciones y necesidades, de varios poblados, que el artista combina con música inédita creada durante la estadía. La propuesta sonora se retransmitió por Antena 3 (radio A.M.) y difundida en altavoces durante el día de la presentación de los proyectos; adicionalmente Zamora realizó un pasacalle dedicado a Limoncito, con música y letra a cargo de los comuneros Ángel y Cruz Orrala y cuyo coro decía: "Sin Limoncito no hay limonada, sin limonada no estás en nada!



"Pasa la bola" de Juana Córdova (Cuenca) y María Lorena Peña

(Guayaquil), artistas que realizan durante la residencia, con la cooperación técnica de los guías, una enorme esfera tejida paulatinamente con hojas de maíz, producto de mayor cosecha en la zona; la gran bola fue suspendida en un cerro, lugar donde también se inauguró un mirador hacia Limoncito.

Los comuneros definieron la obra como la agrupación de sí mismos, la unión de todos, la continuidad.

Para la cultura prehispánica es en el juego de la bola donde existe un acto simbólico de transformación, representa el eterno juego de los contrarios, armonía humana y cósmica, generadora de movilidad

"Licor bendito de la tierra de Limoncito" de María Verónica que junto a la comunidad proponen elaborar un licor identitario

67. Juana Córdova y María Lorena Peña,
"pasa la bola",
2008

sempiterna que metamorfosea vida y muerte.
Pons y Ariadna Baretta, artistas cuencanas que degustarán en un brindis conmemorativo, el día de la clausura de la residencia.



68. María Verónica Pons y Ariadna Baretta,
"licor bendito de la tierra de limoncito",
2008

Tras algunos días de maceración de frutos locales seleccionados por la comunidad (limón, mango y ciruela), productos que se cosechan durante todo el año, y luego del debido embotellamiento, Pons y Baretta realizaron la entrega oficial de "Limonacho" – licor saborizado (denominado así por los pobladores), al presidente de la Comuna Wilmer Orrala y a otros representantes de la comunidad y a medios de comunicación. Las recetas (del licor y del papel) fueron escritas en papel artesanal de hojas de maíz y

fueron entregadas a Norma Orrala de Ramirez (residente de la comuna) como delegada de los entusiastas y fieles colaboradores durante el proceso.

En el encuentro, la fiesta, la celebración, que forma parte de este proyecto, encontramos desde siempre elementos de cohesión y como dice Hans-George Gadamer son fundamentales para las artes plásticas. Gadamer declara que "la fiesta y la celebración se definen claramente porque en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino que todo está congregado. ...saber celebrar es un arte. Y en él nos superan ampliamente los tiempos antiguos y las culturas primitivas"²⁹.

Entonces, para que una estética relacional sea dable se deben abandonar los clásicos paradigmas del arte... insertarse en la esfera de la vida es fundamental porque para interceder en la vida, en la cultura y más, hay que estar en ellas.

El arte contemporáneo puede ofrecer pequeñas y fugaces experiencias, dirigidas a entretener, relajar o a desconectar del mundo por un instante; eso no significa que el arte haya perdido su fuerza... todo lo contrario, engrandeció su dimensión analítica e intelectual.

29 Gadamer, Hans-George, "La actualidad de lo bello", Ed. Paidós, p. 100

“Al principio estaba la palabra y la palabra se hizo carne y ya nunca sanó”

Benjamin Breytenbach

Capitulo 3
El dolor: "endo-exo"

3.1 El dolor en la producción artística contemporánea

Dolor y arte se encuentran, de alguna manera, interrelacionados, el dolor siempre ha estado y sigue estando muy ligado a la producción artística, quizá porque el artista, obligadamente, tiene una especial sensibilidad para entender el mundo.

El arte decanta y destila gotas vivenciales propias y otras, es el medio recordatorio para no olvidar, útil y terapéutica digestión del dolor. Las formas que asume el dolor en su transposición y evolución son múltiples... tal es el caso de productores artísticos como la guatemalteca Regina Galindo, la mexicana Teresa Margolles o el colombiano Rosemberg Sandoval, entre otros.

Ser productor artístico implica indagar el ánimo del cuerpo humano y escuchar, recoger y componer los elementos físicos y perceptivos del otro, sus experiencias y las expresiones que de ahí derivan, empujando a expresar sentimientos de dolor físico y psíquico a través de una muy personal interpretación con las artes visuales.

El viaje emprendido para liberar los propios y otros fantasmas con el tiempo lleva a recorrer caminos de reflexión más tranquilos, sin por ello dejar de ser perturbadores.

El dolor físico afecta al cuerpo, mientras el dolor psicológico, al dolor psíquico, el que es producto de una serie de vacíos afectivos que atormentan, de modo único, cada persona.

Sabemos que cada artista deja al descubierto todas sus obsesiones cuando presenta su producción artística, él siempre ha sido el principal denunciador de problemas que conciernen la sociedad... interiorizándolos, digiriéndolos.

La angustia, la soledad, el caos, que un artista experimenta en su vida, se presenta también en su producción, a veces con visiones pesimistas de la vida, ve la soledad humana como un estado natural en la existencia del hombre, ve la muerte como un evento posible en el día a día. Estamos ciertos que después de que una herida sana aparece una cicatriz, así también, de alguna forma, un dolor físico siempre traerá consigo modificaciones a nuestro modo de vida.



Los productores artísticos son, definitivamente, los que mayor provecho le pueden sacar a los dolores físicos, psicológicos, a estas heridas emocionales, en una especie de catarsis por parte de quien la está elaborando. De tal forma el arte se presenta como medio de liberación que conviene traumas, cicatrices, en el medio más eficiente y certero para la emancipación del ser.

A inicios de los noventa se llevaron a cabo proyectos colaboracionales que “compartían un interés por las miserias del cuerpo, por la concepción del cuerpo humano como pozo de residuos, abusos, enfermedades y traumas”³⁰; es notorio que traumas contenidos suelen repetir patrones y... mientras la razón permite definir condiciones, el arte posibilita armas para oponernos a los mismos.

En “limpieza social” Regina Galindo (Guatemala, 1974) ofrece su cuerpo social al sacrificio, a esa violencia sentida por un presionante torrente de agua helada.

El cuerpo se convierte en territorio de combate real, ella no metaforiza, y tras horas de recibir un fuerte chorro del gélido líquido, frente a un muro, su diminuto cuerpo logra vencer esa agresión que por instantes casi la hace sucumbir.

El agua... un elemento evocador de vida y nacimiento, se transforma en instrumento de transgresión, de limpieza forzada.

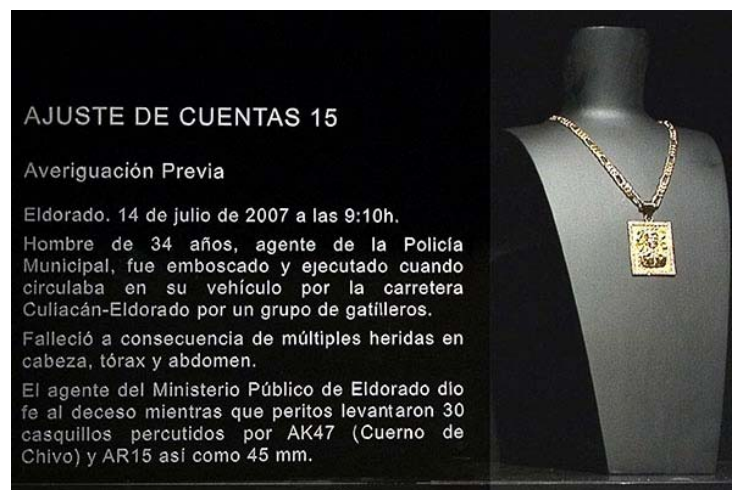
Embestir ese minúsculo cuerpo es sinónimo de sucumbir frente al poder, frente avasalladores personajes.

Este performance, como otros de Galindo, nos presenta el dolor, la violencia, la hipocresía de una manera radical, sin rodeos, pues el dolor ha sido su marca gestacional por haber estado en el medio de una de las guerras más sanguinarias de Latinoamérica (guerra civil de 34 años).

30 Paelan, Peggy, “Arte y feminidad”, Ed. Pahidon, Ny, 2005, p. 24

Los proyectos de Regina Galindo denuncian específicamente la violencia social, política y cultural contra mujeres guatemaltecas, pues es aquí donde encontramos un alto índice de mujeres raptadas, golpeadas, torturadas, violadas y asesinadas; en su investigación suele recurrir a los lugares donde acaecieron dichos atropellos, para volverlos a poner en escena, esta vez con su propio cuerpo que deviene objeto, sujeto y medio de expresión, convirtiéndose ésta en una reflexión sobre los presentes conflictos de nuestra sociedad.

Teresa Margolles (México, 1963), una de las fundadoras del grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense) ha organizado performance, instalaciones, objetos, videos e intervenciones en espacios públicos. Ella se remite a esacatástrofe moral a través de nuevos imaginarios ligados a la muerte, donde fluidos o pertenencias de cadáveres no identificados o los mismos como tal, no pueden ser rescatados de la morgue e inhumados, por variadas razones (falta de recursos, desamor, burocracia, ésta última característica fundamental de la mala admnistración estatal).



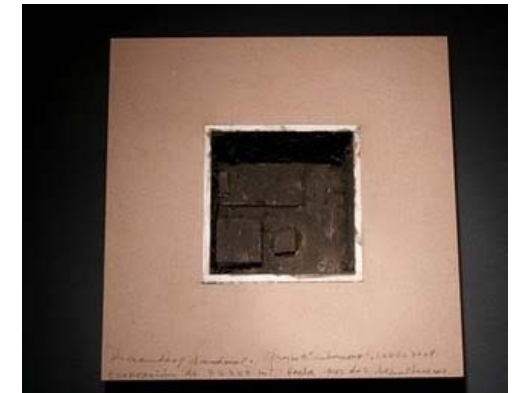
Margolles indaga en esa memoria fragmentada, condición primaria de nuestra sociedad, una sociedad marcada por la violencia y la desigualdad. “Ajuste de cuentas” es la instalación de 21 piezas lujosas de joyería, tras las cuales se camufla una historia turbia de violencia; ellas derivan de 21 asesinatos llevados a cabo por grupos narcotraficantes que intentan saldar cuentas pendientes. Todas las piezas son diseñadas y elaboradas en oro por un orfebre quien, a su vez, sustituye las piedras preciosas por material remante de litigios (cristales quebrantados, etc.).

Por otro lado “el peso de la culpa” de Tania Bruguera (Habana, Cuba, 1968), performance realizado en 1997 en la vivienda de la propia artista ubicada en la Habana Vieja, permitió el ingreso a vecinos y turistas.



71. Tania Bruguera,
Performance,
"el peso de la culpa",
1997

La performer, ubicada frente a una bandera de Cuba, elaborada con cabello por ella misma, permanece durante 45 minutos comiendo una mezcla de tierra y agua, mientras "viste" un animal cercenado. La artista explicó que dicha acción se relacionaba con un ritual de suicidio muy semejante a uno practicado por los indígenas de la isla, en el momento en el que se sintieron presionados por invasores españoles. Está claro que para Bruguera el performance constituye una estética que parte de la ética, no de las formas; la mayor parte de sus performance hacen alusión a un sistema de pensamiento opresor, por tanto angustia, culpa, impotencia, silencio, expiación, son los sujetos que Tania Bruguera escudriña como mecanismo de respuesta. El acto performático se torna catártico aún siendo doloroso por ser autoflagelador, por ser autotorturador física y psicológicamente, no sólo para la artista misma sino para el espectador que vislumbra una prolongada acción... un gesto particular que deviene colectivo cuando transfigura íntimos secretos en presencia del otro... arte y vida se entretrejen para renovar conceptos.



72. Rosenberg Sandoval,
"inhumano",
intervención urbana,
Quito,
2008

"Inhumano" es una intervención urbana llevada a cabo por el artista colombiano Rosenberg Sandoval (1959) en el marco del sexto Encuentro Internacional de Arte Urbano, "Al Zur-ich", en el parque de la Ciudadela México, en la ciudad de Quito, en el año de 2008.

Se trata de una excavación subterránea que pretende representar una exhumación de la propia tierra, un sepulcro-morada que simula prácticas de sepelios familiares empleados por culturas precolombinas, donde una cama-tumba, una mesa-pedestal y un depósito-cloaca emergen de tierras resquebrajadas, donde la precariedad se hace evidente en ese material efímero que se diluye en el tiempo.

Un tronco de madera ubicado en un ángulo de la fosa permite el descenso a espectadores, quienes habitan el lugar de la manera más grotesca, enfrentando esos quiebres de la vida cotidiana, elemento representativo de nuestras sociedades... lejos de comodidades Rosenberg Sandoval,

quien se considera precursor del arte escatológico, en un acto provocador, modela un programa de vivienda, espacio arquitectónico idóneo para familias obreras colombianas. Se piensa que espacios públicos deban ser intervenidos sólo por órganos municipales, Sandoval demuestra lo contrario, poniendo en evidencia esa falta de relacionarse con otros, esa falta de pertenencia y apropiación, donde sistemas de poder siguen ejerciendo presiones.

3.2 Presentación de la producción artística: “endo-exo”

“Endo-exo” es un video-arte llevado a su término gracias a la colaboración de siete mujeres artistas cuencanas que testimonian, en un lugar recóndito y algo lúgubre, memorias dolorosas (acopiadas tras sus particulares entrevistas). Una por una, las siete artistas, se van sentando sobre un escritorio apenas iluminado y, tras su acomodo, sobre sus dorsos desprovistos y pálidos se tipean las letras de color carmín que configurarán la epítome de sus declaraciones; finalmente la frase escrita resultante se soterrará en la parte posterior de sus cuerpos.

En un ciclo de video-arte en el que participarán otros productores artísticos, los días comprendidos desde el 16 hasta el 18 de junio de 2010, en última fecha se presentará “endo-exo” en el Auditorio de la Casa de la Mujer, ubicada en el casco histórico de Cuenca, en la calle General Torres frente a la Plaza San Francisco, a partir de las 10:00 A.M., (único día).

“Endo-exo”, una serie de glifos, un claro mensaje escrito que señala los límites de nuestro ser, donde al igual que ayer vemos que la colectividad se resuelve en una relación interconexa que comporta los mismos o muy similares conflictos: familia, trabajo, etc.; una interconexión entre sujetos que explican de alguna manera la esencia misma de la relación pluralista del ser en el mundo que, además, supera esa escisión primaria entre individualidad y relacionalidad, atravesando vías simultáneas entre los seres; un encuentro primario entre entes sensibles, singulares y plurales que marcan un pasaje otro.

Una conexión entre el ser y las múltiples voces se hace posible en un espacio accionante que involucre al ser en un ambiente donde la singularidad deriva de un fondo común.

El ser produce per se una coexistencia entre sus pluralidades que consta de infinitas partes, de tal modo que coincida con la imagen y la palabra el texto reproducido.

Lo íntimo se expone, se exhibe, abriéndose a la pluralidad de señales y miradas donde se proyecta esa red articulada, llevando la producción al hecho de sobrepasar el estado inerte habitual y conllevando múltiples impresiones que perduran; la producción, entonces, emerge en un espacio cercano y lejano al originario que se involucra a la pluralidad esencial.

“Endo-exo” consiste no en la suposición que en el otro radica la verdad, sino que en la interacción se permitirá una nueva manera de concebir realidades; el video-arte se convierte en fenómeno migratorio donde la mujer violentada vive y comparte íntimamente con otros su conflicto, para recombinarse en nuevas formas y prácticas.

La producción artística del trabajo de grado es una parodia de petroglifos prehispánicos, reinterpretados desde una perspectiva contemporánea, donde el interés por el remanente se convierte en un reclamo social que obliga la memoria hacer presencia en breves historias contadas por mujeres que sufren; una inquietud ante la función identitaria dominada por la normalidad de actos violentos donde es imperante rescatar advenimientos del pasado para no borrarlos en el presente.

La producción artística (video-arte) parte de imágenes de siete artistas locales que contraponen a la memoria imágenes de consabidas pero vetadas problemáticas.

Reconstruir identidades requiere cautela porque podríamos caer en el absurdo juego de intereses que obedecen a poderes que pretenden marcar desacuerdos al punto de reformular barreras, recrear límites y... esa no es la intencionalidad, sino lo esencial reside en el antagonismo histórico occidental que tiene como fin silenciar destierros ocultos tras insípidos discursos.

Recuperar y recordar el pasado (aunque no muy lejano) deviene práctica de autoafirmación, representa una concesión donde la memoria, esa memoria colectiva, se torna protagonista; somos prisioneros de esta memoria y convertimos al tiempo presente en una proyección del pasado.

...el arte es un cúmulo de complejidades y no busca solo la pragmática o la estética, sino a su vez discurre en otras cuestiones, como el hablar de la vida en sí, su cotidianidad, sus múltiples giros en torno a sucesos violentos ya sea físicos o psicológicos y... es, precisamente, en esa acción de rescribir historias, remembranzas, testimonios, que suturamos hechos quebrantadores.

Según Maurice Merleau-Ponty “El mundo fenomenológico no es una explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos, del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad”³¹; el mundo para él es un intercambio de memorias, deseos, signos de un lenguaje donde el hombre se reconoce a través de su historia; es el ámbito en el que vivimos, es lo que percibimos relacionándonos con el otro a través de la corporalidad; es el lugar donde se desarrollan comportamientos, lugar de la verdad, máxima fenomenológica que implica “volver a las cosas mismas”, al origen de la verdad.

Hans Belting nos menciona que el ser humano está sufriendo un proceso de pérdida de sí mismo y de su imagen corporal... contrariamente “la historia de la representación ha sido la representación del cuerpo”³²; así lo han demostrado, desde siempre, productores artísticos y por su puesto los más actuales.

El dolor del hombre primitivo, el de las edades antiguas y sobre todo el medieval en el occidente europeo, estuvo notablemente influido por el pensamiento místico y religioso, y bajo doctrinas cristianas, el dolor era un medio de purificación y de redención, lo que la iglesia católica consintió y apoyó; éste complicado síntoma se presenta siempre entre nosotros como una amenaza constante e ineluctable.

31 Merleau-Ponty, Maurice, “Fenomenología de la percepción”, Ed. Península, Barcelona, 1975, p. 20

32 Belting, Hans, “Antropología de la imagen”, Katz conocimiento, Buenos Aires, 2007, p. 111

Para Arthur Schopenhauer (filósofo alemán, 1788-1860), el instinto de conservación del individuo y el de conservación de la especie son los modos principales de esta voluntad de vivir, pues en el fondo, el mundo no es sino voluntad, deseo insatisfecho, anhelo insaciable; Schopenhauer afirmaba que la vida oscila como un péndulo entre el dolor y el castigo, realidad para la que tiene la propuesta de "huir del mundo sin que ello conlleve al suicidio, además de la contemplación artística y la vida ética"; los conflictos suelen tener orígenes antagónicas entre poder e impotencia, mayorías y minorías, abusadores y explotados.

El dolor se puede presentar en momentos críticos de la vida: el divorcio, la pérdida de una persona amada, la separación, la infidelidad, el desamor, el desprecio, la desaprobación, el rechazo, etc.; el dolor es uno de los síntomas más comunes, sucede regularmente a nuestro alrededor o a nosotros mismos, nadie está exento de sentirlo en un momento dado o en muchos momentos de la vida; éste puede llegar sorpresivamente y a medida de que nos toma desprevenidos el golpe es más devastador.

¿Es posible curar las heridas después de estas experiencias?

En general, solemos no quererlas enfrentar y muchas veces tratamos de evadirlas, nos auto engañamos, sin querer reconocer que algo grave está sucediendo en nuestra vida.

Hay quienes afirman que el dolor es el mejor maestro, ya que entre más duelan las cosas, más aprendemos de ellas, y en realidad es al contrario, entre más relajada está la mente y más comfortable esté la persona más fácil es aprender.

La necesidad de abandonar un patrón emocional que nos daña y adolece a las personas que nos rodean es saber que abandonar la fuente del dolor implica sufrimiento; el proceso de recuperación del dolor nos permite vivir de manera plena para disfrutar cada día, de cada persona y de cada cosa que la vida nos da para sentir placer por estar vivos.

El dolor es un sentimiento que se puede considerar normal o verdadero, ya que es una emoción humana, y como tal hay que vivirla en su momento, pero el problema es cuando el dolor se convierte en un arma de negociación o de forma de vivir.

Cuando nos separamos de un patrón doloroso con el cual convivimos por tantos años, debemos mantener la conciencia de su importancia en nuestro proceso de auto-conocimiento: una forma de gratitud por lo aprendido, para valorar mejor las cosas y disfrutarlas mucho más. En la actualidad vivimos crisis de legitimación, crisis de identidad, estamos ante neófitos escenarios dominados por la pluralidad que nos lleva ante la descomposición de sujetos fuertes, incapaces de dar contenidos...

Yves Michaud dice que el arte funda, construye mundos organizados, mundos unificados que cimentan valores... de la misma manera la historiadora Ivonne Pini indica que como productores artísticos debemos ser vigilantes corresponsales de la historia, actuando tanto como testigos e intérpretes del pasado. Pini asegura que "en el arte latinoamericano hay varios artistas que dirigen sus reflexiones hacia la memoria, no como simple recordatorio, sino buscando sensibilizar al observador con el pasado"³³.

Hablar de memoria es, indudablemente, apasionante porque simboliza la voz de otros tiempos, es el resultado de experiencias anteriores donde se entrecruzan tramas disímiles de la realidad que, generación tras generación, proporciona maneras de comprender y estar en el mundo; hablar de memoria es hablar de claros y oscuros, lejanías y cercanías, dolencias y deleites, estructurados por recuerdos fragmentados que pertenecen a experiencias directas o indirectas y... es la memoria viva, precisamente, la que asegura reproducir comportamientos que cohesionan grupos sociales, otorgándoles identidad en el tiempo, perpetuando prácticas e ideas sobre el cosmos, el hombre, la vida y la muerte.

En los últimos años se ha pretendido afirmar que los conceptos de territorio, frontera e identidad, no tienen sentido... discurso generado en un mundo globalizado, vacío y desorientado, discurso que debemos agotar porque resulta difícil vivir sin historia, sin pasado.

Como productores artísticos creamos a partir de nuestras propias experiencias, experiencias que se vinculan a la memoria pasada donde costumbres, maneras de ser y pensar, se hacen presentes; creamos a partir del conocimiento, de lo que nos es propio, de lo que nos pertenece, mostrando múltiples vías de acceso al mundo, donde se activa la reflexión, la memoria y el autorreconocimiento; una función del arte anticipada por Baudelaire es que el arte permite el acceso a una realidad olvidada, permitiendo recuperar lo que se considera tiempo perdido.

³³ Pini, Ivonne, *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan en el pasado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, p. 115

La producción artística contemporánea muestra ese afán por involucrar al otro en actividades reconstructivas, tratando de devolverle un papel revelador en el proceso significacional.

La idea de “endo-exo” es hacer un llamado de resistencia a los procesos que vivimos y que nos remiten a un estudio acerca del impacto de asimilar formas ajenas y los procesos de sincretismo y conducta que se derivan de ellas; procesos donde lugares comunes, cotidianos, se convierten en formas básicas para enunciar todo lo que se hace y dice, todo aquello que depende del contexto.

Los glifos, con todas sus nuevas concepciones, a más de ser un formato particular de registro o un documento que reposa en todo lo que hacemos como objeto cognitivo, son el recurso de reflexión crítica, , donde se permite construir imágenes del mundo repensadas, imaginadas de otras formas.

Localizar y reinterpretar particularidades en trazados alternos, inofensivamente subversivos, donde se realiza un viaje físico, pero también mental y emocional, hace que la obra recorra otros espacios a través de conversaciones, imágenes, recuerdos.

Como productora artística tengo la alternativa de rescribir dobles registros donde hechos, personajes o territorios son reinterpretados en una nueva producción donde todo es dable; es así, que en un juego entre pasado y presente conjugo testimonios de siete mujeres que padecen dolor, abusadas en dísimiles ámbitos: el intrafamiliar, el laboral, etc.; mujeres de hoy que cuentan historias del ayer dejando testimonios impresos a mano, un simulacro petroglífico (que imita nuestros ancestros).

Un registro de “grabaciones” (video) estampadas en la parte posterior de sus propios cuerpos (espaldas de artistas) que mostrará la huella escrita, testimonio sucinto de dichos abusos y que finalmente penetrará en sus cuerpos.

“Endo-exo” es una propuesta que toma el grabado, al igual que el petroglifo, como herramienta primaria, plataforma abierta de comunicación, a través de una serie de grañas corpóreas que se incrustan en la piel (manualmente) del mismo modo como sucede con un buril en la piedra...

“glifos contemporáneos” derivados de improntas que instan diálogos colectivos, de mujeres que testimonian sus vivencias permitiéndonos considerar acontecimientos de maneras disímiles.

Cada imagen es entonces indicio de un recorrido fluctuante, lleno de historias y experiencias tan íntimas como públicas que nos vuelven siempre sobre el modo en el cual se construyen imaginarios; el acto de grabar se convierte en el mejor espacio de reflexión y exploración libre sobre lo cotidiano que emite inquietudes sagaces sobre imágenes consensuales, habitadas, propias de nuestros contextos; un trazado articulado por mapas emotivos que consignan diálogos íntimos a otros personajes deambulantes que atienden y entienden de maneras diversas aquellos detalles que habitan tan sólo en la propia experiencia, y del cual cada grabado o incisión intenta construir una nueva imagen que viaja a través de relatos que permiten concebir nuevos puntos de fuga.

“Endo-exo”... una historia que nos involucra con la realidad a través de sus huellas, revelando relaciones complejas entre los individuos y su contexto; una propuesta que pone en cuestión nuestro rol de productores, nuestra visión sobre los hechos y hasta la posibilidad de convertirnos también en objeto de la mirada de otro.

La posmodernidad conlleva conceptos no homogéneos, cierto subsuelo emocional, cierto estado de ánimo, cierto rango de experiencias vitales que expresa valores de una identidad colectiva y su reconstrucción... el arte posmoderno responde más que a una estética de formas, a una estética de fuerzas.

La constitución de nuestra identidad tiene lugar desde la alteridad, desde la mirada del otro donde se experimentan tortuosas exigencias de la vida social.

3.3 Conceptualización de la producción artística

“endo – exo”

El dolor... componente inherente a la vida, al ser humano, al artista...

¿Quién no, en algún momento, se ha emparentado, próxima o remotamente, al dolor?

Él es patrimonio de toda humanidad y como tal, se sustenta anecdóticamente, mostrando la trascendencia que tiene éste en el desarrollo de la existencia del ser a través de recuerdos, de testimonios.

El dolor es la sensación de dolencia física provocada por lesiones o estados morbosos, sentimiento anímico de sufrimiento producido por una gran contrariedad, fruto de carencias afables que afligen, particularmente, cada ser... finalmente, la postura de éste último, de su cuerpo y su incumbencia en el contexto no es casual...

...es consecuencia de un autorreconocimiento, puesto que al asumir nuestra corporeidad nos vemos obligados a experimentar escisiones donde el propio yo guarda distancia de sí mismo y termina por percibirse como otro; una escisión que nos consiente enfrentar la existencia porque las personas nos percibimos como una sola y misma realidad, aún, en la angustia, el desconsuelo, el suplicio.

Etimológicamente cuerpo deriva del griego so-ma que según Platón proviene de sema, que a su vez es “cárcel o tumba”... por ello la expresión “el cuerpo aprisiona al alma”.

Paul Ricoeur (filósofo contemporáneo, 1913) da otra alternativa, donde so-ma deriva de seema que significa “signo”, ¿es posible, entonces, dejar vivir el dolor en el cuerpo así como el cuerpo se presenta como la cárcel del alma?, ¿podemos vivir el dolor temerosa o intrépidamente?, ¿limitado o emancipado?, ¿su exteriorización expresa finalmente nuestro modo de ser?

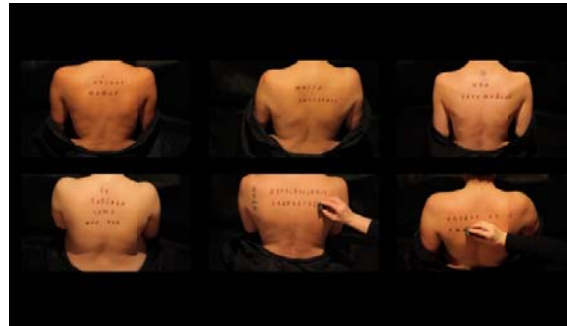
...el dolor se convierte en materia prima recurrente, tras él, su remanente es la herida y su tratamiento resulta de los procesos artísticos que son el medio certero de liberación espiritual, sanación de traumas, catarsis emocionales que convierten cicatrices.

Se dice que arte y dolor se entrecruzan y el productor artístico tiene esa sensibilidad para advertir esas acerbadas pruebas que afectan al otro; la idea es buscar límites dolorosos que se manifiestan en lo corpóreo y expresan rituales relacionados con la cotidianeidad donde el dolor albergado en el cuerpo (o parte de él) se revele como territorio íntimo-público central de la configuración identitaria, el escenario cultural privilegiado para expresar nociones personales, individuales o colectivas... un campo donde se libran batallas definitorias en cercanos y lejanos contextos... un cuerpo contenedor de experiencias y memorias dolorosas, también.

Así los variados contextos pasan de ser ignotos a ser entidades centrales para la comprensión y la articulación del mundo actual, donde lo marginal se recontextualiza para tornarse ampliamente significativo.

...según Jean-Luc Nancy el cuerpo se presenta como una certidumbre confundida, un producto tardío donde se decanta la aparición de lo desastroso como nuestra angustia puesta al desnudo.

73. ariadna baretta,
tres stills del video-arte "endo-exo",
cuenca,
2010



Endo –exo... una serie de glifos (signos, o en

la actualidad caracteres, grabados o, por extensión, escritos o pintados) que devienen de juegos conversacionales entre pasado y presente donde se conjugan testimonios de mujeres artistas que como todas, o su gran mayoría, experimentan el dolor en múltiples circunstancias.

Un registro de "grabaciones" impresas en la parte posterior de sus propios cuerpos (espaldas) que mostrará huellas escritas, testimonio lacónico de sus aflicciones, que penetrará en sus cuerpos de manera permanente.

¿La intencionalidad?, dejar a la luz ese halo emancipador que durante tiempos permaneció oculto, pero presente; una metáfora que transita recuerdos dolorosos y... que sin duda nos alienta a trabajar juntos, integrándonos y obligándonos a construir lenguajes de intereses compartidos, no sólo en el ámbito cultural, sino en la totalidad significacional, en ese mundo artístico integral que nos compromete ver al más cercano y al lejano, al otro en su dolor, un dolor que no puede seguir oculto sino debe aflorar para que al develarse no se torne sobre lo mismo (al menos no de la misma forma); más bien tienda a desaparecer lentamente.

Un reconocimiento, en fin, a quienes en un pasaje catártico, dejan de silenciar... comprendiendo que declinar o ensayar emancipaciones depende de su propio ser.

Textos inscritos:

- *vácuas memorias pueriles atiborradas de oprobios;*
- *madre territorio en quien sustentaba mi equilibrio;*
- *una irremediable desolación que nie el tiempo redime;*
- *la belleza como una suerte de condena... no soportaba ver los daños de su piel;*
- *prohibiciones incontrolables que traban tácitos afectos con brutales castigos;*
- *exíguo es el amor cuando solventa emponzoñadas relaciones.*

"La función del artista no es un don, es un compromiso."

Ana Mendieta

Bibliografía

- Acha, J.; Colombres, A.; Escobar, T., "Hacia una teoría americana del arte", Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991
 - Artesano, E., "La nación indoamericana", Ed. Temática, Buenos Aires, 1985
 - Attali, Jacques, "Milenio", Seix Barral, México, 1992
 - Belting, Hans, "Antropología de la imagen", Katz conocimiento, Buenos Aires, 2007
 - Bourriaud, Nicolas, "Estética relacional", Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006
 - Bourriaud, Nicolas, "Postproducción", Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007
 - Chalmers, F. Graeme, "Arte, educación y diversidad cultural", Ed. Paidós, Barcelona, 2003
- Criado Boado, Felipe, "Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje", Boletín de Antropología Americana, 1991
- Criado Boado, Felipe, "Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje", Ed. Grupo de investigación en arqueología del paisaje, Universidad de Santiago de Compostela, 1999
 - Danto, Arthur, "La transfiguración del lugar común", Ed. Paidós, Buenos Aires, 2004
- Derrida, Jacques, "La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora", Ed. Paidós, Barcelona, 1989
 - Derrida & Cixous, "Velos", Ed. Siglo XXI, México, 2001
 - Dickie, George, "El círculo del arte, una teoría del arte", Ed. Paidós, 2005
- Erwin Panofsky, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento en el significado en las artes visuales", Ed. Infinito, Buenos Aires, 1970
 - Fontana, David, "El lenguaje de los símbolos", Ed. Blume, Barcelona, 2003
 - Foucault, Michel, "Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas", Ed. Siglo XXI, México, 2005
 - García Canclini, Néstor, "Las culturas populares en el capitalismo", Ed. Nueva Imagen, México, 1982
- Gartelmann, Karl Dieter, "Las Huellas del Jaguar. La Arqueología en el Ecuador", Imprenta Mariscal. Quito, Ecuador, 1985
 - González Ojeda, Diego, "Un acercamiento al arte rupestre de Loja, Ecuador", <http://rupestreweb.tripod.com/loja.html>

- Heidegger, Martin, "El Ser y el Tiempo", Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1951
- Heidegger, Martin, "Ser y tiempo", Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1927
 - Herrera, Hayden, "Una biografía de Frida Kahlo", Ed. Diana, México, 1983
 - Levinas, Emmanuel, "La realidad y su sombra", Ed. Trotta, Madrid, 2001
 - Merleau Ponty, Maurice, "La prosa del mundo", Ed. Taurus, Madrid, 1971
- Merleau-Ponty, Maurice, "Fenomenología de la percepción", Ed. Península, Barcelona, 1975
- Michaud, Yves, "El Arte en estado gaseoso", Fondo de Cultura Económica, México, 2007
 - Nancy, Jean, Luc, "Corpus", Ed. Cronopio, Napoli, 2004
 - Nancy, Jean, Luc, "Essere singolare plurale", Ed. Einaudi, Torino, 2001
- Oliveras, Elena, La metáfora, retórica y filosofía de la imagen, Ed. Emecé Arte, Buenos Aires, 2007
 - Paelan, Peggy, "Arte y feminidad", Ed. Pahlon, Ny, 2005
- Piña Chan, R., "Historia, arqueología y arte prehispánico", Fondo de Cultura, México, 1972
- Pini, Ivonne, Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan en el pasado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001
 - Salas, Ramón, "Arqueología de la modernidad práctica", <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n0/3.htm>
 - Valdez de Martínez, S., "De la estética y el arte", Ed. Universidad de Guadalajara, México, 1989
 - Vattimo, Gianni, "El fin de la modernidad", Ed. Gedisa, Barcelona, 1990
 - Vattimo, Gianni, "La sociedad transparente", Ed. Paidós, Milán, 1989
- Wellmer, Albrecht, "Can we still learn anything from Adorno's Aesthetics today?" Universitetet I Oslo, Historiskfilosofikfakultet- Estetikk, Arkiv: Oslo-foredrag.doc, p. 7 <http://62.70.54.20/-estetikk/hf/index.php?#page=arkiv>
- Westheim, P., "Ideas fundamentales del arte prehispánico en América", Ed. Alianza, Madrid, 1987

Páginas web

- <http://62.70.54.20/-estetikk/hf/index.php?#page=arkiv>

- [http://es.wikipedia.org/wiki/Erwin Panofsky](http://es.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky)
 - <http://es.wikipedia.org/wiki/estetica>
 - <http://gaveros.blogspot.com>
 - <http://quayasamin.com>
- <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com>
 - www.interciencia.org
 - <http://rupestreweb.tripod.com/loja.html>
- <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/iconografia/cono3.htm>
 - <http://www.art-bus.com>
 - <http://www.arteamerica.cu>
 - <http://www.christies.com>
 - <http://www.mailxmail.com>
 - <http://www.terraecuador.net>
 - www.arcadja.com
 - www.philosophia.cl
 - www.psl.org

Revistas especializadas y catálogos

- *Revista de Arte de la Bienal de Cuenca, Año 3, Nº 7, octubre, 2009*
- *Catálogo del Sexto Encuentro Internacional de Arte Urbano, Al Zur-ich, 2008*
- *Zapata, Cristóbal, "Fetiches de fertilidad", Catálogo de la muestra de Joselo Otañez, Quito, 2007*

Ilustraciones

1. *Cruz andina, chacana, www.perumanga.net*
2. *Cruz latina, <http://lossimbolos.blogspot.com>*
3. *Rufino Tamayo, "la gran galaxia", gavieros.blogspot.com*
4. *Wifredo Lam, "la jungla", grupos.emaqister.com*
5. *Brian Jungen, "1980?, 1970?, 1960?", <http://commons.wikimedia.org>*
6. *Joselo Otañez, detalle - del Catálogo de la Muestra Fetiches de fertilidad, 2007*
7. *Nadin Ospina, <http://revolvercali.blogspot.com>*
8. *Brian Jungen, www.cbc.ca/arts/artdesign/jungen.html*
9. *Nadin ospina, www.culture24.org.uk*
10. *Mapa Ecuador, detalle sitios arqueológicos en la provincia de Loja, <http://rupestreweb.tripod.com>*
11. *El Guayural, <http://rupestreweb.tripod.com>*
12. *Numbiranga, <http://rupestreweb.tripod.com>*
13. *La Merced, <http://rupestreweb.tripod.com>*
14. *Santo Domingo de Guzmán, <http://rupestreweb.tripod.com>*
15. *Santo Domingo de Guzmán, <http://rupestreweb.tripod.com>*
16. *Yamana, <http://rupestreweb.tripod.com>*

17. Yamana, <http://rupestreweb.tripod.com>
18. Cotundo, www.skyscrapercity.com
19. Frida Kahlo, "mi nana y yo", <http://www.mailxmail.com>
20. Frida Kahlo, "raíces", <http://historiasenconstruccion.wikispaces.com>
21. Diego Rivera, detalle del mural "el agitador", www.spin.com.mx
22. Wifredo Lam, "el murmullo", www.arteamerica.cu
23. Rufino Tamayo, "hombre mirando pájaros", <http://gavieros.blogspot.com>
24. Joaquín Torres García, "america invertida", www.bifurcaciones.cl
25. Cesar paternosto, "staccato" <http://www.christies.com>
26. Fernando de Szyszlo, "duino-nueve", www.iadb.org
27. Osvaldo Viteri, "ojo de luz", www.mnav.gub.uy
28. Enrique Tabara, "nocturno", www.arnet.com
29. Osvaldo Guayasamín, "napalm", www.vandernilt.edu
30. Ana Mendieta, de la serie "siluetas", <http://circulostres.blogspot.com>
31. Ana Mendieta, "maroya", <http://interative.org>
32. José Bedia, "las cosas que se arrastran", www.ps1.org
33. José Bedia, "donde quiera que vaya así será", www.interciencia.org
34. Lygia Pape, "sin título", www.latinart.com
35. Lygia Pape, "Ttéia I, C", www.que.es
36. Lygia Clark, "bicho de bolso", <http://freeartlondon.wordpress.com>
37. Lygia Clark, "diáolog-óculos", <http://freeartlondon.wordpress.com>

38. Ernesto Neto, de la serie "humanoides", <http://esteticacomunicacion.blogspot.com>
39. Ernesto Neto, de la serie "humanoides", <http://esteticacomunicacion.blogspot.com>
40. Víctor Grippo, "analogía I", <http://artestigloxxi.wordpress.com>
41. Víctor Grippo, "analogía IV", www.interciencia.org
42. Eugenio Dittborn, "pintura aerpostal", www.mac.uchile.cl
43. Carlos Garaicoa, "now let's play to disappear II", www.tate.org.uk
44. Carlos Garaicoa, "principios básicos para destruir", <http://fotosdehoy.wordpress.com>
45. Los Carpinteros, "frío estudio del desastre", <http://lenqualia.blospot.com>
46. Los Carpinteros, "ciudad transportable", <http://www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/cabana1/s-carpinteros.htm>
47. Anna Maria Maiolino, "site specific", <http://freeartlondon.word.com>
48. Anna Maria Maiolino, "territorios de inmanencia", www.artknowledgenews.com
49. José Leonilson, "mala pintura", www.clarin.com
50. Gyula Kosice, "ciudad especial", <http://interconectarte.wordpress.com>
51. Gyula Kosice, "caminando sobre la luz", <http://www.tecat.com.ar>
52. Tomás Ochoa, "indios medievales", www.latinart.com
53. Joselo Otañez, de la serie "fetiches de fertilidad", del Catálogo de la misma Muestra, 2007
54. Joselo Otañez, de la serie "fetiches de fertilidad", del Catálogo de la misma Muestra, 2007
55. Juana Córdoca, "botica", del archivo de la artista
56. Juana Córdoca, "lugar protegido", del archivo de la artista
57. Janneth Méndez, "libreta telefónica", del archivo de la artista
58. Janneth Méndez, "adobe", del archivo de la artista

59. Juan Pablo Ordóñez, “grafías”, del archivo del artista
60. María José Machado, “ego sum”, del archivo de la artista
61. María José Machado, “yahuarlocro”, del archivo de la artista
62. María José Machado, “grabado corporal”, del archivo de la artista
63. Rirkrit Tiravanija, “sin título”, <http://salonkritik.net>
64. David Palacios, “mañana te toca o mañana te mueres”, <http://riorevuelto.blogspot.com>
65. Saskia Calderón, “gallo despezcuezado”, <http://riorevuelto.blogspot.com>
66. Renato Zamora y comuneros limonenses, “limonsónico”, <http://riorevuelto.blogspot.com>
67. Juana Córdova y M. Lorena Peña, “pasa la bola”, <http://riorevuelto.blogspot.com>
68. María Verónica Pons y Ariadna Baretta, “licor bendito de la tierra de limonsito”, <http://riorevuelto.blogspot.com>
69. Regina Galindo, “limpieza social”, <http://www.art-bus.com>
70. Teresa Margolles, de la serie “ajuste de cuentas”, www.larepublicacultural.es
71. Tania Bruguera, www.universes-in-universe.de
72. Rosemberg Sandoval, “inhumano”, <http://arteurbanosur.blogspot.com>
73. Ariadnabaretta, tres stills del video-arte “endo-exo”, 2010

Anexos

- Cd, “endo-exo”, video-arte
- Cd, documento digital del trabajo de grado, “endo-exo”

"La lucha por la cultura es hoy la lucha por la vida."

Ana Mendieta

Índice

Antecedentes..... p. 9
Capítulo 1..... p. 22
Capítulo 2..... p. 42
Capítulo 3..... P. 96