

Cómo hacer escultura

Metodologías para la creatividad escultórica

Mario Fernando García



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
Dr. Fernando Sempértegui Ontaneda
Rector

Dr. Nelson Rodríguez Aguirre
Vicerrector Académico y de Investigación

Econ. Marco Posso Zumárraga
Vicerrector Administrativo y Financiero

FACULTAD DE ARTES
MSc. Xavier León Borja
Decano

Esta obra fue sometida a revisión de pares externos.

Diseño e Impresión
Editorial Universitaria

2016

ISBN: 978-9942-945-47-1

Se autoriza el uso de los contenidos de este texto siempre y cuando se señale la fuente.

Quito - Ecuador

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
INTRODUCCIÓN	7
PROBLEMÁTICA	9
GUÍA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA	13
Elementos	15
Ejemplo	20
MÉTODO PARA DISEÑAR UNA OBRA ESCULTÓRICA	27
Formato	28
Ejemplo	42
INTERVENCIÓN DEL EJE SINTAGMÁTICO DEL ARTE	47
Intervención del eje sintagmático del arte a partir de la sustitución paradigmática de sus componentes	47
Ejemplos	51
Intervención del eje sintagmático de un objeto utilitario	57
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79

PRESENTACIÓN

Más allá de ser un texto que habla sobre la escultura, el presente trabajo recoge la experiencia docente de su autor -en el ámbito artístico-; indagando en la problemática de la creación escultórica, como estructura metodológica constructiva.

Partiendo de la premisa de su autor “la obra de arte es una forma de escritura”, podemos decir que este trabajo permite avizorar una manera de estructurar la realización artística, analizando sus componentes sintácticos, que permiten además generar estrategias efectivas en la formación de la propuesta escultórica.

Apegado a los textos de Thomas McEvilley -sobre los componentes de la obra artística- y Rosalind Krauss -sobre el campo expandido-, el trabajo propone un ejercicio de conformación de la propuesta artística escultórica, partiendo se su proceso deconstructivo hacia la amplificación de la misma en un campo de realización mayor.

En este texto Mario García, presenta el resultado de investigaciones desde el taller o desde las artes, -como una categoría que enfatiza el trabajo creativo-exploratorio en el aula-; dichas investigaciones fueron copiladas y pensadas, para transformarles en este texto de herramientas metodológicas, el cual pretende un aporte hacia la enseñanza de la escultura, contribuyendo al avance institucional.

Christian Viteri

Director de Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Central del Ecuador

INTRODUCCIÓN

Son innumerables los libros que describen técnicas y tecnologías para la elaboración escultórica. Múltiples aquellos que relatan historias y teorías desde perspectivas diversas. Sin embargo, a lo largo de mi experiencia en la docencia del arte, he encontrado apenas un par de ensayos que insuficientemente reflexionan sobre el tema creativo a nivel semántico, desde el lenguaje de las cosas; uno de ellos se titula “El ademán de dirigir nubes” del teórico de arte Thomas McEvilley (1984) y sus aplicaciones educativas derivadas, que en buena medida han sido el punto de partida para este trabajo.

Si bien muchos textos de escultura explican cómo tallar y pulir adecuadamente una piedra u otro material ya tradicional en el campo artístico, ninguno de los mismos reflexiona, por ejemplo, sobre el significado que implica la selección de tales materiales, técnicas y tecnologías. Ninguno aborda el tema escultórico desde la construcción previa a su ejecución técnica, ni abre el abanico creativo al inventario total de recursos presentes en la realidad. No que yo conozca.

Es debido a esa carencia y en diálogo implícito con los pocos textos mencionados, que planteo lo que considero un ensayo en construcción, cuya meta fundamental es sistematizar el proceso creativo del quehacer escultórico en particular.

Por tal razón, en este texto no se encontrarán descripciones técnicas ni manuales de uso. No se encontrarán argumentaciones de orden filosófico, histórico o teórico, ni críticas o ejercicios curatoriales. Se encontrará, más bien, un esfuerzo por pensar la escultura a partir de sus elementos constitutivos y por codificar el objeto artístico en diálogo con su entorno, a fin de dar cuenta de un lenguaje que no se reduce a lo visual, a lo táctil o a tradición artística alguna, sino a la multiplicidad semántica en su integralidad.

PROBLEMÁTICA

Todo emprendimiento requiere de la aplicación de un método que coadyuve al logro de sus objetivos; esto es válido en los ámbitos educativo, administrativo, tecnológico, industrial, etc. De hecho tales campos cuentan con procedimientos que guían su desarrollo y garantizan el cumplimiento de los resultados esperados, dando lugar a productos coherentes con los proyectos emprendidos.

Formatos para la investigación y gestión, estudios de pertinencia y prospectiva, lluvia de ideas, sombreros de colores, análisis de mercado, cadáver exquisito, dinámicas creativas, etc. Métodos varios preceden a la planificación y desarrollo de un trabajo de titulación, a la implementación de un negocio cualquiera, al diseño y producción en serie de un objeto industrial, al lanzamiento de una campaña publicitaria e incluso a la preparación del contenido de una mochila en relación al destino y objetivos del caminante.

De igual manera, mucho antes de tomar martillo y cincel, el estudiante de arte debe preguntarse ¿cuál es el método creativo adecuado para la realización de una obra escultórica?, ¿qué pasos debe dar para “concebir” -no para ejecutar- una obra que aspire trascendencia en el campo del arte?

Normalmente tal problemática suele responderse desde dos ámbitos:

- Ámbito conceptual.
- Ámbito práctico (técnico).

9

Sin embargo, tal división entre lo conceptual y lo práctico, opera como método analítico de un solo “cuerpo diseccionado” (forma y contenido); cuerpo a ser, en este caso, el arte o la creación artística.

Entiéndase entonces que los ámbitos conceptual y práctico se encuentran estrechamente relacionados entre sí, conformando un todo que dialoga entre sus partes constitutivas, al punto de que una de estas proviene de la otra, y viceversa, borrando las delimitaciones convencionales para asentarse en la realidad. Es decir, cuando hablamos o hacemos arte, nos referimos a un solo objeto, y no por separado a la técnica o a la teoría del arte.

Por ejemplo, cualquier ejercicio teórico que del arte se haya hecho o se pueda hacer, proviene justamente de la práctica artística previa o simultánea, es decir, de los procedimientos, técnicas, experiencias y subjetividades artísticas; en suma, de la existencia histórica del fenómeno artístico.

Así mismo, la práctica artística se ve influenciada por los diversos conceptos o paradigmas elaborados sobre sí misma, según las tendencias o apertura proporcionada por las condiciones socio-culturales operantes en un momento y contexto dado.

Por ello, el ejercicio de concepción teórica de una obra artística se constituye en un primer nivel de ejecución de la misma -creación mental o imagen retórica- y a la vez, el ejercicio práctico constituye un proceso conceptual que se materializa y expresa a través de elementos comunicativos fuera del campo estrictamente lingüístico, pero definitivamente dentro del ámbito comunicacional. Es así como la obra de arte puede entenderse, por analogía, como un discurso plástico estructurado de manera paralela, mas no idéntica, a un texto lingüístico.

A partir de allí, se entiende que la obra de arte es una forma de escritura que expresa ideas, transmite mensajes y teorías de diversa índole, susceptibles de análisis específico y verbalización académica por parte del campo teórico del arte, a su vez compuesto por saberes relacionados a las ciencias sociales, a la filosofía, a la semiótica, etc.

10 Desde ese punto de vista, siendo la obra de arte una forma de escritura, esta es más rica cuanto más signos (palabras) integre dentro de su repertorio de herramientas: teorías, conceptos, materiales, técnicas, procesos, géneros, etc. Y más limitada en tanto se restrinja el uso de los mismos.

Vale indicar algo fundamental: los fenómenos u objetos del mundo anteceden a sus correspondientes áreas de estudio científico. Es decir, por ejemplo, la cultura –como condición humana, diversa y colectiva– antecede al estudio antropológico y no depende del mismo; la sociedad –como sistema organizativo y simbólico de la vida en común– antecede al desarrollo de la disciplina sociológica; y el arte, por supuesto, antecede a cualquier especulación estética, recorte o sistematización lógico-racional, científica u otra vinculada al pensamiento occidental o a la Academia. De lo cual se concluye que el ejercicio teórico-científico a que se condiciona actualmente la práctica artística, es en sí una condición circunstancial, pero no esencial, del arte, inmersa en la actual

cultura occidental, que a su vez hoy se constituye en el agente perfilador de las políticas académicas e institucionales y, por tanto, en los modos de pensarlo socialmente.

En ese ámbito, demarcado socio-culturalmente, y desde este texto, sin menoscabo de otras realidades, se propone una guía y dos métodos creativos, compatibles con la tendencia cada vez más presente en el medio académico local, que consiste en racionalizar y sistematizar la actividad artística.

GUÍA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Retomando la pregunta: ¿cómo planificar una obra de arte de manera consciente y sistemática?, inmediatamente surge el siguiente cuestionamiento: ¿existe una guía o procedimiento que organice las acciones hacia dicha meta?

Empecemos analizando tres formas de entender la práctica artística:

- De manera autónoma.
 - De manera social.
 - De manera instrumental.
-
- La primera de éstas considera la existencia autónoma del fenómeno artístico, independiente este de los factores que constituyen su espacio social, sobre todo del ámbito económico o de mercado. Se sustenta en nociones como, la “naturaleza biológica del arte”, la “espiritualidad del arte” y “el arte por el arte”. Su nivel extremo radica en la “subjetividad individual” como justificativo suficiente para la práctica y valoración del hecho artístico, sus discursos y objetos. No dialoga con su contexto de manera explícita, si bien inevitable e inconscientemente se ve influenciada por el mismo, por las nociones antecedentes elaboradas socio-culturalmente, que por inmersión habrán sido integradas dentro del repertorio conceptual, emotivo y estético del artista que ingenuamente se considere a sí mismo como un sujeto “autónomo”. Por ejemplo, las teorías fundacionales y de acompañamiento desarrolladas en la línea de la sociedad occidental.
 - La segunda, concibe al arte como un fenómeno relacional, articulado integralmente a su entorno. Por tanto considera especialmente los factores constitutivos de su contexto, para entrar en diálogo con estos y dotar al arte de una naturaleza socialmente funcional en varios ámbitos, vinculados a las dinámicas, valores y necesidades colectivas de diversa índole; sin negar el impulso biológico, ni abandonar

los argumentos espiritual y subjetivo, como fuente de necesidad, motivación y sentido de toda propuesta artística, desde las teorías de “mundo” (Danto, 1964) y “círculo” del arte (Dickie, 2005), hasta las “estéticas relacionales (Bourriaud, 2006).

- La manera instrumental considera exclusivamente el beneficio social de la práctica artística, enfocándose en dos aspectos:
 - Aspecto económico (generación de bienes y servicios a través de las industrias culturales).
 - Aspecto político (coadyuvador al fortalecimiento de la imagen gubernamental y a la administración pública, a través de proyectos de creación y consolidación de la identidad nacional y de la educación masiva).

Es decir, el arte valorado en función de los beneficios económicos, simbólico-gubernamentales y administrativos que el Estado pudiera obtener, en concordancia con sus políticas institucionales.

Esta manera reduccionista de ver el arte, no considera los factores biológico y cultural que operan en el espacio social y que se encuentran por fuera de los dos ámbitos descritos (económico-político), concentrándose en el desarrollo material y en el control social; condenando a la vez el supuesto desperdicio, inoperancia, irracionalidad o anacronismo de las prácticas artísticas no reguladas. Deriva en un arte instrumentalizado, panfletario, didáctico y lineal.

14

La “guía para la creación artística”, presentada en este texto, se alinea con la segunda opción propuesta: “la manera social de ver el arte”, considerando la complejidad del campo, fruto del impulso biológico que anima toda expresión artística, de la inevitable subjetividad individual y de las convenciones culturales, siempre presentes y atravesadas, además, por tres condiciones indispensables:

- Libertad creativa y expresiva.
- Experimentación.

- Contingencia.

Condiciones que constituyen el alimento para la dinamia del arte que conocemos y practicamos desde fines del siglo XIX.

Dicho lo anterior, a continuación se expone la guía en cuestión, compuesta por unidades estándar propias de la redacción académica, lo cual le otorga un alto nivel de objetivación. Esta consiste en los siguientes elementos metodológicos:

ELEMENTOS

- 1) Planteamiento del tema general.
- 2) Investigación exploratoria-descriptiva.
- 3) Planteamiento del Tema específico (problemática o característica a tratar).
- 4) Justificación.
- 5) Objetivo general
- 6) Objetivos específicos.
- 7) Objetivo artístico.
- 8) Descripción formal del proyecto artístico.
- 9) Ilustraciones.
- 10) Ficha técnica.
- 11) Antecedentes artísticos.

A continuación se explican sus contenidos:

Tema general	Es aquello sobre lo cual se asienta el proyecto artístico. Se presenta como el eje central y punto de partida. Delimita de manera general el ámbito de interés y estudio. El tema debe seleccionarse en base al análisis previo de los fenómenos socio-culturales circundantes, considerando los principios de coherencia y pertinencia, buscando un adecuado anclaje del arte a su realidad contextual.
Investigación exploratoria-descriptiva	Consiste en el levantamiento de información, bibliográfica y/o de campo, tendiente a profundizar en el conocimiento objetivo y las variables que conforman el tema general del proyecto, para de esa manera identificar una característica o problemática de interés que ha de constituirse en el tema específico del proyecto escultórico.
Tema específico (Problemática o característica)	Es la necesidad o cualidad a tratar en el proyecto. Surge de los datos arrojados por la investigación previa realizada sobre el tema general, planteado inicialmente, en consonancia con los intereses del autor.
Justificación	Razón por la cual el proyecto debe realizarse, tomando en cuenta dos elementos: a) La motivación del autor; y, b) El beneficio social.
Objetivo general	Es aquella gran meta que se pretende alcanzar mediante el proyecto artístico.

Objetivos específicos	Son aquellas pequeñas metas que por etapas y metódicamente logran la consecución del objetivo general.
Objetivo artístico	Es la expresión artística del objetivo general, utilizando medios audiovisuales múltiples, propios de la contemporaneidad, sin menoscabo de los recursos tradicionales.
Descripción formal	Retrato hablado de los objetos que conforman la obra de arte, su designación, tamaño, ubicación y otras características importantes que coadyuven a la comprensión de la obra por parte del lector.
Ilustraciones	Gráficos descriptivos de la obra, desde tres puntos de vista.
Ficha técnica	Título, autor, intérprete, año, medio, técnica, material, medidas, volumen que ocupa la obra, área adecuada para la instalación de la obra, condiciones de montaje, mantenimiento, duración, contactos del autor, web o blog del autor en el que consten los siguientes elementos: statement, biografía, obra y currículum vitae.
Antecedentes artísticos	Artistas, obras, investigaciones o teorías acuñadas en el campo del arte, que precedan, aporten o coincidan parcial o totalmente con el tema, problemática y objetivos propuestos en el proyecto artístico a desarrollar.

ACLARACIONES SOBRE EL TEMA ESPECÍFICO (PROBLEMÁTICA O CARACTERÍSTICA A TRATAR).

Es importante indicar que el “tema general” del proyecto de arte no debe confundirse con el “título” del mismo –que en este formato no se menciona por razones prácticas– ni con la “problemática o característica” a tratar, pues si bien se encuentran interrelacionados son elementos diferentes entre sí.

Por ejemplo, en un proyecto estos elementos pueden ser:

TEMA GENERAL: Género.

TEMA ESPECÍFICO: Violencia de género (problemática).

TÍTULO DEL PROYECTO: El lado oscuro de la cultura.

Como puede verse, la problemática o característica “especifica el tema” a tratar, e incide en el título del proyecto, que deberá ejercer atracción lectora hacia el espectador; es decir, el título, a más de comunicar el contenido del proyecto, deberá ser redactado en términos publicitarios, ha de “vender” la propuesta artística. De allí que el título recurra a figuras literarias o a asociaciones de sentido cultural y contextual, y no exprese de manera precisa la problemática o característica a tratar, sino más bien lo haga de forma poética.

18

Otro ejemplo:

TEMA GENERAL: Medio ambiente.

TEMA ESPECÍFICO: La riqueza biológica del Oriente ecuatoriano (característica).

TÍTULO DEL PROYECTO: Vida en la mitad del mundo.

En los casos ejemplificados podemos ver que existen dos opciones en relación al punto “problemática o característica”: la primera asociada a una falencia (negativa-violencia de género) de variado orden, y la otra a una cualidad

(positiva-riqueza biológica) igualmente diversa.

Abordaremos entonces la práctica artística coadyuvando a la solución de una problemática o celebrando una característica socio-cultural o natural.

ACLARACIONES SOBRE LA JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO DE ARTE.

Cabe también explicar la constitución mixta de la “justificación” del proyecto, que ha de considerar dos aspectos:

- a) La motivación del artista, que no ha de entrar en contradicción con su ethos, ni se ha de constituir en base a una obligatoriedad o imposición por parte de criterios institucionales imperativos. La motivación del artista constituye la energía que anima el proyecto y por tanto debe respetarse y armonizarse cuidadosamente.
- b) El beneficio social, en el marco de las políticas institucionales – asumidas como convenientes– y de la ética profesional, debe empatar respetuosamente con las motivaciones personales del artista, y con los valores y necesidades comunitarios, para dotar a la obra de arte de un sentido y utilidad colectiva.

Siendo así, la selección del tema general y de la problemática o característica a tratar, deberá responder a una coincidencia entre el interés personal del artista fundamentado en su base cultural y la realidad social en la que este o su propuesta artística articule; de allí su posibilidad de éxito.

19

A continuación se expone un ejemplo resumido:

EJEMPLO

1) Tema general:

Las artes visuales contemporáneas.

2) Investigación:

Concepto y origen de las artes visuales.

Intérpretes y discursos en las artes visuales.

Circuito de las artes visuales.

Las artes visuales en el contexto local.

3) Tema específico (problemática o característica)

Las artes visuales (gestadas en el ámbito académico) se encuentran distanciadas del espectador común debido a la especificidad e insuficiente difusión de su lenguaje y fundamentos, dando lugar a expresiones formales y discursivas incomprensibles, innecesarias o ridículas a criterio de la mayoría del público local.

4) Justificación:

- a) En el contexto local, el arte actual, al igual que sus predecesores (colonial y moderno), se ha configurado mediante innovaciones y propuestas valiosas, gestadas originalmente –sin embargo– en contextos extranjeros políticamente dominantes; condición que entorpece su entendimiento, valoración y consumo por parte del conglomerado social en mención. Tal hecho perjudica el desarrollo pleno del campo del arte local, dificultando la supervivencia de los artistas académicos ecuatorianos y de los demás agentes sociales que lo conforman, ya que estos reciben y practican los fundamentos del arte en mención a través de una institución educativa de tradición occidental que aún no logra articular del todo con la compleja realidad contextual en que se asienta.
- b) Urge elaborar un arte actual que integre valores culturales en diálogo con su contexto inmediato, beneficiando directamente a la comunidad de artistas y a los integrantes de la sociedad entera, coadyuvando al fortalecimiento

y construcción de la identidad, de la cultura, de la comunicación y la celebración simbólica de su imaginario, alejado de elitismos e intereses de clase y mercado tendientes hacia la exclusión de -en especial- las categorías de lo popular y lo andino, que en suma constituyen elementos importantes de la realidad local y que abundantemente se manifiestan de manera subalterna.

5) Objetivo general:

Acercar las artes visuales (gestadas en el ámbito académico) hacia el espectador común, integrando a éstas sus valores culturales o integrándolo como coautor, utilizando estrategias relacionales diversas, con la finalidad de construir un arte de sentido y uso colectivo.

6) Objetivos específicos:

Identificar las temáticas, problemáticas y características vigentes en el entorno socio-cultural local.

Identificar y aislar una temática y problemática o característica de interés social.

Identificar los valores culturales y expresiones artísticas populares o de consumo popular.

Seleccionar uno o varios de aquellos valores o expresiones artísticas de consumo popular.

Integrar aquellos elementos seleccionados dentro de la creación de una obra de arte visual. 21

7) Objetivo artístico:

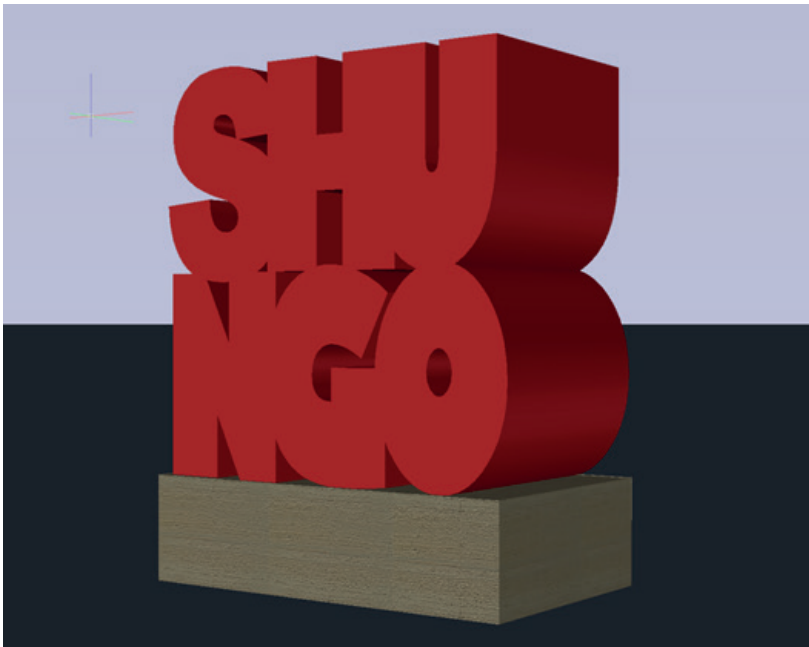
Elaborar una obra de arte visual (escultura), contemplando la inclusión de elementos contextuales propios de la cultura popular local: temáticas, problemáticas o características, y valores culturales, entre ellos los de orden estético.

8) Descripción formal:

La obra consiste en los siguientes elementos:

- a) Palabra kechwa "SHUNGO".
- b) Elaborada tridimensionalmente.
- c) Aludiendo a la obra escultórica "LOVE" (Indiana, 1964).
- d) De dimensiones medianas: 220 cm de altura x 200 cm de ancho x 80 cm de profundidad.
- e) Pintada en color rojo semimate.
- f) Colocada sobre un pedestal paralelepípedo ceñido a la forma, de 50 cm de altura.
- g) Ubicada en un espacio público cubierto o a cielo abierto.

9) Ilustraciones:





10) Ficha técnica:

- a) Título: SHUNGO
- b) Autor: Mario Fernando García
- c) Intérprete (arte acción): no aplica
- d) Año: 2013
- e) Medio: Escultura
- f) Técnica: Construcción
- g) Material: Acero al carbono y pintura automotriz
- h) Medidas: 220 cm de altura x 200 cm de ancho x 80 cm de profundidad
- i) Área de instalación: 100 metros cuadrados
- j) Duración: permanente
- k) Contacto: mariogarcíaescultor.blogspot.com

11) Antecedentes artísticos:

Artistas

Pop Art: Robert Indiana, Andy Warhol, Duane Hanson, Nadín Ospina.

Precolombinistas: Estuardo Maldonado, Enrique Tábara, Aníbal Villacís.

Muralistas: Diego Rivera, Siqueiros, Orozco.

Indigenistas: Oswaldo Guayasamín, Manuel Kingman, Pavel Eguez.

Graduados de la FAUCE: Joselo Otáñez.

Obras

"Love", de Robert Indiana.

Teorías

Estudios subalternos y decolonialidad: Edward Said (2013), Oswald de Andrade (1928), Ranahit Guha (2002), Gayatri Spivak (2011), Juan Acha, Ticio Escobar, Adolfo Colombres (1991), Aníbal Quijano (2000) Marta Traba (1973), Walter Mignolo (2003), etc.

Antecedentes en la obra personal: Ídolos femeninos, Valdivias Rojas, Virgen

24 Sincrética I, Virgen Sincrética II, Mierda de Artista Ecuatoriano, Indio-Shungo-Longo (Proyecto "Cholificar el Arte Occidental").

MÉTODO PARA DISEÑAR UNA OBRA ESCULTÓRICA

Es claro que el ejercicio creativo puede llevarse a cabo de manera intuitiva, como ha sucedido por mucho, lo cual no significa que el arte no académico haya estado libre de la influencia de múltiples normativas sociales y artísticas. Sin embargo, el ámbito académico actual exige el ordenamiento metodológico del acto creativo, lo que implica una serie de toma de decisiones conscientes y coherentes con los objetivos propuestos para el proyecto artístico, que sin lugar a dudas fortalecen su estructura y efectividad comunicacional.

Así como para la construcción de una imagen fotográfica o pictórica que pretenda expresar algo específico es necesario considerar previamente sus elementos constitutivos, un texto toma y ordena las palabras adecuadas en torno a temáticas y conceptos con la finalidad de transmitir un mensaje. De la misma manera, el diseño de una obra escultórica implica el uso o exclusión de múltiples significantes y significados en torno a una estructura preestablecida para, de esa manera, concebir un objeto que comunique y trascienda el ámbito de lo cotidiano, generando reflexión o goce sobre la realidad.

Para ello fue desarrollado este formato, grandemente infundido por el esfuerzo analítico realizado en el ensayo “El ademán de dirigir nubes” (McEvilley, 1984), por la noción de “escultura en el campo expandido” (Krauss, 1979) y por el ejercicio escultórico personal experimentado en el trabajo de taller.

27

Vale considerar tres principios fundamentales:

1. Todo elemento constitutivo de una obra de arte es portador de significados, por mínimo que sea, y éstos en su conjunto ordenan o caotizan su sentido.
2. El contexto físico y social de una obra es un elemento inseparable de la creación artística y ha de ser considerado en primer plano.
3. La posición política del autor necesaria e inevitablemente se evidencia en el hecho artístico, articulando con su contexto y otorgando a la obra cualidades de coherencia y pertinencia.

Dicho esto, se plantea la estructura a continuación descrita.

FORMATO

Cabe recalcar que todos los elementos descritos a continuación deben mantener coherencia con la problemática o característica tratada (desarrollada en la GUÍA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA), relación entre sí y aportar en su conjunto al sentido de la obra.	
1. Soporte conceptual. Relacionado al 2do. y 8vo. contenidos propuestos por McEvilley en su ensayo “El ademán de dirigir nubes”.	Este elemento está compuesto por el sustento teórico de la obra, elaborado por el autor u otro agente del campo del arte, por el título de la obra, por su inserción histórica y todo lo que se ha dicho o se diga sobre la misma. Actúa como detonante de su sentido, aporta a su contextualización y al entendimiento de su discurso por parte del espectador. En este caso, el sustento teórico se lo toma de la GUÍA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA (p. 7) y consiste en la fusión y síntesis del Tema planteado, la Problemática o Característica, la Justificación y el Objetivo general del proyecto artístico. Este debe poseer los atributos de claridad discursiva y coherencia con la obra plástica. El soporte conceptual cobra mayor

	importancia en cuanto la propuesta artística haya sido gestada en un contexto ajeno y se aleje de convencionalismos o de su asumida materialidad; es el caso del arte conceptual y de los nuevos medios. Artistas: • José Cela (I EXPO FAUCE, Diálogo de imaginarios). • Juan Arellano (I EXPO FAUCE). • Christian Viteri (II EXPO FAUCE, El deseo en la forma). • Diana Jácome (II EXPO FAUCE). • Glenda Rosero (II EXPO FAUCE). • Sofía Zapata (II EXPO FAUCE). • Nadya Pérez (II EXPO FAUCE).
2. Tono. Relacionado al 12do. contenido propuesto por McEvilley.	Se refiere a la intencionalidad de la obra: celebrativa, complaciente, crítica, satírica, humorística, neutral. Ha de definirse con anticipación y en concordancia con el soporte conceptual, en lo posible tomando en cuenta la posición política del autor en cuanto al espacio artístico y/o social. Artistas: • Miguel Alvear, “Uno x mil”. • Saskia Calderón, “Ópera Onowoka”. • Nadya Pérez, “Brilla la luz sobre mi último pecado”. • Christian Viteri, “No hay política sin cuerpo”.

	• Juan Arellano, “Future suyakuy...?” • C. Egas/O. Guayasamín, indianismo/indigenismo.
3. Modelo de representación. Relacionado al 1er. y 10mo. contenidos propuestos por McEvilley.	Convención o estilo visual correspondiente a una cultura, período histórico o artístico, modo de producción, etc. Aporta relaciones sociales al discurso de la obra. Por ejemplo, los modelos de representación característicos de las culturas occidentales, precolombinas, africanas, oceánicas y asiáticas. El arte rupestre y de las primeras civilizaciones; del medioevo, renacimiento, manierismo, barroco, rococó, neoclásico, expresionismo, impresionismo, abstraccionismo, organicismo. El precolombinismo y realismo mágico. El arte popular y kitsch. Aquel estilo visual que deriva del conceptualismo y de los nuevos medios, etc. En tal sentido, el modelo de representación se plantea como signo y prejuicio desde el cual juzga el espectador. Artistas: • Oswaldo Viteri-arte popular. • O. Guayasamín-realismo social. • Araceli Gilbert-abstracción geométrica. • Jesús Cobo-organicismo.

	• Luigi Stornaiolo-expresionismo. • Nadín Ospina-precolombino. • A. Villacís y E. Tábara-precolombino. • Jeff Koons-kitsch. • Grandma Moses-naif. • Wu Hufan-pintura japonesa.
4. Medio. Relacionado al 3er. contenido propuesto por McEvelley.	Género artístico abarcador a utilizarse: escultura, pintura, cerámica, grabado, fotografía, arte objeto, arte conceptual, instalación, <i>body art</i>, <i>performance</i>, <i>happening</i>, vídeo; en suma, medios tradicionales, alternativos o de últimas tecnologías, etc. Han de tomarse en cuenta sus posibilidades de combinación, los valores implícitos del medio seleccionado y su inevitable transferencia hacia la obra y propuesta artística en su conjunto. El medio utilizado por el artista lo define conceptualmente, más allá de las temáticas abordadas o por los objetos de representación. En tal sentido, el género se plantea como signo y prejuicio a partir del cual juzga el espectador. Artistas: • Andrés Serrano-fotografía. • Jaime Zapata-pintura. • Milton Barragán-escultura. • Magda Sayeg-instalación. • Edison Cáceres-performance.

	• Óscar García-video. • Hernán Cueva-grabado. • Joselo Otáñez-cerámica.
5. Material. Relacionado al 4to. contenido propuesto por McEvilley.	Materia adecuada para la ejecución técnica y aporte al sentido de la obra, de acuerdo a sus usos y significados sociales, considerando su disponibilidad, recursos técnicos, tecnológicos y costos. Han de tomarse en cuenta, no solamente la economía productiva o la tradición, sino los valores implícitos del material seleccionado y su transferencia hacia la obra y propuesta artística en su conjunto. El material utilizado por el autor lo define conceptualmente, más allá de las temáticas abordadas o por los objetos de representación. En tal sentido, el material se presenta como signo y prejuicio a partir del cual juzga el espectador. Artistas: • Marcel Duchamp-semen. • Marc Quinn-mármol Carrara y sangre congelada. • Spencer Tunick-cuerpos humanos. • Joshua Allen Harris-fundas plásticas. • Nele Azevedo-agua congelada. • Teresa Margolles-líquidos corporales. • Joseph Beuys-grasa y fieltro.

	• Marina Abramovic-huesos de res. • Carolee Schneemann-carne.
6. Técnica	Esta se entiende en este texto como el “oficio”, el “saber hacer”, la “habilidad para elaborar una obra de arte de manera particular” o la “manera particular de usar un recurso artístico”. Histórica y contextualmente, cada técnica se inscribe en una época y tradición definida, en una condición social o en una teoría del arte; por ello, debido a sus valores implícitos, la técnica usada para la ejecución de la obra aporta a su sentido. Previamente se debe considerar su dominio y acceso. La manera de utilizar un recurso o herramienta artística, en la medida que se inscriba en una tradición, dialoga con esta, aporta y detona significados, accidental o deliberadamente. La técnica utilizada por el artista, lo define conceptualmente, más allá de las temáticas abordadas o por los objetos de representación. En tal sentido, la técnica se plantea como signo y prejuicio. Artistas: • Georges Seurat-puntos de óleo. • Vincent Van Gogh-pequeñas manchas de óleo. • Jackson Pollock-dripping.

	• Oswaldo Guayasamín-grandes manchas de color. • Fernando Botero-color difuminado. • Juan Francisco Casas-dibujo realista usando bolígrafo azul. • Teresa Margolles-impregnación de líquidos corporales. • Rosemarie Trockel-tejido. • Ghada Amer-bordado.
7. Tecnología	Se entiende como el conjunto de herramientas o invenciones que facilitan la elaboración de obras de arte. La tecnología seleccionada para la ejecución del proyecto aporta sentido a la obra en la medida que cada una de ellas se encuentra inscrita en un periodo histórico, en una tradición cultural, en una condición social o en una teoría del arte. Debe considerarse su disponibilidad, dominio y costos. Han de tomarse en cuenta las relaciones implícitas de la tecnología seleccionada: étnica, tradicional o de punta, artesanal o industrial. Lápiz y carboncillos, óleos, pinceles, programas de edición gráfica, impresión digital y vídeo, cinceles y martillos de piedra, cinceles de acero y martillos neumáticos, impresión 3D, hornos primitivos y hornos computarizados, etc. El

	uso o exclusión de estos u otros recursos tecnológicos define en gran medida el posicionamiento del artista, aun más allá de su propuesta formal. La tecnología utilizada por el artista lo define conceptualmente, más allá de las temáticas abordadas o de los objetos de representación. En tal sentido, la tecnología se plantea como signo y prejuicio. Artistas: • Nam June Paik-televisión. • Richard Serra-industria naviera. • Eduardo Chillida-industria metalmecánica. • Henry Moore-industria de la fundición. • Jeff Koons-recubrimiento electrolítico. • Pipilotti Rist-video proyección. • Ai Weiwei-tomografía computarizada. • John Edmark-impresión 3D.
8. Escala. Relacionado al 5to. contenido propuesto por McEvilley.	El tamaño proyectado para la obra está limitado por condiciones productivas a ser el acceso a recursos humanos, materiales y tecnológicos; a criterios expositivos varios; a su relación con el espacio físico e intencionalidad o función social.

	Las grandes escalas fortalecen la presencia física y simbólica de la obra en el espacio público y social, detonando su sentido (monumentos ancestrales y símbolos estatales). Los pequeños formatos facilitan su producción, portabilidad y consumo, o hacen énfasis en la pequeñez, la artesanalidad o la sencillez, detonando igualmente su sentido. Artistas: • Claes Oldenburg, “Pasta dental”. • Enrique Carbajal Sebastián, “Coyote”. • Anónimo, “Crate Man” (cajas). • Richard Serra, “Terminal”. • JR, “Woman are héroes”. • Ron Mueck, “Pregnant woman”. • Olafur Eliason, “The weather project”. • Isaac Cordal, “Campaña electoral” (figurillas).
9. Contexto físico. Relacionado al 7mo. contenido propuesto por McEvilley.	En combinación con elementos circundantes de orden cultural, político o teórico, el contexto físico se presenta como un complemento importante que detona el sentido de la obra, más allá de su forma u objeto de representación, y es que el contexto físico nunca lo es en su totalidad, así como la materialidad de la obra es

	también la expresión de contenidos complejos. El contexto es un elemento fundamental de la obra, al extremo de, de acertarlo, lograr la categoría de arte, y de errarlo, anularla por completo. Este se encuentra relacionado directamente al complemento conceptual de la obra, es decir, a las significaciones sociales emanadas por el espacio físico en que la obra se ubique. Así pues, la obra pierde su autonomía y empieza a existir en sus relaciones. Artistas: • Yayoi Kusama, “Grand orgy to awaken the dead at MoMA” (desnudo público). • Ana Mendieta, “Rape scene”. • Banksi, (cebra), Tumbuctú-Mali. • Krzysztof Wodiczko, “Columna de la victoria” (mapping). • Blu-Sao Paulo-Mural en el Corcovado (Cristo y armas). • JR-28 Millimeters, “Women are heroes”. • Filippo Minelli, “Facebook”.
10. Durabilidad. Relacionado al 6to. contenido propuesto por McEvilly.	Tiempo de duración de la obra, en relación a su sentido propuesto (trascendencia o temporalidad, permanencia o ciclicidad, degradación, reciclaje, caducidad, etc.). Se

	logra mediante el uso de materiales y procesos varios (hielo-derretimiento-calentamiento global, plástico-perdurabilidad-contaminación, papel maché-degradación-ciclicidad-manufactura artesanal, etc.). Artista: • Néle Azevedo, “Monumento mínimo”. • Christo y Jeanne-Claude, “El Reichstang empaquetado”. • Dennis Oppenheim, “Anillos anuales”. • Robert Smithson, “Espejo cuadrado cerrado”. • Richard Long, “A line made by walking”.
11. Objetos o imágenes de contenido simbólico	Los objetos o imágenes representados o incorporados a la obra agregan una serie de significados que dialogan con el todo de la propuesta artística. Deben seleccionarse de acuerdo a criterios varios: la necesidad o inutilidad de su representación, la necesidad de su presentación, su disponibilidad en gran número, la economía y facilidad de obtención, el realismo que agreguen a la obra, sus contenidos implícitos, su significación contextual, etc.

	Tal cual una cita no intervenida del mundo circundante, este es un ejercicio de apropiación de la realidad. Implica el uso de objetos o imágenes de contenido simbólico, de lectura local y/o mundial, dependiendo de la amplitud de su lectura y del alcance programado para la obra en relación al contexto social donde se ha planificado que esta opere. Artistas: • Aristide Maillol, “Mediterránea”. • Andy Warhol, “Marilyn”. • Duane Hanson, “Mujer con carro de la compra”. • Jeff Koons, “Pantera rosa”. • Shepard Fairey, “Hope”. • Cildo Meireles, “Intersecciones en circuitos ideológicos: proyecto Coca Cola”. • Claes Oldenburg, “Paleta gigante”. • Takashi Murakami, “Panda”.
12. Estímulos. Relacionado al 13er. contenido propuesto por McEvilly.	Estimulación de reacciones fisiológicas y/o emotivas, que refuercen y detonen el sentido de la obra, a través de materiales e imágenes reales o evocadoras. El uso de estímulos repercute en la difusión y recordación de la obra, para beneficio de la visibilización y posicionamiento de esta en el campo del arte y sociedad.

	Artistas: • Otto Muhl y Gunter Brus, "Pissaction". • Teresa Margolles, "Sudarios". • Von Hagens, "Ajedrez". • Jeff Koons, "Jeff in the position of Adán". • Damien Hirst, "The physical impossibility of death in the mind of someone living". • Ron Mueck, "Padre muerto". • Marina Abramovic, "The house with ocean view". • Tania Bruguera, "El peso de la culpa". • Carolee Schneemann, "Interior Scroll". • Shigeko Kubota, "Vagina painting". • Gina Pane, "Le lait chaud".
13. Cita y apropiación. Relacionado al 9no. contenido propuesto por McEvilley.	Uso literal o modificación de textos, imágenes u objetos del campo artístico, para la constitución de la obra. Ha de tomar en cuenta los contenidos implícitos del objeto intervenido o incluido. La cita y apropiación viene siendo una práctica común en el arte desde épocas inmemoriales, iniciando por el ejercicio de representación artística de la naturaleza o de otros objetos; la apropiación de

	elementos culturales, estéticos, organizativos y de conocimiento. El arte americano de formación académica, por ejemplo, implica un ejercicio de apropiación teórica, estética, técnica y tecnológica de cuña occidental. Artistas: • Juan Francisco Casas, “R. Mutt”. • Robert Rauschenberg, “El borrado de Kooning”. • Rachel Lachowicz, “Red not blue”. • Keith Boadwee, “Sin título” (purple squirt). • Yasumasa Morimura, “Retrato”. • Fernando Guerrero, “Parodia de textos curatoriales”.
14. Composición visual. Relacionado al 11er. contenido propuesto por McEvelley.	Consideración de los elementos compositivos de la imagen, tales como armonía, forma, color, textura, relación fondo-figura, centro de interés, equilibrio, simetría, movimiento, contraste, orden, etc.
15. Ilustraciones	Representación gráfica de la obra, desde tres puntos de vista.
16. Maqueta o prototipo	Representación volumétrica de la obra, tamaño natural o a pequeña escala.

Como ejemplo se presenta a continuación el desarrollo resumido del presente formato, aplicable, por supuesto, a otros medios artísticos.

EJEMPLO

1. Complemento conceptual	ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS Las artes visuales contemporáneas se encuentran distanciadas del espectador común, debido a la falta de difusión y especificidad de su metalenguaje, características y conocimientos de campo, dando lugar a expresiones formales y discursivas incomprensibles, innecesarias o ridículas a criterio de la gran mayoría del público local. El arte contemporáneo, al igual que el colonial y moderno, consiste en una serie de innovaciones y propuestas valiosas, gestadas –sin embargo– en contextos extranjeros y desde plataformas ilustradas, condición que entorpece su entendimiento, valoración y consumo, por parte del conglomerado social que se encuentra por fuera de ese ámbito. Además, tal hecho perjudica la supervivencia del estrato de artistas académicos nacionales –y en suma de todo su campo– quienes reciben y practican los fundamentos del arte contemporáneo a través de una institución educativa de tradición occidental y que por tanto no logran activar su rol y uso cultural dentro del contexto nacional. Urge elaborar un arte contemporáneo que integre valores locales y dialogue con su contexto inmediato, beneficiando
---------------------------	--

	directamente a la comunidad de artistas y a los integrantes de la sociedad entera, coadyuvando al fortalecimiento y construcción de la identidad, de la cultura, de la comunicación y la celebración simbólica de su imaginario. Alejado de violentos e incomprensibles elitismos e intereses de mercado excluyentes de lo popular, de lo andino y, en suma, de lo local. Acercando las artes visuales contemporáneas al espectador común, sumando sus valores culturales o integrándolo como coautor, en función de estrategias relacionales, con la finalidad de construir un arte de sentido y consumo colectivo. Para empezar, este proyecto aborda, de manera crítica y humorística, la distancia existente entre la Academia del arte (arte culto) y el arte popular.
2. Tono	Crítico social.
3. Modelo de representación	Arte popular ecuatoriano, artesanía cerámica de recuerdo (<i>souvenir</i>).
4. Medio	Arte objeto-instalación.
5. Material	Arcilla roja, pigmentos y acero.
6. Técnica	Cerámica modelada a mano y copias por presión. Pintura a mano. Elaboración colectiva, con la participación de artesanos locales.
7. Tecnología	Moldes de yeso, duplicados a presión en barro y quema en horno primitivo. Pinturas de esmalte mediante soplete.
8. Escala	Reducida 1:500. Ocupando por acumulación un espacio de un (1) metro cuadrado.
9. Contexto	Variable: centro cultural (museo o galería), centro

	comercial (mercado o tienda), ventas ambulantes. Buscando el alto contraste y la ironía.
10. Durabilidad	Perenne.
11. Objetos o imágenes de contenido simbólico	Iconografía local: representación de un ícono arquitectónico y educativo nacional (FAUCE). Argollas y llaves de origen industrial.
12. Estímulos	Estímulos emotivos: afectividad o rechazo frente al reconocimiento del símbolo arquitectónico (FAUCE).
13. Cita o apropiación	Apropiación de la simbología y modificación de la imagen de un ícono arquitectónico y educativo nacional (FAUCE).
14. Composición visual	Cúmulo de objetos repetidos serialmente, ubicado en el piso, de cromática estimulante en la gama de cálidos, orden orgánico sin centro de interés ni recorrido visual.
15. Ilustraciones	Pendiente.
16. Maqueta o prototipo	

INTERVENCIÓN DEL EJE SINTAGMÁTICO DEL ARTE

Hacer arte implica necesariamente la intervención crítica y creativa de la realidad circundante, planteando el diálogo entre sujeto, objeto y contexto, con motivaciones e intenciones diversas. Pero la pregunta inicial continúa siendo: ¿cómo hacer esto de manera consciente y sistemática?

Como respuesta, a continuación se exponen dos métodos que parten de la estructura básica del lenguaje, propuesta por Ferdinand Saussure (eje sintagmático - eje paradigmático; combinación - selección):

1. Intervención del eje sintagmático del arte a partir de la sustitución paradigmática de sus componentes convencionales.
2. Intervención del eje sintagmático de un objeto utilitario a partir de la sustitución paradigmática de sus componentes.

En detalle:

1.- INTERVENCIÓN DEL EJE SINTAGMÁTICO DEL ARTE A PARTIR DE LA SUSTITUCIÓN PARADIGMÁTICA DE SUS COMPONENTES CONVENCIONALES

El desarrollo adecuado de este ejercicio exige como condición previa comprender lo siguiente:

47

- La estructura básica del lenguaje: combinación y selección.

EJE SINTAGMÁTICO: COMBINACIÓN

SUJETO	VERBO	OBJETO
JOSÉ	PINTA	UN PAISAJE

EJE PARADIGMÁTICO: SELECCIÓN

JOSÉ	PINTA	UN PAISAJE
SOFÍA	ESCULPE	UN RETRATO
DANIEL	MODELA	UN TORSO
MARÍA	DIBUJA	UN DESNUDO

- La influencia de los ritmos cósmicos y biológicos, sobre el orden sintagmático de la cultura, los hábitos, la alimentación y la vestimenta.

Alba	Mañana	Mediodía	Atardecer	Noche
Nacer	Creecer	Reproducirse	Envejecer	Morir
Desayuno	Refrigerio	Almuerzo	Bocadillo	Cena
Entrada	Sopa	Plato fuerte	Postre	Café
Zapatos	Pantalón	Cinturón	Chaqueta	Sombrero
Papá	Mamá	Hijos	Casa	Mascota

- La estructura sintagmática y paradigmática del arte, que básicamente se compone de los siguientes elementos:

TEORÍAS	EJECUTORES	MEDIOS	MATERIALES	TÉCNICAS	ESTILOS	OBJETOS DE REPRESENTACIÓN
---------	------------	--------	------------	----------	---------	---------------------------

Pero que en suma se constituye de una mayor complejidad, siendo la siguiente:

HISTORIAS, TEORÍAS O CONCEPTOS, EJECUTORES, MODELOS DE REPRESENTACIÓN, MEDIOS, GÉNEROS, TEMAS, MATERIALES, TÉCNICAS, TECNOLOGÍAS, MODOS DE PRODUCCIÓN, MATERIALIDAD, INMATERIALIDAD, DURABILIDAD, ORIGINALIDAD, AUTORÍA, RITUALIDAD, FUNCIÓN Y USOS, CONTEXTO EXPOSITIVO, USOS DEL ESPACIO, ESCALAS, TONO, ESTÍMULOS, AFINIDAD, COMPOSICIÓN VISUAL, ETC.

En detalle:

- HISTORIAS (acuñadas en occidente, medio y extremo oriente, India, América prehispánica, etc.).
- TEORÍAS O CONCEPTOS (gestados en el seno de culturas, religiones, tiempos, etc.).
- EJECUTORES (artistas, artesanos, diseñadores, arquitectos, gente de otros campos, aristócratas, pueblo, anglosajones, indios, negros, hombres, mujeres, niños, amas de casa, etc.).
- MODELOS DE REPRESENTACIÓN (convenciones estéticas culturales, religiosas, históricas, etc.).
- MEDIOS (tradicionales e innovadores).
- GÉNEROS (histórico, heroico, mítico, religioso, retrato, bodegón, paisaje, desnudo, costumbrista, etc.).
- TEMAS (sociales, culturales, políticos, económicos, ambientales, de género, privados).
- MATERIALES (tradicionales, alternativos, naturales, artificiales, industriales, etc.).

- TÉCNICAS (tradicionales e innovadoras, étnicas, ancestrales, etc.).
- TECNOLOGÍAS (tradicionales, innovadoras, étnicas, ancestrales, populares, de punta).
- MODOS DE PRODUCCIÓN (tradicionales, alternativos, manual, artesanal, industrial, individual, colectivo).
- MATERIALIDAD (objeto o concepto, tangible o intangible).
- DURABILIDAD (perdurable o efímero).
- ORIGINALIDAD (único o múltiple, creativo o repetitivo).
- AUTORÍA (personal, grupal, social, registrada o anónima).
- RITUALIDAD (formal o irreverente).
- FUNCIÓN (social, grupal, personal, comunicacional, religiosa, política, económica, decorativa, lúdica).
- OBJETOS REPRESENTABLES (iconografía local o universal, de varios ámbitos: artísticos y extra artísticos, convencionales o alternativos).
- CONTEXTO EXPOSITIVO (palacio, casa burguesa, plaza, galería, museo, sala, patio, mercado, calle, cuarto de baño, etc.).
- TAMAÑO (reducido, real, heroico, monumental).
- TONO (serio, crítico, humorístico, complaciente, celebrativo).
- ESTÍMULOS (imágenes fuertemente evocativas, materiales, olores, sabores, sonidos, sensaciones táctiles, ilusiones visuales, etc.).
- AFINIDAD (cercanía, compañía, acompañamiento de otros objetos de similar o diferente categoría).
- COMPOSICIÓN VISUAL (propiedades formales: forma, color, volumen, movimiento, centro de interés, recorrido visual, simetría, equilibrio, etc.).

Así pues, una vez analizado el eje sintagmático del arte, es posible intervenirlo consciente y calculadamente a partir de la selección paradigmática de sus componentes, modificando con ello su naturaleza habitual; hecho común en el arte de moderno y contemporáneo.

Con lo dicho, Giotto incluyó paisajes como fondos pictóricos (1304), abandonando los precedentes bizantinos; Caravaggio, a contracorriente de la tradición temática dominante hasta la fecha, pintó uno de los primeros bodegones de la historia (1596), cuando no era usual tomarlo como temática independiente; Goya realizó sus “caprichos” (1799), rebasando los géneros importantes y las temáticas de la pintura de aquella época; Millet sus campesinos empobrecidos (1859); Cezanne, sus bañistas geométricos (1874); Picasso, sus cubismos (1907); Kandinsky ignoró la representación figurativa (1910); Duchamp, su rueda de bicicleta (1913), dando un giro de la forma hacia el concepto; Oldenburg alteró la escala de los objetos domésticos y los propuso como esculturas monumentales (1976); Judd prescindió de la figuración escultórica; Abramovic usó su cuerpo como material y signo de trabajo (1970); Marc Quinn ironizó el arte clásico (2005); Ron Mueck alteró la escala de la figura humana (1996); Von Hagens manipuló el cuerpo mismo -post mortem- como materia y signo de la obra de arte, etc. Una serie de intervenciones del eje sintagmático del arte tradicional, buscando la simple creatividad o la extracción de sentidos profundos en base a la ruptura de la norma.

EJEMPLOS

51

A continuación se presentan cuatro ejemplos prácticos en la obra de Mario F. García, que dan cuenta de varias formas de intervención del eje sintagmático del arte –o de su normativa–, y cómo de estas emanan diferentes sentidos:

a) Canon andino

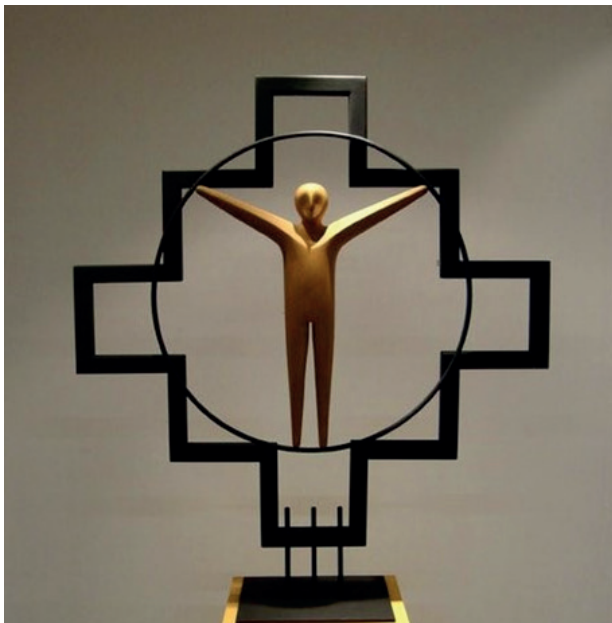
En esta obra se ha tomado el dibujo de Leonardo da Vinci, conocido como “El hombre de Vitrubio” (1487), para intervenirlo de manera formal, con incidencia en sus contenidos. A esto –en el campo del arte contemporáneo– se le conoce como un ejercicio de “apropiación”.

Leonardo da Vinci (a fines del siglo XV, en la Italia renacentista) enmarcó la figura humana dentro de dos formas geométricas (círculo y cuadrado) y determinó una serie de proporciones y relaciones anatómicas estándar al fenotipo del cuerpo occidental. Tal estudio matemático-corporal se constituyó luego en un símbolo importante del pensamiento lógico-racionalista y se enseñó en escuelas y academias a lo ancho del mundo entero.

El trabajo del artista local Mario García, consistió en tomar dicho referente y agregarle dos elementos, uno formal y otro discursivo:

- Inserción y sustitución de elementos formales de contenido simbólico: superposición del gráfico lineal de la cruz andina (chacana), y de un hombre o mujer andino/a de proporciones representativas.
- Inserción de un elemento discursivo: se argumenta la existencia de una corporeidad andina-mestiza distinta a la del hombre occidental, y de una forma de racionalidad local diferente al racionalismo europeo (Estermann, 1998).

La intención del autor fue entablar un diálogo entre dos maneras de ser y ver el mundo,



correspondientes a dos realidades corporales y culturales distintas, mestizadas asimétricamente. Tratando de rescatar el elemento andino del lado negativo de la cultura poscolonial, hacia el lado positivo decolonial. De esa manera, la obra increpa la visión eurocentrada, a la vez que sus valores encarnados en la población nativa sudamericana que los defiende y reproduce aun en su perjuicio.

b) Virgen sincrética I y II

En esta obra se substituyó un elemento constitutivo por otro. Se tomó como referentes la “Virgen de Quito” (Legarda, 1734) –símbolo mariano cristiano– y la “Venus de Valdivia” (Cultura Valdivia, 3500 AC) –símbolo de fertilidad precolombino–. Se procedió, pues, a remover la imagen de la mujer-virgen y a colocar en su lugar la figurilla femenina Valdivia, sin modificar –en lo posible– ningún otro elemento del repertorio icónico que configura la imagen religiosa católica.



La intención de la obra fue visibilizar dos aspectos:

- El cuestionable discurso sincretista, a nivel del arte religioso y culto en el Ecuador, tan difundido y defendido por las ciencias sociales; y,
- El universalismo del culto a la deidad femenina, coincidente en varias culturas y épocas a lo ancho del mundo.

c) Cholificando el arte occidental (Proyecto Cholificar el arte occidental, I acto)

En esta obra se ha intervenido el eje sintagmático de la performance titulada "Walking in a exaggerated manner around the perimeter of a square" (Bruce Nauman, 1968), sustituyendo varios elementos que originalmente la conformaban:

- El momento histórico –al ejecutarla luego de 45 años–.
- El contexto –al ejecutarla en un mercado de víveres de la ciudad de Quito-Ecuador–.
- El movimiento del caminante –al interpretar pasos de un baile andino–.
- El ejecutante –al reemplazar el cuerpo del artista europeo por el de un indígena mestizo americano–.

Del conjunto de esas intervenciones sobre una obra emblemática del arte occidental, ubicada históricamente en el nacimiento del arte contemporáneo, y que posee un contenido definido y difundido a nivel mundial, emana evidentemente un sentido crítico de orden decolonial, que por lo mismo propone una discusión que trasciende lo local, promoviendo un replanteamiento del arte quiteño –y latinoamericano–, a través de la inserción de códigos andinos y mestizos en el campo mundial del arte dominado, hasta ahora, simbólica y mercantilmente por Occidente.



d) Mierda de artista nacional (Proyecto Cholificar el arte occidental, II acto)

55

En esta obra se ha intervenido el eje sintagmático de la obra (arte-objeto) titulada "Merdad'artista" (Piero Manzoni, 1961), sustituyendo varios elementos que originalmente la conformaban:

- El momento histórico –al ejecutarla luego de 52 años–.
- El contexto –al ejecutarla en la ciudad de Quito-Ecuador, a través de las redes sociales–.
- El contenido de las latas –al utilizar (simbólicamente) merdad'artista ecuatoriano, en sustitución de la de un artista italiano–.
- El ejecutante –al reemplazar el cuerpo del artista europeo por el de

una serie de artistas mestizos americanos–.

- La autoría –al pasar de la creación individual a la colectiva–.



56

De todas estas intervenciones sobre una obra emblemática del arte occidental, emana un sentido crítico de orden decolonial, promoviendo el replanteamiento del arte quiteño –y latinoamericano– a través de la reflexión sobre la histórica condición subalterna del arte nacional y regional; así como se ironiza sobre la histórica e inútil estrategia de mimesis cultural –en el campo del arte– (Navarro, 2006) ya tradicional en el medio local.

2.- INTERVENCIÓN DEL EJE SINTAGMÁTICO DE UN OBJETO UTILITARIO A PARTIR DE LA SUSTITUCIÓN PARADIGMÁTICA DE SUS COMPONENTES

Este ejercicio consiste en crear significaciones a partir de la modificación de la “naturaleza utilitaria” de un objeto cotidiano, observando sus elementos constitutivos y considerando los siguientes ejercicios:

1. Modificar su estética.
2. Modificar su concepto.
3. Modificar su designación.
4. Modificar su material constitutivo.
5. Modificar su proceso productivo.
6. Modificar su ubicación habitual.
7. Modificar su uso habitual.
8. Modificar su posición habitual.
9. Modificar su escala.
10. Modificar sus proporciones.
11. Modificar su durabilidad.
12. Multiplicarle serialmente.
13. Agregarle estímulos fisiológicos o emocionales.
 - a) Agregar o modificar su color.
 - b) Modificar su textura.
 - c) Modificar su temperatura.
 - d) Agregar o modificar su olor.

e) Agregarle iconografía o simbología local y universal.

14. Sustraer o multiplicar uno de sus elementos.

En detalle, cada uno de los puntos mencionados puede explicarse de la siguiente manera, ejemplificados mediante la intervención de una silla convencional.

Modificar su estética

Toda cultura genera, de acuerdo a sus convencionalismos, patrones de representación visual propios, que generalmente distan significativamente entre sí, y más aún cuanto más distantes se encuentren en el espacio y el tiempo. Tales modelos visuales equivalen, por su significación codificada, al lenguaje escrito u oral, con sus evidentes diferencias. Y así como a través del lenguaje podemos identificar el origen de un sujeto, así mismo la apariencia de un objeto nos remite a su cultura matriz con sus correspondientes imaginarios, valores e historias. Es en ese marco en el que comprendemos y utilizamos el objeto contemplado.

Este ejercicio consiste en modificar el aspecto de un objeto utilitario determinado, perteneciente a un contexto definido, a elección del artista; llevándolo, por ejemplo, del barroco al funcionalismo o viceversa, del etnicismo al industrialismo o viceversa, etc. Con toda la carga de significados que surge de cada una de las estéticas originales en contraste o contradicción con las otras que le han sido adheridas o incorporadas.

58

Por ejemplo, seleccionar un objeto de funcionalidad extremadamente básica, carente de ornamentación (un vaso desechable) y cargarlo justamente del mismo, en concordancia con una tradición socio-cultural contrastante, buscando la emergencia deliberada o casual de algún significado latente en tal objeto y su relación con el mundo, así como lo hace la artista Cal Lane al intervenir herramientas comunes, ornamentándolas al punto de inutilizar su función original e introduciéndolas al campo del arte, ya no como trastos prácticos sino como objetos de goce estético que mastican su origen y contexto.

Ejercicio: sobrecargar decorativamente una silla de plástico inyectado o decorar barrocamente una silla ceremonial de la cultura Manteña, dando

cuenta del sincretismo intercultural o de una visión crítica de tal fenómeno.

Modificar su concepto

Sobre todo objeto gravita una definición que lo demarca y que posibilita su aparición en la realidad social.

La modificación, no de las características formales del objeto, sino de su concepto, altera la percepción del mismo permitiendo la emergencia de significaciones connotativas antes ocultas bajo la pragmática diaria o las convenciones sociales imperantes.

Este punto tiene relación con el conceptualismo, pues indica que el arte es, en gran medida, una actitud que reside en la mente del colectivo espectador del objeto artístico y no en el objeto en sí (M. Duchamp), de tal manera, objetos utilitarios pueden trasladarse a la categoría artística por el simple ejercicio de su re-conceptualización, apoyada en alguna estrategia, por ejemplo, en la descontextualización o la relación con otros objetos del campo artístico: salas de exhibición, pedestales, marcos, firma del artista, etc. Y, así mismo, objetos artísticos pueden reconceptualizarse en el campo de lo utilitario, con la consecuente modificación de sus contenidos originales.

Por ejemplo, Marcel Duchamp eleva un urinario a la categoría de obra de arte (esto no es un urinario), Joseph Kosuth replantea analíticamente una silla (esto no es una silla), René Magritte niega la imagen de una pipa (esto no es una pipa), Andy Warhol representa una caja de brillo (esto no es un objeto industrial).

El "situacionismo" consideró la posibilidad artística de tomar objetos creados por el sistema político imperante y tergiversar su significado y uso original, para producir una obra de tono crítico político. Tal acción fue llamada "detournement". Un ejemplo local lo hallamos en la acción artística (bancos intervenidos) que se llevó a cabo durante el "feriado bancario" en la galería de arte Pobre Diablo.

Ejercicio: aplicar a una silla un concepto de diccionario opuesto o analógico, que detone una relación de sentidos articulados a algún aspecto de las condiciones socio-culturales imperantes.

Modificar su designación

Como extensión del ítem anterior, al modificar la designación o el nombre de un objeto también se altera su concepto, percepción y usos; o al superponer una designación a un objeto –que no le corresponda– se le transmite sus significados, ingresando en el campo de la sustitución analógica, la ironía o el humor, fruto de contradicciones o relaciones de sentido.

Este punto, como todos los considerados, se encuentra en estrecha relación con el tejido de significados en el marco de las situaciones socio-culturales patentes que interactúan con el objeto modificado.

Por ejemplo, la “Fuente”, de Marcel Duchamp, quien de hecho argumentó: “lo más importante de una pintura es su título”; o la pipa, de René Magritte: “Ceci n est pas une pipe”.

Ejercicio: cambiar la denominación de una silla, dando cuenta del origen vegetal de su material constitutivo, así como del costo ambiental anexo a su producción y consumo.

Modificar su material constitutivo

El material constitutivo de un objeto, en un contexto dado, responde a los recursos medioambientales existentes, a las técnicas y tecnologías desarrolladas para su manipulación y a la tradición y función que cumple el objeto en la vida simbólica y práctica de una sociedad en particular, es decir, al hábito.

Así pues, si abunda la madera, se cuenta con la habilidad manual y herramientas de talla, se gusta de un patrón estético, se requiere y gusta sentarse sobre algo a cierto nivel del suelo, entonces se elaborará un objeto de madera tallada

de, por ejemplo, estilo barroco, cuya función sea el acomodo adecuado del cuerpo para su presentación y descanso, entonces se tendrá una silla con características particulares.

Si en cambio, no se dispone de madera, pero sí de polímeros petroquímicos, se cuenta con moldes industriales a inyección, se requiere y gusta de una estética funcionalista y se requiere sentarse sobre algo a 45 cm sobre el suelo; entonces se elaborará una silla con otras características.

Cada uno de estos objetos responde a un contexto diferente (ambiental, técnico, tecnológico y cultural), en gran medida evidenciado por su material constitutivo. Es cuando hablamos del material como portador de significados contextuales o de campo. En ese ámbito, el objeto artístico comúnmente se valora por su material constitutivo, generalmente de “naturaleza noble” (piedras, metales y maderas finas, entre otros).

Siendo así, podemos manipular el material constitutivo de un objeto al punto incluso de inutilizarlo o al menos de alterar su uso regular con la intención de producir reacciones que surjan de la contradicción, del absurdo, o de la simple visión fantástica del objeto manipulado (arte objeto).

Cuando sustituimos el material convencional de un objeto utilitario, obtenemos un objeto que sin dejar de serlo es también otra cosa, por fuera de la normalidad, provocando una reflexión sobre sí mismo y su contexto.

Por ejemplo, réplicas formalmente exactas de bustos de personajes históricos elaborados, no con bronce, sino con estiércol, de Mario García. Cuadros “pintados” con fluidos corporales de cadáveres en un contexto dado, de Teresa Margolles. Esculturas realizadas con tejidos humanos. Obras de barro en lugar de mármol Carrara. Las figurillas de Nele Azevedo. “Stupid elephant”, de Doma. “Kitchen chair” (objetos de supermercado), de Sylvia Nietzer; “Courthouse chair 8401” (réplica en madera de maple), de The Gunlocke Company. En todo caso existen materiales que denotan sin prácticamente ninguna ayuda y hay los que requieren de una explicación literal para desplegar su significación e interactuar con el público.

Ejercicio: silla barroca elaborada en plástico inyectado, dando cuenta de la persistencia de valores tradicionales en el núcleo de las sociedades contemporáneas, su cultura y modos de producción.

Modificar su proceso productivo

El proceso de elaboración de un objeto es inevitablemente contenedor de significados (técnicas, tecnologías, autores, lugares). Por sí mismo ubica al objeto en diferentes categorías (artística, artesanal, industrial, utilitaria, decorativa, etc.) en función de los convencionalismos contextuales que lo definan. Por ejemplo, el proceso de producción de un sombrero se constituye de una serie de técnicas y tecnologías de naturaleza artesanal, distantes de las que caracterizan a la producción artística –en el ámbito académico tradicional–. De allí que la talla, el modelado, el dibujo o la pintura, de un sombrero, por su naturaleza tecno-técnica eleve dicho objeto a la categoría artística, tal cual las botas de Van Gogh o la representación pictórica de una fuente de alimentos. A la vez, la contradicción entre la semántica del objeto producido y su modo anómalo de producción, posee el potencial de activar significados ocultos o latentes que en el contexto adecuado generan discursos diversos más o menos pertinentes, relacionados pero alejados de la semántica y pragmática del objeto original, incursionando en campos reflexivos y conceptuales.

Así mismo, la elaboración de una escultura, pintura o dibujo, a través de medios no convencionales (artesanales o industriales), genera un conflicto conceptual a nivel productivo a la par de la activación de nociones latentes y discursos emergentes en relación al medio social específico en donde articule la obra. Es el caso de los dibujos hiperrealistas de José Francisco Casas (imagen) quien toma fotografías informales propias de los perfiles de Facebook, u otras redes sociales, y las reproduce mediante esferográfico. En su caso, la artísticidad de la obra descansa en el tremendo oficio que lo caracteriza como dibujante, en el dominio de la técnica artística. Su visibilidad –como autor– es posible debido a la ruptura temática, de orden mundano, y al medio tecnológico anómalo que marca su diferencia dentro del campo del arte tradicional, el esferográfico azul en sustitución del lápiz o de la pluma.

Hasta este punto se ha entendido el proceso productivo exclusivamente como la técnica y tecnología utilizada para la elaboración de un objeto; sin embargo, tal proceso involucra también a los agentes sociales que normalmente intervienen en tal producción (artistas, artesanos, obreros, técnicos, étnicos, mujeres, hombres, niños/as, profesionales de diversas ramas, sujetos con capacidades especiales, otros). Se logra sustituyendo al productor convencional por otro que agregue al objeto en cuestión contenidos discursivos no presentes

originalmente o no denotativos. Así pues, la perfecta confección de un vestido de novia elaborado por monjas costureras, o íconos precolombinos por maquillas chinas. Lo cual integra dentro del proceso productivo un tercer factor mencionado al inicio, a ser la significación desprendida del sujeto que produce y del sitio donde se produce un objeto y el consecuente refuerzo o contradicción conceptual que de estos deriva.

Por ejemplo, los objetos utilitarios y decorativos de consumo popular en el ámbito urbano ecuatoriano: “Semillas de girasol”, de Ai Weiwei; “Back bach” (tubería de agua), de James Raglione.

Ejercicio: silla de estética industrial elaborada mediante procedimientos artesanales enmarcados en una tradición artística en particular (talladores de San Antonio de Ibarra).

Modificar su ubicación habitual

Todo objeto que se reconozca obedece a un contexto físico y social específico donde ocupa un lugar, significa y cumple una función determinada. La ubicación normal de un objeto oculta en gran medida sus características físicas, al punto de desaparecerlo formal e incluso semánticamente. Es cuando un objeto está sin estar, sumergido en el hábito de la cotidianeidad.

Al contrario, su ubicación anómala, mediante la descontextualización física del objeto, genera un alto contraste formal y semántico, que detona en el espectador la conciencia de su existencia, además de discursos que potencialmente se originen de acuerdo a las condiciones socio-culturales imperantes y a la intencionalidad del artista creador.

Por ejemplo, la “Fuente”, de Marcel Duchamp, un objeto utilitario radicalmente por fuera del campo artístico, que dada su descontextualización espacial detonó la discusión de orden conceptual sobre la supuesta inherencia del objeto artístico en relación a los modos de producción artístico tradicionales, y sobre la existencia de valores estéticos, materiales, técnicas, tecnologías y modos de producción industriales propios del objeto funcional hasta ese momento invisibilizados.

Ejercicio: conjunto de sillas ubicadas en el fondo de una piscina o en la fachada de un edificio, en relación a una condición socio cultural pertinente.

Modificar su uso habitual

La utilidad de un objeto oculta en gran medida sus características físicas y estéticas al punto de invisibilizarlo formal e incluso semánticamente ante la dinámica de la rutina diaria. Está sin estar, sumergido en el hábito.

Al contrario, su uso anómalo, debido a la confusión y expectativa que tal acción provoca, origina inmediatamente su aparición y un ejercicio de reflexión sobre su ignorada existencia, características formales y sentidos. En relación a ello, dependiendo de las características del contexto y de la intencionalidad del autor, este detonará diferentes significaciones o discursos.

Por ejemplo, un zapato lanzado desde el público hacia un relevante personaje ubicado tras un podio, al ser utilizado como proyectil dentro de una situación social especialmente conflictiva, empezará a ser menos un zapato y más un símbolo de desacuerdo político o de indignación social, al punto de convertirse conceptual –y no formalmente– en otro objeto. Una pelota de básquetbol flotando en el interior de una caja de vidrio, cual escultura (“Threeball 50/50 tank”, de Jeff Koons); “Under discussion”, de Allora y Calzadilla.

Ejercicio: silla sostenida por un cuerpo humano agazapado, en relación a una situación socio cultural particular.

Modificar su posición habitual

Usualmente en el campo de la escultura se asume que la forma del objeto artístico contiene el total de discursos propuestos por el autor. Sin embargo, más allá de lo formal o de la materialidad de la obra de arte, inevitablemente existen factores contextuales que completan e incluso modifican radicalmente el discurso original propuesto. Es cuando hablamos de la incidencia o el potencial creativo, no del autor, sino del contexto circundante al fenómeno artístico.

En ese sentido, se dirá que no es solamente la forma del objeto utilitario la

que define su función y sentido (“la forma sigue a la función”, Louis Sullivan), sino también la posición de este con respecto a sí mismo. Una silla debe estar parada sobre sus cuatro patas, de lo contrario comunica otros significados o, sin modificar su forma, emana de sí nuevas significaciones y propone usos distintos. La posición de un objeto con respecto a sí mismo, a su entorno y al usuario convencional, construye, en suma, el sentido del mismo; y de una interrelación contradictoria entre los tres elementos mencionados es de donde surge su artisticidad.

Una silla caída, sin dejar de serlo, significa desorden o violencia. Una silla invertida en un contexto expositivo empieza a dejar de serlo e ingresa en el campo del arte como un objeto artístico y ya no como una silla convencional.

Por ejemplo, “Cornered” (barricada), de Adrian Piper; “La Luna, el niño, el río de anarquía” (aula invertida), de Rebecca Horn; “Upside down mushroom room”, de Carsten Holler; “Elke-weiblicherakt I”, de Georg Baselitz.

Ejercicio: auditorio con sillas de espaldas al podio o acumulación de sillas frente al podio, a modo de barricada, en relación a una situación política particular.

Modificar su escala

Usualmente en el campo de la escultura se asume que la forma del objeto artístico contiene el total de discursos propuestos por el autor; sin embargo, el tamaño del objeto, más allá de sus formas, inevitablemente incide sobre la percepción estética y valoración social del mismo.

65

La gran escala modifica la relación espacial y simbólica entre objeto, sujeto y contexto; transforma el contenido en contenedor, el mueble en inmueble; lleva lo mínimo hacia la imponentia, transmite autoridad y trascendencia; se apropia del espacio público e impone su estética y discursos. Con tal acción erige criterios artísticos dominantes o emergentes. De allí el interés milenar del que este componente ha sido objeto por parte del poder político.

Se ha dicho ya que los objetos utilitarios, una vez integrados en el hábito, desaparecen en la cotidianidad hasta el momento en que son intervenidos con fines artísticos. Muchas veces basta con modificar proporcionalmente

su tamaño real al punto de inutilizarlos, trasladándolos del espacio funcional al espacio simbólico escultórico, evidenciando sus características formales y funcionales: forma, color, materia, textura, usos, relaciones ergonómicas y socio-culturales, etc. Develando sus características estéticas y significados potenciales.

Por ejemplo, “Puente de cuchara y cereza”, de Claes Oldenburg; “Mask II” (cabeza), de Ron Mueck, “Puppy”, de Jeff Koons; “Cloud Gate”, de Anish Kapoor; “Gran ironía” (sillas gigantescas), de Xavier Mariscal; “Concrete can series” (spray), de D Faces; “After the storm” (figurillas humanas), de Slinkachu.

Ejercicio: silla minúscula o descomunal, dialogando con la proporcionalidad del cuerpo humano, en juego con una condición socio cultural específica.

Modificar sus proporciones

Todo objeto utilitario cumple una función en un contexto dado y de allí su forma (“la forma sigue a la función”, Louis Sullivan). Las proporciones de un objeto obedecen al equilibrio funcional, a principios ergonómicos e indudablemente a las convenciones estético-simbólicas propias del entorno social que le modeló. Todas estas, en suma, dictan las proporciones de los elementos que componen un objeto en particular. La intervención sobre tal elemento genera diferentes efectos: dificulta o inutiliza su uso habitual, irrumpe en el canon estético y en sus contenidos simbólicos, lo estiliza o caricaturiza, resalta su elemento característico, etc., con el consecuente acercamiento del objeto dado al campo del arte.

66

Por ejemplo, “Silla de respaldo alto”, de Charles Mackintosh; “Take a seat” (banco de parque), de Brad Downey; “Set piece from sombras de agua” (silla de respaldo largo), de Alan Glosky.

Ejercicio: silla con patas más cortas de lo habitual, posicionando el cuerpo de su usuario por debajo de sus acompañantes, con los efectos psicológicos y simbólicos del caso.

Modificar su durabilidad

Buena parte del valor de un objeto artístico se ha asociado a su calidad, vinculando ésta a la nobleza y durabilidad de los materiales con que normalmente se ha elaborado, de allí que la mayoría de obras reconocidas a nivel mundial hayan sido realizadas en recursos perdurables, duros, resistentes al paso del tiempo, a la manipulación y a las condiciones climáticas (piedras, metales, maderas, marfiles, pigmentos y soportes pictóricos).

Es así como la obra de arte logra permanencia en el tiempo e ingresa en el campo mercantil como bien cultural valioso y perdurable, y como tal alcanza una categoría jerárquica aventajada frente a otros objetos de su entorno.

Es entonces posible, considerando lo mencionado, reflexionar sobre la tradición artística y sus valores al modificar la durabilidad de la obra de arte, en este caso mediante la sustitución del material original de un objeto utilitario (ya en el campo artístico) por uno de fácil degradación o sometiéndolo a condiciones naturales o intervenciones humanas que lo degraden en corto tiempo.

Tal acción detonará sentidos varios del objeto en cuestión, de acuerdo a las relaciones del objeto utilitario con el contexto propuesto por el artista.

Por ejemplo, las manifestaciones de arte efímero son evidentes en expresiones carnavalescas, rituales, cíclicas, lúdicas, etc., propias del arte popular. Las figurillas de hielo de Nele Azevedo, los medios del happening y la performance.

67

Ejercicio: sillas comestibles, de galleta, en relación a una situación socio cultural pertinente.

Multiplicarle serialmente

La multiplicación serial de un objeto utilitario contribuye a la visibilización de sus características físicas, apreciación estética y sentidos potenciales del mismo; permitiendo su aparición en el espacio de la cotidianeidad y del arte.

La reproducción de un objeto, con fines artísticos, y no necesariamente mediante medios artísticos, impacta visualmente, pues proporciona volumen y presencia formal a la obra, que en su conjunto alcanza un tamaño mayor a su unidad modular. Esto se logra por medio de la acumulación, el conglomerado o la construcción, recurriendo a la escultura o a la instalación. Derivan de tales objetos discursos potenciales presentes en el ámbito social, estimulados o creados por su autor en relación a un contexto específico.

Por ejemplo: “Critical mass” (acumulación de cuerpos), de Antony Gormley; “Sin título” (acumulación de caramelos), de Félix González-Torres; “Rattenkoning”, de Katharina Fritsch; Sin título (acumulación de sillas), de Doris Salcedo; Sin título (instalación de vasos plásticos), de Tara Donovan; “Los paraguas”, de Christo y Jeanne-Claude, “Semillas de girasol”, de Ai Weiwei; “Ash Colour Mountains”, de Makoto Aida; “Sin título (acumulación de objetos), de Tadashi Kawamata.

Ejercicio: múltiples sillas abarrotando un auditorio al punto de inutilizarlo, parodiando la noción de consenso participativo.

Agregarle estímulos fisiológicos y emocionales

68 Son aquellos estímulos que al percibirse producen una inmediata, instintiva o condicionada reacción física y/o emocional. Esto sucede frente a la saturación cromática, a la percepción de un olor intenso, a la sensación de una textura rugosa o suave, a la temperatura de un cuerpo, a su material constitutivo o a una imagen fuertemente evocadora de sentimientos afectivos, estimulantes y/o repulsivos.

Los estímulos fisiológicos y emocionales inciden sobre la experiencia estética más allá de la comprensión de sus elementos conceptuales; son la primera reacción del espectador frente a la obra, de manera previa a su interpretación racional o intelectual.

En la medida de su intensidad, tales estímulos inciden sobre la recordación de la propuesta artística.

Por ejemplo el olor a descomposición de las “Carabelas”, de Amaru Cholango

en la Bienal de Cuenca; el olor a formol de los sudarios y moldes de CEMEFO; la contradictoria blandura de los objetos de Claes Oldenburg; los cuerpos plastinados de Von Hagens; las imágenes sexuales de Jeff Koons; las “pornográficas” performances de Carole Schneeman; la irreverencia “inmoral” de Otto Muhl y Gunter Brus.

Ejercicio: silla de felpa larga, que evoque un peluche, estimule el sentido del tacto e incentive su uso.

a) Modificar su color

La vista, al igual que otros sentidos, provee de información ambiental al sujeto receptor. El color de un objeto constituye un elemento de importancia en esa visualidad. Este es portador de significados enlazados a factores biológicos y culturales (psicología y simbología del color) propios del perfil de cada receptor en concordancia con las construcciones de sentido de su contexto social.

Reemplazando aleatoriamente el color de un objeto por otro en extremo no convencional, o relacionando el objeto con un color que posea un efecto psicológico o una carga simbólica que en esa relación objeto-color detone el significado propuesto por el artista. La primera opción busca –a través de la anomalía– transformar al objeto en un centro de interés visual dentro de su contexto habitual, con inevitables efectos sobre ambos (objeto y contexto). La segunda opción busca de manera deliberada generar una relación armónica o contradictoria entre las significaciones explícitas y latentes del objeto, con los efectos psicológicos del color aplicado, o con sus contenidos simbólicos en relación a un contexto dado.

Por ejemplo, los 43 pupitres negros de Ayotzinapa; “Peacock chair” (respaldo colorido), de Constantin Boym.

Ejercicio: pupitres multicolores, aludiendo a la inclusión de género en las políticas educativas.

b) Modificar su textura

El tacto, al igual que otros sentidos, provee de información ambiental al sujeto receptor. La textura de un objeto constituye un elemento de importancia en

esa sensorialidad. Este es portador de significados enlazados a factores biológicos y culturales propios del perfil de cada receptor en concordancia con las construcciones de sentido presentes en su contexto social.

Cada objeto posee una característica superficial propia, sujeta a condiciones naturales, a convenciones culturales y a su funcionalidad, ligadas además a su uso y significación. Su característica superficial habitual puede ser alterada deliberadamente para, así, a través de su percepción, generar significaciones y reacciones varias. Cuando esto se hace de manera premeditada, se da lugar al juego de las relaciones semánticas e incluso a procesos de semiosis.

Por ejemplo, “Le déjeuner en fourrure”, de Meret Oppenheim; “El regalo”, de Man Ray; “Autobus”, de Magda Sayeg; “Love seat” (sillas forradas con plumas y cuero), de Jennifer Sage.

Ejercicio: silla forrada con clavos, inmersa en un contexto social o político pertinente, o en el marco de un discurso o debate artístico en particular

c) Modificar su temperatura

Como una extensión del sentido del tacto, la temperatura emanada por un objeto es portadora de significados enlazados a factores físicos, biológicos y culturales propios de cada objeto y del perfil del receptor en concordancia con las construcciones de sentido operantes en su contexto social.

70 Calentar o enfriar un objeto más allá de su temperatura normal, con la finalidad de reforzar su significación o buscando emerja del mismo un significado oculto pero latente, implica un acto premeditado de intervención de la naturaleza de tal objeto que da como resultado la aparición del mismo por fuera de la rutina cotidiana y posibilita la reflexión sobre su ser y la relación con el contexto socio cultural que le dio forma y existencia funcional y simbólica.

Ejercicio: una silla de acero, en extremo caliente, al punto de inutilizarse, inmersa en un contexto social o político particular.

d) Agregar o modificar su olor

Cada olor o su ausencia, se constituye en signo a través del sentido del olfato

y su interpretación biológica y cultural. Éste completa la construcción de significados y posibilita interpretaciones sobre el mundo circundante.

Al ser signo, aunque no visual, el olor potencialmente puede integrarse al objeto artístico para, por coherencia o contradicción, elaborar un discurso particular, dotando de olor agradable a un objeto pestilente o de pestilencia a un objeto apetitoso, acentuando su olor o anulándolo por completo.

En este ejercicio, el olor de un objeto se selecciona por naturaleza o contradicción, pudiendo representar o evocar al objeto aludido, o pudiendo revelar una naturaleza o realidad oculta a su presentación habitual.

Este ejercicio, al igual que los demás, parte de la apropiación –y no de la reproducción– de un objeto, el cual se incorpora formalmente intacto a la obra.

Por ejemplo: “Las carabelas”, de Manuel Cholango; olor floral en una sala vacía; apetitosas frutas con olor a pesticidas; cuerpo humano con intenso olor a sudor; busto de personaje histórico con olor pestilente; perfume caro sin olor; estampa indígena con olor a petroquímicos, etc.

Ejercicio: olor a llanta quemada emanando de un auditorio, en un contexto social y político específico.

e) Agregarle iconografía o simbología local y universal

La iconografía o simbología puede referirse a sujetos, objetos e imágenes relacionados a realidades contextuales, de significación y lectura reducida o extensa, que se agregan al objeto utilitario de soporte e interactúan estética y conceptualmente con el mismo y su entorno, derivando sentidos calculados y/o contingentes.

71

El uso artístico de elementos ambientales siempre es un ejercicio de apropiación y develación de los valores de la cultura matriz en la que tales elementos se acuñan y operan cotidianamente.

Dependiendo del alcance planificado para la propuesta artística, en ésta se utilizarán imágenes icónicas o simbólicas de lectura local, regional o global.

Por ejemplo: “Marilyn” y “Campbell”, de Andy Warhol; “La nona ora”, de Maurizio Cattelan; “Hope”, de Shepard Fairey; “Chrysler building chair”, de

Peter Stamberg; "One family house chair" (casa), de Katy Loye; "Easter, Tulip chair", de Leslie Goodchild.

Ejercicio: silla pintada con la imagen de un personaje del ámbito político o religioso, en un contexto social dado, que genere un sentido específico y lectura de alcance global, a la vez que una reacción psico-corporal en el usuario de la misma.

Sustraer o multiplicar sus elementos

Cada objeto utilitario es la suma de sus partes, que en conjunto le configuran y habilitan para un uso específico.

Una silla convencional consta de cuatro patas, un asiento y un respaldo que, sumados a su proporcionalidad ergonómica y materiales constitutivos, le dotan de la utilidad para la que fue creada y del aspecto que permite identificarla y diferenciarla de entre otros objetos circundantes.

Un pincel consta de pelo, virola y mango. Un esferográfico de caña, carga, bolilla, tinta, pulsador, clip y puntero. Una raqueta de tenis consta de cabeza, tronco y mango.

La sustracción o reproducción de uno de tales elementos constitutivos dificulta o inutiliza su funcionalidad, detonando, en el ámbito artístico, diversas significaciones o discursos que dependen de la relación del objeto con su contexto y de la intencionalidad del autor.

72

Por ejemplo, un tren sin vías, un auto sin ruedas, un bastidor sin lienzo, un lápiz sin mina, un pintor sin público, una obra sin código.

Ejercicio: auditorio amoblado con sillas a las que se les ha extraído una de sus patas, obligando a la audiencia a adoptar una posición corporal en respuesta a su inestabilidad. Posición corporal que connote por medio del lenguaje gestual, manipulado a conveniencia del artista, el estado psicológico de los usuarios en un contexto social o político particular.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Todos los elementos mencionados en este texto interactúan entre sí. Su tratamiento independiente obedece al método analítico del todo, que en este caso corresponde a la creación escultórica, pero que no se limita a la misma. En conjunto estos contribuyen a la construcción de la obra mediante métodos para el planteamiento de otras formas de concebir, no el arte, sino el proceso creativo, ciertamente necesarios para la enseñanza-aprendizaje de las artes plásticas contemporáneas, orientando y diversificando el quehacer artístico más allá de la intuición creativa o de la repetición irreflexiva, demasiadas veces fallida y grandemente causante de la desconexión entre el fundamento conceptual y la obra plástica, y por ende del desencuentro entre artista, obra y espectador.

Los métodos números 1 y 2 (guía para la creación artística y método para la creación escultórica) permiten el planteamiento, ordenamiento, análisis y elección consciente de los elementos constitutivos de la propuesta artística, facilitando el debate académico en términos claros y objetivos.

Del método número 3 (intervención del eje sintagmático) derivan ejercicios creativos, cuya artisticidad se entiende en el marco de una teoría del arte que concibe tal fenómeno como un acto intelectual y crítico, en articulación con hechos simultáneos presentes en el contexto con el que premeditadamente tales ejercicios dialogan (principios de coherencia y pertinencia de la obra artística). Por fuera de tales condiciones, y del círculo del arte (Dickie), tales ejercicios serán poco más que cachivaches sin sentido ni valor.

75

Potencialmente existen múltiples entradas al ejercicio creativo, dependiendo del nivel de complejidad o del proyecto a emprender. Cada escultor dedicado a la enseñanza, podría y debería elaborarlas con el objeto de aportar didácticas a sus estudiantes, favoreciendo su profesionalización y facilitando herramientas para la docencia y la mediación, dos importantes nichos laborales en los que a futuro se ubicarán.

Resta hablar de, por ejemplo, las metodologías adecuadas para afrontar

proyectos de arte público, terriblemente descuidadas en nuestro medio, relacionando disciplinas compatibles por fuera del ámbito estrictamente escultórico (arquitectura, ingeniería, diseño, ciencias sociales y humanas) a fin de construir andamiajes procedimentales, teóricos, técnicos y tecnológicos apropiados para, de ser el caso, afrontar la ejecución de obras monumentales de valor simbólico, de entendimiento y uso comunitario.

Un paso a la vez.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J., Colombres, A., y Escobar, T. (1991). HACIA UNA TEORÍA AMERICANA DEL ARTE. Buenos Aires: Serie Antropológica. Ediciones del Sol.
- Bourriaud, N. (2006). ESTÉTICA RELACIONAL. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Danto, A. C. (1964). THE ARTWORLD. The Journal of Philosophy. Vol 61.
- De Andrade, O. (1928). MANIFIESTO ANTROPÓFAGO. Revista de Antropofagia, Año 1, No.1.
- Dickie, G. (2005). EL CÍRCULO DEL ARTE. Barcelona: Paidós.
- Estermann, J. (1998). FILOSOFÍA ANDINA. Quito: Abya Yala.
- Guha, R. (2002). LAS VOCES DE LA HISTORIA Y OTROS ESTUDIOS SUBALTERNOS. Barcelona: Crítica.
- Krauss, R. (1979). LA ESCULTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO. Revista October 8. New York.
- McEvilley, T. (1984). EL ADEMÁN DE DIRIGIR NUBES. Artforum, New York.
- Mignolo, W. (2003). HISTORIAS LOCALES / DISEÑOS GLOBALES. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal.
- Navarro, J. (2006). LA ESCULTURA EN EL ECUADOR DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII. Quito: Trama.
- Quijano, A. (2000). COLONIALIDAD DEL PODER, EUROCENTRISMO Y AMÉRICA LATINA. En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.

Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.

- Said, E. (2013). ORIENTALISMO. Barcelona: Debate.
- s.n. (2011). DIÁLOGO DE IMAGINARIOS. I EXPO FAUCE (catálogo). Quito: Editorial Universitaria. Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
- Spivak, G. (2011). ¿PUEDE HABLAR EL SUBALTERNO?. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Traba, M. (1973). DOS DÉCADAS VULNERABLES EN LAS ARTES PLÁSTICAS LATINOAMERICANAS 1950-1970. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

OBRAS DE ARTE

- Clark (Indiana), R. (1964). LOVE (Escultura). New York.
- Da Vinci, L. (1487). HOMBRE DE VITRUVIO (Dibujo). Galería de la Academia de Venecia. Venecia.
- Legarda, B. (1734). VIRGEN DE QUITO (Escultura). Quito.
- Valdivia (3500 AC). VENUS DE VALDIVIA (Cerámica). Península de Santa Elena.
- Naumann, B. (1968). WALKING IN A EXAGGERATED MANNER AROUND AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE (Performance). Indiana.
- Manzoni, P. (1961). MIERDA DE ARTISTA (Arte objeto). Moma. New York.

LECTURAS RECOMENDADAS

- ART NOW. LA NUEVA GUÍA CON 81 ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS INTERNACIONALES. Taschen. Singapore, 2008. ISBN 978 3 8365 0325 9

- ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS. Tribe, Mark/Jana, Reena. Ed. Taschen. Koln, 2006. ISBN 3 8228 3039 9
- DEFINING CONTEMPORARY ART-25 YEARS IN 200 PIVOTAL ARTWORKS. Phaidon. London, New York, China, 2011. ISBN 978 0 7148 6209 5
- DIÁLOGO DE IMAGINARIOS. I EXPO FAUCE (catálogo). s.n. Ed. Universitaria. Quito, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, 2011.
- EL CUERPO DEL ARTISTA. Editorial Phaidon. Londres-Nueva York, Hong Kong, 2010. ISBN 978 0 7148 6169 2
- EL ARTE DE ACCIÓN. Aznar Almazán, Sagrario. Ed. Nerea. Madrid, 2000. ISBN 84 89569 42 8
- EL MUEBLE MODERNO. D Éramo, Dania (2009). H. F. Hullmann. Germany. ISBN; 978-3-8331-5598-7
- EL DESEO EN LA FORMA. II EXPO FAUCE (catálogo). s.n. Ed. Universitaria. Quito, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, 2013.
- INSTALACIONES. Larrañaga, Josu. Ed. Nerea. Madrid, 2001. ISBN 84 89569 52 5
- LAND ART Y ARTE MEDIOAMBIENTAL. Kastner, Jeffrey. London, New York, 2005. ISBN 0 7148 9829 5
- POP ART. Osterwold, Tilman. Ed. Taschen. Madrid, 2007. ISBN 978 3 8228 3754 2
- TRESPASS. HISTORIA DEL ARTE URBANO NO OFICIAL. Editorial Taschen. Colonia, China, 2010. ISBN 978 3 8365 2415 5
- UNMONUMENTAL. THE OBJECT IN THE 21ST CENTURY. Editorial Phaidon. Londres-Nueva York, Hong Kong, 2011. ISBN 978 0 7148 6310 8
- 397 CHAIRS. Morton, Robert. Abrams, New York, 1988.

