

revista **anales**
edición centro de postgrados "artes"

an

tomo 55 universidad de cuenca

3
6

250
248a
si 5156



ca revistaanales

edición centro de postgrados "artes"



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Revista Anales Tomo 55 . Universidad de Cuenca.
Cuenca, julio de 2010.
Impreso en GRAFISUM CIA.LTDA.
1500 ejemplares.
ISSN No. 0041-8390.

Correspondencia y canje: Centro de Postgrados de la Facultad de Artes.
Universidad de Cuenca. Casilla No. 01.01.1566
Teléfono: 00 593 7 4051000 Ext: 3621

Cuenca-Ecuador
www.cuenca.edu.ec

si 5156
impreso 24879



Dra. Clara Donoso

Mg. Estudios de la Cultura
Directora del Centro de Postgrados
Facultad de Artes



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde

"Tenía una caja de lápices de colores vivos, brillantes tenía una caja de colores cálidos unos, fríos otros..." *

Queridos amigos: permítanme la subjetividad en esta carta dirigida a ustedes, en la cual quiero manifestar mi pasión por el arte, que me hace sentir viva. El arte, los colores y las coloraturas musicales y dancísticas dan existencia a cualidades, texturas, sensaciones e interiorizaciones únicas e irre-

petibles en nuestros pequeños o grandes mundos.

¿Por qué dedicar esta edición de ANALES a la reflexión, análisis y muestra del arte contemporáneo cuencano? Por una razón tan simple como la de los colores, las coloraturas y la creatividad: el arte expresa desde sus diferentes manifestaciones los aciertos y desaciertos que la sociedad actual globalizada, localizada y personalizada vive en sus macro y micro dimensiones. Nos invita a adentrarnos en nosotros mismos para preguntarnos el por qué de dicha repre-

sentación; a tomar un papel activo en una construcción estética del mundo a veces rechazando lo que vemos o sintiendo dolor, otras extasiándonos, maravillados. El arte en sí apela a otras sensaciones, emociones y reflexiones no cotidianas en el ser humano, ocupado generalmente, en la producción de recursos y su supervivencia.

Queremos con esta revista dejar manifiesto el producto del pensamiento y la resolución estética de nuestros artistas cuencanos; aquellos que muchas veces en silencio y subliminalmente construyen todo un universo de interpretación, en constante cambio, sin la necesidad de utilizar la retórica, sino con discursos sociales, reales, conjugados con el don de la expresión y el conocimiento. Estas páginas nos presentan un mundo que no precisamente es mágico, al contrario a veces suele ser tan crudo como la realidad cotidiana.

Iniciaremos este recorrido con las palabras del Dr. Jaime Astudillo, Rector de la Universidad y su obra de transformación, quien por su irrefrenable entusiasmo, ha sido capaz de crear las condiciones para que el arte anide en esta institución y renazca cada día con mayor ímpetu. Nos elevaremos con el metafórico cuento de Julio Mosquera, Decano de la Facultad de Artes, para luego conocer los ámbitos de acción de la Facultad de Artes en palabras de Wilmer Jumbo, su Subdecano. Nos dejaremos llevar por las apasionantes reflexiones de los artistas plásticos sobre la apropiación de espacios alternativos para la creación de sus obras, el análisis sobre el impacto que el arte contemporáneo crea en el público y la polémica sobre las distintas lecturas que de él se hacen. Sentiremos el impulso que nos eleva desde una mirada filosófica, a partir de una obra específica. Además, nos acercaremos al panorama de poder y trascendencia de la tecnología comunicativa global, el art net.

El polisémico mundo del movimiento, se presenta desde un ícono de la danza, Osmara de León, la visión de dos artistas invitados que hablan sobre los procesos escénicos en Cuenca y de la danza en la que se puede creer, enriquecido con la filosofía del movimiento, mientras deshojamos las

rosas de este mundo mediante una especulación sobre el amor libre de estereotipos.

Sobrevolaremos los caminos de los Andes en busca de la chirimía, un instrumento musical heredado de la colonia, soñando con aquel amor que Gerardo Guevara describe en su pieza musical analizada desde uno de los artículos, encontraremos a los pocos constructores de las guitarras de San Bartolomé, y nos encantaremos con la filigrana analítica sobre la obra Reading Castañeda. También se presentan aspectos técnicos escritos por relevantes músicos internacionales, que han colaborado con el Centro de Postgrados impartiendo sus conocimientos a los estudiantes. La escala se cierra con un manifiesto sobre la música que nos pertenece a los latinoamericanos, el orgullo de nuestras culturas, y el derecho a ser promovidas a través de políticas estatales reales, eficientes e iniciativas privadas.

IncurSIONAREMOS en las vidas y visiones de artistas relevantes de la ciudad y disfrutaremos de una galería de exposición de obras de importancia local, nacional e internacional... ¡Orgullosamente, cuencanos!

Las expresiones artísticas crean un nexo con la realidad, a veces bella otras nefasta. Con esta primera incursión en el mundo del arte cuencano en Anales, dejamos constancia de la creación de manifestaciones paralelas a lo cotidiano desde diferentes visiones, pensamientos, filosofías, corporeidades y contextos que, como los discursos y las decisiones políticas mundiales, pueden ser escogidas para pintar la guerra, la muerte... o la paz.

"...Tenía el rojo para la sangre de los heridos, tenía el negro para el llanto de los huérfanos, el blanco para las manos y el rostro de los muertos. Tenía el amarillo para las ardientes arenas, pero tenía el naranja para la alegría de la vida, y el verde para los nidos, y el azul para los claros cielos resplandecientes, y el rosa para los sueños y el sosiego. Me senté para pintar la paz". *

Donoso Clara 16-XI-2010 positivo CD

* Leguineche Manuel, Los Angeles Perdidos. Editorial Espasa, segunda Edición 1996. " POEMA ESCRITO POR UNA NIÑA ISRAELÍ DE TRECE AÑOS" en medio de la guerra de Israel con Palestina en el año 1988.

edición 55 centro de postgrados artes

dirección general y edición: dra. clara donoso.

corrección de estilo y asistente de edición:

lcda. ángeles martínez.

dirección de arte, diseño y diagramación:

dis. ximena moscoso.

fotografía:

esteban ugalde, blasco moscoso, gustavo morejón.

colaboradores:

paola vázquez, hernán pacurucu, katya cazar, eliana bohorque, julio mosquera, amaru cholango, daniel lópez, gary barnett, santiago vanegas, edson sampranha, carlos freire, valentina león, patricia pauta, alicia terzian, mónica alarcón, ernesto ortiz, clara donoso.

agradecimientos:

dr. jaimé astudillo, rector de la universidad de cuenca; ing. fabián carrasco vicerrector de la universidad de cuenca; dr. julio mosquera, decano de la facultad de artes; mg. wilmer jumbo subdecano facultad de artes; dirección cultura, municipio: lcdo. diego carrasco, lcdo. tito astudillo.

contenidos

21 515 6

editorial

2

autoridades

6

el arte fuera del cubo blanco /

lcda. paola vázquez

verdad y arte / mg. hernán pacurucu

un alto en el arte contemporáneo cuencano /

mg. katya cazar

el lenguaje no verbal de la línea /

dr. julio mosquera

el arte como acontecimiento ético /

mg. eliana bohorque

el arte ha muerto / manuel amaru cholango

16

22

32

38

40

46

de los arctic monkeys a delfín quishpe /

dis. daniel lópez

52

interactividad en la era digital /

phd. gary barnett - phd. jason f. heath

fiesta de gerardo guevara /

lcdo. santiago vanegas

escuchando a reading castañeda /

lcda. valentina león

referencias profundas, reinventando la tradición /

phd. edson zampranha

tocadores de chirimía en la provincia del azuay /

lcdo. carlos freire

las guitarras de san bartolomé /

lcda. patricia pauta

latinoamérica musical / mg. alicia terzian

58

61

65

70

76

82

86

filosofía en movimiento / phd. mónica alarcón

92

la danza en la que creo / lcdo. ernesto ortiz

96

las rosas de este mundo / dra. clara donoso

104

danza, modo del saber /

mg. esteban donoso

110

en la mira / reynel alvarado, olmedo alvarado, janeth méndez, tomás ochoa, pablo cardoso, maría José machado, ariadna baretta, patricio palomeque, adrian washco, katya cazar, esteban torres, colectivo mano 3.

116

entrevistas / eduardo moscoso, julio álvarez, esteban torres, jimena peñaherrera, ángeles martínez, juana estrella, osmara de león, paúl sanmartín.

bibliografía

128





Fotografía: Blasco Moscoso-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes

Dr. Jaime Astudillo

Rector de La Universidad De Cuenca

Rector de la Universidad de Cuenca desde 2001. Vicepresidente de la Unión de Universidades de América Latina, UDUAL. Ex Presidente de la Asamblea de la Universidad Ecuatoriana. Doctor en Jurisprudencia. Técnico Urbanista por el IEAL, Madrid. Gestor Cultural por la Universidad de Barcelona. Magister en Administración Universitaria por la UTE, Ecuador.

La vida es algo más que un corto viaje...

Otra vez, el fantasma ambiguo y envolvente de la nostalgia, nos acompaña, nos arrastra de la mano, nos engulle y luego inserta en esos paisajes que han sido capaces de meterse en la memoria y en la vida como recuerdos. Es decir, esa parte del pasado que puede convertirse en presente cuando quiera y, ser parte, por tanto, no sólo del presente mismo, sino del caballo alado e indomable del futuro.

De paso, un breve editorial de la revista de turno de la línea aérea, nos recuerda que fue nada menos que Buda quien dijo que la vida es solo un viaje y nos devuelve las travesías recientes, descompuestas en pedazos, como trailer de película. Rectores universitarios de Cataluña, África y América Latina, buscando las cercanías, los puntos de encuentro, las cartas de marear de la nueva cooperación norte-sur-sur, bajo el abrazo caluroso de la recordada y siempre esquiva Barcelona... un periplo veloz, en busca del tiempo perdido y de los eslabones que aún nos faltan entre América del Norte y Cuenca, desde la innovadora experiencia de nuestras ciencias de la hospitalidad, en el espacio inteligente de Ithaca y el mundo "where the dreams come true" que habita en la ilusión tecnológica de Disneyworld... las curvas y los atajos de los demás caminos recorridos con el afán de dibujar el mapamundi académico y la presencia cosmopolita de la Universidad de Cuenca.

Así, poco a poco, hemos dado forma a nuestras redes de enlaces académicos y afectos institucionales, que no son sino intensas relaciones humanas en el escenario complejo, exigente y delirante del mundo contemporáneo.

Ahora, junio del dos mil diez, un breve remanso en el caudaloso río de ideas, debates, identidades y tensiones de un nuevo encuentro universitario de Iberoamérica, nos permite iniciar estas líneas que adeudamos a la revista Anales que, en esta edición se dedica

por entero al arte y su siempre contradictorio e intenso movimiento. El espacio para hacerlo, es inmejorable: Guadalajara, donde el agua se divide entre las piedras, esencia del cálido México de siempre, nuestra sede.

Mil nueve rectores de las universidades de Latinoamérica, España y Portugal, más cuarenta y cuatro que representan a los cinco continentes, han iniciado un diálogo que, al inicio, amenazaba ser una reedición inútil y en pequeña escala de Babel, pero que lo hemos convertido, sin mucho esfuerzo, en el mejor foro para hablar del presente y del futuro de la universidad, en el vórtice de una sociedad del conocimiento que, impaciente, nos exige enormes cambios de fondo y de forma.

Nuestro reto es construir, sin pausa ni demora, un espacio iberoamericano del conocimiento y una universidad extrovertida, sin fronteras, comprometida con sus entornos, que vuelva sus ojos hacia lo humano, hacia la belleza y las esencias, hacia lo actual y lo futuro, hacia lo nuestro y hacia los otros, recuperando con tolerancia e imaginación el significado de la cultura y el arte como sustancias constitutivas de lo que somos y queremos ser.

El verano de Jalisco se vuelve incandescente, mientras caminamos las rutas cotidianas de la ciudad, donde no llegan los turistas, donde habitan simultáneamente el riesgo, lo inesperado y las identidades profundas. El mercado, los alrededores comerciales del centro histórico, son escenarios que a cada paso, evidencian cómo se han licuado las fisonomías, los modos de vida, las culturas, para florecer convertidos en otro, en el universo fronterizo de lo híbrido: fusión en movimiento de pasado y presente, remoto y cercano, propio y ajeno...

Pienso en lo difícil que resulta prologar una revista que, según nos ha dicho su exigente editora Clarita Donoso, tiene la misión de poner en evidencia

de forma y fondo, las obras de los artistas y, nos consolamos creyendo, que quizá convenga hablar de lo importante que ha sido para nosotros, compartir con todos, la empresa conceptual y a la vez estética, que es la transformación reciente y radical de nuestra universidad, que a fin de cuentas es la obra propia de la que podemos hablar, aunque sea parcialmente, en la dimensión que la vincula con el arte y la cultura, tema central de esta revista.

La Universidad de Cuenca es una universidad del siglo XXI cuya misión es mejorar la vida humana en armonía con la naturaleza, esta expresiva síntesis sustituye la limitada y antigua función de formar profesionales y afirma el reto de una universidad comprometida con la búsqueda de la felicidad, esquiva utopía individual y colectiva, ahora convertida en misión de la universidad y, por tanto, en norte de nuestro proyecto de vida institucional.

El tiempo y el espacio recorridos en esta nueva ruta, quizá nos permite ya, comparar dos latitudes distintas: la universidad pasiva, contemplativa, con los ojos vueltos hacia el pasado, con una tradición que pesaba más como vejez que como identidad, con la institución cambiante, insurgente en lo intelectual, que en la última década, aprendió no con poco esfuerzo, a investigar, a planificar, a vivir con otro biorritmo, el ritmo del presente, y también a improvisar, a arriesgar, a inventar. La universidad anclada por el dogmatismo y la intolerancia de las sectas, con una universidad, pluralista y abierta a todas las ideas, solidaria y ligada no solo en la teoría sino en la urgencia de la cotidianidad, con los temas esenciales de la producción y de la empresa, preocupada por las necesidades sociales más colectivas y acuciantes, la solución de los problemas humanos y de la naturaleza.

Una universidad verde y multicolor que cambie el gris de la monotonía. Una universidad curiosa, investigadora, de cuarto nivel, capaz de preservar el pasado, actuar con eficiencia en el presente y de imaginar el

futuro. En busca de una idea central, movilizadora, que afirme nuestras identidades, planteamos en 1995, la propuesta inicial de la declaratoria de Cuenca como Patrimonio de la Humanidad, que cuatro años más tarde sería una realidad con el esfuerzo de todos.

Un poco más tarde, invitamos a rescatar el añejo y difundido apelativo de Cuenca: "Atenas del Ecuador", despojándolo de una imagen que, para muchos, era anacrónica, aristocrática o euro-céntrica, para trocarlo en la identidad renovada de una ciudad signada con una irrefutable afición a la producción y consumo del arte, la cultura, los saberes ancestrales y populares, el pensamiento universitario, la creación intelectual.

En pos de cumplir con la exigente responsabilidad de una universidad situada, en gran medida, en el corazón de una ciudad patrimonial y culta, decidimos ampliar la presencia cultural universitaria. Así, inspirados en la honrosa y centenaria tradición de nuestra famosa Escuela de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, dimos vida a la Facultad de Artes que en este año celebra su décimo aniversario. En 2003 creamos el Programa de Artes Escénicas y en 2004, apoyamos la creación de la Escuela de Diseño. Adicionalmente, el equipamiento, la modificación y expansión de los espacios de vida de la Facultad de Artes han sido una importante, aunque siempre insuficiente, contribución.

Hemos creado la Compañía de Danza Contemporánea cuya incursión innovadora en la danza aérea y en numerosas coreografías de calidad, han construido su prestigio local y nacional; igual sucede, con la Compañía de Teatro Universitario; el Coro Polifónico; el Ballet Andino de la Universidad de Cuenca y el Grupo Huayrapamuschcas, orientados a la creación en danza y música andina y popular y la Compañía de Ópera, todos ellos creados en nuestra administración y con nuestro personal compromiso e impulso.

La permanencia de la Orquesta de Cámara ha sido alentada con energía y se ha incorporado en el ámbito

de la creación musical universitaria el grupo Kuenca-Ensamble con sede en la Facultad de Artes.

A este amplio espectro de organismos productores de arte, se suma la apertura reciente del Programa de Cine, TV y Audiovisuales que ha iniciado ya su actividad formativa y creadora con el auspicio de INCINE y cineastas nacionales e internacionales. El recuerdo del viejo y ya fenecido Departamento de Cine alimentado vitalmente por Carlos Pérez y por nuestro apoyo en el Decanato de la Facultad de Filosofía, es el antecedente promotor de esta renovada iniciativa y de nuestra definitiva y casi obsesiva afición por el cine y los lenguajes de la imagen y el sonido.

La Facultad de Ciencias de la Hospitalidad fue la primera facultad nueva creada en más de cincuenta años y sus dos vertientes constitutivas Turismo y Gastronomía no sólo son una instancia formativa moderna y atractiva, sino, sobre todo, una estrategia de preservación y puesta en valor de identidades culturales íntimas y trascendentes.

En paralelo, iniciamos la reconstrucción de una instalación ligada no sólo con la tradición urbana sino con el afecto comunitario, el Teatro Carlos Cueva Tamari, que se recupera un poco lento, pero seguro, para convertirse en uno de los más amplios y modernos espacios culturales de la región y del país.

Hay mucho por hacer. La Universidad ha diseñado el proyecto CIUDAD DEL SABER. Un nuevo paso de Cuenca al futuro, que constituye una propuesta de actuación territorial para consolidar los rasgos que definen a Cuenca como una ciudad cultural, patrimonial, universitaria, emprendedora y saludable, en la cual confluyen no solamente el conocimiento científico y académico, sino un conjunto multicolor y variado de saberes.

Fragmentos de esta idea en plena construcción son: la rehabilitación de espacios cálidos como la Casa de

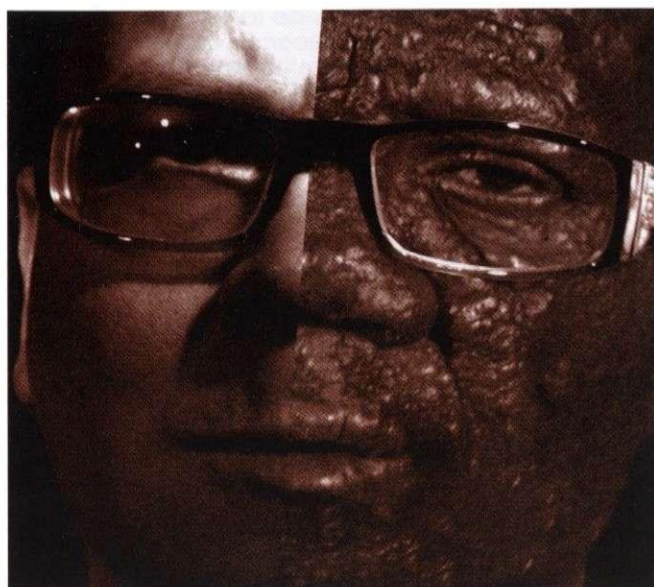
Los Arcos, de la Casa Vélez, de la Casa Rivera, de la Casa Goercke, que pertenecen ahora al patrimonio de la universidad y que constituyen una experiencia inédita de actuación territorial para recuperar El Barranco y la margen izquierda del río Tomebamba, incorporándolo a los espacios colectivos de la ciudad y convirtiéndolo en un enlace vivo y grato entre Cuenca y la ciudadela universitaria.

La ubicación en Balzay de instalaciones como el Parque Científico y Tecnológico que une a varios actores productivos, académicos, la administración local, con la universidad. El proyecto del Centro de Convenciones que consolida la vocación cultural de Cuenca como un centro prioritario para las reuniones y eventos artísticos del mundo, el Orquideario de la ciudad.

En otra latitud, en consenso con sus moradores, estamos trabajando la transformación paulatina de los usos de suelo dominantes en el barrio de El Vado, en usos culturales, para convertirlo en la Ciudad Universitaria, elemento constitutivo esencial de la Ciudad del Saber.

La Universidad de Cuenca, participa más activamente que nunca en el diseño y gestión de la ciudad a la que pertenece, procurando que no se pierda su dimensión humana y su riqueza patrimonial y natural. Ahora mismo, estamos intentando recuperar el sentido de la ludópolis, una ciudad que a la vez que intensifica su trabajo, planifique y promueva el ocio, la recreación, el baile, el uso de la bicicleta como transporte alternativo, el deporte, la amabilidad, la sonrisa, el buen trato como esencias de su vida urbana cotidiana.

La vida es algo más que un corto viaje, qué duda cabe, y las travesías no son sino pequeños momentos de la gran ruta que se va construyendo al andar. Los diez años de vida de la Facultad de Artes que se celebran en esta revista, son un pequeño tramo de ese largo viaje, de esa larga vida que le deseamos. Una vida de inconformismo, de creatividad desatada y de intensa vitalidad. ■



Dr. Julio Mosquera

Mg. en Estudios de la Cultura
Decano de La Facultad De Artes

Fotoarte / fotografía: Patricio Feijó

En un pueblo de gente mediocre gobernaba un rey egoísta y vanidoso. Todo aquel que le hacía sombra era considerado como su enemigo, por lo que ordenaba su prisión de por vida.

Un día el rey despertó con la idea de que los artistas eran sus mayores adversarios, porque son personas apreciadas, inteligentes y sobre todo libres. Enloquecido y a gritos mandó a sus pretorianos mutilar las manos a los dibujantes y pintores, que se les corte la lengua a los cantantes, se les ampute las piernas a los bailarines.

La orden se cumplió. Pero la música siguió sonando más brillante que nunca, los colores se multiplicaron y el viento jugaba a las escondidas con payasos y bailarines.

Pobre rey, su vanidad le hizo pensar que el arte nace de las manos, de la boca, del oído, de las articulaciones, cuando en realidad brota del corazón.

En este número la Revista Anales ha tomado el reto de vivificar la libertad a partir del arte y, no permitir que el rey se despierte de mal carácter. ■



Mg. Wilmer Jumbo

Magíster en Gerencia Educativa
Subdecano de La Facultad de Artes

Fotografía: Estudio U, Esteban Ugalde

La Universidad de Cuenca fundada en 1867 es una de las más antiguas del Ecuador, y una de las más importantes a nivel local, regional y nacional, gracias al liderazgo demostrado en los procesos de desarrollo profesional de la región sur y del país.

En el ámbito artístico, la Universidad de Cuenca tiene el privilegio de haber incorporado tempranamente las artes plásticas entre sus actividades de formación con la creación de la Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral", y posteriormente tomando parte en el proceso de creación del actual Conservatorio de Música "José María Rodríguez", que, en sus inicios, fue anexo al Alma Mater cuencana.

Con estos antecedentes, las manifestaciones artísticas siempre tuvieron un espacio importante en el desarrollo de las actividades de la Institución, es en el mes de agosto del año 2000 cuando el H. Consejo Universitario decreta la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca con una estructura académica abierta a las distintas manifestaciones artísticas.

En principio la nueva Facultad nace con la incorporación de la antigua Escuela de Bellas Artes, que se encontraba anexada académicamente a la Facultad de Arquitectura y la Escuela de Artes Musicales, que se generó a partir de las actividades desarrolladas por la Orquesta de Cámara Universitaria desde el año 1990, incorporándose luego otras ramas del área artística: la Danza y el Teatro.

Actualmente, la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca es una de las más completas y estables, en cuanto a la oferta de formación artística profesional de tercer nivel, que existe en la ciudad, región y país.

Desde el año 2004 trabaja con dos Escuelas y dos programas: Artes Visuales, Música, Artes Escénicas y Diseño.

Los perfiles profesionales de cada carrera responden a las necesidades del entorno y están encaminados a la formación de artistas con alto grado de responsabilidad y compromiso, además de ejercer los valores éticos y morales que la sociedad requiere.

Las mallas curriculares han sido estructuradas con un sentido de apertura total a los procesos de transformación, evolución estética y tecnológica que el mundo actual propone. Por ello, desde el nacimiento de la Facultad se ha trabajado constantemente en su organización a través de las diversas instancias académicas responsables de su ejecución.

El sistema de créditos implementado por la Universidad, y asumido por la Facultad a partir de septiembre del año 2009, contribuyó a generar una nueva propuesta de mallas curriculares, que bajo la flexibilidad que éste propone, genera expectativas en el ámbito pedagógico y metodológico.

Escuela de Artes Visuales.

La más antigua de las Escuelas, antes de pertenecer a

la Facultad de Artes ya había desarrollado una vasta experiencia en la formación de un importante número de artistas plásticos, que hoy se desarrollan como artistas independientes y otros como docentes de la Escuela actual.

Las carreras desarrolladas tradicionalmente, Artes Plásticas y Artes Aplicadas han contribuido a crear una experiencia interesante en la forma de ver el arte visual en el contexto contemporáneo. Conscientes del proceso de avanzada que la Facultad requiere durante el último año se ha creado la carrera de Ilustración para responder a las exigencias que el arte visual propone.

La Escuela mantiene una presencia importante en la plástica local y nacional, y ha mantenido una participación activa en las diferentes ediciones de la Bienal Internacional de Cuenca.

Escuela de Música.

Durante los años posteriores las expectativas y exigencias de buscar un espacio para la profesionalización de la música fueron creciendo desde diferentes ámbitos (egresados de los conservatorios, músicos de las orquestas, músicos independientes, maestros de música, etc.), y la respuesta desde el espacio académico no podía esperar, creándose esta Escuela en el año 2000 con la nueva Facultad de Artes.

Las carreras de Composición Musical y Ejecución Instrumental: Violín o Piano fueron las primeras en implementarse, para luego diversificar su oferta en un proyecto desarrollado desde el año 2004 con las carreras de: Instrucción Musical, Dirección, Musicología, Composición Musical, Canto Lírico y Ejecución Instrumental en varios instrumentos.

La Escuela de Música se ha caracterizado por haber recibido un aporte importante de docentes nacionales y extranjeros que en su debido momento han contribuido al proceso de formación. Por su naturaleza, es

un espacio de constante actividad y presencia en el ámbito local y nacional.

Los perfiles profesionales de las carreras musicales, plantean la formación de músicos de alto nivel en condiciones de contribuir al arte musical como artistas, o, como formadores de futuras generaciones de músicos, indispensables para el desarrollo de esta actividad.

Programa de Artes Escénicas.

El Programa de Artes Escénicas, fue implementado por primera vez en la Facultad en el año 2001, sin embargo, no pudo continuar por la escasa demanda que se generó en aquel momento, para ser ofertado nuevamente en el año 2004 con importantes avances en su estructuración como actividad profesional en el espacio local y nacional.

La experiencia de la ciudad en las artes escénicas no había sido debidamente asimilada, a pesar de la actividad de una serie de grupos y artistas escénicos, por tanto, no existía la suficiente demanda que permita justificar la presencia de una carrera en teatro y danza.

No obstante, a partir de la presencia del Programa de Artes Escénicas con sus actividades a nivel local, nacional e internacional, hemos visto un cambio de actitud de los diferentes actores culturales, que en la actualidad nos permite contar con una serie de eventos importantes a nivel nacional e internacional, sin duda, contribuyen a generar las expectativas suficientes para esta carrera en el futuro.

Desde su creación el Programa de Artes Escénicas ha ofertado la Carrera de Danza - Teatro que busca una fusión de contenidos que resulta indispensable para la creación de un perfil profesional concordante al medio ocupacional local y nacional. La malla curricular que el Programa ha planteado con este propósito ha sido debidamente sustentada y trabajada para cum-

plir con este fin, reflejándose en las destrezas y conocimientos que los profesionales de esta área, han demostrado en los diferentes momentos de intervención.

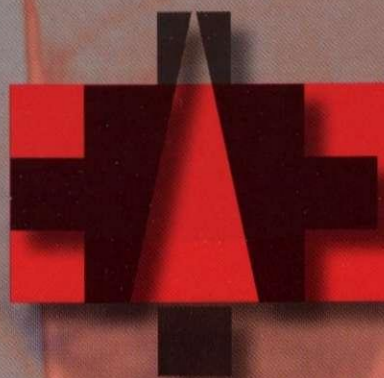
En términos generales existe un crecimiento en la expectativa que Artes Escénicas plantea con esta idea original. Esperamos en el futuro continúe desarrollándose, y se planteen independientemente las carreras de Danza y el Teatro.

Programa de Diseño.

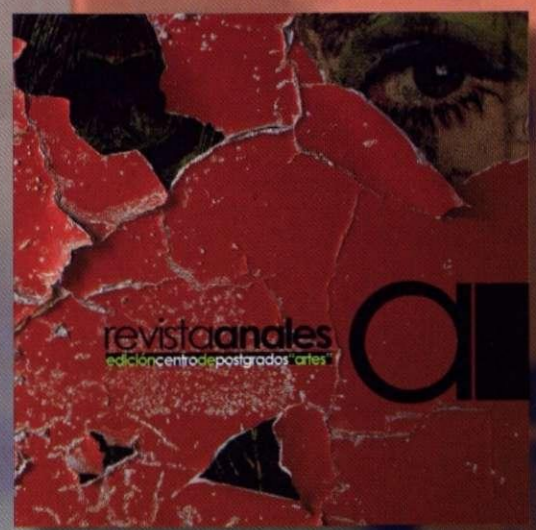
El Programa de Diseño fue creado en el año 2004 para responder a una creciente demanda de aspirantes que planteaban la necesidad de que la Institución asumiera la formación profesional en esta rama; ofertada ya en otras Instituciones de Educación Superior de la ciudad, pero que por diversos factores no cubrían la demanda existente, sobre todo, porque era urgente la búsqueda de un perfil profesional diferente a los existentes en el área.

Con esta idea, el programa inició sus actividades de la mano de un currículo orientado a desarrollar la capacidad creativa de los estudiantes desde la perspectiva artística, para luego direccionarlo hacia las demandas de la industria gráfica, publicidad y espacio.

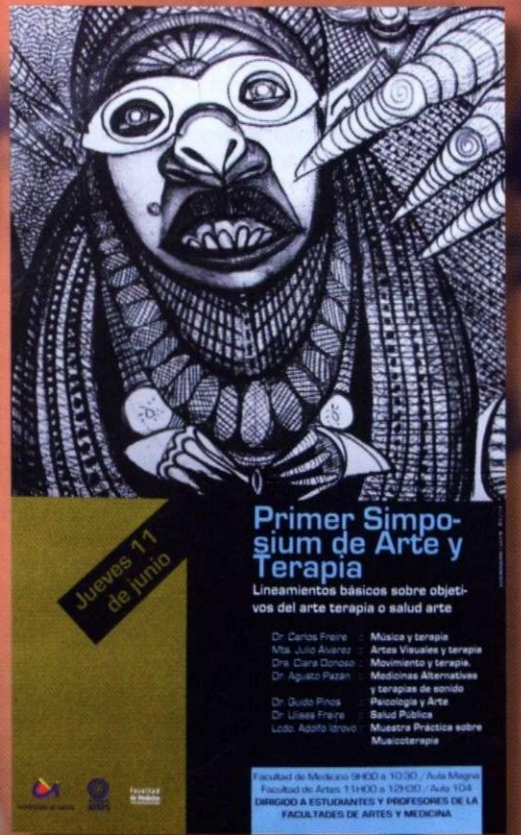
Las menciones existentes: Diseño Gráfico y Diseño de Interiores hasta la fecha han logrado posicionar al programa como uno de los mejores del Austro y del país, gracias al alto nivel de competitividad demostrada por los profesionales egresados y de los estudiantes que continuamente están ocupando lugares de privilegio en los diferentes eventos y concursos realizados nacional e internacionalmente. ■



CENTRO DE POSTGRADOS
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CUENCA



Revista "Anales" Edición Centro de Postgrados "Artes"



Jueves 11 de junio

Primer Simposium de Arte y Terapia

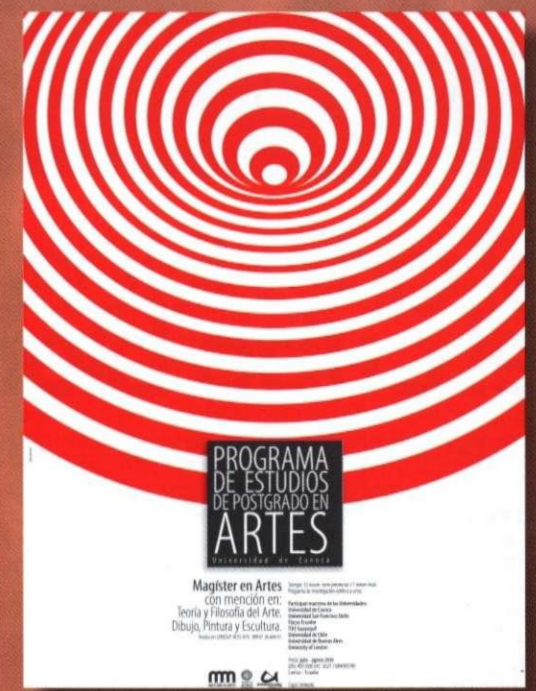
Lineamientos básicos sobre objetivos del arte terapia o salud arte

- Dr. Carlos Freire - Música y terapia
- Mta. Julia Álvarez - Artes Visuales y terapia
- Dra. Carla Domínguez - Movimiento y terapia
- Dr. Agustín Pazán - Medicinas Alternativas y terapias de sonido
- Dr. Guido Pineda - Psicología y Arte
- Dr. Ulises Freire - Salud Pública
- Luis Acosta Ibarra - Muestra Práctica sobre Musicoterapia

Facultad de Medicina 9400 a 1030 / Aula Magna
Facultad de Artes 11400 a 12400 / Aula 104
DIRIGIDO A ESTUDIANTES Y PROFESORES DE LA FACULTADES DE ARTES Y MEDICINA.



mm UCA



PROGRAMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO EN ARTES

Magister en Artes con mención en: Teoría y Filosofía del Arte, Dibujo, Pintura y Escultura.



Centro de documentación artística

Taller-Teatro Amalgama. Una aproximación a un teatro sistémico proactivo partiendo desde el guión y la escenografía con el uso de una pedagogía dual – horizontal y retroalimentativa. (dirigido a directores, productores, actores, coreógrafos, guionistas y afines a las artes escénicas).

Proyecto de investigación que tiene como objetivo central el registro y archivo de los procesos artísticos (artes visuales, música, danza, teatro, diseño) durante la última década en Cuenca y posteriormente ampliará su espectro a las siguientes décadas, región y país.

Primer seminario de video-danza (dirigido a artistas visuales, músicos, coreógrafos, directores, intérpretes y diseñadores). Clases magistrales de 4h. cada jornada y proyección de video danza. Viernes y Sabado 10 y 11 de Septiembre de 2010.

“el arte fuera del cubo blanco”

Nuevas prácticas y su exposición.

El tiempo ha marcado el ritmo del desarrollo de las sociedades, y dentro de este desarrollo el arte como ente vivo ha experimentado cambios. En una perspectiva general los objetivos de las nuevas prácticas artísticas fueron, son y continuarán siendo el buscar nuevos papeles y nuevos discursos, haciéndose inminente la necesidad de nuevos espacios; pues el multidisciplinar ha provocado que el arte abandone sus espacios habituales y opte por acogerse en espacios públicos convertidos en el “museo contemporáneo”.

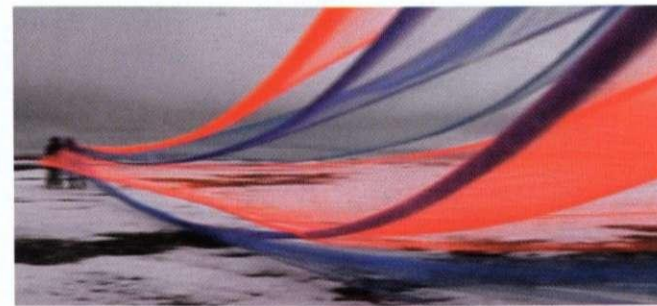
El pluralismo del tiempo contemporáneo hace evidente el devenir de un espacio que surgió en la Europa del siglo XVIII, hacia un escenario versátil que involucra a todo tipo de prácticas artísticas. La versatilidad y lo multidisciplinar deberían constituir los ingredientes para una nueva vida del arte y una nueva sociedad alimentada por ese elemento atestiguoador, emancipador y apaciguador.



Autor: Jean-Yves Vigneau - Canadá / 5ta Bienal Ventosoul Curitiba-Brasil

The time has marked the rate of the development of the societies, and within this development the art as alive being has experienced changes. In a general perspective the objectives of the new artistic practices were, are and will continue being to look for new papers and new speeches, becoming imminent the necessity of new spaces; then multidiscipline has caused that the art leaves its habitual spaces and chooses to take refuge in spaces public turned the “contemporary museum”.

The pluralism of the contemporary time makes happening of a space evident that arose in Europe of century XVIII, towards a versatile scene that involves all type of artistic practices. The versatility and to multidiscipline it would have to constitute the ingredients for a new life of the art and a new society fed by that emancipator and pacifying element that is the art.



Autor: Andrea Juan - Argentina / Bienal Fin del mundo / Espacio IV - Obras externas

Como en todo ente vivo, en el arte el tiempo va marcando el ritmo de los cambios experimentados, cada escenario histórico pone en escena a distintos actores con disímiles manifestaciones. Ya desde la segunda mitad del siglo XX se evidenciaron significativos giros en torno al ente artístico, surgiendo transformaciones en el pensamiento, en las indagaciones, en los espacios y en los discursos de los ejecutores de otro arte discordante con el modelo convencional; así García Canclini manifestaría que “la multiplicación espectacular de hibridaciones durante el siglo XX no facilita precisar de qué se trata”¹, refiriéndose al tránsito de lo discreto a lo híbrido acaecido en la mencionada etapa histórica.

De esta manera, la preocupación por el ir y venir de la cultura de masas (Pop Art = 1950), la eliminación de las barreras entre el arte y la vida (Fluxus = inicios de 1960), el vínculo existente entre el arte y el lenguaje (Kosuth, Le Witt: arte conceptual), el considerar al propio objeto como referente creativo (minimalismo), el escapar de la opresión de la vida urbana (land art), el manifestar una nueva conciencia cultural del ser humano (body art), el retornar a la figura visualizándola de una manera distinta (hiperrealismo / bad painting), el hacer sentir nuevamente el arte de una nación (neoexpresionismo alemán = década de los años 70); constituyeron junto con otras cuestiones, los puntos de reflexión que determinaron el sendero por el cual se dirigió el arte. El período referencial, y los años posteriores, han constituido los ejes referenciales para un arte actual que hace suya la característica de plural.

Dentro de una perspectiva general, el buscar nuevos papeles y nuevos discursos para el arte fueron, son y continuarán siendo los objetivos de las prácticas; y en esa búsqueda el surgimiento de la necesidad de nuevos espacios es inminente; de esta manera, el tejido mismo de las ciudades, que es el sitio en el cual se llevan a cabo todas las vivencias cotidianas, se convierte en el “museo contemporáneo”, que acogerá a las nuevas manifestaciones y dará paso a una cierta democratización del arte.

Muchos manifestarán que dichos métodos expositivos muestran un quiebre definitivo de la barrera existente entre el arte y los públicos, sin embargo, se deberá advertir que dicho hecho resulta ser un arma de doble filo. Por un lado, acertadamente, se posibilita que la mayor cantidad de gente visualice determinada práctica artística, la misma que en un pasado se hubiese encerrado en el interior de un museo moderno. Empero, por otra parte, la ausente correlación de las prácticas contemporáneas con un público “general” vela la significación de las manifestaciones y coloca, una vez más, la proclama de un “arte elitista”, de un círculo o mundo del arte “hermético”.

Una total “democracia artística” constituye un sueño muy difícil de alcanzar, no por el hecho de que el arte no esté al alcance de todos, pues como manifiesta Yves Michaud: “No estamos privados de arte: hay mucho arte, demasiado. Hasta va sobrando: hay arte por doquier bajo todas las formas posibles”², sino porque una de las características del arte vigente es que nada referente a él es evidente³ y con esto, advertir que las verdades con respecto al arte se han evaporado en una atmósfera cada vez más ambigua. Así Benedetto Croce en 1912 en su Breviario de Estética, respondía a la pregunta ¿qué es el arte? con la siguiente idea: el arte es aquello que todos saben lo que es y ese saber generalmente posee una concordancia con el gusto, con el placer por lo estético, categorías que hoy en día poco o nada tienen que ver con las nuevas prácticas artísticas.

Al presente, los cabellos y mantos agitados por el viento de “El Nacimiento de Venus” de Botticelli, las peligrosas y afiladas rocas de los “Acantilados Blancos en Rügen” del romántico David Friedrich, “Las Espigadoras” de la pintura realista de Millet, y tantas otras obras vinculadas al “Gran Arte”;⁴ se entrelazan con los nuevos lenguajes para conjugar soberbiamente el presente, pues los creadores contemporáneos toman herramientas de diversa índole para plasmar sus discursos, muchas veces retrocediendo hacia los inicios o conjeturando un futuro, los discursos presentes son hibridaciones, las mismas que

¹ Néstor, GARCÍA CANCLINI. “La Globalización: productora de Culturas Híbridas” p. 8. www.hist.puc.cl/historia/iaspmia.html - documento PDF.

² Yves, MICHAUD. “El Arte en Estado Gaseoso” p. 88.

³ Se hace referencia a las palabras empleadas por Theodor Adorno en su Teoría Estética (1970).

⁴ Alusión para referirse al arte pre-contemporáneo, utilizada por Yves Michaud en su libro “El Arte en Estado Gaseoso” p. 164.



Autor: Juan Pablo Ordoñez / Obra: Grafías / ganadora de la IX Bienal Internacional de Cuenca / Fotografía cortesía: Juan Pablo Ordoñez

marcan una y otra vez el ritmo plural contemporáneo.

Ahora bien, y regresando al foco de estudio, se debería plantear una interrogante, que quizá en las líneas predecesoras ya fue contestada: ¿por qué el arte nuevo puede prescindir del "cubo blanco"?⁵ La respuesta inicial radica en el pluralismo del tiempo contemporáneo, la presencia de un escaparate del cual los creadores no solo eligen los elementos para sus diversos discursos, sino en el que optan, premeditadamente, por espacios específicos que aporten a lo que quieren comunicar o provocar con sus obras.

Por otra parte, podríamos expandir el perímetro de re-

ferencia del trabajo de José Luis Brea en su texto "Ornamento y Utopía"⁶, poniendo en el nombre de escultura a todas las manifestaciones artísticas. En la cartografía planteada por Brea se evidencian las nuevas relaciones del arte con el espacio y la sociedad que lo habita; así como también la relación de las prácticas entre sí, sus transformaciones formales y su concordancia con las problemáticas sociales, culturales, étnicas, etc.; revela también la dinámica epocal de lo artístico, concluyendo con una idea que, probablemente, conduzca a deducciones válidas: el deseo de conducir al ejercicio artístico hacia un impulso utópico-crítico que aporte a la humanización de la naturaleza y a la naturalización del hombre al diseñar nuevos mundos de vida, más

ecuanímes e igualitarios, más autónomos y despejados; y no permitir que una tensión contraria provoque que las prácticas regresen en el espiral hacia el punto céntrico, hacia su forma institucionalizada.

Humanización, naturalización, ecuanimidad, autonomía, igualdad... todos estos puntos son perseguidos por las prácticas actuales, éstas no pudieran darse si el arte no saliese de aquel cubo blanco.

Pero la realidad nos lleva una vez más a la eterna querrela del elitismo del arte. Actualmente el público general tiene acceso al arte, puede mirarlo, sentirlo, hasta traspasarlo... pero un segmento muy pequeño de dicho público puede comprenderlo, aquí es en donde lo ecuanimidad y la igualdad se ven transgredida. Resulta de suma importancia el hecho de iniciar a los públicos en una tarea ardua, diríamos obligatoria, afirmación de que la obra no está completa y que sólo logrará ser concluida en el momento en el cual esté presente ante un espectador, da crédito a la propuesta mencionada. Un público apartado de la realidad artística no logrará completar una obra, a pesar de estar en un contacto directo con la misma; un público de arte debe agregar suficiencias individuales, una formación e información teórica para percibir el sentido de una obra; con esto claramente se divide el gran conjunto de entes receptores, dejando caduca la democratización del arte. Por un lado, el círculo del arte conformado por todos los entendidos en el tema y por otro, el común de la gente, que muchas veces no advierte que el territorio por el cual está transitando día a día, por un tiempo determinado, está siendo el lugar de exposición de una práctica artística, y si lo advirtiese muy probablemente lo tomaría como broma. Esta limitación está estrechamente enlazada con la formación y/o la inclinación muy particular de cada receptor. García Canclini haría una división con respecto a la sociedad global que se vuelve paralela a la colectividad receptora de un arte en una era global, así manifestó que "la disyuntiva entre cultura de élite y popular tiende a ser reemplazada por la distancia entre los informados y entretenidos, o entre quienes tienen capacidad de memoria

manteniendo el arraigo en culturas históricas (sean cosmopolitas o de tradición local) y quienes se dispersan en el vértigo de consumir lo que los medios comerciales y la moda consagran cada semana y declaran obsoleta a la siguiente"⁷. El paralelismo mencionado residiría en un grupo humano comprometido con el arte, y otro cuyo compromiso se queda en un esnobismo o simplemente no ve a las prácticas artísticas, y a todo cuanto está relacionado con ellas, como algo que merezca unos minutos de sus agitadas vidas.

Como conglomerado social, el propósito con respecto al arte debería consistir en que exista un solo gran grupo humano comprometido, pues como diría la teórica argentina Elena Oliveras "el arte es un reflejo de mundo" y si somos parte de éste debemos aportar para que ese reflejo proyecte la realidad de una colectividad dinámica, cargada de indagaciones, críticas y reflexivas. Hay que considerar que el compromiso no radica en el acuerdo absoluto del grupo dilucidador. El pacto consiste en buscar maneras para lograr una relación más cercana con el arte. Dicha acción debería estar entre los puntos de responsabilidades de las diferentes instituciones del ente artístico, varias de ellas, emprenden una labor ardua en el proyecto de educar a los públicos con respecto a la vivencia artística. Una de estas instituciones es la Bienal Internacional de Cuenca, su cercanía nos ha permitido visualizar valiosos pasos y hoy nos ha contactado con un proyecto de educación del cual veremos sus resultados a largo plazo ¿Qué impulsó a tomar ciertas decisiones al directorio de la Institución? Por supuesto que el advertir los pasos acelerados del arte a nivel mundial, y por otro lado, ciertamente, las tergiversaciones presentes en ediciones preliminares.⁸

Un consenso colectivo sería un elemento utópico y en cierta forma hasta pernicioso, sin embargo, los aportes colectivos y las reflexiones ilustradas de la colectividad deben constituir los ingredientes necesarios para una nueva vida del arte y por qué no, para una nueva vida de la sociedad alimentada por ese elemento atesiguador, emancipador y algunas veces apaciguador que es el Arte. ■

⁸ En la IX Bienal de Cuenca se puso en entredicho la premiación a la obra "Grafías" del cuencano Juan Pablo Ordoñez, se censuró la exposición de la obra de Santiago Reyes en determinado lugar de la ciudad, se cubrió con pintura blanca un mural del artista argentino Mariano Molina y se removió de una de las salas de exposición, una de las piezas realizadas sobre hierba de la artista costarricense Lucía Madriz.

⁵ Término aplicado por Brian O'Doherty en su texto "Dentro del cubo blanco - la ideología del espacio expositivo" de 1976, para hacer alusión al museo.
⁶ José Luis BREA, "Ornamento y Utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90" www.joseluisbrea.net

eduardo moscoso

artista plástico

Director de "Prohibido Centro Cultural". Busco la belleza y la profundidad de las cosas donde ningún otro busca.

Nací en la selva ecuatoriana, estudié en la antigua Escuela de Bellas Artes anexa a la Universidad de Cuenca.

He presentado mi obra en muchos países: Colombia, España, Bélgica, Luxemburgo, etc.



Fotografía cortesía: Eduardo Moscoso

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Me imaginan, generalmente, muy diferente a ellos.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Explosión de vida.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

Arte barroco.

Libro favorito:

El Lobo Estepario, Hermann Hesse.

¿A qué juegas de adulto?

A expresarme.

¿Algún rito que sigas al crear?

Soledad y música.

¿A qué colega admiras?

Joel Peter Witkin.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Ninguna.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Que se quemé todo.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

¿Te gusta el fútbol?

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

Volver a exponer en diferentes países.

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

A ser humano.

¿Qué pedirías a gritos?

¡Tranquilidad!



verdad y arte

Una reflexión sobre la perpetuidad de una ontología del arte, en el mundo de lo contemporáneo

Comprendemos al horizonte de la realidad como un campo de contradicciones, oposiciones y fricciones, el cual es dominado por el poder y los intereses del capital, mismos que disponiendo del discurso de legitimidad, generan efectos que simulan apegarse a la verdad, y que, una vez acaparados de "esta construcción de verdad" retornan al espacio como dispositivos de "realidad" que sutilmente vuelven a introducirse en lo profundo de lo social, para ser empleados como mecanismos reales y que por tanto emergen como elementos cargados de verdad.

El arte contemporáneo por su parte, mantiene relaciones "conflictivas y muchas veces intolerantes", por así nombrarlas, con los conceptos homogenizadores de la razón. Y en tal sentido, cuando se socava el cimiento de la verdad por parte de las prácticas artísticas contemporáneas, lo que se pone en duda ya no se refiere a si algo es verdad o no, lo que se está poniendo en duda es la existencia de una verdad. Esto nos lleva a una dimensión diferente del discurso, otorgando a la realidad una esencia metafórica que reniega la fundamentación propia que la filosofía, y sobre todo que la metafísica, le han dado. En tanto la mentira se cobija en la naturaleza de la propia verdad, lo cual imposibilita la indagación de una verdad que cimiente nuestra existencia.

"Y no nos dábamos cuenta de que mientras aferrábamos la verdad, otro cavaba bajo nuestros pies. La verdad, mientras la teníamos, fue vaciada de realidad. Les esperábamos en el terreno de la verdad: reestructuraron el mundo arrebatando sus cimientos a la verdad".

Toni Negri

We understand the horizon of reality as a field of contradictions, oppositions and friction, which is dominated by the power and the interests of capital, which has the same legitimate discourse, generates effects that simulate truth, and that, once monopolized by "the construction of truth" return to space as devices of "reality" that subtly reintroduce into the depths of the social, to be used as real mechanisms and thus emerge as being full of truth.

Contemporary art for its part maintains "conflicting and often intolerant" concepts of reason homogenizers. And in this sense when it undermines the foundations of truth on the part of contemporary artistic practices, which are no longer in doubt, whether something is true or not, what is being called into question is the existence of truth. This leads to a different dimension of discourse. Giving reality a metaphorical essence denies the very foundation that philosophy, especially metaphysics, has given art. Meanwhile untruth is covered by the mere nature of truth itself, which precludes the investigation of a truth that underpins our existence.

En el horizonte de la muy "suculenta" y novísima producción artística contemporánea, lo que ahora quiero reseñar es una de las más encantadoras "ambientaciones", que emerge en el flujo de los acontecimientos artísticos actuales de la región. Se trata de una instalación de la productora audiovisual Andra Estefanía Calle quien oportunamente adapta en un espacio -sala de formato cuadrado - 1 un material sintético de color amarillo "chillón" con el que forra las paredes de dicho espacio, logrando una textura plástica artificial, en el interior; en un tablero céntrico, coloca una suerte de pastillas (fármacos, antidepresivos, tranquilizantes, etc.) todas ellas pintadas con un esmalte sintético -también amarillo- del cual se desprende unas caras felices; 2 acompaña a esta disposición un audio de la clásica canción "Don't worry be happy." Bautizándose este proyecto con el nombre: "Felicidad". 3

Como muy ostensiblemente reseña la artista:

"La intención es trasladar al público a una profunda saturación de felicidad artificial. El impacto que produce la obra al descubrir que la adquisición de la misma es a través de la obtención de un producto (antidepresivo) resultado de la impositiva influencia de occidente que en su desenfrenada comercialización consigue vender hasta la "Felicidad". 4

Si bien, esta propuesta se caracteriza por poseer un discurso implícito lo suficientemente claro para el espectador -por lo que cualquier comentario en relación al mensaje de la artista y su propuesta, se tornaría redundante- lo que en este momento me interesa con respecto a esta obra es:

- La concentrada dosis de realidad contenida en lo entrañable del discurso, así como en el uso de materiales al alcance.
- La economía de recursos técnicos, a favor de recursos creativo-conceptuales.
- La facilidad de maniobra de la instalación, que nos

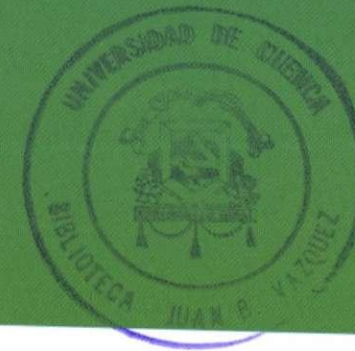
vuelca como público de un intervalo alegre (primer impacto, ya sea gracias a la pegajosa música, al brillo atrayente del amarillo, etc.) a injertarnos, hacia una sigilosa introspección cuando (algunos espectadores, segundo impacto) se enteran que los rostros felices son en realidad antidepresivos.

- La eficacia del recurso que, permaneciendo inamovible e inalterable, logra producir desde la feliz banalidad, hasta la reflexión más profunda a cerca de la manipulación que el poder del mercado ejerce sutilmente incluso sobre nuestras más íntimas sensaciones (venta de felicidad).
- La dosis de realidad (efecto de felicidad) que se incrusta en lo profundo de lo real, proyectado como verdad, para a manera de cáncer acapararse de ésta y opacarla hasta su desvanecimiento.
- El poder que posee la "morfología" en que se presenta el contenido (comunicación), y que aventaja la fuerza de lo que se pretende comunicar (contenido mismo).
- La capacidad de la propuesta plástica de instaurar un mundo irreal, dotado de una significancia que pareciera que mientras más se aleja de la realidad, más se acerca a ésta.

De tal manera, la propuesta crítica del arte se encuentra desmembrada gracias a una deslocalización ontológica propia de las muy actuales redes telemáticas, desvaneciendo cínicamente la realidad y sustituyéndola por simples efectos de realidad, moldeados a nuestros intereses privativos y que finalmente -como bien nos advierte Baudrillard- tienen por único propósito trasformarla. Alcanzando así, una disolución definitiva que elimina cualquier posibilidad de realidad; como un campo de contradicciones, oposiciones y fricciones de las cuales se nutren las prácticas artísticas en su afán de generar estrategias discursivas que debaten en el debate de lo social para fundar conciencia colectiva, desde su reducto estético.

En este sentido -y aunque parezca contradictorio-

1 Presentada en una de las salas de la zona azul del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Cuenca. 2 Imagen de la portada que a su vez es un detalle de la ambientación. 3 Propuesta presentada dentro de la exposición curatorial: Imaginarios en la Barbarie, el 15 de diciembre de 2008, en conjunto con 8 artistas, curaduría: Hernán Pacurucu. 4 Comentario surgido de la entrevista con la artista el 10 de diciembre de 2008.



la urgencia por la evidencia, o la administración de pruebas en la pragmática del saber científico, se torna imperiosa; más aún cuando, como bien lo anota Jean-Francois Lyotard, la administración de la prueba no ventila la verdad sino la performatividad y depende de la pertinencia y la eficacia de la técnica, que a su vez, no necesariamente es la verdadera o justa, sino la óptima, es decir, la que funciona mejor o gasta menos que la otra.

"El estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único objetivo creíble es el poder. No se compran savants, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder".⁵

El efecto de incidencia que la eficacia produce en el saber científico, provoca una influencia directa sobre el juicio de verdad, provocando que la normatividad de las leyes en las actuales sociedades del capitalismo, sea sustituido por la performatividad de los medios.

En tanto, la verdad pasa a segundo plano en el mundo de la argumentación en donde, para hablar con Lyotard: "hemos dicho que la cuestión de la prueba presenta problemas, en lo que se refiere a que debe probar la prueba" ⁶, y es justamente en este juego en el que se desvanece cualquier intento de emplazamiento, tanto de justicia como de verdad, frente a la complejidad de argumentaciones que distorsionan la realidad en beneficio de la performatividad; la cual se apropia ya no solo del discurso de legitimidad que presenta supuestamente un hecho "probado", sino de la autoridad que impone quien se apropia de una "verdad", alcanzándose de esta forma una legitimación del poder. Se trata de un discurso del poder ligado al del capital, y ya no al de la verdad, el que repercute en el discurso tanto científico como artístico, convirtiendo a estos: ciencia y arte en una "fuerza de producción, es decir en un momento de la circula-

ción del capital". ⁷

Y es que al penetrar en el interior de la práctica artística, y los resultados del análisis de éste discurso; nos damos cuenta que su contenido si bien, tanto por su recurso de imágenes y símbolos, así como por la extensa proliferación de lecturas que estos símbolos proyectan en cada imagen, resulta diferente a los modos en que las ciencias nos presentan sus propias razones.⁸

A pesar de los peculiares lenguajes con los que el arte y sus prácticas artísticas nos gobiernan, estas nuevas gramáticas que se edifican en el interior de estas prácticas -independientemente de lo que nos quieran comunicar- resultan una forma de conocimiento complejo y como tal proclive a los mismos juegos de performatividad propios del poder y sus intereses económicos que, como ya lo anotamos desvanecen las tentativas de verdad a la que el discurso de algunas propuestas plásticas comprometidas intentan alcanzar.

Desde esta perspectiva, la conducta estratégica para la legitimación del poder se encuentra aferrada al efecto que produce, persuadir de que se posee la verdad. Sin embargo, el simulacro performativo que se proyecta sobre el horizonte real, repercute de manera negativa ocultando la real incidencia que el verdadero conocimiento del "hecho" podría generar en las capas sociales.

Se disipa la carga de discernimiento propio de las manifestaciones artísticas que ya, desde las primeras vanguardias hasta los actuales proyectos del arte contemporáneo, tanto han reclamado a partir de los intentos de relacionar el arte con la vida, como recordaremos, hasta las inserciones en la esfera pública, los proyectos de "sitespecificity" de arte urbano y otros más, que ambicionan discursar concisamente en lo profundo de la trama social.

Entonces afrontamos una profunda realidad como un

campo de contradicciones, oposiciones y fricciones, la cual es dominada por el poder y los intereses del capital, los mismos que, disponiendo del discurso de legitimidad y apoyados en el recurso técnico que les ofrece la prueba, generan efectos que simulan apegarse a la verdad; una vez acaparados de "esta construcción de verdad" retornan al espacio como dispositivos de "realidad" los cuales delicadamente vuelven a introducirse en lo profundo de lo social, para ser empleados como mecanismos reales y, por tanto, emergen como elementos cargados de verdad.

Estos discursos a su vez son apropiados por la sociedad que incautamente favorece a su propia dominación.

Es justamente ahora, que el arte contemporáneo comprometido juega un papel preponderante, al descifrar estos enigmas y emplazarlos en la perspectiva del debate en el interior de las sociedades forjando conciencia.

Y es que la posibilidad de que este tipo de arte se adjudique una ingerencia -que difícilmente podrían confiarse a las otras disciplinas- se vuelve innegable, precisamente al instante en que entendemos que el arte mantiene relaciones "conflictivas y muchas veces intolerantes", por así decirlo, con los conceptos homogenizadores de la razón.

Así, estas formas caóticas, muchas veces radicales e inconmensurables, del arte socavan los cimientos de la lógica de comprobación, de la ciencia positivista, que no encuentra escapatoria al enfrentarse a un universo paralelo que, no enchufa, sino que cuantiosas veces revierte toda la normativa vigente en las leyes del poder establecido.

Entendido así, y parafraseando a Baudrillard, no es desequilibrado pensar que si la realidad es cruel se tendría que adoptar sobre ella un discurso cruel, lo cual "justifica" de alguna forma, y en gran medida, las tendencias del arte posthumano, u obras

como las producciones de Santiago Sierra, o prácticas como las del perro denominado "Natividad" ⁹ -colocado en una galería hasta matarlo de hambre, presentado en la Galería Códice por el artista Guillermo Vargas más conocido como "Habacuc"¹⁰; en donde el uso de la violencia es argumentada para generar reacción. Tal como propone Virilio: sólo un chirrido le devuelve el habla al mono mudo, en la imagen de los cómics de los años cincuenta, metáfora aplicable a esa intensa búsqueda de dar sentido y razón de ser a las manifestaciones artísticas actuales que, queriendo desembarazarse del peso de su legado estético usan el sarcasmo, la ironía, la parodia, la violencia, etc. Pero sobre todo una dosis de realidad, como formas de disertación cuya carga política debería ser tomada en cuenta el momento que esgrimimos al arte como una "máquina de guerra" cuyo contenido excede su cuantía estética, desarticulando con un poder avasallador, como ya lo indicamos, gracias a que no se apega a los cánones impuestos por el poder que incrimina la razón y sus métodos (técnicas) de comprobación.

Más aún, si entendemos al arte y a la filosofía como absolutos ejecutores ontológicos apegados, y en algunos casos reactivos, de la verdad como nos replica Maurice Merleau-Ponty: "el mundo fenomenológico no es la explicación 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". ¹¹

El efecto de una realidad feliz, -retomando el producto inicial de nuestro estudio, en la obra de Estefanía Calle- se volvería eso: una escuela de realidad moldeada sobre los crudos beneficios del capital, que el arte contemporáneo, gracias a sus diversos códigos y diferentes caracteres y vías de comunicación, está en capacidad de develar, evadiendo, gracias a su propio carácter de generar nuevas gramáticas que no encajan, los conceptos homogenizantes de la razón.

⁵ Jean-Francois Lyotard, La condición Posmoderna, Madrid, ed. Cátedra 1998 editorial Anagrama, 1997, p 86.
⁶ Ibid p 82. ⁷ Ibid p 84.
⁸ Gerald Vivar, Las razones del arte, ed. Machado libros, España 2005.

⁹ Este nombre el artista se lo da, en homenaje al joven nicaragüense Natividad Canda de 24 años de edad, quien murió devorado por dos perros de raza Rottweiler en San José (Costa Rica) a vista y paciencia de los guardianes del lugar.

Cuestionamiento a los estamentos de verdad en las producciones artísticas contemporáneas.

Acertadamente comentaba Mc.Hale que sólo era necesario empujar las cuestiones epistemológicas para verlas convertidas en cuestiones ontológicas. Si es cierto que las vanguardias habían llevado las posibilidades del arte hasta el borde, hasta el final del terreno disponible para ellas, este empujón supone su caída en el vacío.

"Una dimensión agobiante, ya ensayada por Beckett, en donde todo acaba negándose, desdiciéndose de haber sido afirmado, de ocupar un espacio, de ser posible o incluso real". Juan Martín Prada.

De acuerdo al texto citado volvemos sobre lo anterior, en el sentido de que lo que se está poniendo en duda es la existencia de una verdad, lo cual nos lleva a una dimensión diferente del discurso.

Tiempo atrás queda la preocupación de Platón cuando advierte sobre el peligroso desplazamiento de la verdad que el arte produce proscribiéndolo a una mera ilusión. Hoy las prácticas contemporáneas, que se gestan desde el arte, procuran todo lo inverso: conjurar sobre una sólida base de realidad. Sin embargo, anteriormente desde Nietzsche o más presentemente con la "tesis de la Filosofía de la Historia" de Benjamin, entre otros, existe cuestionamiento a la pertinencia de una historia que da cuenta solamente de los poderosos. Se nos hace muy difícil, por no decir imposible, afianzar tal solidez confinando nuestro debate a una preocupación onto-epistemológica insondable.

Si para Nietzsche la verdad es una mentira repetida muchas veces ¹², al considerar la verdad como una huella en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos que son extrapoladas, posteriormente adornadas retórica y poéticamente, y que luego del transcurso de un tiempo y un uso dilatado, se con-

solidan como firmes y canónicas, desde esta perspectiva: "las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son" ¹³, por lo que la mentira deja su carácter moral para solidificarse como un extravío intencional de la realidad, tornándose la realidad en una construcción poética.

Este planteamiento otorga a la realidad una esencia metafórica, que reniega la fundamentación propia que la filosofía y sobre todo que la metafísica le han dado. En tanto, la mentira se cobija en la naturaleza de la "propia verdad"; lo cual imposibilita la indagación de una verdad que cimiente nuestra existencia.

La propuesta de la escuela de Frankfurt liderada por Adorno en su "Teoría Estética", que ampararía la idea de que la obra de arte por sí sola posee una dote de "verdad" que le transportaría a la emancipación por el solo hecho de su coexistencia. De tal forma, para la Escuela de Frankfurt ¹⁴ se vuelve de suma importancia la autonomía del arte, el cual no debe subordinarse sobre la base de un compromiso político porque disiparía su sentido originario de intransigencia y, por tanto, su cuota de verdad.

Así mismo, la teoría heideggeriana propuesta en el "Origen de la Obra de Arte" -que ahonda su estudio sobre la idea de "desocultar" la verdad que se nos presenta en la obra de arte- se ve fatigada al momento en que este cuestionamiento, a cerca de una fundamentación de la verdad, resiente el "vaciamiento" de la realidad que perturba los principios esenciales.

Por lo que la tesis hegeliana de que tanto la imagen como la idea se encuentran en lo profundo del pensamiento del artista ¹⁵, podría darnos luces para concebir que el acceso hermenéutico hacia un posible acercamiento a la realidad no se encuentra en el paradigma cientificista, -como ya lo anotamos, para Lyotard es insostenible debido a los intereses de capital que el poder articula a favor de una performatividad- que nada tiene que ver con el acercamiento a la verdad.

Entonces, deberíamos buscar tal acercamiento en el reducto estético, al que han sido confinadas todas las disciplinas del arte cuya forma de programa del conocimiento, en el mundo moderno, no ha encajado en el método de demostración científico y, por tanto, se las ha mantenido en las periferias del saber.

De vuelta a nuestro ejemplo base, la obra: "Felicidad", tal vez lo aventurero de esta "ambientación", y por tanto lo más intrigante que Calle nos propone, resulte ser el juego de constitución de una autopista que fractura la dialéctica de sentido del mundo moderno; cuando conseguimos contrastar el posible alejamiento de la realidad, que se formula en la instalación el momento en que los antidepresivos (pastillas) son pintados de rostros y caras felices.

Este aparente acto de distanciamiento de una realidad -que a su vez está presente en el curso de lo cotidiano y, por tanto, pasa desapercibida- es separada de su discurso cotidiano, y por tanto invisible, para ser elevada como un dispositivo artístico y retornar a la misma realidad como un elemento de debate, de discusión y de fricciones que acentúan y visibilizan la problemática hasta entonces intangible. Lo que para Baudrillard sería transparentar todo para poder ocultarse en esa transparencia, es justamente evidenciando en esta propuesta de arte, que por ser tan visible no se entrevé.

Despiadado ingenio, esta capacidad del dispositivo artístico que en su hipotético alejamiento de la realidad lo que hace es acercarse más a ésta, pero con una fortaleza que le trasfiere un carácter perceptible, gracias al cual puede convertirse en un efectivo dispositivo que logra que la realidad emerja para, a partir de ella, generar estrategias discursivas que decanten en el debate de lo social y así, fundar conciencia colectiva, desde su reducto estético, tal como lo mencionamos anteriormente.

Cuando entendemos a la realidad de la manera en que la entiende Ramón Salas -como un conjunto de

percepciones ordenadas a través de un sistema de coordenadas conceptuales que nos muestra el mundo como algo aprehensible- tornándose este sistema como la única forma de exponernos el mundo: es lógico que las prácticas artísticas contemporáneas no encajen dentro de tal sistema.

Su carácter "estrambótico" no es el capricho de lo insólito en presencia de lo convenido, sino más bien la obra de arte se torna en transformadora de los paradigmas canónicos que dominan dicho mundo; fabricando un mundo fenomenológico, así como, nuevos paradigmas y nuevos mundos posibles. "Los mundos ingentes del arte poseen una consistencia ontológica propia, constituyen una realidad autónoma, con un telos propio, no ordenada a ser representación alguna de otras realidades, aún cuando pueden interpretarla, parodiarla o negarla, siendo pues el arte un simulacro de resonancias interpretativas, un campo de proyección de la experiencia". ¹⁶ Por lo que la obra de arte no existiría como el reflejo de una verdad previa, sino, como la ejecución de una verdad. ¹⁷

Desde esta perspectiva, la elaboración de estrategias que un dispositivo diseminador, como es la práctica artística, lograría en el interior de esa búsqueda de la verdad mucha más cercanía a ésta que la vía científica propuesta por el paradigma positivista de la modernidad. Entendido así el estatuto que las prácticas artísticas adquieren, en relación con la búsqueda de la verdad y con ella del conocimiento, quebrantan el emplazamiento marginal, que le han facturado, en la cartografía de la disposición del saber moderno.

Sin embargo, como lo reseña Juan Martín Prada: "en todo caso, el conocimiento que entraña el arte no es discursivo, su "verdad" no es reflejo de un objeto. Incumbe al artista, pues, más que la exposición de resultados o conclusiones, la exposición misma del carácter problemático del pensar y el conocer". Entendiendo que las producciones artísticas tienen como principio generar inestabilidad", parafraseando a Pra-

¹⁰ Nace en San José, Costa Rica, el 18 de septiembre de 1975 y en la actualidad vive y trabaja en Cartago.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, Ed. Península, Barcelona 1975, p. 20.

¹² Nietzsche Friedrich, Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral, en Obras Completas, 5ta edición, Ed. Aguilar, 1963, Buenos Aires.

¹³ Ibid p. 245

¹⁴ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse. ¹⁵ Ver: Friedrich Hegel, De lo bello y sus formas (Estética), Planeta Deagostini, P. 20.

da, abren paréntesis en la realidad y sus discursos son siempre interrogativos.

Solamente mereceríamos concebir la realidad como quiebre, transición, metamorfosis desplazamiento, devastación, fisura; por lo que los criterios canónicos con los que definimos comúnmente a dicha realidad adoptan hoy en día un carácter controversial y más que eso, un desgaste profundo, gracias a la duda que interpela el planteamiento posmoderno a raíz de la caída de los metarrelatos. Entonces, cuando Gadamer al igual que Heidegger piensan en encontrar en el interior de la obra de arte la "esencia de las cosas"- el primero en su teoría de la mimesis, el segundo con el proyecto que en su teoría estética busca la "cosidad de la cosa", es decir búsqueda de la esencia de las cosas, en su estudio sobre las botas de labranza en la obra de Van Gogh- los dos sentarían el valor de la obra de arte en cuanto su contenido de verdad. El problema, que se nos presenta hoy, es de qué verdad estamos hablando.

Si, como lo expusimos, el arte tiene esa capacidad de construir nuevos mundos que no requieren un consenso regido por un sistema de verificación como el mundo de la ciencia, porque al igual que la física cuántica estos mundos absolutamente reales conviven de una forma paralela, entrelazándose y entrecruzándose con el mundo científico muchas veces apoyándolo, otras veces suministrándole pautas -recordemos como Julio Verne en su imaginación trazó un sendero para que, en un futuro, la tecnología apoyase sus inventos en la imaginación de sus cuentos- otras veces cuestionándolo, muchas parodiando e ironizando, otras negándolo; pero nunca en una posición estable, conformista o apacible.

Lo que sí es cierto es que, en esta ambientación artística y en general en los trabajos más interesantes de las prácticas contemporáneas, preexiste una exquisita dimensión ontológica y cognoscitiva, que se implanta ya no solo en el interior de la disciplina ar-

tística, sino más directamente en su propio contexto: *"el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos cotidianos de nuestra vida. Las obras de arte no son, pues, objetos aislados del mundo y de su acontecer, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte y vida se codeterminan y se copertenecen"*.

Dada esta jerarquía, podríamos sostener que ya es hora de que las categorías estéticas cobren la vigencia que el mundo moderno les ha vedado, más aún con la crisis del proyecto moderno y la imposibilidad de las ciencias de aclarar ciertos fenómenos que se le van de las manos; fenómenos que solo pueden cimentarse sobre la base de nuevos paradigmas que con contenidos gnoseológicos, exploran sobre otras formas del conocimiento, sin tener que declarar con resultados ni conclusiones, y por tanto se develan "libres" para ser catalizadores de nuevas y diversas estrategias de sentido, para formular una incommensurable hermenéutica del mundo.¹⁸

Maduraríamos entonces, que la promesa de "felicidad", tanto en la ambientación como fuera de ella, se ampararía en el fracaso del modelo moderno representado por la "venta de la felicidad" en las transnacionales fabricantes de pastillas antidepresivas, que sustentan el plano de una verdad que se apoya en una realidad, aparentemente hegemónica, liderada por el mercado y apoyada por la investigación científica (en este caso farmacéutica).

Se afronta una promesa de "Felicidad", sustentada en la disposición de nuevos horizontes de sentido que proliferan y se entrecruzan, generando para sí nuevas y dispersas maneras de interpretación de este mundo. ■

¹⁶ Vásquez Rocca, Adolfo, Aisthesis N° 39 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. P 49.
¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, Ed Península, Barcelona 1975, p 20.
¹⁸ Vásquez Rocca, Adolfo, Aisthesis N° 39 Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006. P 48.



visuales

La Escuela de Artes Visuales oferta tres carreras:
Artes Plásticas, Artes Aplicadas e Ilustración

PERFIL PROFESIONAL

El licenciado en artes es un profesional ético, creativo, crítico, y emprendedor, capacitado para desarrollar procesos de investigación y creación artística sustentados en las siguientes áreas de formación: artística, científica, pedagógica y tecnologías de la información y la comunicación visual. Está en capacidad de aplicar su práctica cotidiana basada en: enfoques y modelos tradicionales del arte y/o de acuerdo a las nociones contemporáneas del arte. Su actuación, en el campo público y privado, está fundamentada en una formación multidisciplinaria, multicultural, comprometida con su entorno local y universal.



**julio
alvarez**
director de la
escuela de artes visuales

Artista Plástico y docente, estudiante constante de lo nuevo. Cuenca no hasta el vello del pubis, según el decir de Efraín Jara Idrovo, por querendón de la familia y del terruño.

Amigo de la música y amigo de los deportes, mientras el cuerpo pueda, sin dejar de creer en la canción: "siempre vendrán tiempos mejores".

Fotografía cortesía: Julio Álvarez

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Ninguna en particular.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Está en proceso.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

No hay camino para la paz, la paz es el camino. Mahatma Gandhi

Libro favorito:

El que viene bien de acuerdo a mi ánimo.

¿A qué juegas de adulto?

A ser niño.

¿Algún rito que sigas al crear?

Al inicio música, en el proceso música, Beatles y, luego, más música.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

A aquellos colegas con quienes a más de mantener una buena amistad hemos podido conocernos, reconocernos como fuertes y débiles y aún respetarnos.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Adivino.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Ninguno en particular.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

No me molesta ninguna.

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

Reflexionar sobre mí mismo.

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

A conocer y tolerar sentimientos escondidos de las personas, de otra forma no hubiese podido hacerlo.

¿Qué pedirías a gritos?

¡Qué la gente no se grite!

un alto en el arte contemporáneo cuencano

(Referencias al artista y al arte actual, necesidades, posibles sugerencias)

"La obra de arte tiene el poder de prolongar o retardar las emociones, de proporcionar un placer sensual independiente del contenido y de invitar al uso de la inteligencia"

Susan Sontag

"The work of art has the power to prolong or delay the emotions, to provide an independent sensual pleasure of inviting the content and use of intelligence"

Susan Sontag

Enfrentar las nuevas manifestaciones del arte plástico de nuestros días, aquí en Cuenca-Ecuador o en cualquier otro lugar del mundo, supone una avalancha de información y de emociones que provienen de obras de arte, que son recibidas bajo el factor sorpresa de los espectadores.

En esta relación de diálogo visual, en este peculiar territorio, se puede plantear muchas interrogantes y en relación a éstas algunas respuestas, o tal vez ninguna. El arte hoy, en cuanto apreciación y a lo que representa como obra plástica, no tiene reglas a seguir; sin embargo, se presupone la calidad de su factura, su exitosa puesta en escena, su eficaz concepto traducido en una forma y se espera que al enfrentarlo en algún sentido nos transforme.

Los lenguajes plásticos actuales provienen de "alguien" que establece su yo interior, su ser social, en discursos sugerentes que provoquen. El arte actual es poseedor de impulsos que enfrentan un público diverso, contando con fervientes seguidores o con incrédulos que lo miran de reojo, de cualquier forma es recomendable incursionar en la experiencia estética e indagarla.

Pensar en lo contemporáneo del arte en Cuenca, es hacerlo descomponiendo la línea del tiempo con respecto a los grandes centros hegemónicos. Esta ciudad, como parte de un país latinoamericano con sus características históricas, ha vivido una modernidad tardía y por consecuencia una post-modernidad apresurada, lo contemporáneo ha devenido casi instantáneamente.

Los cambios que se han producido en el arte actual son básicamente en relación a la representación, enfrentamos una realidad transfigurada a partir de la acción artística, una renovada mirada que va emplear lenguajes distantes de los clásicos o éstos mismos en distinta tónica, centrando su fuerza en nuevas ideas, y nuevos resultados que apelen al "otro" con un giro en su argumento.

Los cambios sociales y culturales en los espacios cuencanos son la metáfora de cambios apresurados. Se ha cambiado velozmente de una cultura colonial a una modernidad perennizada, y luego de ésta a una postmodernidad apremiante. Postmodernidad que desemboca en una actualidad -reflejo por retrovisor-, que muchas veces no anula lo anterior sino



Autor: Patricio Palomeque / Obra: M1

que se lo sobrevive.

"El ser es acontecimiento, incluso advenimiento, al retomar la oposición modernidad -post modernidad, podemos decir que en el marco de la primera, la historia se desarrolla, mientras que para la segunda el acontecimiento adviene, hace intrusión, fuerza y violencia, de ahí el aspecto brutal inesperado, siempre con carácter sorprendente que no deja de tener el arte" (Michelle Maffesoli, *El instante eterno*, Editorial Paidós, Argentina 2001, página 29.)

Con estos cambios en el arte, existen aspectos que no varían como el gusto estético del público, en este caso el cuencano, que en su mayoría es resistente a las nuevas propuestas. Los espectadores se caracterizan por su poca predisposición al riesgo. No se movilizan a una experiencia estética diferente, no van a la par de sus artistas que han apostado por contar lo que ha sucedido, lo que les ha sucedido.

Por otra parte, frente a estos acontecimientos el arte, que como ya sabemos, suele adelantarse a su tiempo, cuenta con poca aceptación incluso dentro de lo que a primera vista es un solo cuerpo artístico, existiendo dentro del mismo, un porcentaje que no ha asimilado los cambios y encuentra en lo "nuevo" resultados poco fiables; convirtiéndose en una estructura cerrada que no ha desarrollado el diálogo, llegando a un punto de inflexión, cuando lo que correspondería es la apertura de un debate por y sobre arte, proyectándolo al crecimiento, con mayores argumentos y menos prejuicios.

El arte contemporáneo está emplazado en un sistema que se convirtió en un campo especializado con su propio circuito de profesionales cuyas funciones se interrelacionan (artista, curador, crítico, galerista, museo). Debe contar con sus debidas instalaciones, con eventos que lo sustenten y lo puedan contener tanto de forma simbólica como económica.

Se deberían crear políticas que apoyen a los artistas nacionales y locales con mayor fuerza. Provocar un análisis profundo sobre artistas y obras importantes, difundir el arte actual es importante, incluso por su poca capacidad de ser vendido o coleccionado, más aún en países como el nuestro. Esta *mélanger*, dentro de la cultura local o global, no se escapa de las lides de lo que está "bien" y "mal" debiéndose direccionar las reflexiones sobre los procesos plásticos, los proyectos de los artistas que producen a conciencia -tanto emergentes como los que ya no lo son-. El arte de estos días procura desenmascarar el concepto de belleza única y deja abierta una amplia cantidad de posibilidades que dan cuenta de que el arte no es solo la validez de su factura, de su idea o de su puesta en escena, es la suma de todos estos ítems que posibilitan en el que mira, una sensación.

Un dato curioso y cada vez más visible en ciertas propuestas individuales o de colectivos, en Cuenca y en el país, es la relación de las prácticas artísticas con las prácticas sociales; relación delicada donde se debería aprovechar de éstas últimas en cuanto a resultados de investigación, para luego convertirlos en una estética que habrá de construir una obra de arte, pues por sí solas no justifican su intencionalidad. "En los últimos años, se han abandonado un poco los símbolos, la metáfora. La obra de arte simboliza algo más, alguna otra cosa. No puede ser un panfleto. Delante de los problemas sociales y de la intemperie social y económica, a veces el artista piensa que tiene que hacer una denuncia directa. Pero denuncia directa es periodismo o sociología. Hay muchas formas de denunciar la realidad. Si es muy obvia, no es obra de arte. En plástica, el acceso debe ser más ambiguo, puede exigir un cierto esfuerzo. La obra tiene que trabajar con alegoría, metáfora, símbolo" (Alfons Hug, Natalia Gelos, "Revista N", Diario el Clarín, Buenos Aires, febrero 2009, entrevista al curador de la Bienal del Fin del Mundo).

Los artistas, en este inicio del siglo XXI, son creadores

por el hecho primero de ser los autores de sus ideas. La elaboración de su obra no se circunscribe únicamente a lo realizado por sus manos, sino a la capacidad de desarrollar sus proyectos, incluyendo distintas iniciativas urbanas, o categorías de lo diferente; lo periférico, lo escatológico, con varios lenguajes y posibilidades técnicas. El arte hoy elabora e irrumpe, su carácter renovador no sólo proviene desde lo técnico sino del concepto.

El creador actual se inquieta por su espacio próximo, por su individualidad y, al mismo tiempo, se siente intrigado por el amplio horizonte de su ser globalizado. El arte es, a pesar de sus cambios estratégicos, una elaboración subjetiva que necesita de lo estético para que lo encarne: que sea bello en cuanto a sus distintas bellezas, que apele, sean cuales sean los resultados, que pueda movilizar por su capacidad y energía.

Cuando Leonardo da Vinci sugería que la pintura era "cosa mental" sentaba las bases para no confundirla con una tecnología artesanal vinculada al dominio de una forma de materialidad específica: enfatizando que el arte trabaja con ideas plasmadas en un orden de visualidad.

Aquello que distingue al ser actual es lo múltiple, lo dinámico, lo nómada. El artista de hoy desea y necesita dar materialidad a sus pensamientos de distintas maneras, privilegiando su mirada antes que la complacencia del sistema en tanto sociedad y cultura, el arte está en la plena libertad de su expresión. Provoca y debe hacerlo; de lo contrario su espíritu innovador no tendría sentido y la creatividad disminuiría, esto no implica una violencia gratuita, el arte como metáfora, es una alegoría con fuerza visual y telúrica capaz de producir cambios.

El hecho artístico actual, en su diversidad y complejidad, resulta muchas veces críptico. En esta experimentación existirán obras y proyectos que no cum-

plen nuestras expectativas, pero esto ha sucedido a lo largo de toda la historia del arte.

"Johns, Rauchenberg, Manzoni, Klein y Greco, pertenecen a un tipo de actividad crítica que tiene sus raíces en Duchamp, el primero en salir del arte retiniano, para entrar en la aventura de lo real. En las sociedades actuales existen pocas oportunidades para ejercer la crítica, también para poner a prueba la capacidad de juicio, la imaginación y el entendimiento en sus límites más alejados de la rutina. Es posible que este arte perturbador actúe como un estímulo para agudizar el pensamiento, en oposición al conformismo adormecedor de la imaginación en la era de los mass media". (Jorge López Anaya, *La estética de la Incertidumbre*, publicado por la Fundación Federico Klemm, Buenos Aires, 1999, página 35).

Frente al artista actual, a los cambios en la historia, encontramos la urgencia de contar con una educación estética propositiva, entendiendo al arte y a la creatividad, como un proyecto posible.

La creatividad como eje presente en todos los niveles, y con todos sus componentes, es decir no sólo desde la metodología sino desde la estética, hasta la técnica,

Acceder nuevamente al conocimiento de la historia del arte, que no se detiene en el siglo XIX sino que ha evolucionado de manera prolifera hasta hoy, conocer la teoría del arte como fundamento de estos procesos de cambio en el arte, reconocer las imágenes que han construido los artistas en las últimas décadas, desarrollando así una nueva manera de leer imágenes. "Les Domeurs (1979) de Sophie Calle, que se define como una creadora de historias, invitó a su propia cama a personajes anónimos que encontró en las calles de París, la experiencia la repitió durante cuarenta y cinco días con otras tantas personas a las que fotografiaba en la cama, transcribía sus comentarios o conversaciones con una ausencia



total de sentimientos personales o emociones, ésto sin ninguna proyección de su persona a las otras, la artista actuaba como un científico en un laboratorio que quisiese comprobar y contrastar lo habitual que era la sociedad de la época, la ausencia de relaciones afectivas aún en lugares tan marcados como la cama". (Guash, Ana María, El Arte Último Del Siglo XX, Del Post Minimalismo a lo Multicultural, Alianza Editorial, Madrid 2000, página 540).

Este ejemplo es válido, aunque nos salgamos por un momento de nuestro entorno, porque manifiesta las nuevas prácticas de un arte que sintió que las métodos anteriores en cierto punto estaban agotados; decidiéndose por tanto a hablar desde otros lugares, bajo la sentencia postmoderna del "every thing goes". Todo vale en el momento de crear, incluso en una América Latina poblada de talentos pero en gran contradicción con lo que se dice, se debe o no se debe hacer (academia, stablishment); pero el arte está más allá de los condicionamientos y es liberador al proyectar el espíritu de la época, desde un punto distante del centro, en medio de los Andes y en mitad del trópico.

Hablar de contemporaneidad en el Ecuador y en el caso especial de Cuenca, tiene su anclaje en lo que representa la generación de tres artistas cuencanos que han sido paradigmáticos, no solo en la escena local sino para el arte nacional, ellos son: Pablo Cardoso, Tomás Ochoa y Patricio Palomeque -y en su momento Eugenio Abad-. Sus obras han ido en evolución y su producción ha sido aparte de las diferencias estéticas y conceptuales entre ellos, un continuum que se inicia en lo pictórico, hasta ampliarse en otros lenguajes, iniciando un nuevo capítulo del arte dentro de un particular contexto. Sus discursos han evolucionado también, dentro de una poética que implica diversas lecturas, con obras de gran factura y profundidad.

A raíz de esta generación se encuentran jóvenes artistas que después de un proceso, que ha llevado

aproximadamente veinte años de arte contemporáneo (considerando diez ediciones de la Bienal), han aportado con obras importantes. Encontramos así la obra de Julio Mosquera, Juan Pablo Ordoñez, Adrian Washco, entre otros; acompañados de una selección de artistas mujeres de gran valor con obras poderosas y a las que no enumero por temor a obviar algún nombre importante, pero a las que considero deben ser analizadas dentro de un capítulo aparte, otorgándoles el lugar que merecen, por haber sabido ser y permanecer en un contexto con tantas imposibilidades.

Les siguen en secuencia artistas emergentes que trabajan en colectivos, talentos jóvenes que aún no inician un trabajo individual con fuerza, pero que esperamos a futuro lo consoliden. Frente a este escenario de talentos, pero de producción intermitente, se necesita la creación de una plataforma que contenga a los actores culturales que deben, a su vez, corresponder con acciones artísticas y profesionales solventes, no por ser parte del circuito atentos a lo que sucede en su campo de trabajo.

El arte actual construido por el concepto y la forma, debe a partir de las obras generar un diálogo, el arte contemporáneo es en ciertos casos ambiguo y no es fácil precisar la calidad de su ser. "Existen diversas opiniones en los circuitos del arte que permiten preguntarse por qué se incluyen unas obras y no otras. Razones coyunturales hacen que algunas obras se ubiquen en el centro de la escena del arte con extraordinaria rapidez y que con la misma velocidad, desaparezcan. Frente al desconcierto que produce la dificultad de establecer criterios precisos respecto del valor del arte, parecería que ya nada puede decirse. Sin embargo, aun cuando el juicio estético es histórico y en definitiva subjetivo, hay algunos argumentos para sostener por qué una obra nos proporcionó una experiencia imborrable, tramada en una compleja densidad de percepciones sensibles e intelectuales. No son argumentos extra artísticos ni



NOS REVIVABAN TODO EL CUERPO, NOS SACABAN TODO. LA GENTE SE EMBARRABA CON EL POLVO DE LAS MINAS. LA ROPA QUE SE ENSUCIABA CON ESA TIERRA SE LAVABA Y ASÍ SACABAN UN POCO DE ORO. DON GELIO CALLE

Autor: Tomás Ochoa / Obra: Cineraria

tampoco completamente ajenos a aquello que en la tradición modernista se denominó forma". (Andrea Giunta, Artículo publicado en Punto de Vista N°. 79, Buenos Aires, agosto de 2004).

Cuenca es una ciudad donde se produce arte contemporáneo a sotavento, donde lo que más se marca son las insatisfacciones del sistema pero ¿cómo ir más allá? ¿cómo elaborar más que conjuros? ¿cómo elaborar una reflexión sobre la realidad plástica que

debería tener proyección nacional e internacional? El arte de hoy, a inicios del siglo XXI, no sostiene nociones de certidumbre, nos encontramos en "la edad de la duda" planteándose un modelo creador alejado de lo específico, explorando y cuestionando casi todo. El arte cuencano, en estos tiempos, exige la legitimación de los artistas como los verdaderos actores culturales, cuya responsabilidad profesional se convierta en la piedra donde se sostiene una sociedad y una cultura. ■

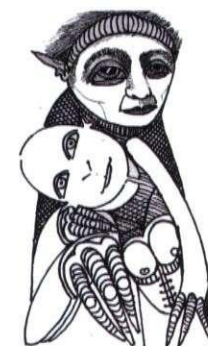
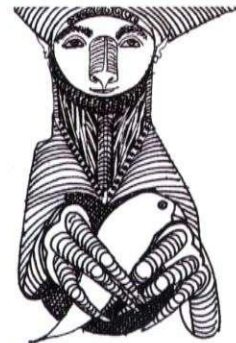
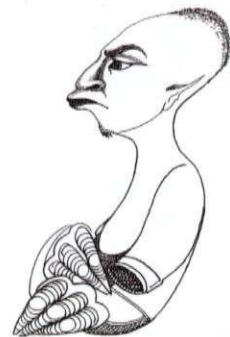


el lenguaje no verbal de la línea

el lenguaje no verbal de la línea

por: dr. julio mosquera

decano de la facultad de artes de la universidad de cuenca





el arte como acontecimiento ético

Educación y narrativa

La Universidad de Cuenca y la Facultad de Artes, contribuyen a la responsabilidad social de pensar el arte, en sus diferentes manifestaciones y lenguajes, como un espacio de reflexión formación académica, investigación y producción de pensamiento contemporáneo a través del arte con un discurso global, ya que los cuestionamientos sobre el arte son los mismos aquí o en otros lugares.

Hemos iniciado un proceso de formación de cuarto nivel en particular sobre las Artes Visuales, con su Programa de estudios de Postgrado en Artes, PEPA, desde el año 2008.

El programa se plantea los retos reflexivos citados como necesidad acorde a los tiempos, además de aceptar el desafío de elevar el nivel de producción artística. Dotar de instrumentos de pensamiento o categorías teóricas, que permitan sostener su discurso en las obras y vincularlo con sus públicos, es una de las metas del PEPA, con el fin de aportar al desarrollo artístico, social y crítico de nuestro país.

Todo el Arte que sucede ya es historia, pero la historia debería romper su hilo conductor cronológico a favor de las preguntas y respuestas oportunas sobre la Naturaleza y fin del arte, es decir, debería perder su supremacía cronológica a favor de su oportunidad histórica, su capacidad de develar lo que pasa realmente; entonces no contaríamos los años sino los temas. Lo que fue importante para el hombre que habitó las cuevas del Neanderthal, fue lo mismo que preocupó a los griegos y a los monjes de la Edad Media o a Leonardo Da Vinci y que ocultó en la mirada y la sonrisa de la Mona Lisa.

Elo, lo indecible, nos sigue inquietando hoy en día en las pinturas de Stornaiolo o Pablo Cardoso, como en muchos de sus colegas, es éste uno de los intereses de nuestros futuros magisters en artes, a quienes les hemos ofrecido una amplia formación conceptual, estética y técnica sostenida por un equipo docente nacional e internacional de altísimo nivel.

Hoy tenemos el orgullo de presentar la segunda edición de esta maestría que contará con mayor experiencia, lo que acrecentará el nivel teórico y práctico en nuestro Programa de estudios de Postgrado en Artes.

The Arts Faculty at the University of Cuenca, contribute to the social responsibility of thinking about art in its various forms and expressions. It offers an academic space for reflection, research and production of contemporary thought through art with a global discourse, because questions about art are the same everywhere.

Since 2008 the graduate Studies Program in Arts, on the Visual Arts in particular, has initiated a fourth level formation process.

The program undertakes the reflexive challenges that come with the times and it accepts the challenge of raising the level of artistic production. One of the goals of PEPA (Graduate Studies Program) is to provide instruments of thought and theoretical categories that enable to link the audiences through a sustained discourse about works of art. This will contribute to the artistic, social and critical thought of our country.

All art that happens is already history, but history should break its chronological thread to answer questions on the nature and purpose of art, ie, it should lose its chronological supremacy for historic opportunity. What was important for the man who lived in the Neanderthal caves was the same thing that was important for the Greeks and the monks of the Middle Ages and for Leonardo Da Vinci when he expressed the "un-sayable" when painted the look and smile of the Mona Lisa.

This, the "un-sayable", remains the concern today in the paintings of Pablo Cardoso Stornaiolo and in many of his colleagues. This is one of the interests of our future Magisters of Art to whom Our teaching staff, of the highest national and international level, have given extensive training and offered conceptual, aesthetic and technical abilities.

Today we proudly present the second edition of this expertise that will count on more experience, which will increase the theoretical and practical level in our Graduate Studies Program in Arts.

El arte como narración ética y política.

Como en todas las narraciones, en el arte la credibilidad depende de quién lo cuente, como en el caso de la narración oral, donde se resaltaba antes de iniciar, la estirpe del contador, su familia y su procedencia. De igual manera, escuchamos de arte a quien lo ejerce, lo conoce, lo ha seguido, lo respeta, es decir a quien se define por su acción o sus palabras como estudioso del arte. Por ello necesitamos oír la voz de los artistas, necesitamos que nos cuenten el por qué de sus producciones, de sus sensaciones: que nos vuelvan a contar el mundo.

Así mismo, necesitamos críticos y curadores responsables que siembren razones y palabras coherentes, no devastadoras.

Volvemos sobre una pregunta que acosa: ¿quién eres tú? formulada por Hanna Arendt, en cuanto a la existencia de cada hombre y cada mujer, y que ahora dirigimos a nuestro arte. La respuesta inconclusa no logra decir y en el caso de los artistas suele ser incontestable en solitario, pues se es en medio de una comunidad que lo reconoce, por medio de la acción, hechos, obras y, por lo que se dice de lo que se hace. Ese descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos.

La memoria se constituye de una narración que suponemos verdadera, más aún, si tiene el estamento de histórico, pero que ya sabemos no siempre es verdad. Nos toca recontar la historia una y mil veces desde diferentes enfoques y objetos de investigación, y además contextualizarla e interpretarla.

En medio de esta reflexión nos preguntamos entonces, ¿cómo enseñar arte? Seguro que no se enseña, se contagia como la lectura, se media el arte, este se posa en la gente, debería decirle algo a todos, y enamorar a algunos. Pensemos en una experiencia del arte que se contextualice con la historia y la tecnología, en una historia aleatoria centrada en las preguntas, en una narración multicultural que cuente varias historias y esquemas de pensamiento. La idea es que la preocupación y discurso se conecten con las obras y nos permitan leerlas.

¿Qué nos cuenta la lluvia de Magdalena Fernández, ganadora de la X Bienal de arte de Cuenca, "Las fotografías de los cristales de agua de Emoto", "Las narraciones del pueblo Saraguro" o la música de Phillip Glass?

La experiencia que provoca la obra de arte proviene de una vivencia interna, una sensibilidad especial con la que se conoce el mundo, que inquieta al artista. Por ello, al conectar varias expresiones artísticas sobre un mismo tema podemos ampliar la gama de resignificaciones.

"El tratado de la Arnold Schonberg estudia la armonía, los contrapuntos y las formas tonales, y estudia así mismo las emociones humanas ligadas a esta materia tonal de la música.

Nada de todo esto, ni siquiera la llamada música impresionista, puede reducirse a una categoría de imitación de la Naturaleza, sin embargo es una representación de esta naturaleza interior, que compartimos con otros humanos y con las cosas".

El mito de la verdad.

Una conocida leyenda cubana nos dice que después de una batalla en la que la verdad y la mentira se enfrentaron, y se degollaron simultáneamente, la verdad anda por el mundo con la cabeza de la mentira y la mentira anda por el mundo con la cabeza de la verdad.

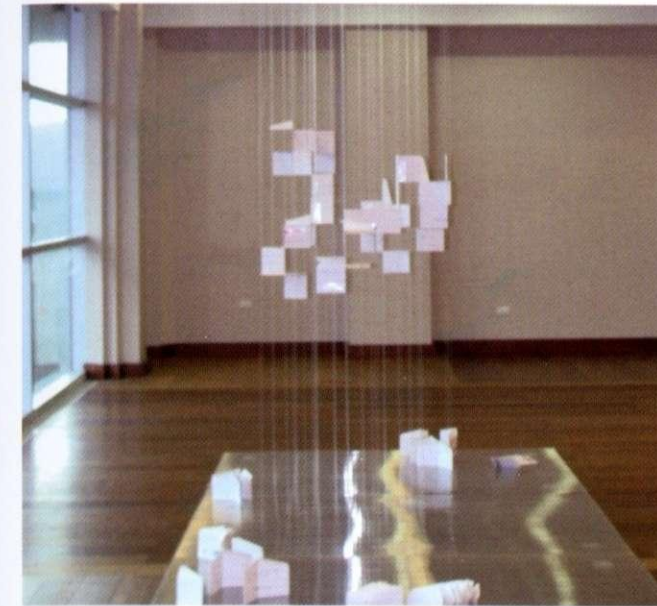
Si no podemos confiar en el devenir histórico cronológico que conformó nuestros imaginarios desde niños, como en el caso de la historia de cuarto grado, de los Incas que borrarón a los Cañaris de nuestra memoria, entonces nos conviene jugar con otras líneas directrices de la historia y descomponerla en preguntas, aquellas que se han hecho siempre sin importar la época, en donde siempre estuvo presente el arte.

Es decir, podemos contar una historia con mirada sagital, con cortes que dejen ver otra verdad del arte, podemos dejar de preguntar cuándo, qué fue primero o si esto aquello ya está visto por un ¿qué es el arte? ¿para qué sirve? ¿de qué nos habla o nos advierte?, y buscar las respuestas en la producción artística de cualquier cultura y tiempo.

Preguntarse ¿para qué el arte?, ¿qué comunica?, ¿qué significa para cada uno? y no asumir directamente lo que dice un otro como cierto.

El arte nos da esa posibilidad hermenéutica, de cierta libertad de interpretación, lo que es tan cierto, que incluso los artistas una vez tamizados por el crítico se preguntan si todo esto que él ha dicho de su obra, en realidad lo pensó y, en muchos casos, aún peor, saben que no tienen nada que ver con el gesto, el movimiento de la mano y la intención que puso en marcha su cerebro.

Por tanto la categorías de moderno, posmoderno y primiti-



Autor: José Luis Díaz (México) / Obra: Cuenca de Cuenca / Bienal de Cuenca

vo no son pertinentes en nuestro medio, más bien podemos situarnos en la diferenciación que hace Katya Cazar sobre los grandes períodos asincrónicos del arte en el siglo veinte: lo figurativo, la abstracción y lo neo figurativo, donde aún se debate nuestra producción artística y que pueden ser fácilmente verificables, si vemos las obras ganadoras de la Bienal de Cuenca estos últimos veinte años, de una mirada podemos recorrer estos cambios estéticos que corresponden a los cambios mundiales del siglo XX.

La verdad sobre el arte no existe, hay verdades que nos convencen o no, según quien las cuenta y sus argumentos. El arte es justamente ese lugar donde la racionalidad se rompe en pedazos dando lugar a lo subjetivo y sensitivo, es el reino de la imaginación y la subjetividad que nos hace falta; el arte y su libertad de interpretación, así como

su posición frente al mundo nos vuelve seres pensantes del mundo, nos vacuna contra el determinismo.

Desde este momento propondremos que el desarrollo estético no es en sí un objetivo de aprendizaje, es un fin humanizante, una habilidad que se pule con el tiempo y la práctica, que se nutre de las oportunidades que tenemos de encontrarnos con textos y obras de calidad, los mismos que encierran el potencial del pensamiento de quien los creó y que van modelando nuestro lenguaje interno.

Este lenguaje interno está hecho de imágenes, "image" -un verdadero banco de datos en diversos lenguajes, incluso el virtual-, cada una organizada por códigos y gramáticas propias, las mismas que pueden apreciarse desde edades tempranas. Estos lenguajes habitan nuestros inconscientes y se sujetan como una impronta gracias a los conectores afectivos. De hecho, lo que llamamos "intuición o inspiración, los mismos que generan las ideas creativas, antes generosamente atribuidas a las musas, son pensamientos concebidos espontáneamente, o como dirían los psicólogos, gracias a insight, son en realidad la combinación de todos de varios elementos que se organizan gracias a la curiosidad, la flexibilidad, la sensibilidad ante los problemas, la capacidad de redefinición, la conciencia de sí mismo, la originalidad y la capacidad de percepción (Torrance).

Todas las experiencias acumuladas se conectan cuando los estudiantes se enfrentan a una pregunta adecuada, o cuando tienen que explicarse fenómenos que los angustian o confunden, es decir cuando se enfrentan a situaciones de desequilibrio cognitivo. Entonces se multiplican las posibilidades de conexión de datos y las respuestas serán siempre más creativas.

Los tipos de pensamiento se incrementan y diversifican de la mano del desarrollo del lenguaje, y lo mejor del lenguaje está en la experiencia acumulada de la vida humana en los textos, imágenes y metáforas sean estas lingüísticas o gráficas. Por tanto, la lectura de textos continuos y discontinuos es el instrumento intelectual que nos ayuda a recuperar y recodificar esa experiencia según nuestro propio ban-

co de lenguaje interno; esta acumulación de saberes de otros nos permite anticipar y planear acciones, las mismas que antes de ejecutarse se conciben en la mente. Esta competencia lectora cuyo objetivo es la interpretación, es el fin último de nuestro esfuerzo en mediación estética y creativa, de hecho, es una de las principales competencias educativas planteadas por organismos internacionales ampliamente calificados como: Las pruebas PISA, el Proyecto DeSeCo, el Proyecto Tuning y los Proyectos educativos de UNESCO.

Las lecturas continuas son aquellas que tienen una estructura de texto, ligado a los géneros literarios como: narración, argumentación, descripción, exposición, instrucción, hipertexto, poesía, diálogos y documentación, todas ellas nos permiten obtener información y también metáforas. En cambio, los textos discontinuos apoyan otras modalidades de comprensión y usan formatos especialmente gráficos, como: cuadros, tablas, diagramas, organizadores gráficos, fichas, códigos de formas y colores, formularios, multimedia, cómic, imágenes variadas y figuras tridimensionales, es decir todos aquellos formatos de los que se vale el arte para expresarse. (Marco de evaluación PISA 2006).

La lectura compuesta de estos dos elementos continuos y discontinuos, que a nivel pedagógico podemos llamar, lectura comprensiva y lectura estética, forman una verdadera competencia lectora, para la cual se necesita una situación de la vida cotidiana, que haga el paso al aprendizaje significativo y permita que las nuevas elaboraciones y creaciones solucionen o respondan a problemas reales.

La narratividad de la obra como pronunciamiento político.

Los temas que toca el arte, o en base a los cuales se construye, nunca son ingenuos, devienen de una permanente inquietud que danza sobre el alma de los artistas, como dice Efraín Jara, "soy un poeta que pone la vida en los versos, por eso no escribo mucho". Las obras tienen un pronunciamiento sobre el mundo, un decir con el que los verdaderos artistas se comprometen, sus obras además

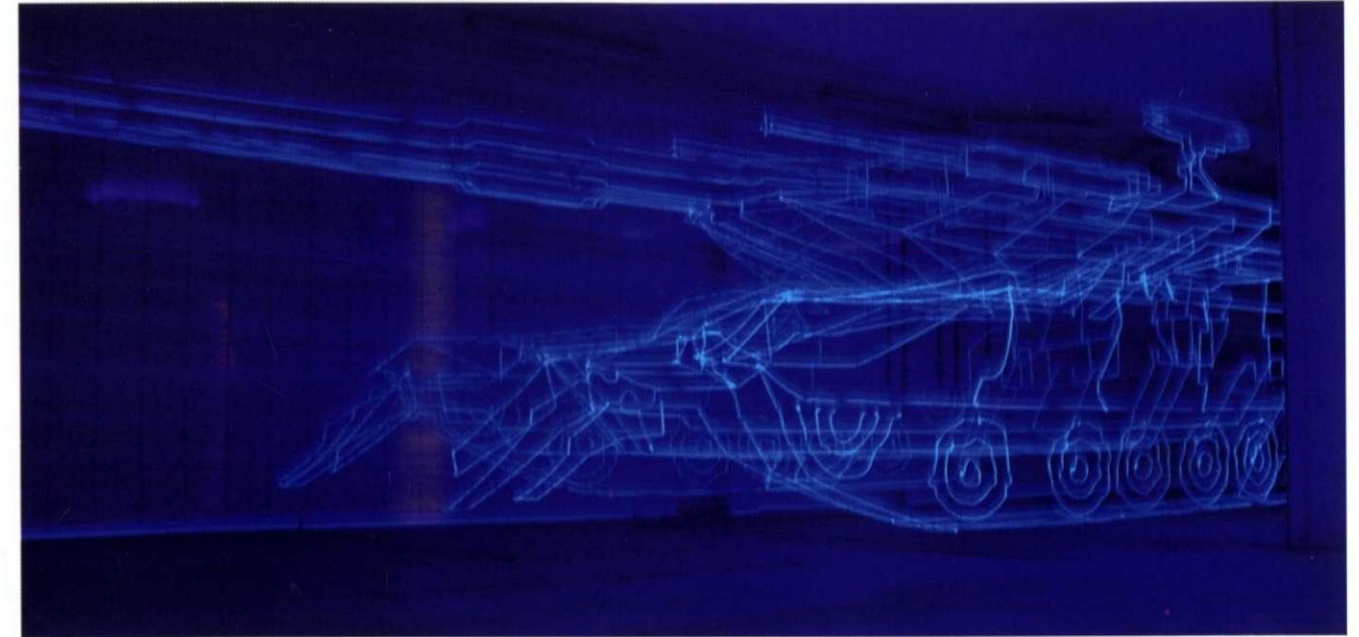
son una responsabilidad. Muchas veces pueden ser una denuncia subjetiva o colectiva, tal es el caso de algunas obras de la X Bienal de Cuenca.

Uno de estos temas, puesto sobre el tapete a raíz de los cambios socio económicos, que han dado lugar a este no lugar de encuentros llamado globalización, es la multiculturalidad, que bien podría abordarse desde el arte. El lugar de encuentros de las diferencias es el aula, este micro universo, debería ser modelo de la convivencia social. El maestro por tanto debe estar preparado para responder esas preguntas que a veces nos dejan sin habla, ser ecuánime y justo al momento de actuar y de decidir qué contenidos impartir o impulsar. Lo más importante es el "currículo oculto" que habla desde su alma y sus creencias. El arte en estos casos actúa como poderoso mediador de igual manera lo hace la música, la pintura, el video, o el arte objeto.

Es necesario dejar de decir "no entiendo" frente a una obra de arte conceptual, por un "¿qué me quiere decir?", o mejor qué entiendo yo de esto o aquello, y por qué pienso así. Es necesario respetar y querer mirar y escuchar lo que existe, sin más, en una actitud abierta e inquisitiva.

El arte y la educación estética son en la actualidad poderosos instrumentos de transculturación, la aproximación a leer la realidad de otros a través de sus obras, no importa el tiempo, cultura y lenguajes que usan, es una habilidad que crece espontáneamente frente a la presencia del arte, sea cual fuera su expresión: plástica, escultura, música, danza, teatro, literatura, cine, narración, folklore. Todas ellas, sus estilos y propuestas, nos sirven en esta tarea. De acuerdo con quienes dicen que no es necesario ser artista para acercarnos al arte, pues el arte es patrimonio de todos y además debemos propiciar un encuentro con obras, materiales y técnicas, libre de prejuicios y juicios valorativos. No existe el mejor arte, todos son la expresión de la subjetividad humana.

La verdadera preocupación debería centrarse en la calidad de las obras, y en los sistemas de curaduría que van desde el conocimiento de los artistas y sus obras hasta la puesta en escena de las mismas, su capacidad de comuni-



Autor: Douvier del Dago (Cuba) / Obra: Levedad / Bienal de Cuenca.

cación y posibilidades museográficas y didácticas.

El arte activa nuestra admirabilidad, sensibilidad y cuestionamientos, motores del conocimiento y la acción, así como nuestro mundo interno.

Hay algo mágico que puebla nuestro mundo interno, algo que nos habla desde la tierra o el cielo, pero que nos trasciende y nos conecta con otras generaciones y culturas que, a pesar de que no hablemos la misma lengua, es perfectamente reconocible por nuestra sensibilidad. Ese elemento mágico tan propio de las culturas latinoamericanas, aquello que García Márquez explotó en su voz como Realismo Mágico, asigna un lugar paralelo a la imaginación, muy cerca de la realidad, algo

que nos permite sentir y admirar el mundo. Una capa transparente, imaginaria, que nos cubre y protege del despotismo del sistema individualista.

Las artes propician un gesto más, el querer expresarnos a través de cualquier lenguaje para existir, pues sólo existimos en la presencia de otros, decimos, y nos llamamos porque existimos para alguien, nadie es un anónimo si hay quien lo mire y escuche. Alguien que ama el arte, un melómano, quien oye, conoce y admira todo tipo de música, es alguien que está abierto al mundo y ha desarrollado la alteridad, tan difícil de enseñar.

"Las mentes son como los paracaídas, si no están abiertas, no sirven para nada." (J. Dewey) ■

“el arte ha muerto”

A estas alturas, en el siglo XXI, el mundo necesita que busquemos nuevas ideas y el arte es un instrumento apropiado en el que está impregnado el espíritu del tiempo. Pensar nuevos objetivos del arte -que tengan que ver con la problemática y el desarrollo de nuestro mundo- que deben ser mirados desde un punto de vista individual y global.

At this point in the XXI century the world needs to seek new ideas. Art is an appropriate instrument that is steeped in the spirit of the times. When thinking about art's new objectives- that have to do with the problems and the development of our world- one has to view them from an individual and global standpoint.

En nuestro medio podemos hablar de cultura y de arte contemporáneo tomando en cuenta primero nuestra antigua cultura ancestral, pues así podremos comprender nuestra propia identidad, que somos hijos de la Pacha Mama y herederos del cosmos. Sin pasado no hay presente ni futuro. Estos tres elementos forman una unidad intrínseca que es nuestro destino. Con nuestros pies arraigados en el pasado tenemos que vislumbrar, con un nuevo pensamiento y con nuevas ideas, el devenir del mundo. Buscar nuevos objetivos en el arte, comprendiendo que no hay un arte ecuatoriano o norteamericano o europeo ¡El arte no tiene límites! El arte es el espíritu del tiempo cabalgando con la Pacha Mama en la conciencia integral del mundo. El arte es una premonición del futuro.

Armados así estaremos listos a enfrentar una globalización elitista, basada en un capitalismo neoliberal, que con su egoísmo ha destruido la Pacha Mama y al hombre, cosificándolo, transformándolo en un autómata que ha perdido la medida humana. Este capitalismo hay que conside-



Manuel Amaru Cholango

arlo como una enfermedad cancerosa que no permite el desarrollo de la sociedad.

En nuestra América-India nuestra cultura fue destruida y, nuestros cuerpos y nuestras almas fueron colonizadas por ordas salidas de las cárceles europeas. Nuestro arte fue demolido y degenerado en oro como valor de riqueza. Al hombre americano se lo llamó "Indio" y contra éste se cometió el genocidio más grande de la historia del mundo. Hasta la presente, estamos esperando una "disculpa", de estos colonizadores y neocolonizadores, y un reembolso en dinero, territorialidad, derechos y forma de vida.

Así podremos liberarnos de la ignorancia a la que fuimos sometidos. Pero ¿cómo? ¿dónde? y ¿cuándo? Revolución igual evolución -en el sentido de que revolución significa una continuación de un proceso estancado-. Revelarnos contra lo más santo, impuesto con la espada y la cruz; contra lo más moral y ético, que no ha nacido de nuestra propia conciencia. En términos generales solamente así nacerá el nuevo hombre. Revolucionarnos a nosotros mismos. Revolucionar el mundo. Buscar de nuevo las visiones que buscaban nuestros antepasados y así unirnos a



Obra: "La Tierra Sana las Heridas de los Pensamientos Destructivos"

la cultura del mundo para crear una conciencia integral. Comprender que los seres humanos no somos solo de carne y hueso, que como nuestros antepasados podíamos mirar que tenemos alma y espíritu, que detrás de la materia está el espíritu viviente como en la semilla está encerrado el árbol. El hombre mismo es un capullo que será mariposa en el futuro.

Conociéndonos a nosotros mismos, comprender que somos una familia, la familia del mundo ¡El yo no existe sin el tú! ¡Toda las cosas están dentro de mí y yo soy el todo! El mismo espíritu que fluye en mi ser es el tuyo que fluye dentro de todo los cuerpos. Un océano sin fin fluyendo dentro de nosotros. El cuerpo es perecedero como una planta de maíz, pero su semilla se multiplica al infinito.

Sobre el arte.

¿Qué es el arte? ¿Qué puede el arte? ¿Dónde está? ¿Está nuestro arte también enfermo? ¿Es el quehacer en el arte el objetivo para hacernos famosos, para ganar mucho dinero, para hacernos poderosos o quizás para mejorar y salvar el mundo? ¿Puede el arte transformar la piedra bruta en oro puro? ¿Podrá el hombre

“el arte ha muerto”x bienal de cuenca 2009

por:manuel amaru cholango
artista plástico ecuatoriano, radicado en alemania

transformar la Pacha Mama en una gran obra de arte?

En nuestro país Los neocolonizadores se han apoderado de la cultura, de los museos, de los centros culturales y quieren dirigir los destinos del arte. ARTISTAS ECUATORIANOS UNÍOS PARA CREAR UNA AUTÉNTICA CULTURA ¡LUCHEMOS CONTRA LA CORRUPCIÓN EN EL ARTE, EN LA CULTURA, EN LA POLÍTICA Y EN LA ECONOMÍA! Estos tres elementos últimos son las bases de un organismo social, cuyos componentes deben ser autónomos e interrelacionados a la vez. Sin cultura nuestra política siempre será corrupta así también nuestra economía.

El arte tiene que salir a las calles, tiene que gritar, patear, ayunar, rezar. A los políticos hay que someterlos a un estado de depuración, haciéndoles pintar o tocar un instrumento, para que puedan gobernar y dirigir. Pero el poder está en el pueblo, en cada uno de ustedes. Que podamos decir "Yo mismo soy el gobierno y el gobernado". A éstas alturas de nuestro mundo el gobierno eres tú mismo. No podemos entregar el poder a una sola persona ¡LA CREACIÓN AL PODER!

La economía y la ciencia tienen que ser poetizadas. No como en el sistema capitalista actual donde el dinero es el gran dios. Éste dirige el destino de los individuos y el mundo; ha penetrado en la conciencia de los individuos, cosificando y quitándole su medida humana, capitalizando el amor y las almas. Éste controla la política y la cultura. El capitalismo ha convertido el quehacer humano en valor (dinero) y con él se ha acrecentado el egoísmo humano. Comprendiendo que yo estoy en todo y todas las cosas están en mí, que mi familia es el mundo, sin límites de nacionalidades, sin propiedad privada de la tierra.

Tenemos que renovar el arte, la política, la economía. Comenzando por cada uno de nosotros como elementos de un organismo social.

Con respecto al performance "El arte ha muerto" que realicé en la inauguración de la X Bienal de Cuenca: El arte está en continua transformación entre la vida y la muerte.

"el arte ha muerto" x bienal de cuenca 2009

por: manuel amaru cholango
artista plástico ecuatoriano, radicado en alemania



Taller del artista (Bonn - Alemania)

El arte tiene que morir para que renazca fresco y viviente, como todo en la Naturaleza. También tiene que ir a las últimas consecuencias para que no caiga en la arbitrariedad y decorativismo, además tiene que estar centrado en la problemática del mundo actual.

Creo que hay que desconstitucionalizar el arte, el arte tiene que estar al servicio del hombre. Desgraciadamente en nuestros medios, en los museos y en las bienales se puede observar un tercermundismo cultural, cuando ciertos gestores culturales se adueñan de estos espacios, y convierten al arte en escenarios elitistas, poniendo la creatividad de nuestras artistas al servicio del capitalismo y de políticos corruptos, malgastando el dinero del pueblo. 🇪🇺



diseño

PERFIL PROFESIONAL

Un profesional, comprometido con la sociedad, el ambiente y la cultura. Un creativo, con capacidad de argumentación y manejo de conocimientos humanísticos y técnicos. Un profesional con una formación integral tanto en la teoría como en la práctica. Un investigador e innovador, en aprendizaje continuo, predispuesto a informarse, comprender y aprovechar los continuos avances tecnológicos, la interculturalidad y la diversidad. Un gestor con una visión actualizada y proyección internacional, que demuestre pertinencia y pertenencia.

esteban torres

director del
programa de diseño

Diseñador. Amo el arte y el diseño, tanto gráfico como objetual. Me gusta aprender constantemente. Los detalles y elementos que para otras personas no son importantes, para mí sí lo son.

Dentro de mis tesoros: Primer lugar en el concurso gráfico organizado por Coca Cola, mayo de 2002, en el que representé a la selección ecuatoriana, en su primera presentación al mundial de fútbol. En este trabajo, Paula Sofía, mi hija de dos años, fue la coautora.

Fotografía cortesía: Esteban Torres

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Alguien con quien se puede conversar, tener un buen trato y llegar a un consenso, que defiende sus puntos de vista con mucha pasión, pero que acepta y respeta los de los demás, aunque no los comparta. Un profesional que busca un alto nivel de calidad en los proyectos.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Creativa: respuestas innovadoras, aunque en algunos casos el mercado no lo permita. Personal: manejo un cierto ritual, ser un auto crítico agresivo, de esa manera me obligo a tener estándares que superen en lo posible mi nivel. Identidad: he intentado usar como cantera nuestra cultura, el arte precolombino y el arte popular.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

Imágenes dadaístas y las del estilo Ukiyo-e, que me inspiran profesionalmente. "Diseño, luego existo", en mi vida el hecho de diseñar es igual al de pensar o respirar. Respeto mucho a la gente inteligente, y si debo nombrar a alguien considero que sería al Dr. Carlos Rojas, con quien he tenido la oportunidad de conversar, aprender, estar en acuerdo y desacuerdo y aún así seguir siendo amigos.

Libro favorito:

Desde niño siempre me gustaron los libros de fantasía, de magia, acompañadas de ilustraciones llamativas, que me hacían soñar, como El Principito, que seguramente hicieron que me incline a ser diseñador. Hoy en día me gustan mucho los libros sobre la historia del diseño y los de gráfica popular y precolombina.

¿A qué juegas de adulto?

A soñar despierto, de hecho, antes de hacer un trabajo importante, empiezo a imaginarme cómo lo voy a construir, cómo se verá impreso, qué espera la gente, y eso me ayuda a que mi cerebro piense, a ver las cosas en varias dimensiones.

¿Algún rito que sigas al crear?

El realizar el 95% de trabajos con lápiz y papel, este es mi

principal "rito", que hasta el momento la tecnología no puede reemplazar.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

A mi amigo Juan Jaramillo, multifacético, gerente y dueño de DIPAGGI, la empresa de diseño y publicidad más antigua de Cuenca, es una persona que ha sabido mantenerse en un mercado muy competitivo.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Andar por muchos lugares, conocer personas, espacios, y ser parte de estos, sin llevar en mis espaldas nada más que una mochila y muchos sueños y sonrisas, sin un mañana, sin una aparente preocupación, y sin pensar materialmente.

Me hubiese gustado ser mochilero.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Mi Mac, compañera de las largas madrugadas y en cuya memoria está el 98% de mi vida profesional, y el 100% de mis fotos digitales. Mi libro de Historia del Diseño Gráfico, lo he leído muchas veces y me sigue sorprendiendo. Mi colección de carritos, son esculturas fabulosas ¡Pensar que un objeto tan pequeño puede encerrar tanto arte y diseño!

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

Tengo la respuesta que no me gusta que me den "no hay cómo hacer esto", sobre todo en el mundo tecnológico y artesanal.

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

La Dirección de Escuela, implica compromisos en varios niveles, la conciencia de que cada paso que dé, tiene un efecto directo en la calidad académica.

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

A amar más el arte en todos sus aspectos.

¿Qué pedirías a gritos?

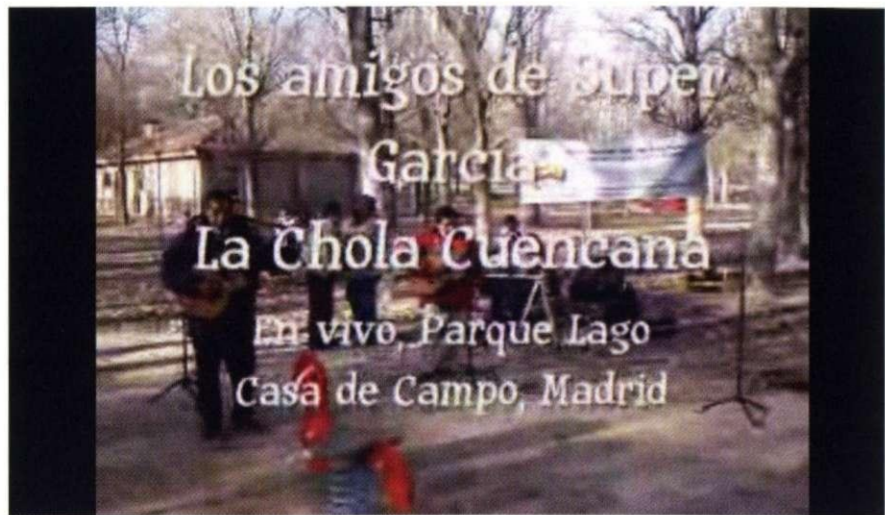
Disciplina y compromiso.

de los arctic monkeys a delfín quishpe

Las nuevas prácticas estéticas en registro digital;
el auge de la creación, distribución y simulación de contenidos.

Por primera vez en la historia, la reproducción mecánica emancipa la obra de arte de su parasitaria dependencia del ritual, ésta se diseña para la reproducción. Del negativo fotográfico, por ejemplo, uno puede hacer un número infinito de impresiones, preguntar por la impresión auténtica no tiene ya sentido.

For the first time in history, mechanical artwork reproduction emancipates its parasitic dependence on ritual to a higher degree of artwork. When art work becomes a work of art designed for reproduction, a Photographic negative, for example, one can make an infinite number of impressions. The question asking for the real authentic print makes no sense.



Chola Cuencana, Los amigos de Super García, en vivo, Parque Lago Casa de Campo, Madrid, 2008.¹

de los arctic monkeys a delfín quishpe

por dis. daniel lópez
estudiante de la maestría en artes



"Pase de Niño," fiesta popular - religiosa, / Cuenca Ecuador²

Cuando Walter Benjamin escribía sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad moderna, antes de la revolución digital, los medios de producción eran aún muy restringidos y estaban reservados para los que poseían grandes capitales o poder de producción. Con la apertura tecnológica y su desarrollo, las posibilidades actuales abren paso a una nueva cantidad de soportes que recién se están explorando masivamente en su uso, función y difusión. El internet ofrece las mismas herramientas para publicación de contenidos que poseen las grandes empresas transnacionales o, cualquier individuo con un computador y conexión, con la característica además de trascender espacios físicos, control político, lenguas, etc.

Hoy, la avanzada en recursos tecnológicos y uso de nuevos medios en el arte es el "Net.art" obra concebida para la red, como el trabajo de Jonathan Harris: "Ten by ten" publicado en 2004, donde propone un sistema web que cada hora encuentra las cien palabras e imágenes más escritas, buscadas y discutidas en diarios digitales posicionándolos por credibilidad, blogs canales de televisión, bancos de fotoperiodismo y afines.

Harris compone así un mosaico visual y textual que cambia cada hora, generando un retrato virtual de contenidos, al cual acompaña la frase: "This is now" o "Ésto es ahora".

¹ Chola Cuencana, en vivo desde Casa de Campo, Madrid, Duración 2:28, 2008, registrado por Matías Abad, Usuario Mattabad Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=UMX31qleo2E>, al ser revisado en 6 de enero de 2008 constaba con 35 visitas.

² Benjamin, Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936. Traducido al inglés por Andy Blunden 1998. Ver referencias.



Arctic Monkeys, Whatever People Say... 2005



Delfín Quishpe, Torres Gemelas 2007

Para Jean-François Lyotard, ya no existen los "meta-discursos" o la meta-narrativa, ya nadie cree en las grandes historias, estamos más alertas ante la diferencia, a la diversidad, y a la incompatibilidad de nuestras aspiraciones, creencias y deseos. Por esas razones la post modernidad está caracterizada por la abundancia de micro-narrativas.

Estas micro-narrativas se han exteriorizado a través internet. Los discursos clásicos, la gran historia, cada vez se opacan y se cuestionan con más fuerza, gracias a la nueva generación de contenidos, desde lo micro, lo local y lo específico, con una multiplicidad de enfoques que no son los tradicionales. Éstos influyen en las formas de crear material, de mirar otros contenidos, validarlos, usar referencias diversas para entender otras realidades y crear nuevas estéticas.

La gran cantidad de material digital que aparece con el uso cámaras digitales de fotografía y video, teléfonos móviles, computadores portátiles, reproductores de audio, etc. requieren que su par de software y en línea se integren y ayuden a sistematizar y compartir los contenidos. Una de las características de la web 2.0 es que ha llevado estas herramientas digitales al alcance de los usuarios de computadoras, a crear su contenido incluso de manera inconsciente. Por ejemplo, la memoria de nuestro celular con fotografías ya es un registro documental de lo cotidiano, que cuenta cierta historia marginal con su propia estética, que va más allá de la calidad fotográfica o del fotógrafo. Los valores estéticos en lo digital, generalmente, están dictados por la inmediatez de las sensibilidades que retratan (humor, crudeza, memoria, referencia de espacio, tiempo, etc.).

Las referencias culturales son cualidades que ahora se valoran más que la calidad formal final de la fotografía -grano de la imagen, enfoque, encuadre, ley de los tercios- que pierde terreno al momento de establecer una fotografía bella. A ésto hacíamos referencia cuando decíamos que hoy se explora el material en su uso y función antes que en la depuración de su aspecto final.

Los Arctic Monkeys, son una banda joven de rock independiente, de un suburbio al norte de Inglaterra, han pasado a la fama mediática como la primera banda que surgió de publicidad autogestionada mediante el internet, en donde su música fue validada directamente por el público; sin intermediarios de transnacionales, contratos, o estudios de marketing para cubrir cierto nicho comercial.

La banda en 2005 publicó un par de canciones en internet y en menos de seis meses estaban rechazando contratos de grandes transnacionales para vender su música. Su álbum debut "Whatever People Say I Am, That's What I'm Not", fué el disco que se vendió más rápido en la historia del Reino Unido, incluso rompió cifras record de los mismos Beatles.

Por su lado, Delfín Quishpe intérprete de tecnocumbia, ecuatoriano fue precursor en promocionar su música mediante Youtube. Su éxito principal "Torres Gemelas", canción y video, describe la historia de los inmigrantes ecuatorianos en New York, quienes vivieron el atentado del 11 de Septiembre; hasta hoy ha recibido, más de 2'000000 de visitas ¡Todo un récord para un artista nacional!

El fenómeno mediático viral de Delfín lo ha sacado de su pequeño nicho en Guamote, Chimborazo para dar conciertos y entrevistas en espacios de la televisión ecuatoriana no tradicionales y entrevistas en Chile, España, Perú, por nombrar algunos. La estética de la tecnocumbia, claramente kitch, popular-marginal, encontró una audiencia de millones gracias a internet.

Estos ejemplos de estéticas en los contenidos digitales se alejan del paradigma de forma y función en la sociedad y de los pedestales culturales clásicos, aristocráticos, sectarios, que han manejado por años los medios tradicionales: radio, televisión, medios impresos, etc. Hoy las estéticas en línea acaparan visitas en la web, son diseñadas para la difusión, para crear feedback.

Para Benjamin no tiene sentido acudir a la fotografía original si todas salen de un mismo negativo, pero en la era



Homenaje a Delfín, en Son Cubano



Serie "Demoliciones Digitales", Daniel López, 2007

digital esto tiene un matiz diferente, ya que una copia digital es exacta, clon de la imagen, entonces el sentido de lo auténtico ya no existe en materia física.

Todo es un copy and paste, ni siquiera una copia, es un clon, es idéntico. Y en base a estos sistemas de mega registro y distribución de contenidos, estamos creando la simulación más perfecta de la realidad nunca antes pensada, una virtual, libre, accesible. La nube virtual y su metáfora con el límite azul y blanco de nuestro planeta, cada vez es más real, más escalofriantemente necesaria. ■

ángeles martínez

poeta

Cuatro libros en solitario: Un lapso de Impiedad. Neos -plaque-. Subcielo. Trozos de Vidrio. Su vida: las revistas, proyectos, presentaciones, recitales. Ama enseñar literatura y odia muchas cosas. Su discurso se enmarca en el postfeminista. Su voz en el humor negro. Su vos en su hija. Referente de la nueva poesía ecuatoriana. Orgullosa de formar parte de varias antologías entre las cuales cuentan: Nueva Poesía Ecuatoriana de Xavier Oquendo, Poesía Erótica de Mujeres de Sheila Bravo y 13 Poetas Ecuatorianos, Revista Punto de Partida de la UNAM, México 2010. Trabaja como editora, correctora de estilo y como gestora de proyectos culturales. Parte de "Salud a la Esponja". Es desordenada, franca y tiene el cabello azul.

Fotografía: **Blasco Moscoso**-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes



¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Muchas y es parte del juego. Creo que muy poca gente me conoce. Con fama de poeta maldita o algo así.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Mujer universal y VIP en el infierno.

Una imagen, una frase, una persona, que son una constante en tu vida:

La Piedra de Rosetta -metáfora de la importancia cultural- "You can always come back, but you can't come back all the way" Dylan.

Mi princesa-terremoto-sol.

Libro favorito:

El Extranjero. Camus.

¿A qué juegas de adulta?

A los barcos, a hacer burbujas de jabón, a revolcarse en las olas... a inocentes, y no tan inocentes, humedades.

¿Algún rito que sigas al crear?

Escribir desde media página, alineado a la derecha, luego dar la vuelta el cuaderno, tachar, escribir arriba. Volver a escribir a lado. Leerme en voz alta corregir, torturar a las personas de confianza para que me den su opinión y otra vez me lean. Aprenderme de memoria, y repetirme de 17 a 26 veces para correcciones u orgullos.

¿A qué colega admiras?

Admirar a ninguno, suena idolátrico ¡Y yo que soy tan religiosa! De los vivos me gusta MUCHO lo que escribe Roy Sigüenza (también otros-as), se lo he dicho, porque hace libros para ser leídos y no esas cosas indigeribles que suelen hacerse.

Profesión ficticia que quisieras tener...

Trabajar para la ONU en la creación de la lista de Los Nuevos Paraísos a Nivel Planetario para la Poesía (NPNPP).

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Mi nueva MAC. Mi cuaderno -la pluma estaría incluida- Y mi estatua griega.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

"¿Desde cuándo empezaste a escribir?", ¿5 años? ¿importa?

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

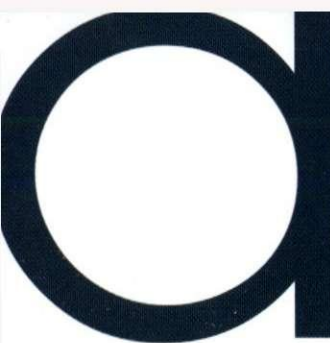
En un cruce de hemisferios ha vuelto a apasionarme la vida. Y: hayquedecir.blogspot.com

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

A sobrevivir a la sensibilidad, con el delicado velo de la Reina Mab.

¿Qué pedirías a gritos?

A muchísima gente: ¡Una idea propia!



interactividad en la era digital

Nuevas arquitecturas en colaboración

En el artículo *Towards an Experimental Music*, Carlos Palombini hace referencia a las obras compuestas por Pierre Schaeffer durante la década de los años cincuenta. En él se analizan las dimensiones y aspectos de la composición electroacústica en función de su forma, musicalidad, y sonoridad.

Schaeffer consideraba a su "musique concrète" (música concreta) como un lenguaje sonoro fundamentalmente experimental y, antes de buscar la consolidación de la estructura y desarrollo musical, realizó investigaciones sobre los sonidos y ruidos con artefactos materiales. Considerando la relación entre los elementos particulares ("electrones musicales") de una obra y su resultado total, en términos culturales, Schaeffer expresa lo siguiente:

"The Germans, hard-working and stubborn, no longer believe in anything but the musical electron. The Americans, dynamic and naive, put their pianos out of gear and apply to composition (somewhat rashly) the law of probabilities" ¹

Schaeffer estaba interesado en juntar diversas tendencias culturales, en armar un proceso compositivo ecléctico para la creación de nuevas obras musicales.

¿Qué opinaría Schaeffer, hoy en día, acerca del ambiente cultural y sonoro de los nuevos compositores iberoamericanos que, a finales del siglo XX y principios del XXI, continúan componiendo música para instrumentos acústicos y cinta o, para piano y electrónica en vivo, dejando de

lado técnicas más modernas e interactivas? Ahora que vivimos la era digital nos preguntamos: ¿cuáles son los nuevos parámetros de colaboración entre música y otras artes? ¿Qué nos ofrece la interacción digital para la elaboración de obras artísticas contemporáneas?

En un seminario dirigido por el Dr. Paulo C. Chagas en EARS (Experimental Acoustic Research Studio) de la Universidad de California, Riverside, se enfocaron varios análisis de música contemporánea para piano, electroacústica y música para piano con electrónica en vivo.

La gran mayoría de piezas pertenecen a compositores iberoamericanos y, fueron utilizadas durante el seminario para investigar las implicaciones culturales, pedagógicas, y técnicas en el proceso de composición e interpretación musical contemporáneas. Obras de compositores como: Joao Pedro Oliveira, Robert Giracello, Jason F. Heath, Francisco Colasanto, Rodrigo Sigal, Arturo Rodas y Paulo C. Chagas fueron seleccionadas para este evento.

Todas las obras analizadas utilizan el piano acústico, la mayoría están acompañadas por una cinta electroacústica pre-grabada y unas pocas requieren de técnicas electrónicas en vivo. En el aspecto rítmico encontramos algunas que requieren de un cronómetro que sirve de referencia para el pianista, quien debe producir ejecuciones rítmicas exactas coordinadas con el componente electrónico. Otras funcionan en un espacio interactivo, con elementos y sonoridades electrónicas en las que impacta la interpretación del pianista en tiempo real. Peda-

¹ Palombini, Carlos. "Towards an Experimental Music." *Electronic Musicological Review*. October 1998: 3. http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv3.1/vol3/Schaeffer.html

interactividad en la era digital
por phd. gary barnett / phd. jason f. heath
profesor de la maestría en pedagogía e investigación musical

gógicamente, todas las obras seleccionadas posibilitaron investigar, discutir y elaborar una gran variedad de temas de interés para compositores, instrumentistas y académicos en la era digital.

Tutti Frutti (2003), compuesta por el ecuatoriano **Arturo Rodas**, emplea un estilo pianístico neo-romántico yuxtapuesto a una cinta que presenta sonidos electrónicos anticuados y sonidos cotidianos. Rodas, en esta pieza, juega con la dicotomía entre materiales acústicos tradicionales y elementos modernos y electrónicos. Contrapone sonidos reales de aplausos y gritos con sonidos abstractos, producidos en el estudio. Utiliza una línea melódica que da unidad a la pieza, desarrollando poco a poco una textura contrapuntística que nos revela, a ratos, un lenguaje bastante tradicional. Mientras que en el aspecto pedagógico desarrolla un diálogo entre sus varios materiales musicales, consiguiendo una ejecución expresiva, muy real.

Fe (1998), por **Rodrigo Sigal**, incorpora una variedad de sonoridades grabadas en diversos lugares de España y México. Después de la introducción del material melódico en el piano escuchamos una polifonía de sonidos electroacústicos, incluyendo un gallo (grabado en la calle de Las Ramblas de Barcelona) y voces grabadas en México.

Por tres ocasiones escuchamos campanas (a los 2:37, los 5:26, y los 8:28), durante la pieza que dura 12 minutos. El pianista acelera poco a poco, preparando varios climas explosivos. Juega, en la mano izquierda del piano, con el sonido de la campana con varios trémolos y gorjeos. Sigal nos dejó una sola nota programática: "Cada uno escoge su propia fe..."

Según Sigal: "Para ser honestos, estas son las únicas notas que me gustan para la pieza. No soy la clase de compositor a quien le gusta tener explicaciones complejas de lo que ha compuesto".

Patoruzú (2008), por **Francisco Colasanto** toma como inspiración el personaje de la caricatura del Argentino Dante

Quintero. El Patoruzú (originalmente Curuguá-curuguagüiguá) de Quintero apareció en octubre de 1928 en el diario *Crítica* como el último miembro de una tribu ficticia, los tehuelches. Patoruzú es un personaje que lucha contra la injusticia con fuerza sobrehumana, aunque, a veces, en una forma salvaje; sin reglas. El Patoruzú de Colasanto asimila su sentido de lucha y de poder mediante ritmos virtuosos e interacciones dinámicas entre el pianista y la electrónica. La textura de la pieza se desarrolla desde el inicio, aumentando cada vez la disonancia. Importante como material central es la polirritmia de 2 contra 3, evocando a la Chacarera como danza argentina. A Colasanto le fascina jugar con la interacción rítmica entre el piano y la cinta.

In Tempore (2001), por **Joao Pedro Oliveira**, es una obra que requiere gran exactitud y estabilidad rítmica para mantener el lenguaje de interacción entre la cinta y el piano. En este caso, la interacción sirve como un diálogo increíblemente ágil, jugando con gestualidades melódicas y armónicas. Las sonoridades expresadas por parte del piano desarrollan timbres que nos hace pensar en la estética de los espectralistas. Oliveira ocupa en la cinta sonidos de piano evocando, a veces, el sentido de un dúo fantasma.

Orbital Etudes (2008), por **Paulo C. Chagas**, consiste en una serie de estudios de piano con electrónica en vivo. Enfoca, en particular, las dinámicas del espacio y el movimiento de los sonidos producidos y como éstos afectan e influyen en la interpretación del pianista. Utiliza un software desarrollado por Nathan Woleck, que recibe datos de frecuencias y amplitudes del piano, que son interpretados como instrucciones que controlan la espacialidad y movimiento de su sonido en un espacio acústico circular de 8 canales. Cada estudio enfoca en elementos particulares de la interacción entre el pianista y el software.

En el caso del étude, *Balada*, Chagas juega con la nostalgia de la música de Chopin, ocupando citas derivadas de la segunda balada de Chopin, y distorsionando las propuestas románticas en un ámbito que refleja el choque de dos mundos sonoros. La construcción armónica es elemental al manejar la relación entre el material mu-

interactividad en la era digital
por phd. gary barnett / phd. jason f. heath
profesor de la maestría en pedagogía e investigación musical

sical y el espacio sonoro circular en que se desenvuelve la ejecución de la pieza. La armonía se expresa mediante un desarrollo temático que ocupa técnicas tradicionales de los serialistas (en Europa) y los ultra-modernistas (en las Américas). Paralelamente al espacio acústico rotacional, Chagas emplea la rotación en su desarrollo temático, rotando cada vez la primera nota de una frasea su final.

TE PITO o TeHENUA (2007), por Robert Giracello está basada en un texto Rapanui llamado Rongorongo. Giracello, comenta: "Pensar en una traducción exacta de estos jeroglíficos es imposible, las traducciones hechas por William Thompson en 1886 son la base para su lectura e interpretación. Cabe señalar que éstas son algo inexactas, basadas en la tradición oral y las mejores conjeturas. Esto no es más que un testimonio de que la gente Rapanui y su cultura han sido completamente olvidadas".

En cinco partes, la pieza sigue libremente la narración programática Rapanui en la cual los dioses se enojan, se enamoran, crean y destruyen a través de hechos heroicos y sacrificios. El contenido melódico y armónico de la electrónica se deriva del material pianístico, ocupando sonoridades consonantes y pentatónicas. También emplea sonidos derivados de la naturaleza como olas, voces humanas, y varios instrumentos. La pieza emplea un elemento de improvisación en varias secciones: el pianista elabora una serie de células melódicas predeterminadas, aunque elegidas en el momento.

Parte Viva (2010), por Jason F. Heath está compuesta por la armonía característica de un modo particular. Ocupando un software desarrollado por el compositor, las células se arreglan en tiempo real, según ciertas decisiones interpretativas tomadas por el pianista; creando interactivamente una partitura viva, y cada vez única. Las decisiones interpretativas, tomadas en términos de frecuencia y amplitud, afectan la probabilidad de que las células (y por ende la partitura) se arreglen en ciertas formas particulares durante la obra. La pieza juega con la idea de la partitura como artefacto estático, yuxtapuesto a la propuesta de la partitura como documento vivo, creando una obra interacti-

va donde la partitura en sí responde al pianista, y donde el pianista sigue la partitura viva. Esto produce la ilusión de que la computadora tiene la facultad de tomar decisiones. La interpretación (del pianista) aumenta las probabilidades dentro del software pero no determina, en forma absoluta, el orden del material. El uso de probabilidades también da riqueza a la expresividad de la interacción. El piano está acompañado por sonidos electrónicos en vivo, de cuatro canales, definiendo y abriendo el espacio acústico en que uno experimenta la pieza. La electrónica crea una armonía de tiempo-espacio cuya tonalidad sigue el pianista, con las duraciones y ubicaciones de los sonidos armónicos determinados, también, por sistemas probabilísticos.

The Experimental Acoustic Research Studio of the University of California, Riverside: Investigando nuevas colaboraciones

En la edad digital las artes presentan nuevas propiedades y nuevos temas que son particulares de los medios digitales como la interactividad, networking, mapping, datos dinámicos, el cuerpo y la identidad, la telemática, nuevos parámetros de control musical, y nuevas arquitecturas de colaboración artística.

En EARS, (Experimental Acoustic Research Studio), su Director Paulo C. Chagas y Codirector Jason F. Heath se dedican a facilitar el desarrollo de nuevas formas de arte y nuevas modalidades de ejecución artística que provienen de tecnologías digitales contemporáneas.

Algunos de sus proyectos actuales son: el taller de danza y teatro interactivo, investigaciones de percepción acústica, clases en Max/Msp/Jitter (y las técnicas de las artes digitales interactivas), una colaboración electrónica con el conjunto de Gamelang de UCR, una obra de teatro interactivo estilo hip-hop (basada en Wagner's Ring) con el dramaturgo Rickerby Hinds y, una serie de conciertos de música para piano y electrónica con el pianista Gary Barnett. ■

Revisión de la versión castellana:
Lcdo. Carlos Freire Soria

Q

fiesta de gerardo guevara
por lcmdo. oscar santiago vanegas
estudiante de la maestría en pedagogía e investigación musical

"fiesta" de gerardo guevara

Comunión entre tradición e innovación

La visión del intérprete-ejecutante debe englobar no solo los aspectos mecánicos de la ejecución en una obra musical, sino también incluir otros que le permitan arrojar luz sobre diversos detalles artístico-musicales que amplíen el horizonte de la obra.

En esta búsqueda suelen revelarse frecuentemente interconexiones con eventos culturales e históricos que enriquecen nuestra comprensión y, como consecuencia, elevan el nivel interpretativo. Con esta convicción se escribió este artículo sobre una de las obras para piano del compositor Gerardo Guevara, posiblemente, el más destacado de la segunda mitad del siglo pasado.

"Al levantarse el alba, en el Día de Fiesta del Santo Patrono, la niebla de los Andes es disipada por música de la banda rural, que entona una danza lenta, triste que evoca melancolía, el "yaraví". Mas, inmediatamente al terminar esta, se da paso a una danza de ritmo alegre y jovial, que despierta al poblado en el ambiente de alegre fiesta". 1

La combinación yaraví-albazo, emparamiento ancestral de dos danzas (una lenta y otra rápida), es la concreción de la cosmovisión dual que forma parte de la cultura andina desde los tiempos del incario (o antes), en donde todas las cosas existentes presentan un opuesto: hombre-mujer, tristeza-alegría, noche-día, vida-muerte.

El "albazo" es un baile suelto que solía ser tocado a la madrugada para solemnizar los días de fiesta religiosa en un inicio, para posteriormente emplearse también en lo profano. La primera notación musical que se conoce de un albazo fue realizada en 1865, por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro; la pieza titulada "Albacito" es una versión para piano y tiene la siguiente nota explicativa: "Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados". Su nombre se deriva de "alba" o "alborada" y, probablemente, tiene

The vision of the artist-performer must encompass not only the mechanical aspects of the execution of a musical, but also to highlight various artistic and musical details that expand on the vision for the work you plan to interpret.

This quest often reveals interconnections with cultural and historical events that enrich our understanding and consequently raise the interpretative level. With this conviction, an article was written about one of Gerardo Gevaras's piano works, possibly the highlight of the second half of last century.

1 Quizpe, J. La fiesta del pueblo. Relato inédito. 2007.p.2-3.

su origen en la alborada española.

Fue tomando forma desde épocas coloniales. Su letra, cuando la tenía, solía relatar ingratitudes, decepciones y las diversas peripecias del amante desencantado. Comparte con el yaraví su compás ternario de (3/8, 6/8) y la tonalidad menor, siendo el albazo ejecutado a un tempo más rápido y alegre. Para Gerardo Guevara, el albazo es un "yaraví" tocado en un tempo más ágil, que lo transforma de canción a baile.

Guevara, estudiado en la Escuela Normal de Música de París con Nadia Boulanger, siendo además pianista y director, no es ajeno a las connotaciones implicadas en esta danza, tan ecuatoriana como él mismo, que aprovecha para materializar su "Fiesta", pieza musical que (con frecuencia la ejecuto en público) agrada a todo escucha, conocedor o neófito, joven o viejo, ecuatoriano o extranjero.

En la melodía de tipo instrumental será el ritmo el actor principal, destacándose desde un inicio por las sonoridades percutivas de la pieza, evocadoras de la instrumentación indígena, "bombos" y "chajchas" tienen un papel preponderante. Otras particularidades indígenas encuentran eco en la música de Guevara, como el empleo de motivos cortos y repetitivos, que nunca llegan a ser monótonos por las variantes armónicas, rítmicas y tímbricas de las que hace gala el compositor.

Gerardo Guevara

La rítmica es la que provee de ímpetu y energía a la pieza. Los recursos de la síncopa (desplazamiento de un tiempo débil a uno fuerte) y la hemiola (alternabilidad entre ritmo binario y ternario) que generan un ambiente festivo propio de las danzas mestizas.

Como reflejo de la innovación tenemos el empleo de escalas menores naturales, en las que de manera intencional, se elude el séptimo grado, recurso ideado para crear una "ambigüedad tonal" que le permite saltar de una referencia tonal a otra de manera rápida y sorprendente. De igual manera, en la pieza es amplio el uso del sustituto tritonal, recurso común en la música francesa de mediados del siglo XX, como en la de Poulenc o Milhaud, aunque también lo es en el jazz americano, que posiblemente el compositor asimiló en sus años de estudio en tierras galas.

Estas innovaciones armónicas enlazan la pieza ya con otras esferas, pues debemos recordar que los autores franceses eran aficionados a crear obras "exóticas" con elementos originarios de tierras coloniales (por ejemplo Ciudades del Brazil de Milhaud). El maestro Gerardo hace otro tanto al usar elementos armónicos de la cultura dominante (francesa y/o americana) en una danza "tradicional" ecuatoriana.

En "Fiesta" se revela también un interés por emplear alternativas a la armonía tradicional estructurada

fiesta de, **gerardo guevara**
por **lcto. oscar santiago vanegas**
estudiante de la maestría en pedagogía e investigación musical

en base a terceras, ya que encontramos pasajes con armonizaciones a base de cuartas y hasta de segundas. De igual manera, es interesante el empleo de "notas pedales" en los bajos, con una armonía cambiante de grupos paralelos que se superpone. En las agrupaciones folklóricas es común encontrar estos patrones de armonización, por ejemplo en instrumentos como las dulzainas, y es aquí donde hallamos otra conexión con nuestras raíces mestizas.

Otra situación interesante de la obra es el manejo "tímbrico" del instrumental. A través de la explotación de los diferentes registros, de la cuidadosa escritura de la articulación, la dinámica, y los cambios frecuentes de textura, el teclado trata de imitar sonoridades propias de instrumentos de viento o de percusión. El piano no está enfocado como el instrumento de cuerdas percutidas, éste es concebido como una orquesta; es manejado con la visión de un compositor que ha escuchado tanto las quipas y dulzainas andinas como las grandes orquestas de Europa, nutriéndose del trato con música y músicos de ambos mundos para generar su propia música. Este tratamiento del piano no es típico de los compositores ecuatorianos (con algunas excepciones en Salgado y Durán), siendo más frecuente en compositores como Beethoven, Brahms o Bartók, convirtiéndose en el sello del compositor maduro, bien educado, de gran experiencia y amplia memoria sonora. La organización general es bipartita precedida por una introducción. Cada una de sus secciones principales se repite y se subdivide a su vez en dos segmentos (A+B) y (C+B).

Su estructura general, detallada en el siguiente esquema:

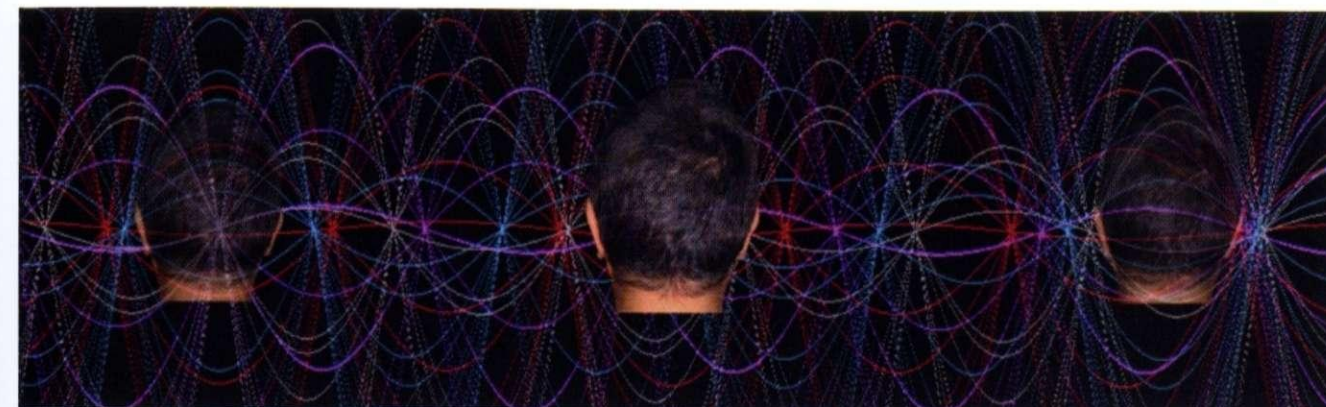
INTRODUCCION	A	B	C	B
4	4 + 4	4 + 4 + 6	4 + 4 + 4 + 7	4 + 4 + 6

El manejo de motivos cortos de dos compases, de similares características rítmicas, que se repiten insistentemente con ligeras variaciones, es lo que define esta forma. Como ya se anotó antes el tratamiento es derivado de la música andina, en donde tal procedimiento de construcción es común. Nótese que las secciones B son comunes en ambas partes.

Conocí brevemente al autor en el año 2008, en una breve visita que realizó a la Facultad de Artes, todavía convaleciente de un evento cerebro-vascular que le produjo una hemiplejía. Durante un breve cruce de palabras le pregunté sobre la obra tema del artículo, a lo cual me respondió: "Es de mis danzas de salón favoritas, es una verdadera fiesta". Compuesta en 1982, cuando el compositor contaba ya con 52 años, representa un ejemplo de comunión entre la tradición y la innovación. En manos de Gerardo Guevara esta danza tradicional, heredada de un pasado que nuestra cultura actual casi ha olvidado, se renueva, recarga, se enriquece con los artificios musicales por él asimilados en sus años de experiencia. Con los recursos de su paleta sonora, "restaura" con vivos colores el lienzo del albazo, regalándonos una obra en donde coexisten el pasado mestizo y el presente cosmopolita. 📷

o

escuchando a "reading castañeda"
por **lcta. valentina león**
alumna de la maestría en artes



escuchando a "reading castañeda"

"Leí y releí muchos veces los primeros cinco libros de Carlos Castañeda sobre las prácticas de la "brujería" de los indios Yaquis en Méjico. La autenticidad antropológica de estos textos ha sido puesta en duda por especialistas. Sin embargo, su lectura es fascinante, entre otros aspectos, por las maravillosas descripciones de sonido, tiempo, espacio, movimiento, luz y color. Hay páginas enteras en las que describe sonidos. Además, el idioma original de estos textos es el inglés, un inglés con un estilo muy hermoso, muy fluido, muy funcional: uno no percibe el lenguaje sino lo que uno lee. Puede ser que Castañeda se lo haya inventado todo, pero el texto es literariamente muy bello. En Reding Castañeda interpreto esos textos no como "ciencia-ficción" sino como "percepción-ficción", si me permite el neologismo".

"I read and re-read many times the first five books of Carlos Castaneda on the practices of" witchcraft "of the Yaqui Indians in Mexico. The anthropological authenticity of these texts has been questioned by specialists. However, it is a fascinating reading, among other things, the wonderful descriptions of sound, time, space, movement, light and color. There are whole pages in which he describes sounds. In addition, the original language of these texts is English, an Englishman with a very beautiful, very fluid, very functional language. Castaneda might have invented it all, but the literary text is very beautiful. In Castaneda Reding interpret these texts not as "science fiction" but as "perception-fiction", if I may use a neologism. "

Mesías Maiguashca.

Mesías Maiguashca.

Hablar sobre "Reading Castañeda" de Mesías Maiguashca, después de que él mismo la ha explicado, es casi una osadía. Tan solo puedo recurrir a un modesto derecho que me otorga mi posición de oyente y receptora, y a la profunda admiración y respeto que me inspiran su obra y su presencia serena, sencilla y transparente, como la de todos los seres que desde su grandeza han comprendido que no son superiores a sus semejantes, sino infinita y esencialmente iguales.

"Reading Castañeda", Opus 37, es un ciclo de seis obras, estrenado en 1993 en Karlsruhe, Alemania, en el Centro de Arte y Tecnología Mediática. Su proceso creativo abarca aproximadamente trece años (1980-1993), y se inscribe en una propuesta experimental, en la que el compositor "juega" con elementos sonoros acústicos fusionados con sonoridades producidas o tratadas por medios electrónicos.

La primera de las obras del ciclo, "The Spirit Catcher" arranca con la presencia del cello, para luego desencadenar una profusión de masas sonoras, organizadas en dos líneas simultáneas que se entrelazan y complementan con clara textura polifónica. La voz del cello es protagonista, entraña y desarrolla una melodía improvisada, inicialmente en pizzicato y luego en sonidos de cuerdas frotadas, que son tratadas y amplificadas por el sampler y reproducidas por el armonizer, creando sonoridades simultáneas y unificadas en el sonido principal, mantenidas fundamentalmente en los registros agudos. El otro componente polifónico transcurre con sonoridades capturadas en registros electrónicos. Los timbres y movimientos de altura son diversos, con una recurrencia significativa de glissandi en dirección ascendente, que al asociarlos a las delimitaciones temporales propuestas, generan una especie de entes sonoros con presencia e identidad existencial.

En "The Tonal", el material temático propuesto es la creación misma, es decir la libertad para improvisar, el

dúo de ejecutantes del klangobjekt se mueven con espontaneidad en un espectro de sonoridades mágicas y exuberantes. Castañeda lo dice: "...el tonal es todo lo que existe... todo lo que es posible ...todo lo que se puede nombrar".

Los efectos sonoros de la flauta, empleados en "Sacatecas Dance" irremediablemente evocan una sustancia americana, la vívida presencia de nuestras culturas ancestrales emerge con fuerza, desde las bocanadas de aire en vibración, sugeridas por las sonoridades logradas por medios electrónicos, y con ellas sus saberes profundos, enigmáticos. La flauta y los efectos coloristas electrónicos dialogan en un crescendo conceptual, que desemboca en un tumulto. Cuando el diálogo parece salirse de control, es interrumpido momentáneamente por tramos de silencios abruptos que obligan a centrarse nuevamente en la obra y conducen plácidamente hacia la sección final.

Las sonoridades aéreas de "Sacatecas Dance", no son más que un prelude de la configuración plena que toma esta simbología, asumida por el rondador en "El Oro", quinta obra del ciclo, y única sección en la que el compositor emplea un texto narrado. Este instrumento andino recrea intervalos y células rítmicas características de la música de esta región y comparte, conjuntamente con el susurro de la voz humana, la misión de otorgar identidad geográfica y étnica a todo el ciclo.

"The Wings Of Perception II" es un espacio de fantasía y sensaciones, en esta versión Maiguashca recurre exclusivamente a sonoridades electrónicas.

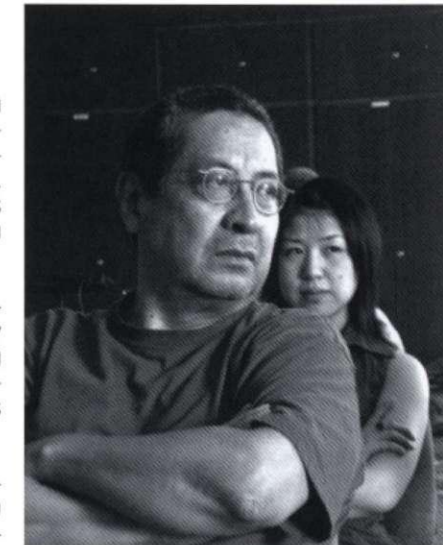
En "The Nagual", al igual que en "The Tonal" la improvisación controlada es su núcleo central. Los efectos sonoros del klangobjekt acústico se funden con las del klangobjekt-generator, logrando, en primera instancia, una atmósfera con sonoridades que parecen quebrarse, como lo dice Castañeda en el texto insertado en la

partitura: "En mis movimientos hacia el Nagual percibía que mi cuerpo se desintegraba. No podía pensar o sentir el sentido coherente y unificador en el que habitualmente lo hago, pero de algún modo penaba y sentía". Luego, el ambiente es luminoso, repleto de sonoridades claras, con frecuencias más definidas, que transmiten la sensación de haber "corrido el velo", de haber "visto".

Maiguashca, en su carta dirigida a Solare en 2006, expresa que no existe una relación directa entre el texto y la música, y que las obras integrantes del ciclo Reading Castañeda "Son más bien ejercicios sonoros, comentarios a ser escuchados en las pausas de la lectura de los textos de Castañeda, como notas de pie".

Tuve la oportunidad de leer a Castañeda, precisamente unos meses antes de que Maiguashca presentara su obra, en una conferencia dada en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador), en 2005. La audición de la obra y la lectura reciente de Castañeda produjeron en mí, el impacto y luminosidad del encuentro con la congruencia: allí estaban la sabiduría cósmica de Don Juan, la impecabilidad del guerrero, la encarnación alada del conocimiento, la muerte como concejera, los sitios de poder... y la vida misma en la plenitud de su trascendencia de unidad y diversidad simultáneas, fundidos todos en un acto de creación, que el propio Maiguashca lo llama "extreterreno".

No pretendo contradecir a Maiguashca en su intencionalidad no descriptiva del ciclo (más que una osadía sería una necesidad), sin embargo, debo decir que sí encuentro relación entre el texto literario y la obra musical; es más, los hallo entrañablemente enlazados. Quizá en las mentes lúcidas, que han "visto", como dice Castañeda, la congruencia no sea un acto intencional, sino un estado natural de acercamiento al encuentro consigo mismo, y por ende, con el germen inicial del universo. ■

Fotografía cortesía: www.maiguashca.deFotografía cortesía: www.maiguashca.de



jimena peñaherrera

directora de la
escuela de música

Una persona común pequeña, tez blanca y cabello negro. Apasionada, impulsiva y explosiva, pero al mismo tiempo con la capacidad del sosiego para mirar desde esas varias ópticas ese impulso inicial, corregir criterios y acciones. Un ser humano que se equivoca mucho, pero está en búsqueda de la unión de criterios, que le encantaría corregir sus defectos y está abierta a las sugerencias, con el afán de llevar a término los proyectos propuestos.

Dentro del campo profesional como eje central está el perfeccionamiento dentro del área teórico-musical en la que me desenvuelvo. Después de haber pasado por un proceso de aprendizaje, en la maestría en Pedagogía e Investigación Musical y la organización de proyectos musicales, durante varios años, he podido repensar y reorientar la formación que estoy llevando a mis estudiantes y buscar los mecanismos para mejorarla.

Desde la administración de la Escuela de Música espero colocar mi grano de arena, para apoyar a profesores y alumnos en la consecución de los objetivos planteados como Facultad de Artes.

Fotografía: Blasco Moscoso-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes



¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Como artista uno se puede desarrollar en varios ámbitos, en mi caso es desde el área teórica-musical. Una imagen de alguien revolucionaria, que siempre busca las "las cinco patas al gato", pero con el fin de apoyar a la transformación de nuestro sistema educativo dentro del campo artístico musical, en busca de los imposibles soñados.

Palabras que definan tu trabajo actualmente:

Transformación educativa.
Gestión de proyectos artísticos cuencanos.
Unión de fuerzas artísticas.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

Mi padre, mi madre y su buen ejemplo como seres humanos y grandes profesionales.

Libro favorito:

El Profeta. Khalil Gibran.

¿A qué juegas de adulta?

A soñar el mundo ideal.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

A nadie en particular, más bien a todos los colegas que pese a la corriente de las masas, mantienen sus convicciones y lo demuestran en su trabajo.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Creo que ninguno, no son una prioridad por eso no sabría cuáles.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

¿Por qué pelea siempre?

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

Generar un espacio de creación y formación artística para niños con miras a la reinserción social, el cual lo estoy trabajando con la "Fundación Manos Solidarias".

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

Que los seres humanos somos diversos y que esa diversidad exige respeto.

¿Qué pedirías a gritos?

¡Amor!

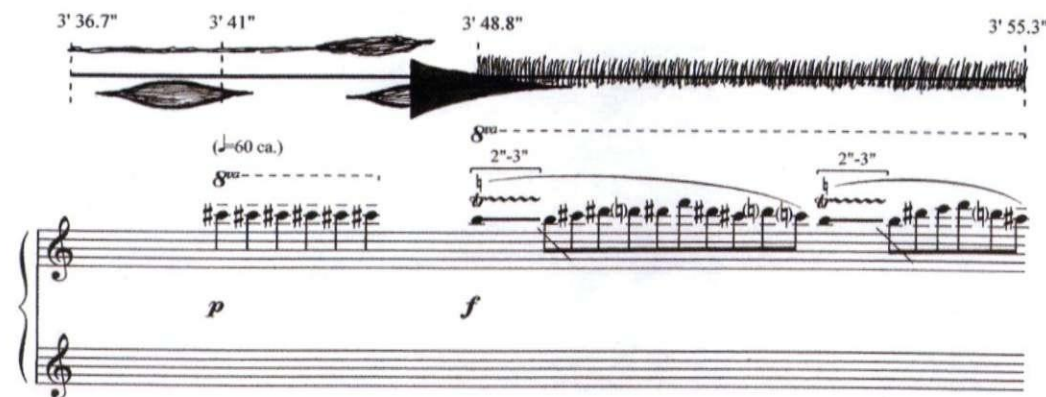


referencias profundas: reinventando la tradición

Una composición musical puede hacer referencia al Barroco a través de figuras melódicas, a través de los instrumentos que utiliza y de progresiones armónicas específicas sin que sea, necesariamente, una composición barroca. Las referencias musicales pueden ser, en algunos casos, citas. Sin embargo, hay otro tipo de referencias que denomino referencias profundas, que poseen un rol destacado en la composición musical actual. En el presente artículo ilustro la utilización de este tipo de referencias en mi composición: "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos". Explico cómo son realizadas a través de acordes-espectro y de la manera cómo se suceden, a través de la forma de la obra, de la textura polifónica por capas y de la prolongación de un acorde por medio de esta textura. Este texto ofrece, así, una contribución al entendimiento de un tipo de referencias que son determinantes para diversas obras actuales y constituyen verdaderos campos de explotación creativa.

A musical composition can be referred to as Baroque through melodic figures, though the instruments used and the specific harmonic progressions may not necessarily be a baroque composition. The musical references may in some cases be citations. However, there are other references which I call deep references, which have a prominent role in the current music composition.

This paper illustrates the use of such references in my composition Concerto for Piano and electro acoustic sounds. The paper explains how they are made through line-spectrum and explains the way they occur, through the form of the work, the layered polyphonic texture and prolongation of a chord by its texture. This text provides thus a contribution to the understanding of a type of references that is crucial to several current works.



Dentro del contexto del arte musical actual, y no solamente en lo que se denominó pos-modernismo, la utilización de referencias musicales es algo que se hace cada vez más evidente después de un período en que su empleo fue evitado. Por ejemplo, una composición musical puede hacer referencia al Barroco a través de figuras melódicas, mediante los instrumentos que utiliza y de progresiones armónicas específicas sin que sea, necesariamente, una composición barroca. Las referencias pueden ser, en algunas ocasiones, citas, y en este caso son muy fáciles de percibir porque se encuentran en el nivel de superficie musical. Se mostrará de una manera distinta, cómo se han utilizado las referencias dentro de mi composición "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos", en particular, un tipo especial de referencias que denomino referencias profundas.

Explicaremos entonces cómo se han realizado referencias profundas en la obra a través del uso de acordes-espectro y de la manera cómo se suceden, a través de la forma de la obra, de la textura polifónica por capas y de la prolongación de un acorde por medio de esta textura. Lo fundamental de las referencias profundas es que no se trata de una operación detectable en la superficie del discurso musical (por ello utilizo el término profundo). Se trata de una reinención de procesos o técnicas que pueden ser, por ejemplo, del pasado o basadas en la natura-

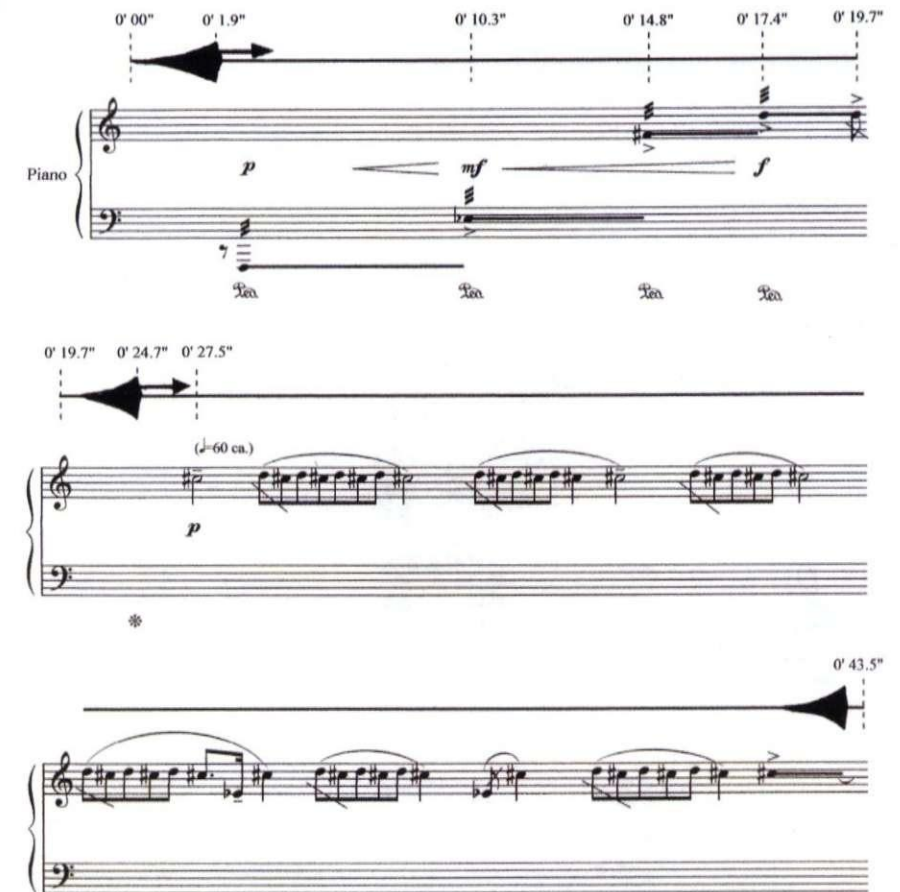


FIGURA 1 - Página inicial del "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos", de Edson Zampronha.

leza, cuyos modos de operación aparecen modificados, reinventados en el nivel más profundo de una obra nueva, sin destruir lo esencial de la referencia original.

Los acordes-espectro y su sucesión en forma de una ciaccona.

El "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos" (Zampronha, 2004) fue compuesto entre finales de 2003 e inicios de 2004 en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical LIEM-CDMC, dentro del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España. Su duración es de veinte minutos y su grabación está incluida en el CD "Sensibile" (2006), interpretado, brillantemente, por el pianista Attilio Mastrogiovanni. En la FIGURA 1 se encuentra la primera página de la partitura y se incluye también la grabación del fragmento inicial de la obra.

Cuatro acordes-espectros forman el armazón armónico-estructural de la obra. Estos se repiten durante toda la composición, siempre en la misma secuencia, como si se tratara de una ciaccona barroca. Estos acordes son así denominados, porque son amplias y complejas armonías construidas teniendo como base espectros sonoros naturales.

En el caso de este Concierto, los cuatro acordes son generados artificialmente a través de la proliferación de ciertos intervalos, siendo los siguientes:

The figure shows a musical score for piano with five chords labeled Acorde 1, Acorde 2, Acorde 3, Acorde 4, and Acorde 4'. Each chord is represented by a complex arrangement of notes on a grand staff (treble and bass clefs). Acorde 1 is the most complex, followed by Acorde 2, Acorde 3, Acorde 4, and Acorde 4'.

FIGURA 2 - Acordes-espectro utilizados en el "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos". El Acorde 4' sustituye el Acorde 4 en algunos momentos de la obra.

Las figuras tocadas por el piano son construidas utilizando subconjuntos de estos acordes-espectro.

Los sonidos electroacústicos, a su vez, son sonidos grabados que fueron depurados por filtros resonantes afinados en las notas de estos acordes-espectro. En este proceso se buscó un equilibrio entre el sonido original grabado y el resultado filtrado de manera que parte del sonido original fuera reconocible y, a la vez, que la marca de este acorde también fuera perceptible en el sonido. Cuando todos los sonidos son filtrados de esta manera, se genera una fuerte similitud entre sus espectros, lo que produce una coherencia también muy fuerte entre los timbres utilizados en la obra. En particular, es importante destacar que:

- Los acordes-espectro presentan un referente natural que es reinventado artificial y artísticamente. Este referente natural son los espectros de sonidos naturales.
- La secuencia de los cuatro acordes y su repetición a modo de una ciaccona introduce un referente histórico en la secuencia armónica.

En esta composición utilizo diversos tipos de referencias como éstas. Hay múltiples relaciones que en su profundidad nos remontan a la historia de la música o a eventos acústicos de la naturaleza.

Estas referencias dan densidad a los materiales de la obra y, en su profundidad, establecen un diálogo con nuestra experiencia musical, con nuestro modo de escuchar música y comprenderla, desarrollado durante siglos de transformaciones de la música occidental. Son modelos de funcionamiento establecidos que son rein-

ventados dentro de la obra, sin que sean destruidos en esta reinención, y que presentan una gran fuerza en el momento de la escucha y comprensión de la obra por parte del oyente.

Una referencia profunda en la forma.

Es posible encontrar otro ejemplo de referencia profunda en esta obra cuando miramos su forma. La obra está dividida en cuatro movimientos que se siguen sin interrupción. En cada movimiento la secuencia de los cuatro acordes-espectro aparece una única vez. Sin embargo, en cada movimiento un acorde-espectro es el predominante.

En el primer movimiento predomina el acorde-espectro 1, en el segundo predomina el acorde-espectro 2, y así sucesivamente. Este procedimiento genera una jerarquía dentro de la repetición armónica característica de la ciaccona barroca que permite dar una identidad armónica distinta a cada movimiento.

Cada uno de los cuatro movimientos se desarrolla de manera distinta. Juntos son una reinención de los principios de construcción de una frase clásico-romántica con forma de sentencia. Es decir, reinventan las siguientes funciones formales: una sección de apertura, un movimiento direccional a un clímax y una resolución (o neutralización temática).

Los temas de las Sonatas de Beethoven son ejemplos característicos de estas frases con forma de sentencia.

En el caso de este Concierto las funciones formales presentes en cada movimiento son:

1º movimiento	2º movimiento	3º movimiento	4º movimiento
Segmento de Apertura + Transición	Variación del Segmento de Apertura + nueva transición	Movimiento direccional a un clímax	Resolución y neutralización temática

Se podría preguntar si esta forma musical tiene realmente la forma de una sentencia, o si está más cercana a la forma sonata ya que el 1º y el 2º movimientos y transiciones podrían asociarse a los 1º y 2º temas de una sonata. Ésta es una pregunta legítima, ya que tanto la forma sonata como la sentencia presentan características muy similares, aunque en escalas de tiempo distintas.

Lo que utilizo en esta obra es una solución formal que rescata las funciones formales básicas, constructoras tanto de la sonata como de la sentencia. Es decir, estas funciones son como pilares que permiten construir formas y frases, sin que necesariamente se repita de manera exacta ninguna forma o frase ya establecida.

Una vez más encontramos un caso de referencia equivalente a los ya comentados: la forma musical dialoga con estas referencias de "escucha" consolidadas en la cultura occidental.

Estas referencias son esenciales en nuestra manera de escuchar. Y una vez más el nivel profundo de la obra hace referencia a elementos del pasado, y los reinventa de tal manera que no es ni sentencia ni sonata, sino un modo de funcionamiento ancestral común a estas formas y frases. El resultado es una construcción sólida y comprensible, que no deja de ser innovadora y que dio a esta obra el nombre de Concierto.

Además de los aspectos mencionados hay una operación retórica muy importante, que no desarrollo en este texto porque se realiza en la superficie del discurso musical, que se refiere a la transformación en el 4º movimiento, del sentido musical de los materiales formadores del 1º, 2º y 3º movimientos.

Lo que entendíamos, de una determinada manera, se transforma radicalmente en algo distinto, y genera un efecto retórico de gran impacto en la "escucha". (Sobre transformaciones retóricas de este género, ver Zampranha 2006).

La textura polifónica por capas y la prolongación de un acorde-espectro.

Aunque se encuentren otras referencias en esta obra, me gustaría mencionar una en particular, que se trata de la reinención de la polifonía y del contrapunto en una construcción musical por capas. La composición musical por capas de sonido es algo ya conocido (Stokhausen, 1989). En el caso de este Concierto, el objetivo no es solamente realizar una composición por capas, sino buscar que tengan una función similar a la del contrapunto para la prolongación de un acorde.

Las capas en esta obra son las siguientes:

Capa 1.- realizada por el piano solista.

Capa 2.- realizada por un piano transformado y distorsionado.

Capa 3.- realizada por sonidos de instrumentos musicales distorsionados.

Capa 4.- realizada por sonidos concretos (grabados y transformados).

Las capas 2, 3 y 4 son electroacústicas, y realizan un alejamiento progresivo del piano solista (capa 1). En su conjunto, este alejamiento progresivo respecto al timbre del piano genera una perspectiva en la dimensión del timbre. Es decir, si el piano solista es la referencia inicial, la capa 2 se aleja un poco de este timbre ya que se trata de un piano distorsionado; la 3 se aleja más por estar formada por sonidos instrumentales, y la 4 se aleja todavía más ya que está formada por sonidos concretos (no instrumentales).

La estrategia de prolongamiento del acorde emplea algunas técnicas tradicionales y también una reinención en distintos aspectos del sonido. Una técnica tradicional muy frecuente es la bordadura. Volviendo a la FIGURA 1 podemos ver que desde 0'27,5" hasta 0'43,5" el piano realiza una sucesión de bordaduras alrededor de la nota do sostenido. La nota re es una bordadura superior del tipo tradicional, y la nota mi bemol en el grave realiza un amplio salto, también como si de una bordadura se tratara, aunque no tenga la forma tradicional (ver la FIGURA 3).



FIGURA 3 – Reducción esquemática de las bordaduras alrededor de do# de 0'27,5" hasta 0'43,5" en el "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos".

Aparte del piano, en este mismo segmento, escuchamos otro sonido, uno electroacústico que pertenece a la capa 4 (formada por sonidos concretos) y que realiza algo que podría ser equivalente a una bordadura, sin embargo en otro aspecto del sonido, el de las dinámicas, este sonido concreto que también suena desde 0'27,5" hasta 0'43,5", ocupa la región aguda del Acorde 1 y realiza una serie de "crescendos y disminuendos" que prolongan esta región aguda a través de una reinención de la bordadura en las dinámicas. De esta manera, encontramos aquí el contrapunto entre capas y la ornamentación con forma de bordadura que son, una vez más, una reinención de referencias profundas importantes. Además, dichas técnicas y otras similares prolongan el Acorde 1 no solamente en este segmento. El mismo procedimiento ocurre en toda la obra y con todos los acordes. Se trata de una referencia de modelos típicos de prolongamiento armónico que son reinventados de múltiples maneras y en múltiples formatos.

Finalmente, es interesante añadir que en el segmento utilizado como ejemplo, he elegido la capa 4 para realizar este contrapunto con el piano porque en esta prolongación se debe escuchar un diálogo entre dos eventos distintos que, aunque estén gobernados por el mismo acorde-espectro, son muy independientes uno del otro.

Aquí podemos ver una de las reales utilidades de trabajar con capas que progresivamente se alejan del sonido del piano: si las capas tienen timbres similares (capa 1 y 2, por ejemplo), tenemos una fusión más perceptible entre éstas y una percepción más clara de los intervalos entre ellas.

Si las capas son distantes una de la otra, se oyen eventos independientes que suenan a la vez, y hay mucha más independencia entre sus intervalos. Este alejamiento progresivo se convierte en una poderosa técnica para la construcción controlada de las más diversas texturas.

Consideraciones finales.

He mencionado algunos tipos de referencias profundas en mi Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos; realizadas a través de acordes-espectro y de la forma como se suceden (como una ciaccona), a través de la forma de la obra, de la textura polifónica por capas y de la prolongación de un acorde por medio de esta textura. Estas referencias profundas pueden ocurrir en otros aspectos de la composición. Sin embargo, lo esencial es que, al hacer estas referencias profundas no se está eligiendo un modelo del pasado y utilizándolo, tal cual, en la composición. No se trata de copiar un modelo, como por ejemplo una textura polifónica, y rellenar este modelo con materiales nuevos. Una operación como esta dará como resultado una obra posiblemente ingenua, en la que hay una inconsistencia entre la referencia y los materiales sonoros. Se trata, al contrario, de buscar los principios fundamentales de una determinada referencia y reinventarlos en una obra nueva de manera que los materiales utilizados en la superficie musical dialoguen positivamente con estas referencias, por lo tanto, se trata de ir al origen de la referencia y volver con algo distinto para ser insertado en la obra, algo que no destruya los principios fundamentales de la referencia adoptada, ya que éstos dan sentido a esta operación. Es decir, se trata de un "ir y volver diferente", y no de un "tomar literalmente prestado". Por esto, en obras como en el "Concierto para Piano y Sonidos Electroacústicos", lo nuevo no es escuchar algo que rechaza el pasado, sino hacer escuchar estas referencias profundas como nunca las habíamos escuchado antes. Se trata de una profunda reinención de las referencias, lo que lleva a nuestro entendimiento musical y nuestra "escucha" a universos sonoros novedosos, consistentes, que constituyen verdaderos campos de explotación creativa para la música actual. ■

tocadores de chirimía en la provincia del azuay

Manuel Sangurima (1987); José Manuel Largo (2009)

Primer Momento

San Agustín, Tarquí, Cantón Cuenca, Provincia del Azuay.
27 de diciembre, 1987.

La primera vez que escuché una chirimía me pareció que una gaita, fuera de su natal Escocia, convocaba a los vecinos de la comunidad de San Agustín, parroquia Tarquí, provincia del Azuay, a reunirse en la plaza principal para celebrar sus fiestas. Era diciembre de 1987, había ido con mi familia a pasar un domingo entretenido filmando música y danzas tradicionales del país. Me desconcerté cuando apareció un músico, soplando fuertemente una especie de pequeña corneta, ataviado con poncho y sombrero y acompañado por otro campesino que llevaba el ritmo con un redoblante. Era el "maestro mayor" (allpamaitru) Manuel Sangurima, uno de los intérpretes de chirimía más solicitados del sector. Tendría alrededor de setenta años y se movilizaba lentamente por la sinuosa calle principal de la comunidad, seguido de un grupo de danza y vecinos del sector. Los condujo hasta la plaza y organizó sus ubicaciones al ritmo de los "tonos" de chirimía. Siguió tocando, esporádicamente, a lo largo de la programación artística que se desarrolló durante toda la tarde, y yo seguía sin entender cuál era el papel de ese instrumento en el contexto de la celebración. 1

Taita Manuel me invitó a su casa, junto a la plaza principal, y me contó que la chirimía era el instrumento "llamador" para las fiestas del pueblo; que también se tocaba en las "escaramuzas" para dirigir las salidas de los caballos en los juegos para hacer figuras; y que su padre, que también

había sido "maestro mayor" de la comunidad, le había enseñado a tocar y "heredado" la chirimía. Me explicó la forma de construcción del instrumento y ejecutó algunas melodías que pude registrar con mi cámara de video.

Al año siguiente, fui nuevamente a visitarle, noté un drástico cambio en la construcción de la "boquilla": había usado láminas de plástico -de las placas para radiografías de los hospitales- en vez del zuro o "caña de Yunguilla" que tradicionalmente se utilizaba para el efecto.

Su explicación fue que resultaba más fácil de conseguir y "trabajar" y que no necesitaba mojarse antes de tocar. El maestro Sangurima falleció en 1990 y ninguno de sus hijos, a pesar de ser músicos, continuaron con la tradición de su padre. Prefirieron dedicarse a la "música andina" (folklore latinoamericano) y viajaron a Europa donde se radicaron. En España falleció Juan, uno de los más talentosos músicos del sector, muy recordado por haber sido el recopilador del tema tradicional "Las barbas de mi chivito".

Ahora, mientras escribo este artículo, viene a mi mente Manuel Sangurima con su poncho y su sombrero, llorando porque no vería más a su hijo Juan que se fue para España a tocar charango y zampoña, sin aceptar como herencia la vieja chirimía que a él también le había regalado su padre.

Intermedio.

La chirimía es un instrumento aerófono de caña doble traído a América por los europeos. La alusión más anti-

1 Extracto del trabajo: "La Chirimía: pasado y presente de su función cultural en el Ecuador", del mismo autor.

tocadores de chirimía en la provincia del azuay
por ldo. carlos freire
profesor de la maestría en pedagogía e investigación musical



Fotografía: Blasco Moscoso-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes

gua en nuestro territorio es la referida por Fray José María Vargas: "En el Colegio franciscano de San Andrés se establece la primera escuela de música, desde 1552 en adelante... bajo la dirección de Fray JodocoRike, enseñaron a los indios el canto gregoriano y polifónico y a tañer chirimías, flautas, sacabuches, trompetas y órganos". (1960, p. 336 y 337).

En el aspecto morfológico, Manuel Agustín Landívar realiza la siguiente descripción: "... de madera de cerro, de 28 cms. de largo, de forma cónica, tallado en su centro, en su parte superior va conectado con un tallo metálico de bronce, en la que se ha soldado una moneda de 10 centavos, atravesada por el tallo y sirve para obturar los labios del tocador, al final de este tallo están adaptadas con un hilo dos lengüetas vibratorias de caña de Yunguilla, (caña guadúa).

Tiene 6 conductos circulares que le sirven para obturar o no los conductos. En la parte opues-



Fotografía: Blasco Moscoso-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes

ta tiene dos conductos más grandes, que dan el sonido básico. La chirimía le tocan sosteniendo con su mano derecha, obturando con los dedos índice, medio, anular y meñique los conductos superiores y los 2 inferiores con los dedos índice y medio de la mano izquierda" (Landivar, 1968 p. 82). Para profundizar el conocimiento acerca de la chirimía en nuestro país recomiendo la obra "La chirimía en la región azuayo-cañari del Ecuador", del Dr. Carlos Ramírez Salcedo.

Su utilización ha estado limitada a las provincias de Azuay y Cañar aunque, posiblemente, en épocas pasadas también pudo haberse utilizado en la actual provincia de Loja. El volumen de su sonido, fácil transportación y manufactura artesanal hicieron de la Chirimía un instrumento musical protagónico de manifestaciones culturales como la escaramuza, las loas, las llamadas, o como heraldo en la Fiesta de Toros del cantón Girón.

Sin embargo, lo complejo de su elaboración, la dificultad para ejecutarla y la notoria influencia de elementos culturales foráneos importados por el fenómeno migratorio de la región, hacen que hablemos de un "instrumento musical en peligro de extinción" en nuestro país.

Segundo Momento

San Luis de Totorillas, Cumbe, Cantón Cuenca,
Provincia del Azuay.
26 de diciembre, 2009.

El 25 de octubre de 2009 se realizaron las vísperas de la Fiesta de Toros de Girón. La investigadora Patricia Pauta, que se encuentra documentando tal celebración, entrevistó a José Manuel Largo quien, con el acompañamiento de su hijo Manuel en el redoblante, tocó la chirimía como "heraldo", para convocar a la ciudadanía a dicha fiesta. Su referencia me motivó a localizar al señor Largo para hablar de su actividad como "tocador" de chirimía en la provincia del Azuay.

El domingo, 26 de diciembre de 2009, me dirigí a la parroquia Cumbe, a veinte minutos de la ciudad de Cuenca, para localizar a José Manuel Largo. Me informaron que vivía en el sector San Luis de Totorillas y que era el único que tocaba chirimía en el sector.

El camino hacia San Luis es estrecho y lleno de curvas. Llama la atención encontrar antiguas casas de hacienda conviviendo con modernas construcciones de migrantes. De pronto, aparece un "Pase del Niño", con un solo caballo y tres camionetas llenas de adultos y niños, que impide el tránsito del único carro que circula en vía

contraria: el mío. Reinicio el viaje y al poco tiempo encuentro a una anciana, Elvira Morocho, que lentamente camina vía arriba. Le propongo acercarla a su destino y aprovecho para averiguarle acerca de José Manuel Largo y la chirimía.

Ella me contó que él era muy conocido en el sector, siendo el único que quedaba de los que tocaban en las "caballerías" y que era amigo de su esposo quien, a propósito, tenía unas grabaciones antiguas de música que tal vez me interesaran. Le agradecí por el ofrecimiento, quedamos en vernos el siguiente fin de semana y para despedirnos le pedí me cantara alguna canción tradicional que ella recordara. Se limitó a recitar "ojos azules color de cielo tiene esta guambra para mirar, qué valor, qué conciencia, tiene esta guambra para olvidar".

San Luis de Porotillos es un pequeño caserío en lo alto de la montaña. A pesar de que la tarde estaba soleada soplaba un fuerte viento, que no impedía disfrutar de una vista espectacular de la planicie de Tarqui.

En una cancha deportiva, junto a la Escuela José R. Burbano, unos jóvenes jugaban indor (variante del fútbol en cancha de cemento) y en una especie de teatrino, al otro lado de la cancha, unos adultos jugaban cartas. No sé por qué, pero estaba seguro de que alguno de ellos era José Manuel Largo. Me acerqué, pregunté y me ratifiqué en mi presentimiento: ¡Ahí estaba, jugando poker, el músico a quien buscaba!

Don José Manuel es mestizo, con reminiscencias indígenas, de alrededor de sesenta años, jovial en el trato y carpintero de profesión. Sus compañeros de juego eran familiares: hermano, yerno e hijo (también músico, que toca el redoblante).

Al conversar acerca de su ancestro musical me refirió que su papá, de joven, tocaba la bocina. Que por su actividad de carpintero es hábil con las manos y que ha construido bombos, guitarras, bocinas y violines. En cuanto a la chirimía manifestó que tenía dos ejemplares elaborados

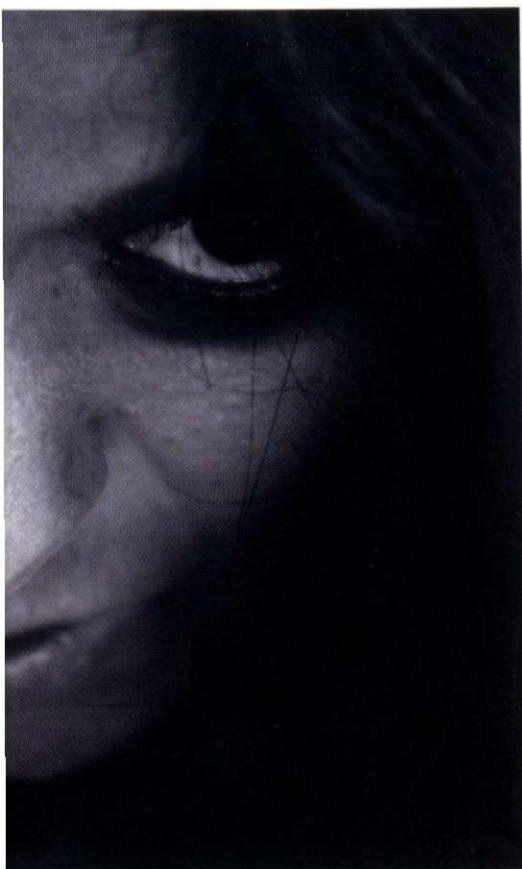
por él mismo, copiados de un original de un músico de Baños; y que había aprendido a tocarla, hace unos veinte años, escuchando unas grabaciones realizadas en una "caballería".

José Manuel había estudiado acordeón por dos años, en el Conservatorio de Música de Cuenca, pero opina que de nada le sirvieron para tocar la chirimía. Utiliza cañas de saxofón tenor (plasticover) para elaborar embocaduras de chirimía, "aunque es un proceso jodido". Toca en diversos lugares de la provincia del Azuay, especialmente en Tarqui, Cumbe, Baños y Girón (en la Fiesta de Toros). Cobra quinientos dólares, por cada día de presentación, y de sus honorarios paga al acompañante del redoblante, que casi siempre es su hijo Manuel.

Su oficio de "carpintero mayor" le ha permitido tener una cómoda posición económica, por lo que no depende de la actividad musical para sobrevivir. Es más, sólo toca en celebraciones "buenas" y cuando le pagan lo que él pide. Cuando le pregunté si tenía respeto hacia un instrumento, tan relacionado con las tradiciones e incluso con ciertos rituales -como la Fiesta de Toros-, me contestó que para él era una forma de trabajo, incluso más o menos reciente, y que no conoce mucho del contexto cultural de las fiestas en que toca y que se limita a interpretar los "toques" que se ha aprendido de memoria.

Me llamó la atención que no hace "arishca" (curadas con chicha de maíz) las cañas antes de tocar el instrumento, sino que sólo las moja con saliva para que se vuelvan más suaves. Tocó tres toques de chirimía: la llamada, el ocho y la hoja de malva, descansó y después me invitó a su casa a tomar un draque para "coger fuerzas", porque hacía mucho esfuerzo y se podía enfermar.

Cuando me despedí de Don José Manuel ya había anochecido, caía una pertinaz llovizna y la neblina impedía ver más allá de unos pocos metros. Nos despedimos afectuosamente y al subir al vehículo tuve la precaución de guardar cuidadosamente la chirimía que le había comprado y que ahora estoy tratando de hacer sonar. ■



juana estrella actriz

Juana Marcela Estrella Aguilar. Nació en Cuenca (parroquia el Sagrario) el 20 de agosto de 1967. Casada con Gerald, madre de Camila y Andoni, hija de Gloria y Fernando y hermana de Lorena. Amiga de mis amigos que son muchos y a los que quiero un mar.

Chiquita de 1.56, normalita de peso, con una larga cabellera y nariz medio feita. Actriz de profesión y de pasión. Charlatana, amiguera, farrera, hogareña y metiche según algunos amigos. Feliz de vivir la vida y viajar, es lo que más me gusta hacer cuando se puede. Quiero vivir en la playa cuando sea viejita y montar un teatrillo pequeño con los niños de la zona. Amo el vino y comer bien. Casi no detesto nada, salvo el agua de valeriana. Quiero hacer teatro hasta que me den los huesos y hablar cantando como cuencana siempre.

Fotografía cortesía: Juana Estrella

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

No tengo idea de la imagen que la gente tiene de mí, me imagino que me ven como una teatrera... nomás.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Madura, mía y viva.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

Los Castillos en Albania y su gente. Palo que nace pa violín, desde el monte suena (dicho cubano). Mis hijos y mi marido.

Libro favorito:

Imposible decir uno.

¿A qué juegas de adulta?

A los naipes.

¿Algún rito que sigas al crear?

Respirar.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

Al Pancho Aguirre por su constancia y su amor al oficio.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Catadora de vinos.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Ninguno porque para salvar solo tres, mejor nada.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

Que me pregunten: ¿te puedo hacer una pregunta?

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

Mi monólogo "Juana la Loca".

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

A quererme mas a mí misma.

¿Qué pedirías a gritos?

¡Ábranme la puerta! Nada más.

las guitarras de san bartolomé

En San Bartolomé, pequeña parroquia andina de la provincia del Azuay, hábiles artesanos fabrican guitarras. En Sigsillano, Cruz Loma, Tunshun y otros caseríos, más de cuarenta familias se dedican a este arte desde la época colonial. La guitarra fue introducida en España bajo la dominación árabe y desde allí difundida a toda Europa 1 y luego al continente americano con los primeros conquistadores.

La capacidad de adaptación de los pueblos y sus culturas, la resistencia indígena por mantener sus tradiciones y melodías transmitidas oralmente por generaciones, originaron un entramado de cambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención en el encuentro de culturas que se fusionaban en un intensivo y violento proceso de sincretismo.

La América prehispánica se caracterizó por una gran variedad de instrumentos de percusión y viento; en cuanto a los instrumentos de cuerda, se registra el arco musical prehispánico llamado Tumank o Tsyantur perteneciente a la etnia Shuar y Achuar 2, o Paruntsi en la provincia de Imbabura 3. Por el contrario en Europa los instrumentos de cuerdas crearon una identidad, cultural, basada en las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines.

En la Colonia, los misioneros enseñaron a los indios y mestizos su arte musical y éstos aprendieron a fabricar algunos instrumentos europeos, especialmente los de cuerda como la guitarra que adaptaron a sus propias técnicas de construcción.

La incorporación de las cuerdas en América, como la guitarra, el arpa, los violines con sus respectivas características de producción y manejo de sonidos, crearon otras posibilidades: nuevas técnicas de construcción, composición e interpretación musical. En muchos casos, las cuerdas heredaron las funciones de las flautas, en otros se traspasaron las funciones de los tambores a las guitarras, es decir las de acompañamiento musical.

At San Bartolome, a small parish in the Andean province of Azuay, skilled craftsmen make guitars. In Sigsillano, Cruz Loma, Tunshun and other villages, more than forty families are engaged in this art form from the colonial era. The guitar was introduced in Spain under Arab rule and from there spread throughout Europe and then to the Americas with the first conquistadors.

The capacity of resilience of nations and their cultures, the Indian resistance to maintain their traditions and melodies transmitted orally for generations, originated a network of exchange, assimilation, substitution, reinterpretation and invention in the meeting of cultures that merged into an intensive and violent process of syncretism.

1 COBA Carlos, 1992. Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, pág. 268
2 COBA Carlos, 1992. Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, pág. 254
3 MORENO Segundo Luis, 1972. Historia de la Música en el Ecuador, Edición CCE, Quito, pág. 85



Iglesia de San Bartolomé / Cortesía: Patricia Pauta

El proceso de socialización de la guitarra, su generalización y difusión, hacia todos los sectores étnicos y culturales del Ecuador, se vio enriquecido gracias a la genialidad de constructores y ejecutantes indígenas, mestizos y afroecuatorianos.

La guitarra en el Ecuador es aceptada colectivamente y llega a popularizarse, readaptada por el grupo que se apropia de ella; innovándola de acuerdo al contexto en el que se desarrolla, las necesidades, creencias y materiales del medio.

El sistema artesanal más difundido y antiguo, es aquel en el cual el constructor domina el proce-



Guitarras San Bartolomé / Cortesía: Patricia Pauta

so de fabricación manual del instrumento de principio a fin. Esta técnica se mantiene hasta la actualidad, y podemos acercarnos a ella desde uno de los lugares de más fama en la construcción de guitarras del país: San Bartolomé. Son varios los constructores de instrumentos de cuerdas que ahí destacan: Tomás Quichimbo quien enseñó el arte a su hijo Alejandro Quichimbo, la familia Quesada, José Uyaguari Cumbe ebanista que trabaja con sus hijos, el maestro Alfonso Uyaguari Vintimilla, etc.

San Bartolomé, el proceso técnico de construcción desde dentro:

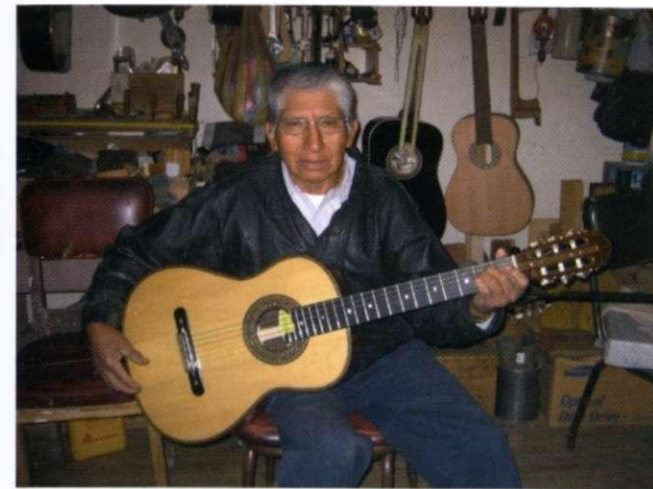
Los materiales que forman el cuerpo de la guitarra son escogidos con sabiduría; los árboles deben cortarse en su madurez, cuando la madera es muy tierna es propensa a enfermarse, agrietarse y torcerse. Cuando el árbol es muy maduro o viejo pierde elasticidad y se quiebra. La madera que emplean los ebanistas en la caja de resonancia es Palo de Rosa y Teca, originarias de la India y el Pino Mil Hebras o Mil Hilos, de origen alemán.



Proceso de construcción / Cortesía: Patricia Pauta

El abanico que se coloca en la parte interior de la tapa -relatan los constructores- se construye con varios tipos de Pino, una madera que es reconocida con ligeros golpes que ejercen sobre ella. A mayor sonoridad de la madera mejor sonido del instrumento, cada pieza acústica o estructural incide en la duración y la sonoridad del instrumento.

Las maderas duras de fina calidad como el Palo de Rosa o Jacarandá son las más recomendable para aros y trastapa, fundamentales en la caja armónica ⁴. El tipo de madera determina también el costo; el precio diferirá según si los aros de guitarra son contruidos por ejemplo de madera de Cedro, Nogal, o de Bálsamo. La madera que se utiliza en el mástil, es de preferencia el Capulí, muchas veces obtenido de los viejos dinteles de las casas, aunque también emplean el Ébano. Los adornos o incrustaciones son viruta de madera Pumamaqui o de conchiperla. Los clavijeros antiguos fabricaban las clavijas de madera, pero actualmente son de metal con politubo y las llaves son de plástico.



Maestro Alfonso Uyaguari Vintimilla / Cortesía: Patricia Pauta

Cada ebanista tiene su propia secuencia de producción, pero ésta será siempre un trabajo artesanal, que no ha variado tanto a través de los años a pesar del desarrollo tecnológico. Es un trabajo laborioso que necesita de mucha paciencia y esfuerzo. Una guitarra, debidamente adornada, necesitará hasta 16 horas diarias en un mes de trabajo, según el testimonio de Don Alfonso Uyaguari Vintimilla, uno de los constructores de guitarras más reconocidos de la provincia del Azuay, nativo de San Bartolomé, quien ha heredado y transmitido su saber por generaciones.

Uyaguari nos cuenta algunos de sus secretos: en sus guitarras usa moldes plasmados en la madera que selecciona y corta con serrucho fino. En la tapa, forma la boca y realiza los destajes para luego colocar las incrustaciones de acuerdo al diseño seleccionado. En la parte posterior de la tapa forma un abanico de diversos tipos de pinos, que le dará firmeza y resistencia cuando se someta a la tensión de las cuerdas. Los aros de la guitarra en cambio, obtienen su forma con barretas ca-

lientes al rojo vivo, que no queman la madera, y le dan la curvatura deseada con destreza y maestría.

El Mástil es uno de los segmentos de la guitarra que mayor concentración requiere, pues de él depende la afinación del instrumento. Para construir el diapason, Uyaguari coloca los entrastes con una "escala", regla cuyas medidas y distribución fueron tomadas de una vieja guitarra española. Los adornos del diapason de Uyaguari son diseñados a mano alzada, sin molde alguno, antes de efectuar los cortes finales.

Para las incrustaciones el maestro dibuja varios diseños, los cuadricula, los codifica y los pinta con colores o en blanco y negro. Luego, los reduce al tamaño de la boca del instrumento y los aplica con las tiras de viruta de colores que corta en pequeños cuadritos milimétricos, de acuerdo con su patrón referencial y con los mismos códigos.

Después los ensamblará en los destajes, ya realizados en la madera de la guitarra, ubicados alrededor de la boca y en el cuerpo de la guitarra. Igual proceso seguirá la incrustación de concha perla. Cada parte de la guitarra será ensamblada con cola sintética, que ha sustituido a la antigua cola de origen animal, para ser prensada luego, con piezas de madera que permitirán su secado y total adherencia.

Las asperezas de la madera se emporan con el mismo polvo de madera mezclado con cola, que una vez seco se lija suavemente hasta conseguir un buen acabado del cuerpo de la guitarra, al que se adherirán los puentes, los clavijeros, las cuerdas y para finalizar una buena mano de brillante laca. El maestro afina la guitarra con su oído, aunque tiene un afinador manual para cuando es necesario. Ha memorizado los sonidos de cada cuerda, aunque no los conoce por su nombre. En el curado de la guitarra, el maestro Uyaguari reconoce, yacen muchos otros saberes escondidos, tales como saber extraer los aceites propios de cada madera y dejarlos secar por cierto tiempo, para obtener mejores sonidos y más resistencia. ■

⁴ CAÑAS Hernán Rengifo, 1990, Cómo hacer una Guitarra, Cuadernos de Cultura Popular No 15 pág17, CIDAP.



latinoamérica musical

Nos pertenece a todos y al mundo.

Este ensayo se basa fundamentalmente en la "Recomendación relativa a la condición del artista", aprobada de la UNESCO en la 37ª sesión plenaria realizada en Belgrado (ex Yugoslavia) el 27 de Octubre de 1980, que fuera aceptada por la mayor parte de sus países integrantes, aunque desconocida para la mayoría de América Latina y el Caribe.

Sabemos que la música, como parte de la cultura, es un producto a través del cual se manifiesta toda la sociedad; como proceso dinámico enriquece permanentemente las relaciones sociales, políticas y económicas.

Al valorizar el trabajo de nuestros músicos e intérpretes estamos manifestando, como sociedad, nuestro respeto por su creatividad y dinamismo.

Al dar lugar al músico para expresarse a través de su arte, sea intérprete, investigador o creador de cualquier género, promovemos el placer de quienes reciben su mensaje y se logra el reencuentro de cada uno con sus propias raíces.

A través de la presentación y difusión de las más diversas formas de expresión musical y de creación de los artistas, de cada uno de los países que forman nuestro continente, defendemos el principio de respeto mutuo y hacemos gala de una acción política comprometida con sus manifestaciones; dado que al defender la diversidad musical estamos integrando a todos sus ciudadanos dentro de la sociedad, evitando las fracturas lógicas de la multiculturalidad.

This essay is based primarily on the "Recommendation concerning the Status of the Artist" adopted by UNESCO at the 37th plenary meeting held in Belgrade (former Yugoslavia) on October 27, 1980, which was accepted by most of the countries, members of UNESCO but unknown to most of Latin America and the Caribbean.

Nos referimos a la diversidad musical como parte de nuestro patrimonio latinoamericano que debemos no solamente preservar, sino reconocer como factor importante para el desarrollo económico y social. Esta consolidación debería ser la base de los intercambios pacíficos entre cada uno de los países, así como en el interior de ellos, respetando sus propias tradiciones.

Este principio podría llegar a ser el pilar del afianzamiento de la democracia.

Al diversificar la oferta musical que ofrecemos al ciudadano no sólo enriquecemos la relación entre los hombres y mujeres de la cultura con su público, sino que, fomentamos el crecimiento de los artistas y a la vez demostramos la capacidad de creación dentro de nuestra sociedad.

Una de las consecuencias más significativas, de una política de defensa real del artista músico de Latinoamérica y el Caribe, nos permitirá promover el intercambio de conocimientos; lograr la concientización de nuevos ciudadanos, comprometidos con su propia cultura. De esta

manera, favorecemos la integración de cada ser humano, al encontrarse con su propia identidad, permitiéndole proyectarse en el mundo, ofrecemos talento real, que no tiene que ver con posiciones sociales, ni económicas, sino con la capacidad de nuestros artistas, que expanden su obra en el interior de cada uno de nuestros países y se proyectan internacionalmente.

Cuando sostenemos a nuestros "aventureros" musicales, a quienes nos proponen formas y expresiones nuevas, permitimos su crecimiento y, a su vez, ellos nos ofrecen, a los ciudadanos, la posibilidad de trascender en el mundo en un campo en el que somos fuertes y tenemos talentos.

Las industrias culturales y las nuevas tecnologías están en el centro de los interrogantes que nos hacemos sobre la preservación de la diversidad cultural y, en este caso, de la diversidad musical.

Las industrias culturales dan identidad a la colectividad, dado que son un medio de difusión y diálogo de nuestras diferentes culturas.

Por ello, es absolutamente necesario promover la cultura musical, en todas sus expresiones, en cada uno de los países que integran nuestro continente, este tema debe figurar no sólo en las agendas políticas sino también en el debate público.

Todos sabemos que, en nuestro medio, las empresas culturales se ven amenazadas en su independencia y en su capacidad de reforzar su posición, debido a la concentración e imposición de un modelo producido por la mundialización y por los supuestos "intercambios".

Corremos el riesgo de ver a una rica cultura musical sometida a las leyes del mercado y, a sus productos convertidos en mercadería en venta al mejor postor.

Europa ha tomado medidas, con muy buenos resultados, a fin de adaptar las industrias culturales a la realidad

actual, pero siempre protegiendo las culturas locales y dando un gran espacio a la creación propia, sobre todo en materia musical. Lo hizo en 1980 -a través del Documento al que hago referencia- al promover la necesidad de respetar la "diversidad musical" en cada uno de los pueblos del planeta. Es decir, Europa ha librado batallas contra la "macdonalización de la cultura", pero la guerra aún no se ha ganado.

Varios estados europeos han avanzado enormemente en la defensa de sus propios productos musicales, promoviendo su conocimiento en los países en desarrollo: sean los del Este europeo, los de extremo Oriente, los de África o los países de América Latina.

Una de las claves del éxito, para que los países del continente latinoamericano logren difundir su propia cultura y música en el mundo, debería centrarse, en primer término, en lograr la consolidación de alianzas culturales entre los estados que lo conforman y sus empresas privadas; con el fin de concienciar la necesidad de preservar y proyectar nuestra propia música, dejando de ser únicamente receptores de lo que produce el primer mundo.

Deberíamos lograr reformas estructurales en el campo político, social y económico, cuyos resultados satisfactorios nos permitirán afianzar la democracia.

Sabemos muy bien que el tejido social latinoamericano se desgarró en diversos periodos de nuestra propia historia.

Es por ello que nuestros gobiernos deben convertirse en actores de la dinámica de las industrias culturales en el campo musical, dado, que éstas serán generadoras de unidad social y logran enormes avances en el objetivo de fijar nuestra propia identidad.

Pero nos falta definir lo que queremos ser, no solo en la materia de la política cultural sino en el de la política musical. Como continente latinoamericano debemos llegar a desarrollar mecanismos reales de ayuda cierta y efec-

tiva a creadores e intérpretes, para que éstos puedan desarrollar su arte dentro o fuera de las fronteras.

En muchos de nuestros países, no sabemos cómo, a quiénes, ni de qué manera apoyar. Las empresas culturales deben trabajar de manera orgánica y bien elaborada, que su esfuerzo beneficie a todos los artistas y no solo a pequeños grupos.

Tampoco sabemos, o no hemos logrado, integrarnos con todos nuestros talentos, a los mercados potenciales que la música ofrece dentro y fuera de nuestras fronteras.

Por ello, debemos lograr que la acción, que se ofrece en materia de difusión de la cultura y la música, tenga un sentido y ofrezca también un panorama real de lo que crea y produce cada uno de nuestros países.

La música abre nuevos mercados y a través de ésta podemos vender nuestros productos, es decir, intérpretes o creadores de los más diversos géneros.

A través de la música y de alianzas que deberíamos concretar, no solo en nuestro propio continente sino con Europa o Extremo Oriente, podríamos proyectar otra imagen, más creadora y vivaz, de nuestros países, y encontrar aliados para defender a nivel internacional posiciones políticas comunes.

En una visión, mucho más profunda y duradera, las alianzas nos permitirían reforzar intercambios reales, no unilaterales como lo son hasta ahora, logrando exportar a nuestros artistas, intérpretes, obras, a todos los productos de nuestra propia industria musical.

Podríamos crear y consolidar circuitos de promoción musical ya sea a través de la acción del Estado, que es el primer responsable; así como a través de la acción de cada una de las instituciones musicales, empresas multinacionales o nacionales privadas.

De esta manera lograríamos ampliar los horizontes del

conocimiento de nuestra propia música en el mundo, producir un real intercambio que nos permitiría luchar contra la intolerancia y promover, mediante la música, una cultura de la paz.

La siguiente pregunta que debemos hacernos es:

¿Cultura o consumo?

Hoy en día sabemos que la palabra cultura se confunde con consumo, no solamente al escuchar música, también consumo a través del cine, la televisión o simplemente al escuchar la radio.

Todos sabemos que cuando el Estado ha querido imponer masivamente la música, en cada uno de nuestros países, a través de Decretos el efecto en la población ha sido el contrario.

Es necesario democratizar el consumo de toda la música que producimos, y hacerlo por su valor estratégico de proyección en la formación integral del ciudadano y de la población.

Todos los que componemos o interpretamos música (sea popular, urbana, indígena, folklórica auténtica o de proyección, música histórica de diversas épocas, o la música más vanguardista) podemos ser un objeto de comercio, o portadores de nuevas ideas, de nuevos significados, de valores intangibles.

De acuerdo a la manera como proponemos, presentamos, publicitamos y/o difundimos la música que producimos puede ser mercancía de poco valor, u obras y acciones perdurables y significativas para cada cultura y para la población que las recibe.

No podemos aplicar un criterio meramente económico, o un criterio estrictamente cultural.

Es sabido que la cultura, y específicamente la música, en tanto patrimonio y como creación, sigue dependiendo,

en Europa sobre todo, de la acción conjunta del Estado y del sector privado.

De acuerdo a como cada uno de los países europeos ha logrado manejar su producto musical, es que hoy en día su música ha logrado convertirse en producto de consumo diario dentro de sus fronteras, llegando a exportarla a nuestros países.

Añadamos el hecho de que hoy el mundo ha logrado un desarrollo espectacular -a través de la informática, de la tecnología digital, de las comunicaciones- que hace posible que imágenes y sonidos de manifestaciones culturales musicales de todo género, y de todo el mundo, lleguen a los lugares más apartados de la tierra. Mediante una simple computadora, podemos hablar de una cultura musical globalizada.

Es también cierto que, de ésta manera, el mundo se enriquece con el conocimiento de la cultura musical de los demás y se instaura lo que la UNESCO promueve, es decir: "la diversidad musical y cultural".

Pero esa "diversidad musical globalizada" se logra siempre y cuando todos los pueblos de la tierra puedan estar incluidos en dicha información y lleguen a través de la comunicación, cuando la música de cada país del mundo pueda ser recibida efectivamente por los demás países.

Todos sabemos que esta situación es ideal pero no real para el total de la población mundial.

En América Latina las desigualdades económicas hacen que la mayoría de la población esté económicamente empobrecida y, por lo tanto, alejada de los más simples elementos de comunicación de la cultura: el Internet.

El riesgo en este caso lo sufren todas nuestras sociedades, que aceptamos jugar solamente el papel pasivo de receptores y permitimos que los países económicamente fuertes logren en nosotros el efecto que desean: uniformizar los gustos musicales y culturales obligándonos de ésta

manera a imitar la música e imágenes que recibimos. En este caso la consecuencia será o bien la alteración o la deformación, que puede llegar a la pérdida de nuestra propia identidad cultural y musical hasta hacerla desaparecer.

Los países ricos del planeta de hoy en día, sobre todo los europeos y los asiáticos subvencionan y apoyan a sus artistas, ofreciéndoles la posibilidad de hacer su carrera al darles posibilidades de estudio en sus países y de perfeccionamiento en el exterior.

Al exportarlos, los países inteligentes son conscientes de que esos artistas llevan la impronta cultural de su país y la imponen en el lugar que los recibe.

Los artistas de los latinoamericanos deben defender su propia diversidad cultural; señalando, con absoluta claridad, a las autoridades locales de la cultura que el apoyo que permite a los extranjeros promover su propia cultura musical en cada uno de nuestros países lo es en detrimento de nuestra propia cultura, de nuestra sensibilidad y del respeto que debemos hacia nuestros propios valores, ya sean los históricos o los actuales y, que es necesario invertir más en promover y afianzar a nuestros propios artistas.

En América Latina la falta de inversión real en el campo de la cultura y de la música se debe, fundamentalmente, a la presión de los acreedores internacionales que incitan a los gobiernos a disminuir el gasto público, a aumentar los impuestos, a descargarse paulatinamente de responsabilidades que en el pasado eran de su competencia -como lo fueron la educación en todos sus niveles, la salud de la población, la cultura toda- para abandonarlas al vaivén político, suprimiendo su carácter social y transformándolas simplemente en un negocio.

Una política nacional que marque un plan estratégico inteligente de atracción de los inversionistas, locales y extranjeros, a fin de inducirlos a ofrecer fondos económicos

para ser destinados a cubrir la promoción de la música que tenemos en gran cantidad y calidad, en el campo de intérpretes como en el de los creadores y en todos los géneros, en cada uno de nuestros países, lograría el objetivo de proyectar a nuestros artistas.

Latinoamérica es un semillero de talentos musicales que deben ser difundidos, a través de sus organismos oficiales de cultura y música, si queremos evitar su desaparición o su absorción por la lógica puramente comercial.

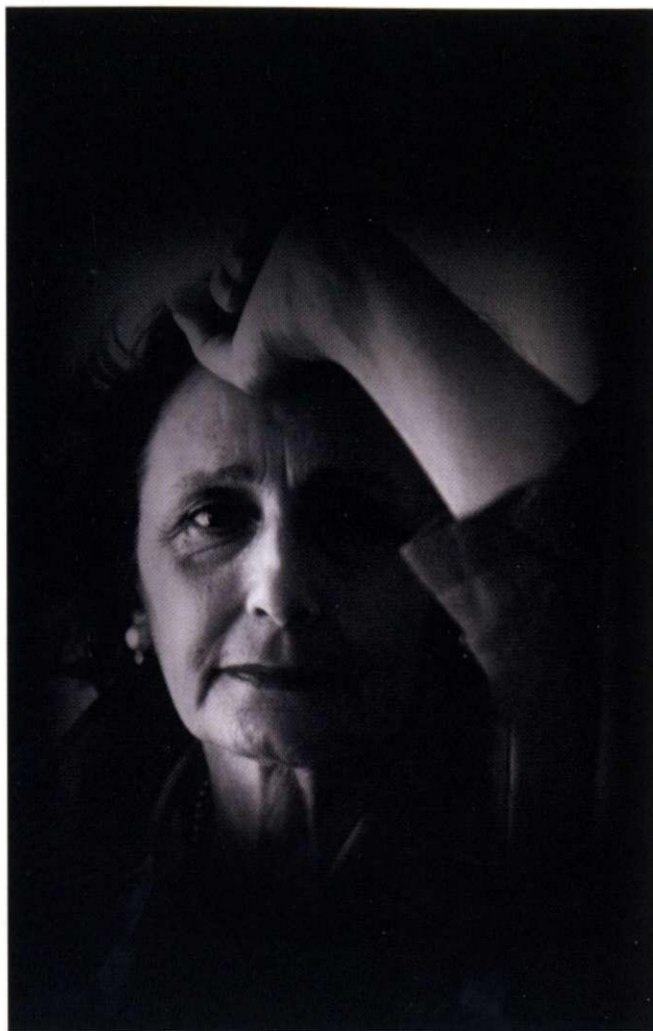
La economía no es el único criterio aplicable a la construcción de una identidad latinoamericana; la lógica del mercado no alcanza a garantizarnos la necesaria diversidad para el desarrollo de sectores tan básicos como la educación o la salud, mucho menos de la cultura, el arte, la música, diversidad que es una condición básica para la vida en democracia.

Debemos preguntarnos si esta sociedad mundial, tan perfeccionada, no ha facilitado la globalización del mercado de la cultura y la música, en detrimento de la emancipación que se lograría a través del reconocimiento de nuestra propia identidad .

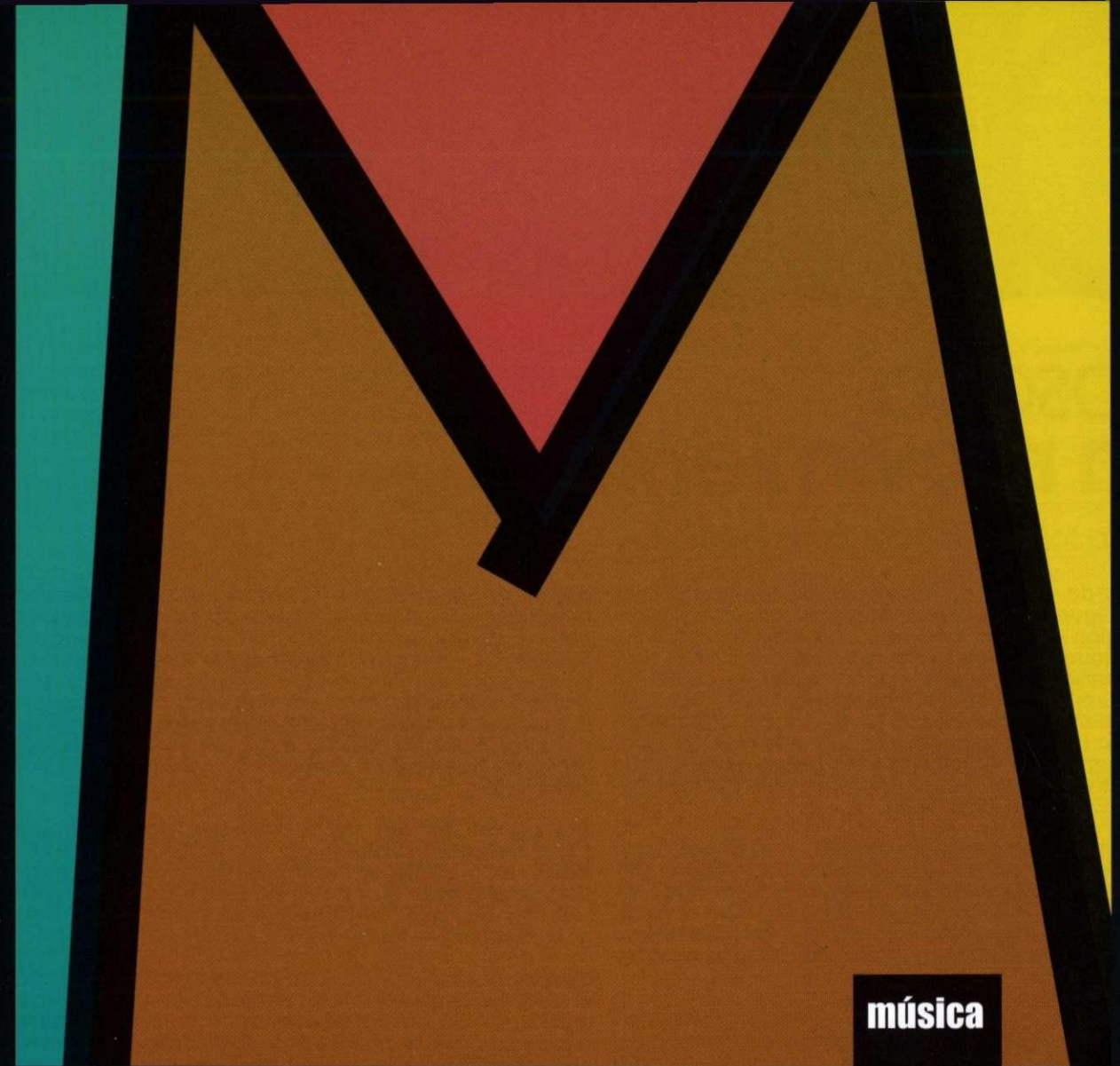
El afianzamiento de nuestra identidad cultural y musical no es una limitación sino una apertura y cuando más intensos sean los intercambios entre músicas y culturas de todo el mundo con la de cada uno de nuestros países, más rápidamente lograremos el milagro de preservar la existencia simultánea de nuestras identidades.

Mahatma Gandhi dijo: "Quiero que la cultura de todos los países sople en mi casa libremente, pero no acepto ser derribado por ninguna ráfaga".

Concuerdo plenamente con Gandhi porque creo que esa frase es la clave de nuestra emancipación, el camino hacia la posibilidad real de nuestra presencia cultural y musical en todo mundo. ☐



Alicia Terzán



PERFIL PROFESIONAL

Formación de profesionales para ampliar el área de la cultura musical del Ecuador, en la actualización de los programas de carreras artísticas, que beneficiará a la formación, capacitación y especialización personalizada de los artistas, científicos y docentes vinculados al campo del arte musical y sus áreas afines, con fortaleza profesional, mentalidad creadora, espíritu crítico, sentido innovador y sensibilidad social, atendiendo a las demandas culturales nacionales, capaces de desarrollar cultura, potenciar las industrias culturales y artísticas en el Ecuador. La Facultad de Artes asume la responsabilidad de la formación de profesionales músicos a través de la creación de carreras, como la Instrucción Musical, Ejecución Instrumental, la Composición y el Canto cuyo objetivo es el de formar músicos capaces de actuar en el entorno social local y nacional.



filosofía en movimiento

Esbozo sobre una filosofía de la danza

A pesar de que la danza es una de las expresiones más antiguas de la humanidad y de origen sacral es la relación de ésta, con otra actividad tan esencial del ser humano, como el pensar, éste vínculo es más bien conflictivo. Durante muchos siglos la danza ha sido interpretada como lo opuesto, como lo "otro" del pensamiento. La mayoría de los textos existentes sobre la danza hasta el siglo pasado son más bien de índole apologético o metafórico y las pocas excepciones que existen no han sido tomadas en serio por los estudiosos (Cf. Saffien 1994, 1-28).

La razón para este silencio en torno a la danza debe ser objeto de un estudio histórico-sociológico (Cf. Klein 1992). Sin embargo, se puede decir sin duda alguna que la fugacidad de la danza que no deja un objeto que permanezca más allá de la danza misma constituye una de las mayores dificultades para su análisis teórico.

A más tardar fue a partir de la reducción cartesiana del ego a su cogito y la consiguiente interpretación del cuerpo como una máquina, que se convirtió el tema de la corporeidad en un asunto crucial para la filosofía. Dentro de una fenomenología del cuerpo, tal como la han desarrollado en las últimas décadas por ejemplo Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels y Hermann Schmitz, es necesario considerar el hecho de que el cuerpo humano es un cuerpo capaz de bailar. El análisis de la continua auto-referencia, auto-relación del bailarín con su cuerpo pueden convertirse en un aliado muy valioso en la superación de una concepción dualista del ser humano.

Although dance is one of the oldest expressions of humanity and of sacral source, its relationship with other activities as essential to the human being as thinking, is rather troublesome. For many centuries, dance has been interpreted as the opposite, as the "other" of thought. Most existing texts on dance until the last century are rather apologetic or metaphorical in nature and there are few exceptions that have not been taken seriously by scholars (cf. SAFTI 1994, 1-28).

The reason for this silence around dance should be a historical-sociological study (cf. Klein 1992). However, we can say without doubt that the transience of dance that does not leave an object that remains beyond the dance itself is one of the biggest challenges for theoretical analysis.

By reduction from the Cartesians ego to its cogito and its subsequent interpretations of the body as a machine, the theme of embodiment has become a crucial case to philosophy. Within the phenomenology of the body, developed in recent decades by Maurice Merleau-Ponty, Bernhard Waldenfels and Hermann Schmitz, one must consider the fact that the human body is a body capable of dancing. The analysis of continuous self-reference, self-respect with the dancer's body can become a valuable ally in overcoming a dualistic conception of human beings.

A pesar de que la danza es una de las expresiones más antiguas de la humanidad y de origen sacral es la relación de ésta, con otra actividad tan esencial del ser humano, como el pensar, éste vínculo es más bien conflictivo. Durante muchos siglos la danza ha sido interpretada como lo opuesto, como lo "otro" del pensamiento. La mayoría de los textos existentes sobre la danza hasta el siglo pasado son más bien de índole apologético o metafórico y las pocas excepciones que existen no han sido tomadas en serio por los estudiosos (Cf. Saffien 1994, 1-28). La razón para este silencio en torno a la danza, debe ser objeto de un estudio histórico-sociológico (Cf. Klein 1992). Sin embargo, se puede decir sin duda alguna que la fugacidad de la danza, que no deja un objeto que permanezca más allá de la danza misma, constituye una de las mayores dificultades para su análisis teórico.

En efecto, uno de los mayores desafíos para el pensar es el devenir, el cambio, el proceso. Si todo cambia, sin ningún tipo de continuidad y de relación entre lo que era, lo que es y lo que será seríamos incapaces de pensar en aquello que cambia; tampoco podríamos siquiera experimentarlo. Por otro lado, es justamente el movimiento, el cambio, una característica primordial de lo vivo. El pensamiento mismo es una forma de movimiento que discurre separando o bien uniendo una cosa con la otra. De esta manera, el pensamiento mismo no puede ser concebido simplemente en oposición al movimiento. Un pensamiento filosófico que es capaz de pensar la danza es un pensamiento que está él mismo en movimiento y que no se opone a la vida. Es un pensamiento capaz de reconciliar el concepto con la sensación, que, pensando la danza reflexiona sobre sí mismo. Nos recuerda por un lado, que el pensar mismo es una acción realizada por un yo encarnado y, por otro lado, que no necesitamos cosificar lo pensado. Vida y pensamiento se pertenecen mutuamente.

La oposición entre el pensamiento y la danza tiene su origen en la oposición entre cuerpo y pensamiento; pues la danza es la expresión artística del movimiento del cuerpo humano. La danza, como lo opuesto a la razón, no ha sido simplemente una interpretación académica, sino que los

bailarines mismos han puesto en escena esta "otredad". Un ejemplo clásico de esta tendencia es la denominada "danza moderna" que pone en escena un cuerpo natural y expresivo. En la crisis del mundo actual, pareciera ser la danza uno de los pocos bastiones en los que el hombre moderno puede vivenciar su individualidad y naturalidad. Sin embargo, la naturalidad de una determinada técnica de danza es hoy en día más que cuestionable, pues cada estilo debe ser aprehendido y ejercitado. Es más, la naturalidad e inmediatez de la danza es parte también de un determinado discurso (Alarcón 2006, 7-12). Todo estilo de danza sólo puede ser comprendido dentro de un contexto cultural determinado. El análisis de los diferentes estilos de danza y los discursos preponderantes de ciertas épocas muestran muchas correspondencias y la danza puede ser interpretada más bien como un saber encarnado. (Cf. Brandstetter, G./ Wulff, C. 2007, 10).

La diferencia entre el pensamiento y el cuerpo ha sido, por otro lado, tema de muchos pensamientos filosóficos desde la antigüedad. Sin embargo, es en la filosofía de René Descartes en la que esta diferencia dividirá al ser humano en dos sustancias completamente distintas e independientes una de otra: una "res cogitans" y una "res extensa". En efecto, el pensar se diferencia del cuerpo, pero no quiere decir que el hombre esté compuesto de dos sustancias diferentes, completamente independientes una de otra y menos aún que el "yo" se reduzca al pensar. La filosofía cartesiana ha sido suficientemente criticada por haber escindido, con la agudeza de su argumentación, al ser humano en dos y no necesita ser repetida en este caso. Sin embargo, me interesa recalcar que es en esta filosofía en la que toda forma de conocimiento sensible -como percepción, sensación, pasión, sentimiento etc.- fue expulsada metodológicamente fuera del pensamiento. La razón es que según Descartes los sentidos no proporcionan nociones claras y distintas de las cosas y de nosotros mismos, sino más bien nociones confusas a causa de que el alma está ligada de alguna forma al cuerpo. El cuerpo humano se reduce para Descartes a una máquina y su funcionamiento se explica con una relación de causa-efecto. Se puede decir que, Descartes no pudo dar

¹ Esta situación está cambiando paulatinamente sobre todo en Estados Unidos y en Europa. Desde 2003 existe por ejemplo en Alemania una disciplina universitaria con el nombre de "Tanzwissenschaft".

² Estamos apuntando con estas reflexiones a la dimensión temporal. Es gracias a la memoria que podemos experimentar una continuidad entre los sucesos que cambian y enlazar una cosa con otra (Cf. Alarcón, La inversión de la memoria corporal en danza, 2009).



Fotografía: Gustavo Morejón / Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca

una respuesta satisfactoria al problema de la real unión entre alma y cuerpo. En efecto, ésta constituye una de las tareas más arduas para la filosofía posterior y asimismo explica por qué el reconocimiento del cuerpo y sus modos de conocimiento sensible dentro de lo que es el pensamiento, se han convertido en un problema filosófico crucial (Cf. Alarcón 2009, 13-30).

A diferencia de Descartes, la filosofía antigua reconocía una pluralidad de formas de conocimiento, tanto para Platón como para Aristóteles el pensar consiste en distinguir una cosa de otra. Esta capacidad de distinguir no se restringe a la razón sino que es válida para diversas formas de conocimiento como sensación, fantasía, sentimientos, opiniones, etc. (Cf. Schmitt, 1994, 59-85). No solamente la filosofía antigua reconoce una pluralidad de formas de conocimiento, sino que ésta es también la característica bajo la cual la filosofía posmoderna pretende superar a la filosofía moderna. Wolfgang Welsch designa la disputa entre modernistas y posmodernistas como una disputa en torno a la unidad de la razón. La pregunta es si es necesario una unidad entre las diferentes formas de razón y en caso positivo, cuál. Welsch elabora el concepto de la "razón transversal" (Cf. Welsch 19934, 263-270 y 304). El bailarín y teórico de la danza Rudolf von Laban también pretende

con sus escritos superar toda forma de conocimiento parcial en el ser humano. Nadie puede "aprehender" algo determinado, ni el completo sentido de éste solamente utilizando la razón o el sentimiento. Laban denomina a esta forma de pensamiento "tänzerischer Sinn" (Cf. Laban 1922, 21) y proporciona una definición interesante de lo que caracteriza a un bailarín. Un bailarín es:

"Todo ser humano que es capaz de organizar de forma armónica y equilibrada una clara razón, un sentimiento profundo y una fuerte voluntad, así mismo, que es capaz de establecer las relaciones mutuas entre estas partes y unirlos conscientemente en una totalidad flexible". (Laban 1922, 3, trad. alarcón).

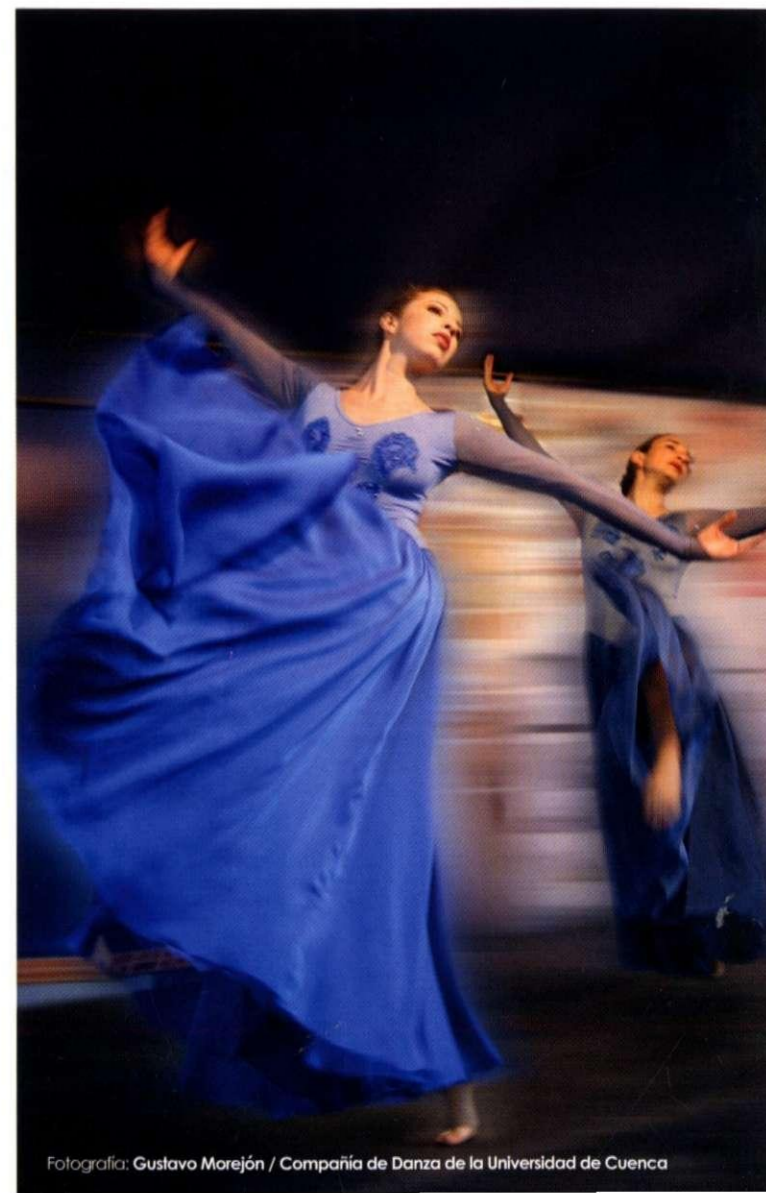
Como consecuencia de estas reflexiones iniciales se puede decir, que la superación de una filosofía dualista no puede ser lograda en oposición a la racionalidad, sino a través de la dilatación de este concepto, de manera tal que éste abarque la totalidad de las posibilidades cognitivas del ser humano.

No es mi intención en este artículo desconocer la diferencia entre pensar y bailar, sino más bien cuestionar la reducción del pensamiento a un método del discurso, como el que Descartes inauguró con sus célebres meditaciones filosóficas. La danza es un reto para la interpretación del cuerpo humano como una "cosa" ¿pues de qué forma el bailarín (prepara) es/tiene su cuerpo para ser capaz de bailar, para expresarse artísticamente en un material que es él mismo y del cual por lo tanto no se puede separar como de cualquier otro material, es más, que lo experimenta como suyo en cada uno de sus movimientos? Aunque el bailarín no piensa en conceptos mientras baila, están presentes en cada uno de sus movimientos, se unen en forma rítmica uno con otros. El bailarín se siente a sí mismo en todos sus movimientos, en todas las partes de su cuerpo. Sólo así es capaz de moverse a sí mismo, coordinar fluidamente el movimiento de las diferentes partes de su cuerpo, enlazarlos rítmicamente y responder adecuadamente a los impulsos de los otros bailarines y del espacio en el que se encuentra.

Más que una oposición a todo tipo de racionalidad la danza despliega una muestra de una intensa conciencia corporal (Alarcón 2009, 188-194).

Para finalizar quiero hacer referencia a un concepto de la mimesis en la antigüedad que es interesante para nuestras consideraciones. Koller (Cf. 1954) ha demostrado en su libro acerca de la mimesis en la antigüedad que tanto Platón como Aristóteles han basado sus interpretaciones al respecto en un concepto de mimesis anterior. Se trata del concepto de mimesis de los pitagóricos que, efectivamente, no trataba de dar cuenta de un arte realista en cuanto tal, sino que más bien puede ser definido como una forma de "expresión danzística" (tänzerischer Ausdruck). En efecto, según Koller, se encuentran los primeros textos acerca de este concepto en el ámbito de las danzas de culto. Mimesis significa en este contexto la expresión o encarnación de algo espiritual en una forma sensible. La relación de similitud no designa por lo tanto la correlación entre dos cosas del mundo exterior, sino más bien la correlación entre espiritualidad y corporeidad. Lo interesante de la teoría pitagórica es que la totalidad del ser humano es considerada de una forma diferenciada y que no se agota en el dominio de la sensibilidad a través de la razón. La diferencia del ser humano con otros seres de la naturaleza no consiste únicamente en su capacidad de pensar, sino también en su capacidad rítmica. Solamente el ser humano es capaz de organizar su voz y sus movimientos de esta manera. (Cf. Koller 1954).

Una filosofía de la danza no es una idea absolutamente nueva cuenta con una cierta tradición filosófica; autores y autoras como Susan K. Langer, Maxine Sheets-Stone, David Michael Levin y Sondra Horton, han sentado, entre otros, la base para una discusión filosófica sobre esta expresión artística. El mayor desafío para una filosofía de la danza consiste actualmente en la creación de un vocabulario y conceptos adecuados que logren expresar esta experiencia en su corporalidad propia. Pienso que la elucidación teórica acerca de la danza no debe realizarse en oposición al pensar, pues esto significa mantenerse en el dualismo que justamente se trata de superar. ■



Fotografía: Gustavo Morejón / Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca



la danza en la que creo

Como coreógrafo, maestro e intérprete, tras 18 años de carrera, empiezo a entender que cualquier verdad inamovible es innecesaria. Creo, sin embargo que hay luces y señales en el camino, que orientan mi ritmo creativo y mi búsqueda estética. Estas creencias son las que dirigen mi búsqueda:

Creo en una danza activa, viva y movable. Una danza que re-codifica, reencuentra y/o reestructura las construcciones y los juegos estéticos que conforman nuestro imaginario colectivo.

Creo en una danza auténtica, en el sentido de honestidad creativa. Esta entendida como producto de un proceso según el cual el origen y ordenamiento de sus componentes, para conformar un discurso estético particular, se efectúa sobre la base del trabajo, la reflexión y la toma de decisiones coherentes con la propuesta original, el momento creativo del autor y las realidades de sus intérpretes.

Creo en una danza efectuada por bailarines y cuerpos humanos, activos, vivos y presentes. No creo en una danza hecha por cuerpos únicamente efectivos, saludables y productivos: todos conceptos de la modernidad y de un sistema industrial y productor, que no me corresponde ni histórica, ni culturalmente. Creo en una danza hecha por cuerpos propios y asumidos.

Creo en una danza de discurso polisémico. Una danza que, correspondiente con la contemporaneidad, permite lecturas desde el espectador, desde su propio lente y que asume esa diversidad de interpretación como un proceso de retroalimentación y enriquecimiento. No creo en una danza que defina y resuelva las interrogantes que el discurso genera, de manera absoluta y categórica, sino que abra las posibilidades para una reinterpretación constante y un análisis que va más allá de lo evidente y lo meramente intencional.

After an 18-year career as a choreographer, teacher and performer, I began to understand that any immovable truth is unnecessary. I believe that there are lights and road signs that guide my pace and my creative aesthetic quests. These beliefs are what lead my search:

I believe in an active dance, alive and moving. A dance that re-encodes meets and / or restructures constructions and aesthetic games that make up our collective imagination.

I believe in a real dance, authentic in the sense of creative integrity. Understood as a product of a process whereby the origin and ordering of its components, form a particular aesthetic discourse. The final piece is a reflection that is made consistent with the original proposal that intertwines the creative moment of the author and the realities of the interpreters.

I believe in a dance performed by dancers and human bodies, active, alive and present. I do not believe in a dance made only by effective bodies, healthy and productive: all concepts of modernity and industrial systems. Which historically or culturally, do not pertain to me. I believe in a dance made by bodies that are assumed in them.

I believe in a dance of a polygenic discourse. A dance that corresponds with the contemporary, allows reading from the viewer, from its own lens and it assumes that diversity of interpretation as a process of feedback and enhancement. I do not believe in a dance that defines and resolves the questions that speech generated. I believe in the possibilities that are open to constant reinterpretation and analysis that go beyond the merely obvious and intentional.

la danza en la que creo

por **lco. ernesto ortiz**

profesor invitado del programa de artes escénicas

La pregunta primera que aparece cuando, en el marco del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, intento ordenar para los demás mi proceso creativo coreográfico, es: ¿tengo acaso un proceso establecido y fijo, según el cual los elementos que constituyen el cuerpo de mis obras, adquieren un orden y un concierto que me garantiza un resultado previsto?

La verdad es que me gustaría pensar que no. Y aunque me gustaría pensar que no, no tengo la certeza de esta negativa. No la tengo porque, en el transcurso de los años y de las puestas en escena, debo haber adquirido un mínimo ritmo de hábitos y un cierto sentido, o un cierto "instinto" al que se podría llamar "oficio".

Sin embargo, pensar que no me enfrento siempre a cada proceso con las mismas armas y herramientas es una idea tan cándida como ensoñadora; tan irreal como utópica y tan deseada como temida. Irreal y temida porque, como ya dije, en el camino se adquieren esas herramientas y de ellas nos servimos para organizar el tumulto de imágenes, recuerdos, palabras, sensaciones o deseos que articulan una obra. Y, sin las cuales, el trabajo se volvería incierto, en casos caótico y, con poca suerte, infructuoso.

Es una idea deseada intensamente no obstante, porque me gusta creer que la creación artística es un proceso un tanto independiente de nuestra voluntad y de nuestra consciencia. Un proceso que se origina en alguna parte de nuestra memoria o de nuestro inconsciente, para convertirse en un producto, eventualmente mostrable, factible de ser escenificado. Y porque, a pesar de valorar inmensamente la experiencia y el "oficio", me gustaría creer que soy un canal, nada más que un conducto por medio del cual, la vida de estas obras se hace patente y real, independientemente de mi propia dirección. Y es precisamente este deseo lo que convierte a la idea en utópica, porque, en cualquier caso, cualquiera de nuestros productos va a estar necesariamente atravesado por la vida que nos ha tocado vivir, por las experiencias que hemos tenido, por la educación de nuestro gusto; en resumen por la conformación de nuestra identidad cultural y personal.

¿Dramaturgia del bailarín?

Pensar en que un sistema organizado y codificado de antemano, así como un conjunto de acciones y decisiones específicas pueden, o deberían, constituir el entramado que articula y sostiene, en primera instancia, un proceso de creación y finalmente un resultado escénico, es algo que, desde mi punto de vista puede o no ser cierto.

Puede ser cierto, o debería serlo, cuando ese conjunto de acciones y decisiones sustentan y articulan un proceso mediante el cual, el coreógrafo o director encuentra las interrogantes (y no necesariamente las respuestas) que le permitirán continuar el trabajo creativo, sin pretensiones innecesarias, y sin discursos absolutos y rotundos.

Tales acciones y decisiones resultan válidas cuando resuelven los enigmas que aparecen al enfrentar un proceso creativo, pero no califican definitivamente el resultado, sino que más bien plantean más posibilidades de resolución y, al mismo tiempo, más preguntas sobre el tema.

Tales acciones y decisiones son válidas cuando no representan un proceso encorsetado y rígido según el cual se pretenda resolver todas las dudas, situaciones, preguntas y acciones escénicas de la misma manera, siempre. Sino cuando esas acciones y decisiones permiten atisbar, y eventualmente reconocer y tal vez aprehender, otras acciones y otras decisiones para reformular, reordenar o replantear la experiencia escénica; y cuando permiten y conducen a la reflexión acerca del hecho artístico.

Es evidente, hasta aquí, que me amedrentan terriblemente las verdades absolutas, las respuestas definitivas y los conceptos inamovibles.

Estos conceptos, verdades y respuestas, además, tienen que ver con las ideas de belleza, estética, cuerpo, danza, pensamiento, originalidad, disciplina, rigor, etc. que se plantean en "Dramaturgia del bailarín, Cazador de Mariposas" (Patricia Cardona, México 2000), se levantan como conceptos totales y únicos: "Hay dos anzuelos únicos que atrapan definitivamente la atención del espectador: la dramaturgia del bailarín ligada

al lenguaje corporal y la embriaguez placentera que genera el movimiento. Uno u otro, o los dos juntos, son capaces de hacer viajar al espectador a mundos imaginarios que transforman la alquimia de su cuerpo y de su conciencia en luminosas experiencias estéticas".

Creo que cuando una verdad como la belleza o la disciplina representan para un intérprete o un creador un dispositivo de acciones, un disparador de emociones o un gatillo que convoca a la creación, y a partir de ésta se genera un proceso creativo libre de ataduras y sostenido en la búsqueda auténtica, esta verdad puede ser asumida como tal dentro del contexto y el lugar en el que es válida.

Sin embargo, creo terriblemente peligroso el asumir que solamente existen dos anzuelos para atrapar la atención del espectador y, me resulta supremamente pretencioso querer ofrecer al público "experiencias estéticas luminosas".

No dejo, no obstante, de creer que un proceso de creación coreográfica puede apuntar a conmover al espectador. Ése es un logro mayor. No dejo de creer que el espectador puede ser tocado por una imagen en particular, por una construcción escénica específica, o por un tipo de interpretación, sin dejar de entender que esta relación se genera a partir del ojo del espectador, a partir de su mirada y morada cultural y de las negociaciones que efectúa con el producto escénico a partir de sus intereses. Pero no creo en esto como una condición inherente para validar un proceso creativo, y una propuesta escénica.

Me gusta pensar que una obra puede apelar también a mi intelecto, a mi memoria, a mi desconocimiento de las cosas, a la extrañeza que me produce el otro, al temor por ver mi reflejo, y a varias otras cosas que no representan en sí, y por antonomasia, una experiencia estética y bella. No creo que mi trabajo como coreógrafo contemporáneo debe buscar la aprobación estética general, ni tampoco embellecer el espíritu de nadie. No estoy por la labor de conformar un espacio en el que la belleza y la estética -entendidas como una sublimación de las emociones y las pasiones humanas- representan un ideal ni



Fotografía: cortesía **Ernesto Ortiz**

un concepto sobre el cual engrandezco mi alma.

Me gusta pensar que mi trabajo como creador se relaciona más con descubrir cuál es mi percepción del mundo que me rodea, cómo asumo las experiencias vivenciales, cómo recreo la información que obtengo, cuáles son mis preocupaciones y mis asunciones estéticas. Estas tareas entendidas, desde luego, como arduas y titánicas, aunque no apocalípticas.

Arduas y titánicas porque la comprensión que puedo tener del mundo, o la asunción de mis experiencias de vida, pueden resultar labores constantes, infructuosas y exhaustivas; pero que, si me mantengo alerta y atento, pueden dejar valiosas piezas de información a lo largo



Fotografía: cortesía **Ernesto Ortiz**

del camino. No apocalípticas porque ni son concluyentes, ni son imposibles ni fatales. Así que, una vez más, confirmo mi temor y espanto ante los absolutismos, las verdades eternas y las conclusiones definitivas.

No creo que el trabajo de un bailarín o el de un coreógrafo esté destinado a iluminar los caminos de las multitudes, ni a representar un faro en la larga noche neoliberal. No creo que la danza que busco hacer, esté diseñada para despertar las conciencias y para abrir los ojos del alma. No creo que me corresponde, como creador ecuatoriano contemporáneo, generar una danza telúrica y ritual, según la cual convoco a los espíritus que habitan el planeta y que avivan el fuego original, para con ellos y sus fuerzas impulsar una catarsis masiva, que me eleve en ca-

lidad de ser incorpóreo y etéreo, capaz de subyacer en la conciencia de los espectadores para convertirlos en mejores personas. No creo que mi trabajo como creador sea un portal a otras dimensiones, ni que en él se generen discursos espirituales y renovadores. Tampoco creo que mi oficio como artista represente la clave para entender la heterogeneidad de criterios, la variedad de estéticas, y la gran vastedad que conforman la cultura ecuatoriana.

Creo que mi trabajo es nada más que una mirada sesgada y personal del mundo que me ha tocado vivir, y en el que espero seguir encontrando motivaciones. Así que una dramaturgia del bailarín, entendida como un sistema organizado y codificado de antemano, un conjunto de acciones y decisiones específicas puede no ser la única manera de acceder a procesos creativos.

En lo que sí creo:

Sin pretender especificar definitivamente lo que entiendo y asumo, en este momento de mi carrera, como mi sistema de creación, me parece más interesante enlistar las cosas y las ideas en las que, de momento, creo me resultan válidas y me provocan impulsos creativos.

Creo en una danza activa, viva y movable. Una danza que desentierra las raíces que han sostenido los procesos y los productos hasta ahora validados en las artes escénicas ecuatorianas, para re-codificar, reencontrar y/o reestructurar las construcciones y los juegos estéticos que conforman nuestro imaginario colectivo.

Creo en una danza que se construye sobre criterios estéticos tan amplios como profundos, cuya amplitud no es sinónimo de ligereza ni de frugalidad. Sino, por el contrario, es sinónimo de investigación y consideración exhaustivas.

Creo en una danza auténtica, en el sentido de honestidad creativa. Esta entendida como producto de un proceso según el cual el origen y ordenamiento de sus componentes, para conformar un discurso estético particular, se efectúa sobre la base del trabajo, la reflexión y la toma de decisiones coherentes con la propuesta original, el momento

creativo del autor y las realidades de sus intérpretes. Creo en una danza efectuada por bailarines y cuerpos humanos, activos, vivos y presentes. No creo en una danza hecha por cuerpos únicamente efectivos, saludables y productivos: todos conceptos de la modernidad y de un sistema industrial y productor, que no me corresponde ni histórica, ni culturalmente. Creo en una danza hecha por cuerpos propios y asumidos. Cuerpos que, sin dejar de estar entrenados y listos para cualquier reto físico, no dejan de asumir y entender sus limitaciones, sus carencias y su anatomía, para comprenderlas y trabajar desde y hacia ellas.

Creo en una danza apasionada, intensa y barroca, sin negar ni implicar invalidez a los momentos en los que esa pasión, intensidad y barroquismo, dan paso a sus talvez opuestos: la muerte, el misterio, el silencio, la quietud. Creo en una danza que no niega, sino que por el contrario incluye.

Creo en una danza de discurso polisémico. Una danza que, correspondiente con la contemporaneidad, permite lecturas desde el espectador, desde su propio lente y que asume esa diversidad de interpretación como un proceso de reorientación y enriquecimiento. No creo en una danza que defina y resuelva las interrogantes que el discurso genera, de manera absoluta y categórica, sino que abra las posibilidades para una reinterpretación constante y un análisis que va más allá de lo evidente y lo meramente intencional.

Creo en una danza interdisciplinaria, una danza que asume las ventajas de la variedad de discursos disciplinarios, y que incluye consciente y articuladamente, tales disciplinas, para favorecer la polisemia del discurso.

Creo en una danza que no se preocupa únicamente por traducir en movimiento las preocupaciones que ocupan al coreógrafo, para generar un alegato dancístico, sino que ordena esas preocupaciones en una propuesta escénica codificada, según la cual el espectador entiende tales códigos, para traducirlos de acuerdo su realidad e interés.

Creo en una danza que no se autocalifique de original o única, sino cuando los procesos y los temas que ocupan

al coreógrafo son los que le corresponden, de acuerdo a su momento creativo, a las interpretaciones que hace de esos temas y al tiempo e intensidad de trabajo que éstos le generen. Creo en una danza que de cuenta de un proceso específico, en un momento específico, efectuada bajo unas premisas específicas y unos cuerpos específicos, sin que esa especificidad tipifique invariablemente el discurso que se genera.

De mis intereses como coreógrafo:

Cuando enfrente un proceso creativo, intento que las imágenes e ideas que enriquecen el tema a tratar, fluyan desmesuradas y libres en mi cabeza y en la sala de ensayo. Esas imágenes se suceden libres y aleatorias, sin un preciso orden ni jerarquía, y eventualmente se organizan en una narrativa particular. Es ese tipo de proceso el que prefiero, uno en el que las imágenes almacenadas en nuestra poco confiable memoria, dejan una huella; y tal vez uno luego logra describir, si se tiene suerte, las intrincaciones que éstas suponen.

En los últimos ocho años, los temas que he estado interesado en tratar coreográficamente han sido la fragilidad del cuerpo humano y su particular poética. Esta fragilidad entendida no como debilidad per se, sino como imposibilidad de ejecución, como incapacidad inducida en tal cuerpo, por la inexorabilidad de la situación, de la escena: es decir de las circunstancias en las que ese cuerpo se inscribe. Al momento de pensarlo, he buscado siempre en las imposibilidades del cuerpo, el material principal para la investigación y la propuesta escénica.

Es ante esa inexorabilidad, ante ese sino, ante esas circunstancias fatales, en las que el cuerpo que he buscado deviene frágil, impedido. Esta fragilidad es entonces producto de una lucha desproporcionada del cuerpo (vivo, enfermo o muerto) ante esos factores exógenos fatales, inevitables.

La poética, y los lenguajes, que genera este cuerpo impedido parcial o totalmente, y que se aferra y convive simbióticamente con su entorno adverso, me ha atraído sobremedida. El efecto no físico producto de esas circunstancias; entiéndase los procesos internos (psicológicos, ¿espiritua-



Fotografía: cortesía Ernesto Ortiz

les?) de ese cuerpo en desventaja, también me preocupa y concierne. Me resulta particularmente atractivo el contar historias o, más bien, el generar una atmósfera que imprima en el espectador una idea de fragilidad intensa.

En "Voraz Silencio", la penúltima obra coreografiada y que cierra de alguna manera un ciclo como creador, me pregunté si es mi cuerpo aquello que me identifica como yo, o más bien algo que deviene patente escénicamente, cuando reordeno las partituras de obras anteriores para condensar esa información anterior, esas imágenes, movimientos y escenas anteriores que han terminado por construir un tipo de cuerpo específico en la escena, y sus negociaciones con ella. Al mismo tiempo, me pregunté cuál era la necesidad de cerrar un ciclo, cuál la necesidad de terminar una historia y cuál la necesidad de hacerlo no sólo como coreógrafo sino como intérprete. Esto provocó un sinfín de dificultades, y de dudas aún no resueltas.

No fue fácil perder el control, dejar de caminar por terreno seguro y conocido; pero cuando logré relajarme —muy, muy al final— lo disfruté como nunca y aparecieron en mí los cuerpos de los padres, de los amantes, de los lugares. Así, mi cuerpo tuvo una consistencia deleznable, frágil: un cuerpo también imaginado, sentido, dicho por mí y por el otro. Un cuerpo escrito. Un cuerpo fantasma. Esa vastedad de opciones, al asumir un punto de vista específico sobre el cuerpo que quiero trabajar, se multiplica en infinitas posibilidades dentro de mi labor como maestro de danza y composición coreográfica, en el Programa de Artes Escénicas.

Estoy convencido de que el elemento humano que existe es la cimiento de una nueva danza ecuatoriana. Una danza que se afirme, sobre todo, en la honestidad de los procesos y en la profundidad y autenticidad de las investigaciones. Creo que esa danza ha empezado a suceder también aquí, en Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca. ■

osmarra de león

ícono de la danza
en Cuenca

He sido una mujer abierta al mundo, con una gran curiosidad de vivir viendo siempre el lado bello de las cosas, soy tranquila, filósofa, alegre. Creo mucho en la amistad, porque tengo pruebas fehacientes de ella. Amo mi entorno porque sólo amor y cariño he encontrado a mi alrededor en esta bella ciudad que me ha acogido como su hija adoptiva, no tengo palabras de gratitud que puedan describir lo que siento y lo feliz que soy de vivir en ella.

Sigo buscando la esencia de la danza en todo mi trabajo y sigo enamorada de la música clásica, de los grandes románticos como Rachmaninoff, Debussy, Chopin, Shuman, Manuel de Falla, Saint-Saens, Beethoven...



Fotografía: **Blasco Moscoso**-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

La gente ve en mí una persona que se sale de lo normal. Fui la primera en hacer danza aquí y hubo muchas críticas, en contra y a favor... eso ha contribuido a que se cree una aureola a mi alrededor con un carisma diferente pues, se supone, que he hecho cosas que los demás no.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Artista, optimista, sinceridad.

Una imagen, una frase, una persona que son una constante en tu vida:

La imagen constante en mi vida es la de Isadora Duncan, gran bailarina que inspiró mi obra, por su manera de concebir la danza, como una expresión corporal inspirada por la música.

Isadora en su visita a Brasil fue capaz, cuando la gente le invitó a bailar, de retirar los platos y bailar sobre la mesa en una completa improvisación con la música de Beethoven.

Libro favorito:

Tengo muchos libros favoritos, casi siempre tratan sobre danza.

¿A qué juegas de adulta?

Al punto que he llegado en mi vida, vuelvo la vista hacia atrás y vivo mucho de recuerdos, sin embargo, la danza sigue en mí eternamente joven, juego a danzar.

¿Algún rito que sigas al crear?

Dejo fluir mi inspiración, que no tarda en venir a través de la música, como si se pusiera en marcha un motorcito que me va iluminando.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

Nureyev por la gran labor como bailarín y como coreógrafo.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Tal vez hubiera sido una buena abogada porque me interesa hacer justicia y hacer valer la verdad. Me hubiese gustado aportar mis conocimientos para encontrar el camino de la autenticidad.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Mis recuerdos de danza: fotos, críticas, libros, recortes.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

¡La edad que tengo!

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

Ver crecer el Conservatorio, que es la escuela que fundé hace tantos años, y ver triunfar el mundo de la danza a través de la escuela.

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico.

A conocer más el alma humana, ver la vida más bella.

¿Qué pedirías a gritos?

Muchos años más de vida para seguir haciendo danza.



las rosas de este mundo

Coreografía de Clara Donoso, inspirada en el poema del escritor ecuatoriano Roy Sigüenza:

Conscientemente busqué linealidad espacial pues toda la coreografía transcurre en una línea horizontal que cruza el escenario de un lado a otro, mientras los movimientos van insinuando una relación erótica que habla sobre lo sublime; acariciar espalda con espalda, dejarte caer sostenida. Mecerse juntas como si una fuera el columpio de la otra, rodar abrazadas y lograr volar en un esplendor erótico... y luego trasladarse serpenteando por el cuerpo ajeno, sostenerse en ella y terminar en un abrazo sublime, exhausto, cómplice natural. Si nos despojamos de estereotipos, son cuerpos -espíritus, cuerpos-personalidades, corporeidades o entidades humanas que se sublimizan a través del amor-eros.

I consciously looked for Spatial linearity for all the choreography is set in a horizontal line across the stage from one side to another, while the movements are suggesting an erotic relationship that talks about the sublime, stroking the back with your back, drop sustained by the other. Touching erogenous zones with the head or shoulder, rocking out together as a swing in the other, roll fly embracing and achieving an erotic splendor ... and then transferring winding through the other body, held in the other and ending up in a sublime embrace, exhausted, natural accomplice because if we shed stereotypes, our bodies and minds, bodies and people, corporations or entities are sublimated through Eros love.

La luz en penumbra desde una calle horizontal, del lado en que inicia el recorrido y del opuesto, y algún frontal más, insinúan la intimidad de lo indecible; o tal vez esa penumbra es un rayo de luz que las convierte en seres extraterrenales al desnudarse de sus máscaras, de sus corazas, sin temor a ser llamadas "TRAIDORAS", al bailar con "SU CANTAR DE GESTA" y volverse sus propias heroínas.

The dim light from a horizontal road, the side which started the tour of the dancers, insinuates the privacy of the "un-sayable", or perhaps that darkness is a ray of light that makes the extraterrestrial beings strip their masks, their armor, without fear of being called "traitors", while dancing with their "epic poem," to become their own heroines.

Gracias por la rosa del mundo

De pequeño ya me rebelaba,
¿Qué vieron mis padres en mí?
¿Un traidor? No sé.
No me importaba entonces.
Yo hice de mí mismo un héroe
(nadie conocía mi cantar de gesta).
Solo, a tientas, perdido a veces
con mi poca edad,
busqué y hallé otros cuerpos,
con los que me tendí y gocé
de la rosa desnuda del mundo.

Roy Sigüenza



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde

Este poema pone en evidencia la usual y esencialmente humana contradicción, entre la naturaleza del ser y las fronteras que imponen las convenciones colectivas y sociales, fue un punto de partida para ensayar un vuelo simbólico hacia Eros, la sensorialidad de los cuerpos, el placer y las intimidades del amor humano distanciándonos de los estereotipos hegemónicos culturales y muy cerca en cambio del intento justificado de entender la gran diversidad de visiones, experiencias y razones que sobre lo humano pueblan nuestro convulso y apasionante mundo contemporáneo.

Recrear desde nuestra heterosexualidad un amor no sitiado por las barreras de la dualidad masculino-femenino, no sólo fue la tentativa necesaria de "entender a los procesos y actores sociales fuera de un marco normati-

vo e imaginar al sujeto sin ninguna trayectoria reproductiva, moral o económica" ¹ (Ochoa 2003). Sino también fue una experiencia enriquecedora.

Para esta recreación tomamos en cuenta el concepto de corporeidad que Jordi Planella plantea como: la integralidad del ser humano constituido por lo que para algunos será el cuerpo-alma o para otros el cuerpo-mente o el cuerpo-espíritu, es decir una entidad humana; lo mismo que en su época Nietzsche ya lo reivindicó y que citaremos oportunamente.

La intención escénica fue lograr secuencias bailadas en las que estuviera presente el contacto de estas corporeidades, logrando que, a pesar del movimiento, siempre hubiera un lugar de roce.

¹ Ochoa, M. (2003) Ciudadanía perversa Divas, marginación y participación en la localización. Coloquio Internacional sobre políticas de ciudadanía y Sociedad civil en tiempos de globalización. Universidad Central de Venezuela.

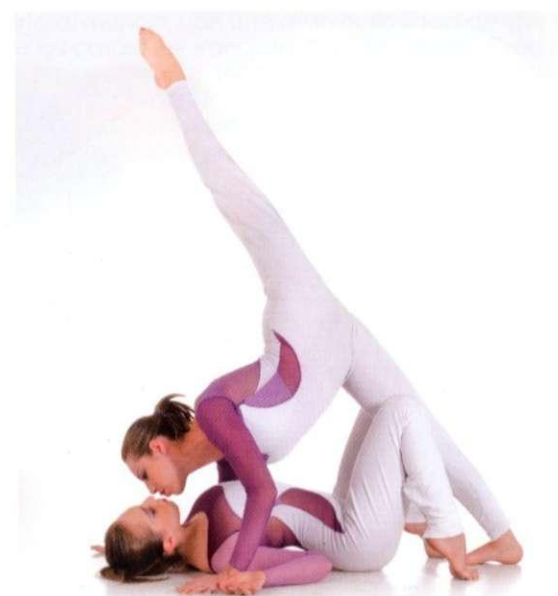
Inicié una búsqueda en el movimiento para encontrar signos y símbolos corporales, que prescindan de las estéticas danzarias imperantes en la contemporaneidad (release, contacto, o cualquier método y estilo que partan de la danza moderna hacia hoy o hacia atrás en la historia de la danza); y que éstos motiven al espectador a sentir el eros desde otra perspectiva tal vez ingenua, o quizá insolente o provocadora.

Se pretende expresar en escena conceptos atravesados por una lente personal, los cuales produjeron en mí diferentes pensamientos, reflexiones, sentimientos, sensaciones (sin que la coreografía sea el producto de una técnica o un estilo preciso).

Conscientemente busqué linealidad espacial, pues toda la coreografía transcurre en una línea horizontal que cruza el escenario de un lado a otro. Mientras los movimientos van insinuando una relación erótica que habla sobre lo sublime; acariciar espalda con espalda, dejarte caer sostenida, mecerte juntas como si una fuera el columpio de la otra, rodar abrazadas y lograr volar en un esplendor erótico... y luego trasladarse serpenteando por el cuerpo ajeno, sostenerse en ella y terminar en un abrazo sublime, exhausto, cómplice natural; pues si nos despojamos de estereotipos; son cuerpos-espíritus, cuerpos-personalidades, corporeidades o entidades humanas que se sublimizan a través del amor-eros.

La luz en penumbra desde una calle horizontal, del lado en que inicia el recorrido y del opuesto, y algún frontal más, insinúan la intimidad de lo indecible; o tal vez esa penumbra es un rayo de luz que las convierte en seres auténticos al desnudarse de sus máscaras, de sus corazas, sin temor a ser llamadas "TRAIDORAS", al bailar con "SU CANTAR DE GESTA" y volverse sus propias heroínas.

En su momento Nietzsche escribió sobre la reivindicación del cuerpo; por supuesto que es necesario contextualizarlo en su tiempo, crítico con el pensamiento griego sobre la dualidad entre el cuerpo y el espíritu, que fue



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde

acuñado y acomodado a la doctrina católica europea y que tenía mucha fuerza en el imaginario colectivo occidental sobre la existencia de Dios y del ser pecador, el alma como esencia ajena a la materia, el amor, las relaciones interpersonales, etc.

Para éste filósofo, el espíritu y el cuerpo son una unidad plural; él reivindica al cuerpo como una tarea clave y necesaria "se preocupa por pensar e investigar aquello que ha sido negado, marginado o subestimado por la tradición". **2**

"Este ser honestísimo, el yo, habla del cuerpo y continúa queriéndolo, aún cuando poetice y fantasee de un lado para otro con rotas alas". (Nietzsche "ASÍ HABLÓ Zaratustra" en su parte pertinente a los Transhumanos). **3**

2 Planella, Jordi. Cuerpo, educación y Cultura. Editorial Desclée de rower, S.A., 2006
3 Nietzsche, F. "Así habló Zaratustra", Editorial Akal, Madrid, 1990



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde

Éste es uno de los hermosos y poéticos textos que nos inspiran aún en la contemporaneidad a amar a nuestra entidad integral o corpórea, obviando el temor a ser discriminados o llamados "TRAIDORES", como el poema de Sigüenza lo sugiere; o con las alas rotas poetizando y fantaseando de un lado hacia otro según Nietzsche; pero experimentando y aprendiendo a vivir a tientas, pues desde pequeños nos educan para seguir los estereotipos, para ser competentes o competitivos. Aprendemos a vivir, a veces incluso rompiendo nuestras alas y las de los demás, las de nuestros seres más próximos, las de aquellos distantes, las del prójimo, de aquel a quien más amamos o de aquel a quien consideramos nuestro enemigo. Porque lo que aprendemos sobre el amor a nosotros mismos es que debemos defendernos u ocultarnos del otro (sobre todo si

encontramos diferencias, cualquiera que éstas sean) para no ser relegados (aniquilados). En lugar de vivir en el amor, en la armonía, en la alteridad, en el respeto y tolerancia. Entonces, ¿qué espacio le queda a "ESTE SER HONESTÍSIMO" si somos nuestros propios depredadores? Tal vez la respuesta está en que este cuerpo (entidad corpórea, ser humano) "puede ser amado a pesar de lo que es y de lo que hace".

Sin embargo, me atrevo a plantear que este "ser honestísimo" puede ser amado con su propia morfología, con sus virtudes y sus carencias, con sus debilidades y su realidad, con tan solo querer. Amar lo que somos, hacemos y tenemos, de la misma forma en que amamos la vida cuando presenciamos un pacífico y poético cielo al atardecer. Agradecidos por la "Rosa desnuda de este mundo" o la magnífica capacidad de amar. Agradecidos por lo que somos y aspiramos, porque nuestro ser es capaz de vivir exactamente lo que proyectamos en nuestros pensamientos, con honestidad y sobre todo valentía.

Imagino al poeta, como a tantos, convertido en un niño solitario y extrañado de sí mismo al sentir sus diferencias, como todos, cuando no logramos adaptarnos a alguna situación o cuando no podemos aceptar que cada ser humano es diferente, único, lo imagino en su soledad tornándose en su propio héroe. He ahí, la diferencia: la valentía de ser y decir con un callado "cantar de gesta" o si es necesario a gritos.

El cuerpo es amado a pesar de lo que pueda hacer y ser **4**, según Nietzsche este es un principio que denuncia a aquellos que forjaron con sus teorías la idea del mundo ajeno al que vivimos; un mundo de felicidad para cuyo goce, deberíamos liberarnos de la materia que aprisiona nuestras ideas. Se plantea el retorno al amor, que hoy entendemos como esa integralidad de la cual está conformado el ser humano, lo que en líneas anteriores llamamos: "la corporeidad" la unión de la mente, la personalidad, el espíritu y el cuerpo que son un solo ser que vive, actúa y reacciona de acuerdo a sus circunstancias, a sus experiencias, a su genética y a ese algo más, no muy explicable, que llamamos espíritu.

4 Nietzsche, F. "Así habló Zaratustra", Editorial Akal, Madrid, 1990

Si hacemos el ejercicio de remontarnos a la historia de los "otros" y su influencia en nuestra cultura podemos decir que, entre los griegos existieron varias corrientes de pensamiento y práctica sobre la existencia de la humanidad, pero no olvidemos que la filosofía y la historia del pensamiento humano sólo son un fragmento de las vivencias del mismo ser, no debemos equivocarnos al pensar que la filosofía constituye la existencia misma.

He aquí dos ejemplos antagónicos en una misma cultura, la griega: Safo de Lesbos y Pitágoras.

Safo de Lesbos nació en el año 600 a.C. en la isla de Lesbos, fue una de las más importantes poetisas de la cultura griega, Platón la llamó "La décima Musa". Su lírica estuvo dedicada a las mujeres a las que enseñaba poesía, música y otras artes. Fue enviada al exilio por sus ideas políticas. Rendía culto a la diosa del amor carnal y es precisamente la "Oda a Afrodita" su obra más destacada. Según el poeta Anacreonte, la poesía de Safo expresaba el amor a las mujeres con las que se relacionaba. Ella es un hito en la historia del lesbianismo y safismo -términos que derivan de su lugar de procedencia y su nombre-. Se suicidó lanzándose a un abismo. Luego de su muerte en Atenas se erigió una estatua en su honor, en reconocimiento a la libertad de su pensamiento, incluso, se acuñaron monedas con su imagen.

Pocos años después Pitágoras, desarrolló una de sus teorías sobre el ser humano poseedor de dos instituciones diferentes esencialmente: el Cuerpo y la Mente, planteó la dicotomía entre el cuerpo sensorial y el pensamiento.

Aristóteles contribuyó también al pensamiento sobre la separación entre el cuerpo y el alma, basándose precisamente en el pensamiento Pitagórico.

La filosofía de Pitágoras, y Aristóteles tuvo gran influencia posterior, en el pensamiento romano y, por tanto, en la nueva religión Católica que marcó un sistema de creencias europeo occidental monárquico con gran trascendencia en las etapas de la inquisición.

La figura de Safo de Lesbos, en 1703, fue proscrita, la iglesia Católica ordenó la destrucción de su estatua y de todo su legado literario, que hoy solo conocemos por escasos fragmentos. Se intentó borrar del inconsciente colectivo la idea del lesbianismo como una opción sexual más, tal como existió en el cultura griega.

La visión de que el cuerpo y sus deseos, sus manifestaciones expresivas, culturales, eran pecaminosos, se extendió a lo largo de la historia (todas las danzas populares que incluían creencias y ritos ancestrales fueron proscritas como por ejemplo aquellas que re referían al disfrute del amores, el culto a Baco, las danzas fálicas, entre otras). 5

Desde el judaísmo, y otra vez con el catolicismo, el cuerpo de la mujer siempre fue condicionado y normado desde la opresión; recordemos la impureza de la mujer durante la menstruación, la función reproductora y maternal, o el deseo a la amada, objeto de placer (Antiguo Testamento) o los cuerpos femeninos silenciados por la situación inferior de la mujer al no poder enseñar debido a su inestabilidad emocional (Cartas de Pablo).

La cuestión en mención es: ¿Por qué debemos hacer un cantar de gesta callado sobre nuestra naturaleza humana -sea cual fuere, no solo en lo referente a las opciones sexuales si no a todo simplemente porque la historia de la humanidad ha impuesto ciertos preceptos inspirados en los pensamientos de los otros, en épocas anteriores?

Descartes fue otro filósofo que en los inicios de la modernidad continuó con esta filosofía de la división entre el cuerpo y el pensamiento (res cōgitans y res extensa) manteniendo un continuismo en este tipo de pensamiento que fragmenta al ser humano en dos, no lo permite integrarse en sí mismo y proyectarse como una unidad.

De este pensamiento histórico el resultado es la fragmentación corpórea entre los estereotipos hegemónicos de las culturas (deontología) y el verdadero ser que trata de ser honesto a pesar de las opresiones sociales (ontología); a pesar de las relaciones de poder y dominio

consensuadas culturalmente. (Por ejemplo la HETEROSEXUALIDAD SEGÚN LOS QUEER).

Se ha constituido una forma de "ser sin ser" a la que estamos habituados, estamos embriagados por los discursos del poder y del mercantilismo y nuestras esencias humanas están en penumbra o tal vez atravesados por un rayo de luz interior que al reconocerlo nos dirá que el tiempo no termina aún, que el tiempo está por empezar.

De la misma manera que en la Queer Theory, los seres silenciados por el miedo a ser relegados, las mujeres reprimidas durante milenios, los niños que en la escuela son tratados con crueldad si no son crueles y los hombres y mujeres fragmentados entre su propio ser y los esquemas aprehendidos de los consensos culturales hegemónicos; todos, absolutamente todos podríamos hacer un insight (mirada interior) y encontrar nuestras mayores y sublimes motivaciones. Podríamos dar un alto en nuestras ajetreadas agendas, mirar al otro, distinto, desvinculado, desconectado de mi ser. Hacer el intento de mirarlo dentro de mi ser fragmentado, de mi ser sin ser, dentro de mi penumbra. Encontrar, entre tantas diferencias, alguna similitud que nos permita rescatar su humanidad y la nuestra, que la alteridad no se quede sólo en un concepto, que llegue a haber una vivencia enamorada de mí mismo y de los otros. Enamorada del espacio que nos rodea, infinitamente alegre, generadora de nuevas energías que renueven cada uno de nuestros espacios y reivindicque el de los otros. De esta forma, seríamos verdaderos "seres honestísimos" poetizando de un lado para otro con alas llenas de vigor. 6

Coreógrafa y Directora de la
"Compañía De Danza De La Universidad De Cuenca"
Clara Donoso López

Intérpretes:
Andrea Bustos, bailarina y ensayista,
Cristina Bustos, bailarina de la "Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca".



Fotografía: Estudio U, Esteban Ugalde



danza, modo del saber

La Danza Contemporánea, en el mundo de hoy, se constituye progresivamente en un modo privilegiado de interrogación acerca de las maneras de representación del cuerpo y de las políticas que las regulan. Lo que está en juego en la producción de un cuerpo atravesado por una sexualidad y una racialidad específica, por ejemplo, es un camino de interrogaciones que bien podrían y de hecho son tomadas en cuenta por algunos coreógrafos contemporáneos.

Contemporary Dance in today's world is increasingly a privileged way of hearing about the ways of body representation and the policies governing these representations. The question: What is at stake in the production of a body crossed by sexuality and a specific race? Is one of the questions that are considered by some contemporary choreographers.

¿Qué procesos de puesta en escena producen y reproducen un cuerpo femenino aparentemente frágil y obediente, lo cual parece ser aquello que define la idea estereotípica de la bailarina? ¿Cómo enfrentarse a un cuerpo masculino más allá de la dicotomía entre cuerpo masculino feminizado/cuerpo estereotípicamente masculino, que parece prevalecer en ciertas producciones de danza? De la misma manera, ¿Qué cuerpo se produce en el encuentro de un cuerpo mestizo que se enfrenta con ideales europeos o norteamericanos, de cómo se ve un bailarín? ¿Se busca entonces desmistificar al cuerpo y hacer del proceso coreográfico un proceso de colonización? Estas son algunas de las preguntas en cuestión al momento de coreografiar con una mirada contemporánea.

y obligado a moverse de acuerdo a las demandas de una narrativa específica -ya sea esta técnica, estética o ideológica- a ser un modo de pensar y re-pensar la realidad a través del cuerpo y del movimiento ¿Qué puede hacer el cuerpo y cómo eso se relaciona con la cultura en general?, parece ser la dirección de las exploraciones de coreógrafos como Xavier le Roy y Jerome Bel, de los cuales habla André Lepecki en su libro "Agotar la Danza", y a los cuales yo añadiría coreógrafos como: Tere O'connor, Jennifer Monson, DD Dorvillier, Miguel Gutierrez, entre muchos otros.

Más allá de reproducir una eficiencia técnica o un que-hacer coreográfico formulaico (de fórmula), se hacen más importantes, en esta nueva consideración, los saberes generados por los procesos creativos coreográficos y, su puesta en diálogo con la cultura misma. Aparecen también preguntas por la agencia del cuerpo y la función de éste como un agente de conocimiento. La agencia del cuerpo en los procesos cognitivos ha sido tradicionalmente negada en función de una mirada cartesiana

del cuerpo en la cual: el cuerpo es engañoso y, por otro lado, al cuerpo y a sus impulsos hay que dominarlos.

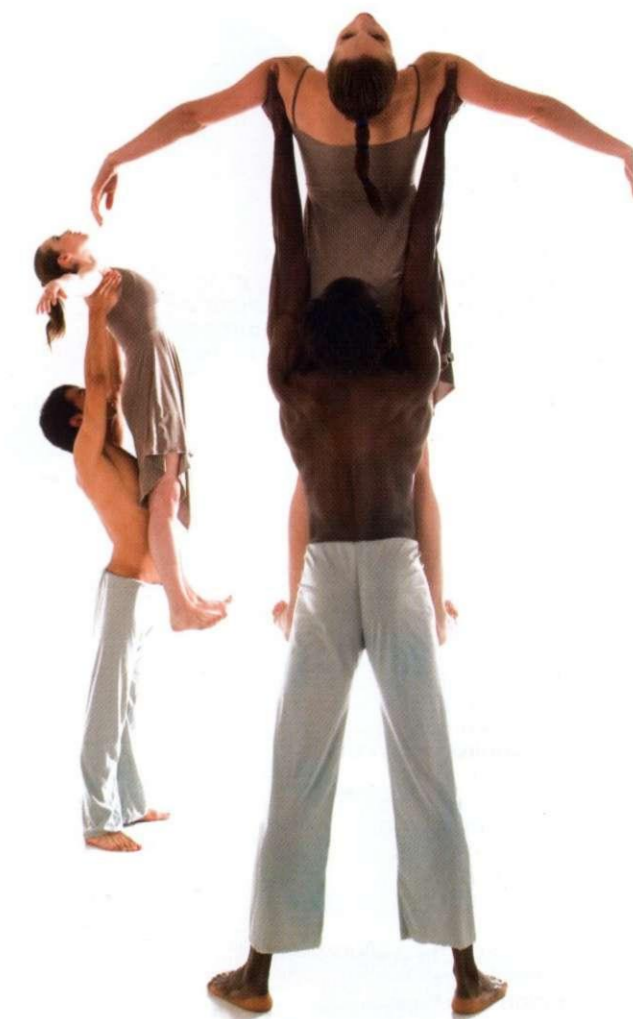
Cuando el cuerpo y sus relaciones con su contexto son el lugar de investigación, cobra importancia el lugar del proceso creativo, así como también los distintos modos de aproximación al cuerpo y al movimiento. Los procesos devienen más importantes que los productos terminados y, los modos de acción más importantes que la transmisión de un "mensaje".

Una prueba de las relaciones entre modos de re-pensar el cuerpo y del hacer de cuerpo en la danza es el apareamiento de Performance Studies, en ciertas Universidades de Estados Unidos y Europa, como un ámbito académico dedicado a investigar los puntos de intersección entre las ciencias sociales, los estudios de la cultura y las artes escénicas en general.

Uno de los retos de pensar la Danza Contemporánea, actualmente, es aquel de ubicarla e interrogarla en el contexto en el que aparece y percibir las particularidades que la determinan, en lugar de posicionar la contemporaneidad de la danza en una categoría universal y válida para todos los contextos.

Nos preguntamos entonces... ¿Qué se entiende por Danza Contemporánea en Cuenca? ¿De dónde viene? Y ¿Cómo se relaciona con las producciones locales y la percepción de otras realidades desde este lugar?

Por un lado, tenemos que Cuenca está de algún modo marcada por la relación con Quito, como un lugar en donde hay una actividad cultural más diversa. Coreógrafos como Wilson Pico y Klever Viera se han constituido como referentes de la Danza Contemporánea en el país. Estos coreógrafos se caracterizan por tener una particular influencia del expresionismo alemán. Es así que una manera de entender la Danza Contemporánea en Cuenca, sin duda no la única, es partir de esta influencia que viene de la vertiente originalmente iniciada por Mary Wigman y, a partir de la década de los años ochenta,



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde / Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca

danza **modo del saber**
autor **mg. esteban donoso**
profesor invitado programa artes escénicas



Fotografía: Estudio U. Esteban Ugalde / Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca

revitalizada por Pina Bausch. Por otro lado, existe la producción constante de tres compañías locales, cuyo trabajo varía de lo neo-clásico a obras contemporáneas con temas personales.

Recientemente, la Danza Contemporánea aparece como una carrera universitaria dentro del Programa de Artes Escénicas en la Universidad de Cuenca. Esta iniciativa, única en el país, es un esfuerzo vital en la dirección de poner la danza en diálogo con otras disciplinas, otras artes, y de mirar a la actividad dancística de un modo más global y desde varios ángulos.

El establecimiento de este programa le otorga a Cuenca una ventaja con el resto del país, ya que estimula el inicio de nuevas propuestas, la circulación de profesores, talleres,

montajes, y las conversaciones con otras realidades. Se me ha hecho evidente durante el tiempo en el que trabajado en dicho programa y por tanto vivido en Cuenca; la mirada atenta y expectante de los bailarines, profesores y estudiantes de esta ciudad hacia nuevas propuestas, una apertura y expectativa que Quito parece haber perdido.

La escena de la Danza Contemporánea en Cuenca parece entrar en un proceso de plantearse a sí misma y de querer establecer su especificidad con respecto a otras realidades. Es ahora un momento en el cual hay que explorar, cuestionar, producir y pensar, al mismo tiempo que desarrollar políticas para que la ciudad misma -que ya es sede de la única bienal de artes plásticas del país- sepa acoger una producción constante y más arriesgada. ■

escénicas

PERFIL PROFESIONAL

El egresado del Programa de Artes Escénicas estará capacitado para crear obras escénicas, basadas y fundamentadas en la investigación teórico-práctica, y en la construcción de lenguajes innovadores; estará preparado para fundamentar sus obras artísticas, en el contexto inmediato y global. El egresado conoce profundamente su cuerpo, como instrumento expresivo de las artes escénicas; las técnicas contemporáneas de teatro y de danza así como la teoría. La formación interdisciplinaria le permitirá desarrollar sus competencias profesionales en varios campos como: la autoría, la interpretación, la dirección, producción y gestión escénica, sustentadas en capacidades creativas, teóricas y técnicas.

paúl sanmartín

director del
programa de artes escénicas

Teatrero de profesión, con un sinnúmero de proyectos y obras por montar y escribir, con un grupo que es mi familia, dos guaguas que creo que son mi mejor poesía, una compañera que me enrumba, diez mariposas en las maletas y un monstruo que anda merodeando.



Fotografía: Blasco Moscoso-Artista Plástico-estudiante de la Maestría en Artes

¿Qué idea crees que tiene la gente de ti?

Me parece que la gente puede decir muchas cosas de mí, pero sobre todo creo que dirá que soy una persona que ama lo que hace.

Palabras que definan tu obra actualmente:

Poesía, visual, y me falta una...

Una imagen, una frase, una persona, que son una constante en tu vida:

El Maestro Eugenio Barba, dando la bienvenida al emblemático Encuentro de Ayacucho.

Libro favorito:

De Cenizas y Diamantes de Eugenio Barba.

¿A qué juegas de adulto?

No...

¿Algún rito que sigas al crear?

El teatro es un ritual, uno debe merecerse entrar. Yo entro en él, a Dios gracias, todos los días.

¿A qué colega admiras? ¿Por qué?

Rea Volhig, porque lleva a cabo un proyecto de danza en Buenos Aires que resulta ser contracultural para los circuitos escénicos de la Argentina.

Profesión ficticia que quisieras tener:

Medidor de cables de acero.

Si se incendia tu casa y tienes que salvar tres objetos ¿cuáles serían?

Mi mujer, la compu y el teatrino del grupo.

Una pregunta que no te gusta que te hagan:

Que me pregunten qué pregunta no quisiera que me pregunten.

¿Qué proyecto te apasiona últimamente?

El montaje del último trabajo "El Río de los Cielos", de coproducción mexicana-francesa-ecuatoriana, del colectivo al que pertenezco.

¿Qué crees que te ha enseñado tu profesión, más allá de lo lógico y técnico?

La pasión de resistir.

¿Qué pedirías a gritos?

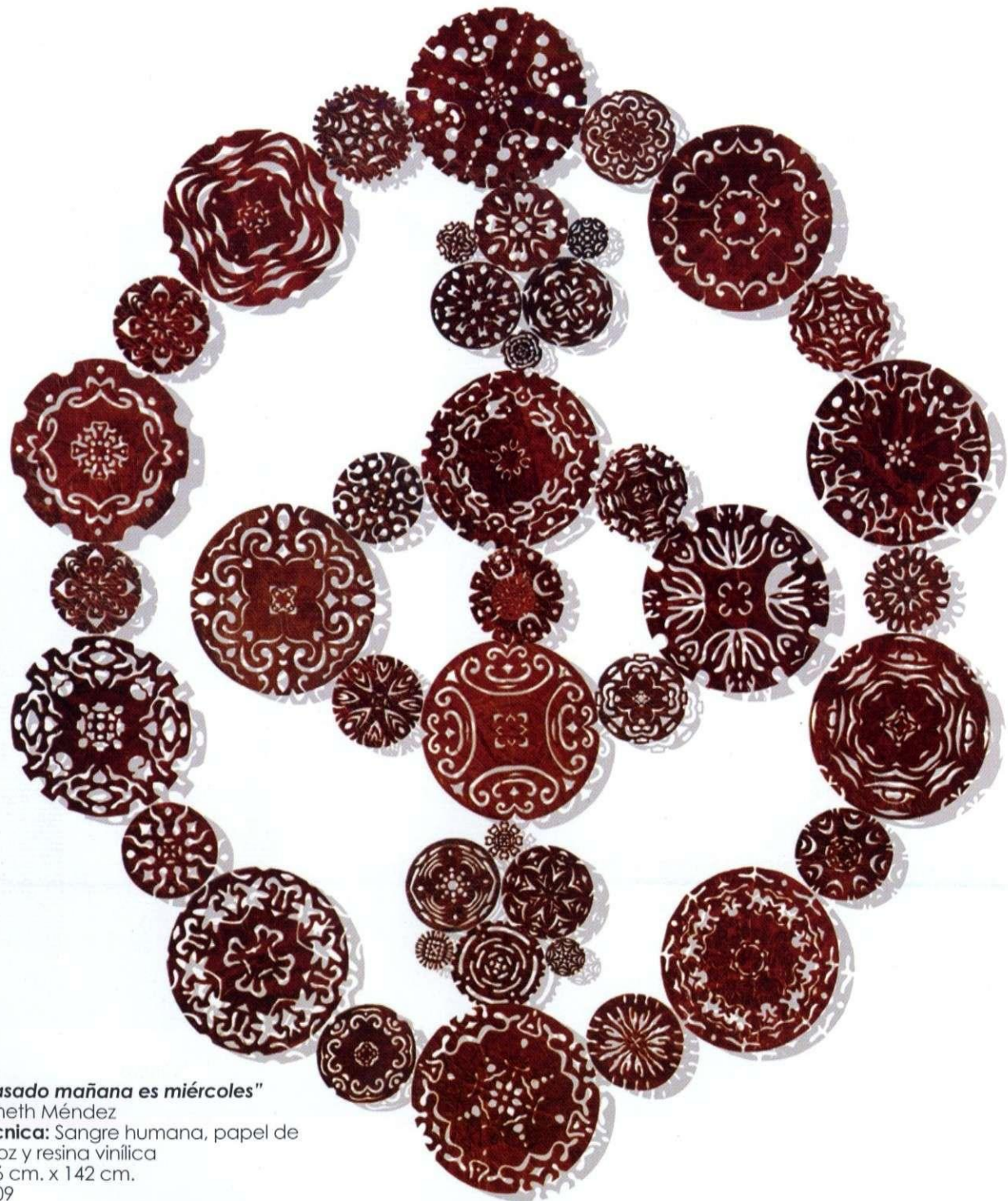
Al técnico del Teatro Sucre cuando uno se presenta en ese espacio. Siempre desaparecen cuando se les necesita.



"Las masas"
Reynel Alvarado



"Cabina - foto"
Olmedo Alvarado



"Pasado mañana es miércoles"
Janeth Méndez
Técnica: Sangre humana, papel de arroz y resina vinílica
196 cm. x 142 cm.
2009



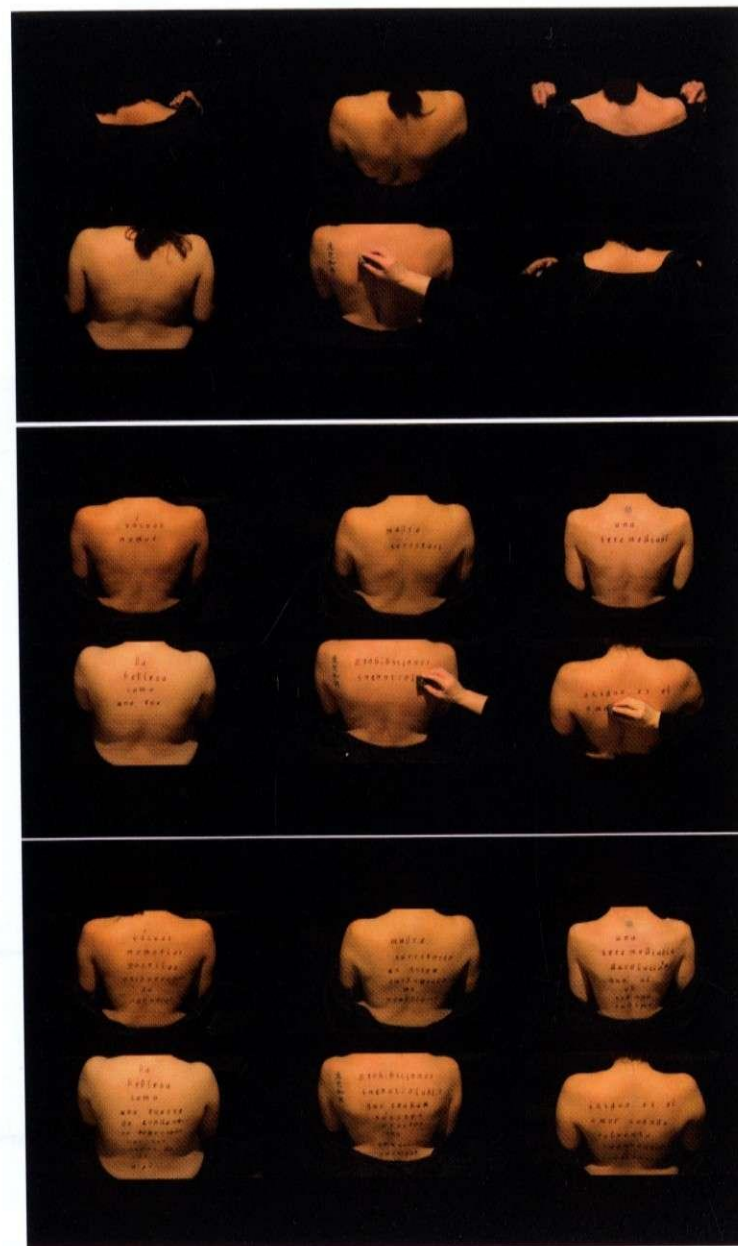
"Cineraria 1"
Tomás Ochoa



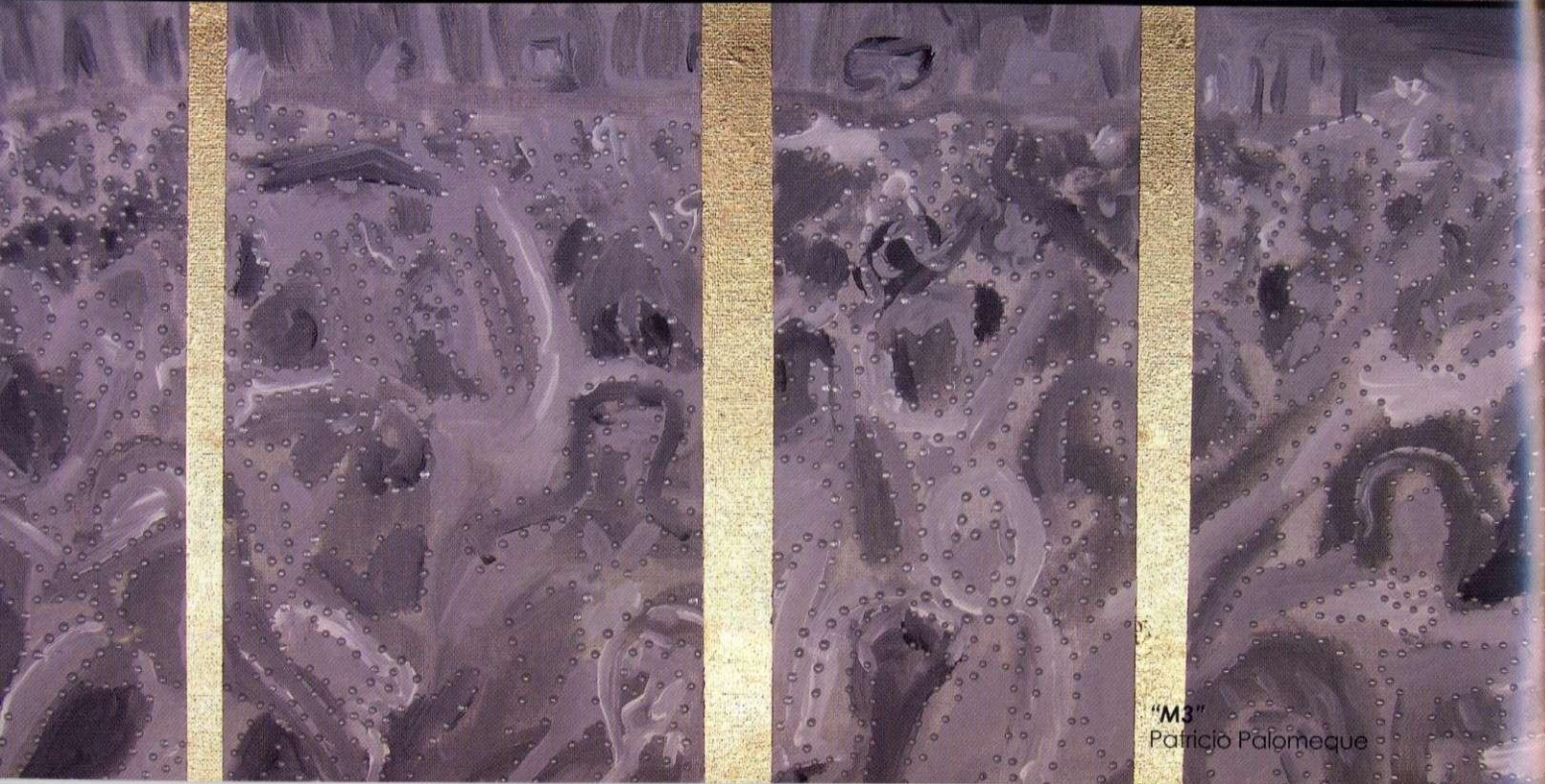
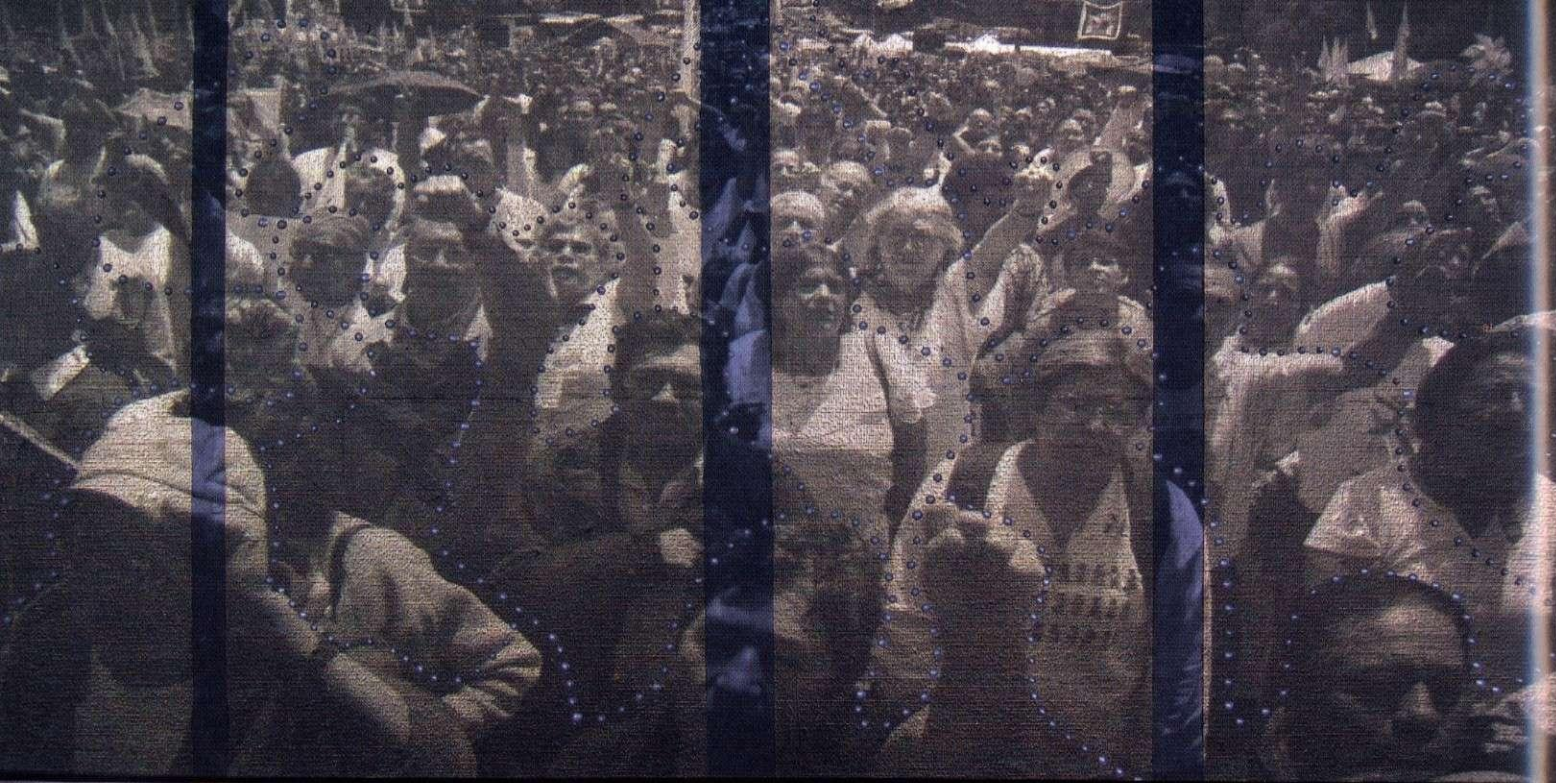
"Art Autre #8-Maywand"
Pablo Cardoso
Técnica: acrílico/ madera
18 cm .x 85 cm.
2009



"Ecdisis"
 María José Machado
 Técnica: fotografía



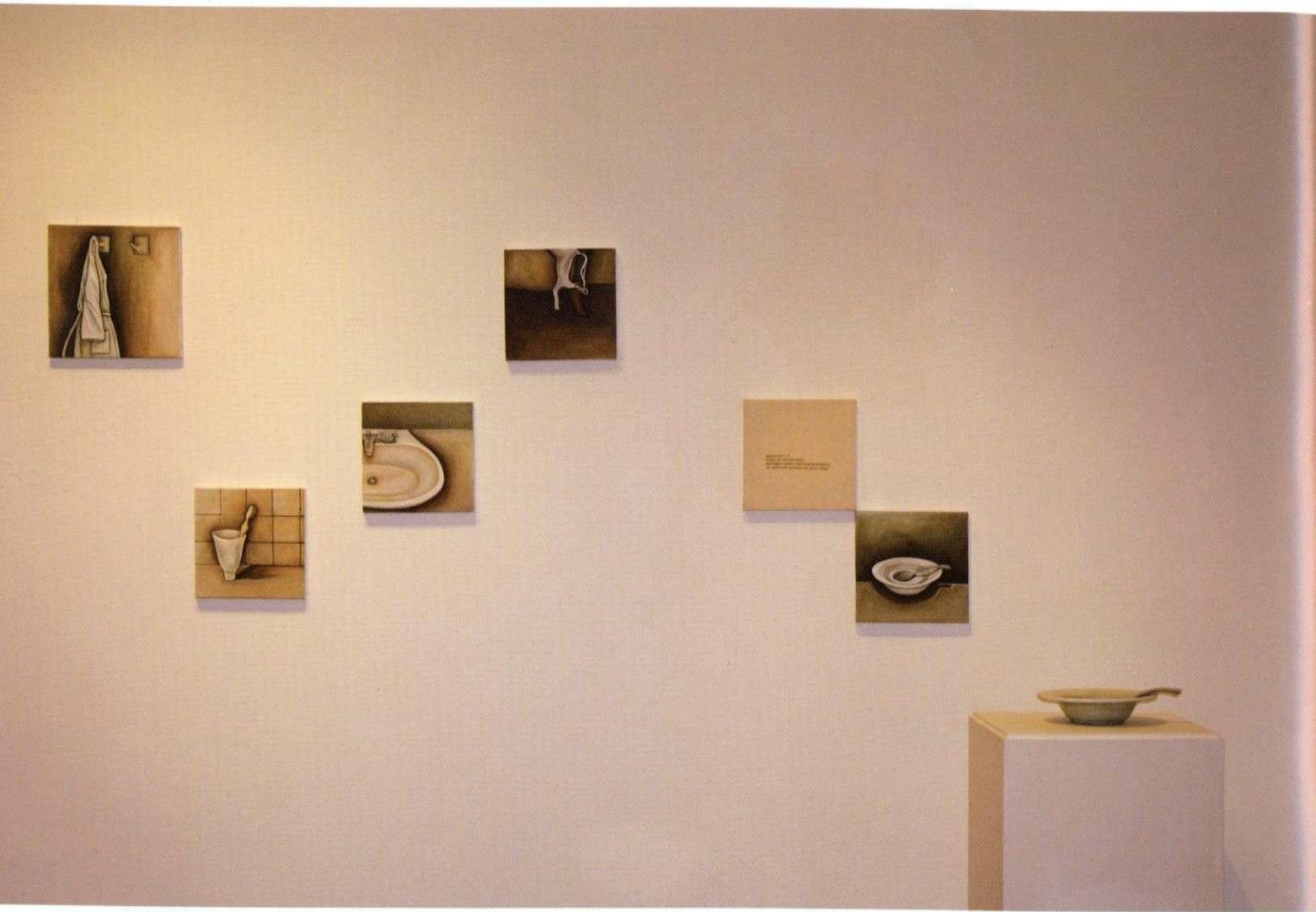
"Endo-exo"
 Ariadna Baretta
 Técnica: Escritura en tinta sobre piel. (Video).
 2010.
 Registro: Juan Pablo Ordóñez



"M3"
Patricio Palomeque



"Inventarios"
Adrian Washco



"Ausencia"
Katya Cazar
Técnica: mixta - objetos
2009



"Guineo Etiqueta"
Esteban Torres
Técnica: Grabado sobre la corteza de la fruta
2010



Obra de teatro: "Adiós Santiago"
Dirección: **Paúl Sanmartín** / Colectivo Mano 3
Foto cortesía: **Nukanchi People**



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

COMPAÑÍA DE DANZA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Contrataciones: companiadanzaucuenca@hotmail.com



el arte fuera del cubo / lcda. paola vázquez

- **GARCÍA CANCLINI, Néstor.** "La Globalización: productora de Culturas Híbridas". Documento PDF. www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
- **MICHAUD, Yves.** "El Arte en Estado Gaseoso" Fondo de Cultura Económica. México D.F. - México. 2007.
- **BREA, José Luis.** "Ornamento y Utopía: evoluciones de la escultura en los años 80 y 90" www.joseluisbrea.net
- **OLIVERAS, Elena (ed.)** "Cuestiones de Arte Contemporáneo" Emecé Editores. Buenos Aires - Argentina. 2008.
- **ESFERA PÚBLICA.** "Dentro y Fuera del Cubo Blanco" Entrevista a José Roca.

un alto en el arte contemporáneo cuencano / mg. katya cazar

- **ALMEIDA, Ramón.** "Arte actual y 5º Encuentro de Estudiantes en Puebla", Publicado por la UNAM, México 1995.
- **GELOS, Natalia.** "Revista Ñ, Diario el Clarín, Buenos Aires", Febrero 2009, entrevista al curador de la bienal del fin del mundo, Alfons Hug.
- **GUASH, Ana María.** "El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural". Alianza Editorial, Madrid 2000, página 540.
- **GIUNTA, Andrea.** "Artículo publicado en Punto de Vista N° 79". Buenos Aires, agosto de 2004.
- **ZUBRI, A.** "Cita con Susan Sontang." Arte y sentimiento, Revista Educativa Valencia, España.
- **LÓPEZ ANAYA, Jorge.** "La estética de la Incertidumbre". Publicado por la Fundación Federico Jorge Klemm (Buenos Aires) 1999.
- **MAFFESOLLI, Michelle.** "El instante eterno". Página 29, Editorial Paidós, Argentina 2001.

de los arctic monkeys a delfín quishpe / dis. daniel lópez

- **AD-BUSTERS, NO. 71.** Impresión versión americana. The Media Foundation, 2007, Canadá. www.adbusters.org
- **BAUDRILLARD, Jean.** "The Illusion of the End, or Selected Writings", p. 263. Traducción de Daniel López.
- **JEAN, Baudrillard.** "The Mirror of Production", trans. Mark Poster (New York: Telos Press, 1975)
- **BENJAMIN, Walter.** "<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>." The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. 1936. Traducido al inglés por Andy Blunden 1998. Revisado en 27 diciembre de 2008
- **LYOTARD, Jean-François.** "Introduction to The Postmodern Condition: A Report on Knowledge." 2004. 6 Enero 2008 <<http://www.idehist.uu.se/distans/ilmh/pm/lyotard-introd.htm>>.

tocadores de chirimía en la provincia del azuay / lcdo. carlos freire

- **LANDÍVAR, Manuel Agustín.** Fiesta del Señor de Pomasqui de Challuabamba, 1968 Cuenca, Provincia del Azuay; Revista del Instituto Azuayo de Folklore N°2; Casa de la Cultura; Cuenca, Ecuador.
- Fiesta del Señor de Las Aguas en Girón; Revista del Instituto Azuayo de Folklore N°4; 1971 Casa de la Cultura; Cuenca, Ecuador.
- **RAMÍREZ, Salcedo Carlos.** La Chirimía en la región Azuayo - Cañari del Ecuador; 2009 Cuenca.
- **VARGAS, José María** 1960 El arte ecuatoriano; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Editorial J.M. Cajica Jr.: Puebla, México.

referencias profundas: reinventando la tradición / phd. edson zampronha

- **BARRIÈRE, Jean-Baptiste.** (1991). Le timbre, métaphore pour la composition. Paris: IRCAM & Christian Bourgois.
- **SALZER, Felix** (1962). Structural Hearing: Tonal Coherence in Music. New York: Dover.
- **SCHOENBERG, Arnold.** (1967). Fundamentals of Musical Composition. G.Strang & L.Stein (Eds.). London: Faber.
- **STOCKHAUSEN, Karlheinz** (1989). Stockhausen On Music. New York: Dover.
- **ZAMPRONHA, Edson.** (2005). "Gesture In Contemporary Music - On The Edge Between Sound Materiality and Signification". En: Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review, v. 9. (On line en <<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/zampronha.htm>>.)
- **ZAMPRONHA, Edson.** (2006). "Três Exemplos de Retórica en el Discurso Musical". En: Claves, n. 2. p.46-59. (On-line en <http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves02/claves_2_tres_exemplos.pdf>.)
- **ZAMPRONHA, Edson.** (2009). "Usando Citações na Música Pós-moderna". En: Maria de Lourdes Sekeff e Edson Zampronha, Arte e Cultura V – Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009, p.145-172.

Partituras

- **ZAMPRONHA, Edson.** (2004). Concerto para Piano e Sons Eletroacústicos. Manuscrito digitalizado del autor.

Discografía

- **ZAMPRONHA, Edson.** (2006). "Concerto para Piano e Sons Eletroacústicos" (Piano: Attilio Mastrorivanni). En: Sensibile. São Paulo: Clássicos. CD.

fiesta de gerardo guevara / lcdo. oscar santiago vanegas

- **BÉHAGUE, G.** La música en América Latina, Caracas, Monte Avila editores, 1983.
- **LÓPEZ, J.** La música de la modernidad (De Beethoven a Xenakis), Barcelona, Anthropos Editorial del hombre, 1984.
- **MORENO YÁNEZ, S.** Antropología ecuatoriana, pasado y presente, Quito, Colección Primicias de la Cultura de Quito, 1992.
- **QUIZHPE, J.** La fiesta del pueblo. Relato inédito. 2007.
- **WALKER, John L.** 2001. "The Younger Generation of Ecuadorian Composers". Latin American Music Review 22, no. 2.
- <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo12/g4.htm>
- <http://www.bienaldearteindigena.org/pags/gueva.htm>

escuchando a "reading castañeda" / llda. valentina león

- **MAIGUASCA, Mesías.** E-mail a Solare, 16 de febrero de 2006. Citado en SOLARE, Juan María. Notas del Programa del Concierto del 20 de marzo de 2006. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. <http://www.maiguashca.de/>
- **SOLARE, Juan María.** Notas del Programa del Concierto del 20 de marzo de 2006. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. <http://www.maiguashca.de/>
- **MAIGUASCA, Mesías.** Reading Castañeda <http://www.maiguashca.de/>
- **CASTANEDA, Carlos.** Relatos de Poder. Editorial Fondo de Cultura Económica. México 2000. pg. 139 ss.
- **SOLARE, Juan María.** Notas del Programa del Concierto del 20 de marzo de 2006. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. <http://www.maiguashca.de>

las guitarras de san bartolomé / llda. patricia pauta

- **Coba, Carlos.** 1992, Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, pág. 268 y 254
- **MORENO, Segundo Luis.** 1972, Historia de la Música en el Ecuador, Edición CCE. Quito, pág. 85
- **CAÑAS, Hernán Rengifo.** 1990, Como hacer una Guitarra, Cuadernos de Cultura Popular No. 15 pág 17, CIDAP.

bibliografía

interactividad en la era digital / phd gary barnett y phd. jason f. heath

• **PALOMBINI, Carlos.** "Towards an Expremental Music." Electronic Musicological Review. October 1998: 3.

• http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV3.1/vol3/Schaefferi.html

las rosas de este mundo / dra. clara donoso

• **OCHOA, M.** (2003) Ciudadanía perversa Divas, marginación y participación en la localización.

Coloquio Internacional sobre políticas de ciudadanía y Sociedad civil en tiempos de globalización. Universidad Central de Venezuela.

• **PLANELLA, Jordi.** Cuerpo, educación y Cultura. Editorial Desclée de rower, S.A., 2006

• **NIETZSCHE, F.** "Así habló Zaratustra". Editorial Akal. Madrid. 1990

• **SACHS, Curt.** Historia Universal de la Danza. Traducción por Adolfo E Jascavich. Ediciones Centurión. Buenos Aires 1944.

filosofía en movimiento / phd. mónica alarcón

• **Alarcón, Mónica.** Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung. Würzburg 2009.

• **Alarcón, Mónica.** Einführung in die Philosophie des Tanzes, en: Fischer, M./ Alarcón, M., (Ed.) Philosophie des Tanzes, Denkfestival eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Freiburg 2006, 7 – 12.

• **Alarcón, Mónica.** La inversión de la memoria corporal en danza, en: A Parte Rei, 1-7, Noviembre 2009: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf>

• **Schmitt, Arbogast.** Das Bewusste und das Unbewusste in der Deutung durch die griechische Philosophie in Antike und Abendland, en: Antike und Abendland-Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, Band XL. Berlin - New York 1994, 59-85.

• **Welsch, Wolfgang.** Unsere postmoderne Moderne. Berlin 19934.

• **Von Laban, Rudolf.** Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen. Stuttgart 1922.

• **Koller, Hermann.** Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern 1954.
Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Berlin 1992.

• **Brandstetter, Gabriele./ Wulf, Christoph.** Tanz als Anthropologie. München 2007.

• **Saffien, Volker.** Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock. Hildesheim, Zürich, New York 1994.