



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Maestría en Estudios del Arte

**Rostridad manteña como lenguaje contemporáneo de la relación de contextos
estéticos-culturales**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del
título de Magister en Estudios del Arte**

Autor

Lcdo. Carlos Alfredo Fernández Ferrín

C.I. 1306281294

Director:

PhD. José Luis Crespo Fajardo

C.I. 0151366523

Cuenca - Ecuador

07/11/2019



RESUMEN

El rostro como generador de significados es estudiado a partir del análisis histórico y estético en torno a la cultura Manteña y sus elementos constitutivos, con el fin de establecer una propuesta artística, que se destaque tanto por sus componentes formales como substanciales, por lo que para la realización de este proyecto, se abordan parámetros de apropiación y nuevas conceptualizaciones que se decretan para el arte, desde la perspectiva caníbal y que son concernientes al argumento de rostridad, amparado en una metodología de enfoque cualitativo y generado por medio de la indexación de los mundos ancestral y contemporáneo, determinando una nueva visión del retrato identitario. La conformación de las obras, aparte de sustentarse en las teorías anunciadas, toma como referentes de composición, a los actuales pobladores herederos de la sociedad manteña, como punto concluyente del quehacer artístico y permite la reflexión en relación a la actualización del arte de las culturas ancestrales del Ecuador.

PALABRAS CLAVE

Cultura Manteña. Estéticas caníbales. Rostridad. Retrato. Actualización estética.



ABSTRACT

The face as generator of meanings is studied from the historical and aesthetic analysis around the Manteña culture and its constituent elements, in order to establish an artistic proposal, which stands out for its formal as well as substantial components, so for the realization of this project, approached appropriation parameters and new conceptualizations that are decreed for the art, from the cannibal perspective and that are concerning the rostrity argument, protected by a methodology of qualitative approach and generated by means of the indexation of the ancestral and contemporary worlds, determining a new vision of the identity portrait. The conformation of the works, apart from being based on the announced theories, takes as reference of composition, the current inhabitants inheritors of the manteña society, as a conclusive point of the artistic task and allows the reflection in relation to the updating of the art of the cultures ancestors of Ecuador.

KEYWORDS

Culture Manteña. Cannibal aesthetics. Rostridad. Portrait. Aesthetic update.



ÍNDICE GENERAL

CARÁTULA	1
RESUMEN.....	2
ABSTRACT	3
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	8
CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	9
CERTIFICACIÓN DEL TUTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN	11
DEDICATORIA.....	11
AGRADECIMIENTO.....	12
INTRODUCCIÓN.....	13
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
OBJETIVOS Y PREGUNTAS CIENTÍFICAS.....	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
PREGUNTAS CIENTÍFICAS	16
CAPÍTULO I.....	18
1.1.ANTECEDENTES	17
1.2.JUSTIFICACIÓN.....	19
1.3.REFERENCIAS ACERCA DE LO PREHISPÁNICO EN TORNO A LA CONFORMACIÓN DE CULTURAS ANCESTRALES DE LA COSTA DEL ECUADOR.....	20
1.3.1. ANTES Y DURANTE LA CULTURA MANTEÑA	21
1.3.1.1. PERÍODO FORMATIVO.....	23



1.3.1.2. PERIODO DE DESARROLLO REGIONAL	24
1.3.1.3. PERIODO DE INTEGRACIÓN.....	25
1.4. SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA CULTURA MANTEÑA	26
1.5. ARTE MANTEÑO.....	28
CAPÍTULO II.....	33
2.1. ESTÉTICA CANÍBAL COMO REFERENTE ANALÍTICO MANTEÑO.....	33
2.1.1. ESTÉTICA MINDALAE.....	39
2.1.2. ESTÉTICA TSÁNTSICA	40
2.1.3. ESTÉTICA RITUAL.....	41
2.1.4. ESTÉTICA DEL GESTO.....	42
2.2. APROPIACIÓN DE LA ESTÉTICA MANTEÑA.....	43
CAPÍTULO III	44
3.1. RASGOS DE ROSTRIDAD.....	44
3.2. EL ROSTRO DEL CUERPO INTANGIBLE.....	46
3.3. ORGANISMO, SIGNIFICANCIA Y SUBJETIVACIÓN	48
3.4. ANÁLISIS DE ROSTRIDAD Y CONEXIÓN CON CULTURAS ANTIGUAS	51
3.5. CONCEPCIÓN SUBJETIVA DEL SER MANTEÑO	53
CAPÍTULO IV	58
4.1. LA CULTURA DEL RETRATO.....	58
4.2. EL RETRATO EN LA ACTUALIDAD - OBRAS Y ANÁLISIS	70
4.3. MARCO METODOLÓGICO	78
4.3.1. PROCESO DE COMPOSICIÓN RETRATISTA - DETERMINACIÓN DE PERSONAJES TIPO	81
4.4. PROPUESTA ARTÍSTICA Y DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS.....	84
Obra 1.....	84



Obra 2.....	86
Obra 3.....	88
Obra 4.....	92
Obra 5.....	95
Obra 6.....	98
4.5. ALCANCE DE LOS OBJETIVOS.....	102
4.6. REFLEXIONES FINALES (CONCLUSIONES).....	103
4.7. RECOMENDACIONES	106
BIBLIOGRAFIA.....	107
ANEXOS.....	115

ÍNDICE DE IMÁGINES

<i>Imagen 1. Del Texto The Antiquities of Manabí, Ecuador. Saville (1907-1910).</i>	33
<i>Imagen 2. Hombre del guante (Óleo sobre lienzo - hacia 1520-1523.)</i> Artista: Tiziano.....	60
<i>Imagen 3. Mujer con peras (1909).</i> Artista: Pablo Picasso.....	61
<i>Imagen 4. Señoritas de Avignon (1907).</i> Artista: Pablo Picasso.....	61
<i>Imagen 5. L.H.O.O.Q. (1919).</i> Artista: Marcel Duchamp.....	62
<i>Imagen 6. Tres estudios para un retrato de Lucien Freud. (1964).</i> Artista: Francis Bacon.....	63
<i>Imagen 7. Pintor trabajando-Reflejo. (Detalle - 1993).</i> Artista: Lucien Freud.....	65
<i>Imagen 8. Autorretrato. (Óleo sobre lienzo - 1997).</i> Artista: Chuck Close.....	66
<i>Imagen 9. Las dos Fridas. (Autorretrato doble - 1939).</i> Artista: Frida Kahlo.....	66
<i>Imagen 10. Autorretrato con mis rasgos negroides exagerados. (1981).</i> Artista: Adrian Piper.....	67
<i>Imagen 11. Yo sin espejo. (1974).</i> Artista: Joan Semmel.....	68



<i>Imagen 12. Peregrinaciones de George Hugnet. (1940). Artista: Óscar Domínguez</i>	69
<i>Imagen 13. Portrait d'Annette. (1957). Artista: Alberto Giacometti</i>	69
<i>Imagen 14. Y quién hay quien mire. (2006). Artista: Carmen Calvo.</i>	70
<i>Imagen 15. Black hats, IV. Kats, (2012).</i>	73
<i>Imagen 16. Escultura de Nelson Mandela. Cianfanelli (2012).</i>	74
<i>Imagen 17. Big smile (parte de la serie). Murillo (2013).</i>	75
<i>Imagen 18. Quita penas (parte de la serie). Mandrile (2012).</i>	76
<i>Imagen 19. El Abrazo de un deseo. Rivera (2013).</i>	77
<i>Imagen 20. Satis-passion. Paccha (2017).</i>	78
<i>Imagen 21. Personajes representativos.</i>	84
<i>Imagen 22. Rostridad manteña.</i>	85
<i>Imagen 23. Rostridad manteña. (Detalles).</i>	86
<i>Imagen 24. Revolución liberal (Detalle 1, "Retrato de Filomena Chávez").</i>	87
<i>Imagen 25. Revolución liberal (Detalle 2, "Retrato de Filomena Chávez").</i>	87
<i>Imagen 26. Revolución liberal.</i>	88
<i>Imagen 27. Perfil manteño</i>	89
<i>Imagen 28. Perfil manteño (Detalle 1)</i>	90
<i>Imagen 29. Perfil manteño (Detalle 2)</i>	90
<i>Imagen 30. Perfil manteño. Escultura con el fondo de la playa de Jaramijó, Manabí.</i>	91
<i>Imagen 31. Perfil manteño (Detalle 3).</i>	91
<i>Imagen 32. R-evolución.</i>	93
<i>Imagen 33. R-evolución (Detalle1).</i>	94
<i>Imagen 34. R-evolución (Detalle 2).</i>	95
<i>Imagen 35. Rostrividad</i>	96
<i>Imagen 36. Rostrividad (La obra desde diferentes perspectivas 1).</i>	97



Imagen 37. Rostrividad (La obra desde diferentes perspectivas 2).....97
Imagen 38. Rostrividad II (Vista de diferentes lados).....99
Imagen 39. Rostrividad II. Proyección de rostros sobre los paneles-mosaicos 1.....100
Imagen 40. Rostrividad II. Proyección de rostros sobre los paneles-mosaicos 2.....101

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Esquema de unidad operacional de la obra El almuerzo sobre la hierba37
Cuadro 2. Esquema de unidad operacional de la obra Black hats, IV71
Cuadro 3. Esquema de unidad operacional de Escultura de Nelson Mandela73
Cuadro 4. Esquema de unidad operacional de la obra Big smile74
Cuadro 5. Esquema de unidad operacional de la obra Quita penas.....75
Cuadro 6. Esquema de unidad operacional de la obra El abrazo de un deseo76
Cuadro 7. Esquema de unidad operacional de la obra Satis-passion.....77

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Población y muestra.....82



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
• Institucional

Carlos Alfredo Fernández Ferrín en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Rostridad manteña como lenguaje contemporáneo de la relación de contextos estéticos-culturales”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

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

Cuenca, 7 de noviembre de 2019

Carlos Alfredo Fernández Ferrín

C.I. 1306281294



Cláusula de Propiedad Intelectual

Carlos Alfredo Fernández Ferrín, autor del trabajo de titulación “Rostridad manteña como lenguaje contemporáneo de la relación de contextos estéticos-culturales”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 7 de noviembre de 2019

Carlos Alfredo Fernández Ferrín

C.I. 1306281294



Universidad de Cuenca

Certificación del tutor del Trabajo de Titulación

PhD. José Luis Crespo Fajardo, profesor tutor del Programa de Estudios de Postgrado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, certifica:

Que el presente Trabajo de Titulación, intitulado **Rostridad mantegna como lenguaje contemporáneo de la relación de contextos estéticos-culturales**, realizado por el estudiante Carlos Alfredo Fernández Ferrín, como requisito constante dentro del proceso académico para obtener la Maestría en Estudios del Arte, ha sido orientado, supervisado, dirigido, y revisado durante su formulación. El mismo cumple con los requerimientos establecidos en el Capítulo X del Instructivo de la Maestría, y por lo tanto se encuentra aprobado.

Cuenca, 30 de julio de 2019.

Profesor Tutor



DEDICATORIA

A mi amada madre, Sra. Hiralda Ferrín Ferrín (1951 – 2016). Quien físicamente no alcanzó a estar conmigo en este espacio-tiempo, pero su rostridad permanece impregnada en mi corazón y mente.



Gracias eternas mi viejita linda.



AGRADECIMIENTO

A mi hermosa esposa Gin y amados hijos Adri y Fante (Mis artistas asistentes), por ser la fuerza que me impulsa a permanecer de pie ante este gigantesco universo de realidades chocantes, haciendo de mi vida una aventura indescriptible, donde el poder del lado oscuro de la fuerza, no tiene filial. Además, agradezco a mi padre “Carlitos” Fernández por estar siempre presto a ayudarme en toda labor, a mi hermano Leo por su ejemplo y apoyo, junto a sus hijos Natalin y Jose, y su esposa Diani. A toda mi querida familia, a quienes también dedico este trabajo.

A la Universidad de Cuenca por la formación integral que me brindó en los años que duró la maestría.

A la Magister Cecilia Suárez por sus aportes en torno a las ideas para potenciar el desarrollo de este trabajo.

A mi estimado tutor, PhD. José Luis Crespo Fajardo, quien con su conocimiento, carisma y calidad de persona, supo guiar y apoyar incondicionalmente esta labor investigativa.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está enfocado en analizar varios elementos constitutivos de la cultura Manteña, para inferir sobre la estética de su arte con un nuevo lenguaje de representación direccionada a la observación, síntesis y producción de retratos, el cual como componente primordial, utiliza imágenes de rostros de personas que habitan en la zona sur de Manabí, entre los cantones Jaramijó, Manta, Montecristi y Jipijapa, estableciendo concordancias con la población antigua. Mediante el estudio de teorías conexas con la apropiación, lo caníbal y la rostridad, para producir un trabajo representativo que aporte al constructo integral del arte manabita.

El interés de la propuesta investigativa se encuadra en la creación de conciencia social y sensibilización artística de nuestras comunidades a través de la labor creativa, la cual toma como factor compositivo elementos del arte ancestral y, en este caso, el vínculo que se pueda consumir relativo al estudio del rostro y los rasgos aborígenes. Con ello se buscó configurar una nueva forma de interpretar nuestra herencia, que responde también al interés profesional. La mirada al pasado da a notar que la cultura se traduce como patrimonio, el mismo que se entiende como progreso y transformación de quienes conformaron y conforman un determinado conglomerado poblacional.

El proceso metodológico amparado en el análisis de textos, la visita a centros de investigación cultural y museos, las entrevistas a historiadores y analistas del arte, así como la experiencia en el ámbito de la plástica, permiten reconocer y utilizar los métodos adecuados para el tratamiento del trabajo investigativo, el cual se sustenta en la perspectiva metodológica cualitativa, teniendo en consideración que la experimentación es el factor clave para la consumación del carácter de la obra. Por tanto, el objetivo se circunscribe en la relación de la práctica contemporánea del arte y la teoría estética, con el componente ancestral manteño, a través de una propuesta de creación artística de retratos como referentes de identidad manabita, y que considerará las siguientes directrices:

En un primer capítulo, se plasman aspectos generales en relación a la historia prehispánica, principalmente de la costa ecuatoriana, hasta el advenimiento de la cultura manteña y su arte, para determinar la relación intrínseca de estas poblaciones y sus manifestaciones, por lo que se consideró para la realización de la propuesta artística, un parámetro primordial que refiere el valor de la cosmovisión de los pueblos aborígenes. Dicha cosmovisión tiene como factor



preponderante el desarrollo poblacional en equilibrio con la naturaleza; un lugar de encuentro que a la vez pertenece a todos y en donde todos pueden aprovechar sus recursos, de tal forma que los dispositivos sociales, formativos y estéticos producidos desde los primeros tiempos son notorios en las subsiguientes generaciones, las cuales adicionan elementos que enriquecen toda actividad cultural y artística, y que también son motivo de creación y desarrollo en la actualidad.

En el siguiente capítulo se tomará como referencia para el análisis estético y social de la cultura Manteña los argumentos y estudios realizados por Rojas (2011-2015) en su libro-ensayo *Estéticas Caníbales*, lo que permitirá establecer puntos de concordancia con autores referenciados por el escritor y que son de gran valor para la composición del ser manteño desde la subjetividad, para ubicar luego las conclusiones de estos análisis, y de los que en la siguiente sección se puedan correlacionar con la creación de obra artística.

Como tercer capítulo se establecerá la conexión existente entre lo concreto y lo intangible como parte medular para la creación de contenidos, en una aproximación al concepto de rostridad, como un elemento por el cual podemos apropiarnos y sobretodo posicionarnos ante la mirada del otro, específicamente de quienes conformaron la cultura Manteña y de quienes son herederos de aquellos pobladores. Esto propiciará la comprensión de cómo el rostro puede ser un punto de encuentro de situaciones que van desde lo histórico, a lo antropológico y sociopolítico; todo esto con la confluencia del estudio de lo que implica puntualmente el retrato, como una forma de narración de diversas realidades en donde la psicología implícita del gesto expresivo puede producir conceptos y significados, en este caso en torno a individuos de otras latitudes históricas.

El último capítulo corresponde a una breve exposición de lo que en referencia al retrato contemporáneo se ha producido a nivel global y regional principalmente, para luego referenciar el proceso de composición artística establecido en la determinación de personajes tipo, en analogía con referentes antiguos en cuanto a facciones características y complementos, así como la configuración de una estructura pictórica y visual que acoja las teorías examinadas, hasta la descripción de las obras y conocer así el alcance y aporte de la propuesta.



PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La provincia de Manabí se constituye en una zona importante de estudio de lo ancestral en Ecuador, distinta en contexto al más “explotado” ente histórico precolombino, asentado sobre todo en la sierra, como es la cultura Inca. Manabí se establece como un centro de consulta y descubrimientos históricos; posee cuantiosa información arqueológica, actividad que aún tiene mucho por revelar desde cualquier punto del territorio provincial.

Se reconoce que aún falta por descubrir y conocer sobre las culturas aborígenes que habitaron Manabí, pero es mucho menos ilustrado el asunto del arte en relación con la apropiación y el uso de teorías contemporáneas como “rostridad”, para determinar la situación del manteño y su cultura desde una perspectiva subjetiva y cómo poder transcribir estos componentes que se establecen en el transcurso de la investigación, en la concreción de una propuesta artística.

Otro fondo que impulsa la realización de esta investigación es el componente étnico característico de Manabí, representado por varios artistas, pero con más hondura al tratar el ambiente costumbrista campesino, y en cuanto a la producción del formato indigenista, queda este relegado a la mimesis de sus productos y al destaque del perfil fisonómico vernáculo, como aspecto superlativo.

Las clásicas categorías del arte occidental, ya sean belleza, fealdad, lo cómico, lo grotesco, entre otras, conduce a abordar los elementos estructurales de una obra desde particulares puntos de vista, pero en diversas instancias, al referenciar los mecanismos artísticos prehispánicos no se complementan de forma tan regular, por lo que es propicio decretar una visualidad que trastoque el régimen del capital en torno al arte y genere, a partir de aquí, nuevas enunciaciones posibles de aplicar desde esta latitud geográfica, y en este campo se puede advertir que en la provincia de Manabí son escasos los ejemplos que involucran este tipo de cogniciones en correspondencia con el empoderamiento de nuestras raíces estéticas y producción artística; es decir, cuando se trata de plasmar ideas nuevas con base en lo ancestral.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo relacionar la práctica contemporánea del arte y la teoría estética con el medio cultural ancestral a través de una propuesta creativa basada en la rostridad manteña?



OBJETIVOS Y PREGUNTAS CIENTÍFICAS

OBJETIVO GENERAL

Relacionar la práctica contemporánea del arte y la teoría estética, con el medio cultural ancestral, a través de una propuesta creativa basada en la rostridad manteña, como referente de identidad manabita.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar tipos representativos: personajes cuyas características faciales se correlacionen con la población aborígen manabita (cultura Manteña), para la producción artística.
2. Analizar elementos históricos, subjetivos y estéticos aplicables a la cultura de los manteños, para sustentar la propuesta artística retratista.
3. Producir obras de carácter retratista alusivas al componente cultural manteño, bajo la concepción de lenguajes artísticos contemporáneos.

PREGUNTAS CIENTÍFICAS

1. ¿De qué manera los parámetros de la rostridad como teoría pueden ser favorables para establecer una propuesta artística retratista en relación a la cultura Manteña?
2. ¿Cómo correlacionar los tipos representativos actuales de Manabí con la población aborígen manteña para la producción artística visual?
3. ¿Qué tipo de conjeturas y enlaces históricos-estéticos son aplicables a la producción pictórica retratista manteña en la contemporaneidad?
4. ¿Cómo producir obras de carácter retratista alusivas al componente cultural manteño, bajo la concepción de lenguajes artísticos contemporáneos?



CAPÍTULO I

1.1. ANTECEDENTES

El componente social asociado al arte no es un asunto novedoso; en el sentido de promover conceptos y significaciones, la actividad creativa del artista es un medio para conocer los procesos y situaciones que se generan en relación a los fenómenos ocurridos en determinados contextos. En un acercamiento a autores que han propiciado investigaciones en referencia al estudio de lo ancestral y su estética, nos encontramos con los planteamientos de Rojas¹, quien configura en su obra *Estéticas caníbales*² una amplia concepción analítica semiótica en relación a culturas antiguas del Ecuador, como Jama-Coaque y la cultura Pasto. Trata además de las formas de categorización de las artes desde una perspectiva latinoamericana, acogiendo para esto la construcción de una unidad operacional que sintetiza el análisis de obra desde la forma y substancia de la expresión y forma y substancia del contenido.

Los parámetros que introduce Rojas, permiten también contemplar una nueva visión de categorías para denominar la “forma ancestral”. Para ello incorpora cuatro tipos referenciales, como son: la estéticas mindalae, la tsantsica, la ritual y la del gesto, que se conectan principalmente a la comprensión del mundo abstracto y los significados propios de las nacionalidades prehispánicas y que son conexas con el orden de categorías artísticas “estándar” en el mundo del arte.

Otro trabajo que aborda el estudio de lo ancestral y la determinación de su estética, es el propuesto por Rodas López³ en el 2011, en relación a un estudio estético e iconográfico de la comunidad shuar, que se estructura desde la comprensión de sus expresiones culturales, para destacar el asunto artístico primordialmente y como manifiesta la autora, apartarse de los convencionalismos en cuanto al orden antropológico, medicinal o mitológico. A decir de esto, el desarrollo de las formas que se dan en esta cultura, son factibles de apropiación para todo tipo de manifestaciones plásticas, de diseño o artesanales, con una renovada perspectiva que posibilita la actualización estética.

¹ Dr. Carlos Rojas Reyes. (Cuenca- Ecuador, 1951). Profesor universitario en las áreas de estética y filosofía.

² Ediciones utilizadas: (2011). Del canon posmoderno a las estéticas caníbales y (2015). Estéticas Caníbales. Volumen II: Máquinas formales estéticas.

³ Tesis de maestría. Mst. Fabiola Virginia Rodas López, Docente de la Universidad de Cuenca.



En el año 2014, Báscones en su tesis doctoral, analiza las conexiones de las relaciones de la producción de arte y su convergencia con el régimen de identidad, para lo cual referencia el asunto del retrato y su evolución histórica como ente de certificación y construcción de significados, que se traducen en una visión del componente social y cultural de épocas pasadas y su repercusión en la actualidad. Su estudio se centra en el autorretrato, como una evidencia o documento de los cambios identitarios, en donde la expresión artística funciona como una máquina del tiempo, que nos permite ojear la personalidad del artista y su entorno.

Covarrubias, Cruz y Murrieta (2015) presentan los resultados de una investigación que tiene como variables la creatividad y la apropiación de lo real, donde el objetivo consiste en establecer cómo los procesos creativos se vinculan a las formas de conciencia para propiciar la generación de formación de nuevos sujetos, entendiendo este particular y correspondiendo con el presente trabajo, al determinar un nuevo objeto a partir de la imaginación, desde la proyección de lo existente y la conciencia crítica como estados verídicos y comprobables en la obra suscitada.

Para referenciar trabajos académicos en dirección del análisis de rostridad y su aplicación a otros contextos, ubicamos a Marín (2009), quien en base al texto de Deleuze y Guattari *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* del año 2015, realiza un estudio sobre la rostridad heroica y advierte como los rostros promueven en nuestra memoria la representación de contenidos. Estos a su vez, se traducen en la cognición de identidad que se da a través de los semblantes, lo cual es aprehendido por medio de imágenes observadas constantemente, y así de forma gradual se va asociando dicha imagen con todo un componente socio cultural, capaz de ser indexado y representar un valor agregado para una colectividad determinada.

En el texto *El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual*, de Palacios, Forriols, y Romero (2016), se aborda el género del retrato desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX, donde establecen la relación de este y su íntima ligación al rostro, como principal medio de captación de identidad del personificado por medio de la delineación física. Seguidamente, presentan cómo las vanguardias en el contexto histórico de las guerras mundiales comienzan a generar nuevas concepciones de representación, es decir una nueva perspectiva de sujeto en donde la fiel representación pictórica pierde espacio en el mundo del arte.



1.2. JUSTIFICACIÓN

Este estudio tiene una finalidad creativa a partir del análisis socio-histórico, de teorías estéticas y generación de significados en torno a lecturas que contribuyen para la comprensión de la subjetividad y lo cualitativo, como medios de interpretación de realidades ocultas o por lo menos poco exploradas, dotando de nuevas herramientas interpretativas para considerar en futuros textos artísticos.

La importancia teórica del presente trabajo radica en establecer cómo el arte de la actualidad se vincula con los procesos sociales y otros que desde las perspectivas de los estudiosos del área se consideran pertinentes, para promover acciones críticas y reflexivas de un problema expuesto. Desde esta percepción, la investigación artística no siempre genera resultados concretos en dirección de la resolución de problemáticas, mucho más cuando se trata de propuestas donde más bien despierta interrogantes y situaciones que ponen en conflicto una paradigmática forma de pensamiento en referencia a la transformación de algo establecido en el tiempo y el espacio, y en esta dirección Rojas (2015) advierte que “cuando se trabaja con trans-formaciones se torna indispensable descubrir, dentro de la forma, las tendencias inherentes, inmanentes que le conducen a su traslación hacia otra forma, al carácter radicalmente contingente, a la precariedad de lo existente” (p. 22).

Resulta necesario, en todo componente cultural, generar actividades en relación a la promoción del arte, especialmente aquellas que fortalezcan la contemplación y vinculación con lo nuevo. En la misma dirección se sostiene que es trascendental y beneficioso para la provincia y el país incorporar por medio de acciones artísticas elementos de nuestra ancestralidad acoplados al universo de lo contemporáneo, como un eje de formación integral que exponga ante la región el proceso del arte manabita. En este sentido Danto (2009), proclama que el arte contemporáneo no está en contra del arte del pasado; “no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse” (p. 27). Más bien, el arte de la actualidad debe nutrirse de lo hecho anteriormente y esto concierne también al arte ancestral.

Burke (2005, p. 12) refiere la utilización de las imágenes como simples ilustraciones en el mundo académico, dando a entender que poco se trabaja en torno a estas, puesto que el aprovechamiento de la información que se genera al analizarlas, ya sea en procesos de ensayos



o artículos, solo quedan como enunciados puntuales de otras formas de expresión. Por tanto, el valor práctico del trabajo investigativo reside en la creación artística, que a partir del análisis de textos deriva en una propuesta visual, que metodológicamente describe los atributos formales y subjetivos que se insertan en las obras y el proceso creativo que comprende principalmente el estudio del rostro, pero donde se incorporan además elementos estéticos y la interpretación de las teorías examinadas en la composición de cada una de ellas.

Como aspecto introductorio para establecer conexiones posteriores en el texto, se hará un breve repaso en referencia a la historia de las sociedades aborígenes del litoral ecuatoriano, su visión de vida y arte.

1.3. REFERENCIAS ACERCA DE LO PREHISPÁNICO EN TORNO A LA CONFORMACIÓN DE CULTURAS ANCESTRALES DE LA COSTA DEL ECUADOR

En el Ecuador aborígen se desarrollaron culturas que se extendieron hasta la llegada de los europeos. Los primeros habitantes de la región se calcula que habitaron entre los años 15.000 y 12.000 a.C. La evolución de estas sociedades se puede determinar por los períodos: Paleoindio o Precerámico, Formativo, Desarrollo Regional e Integración y Período Incaico. En tal sentido y en concordancia con Bravomalo (2006, p. 2) el patrimonio cultural requiere para su constitución que los nuevos pobladores reconozcan con énfasis y solemnidad lo que sus antepasados realizaron en su trayecto histórico, para generar valor agregado y significado dentro de los parámetros de integralidad en la cultura actual.

Históricamente el desarrollo nativo se suscita por medio de la navegación, lo que hizo posible acceder al intercambio cultural y tecnológico (Paredes, 2012, p. 75).

Los rituales ceremoniales y la relación hombre-naturaleza, hacen posible establecer cómo los pueblos primigenios admitían su entorno, siendo la figura femenina el modelo matriz que faculta la protección de todos los seres, reconociendo además al resto de elementos que conforman el universo como entes fundamentales para la vida. Todos y cada uno son seres espirituales que confluyen para promover el equilibrio que determina un armonioso vivir comprendido incluso desde nuestra perspectiva contemporánea.

La vida y la muerte, como partes de un todo, son otra noción común entre los pobladores antiguos. El culto a los muertos se repite en cada sitio arqueológico encontrado en nuestro



país. Un ejemplo da el autor Bravomalo (2006, p. 18) en el que se demuestra el sentido de humanidad y la enigmática concepción de la muerte comprendida como un beneficio para los vivos, como es el de *los amantes de Sumpa*, un hombre y una mujer enterrados abrazados que se constituye en uno de los vestigios más antiguos en referencia a la ritualidad funeraria.

Estos rituales estaban direccionados a la elucidación de que la muerte era un siguiente nivel después del paso por la tierra, relacionando elementos de tipo terrenal como la exuberante vestimenta, las ofrendas ostentosas y el acompañamiento de comparsas. Todo en dependencia del estatus del difunto y como simbolismo espiritual, con la pretensión principal de que quien abandonaba esta vida, pudiera acceder a ese ciclo de continuación de la existencia. Estas costumbres no se perdieron y hasta hoy se pueden observar en el territorio nacional.

1.3.1. ANTES Y DURANTE LA CULTURA MANTEÑA

Los homo sapiens poblaron el Continente Americano a partir de la última glaciación según se indica en la teoría más aceptada en el ámbito científico (Ayala, 2012, p. 10). Tribus nómadas provenientes de Asia salvaron el estrecho de Bering, que en aquel tiempo estaba uniendo por una franja terrestre a América y Asia, generando un éxodo que posteriormente permitiría la colonización del nuevo continente en toda su extensión.

El período comprendido entre los 15.000 años a. C., se conoce como **Paleoindio**, fase en la cual el cazador y recolector se desplazó por zonas, como Cotocollao o Tabacundo y las provincias de Santa Elena y Manabí. (Bravomalo, 2006, p. 16).

La organización en colectivos o tribus es característica de este ciclo, en donde existía un jefe o guía que representaba al colectivo y que podía ser la mujer u hombre más sabio, fuerte o quien tuviera un grado de espiritualidad muy elevado. En esta etapa histórica, el aborígen poco a poco se percató de la ciclicidad de los fenómenos naturales, lo que confluía en el manejo de la tierra en referencia a los tipos de cultivos adecuados a las diferentes estaciones, situación que generaría más adelante, según Stothert y Sánchez (2011, p. 107), el conocimiento acerca del mar y sus corrientes, con el consecuente aprovechamiento de sus recursos.

En lo referente a los costeños, se llega a determinar su permanencia entre los 9.000 a 4.500 años a. C., en “Las Vegas”, que corresponde a una comunidad de antiguas familias que se ubicaron en la península de Santa Elena, donde se encuentra el sitio arqueológico con restos



humanos de mayor antigüedad, que data aproximadamente del 6000 a.C. (Stohtert y Sánchez, 2011, p. 101).

1.3.1.1. PERÍODO FORMATIVO

Aproximadamente entre los años 4000 al 300 a.C. se desarrolla un periodo caracterizado por el asentamiento de las poblaciones generado a partir del progreso de la agricultura, lo que resultó en el lógico cuidado de las chacras (tierras de cultivo) y la coexistencia con otros pobladores. Las aldeas fueron el resultado de esta convivencia, un sistema complejo de estructuras culturales, territorio, lazos de parentesco y familias asumiendo el derecho de ocupación de tierra.

En lo que respecta al trabajo cerámico, García (2014, p. 31) manifiesta que la elaboración de utensilios en base a la arcilla se dio en gran parte por las necesidades de su mundo cambiante. Esta manipulación haría que se desarrolle más tarde un tipo de cerámica decorativa que se destaca por cuestiones muy precisas y diferentes en cada poblado.

La cultura matriz del Ecuador más ampliamente reconocida es la **Valdivia**, Iñiguez, (1995, p. 17) hace referencia al arqueólogo Ecuatoriano Emilio Estrada como su descubridor, en donde intervinieron también los científicos Clifford Evans y Betty Meggers para realizar excavaciones. La cultura Valdivia se encuentra entre las primeras surgidas en Suramérica y según Bravomalo (2006, pp. 22-24) se establecieron en zonas secas de la costa en las provincias de Santa Elena, Guayas y Manabí entre los años 3.500 a. C. y 1.600 a. C. Es reconocida por su trabajo artístico, donde destacan las “Venus de Valdivia”, que rendían culto a la fertilidad. Su perspectiva religiosa consideraba como principio fundamental para la vida en armonía a la madre tierra, fuente de vida personificada en símbolo femenino.

Un punto y aparte muy destacable es el desarrollo de la cerámica, que en lo que respecta a América Latina, la cultura valdivia fue pionera en este ámbito, y según los estudios de Julio Viteri Gamboa, se reconoce como una de las más antiguas del continente (Paredes, 2012, p. 76). Su valor principalmente se da por el trabajo de detalle y figuración antropomorfa, con una estética muy característica que denotaba el uso de líneas a manera de estrías para formar los ropajes o las partes del rostro y cuerpo de las figuras, que en su mayoría eran femeninas.

Seguidamente, la **cultura Machalilla** deviene de la cultura Valdivia como resultado del aumento poblacional, pero no se trata en este caso de la terminación de una cultura y el



advenimiento de otra. Los pobladores de la zona sur de Manabí coexistieron con otros habitantes y fueron desarrollando, entre otras cuestiones, sus atributos culturales a la par. Se extendieron hasta la provincia de El Oro entre los años 1.800 a 1.500 a.C. (Aspiazu y Luna, 1997, p. 186).

El siguiente párrafo corresponde a la **cultura Chorrera**, que se desarrolló entre los años 1000 a 100 a.C., en lo que hoy conocemos como Santa Elena. Su trabajo en cerámica con técnicas muy sofisticadas es su principal carta de presentación. Se han encontrado objetos que revelan el arte exclusivo de esta cultura, como la pintura iridiscente con la que elaboraban los cuencos, con diseños de flora y fauna, y en especial la figura femenina, que es representada en varias facetas con la imprimación de muchos colores y figuras escondidas, que sólo se podían notar al mojar el artículo, lo que admite una gran creatividad y técnica en cuanto a los tiempos de quemado de los objetos (García, 2014, p. 21).

1.3.1.2. PERIODO DE DESARROLLO REGIONAL

Este periodo de la historia aborígen ecuatoriana sugiere el avance de las civilizaciones que lo conformaban. Bravomalo (2006, pp. 34-42) manifiesta que en esta etapa la figura del chamán cobra una vital importancia, ya que en él se centran todas las experiencias heredadas y la interacción del medio en el cual se despliega la comunidad.

Las colectividades evidenciaron una evolución en el sentido del establecimiento de clases sociales. Surgieron personajes que se presentaban como soberanos de los territorios y a los cuales se rendía culto. En esta etapa se encuentra la **cultura Bahía**, que comprende el período desde los 600 a.C. hasta los 600 años d.C. Abarcó territorios del sur de Manabí, Guayas y hasta las estribaciones de la cordillera de los Andes. El trabajo con la cerámica contempló la elaboración de estatuillas adornadas, la mayoría de ellas con fines religiosos y en donde la figura humana constituía la forma más común (García, 2014, pp. 32-33).

Seguidamente, la **cultura Guangala** dominó las zonas del norte de Manabí y Santa Elena entre los 100 años a.C. y 800 d.C. También ocuparon el golfo de Guayaquil y trabajaron con prestando el metal.

Una de las culturas principales de este periodo es la **Jama-Coaque**. Este pueblo se desarrolló en territorio costero del Ecuador, entre los años 350 a.C. y 1530 d.C., desde el norte de Manabí hasta Esmeraldas. El adelanto estético y técnico en el tratamiento cerámico es de



indudable valor. Interpretaban, a través de este, un mundo mágico y surreal que en la actualidad es de gran interés científico, cultural y artístico (Bravomalo, 2006, pp. 37-38). El adorno corporal como los tatuajes, perforaciones y el uso de elementos metálicos (oro y plata) entre otros, son componentes vitales de toda su existencia. La religiosidad estaba en todo accionar de la vida de estos pobladores, y para esto la vestimenta pomposa y saturada formaba parte integral de todo su quehacer político religioso y social, determinado por rituales y consideraciones simbólicas del entorno en su gran extensión.

Otra cultura de gran importancia es la **Tolita**, la cual tuvo una particular evolución desde su etapa temprana en el 600 a.C., en el periodo formativo, pasando por el de desarrollo regional hasta su última fase de integración, en el 400 d.C., habitó la extensión territorial que comprende el sur colombiano y norte del Ecuador hasta el sector de Canoa, en Manabí. Construyeron templos sobre montículos artificiales en grandes extensiones de tierra, que constituían punto de peregrinaje en las denominadas tolas, las cuales estaban dispuestas en terrazas con forma piramidal, alcanzando hasta los 7 metros de altura, y servían para el comercio y el culto funerario (Ayala, 2012, p. 10).

1.3.1.3. PERIODO DE INTEGRACIÓN

En este periodo comprendido entre los años 400 y 1500 d.C., se produce un fenómeno de estratificación del territorio nacional, principalmente generado por el aumento poblacional, por lo que se intensificó la producción agrícola y la organización de los pueblos en lo que se conoce como confederaciones, bajo el mando de un gobernador o cacique, denominado señorío étnico (Bravomalo, 2006, p. 48).

El crecimiento de la población también dio paso a la construcción de numerosos templos, palacios y tolas, así como el desarrollo de plazas y la urbanidad en general. La confederación **Manteño-Huancavilca** forma parte de esta etapa, de la que se hablará un poco más adelante.

Otra de los importantes grupos de este período son los **Milagro-Quevedo**, población que se asentó en la zona del Golfo de Guayaquil y se extendió hasta lo que hoy es Santo Domingo de los Satchilas, entre los años 400 a 1500 d.C., aprovechando los sistemas fluviales desde los valles de la sierra hasta el río Guayas; y la **cultura Atacames**, que se estableció desde Esmeraldas hasta las estribaciones del río Chone, desde el año 500 a.C., al 1500 d.C. (Avilés, S/F).



En esta primera parte se ha realizado un breve recorrido histórico acerca de los pueblos y culturas que habitaron el territorio ecuatoriano direccionando el texto hacia los hechos de mayor importancia que confluyen en el advenimiento de la cultura manteña. Se recopiló en este estudio principalmente, información pertinente a los asentamientos de la costa, precisamente para determinar las implicaciones que tienen que ver con el común *modus vivendi* de los individuos y sus relaciones espirituales, políticas y culturales.

1.4. SURGIMIENTO Y EVOLUCIÓN DE LA CULTURA MANTEÑA

Actualmente se reconoce a la cultura Manteña como parte de la confederación Manteño-Huancavilca. Estos pobladores vivieron entre los años 500 al 1530 d.C., en la costa ecuatoriana, en lo que contemplan los territorios de Manabí, Santa Elena y Guayas. A propósito, Fauria (1984, p. 27) destaca a las islas Puná, Salango y de la Plata, como bastiones del desarrollo socio cultural de los manteños.

Su distribución en la geografía costeña ecuatoriana es muy dispersa, por lo que cada poblado tenía sus propios códigos de cohesión social, pero a la vez asociados por una cultura común. Se tiene la visión general de que la confederación habitó desde las riberas del río Chone hasta el golfo de Guayaquil, pero con certeza no es posible explicar sus límites regionales. Las pruebas de radiocarbono han permitido a los historiadores determinar la cronología de diferentes ocupaciones territoriales de los manteños, aunque sigue siendo insuficiente, el trabajo en este sentido. Invasiones por vía marítima es una teoría aún en discusión, pero que sostendría el asunto de las rápidas posesiones de territorio en lugares estratégicos de la costa (Touchard-Houlbert, 2010, pp. 554-555).

Un asunto de referencia lo constituye su arquitectura. A lo largo de su historia, el uso de las tolas fue recurrente, y ya para el siglo XII se comenzó a utilizar estructuras de adobe en las partes del territorio próximas a los Andes, en el año 2016, Regalado argumentó que mayormente sus casas estaban hechas de maderas sostenidas por basamentos de piedra de forma rectangular, y ubicadas en colinas y cerros, los cuales eran terraplenados para conseguir consistencia y horizontalidad. Ejemplos de esto se puede apreciar en los sitios arqueológicos de Cerros de Jaboncillo o de Hojas, Cerro de Montecristi y Cerro Guayabal, pertenecientes a Montecristi.



Los grandes centros urbanos no se ubicaban habitualmente en las partes altas de los territorios, no obstante los templos de mayor envergadura e importancia sí se encuentran en los mencionados cerros. Chávez (2012) sostiene que en lugares cercanos al mar florecieron poblaciones que en la actualidad siguen presentes como herederas de esta cultura, aunque con cambios que se han dado producto del “progreso y avance de la humanidad” (p.18), en su más amplio sentido. En las actuales Montecristi, Jaramijó, Jipijapa, Manta (donde se desarrolló el pueblo de Jocay⁴), se concentra la mayor parte de la población que posee características asociadas a las culturas aborígenes de la costa y son hoy los principales centros de estudios arqueológicos. Esta realidad que se describe permitió correlacionar los tipos o personajes representativos que en la actualidad son comparables con los habitantes ancestrales, y de donde se obtuvo la muestra pertinente para la elaboración del trabajo práctico que se presenta en el cuarto capítulo.

Para los pobladores manteños su medio principal de subsistencia se basó en la agricultura donde destaca el cultivo del maíz, para lo cual utilizaban las colinas y las zonas cercanas a los ríos. Construyeron para este propósito, canales de riego ubicándolos a manera de redes lo que beneficiaba a toda la comunidad. Hidrovo (2016), en referencia a este particular indica:

Los señoríos del Estado o confederación manteña, huancavilca y punaes desarrollaron las técnicas de producción agrícola y por lo tanto del control del agua, escasa en las zonas más secas. Entre las técnicas más conocidas para la producción estuvo la construcción de terrazas en lugares propicios para lograr la humedad adecuada. (p. 60)

En relación a la estratificación social, en el año 2011 Alcívar revela que después del cacique, la segunda estirpe correspondía a los sacerdotes y luego a los jefes zonales. Señala además que el pueblo manteño y sus líderes, entre ellos el más destacado Lligua Tohallí, al momento del encuentro con los conquistadores Pedro y Francisco Pizarro, conocían de antemano sus motivaciones, por lo que políticamente fueron ecuanímes a la hora del enfrentamiento, pero quienes llegaron posteriormente a estos territorios, Pedro de Alvarado y Francisco Pacheco entre 1534 y 1535, propiciaron el despojo, el saqueo y la desolación del pueblo manabita.

A los poblados de esta etapa histórica se los conoce como señoríos, los cuales estaban constituidos por diversas comunidades, como por ejemplo “La Ciudad de los Cerros” que

⁴ Significado de jocay, JO=Pez; CAY=casa (casa de peces)



constaba de casas de piedra llamadas corrales, o edificios que incorporaban en su arquitectura objetos tallados en piedra que se repetían a lo largo las jurisdicciones del territorio manteño, lo que indica la integración cultural y política en esta parte de la región manabita, según explica Hidrovo (2016, p. 58).

1.5. ARTE MANTEÑO

El artista manteño dominó afinadamente todo cuanto se refiere a la expresividad y a la abstracción. Con un mínimo de trazos consiguió manifestar claramente las características de un ser determinado y comunicar el efecto deseado a quien lo contemplara. Los torteros (textiles) reflejan la vida y las creencias religiosas de un pueblo y sus figuras consiguen a menudo una belleza plástica que los eleva a la categoría de arte en miniatura (Fauria, 1984, p. 34).

Seguramente lo más connotado en relación a la cultura manteña es la elaboración de las estelas y las sillas de poder o en “U”, las cuales se describirán con mayor amplitud en las siguientes páginas. La producción artística estuvo condicionada por los materiales y las formas provenientes de otros pueblos anteriores, sin embargo su estilo adquiere un significado propio y la iconografía se distancia gradualmente del arte producido por otras localidades vecinas.

La escultura fue una forma de arte muy desarrollada. Los tótems eran muy importantes desde todo punto de vista y entre ellos el más significativo es aquel que tiene que ver con lo espiritual. La adoración de lo femenino, el culto a la fertilidad y su asociación con la tierra y la producción agrícola, son claves para entender la visión del manteño en cuanto a su mundo subjetivo.

Un ejemplo de este tipo de arte es el de *San Biritute*, una escultura de más de dos metros de altura y trabajada directamente en piedra caliza que representa a una deidad que favorecía la siembra al proveer de lluvia al territorio, lo cual se hacía por medio de un ritual en donde un personaje importante de la sociedad, de una forma *suigéneris*, se flagelaba la espalda para obtener el favor divino. La escultura se trata de un monolito de postura hierática conformado por una gran cabeza en donde los elementos del rostro son esquematizados. Actualmente se encuentra en su lugar de origen, en la comuna de Sacachún en la provincia de Santa Elena, aunque pasó la mayor parte de su historia reciente en Guayaquil en el museo municipal (Guanoluisa, 2015, pp. 12-21).



Sin duda el arte manteño deja ver cómo estos pobladores entendían e interpretaban el mundo. Esto es manifiesto en los objetos encontrados y de los cuales se pueden establecer conclusiones tales como el tipo de tecnología y técnicas aplicadas para desarrollar sus trabajos en arcilla y piedra. Uno de los asuntos más reconocidos e importantes de su labor artística y simbólica tiene que ver con las estelas, las cuales son placas de piedra a manera de lápida con bajorelieves que poseen imágenes, por lo general, de mujeres, y en su entorno símbolos abstractos que tienen que ver con el culto a lo femenino.

Las piedras preferidas para este tipo de trabajo eran la caliza y la arenisca. Comúnmente la figura de la mujer era estilizada y se encontraba de frente y con las piernas abiertas, según indica Hidrovo (2016, p.32). Además, la representación de los genitales se realizaba con una línea que se conjuga con la división de las posaderas; la sección del estómago corresponde a dos triángulos unidos por las bases, y los senos como dos semiesferas colocados cerca de los hombros. Sus brazos, también abiertos, se disponían doblados, llegando al nivel de la línea de los hombros y con las manos en puño. La cabeza lleva una especie de sombrero, o la apariencia del cabello largo hasta la nuca, y el rostro está sintetizado a base de pequeños óvalos, como en el caso de los ojos. La nariz se resume en una forma piramidal con detalles en las fosas, y la boca con una línea en bajorelieve que corresponde al ancho de la nariz. En relación con el canon occidental de composición del rostro, tiene ciertas similitudes que lógicamente son propias de la observación de un modelo, pero estéticamente posee elementos faciales característicos de los pobladores manteños.

Otro componente de las estelas es su entorno. La figura central femenina se halla rodeada de elementos que complementan la composición. Se trata de formas geométricas que se disponían primero alrededor de la cabeza del personaje, por lo general una serie de cuadrados que tenían en su interior más formas, por ejemplo: escalones, los cuales al encontrarse unos con otros, aparentan la forma de pirámides escalonadas. Por los costados, bajo los brazos, las figuras esféricas se adaptan al espacio, pero también se pueden encontrar dibujos de animales estilizados, especialmente monos, los cuales estaban dispuestos de perfil y encontrados entre sí. Toda esta configuración denota un *horror vacui*.

La base de la composición se mantiene con el estilo geométrico de forma longitudinal, con triángulos, líneas y puntos que representan esquemáticamente el suelo interno. Todo el relieve se direcciona hacia la comparación y relación de la madre tierra, con la mujer y la fertilidad.



Ahora compete analizar la estructura que mayormente ha sido identificada como arte manteño, las sillas en “U” o de “poder” que fueron encontradas por los primeros exploradores que se adentraron en las partes altas de los cerros de Manabí, por lo que se especula que los conquistadores españoles no tuvieron conocimiento de su existencia y se mantuvieron casi intactas hasta su descubrimiento en el siglo XIX según explica Guanoluisa (2015, pp. 61-81).

Aparte de ser utilitarias, las sillas tenían un especial significado según se ha descrito por parte de los historiadores. El sentido de poder, explica Hidrovo (2016, p. 33), era intrínseco a la religiosidad, la ideología y el simbolismo de estar sobre una silla en forma de “U”, que hace referencia a la forma de la luna o al sol, como un acto de orgullo que corresponde al mundo intangible.

Puede entenderse también su representación como el dominio sobre otros seres, por lo que en un principio se asume como una señal de autoridad para gobernar sobre ellos. Los gestos de sumisión de las figuras en posición de cuclillas que sostienen los asientos son destacables por la conformación de los semblantes de los rostros que los artistas supieron trasladar a la roca. Los ceños fruncidos, las cejas dispuestas a manera de rampas, los ojos entrecerrados o muy abiertos, así como las bocas en forma de arco, denotan que las expresiones faciales son estereotipadas en referencia a la expresión de sentimientos. Este gesto de subordinación también es apreciable en la postura de los representados.

Sin embargo, no existe un consenso general acerca de esta concepción, según lo plantea Hidrovo (2016):

En la base de las sillas siempre están señores, personajes o felinos con las cuatro extremidades sobre el suelo. Se desconoce qué significa la posición persistente de un humano, generalmente hombre, o en otro caso felino, en esa determinada posición. Los personajes que están representados aparecen con tocados y a veces enojados, por lo que parecen señores, lo que pone en duda la idea de que estén comunicando sumisión. (p.27)

Estructuralmente, las sillas son de piedra arenisca o caliza. Poseen una primera base aproximadamente de 10 centímetros de espesor y de forma rectangular o con redondez de bordes; luego una segunda base (que se puede entender como pedestal) en donde se incluye el elemento figurativo en cuclillas, las figuras animales son muy comunes como el leopardo o el mono, las antropomorfas con rostros esquematizados también. Estas evolucionaron a lo largo de la historia desde conformaciones más sencillas y sintéticas hasta las más realistas y

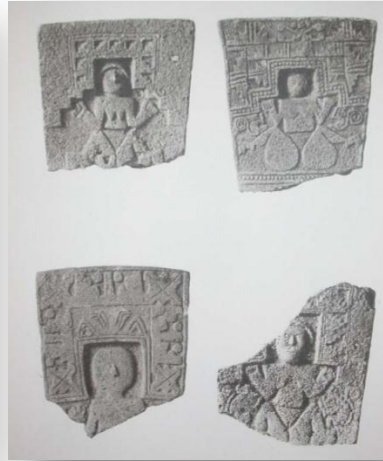


detalladas de su última etapa, las cuales complementan con los adornos típicos de los manteños como aretes o narigueras.

La relación cabeza cuerpo no entra en las proporciones de cánones occidentales, por lo que aparentan ser individuos pequeños a pesar de que se procura una escala natural. Las manos están en una misma línea con los antebrazos y se cierran en puños generalmente con las palmas en vertical, o también hacia el suelo. El pecho se funde con la primera base y el espacio entre hombros se nota estrecho. Las piernas se juntan también con el pecho y forman un cubo; es el bajorelieve, que da la apariencia de extremidades dobladas. Muchas veces se disponen de elementos que completan el espacio de la cabeza en relación al cuerpo, que podrían ser orejeras o simplemente formas geométricas, pero en otras ocasiones las cabezas estaban libres de entornos complementarios.

Según la observación de estos elementos en los museos, la sentadera estaba diseñada en forma de “U” de aproximadamente 8 centímetros de espesor y 25 de ancho, que remataban con biseles para asentar los antebrazos. La parte frontal podía ser lisa, pero los había también decoradas con figuras seriales geométricas, con espirales, triángulos o escaleras. Existe, en definitiva, gran variedad de diseños que según las etapas, geografía del territorio ocupado y líderes locales, poseían características determinadas, pero la forma, utilización y simbolismos, son comunes y recurrentes en el arte manteño.

A continuación se exponen algunas Imágenes tomadas del texto *The Antiquities of Manabí, Ecuador* de Saville (1907-1910) en relación a lo expuesto en esta última parte.



Estelas manteñas (pp. 343-344).



Dibujos de rostros de estatuillas manteñas (pp. 383-384).



Silla de poder – Cerro Jaboncillo (p.111).



Silla de poder (p. 115).



Imagen 1. Del Texto *The Antiquities of Manabí, Ecuador*. Saville (1907-1910).

CAPÍTULO II

2.1. ESTÉTICA CANÍBAL COMO REFERENTE ANALÍTICO MANTEÑO

En primera instancia, en este apartado se abordarán los atributos de la forma como punto fundamental para desentrañar el proceso de la composición artística que referenciará el rostro manteño.

La forma se puede entender como el valor particular en sentido de la distinción de los objetos. Estos, a su vez, pueden cambiar de estructura y adquirir, por ende, otra forma. Los pensamientos que son productos de las ideas pueden distorsionarse o fragmentarse para componer otras cadenas sintácticas, las cuales dan nuevos significados incluso a los objetos que ya tienen una función. Así por ejemplo en Duchamp es apreciable este particular en toda su labor y cronología artística.

Según Rojas (2015, p. 20) para proceder a componer una nueva forma a partir de otra como base, es necesario resolver primero la in-distinción (la forma fuera del significado), la cual sirve como punto de inicio para llegar a la distinción (forma identificable).

Aplicando este precepto, el constructo relacionado a la composición del retrato de personajes asociados a la cultura manteña, deberá incurrir en un proceso de análisis de los componentes que rodean a la temática, desde su historicidad hasta sus proyecciones socio-culturales, para así descomponer y reestructurar los elementos en nuevas categorías artísticas, lo que ocurrirá en las siguientes secciones, precisamente con el estudio de rostridad y observaciones acerca del retrato en la contemporaneidad.

Para determinar un orden de cómo los objetos nacen y se definen a través de formas, el autor Everaert-Desmedt en el 2008 presenta una síntesis del modelo Peirceano acerca del proceso de advenimiento de formas y contenidos, que en relación a Kant y la distinción entre lo posible y lo real, promueve una tercera categoría que refiere al simbolismo.

En lo que respecta a esta concatenación de ideas, se debe abordar a la “**primeridad**”, que es aquello que se sostiene a través de las fuerzas intangibles o “intensidades virtuales”, que en el caso de los manteños puede asociarse con sus modos de vida que llegan hasta nosotros de forma fragmentada, pero posibles de apreciar, por ejemplo, por medio del arte de la cerámica y la escultura. Queda incorporar a través de conexiones parciales en dependencia de los códigos



culturales y procesos del lenguaje que se instauran a partir del estudio de la estética mantaña, la parte emocional desde la captación de posibilidades, para modificar un preexistente simbolismo con nuevos alegatos.

Lo siguiente corresponde a la “**segundidad**”, que se direcciona a concebir el objeto desde la práctica, lo que hace que se convierta en una realidad sintética y táctil, pero que especialmente en el caso del arte, se llegará a esta por medio de la decodificación de símbolos, en la que el resultado no precisa converger en el régimen estético de la belleza pura. Al respecto Everaert-Desmedt (2008) en su análisis del filósofo estadounidense Charles Peirce, manifiesta lo siguiente:

No es preciso que una obra de arte sea “bella” en el sentido tradicional. Para definir lo ideal artístico, Peirce reemplaza la noción de “belleza” por el término griego “kalos”, es decir lo admirable en sí mismo. Y lo admirable en sí mismo corresponde, según Peirce, a la presentación de un sentimiento razonable. (pp. 9-10)

En tal instancia, para producir una sensación de la realidad por medio del arte es necesario pasar, primero, por un proceso de abducción que consiste en el planteamiento de un sistema que identifique contextos o problemáticas, para a partir de ahí generar captaciones de sentimientos, pensamientos, entornos y escenarios, que a diferencia de una investigación científica en otros campos, no necesariamente centrará su búsqueda en la solución del problema.

La deducción sería el segundo actuar. El artista proyecta el asunto hipotético y lo interpreta a través de una forma, dando paso a la “construcción del sentimiento”, que necesitará de una proyección en sentido literal para seguir con el proceso creativo, y este progreso desembocará en el último paso de la creación, definida como inducción. De esta forma, todas las partes o premisas del engranaje artístico confluyen para generar el significado.

Pero corresponde una instancia más para que el arte creado se sostenga en el tiempo, esta es la denominada “**terceridad**”. Cuando la obra perdura a un nivel histórico, puede volverse un ícono que aporta con dilucidaciones intangibles que nunca cesan, que se dan desde su exégesis formal o cualitativa en la que la imagen se proyecta. A este particular enfoque, incluso se le ha concedido una relación entre la creatividad y lo divino a través de la historia del arte.

Al hacer una correlación con lo que pronuncia Rojas (2015, pp. 23-25), al llegar a la distinción, la forma se vuelve a la vez disposición y dispositivo, esto es, que los mismos



elementos que componen una obra artística, pueden correlacionarse de diversas maneras a través del tiempo y concebir variados significados. En tal razón, “las disposiciones conducen a dispositivos; y estos no son sino determinadas disposiciones” (Rojas, 2015, p. 25).

Destacar la estética manteña supone establecer convergencias entre la sensibilidad interna de la cultura en sentido de las substancias de los contenidos de su arte, aunque aparezcan de manera parcial, pero que en el punto de la composición se pueda advertir una totalidad, por cuanto se necesitará también de su sensibilidad externa asociada a la forma de la expresión para completar una unidad operacional que sirva de base para el análisis de las obras proyectadas en este trabajo, que tomará como punto focal el rostro como promotor de significados. Esta forma de arte como fundamento de la expresión se convertirá, además, en el fundamento de la experiencia, según indica Rojas (2015, p. 59).

La asociación en torno a la primeridad como expresión que se proyecta y se construye en la imaginación, conlleva a la producción del juicio en dirección de la contemplación de la belleza de la obra o su rechazo. Es decir, que en esta instancia, la terceridad tomó posesión de la envoltura del objeto artístico.

Pero cabe destacar que el asunto del origen de la cultura Manteña en torno a la ritualidad y formas de concebir el mundo, es un atributo inmanente que en la conclusión de las obras cobra sentido, puesto que se establece, por medio de la disposición de elementos compositivos, una fórmula para que el “aura ancestral” entre magia y religión sea visible en la nueva composición. Para tomar una referencia al respecto, citamos a Benjamin (2003):

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio del ritual que primero fue mágico y luego religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. (p. 49)

Desde luego, Benjamin reseña obras que adquirieron un significado en épocas pasadas, obras que forman parte ya de una conciencia colectiva y que en algún momento perdieron su envoltura simbólica originaria y pasaron del culto a la exhibición, pero al instituir el trabajo creativo desde el análisis de la historia y la cultura de los manteños, se encuentra un punto de convergencia, al proponer la creación a partir de la esencia artística de esta población en la vía de la apropiación de sus elementos constitutivos y desde una mirada epistemológica, abarcando el sentido conceptual y estético, que en el plano de la composición retratista, se analiza bajo el estamento de la rostridad.



Si se habla de rostridad, no solamente se trata el asunto del rostro como tal: se habla de una máquina abstracta separada de su lógica y cercana a la forma social. Acogiendo el criterio de Rojas (2015, pp. 65-69), en este caso la abstracción se sustenta en un aparato histórico concreto, que resulta válido estructurarse desde una unidad operacional que conlleve y provenga de una indexación de mundos (el ancestral y el contemporáneo por medio de apropiaciones) capaz de realizar operaciones tanto físicas, sociales, políticas o virtuales y que formen estratos relacionados con realidades puntuales, por ejemplo: rostro y territorio o rostro y relaciones interpersonales.

Al momento de llevar una acción de análisis de distribución de elementos que componen la obra de arte, se debe comprender la asociación de formas inherentes en ellas. Rojas, en el 2011 (p. 54), plantea un esquema a partir de los diagramas de Strathern desarrollados por Gell en 1998, que permiten determinar rasgos precisos de las producciones artísticas y sus relaciones sociales a partir del estudio de:

1. La forma de la expresión, que funciona como un mecanismo de descripción y ubicación histórico-cultural, en cuanto a la denominación estética en la cual puede aterrizar el concepto integral de la obra. Su definición se proyecta en el mundo del arte como una atribución “cuantitativa”, relacionada con las categorizaciones del arte que nos llegan desde el “primer mundo” (escultura, dibujo expandido, instalación, entre otras), lo que sirve al momento de comparar trabajos de una misma línea estética definida.

2. La substancia de la expresión. Para definir una forma general nos valemos de los elementos más pequeños que están conformando ese elemento, es decir, la substancia, el núcleo que constituye el devenir del objeto. En el caso del arte, la substancia de la expresión repercute en la descripción detallada del conjunto artístico y limita sus atributos representativos, pues aplica un enfoque concreto para puntualizar cada uno de los componentes, como materiales, ubicación, escenarios y otros factores narrativos del contexto.

3. Forma del contenido. Este parámetro abarca un componente cualitativo en torno a la descripción desde una instancia macroconceptual. Aquí se definen apartados que tienen que ver con el carácter subjetivo de la obra, poniendo atención a los atributos de ésta en relación a su ubicación social. En otras palabras, cristalizar la intención del arte expuesto para proseguir con su explicación en el siguiente punto.

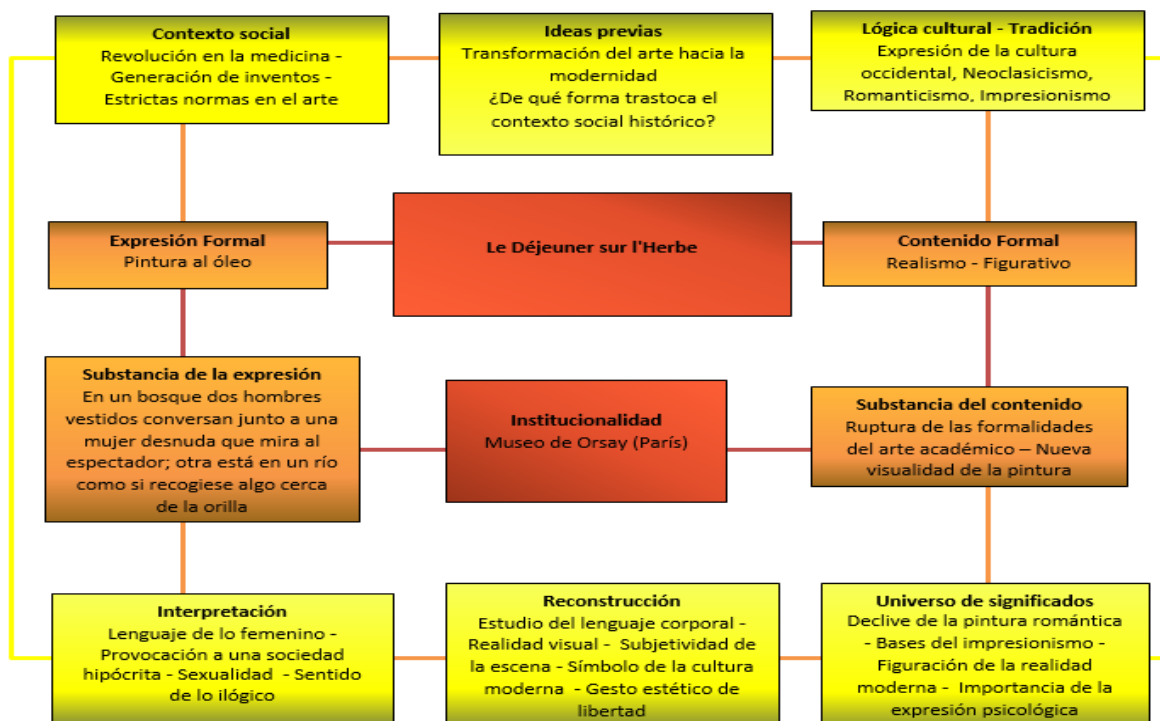
4. Substancia del contenido. Donde se aquilatan los elementos incidentes en la producción del arte. Se asocian los significados y analizan los nudos críticos en los cuales la creación se centra, lo que determina la convergencia con la expresión del artista y de la forma.

Para completar el engranaje esquemático, todas estas categorías formales deben estar en equilibrio con el ethos o la configuración del carácter de la época en la que se vive y el conjunto de las relaciones sociales que se asocian a lo contemporáneo, que además del arte tienen que ver con otros muchos fenómenos sociales, los cuales en esencia coexisten de forma irregular, porque al igual que los hechos históricos, como en el caso de la sociedad manteña, se encuentran fracturados, y para completar las fisuras existentes se procede a través de una abstracción.

Las conexiones que definen los conceptos y los símbolos se respaldan en sensaciones, sensibilidades e imaginarios que producen una visión particular de un objeto histórico cultural.

El siguiente esquema (*Cuadro 1*) corresponde a una unidad operacional, la cual sintetiza, desde una visión hermenéutica, los aspectos formales y sustanciales de las obras, tomando como ejemplo la pintura de Manet *El almuerzo sobre la hierba*, de 1863:

Cuadro 1. Esquema de unidad operacional de la obra *El almuerzo sobre la hierba*



Fuente: (Fernández, Bolívar y Cruz, 2016, p. 7) elaborado en base a Rojas (2011, p. 54).



Como se observa en el esquema, las categorías del arte y de la estética que se conocen a nivel general, son aplicadas para entender el engranaje de conceptos que se encuentran alrededor de la obra artística, pero es mucho más específico encasillar el arte del “primer mundo” porque justamente desde allá nos llegan estos adjetivos. Sin embargo, al hacer un diagnóstico del arte basado en lo ancestral y yendo más allá, del latinoamericano, se torna un poco más complejo direccionar la perspectiva del arte desarrollado en estas latitudes. Ya que en una primera visión no es posible establecer nuevas significaciones para definir los atributos de la obra, se toma como referencia un nuevo prototipo, una especie de “hibridación conceptual” entre las nociones categoriales del arte moderno y contemporáneo con el ancestral, por ejemplo al especificar el arte abstracto de las estelas manteñas como “forma ancestral”.

Al definir una unidad operacional en relación al arte de los manteños y por ende crear a partir de este, la indexación de los mundos ancestral y contemporáneo toma ciertas reglas que en el caso del primero son poco definidas. Por tal motivo, y citando a Rojas (2015) en referencia a la forma ancestral: “La limitada información sobre su modo de vida y sus concepciones hace difícil encontrar la lógica de estos regímenes de sensibilidad, más aún cuando algunas generalizaciones encubren el hecho artístico” (p. 92). En tal medida se hace necesario interpretar los elementos figurativos y/o abstractos desde una posición que proporcione conceptualizaciones a través de lo que se entiende como “estética del gesto”, esto como atributo concerniente a los modos de expresión de la vida cotidiana de los pobladores manteños, tanto referenciada en textos históricos, así como de todo su andamiaje socio-cultural conocido por oralidad.

El limitante del “tiempo vivido” de los manteños hace que la percepción de su cultura esté condicionada a las significaciones y categorías que manejamos habitualmente para detallar otro tipo de obras, por lo que mencionamos: “Es imposible describir en qué consiste una apreciación. Cada idea que tengamos de la emoción que se desprende al contemplar algo, está “envenenada” de toda esa información en la que estamos sumergidos, por el simple hecho de pertenecer a un entorno concreto” (Cáceres, 2007, p. 176). Sin embargo, la propuesta artística en relación a este trabajo, reviste su completitud de otros factores aparte de lo estrictamente ancestral como ya se mencionó. Para crear nuevas instancias a partir de indexaciones con



apropiaciones, pero bajo la consigna de la representación contemporánea y respaldados en Rojas (2015, p. 104), utilizamos el medio del “realismo especulativo” en medida de la identificación general y uso del registro arqueológico y su reconstrucción estética entre otras variables, repitiendo que esta concepción siempre será una realidad inconclusa.

El régimen estético y cultural ecuatoriano concierne a una estructura base común que se instituye desde las primeras manifestaciones consideradas artísticas. En este contexto se puede establecer un estudio estético de las formas ancestrales, para aplicarlas al mundo actual del arte desde cuatro categorías, como son: lo mindalae, lo tsántsico, el ritual y la gestualidad. Las cuales toman esencialmente parámetros de multiplicidad de los elementos ancestrales, la apropiación caníbal, la mística y la expresión del semblante, todo esto, posible de aplicar a la actualización artística en torno a la cultura Manteña:

2.1.1. ESTÉTICA MINDALAE

La metáfora de los pueblos originarios trasladada al plano de la forma subyace en la incidencia de la multiplicidad. De este modo la estética de los antecesores se mantiene como substancia del contenido en referencia al arte manteño, pero esta concatenación se produce no solo por orden cronológico, sino además por el enfrentamiento de las maneras de coexistir, de gobernar y de la interacción con el mundo espiritual. Por ejemplo, al exponer las similitudes de los sellos jama-coaque y las estelas manteñas, en cuestiones formales aparentan y ciertamente poseen una estética de trazos y estilización muy cercanas, pero distan en cuanto el trasfondo conceptual.

La estética se contagia de esta conciencia mindalae, se convierte en estética mindalae: registro interminable de los contactos, rastreo incesante de formas, serialización y desplazamiento que vuelven una y otra vez a sus grandes temáticas, como hemos dicho, figurativas y abstractas. (Rojas, 2015, p. 109)

La correspondencia del término mindalae que en kichwa significa caminante, con su convergencia estética, se suscita por el hecho de la continuidad, el desplazamiento y la evolución que, en el plano de la forma del contenido, refiere a cómo las representaciones ancestrales pueden desplazarse hacia nuevas significaciones, lo que se propicia por medio del estudio de categorías históricas, filosóficas y las que son parte de la lógica cultural, que tienen que ver con el tiempo, el espacio, las relaciones humanas y el cuerpo, vividos.



De otro lado, para la generación de la obra artística es indispensable amalgamar los componentes de tradición, modernidad y postmodernidad, como “caras del mismo prisma triangular en el que se sedimentan las narrativas” (Ferrão 2002, p. 86). De este modo, los anexos que giran en torno a los mitos, los rituales y las formas de relación con el medio, los cuales terminan por incidir en todas las actividades humanas, inciden también en el arte.

2.1.2. ESTÉTICA TSÁNTSICA

La estética tsántstica toma como patrón argumentativo la oportunidad de “absorber y digerir” la forma y el contenido tanto de los procesos humanos del mundo intangible como aquellos que son visibles y que representan objetivamente la transición constante de un pueblo y su permanencia en el tiempo. Por ende, se encuentran ligados lo tsántstico y lo mindalae. No se trata del asunto del sacrificio humano como tal, sino del recorrido sociocultural que provoca el conflicto que converge en la aparición de nuevas estéticas; es decir, que toda esa vorágine de contenidos simbólicos que surgieron a lo largo del tiempo, direccionando lo manifestado al mundo manteño, fueron o tuvieron que ser devorados y sometidos a nuevas interpretaciones.

Rojas (2015, p. 110) sintetiza el sentido tsántstico en la consideración del arte jama-coaque y hace hincapié en el asunto del choque de mundos en referencia a lo humano y lo divino, que en coincidencia con las expresiones manteñas, trata de la inclusión de los espíritus como guías para sumergirse en el pensamiento de los dioses y a la vez que estos nos contengan, para que se generen constantes transiciones entre estos mundos y que los distintivos artísticos que resulten, conformen un régimen simbólico particular y concreto, en donde la suma de cambios y alteraciones de sus componentes sociales a través de su propia historia hagan posible reconocer una identidad, y por añadidura una estética.

En conclusión para esta parte, Díaz (2016, p. 435) determina que los patrones culturales se sostienen en nociones de pervivencia, que van desde las creencias más primigenias hasta las que progresivamente se van imponiendo y que para los manteños, como para otros pueblos de la época, con la llegada de los españoles comienza una aculturación, pero que a pesar de estos acontecimientos, el viejo orden pervive con la incorporación de elementos ancestrales en el arte contemporáneo, y se infiere como uno de los ejes transversales de la propuesta artística que se incluye en los siguientes capítulos.



2.1.3. ESTÉTICA RITUAL

Las acciones que realizan las personas y que tienen un significado específico en un determinado espacio ya sean, religiosas, políticas, culturales, entre otras, se les puede otorgar la denominación de ritual. Sin embargo, para los antiguos pobladores del Ecuador, la ritualidad estaba presente, incluso, en las tareas habituales. En esta dirección, Rojas (2015) manifiesta: “La Estética Ritual: nuestros pueblos se caracterizan por su profunda ritualidad que no se agota en el campo mítico, sino que penetra la vida cotidiana en todas sus esferas y que se apoya de manera decidida en los objetos estéticos que marcan o expresan esta mirada sobre el mundo” (p. 108).

En el pensamiento de Benjamin (2003, p. 49) la obra de arte tiene un origen ritual y esto conduce a sugerir que su aura se ha de situar dentro del parámetro mágico y luego religioso, principalmente al hablar del arte de culturas antiguas, y al igual que el ejemplo de la Venus en el apartado de *Ritual y política*, las obras de los manteños fueron catalogadas como impropias (ídolos malignos) por parte de los conquistadores. Sin embargo, retornando a Díaz (2016, pp. 435-439), la pervivencia de la estética se sostiene y, el autor ubica un ejemplo acerca de cómo la pintura mural mexicana mantiene una filiación claramente prehispánica. No se trata aquí de someterse al recuerdo de una tradición artística o de definir los modelos tipológicos del arte ancestral, sino de emprender un estudio sistemático y profundo que se ampare en lo conceptual sin dejar de lado la esencia, y en tal caso, la autoafirmación y resistencia a un orden capitalista del arte, desde una perspectiva caníbal como arquetipo creativo.

Rojas (2015, p. 111) advierte en torno a la cultura Jama-Coaque, que la forma de vida ancestral estaba ligada a innumerables rituales que definían el actuar de sus habitantes a todo nivel; el nacimiento, la iniciación masculina, los matrimonios, la adoración de los astros y otros que manifiestan el complejo sistema cultural y de conductas que se entiende como estética ritual. En esta dirección, la relación con los manteños es bastante estrecha. Por ejemplo: todo el andamiaje en torno a su vestuario, como las pecheras, aretes, orejeras, narigueras y pulseras de manos y pies, que estaban trabajadas de materiales del mar principalmente, eran usadas en actos públicos, en ceremonias y en menor proporción en la vida cotidiana. Así también el tatuaje corporal de la mitad del cuerpo como manifestación estética y decorativa. El ritual que conlleva el ornamento del cuerpo esencialmente está cargado de simbolismos en torno a los dioses y elementos de la naturaleza para la protección y



buenaventura, en donde se encuentra intrínseco el asunto del gesto y las posturas, que también adquieren valor simbólico.

2.1.4. ESTÉTICA DEL GESTO

La expresión es la representación de un determinado sentimiento o pensamiento por medio de un ademán. El gesto definido en una imagen, puede transmitir todo tipo de sensaciones para quien observa, y generar a partir de estas, significados que se acomodan a circunstancias culturales a través del tiempo. Desde esta noción, Rojas (2015, p. 112) define que: la estética del gesto es intrínseca a múltiples productos artísticos, tanto en su forma como en su contenido. Los cuales referencian su función comunicativa y producen una conexión axiomática con la estética ritual, en línea con el hieratismo, lo irónico y lo humorístico. Se puede decir en primera instancia, que la conformación del arte del manteño, en relación por ejemplo al arte de estatuillas, se ve hierática, pero el artista aborigen desprende de esa “seriedad” al elemento, al incorporar un aspaviento en el rostro, un gesto que exterioriza una acción que puede situarse tanto en el mundo profano terrenal, como en el espiritual y sagrado, y que se fueron estetizando a partir del desarrollo serial.

Los fenómenos, en relación a la conformación de la estética, no se pueden definir por individualidades, sino por la singularidad de los aspectos tangibles que caracterizan un objeto, así como por sus atributos internos, que no están condicionados a líneas definidas en su composición o leyes de ordenación. Por tanto, el gesto singulariza lo que el entorno afecta al sujeto. Cáceres (2007, p. 177) define este punto como descripciones suplementarias e indica que para transmitir una consideración de un objeto estudiado, se requiere de comparaciones para describir más a fondo el ente, creando así tipos de conexiones y entablando un diálogo entre realidades o contextos distintos. Entonces, al querer formular una estrategia para producir imágenes de rostros manteños, es necesario encontrar las relaciones de identidades que subsisten en sentido representativo y emocional que permitan escudriñar en las variaciones tiempo-espaciales de los manteños, los componentes de su constitución cultural; sin embargo, como indica Cáceres (2007):

Esto no quiere decir que todo lo que se puede expresar, en este ámbito, tiene que estar sustentado en un sinónimo verbal, sino en una analogía con otra imagen real e independiente, completa y autónoma, sin pretender jamás, que estas descripciones, comparaciones o señalamientos sean la causa misma de la emoción. (p. 178)



2.2. APROPIACIÓN DE LA ESTÉTICA MANTEÑA

Las categorías estéticas que propone Rojas, propician el concerniente análisis para determinar los atributos y significaciones del ser manteño desde su perspectiva constituyente, y cómo los elementos representativos de su arte pueden ser actualizados para producir obras con lenguajes contemporáneos.

Como se enunció anteriormente, en el asunto del arte se tratan de proponer situaciones nuevas que sean reflejo de una actualidad social; sin embargo, estas propuestas deben sustentarse en lo ya conocido, porque la cuestión, en definitiva, requiere de reconocimiento por parte de la comunidad artística (también comunidad académica). Al respecto, Rojas (2015, p. 91) sostiene que en relación a las categorías artísticas debemos acogernos a lo estipulado por el mundo que nombró tales categorías (Europa y Norteamérica) y que sirven de sinopsis y coordinación para ir avanzando hacia la determinación de la “forma ancestral”. En otras palabras, los análisis en torno a un objeto artístico no deben examinarse, en su totalidad, dentro de un contexto centralizado, principalmente, si el arte que se produce tiene como elemento compositivo, la captación identitaria.

La visión de la estética caníbal se ampara en esencia y sobre todo en el sentido de la apropiación para crear desde nuestra geografía y convicción política. Según Rojas (2015, p. 7) se trata de asociarnos con propiedad a los conceptos generales del arte universal y las prácticas que producen impacto en latitudes ajenas a nuestra cultura e idiosincrasia, para que además del empoderamiento de nuestra ancestralidad (con el fin de establecer sus significaciones, religiosidad, estética y gestos artísticos), se pueda amalgamar y exteriorizar una nueva forma de arte.

La vigencia de la estrategia de apropiación en el ámbito artístico apunta a la importancia de la mirada constante hacia el pasado; la labor apropiacionista recurre a la información de los procesos artísticos acaecidos, para que a partir de esas imágenes o contenidos se puedan concebir otros. Lo manteño, por ende, está dentro de este esquema. En tal instancia toca apropiarnos de lo ya creado, destruirlo y construirlo nuevamente en un proceso incesante de creación y re-creación. En esta dirección citamos: “Las construcciones originales están esbozadas en la realidad cambiante y son recogidas por el pensamiento que se las apropia, de ahí que sean unidad de pasado y presente condensado en un sujeto individual” (Covarrubias et al., 2015, pp. 209-210).



CAPÍTULO III

3.1. RASGOS DE ROSTRIDAD

La rostridad es un foco donde se concentran las unidades semióticas, divididas en dos estancias: una pared blanca donde se incorporan los signos y los significantes como resonancia, y otra correspondiente a los agujeros negros que son la subjetivación de los contenidos vaciados. Este binarismo producido en analogía al rostro, es la relación en torno a los ejes de significancia y subjetivación. En la actualidad, según Roncero (2012, p. 7), reconocemos estos mecanismos de subjetividad en el mundo virtual, donde, por ejemplo, se presentan individuos sin rostros, pues no ubican la cara (ojos, nariz, boca) en sus perfiles de redes sociales, como sucede en la foto de la cédula o del carnet, dando paso a un nuevo tipo de “rostrificación” que se asocia a la idea de “cuerpo extendido”.

Al analizar el autorretrato fotográfico, el autor De Barros (2011) sostiene que este es un rostro (re) presentado y (re) construido y promueve una noción en relación a la rostridad, definiendo lo siguiente: “Desde esta perspectiva la rostridad es una afección, una contravención de refracciones, una coacción de desestabilización ontológica generadas por la sobreexposición y multiplicación de los pliegues del original en la copia” (pp. 7-8). Lo que lleva a introducirnos en el concepto que Deleuze y Guattari (2015) tienen para este particular:

Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. (p.174)

Estos autores, en su obra *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, construyen un concepto que vincula al cuerpo y el rostro como elaboraciones sociales, por lo que políticamente son materia de referencia para describir un entorno socio-histórico. Subjetivamente, se abordan estas temáticas fuera, claro está, del componente formal, y de esta manera tanto el organismo (cuerpo) como la definida máquina abstracta de rostridad (rostro) adquieren un valor signifiante y de significados. Las realidades sociales de los pueblos confluyen en un asunto sociológico en donde el cuerpo, en referencia a Le Breton (2009, p. 143), adquiere un estatus de canalización pragmático de significados y subjetivación; es decir,



que este es manipulado o afectado por su entorno, ya que el cuerpo es existencia y de este emerge esa existencia tanto individual como colectiva.

El cuerpo y el rostro, desde el punto de vista social, convergen en torno a la producción de significados. Es por eso que se asocian ciertas características corporales y fisonómicas, con diferentes procesos socio-culturales ocurridos en la historia. Por ejemplo, la esclavitud en América representada en imágenes de negros con cuerpos flagelados, o el impacto de los sistemas capitalistas en economías deprimidas de países subdesarrollados, visible en los rostros de personas que aparecen en películas o documentales de esas épocas. En esta dirección, Pagotto (2010, p. 2) propone establecer una teoría sociológica, que explique, desvincule y potencie lo ocurrido después de la “depredación” (en referencia a la expansión del capitalismo), la cual se torne en una crónica, una política, una forma de actuar (también en el arte), para proponer una nueva visión y formas de cultura.

Yendo nuevamente a un inicio, el poder simbólico del cuerpo genera en el hombre una individuación para entretejer y comprender su propia historia y delimitar el espacio entre uno y otro sujeto. El cuerpo entonces pudiera entenderse como el claustro que aparta al ser de lo natural, del caos y de la creación, y el rostro es quien promueve estas diferencias y conjetura a la vez la negación de humanidad como forma íntegra. Pero se habla no del contexto botánico, sino de cómo socialmente el rostro es causa de estas diferencias de individuación por ser el símbolo que se encarna desde los actos de los sujetos.

Para corresponder los argumentos mencionados en el texto, se ubican tres categorías para el asunto del rostro en posición de su significado y la proyección de sus funciones según la síntesis de D'hers (2011, pp. 60-66). El rostro es **individualizante**, lo que genera un lazo social, un vínculo familiar, pero no estrictamente del núcleo sino del contexto nacional etnológico, y que deductivamente se traduce en la unicidad de seres “compatibles”. De otra manera, el rostro es el segmento del cuerpo mejor encasillado para examinar una identidad.

El rostro es **socializante**. El rol social que proyecta este, parte de la inmanencia que por sí misma es y se constituye en la esencia de la esencia. Luego este pasa a ser parte del conglomerado productivo que se desenvuelve en una realidad estructurada, hasta el punto en que los hombres conforman un todo como un solo organismo. Pero lo interesante del caso es que a pesar de esto, un hombre es un ser único con respecto a otro; se manifiesta en este tramo



la multiplicidad compuesta por singularidades, en donde tienen lugar desde los gestos hasta los movimientos que se van haciendo característicos de los individuos.

El rostro es **comunicante**. En esta parte se concentran los dos parámetros anteriores, ya que el ser por sí mismo emerge de lo oculto, asume una identidad y se involucra en una sociedad con sus propias normas y referencias socioculturales. Asume un rol específico en el universo, tanto por su forma de actuar y modos de vida como por sus ideas y la asimilación de símbolos comunes, y a la vez, como se manifestó, los individuos son capaces de establecer diferencias unos de otros.

Al destacar al rostro como máquina abstracta de rostridad, acontece que éste produce figuraciones, por lo que su labor comunicante está dada simultáneamente con la elaboración de la subjetividad. En la obra de Deleuze y Guattari *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, se puede observar la relación preponderante, o mejor, la correspondencia entre cuerpo-cabeza desde diferentes perspectivas de creación de significados.

Un asunto aclaratorio direccionado a la subjetividad, refiere las diferencias entre la concepción de individuo e identidad con los procesos de singularidad.

El primero se manifiesta desde el instante de la declaración como seres del mundo. Un individuo es, pues, la concentración de componentes políticos y culturales que lo encasillan dentro de una estructura dada, con situaciones establecidas desde formas de operar y regímenes de comportamiento asociados a las posibilidades del entorno en su más amplia integralidad.

Mientras que la singularidad es el movimiento, el suceso por el cual existe complejidad en los seres humanos, conciencia subjetiva y reflexión, que pueden ser notorias en los aspasientos, en la alegría, en la risa, entre otras que nos definen y que nos permiten la exploración de otras realidades cualitativas, y el rostro, desde esta perspectiva, se distancia de su portador humano (lo que ocurre ahora con el internet y las comunicaciones), por lo que fomenta y es parte de la división entre sujeto y objeto, justamente para producir nueva subjetividad, nuevos símbolos.

3.2. EL ROSTRO DEL CUERPO INTANGIBLE

Para generar subjetividad, el rostro se ve suplantado por otras imágenes entendidas como nueva rostrificación. Por tanto en Deleuze y Guattari (2015, pp. 20-29), con la ejemplificación



de rizoma (en relación al concepto botánico que refiere a que los brotes de una planta, pueden ramificarse en cualquier punto, y afectar o incidir en otro cualquiera) se sustenta el asunto de la desterritorialización de lo humano del mapa anatómico. Se sobrepasan de esta manera las coordenadas, los flancos del rostro, para generar nuevas categorías intrínsecas a la individualidad, a lo intangible. Pensar en relación al rizoma, conlleva a que todas las partes e instancias de un organismo pueden unirse y generar nuevos sucesos o realidades; no existe una estructura dada, cualquier segmento encaja y se relaciona con otros para formar diversidad de conceptos. Esta forma de pensamiento va en contra de la estructura arbórea establecida para el funcionamiento de los cuerpos (educación, estado, instituciones, arte, entre otras), en donde las bases (raíces) no se conectan con las partes superiores (ramas). Por ejemplo; las leyes que nos rigen, producen orden y regularidad social, pero también aparta a quienes no encajan en el sistema, es decir, dejan residuos carentes de humanidad, fuera de toda protección reglamentaria. Según los autores mencionados, se tendría que despojar al cuerpo de los órganos que lo rigen para producir nuevas disposiciones, nuevos dispositivos.

En algunas de las obras retratistas que se presentan más adelante como producto artístico, se toma como núcleo compositivo la disposición rizomática y se procura que los retratos, al conectarse con otros elementos o con otros retratos, puedan generar interpretaciones apartadas de su lógica formal, y pretender que el rostro, en este y más contextos, se instaure como un mecanismo de engranaje entre el eje de la significación y el de la subjetivación. Refiriéndonos nuevamente a Deleuze y Guattari (2015, p. 186), lo corpóreo adquiere significación cuando tiene un rostro. La cabeza es parte del cuerpo, de tal manera que una gesticulación puede conllevar a pensar, por ejemplo, en el sufrimiento del cuerpo. El rostro funciona, en esta dirección, como una polivocidad multidimensional, en el sentido de producir diversos significados por medio de significantes específicos en donde se puede constituir la individualidad de forma separada, si se quiere. De esta manera, se adquiere un sentido, un medio para definirse y registrarse en las categorías que nos hacen únicos: masculino, femenino, actitudes, formas de pensamiento, maneras de sentir, entre otras. De tal manera, el rostro nos provee de soberanía e identidad en cualquier espacio y tiempo.

La elaboración de significados que el rostro es capaz de generar se puede entender como un proceso maquínico. Desde esta visión, la rostridad es la necesidad de producir rostros y funciona como una máquina que permite el ensamblaje de elementos múltiples, apta para



acoplarse con otras, como las máquinas estéticas o históricas. Así como la boca del niño puede ajustarse al seno de la madre y en esa acción se transmiten y cortan fluidos, un rostro puede albergar tanta carga simbólica que transfiere flujos de subjetividad, en torno a una realidad producida para quienes observan. Un ejemplo es el rostro de Cristo y todos los significados convergentes en él, este supone el marco de referencia y de justificación de las actuaciones del poder católico, como verdad absoluta y sin cuestionamientos. Detrás del rostro de Cristo existe la hipocresía, se instauran guerras y se niega, incluso, el pensamiento.

Al final, es viable juzgar por el rostro y por el cuerpo. Ontológicamente se distingue la naturaleza de los individuos por los estereotipos; los pobres, el drogadicto, el excéntrico o el errante, son denominaciones y formas de categorización, de señalamientos que se hacen desde lo externo, desde perspectivas dictadas por una fuerza que está inscrita en los seres y en este contexto, el arte juega un papel importante en la promoción de nuevas formas de entendimiento de lo socio-cultural.

3.3. ORGANISMO, SIGNIFICANCIA Y SUBJETIVACIÓN

La obra de arte contemporánea en su afán de crítica a las estructuras de poder designadas por el sistema, busca establecer nuevos caminos que puedan generar en el espectador pensamientos o juicios de valores, más allá de la simple contemplación de la belleza u otras consideraciones propias del observador común. Este precepto puede desarrollarse desde tres perspectivas en referencia a Sánchez (2016, pp. 92-101), en su análisis de las posiciones de Nietzsche y Deleuze concerniente a los siguientes aspectos: **organismo**, como forma de articular los procesos sociales (organización o descontrol), **significancia**, aquello que puede ser decodificado (ser símbolo o ser descarriado) y **subjetivación**, en correspondencia al sujeto situado en un contexto específico en el cual se desenvuelve y produce (ser aplicado o ser errabundo).

Un organismo es una estructura que contiene partes que se conectan unas con otras por donde transitan segmentos de información o materia que mantienen un cuerpo en estado de acción, el cual se somete a los regímenes de un poder mayor. Esta dependencia socio política, desde las apreciaciones del arte, está dada por un sistema institucional o por una correspondencia cultural que determina las direcciones de los flujos creativos y estéticos de acuerdo a las conveniencias de un poder constituido bajo un orden capitalista, capaz de anexar



a su estructura lo que en un primer momento fue un mecanismo que evidenció sus desfases. En otras palabras, el sistema se apropia de lo que en teoría va en contra de su dictamen y lo devuelve como un producto con valor agregado.

La idea sustancial del rostro como elaboración social gira en torno a la organización de elementos relacionados con la política de la contemplación. Las miradas, como un vaivén de devenires, aportan con nociones y subjetividades que se van a acoplando, con el paso del tiempo, hasta completar una realidad producida por significancia; es decir que el elemento social que proporciona el rostro, se adosa a las categorías culturales que definen un conglomerado poblacional y por ende este se ve afectado, a su vez, por todas las diversas conjeturas que se dan para dicha población.

Cuando el arte es capaz de apropiarse de conceptos, percepciones y simbolismos, también puede propiciar la deconstrucción y producir a partir de estos, nuevos productos, en razón de la utilización de los elementos fundamentales, como síntesis aditiva, para la composición de una obra inédita. Al respecto se puede indicar, que lo que cabría en esta situación, desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (2015), es generar un cuerpo sin órganos, quienes al respecto pronuncian que no se trata de la muerte de un organismo sino “abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor” (p. 164).

Esta condición representa una multiplicidad en la que cuerpo se entiende como el terreno de prácticas y experimentación de los modos de producción y descomposición de la identidad por procesos esquizofrénicos inmanentes al ser; las fuerzas que dominan son las activas, y aquellas dominadas son las reactivas. Por ende, desde esta perspectiva se aduce que la multiplicidad asociada a los regímenes corporales, son producto del devenir de estas fuerzas.

En la concepción de Deleuze y Guattari (2015) acerca de Spinoza, un cuerpo está regido por potencias, las que se presentan como posiciones encontradas, diferencia entre realidades distintas que pueden tener consecuencias a favor de su aumento o disminución y en correspondencia señalan estos autores: “A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden intensidades que lo afectan, aumentan o disminuyen su potencia de acción, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes” (Deleuze y Guattari, 2015, p. 261).



El arte es un componente acertado para develar estas posiciones, por encontrarse en un campo con límites abiertos y autónomos, o por lo menos en una diligencia creacionista por la cual se pueden establecer nuevas formas de visión de un escenario aparentemente comprendido.

Hablando de organismo y por correspondencia de cuerpo, comprendemos que la cabeza forma parte de este, porque se halla situada y dirigiendo una estructura sostenida por huesos que se erigen a través de la carne, pero claro está, la metáfora representada cabe en otros mundos también: el educacional, el político, las ciencias, entre otros que pueden establecer procesos de autodescubrimiento a partir de la destrucción del cuerpo normado. Desde otra perspectiva Deleuze y Guattari (2015, p. 194) abordan el futuro de este en la que el rostro se sitúa dentro de la figura de “Cabezas buscadoras”, en referencia a las cabezas de los misiles que pueden cambiar de dirección por medio de un dispositivo; esto define y postula la “des-rostrificación” como un mecanismo, una máquina capaz de traspasar las diferentes capas de significancia o de poder, y en el caso del arte, a través de prácticas de libertad.

En el arte encontramos ejemplos fehacientes de los componentes mencionados: Francis Bacon pinta cabezas sostenidas por cuerpos que se descomponen como si no tuviesen estructura interna. La distorsión que se produce en la composición se logra por deliberantes trazos al óleo que luego son raspados o cepillados (animalidad), deformando, o más bien, monstrificando el contenido del cuerpo como un vaivén de fuerzas descomunales que transforman al objeto. Subjetivamente el rostro no es presentado aquí como patente. El organismo ocupa el punto focal, mismo que no posee órganos determinados para que escurran los fluidos, los agujeros se presentan como simples formas oscuras y profundas que sirven de vía para los desechos del cuerpo moribundo que está a punto de estallar.

En comparación a un estado político, los remanentes que están fuera del orden constituido son sometidos a toda instancia de control, confinamiento y sufrimiento: la prostitución, las pandillas juveniles o quienes migran del campo a las ciudades y viven en las periferias, causan asco, descontrol y apatía, por lo que son producto del juzgamiento polisémico que termina generalmente en la penalización de sus conductas, y por ende, sus cuerpos son impropios despojos de una pseudo socio-cultura encasillada en el capitalismo, que sobrevive al articularse con lo nuevo; la tecnología y los medios de información, como actos públicos con intereses ocultos y acumulación de bienes, formando las sociedades de control, generando



insumos de poder para unos pocos y apartando a los rostros atroces, los cuales pueden ser sacrificables o moldeados como ya se puede observar en las ciencias biológicas con los avances de la eugenesia o el uso de transgénicos. “Nos queda ver si esos rostros monstruosos pueden volverse *Cabezas Buscadoras*” (Pagotto, 2010, p. 15). Todo está en enfrentar radicalmente las formas dominantes que excluyen a quienes no se ajustan a los parámetros impuestos por el poder.

3.4. ANÁLISIS DE ROSTRIDAD Y CONEXIÓN CON CULTURAS ANTIGUAS

Difícilmente se encuentran referencias acerca de rostridad de personajes emblemáticos en América Latina. La construcción de estos como insignias no son un buen punto de partida para el análisis subjetivo, y menos aún definir una colectividad desde estas perspectivas de cuantificaciones substanciales asociadas al precepto intangible de lo que fue y representa actualmente una cultura pasada. La memoria está, por ende, fragmentada, de igual manera las imágenes, o elementos rescatados como evidencia, se presentan como destellos o presunciones de una cualidad de vida. Entonces el rostro, como hilo enlazador de cronologías, ¿qué porcentaje tiene en el hecho de desentrañar formas de actuar y de pensamiento? Es una pregunta que se tratará de disipar en este trayecto.

Ser “visible” resulta un apartado importante en el análisis de rostridad, por lo que describir los sucesos históricos en dirección al surgimiento de la idiosincrasia manteña, se debe adecuar a los parámetros de análisis que están próximos al estudio de las imágenes de toda índole y su afectación socio-cultural. La memoria colectiva incide en la mitificación y estructura simbólica de semblantes que en teoría pueden ser los referentes de un país, cultura o religión. La mente humana es capaz de invocar las cualidades de un protagonista histórico con solo la determinación de superficiales características que le referencien. Este símbolo se forma por medio de un alegato pasado de generación en generación, “manejadores de pantalla” que dejan discursos lejanos a las primeras fuentes y memorias (Marín, 2009, p. 2).

Una imagen, por tanto es transferible a otras consideraciones, su accesibilidad para referir realidades distintas produce una insignia que traspasa los límites de lo que formalmente se observa. Por esta y más razones, analizar rostros debe ir de la mano con las conjeturas implícitas en las historias que se pasaron por oralidad, por evidencia arqueológica y por el entendimiento evolutivo, si cabe el termino, de aquellos habitantes que ocupan los mismos



territorios ancestrales de las poblaciones antiguas, y especialmente de quienes en teoría guardan similitudes étnicas y que muchas veces son rostros marginados por la mestización y el migracionismo.

Lo que se quiere enfatizar en torno a la construcción de imágenes en relación a la cultura Manteña, es el encuentro de rostros entre quienes pueblan los territorios actualmente y quienes fueron parte de la historia aborígen. Esta convergencia producirá un ideario, un vínculo doble, entendido como encuentro de mundos. La máquina de rostridad, desde esta posición, se deriva de las conexiones que surgen desde las visiones de la pragmática generativa y la pragmática transformacional que, según Deleuze y Guattari (2015, p. 142), pueden ser consecuentes, siendo la segunda la que replica los signos para crear otros nuevos mediante la observación y análisis de todos los componentes que rodean a los sujetos que forman parte del experimento creativo. Esta máquina tiene el poder, además, de que en relación a los objetos, obras de arte, reliquias y escritos, se puedan proponer patrones discursivos de la sustancia histórica y *modus vivendi*, así como la identificación de significados que refieran al engranaje socio-cultural y emocional del sujeto histórico.

La redundancia, lo serial o la repetición son el camino para la aparición de máquinas de rostridad, lo que se transformará con el devenir del tiempo en concreción; primero, el objeto (rostro) se ubica en un espacio-tiempo determinado, este tiempo hace que se impregnen distintos elementos como esquilas a un imán, estos elementos provienen de todos lados y poseen distintas formas, estas formas son conceptos, teorías, ideas, juzgamientos y cualquier componente asociado a la producción de significados, que justamente serán interpretados y cada vez más comunes en un posible universo futuro. Por poner un ejemplo: el impresionante avance de la tecnología, que para nosotros resulta muchas veces de incompresible conducción, para las siguientes generaciones será parte de la vida cotidiana y sin mayores sucesos en cuanto a la normalidad de su manejo. Luego, esos significados proveen al objeto de “aura”, que en la perspectiva de Benjamin (2003) se asume como “un entretejido especial de espacio y tiempo” (p. 47). Aparte se incluye la semántica social, permitiéndole formar parte de un discurso social y político, que aunque compuesto a partir de fragmentos, crea el símbolo y por tanto la realidad.

En este punto donde nuestra mirada sobrepasa lo corpóreo, la subjetivación es abierta a todos los que están involucrados, y los agujeros negros corresponden así a los fondos de las



imágenes y a los ojos de los rostros como eventuales generadores de historias, que someten todo pensamiento hacia su centro, se presentan no como reflejo del ser humano, sino como un continuo motor productor y a la vez captador del poder simbólico y emocional. Al final, y en relación a la propuesta artística que se detalla en el siguiente capítulo, la máquina abstracta de rostridad transforma los elementos ancestrales desde la historicidad y la subjetividad, aunque puedan estar muy distantes de su origen.

3.5. CONCEPCIÓN SUBJETIVA DEL SER MANTENIMIENTO

El entendimiento de otras latitudes históricas está ligado al enfoque que se puede concebir de una comunidad actual. Ver cuáles son sus fundamentos de vida, así como sus creencias y formas de convivir con el mundo, son claves para determinar los significados que aportan a su centro existencial. Para adentrarnos en este contexto se utilizarán argumentos que se asocian al interaccionismo simbólico⁵, para describir la situación de la concepción de los entornos y las figuraciones que surgen de esta interacción. Para entender, entonces, la conducta de los seres, es necesario entender también el mundo que los circunda, la realidad humana está compuesta por un sinnúmero de situaciones que permiten la asociación de la historia y la actualidad. Nuevamente nos encontramos con la indexación y la lógica de los mundos que tienen que ver con la razón de su surgimiento y eventualmente, con las reglas que propician la multiplicidad o repetición, por lo que el análisis, en lo que respecta a la creación de obra basada en el rostro mantenimiento, supone un estudio de la actual población y qué significados pueden ser descritos desde la independencia de las apariencias y desde la percepción del componente socio-cultural de los habitantes, siempre y cuando se considere mirar desde el punto de vista de la comunidad involucrada en el proceso de investigación.

Entendiendo que el juzgar al ser desde lo subjetivo es el punto crucial para enfocar el presente trabajo acerca del mantenimiento, se describen cuatro componentes de análisis cualitativo sugeridos por Van Manen (citado por Sandoval, 1996, p. 59), donde refiere como aspecto inicial al **espacio vivido**, el cual como, espacialidad de un sujeto que ocupa un lugar, trasciende desde las categorías de generación de bienes a partir de la naturaleza, el desarrollo tecnológico y la noción estética del arte y la cultura.

⁵ "El interaccionismo simbólico representado por Cicourel (1974) y sus seguidores le da un peso específico a los ~~significados sociales que las personas asignan al mundo que les rodea~~" (Sandoval, 1996, p. 57).



Para el manteño ancestral, el espacio de desarrollo cultural es de vital importancia, su forma de actuar está definida por sus antecesores, pero incorporan sus propias ideas y percepciones del funcionamiento del universo. El lugar en donde incide su accionar está relacionado con lo sagrado, el paisaje es intrínseco a esto; es posible imaginar cómo los miembros de esta comunidad observaban todo un horizonte diverso, el mar, las colinas, los cerros y las cuencas de los ríos, todos como fuentes de desarrollo integral, consideraciones que hacen ver a los individuos de esta cultura, como sujetos fuertes en todo nivel, ocupados y prósperos; esto da la pauta para entender su alto estatus de vida. En tal virtud, pudieron desempeñarse en muchas otras facetas, ya que su vastedad permitía desarrollar el arte y la vida en sociedad, lo que conlleva al segundo punto: **el cuerpo vivido**, y a modo de introducción para esta categoría se presenta un enfoque de Verano (2014), quien en su estudio sobre los lineamientos de Merleau-Ponty sostiene que:

En la percepción que tenemos del otro, esto es, en la mirada o la palabra que le dirigimos, o que él nos dirige, percibimos no solo puros "rasgos" de su fisonomía, de su comportamiento, de su forma de hablar, sino que tales "rasgos" muestran su pertenencia a una cultura. Es precisamente porque percibimos a un otro -corporal- concreto, con esta o aquella fisonomía, hablante de este o aquel idioma, que su percepción se da de entrada como un fenómeno cultural. Merleau-Ponty (1945) escribe al respecto en la *Phénoménologie de la perception* que el primer "objeto" cultural es el cuerpo del otro (p. 401). La palabra "objeto" no hace referencia aquí, por supuesto, a una percepción objetiva del cuerpo -como la llevada a cabo en la experiencia científica-, sino precisamente a la idea de un cuerpo como "poseedor" de un espacio, de una cultura a través de experiencias de "sedimentación" del sentido, esto es, de experiencias que se han hecho hábito, que se han convertido en modos de ser, de actuar. (p. 271)

Además referimos: "Mirarse y ser mirada: la identidad se relaciona con lo que somos y con la imagen especular que nos devuelve el otro" (Cáceres, 2008, p. 199).

La mirada es un medio para definir lo que se es, siempre y cuando el cómo se quiere ser valide el sentido de equilibrio; en este caso se trata de exponer si los habitantes manteños se constituían a partir de experiencias favorables dentro de espacios de bienestar, es decir, si la vivencia del cuerpo y la identidad están direccionadas a un ecuánime *modus vivendi*, el cual es posible estimar a partir de los fragmentos de cerámica y arte figurativo. Por ejemplo, se ve en muchas estatuillas que los manteños poseían un alto grado de refinamiento en cuestiones estéticas: adornos para el cuerpo, piel tatuada, el uso de oro y plata en la confección de sus ropajes y pintura corporal; en otras palabras, la importancia del tratamiento del cuerpo y el asunto sexual intrínseco, era un componente determinante del ser. Además, tomando



nuevamente las estatuillas de ejemplo, cabe notar cómo los atributos físicos de las mujeres eran reverenciados, la exageración de partes del cuerpo, principalmente las narices a modo de caricaturas, eran utilizados en un sinnúmero de instrumentos de la cotidianidad, como los silbatos, o los que eran recurrentes en las ceremonias, como las sillas “U”.

En cuanto a la consigna de dar valor al cuerpo como el pedestal del rostro del ser, tomando en consideración los alegatos de Le Breton (citado por Trilles, 2004), se menciona:

Nuestro cuerpo, ese que se resiente en la enfermedad o que goza de los placeres, no es una simple cosa que pueda o deba ser tratada como tal, sino que nos descubre como un ser viviente orientado hacia el entorno que lo acoge, al cual mira siempre de cara. (p. 136)

Para remitir estos pensamientos hacia el modo de afrontar el mundo en base al concepto del cuerpo vivido por parte de los manteños, queda la elucubración en torno a la producción de artefactos culturales. En tal sentido, el organismo subsistido se entiende desde la perspectiva del valor físico y sexuado en relación a su atractivo, en el cual se daba un notable valor a la ornamentación como símbolo de poder, pero también, y en mayor medida, la posición de las cualidades humanas que hacían de los manteños una comunidad próspera. El cuerpo es fuente de sostenimiento de vida y el sentido identitario se afirma al estipular claramente los límites territoriales en donde actuaban.

El siguiente enfoque de análisis tiene que ver con el **tiempo vivido**. La temporalidad, una cualidad del tiempo que tiene como premisa una duración determinada, es la pauta con la que se hace correspondencia de que algo o alguien es fugaz, es efímero; efectivamente para describir una cultura cualquiera en la línea de tiempo, se dispone de fechas y de descripciones de las características determinantes para designar su rol en ese espacio o período. Pero para distinguir el tiempo vivido no solo tendríamos que efectuar una contemplación del pasado. En el caso de la cultura manteña, además, se evidencia su presente en la construcción de personajes a partir de los pobladores actuales, lo que es muy importante en la representación de la muestra que se expone más adelante. El presente se conforma y nutre del pasado, y el futuro también es vivido en los posibles hechos que se generan por medio de prospectivas.

Para el hecho de la composición artística retratista, es innegable que el espectro de los antiguos pobladores debe transmitirse como un espíritu que está presente en los tipos actuales y que se manifestará ulteriormente. Presente, pasado y futuro están intrínsecos en la producción, pero sin duda es mucho más complicado entender el pasado cuando es a largo



plazo, pues como se ha manifestado, el hecho de la fragmentación de temporalidades no permite recabar a detalle los acontecimientos generados en un punto de tiempo lejano a nuestras miradas (Fraisie, 1998, pp. 7-9). Sin embargo, el estudio de todos los componentes que están alrededor de lo que supone la cultura aborígen, proporciona un patrón de narración que es posible desde ahora plasmar en una obra de arte.

El tiempo vivido para esta cultura, tomando como delineamiento el calendario occidental, transcurre entre la expansión de las sociedades arcaicas del territorio ecuatoriano en lo que se denomina Período de Desarrollo Regional, con la conjunción de las comunidades en lo que se categorizó como macro culturas o confederaciones, siendo la Manteña-Huancavilca la de mayor importancia en el litoral y que se desarrolló entre las invasiones Incas y el advenimiento de los conquistadores europeos.

Si persiste la idea de que el espacio, el cuerpo y el tiempo se correlacionan para describir cualquier aspecto que rodea a los objetos, en este caso a los individuos de una cultura, se debe cerrar el círculo con un argumento referente a las **relaciones humanas vividas**. Para el ser aborígen en general, y dirigiéndonos nuevamente al primer capítulo, se encuentra una característica común, que es el proceder equilibrado con la naturaleza y el cosmos; para el pueblo manteño las relaciones que se dieron entre coterráneos permitieron su estancia permanente en los territorios que ocuparon. Para apoyar una descripción integral acerca de los sujetos de estudio, la fenomenología permite establecer un diagnóstico del entorno y su afectación en el comportamiento de las personas. En este sentido, Verano (2014) en su análisis del filósofo Merleau-Ponty, indica:

En la forma como Merleau-Ponty interpreta el entre-lazamiento existente entre el mundo de la percepción -mundo natural- y el mundo cultural se encuentra la idea de una comunicación originaria entre diferentes culturas, dada como un fenómeno intra-cultural. La cultura, al igual que el cuerpo y el lenguaje, no es una realidad objetiva ni un sistema de significaciones acabadas, sino un orden originario de "advenimiento" de un nuevo sentido. De hecho, para Merleau-Ponty, el advenimiento no niega el acontecimiento y, en este sentido, la percepción de una cultura -la propia o una cultura extraña- plantea la misma paradoja que la percepción del cuerpo y del lenguaje: la cultura como fenómeno de entrelazamiento recíproco, tanto de significaciones instituidas como de significaciones en estado de nacimiento, de experiencias de hechos pasados acabados como de experiencias actuales, que hacen parte de nuestro presente inmediato. (p. 265)

A partir de la premisa de que la cultura, en su más amplio sentido, no es una realidad objetiva, el enfoque de las relaciones humanas se basa en la existencia y la construcción del



día a día en virtud de las circunstancias en que actúa el ser. Entra en juego en este aspecto el asunto de la intuición para entender la realidad adyacente. Para nosotros también es útil este parámetro, ya que el medio intuitivo, más que el asunto empírico, ayuda a disponer la concreción de obra artística mediante el análisis de las diferentes perspectivas para la consecución final del trabajo, lo que se abordará en el siguiente capítulo.

Vargas (2014, p. 246) en su análisis de Edmund Husserl y su concepción de la fenomenología, argumenta cómo las formas y relaciones en torno a los objetos determinan su intencionalidad, de tal modo que la aprehensión del objeto se deriva de su representación, percepción, recuerdo, valoración y la forma en la que se imagina. También define cómo Husserl utiliza los términos “fenómeno” y “manifestación”. El primero corresponde a las vivencias y su reflexión a partir de las evidencias, en tanto que el segundo puede subsistir en la memoria, en la fantasía o en la sensación de las propiedades que aunque no sean visibles, la percepción del objeto se da en base a sus atributos.

De acuerdo a lo expuesto, al abarcar varios parámetros que se correlacionan a los vínculos humanos adoptados por los manteños y, según una conversación con el historiador Jaime Alcívar: el mundo manteño giraba alrededor de la plaza, un centro de encuentro e intercambio comercial. Gracias a los excedentes en la producción agrícola, estos pudieron establecer relaciones con otras poblaciones fuera del territorio lo que también permitió el desarrollo de la navegación. En la actual Manta se encontraron vestigios de una ciudad anteriormente habitada por el pueblo Jocay, quienes eran una sociedad estratificada donde existía un señor soberano, pero también se conoce que esta dignidad fue ocupada por mujeres, por lo que el rol de éstas no solo estaba sujeto a la reproducción y el trabajo doméstico.

En definitiva, las relaciones vividas por el pueblo aborigen representan en gran medida la forma en que interactuaban con su orbe, y los rasgos que se destacan a partir de este y los anteriores análisis formulan pasos a seguir en el desarrollo de la propuesta artística retratista; lo que lleva ahora a intervenir justamente, en cuanto a las posibilidades del retrato como un recurso para la comunicación de significados, en concordancia con las teorías de rostridad, estética e investigación cualitativa, que sirven como sustento del proceso creativo.



CAPÍTULO IV

4.1. LA CULTURA DEL RETRATO

La comunicación por medio de signos verbales o figurativos es un atributo basado en la experiencia habitual. Ligado, además, a un componente sensible en el que el problema de la visualidad está en la correspondencia de las cosas con el signo representado, que puede tener elementos materiales en común u otras formas relacionables aunque con distintos soportes (Eco, 1973, pp. 173-181). Al respecto se puede argumentar, que el retrato se enmarca en este rubro, ya que los códigos de expresividad que se disponen en su construcción, corresponden a una estructura no real, pero los elementos utilizados en su constitución se articulan con los componentes del objeto conocido.

El retrato ha sido un género pictórico utilizado durante toda la historia del arte. La tradición indica que la representación en base a cánones propuestos desde la antigüedad son empleados hasta nuestro tiempo, y principalmente distinguen la apariencia del sujeto retratado asentando el énfasis en sus características y rasgos. Esencial y popularmente se trata de un dibujo figurativo de la apariencia humana, y se puede decir que se centra en el asunto de inmortalizar a un individuo para que su identidad pueda perdurar en el tiempo. Desde luego, esta sería una perspectiva primaria que puede ser producto del análisis formal y subjetivo. Sin embargo, es perceptible cómo a nivel general del arte y gradualmente desde el advenimiento de las vanguardias, el estado de la composición desde su valor consecuente e intangible, confluyó en grandes cambios que se dieron a la par de la revolución industrial y las guerras mundiales. Pero este cambio, sin duda es mucho más apreciable en el ambiente contemporáneo y en palabras de Bermúdez (2015, p. 81), se produce un giro extremo que incluso lo cataloga como una “teratología del alma humana”.

Un retrato puede suponer la representación precisa, o por lo menos cercana, de un sujeto, la verdad producida en una imagen que resulta en un documento histórico de referencia, para comprender todo un compendio de cuantificaciones que están intrínsecos en la obra, pero en la historia de la ilustración es posible observar el poco desentrañamiento de las imágenes para generar argumentos. Es básico entender entonces que el estudio de las imágenes resulta, entre muchas otras cosas, útil para testimoniar los acontecimientos de una determinada época. Un ejemplo de esto nos lleva a Burke (2005, p. 13) quien menciona a Burckhardt (1818-1897) y



Huizinga (1872-1945) en su descripción del arte italiano renacentista en relación a las pinturas y monumentos, como testimonios plasmados en la obra que reflejan la condición humana y estructura de pensamiento no solo de sus creadores sino de todo un conglomerado social.

¿El retrato es acaso un espejo de la realidad? Jaén (1917) aduce que: “Los retratos de personajes permiten hacer estudios hondos de psicología histórica y acaso de etnografía” (p. 101). Además, Burke (2005, pp. 25-41) sostiene que el estado del retrato se sustenta en el tiempo de acuerdo a los estereotipos y la moda. Los cambios que puedan generarse son secuenciales y lentos, y están “cargados de significado simbólico”, en relación a una estructura de gestos, poses y objetos de valor que estime el personaje representado. Por tanto, en este direccionamiento el retrato resulta ser una composición simbólica, además de que, efectivamente, es un ente pedagógico de una cultura.

El autor Rancière (2005, p. 19) en su análisis de *La Juno Ludovisi* manifiesta que el régimen de representación de la escultura, puede estar acorde al concepto con el que fue concebida, pero también puede ser liberada de esos juicios en torno a su divinidad, ya que el juzgamiento depende de los modos de ser de los individuos, y llama a este régimen de indistinción, como régimen ético de las imágenes. Por tanto una imagen está expuesta al discernimiento de sus atributos desde diferentes perspectivas.

Veamos, por ejemplo al *Hombre del guante* de **Tiziano** (Fig. 2) a la luz de las reflexiones de López y González (2008, pp. 35 - 37). Un retrato característico renacentista de la escuela de Venecia, enmarcado en un tenebrismo que incorpora una atmósfera sobria y crepuscular. El fondo es propio de la estética de la época y tomando en cuenta que el género pictórico estaba destinado a personajes de alta posición social, refleja justamente jerarquía, elegancia y apariencia refinada. Estos componentes entran dentro de términos de formalidad, donde se destaca además el fotorrealismo de la técnica del maestro, incorporando efectos tales como la anexión del azul en las venas de las manos; todo aquello nos permite enfatizar la situación cultural desde una perspectiva didáctica.

Ahora bien, la gestualidad y la disposición de los elementos también dicen otras cosas, cosas que están intrínsecas en la persona tanto en la realidad vivida del personaje (espacio, cuerpo, tiempo, relaciones humanas) como en el cuadro; se observa que el rostro está dispuesto en tres cuartos con mirada al aparente vacío. El hombre no tiene que mirar, tiene que ser admirado. La serenidad dice que su estado vivencial no es turbulento, los problemas del

entorno socio-político no afectan su estatus. Es una persona que está creciendo y asimilando estructuras para administrar el poder, por tanto la construcción del ambiente es además política; se pueden ver elementos de adorno que aparte de favorecer su actitud, dan la idea de que estos símbolos son de importancia para el sujeto; el zafiro colgado en el cuello corresponde al contexto infantil, una joya heredada que representa un valor sentimental profundo, la columna de mármol en la cual está apoyado es una conexión con el humanismo y desarrollo cultural de su espacio-tiempo, evidencia del orgullo de los pueblos del mediterráneo que se asocia con el estudio y el conocimiento. El gesto de orden también es perceptible, a pesar de la calma. Su mano derecha sin guante, el cual sostiene con su otra mano, da a entender que en un instante se produce una acción que conlleva el señalamiento con el dedo índice imponiendo un dictamen indeterminado.

Todos estos atributos están plasmados en la obra, la psicología taxativa y toda una cosmovisión occidental del proceder humano de aquella época, de lo que es factible emitir juicios que van generando, a través de los símbolos y el tiempo, significados pertinentes a una cultura en particular.



Imagen 2. Hombre del guante (Óleo sobre lienzo - hacia 1520-1523.) Artista: Tiziano
Fuente: López y González (2008, p. 35)

Si bien es cierto, como se había manifestado, el cambio del arte a través de las vanguardias produjo un nuevo sentido (artístico, cultural, visual) para todo. Aunque el canon del retrato ya tuvo su “desviación” desde el romanticismo, cuando el artista es visto como el genio loco creador, la estética aborda los límites del sufrimiento y las escalas de grises para configurar ambientes tormentosos son una necesidad para la composición artística.

Entrado el siglo XX la aparición de las corrientes abstractas de Rusia e Italia son aprovechadas por el resto de pintores para concebir una “degeneración formal” del rostro en la pintura, ya que ésta y no otra forma de expresión se constituyó en terreno propicio para la aventura de nuevas manifestaciones y de la pérdida de la mimesis del retrato, y por ende del sentido de la equivalencia formal. Incluso Bermúdez (2015, p. 85) asocia el concepto foucaultiano de monstruosidad, aplicado a la pérdida de la forma y el sentido vernáculo del retrato. El rostro deformado constituye una práctica de violación de las leyes sociales, y en esta línea, de la naturaleza también. Pero antes de exponer los argumentos relacionados al retrato contemporáneo y del trabajo práctico realizado, se establecerá cómo esta “máquina abstracta” adquiere nuevas visiones desde el contexto modernista.

Para citar algunos ejemplos, Bermúdez (2015, p. 87) describe cómo **Picasso** en su obra *Mujer con peras* de 1909 (Fig. 3), utiliza su particular enfoque en la composición retratista. La cabeza del personaje queda fragmentada, los puntos de referencias formales son desviados y la visión que tenemos del sujeto se traduce como una realidad paralela. La máquina de representación sugestivamente se desvincula del espacio, por lo que el cerebro también necesita dividirse para darnos una elaboración sociológica de múltiples visiones de un mismo ente, y toca el orbe de lo social desde la aflicción, la violencia y el despojo, como también se evidencia en las *Señoritas de Avignon* de 1907 (Fig.4).



Imagen 3. *Mujer con peras* (1909)

Artista: Pablo Picasso

Fuente: Bermúdez (2015, p. 87)



Imagen 4. *Señoritas de Avignon* (1907)

Artista: Pablo Picasso

Fuente: Tubau (2012) en: <http://cort.as/-LIkO>

No se puede dejar de ubicar en este corto análisis, el rompimiento esquemático propiciado por el dadaísmo. En **Duchamp** se puede establecer una guía general de lo que implica la atmósfera de cambio de las primeras décadas del siglo XX y que inspirarían con una fuerza descomunal, las propuestas del pop y el arte conceptual. Nuevamente se trata aquí la visión desde nuevas perspectivas, la desfragmentación y el movimiento captado que involucra el espacio y el tiempo. Homero (2017, p. 30) advierte el contenido lingüístico que reflejan las fotografías tomadas al artista, y que también son inherentes a su obra. El lenguaje que se desprende es incomprensible para el mundo externo, creando así la discrepancia entre lo que se entiende por arte y lo que debería ser. Las máquinas creadas por los artistas dadaístas, encuentran equivalencia en sus otros productos artísticos y el retrato es uno de estos, entendiendo que este es un objeto al igual que el rostro, el que está constituido por piezas y es capaz de transformar la energía (significaciones) en movimiento (nuevo sentido) por medio de fórmulas experimentales como la apropiación (Fig. 5), el uso de materiales diversos y la yuxtaposición de equis elementos sobre objetos ordinarios.



Imagen 5. L.H.O.O.Q. (1919 – Apropiación de imagen). Artista: Marcel Duchamp
Fuente: Bermúdez (2015, p. 88)

Siguiendo la línea del retrato, un poco más cercano al tiempo actual y a la desfragmentación sobrellevada del objeto en contraposición con el arte del pasado, se observa en **Francis Bacon** un precepto perturbador que se aloja en la profundidad del ser. En muchas ocasiones, para establecer la locución del retrato, se divide la obra en trípticos que tratan de desenmascarar a la persona hasta descomponerlo como si se tratase de un ejercicio interrogatorio policial. En esta visión, Vásquez (2006, p. 153) asocia el concepto de la

animalidad perpetrado por Deleuze al trabajo del artista, marcando su obsesión por el cuerpo y las luchas de las fuerzas que lo sostienen y lo mantienen ocupando un espacio, donde el control es una ilusión y por el cual se cuestionan los valores de identidad traspasando sus límites (Fig. 6).

La iconografía del retrato se diluye en la propuesta de Bacon. El rostro no es un texto definitorio, la cabeza es el remate de un cuerpo corrompido. Al difuminarlos encuentra un camino de convergencia con la decadencia del alma, y literalmente en los lienzos se transcriben los deseos carnales, los fluidos del cuerpo mutilado, el suicidio, la muerte.



Imagen 6. Tres estudios para un retrato de Lucien Freud. (1964). Artista: Francis Bacon
Fuente: Bermúdez (2015, p. 97)

Con la modernidad, la fotografía no significó la muerte del género pictórico del retrato, más bien con el advenimiento del siglo XX, el giro del arte en toda su generalidad fomentó una ruptura de conceptos que lo sostenían en el tiempo y que profundizó en la acción de incorporar la personalidad del artista, incluso a través de quien era representado. Al respecto, Rodríguez (2010) sostiene que “ya no esperamos un reflejo preciso de la realidad al contemplar un retrato en el arte contemporáneo (...) Esperamos una obra de arte, plena de significados, una mirada subjetiva, incluso hasta deformada y violenta” (p. 55). En tal virtud, el retrato en la actualidad se desliga de su componente formal asociado al reconocimiento y evoca nuevas disposiciones en su tratamiento, utilizando figuras retóricas, archivos y metáforas, entre otros, donde el artista asume el rol principal desde la perspectiva del gesto de la provocación social.

Los valores en torno a la composición del rostro aún son un referente en el retrato, mucho más si el asunto de la identidad es intrínseco en su definición contemporánea (conexión establecida con la propuesta de rostridad mantegna), y existe también la injerencia de un abstracto extremo en esta categoría artística. Pero a pesar de su condición desterrada de toda figuración, persiste en él, un estado o grado de consonancia con las partes del rostro, inmanente por lo menos en el concepto.

Entrando en la década de los 60, Báscones et al. (2014, p. 127) explica que el arte conceptual toma un importante valor para los artistas, puesto que su manifestación se puede realizar con diferentes elementos, donde la destreza de la técnica pierde importancia en relación al concepto o idea que maneja un autor, sustentadas en la ciencia, la política y la filosofía, demostrando el compromiso del artista y su obra en razón de la sociedad y tiempo en el que vive.

El retrato de finales de siglo XX se puede expresar desde diversas perspectivas, la psicología desconcertante de la propuesta de **Lucien Freud** es un buen ejemplo. Si bien su estilo estaba determinado a partir del dibujo al natural con aplicación de una técnica muy esmerada y apoyada en su virtuosismo, el cuerpo expresa en su obra al igual que el rostro, una expresión deprimente de los estragos del tiempo (Fig. 7). Este se vuelve un espejo del alma humana en donde la completitud de la obra está asociada, más que a lo abstracto, a la esencia del ser desde su aflicción personal, que se relaciona siempre en la construcción del desnudo, el pesimismo en relación al tiempo que se vive y el futuro inestable que aparece en el horizonte de finales del siglo XX.

En general, la persistencia de una visión de intención cenital por parte de Lucien Freud permite reincidir en los signos más íntimos de la realidad del cuerpo: la indolencia y la afirmación metafórica de sus miembros, el silencio de la ensoñación del cuerpo mismo dormido, agotado y asombrado, pero también afirmado e interrogante (Díez, 1995, p. 115).



Imagen 7. Pintor trabajando-Reflejo. (Detalle - 1993). Artista: Lucien Freud

Fuente: Bermúdez (2015, p. 94)

En otro análisis, el estadounidense **Chuck Close** abandona el abstraccionismo para trabajar en torno al retrato hiperrealista, en gran medida por la influencia del artista minimalista Ad Reinhard, quien promueve el desprendimiento de la identidad personal en la construcción del arte. Para Close, el anonimato del personaje representado fue en un principio el componente básico de su obra, aunque su fama y la de los protagonistas retratados, hizo que se fuera perdiendo este enfoque. En su pintura la pincelada desaparece en lo que sustancialmente se entiende como la huella etérea del artista y además con el uso del aerógrafo, suministra a sus cuadros la impresión de una imitación verídica al límite de la realidad.

Los retratos de Close comprenden también un simbolismo que subyace en su momento histórico. Según Molina (2000, pp. 292-294) la aplicación de una cuadrícula no solo queda en el esbozo. A partir de 1974 en muchas de sus obras cada unidad es trabajada de manera individual con formas geométricas que al alejarse configuran al personaje, dando la apariencia de píxeles, efecto notorio al ampliar la fotografía digital (Fig. 8). Por otra parte, se acentúa lo práctico y lo subjetivo, al aplicar solo colores primarios en su composición como los que se usan en la impresión, operaciones que implícitamente evocan la “deshumanización de la obra” y generando dos vertientes en el análisis: una, la propia referencia delicada y extrema a la vez del retratado, y otra que engloba la actualidad histórica-cultural del mismo, como ya lo hicieron en su tiempo, Rubens o Velázquez.



Imagen 8. Autorretrato. (Óleo sobre lienzo - 1997). Artista: Chuck Close
Fuente: Molina (2000, p. 295)

No se puede dejar de mencionar en estos destellos acerca de artistas que trabajaron el retrato, a la mexicana **Frida Kahlo**. Limón (2011, p. 7) manifiesta que la autora tiene una imperiosa necesidad de estudiar su identidad y su idea del ser, que está en medio de realidades dispares. En esta dirección, representa en sus autorretratos las miradas de su mundo indígena heredado y las imposiciones culturales y estéticas sobrevinientes de un modernismo europeizado. Incluso puede exponer ambas cuestiones en un mismo cuadro, instaurando de esta forma un personaje que sobrepasa a la persona; la percepción y presentación del sujeto real y el creado, se transforman en un paradigma para la autora. La construcción de los personajes se centra en el choque de dualidades, por ejemplo en sus retratos familiares, aparentemente propios de la época, pero al identificarla vemos que la artista tiene vestimenta masculina.

Los componentes de la obra de Frida Kahlo son el reflejo de su vida. En obras como *Las dos Fridas* (Fig. 9), se enfatizan los conflictos mentales y sociales de su existir. La artista es capaz de transmitir sus luchas existenciales en una propuesta que se enmarca, más que en el surrealismo, en el expresionismo de su ser atormentado, a pesar de su postura hierática en el cuadro. “Para Kahlo, con cada pincelada el dolor se hacía carne. Ella, era tan sólo un *médium* a través del cual se hacía patente el desgarramiento de la existencia” (Ávila, 2015, p. 124).



Imagen 9. Las dos Fridas. (Autorretrato doble - 1939). Artista: Frida Kahlo
Fuente: Bartra y Mraz (2006, p. 147)

La obra de Kahlo hace énfasis en la vigencia del retrato. Intrínsecamente los conceptos de género como arte de minorías, caben dentro de una cultura feminista, que principalmente toma como referencia las denuncias correspondientes a la situación de las mujeres, con un sentido de identidad muy marcado, más aún cuando estas representaciones provienen de diferentes geografías que convergen en esta problemática y buscan una reivindicación de sus derechos históricos y culturales. Se ubica como ejemplo de este apartado, el trabajo de **Adrian Piper**, como una promotora multicultural que enfatiza en su obra plástica, la condición de la mujer en torno al asunto racial, y propone obras como *Autorretrato con rasgos negroides exagerados*, de 1981 (Fig. 10), en donde justamente se representa como una mujer afrodescendiente, donde se asocia nuevamente y en este caso literalmente, el concepto de “mirar desde la mirada del otro” (Báscones et al., 2014, p. 147).

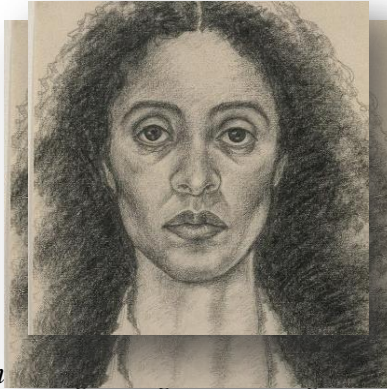


Imagen 10. *Autorretrato con rasgos negroides exagerados*. (1981). Artista: Adrian Piper
Fuente: Artishock (2018) en: <http://cort.as/-LItg>

Otra arista de lo contemporáneo respecto al retrato consiste en la disgregación de la idea de persona, que confluye en aislar al rostro como símbolo identitario, de tal manera “apreciamos el valor de algo a través de su pérdida” según indican Palacios, Forriols & Romero (2016, p.107) y citan a Cole (1999, pp. 15-33) y su libro *Del rostro*, en donde se expone la enfermedad de una paciente llamada Mary, la cual pierde la capacidad de movimiento, y su rostro, al igual que su cuerpo, no responde a estímulos nerviosos, lo que deriva en que las personas que la observaban, no veían su rostro como tal, sino que creían sentir a través de este, como por una ventana, su dolor interno y las emociones que no podían ser expresadas. A pesar de tal situación, el rostro no pierde su poder de transmitir emociones.

En el siglo XX existe el interés de mantener la cuestión de visibilidad característica del género, pero también incurre con mucha fuerza el hecho de la invisibilidad del sujeto en el precepto de pérdida, fragmentación y de lo efímero, el rostro resulta afectado al apartarse de

las convenciones genéricas que se establecieron para este arte desde tiempos pretéritos y la cualidad del artista por representar desde sus propias condiciones, se ensancha y se torna extrema.

Una estipulación de importancia para referir las bases del retrato en la contemporaneidad, trata sobre el asunto del retrato sin rostro. En este marco, **Joan Semmel** es una artista estadounidense que pinta su propio cuerpo en sucesiones en torno a la sexualidad y la autoexploración. Entre los años 1973 y 1974, desarrolla una serie catalogada como una forma de autonomía del cuerpo auto-aprendido, entre estos resalta el autorretrato *Yo sin espejo*, de 1974 (Fig. 11), en donde su rostro es invisible, ya que muestra su cuerpo desnudo al secarse con una toalla desde su perspectiva. El propósito del trabajo se marca desde la experiencia y la psicología del entendimiento del cuerpo envejeciendo, explorando un estado metafísico referente al sentido del propio ser, direccionado a desentrañar los prejuicios del espectador.



Imagen 11. Yo sin espejo. (1974). Artista: Joan Semmel
Fuente: Poliformat (2010, p. 49) en: <http://cort.as/-Live>

Desde esta misma óptica del retrato sin rostro se aprecia el trabajo de **Óscar Domínguez** en *Peregrinaciones de George Hugnet*, de 1940 (Fig. 12), donde expone elementos que identifican la obra del poeta y artista gráfico por medio de la experimentación y materialización del componente poético en la figura de un surrealismo escultórico. Se nota entonces cómo el retrato no corresponde a una representación posible del rostro. Este se ha transformado; constituye una máquina de significados obtenidos por elementos indexados.



Imagen 12. Peregrinaciones de George Hugnet. (1940). Artista: Óscar Domínguez

Fuente: Poliformat (2010, p. 43) en: <http://cort.as/-LIve>

Otra mirada de lo contemporáneo vincula los procesos de desvío y borrosidad del rostro, como una forma de negación del individuo, neutralidad y un aspaviento del anonimato que refleja un estado de ausencia deliberante. Pérez y Santesmases (2014) al respecto pronuncian: “Las implicaciones de este acto son evidentes: el recurso pictórico de la borrosidad se enmarca en la tendencia que recorre buena parte del arte contemporáneo a acabar con la pasividad del espectador y hacerle partícipe del acto artístico” (p. 4).

El Suizo **Alberto Giacometti** encuentra en la escultura del rostro, y principalmente en la expresión de la mirada, el centro motivador de gran parte de su obra. En torno a la representación plástica de la crisis existencial provocada por los hechos de las guerras mundiales, según indican Palacios et al. (2016, p. 84), las figuras reflejan una metáfora que aduce pensar en el desconsuelo y ocultamiento del ser por el miedo y el descontrol. Los sujetos se muestran aislados, no se reconocen sus rostros, lo que logra por medio de un estilo bosquejado. En una primera etapa recrea retratos de personajes cercanos a él, como en el caso del *Portrait d'Annette*, de 1957 (Fig. 13), donde su mujer es la modelo y se aprecia un rostro disipado y rayado, con tonalidades grises y delineado forzado.



Imagen 13. Portrait d'Annette. (1957). Artista: Alberto Giacometti

Fuente: Poliformat (2010, p. 65) en: <http://cort.as/-LIve>

El rostro negado también forma parte de la visión del arte moderno y contemporáneo. La negación se interpreta en función de los conflictos existenciales como un mecanismo de

defensa que pretende excluir la realidad del sujeto donde las emociones son participes, aunque el rostro, del cual se podría pensar es quien imprime el régimen de reconocimiento de los estados del ser retratado, aquí se interpreta desde su ausencia. Es el cuerpo y el desinterés del rostro por ser mostrado, lo que cobra un significado psicológico lleno de experiencias subjetivas que calan en la intuición de los que observan, para interpretar diversas circunstancias. En la perspectiva de Le Breton (2009, p. 146) el rostro designa a lo sagrado del ser, en donde las tentativas de profanarlo subsisten en todos los espacios.

Carmen Calvo presenta entre otras obras de este tipo, *Y quién hay quien mire*, de 2006 (Fig. 14), un retrato fotográfico colectivo en relación a la figura de la mujer (aunque también aparecen hombres) en el espacio religioso de la España de anteriores décadas, donde propone el uso de la máscara como metáfora de ocultación, y formula una relación intrínseca con la historia del retrato, por ejemplo, el uso de máscaras funerarias del antiguo Egipto que cubren el rostro del cadáver demacrado.



Imagen 14. Y quién hay quien mire. (Collage y fotografía. Detalle - 2006). Artista: Carmen Calvo. Fuente: Calvo (2014, p. 161)

Las caras de las y los representados están repintadas, dejando ver ciertas expresiones, sobre todo las miradas condicionadas y el hieratismo propio del siervo. En este sentido, la autora manifiesta: “Retratar es, más que añadir, despojar. Es la propuesta de un viaje hacia la hondura de la consciencia, antes que el entretenimiento sobre el ornato de la superficie de las cosas” (Calvo, 2014, pp. 157-161).

4.2. EL RETRATO EN LA ACTUALIDAD - OBRAS Y ANÁLISIS

En esta sección se examinarán obras de seis autores que, en los últimos años, han trabajado la temática del retrato, por lo que es factible utilizar el esquema de síntesis de estructuras de obra desde sus aspectos formales y funcionales, hasta el análisis de cualidades que se



sustentan en el desarrollo de una unidad operacional, a partir de la propuesta de Fernández et al (2016, p. 7), y elaborado en base a Rojas (2011, p. 54). Los artistas considerados son:

1.- Alex Kats (Brooklyn, New York, Estados Unidos, 1927). Es un artista figurativo que trabaja en la esfera del arte Pop desde los años 60. Su obra se caracteriza por la representación retratista y la figura humana como recurso para interpretar la “realidad vigente”, como él mismo manifiesta. Ante una aparente banalidad, el trabajo de Kats se puede analizar desde la visión de ruptura del expresionismo abstracto. Configura su obra con el uso de colores planos y brillantes, generalmente en formatos de grandes dimensiones o fragmentados en trípticos, apoyado en los valores del cine y la publicidad en torno a los primeros planos, y el uso de siluetas y estilización figurativa en relación al diseño de modas. (Cuadro 2, p. 71)

2.- Marco Cianfanelli (Johannesburgo, Sudáfrica, 1970). Quien ha realizado diversos proyectos, principalmente en el espacio público, donde concibe a través de formatos generados por computadora, grandes esculturas que tienen como común material al hierro, las cuales son concebidas bajo conceptos arquitectónicos de conjunto. (Cuadro 3, p. 72)

3.- Ubay Murillo (Tenerife, España, 1978). Artista licenciado en Bellas Artes por la Universidad de la Laguna. Su trabajo está determinado por la crítica del capitalismo y la deformidad que produce éste en el ámbito del ser interno. Murillo ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Europa y América, y ha sido curador y expositor en el 2014 en la Twin Gallery de Berlín. (Cuadro 4, p. 73)

4.- Cecilia Mandrile (Córdoba, Argentina, 1969). Es una investigadora con Doctorado en Artes de la Universidad del Oeste de Inglaterra, y un Master en la Universidad de Maryland. Su trabajo como educadora lo ha ejercido en varios países, entre ellos Argentina, Inglaterra y Estados Unidos, además de diversas exposiciones en museos como el Victoria & Albert Museum de Londres. También ha sido partícipe de programas de residencia como Gasworks Studios de la misma ciudad, o la fundación *Ludwig* en Cuba. (Cuadro 5, p. 74)

5.- Jade Rivera (Junín, Perú, 1983). Es un artista autodidacta. Desde la adolescencia ha trabajado la temática del mural urbano y su enfoque creativo está relacionado con su entorno local, del cual ha visto correspondencia con otros lugares del continente, donde ha mostrado su obra, por lo que manifiesta que el arte urbano es un canal comunicativo y de reflexión de las realidades sociales, y en donde el tema cultural y ancestral es intrínseco a su composición pictórica. (Cuadro 6, p. 75)

6.- Wilson Paccha (Quito, Ecuador, 1972). Es un artista graduado de la Facultad de Artes de la Universidad Central. Ha participado en diferentes salones y ha obtenido algunos reconocimientos. Entre los más importantes, el primer premio en el año 2004 del Salón de Julio de Guayaquil, y en 2005 una mención de honor con Aldeas S.O.S. El trabajo de Paccha procura un alejamiento con la institución. Sin embargo, esta posición crítica ha redundado en su involucramiento con el arte contemporáneo ecuatoriano, justamente por mostrarse irreverente y descomedido tanto en la construcción formal de su obra, como en los conceptos que surgen a partir de simbologías que trastocan lo político y lo social. (Cuadro 7, p. 76)

Cuadro 2: Esquema de unidad operacional de la obra *Black hats, IV*



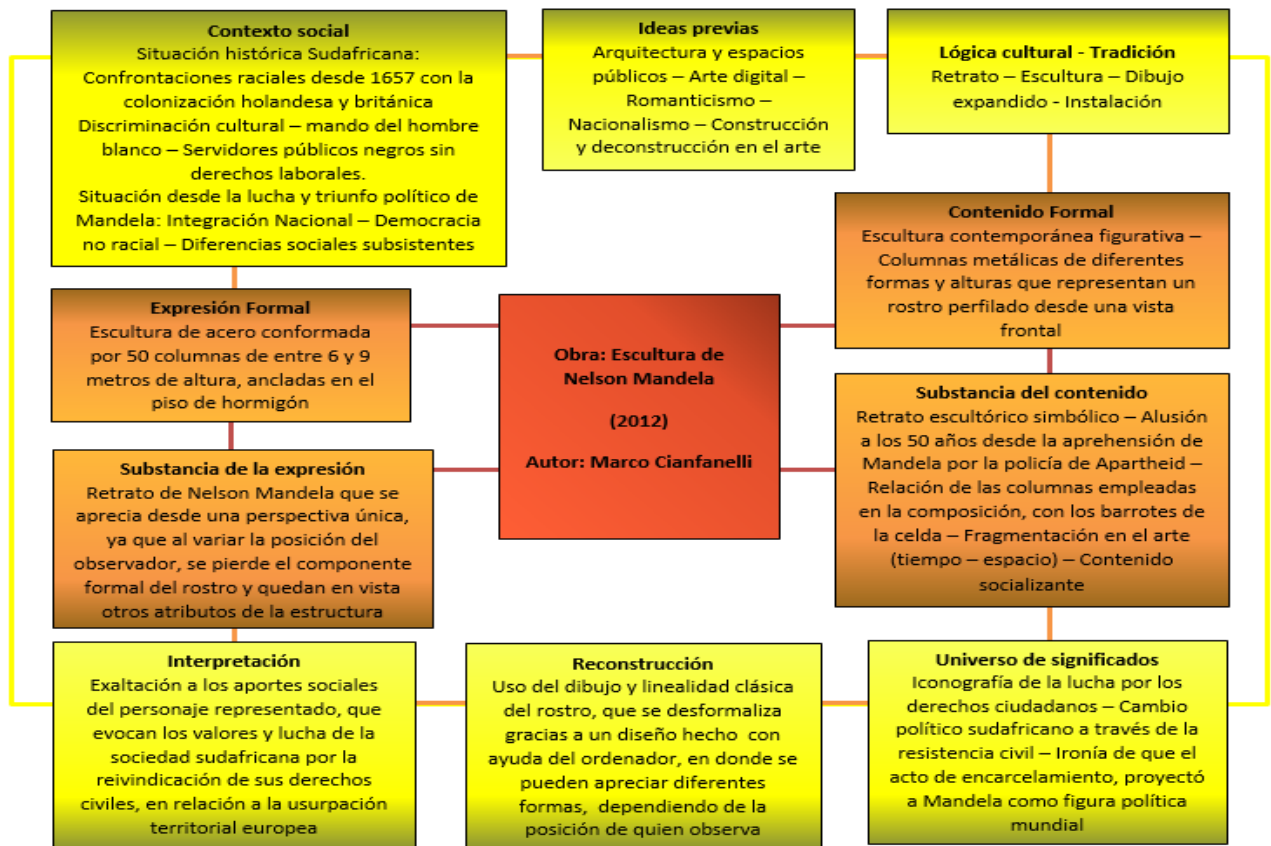
Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.



Imagen 15. *Black hats, IV*. Kats, (2012).

Fuente: [Web del autor]. <http://www.alexkatz.com/home>

Cuadro 3: Esquema de unidad operacional de *Escultura de Nelson Mandela*



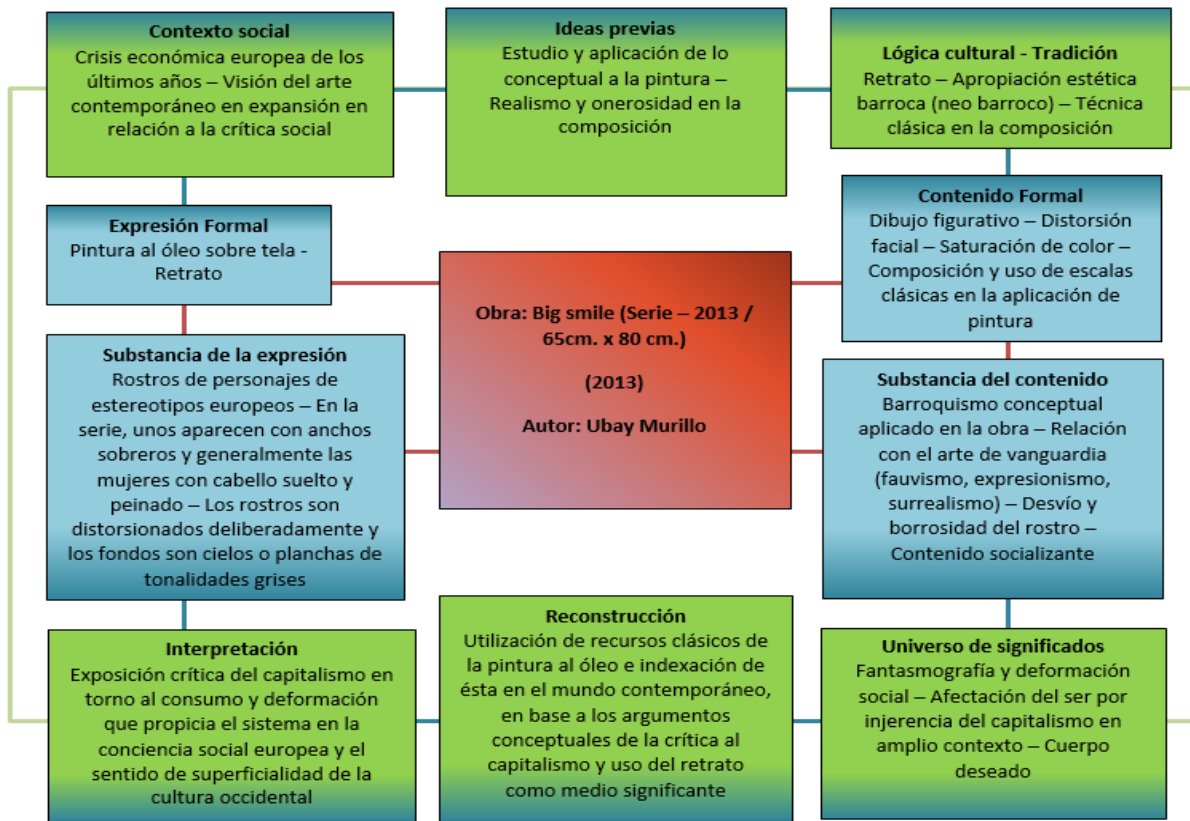
Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.



Imagen 16. Escultura de Nelson Mandela. Cianfanelli (2012).

Fuente: [web del autor]. <https://www.marcocianfanelli.com/release>

Cuadro 4. Esquema de unidad operacional de la obra *Big smile*



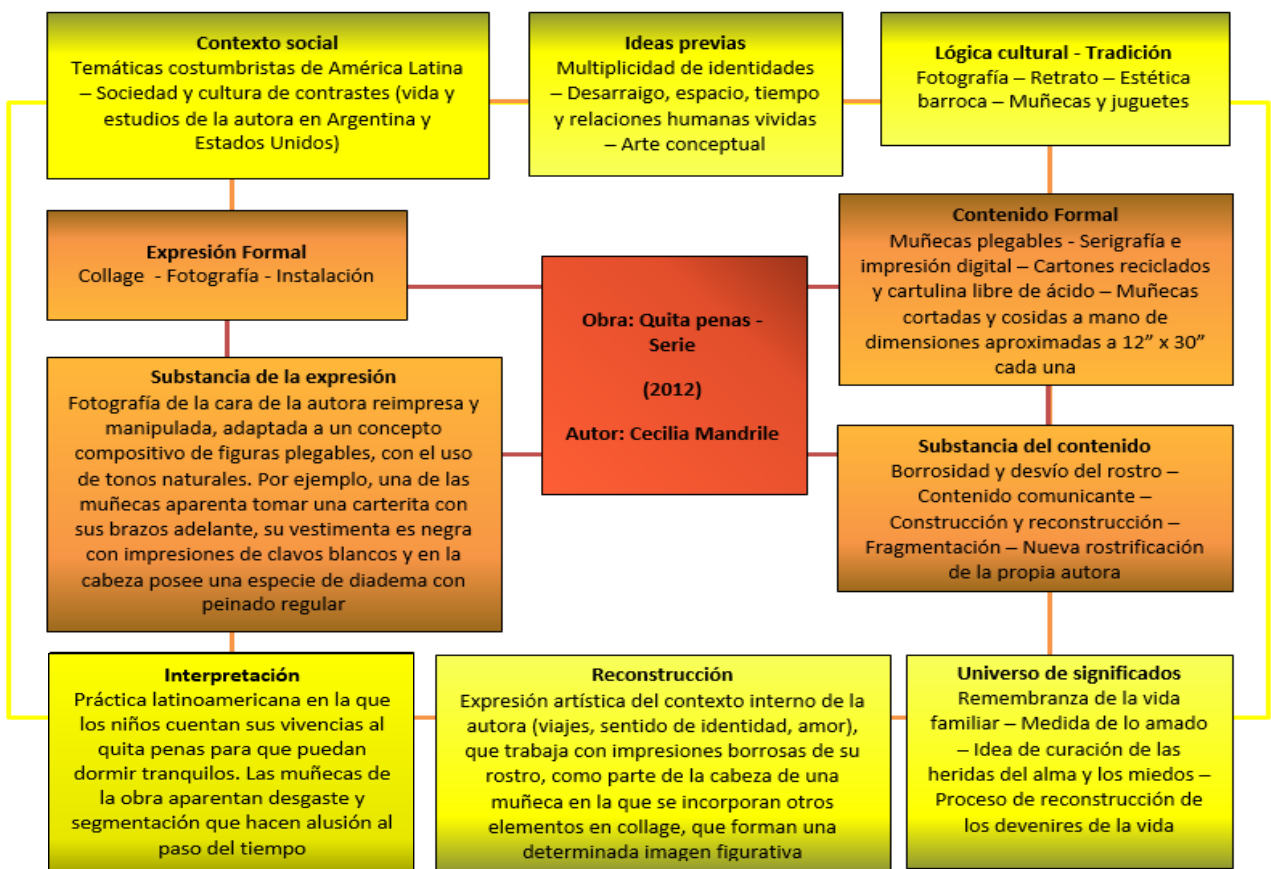
Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.



Imagen 17. *Big smile* (parte de la serie). Murillo (2013).

Fuente: [Web log post]. <http://artodyssey1.blogspot.com/2011/05/ubay-murillo.html>

Cuadro 5. Esquema de unidad operacional de la obra *Quita penas*



Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.

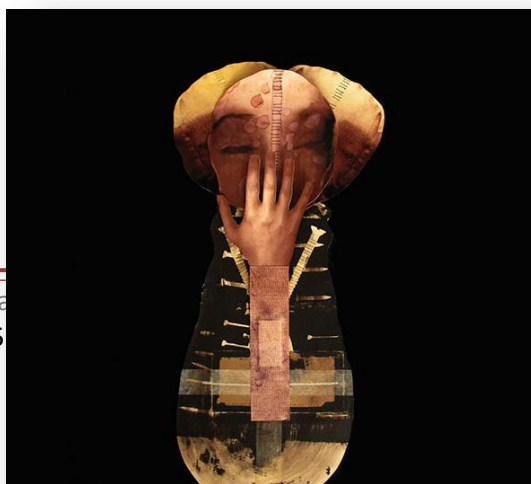
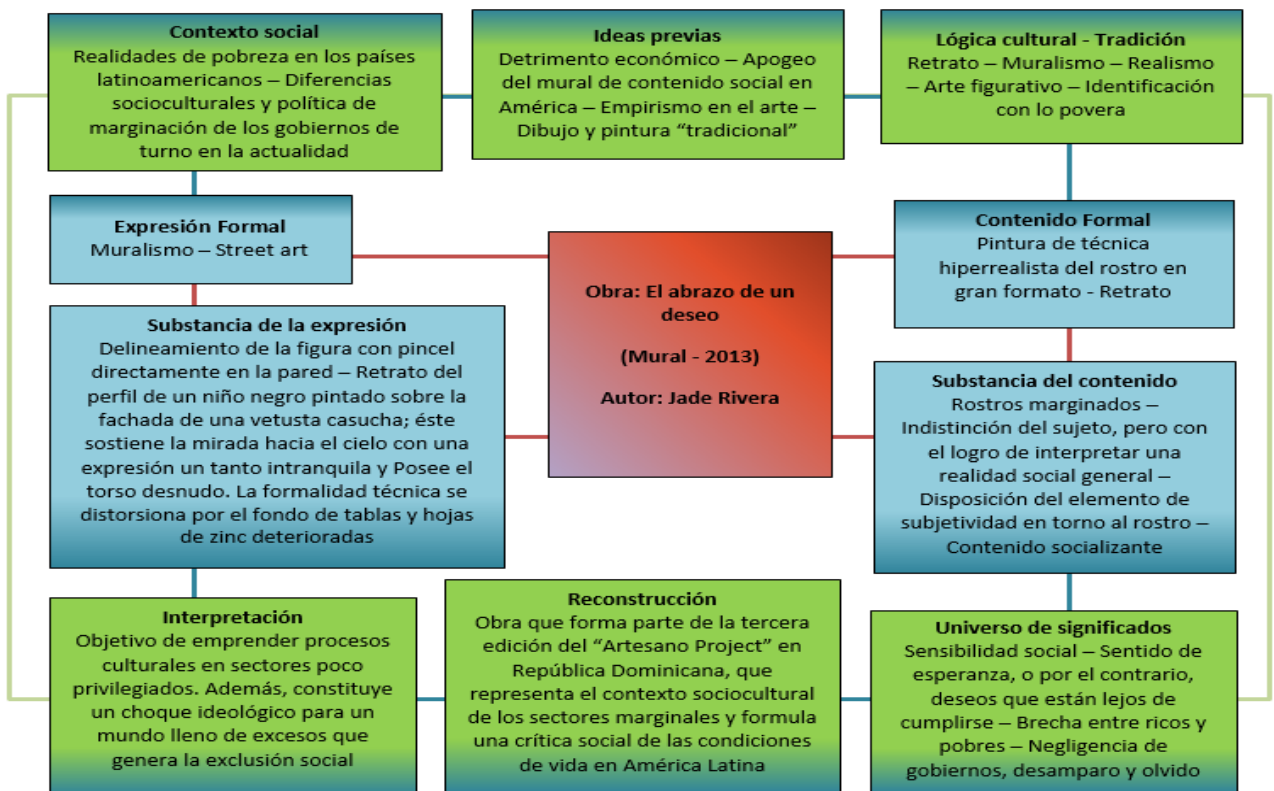


Imagen 18. *Quita penas* (parte de la serie). Mandrile (2012).

Fuente: [web de la autora]. <http://www.ceciliamandrile.com/quitapenas.html>

Cuadro 6. Esquema de unidad operacional de la obra *El abrazo de un deseo*



Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.

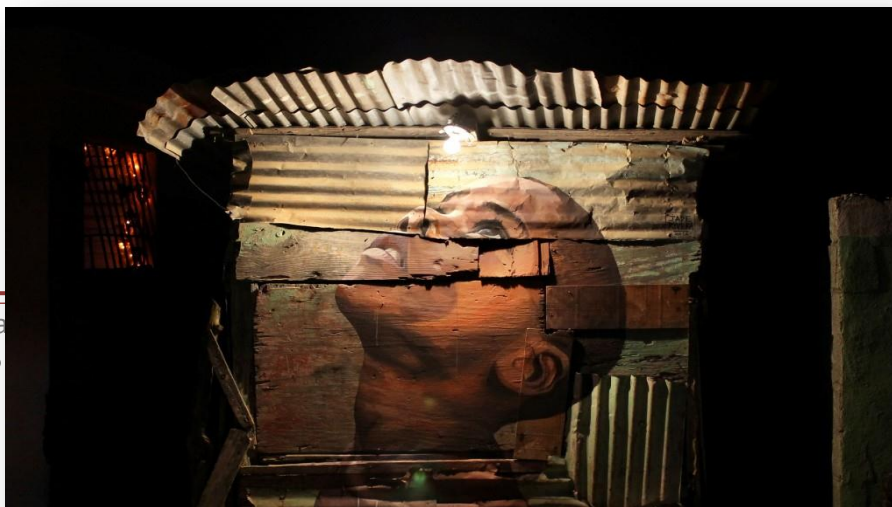
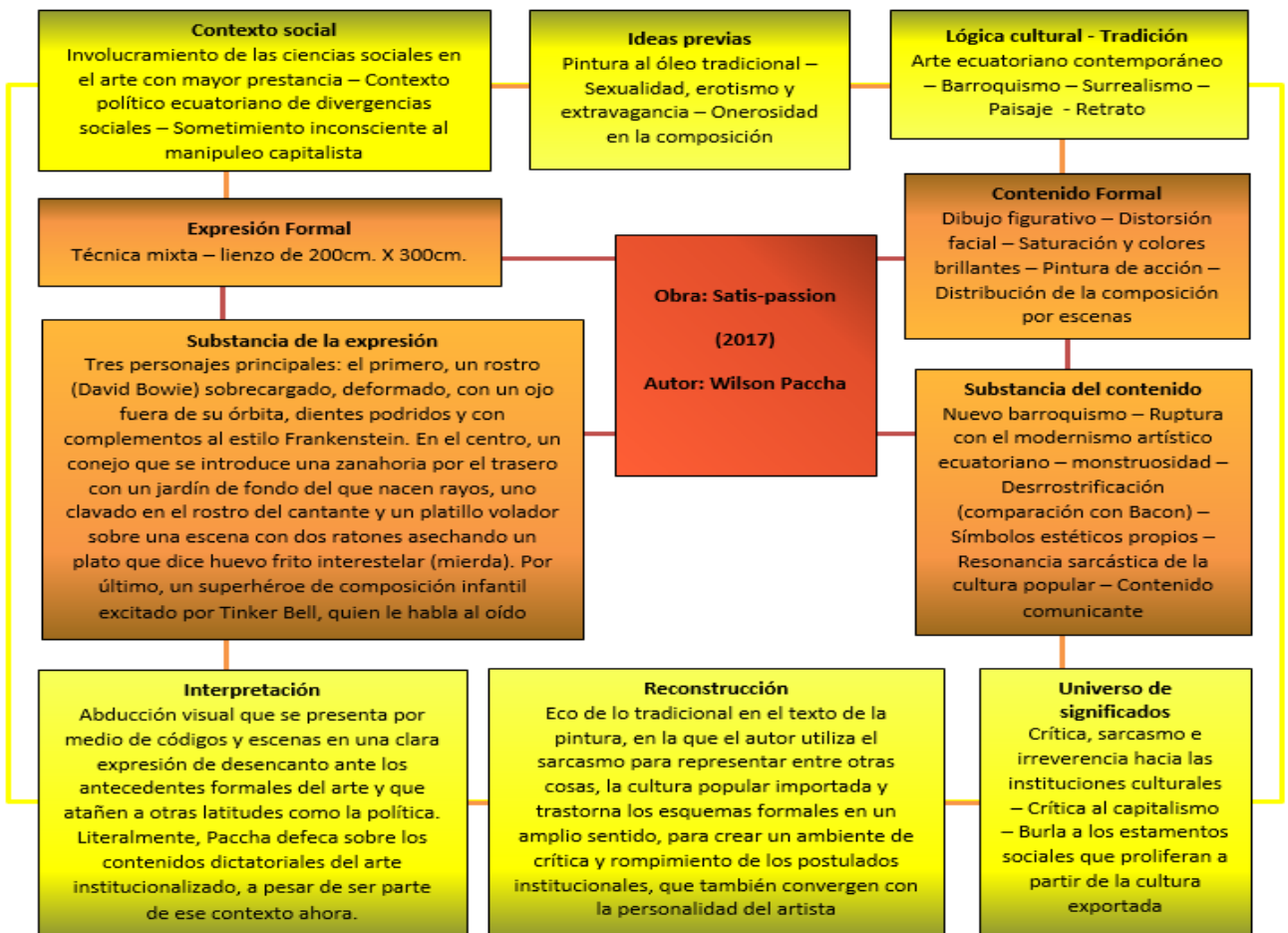


Imagen 19. *El Abrazo de un deseo*. Rivera (2013).

Fuente: [Web del Autor]. <http://jadeuno.com/project/sin-titulo-2/>

Cuadro 7. Esquema de unidad operacional de la obra *Satis-passion*



Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín.





Imagen 20. Satis-passion. Paccha (2017).

Fuente: DPM Gallery: <http://www.dpmgallery.com/wilson-paccha>

4.3. MARCO METODOLÓGICO

El espacio artístico como objeto de reflexión teórica es el punto de encuentro entre la semiótica que estudia los signos en torno a la organización y resultado de las representaciones artísticas-culturales y las prácticas de investigación en el ámbito universitario (Cornago, 2010, p. 10). Desde esta perspectiva, el estudio y producción del presente trabajo está abocado al contexto de la **investigación-creación** en sentido **panorámico**, porque relaciona diferentes campos de estudio: arte, historia, antropología, semiología, entre otros. Este parámetro enfoca la utilización de teorías asociadas al rostro como promotor de significados, que se generan a partir de la perspectiva subjetiva de quienes participan en un conglomerado social. En esta dirección la rostridad emerge como un conjunto maquínico que sintetiza los componentes que dan al rostro un sentido simbólico fuera de los límites de la obra física, y que en el producto creativo pretende una articulación con la historia y estética del pueblo manabita.

Esencialmente, se aplicó una **perspectiva metodológica cualitativa**, que propició la revisión documental en relación al objeto de estudio, a partir de una estructuración en el diseño de tesis que abordaba un recorrido histórico en referencia al pueblo aborígen manabita. Lo cual permitió reconocer aspectos de su estética, cultura y su relación con la naturaleza, lo que fue un aporte importante para la concepción del trabajo práctico. Además, en el producto creativo, se estableció una relación entre el enfoque caníbal y la rostridad. El primero, hacia la determinación de la denominada forma ancestral que toma como motivo creador la apropiación y lo segundo, la captación simbólica de los elementos sustanciales que giran en torno a los rostros que formaron parte de la producción artística que se presenta más adelante.



Así también, los procedimientos contemplados estuvieron amparados en el **paradigma interpretativo** desde la concepción sintética del discurso artístico, que tiene como basamento, el **análisis hermenéutico de validación** en relación a la atribución de la expresión artística que se inscribe en el rostro y el retrato, y la **hermenéutica crítica**, como forma de valoración de los significados de dicha expresión en torno a las condiciones sociales e históricas. Desde esta posición, principalmente, se analizaron obras retratistas de artistas contemporáneos por medio de la aplicación de matrices que se enuncian como unidades operacionales, en la que se sintetizan los aspectos formales y substanciales de las obras escogidas y que sirvieron de guía para la elaboración del producto creativo final.

La **fenomenología** es otro de los métodos aplicados en nuestra investigación. Apoyados en Piñeros y Rivera (2013, p. 43), quienes manifiestan que por medio de ésta comprendemos el mundo circundante a través de la intuición fundamentada en procesos teóricos y técnicos. Este particular se relaciona, desde la perspectiva de este trabajo, con la visión de intelectualidad del arte contemporáneo, en la incorporación del elemento social en la obra creativa y en el intento de dilucidar su esencia.

Desde el plano ontológico, podemos argumentar que la realidad es una construcción social compleja (Piñeros y Rivera, 2013, p. 26). En esta línea, se trabajó a partir de la interpretación de un contexto determinado y sus potenciales significados como son: historia manteña, rostro manteño y devenir manteño. Epistemológicamente, a través del análisis de las obras realizadas, fue posible establecer sus contenidos, subjetividades e interpretaciones, y en lo que respecta al plano procedimental, se estipularon los códigos implícitos en éstas. Lo que se dio a través de la categorización y teorización, tanto de los componentes explicativos formales desde la perspectiva de la composición artística, así como en los términos de su particularidad o contenido.

El estudio **etnográfico** se basó en un diseño “clásico”, ya que se tomó como referente el tema cultural en un ámbito de investigación comunitaria en relación a: formas de vida, creencias comunes, posiciones ideológicas, ritos, valores, símbolos, entre otros (Hernández Sampieri et al, 2010, p. 503). Lo cual, a través del desarrollo de la propuesta artística, posibilitó **la investigación-acción**, en donde se pudieron relacionar compendios del pasado con el presente; en el particular caso de este trabajo, viabilizó un encuentro estético y la correspondencia de culturas antiguas con el arte contemporáneo, especialmente direccionado



al análisis de la rostridad manteña. Para esto, se realizó un recorrido a través de los cantones, Montecristi, Manta, Jaramijó y Jipijapa, donde se pudieron determinar los rostros tipo que formaron parte del producto creativo.

El **nivel de la investigación** fue de naturaleza **exploratoria**, ya que el objeto de estudio (rostridad manteña) ha sido poco abordado y prácticamente nulo en lo que respecta a la producción artística, por lo que a partir de las conjeturas determinadas en la propuesta se podrán obtener, en futuros estudios, nuevas formas de presentación artística y de revalorización de los componentes ancestrales manabitas.

El **tipo de diseño** fue de índole **experimental**, porque se sometió el objeto estudiado (rostro manteño) a puntuales condiciones para observar los efectos que se desprendieron de la manipulación de la variable lenguaje contemporáneo, puesto que en esta intervención se consideró como resultado al producto obtenido entre la convergencia de técnicas acordes al arte actual como: bases conceptuales, fusión de elementos compositivos en pro de la experimentación, y nuevas temáticas artísticas. Es decir, que la muestra gráfica de este trabajo investigativo se sustentó en compendios relacionados con: estética manteña, estética caníbal, estética mindalae, estética tsantsica, rostridad, rizoma, subjetividad, significancia, retrato contemporáneo, entre otros.

El **carácter investigativo** se desarrolló desde lo **interdisciplinar**, porque se abarcó aspectos significativos de diferentes ramas científicas para generar los razonamientos pertinentes y estimativos para la creación artística plástica.

En referencia a otros métodos empleados, se procedió desde la percepción de que la investigación - creación tiene como bastión principal la producción artística. En este sentido, para su generación se adoptaron los términos y condiciones empleados en la investigación formal, a través de un proceso de estudio planificado de las variables, que dieron como resultado un producto artístico final.

Puntualmente, se aplicaron los siguientes métodos: **inductivo**, porque relacionamos los componentes de la propuesta creativa desde su particularidad en referencia a la concepción de la rostridad como el elemento por el cual se sintetizaron las condiciones sociales del rostro manteño y la percepción de los significados que convergen en la subjetivación de su ser, lo que llevó a una conclusión general. En este caso, una obra producida que fue sustentada por



las fuentes que aportaron al proyecto, que tuvo como principio creador la determinación de las semejanzas de los rostros perceptibles de la cultura estudiada con la población actual.

Se utilizó también el **método analítico-sintético**, ya que se deconstruyeron los elementos involucrados en la propuesta pictórica para su estudio por separado (historia aborigen del Ecuador, apropiación en el arte, significancia y subjetivación del rostro, entre otras) y luego integrar estos factores en un análisis macro conceptual, que en términos de abstracción, propició la comprensión temática y su correspondencia con los argumentos estructurales que componen las obras.

Desde la interpretación, se utilizaron **métodos de investigación aplicada**, pues el interés se supeditó a la práctica artística (investigación-creación), y en consecuencia se emplearon los conocimientos conseguidos a lo largo de la elaboración del trabajo y la experticia fundamentada en los años de estudio, para lograr una estructura investigativa y una consecución artística acorde a los requerimientos del mundo actual. Principalmente, para dicha conformación se trabajó desde parámetros de reflexión de las artes visuales, en donde el componente iconológico figura como eje central, tanto en lo contemplativo, la forma, el asunto y/o contenido, junto a su valor simbólico, que se fundó en los estudios estéticos sobre apropiación y conceptualizaciones estipuladas a través de la visualidad, la imagen y la producción contemporánea.

Fue factible también el uso del **método comparativo**, pues resultó determinante establecer contrastes y similitudes tanto de las comunidades prehispánicas (manteña), por medio de evidencia arqueológica y textos históricos, con las actuales, como del arte contemporáneo con el retrato y su vigencia. Todos estos elementos, como sustentos argumentativos de la propuesta, proporcionaron una base de ideas que pudieron ser desarrolladas favorablemente.

4.3.1. PROCESO DE COMPOSICIÓN RETRATISTA - DETERMINACIÓN DE PERSONAJES TIPO

Para la realización de la obra retratista, en un primer momento, se determinaron las características faciales cercanas de los habitantes actuales de las zonas recorridas, con la población manabita antigua. Esta correlación se estableció a partir de la observación de rostros representados en estatuillas, sillas manteñas, estelas, esculturas y dibujos, así como en el



análisis de las imágenes de textos que evidenciaron tales características, como en el caso del citado *The Antiquities of Manabí, Ecuador* de Saville (1907-1910).

Cabe destacar que el Mgtr. Yury Palma, ex coordinador del Departamento de Artes de la Universidad Técnica de Manabí, en una entrevista realizada, indicó que los rasgos faciales de los pobladores ancestrales de Manabí son evidentes en gran parte de los habitantes actuales, especialmente en las ciudades visitadas; corporalmente poseen una estatura promedio de 170 cm., los hombres y 160 cm., las mujeres. El fenotipo está determinado por la forma de su rostro redondeada, sin esquinas marcadas y la tez morena o media; los ojos, principalmente, estrechos y de cierta apariencia asiática. La nariz es muy distintiva, proporcionalmente grande y puede ser ondulada o aguileña, y los labios no muy anchos aunque, en general, coinciden en prominencia tanto el superior como el inferior. Estas características anotadas son apreciables en la población mestiza, montubia y con mayor énfasis en la indígena, por lo que a partir de estas consideraciones se estableció la muestra pertinente (*Tabla 1*).

Por medio de un registro fotográfico se escogieron los rostros para continuar con la elaboración de las obras. Este proceso de bosquejo se estructuró en confluencia con los análisis en relación a: historia manteña, forma ancestral, rostridad y arte contemporáneo.

Tabla 1. Población y muestra

Población de las ciudades visitadas para la obtención del registro fotográfico											
	Ciudad	Población general		Población mestiza		Población montubia		Población indígena		Muestra (Registro fotográfico)	
			%		%		%		%		%
	Manta	226.477	100	169.244	74,7	16.391	7,24	479	0,21	40	0,02
	Montecristi	70.294	100	53.111	75,5	6.710	9,55	74	0,11	20	0,03
	Jaramijó	18.486	100	14.127	76,4	920	4,98	15	0,08	20	0,11
	Jipijapa	71.083	100	52.233	73,5	13.225	18,6	90	0,13	20	0,03
Total	4	386.340	100	228.715	75	37.246	10	658	0,13	100	0,05

Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC) - Elaborado por: Carlos Fernández Ferrín

Las personas que forman parte de la siguiente galería (*Fig. 21*) fueron consideradas, entre otras, en la producción de las obras artísticas por su correspondiente cercanía fisonómica con los pobladores ancestrales de Manabí, por lo que extendemos el agradecimiento respectivo por su participación.





Imagen 21. Personajes representativos.

Fotografías realizadas por el autor.

4.4. PROPUESTA ARTÍSTICA Y DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

Las obras que se muestran a continuación, corresponden al producto práctico de este trabajo investigativo. Las mismas se encuentran publicadas para exposición permanente en:

<https://fernandezferrin.wixsite.com/arte/fernandezferrin-exposicionactual>

Obra 1.



Imagen 22. Rostridad manteña. Autor: Carlos Fernández Ferrín. Instalación – Madera pirograbada y bajorelieve, cuerdas de nailon y pintura acrílica. Medidas: 1,80 mts. x 1,10 mts.

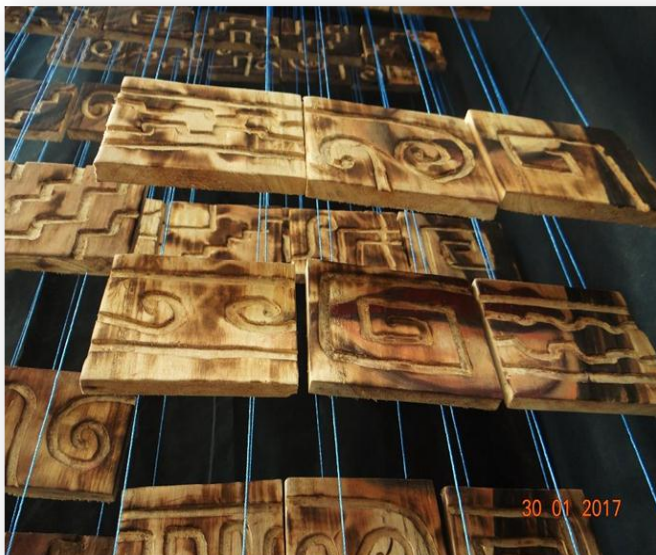
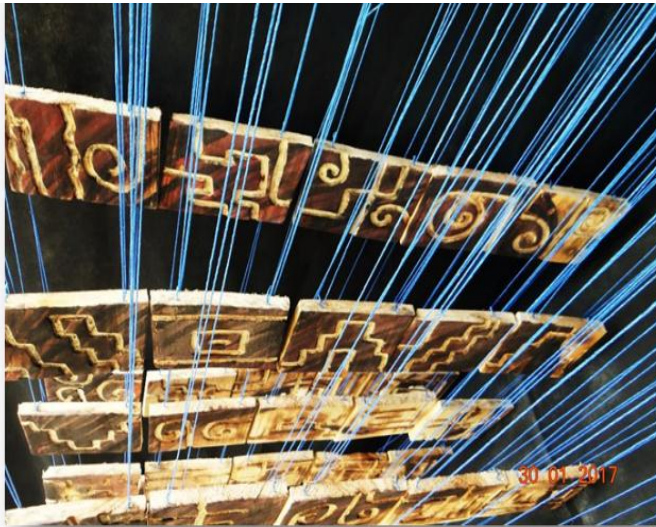




Imagen 23. *Rostridad manteña*. (Detalles). Vista de la obra desde diferentes perspectivas.

El estudio de la cultura Manteña y su *modus vivendi* se ha analizado antropológicamente revelando sus costumbres, prácticas rituales y su arte; pero es posible ahondar en su ser codificado, a través de la mirada subjetiva que implica el concepto de rostridad.

En la obra *Rostridad manteña* se recogen elementos como el uso de lo femenino y el desarrollo de estelas con distintivos geométricos en cuanto a su substancia de expresión, para producir dentro de lo contemporáneo y a través del rostro, una síntesis conceptual que describa su vigencia y/o evolución, las que se representan en torno a la substancia del contenido, como cuerdas generacionales que sostienen bloques que configuran tiempo y espacio por donde se anexan arcaísmo y actualidad, concretándose este fin al encontrar en un punto de visión específico, un rostro característico manteño.

Este trabajo se puede describir desde la estética tsántsica, ya que incorpora la apropiación de elementos del arte manteño (estelas y grafía geométrica) para concebir un producto nuevo tanto en el sentido formal como en la apreciación de la pervivencia de los rasgos indígenas que son notorios en la actualidad.

Obra 2.



Imagen 24. *Revolución liberal* (Detalle 1, “Retrato de Filomena Chávez”). Diseño de la obra y autor de esta parte: Carlos Fernández Ferrín. Mosaico en cerámica.

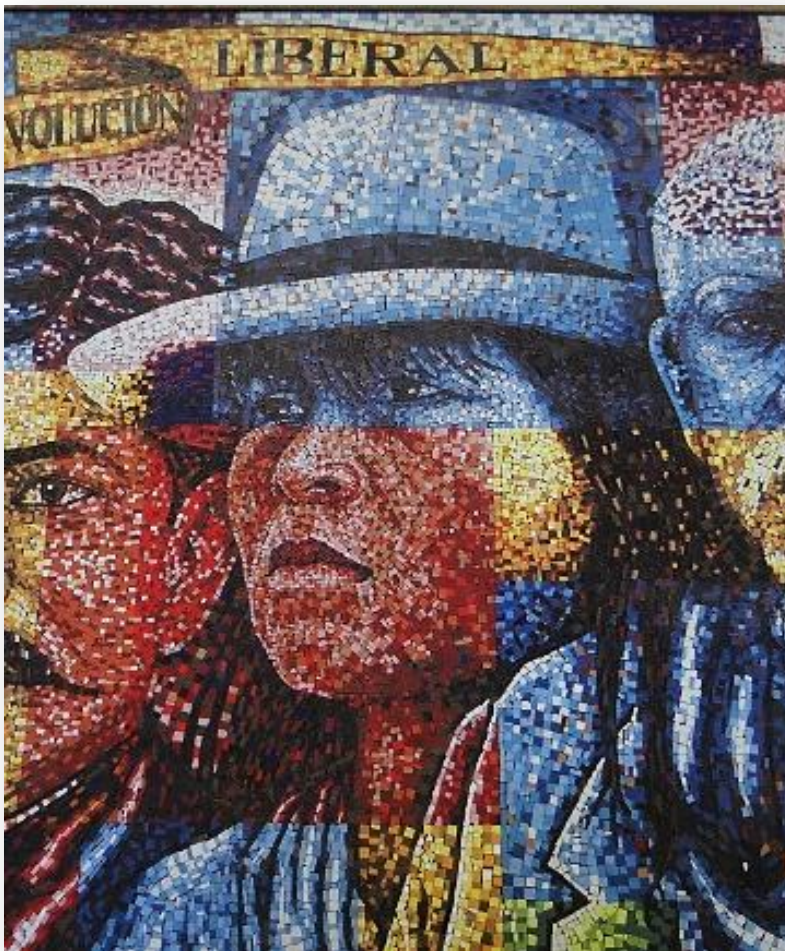


Imagen 25. *Revolución liberal* (Detalle 2, “Retrato de Filomena Chávez”). Diseño de la obra y autor de esta parte: Carlos Fernández Ferrín. Mosaico en cerámica.





Imagen 26. Revolución liberal. Artistas: Willy Cantos, Frank Sáenz de Viteri, Vicente Ferrín Villavicencio y Carlos Fernández Ferrín (Grupo Colaborativo). Mosaico en cerámica Medidas: 4,00 mts. x 7,00 mts.

La obra *Revolución liberal* está conformada alrededor de una imagen icónica del General Eloy Alfaro junto a otros personajes de la Revolución liberal (Flavio Alfaro, Filomena Chávez Isabel Muentes y Pedro Montero) asunto que se encuadra dentro de la producción figurativa en el contexto del retrato contemporáneo.

La incorporación de la mujer y el estamento de los rasgos indígenas que son la base compositiva del retrato de Filomena Chávez, son producto de la mirada y el análisis de cómo la memoria colectiva incide en la mitificación y estructura simbólica de semblantes. En tal sentido se toma la primeridad como expresión que se proyecta y se construye en la imaginación, en este caso, el rostro se centra como valor primordial de representación y construcción, a partir de imaginarios que son inherentes a la población manabita. Los colores utilizados, así como los filtros tonales, refieren al tiempo vivido y la conexión del presente con el pasado, brechas de información que por medio del arte son completadas.

La estética del gesto es apreciable en este retrato, ya que la función comunicativa, que se produce por la mirada y su expresión hierática, pretende fomentar en el espectador un sentido de pertenencia identitaria a través de la singularización de lo que representa la mujer en el espacio de la lucha revolucionaria alfarista. Esto a su vez se conecta con la perspectiva de la rostridad, como un factor que describe los componentes y subjetividades que giran alrededor del rostro, aunque no se encentren explícitamente graficados en la composición.

Obra 3. (Los retratos que componen ésta obra se pudieron disponer, para su exhibición, tanto de forma individual como en conjunto).



Imagen 27. Perfil manteño. Autor: Carlos Fernández Ferrín. Escultura (Fondo montañoso, con vista al Cerro Jaboncillo. Montecristi, Manabí). Tiras de madera y láminas de cartón. Medidas: 2,50 mts. x 3,50 mts.



Imagen 28. Perfil manteño (Detalle 1). Con fondo montañoso y vista al Cerro Jaboncillo. Montecristi, Manabí.



Imagen 29. Perfil manteño (Detalle 2). Con fondo montañoso y vista al Cerro Jaboncillo. Montecristi, Manabí.



Imagen 30. Perfil manteño. Escultura con el fondo de la playa de Jaramijó, Manabí.



Imagen 31. Perfil manteño (Detalle 3). Con el fondo de la playa de Jaramijó, Manabí.

Las características formas fisonómicas de los manteños son representadas en esta escultura que pretende configurar una dependencia del ser con el espacio vivido, como una forma de penetrar en la visión de su íntima relación con la naturaleza. Los rostros aborígenes permanecen de perfil o tres cuartos, realizados en planchas de cartón gris y sostenidos por tiras de maderas entrecruzadas que se disponen subjetivamente como líneas espacio-temporales; esta estructura lleva a pensar en el “aura”, puesto que como se había mencionado anteriormente, Benjamin (2003) sostiene que esta es “un entretejido especial de espacio y tiempo” (p. 47).

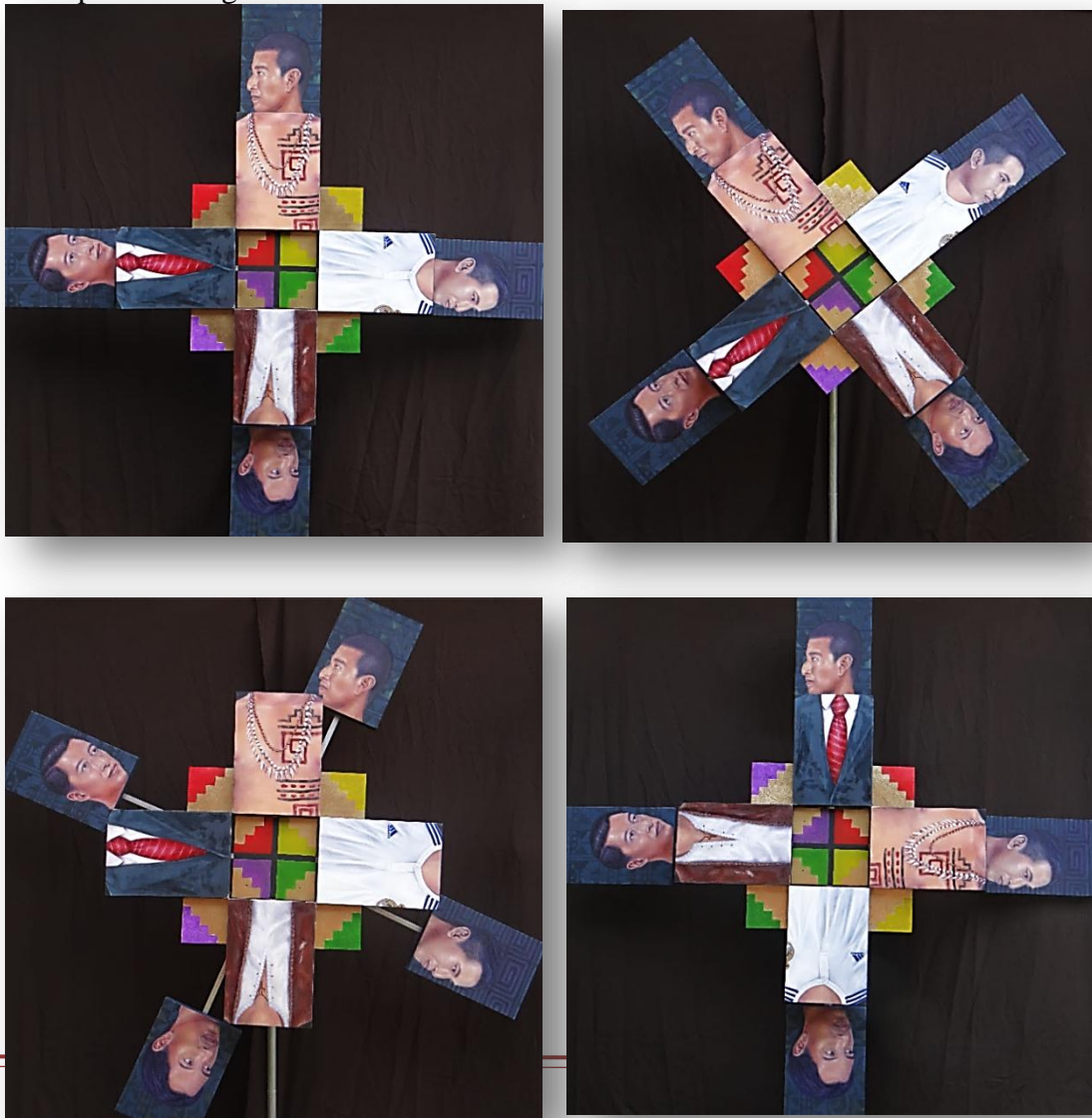
Las caras representan las diversas etapas de la evolución del conglomerado social, en donde cabe indicar que los modelos utilizados corresponden a personajes actuales; entendiéndose además como un proceso genealógico, que contiene en el dibujo de los retratos

una forma cercana a la representación geográfica del territorio a manera de mapas, que van evidenciando los rostros (manteños) a medida que se aleja el espectador.

Se asume en la composición general, una visión de rostridad desde las bases que la sustentan. Específicamente la visión rizomática que proponen Deleuze y Guattari (2015) en establecer una correspondencia entre todas las partes que componen una realidad, lo que es posible apreciar en la obra, ya que cada una de las unidades que la componen, pueden disponerse indistintamente. Es decir, no se trata de una estructura rígida emplazada de acuerdo a una organización cerrada, sino que sus partes pueden ser dispuestas en diferentes instancias y producir, incluso, significados fuera de lo contemplado por el autor.

La escultura *Perfil Manteño* se dispuso con diferentes paisajes como fondo, justamente para que quien observa pueda conectarse, desde sus condiciones y convicciones, con el horizonte visto por los antiguos manabitas.

Obra 4.



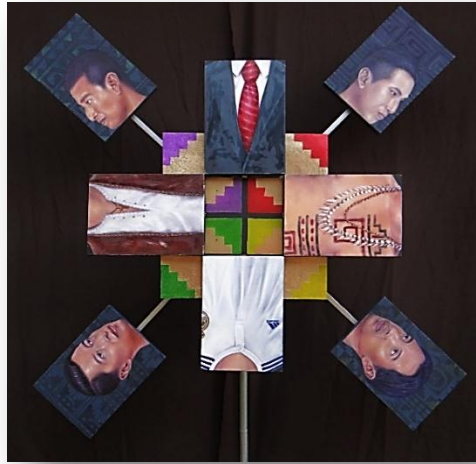


Imagen 32. *R-evolución*. Autor: Carlos Fernández Ferrín. Ocho cuadros que giran por medio de un eje central e intercambian posición. Óleo sobre tela - Medidas: 0,040 mts. x 0,28 mts. c/u. Con diseño central basado en las Estelas Manteñas.

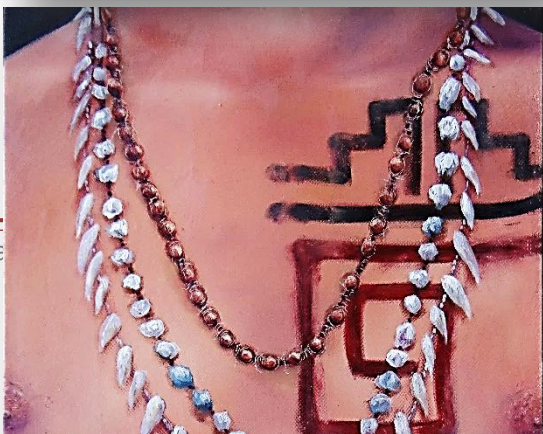
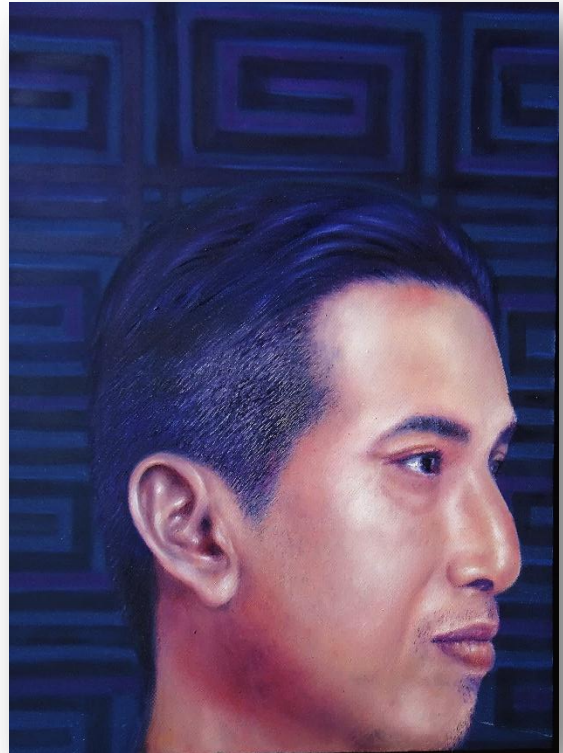
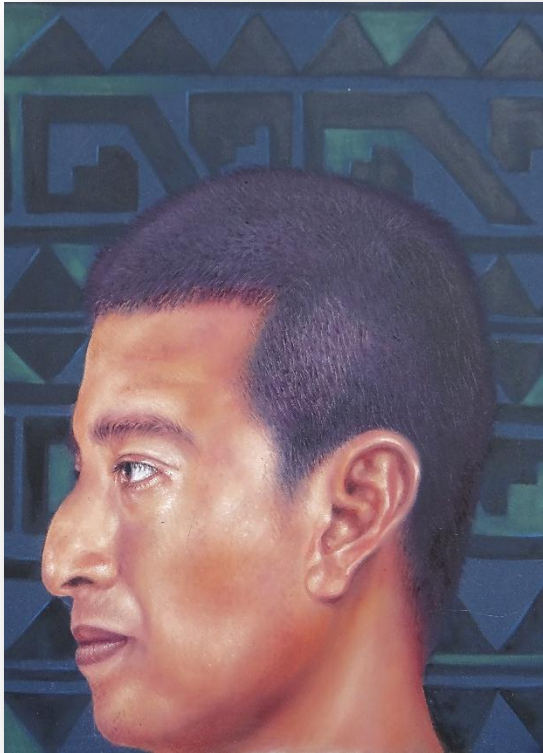


Imagen 33. R-evolución (Detalle1).

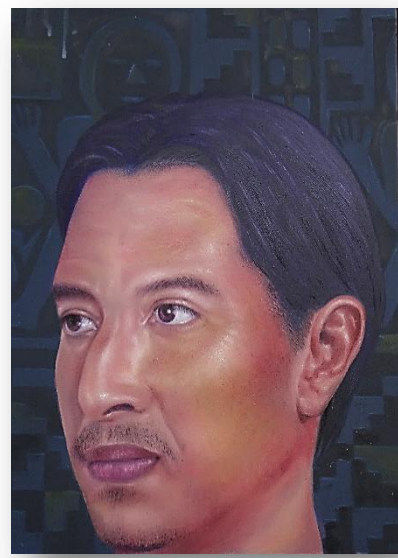
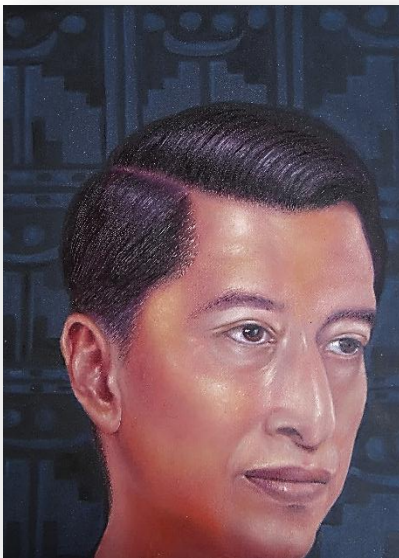


Imagen 34. R-evolución (Detalle 2).

Este conjunto de cuadros representa a un individuo en diferentes fases, que conceptualmente tienen que ver con los cambios que históricamente se suscitaron desde la conquista española, pero principalmente lo que se desea demostrar es la persistencia de los rasgos que, a pesar del mestizaje, se mantienen en estos pobladores. Al igual que la anterior, la visión rizomática es factor clave para la estructuración de esta obra, ya que cada unidad de la misma se puede asociar y generar nuevos significados desde la óptica del observador.

Cabe destacar que se tomó como referencia para la composición artística la perspectiva de “la mirada desde el otro”, como una forma de adentrarse en el ser para entenderlo desde su posición, además de conectar este trabajo con la estética mindalae, que se traduce en ese registro interminable de los contactos, lo que hace posible indexar los mundos involucrados: el ancestral y el contemporáneo, que al final se determina por la línea de tiempo y espacio transcurrida.

Para corresponder otros asuntos en relación a la estética manteña, se procuró la utilización de elementos geométricos en los fondos de los retratos, así como en la parte central, en dirección a los utilizados en las estelas manteñas y los rostros como entes socializantes. También se representa la noción de las relaciones humanas vividas por el personaje manteño, el cual se adaptó a los cambios suscitados a largo de su historia. Aunque todavía persiste para este la marginación y la exclusión, la obra trata de posicionar la concepción de “cabezas buscadoras” en referencia al accionar de los pueblos indígenas en busca de un mejor porvenir.

Obra 5.

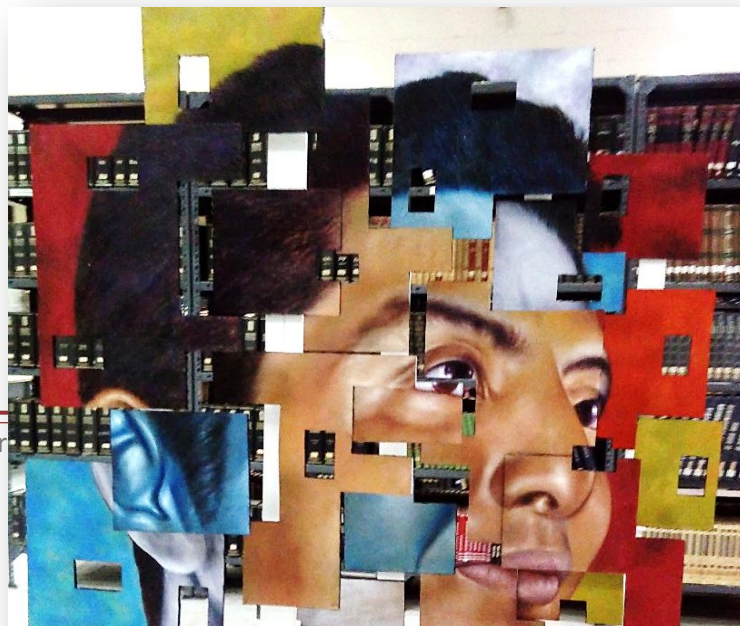


Imagen 35. Rostrividad. Autor: Carlos Fernández Ferrín. Acrílico sobre cartón y madera. Medidas: 2,00 mts. x 1,80 mts.

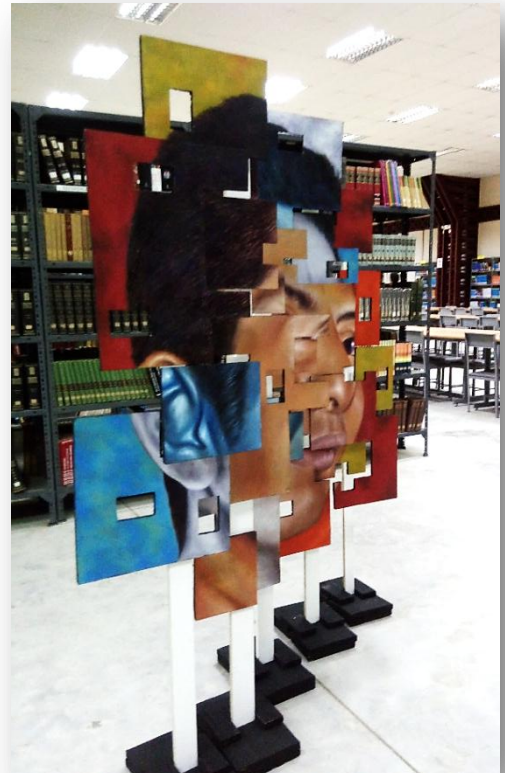


Imagen 36. Rostrividad (La obra desde diferentes perspectivas 1).

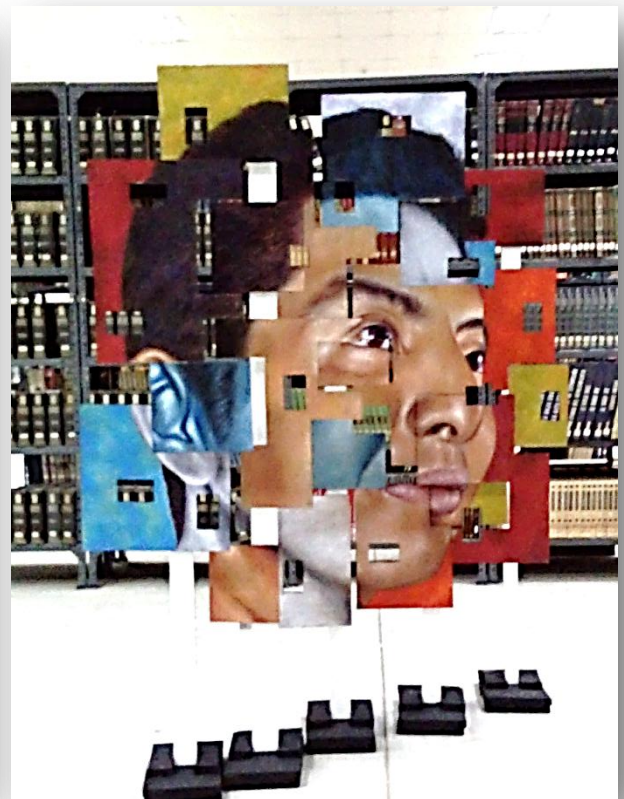


Imagen 37. Rostrividad (La obra desde diferentes perspectivas 2).

Esta obra toma como punto de partida un retrato dispuesto frontalmente, que se completa a partir de piezas interpuestas, y en cada una de estas se ha procedido a dejar un orificio. La idea de su conformación nace a raíz de inferir en el asunto de la rostridad como teoría, que designa la creación de significados a partir de establecer la pared blanca como resonancia de los signos, particularmente el rostro manteño producto del análisis y la comparación, y los literales agujeros negros que se disponen en torno a las brechas históricas, que son completadas a través de la subjetividad que introduce el espectador.

La disposición de sus elementos, pueden dar indicios de pensamientos en relación al espacio y tiempo vividos, y conceptualmente funciona tanto en la separación de estos componentes, como en su comunión. El mismo efecto se puede apreciar por el uso del color, en donde existen partes monocromáticas que pretenden una vinculación con el ente histórico y otras polícromas, en donde se conecta el asunto de la apreciación subjetiva del objeto artístico.

La propuesta procura el involucramiento de los mundos ancestral y el actual; los agujeros de cada panel (uso literal - agujeros negros de subjetividad), así como la ubicación de cada sección, pueden suscitar la construcción de diversos significados para quien interactúa con la obra, y según contempla Rojas (2015, pp. 65-69), separamos la máquina abstracta de su lógica, por lo que se transformó en un ente eminentemente social. En esta línea, el rostro es individualizante porque el personaje representado es un ser único e irrepetible, pero también es socializante porque a través de él se pueden establecer estimaciones en torno a la cultura de la sociedad manteña desde sus orígenes hasta la actualidad.

Obra 6.





Imagen 38. Rostrividad II (Vista de diferentes lados). Autor: Carlos Fernández Ferrín. Fotografías sobre base de madera. Paneles-mosaico que giran sobre un eje. Medidas: 1,00 mts. x 1,00 mts. Cada panel.



Imagen 39. Rostrividad II. Proyección de rostros sobre los paneles-mosaicos 1 (Proyector LCD, modelo: H552A).





Imagen 40. Rostrividad II. Proyección de rostros sobre los paneles-mosaicos 2. (Proyector LCD, modelo: H552A).

Al igual que la obra anterior, se destaca el asunto de la composición de este mosaico por medio del análisis de las conjeturas que refieren a la rostridad, como una máquina generadora de significados que imprime su función social, desde los signos y símbolos planteados (pared blanca) como la resonancia producida que se concreta al incorporar, en cada panel, retratos (impresiones editadas) de personajes con características comunes a la población manteña. Los agujeros de subjetividad, según los conceptos que convergen en la propuesta, se van originando a través del uso de imágenes proyectadas que abarcan una a una cada pared del mosaico de forma completa, las mismas que se confunden con el fondo, por lo que es necesario observar detenidamente para descubrir el rostro proyectado, y que conciben una imagen, si se quiere, espectral del rostro aborigen.

El giro estético de empate con la visión del arte contemporáneo, se da al interpretar la indexación de los mundos ancestral y actual, es decir, el arte en su función sociohistórica, ya que los rasgos aborígenes de los representados se amalgaman en un artefacto poliédrico (Instalación, virtual e interactiva) donde sus lados (caras) paralelos, desde un punto de vista subjetivo, tienen relación con la sinergia entre los pobladores aborígenes y los que actualmente ocupan los mismos territorios, destacando también el uso de la tecnología para su conformación.

Desde otra perspectiva, la composición es una máquina de rostros que representan un “cuerpo sin órganos”, donde las imágenes proyectadas no se apegan a un patrón definido ya que cualquier rostro puede indexarse con cualquier lado del cubo y viceversa, lo que produce un agenciamiento de partes heterogéneas que corresponden a la misma máquina.

Estructuralmente la obra cuenta con un sistema que permite su rotación por medio de un ~~rodamiento ubicado en su base, por lo que el espectador puede interactuar con ella.~~



Nuevamente aquí, vemos cómo se traduce este efecto visual en una máquina abstracta que se aparta de su lógica formal; es decir, el retrato desde una perspectiva clásica.

4.5. ALCANCE DE LOS OBJETIVOS

En relación al **objetivo general**: Relacionar la práctica contemporánea del arte y la teoría estética, con el medio cultural ancestral, a través de una propuesta creativa basada en la rostridad manteña como referente de identidad manabita, se pudo concretar al establecer parámetros, análisis y síntesis en relación a teorías estéticas, textos históricos, la visita a museos, así como la aplicación del trabajo de campo en la toma de fotografías y la posterior elaboración de obras, lo que profundizó el estudio en torno al retrato y principalmente al destacar el asunto de la creación de semblantes a partir del discernimiento de las brechas textuales, lo que se instauró en la obra y permitió establecer una indexación de los mundos ancestral y contemporáneo, y a la vez originó una perspectiva asertiva de las posibilidades de la actualización estética en lo que respecta a nuestra cultura heredada, por medio de la producción artística, tomando como referente la investigación presentada.

Para el **primer objetivo específico** que aborda la identificación de tipos representativos, personajes cuyas características faciales se correlacionen con la población aborígen manabita (cultura Manteña) para la producción artística visual, se realizó un acercamiento con los habitantes de las zonas de Montecristi, Manta, Jipijapa y Jaramijó, en un estudio focalizado en relación al fenotipo constituyente y por medio del uso de la fotografía, en donde se pudieron evidenciar las características fisonómicas que corresponden a: figura, apariencia, semblante, rasgos particulares heredados, entre otros asociados a las antiguas sociedades de lo que hoy es Manabí. En primera instancia, gracias al análisis de evidencia arqueológica y de textos referenciales, se pudo establecer el perfil característico de los rostros y sus variantes, para realizar la respectiva comparación con la población actual y a la vez, por medio de la observación de los objetos que acompañaban los vestigios históricos, tanto de los componentes rituales como de lo cotidiano, configurar el uso de su estética en la nueva propuesta artística.

El **segundo objetivo específico**, analizar elementos históricos, subjetivos y estéticos aplicables a la cultura de los manteños para sustentar la propuesta artística retratista, se llevó a cabo gracias a la aplicación de técnicas de recolección de información bibliográfica desde los



parámetros de: 1. Identificación de la Información (Familiarización), correspondiendo con la búsqueda dentro del área específica y la disciplina pertinentes. 2. Procesamiento de la información (Producción). Lectura de los materiales fijados y el bosquejo del proceso de escritura en torno a las categorías de análisis del tema, la abstracción, interiorización y síntesis de las notas y apuntes. 3. Aplicación de lo adquirido (Reproducción). Profundización en relación a los materiales y métodos de recolección, para describir las acciones del estudio, presentando pruebas de la investigación y generando la discusión, destacando en una última fase el alcance de los objetivos y las reflexiones finales del texto, así como la concreción de la obra artística. Y finalmente 4. Comunicación de la información. Por medio del trabajo final de tesis, donde se exponen los resultados de la misma.

El **tercer objetivo específico**, producir obras de carácter retratista alusivas al componente cultural manteño bajo la concepción de lenguajes artísticos contemporáneos, se alcanza al constituir obras de carácter artístico, determinadas a través de la convergencia de los anteriores objetivos.

4.6. REFLEXIONES FINALES (CONCLUSIONES)

1.- El arte a través de la historia ha estado estrechamente ligado a los procesos sociales. Este particular es mucho más evidente en la actualidad, donde las ciencias sociales forman parte fundamental de la programación académica artística. A partir de esta afirmación se puede concluir que la práctica contemporánea del arte está asociada, con gran énfasis, a teorías estéticas dando paso a la producción de obras de acuerdo a los análisis que se determinan, lo que sucede también al anexar los componentes de ancestralidad a estas líneas de creación, permitiendo actualizar y fortalecer los procesos identitarios de los pueblos.

2.- La rostridad es una teoría que deja ver cómo las diferentes perspectivas epistemológicas que se atribuyen al rostro, engloban componentes de significancia y subjetivación. Esta sólida organización del semblante se da por su naturaleza política y social, y en el sentido de gestionar su estudio, se debe también traspasar lo que se denomina la “pared del significante”, es decir, emerger del agujero negro de la subjetividad. En tal razón, al acceder a los cuerpos primitivos (cultura Manteña) por medio de la representación artística, no se consideró el asunto de rehacer un perfil fotográfico. Eso sería rebotar sobre la pared, por lo que el presente



trabajo se circunscribió en generar las obras a partir de la actualización, innovación y de combinaciones de elementos históricamente constituidos, para los cuales se estableció un nuevo uso en la propuesta.

3.- En la población manabita actual se puede advertir el mestizaje con otras culturas de manera evidente. Asimismo, a través de la observación directa, resultó factible detectar a aquellos individuos que mantienen rasgos fisonómicos (fenotipo) semejantes a los antiguos habitantes de la costa. Los vestigios en torno a la población manteña sirven como puntos de referencia para rehacer dispositivos socio-históricos. Estos a su vez, se anexan a otras posibilidades que dan como resultado nuevas conjeturas y, por ende, nuevas conclusiones. En el caso del arte, la comprensión de la historia sirve como fundamento para entretelar y amalgamar otras disciplinas que convergen al configurar propuestas artísticas que relacionan tiempos y espacios vividos.

4.- Para que un individuo sea partícipe de una sociedad, y sus acciones correspondan a una cultura, necesita de un rostro que lo defina en relación a un contexto o espacio determinado. Esto lo aleja de otros individuos, es decir, se instauran límites corpóreos desde la concepción de ente, pero también lo relaciona al establecer diálogos con otros grupos identitarios. Por tal motivo el cuerpo es quien define las fronteras entre unos y otros sujetos, entendiéndose como recinto de la vida, pero que precisa del rostro como territorio, para instaurar una individualidad, que en un proceso lógico se constituye como una singularidad capaz de entrelazar unidades semióticas, dotando de sentido y significancia a las acciones de los individuos en diversas latitudes históricas.

5.- Las teorías en torno a la conformación de los elementos trabajan en función de la semiótica, por tanto las unidades operacionales que se establecen a partir de su generación, se pueden estructurar a través del análisis de sus componentes desde la descripción de la forma de la expresión, forma del contenido, substancia de la expresión y la substancia del contenido. Estos mecanismos de evaluación se aplican en la distribución de la obra de forma integral, para estipular su composición como producto artístico, al detallar sus elementos constitutivos de manera objetiva, así como al evidenciar su indexación a diversos mundos y perspectivas que se producen en el terreno de la subjetividad.

6.- Las categorías determinadas por y para el arte occidental, sirven sin duda para describir y catalogar las representaciones del arte ancestral, pero a partir del juicio en torno a las



Estéticas Caníbales podemos destacar nuevas consideraciones para puntualizar cuáles mecanismos narrativos corresponden esencialmente a la estética artística de nuestros antepasados. En tal instancia, al llevar a cabo actualizaciones que referencien el régimen simbólico, la identidad y las formas, entre otras del arte ancestral, se estaría bajo la concepción de lo tsántico. Asimismo cuando el componente artístico aborda el sentido religioso, y el tiempo vivido sea perceptible a través de los eventos ceremoniales o los actos simbólicos pasados, se toma como matriz la estética ritual.

Por otra parte, si la gestualidad de las imágenes y otros elementos que han llegado hasta nuestro tiempo se tornan en el sustento del trabajo artístico, corresponde designar a éste bajo los parámetros de la estética del gesto, que también se derivan hacia lo mindalae, puesto que la substancia del contenido de la forma ancestral se produce por las constantes miradas en el tiempo, el camino transcurrido, así como por el desplazamiento y los choques producidos en la socialización de las temáticas figurativas y abstractas, que son aprehendidas en dirección de la labor del arte contemporáneo.

7.- El retrato se ha mantenido como una categoría artística fundamental en la concepción integral de arte, y los procesos históricos atañidos a él son un referente para destacar su importancia a través del tiempo. A medida que la humanidad ha trascendido, los términos artísticos asociados al retrato han variado también; desde el devenir de las vanguardias, estos cambios son cada vez más acelerados y en la actualidad se mantiene principalmente como un medio de representación esencial de la sociedad, la política y particularmente del estado psicológico del personificado, donde la elocuente disposición de sus elementos, que en un principio fueron su tronco conceptual, ahora se pueden asumir desde la distorsión o perspectivas muy diversas, como el retrato sin rostro, la borrosidad, el desvío y la negación, que se presentan como “paradigmas” compositivos del retrato contemporáneo.

8.- La propuesta creativa en referencia a la cultura manteña destaca la importancia de la captación del espíritu patrimonial manabita por medio de los elementos que la componen y que se prestan para generar nuevos enfoques socio-culturales. Otro factor clave de la conformación creativa se evidencia en el doble vínculo de la conexión existente entre los mundos ancestral y contemporáneo, puesto que las obras recuperan parte de la estética manteña, indexada a un nuevo arte que toma referentes actuales, específicamente la máquina creadora de significados se enlaza con los rostros del tiempo presente.



9.- Vincular los rostros de los pobladores manteños actuales con el componente ancestral, se tornó en lo medular de la propuesta artística. La metodología empelada en esta construcción se basó en la experticia en relación a la práctica pictórica, que conceptualmente subyace en el destaque del significado de la proyección de las funciones del rostro, determinando de esta manera su rol individualizante en la medida que se producen los lazos sociales en función de la determinación de la identidad de los manteños. De igual forma, al encasillar la propuesta dentro de los parámetros del arte de la actualidad, se conciben los retratos desde una perspectiva socializante, lo que redundará en la captación de sus atributos culturales y estéticos; el lenguaje artístico contemporáneo que se atribuye para la muestra presentada, tiene como propósito intrínseco anexar los procesos simbólicos de la cultura manteña en la conformación de una nueva visión artística, que en dirección de configurar la unificación de significados, denota su rol comunicante.

10.- El trabajo artístico desarrollado en relación a la cultura Manteña se constituye en una referencia palpable de lo que puede generar la creación con sentido contemporáneo a partir del estudio de nuestras civilizaciones antiguas. Resulta imperioso el asunto de hacer prevalecer el conocimiento de las culturas ancestrales, principalmente en la conciencia de los jóvenes, como parate fundamental de su constitución como seres integrales. En tal sentido, comprender que se es parte de la historia permite el reconocimiento entre diferentes comunidades, y provee de identidad (de aura) a los individuos.

Como siempre, el arte se presta para vincular todo tipo de procesos sociales y se convierte en una herramienta poderosa para incentivar cambios; poder establecer nuevas significaciones para el arte tomando la herencia indígena como motivo creador fue la forma de aportar en la construcción de una sociedad que se sensibiliza por medio de las expresiones artísticas y de reivindicar toda la riqueza cultural manabita anexada a nuevos componentes creativos.

4.7. RECOMENDACIONES

1.- Que la práctica contemporánea del arte debe estar sustentada, desde sus métodos y técnicas, de acuerdo a una estructura planificada y coherente con los procesos sociales. La rostridad aplicada como teoría estética, en esta dirección, puede exponer una amplia gama de enfoques que sirvan para generar una nueva visión artística asociada a la construcción de



significados, que implica una fuerte relación entre todos los actores del quehacer artístico, ya que a través de esta se pueden sobrepasar los componentes formales de la obra.

2.- Que las producciones artísticas contemporáneas vinculen a los sectores menos favorecidos de la sociedad como base fundamental en la consecución de obras. En el caso de la realización de retratos de personajes tipo, evidenciar una fórmula compositiva que no se disponga como una mera representación fotográfica, sino que propicie una condensación epistemológica que valide la conformación del objeto artístico.

3.- Que la obra retratista contemporánea sea producto de un análisis profundo y estructurado de elementos históricos, subjetivos y estéticos. En el caso del retrato manteño, debe constituirse como un referente de la sociedad manabita, capaz de posibilitar el acercamiento de la población a sus raíces y formas de concebir el mundo circundante.

4.- Que la producción artística que toma como referencia el contexto cultural ancestral, determine acciones significativas para que la obra concebida pueda apegarse a los lineamientos del arte contemporáneo. En consecuencia, la obra retratista manteña se estructuró a partir de una visión apropiacionista de elementos ancestrales, en comunión con los significados implícitos en la mirada y los semblantes de los personajes tipo contemplados en la propuesta.

BIBLIOGRAFIA

- Alcívar, J. (2011). *Nativos del Manabí prehispánico*. Portoviejo, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Almeida, R. E. (2000). *Culturas prehispánicas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Viajes Chasquiñan.
- Artishock. (2018). *MoMa dedica retrospectiva a Adrian Piper, pionera en temas de raza y género*. Recuperado de <http://cort.as/-LItg>
- Aspiazu, P. P., & Luna, T. M. (1997). *Geografía e historia del Ecuador*. Móstoles-Madrid, España: Cultural.
- Ávila Vásquez, M. (2015, marzo). Frida Kahlo. Entre el sufrimiento y el arte. *Revista de Filosofía – Universidad de Zulia*. (81), 117 – 138.



- Ávila, A. (2013, agosto 4). Wilson Paccha cuestiona las obras institucionalizadas. *El Universo*. Recuperado de <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/08/04/nota/1241441/wilson-paccha-cuestiona-obras-institucionalizadas>
- Avilés, E. (Sin fecha). *Cultura Milagro Quevedo*. Enciclopedia del Ecuador. Recuperado de <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/cultura-milagro-quevedo/>
- Ayala, M. E. (2012). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- Báscones Reina, N. (2014). *El concepto actual del autorretrato en la obra del artista contemporáneo y la búsqueda de la identidad en la práctica artística* (Tesis Doctoral) Universidad de Valladolid, España.
- Bartra, E., & Mraz, J. (2006). Las dos Fridas: historia e identidades transculturales *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 65, 136-164.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (URTEXT). México D.F., México: Ítaca.
- Bermúdez Dini, R. (2015). Aproximaciones teratológicas al retrato en la pintura contemporánea. *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen*, (7), 82-102. ISSN 1889-7290. Recuperado de <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2015/12/6-BERMUDEZ.pdf>
- Bravomalo, A. (2006). *Ecuador ancestral*. Quito, Ecuador. Recuperado de <http://app.ute.edu.ec/content/3298-369-9-1-18-10/HISTORIA%20ABORIGEN%20Y%20FOLKLORE%20ECUATORIANO.pdf>
- Brito, M. (2014). *Ubay Murillo, de la desestructuración a la estructuración, y viceversa*. La vida en sorbos. [Web log post]. Recuperado de <http://lavidaensorbos.blogspot.com/2014/04/ubay-trujillo-de-la-desestructuracion.html>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica Editorial.
- Burt, S. (2012, mayo 4). *Alex Katz: pictures of pleasure*. The guardian – Art and desing. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/04/alex-katz-pictures-of-pleasure>



- Cáceres Delgadillo, C. (2007). *De la mudéz de la palabra a la elocuencia del gesto. Algunas observaciones de Wittgenstein sobre arte*. Universidad Santo Tomás, Colombia.
- Cáceres, M. (2008). *El cuerpo deseado y el cuerpo vivido. La apropiación de los discursos mediáticos y la identidad de género*. Universidad Complutense de Madrid, España. ISSN 1135-7991. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93511742012>>
- Calvo, C., & La, T. A. (2014). *Carmen Calvo: Todas las sombras que el ojo acepta*: CEART, Centro de Arte Tomás y Valiente, Fuenlabrada-Madrid, 30/01-20/04/2014.
- Chávez, R. (2012). *Manta en la Historia – Etapas: Colonial, Independencia y República*. Manta, Ecuador: La letra. Publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Manabí.
- Cianfanelli, M. (Sin fecha). Marco Cianfanelli Artist [web del autor]. Recuperado de <https://www.marcocianfanelli.com/>
- Cole, J. (1999). *Del rostro*. Barcelona: Alba.
- Cornago, Ó. (2010) *Artes y Humanidades: una cuestión de formas (de hacer)*. Recuperado de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/478/artes-y-humanidades-una-cuestion-de-formas-de-hacer.pdf
- Covarrubias, F., Cruz, M. G., & Murrieta, M. I. (2015, Septiembre 1). La participación de la creatividad en los procesos de apropiación de lo real. *Cinta De Moebio*, 53, 205-217.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, España: Paidós.
- De Barros, A. (2011). Autorretrato: la impresión y (des) composición de un momento de rostro. *O Teatro Transcende*, 16 (1), 49-59.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- D'hers, V., & Galak, E. (2011). *Estudios sociales sobre el cuerpo: Prácticas, saberes, discursos en perspectiva*. Buenos Aires, Argentina: Estudios Sociológicos Editora.
- Díaz Balerdi, I. (2016). *Pervivencias indígenas en el arte novohispano: una propuesta de estudio*. Universidad del País Vasco. Recuperado de <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5277/diaz%20balerdi0001.pdf?sequence=1>



- Díez, A. (1995). Lucien Freud: La pintura del cuerpo y el cuerpo de la pintura. *Arte, individuo y sociedad*, (7), 111-116. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS9595110111A/6011>
- DPM Gallery. (Sin fecha). Wilson Paccha. Recuperado de <http://www.dpmgallery.com/wilson-paccha>
- Eco, U. (1973). *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Everaert-Desmedt, N. (2008, marzo 1). ¿Qué hace una obra de arte?: Un modelo peirceano de la creatividad artística. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13 (40), 83-98.
- Fauria, C. (1984). *Arte y simbolismo en los torteros manteños*. Universitat de Barcelona. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98439/146054>
- Fernández, C., Bolívar, O., Cruz, J. (2016). El almuerzo sobre la hierba, un puente hacia la modernidad. *Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales – Rehuso*, 01(2), 75-86.
- Multiplicidad, aspectos tecnológicos y artísticos. *Fabrikart*, 86-97. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5772/5448>
- Fraisse, P. (1998). *El tiempo vivido*. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/39141368.pdf>
- García, M. (2014). *Análisis comparativo de la cerámica precolombina de Ecuador, Colombia y Perú*. (Tesis de maestría). Universidad Central del Ecuador - Facultad de artes. Quito, Ecuador. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/275275202/Analisis-de-Culturas-Ecuador-Peru-y-Colombia>
- Gómez, J. (2012, Octubre 11). *Espectacular Monumento a Nelson Mandela por Marco Cianfanelli*. [Web log post]. Furiamag- Inspiración / Diseño. Recuperado de <http://www.furiamag.com/espectacular-monumento-a-nelson-mandela-por-marco-cianfanelli/>
- González, J. (Sin fecha). *Artodyssey, a propósito de la última obra de Ubay Murillo*. [Web log post]. Recuperado de <http://artodyssey1.blogspot.com/2011/05/ubay-murillo.html>
- Guanoluisa, P. (2015). *La cultura lítico manteño*. (Tesis de maestría) Universidad Central del Ecuador. Quito, Ecuador. Recuperado de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/4867/1/T-UCE-0002-15.pdf>



- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2010). *Metodología de la investigación*. México, D. F., México: McGraw-Hill / Interamericana Editores, S. A. de C. V.
- Hidrovo, T. (2016). *Historia de la ciudad prehispánica de los cerros Hojas Jaboncillo*. Recuperado de.
<http://www.hojasjaboncillo.gob.ec/wpcontent/uploads/downloads/2017/02/2016-CCA-Hidrovo-Historia-de-la-ciudad-prehisp%C3%A1nica-de-los-cerros-Hojas-Jaboncillo.pdf>
- Homero, J. (2017). Marcel Duchamp como objeto estético, aún. *Casa del tiempo - Profanos y grafiteros* (29), 26-31. ISSN 2448-5446. Recuperado de:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/39_abr_2017/casa_del_tiempo_eV_num_39_26_31.pdf
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. (2010). *Población por área, según provincia, cantón y parroquia de empadronamiento y grupos étnicos*. Recuperado de
<https://www.ecuadorencifras.gob.ec/?s=poblaci%C3%B3n>
- Iñiguez, J. C. (1995). *Historia ilustrada de la arqueología ecuatoriana*. Cuenca, Ecuador: Facultad de Filosofía, Universidad de Cuenca.
- Jaén, M. A. (1917). *Retratos de mujeres: (estudio sintético de la evolución del retrato en la pintura española)*. Segovia, España: Editorial, Antonio San Martín.
- Katz, A. (Sin fecha). *Alex Katz*. [Web del autor]. Recuperado de
<http://www.alexkatz.com/home>
- Krofle Chambers, R. (2017, noviembre 15). “*Diamantes interestelares*” de Wilson Paccha en galería DPM. [Web log post]. Recuperado de
<https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2017/11/15/diamantes-interestelares-de-wilson-paccha-en-galeria-dpm/>
- Le Breton, D. (2009). *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis*. Francia. Universitas Humanística.
- Limón, N. (2011). *Frida Kahlo y el posado fotográfico*. Recuperado de
http://www.academia.edu/4037436/Frida_Kahlo_y_el_posado_fotogr%C3%A1fico
- López, E., y González, P. A. (2008). *Tiziano*. Barcelona, España: Editorial Sol 90.



- Maffesoli, M., & Gutiérrez, M. D. (2009). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México D. F., México: Siglo XXI Editores.
- Mandrile, C. (2016, marzo 16). *Cecilia Mandrile, Portfolio Links*. [Web log post]. Recuperado de <http://ceciliamandrile.blogspot.com/>
- Mandrile, C. (Sin fecha). *Cecilia Mandrile* [Web de la Autora]. Recuperado de <http://www.ceciliamandrile.com/>
- Marín Hernández, E. (2009). *Las imágenes que nos persiguen: un estudio sobre la construcción de la rostridad heroica*. Recuperado de <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/951/921>
- Molina González, J. (2000). *Chuck Close o La expansión del género*. Universidad de Sevilla, España. Departamento de Historia del Arte.
- Pagotto, M. (2010). *Gilles Deleuze y Félix Guattari: políticas del rostro*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.
- Palacios, J., Forriols, R., y Romero, J. (2016) *El género del retrato más allá de la captación de la identidad. Representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual*. Universitat Politècnica de València. Facultad de Bellas Artes, España.
- Paredes, H. (2012, diciembre). La prehistoria del Ecuador: Desde los trabajos arqueológicos de Julio Viteri Gamboa. *Revista Ciencia UNEMI*, (8), 73-77. ISSN: 1390 – 4272.
- Pérez, I., y Santesmases, J. (2014). Imágenes Borrosas. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*. (1). ISSN 2393- 1221. 1. Recuperado de http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/05/SVACij-Vol1_No1_2014-PEREZ_JOFRE-Ignacio-Imagenes-borrosas.pdf
- Piñero, M., y Rivera, M. (2013). *Investigación cualitativa: Orientaciones procedimentales*. Barquisimeto, Venezuela. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. ISBN: 978-980-7464-01-7.
- Poliformat. (2010). *Retrato sin rostro*. Recuperado de <http://cort.as/-LIve>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.



- Regalado, L. (2016). *Indigenismo e identidad en Manabí*. Jipijapa, Ecuador: ESPAM.
- Remo. (2016, diciembre 10). *La tercera edición del Arte Sano Project*. Remolacha .net.
Recuperado de <https://remolacha.net/2016/12/la-tercera-edicion-del-artesano-project/>
- Rivera, J. (Sin fecha). *Jade Rivera* [Web del Autor]. Recuperado de <http://jadeuno.com/>
- Rodas López, F. (2011). *Un estudio estético e iconográfico. Caso shuar*. (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Ecuador. Facultad de Artes, Programa de Estudios de Postgrado en Artes.
- Rodríguez Moya, I. (2010). El retrato contemporáneo, del realismo a la pérdida del rostro. *CBN: Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, (2), 46 -57. ISSN 1888-9719.
- Rojas, C. (2011). *Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca, Ecuador. Editores del Austro.
- Rojas, C. (2015). *Estéticas Caníbales. Volumen II: Máquinas formales estéticas*. Cuenca, Ecuador. Saarbrücken Editorial Académica Española
- Roncero, I. (2012, mayo 2). La rostrificación del cuerpo abyecto en el entorno de las redes sociales. *Revista Caracteres*, (1). Editorial Delirio. Obtenido de <http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/la-rostrificacion-del-cuerpo-abyecto-en-el-entorno-de-las-redes-sociales/>
- Sánchez, B. C. (2016). *Creación y creencia: (Nietzsche y Deleuze contra la posmodernidad)*. Madrid, España: Lácre Ediciones.
- Sandoval, C. (1996). *Investigación cualitativa*. Bogotá, Colombia: Ices Editorial.
- Saville, M. H. (1907-1910). *Antiquities of Manabí, Ecuador*. New York, Estados Unidos: Columbia University.
- Stohtert, K. E., y Sánchez, M. A. (2011). Culturas del Pleistoceno final y el Holoceno temprano en el Ecuador. *Boletín De Arqueología Pucp*. (15), 81-119.
- Touchard-Houlbert, A. (2010, diciembre 1). Surgimiento y evolución de la cultura Manteña-Guancavilca: reflexiones acerca de los cambios y continuidades en la costa del Ecuador prehispánico. *Bulletin De L'institut Français D'études Andines*, 39, (3), 551-561.
- Trilles, C. K. (2004, enero 1). El cuerpo vivido. Algunos apuntes desde Merleau-Ponty. *Themata; Revista De Filosofía*, (33), 135-140.



- Tubau, D. (2012). *Picasso y los indiscernibles*. [Wordpress]. Recuperado de <http://cort.as/-Llko>
- Vargas Bejarano, J. (2014) Venturas y desventuras de la voluntad. Reflexiones a partir de la fenomenología de Edmund Husserl. *Civilizar*, 14 (26). Recuperado de <http://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/ccsh/issue/view/25>
- Vásquez Rocca, A. (2006). Francis Bacon: la deriva del yo y el desgarro de la carne. *Arte, individuo y sociedad*, (18), 151-164. ISSN 1131-5598.
- Verano Gamboa, L. (2014). La experiencia corporal del Lenguaje en MerLeau-ponty: apuntes para una fenomenología de La Inter-culturalidad. *Eidos*, 21, 260-282.

ANEXOS

Proceso de construcción del mosaico *Rostridad manteña*.



Proceso de construcción del mosaico *Revolución liberal*.





Ubicación del mural en la Universidad Técnica de Manabí

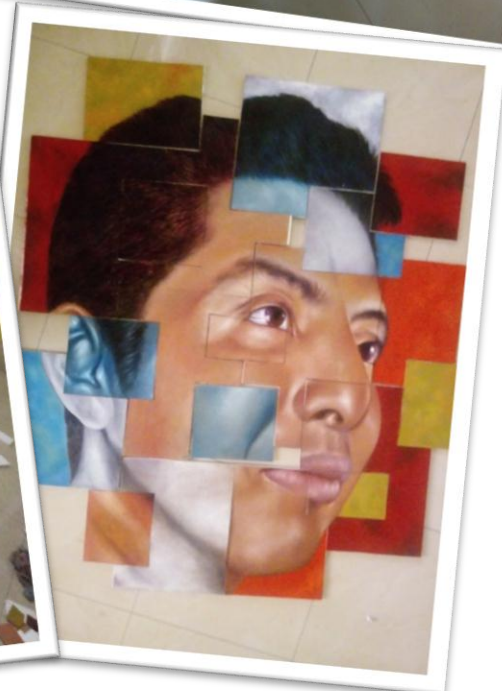
Proceso de construcción de la escultura *Perfil manteño*.



Proceso de construcción de la obra *R-evolución*.



Proceso de construcción de la obra *Rostrividad*.



Proceso de construcción de la obra *Rostrividad II*.

