

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

Maestría en Estudios del Arte

Evidencias visuales de las nuevas estéticas mestizas

Tesis previa a la obtención del
título: Magister en estudios del
Arte. Modalidad teórico – práctica

Autor:

Lcdo. Pedro Gustavo Andrade Polo

Directora:

Dra. Lorena Marisol Cárdenas Oñate

Cuenca-Enero 2017



RESUMEN

El presente trabajo, pretende reflexionar y evidenciar, la visualidad que ha tenido la estética de la imagen latinoamericana en su proceso de mestizaje, concentrándose en aquella identidad fragmentaria y poco codificada que se da en los espacios locales y populares .Planteo entonces una actitud que se presenta emancipada de una estética formal. Despojada de la carga que históricamente ha impuesto la “identidad” latinoamericana, se instala libre e irresponsable para crear sus íconos y definiciones. Partiendo de elementos como el barroco y el Kitsch, se plantea un repaso por algunas estéticas espontáneas, que hoy en día viven un nuevo y vigoroso empoderamiento con las facilidades que dan las nuevas tecnologías visuales .A esto se agregaría la popularización de los medios de comunicación y el uso del cyber espacio como los intensos procesos de migración que ha vivido Latinoamérica y el Ecuador.

Estas ideas y reflexiones, serán expuestas por medio del video arte “Vía Crucis”

PALABRAS CLAVE.

Identidad, mestizaje, hibridación, imaginarios, barroco, colonialismo, kitsch, multiperspectivismo, cultura popular, estéticas posmodernas, migración, imagen digital



ABSTRACT

The current paper pretends to reflect and evidence the visualization that Latin American identity has had in the process of miscegenation, focusing on a fragmented and low codified identity shown in local and popular spaces. Divested of the historical load of Latin American “identity”, it is installed free and irresponsibly to create icons and definitions. It is presented as a rehearsal of some spontaneous aesthetics, which today live a new and strong empowerment process due to new visual technologies. This process added with the popularization of means of communication and the use of the cyber space as intense migration processes lived by Latin America and Ecuador.

These ideas and reflexions, will be expressed through the art video “ Vía Crucis”

KEY WORDS

Identity, mestizaje, hybridization, imaginary, baroque, colonialism, kitsch, multiperspectivism, popular culture, postmodern aesthetics, migration, digital image



ÍNDICE

Portada	1
Resumen y palabras clave	2
Abstract y Key words	3
Índice	4
Cláusula de derechos de autor	6
Cláusula de propiedad intelectual	7
Introducción	8
Capítulo 1	
Reflexiones sobre la cultura mestiza latinoamericana	10
1.1 La cultura mestiza como renovación	10
1.2 La imagen colonizada y descolonizada	14
1.3 Sincretismo y colonizaje como encuentro	18
1.4 La religión como afirmación de lo mestizo	22
1.5 Códigos y asimilación	25
1.6 La identidad latinoamericana y el sentido de culpa	28
Capítulo 2	
El imaginario “mezclado”	33
2.1 Presencia del Barroco como referente fundamental	33
2.2 La cultura popular y la búsqueda de lo propio	38



2.3 Lo Kitsch en Latinoamérica como entrada hacia lo popular	43
2.4 El empoderamiento social	47
2.5 El desborde como progresión	50
2.6. La transgresión y el hedonismo	52

Capítulo 3

Mestizaje y arte de hoy	57
3.1 El giro tecnológico y la simbiosis contemporánea	57
3.1.1 Mestizaje e imagen actual	60
3.1.2 Lo visual y el espíritu del tiempo	62
3. 2 La multitud y la visualidad	64
3.3 La emigración y la imagen mestiza.	68

Capítulo 4

Propuesta videográfica: Vía Crucis	71
4.1 El video arte como herramienta.....	71
4.2 La propuesta de video arte desde lo conceptual y lo teórico.....	73
Conclusiones y Recomendaciones	76
Referencias Bibliográficas.....	80
Índice de Fotografías	84



Cláusula de Responsabilidad

Yo, Pedro Andrade Polo, autor de la tesis EVIDENCIAS VISUALES DE LAS NUEVAS ESTETICAS MESTIZAS, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación, son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, enero 2017

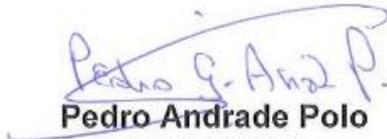

— Pedro Andrade Polo
0102417383



Cláusula de Derechos de Autor y Propiedad Intelectual

Yo, Pedro Andrade Polo, autor de la tesis EVIDENCIAS VISUALES DE LAS NUEVAS ESTETICAS MESTIZAS, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, según el art 5. Literal c) de su reglamento de propiedad Intelectual, de publicar este trabajo a través de cualquier medio conocido o por conocer, al ser éste, requisito de mi título de magister en arte.

Cuenca, enero 2017


Pedro Andrade Polo
0102417383



INTRODUCCIÓN

El coloniaje ideológico y el consumo han cambiado las formas de ser y estar en el mundo latinoamericano, lo que se ha intensificado con la masificación mediática, el desarrollo de nuevas tecnologías, y la apertura a nuevas fronteras culturales. Las estéticas urbanas mestizas y sus imágenes se han acrecentado produciendo una negación de las tradiciones provocando que los artistas rompan los límites que las disciplinas del arte les ofrecían históricamente.

Para este estudio, tomamos como influencias y referencias al arte barroco andino, al kitsch, a la popularización de los medios de comunicación y a su libre acceso y por último a los intensos procesos de movilidad humana e interculturalidad que se dan en el mundo de hoy. Se repasa algunos momentos y criterios sobre el mestizaje, la colonización y descolonización, la hibridez cultural, la era de la imagen y su poder.

Es imposible hacer ésta tarea, sin mencionar lo doloroso e injustificable que fue el proceso de conquista y colonización, practicado siempre a través de la imposición y el dominio. Sin embargo, la cultura siempre vivaz, ha sido algo que se



construye, se da, se crea, se forja. Es en esta dinámica que nos interesan esos imaginarios abundantes, llenos, ricos y ostentosos, a veces groseros o ridículos y que se han constituido de una manera un poco independiente a las categorizaciones de la institucionalidad. En algunos casos incluso, por la propia inconciencia de su existencia.

La tesis pretende investigar e inmiscuirse en los procesos de cambio que han tenido las estéticas mestizas latinoamericanas. En el mundo de hoy, existen factores fundamentales como la apropiación de nuevos códigos de parte de los ecuatorianos en zonas de fronteras y espacios populares, como son los mercados y las poblaciones suburbanas, los que han provocado una serie de transformaciones, encuentros y contradicciones en la cultura popular y mestiza, así como la aparición de otros entendimientos sobre la identidad. Estos encuentros y transformaciones se han venido dando de una manera espontánea, marginal e independiente de la cultura oficial

Una representación y un comentario sensible, como respuesta personal de mi parte, será reflejada en un video arte, que intentará comentar los significados y características de éstos nacientes universos simbólicos abarrotados de exageraciones y elementos caóticos y consumistas, por lo que se apoyará en elementos del neo-barroco latinoamericano como de lo Kitsch. El trabajo práctico de la presente tesis, es un video arte, que hace una exposición audiovisual sobre estos espacios a través de elementos líricos como simbólicos y narrativos.



Capítulo 1

Reflexiones sobre la cultura mestiza latinoamericana

1.1 La cultura mestiza como renovación

Una de las principales características históricas que pueden definir a América Latina, es el complejo y profundo mestizaje, término que el eurocentrismo, tradicionalmente lo ha tornado peyorativo. Arturo Uslar Pietri expresa su insatisfacción incluso desde el mismo nombre y dice que el mestizaje –por supuesto va más allá que la simple “mezcla de sangres” (Uslar Pietri, 1976, p.28) Desde un inicio, se partió de una sociedad jerarquizada que presupone una superioridad de los españoles, no solo sobre los indios sino también sobre los esclavos negros. Los grandes cambios y transformaciones, en gran medida determinaron las particularidades que regirían América Latina por casi quinientos años en torno a un indiscutible dominio de lo español sobre los demás.

El término mestizaje siempre designará una yuxtaposición, una fusión, un sincretismo, una reunión e interpenetración de elementos de origen diferente, de culturas varias, de costumbres, tradiciones, de prácticas y significados incluso



muchas veces opuestos, lo que le otorga esencialmente, la cualidad de indefinible desde un solo aspecto.

Buscando distintas estrategias para conceptualizar el mestizaje Eduardo Kingman propone tres: “ *La que se orienta a la constitución de una cultura blanco-mestiza (en el sentido de cultura nacional);*” (Kingman, 2002, p.34) es aquella que tiene por objetivo, ser promovida para tener una aceptación como constitución de país, aceptada y codificada con normativas conocidas dentro de los estamentos sociales, aunque no siempre en concordancia con la realidad del pensamiento de sus pobladores; “la que ha conducido a la formación de una cultura popular urbana (o si se quiere chola, o propiamente mestiza)”(p.34), con sus códigos o sistemas de representación muy vivida e identificada por la población, pues permite un encuentro con la tan buscada identidad; “la que podríamos calificar como indo-mestiza (es el caso de comunidades cercanas a las ciudades como Quito) que habiendo sido incorporadas culturalmente al mundo urbano, reivindican raíces indígenas.” (p. 34) criterio sobre el cual, toman relevancia los rasgos físicos y el color de la piel como elementos determinantes, en una posición ya sea de afinidad y apropiación con lo indio como la de “temor y el descrédito” que implica el estar lejano a lo blanco.

La teoría de mayor popularidad y también la más admitida, es aquella que tiene que ver con la existencia de una cultura latinoamericana propiamente dicha que se basa en lo mestizo. Dice Kingman (p. 34) que es una “síntesis cultural mestiza” que ha sido un resultado del proceso de compilación entre las sociedades amerindias, ibéricas y africanas, a lo que habría que sumar la influencia árabe con



la que llegaron los españoles. Esta identificación como cultura mestiza constituye una nueva versión de las maneras de ver y sentir el mundo, lo que ha ido proporcionando un sentido de construcción de nuevas sensibilidades y actitudes propias del ser latinoamericano. Sin embargo, resultan mas interesantes para ésta propuesta, las reflexión y los diálogos, como resultante de una amplia y diversa visión que resultará acrecentada para el mundo del arte:

Como una formación discursiva que contiene la afirmación y la negación de su potencial regenerativo para la construcción de la nación, el mestizaje es mejor definido como un diálogo político—estratificado y abierto—articulado por una densa red intertextual que incluía escritos literarios y científicos, eventos artísticos y políticos, murales y pinturas, museos y políticas estatales, entre otros. (De la Cadena, 2010, p. 68)

La capacidad regenerativa que le otorga De la Cadena al mestizaje nos permite plantearnos nuevas y propias iniciativas sobre el mundo que queremos, implica una visión amplía, que puede ir desde lo particular hacia lo universal. Las consideraciones históricas, que han priorizado la existencia y punto de vista de la cultura que se impone nos obligaba a situarnos en una posición siempre inferior. Ese conflicto pierde valor en la modernidad, en donde, más bien se viene a constituir en un inmenso material para la construcción del arte y de la imagen, lleno de vigor y empoderamiento, proporcionándole una dinámica totalmente abierta, respecto al mundo de la creación e interpretación. García Canclini al referirse concretamente al arte afirma que “debemos retomar y profundizar el proyecto moderno de experimentación autónoma” pues la repetición de costumbres y



tradiciones puede desembocar en pobreza artística. Dice García (p.53) que es solo en la “praxis diaria”, en donde puede haber una verdadera renovación de la cultura mestiza y sus instituciones. Queda claro que la noción tanto de experimentación como la de renovación son pilares fundamentales para el desarrollo de una cultura mestiza artística propia. Aún más se requiere plantear otros elementos conceptuales- acota García- (p. 53) que consideren otras formas de organización de la cultura, de una hibridación de clases, etnias y naciones.¹

Bolívar Echeverría (Ilusiones, 2001, p. 57) expone en su comentario alrededor del mito de la torre de Babel, la indiscutible presencia de la otredad. Si bien, la confusión de las lenguas alejó al hombre de su capacidad de entendimiento entre sí, también tuvo el inmenso logro de la pluralidad, ésa pluralidad que en el mundo de hoy lo entendemos como diversificación y riqueza, como amalgama de lenguajes nutrientes del uno hacia el otro, mas aún en los estamentos del arte. Es entonces pertinente, el no aceptar esa multiplicidad desde una óptica del castigo divino, como lo plantea la tradición cristiana en Babel, sino como un conjunto de propiedades esenciales, siempre susceptibles de ser compartidas o no, y que proporcionan a las culturas, fundamentos que se apoyan de una manera innata en la existencia de dicha otredad, en esa casi necesaria presencia de lo externo, para complementarse como cultura en sí misma, más todavía, desde una visión contemporánea.

¹ En la actualización de la edición del 2001 de Culturas Híbridas, en su introducción, García Canclini aclara que su concepto de hibridación, lo expresa al margen de la entrada de carácter biológico, la cual adjudica a la hibridación el carácter de esterilidad como sucede con las mezclas de especies animales de diferente naturaleza. Su hibridez mas bien se manifiesta sobre los procesos sociales yuxtapuestos, sean estos de compaginación o de oposición.



Más que hacer consideraciones históricas, sobre los intensos procesos geográficos, étnicos, o antropológicos, resulta más acorde al interés de ésta propuesta, el entendimiento de una imagen mestiza que ha llegado al arte actual, que se encuentra en constantes encuentros y reencuentros, que la tornan siempre nueva y experimental, que permite una inteligibilidad múltiple, tanto en sus creaciones intencionalmente artísticas, como también en las que se producen de forma natural dentro de las expresiones populares urbanas y suburbanas.

1.2 La imagen colonizada y descolonizada

Los estudios sobre la sociedad en América Latina, no se han caracterizado precisamente por venir desde este lado del continente. En el arte y la cultura, la acción colonizadora asumió un discurso exotizante, que relacionaba a América Latina con historias de tierras inexploradas, vírgenes y fantásticas siempre alejada del interés en el encuentro con la imagen de acá, pues no había una historia escrita ni tampoco una transmisión de códigos que permitiera una interacción cultural. La imagen que produjo Europa sobre Latinoamérica, desplegó la visión de lugares paradisíacos y peligrosos en donde el héroe europeo vendría a vivir sus experiencias amorosas y existenciales. En el cine por ejemplo, Werner Herzog a pesar de ser un director bastante zafado del círculo comercial, nos presenta el prototipo de pueblos salvajes que ceden el protagonismo al héroe Europeo. En *Aguirre, la cólera de Dios*, historia de sagaces conquistadores o el film sobre esclavitud : *El bandido Cobra Verde* (Herzog 1987) que empieza contada en Brasil, desarrolla la visión europea de superioridad, aventurera y heroica, ignorando tácitamente y totalmente la verdad de los pueblos y culturas en donde sucedían los hechos.

“ El análisis de las imágenes de los indígenas desde una perspectiva teórica que las observa como si éstas fueran productos terminados ha revelado un conjunto de estereotipos, que si bien están parcialmente basados en la realidad, han llegado a generalizarse en una forma que ya no es posible aceptar como fiel representación de esa realidad.” (Fitzell, citado en Muratorio, 1994 p. 25)

Se prefirió siempre mantener una visión occidental, que conceptualice desde su punto de vista las razones de ser y estar en el mundo. Las diferentes narrativas europeas actuaron con resistencia a lo que prefirieron verlo siempre como lo extranjero, indomable, impenetrable, existente solo desde la perspectiva fantástica y alegórica consolidando la óptica e idea de la superioridad europea. Esto consolidaba el espíritu burgués reinante, el cual se encontraba tedioso y vacío, ávido de “lo otro”, necesitado de cómoda recreación.



Fotografía 1. Fotograma de la película “Bandido cobra verde” (Herzog 1987)



Sin embargo, desde su nacimiento, esa posición colonizadora creó en cambio sentimientos de subversión y rechazo desde éste lado del continente, pues evidenciaba la presencia de parámetros que no se pudieron asumir nunca como propios. Aparecieron entonces, investigaciones que proponían una posición tradicionalistas y otras puristas que abogaban por una permanencia en lo originario, netamente Indio. También otras que buscaban el blanqueamiento y la cercanía a lo español, como un estado de “superación” social.

La transformación de los símbolos originarios, la creación de otros símbolos contemporáneos y fragmentarios, dados desde el neocolonialismo en las ciudades latinoamericanas, se ha impuesto –entre otras cosas- por medio del poder del consumismo y el dominio sobre los procesos comunicativos y de la información. Vale la pena entonces, reflexionar sobre la aceptación actual de lo mestizo como rasgo de identidad, incluyendo lo que ha sido impuesto y lo que ha sido propio. Esta es una realidad social innegable, que constituyen un peso grande para la existencia de nuestras culturas mestizas.

Por otro lado, los procesos históricos de autonomía, relacionados a los gobiernos democráticos, que han vivido los países de América Latina les han proporcionado una liberación de las identidades impuestas, “tener una identidad democrática es algo que resulta de un proceso de reflexión, de un proceso de aprendizaje, siempre individual y colectivo” (Vilar, 2005, p.240). La reflexión de Vilar, proporciona validez a lo relativo del proceso de encuentro con las identidades y a una idea de asumir, que en las sociedades y –peor todavía- en el arte- nunca será automático el tan ansiado y difícilmente logrado encuentro, pues los mismos



conceptos de la modernidad los han separado tanto en los hechos como en la conceptualización intelectualizada.

América latina y el mundo, se enfrentaron a un nuevo mestizaje de la imagen. La veloz llegada de la era de la información y la apertura masiva a las imágenes audiovisuales y digitales, dio un giro inmenso a la relación histórica existente entre las personas y la cultura de la imagen en el mundo y por supuesto en la América latina de hoy. Luego del fracaso del proyecto de la modernidad, y de los modelos de análisis cultural europeo, como los cuestionados por la escuela de Frankfurt, que a pesar de algunos acuerdos, -como la idea de igualdad de clases marxista o la valoración de lo naciente- revalidaron y contrapusieron las simbologías, sin lograr una empatía sobre las realidades del arte y la cultura que tenían en América Latina en ese momento. Entonces, no quedó una huella rotunda en éste continente, que permita partir al debate de los valores, potencialidades, y realidades sobre lo que pasaba con la imagen artística en este lado del mundo. Solo fue la huella de una visión que no podía obviar una historia colonizante. Vinieron nuevos encuentros y aparecieron varios y diferentes estudios, reflexiones y publicaciones, que tornaron en definiciones y acercamientos, los cuales conjugaban con una óptica considerablemente crítica y cercana a un pensar propio valorando sus imaginarios desde Latinoamérica misma. En este contexto son valorables, recién a partir de las décadas de 1980-1990, los escritos teóricos y reflexivos de algunos representantes como Octavio Paz, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Alejo Carpentier, Gerardo Mosquera, Boaventura de Sousa Santos entre varios otros, además de una inmensa gama de obras y artistas que podían expresar sus preocupaciones sobre el arte mestizo, partiendo desde el neobarroco



latinoamericano hasta el psicodélico andino y pasando por la inmensa producción de arte digital que se ha creado en las últimas tiempos. Son en las últimas décadas del siglo xx, que aparecieron en esta parte del continente, tesis nacionalistas que pregonaban la existencia de identidades de resistencia, independientes de las culturas europeas y norte americanas. Según Gerardo Mosquera (2003, p. 1) éstas posiciones se presentaban más en las acciones sociales de base, incluso de una manera inconsciente, que a un nivel discursivo, siempre riesgoso por su capacidad de discernimiento, “se perdía así de vista que, al final, aquel “dejar de ser latinoamericano” está facilitando hacer el arte contemporáneo más a lo latinoamericano...y con mayor sentido cultural hacia el contexto” (p. 2.). Romper el requisito previo de declarar el contexto, es entonces una práctica que toma sentido en el arte, pues se refiere al arte mismo y como tal se libera de las consabidas justificaciones sobre la identidad que para Mosquera constituyen una “neurosis” que se ha sufrido tradicionalmente desde américa latina. Es importante aquí hacer hincapié en lo riesgoso que puede ser el autoexotismo y primitivismo, que en su intento de independencia, podrían contradecir, esa esencia expresiva que nos permite dar gigantes pasos hacia adelante para lograr una liberación de aquella mencionada neurosis y abrimos hacia el futuro. En este sentido el arte latinoamericano, siempre será un arte de ruptura, no tanto en el mismo sentido de las vanguardias artísticas (aunque también podría serlo) sino en cuanto mas bien, a la ruptura de ése innegable proceso de colonización sufrido en esta parte del continente como también de un sentido de purificación catárquico, que coadyuve a nuevos inicios.



1.3 Sincretismo y Mestizaje como encuentro.

La amalgama que implica el mismo concepto de mestizaje, hace difícil lograr una definición unívoca sobre el término. La ambigüedad del término mestizaje, nos podría conducir en principio, hacia algunas acepciones como las que usa la institucionalidad y el estado como estrategia discursiva o la que tiene tendencias civilizatorias sobre la población. Existen además diversas entradas hacia el término y éste se iría definiendo según los contextos o especificidades en que se produzca. “Lo mestizo es un término relacional que tiene connotaciones distintas, de acuerdo a los diversos contextos discursivos y prácticos en los que se le emplea “ (Kingman, 2002, p 1 .) El problema de la indefinición, nace desde la existencia misma de los estados, que se han creado sobre un supuesto andamiaje de características culturales de una manera bastante trivial.

El doloroso proceso de conquista e imposición cultural europea, definió las categorías culturales en que históricamente nos desarrollamos. El proceso de transculturación euro centrista y el mestizaje en América Latina está hecho, de tal manera que nos define, o más bien que impide definirnos desde aspectos homogéneos. También se presentan perspectivas dominantes, que imponiendo sus códigos han impedido –de maneras oficiales- la creación de una mayor heterogeneidad. La subordinación, desde el punto de vista del orden mundial fue sustentada por la –entonces en auge- ciencia racial. Marisol de la Cadena (2006, 53) afirma que las interpretaciones nor-atlánticas dominaron las imágenes con las cuales se representaban las ciudades, regiones y naciones latinoamericanas. Fue entonces, la autoridad de la ciencia europea de la raza, la que deslegitimó y



esquemmatizó rasgos e íconos, que cuando fueron creados, no tenían originariamente consideraciones similares a europeas y norteamericanas (p. 53) Incluso fue la misma iglesia católica la que determinó la existencia de los procesos sincréticos. En el campo del arte, se ignoraron categorías semántico artísticas, que expresaban valores como la belleza *sumak kay*, la majestuosidad *supak kay*, la elegancia *kapchi kay*, que ilustraban ampliamente la conciencia estética. Tampoco creo que sea un aporte, satanizar la cultura occidental por el solo prejuicio de cabeza de *tzantza* como lo plantea la cultura *shuar* -con lo que estoy en desacuerdo- sino que es menester adoptar una postura más lúcida en la que no existan culturas superiores, ni saberes con complejo de inferioridad. (Cáceres, 1992, p. 7)

Sin embargo las características y valores son contradictorias entre sí, pues presentan versiones conflictivas en etnia, origen, región, posición económica, creencias religiosas, cosmovisiones, tradiciones, etc. No se definen, más bien se tambalean en el encuentro. Sería interesante destacar en literatura, a autores como Alejo Carpenter, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Eduardo Galeano, etc que continuamente han enfatizado sus trabajos, en preocupaciones fundamentales sobre la identidad latinoamericana y cuyas obras son una expresión tácita de lo sincrético, como valor tanto social y cultural, así como valor de divulgación de lo mestizo como característica esencial, susceptible de tener atribuciones únicas y de valores de originalidad.



Fotografía 2 : Desfile de pueblo. Autor: Pedro Andrade

Las posibilidades del proceso sincrético vivido, presentan perspectivas que enriquecen, unifican, potencian y armonizan las tradiciones y pensamientos sobre la cultura, la religión, el arte y en general las formas de vida. Se ha pasado entonces, de una óptica e intención revolucionaria de transformación social, hacia una reflexión y apropiación de lo mestizo con una actitud que privilegia directamente al hombre mismo. Esta apropiación, permite proporcionar a nuestros mitos, símbolos y códigos un sentido bastante rico, polisémico, extraordinario, y ahí sí, investido de autenticidad.

En la colonia e independencia, hubo una concienciación y valoración de las manifestaciones de origen Indio y negro, tanto en la música como en las artes narrativas. Por ejemplo, fueron inmensas las creaciones musicales salidas del tambor negro y de la ibérica “vihuela” que interpretada por indios, aportaron con incontables expresiones netamente mestizas tanto en ritmos como melodías. En el caso de las artes visuales, se dio por un lado, un desarrollo de la iconografía



relacionada con la religión y el cristianismo; por otro lado y de una manera mucho más sincrética, un proceso interesante, relacionado con las costumbres populares, con los personajes de las fiestas, con una simbología alusiva a los elementos de la naturaleza y al espacio rural, con las relaciones y vida comunitaria aborígen. En las ciudades, de los albores del siglo XX siempre con una élite influenciada de Europa, comenzó a ser determinante, la difusión del uso de la fotografía, empezaron a suscitarse nuevas imágenes, un poco folklóricas y tradicionalistas, pero que avisaban la llegada de un mundo con un futuro visual de una mayor amplitud.

Hoy por hoy, para esta propuesta, es favorable que se originen miradas respecto a una visualidad mestiza dada por generación espontánea, fruto de acciones que se encuentran dentro de la cotidianidad popular y han ido creando nuevos referentes identitarios, muy atrevidos e inusuales, lo cual se ha reflejado en los imaginarios que como sociedad, creamos de nosotros mismos. Esta forma afable como habitual, va permitiendo que sea un mestizaje de la acción social, cuya dinámica, va siendo aceptada por sus integrantes como pertenecientes a dicha calidad

1.4 La religión como afirmación de lo mestizo

La imposición de la religión católica, impuesta por los españoles en América Latina, tuvo diferentes quiebres y variaciones con la llegada de la modernidad. Los preceptos de fuerte tradición, fueron perdiendo su valor protagónico en la sociedad. Asuntos como, la imposición de algunas creencias como por ejemplo, el modelo del dios castigador, la estratificación social desigual apoyada por el catolicismo, la aparición de nuevos movimientos de la iglesia latinoamericana vinculados con la



izquierda, las innovaciones a partir del Concilio Vaticano II, la prohibición de creencias locales -entre otras varias- fueron razones para que se produzca un fuerte distanciamiento con el mundo católico. Además, es la misma inquisición provocada por la iglesia en América Latina, la que causó una traslación de símbolos e íconos en el arte religioso de los indios adoctrinados, negando así su autenticidad como ser individual y colectivo. Así se vinieron a menos algunos parámetros, antes esenciales en la constitución del pensamiento católico predominante. El papel privilegiado que tuvo el catolicismo y la religión en general, tuvo que ceder espacios a una visión más holística, ecológica y hasta intuitiva. Según Jorge Larraín, el cristianismo nunca más volvió a tener un rol central en la cultura popular latinoamericana que desde la pre-modernidad y modernidad, perdió efectos sobre los ciudadanos comunes, quienes dejaron de ver la religión como la única y más grande influencia en las esferas fundamentales de la vida social. (Larraín, 2007, p. 23). El desmoronamiento del pensamiento racionalista de la modernidad europea y norteamericana, no golpeó a la cultura latinoamericana pues ésta no sentía dicho pensamiento como suyo. La nueva cultura popular religiosa, se ha constituido también en una oposición del catolicismo, desde una visión contestataria y descolonizante. Se plantea una cultura religiosa popular, que funciona como una contracultura de la modernidad, y se constituye como un “paradigma emergente” totalmente alternativo, dispuesto a crear un nuevo pensamiento latinoamericano para el presente milenio. Plantea Parker que la idea del hombre integral y el amor universal se mantienen como ejes cohesionadores dentro de ésta perspectiva. (Parker, 1993, p. 354) Estos significados humanísticos, estaban ya reconocidos en tierras latinoamericanas. Es así que en la cultura quechua existían conceptos como *juñu* (comunidad ampliada), *allyu* (comunidad unida) y muchas otras



significaciones, que denotaban la actitud de familiaridad y la importancia de la cercanía y armonía entre las personas. En 1822, se creó en Cuenca la primera Escuela de Artes del Ecuador, dirigida por el importante escultor indio, Gaspar de Sangurima, en cuyos talleres, se representaban principalmente temas devotos y escenas patrióticas (Kenedy, Formas, 2005, p.27) sin embargo, ya se podía avizorar, la existencia de un sentido de pertenencia en dirección a lo propio, que luego se agudizaría con la determinante influencia del barroco en Latinoamérica, tema que lo trataremos mas adelante. La decadencia de la modernidad, vino entonces de la mano con la decadencia de la identidad religiosa totalizadora, presentando dos modelos culturales en oposición: el europeo racional ilustrado y el latinoamericano barroco o simbólico-dramático. (Sunkel citado en Larrain, 2007 p. 3)² el primero – dice Larrain- apela directamente al concepto y a la razón, visión eurocéntrica, mientras que el segundo es un acercamiento que va hacia los sentidos originarios, que de alguna manera, se centran en los rituales dramáticos que dan importancia medular al mundo sensible como a lo directamente ceremonial.

² Esta terminología aparece en G. Sunkel, *Representations of the People in the Chilean Popular Press*, Ph.D. thesis, University of Birmingham, (1988): 42



Fotografía 3: De todo un poco. Autor Pedro Andrade

En el mundo contemporáneo, ha sido el mismo arte el que ha protagonizado el proceso de desmitificación religiosa latinoamericana. Lo banal y efímero, ya no permiten una convicción religiosa profunda venida desde la ciudadanía. Todo lo contrario, tanto las vírgenes cristianas con sus íconos celestiales como las deidades precolombinas, fueron violadas por los habitantes de los barrios urbanos y suburbanos, que se avocan por una independencia histórica cultural, frente a lo que venga impuesto por la religión como por la no religión. Se producen mas bien obras abyectas e iconoclastas en extremo que van llevando a una estética visual distante del ritual y la tradición católica. Esta estética llega, con la fuerza de la comunicación del siglo XXI, con los muy intensos procesos migratorios, con el uso raudo e insospechado -hasta hace pocas décadas- de la web y las oportunidades activas y pasivas que ésta presenta, haciendo cada vez más fácil el uso y el acceso a información sobre la cultura, las artes, las imágenes. El crecimiento de la ciencia y el arte –afirma Néstor García Canclini- permitieron ampliar las fuerzas naturales en pro de una mejor comprensión del mundo, solo cuando se liberaron de la tutela



religiosa, proporcionando un avance en lo moral y volviendo más justas las instituciones y las relaciones sociales. (García, 2001, p. 52) todas éstas influencias, las ideas de lo religioso y lo sagrado se han ido fundiendo con otros conceptos relacionados, como el folklore, la ritualidad indígena y las ideas de la cultura popular propiamente dicha. De ésa manera, se han trazado nuevos derroteros, siempre desde el constante caminar, aportando a un permanente encuentro, de una heterogeneidad en la iconografía mestiza latinoamericana.

1.5 Códigos y asimilación.

El habitante latinoamericano, vive un mestizaje todavía bastante vigoroso en la sociedad de hoy. Sin embargo, ha sido el nacionalismo de éstos países, el que ha evadido una posición crítica, frente a una posición que a veces resulta vergonzosa, pues niega las realidades sobre las identidades, al pensar en una suerte de evasión, producto de una aparente falta de identidad en Latinoamérica.

Uno de los mayores intereses que ha producido el arte prehispánico, radica en el hecho, que sus códigos de consideración de arte, no son los mismos que en la cultura occidental, pues los códigos por ella utilizada no corresponden a los que se tenía en América sobre el tema. Incluso la misma existencia de la noción de arte es contradictoria por existir fuera de los parámetros occidentales. Sin embargo, hoy entendemos que el fundamento de éste “arte” se basaba en las prácticas tanto ceremoniales y ritualísticas como en aquellos que involucran a esa innegable relación hombre-naturaleza que ha prevalecido en todas las culturas del mundo. Bolívar Echeverría, (Echeverría, 2001 p.8) manifiesta que, en lo que si se coincide, es en el hecho de “dar forma” a un objeto material o al entendimiento de esa forma



misma, o a la acción que se ejerce sobre una materia o concepto, de manera que afecten un universo sensible, lo cual, sí es compartido para concebir lo que en occidente hemos llamada arte. Desde éste punto de vista, más bien sería la manera en que entendemos el uso de ciertos símbolos que han sido codificados en lo posterior, lo que definiría estas diferencias. Los cultos tradicionales impuestos, mayormente asimilados o no, no cumplían con ser un elemento legitimador y conciliador de las partes. Dice Echeverría, definiendo el mestizaje y la manera en que éste ha operado sobre las culturas:

El concepto de la historia de la cultura como una historia de la interpenetración de las identidades, es el concepto de mestizaje. Este se ha dado en el terreno de la construcción simbólica, como un problema de combinación de códigos y elaboración de subcodificaciones para el código general de lo humano, y de la combinación y el entrecchoque de estos subcódigos devorándose unos a los otros. Es el mestizaje entonces un fenómeno de codigofagia. (Echeverría. El Ethos, 2008, p.8)

La violenta imposición, con que arremetieron los europeos contra las manifestaciones culturales de américa prehispánica, produjo resultados inminentes. Las "formas" de arte de la antigüedad aborigen fueron –consciente o inconscientemente-, codificadas y subcodificadas, desde un entendimiento que pertenece a la modernidad europea. En éste proceso de inteligibilidad, se crea un vacío, un abismo, el cual ha sido enfrentando de diferentes maneras. El sentido absolutista y la condición de superioridad con que se auto invistió la sociedad



europaea primero y norteamericana después, le impidió acumular nuevas y variadas realidades como visiones del mundo. Crearon una sociedad adulterada, estimulando e influyendo siempre para la existencia de un sigma entre dos posibilidades contrapuestas que Echeverría menciona: “ la *oriental* o de mimetización con la naturaleza y la *occidental* o de contraposición a la misma “. Los mestizos e indios latinoamericanos, en cambio, optaron algunos por un blanqueamiento, afectados por la necesidad de llenar sus vacíos identitarios y procurar una visión cercana a la normalidad del estado, (Echeverría, Ilusiones, p.75) Otros en cambio, se aferraron mas bien a una dinámica de cambio permanente, para constituir un mestizaje a veces contestatario, al incluir en sus consideraciones la complejidad del mestizaje , de una manera tanto conflictivo y problemática como ambigua y sensible de ser todavía asimilada.

En el mundo del arte contemporáneo, ésta suerte de “codigofagia” ha tenido repercusiones diferentes. En Latinoamérica, la abrupta e impetuosa imposición cultural, logró dotar variedades de aprendizajes, fruto de diversas maneras de haber estado en el mundo. El permanente proceso de descolonización que se ha vivido nos permite una visión más diversa. La arrogancia y superioridad colonialista, a la larga perdió tiempo, lo que se ve claramente hoy, cuando la cultura europea regresa sobre sus pasos, vacía y desconcertada, sin caminos sustanciales a seguir. Los latinoamericanos, si se comieron los códigos impuestos por occidente y con el transcurso del tiempo, las trastocaron a su favor. Esto constituye una inmenso aporte que el mestizaje proporciona al arte latinoamericano, ampliando tanto sus lenguajes como sus contenidos. La tarea es tan ardua como nueva, la cultura es un



estado de un código, que se mantiene en constante transición y movilidad, esa es su esencia.

1.6 La identidad latinoamericana y el sentido de culpa

Los estudios oficiales sobre el tema de la identidad latinoamericana, ha sido relegada en el tiempo y su aparición es tardía; incluso las concepciones alrededor de su nombre y existencia, tienen solamente 200 años. Pero una preocupación teórica con mayor profundidad, se desarrolla con la modernidad y se propaga reflexivamente en la década de mil novecientos ochenta y con mayor proliferación en los noventa. Los conflictos de recesión económica internacional desde la década de los setenta, la existencia de gobiernos dictatoriales y la crisis económica social, provocaron que el pensamiento latinoamericano, entre al concierto de la modernidad preocupado de su participación en la creación de estructuras sociales y la conflictividad que esto provocó.

Los escritos existentes sobre el tema de la identidad latinoamericana, se fueron desarrollando a veces alrededor de concepciones puristas que pretendían que la panacea latinoamericana se rija a la idea de volver a los pensamientos y filosofía originaria, pensando que así podrían encontrar la verdadera esencia del hombre latinoamericano, teoría que ha caído por su propio peso, pues la historia tomó otros derroteros, ante las innegables e indetenibles nuevas formas de estar en el mundo, impuestas tanto por la globalización, como por la imposibilidad de encasillar la cultura latinoamericana, tratando de obviar esa incuestionable influencia, resultado del proceso de mestizaje en el que hemos estado inmersos.



La importante vertiente de narradores ecuatorianos del siglo XX, se enfrentó a diferentes momentos, (partiendo de los narradores de la generación del 30, pasando por los mediados del siglo y luego por la redimensión en los 90) en los que un factor común, fue la participación de los conflictos de indios y mestizos de una manera bastante marcada. En los mediados del siglo XX, la literatura ecuatoriana, influenciada todavía fuertemente por una ideología marxista, exigía que como una característica de rigor de la creación literaria, estaba el de ser reivindicativa, abogar por las clases más desfavorecidas, y obligadamente apuntar hacia una lucha por la identidad nacional. De no hacerlo, corría el riesgo de ser concebida como de poco valor social y cultural o de ser calificada como extranjerizante.

Con ésta preocupación, Leonardo Valencia (2008, p.173) toma como punto de referencia al escritor ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara, quien inmerso en sus turbulentas actividades dentro de la política y la cultura y como un fundamental militante de la izquierda, representaba la imagen del escritor comprometido con el país y sus luchas por la igualdad social. Los novelistas y narradores, pertenecientes al realismo socialista en auge en ese momento, tenían a decir de Valencia, “las virtudes de un aliento novelístico, motivado por su responsabilidad política” (p 173) y cargaron sobre sus hombros, una tarea insoslayable, cuyos fundamentos iban incluso mas allá de la literatura misma. El “cargar sobre los hombros” se hace literal, en referencia a un personaje poco conocido por sí mismo en la historia del Ecuador: Juan Falcón, quien asumió la misión de cargar a Gallegos Lara, en vista que el escritor tenía la imposibilidad de movilizarse por sus propio medios debido a una enfermedad en sus piernas. En la película ecuatoriana “Entre Marx y una mujer

desnuda” dirigida por Camilo Luzuriaga (1996), este acontecimiento es evidenciado, en una escena en la que le preguntan a Falcón, cuál era la razón por la que cargaba de una manera tan noble, fiel y sacrificada durante doce años a Gallegos, a lo que Falcón contestó que era ‘porque eso le hacía sentirse importante como ecuatoriano. Este hecho, explica lo que Valencia nombra como “el síndrome de Falcón”, enfermedad por la cual se sacrifica la forma original de una “novelística autónoma” que actuará sin miedo a imponer la ficción sobre la realidad (aquí Valencia compara a Gallegos Lara con Pablo Palacio)³ en pro de una narrativa comprometida con la historia y con el contexto de lucha social. Este guiño de autoridad, que le daba la intelectualidad literaria al realismo socialista narrativo, refleja el peso limitante con el que ha tenido que cargar el arte ecuatoriano: la misma ecuatorianidad.



³ Se toma aquí a Palacio como un representante de una literatura que explora sobre todo el mundo de la siquis humana, totalmente al margen de cualquier intención nacionalista y de cualquier intencionalidad que busque reflexionar o ahondar sobre problemas de identidad. Palacios hizo una literatura zafada del momento que le tocó vivir, por lo tanto, inclusive es difícil ubicarlo en uno u otro contexto.



Fotografía 4. Fotograma de la película “Entre marx y una mujer desnuda”. (Grupo Cine)

La naciente producción de lo que ha dado en llamarse el “boom” del cine ecuatoriano, por ejemplo, refleja claramente este pensamiento. “Ratas, ratones, rateros”, película icónica dentro de este “boom”, tiene en la imagen de su afiche publicitario los colores de la bandera nacional y cuenta el conflicto que se da, entre un joven de la sierra y otro de la costa ecuatoriana con una explicitud exagerada sobre las diferentes características de los habitantes de éstas regiones, volviendo al ecuatorianismo un esquema. Otras películas como “Que tan Lejos” de la cuencana Tania Hermida, “Prometeo deportado” del guayaquileño Fernando Miele, -por mencionar algunos otros filmes-, llevan también a sus espaldas ese pesado fardo, que pesa más al momento de radicalizar ese carácter obligatorio de lo meramente social, frente a lo netamente artístico y creativo.

Hoy por hoy esa categoría ideologizante de las formas, indaga sobre otro sentido, en busca de lo que sería encontrar la riqueza de las diferencias. La subjetividad que esto propone, nos lleva a lo que deberíamos ensalzar con ahínco en el mundo masificado de hoy, que presenta al arte como uno de los mayores exponentes y portadores de la subjetividad (Valencia, 2008, p.174). Ya en el siglo XXI, las imágenes ecuatorianas tienden a caminar un poco más liberadas de lo que podríamos llamar ese sentido de culpa que debe ser parte inmanente de un arte independiente de la sociología y de las luchas políticas. Handelsman afirma, que sin embargo, el mencionado síndrome aparecerá siempre que se contraste la ficción con la realidad, o dicho de otra manera, que se someta a la ficción artística a cuestiones ajenas a ella (Handelsman, 2009, p.5) Desde el punto punto de vista



, de Handelsman, interesa la necesidad de cuidar al arte de una sujeción nostálgica y reduccionista que podría llevarlo a una única visión histórica, que podría ser folklorizante y demasiado esquemática, al momento de definir una identidad ecuatoriana desde posiciones tendientes a lo unívoco.

Capítulo 2

El imaginario “mezclado”

2.1 Presencia del Barroco como referente fundamental

En Latinoamérica y en el Ecuador, la modernidad ha pretendido imponer un modelo social y cultural, basado en la racionalidad, su “modelo civilizatorio” producto de la fuerte influencia de la ilustración y el renacimiento. Sin embargo esta teoría se vino presentando solamente a nivel de discurso para Latinoamérica. Se desarrollaron, por ejemplo, en la América latina decimonónica, repertorios de suntuosas producciones de influencia aristocrática, alrededor de las vidas y obras de algunos poderosos del momento. Este conjunto, de pomposas creaciones



artísticas, eran una serie de obras alrededor de los túmulos de los nobles, virreyes y mandatarios de la colonia, que se consideraban totalmente lejanas a la realidad local, lo que provocó reacciones adversas y sobre todo ajenas en el mundo de los criollos ” lo que irrita...no es tanto la reiteración de ornamentaciones coloniales cuanto la persistencia de una discursividad que se dice a sí misma y no considera para nada su comunicabilidad con los asistentes” nos dice Antoni Cornejo, plebeyo peruano (Kennedy, 2004, p.49). La ampulosidad de estas obras, del siglo diecinueve, que tenían incluso epígrafes escritos en griego y en latín, eran totalmente impropios y extraños a la sociedad que asistía a esos acontecimientos. Este tipo de hechos, marcaron una separación sin identificación con el sentido de aristocracia española. El culto y la liturgia católica, por el contrario, tuvieron un notable asidero en la cultura india y ahí fueron encontradas algunas coincidencias entre los sentires místicos, como en las liturgias y ceremonias religiosas. Dice Morandé, que la identidad en el continente americano fue un resultado de la reunión entre la cultura india y la religión católica venida de los españoles (Morandé, citado en Larraín, 2007, p.6) Además existía un paralelismo que iba a subrayar la estética latinoamericana de una manera definitiva: el modelo barroco o simbólico-dramático que pone el énfasis en las festividades religiosas como “*despilfarro ritual*”. Se dio un encuentro con el sentido de abundancia, en los sacrificios a los dioses, así como, la generosidad que proporcionaban los frutos de la naturaleza, en las culturas aborígenes,” las formas decorativas como las máscaras con rostros aymaras o quechuas, denominadas indátides, o los marcos primorosamente dorados y tallados con criaturas que semejan aras, carpinchos o micos, en medio de paisajes de papayas, ananás, plátanos...(Rojas,2017, p.36) tuvieron una suerte de coexistencias y acuerdos con la exagerada ornamentación y abundancia que traía

el barroco europeo . Ha esto, se sumó la pasión existente en la forma de ser indígena, no comprendida por la visión eurocentrista, que consideraba a los indios como brutales e instintivos. Este carácter de abundancia y exageración, se expresa de una manera bastante elocuente a través de las expresiones de las fiestas, pues es ahí donde se exteriorizaba y manifestaba en conjunto la sociedad: “En el discurso contemporáneo sobre el barroco, la fiesta ha ocupado un lugar privilegiado: Escenario de todas las mezclas -lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, lo aristocrático y lo popular, lo blanco y lo indio”, (Moreano, 2016 p.64) es decir, lo festivo se devino en incluyente y permitía en el mismo escenario a las élites religiosas y civiles, se presentaban juntos los artistas indios y mestizos, superando incluso la grandeza de las expresiones religiosas de los imperios aztecas e incas.



Fotografía 5: Fiestas Ecuador. Autor Luis Calderón

Se suscitaron en América Latina, dos distintos proyectos de transformación – dice Bolívar Echeverría- el primero, que aceptando la intención civilizatoria, propone



una reconstrucción de la humanidad a través de la naturaleza y que pone en peligro las formas impuestas por Europa, haciendo peligrar esa misma “civilización”. (Echeverría. El Ethos 2008, p.3), lo que va junto a una reconsideración de las subjetividades propias del misticismo americano. El segundo proyecto, parte de una visión práctica del pensamiento, tiene una interacción obligada con el mundo de lo mercantil, que exige la existencia de normas, que presionan sujetarse a sus procedimientos dentro de una política de subsistencia. La sociedad asimila el valor de lo práctico y cuantificable que propone el capital. Sin embargo, esto no significa que se menosprecie el “valor de uso” sino que se redimensionan sus valores, quedando como criterios y concepciones casi hasta subjetivas, pero totalmente apreciadas por el hombre latinoamericano (p.3).⁴. Este segundo proyecto, procura conservar la “estrategia civilizatoria del occidente mercantil” y pretende canalizar todas las formas culturales en base al sistema capitalista que da supremacía al mercado con sus valores, dando un predominio absoluto de lo humano sobre la naturaleza. Se trata entonces, de dos proyectos distintos planteados por la modernidad, pero que sin embargo, ambos se suscitan en la sociedad latinoamericana, de tal forma que siendo diferentes, no pueden desenmarañarse el uno del otro, actúan de formas paralelas y contiguas a pesar de las contradicciones. He ahí, otra de las características esenciales de barroco en Latinoamérica, su profunda contradicción, su capacidad de adaptarse y desadaptarse a los preceptos del proyecto moderno, sin ser cautiva de ninguno de los dos modelos. Más bien, esta dualidad en contradicción permanente encuentra una herramienta de identidad

⁴ Echeverría condena a la subsunción de la “forma natural” de los objetos de ese mundo bajo la “forma de valor” que tienen ellos mismos en la economía mercantil (un valor económico que está siempre, incesantemente, en proceso de auto-valorizarse)



en la riqueza barroca, que no se deja encasillar sino se dirige con firmeza hacia un camino de lo disímil, de lo indefinible, aspecto que se constituye en una de sus esencias. Afirma Jorge Larraín que “La identidad latinoamericana no es anti-moderna sino que se constituyó dentro de, y en consonancia con, la modernidad barroca ” . Esta afirmación, tiene sentido también, desde la entrada de lo religioso. Se consideraba moderno a todo lo que pretendía negar la validez de la “cristiandad medieval en crisis” (Larraín, 2007, p. 9) y la modernidad barroca, se planteaba como un encuentro más profundo en ese momento, más diverso, propositivo, lo cual rompió la incompatibilidad con lo católico, con la influencia de la potencia que constituía el concilio de Trento y la reforma católica.

Se presenta el nuevo milenio, con una dicotomía, que plantea el bienestar financiero como un factor del cual la modernidad ya no se podrá deshacer, pues ha marcado agresivamente su huella sobre las reglas del juego social. Bolívar Echeverría no obstante, se ha preocupado de cuidar, que a su teoría del ethos barroco se le atribuya una pretensión de ser una sustancialización del ser latinoamericano (Echeverría, citado en Moreano, 2016, p.36) Para evitar ese esencialismo, Alejandro Moreano, propone dotarle al barroco de la condición de “referente cultural”, y le da la cualidad de una “maleabilidad”, que permite comprender sus diversos momentos históricos, liberándolo de una entrada puramente ontológica. La dicotomía que expresa la oposición entre la sensibilidad y la razón, queda entonces establecida como un parámetro posible pero no determinante, sobre todo no absolutista, pues de lo contrario nos encontraríamos de vuelta hacia el camino netamente racional. El proceso de representación de una cultura europea, siempre será incompleta, insubsistente en sí misma. A pesar de



su exquisitez y minuciosidad, la representación tiene que irse convirtiendo poco a poco en un mundo real. Manifiesta Echeverría, que nacieron los “españoles criollos”, con los “esplendores y las miserias” del mundo virreinal (Echeverría citado en Moreano, p.36).y afirma que nosotros, los latinoamericanos de hoy, permanecemos aún en esta dinámica después de tantos siglos. El mestizaje está dado, una fuerza venida de la religiosidad abundante se encuentra con la naturaleza abundante; la racionalidad y el refinamiento, se encuentran con lo místico desde lo instintivo.

A raíz de la existencia del barroco y neo-barroco en Latinoamérica, Moreano (p.22) recuerda la antigua dicotomía, entre lo Dionisiaco, arrebatador e intenso y lo Apolíneo, racional y minucioso, que se expresan en el barroco logrando un imaginario que se abre hacia lo cosmopolita creando una verdadera “épica mestiza”. Se afirma también (Maravall, citado en Moreano, p37) -confirmando lo dicho por Echeverría- que las manifestaciones barrocas y neo-barrocas fueron las primeras expresiones del arte y la cultura de masas, lo que, a la postre devendría en el paso al arte del espectáculo, el cual convocará incluso a una conjunción de los siempre opuestos criterios sobre lo apolíneo y lo dionisiaco a través de la inmensa puesta en escena de lo heterogéneo y original. La realización artística, tiene diferentes formas de construcción en el neo barroco latinoamericano, se da con la imitación a la fuerza de la naturaleza viva, conjugada con la sabiduría del artificio. En este camino, el arte latinoamericano abrió el paso hacia lo universal y lo concreto, como una manera de estar en el mundo. Como una expresión de desborde y locura que Adorno y luego Echeverría, definen como “la puesta en escena de lo absoluto”, refiriéndose al barroco latinoamericano, como la puerta que



está activada y se expresa de una manera interesante todavía en el arte y la imagen de hoy.

2.2 La cultura popular y la búsqueda de lo propio

Hablar de cultura popular, en el devenir del arte latinoamericano, se ha tornado dificultoso, siendo complicado aceptar ciertas conceptualizaciones, pues éstas a veces han venido desde una cultura hegemónica occidental, la cual – equivocadamente-, ha pretendido trasladar algunos modelos culturales extranjeros, suponiendo que son aplicables igualmente a momentos y circunstancias diversas como las que se han vivido en América Latina en relación a realidades Europeas y Norteamericanas. Tampoco vale aceptar lo popular como aquella visión solamente romántica, la cual pretende una permanencia intocable e indiscutible de lo originario, de lo propio, como único paradigma válido, pues estaríamos negando la realidad de nuestra mezcla cultural y crearíamos un exotismo, también lejano a la verdad. Generalmente son los habitantes pertenecientes a las clases más desposeídas quienes en crisis de identidad y erudición aceptan tácitamente estos criterios. El término popular entonces, siempre será arriesgado y dificultoso de encasillarlo en una sola palabra o concepto, siempre se referirá a contextos específicos que irán definiendo sus significados. Es así, que lo popular ha sido revestido de ideas nacionalistas que buscan en él autodefinirse, en referencia a un determinado estado, perteneciente a determinada geografía, criterio reduccionista, pero que en algo llena la tarea y nos lleva hacia un reconocimiento, y relación con lo que es indio, negro, mestizo. También es considerable, la posición que dice que lo popular siempre estará cercano a las clases sociales periféricas y marginales,



criterio que sin ser absoluto, siempre proporcionará un importante punto referencial.

La inmovilidad, que históricamente se le ha querido dar a la cultura y al arte popular, es a palabras de Ticio Escobar un mito impuesto por la modernidad. Sin embargo, pasar por sobre el mito y asumir que la cultura “constituye un proceso vivo de respuestas simbólicas a sus propias circunstancias, entonces cabe admitir que sus formas deben cambiar ante los requerimientos siempre diferentes de situaciones nuevas” (Escobar. Cuestiones, párr. 3) Esto nos obliga, a reconocer que el arte popular, no es un término estancado sino que responde a distintas configuraciones culturales, que no son circunstancias exteriores entre sí. La concepción de que al arte popular le corresponde lo relativo al pasado y el arte culto al futuro, o aquella que dice, que lo popular tiene que estar identificado con lo indio o lo aborigen , mientras el arte culto tiene que seguir de una forma moderna, un destino vago y e indefinido, niega toda posibilidad a que lo popular pueda utilizar herramientas e influencias tecnológicas u otros dispositivos propios de las técnicas de uso reciente, pues suponía solo un atributo existente para lo experimental y moderno. Negamos, en ese sentido entonces, lo paternalista que puede llegar a ser lo etnocéntrico, como lo absolutista que puede ser lo contemporáneo, frente al mestizaje.

La complejidad que reviste, definir al llamado arte popular, toma el riesgo de ser maniquea. Resulta interesante traer a colación, la posición de García Canclini, quien propone la redefinición del arte popular desde lo melodramático y teatral, género de gusto para las culturas populares y que coincide con la idea del ethos



de Echeverría, cuando incluye y valora lo ceremonial dentro de lo barroco. Ante la complejidad de las posiciones sobre lo popular, que pueden ser o incompletas o difíciles de aglutinar en la misma categorización, es relevante citar este texto de García Canclini con el que sintetiza sus reflexiones sobre la puesta en escena de lo popular:

Quizás lo mas alentador que está ocurriendo con lo popular, es que algunos folcloristas no se preocupan solamente por rescatarlo, los comunicólogos por difundirlo y los políticos por defenderlo, que cada especialista no escribe solo para sus iguales ni para dictaminar lo que el pueblo es, sino más bien para preguntarnos, junto a los movimientos sociales, cómo reconstruirlo (García, 2001, p.258).

Este proceso de reconstrucción, nos llevará continuamente a la aceptación de un permanente devenir de elementos y expresiones, siempre determinada por los actores sociales a quienes les corresponde. Es necesario investir entonces de carácter de popular, a algunas expresiones, a las cuales tradicionalmente no se les ha asignado esta categoría, como son las culturas juveniles y no juveniles urbanas creadoras de gran riqueza en creación de íconos e imágenes ahora populares y posicionadas en la cotidianidad de los habitantes de las urbes; las expresiones que han nacido de los intensos procesos migratorios que ha habido en Latinoamérica, arte suburbano , creado por personas de las afueras de las ciudades, que tienen nuevas experimentaciones producto de la influencias de vida y de sus familiares, quienes se encuentran en ciudades de USA y Europa y reproducen con gran interés de la masa las comprensiones y lecturas artísticas que el fenómeno de la movilidad suscita.; reinterpretaciones y reconstrucciones de tradiciones antiguas, las nuevas



mercancías producidas por sectores subempleados de las ciudades, los que usan fragmentos de lo aborígen y lo actual en el arte experimental, etc, además del velozmente expandido arte digital, accesible hoy a todos los estratos sociales. Incluso, es el mismo sistema mercantilista, el cual se ha ido encargando, de adjudicarle al arte popular, espacios que tradicionalmente no los tenía como por ejemplo a través de sistemas de mercado producto de la introducción de técnicas y tecnologías de reproducción masiva. Incluso, como afirma Jesús Martín Barbero, fueron los grandes avances de los medios de comunicación los *que ayudaron a la consolidación de los proyectos nacionales* y que fueron los medios televisivos y el arte del cine, los que lograron la identificación de los países *con la idea de nación en sentimiento y cotidianidad* (Barbero p.225. citado en García p.238). Esto ha provocado también, la creación de nuevos íconos tanto de afirmación como de negación de dichos proyectos, los que han llegado por medio de personajes de la cultura callejera que logran alguna trascendencia, de telenovelas, de personajes de programas de televisión que logran grandes audiencias, de cantantes, de deportistas, de personajes de programas de concursos, etc.

La posición, que plantea una obligada dicotomía entre lo de antes y lo de después, entre lo racional- ilustrado y lo mágico-intuitivo, entre lo originario y lo extranjero, entre lo culto-reducido y lo habitual-masivo, entre lo rico y lo pobre, para determinar la cultura popular, han sido causa para el arte en general –y más todavía para las artes de la imagen- de la realización de un gran caudal de obras y expresiones, sin embargo el pensar que éstos criterios, seguirán rigiendo el destino de las artes en América Latina, requiere una reconsideración y revalorización. Pues lo popular, justamente ha ido rebasando esas fronteras, ha amalgamado esos

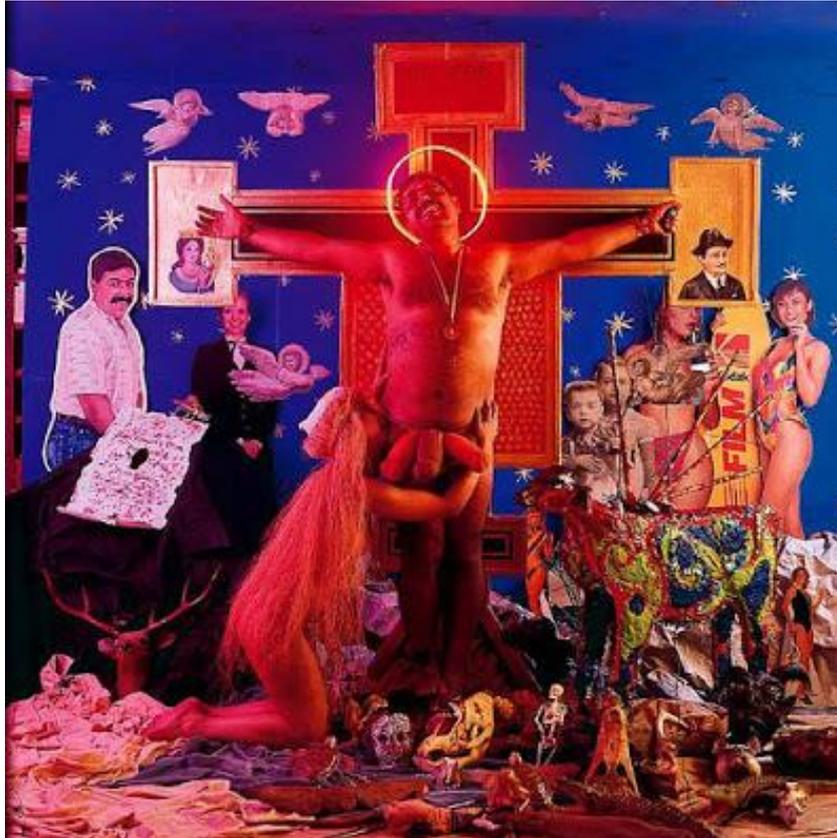


discursos y se ha asentado sobre ellos, aún más, frente al aparecimiento de fenómenos migratorios que han trastocado las posiciones tradicionales de los ricos y los pobres, permitiendo el acceso a las nuevas tecnologías sobre todo de imagen y sonido. Lo popular entonces, también ha sido mestizado, su relacionalidad con el mundo de hoy ha sido universalizada para siempre.

2.3 Lo Kitsch, como entrada a lo popular

El Kitsch, arte perteneciente a la cultura urbana, encuentra diferentes acepciones, muchas veces relacionadas a un arte producido en la modernidad, al arte de la cultura de masas, al arte fácil, de mal gusto, sobrecargado, siempre en contra de lo culto y aparentemente ausente de los principios estéticos establecidos. Ha estado ligado a un arte mercantilista, que se debe a la cultura del consumo. Sin embargo, su fuerte expresividad tanto en lo plástico como en lo emotivo, ha influenciado para que en América latina, su inmensa fuerza visual, expresada a manera de collage ha logrado una inusual expresividad, poniendo en dudas ése precepto del mal gusto, trastocándose más bien en una alternativa nueva, sobre todo en la fotografía de fines del siglo XX y en éstos inicios del XXI. Es así que los elementos transgresores, propias de la posmodernidad, conjugan el Kitsch, el barroco y neo-barroco latinoamericano, la religiosidad y la cultura popular, como herramienta para un lenguaje icónico propio del mestizaje en éste continente en la actualidad. Más bien se destaca aquí la característica de inmediatez de Kitsch,

alejándola de posibles posiciones más intelectuales, que podrían relacionarlo con lo conceptual. Se provocaría que este arte pierda su esencia, siempre producto de una dinámica de lo cotidiano que de forma intrépida e irresponsable, rompe con los estilos y géneros totalizadores, introduciendo una nueva manera de organicidad.



Fotografía 6. "Autocrucifixión" Nelson Garrido(1993)

Aquí se pretende, hacer una reflexión y análisis, de cómo algunas estéticas del momento se han tornado en una inmensa gama de pluralidades , híbrides y mestizajes, provocando una aparente ruptura de los elementos de forma que le podrían dar un valor de pertenencia a una obra de arte y los elementos de fondo que le darían un sentido contextual. Sin embargo esta ruptura es supuesta y tanto la pertenencia como el contexto se expresan (en estéticas como la kitsch) más fuerte que nunca, con una potencia inusual, original, a veces barroca, a veces



surrealista, otras veces sin género reconocible, y evidencian una imposibilidad de abstraerse de sus culturas.

Clement Greenberg deduce que las vanguardias artísticas (rendidas ante la dependencia económica de la burguesía) perdieron su capacidad de evocación frente a las nuevas masas de campesinos llegados a la ciudad y a la pequeña burguesía industrial y ejercieron una presión social para que se les proporcionara una cultura acorde a sus necesidades de consumo (Greenberg, 2002, p. 22) . Estas masas no habrán de satisfacerse ahora con los productos de un arte refinado y especializado (que tampoco la modernidad, que da relevancia a la forma les proporcionaba), es entonces el momento propicio para la aparición de un nuevo producto que cubriera dicha demanda, uno que no cuestione ni complejice, un producto de fácil digestión y entendimiento es el momento para la aparición del kitsch. Hal Foster (Foster, 2008, p.8) en cambio toma partido de una visión bastante más política, manifiesta que el artista debe tener una conciencia de su forma de estar en el mundo y su papel como sujeto dentro de la producción de una obra de arte (similar a lo que expone Walter Benjamín). Con esta visión. propone más bien que en vez de hablar a nombre de un determinado sistema social, el modernismo sea de oposición a la normatividad cultural y se acentúe en la autonomía de la cultura y que lo que se expone en una producción sea consecuente con esto (p.8) ; proyecto que Foster manifiesta haber sido frustrado por el apareamiento de lo kitsch y de la academia, que lograron confundir la cultura y la reprimieron, dando paso a nuevas interpretaciones y significados, permitiendo un retorno del objeto y la reducción de la experiencia a la expresión por expresión. Greenberg se opone directamente al acercamiento con la copia (ready made,



minimalismo, pop art, kitsch) que mantiene la modernidad, por ser arte poco “elevado”, condescendiente con las masas a las que se pretende compensar el vacío dejado por la pérdida de sus tradiciones populares.(Greenberg 2002 , p.27).

La dinámica de un arte posmoderno, que esté sujeta a una cierta acción social, que por su propia vitalidad encuentre los derroteros a seguir, como lo concibe Foster me parece utópica e imposible, pues su concepto intrínseco no implica una separación con lo moderno y da paso más bien a una relatividad de significación, en donde la antiestética del Kitsch, aprovecha su producción con fines económicos que le son de interés. El formalismo de Greenberg nos lleva en cambio, de alguna manera a la vieja lucha del poder de la producción y de la industrialización, pues siempre se repetirá la historia de una minoría culta capaz de diferenciar y analizar, pero por su característica de minoría, está lejana a ser factor sustancial en el consumo, lo que si hace la “masa ignorante” dando paso a una eficaz expansión de lo kitsch que tendrá asidero en la cultura popular consumista por mucho tiempo más, a beneficio de sus “productores”. En Latinoamérica por razones liberadoras y de identidad, el kitsch caló de una manera casi intuitiva y poderosa apoyada por nuevas relaciones sociales llegadas como producto de la globalización de la comunicación y de la migración. La visualidad kitsch, más bien nos lleva a revertir informaciones en pro de un arte nuevo, mestizo y dirimente, un imagen que no busca de ninguna manera tomar partido como posición política dentro de una determinada cultura. Más bien, esa mal llamada antiestética busca revertir esa cultura, trastocarla, llevarla hasta nuevos desencuentros y deconstrucciones, que propongan una nueva iconicidad, a un barroquismo andino, a lo “taqui”, mezclado con animaciones a lo Pokemo, Dragon Ball Z o a nuevos personajes nacionales



(como el fenómeno Delfín Quizhpe y su video de las torres gemelas, viral en redes sociales), arte religioso y con el concurso de la cultura popular. Se afirma que el arte culto, ha sido considerado desde el renacimiento como esteticista, en donde se puede separar lo estético del propio concepto de la obra, mientras para lo popular esto es más difícil, ya que el concepto de lo popular está intrínseco en el producto artístico (Moles, 1973, p.8) Afirmación con la que concordamos, pero que es excepcional en lo Kitsch, puesto que encontramos, una forma Kitsch desligada de cualquier precepto que le anteceda; he ahí, tanto su anarquismo, como la razón por la que fue recibido y adherido con facilidad en las culturas con problemas de identificación. En Ecuador también se desarrolla la idea de lo rural y lo suburbano –visión ajena a la europea que lo calificaba como una expresión solo de la ciudad- que a través de lo kitsch, la ingenuidad se da como generación espontánea, los imaginarios creados se suscitan casi de forma natural, como si hubieran estado hechos para ella.

2.4 El empoderamiento social

Las culturas de Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XX, pasaron a la contemporaneidad, con la carga colonial, de la cual trataron de liberarse, asiéndose de un nacionalismo que les proporcionaba un sentimiento de identificación, pero que de ninguna manera llenaba los vacíos que en el arte debían surgir con lenguajes propios e independientes. Se apegaron entonces a una reminiscencia patriótica, revelando sin embargo, una fuerza mística casi legendaria que nos remite al pasado y al futuro. Se desarrolló en el arte, una relación de empatía con el ciudadano común que se ve reinterpretado pero sin dejar de sentirse parte, sintiendo que todo lo que no fuimos ahora abre un camino para ser. En el



ecuador, la conocida imagen del Indio guerrero, auténtico y de gran nobleza como Rumiñahui, ha sido un ícono muy utilizado como símbolo de representatividad (al igual que han sido otros indios de características similares en otros países de américa latina), pretendiendo así, llenar los espacios vacíos en la búsqueda de identidad. Sin embargo, esto ha sido cuestionado por los propios representados quienes, “cansados de jugar un rol secundario en una imagen del pasado creado por otros, retoman el escenario político para convertirse en sus propios imagineros” (Muratorio, 1994, p. 9) . El indígena de hoy, comprende que su realidad tiene que ser entendida en distintos contextos y que las circunstancias culturales en que fueron creadas sus imágenes, no necesariamente hacen eco del pensar como indígena, pues “indígena” tampoco es una categoría que abarca expresiones seriadas y que requiere un conocimiento tanto de la cultura de los creadores de las imágenes como de los imaginados (p. 10) El espectador latino entonces, se sabe integrante de la historia de la obra, se siente protagonista de ése viaje desde el antes al después del que será efímero pasajero. Se asumieron expresiones artísticas dinámicas y vigorosas, acorde al espíritu en que se vive en nuestros tiempos. Se siente también la rudimentaria potencia de lo Kitsch y del barroco andino como un encuentro entre el quemeimportismo estético y el camino hacia otras identidades, como por ejemplo, hacia el arte sicodélico shamánico pero con pretensiones que buscan lo inmediato y no una reflexión muy intelectual, intentando una suerte de espiritualidad cercana más a lo popular que a lo filosófico. Hay un sentido de acercamiento con lo urbano, con lo suburbano, hasta con lo silvestre sin llegar a ser naif pero con la pretensión, de tal vez impulsar un sentimiento colectivo cercano a la sociedad, todo esto, sumado a la velocidad de apropiación, de las nuevas herramientas de comunicación, información y creación digital audiovisual,



del que se dispone fácilmente hoy. Se hace de las obras un producto totalmente identificable y asequible tanto al espectador masivo como al de pretensiones un tanto más especializadas y críticas. Conjuntamente con el arte oficial, los artistas latinoamericanos lograron: *“una práctica creativa de altísima calidad perviviendo elementos prehispánicos integrados ya, a nuevas simbologías y temas nacidos en la colonia y república. Preservaron lo ancestral, pero permeado irreversiblemente por lo europeo”* (De Mesa ,2013, párr. 8) Dentro del sincretismo dado en la América andina y su cultura popular mestiza se presentaron diversidades y diferenciaciones de los elementos componentes de las culturas, permitiendo una potente gama de entradas y herramientas para la creación artística desde un punto de vista tanto de lo oficial como de lo marginal. Las nuevas iconografías en Latinoamérica, han sufrido una serie de ires y venires, que ya no parten necesariamente de lo español, lo indio, lo negro, lo norteamericano o lo europeo, pues las preocupaciones fundamentales no son el punto de partida, sino que se van constituyendo en un punto de encuentro y permanente desencuentro. Ha esto, habría que agregar, que el sistema de dominio del capital, también ha ido cambiando tanto de herramientas como de estrategias, pues éstas juegan alrededor de las dependencias creadas por las superproducciones de tipo más bien mercantilista y que en las últimas décadas se han visto abarcadas por herramientas tecnológicas como del servicio y dependencias que ellas prestan. Es necesario aquí, diferenciar que la manera de llegar de estos servicios informáticos y digitales –en cuanto a lo artístico- no tienen la misma repercusión en esta parte del mundo como la tuvieron todo el siglo XX en las sociedades mecanizadas y tecnologizadas de Europa y U.S.A. pues en Latinoamérica, encuentran un terreno muchísimo más fértil, al toparse con países, cuyos habitantes todavía están luchando por encontrar nuevos parámetros en todas



las artes (más todavía las susceptibles de desarrollarse con la ayuda de medios electrónicos y digitales). Por primera vez, el artista latinoamericano, siente que no ha sido relegado en su acceso a las herramientas que siempre le llegaron tarde, que siempre le fueron dadas como una concesión teniendo la certeza de que hoy por hoy se encuentra en condiciones iguales o mejores, lo que le da convicciones y seguridades sobre sí mismo y sus creaciones. La imagen latinoamericana de la actualidad, pretende desembarazarse de las responsabilidades que constituían sus eternas dependencias y referentes oficiales, pues el mestizaje, todavía no es comprendido por los poderosos en su real fuerza y dimensión. Hay una firme convicción, sobre la importancia que tiene tanto la apertura hacia lo nuevo como lo enraizado que está lo considerado antiguo y que viene desde las raíces. Sus fines y principios, son atribuidos a sí mismos como necesidad puramente expresiva.

2.5 El desborde como progresión

El concepto de mestizaje, hasta entonces basado en este mencionado sincretismo de las sociedades amerindias, europeas y afroamericanas, en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI ha ido tomando otros aspectos que transgreden y van más allá de aquella visión purista que pretende un conservacionismo y fidelidad, correspondiente a identificaciones con ellas. En cuanto a la imagen, surgen intentos de desmitificar varios conceptos que se han vuelto maniqueos y se ha logrado una ruptura total de aquella pretendida pureza. El arte mestizo, ya por sí mismo, implica una imposibilidad de aglutinamiento formal dentro de una visión institucionalizada por las culturas impuestas. La misma liturgia religiosa cristiana ha determinado expresiones inusitadas que aquí, desbordan sus principios iniciales al ser recreadas con costumbres de las fiestas populares locales.



Más allá del escenario eclesiástico, la representación se prolonga en juegos y entretenimientos, danzas, chanzas y procesiones, convites y oraciones que conforman un conjunto híbrido (Escobar.2011, p. 60) que en este sentido desborda y trasciende incluso lo meramente estético, para constituirse en hecho social, religioso, lúdico provocando una visión más global de la mencionada identidad mestiza y su trascendencia. Además, así quitásemos lo ritualístico del hecho, la expresión artística funciona como un arte más bien vanguardista que apela al uso del cuerpo, la ruptura del espacio, la incongruencia textual, la improvisación, la multidisciplinariedad de géneros artísticos, etc. Escobar (p. 61) las clasifica dentro de las tendencias del arte actual como son el happening, performance, body arte, ambientaciones, etc. sin que esto impida la invocación a principios, hechos y acciones fundamentales de la vida cotidiana.

Es interesante ver, como el ícono promocional de una maestría en Antropología cultural e interculturalidad dictada por la Universidad de Cuenca, consiste en una figura precolombina sagrada (Venus de Valdivia), reverenciada y mitificada tradicionalmente, que está vestida con el traje del Chapulín Colorado, personaje cómico heroico de la televisión mexicana, que ha tenido una difusión a nivel mundial y pertenece a una estética del ridículo y la trivialidad.(Diario El Mercurio Cuenca 2016) La iconoclastia está dada, se ha cuestionado definitivamente el sistema cultural vigente, para llegar a una interesante apropiación de un arte transgresor de sí mismo, que se desborda hacia inusitadas manifestaciones que trastocan la lógica hasta ahí vigente, y no corresponden ni se refieren a iconografías que tuvieron antes una directa incumbencia con algunas de las tradiciones históricas, ya mencionadas arriba.



Se rompe también esa relación directa y limitante que conceptuaba a lo intercultural como algo netamente indio, relacionado con otros estamentos, lo cual, ponía límites a grandes y ricas posibilidades de la cultura contemporánea de hoy y que se manifiesta en nuestros países de una manera bastante nueva y renovante, producto de la utilización de nuevos elementos como héroes locales, personajes de barrio, deportistas (sobre todo futbolistas), así como también personajes míticos y tradicionales, pero expuestos con una gran influencia urbana y contemporánea, lo cual les proporciona una notable universalidad y singularidad dentro de la simbología visual de hoy. Esta posición, interfiere desde un punto de vista político, el encuentro con definiciones sobre las identidades (inclusive hoy, las identidades indias) pues entrecruzan los conceptos desde lo público, dando valor a lo particular (Escobar, 2008, p.59). Se crea entonces, una gama diversa de artes experimentales, las cuales terminan hundiendo cualquier posibilidad que limite o restrinja las producciones artísticas, logrando más bien el mencionado desborde de límites, que partiendo desde lo artístico, llegan incluso hacia lo político y social. De esta manera, en arte, se logra una mayor valoración de lo original y único, desembarazando las obras de ése obligado vínculo con lo tradicional, aferrado al pasado y que no permite que las creaciones se diversifiquen, cayendo en el riesgo de una especie de museificación. Así también, existe el otro extremo, el moderno, que solo concibe la dinámica artística como una experimentación y cambio permanente, lo que le impide entender los procesos que requieren alguna continuidad y entendimientos profundos, dotando a la cultura y al arte de ciertas imposiciones de la modernidad, que le colocan en el riesgo de la trivialidad y banalidad.



2.6. La transgresión y el hedonismo

Se han suscitado en América Latina, algunas expresiones e iconografías que pretenden implantar dentro de sus contenidos ciertos giros de sentido en cuanto a la producción de imágenes y que sobrepasan los criterios tradicionalmente establecidos. Como una “civilización cínica”, denomina Bolívar Echeverría a los productos que renegando de la construcción del mundo, apelan a la destrucción de la vida, en función de su propio diseño y utilizarlo expresamente (p. 40). Es interesante mencionar en este contexto, la existencia de una neo-arquitectura andina que se ha desarrollado en la zona de El Alto Boliviano. Como “Cholets” (nombre un poco despectivo, mezcla de cholo y chalet) es la manera como se ha denominado a una serie de construcciones arquitectónicas Aymaras, casas, especie de palacios, lugares de eventos sociales, etc. de un exagerado colorido y tamaño que muestran una intensa cromática que parte de la iconografía de la cultura tiahuanacota prehispánica, para terminar con un recargado diseño que podría ser la transferencia de la imagen textil de motivos andinos, a las fachadas de las casas, pasando por una exagerada decoración interior que rebasa los mencionados motivos andinos y presenta ornamentos fosforescentes y brillantes más bien similares a un casino de las Vegas o a estéticas afines a las de los juegos de diversión electrónica como el point ball que alquilan para entretenimiento en las urbes. Dichas construcciones, se asientan en barrios pobres de El Alto y transgreden el paisaje de sus barrios populares. Es una manifestación ostentosa que tienen los indios Aymaras, amparados en una emergente riqueza, surgida a partir del apoyo del gobierno del indígena Evo Morales.

Esta evidente opulencia, se muestra dentro de un espíritu de proyección hacia la sociedad. Aquí estamos y somos ricos, parecen decir dichas edificaciones, con evidente intención de romper los esquemas urbanos y dejar en claro el inmenso poderío y riqueza económica de sus poseedores. En este momento entonces pasamos a hablar lo que en términos de Ch. S. Peirce constituiría la segundidad, pues responde a acciones que tienen que ver con intenciones de una mejor vivencia práctica, produciendo nuevas formas ya sea arquitectónicas o cualquier otra de la vida práctica (Peirce, citado en Everaert-Desmedt , 2008, p.83). "La Uta (casa, en idioma Aymara) no puede estar estática o muerta, tiene vida, debe bailar, moverse entre la comunidad, servir a los suyos, generando interés y acumulación de capital para toda comunidad" ('Cholets', la nueva arquitectura boliviana, símbolo de la opulencia Aymara). El objetivo es claro y espontáneo, la administración de la abundancia provoca un giro histórico y plantea una nueva forma de organizar el mundo, transmitiendo la presencia imperiosa de éste hacia el cuerpo social, interiorizando orgullosas y nuevas formas sociales de convivencia (Echeverría, 2008, p.40) basadas en un eminente y prominente sustento de la forma.





Fotografía 7 y 8:Arquitectura Aymara moderna.. José Ignacio Severin

Echeverría hace hincapié en que no se trata solamente de expresiones, producto solamente de un sistema social cínico, sino que va más allá de eso, afirma que esa forma de organizar el mundo de la vida: “es una configuración técnica del trabajar y el disfrutar que se presenta en todas partes y a toda hora como la condición indiscutible del trabajo y del disfrute en general” (p. 40). Esta posición hedonista está sustentada en el estado de agotamiento de la política moderna, que provoca nuevos tratamientos estéticos, que alteran el paisaje icónico y desembocan en imágenes que de por sí responden a determinada forma, pero siempre motivada por una inmensa necesidad transgresora, la cual responde directamente a complejas situaciones sociales, nacidas de los sistemas mercantilistas, causas de desigualdades e inequidades, los que aquí se revelan y salen a la luz llenas de el placer y el gusto, que suscita ese rompimiento de sentido o esa búsqueda de sentidos, acordes a situaciones de luchas en lo político social y económico, expresadas en este citado ejemplo en el caso de la arquitectura. Lo característico de esta experiencia, -afirma Echeverría-, está en la objetividad básica, su valor de uso sobre la vigencia del valor económico (p.43). Nos referimos a una forma concreta de sociabilidad en que la cultura latinoamericana propone nuevas armonías sustentadas en un cierto bienestar material con tintes vanguardistas en camino de la posmodernidad.

A partir de ésta experiencia, consideramos importante la reflexión que Néstor García Canclini hace sobre las transformaciones de los principios de la modernidad en la cultura cotidiana. Se propone una reorganización del poder y el análisis sobre



“ las consecuencias políticas que tiene el pasar desde una concepción bipolar y vertical, a otra descentrada, multideterminada, de las relaciones sociopolíticas ” (García 2001, p. 314). Los grupos hegemónicos y su temor a la pérdida de poder, son los que siempre se opondrán a este desplazamiento, sin embargo son precisamente la cultura y el arte que huyendo de la dependencia mercantilista impuesta por la modernidad, plantean un desborde de los paradigmas clásicos de dominación, que no han podido dar cuenta de la multiporalidad de las iniciativas sociales, la pluralidad de referencias -tomadas de diversos territorios- con que construyen los artistas sus obras (p. 315).



Capítulo 3

Mestizaje y arte de hoy

3.1 El giro tecnológico y la simbiosis contemporánea

Las perspectivas del mestizaje, se van acrecentando con otros elementos, hay también un mestizaje vinculado con la manera como la imagen latinoamericana, ha creado y se ha apropiado en su arte, de íconos y procedimientos del mundo electrónico y digital. El receptor, encuentra originales posibilidades que van más allá del clásico libro o el cuadro biplano, concluyeron pues, los momentos de los ismos y los manifiestos. Las permanentes transformaciones de experimentación creativa, cada vez más diversas y de veloz aparición, proponen cambios sobre los conceptos de espacio y de tiempo, las visualidades procedentes de un ordenador, transgredieron el punto de vista del espectador, y los dispositivos audiovisuales personales, singularizaron el hecho artístico. Desde el mundo de la percepción artística se volvió imposible determinar unívocamente las pertinencias del tiempo y del espacio, por lo que los nuevos soportes se encuentran fragmentados, pero no tomado esto como defecto, sino como factor primario y característico de este nuevo momento. Se ha producido un agotamiento del paradigma presentado por la



modernidad, sabemos interpretar el arte moderno y las vanguardias artísticas, a veces latentes todavía, pero nos bifurcamos al enfrentarnos a producciones irreconocibles desde aspectos deontológico o disciplinares, producciones artísticas que presentan dificultad al momento de definir su nacionalidad, su género, su lenguaje, su medio, su soporte, su relacionalidad; peor aún las sensibilidades y percepciones causadas en el espectador.

Las precisiones y definiciones, hechas sobre los géneros artísticos se diluyen; al trastocarse los géneros, se producen también variantes en los formatos, entrando así en una permanente suerte de piso móvil, donde se está improvisando siempre, el trabajo creativo se sostiene sobre estructuras susceptibles de ser transformables repetidamente. Las artes escénicas como el teatro y la danza, traspasaron mutuamente sus fronteras, volviéndolas cada vez más borrosas y fantásticamente indefinibles. Las artes visuales abandonan la primacía de la forma, usan video, efectos visuales y sonoros, el concepto toma poder y en su afán performático e instalativo, han ido convocando la presencia tanto de la música como de la actuación, logrando sugestivas obras en las que se confunde el protagonismo de un arte u otro. Las dramaturgias del teatro, funcionan ahora, en torno a la intermedialidad e intertextualidad, alejados del conservador y repetido mundo de lo representativo. El cine, protagonista del siglo XX, celestina de las artes y su punto de unión, tiene un inusitado poder tanto de convocatoria como de experimentación tecnológica, que, además de llegar a crear una industria que ha manejado inmensas cantidades de dinero, supo caminar hacia cuestionamientos existenciales que provocan dudas sobre la realidad, dándose un cine de elipsis y



realidades fragmentadas, provocando mini dramaturgias y variaciones diegéticas ⁵. El video, nieto del cine, se presenta ahora con bastas posibilidades de experimentación permanente, tanto en sus producciones profesionales como en otras espontáneas, van creado subgéneros audiovisuales que antes que alcancen siquiera una difusión ya son desplazados por otros mas novedosos. Este ambiente da paso a una enérgica predisposición para que a su vez vayan encontrando, nacieses posibilidades y búsquedas permanentes de otras estéticas.

Con el incremento brutal “de la información electrónica, el impacto de la traída globalización, del fin de la guerra fría y de la modernización en vastas regiones del planeta” - dice Gerardo Mosquera – “el cambio en el arte ha sido detonado específicamente por una expansión geométrica en su práctica y circulación” (Mosquera, *Contra el arte*, 1986, p. 1), se han modificado las circunstancias de la dinámica social enfrentándonos a experiencias propuestas desde entornos experimentales y novedosos. Afirma Mosquera, que es decisivo entender que la información electrónica ha ido creando una variedad de nuevos e interesantísimos espacios, eventos y circuitos, que funcionan alrededor de éstas tecnologías y que al mismo tiempo proporcionan la posibilidad de circulación que va desde local, hasta lo nacional e internacional. Además paralelamente, se da la aparición de nuevos actores internacionales, medios y redes, que van creando originales formas y reglas del juego sobre la percepción y modo de relacionarse con el arte. Instancias antes inexistentes en la dinámica cultural y artística, hacen que por ejemplo, en varios países del Pacífico asiático, se haya pasado desde las artes tradicionales

⁵ Esta característica se difundió a partir de la saga Matrix, dirigida por los hermanos Wachowskis, que provocó que tomaran fuerza las ideas de la negación de la realidad y la inexistencia del futuro.



más autóctonas, directamente a la contemporaneidad, saltándose algunos períodos –como el modernismo- que si lo vivieron otros países de la región. Son países que aprendieron el arte contemporáneo desde el Internet (Mosquera. *Contra el arte*, 1986, p.1). Similar situación, a la del arte latinoamericano, que por sus propias circunstancias históricas sintió insatisfacción con el proyecto moderno y pasó al posmoderno con características diversas y ni siquiera todavía codificadas.

3.1.1 Mestizaje e imagen actual

La experiencia observadora nos plantea interesantes entradas sobre las culturas latinoamericanas y creemos que ha surgido una nueva forma de ver que juega un papel fundamental sobre nuestros conceptos sobre el mundo. El coloniaje ideológico y el consumo han cambiado las formas de ser y estar en el mundo latinoamericano, lo que se ha tornado real, cotidiano y permanente con la masificación mediática, el desarrollo de nuevas tecnologías, y la apertura a nuevas fronteras culturales. Las estéticas urbanas mestizas, se han acrecentado produciendo una negación de las tradicionales expresiones, provocando que los artistas rompan los límites que las referencias de las disciplinas del arte les habían ofrecido.

Las imágenes se han posicionado como las representantes por excelencia de los contenidos, las ideas y conceptos que representan a las culturas. Su poder de impresión sobre el ojo y la mente, ejercen una fascinación sobre el conocimiento de sus significados en el mundo contemporáneo, sin embargo, no hay una teorización definida de lo icónico en lo contemporáneo, Elisenda Ardévol (1994 p.8)



hace este cuestionamiento: “pero, ¿Qué tenemos que decir sobre las imágenes que pueblan nuestro tiempo? ¿Podemos hablar de una teoría de la imagen en la cultura? ¿Pensar sobre el lugar que ocupan las tecnologías audiovisuales en nuestra realidad cultural?”- El diálogo está abierto y tiene un futuro intenso, en el que seguramente tendrá un papel fundamental el uso de imágenes fotográficas y de video, las cuales por otra parte están sujetas a un alto grado de apropiacionismo. “La imagen no es nada sin una mirada que se vierta sobre ella, o no es más que una mirada que se nos devuelve” (Ardévol, 1994, p 8) Siempre la imagen artística apeló a nosotros mismos, propendió a permanentes reflexiones, venidas de un momento en que el estado de las artes se hace por sí mismo incierto. El entendimiento de las imágenes, como objeto de estudio de una cultura, constituye una práctica que está haciéndose, y hoy por hoy propone un diálogo al que es posible sumarse y obtener conclusiones gracias a ellas. Lo complejo de las diferentes variables que rodean la intersección entre arte visual, tecnología y telecomunicación plantea muchas dificultades pero también varias riquezas. Entre las dificultades, están las situaciones de desventaja que se tiene frente a los propietarios de las grandes cadenas de redes digitales, que almacenan y documentan la información de una manera arbitraria y con fines de dominio; también influyen la gran facilidad para la existencia de muchísimas producciones que circulan en circuitos y redes pequeñas, que solo llegan a tener una minúscula difusión. Entre las ventajas están, el hecho de que estas posibilidades de creación y distribución digital, se han democratizado y se encuentran al alcance de todos los ciudadanos. Ha desaparecido la antigua dificultad que constituía el poseer una computadora, una cámara fotográfica o de video, los programas y aplicaciones también se presenta en un entorno de facilidad y acceso, lo cual promueve la



creación espontánea, y entra en el campo de la cotidianidad. “Este salto ha detonado una fructífera proximidad entre tradición y contemporaneidad”, -dice Gerardo Mosquera- y con una visión positiva, afirma que “ha proveído al arte de la frescura, del atrevimiento, del candor y de la espontaneidad propios de quien no arrastra la cadena de una evolución histórica”. La ventaja artística de América latina, proviene de su difícil encasillamiento en los procesos modernos a la cual se llegó a la contemporaneidad, pues lo mestizo, se vino tanto desde adentro como de afuera del proyecto de la modernidad. La identidad del “ser latinoamericano” ya ha sido impregnada de un ineludible proceso de tecnificación y digitalización, momentos que nos obligan a encontrarnos con el presente globalizado y al mismo tiempo a un reencuentro con el pasado y sus re significaciones, que están en permanente búsqueda de proyección al futuro.

3.1.2 Lo visual y el espíritu del tiempo

Se plantea, desde la postmodernidad latinoamericana –según José Luis de la Nuez– una misma herencia colonial, venida con el barroco, el cual si tuvo un gran asidero y sincretismo para la producción de arte, permitiendo el paso de elementos autóctonos y originarios que funcionan paralelamente a ése nombrado pensamiento ilustrado y academicista, “hasta tal punto que podemos considerar al academicismo como el primer lenguaje consolidado en Latinoamérica después de la independencia” (De la Nuez, 2012, p 127). No obstante, vale acotar, que dicho lenguaje no solo ha sido superado sino que además se ha perpetuado y fortalecido con las propuestas nacidas desde la propia dinámica de América latina, de igual forma, heterogénea y multifacética, la cual no ha sido satisfecha del todo, en su



avidez de referencialidades. He ahí, una de las diferenciaciones con el proyecto moderno europeo que complejiza y enriquece las artes de hoy.

.Al aparecer, con la posmodernidad, se ocasiona una revisión de lo antecedido, comenzando con aquellos conceptos que hacen referencia a la construcción artística. La posmodernidad, incentiva las obras que rompen los soportes tradicionales tanto en lo técnico como en lo estético, pero rehuendo cualquier pragmatismo limitante. Se producen considerables instalaciones, utilizando el recurso del video y la fotografía. Se destacan en finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, producciones artísticas herederas del giro de Duchamp y que permanentemente divagan, por las fronteras que buscan difuminar los límites entre la realidad y el espacio artístico. (De la Nuez, 2012, p.122). Pretenden alejarse, tanto de la rigidez formal, como de pesos ideológicos forzados. Es el camino, por el que ha emprendido la imagen artística académica y conceptual, es la imagen de las Bienales y las ferias de arte del Mundo. El universo del arte performático e instalativo, propone heterogéneos márgenes de significación, propuestos desde también diversas entradas y gustos, los cuales a veces son imposibles de leer e interpretar en su totalidad, puesto que apelan a referencialidades no tratadas anteriormente. En los años 90 se expande “una suerte de código postminimalista-postconceptual-postmoderno en la mainstream, las bienales y las exposiciones internacionales” (Mosquera, citado en de la Nuez.2012, p 124) sin apego a ninguna referencialidad, y convocando mas bien a otro tipo de artes que incluyen otros elementos que “no son necesariamente artísticos como son los culturales, biológicos, sociológicos, etc” (p. 124). Mosquera insiste en la afirmación que en nuestro continente, esto, a provocado resultados bastante entendibles si se



considera su “vocación apropiacionista y la naturaleza híbrida de su cultura”. Sin embargo, acota que los creadores que podrían acogerse a este perfil de trabajo, no estarían atraídos por un discurso identitario fuerte, llevando más bien un mayor grado de interés “en el interior del discurso de las obras que en su estricta visualidad” (de la Nuez p 125). Hay entonces un renegar de las concepciones del arte aurático, al mismo tiempo que propenden a la ambigüedad de los sentidos y temas, los cuales terminan trastocando las tradicionales formas y espacios expositivos convencionales como las del museo y el cubo blanco.

Es considerable apuntar también, aquel papel preponderante que ha venido adquiriendo el concepto de acción en las artes de la imagen, el cual está vinculado con el concepto de puesta en escena – término que tradicionalmente era considerado solo para las artes teatrales y dancísticas y posteriormente cinematográficas – como herramienta de contextualización impuesta sobre las situaciones de enunciación de la creación netamente visual. Se producen entonces nuevas perspectivas, que se suscriben a creaciones provistas de desconocidas retóricas y representaciones efímeras e inmediatas, con paso a la improvisación, que invitan a lo lúdico, lo corporal, lo físico, lo textual e intertextual, elementos novedosos y no habituales, que introducen cambios, tanto en la producción como en la percepción del mudo de las y la imagen.

3.2 La multitud y la visualidad

Los espacios artísticos de la posmodernidad, de altas esferas intelectuales, se han vuelto especializados y de poca convocatoria masiva. Una de las razones es



porque no existen acuerdos, ni en el campo teórico ni el práctico, sobre los valores de la modernidad ni del posmodernismo. El alejamiento se da como resultado de su propia ironía, así como de un marcado relativismo (Posmodernismo, 2016, p 6). Sin embargo, las particularidades lúdicas que posee el arte del posmodernismo, le proporcionarían un acercamiento a la cultura popular o de masas. Para especificar las connotaciones de una manera de ver la “ cultura masiva”, Reinaldo Laddaga (2010, p. 206) propone el término “multitud” destacando la constitución, el emerger y la interacción, como valores opuestos a la masa a las que les da un valor homogéneo, susceptible a explicarse con los números de las estadísticas. No obstante, las particularidades lúdicas que posee el arte del posmodernismo, le proporcionan un acercamiento a la cultura popular o de masas. Más bien, se refiere a la figura de un pueblo, que tiene la capacidad de hacer asociaciones y vínculos sobre sus actos, en pro de configurarse, lo cual se suscita, a veces, incluso de una manera inconsciente. La razón porque se convoca a la multitud es porque fue la protagonista de “un proceso profundo y vasto: la disolución de las formas de identificación “(p.206) del cual haría mucho uso el arte moderno, volcándose a procesos colectivos que no permitieron que se les tome referencias, que no se dejaron narrar ni describir, por no coincidir con las cualidades de narración que la modernidad proponía, en donde no se pensaba en lo colectivo.

Sin embargo, me resulta pertinente, tomar atención en algunas instancias en las que se están produciendo artes e imágenes, que se van constituyendo como elementos representativos de un arte popular, más de estos tiempos. Obras que responden a transgresiones, de lo mestizo, de lo barroco y que se presentan de maneras contemporáneas incluso en el concepto del tiempo y de la duda de la



existencia. La producción cinematográfica ecuatoriana *Black Mama* es un especial referente de esto (*Black Mamá*) Película, en donde han sido reunidos diferentes imaginarios de la contemporaneidad en busca de una estética sacrílega y heterogénea, es una bienvenida al mundo del mal gusto, impuesto desde una perspectiva conscientemente irresponsable e iconoclasta, lo taquí que se burla de lo andino, de lo gringo, de lo europeo, de lo africano, de las imágenes digitales como del arte clásico y del renacimiento. Es una celebración de lo excesivo y lo irracional. Lo paradójico e interesante es que siendo un film de cine arte, su permanente referencia es a la multitud, y ella misma se ve retratada, descrita, contada.

La cultura popular, es sensible de aceptar la propuesta posmoderna: los mitos toman nuevas materialidades, lo alegórico se posesiona como lo realmente objetivo, la evidente existencia de varios mundos que ruedan entre lo imaginario y lo surrealista, planteados permanentemente como caminos que podrían llegar a ser desde esotéricamente iniciáticos como totalmente comunes y cotidianos. La manera lúdica y desenfadada con la que se le trata al sexo, la reinterpretación de los elementos de la cultura popular en las fiestas tradicionales ecuatorianas como el pase del niño, la mamá negra, la diablada de Píllaro, etc, la radicalización de lo agresivo y violento, el multiperspectivismo, la llegada de lo digital la manera atrevida de utilización y apropiación de íconos y particularidades de diferentes culturas, el humor negro con dosis de cinismo, las inmensas ganas de creación y diversión, la evocación de otras obras y géneros, la permanencia de lo festivo, etc., hacen que se hayan podido plantear, otros universos simbólicos, mestizos también, pero con resignificaciones que aluden justamente a la condición de mestizaje global.



Mestizaje en las artes de acción que particularizan los orígenes y especificidades, y que se universalizan en el hecho artístico, en el gesto estético que plantean. En otros casos son las dinámicas mismas de uso de los espacios cotidianos de las ciudades, como mercados y los lugares aledaños, comedores populares, tiendas de barrio, vulcanizadoras, etc., las que proponen vastos lenguajes, de múltiples referencias y difícil posibilidad de homogeneización. Encontramos espacios, en un local de un mercado popular, del centro de Cuenca en los cuales en un metro de largo, tenemos afiches de espectaculares mujeres semidesnudas, entre refrescos Gallito, juguetes de peluche, roscas junto a la imagen del futbolista Ronaldiño, un Buda de plástico y el Ché Guevara, huevos runas, una foto del chavo del ocho, sábila, canela, horchata, revista con grupo de rock “ Metálica” en la portada, un grupo de lápiz de labios, un Ipod, estampa enmarcada de Jesús del Gran Poder, tropical ,coca colas, un sol cañari de madera, paquetes de fósforo, bananos, objetos de porcelana, gafas, máchica y diversos objetos y productos más. Tomados los objetos, desde distintos puntos de vista, todos tienen una idea de identificación con algún estamento de las vidas de las personas que habitan ese espacio. Es un nivel de creación espontáneo que ha ido posicionando una estética emergente, espacios en los cuales, sus propios habitantes son actantes y determinantes sobre el mundo que los rodea y en el que habitan. No hay interés intelectual ni artístico, son expresiones y manifestaciones de visualidad generadas por el acontecer diario y concebidas como formas de estar en el mundo. Estas, manifestaciones de la multitud, son entendidas por sus creadores y las personas que conviven en ellas, como algo coloquial, sobre lo que no es necesario pensar ni dilucidar. Es el especialista, el intelectual, el teórico, el estudioso, quien sí, repara en estos



imaginarios, exponiéndolos y atribuyéndole a lo popular, un aspecto discursivo en el ámbito de lo artístico y cultural. (Yépez, 2015, p. 31)

3.3 La emigración y la imagen mestiza.

Los intensos procesos de movilidad humana de ida y retorno a grandes ciudades de Europa y sobre todo de U.S.A, vividos por Latinoamérica, en las últimas sesenta décadas, sobre todo en el casos de países como México, Bolivia, Perú, Colombia y Ecuador - las cuales se han fortificado hasta volverse familiares -, han posibilitado accesos directos de los migrantes a la tecnología electrónica y digital, más aún en el caso de la juventud. Esto ha venido paralelamente, con el uso de nuevas prácticas comunicativas, que plantea la situación migratoria tanto en lo afectivo como en lo práctico. El emigrante que sale del campo a las grandes metrópolis, tácitamente debe transformar su forma de vida, sus costumbres, sus hábitos, sus tradiciones. Entonces cambia también el comportamiento y la manera de expresarse, cambian los gustos, se enfrentan a otras maneras de acceso al conocimiento, se replantean los puntos de vista sobre sí mismos y sobre los demás. La modernización dramatiza el discurso nacionalista del migrante, que entra y sale de él, sin poder elegir estar o no estar. García Canclini, compara el pasar del lugar de origen a la gran ciudad, con el entrar y salir de la modernidad; la migración es un tránsito interminable que intensifica el entrar y salir a lo que significa ser moderno. (García p 322) Inicia un mestizaje del instante, del momento, moderno y posmoderno. Se suscita en el migrante un acercamiento a iconografías que



yuxtaponen lo de acá y lo de allá, de una manera arbitraria, veloz, instintiva, espontánea, convocando a mezclas, sincretismos e hibridaciones que llenan las redes de comunicación digital. Estas imágenes surgen de cantidades de interacciones formadas por redes emergentes de migrantes y que proponen acrecentar las posibilidades de conversación y discusión, dejando siempre mas puertas abiertas a la puesta en común (Ladagga p 214) Dice Ladagga que además esta comunicación produce efectos indirectos, acumulativos e inesperados, lo cual permite arbitrariedades que están obligadas a circunscribirse en otras lógicas.

Resulta correspondiente, mencionar gran cantidad de producciones de video, muchas de las cuales han sido virales y registran millones de visitas en internet, surgen por ejemplo de videos clips relacionados con fenómenos migratorios. Partiendo de rememorar las vicisitudes de los migrantes, fue apareciendo un estilo bastante burdo y cercano a lo ridículo, sin embargo tuvo una acogida de visitas y visualizaciones sorprendente en la web, hecho que tomó definitiva posición con la aparición de Delfín Quispe⁶ y “las torres gemelas” Estas producciones - autodenominadas “tecno-folcklore-andino” -, nunca tuvieron una posición analítica y peor crítica sobre los hechos acontecidos en la caída de las torres en nueva York, no obstante el éxito mediático de la transculturalidad, cobró efecto en las grandes masas identificadas ante nuevos héroes, portadores de nuevos mitos, los mitos del migrante. Este tipo de construcciones audiovisuales, tienen siempre tantos críticos como adeptos, pues producen la existencia de criterios polarizados sobre la

⁶ Delfín Quispe, Indio ecuatoriano que adquirió fama con sus videos en los que mezcla ba Sanjuanitos con música tecno . Su audiencia son los migrantes. Su propuesta de vestuario, es similar al ideal vaquero Norteamericano, de botas blancas y sombrero de Tío Sam . Sus videos han batido récord de audiencias en las redes digitales por varios años y su cleap “Las torres gemelas” es el producto ecuatoriano con mayor cantidad de visitas hasta el momento. Dentro de este género han surgido otras producciones como las de La Tigresa del Oriente o Wendy sulca.



comprensión de la cultura. Sandra Yépez plantea que se evidencian “cómo las disputas que se generan entre el público, alrededor de la propuesta del músico (Quishpe), denotan las fragmentaciones y divergencias en la construcción de la identidad nacional “ (Yépez p 9). Las propuestas de internet que apelan a una dislocada identificación, toman auge por la capacidad que logran en el público, de reflejarse en otros mundos, de autoexperimentarse, creando además nuevos sistemas comerciales y circuitos de difusión que llegan a lo popular masivo.

Se enmarcan entonces, las diferencias sustanciales entre dos artes migrantes, el primero, intelectual, definido y especializado que busca respuestas a su condición, pero que permanece en vilo, solo logra este entrar y salir hacia la posmodernidad, similar a lo mencionado antes por García Canclini, y el segundo, espontáneo, irreflexivo e inconsciente, pero a diferencia del primero, logra una identificación invitante a la masividad, la cual se deja llevar a grandes torrentadas.



Capítulo 4

Propuesta Videográfica

4.1 El video arte como herramienta

El soporte del audiovisual, en nuestros días, ha venido constituyéndose en un medio sumamente válido dentro de la sociedad tecnificada de hoy, pues ella está presta a considerar y apreciar productos que se consideran pertenecientes a la actualidad. Se ha establecido un sistema de identificación positiva entre el video y el público, más aún en los jóvenes, que lo consideran como suyo al sentirlo como un producto propio de su generación. Luego de las vanguardias de los sesentas, es interesante la aparición del video como una alternativa a la comercial televisión y al industrial y costoso arte cinematográfico. Vale mencionar artistas como el japonés Nam June Paik, Wolf Vostell, el grupo Fluxus, todos pioneros de un original arte, que se expresó y reaccionó a la imponente y esquemática televisión que había ganado un definitivo protagonismo en ese momento. Es en ésta década, que aparecen en el mercado las primeras cámaras portátiles de video que posibilitan una gran proliferación de imágenes, pensadas en distintos niveles contextuales,



que proponen nuevas estéticas, planteando inesperadas relaciones entre los géneros de la comunicación y los artísticos, instaurando un nivel alternativo y novedoso dentro de la creación de audiovisuales dependientes tanto de las tecnologías electrónicas como de las digitales.

Dentro del mundo del video, y varios géneros que con él se suscitaron, consideramos al género del video arte, como una herramienta, que naciendo como extraña, excepcional, de significados a veces oscuros e interpretaciones variables, se ha instaurado como un género de expresión acorde al espíritu de este tiempo y es portador de ideas que el mundo de lo contemporáneo le confieren. Esta actualidad del video arte, al mismo tiempo, presenta algunos complicados parámetros, los cuales constituyen una constante en este tipo de producciones como son la variabilidad interpretativa, la arbitrariedad semántica, la inconsistencia en la relación entre la obra y el público, la cual queda irresoluta como producto de un gesto contemporáneo, del cual tienen plena consciencia los propios artistas.

Dentro de las características de este género mencionaremos algunas, como son el montaje vertical, opuesto al horizontal y que a veces organiza la información de una manera totalmente atemporal, obviando la cronología y tornándola incluso en caótica. Está también la ausencia de formatos establecidos previamente, pues se permite la invención y experimentación, la cual frecuentemente suele accionar e incluso improvisar en el mismo campo de batalla de la creación. Mencionamos también la confrontación de distintos elementos textuales, de diseño, sonoros, icónicos, etc que se presentan de forma no armónica, sin que exista una conexión pensada entre ellos, sino que en la constitución de su confrontación se encuentra



el mérito. Está también la utilización de narrativas abstractas en cuanto a su temática, en muchas ocasiones cercanas al video cleap y a otros géneros en los cuales el sentido queda supeditado a la inventiva de formas incomprensibles que siempre serán ambiguas y que no pretenden posturas semánticas identificables sino al contrario. Existe también la combinación en el uso de materiales que tienen distintos orígenes, que podrían venir de la televisión, de medios caseros, de la web, etc. que han dado paso a apropiaciones y reutilizaciones de imágenes y sonidos en nuevos e inusitados productos.

4.2 La propuesta de video arte desde lo conceptual y lo teórico

El video arte en su corta existencia ha mostrado diferentes tendencias, particularidades, conexiones etc, que siempre van más allá de los aspectos globalizadores ineludiblemente explícitos en la cultura de nuestro tiempo. En este trabajo de tesis, presento un video arte de cuatro minutos de duración aproximada, que pretende ser una reflexión sensible y personal que alude al tema de la visualidad y su transcurrir en el proceso de mestizaje, expresado en imágenes grabadas en Cuenca para esta producción. Las características arriba mencionadas del video arte nos permiten hacer una puesta en escena arbitraria, que basada en secuencias de montaje alterno nos permiten exponer ese recorrido. Montaje de ritmos preestablecidos que funcionan paralelamente con la música. La narrativa propone una estética apresurada, en donde la voz en off clarifica las extrañas relaciones que la identidad va logrando en ese interminable viaje de sensaciones y



sensibilidades. Video también híbrido⁷ que toma nociones de lo documental, de lo ficcionario, de lo antropológico.

El elemento protagónico de la obra es la Chakana (haka hanan =puente a lo alto), símbolo representativo de la cultura andina, el cual expresa diferentes variaciones simbólicas según el ámbito por el cual se lo considere. Desde un punto de vista astronómico, es como se le nombra a la constelación de la cruz del sur, la cual al ser mirada fija y repetidamente, puede mostrar formas semejantes a la de la Chakana y constituía una síntesis de la cosmovisión andina. Es también un instrumento de medición y cálculo. Sus cuatro puntas, las cuales “además de significar el número 4, significan también complementariedad, correspondencia, ayuda mutua, interrelación” (Zamudio. 2017: 1). Representa la existencia de las cuatro estaciones y es el paso, la comunicación de las permanentes sucesiones de éstas temporalidades. Pone en manifiesto lo masculino y lo femenino, el Janan (cielo) y el Urin (tierra) de las culturas quechuas⁸.

Una vez establecido el protagonismo simbólico de la Chakana , se propone establecer un recorrido, un viaje, un acto de transformación por tres diferentes momentos que éste elemento ha tenido que pasar en la inexorable mutación e hibridez de nuestra cultura. En primera instancia tenemos una invocación a lo local, lo mestizado y adoptado como propio. Ataviado como mito, el recorrido es por una Cuenca costumbrista, la del indio, la del folklore, la que vive una de sus más grandes conciliaciones, en el desfile procesión del pase del niño, fiesta mestiza y

⁷ Aclaro nuevamente la referencia a la hibridez propuesta por García Canclini, que no implica lo estéril sino que alude a la mezcla de diferentes.

⁸ Las referencias sobre la pluralidad simbólica de la chakana son múltiples y mas que hacer un estudio completo de ella, es de interés establecer con claridad su presencia como ícono representativo de las culturas andinas antiguas. Estas referencias van desde explicaciones astronómicas, cosmogónicas, ficosóficas, matemáticas, espirituales, etc



sincrética por excelencia que convoca lo español, lo indio, lo mestizo, lo profano, y lo sagrado en una multitudinaria expresión festiva y popular. En segunda instancia, el recorrido continúa pero esta vez, el escenario ha variado. El transcurrir simbólico se ha trasladado a los aposentos del mercantilismo, del centro comercial, del mall, del consumo impuesto por la modernidad y por lo global. Ahí se junta con el espíritu de la feminidad y por la incógnita sobre el futuro, representados por una niña juguetona, ausente de sí misma, pero presente al mismo tiempo en su dinámica lúdica dentro de lo materialista. Está también un personaje que emula a Michael Jackson, evocación del pop, pero también de lo gringo, de la moda, de la televisión, los vestidos, el baile; personaje sin embargo criollo, Michael Jackson indio, siempre atrevido y versátil a la hora de dar la cara, rememora figuras como Delfín Quizhpe con los valores y connotaciones mencionados anteriormente en el presente trabajo. El tercer momento, en cambio, pretende representar la llegada a la posmodernidad, que se manifiesta a través de la subcultura del drag-queen, elemento transcultural por excelencia. Es un drag-queen también local, quien además de siendo hombre, encarna a una mujer, refleja la llegada de un travestismo que va más allá de las culturas, para llegar al travestismo de lo personal, del género, es por tanto, también un mestizaje de lo sexual, de los deseos, de la inconformidad con nosotros mismos, que busca en lo carnal y psicológico un encuentro imposible, tan imposible como la posmodernidad lo impone. Se apela también a la presencia del agua que va interrumpiendo y colaborando con el caminar, fuente de vida, de fecundación, de maternidad. Elemento líquido que la posmodernidad ha tomado para sí como inasible, como difusa, con su efervescencia inaprensible al igual que la imagen contemporánea misma. La chakana cargada a las espaldas nos lleva también a la referencia católica de la pasión de Cristo, solo que esta acción de cargar aquí deja



de ser traumática y mas bien cita estados vitales, vivificantes, aunque siempre sujetas a la variabilidad y dinamica histórica a las que ha estado sujeta permanentemente la cultura. Siempre será un elemento también sincrético en el ámbito de lo religioso pues invoca la sacralidad desde lo español como desde lo indio. Por último, está la presencia de la comida, componente fundamental y representante primero de expresiones mestizas, que define lo que somos y lo que hemos sido, somos lo que consumimos, lo que nos compone. Esa yuxtaposición de gastronomía y las sensaciones que sugieren, pretende entonces expresar de amplia y heterogénea manera nuestro mestizaje, que nos hace cada vez, seres más universales.



Conclusiones y recomendaciones

Para poder convivir con el fenómeno del mestizaje, es fundamental entender que no hay culturas superiores ni inferiores sino culturas distintas. En el caso del arte, y más aún en el arte de las imágenes, esta heterogeneidad, vendría a ser un magnífico banco de insumos para el acto creativo. El mundo globalizado de hoy nos permite acercarnos y alejarnos a discreción de imaginarios apropiables como criticables para la actividad artística

La herencia española, ha calado de manera muy profunda en las sociedades precolombinas, de manera que muchas de sus características, sobre todo en lo religioso, ritualístico y festivo, han venido a ser partes constitutivas de nuestra identidad, tanto como otras características que viniendo desde lo originario se han mantenido. Entonces, vale cuestionar aquellas teorías que se extreman en la aceptación solo de lo originario como válido, e igualmente a aquellas que rechazando de plano lo anterior buscando encasillarse en los parámetros



impuestos por la modernidad que llegó anacrónicamente a nuestro continente. Es posible encontrar riquezas en el encuentro.

Es poco factible obviar y olvidar lo dolorosos e imponentes que fueron los procesos de conquista y coloniaje, no obstante aferrarnos a un sentir revanchista y tormentoso solo mantendrá una sensación de desventaja y un sentimiento que estriba entre el remordimiento y la culpa. Se han desarrollado muchas instancias en las artes (sobre todo pictóricas y literarias) que por varias décadas, se han preocupado de reivindicar la situación del indio latinoamericano primero y del mestizo después, siendo en la actualidad las producciones con ese tinte, bastante repetitivas, poco originales y sobre todo vacías de propuestas efectivas para una reconciliación con nuestra identidad. Por tanto es más válido y viable, propuestas artísticas que tiendan a valorar, tanto como a cuestionar al hombre latinoamericano desde entradas actuales y acordes a empatías mas cercanas a la realidad de hoy en día.

El concepto de arte y cultura popular también ha sido modificado, las particularidades expresadas por la cultura masiva han llegado a empoderarse tanto en el mudo de lo mercantil como de lo social, de tal manera que se permiten nuevas creaciones y transgresiones que redefinen lo popular alejados de criterios unívocos que lo definían como arte solamente de los pobres y desposeídos. Los contextos, venidos de la mano de la tecnología electrónica y digital, acercaron tenazmente al mundo latinoamericano, antes alejado de los sistemas de información, lo cual se ve agudizado con los intensos procesos migratorios que han aportado con el rompimiento y la reconstrucción de sistemas culturales y de comunicación



excluyentes tradicionalmente. Son los espacios urbanos y suburbanos de hoy los que se erigen como portadores de estéticas atrevidas e iconoclastas de una forma espontánea y en ciertas ocasiones, incluso inconscientes, pero dotadas de una fuerza y originalidad inusitadas.

El trayecto de la visualidad mestiza es permanente e infinito, se da a una velocidad, acorde al carácter de esta época. La decisión, sobre la manera en que decidimos embarcarnos a esta dinámica está dada libre de condicionamientos y consideraciones impuestas. Se ha instaurado un sentido crítico y cuestionador, el cual nos libera de ataduras del pasado y nos proporciona una libertad creadora tendiente hacia una cultura autónoma e independiente, como nunca antes había sucedido en la historia del arte y la cultura latinoamericana.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, M. (Producción) y Luzuriaga, C. (Dirección). (1996). *Entre Marx y una mujer desnuda*. Quito, Ecuador: Grupo Cine Quito. Fílmico.

Ardèvol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Universidad Autónoma de Barcelona UAB Barcelona, España: Bellaterra.

Baigorri Ballarín, L. (2011). *100 artistas del audiovisual experimental ECUADOR*, p.9-13. Quito, Ecuador: Ed. Moncayo Belén, aanme Imprenta Mariscal.

Barbero, J M. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Madrid, España: Editorial Telos.

Cáceres, M. (1992). *Cosmovisión Andina. Memoria del Primer Taller Internacional "La Cosmovisión Andina y El Saber Occidental: Hacia una Renovación de las Ciencias Humanas en Indoamerica"*. Presentación p.5-11. Guaranda, Ecuador: Universidad Estatal de Bolívar.



La Nación. (2015). *Mundo. 'Cholets', la nueva arquitectura boliviana, símbolo de la opulencia aymara*. Costa Rica: La Nación.

Recuperado de:

http://www.nacion.com/mundo/latinoamerica/Cholets-arquitectura-boliviana-simbolo-opulencia_0_1477852318.html

De la Cadena, M. (2006). *¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas*. Bogotá, Colombia: Universias Humanísticas, No 61.

De la Nuez Santana, J L. (2012). *Modernidad y Posmodernidad en el Arte Latinoamericano*. Alemania: Editorial Académica Española.

De Mesa Gisbert, C. (2013). *Una Sirena y un Charango. Símbolos del Mestizaje Boliviano*. Página Siete

Recuperado octubre 20 /2016, de:

<https://carlosdmesa.com/2013/05/16/una-sirena-y-un-charango-simbolos-del-mestizaje-boliviano/>

Echeverría, B. (2001). *Las Ilusiones de la Modernidad "la identidad evanescente"*. Quito, Ecuador: Ed. Tramasocial.

Echeverría, B. (2008). *El ethos barroco y los indios*. Revista de Filosofía "Sophia", Nº 2, Quito-Ecuador. Recuperado de: www.revistasophia.com

Escobar, T. *Cuestiones sobre Arte Popular*

Recuperado el 8 de octubre del 2016 de:

http://www.portalquarani.com/106_ticio_escobar/8453_cuestiones_sobre_arte_popular_por_ticio_escobar.html

Escobar, T. (2008). *La cuestión de lo artístico*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.



EVERAERT-DESMEDT, N. (2008). *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo Peirceano de la creatividad artística*. Bruxelles, Belgica: Facultés Universitaires Saint-Louis .

Foster, H. (2008). *La Posmodernidad*. Barcelona, España: Kayros.

García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura. Ensayos Críticos*. Barcelona, España: Paidós.

HANDELSMAN, M. (2009). "Joaquín Gallegos Lara y «El síndrome de Falcón» Literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador. Revista Andina de las Letras. No 25. Primer Semestre Quito, Ecuador:. Repositorio digital UASB-Corporación Editora Nacional.

Hessischer, R. y Werner, H. (Producción) y Herzog, W. (Dirección). (1972) "Aguirre la cólera de Dios". Alemania Occidental: Filmproduktion.

Herzog, W. (Producción) y Werner, H. (1987). "Bandido Cobra Verde". Alemania Occidental: Filmproduktion.

.

Kennedy Troya, A. (2005). *Formas de construir la nación ecuatoriana. Acuarelas de Tipos, Costumbres y Paisajes 1840-1870 Imágenes e Identidad*. Quito, Ecuador: FONSAL volumen 6 Biblioteca Básica de Quito.

Kennedy Troya, A. (2004). *El barroco quiteño visitado por los artistas decimonónicos*. en: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural*. La Paz, Bolivia: Memoria del II Encuentro Internacional Unión Latina, pp.49-60.



Kingman Garcés, E. (2002). *“Identidad, mestizaje e hibridación: sus usos ambiguos.”*. Santiago de Chile, Chile: Rev. Proposición 34

Laddaga, R. (2010). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Ed. AH Adriana Hidalgo

Larraín, J. (2007). *Identidad Latinoamericana: crítica del discurso esencialista católico*. A Contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina Vol 4, Nº3, Spring, 1-28, Recuperado de:
https://www.ncsu.edu/acontracorriente/spring_07/Larrain.pdf

Moles, A. (1973). *Es kitsch, el arte de la felicidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Moreano, A. (2009). *El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación*. Proyecto de investigación. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar. Recuperado el 18 nov.2016 de:
<http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandro%20moreano.pdf>

Mosquera, G. (2003). *“Del Arte Latinoamericano al Arte desde América Latina”*. *ArtNexus* 48, 2003, p. 70. Colombia

Mosquera, G. (1986). *“Contra el Arte Latinoamericano”*. La Habana, Cuba: editorial arte y literatura. Recuperado de:
http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

Muratorio, B. (1994). Ed. *Imágenes e imagineros Representaciones de los Indígenas ecuatorianos*. Siglo XIX y XX, p.9-25. Quito, Ecuador: FLACSO.



Parker G, C. (1993). *“Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista”*. Santiago, México: Ed. Fondo de Cultura Económica.

Mestizo”. (2011). *“Posmodernismo” Escuela de la Bauhauss.*: Recuperado: 15 Dic.2016 de: <http://www.mestizos.net/postmodernismo.html>

Rojas Mix, M. (1987). *El Ángel del arcabuz o el barroco americano*. Revista El Correo, p. 36-39: Recuperado el 1º ene.2017 de:
<http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000765/076517SO.pdf>

Valencia, L. (2008). *El síndrome de Falcón*. Guayaquil, Ecuador: Paradiso Editores

Vilar, G. (2005). *Las razones del arte. “La balsa de la medusa”*. Ed. Valeriano Bozal, Machado. Madrid, España.

Uslar Pietri, A. (1976). *América Latina. Originalidad y destino del continente mestizo*. Paris, Francia: Revista El Correo. Unesco.

Yépez Ríos, S. (2015). *“Para entender a Delfín Quizhpe”*. Reflexiones sobre estéticas populares e identidad. Serie Magister., Vol. 171. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador. Corporación Editora Nacional.

Zamudio, T. (2016). *“La Chakana” Derechos de los Pueblos Indígenas*. Recuperado 7 enero 2017 de: <http://indigenas.bioetica.org/base/chakana.htm>

Diario el Mercurio (2016). Pie de Foto: Maestría en Antropología. Martes 4 de febrero del 2016, p.4, sección B.

FOTOGRAFIAS:



Fotografía 1 Fotograma de la película “*Bandido cobra verde*” Herzog, W. (Producción) y Wterner, H. (1987).

Fotografía 2 “*Desfile de pueblo*”. Fotos propias, Pedro Andrade Polo

Fotografía 3 “*De todo un poco*”. Fotos propias, Pedro Andrade Polo

Fotografía 4 “*Entre Marx y una mujer desnuda*” Fotograma. Vía Visual. 31 En. 2012 Web. 28. Dic. 2016 3:09

<http://viavisual.blogspot.com/2012/01/entre-marx-y-unamujer-desnuda.html>

Fotografía 5. “*Fiestas Ecuador*”. Luis Calderón. Tomado de:

www.quitoadventur.com/español/cultura-gente-ecuador/fiestas-ecuador/enero-febrero.html

Fotografía 6. Garrido Nelson “*Autocrucifixión*” Fotog. (1993) Octubre 2017

<http://portafolio.nelsongarrido.com/?cat=8>.

Fotografía 7 y 8. Severin. José Ignacio. Fotog. Archivo Internet. 20/10/2015-10:22

<http://eju.tv/2015/10/arquitectura-chola-el-boliviano-freddy-mamani-dara-charlas-sobre-los-cholet,s-en-chile/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA