

**LA
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
EN ARTES VISUALES**

**AVENTURA
DIDÁCTICA
HACIA
UNA
TITULACIÓN**

**MISAE
MOYA
MÉNDEZ**

**LA
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
EN ARTES VISUALES**

**AVENTURA
DIDÁCTICA
HACIA
UNA
TITULACIÓN**

**MISAE
MOYA
MÉNDEZ**

Este libro de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluado y aprobado para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores, mediante un proceso de arbitraje a ciegas.

© Misael Moya Méndez, 2024

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2024

ISBN: 978-959-312-619-9

Colección: Monografías Científicas | Edición: Miriam Artiles Castro | Cubierta: Jorge Luis Rodríguez Aguilar | Editorial Feijóo: Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Carretera a Camajuani, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

Agradecimientos

A mis estudiantes de la carrera de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca que se titulan en 2024. Ellos propiciaron que la clase pudiera resultar no solo un foro de aprendizaje continuo para sí mismos, sino también un espacio de enriquecimiento teórico y de goce intelectual para mí. Ellos van construyendo universos visuales sorprendentes que les auguran futuros artísticos colmados de éxitos. Y ellos autorizaron formalmente la reproducción informativa de sus proyectos y la identificación de sus nombres en estas páginas; lo que amerita la consideración de todos como colaboradores del presente volumen. En igual condición consideramos al estudiante Darío Molina, quien facilitó los bocetos para una de las prácticas discursivas desarrolladas.

A todos, gracias; y que el relato académico de esta aventura colectiva les sirva de estímulo para la necesaria continuación de estudios en el futuro.

M. MOYA

COLABORADORES:

María Paz Arévalo Tobar
Kerly Michelle Argudo Araujo
Ángelo Davis Auquilla Betancourt
Carolina Michelle Ávila Gómez
Tábata Carolina Ávila Santillán
Leonardo Sebastián Banegas Cabrera
Carlos Omar Berrezueta Romero
Carlos Daniel Brito Correa
Marlon Hernán Calle Pizarro
María Eduarda Cevallos Ambrosi
Josué Sebastián Chalco Chalco
Luis Alberto Choco León
Isabel Alejandra Contreras Gallardo
Marco Antonio Coronel Ayala
Lyan Anabelle Escalante Solórzano
Paola Alejandra Espinoza Cantos
María Carmen Fernández Matute
Alan Israel García Duta
Brian Steven García Tenezaca
Álanath Giraldo Vaca
Pablo Sebastián Gómez Pinto
Érika Dayanna González Merchán
Patricio Israel Gordillo Gordillo
Fernanda Salomé Guerrero Arce
Milton Rubén Hernández Agreda
Kevin Ismael Largo Merchán
Mary Elena León Chacha
Danny Alexander Llivipuma Pañi
Jefferson Mentor López Castillo
Guillermo Enrique Matute Cabrera
Marcela Elizabeth Matute Méndez
Daniel Andrés Mendieta Ochoa
Rubén Darío Molina Moreno
Jessica Anahí Montero Vázquez
Jonnathan Bolívar Peñarreta Rojas
Bryan Ismael Pulla Palaguachi
Emily Fernanda Román Olivo
Camila Alexandra Rubio Rivera
María Patricia Sivira Mogollón
Steven Daniel Torres Sisalima
Victor Hugo Torres Uzhca
Roberto Daniel Zúñiga Figueroa

Índice

Contexto	7
Fundamentos de la aventura didáctica	17
Principios didácticos	17
Fases, estrategias y acciones del acompañamiento	18
Contenidos revisitados	23
Prácticas discursivas circunstanciales	35
La tríada POE (problema-objetivos-estructura)	35
Apreciación y comentario de una obra visual	41
Presentación expositivo-narrativa de un proceso creativo	45
Estrategias exegéticas sugeridas	54
Experiencias estéticas proyectadas	60
La experiencia estética	60
Experiencias estéticas contemplativas	61
<i>Ejemplos</i>	62
Experiencias estéticas empáticas	78
<i>Ejemplos</i>	79
Experiencias estéticas inmersivas	86
<i>Ejemplos</i>	86
Periplo en curso y aprendizajes	95
Bibliografía	98
Anexos	105
Anexo I	105
Anexo II	107

Contexto

No es hasta la década de 2000 que empiezan a sistematizarse las reflexiones en el contexto universitario internacional acerca de la naturaleza de la investigación en las artes. Las facultades de formación de artistas se habían acogido a formas de titulación similares a las que durante décadas habían desarrollado carreras teóricas como Historia del Arte; sin embargo, de la inconsistencia de dichas formas (propias del teórico, del crítico, del historiador o del esteta) con la orientación creadora y el real perfil profesional del artista (músico, cantante, pintor, escultor, bailarín, actor), derivó un proceso de concienciación que ha producido hasta hoy avances de utilidad didáctica.

Aunque el debate fue estimulado en Europa, tras la formulación de las preguntas ontológica, epistemológica y metodológica dirigidas a la comprensión de la investigación artística y la identificación de los campos de acción investigativos *sobre/para/en* las artes, realizadas por Borgdorff (2006), lo cierto es que a partir de allí la comunidad científica de habla hispana fue mucho más precisa al diferenciar la tradicional investigación (científica) *sobre* las artes (histórica, filosófica, estética...) de la investigación *para/en* las artes con el establecimiento tácito del concepto de *investigación-creación*,¹ que identifica a la tipología en que estos

¹ En el ámbito de habla inglesa se alude al concepto de *practice-based research* (Delgado et al., 2015: 18), mucho más general, y no contextualizado en la forma

dos últimos campos corporeizan (véanse: Daza, 2009; Gómez et al., 2011; Moreno, 2012; Calle, 2013; Delgado et al., 2015).

Si bien pocas universidades demuestran una actualización en torno a esta problemática, la Universidad de Cuenca ha participado de su sistematización académica con trabajos personales que aquí se aprovechan y enriquecen (Moya, 2019a, 2019b, 2021). De hecho, tras las actualizaciones del diseño curricular de la carrera de Artes Visuales, la asignatura Metodologías y Contenidos Artísticos (VI semestre) incluye el abordaje de los procesos creativos desde la perspectiva de la investigación-creación, lo que tributa a disciplinas posteriores volcadas al proyecto y desarrollo de los trabajos de titulación de los estudiantes, en los cuales se espera, colateralmente, una comprensión de las formas en las que el arte supone un camino para la producción de conocimientos.

La enseñanza al respecto es complicada, por cuanto el ámbito, generalmente considerado y tratado como teórico, no es comprensible sino en medio de su propia dinámica, desde lo experiencial, lo que implica el manejo de un amplio y bien surtido acervo cultural, experiencias académicas debidamente sistematizadas y una capacidad para la interconexión holística de saberes diversos en red cognoscitiva, teórica y práctica; imprescindible cuando se trata de asesorar, al unísono, decenas de proyectos diferentes y todos, sin duda alguna, especiales.

De los muchos problemas que ha suscitado la actualización en este campo, da cuenta la experiencia que acumulan y comparten los colegas colombianos:

Para el campo del arte, la adaptación a los dispositivos de medición, control y valoración, especialmente a los

en que, al efecto del ambiente artístico aquí abordado, logró ya la comunidad hispana.

establecidos por la academia, ha llegado conforme los programas de formación se han ido profesionalizando asumidos por la universidad. Es decir, la producción de conocimientos en términos de creación (obra/campo de la visibilidad) ha sido obligada a validarse en términos de enunciación, soportada en la investigación, sentada la autoridad en la citación de textos. Ambos lenguajes, ambos códigos y ambos regímenes buscan ciertamente el crecimiento del campo; sin embargo, el acompasamiento de ambos esquemas ha exigido negociaciones que, para muchos de los artistas vinculados a la academia universitaria, han resultado traumáticas. (Vélez, 2018: 151)

Acaso estas dificultades —junto a la fuerza humana natural comúnmente reactiva a todo proceso de actualización y cambio de paradigma—, lleven todavía a tantas universidades de países hispanos a forzar a los estudiantes a entrenarse en el solo análisis ideológico, histórico, estilístico o estético de la obra final como producto ajeno a todo proceso y problematización, cuando la investigación-creación —y más si se apoyara en el método de la crítica genética— permitiría investigar el hecho artístico “como un proceso de creación y no solo como un producto acabado, teniendo en cuenta los aspectos implicados en el trabajo constructivo” (Almeida, 2014: 58); valga decir que, en el mejor de los casos (aún por alcanzar), no dejaría fuera los avatares del tránsito entre una idea inicial y su realización definitiva, lo que constituye el real proceso de una investigación-creación, ilustrativo de cómo el arte produce conocimientos particulares.

En este contexto, el acompañamiento a los procesos de titulación en artes visuales, tal como lo hemos venido desarrollando, debió enfocarse en el desarrollo de habilidades elementales, como

entrada a un tema que, por su complejidad, se podrá profundizar en procesos formativos posteriores de posgrado académico, pero siempre con la mira orientada hacia sus posibilidades más profundas y ricas. También porque la realidad es la de estudiantes más entregados al ejercicio artístico productivo que al de la abstracción teórico-metodológica, con escasas habilidades en procesos metacognitivos imprescindibles, y poco dominio de una escritura académica madura con que expresar pragmática y estilísticamente sus reflexiones y teorizaciones.

Es así que, dentro de las muchas opciones de trabajo posibles —acordes a las formas de titulación previstas en la propia institución académica—, se trabajó con la tipología de la investigación-creación en su modalidad de *investigación para la creación*, que fundamenta el proceso en términos de una problematización productiva, sin dejar de incluir también elementos nacidos del ejercicio *en/mediante* la creación misma, pero que sintoniza con formas académicas ya legitimadas para el abordaje de objetos de estudio de cualquier naturaleza desde una posición suficientemente objetiva. Sí, porque la naturaleza de la actividad artística es profundamente emocional, subjetiva; pero aun sobre procesos nacidos en contextos de subjetividad, es posible elaborar análisis desde disciplinas con objetos de estudio y metodologías establecidas y probadas. O muchas áreas del conocimiento y disciplinas actuales no estarían siquiera en activo.

Cierto que, con mayor insistencia, en instituciones de distintos países se busca desde hace años facilitar demasiado los procesos de titulación, tomando distancia de formas científicas de trabajo en beneficio de otras emergentes, para las cuales se construyen fundamentos de uso y de derecho, más asentados a veces en el idealismo facilista y oportunista que en la razón. Y es que en

tiempos de *posverdad* las insuficiencias se disimulan con la defensa mal argumentada de necesidades de “aperturas” y de “cambios”, que, si en determinadas cuestiones han venido a ser del todo válidos, en otras (como en la investigación y la escritura) no han encontrado argumento académico suficiente para romper con lógicas procedimentales históricamente probadas, a no ser la voluntad política de anular todo pensamiento lógico, impulsada por corrientes nocivas cuyo discurso arrastra masas cada vez más “emocionalizadas”, deseosas de privilegios (también académicos) ofrecidos en manipulaciones tan sistemáticas como populistas, que afectan, bajo principios “democráticos” sospechosos, todo el sistema social globalizado.

De hecho, se han visto afectados algunos procesos de formación pedagógica. No olvidemos los casos en que las tesis de investigación en carreras educativas en ciertas universidades se sustituyeron por narrativas pedagógicas, porque consideraban “más fácil” elaborar ese texto alternativo, innovador y moderno, que obligar a los futuros docentes a desarrollar las habilidades que la investigación científica precisa, y que tanta utilidad les habría reportado en sus futuros ejercicios profesionales.

Las consecuencias fueron obvias y eran de esperar. Primero, presentaban como innovador y moderno un tipo de texto mucho más antiguo en la historia que el propio texto expositivo científico, pues la ciencia comenzó precisamente por documentar procesos mediante discursos narrativos y descriptivos; además de que hoy día las propias ciencias forenses y la antropología los siguen empleando (la documentación narrativa no ha dejado de ser nunca una práctica activa). Segundo, porque así como pretendían impulsar estas formas emergentes, muchos abanderados de estas actualizaciones y transformaciones parecieron ser académicos

igualmente emergentes, con grandes necesidades formativas en evidencia; lo que se manifestaba a gritos en su desconocimiento de las propias formas “nuevas” que pretendían impulsar; en su absoluta falta de información histórica a su respecto (por considerarse tremendamente originales y no escarbar en las montañas de cultura libresca previa, demostrativas de que hoy día pocas empresas podrían considerarse del todo originales); en su propia impericia en el dominio de las estrategias discursivas desde lo lingüístico y lo pragmático (que los llevaba a respaldar resultados mediocres); y en su mal disimulado desdén hacia dichas estructuras, al intentar democratizarlas pero subvalorándolas en tanto formas requeridas, como todo en la vida, de formación sobre la base del estudio y la práctica, para un resultado óptimo. Tercero, respaldaron, aprobaron y publicaron trabajos de titulación cuya sola lectura provocaba vergüenza ajena, mientras desvirtuaron, desnaturalizaron y subvirtieron métodos y técnicas de investigación científica, solo para facilitar un “acomodamiento” a las carencias formativas de sus estudiantes, al extremo de que muchos llegaron a presentar no más que materiales primarios de investigación (por ejemplo, la transcripción de un relato de vida) como toda la “investigación” realizada. Y alcanzaron sus títulos, y salieron a la sociedad a ejercer plenamente.

También en las artes —el terreno en el que con mayor facilidad todos creen poder innovar subestimando cualquier complejidad y exigencia cultural y técnica— se vienen desarrollando ejercicios bajo influencia de prácticas pedagógicas, cuya escasa pertinencia y puro esnobismo merecen, como objeto de análisis, la atención específica que aquí no podríamos darle ahora mismo, y que, por lo general, parecen deberse a educadores que ignoran las diferencias entre la investigación-acción participativa (con la que

frecuentemente operan) y la investigación-creación artística, de cuya existencia apenas tienen noticia.

Algunas pocas podrían considerarse aportadoras desde determinados ángulos; por ejemplo, el desarrollo en clases de escrituras alternativas al discurso científico, derivadas y/o complementarias de las experimentaciones artísticas, que pueden favorecer el desarrollo de capacidades cognitivas; siempre que se desarrollen bajo cuatro principios elementales: el primero —y una vez más— la consideración de que no son nuevas y han existido siempre, en muchos casos como ejercicios subordinados a constructos supratextuales, y así se les debe presentar y asumir; el segundo, que las enseñen expertos y no docentes que aún no rebasan la fase de experimentación y de aprendizaje, sin resultados explícitos del más alto nivel que sus alumnos puedan considerar referenciales; el tercero, su pertinencia en el contexto del programa de estudios, pues mientras en unas carreras resultarían especialmente aportadoras (formación en crítica de arte, en artes literarias, en literatura aplicada), en otras podrían originar un desequilibrio negativo al consumir horas que los estudiantes aún precisaban para alcanzar el dominio de formas clásicas indispensables (de manera que en ciertas áreas valdría la pena programarlas en la educación de posgrado); y el cuarto, la clara noción de que los resultados de estas prácticas discursivas, cuando se distancian de ciertas estructuras académicas legitimadas, tienden a convertirse en componentes del producto artístico, o sea, tributan a la concreción de una obra multidisciplinar con un doble resultado visual-literario (comprendiendo la literatura en su acepción más amplia), pero no sustituyen al informe de investigación en los casos puntuales en que este es requerido por reglamento (entiéndase: en los procesos de titulación de las universidades todavía lúcidas del mundo).

La vida demuestra que, la mayoría de las veces, quienes en la Academia intentan vehementemente “romper esquemas”, suelen tener tal inhabilidad en ellos que les impide reconocer de pleno su utilidad, necesidad y pertinencia: una suerte de doble cara del sesgo cognitivo de Dunning-Kruger, que igual los lleva, sin experiencias ni evidencias del más alto nivel, a defender formas supuestamente superiores, a las que faltarían largos caminos para legitimarse mediante la práctica y sus resultados. Así acontece en el ámbito artístico cuando, por ejemplo, se intenta sostener tal diferencia en la forma de investigación en las artes, que se defiende, más allá del natural y comprensible andamiaje metodológico particular, también un andamiaje informativo de los resultados totalmente sui géneris, cuando al efecto son muchas las formas solidarias provenientes de las humanidades mismas, de las que no se han querido o sabido apropiarse, y en las que muy probablemente no hayan desarrollado jamás experiencias que les permitan conocerlas y poderlas tomar.

En artes visuales, al menos, sobran los metodólogos juiciosos que coinciden en que resulta imprescindible el tránsito de la *visualización* a la *enunciación* mediante un informe que dé cuenta de la investigación en tanto proceso diseñado, gestionado y concluido: sea enfocando como objeto de estudio el proceso creativo (caso en que resultaría válido cualquier discurso narrativo-analítico-expositivo, construido en formato de informe), sea enfocando como objeto de estudio la obra aportada (caso en que resultaría válido cualquier discurso descriptivo-analítico-expositivo, igualmente construido en formato de informe). Lo anterior, conste que es aplicable incluso al caso de las artes literarias: usted no demostraría sus competencias investigativo-creativas con la sola presentación de la novela o el poemario escrito, sino

acompañando esa producción literaria del informe que demuestre que ha sido el resultado de un proceso asumido bajo formas, métodos, enfoques y perspectivas sustentables desde una lógica convincente.

Para ambos objetos de estudio (e incluso para su fusión, lo que sin duda resulta algo más complicado para nuestros alumnos, como todavía lo es para muchos artistas), sobran los métodos y técnicas que permiten demostrar las competencias desarrolladas en las materias teóricas y metodológicas; sin olvidar que lo que diferencia a los niveles técnico/tecnológico del nivel de grado universitario, es la formación en este último nivel bajo procesos en que participan la investigación, la reflexividad metodológica, el razonamiento lógico y la producción teórica.

Bajo todos estos principios y condiciones, se asumieron dos materias en forma de taller, que entre el octavo y el noveno semestres de la carrera acompañaron los procesos de titulación, desde el nacimiento de la idea y su concreción en un proyecto, hasta su problematización teórica al calor del proceso creativo y su constante producción escrita en función del informe final.

El proceso implicaba el acompañamiento en clase sobre la base de unidades de contenido, habilidades y fases de trabajo simultáneas, mientras cada estudiante, en forma paralela, maduraba en la praxis artística su propuesta y la enriquecía bajo la tutoría o dirección de un docente específico.

La función de este acompañamiento en clases resultó interesante: marchó en paralelo con el proceso individual de cada alumno sirviendo de complemento que le ayudaba a asociar, buscar, analizar, comprender, razonar, reorientar, producir, reflexionar, repensar y construir en lo teórico. Como docente de esta aventura didáctica debí ser su complemento; debí llenar sus

vacíos cognoscitivos, ayudarle a descubrir intenciones y objetivos posibles mediante la sugerencia, la recomendación, el debate. En fin, debí “completar”, “perfeccionar” o “pulir” al diplomante —carente de una formación cultural óptima— para una interacción personal suya con el director o tutor desde una condición académica mucho más competente.

A tal efecto, como se apuntó más arriba, hubo que seleccionar el camino más adecuado en medio de una diversidad de opciones. Quede claro que la elección obedeció a la necesaria adecuación al grupo de alumnos y sus condiciones: no al criterio de cuál hubiera resultado la ruta ideal, la más pertinente, la que con mayor urgencia necesitamos estimular y transitar; pues para ello falta estabilizar las bases, rellenar vacíos y nivelar terrenos de una orografía cultural dispareja, o no será posible, de manera oportuna, un avance efectivo y el arribo satisfactorio a metas justas. Entiéndase que todo ello está en un futuro y que el ejercicio en desarrollo atañe a un presente.

Fundamentos de la aventura didáctica

Principios didácticos

El proceso didáctico se desarrolló a lo largo de los semestres finales (octavo y noveno), tras establecer un grupo de principios básicos de trabajo:

I. La problematización continua de ideas que demostrara la posibilidad de un proceso artístico creativo intelectualmente activo, productor de múltiples enfoques y visiones críticas alrededor de un mismo problema o de un mismo objetivo.

II. La identificación y advertencia de riesgos, en lo que el docente adquiere el rol determinante gracias a una experiencia que le permite adelantarse a posibles contratiempos y evoluciones indeseados.

III. La neutralización de los potenciales inconvenientes, en lo que se estimula la capacidad del estudiante —una vez advertidos los riesgos— para buscar soluciones o argumentos que respalden sus decisiones y actuaciones.

IV. El respeto riguroso al carácter ajeno de los proyectos, lo que supone no solo la adecuada consideración, por parte del docente, de los elementos creativos jurídicamente protegidos por los derechos de autor de sus estudiantes, sino también la ética rigurosa al abordar ideas que implican miradas *otras*, tan válidas como las suyas; de ahí el medido lenguaje con que valorar, evaluar

o emitir criterios que habrán de subordinarse del todo al carácter ajeno del objeto en debate.

V. La ayuda a los estudiantes para la traducción en términos académicos de sus ideas y proyectos, mediante la continua asesoría metodológica y discursiva.

Fases, estrategias y acciones del acompañamiento

Se determinaron tres fases del proceso: una proyectual, una ejecutiva y una legitimadora; atravesadas las tres por los más diversos métodos y técnicas de investigación. Cada fase, por supuesto, implicó acciones y estrategias en función de avances puntuales: simultáneos para el logro de los objetivos curriculares, pero atendidos individualmente en el entorno público y colectivo del aula como taller.

En la *fase proyectual* se siguieron las estrategias y acciones siguientes:

I. Empoderamiento del estudiante, a partir de la determinación individual por parte de cada uno de sus áreas artísticas, disciplinas e incluso técnicas de experticia. Esto implicó la retrospectiva personal y la identificación y argumentación facilitadoras de una apropiación consciente de aptitudes y capacidades; pues un trabajo de titulación se realiza, entre otras razones, para demostrar competencias. ¿Es momento de experimentar con lo desconocido? Sin duda alguna podría hacerse y su logro implicaría méritos superiores; pero también, sin lugar a duda, esto no es estratégico ni aconsejable. (Este resultó el momento indicado para rescatar de la historia del arte momentos en que la experimentación, incluso de grandes maestros como Leonardo en pleno Renacimiento, dieron al traste con el resultado físico de la obra; con la peculiaridad de que estos grandes artistas, si bien obligados a

conservar una reputación, no se estaban sometiendo a un proceso académico de titulación frente a un tribunal docente que les podía descalificar el trabajo y su futuro ejercicio profesional.)

II. Reflexión sobre exploraciones previas (tareas, propuestas teóricas, creaciones...) que, por su propia naturaleza dinámica, hubieran mostrado en su momento la posibilidad de profundizarse, modificarse, enriquecerse; dado que un trabajo de titulación puede perfectamente estar alineado con ejercicios previos del trayecto curricular del estudiante.

III. Determinación, sobre la base de las estrategias previas y de los gustos personales del estudiante, de un tema y contexto problémico específico, y conciliarlos en la formulación de un *problema de investigación-creación* viable, acompañado de la reflexión sobre su posible aporte artístico, cultural. Lo anterior, concediendo al gusto el lugar e importancia que le corresponde, pues un trabajo de titulación es también un ejercicio que ha de propiciar a su hacedor un goce particular (más allá de estético en el caso del arte): tiene que resultar una labor intelectual complaciente, pletórica de descubrimientos solo posibles en un contexto suficientemente animado, motivado.

IV. Comprensión de la metodología de la investigación-creación y su carácter no resolutorio frente a la investigación científica y a la metodología proyectual (que no prioriza ni se limita a la construcción de una experiencia estética como fin único y último operativo), a partir de la bibliografía más actualizada, tras la determinación de la modalidad más factible en cada caso. (Esto, por tratarse de alumnos que apenas empiezan a formarse la noción de *investigar* y a desarrollar, a la vez que su trabajo de titulación, todo un proceso de investigación formativa.) En tal sentido, entiéndanse las especificidades de la investigación *para/mediante* la

creación, los componentes de estos procesos y la comprensión del método artístico visual experimental del ensayo con variaciones, sobre la base de un entendimiento problémico de la ínfima sustentabilidad del concepto de *error* en el arte; todo ello para la redacción de las bases metodológicas concretas del trabajo.

V. Determinación de la forma de sustentación del logro artístico final por narrativa del proceso creativo o por exégesis de la obra creada; no por la mejor destreza discursiva, gusto o capricho, sino por lógica metodológica: el objeto de estudio en cada caso (obra/proceso) implica una pragmática específica de sustentación; y solo en casos puntuales, también por razones del todo objetivas, puede acudir a un discurso mixto.

VI. Documentación bibliográfica en torno a teorías y referentes creativos, para el perfeccionamiento y redacción final del proyecto. Dejar esta importante labor del trabajo para un momento posterior al de la determinación del tema y problema, implica comprender que, a diferencia de la investigación científica, la investigación artística puede partir de motivaciones, deseos, emociones e impulsos, y que el manejo de recursos de la investigación general puede venir a afinar, perfeccionar y encaminar mejor dichas ideas, mas no necesariamente a originarlas o a sustentar la renuncia a ellas, ni siquiera por el hallazgo de empresas previas con similitud de intenciones, dadas las diferencias de toda índole que cada nuevo tratamiento artístico de un tema supone en el camino mismo de su tradición histórica. (En este momento, se deja concluido el proyecto y se entrega para su revisión y aprobación. Considérese que el proyecto se limitó a lo más básico, como un breve contexto, un problema de investigación-creación, posibles bases teóricas y referentes, una metodología de trabajo tentativa y un

cronograma, en virtud de la riqueza que en todo trabajo artístico lleva a continuas transformaciones. Véase Anexo 1.)

VII. Formulación de los objetivos del trabajo (ya con la garantía del proyecto aprobado), considerando su carácter intelectual (lo que significa evitar el riesgo de su reducción a meras acciones mecánicas o tareas productivas): el objetivo general, a partir del problema de investigación-creación; los específicos, a partir de los logros cronológicos fundamentales necesarios a lo largo de todo el proceso.

VIII. Escritura de la Introducción del informe de titulación, a partir de los elementos ya redactados en el proyecto (breve contexto, problema de investigación-creación, posibles bases teóricas y referentes, metodología prevista) y de los objetivos ya definidos.

IX. Elaboración del esquema de los contenidos tentativos del informe de investigación (especialmente del Desarrollo) en virtud de los objetivos específicos, como guía del trabajo por emprender. En este aspecto, siguiendo criterios clásicos de Umberto Eco (1977) que se traen debidamente a colación.

X. Desarrollo del trabajo de documentación bibliográfica y de referentes artísticos, con sus fichas de lectura y los primeros comentarios textuales, que garanticen un orden elemental dentro del maremágnum intelectual tendiente en estos momentos iniciales al caos.

XI. Desarrollo del trabajo de campo en los casos en que proceden (por ejemplo, en proyectos requeridos previamente de experiencias pedagógicas, etnográficas, antropológicas en general, o amparados en investigación social de otros tipos).

XII. Revisión y ajuste del proyecto (de ser pertinente) y producción del borrador del primer apartado del Desarrollo —previo al

inicio de la fase ejecutiva— con los fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos con vistas a la producción artística.

Para la *fase ejecutiva* (desarrollada en interacción del estudiante con su tutor o director) se sugirieron también algunas estrategias y acciones:

I. Continuo proceso de confrontación de los bocetos y avances creativos con el problema de investigación-creación o el objetivo general, para la evaluación del grado de correspondencia, posibles desvíos, reorientaciones o nuevas acciones.

II. Consciencia de operar al amparo del método artístico visual experimental del ensayo con variaciones, y compromiso con el necesario registro informativo y actualización de la bitácora de trabajo, que dé cuenta de las transformaciones y reflexiones.

III. Ensayos de la recepción potencial del producto en creación utilizando posibles espectadores (por ejemplo, compañeros de clase) para una frecuente evaluación de la experiencia estética en construcción.

IV. Saltos e interconexiones con los referentes bibliográficos y visuales tenidos en cuenta, para las evaluaciones comparativas de logros y limitaciones.

V. Producción bajo la garantía de que todo texto en escritura para el informe final sirve al efecto de aclarar las bases del proyecto y a guiarlo, pero —dado que dichas bases podrán variar, enriquecerse y hasta sustituirse eventualmente— el acto de la enunciación se afinará al final, en tanto respuesta al acto concreto de la visualización.

En la *fase legitimadora*, se orientaron las estrategias y acciones siguientes:

I. Permanente enfoque de la obra en su plano inmediato: *la obra ha sido una respuesta acertada al objetivo de investigación-creación*; y así habrá de presentarse y demostrarse.

II. Potencial enfoque de la obra en su plano mediato: *la obra podría resultar un logro creativo y un aporte a las artes visuales*; y así habría de presentarse y demostrarse.

III. Elaboración de un plan de escritura adecuado al propósito de argumentar los méritos del ejercicio creativo en el informe final de titulación, en virtud del problema u objetivo planteado.

IV. Escritura por capas y en proceso espiral con reiteradas vueltas y verificaciones desde la Introducción y el primer apartado del Desarrollo, para la total congruencia del discurso argumentativo del apartado final del Desarrollo.

V. Redacción de la Conclusión del trabajo con una breve sistematización de la obra como aporte en un contexto problémico, logrado mediante las herramientas metodológicas de investigación y de creación que propiciaron la concreción de un producto visual generador de una experiencia estética.

Contenidos revisitados

En la medida en que las ideas y los proyectos fueron apareciendo y generando análisis diversos, surgieron también las más ricas asociaciones, que, en diálogo con los estudiantes, revelaban lagunas de conocimiento o nuevas necesidades informativas y/o procedimentales.

Intentando una secuencia, habría que comenzar con la nomenclatura en las artes. Los alumnos entraron a cursar la carrera sin ninguna formación académica previa de nivel técnico o tecnológico; y el programa de estudios no incluye ninguna asignatura inicial de Apreciación y Comentario de Obras Visuales. Por ello,

aún confunden tendencias, estilos, movimientos, escuelas, manifestaciones, géneros y técnicas en el arte, que hubo que aclarar en una práctica con ejemplos. No siendo alumnos de una carrera teórica como Historia del Arte, el empleo de la jerga profesional tampoco resulta idóneo en todos los momentos; entiéndase que emplean dentro de un texto académico profesional de artes visuales el adjetivo *antiguo* sin referencia alguna al arte de la Antigüedad, o la terminología *realismo/realista* sin referencia concreta al movimiento francés del siglo XIX ni a sus muchas otras repercusiones. Fue entonces el momento de aclarar que la arquitectura cuencana no es “antigua”: tiene de colonial, de ecléctica, de *art déco* y de moderna. Fue momento de introducir y enseñar a utilizar correctamente los términos *arte fisioplástico*, en referencia a los estilos que intentan la representación de la naturaleza, el hombre y la sociedad mediante una reproducción veraz de los rasgos físicos, bajo principios de una mimesis apoyada en leyes científicas; y *arte ideoplástico*, en referencia a aquellos estilos y tendencias que toman distancia de la falsa “verdad objetiva” mediante la intelectualización y subjetivación del discurso visual y su libre expresión creativa, renovadora, antiacadémica, artísticamente revolucionaria.

Muchos de los proyectos centraban funciones del arte bien específicas, útiles a la hora de fundamentar la obra en tanto logro creativo; por lo que fue necesario abordar *in extenso* al menos las principales funciones: comunicativa, cognoscitiva, ideológica, ilustradora-documental, educadora, hedonista, estética...; y enseñar cómo potenciarlas en lo proyectual, lo conceptual y lo explicativo-argumentativo.

Otros casos revelaban un trabajo preferente alrededor de categorías estéticas puntuales; y siendo un contenido que

abordaron muy parcialmente a lo largo de la carrera, fue preciso presentar y sistematizar las categorías fundamentales: lo bello, lo feo, lo cómico, lo ridículo, lo grotesco, lo trágico, lo sublime, lo abyecto, lo obsceno, lo macabro, lo siniestro, lo *kitsch*, lo camp...; y enseñarles también cómo potenciarlas, desarrollarlas y utilizarlas en su defensa final.

Patricio Gordillo, por ejemplo, construye su obra a partir del contraste de escenarios *día/noche* que implica una oposición *bello/feo* alrededor del tema de la marginalidad en Cuenca, ciudad cuyos habitantes comparten un imaginario simbólico idealizado, sobre el que urge intervenir. Por su parte, Kevin Largo se ubica en la coexistencia de visiones divergentes en torno a la explotación minera en Ecuador, y construye una obra por contraste de escenarios de la parroquia rural Chaucha, estetizando oposiciones *bello/feo* y *trágico/sublime* como contribución suya a una concienciación ambiental sobre la fragilidad de la naturaleza ante las intervenciones humanas. En situaciones como estas, fue preciso descubrirles el contraste de estéticas como método creativo en sus obras, para que lo fundamentaran y explotaran en lo conceptual, productivo y argumentativo. También en casos como el de Camila Rubio, que manejaba lo abyecto, y de Daniel Brito, cuya obra se beneficiaba de una actualización artístico-visual de lo cómico y lo grotesco (quizás también de una contemporaneización de métodos creativos heredados del surrealismo), para abordar el exceso de autocrítica humana propiciado por la competitividad angustiosa que fomentan las redes sociales, en búsqueda de la necesaria aceptación de sí mismos.

Ya volcados a demostrar la construcción de una experiencia estética en cada propuesta, fue preciso profundizar el enfoque sensible de este concepto y aprovechar los proyectos —a partir de

su propia práctica, diversidad y riqueza— para comprender categorías diferenciadas que más adelante abordaremos.

Algunos proyectos implicaron relacionar coherentemente lo visual con otros lenguajes artísticos, en virtud de relaciones interdisciplinarias; así, por ejemplo, con lo literario, lo sonoro y hasta lo aromático ambiental. Este resultó otro momento adecuado a la valoración de referentes de la práctica artística histórica. Sobre todo, lo literario (en sus formas oral y escrita) y lo visual hallaron conexiones en los trabajos de Isabel Contreras, Marlon Calle, Omar Berrezueta e Ismael Pulla.

Y ubicados en el ámbito de la historia del arte, algunos estudiantes, sin ser conscientes de ello, andaban por caminos ya transitados antes por grandes maestros en otros contextos. El grado de inconsciencia, por supuesto, debió discutirse. Primero, porque viviendo en el tercer milenio nadie podría dar por sentada la originalidad absoluta de nada, y sí la posible y muy probable existencia de antecedentes diversos; segundo, porque, así como en la sociedad la ignorancia de una ley no exime de su cumplimiento, en la investigación académica el desconocimiento personal de referentes previos no justifica la no realización de una búsqueda intencionada, que se impone asimismo por ley. Es así que, como docente, en algunos trabajos fue preciso descubrir y sugerir el aprovechamiento de tales nexos, haciendo valorar el modo en que cualquier sustentación de logro creativo se vería fortalecida con la demostración de cómo determinados tópicos de la historia del arte fueron rescatados, continuados o actualizados mediante la obra, a la vez que esta logró insertarse a sí misma dentro de las mejores tradiciones de la historia del arte, en diálogo temporal y visual que realza sus propios valores.

Ánghelo Auquilla, por ejemplo, intentaba oponerse a la imagen edulcorada y la idealización de las prácticas caficultoras de Loja, mediante una renovación iconográfica que a ratos revelaba una continuidad en pleno siglo XXI de ciertas búsquedas de artistas del XIX como Paul Gauguin. Auquilla se opone a una fatal consecuencia visual de las actuales leyes del mercado, enajenantes; así como Gauguin se oponía a los efectos de la ciudad industrial sobre las prácticas artísticas de su tiempo histórico; ambos con cierta rusticidad y primitivismo antiacadémicos y modernos que los aproxima.

Otros fueron directos al decantarse por un ejercicio de apropiación y contemporaneización de un clásico de la historia del arte; y en estos casos fue siempre preciso colaborar en la selección del maestro indicado y de la obra quizás más propicia. Lyan Escalante reelaboró la pintura *Niños jugando a los dados*, de Bartolomé Esteban Murillo, en franca demostración del problema irresuelto de la pobreza y de la marginalidad infantil en el mundo, tras siglos de avances científicos y tecnológicos, con una contextualización en la ciudad de Cuenca, cuya autopercepción toma distancia de ciertas realidades urbanas (como manejaba también Patricio Gordillo). Ubicado en la Conquista y Colonización de América, Steven Torres insiste en la pregunta de cómo habría resultado el fenómeno en sentido opuesto, y elabora una producción simbólica como apropiación de otra obra del mismo Murillo, *La visión de San Antonio de Padua*, ahora con personajes y cosmovisión andinos, en tanto provocación o blasfemia que ilustra la reversión cultural del proceso.

En estos casos y muchos otros, el análisis de los proyectos, en sus vínculos con la historia del arte, debió incluir lo estilístico y lo metodológico artístico. Si la obra desarrollaba por momentos

un estilo cercano al puntillismo (caso de Kerly Argudo), ¿en qué consistía el método creativo puntillista y cuáles eran sus técnicas?, ¿resultarían similares el método y sus técnicas en esta nueva propuesta, en virtud de sus diferentes contexto, soporte y materiales?, ¿sería preciso hablar entonces más bien de un seudopuntillismo? Justifiquémoslo y fundamentémoslo entonces.

Si pretendes una apropiación de clásicos del barroco, aun cuando la desarrolles con una contemporaneización visual, ¿cuáles de las características del estilo de la obra base conservarías para garantizar el vínculo, y cuáles sacrificarías en el proceso de renovación? ¿Aglomeración, composición teatral, escorzos difíciles, posturas transitorias, iluminación artificial, fondo difuso, tenebrismo...?

Si la obra se ve necesitada de un constructo que hereda del surrealismo o sobre él quiere construir parte de su basamento (caso de Daniel Brito), ¿cuáles de los métodos y técnicas de creación surrealistas serían más propicios? ¿Automatismo psíquico puro, método paranoico crítico, libre flujo de la conciencia, inspiración onírica, asociación insólita, enumeración caótica, representación fantástica, anomalías visuales delirantes, composición metafísica...?

Si otra obra podría enriquecerse con un tratamiento total o parcialmente expresionista, ¿servirían los métodos fauvistas de cromática explosiva a lo Maurice de Vlaminck, o de permutación y/o alternancia cromática forzada a lo André Derain? ¿Resulta quizás más apropiado un sutil realismo expresionista, con la figura humana en su contexto social y un tratamiento del color más bien por áreas discretas, totalmente alejado de la academia fisioplástica y de estilo moderno como en la obra de Camilo Egas? Así tal vez resultaba conveniente y sobre esa base se condujo el

debate alrededor del proyecto de Dayanna González, interesada en contribuir a una concienciación ciudadana sobre el desamparo al comerciante local, con la presentación de las vicisitudes de su personaje femenino en un mercado local de Cuenca: realidad social distante del imaginario de pulcritud, belleza y esplendor que sobre sí misma la ciudad suele proyectar. Noción compartida por varios proyectos, ¿quizás convenía a González incorporar no solo el ruido ambiental constante y ensordecedor del mercado, sino también algunas frutas y legumbres en fase inicial de putrefacción, potenciando el sentido del olfato en una atmósfera que simbolizaría las pérdidas económicas y las penurias que su personaje enfrenta cotidianamente? Estas y otras salidas interesantes se debatieron; pero todo comenzó por el análisis de cómo el proyecto podría ser continuador de la escuela del realismo pictórico internacional y de los movimientos de las vanguardias artísticas latinoamericanas más próximas, con una contemporaneización lograda mediante lo instalativo.

También fue preciso fundamentar desde casos históricos una posible solución artística para el proyecto en avance de Fernanda Guerrero, quien abordaba la fragilidad de la memoria y los recuerdos en la ancianidad, con una elegante estetización de lo efímero. Su obra fue la justificación oportuna para abordar la necesaria relación contenido-forma en la obra de arte; y para ejemplificar con el caso de Pablo Picasso. La guerra había sido abordada, antes que él, por otros grandes maestros; entre ellos, el ruso Vasili Vereshchaguin, con su icónica obra *La apoteosis de la guerra* (1871), o el también español Mariano Fortuny, pintor corresponsal gráfico de la Primera Guerra de Marruecos o Guerra Hispano-Marroquí (1859-1860) con clásicos como *La batalla de Tetuán*. Ambos artistas, con obras que aún no rebasan una mezcla de tradiciones del

neoclasicismo y el romanticismo en pleno lenguaje académico; ambas exquisitamente documentales; la del ruso, tremenda en lo simbólico, si bien casi una fotografía más atemorizante que empática; la del español, algo más dinámica en el colorido y la pincelada, pero hasta ahí. Sin duda, los estilos con que se venía trabajando el tema bélico apenas innovaban y jamás transmitían mediante la forma la profunda barbarie del contenido. Y es cuando Picasso construye lo que sería su obra cumbre; cuyo valor estriba en esa estrecha comunión en que el tema de la guerra, que se concibe como destrucción, como rupturas, como fragmentación, pánico y tristeza, se desarrolla mediante una forma en que sobresalen el acromatismo dramático y el método cubista que transmite, venga o no al caso, precisamente esa idea: la fragmentación, la desintegración de la forma, la línea cortante, el plano interrumpido, el simultaneísmo visual, el desmembramiento... Si en otros asuntos el estilo cubista devino pintoresquismo y moda, como resultó en infinidad de países y en muchas obras del mismo Picasso, en *Guernica*, como en ninguna otra creación, vino a afirmar su pertinencia absoluta: la idea de la destrucción solo puede representarse con la forma de la destrucción misma. Todo contenido precisa de una forma ideal, así como toda forma por sí sola es capaz de transmitir un contenido potencial.

Entonces, si la idea de Guerrero es la fragilidad y lo efímero, y ha seleccionado trabajar en óleo sobre monofilamento de nailon, ¿por qué no aprovechar el tejido del monofilamento y comenzar a deshacer la materialidad del soporte?, ¿por qué no desarrollar la idea de que esos mismos recuerdos que hoy ha rescatado y representado para la memoria, ya empiezan a deshacerse porque ella misma, la creadora, y nosotros mismos como espectadores, estamos a expensas de llegar en la vida a ese momento crítico de

fragilidad física y mental, de desvanecimiento de las imágenes que cual tesoros personales custodiábamos? Así como es efímero el recuerdo que represento, es efímero el soporte que lo contiene; y el recuerdo, tarde o temprano, se desvanecerá...

En el mismo camino de la historia del arte fue preciso también señalar culturas y prácticas precolombinas con que enriquecer, por asociación, comparación o continuidad, ciertas obras en desarrollo. Fueron los casos de Tábata Ávila, Marcela Matute y Leonardo Banegas. Matute, por ejemplo, retomaba y actualizaba con materiales de última generación la técnica del bruñido, partiendo de referentes de culturas suramericanas como Chimú. Por sus proyectos en desarrollo, a los tres resultó útil el estudio de manifestaciones cerámicas de los horizontes preclásico, clásico y posclásico de Meso- y Suramérica. En el caso de Banegas, colateralmente, fue preciso analizar el basamento arqueológico e incluso documentarse sobre reinterpretaciones artístico-arqueológicas de las últimas décadas, también como referentes, por ser un principio subyacente en su propuesta creativa.

En los tres casos —que trabajaban con propuestas tridimensionales—, pero también en muchos compañeros del ámbito bidimensional, fue preciso alertar sobre las muchas posibilidades de potenciación de lo simbólico, lo iconográfico y lo signico en general, con enfoques y sustentaciones que podrían basarse en lo denotativo y connotativo semiótico, como también en métodos de comentarios iconográficos. Y fue el momento de abordar simbología, iconografía y semiótica desde los elementos que en relación con sus objetos de estudio las aproxima, y desde aquellos que de manera puntual las diferencian, aclarando formas posibles de integrar estas disciplinas en un análisis particularmente intencionado. Desde este punto de vista, algunos análisis enriquecieron

las experimentaciones de Danny Llivipuma, Patricia Sivira y Marco Coronel, con vistas a la generación de imágenes, alegorías y antialegorías del todo actuales, en torno al sueño americano, el éxodo migratorio y la globalización.

También resultó necesario abordar las corrientes teóricas en la historia de la formación artística, por el basamento que en algunos trabajos se evidenciaba; entre ellos, los ejercicios artístico-didácticos de Mary Fernández, Kerly Argudo, Emily Román y Milton Hernández, a los que convino también mencionar el empeño cada vez mayor por emocionalizar la docencia. Por ejemplo, la escuela de la autoexpresión creativa sigue aportando fundamentos para trabajos diversos. Pero lo más relevante fue la necesidad de ampliar y completar el concepto de la corriente de la Cultura Visual, cada vez más acentuada desde su planteamiento inicial y hoy determinante sobre nuevas prácticas centradas por muchos trabajos en desarrollo. Se concluyó que el predominio de la Cultura Visual de este siglo XXI se manifiesta a través del consecuente y paulatino abandono de la cultura libresca y del hábito de la lectura, ante el aumento de las producciones audiovisuales y del videojuego, la continua aparición de nuevos dispositivos tecnológicos, el nacimiento de una diversidad de géneros y productos de estéticas novedosas, y el fortalecimiento de la interacción humana mediática en redes basada en la producción, reproducción y manejo de un volumen desbordado de imágenes.

Para sus creaciones, algunos estudiantes preguntaron si podían inspirarse en experiencias de vida muy personales; y en caso afirmativo, cómo fundamentarlo. Fue entonces preciso indicarles un acercamiento, al menos elemental, al método de la autoetnografía, y redactar, ante todo, el relato autoetnográfico de esa experiencia vital, para utilizarlo después en la construcción de los

fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos con vistas a la producción artística. Así, hubo trabajos inspirados de manera parcial e implícita en lo autoetnográfico, y otros en forma del todo explícita, como los de Pablo Gómez, Carolina Ávila y Alan García. En este punto, y por la relación tan fuerte de algunos trabajos con lo antropológico, hubo que puntualizar desde el manejo de la entrevista, empleada en el trabajo de Mary León y Brian García, hasta el de la observación participante, posible de ser empleada en los trabajos de Josué Chalco y de Guillermo Matute. También en lo metodológico, en casos como los de Daniel Zúñiga y Camila Rubio, se sugirió aprovechar la teoría de Franceso Careri del andar como práctica estética, para fundamentar en lo teórico-metodológico la deriva de que partían sus creaciones.

Para el docente, el proceso de aprendizaje se manifestó sobre todo al tener que documentarse y actualizarse en formas como las del Art Toys, que trabajaba Banegas; del Funko, que trabajaba Jessica Montero; y del NFT, con que procedía Mentor López. En este último caso, en busca no solo de la conexión con lo nacional identitario, sino de un vínculo entre las prácticas digitales actuales y las analógicas casi desaparecidas, se sugirió estudiar las emisiones postales y experimentar posibles formas en que el NFT pudiera revitalizar las viejas estampillas de correo como producto no solo artístico *per se*, sino con similares funciones comerciales que su versión analógica, uno de cuyos mayores méritos fue estetizar la vida cotidiana del ciudadano común mediante sus usos sociales y de colección.

Finalmente, y aunque resulta imposible relacionar todos los conocimientos que fue preciso revisitar, vale indicar que algunos de ellos, concernientes al ámbito de la escritura, implicaron mucho más que el abordaje teórico del contenido y la continua

orientación bibliográfica para profundizarlo (de lo que da cuenta la Bibliografía de este libro, con algunos de los textos elementales con los que hubo eventualmente que interactuar). Habilidades poco desarrolladas de producción textual, y algunas tan elementales como el comentario descriptivo de obra visual o la presentación expositivo-narrativa de un proceso creativo, precisaron de clases prácticas especialmente concebidas, diseñadas y preparadas metodológicamente con recursos didácticos; por ello, se abordan de forma destacada en el capítulo siguiente.

Prácticas discursivas circunstanciales

La tríada POE (problema-objetivos-estructura)

Tras la identificación y descripción de un contexto problemático que, en cada caso, condicionaba la posibilidad de una intervención creativa, se solicitó condensar el problema en una pregunta con el adverbio interrogativo *cómo*. En total correspondencia con la metodología de la investigación-creación, el problema reviste un carácter teórico-metodológico, de modo tal que se enfoca en lo procedimental. De ahí que, aunque existen diversas maneras para formular el problema, tratándose de la introducción del estudiante en los ámbitos de la investigación, procedimos de la manera metodológica y discursiva menos complicada para ellos.

En concordancia con esta idea, los problemas de investigación-creación fueron expresados en formas como estas:

- ¿Cómo superar la visión pintoresquista típica en la representación de la caficultura como práctica identitaria de Loja (Ecuador), desde una focalización intimista y solidaria del proceso y sus actores, en una propuesta visual renovadora de estética contemporánea?
- ¿Cómo fortalecer vínculos identitarios individuo-comunidad a través de una propuesta mural en espacio público, basada en experiencias y visiones individuales diversas del imaginario cultural colectivo?

- ¿Cómo abordar la conducta humana excesivamente auto-crítica, mediante una actualización del tratamiento estético de lo cómico en la tradición de la historia del arte, con una obra visual contemporánea de estilo surrealista?
- ¿Cómo abordar desde las artes visuales contemporáneas, con fuerte carácter iconográfico, las problemáticas sociales manifestadas en el éxodo venezolano, en tanto crónica imprescindible de nuestro tiempo histórico y herramienta socialmente concienciadora?
- ¿Cómo construir una (anti)alegoría de la Globalización, en una propuesta mural contemporánea, para contribuir a una concienciación social en torno a los peligros que representa en un país plurinacional e intercultural como Ecuador?
- ¿Cómo construir una poética visual contemporánea de carácter lírico, mediante una transposición de lo literario a lo plástico, cuyo producto contribuya a la reconexión público-poesía en los actuales dominios de la Cultura Visual?
- ¿Cómo enriquecer el vínculo entre las artes visuales y literarias ecuatorianas, mediante una propuesta contemporánea que inserte personajes y escenas de la literatura nacional en los ámbitos y las prácticas de la Cultura Visual dominante?
- ¿Cómo contribuir al completamiento del imaginario socio-cultural sesgado del lojano, mediante la visibilización de sus prácticas identitarias de piscicultura artesanal y pesca fluvial, en una obra contemporánea de artes aplicadas basada en derivas por espacios urbanos y rurales de la provincia?

Entre los elementos que debieron cuidarse en todo momento desde el punto de vista de la expresión escrita, debe mencionarse el de no absolutizar la declaración en torno al *para qué* del trabajo. La tendencia de muchos, enfocados en la función social de su obra, era a concienciar de manera inmediata, lo que resulta del todo imposible. A tono con una práctica de investigación no resolutive, fue preciso moderar la expresión, equilibrar los principios de la humildad y el orgullo científicos (explicados por Umberto Eco), y declarar no la intención de concienciar ni movilizar el pensamiento y la acción ciudadanas, sino de contribuir a ello.

La formulación del problema servía, en principio, a centrar el trabajo en forma contextualizada y a comprender su naturaleza procedimental. Pero formularlo resultaba no más que un paso previo para la precisión del objetivo general (u objetivo de investigación-creación), el cual sí sobreviviría en el informe final; pues, dada la proximidad entre problema y objetivo general en un trabajo de esta naturaleza, no es necesario declarar los dos en el informe final. En este caso, lo conveniente es declarar el objetivo general por la necesidad de desplegarlo en objetivos específicos. (Esto, por contribuir formativamente a comprender las metas parciales y sucesivas que conforman la lógica del trabajo; pues en ejercicios de esta naturaleza incluso podría aceptarse únicamente la declaración de un objetivo general u objetivo de investigación-creación.)

A partir de los problemas, los estudiantes derivaron entonces los objetivos generales, eliminando únicamente el adverbio interrogativo *cómo* y los signos correspondientes. Digamos que los dos últimos ejemplos, expresados en forma de objetivos, quedaron de la forma siguiente:

- Enriquecer el vínculo entre las artes visuales y literarias ecuatorianas, mediante una propuesta contemporánea que inserte personajes y escenas de la literatura nacional en los ámbitos y las prácticas de la Cultura Visual dominante.
- Contribuir al completamiento del imaginario sociocultural sesgado del lojano, mediante la visibilización de sus prácticas identitarias de piscicultura artesanal y pesca fluvial, en una obra contemporánea de artes aplicadas basada en derivas por espacios urbanos y rurales de la provincia.

El estudiante, formativamente, pudo ir comprendiendo relaciones entre categorías propias del diseño de una investigación, en forma nada complicada en virtud de su trabajo creativo. Ahora bien, de dichos objetivos generales se desprendieron, en cada caso, los específicos, teniendo en cuenta las estrategias explicadas en su momento. Lo más importante era comprender que, primero, construirían los fundamentos con vistas a la producción artística (mediante la investigación bibliográfica, de referentes, el trabajo de campo, la eventual construcción de relatos autoetnográficos de experiencias vitales, etcétera); después, arribarían (mediante la experimentación artística basada en el método visual del ensayo con variaciones y en otros) a una propuesta artística satisfactoria, es decir, acorde al objetivo general planteado; y, finalmente, presentarían la obra y sustentarían por escrito su condición de logro creativo (mediante su exégesis, mediante la narrativa del proceso creativo o mediante un discurso mixto), en atención a cómo se pensó, programó y desarrolló todo el trabajo.

Por supuesto que, una vez más por el carácter formativo de todo el ejercicio, se compartieron expresiones pragmáticas con las

cuales formular dichos objetivos específicos, en donde se introducirían las variaciones acordes al tema de cada trabajo.

Siguiendo con los dos últimos ejemplos, el primero de ellos declararía los objetivos específicos siguientes:

- 1) Construir fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para un tratamiento visual contemporáneo de personajes y escenas de obras paradigmáticas de la literatura ecuatoriana.
- 2) Arribar, mediante los fundamentos antes construidos y la experimentación creativa, a una serie de ilustraciones en pintura digital que inserte la literatura nacional en los ámbitos y prácticas de la Cultura Visual dominante.
- 3) Presentar y sustentar por escrito el logro creativo, mediante la exégesis de la obra aportada.

En el segundo de los ejemplos, los objetivos específicos quedaron en la forma siguiente:

- 1) Construir fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos, basados en derivas por espacios rurales y urbanos de Loja, para el tratamiento artístico y la visibilización de sus prácticas identitarias de piscicultura artesanal y pesca fluvial.
- 2) Arribar, mediante los fundamentos antes construidos y la experimentación creativa, a una propuesta contemporánea en artes aplicadas que contribuya al completamiento del imaginario sociocultural sesgado del lojano.
- 3) Presentar y sustentar por escrito el logro creativo, mediante la exégesis de la obra aportada.

Claro que, en algunos casos, este último objetivo declaró “Presentar y sustentar el logro creativo mediante narrativa del proceso”. En cuanto a la coincidencia de las frases discursivas, estas

deberán entenderse como un reflejo del empleo de la misma metodología general de trabajo; valga decir, como una cuestión del todo manualística.

La importancia de formular los objetivos específicos radicaba en su utilidad para comprender que, a partir de su misma cronología, se podían identificar dos de ellos con resultados escritos: el primero y el tercero. El segundo objetivo, por ser creativo, aportaría un componente visual del que se daría cuenta al momento de satisfacer el tercero. A partir de esta lógica, los estudiantes pudieron comprender que el Desarrollo de sus informes escritos (cuya extensión no rebasaría las cinco mil palabras) solo requería de dos apartados:

- Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística
- Presentación y sustentación del logro creativo

Solo en los casos de estudiantes cuya construcción de fundamentos previos se derivaba o incluía una experiencia personal, el Desarrollo llegó a estructurarse en tres apartados:

- Relato autoetnográfico de una experiencia vital
- Fundamentos ideotemáticos, morfológicos y expresivos para la producción artística
- Presentación y sustentación del logro creativo

Por supuesto que hubo que conjurar en cada momento la continua tendencia al pensamiento fragmentado y a declarar multitud de objetivos sucesivos que no eran más que tareas cronológicas. Para evitarlo, en muchos casos se les ayudó a identificar las tareas que ordenadamente deberían ir satisfaciendo; aunque dichas tareas resultaran apenas un instrumento para conducir el trabajo y al final no se recargara la Introducción del informe consignándolas. Ahora bien, no tratándose de investigación científica,

no se les llevó nunca a formular más interrogantes que la que definía el problema inicial; y sí las tareas, en virtud de un ejercicio de tanto protagonismo productivo.

Apreciación y comentario de una obra visual

El abordaje de una obra visual con cualquier propósito, puede incluir su presentación y análisis desde objetos de estudio disciplinares diversos. Su particular contenido y lenguaje hacen posibles procesos que sobrepasan la descripción para llegar incluso a la transposición.

Habiéndose advertido la falta de competencias para el comentario de una obra artística (que se materializaba en insuficiencias discursivas orales o escritas, pero que reflejaba insuficiencias de índole metodológica, como el desconocimiento de formas, estilos y estrategias de observación y análisis informativo estructurado), fue necesario construir un esquema auxiliar; no con vistas a que, siguiendo su método, elaboraran forzosamente un comentario de la obra que crearían, sino para desarrollar habilidades mínimas con vistas a aproximaciones sencillas y eficaces en los momentos en que estas se requirieran.

A tal efecto, en cada uno de los dos grupos de clase se desarrolló un ejercicio consistente en la producción de un comentario de obra artística de rico contenido visual.

En un primer momento, se desarrolló una fase de anticipación al ejercicio, con el acercamiento y disfrute de las seis páginas con que José Martí construyera, en pleno siglo XIX, una de las mejores transposiciones de la pintura a la literatura en su crítica de arte de *La muerte de Marat* del pintor mexicano Santiago Rebull.

Tras esa experiencia de cotejo visual-literario y de análisis de los recursos composicionales y expresivos de la crítica martiana,

la actividad desarrolló una secuencia didáctica de tres acciones cronológicas:

- I. *Observación en sistema de la obra propuesta.* Primero, observación general de sus características sobresalientes; después, observación ordenada y detallada de los componentes relacionados en el esquema de comentario proporcionado por el docente (Figura 1).
- II. *Producción individual del borrador del comentario de la obra.* Esta fase se desarrolla individualmente, con vistas a contar con un texto personalizado, apto para una autoevaluación por contraste con el texto final producido en forma colaborativa. (En la educación general y el bachillerato, la insistente y a veces irracional sustitución del desarrollo de habilidades individuales por el fomento de logros en equipo cuando los alumnos aún no alcanzan personalmente niveles óptimos, es una de las causas por las que llegan a la universidad sin competencias elementales.)
- III. *Producción textual colaborativa del comentario de la obra artística.* Esta fase se programó en forma colaborativa *docente-discentes* por tres motivos relevantes: concluir en tiempo y forma el ejercicio; estimular las intervenciones orales espontáneas de los estudiantes, ávidos de contribuir a un relato en construcción del que ninguno se siente como único responsable y al que aportan a partir del texto individualmente redactado; e ilustrar formas de manejo discursivo referidas a léxico, estilo y pragmática, necesarias para el perfeccionamiento de sus comunicaciones orales y escritas.

COMENTARIO GENERAL DE UNA OBRA ARTÍSTICA: ESQUEMA PARA SU ENSEÑANZA-APRENDIZAJE / Autor: Misael Moya Méndez

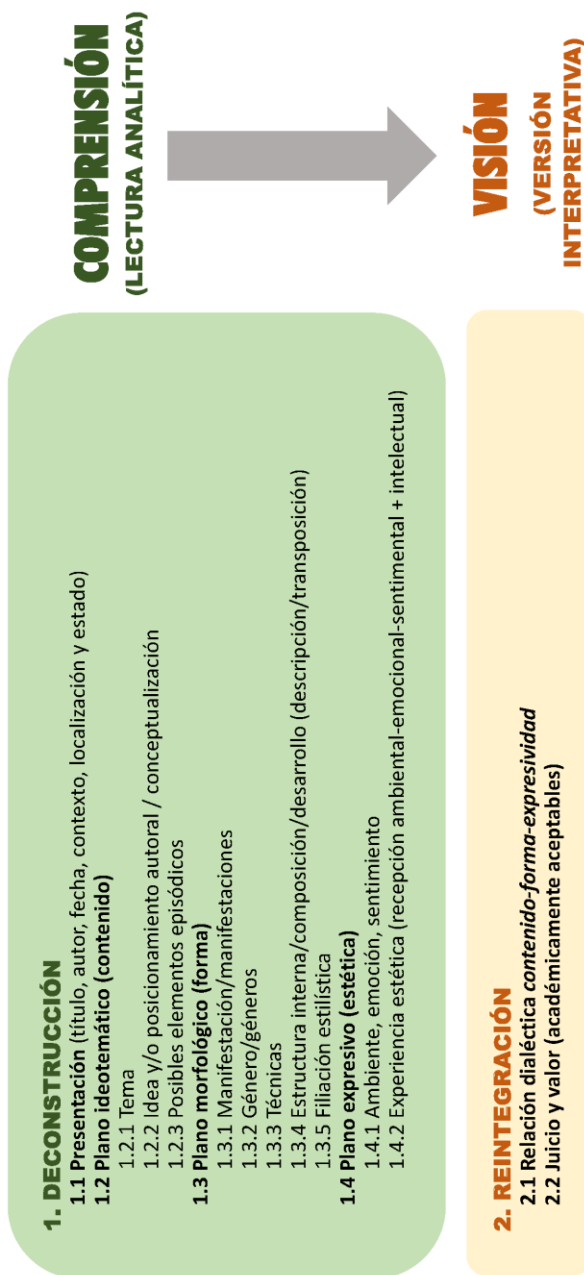


Figura 1. Esquema para el comentario general de una obra artística
(Misael Moya, 2023)

Para el desarrollo de la actividad, se eligió una obra de las vanguardias artísticas ecuatorianas del siglo XX: la pintura *Día laborable* (1932) del artista Camilo Egas. Al término del ejercicio colaborativo, se arribó a un comentario en cada uno de los dos grupos de clase. Una vez cotejados, podemos ofrecer la versión conciliada siguiente:

La obra visual Día laborable del artista ecuatoriano Camilo Egas (1889-1962) fue creada en el año 1932, en el contexto sociocultural y político de la gran depresión y la Guerra de los Cuatro Días (1931) que sufrió Ecuador y que profundizó, en su momento, la desigualdad social. El cuadro se conserva en perfecto estado físico en el Museo Nacional del Ecuador (MUNA), en la ciudad de Quito.

Esta creación desarrolla el tema de la muerte en una escena con personajes que aparentan ser obreros o peones asalariados, pero próximos a una condición de esclavos en el contexto histórico de su tiempo, impedidos de la celebración del luto, en un día común de trabajo.

Se trata de una pintura del género del retrato colectivo, ejecutada al óleo sobre lona en un formato vertical de 109 X 81 cm. En ella, ocho personajes ocupan protagonicamente cerca del noventa por ciento de la superficie.

Si se divide la composición mediante dos líneas horizontales, en el recuadro inferior aparecen los pies en fuga del cadáver, que sobresalen detrás de una manta que solo cubre hasta sus tobillos. En el recuadro central aparecen cinco personajes, cuyos rostros tienden a seguir una diagonal que del extremo inferior izquierdo sube al superior derecho. Y en el recuadro superior aparecen otros dos personajes cuyos rostros están alineados horizontalmente.

Estos dos personajes son una mujer, a la izquierda, de altura algo menor, y un hombre a la derecha, de altura algo mayor, que porta en su mano derecha un pico cuyos extremos apuntan hacia ellos mismos, pero se ocultan detrás. La mano es robusta y sostiene el pico en un gesto de ira contenida, profundamente simbólico, reforzado por su rostro curtido por el sol y el trabajo. La mujer se cubre el rostro con su mano derecha y lleva un pañuelo blanco que envuelve su cabello y cae sobre sus hombros. El hombre lleva un sombrero de paja, cuya visera oculta parte de la frente. La copa del sombrero se pierde, cortada por la línea superior de la obra; y todo el conjunto, muy sutilmente desplazado a la derecha, sugiere que la composición se extiende más allá de los límites de la obra.

Los personajes del recuadro central se distribuyen, de izquierda a derecha, comenzando por un niño semidesnudo, vestido solo con una manta, que se agazapa detrás de la falda del personaje femenino superior; luego siguen los otros cuatro personajes en perspectiva ascendente: una mujer de rostro inclinado, apenas perceptible, cubiertos sus cabellos por un pañuelo

blanco; luego otra mujer, descubierta, de pelo negro y grasoso pegado a la piel, cuyo rostro aparece de frente con gran expresividad, humedecido por las lágrimas; y detrás de ella otra más, también de cabello negro, que carga un bebé próximo al extremo derecho de la composición, ligeramente captado en fuga, que lleva una capucha roja en la cabeza.

Desde el punto de vista cromático, la obra exhibe una gran unidad a partir de tonos primarios matizados, con énfasis en los cálidos. Si se trazara un eje central vertical y otro central horizontal, dividiendo la obra en cuatro cuadrantes, habría que admitir que determinados colores resultan dominantes en cada cuadrante: el azul ultramar intenso en el cuadrante superior izquierdo; el amarillo pastel, con ligeros toques de ocre, en el cuadrante superior derecho; el rojo carmín-bermellón matizado en el inferior izquierdo, con la particularidad de resultar más ensombrecido en la mujer y algo más luminoso en la manta del cadáver, lo que contrasta fuertemente con el tono terroso y casi verdoso de los pies maltratados. Finalmente, el rosa apastelado ocupa el cuadrante inferior derecho. No podría ignorarse el probable juego simbólico del artista en esta pintura con los colores de la bandera nacional.

El tratamiento del color y la pincelada alargada y sin pulir ayudan a construir masas cromáticas que aportan una muy discreta sensación cubista; si bien, estilísticamente, domina un sutil realismo expresionista que fortalece el tratamiento del indigenismo y la temática social en general, asociada a la explotación, la enajenación y la miseria. Una suerte de expresionismo que vence el reto de lograrse desde la pasividad de los personajes, y no desde la agresividad o protesta esperables en ellos.

El conjunto recrea un ambiente de tristeza y de penuria, de retención de sentimiento o de impotencia, propio del desposeído. Son precisamente estos los sentimientos que experimenta el espectador, hasta alcanzar la empatía y solidaridad. El triunfo de Camilo Egas con esta obra podría radicar en la construcción de un ícono, que, simbolizando un tiempo histórico, sigue vigente casi una centuria después y puede proyectarse al futuro, al apelar a la sensibilización humana. Su ruptura de la idealización costumbrista y romantizada del indígena, objetivo evidente del artista, es el logro mayor que garantiza su actualidad. Una obra representativa, sin duda, de lo mejor de las vanguardias artísticas latinoamericanas del siglo XX.

Presentación expositivo-narrativa de un proceso creativo

Para aproximar al estudiante a formas de presentación expositivo-narrativas de procesos creativos, seleccionamos el método de la crítica genética. Especialmente en las artes visuales, los bocetos contribuyen a la organización y proposición de secuencias

creativas posibles, que sirven para develar y explicar la riqueza productiva del proceso en tanto constructo intelectual activo, inacabado y abierto.

La función de un crítico genético sería adentrarse en el proceso logístico-interpretativo de una creación artística, a través del conjunto de sus evidencias; abordar estas evidencias desde una perspectiva de progresión, de continuidad; e informar del proceso en forma holística: acaso mediante la problematización de varias secuencias posibles; desde la necesaria revelación de una poética (con la imprescindible atención a los aspectos ideotemáticos, morfológicos y expresivos, en sus transformaciones fundamentadas, reveladoras de una construcción estético-estilística); y desde la consideración del proceso en tanto acto comunicativo (lo que llevaría a atender incesantemente a las variaciones y ramificaciones artísticas y discursivas en lo informativo e ideológico, y al cuestionamiento de las motivaciones posibles). De todo ello se derivaría la revelación de los detalles de una relación artista-sociedad, cuestionadora y dialógica.

Por ello proyectamos un ejercicio que prioriza la producción del *stemma* de una obra visual, como punto de partida del análisis en torno a un proceso creativo. Esta práctica llevaría al estudiante-creador a asumir la función de crítico genético para desarrollar habilidades que podrían también emplearse en el informe de titulación, con el lógico cambio del enfoque de observación (de exterior a interior) que incluso enriquecería el resultado esperado, al dominarse los avatares de manera privilegiada.

El ejercicio contempló las tareas siguientes: acopio del material generado durante el proceso creativo (bocetos), reunidos por el docente tras su discriminación (inclusión/exclusión sobre la base de criterios de representatividad); clasificación de los bocetos

según se trataran de la *Basis* (idea de origen), *Bypass* (derivaciones) o el *Opus* (obra definitiva); representación esquemática en un *stemma* (árbol genealógico) de las derivaciones evolutivas entre los bocetos; interpretación inductiva del proceso creativo sobre la base de las secuencias establecidas (considerando potenciales motivaciones, propósitos, asociaciones, relaciones problemáticas generadas, razonamientos, descubrimientos, incluso accidentes), que permitiera arribar a conclusiones tanto particulares en torno al caso de estudio, como generales en torno a especificidades de la creación artística como forma particular de producción de saberes.

Esta fase de interpretación inductiva produce obligatoriamente un texto informativo (expositivo, narrativo o discursivamente mixto) que completa la investigación en esta área mediante la comunicación verbal de resultados, en virtud del tránsito obligatorio de la visualización a la enunciación que se ha de producir en toda investigación artística visual. Vale indicar también que este ejercicio propicia una aproximación ilustrativa al método artístico experimental del ensayo con variaciones, específico de la investigación-creación; de manera que resulta una forma de integración de saberes.

Entre la multiplicidad de metodologías activas y técnicas colaborativas posibles, se prefirió potenciar la forma constructivista del *aprendizaje por descubrimiento*, del todo opuesta al aprendizaje por recepción. Esta metodología, de carácter heurístico, puede proceder con formas diversas para el proceso del descubrimiento. El ejercicio procedió con la forma de la inducción, en total consonancia con el hecho de que la interpretación del *stemma* de una obra artística solo es posible mediante pensamiento inductivo, avanzando desde lo particular del caso de análisis hacia la

probabilidad de que ciertas conclusiones puedan resultar válidas en un contexto más general.

La actividad desarrolló una secuencia didáctica de tres acciones cronológicas:

- I. *Construcción de una propuesta de stemma que articule los bocetos y muestre la obra como el resultado de diversos ensayos con variaciones a partir de una idea.* A tal efecto, organizados en equipos, se les compartieron varias ilustraciones en forma de tarjetas (Figura 2):



Figura 2. Conjunto de tarjetas ilustrativas
(Fuente: Obras de Darío Molina, 2023)

Durante la construcción de los *stemma*s, el docente se debió desplazar entre los equipos, observando las secuencias poco viables e indagando al respecto, siempre incitando a la reflexión en búsqueda de soluciones cada vez más convincentes. Habiendo en este caso una sola propuesta viable, fue preciso insistir en la necesidad de reflexionar y ensayar diversas secuencias, hasta que todos los equipos

podieron arribar al *stemma* razonado final del proceso (Figura 3).

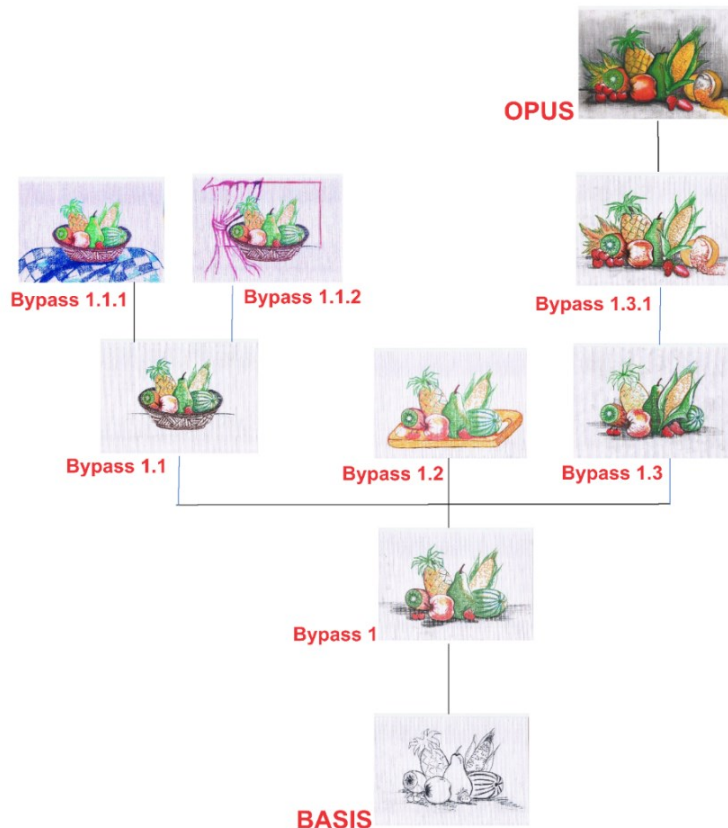


Figura 3. *Stemma* razonado de la obra
(Fuente: Elaboración propia)

II. *Producción textual mediante escritura colaborativa con las interpretaciones razonadas sobre el proceso en tanto secuencia, evolución.* También en este ejercicio, en los dos grupos de clase la producción textual se realizó en forma colaborativa *docente-discentes*, por los mismos tres motivos que en el ejercicio del comentario de la obra de Camilo

Egas. A partir del cotejo de ambas fuentes, se ofrece la versión conciliada siguiente:

El (o la) artista se ha propuesto ejecutar una naturaleza muerta, específicamente un bodegón, por tratar asuntos relativos a las frutas y la buena mesa. Propone una composición sobria, que reproduce en primer plano (de izquierda a derecha) un kiwi con dos cerezas pequeñas enfrente; luego una piña al fondo, con una manzana, una pera y una fresa delante; y detrás, junto a la piña, un choclo y una sandía de tamaño pequeño; todo el conjunto ligeramente enmarcado en el esbozo de una línea horizontal y unas breves sombras. Así se refleja en la Basis, consistente en una elaboración a lápiz.

Posiblemente quedó a gusto con la composición, pues de manera inmediata es posible identificar que ese mismo conjunto fue ejecutado en colores, tal como se aprecia en el Bypass 1. Sin embargo, no queda conforme, quizás porque la composición es demasiado elemental y carece de originalidad. Es así que experimenta con tres variaciones: dos de ellas consistentes en la adición de un elemento que hace las veces de contenedor, base o enmarque. En el Bypass 1.1 se agrega una cesta; en el Bypass 1.2 se agrega una tabla de madera. Ambos elementos pueden situar las frutas en el entorno del hogar, dado que la cesta y la tabla de madera —usada para cortar verduras y demás elementos—, son típicas de las cocinas e introducen un elemento hogareño en la propuesta; o sea, introducen un elemento afectivo o emocional. El artista parece estar queriendo enriquecer su propuesta desde lo estético, generando un vínculo empático con el espectador, una familiaridad, mediante la introducción de elementos de carácter simbólico afectivo.

Resulta imposible deducir cuál de estas variantes ejecutó primero, pero tal vez viendo más potencial en la versión de la cesta, realiza a partir de esta dos nuevas derivaciones. El Bypass 1.1.1 se enriquece una vez más por adición, en este caso de un mantel de tela a cuadros blancos y azules. Por un lado, introduce una gama fría que puede aportar equilibrio cromático al conjunto, o sea, enriquece otro elemento estético (lo decorativo, típico del género del bodegón); por el otro, refuerza el contexto de una posible mesa de cocina que nos ubica más fuertemente en el entorno del hogar. El Bypass 1.1.2, en lugar de un mantel, introduce una cortina de tonos violáceos e insinúa mediante una discreta línea la existencia de una posible ventana. Como en la versión anterior, el elemento adicionado refuerza la idea de un interior, la idea simbólica de lo familiar y habitual hogareño; pero ninguna de estas soluciones parece complacer al artista.

No parece conforme con el camino estético de lo decorativo o pintoresco, ni de lo emocional afectivo ligado a las nociones de familia y hogar.

Es por ello que el Bypass 1.3 se aleja de la adición de elementos decorativos o simbólicos. En su caso, la transformación se produce a nivel compositivo, intercambiando elementos. Trae a primer plano de la composición el choclo y adiciona otra fresa, quizás para equilibrar cromáticamente el

conjunto al reforzar el color cálido rojo que suele ser visto como incitación del apetito. Con este movimiento, la pera y la sandía pequeña pasan al fondo, en segundo plano. El protagonismo nuevo del choclo parece indicar una intención bien concreta. Hay que pensar que la tradición de los bodegones es principalmente europea y tuvo su momento de eclosión durante el Barroco. En esa época Europa apenas empezaba a conocer la flora y fauna americanas, de manera que un choclo no suele aparecer en los bodegones prototípicos ni trascendentales de la historia del arte. Con esto, el artista puede haber descubierto un nuevo camino para el fortalecimiento de la originalidad de su obra: el camino de lo cultural identitario. El elemento puede resultar clave, pues, desconociendo la autoría de la obra, sería posible atribuirle tentativamente a algún creador latinoamericano.

La idea parece conformar al artista, pues a partir de ella produce el Bypass 1.3.1 en el cual desarrolla más esta idea. No solo conserva el protagonismo del choclo, sino que sustituye la sandía por un maracuyá abierto del que brota una pulpa apetitosa. Vale indicar que el maracuyá es una fruta más limitada geográficamente que la sandía, incluso suele hacer referencia frecuente a Suramérica. La sustitución resuelve también un problema compositivo, pues resultaba poco creíble una sandía tan pequeña, y agrandarla supondría grandes y nuevas dificultades en la composición. El artista parece estar bien atento a la cuestión de las proporciones, e incluso del equilibrio, porque la obra estaba resultando más “pesada” hacia la derecha, y podría ser ese el motivo por el que en esta misma versión adicional, a la izquierda, lo que parece una hoja de uva detrás del kiwi y frente a él, ya no solo dos cerezas, sino un breve conjunto de cinco. La transformación aporta equilibrio, lo que permite interpretar que el artista no pretende alejarse de las reglas canónicas del género, y su contribución se verá limitada a la enfatización del detalle cultural identitario.

Finalmente, conforme con esta solución, ejecuta la obra. El Opus no ofrece más transformaciones que un acabado mayor, el tratamiento técnico de más alta factura académica, con el logro de claroscuros que refuerzan la idea de lo táctil y colores vibrantes que convidan al consumo de las frutas, en una escena de puro deleite escenográfico, que bien podría estar complaciendo el encargo decorativo de un cliente suramericano. El fondo oscuro guarda sintonía con el tenebrismo frecuente en el género. El proceso, sin embargo, revela a un creador que busca rebasar lo meramente atractivo y que probablemente descubre su disposición al compromiso cultural y social como artista, a la identificación de sí mismo en su obra, hallando en la nota de autenticidad (por breve que pueda resultar) un camino aún vigente hacia la originalidad, por el que se decide en un momento puntual de su obra que resulta del todo definidor.

El momento de giro en la obra parece revelar la tensión del artista, quizás entre un encargo recibido y su propia noción de lo artístico; quizás entre un entorno cultural tradicionalista, que da preferencia a la pintura académica y al traslado de modelos ajenos, y una voluntad expresiva del todo contraria e incluso social y culturalmente militante.

III. *Valoración final en torno al ejercicio como productor de conocimientos.* Socializada una rúbrica cualitativa en forma de lista de cotejo con indicadores de logros y expresiones en forma dicotómica (Figura 4), se solicitó a los alumnos que, considerando todo aquello que consiguieron aportar por sí mismos y lo que no pudieron alcanzar sin ayuda, se autoevaluaran como equipo, de manera concienzuda y honesta; evaluación que no implicaba calificación sumativa de ningún tipo.

ASPECTO A EVALUAR SEGÚN MOMENTOS DEL EJERCICIO	SÍ	NO
1. Construcción del <i>stemma</i>		
Identificamos rápidamente y sin ayuda la <i>Basis</i>		
Identificamos rápidamente y sin ayuda el <i>Opus</i>		
Establecimos correctamente las relaciones entre todos los <i>Bypass</i>		
2. Valoración e interpretación de los bocetos y del proceso		
Logramos identificar el <i>qué</i> e inferir el <i>porqué</i> de cada <i>Bypass</i>		
Logramos identificar propósitos estéticos afectivos		
Logramos identificar propósitos estéticos decorativos y/o hedonistas		
Logramos identificar tensiones internas motivacionales en el artista		
Logramos identificar el giro determinante del proceso creativo		
Logramos basar el giro en un posible propósito de identidad cultural		
Logramos identificar el manejo simbólico de elementos en el proceso		
Logramos inferir información relativa a la personalidad del artista		
Logramos inferir detalles de un contexto sociocultural a partir del proceso		
3. Producción de conocimiento		
Todo lo que interpretamos y compartimos puede considerarse <i>conocimiento</i>		
¿Tiene dicho conocimiento utilidad para nuestro futuro desempeño?		

Figura 4. Rúbrica de autoevaluación por equipos
(Fuente: Elaboración propia)

En el análisis de los resultados, se concluyó que el ejercicio, mediante la observación detallada de bocetos

artísticos, había facilitado el *discernimiento* de evidencias sobre un proceso; la *proposición* de razones posibles referidas a una autoría y una creación; la *comprensión* del modo en que un artista se interrelaciona con un contexto sociocultural y produce una obra que, así como propicia lecturas diversas y hasta una experiencia estética determinada, también ilustra en sus avatares las circunstancias mediante las cuales el artista puede revelar la realidad de otras personas de su propio entorno social; hasta el *entendimiento* de un proceso fenomenológico que puede explicar cómo otros procesos, parecidos o no, podrían ocurrir dentro de la dinámica artística. (Discernimiento, proposición, comprensión y entendimiento: todos sinónimos de *conocimiento*.)

Ahora bien, habiéndose considerado tres indicadores del resultado de aprendizaje (el aporte en un lapso no superior a los treinta minutos del *stemma* acorde a los bocetos; un conjunto de proposiciones obligatoriamente referidas a los planos componentes del creador, la creación y el proceso, con proyección hacia el contexto sociocultural; y la certidumbre de que las proposiciones pueden interpretarse como un tipo particular de conocimiento), se arribó a resultados no solo positivos, sino también negativos y preocupantes, útiles para la continuidad de procesos futuros.

En sentido positivo, el ejercicio de crítica genética relacionó coherentemente un componente arqueológico-documental con otro interpretativo, reveladores de un proceso creativo lleno de atractivos que derivaron en nociones en torno a la obra, el artista, el proceso y el entorno sociocultural, los cuales terminan siendo considerados como *conocimientos*, superada ya la etapa de la adjetivación del conocimiento como únicamente científico. La

construcción del *stemma* y su proceso interpretativo se mostraron idóneos para la estimulación de un razonamiento inductivo. La realización de la escritura colaborativa se mostró aportadora, al contribuir ilustrativamente al fortalecimiento léxico, estilístico y pragmático del alumnado en su expresión oral y escrita, como herramienta indispensable en toda comunicación de resultados investigativos.

En sentido negativo, los rendimientos del ejercicio de interpretación por razonamiento inductivo estuvieron muy por debajo del nivel esperado, en atención a la edad y nivel de estudio universitario (Anexo 2). Valga decir que el grado de intervención del docente en su función asesora tuvo que resultar elevado para cumplir la actividad en tiempo y forma, sin que el factor tiempo resultara la causa del lento progreso. Lo anterior vendría a demostrar la urgencia de sistematizar esta clase de ejercicio.

Estrategias exegéticas sugeridas

Tras los avances textuales, la última dificultad parecía estribar en cómo asumir sobre todo la exégesis de la obra creada, en virtud de las aludidas carencias. Solo dos casos se adscribieron a la realización de la narrativa del proceso creativo, porque sus objetivos enfocaban lo técnico procedimental como objeto de estudio. En tal situación, la exégesis, como análisis intencionado de la obra artística desde los presupuestos ideotemáticos, morfológicos y expresivos previstos, centraba la atención de la mayoría.

Para quienes habían creado obras (seriales o no) en las manifestaciones del dibujo, la pintura o la escultura, resultaba más fácil comprender la estrategia exegética. Pero quienes habían creado obras instalativas que obligaban a la inmersión o productos de arte relacional, por ejemplo, creían que el abordaje de su

resultado tendría que proceder con la narrativa del proceso creativo. La confusión al respecto debió ser aclarada, y de manera casi inmediata fue necesario sugerir algunas estrategias puntuales de utilidad colectiva.

En las obras de arte-acción, arte relacional o participativo, y en todas las que de una forma u otra posibilitan lo inmersivo, el proceso de consumo de la obra se desarrolla asociado a la actividad física interactiva. Eso lleva a creer que, habiendo acción, todo abordaje debería realizarse mediante la “narrativa del proceso creativo”. Sin embargo, *proceso creativo*, en los términos de su abordaje, refiere a todos los acontecimientos intelectuales y físicos que van del nacimiento de una idea a su planteamiento proyectual y a su ejecución, hasta la presentación del resultado creado. Abordar ese trayecto es abordar el proceso creativo, con independencia de las características de la obra finalmente creada (sea un lienzo bidimensional o una propuesta relacional cuya representación pueda ser asumida también como otro “proceso”).

Por su parte, abordar la obra creada (sea ese lienzo bidimensional o esa propuesta relacional cuya representación pueda ser asumida también como otro “proceso”), es abordar ya una concreción. Si esta concreción, por implicar un carácter representacional, posee un componente de duración en el tiempo con interactividad y resultados variables, ciertamente podrá incluir en su abordaje un relato de acciones físicas *artista-obra*, *artista-obra-consumidor* o *consumidor-obra*, pero la narrativa resultante de ese proceso de recepción, al no incluir todo el trayecto productivo antes explicado, es la narrativa de una representación, y no la narrativa del proceso creativo que llevó a generar el guion, la escenografía y los demás elementos de dicho producto. Entonces, al enfrentar analíticamente esta obra representacional, lo que se

estará realizando es su exégesis, y la naturaleza de la obra llevará a manejar en esa exégesis no solo un discurso *expositivo-descriptivo-explicativo*, sino un discurso mucho más híbrido: *expositivo-descriptivo-narrativo-explicativo*; pero no se estaría realizando en rigor la narrativa de su proceso creativo. (Claro que, si alguien hubiera considerado vital la realización de un abordaje integral mediante la narrativa del proceso creativo y la exégesis del producto, tendría que haberlo planteado en esos términos; lo que no aconteció en ninguno de los ejercicios de grado planteados, ni lo hubiéramos sugerido por el grado mayor de complejidad que hubiera supuesto para los estudiantes con que trabajamos.)

En atención a las diferencias existentes entre tantos proyectos, fue necesario sugerir la selección de la estrategia exegetica más adecuada a su producto artístico, tras considerar las siguientes opciones:

I. *Abordaje serial o no serial de la obra por planos*. Se trabaja con los planos ideotemático, morfológico y expresivo, desde una relación dialéctica contenido-forma, para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes visuales. Si procede con obras conformadas por piezas únicas, se trataría de un abordaje no serial (por ejemplo, el mural bidimensional de Marco Coronel). Se consideraría serial si procediera con obras conformadas por varias piezas en diálogo, cada una de las cuales, enajenada del conjunto, pudiera considerarse en sí misma una obra independiente (por ejemplo, un tríptico como el de Marlon Calle o un conjunto ceremonial escultórico como el de Tábata Ávila). En este caso, se dedicará atención específica pieza por pieza, y también a la unidad que supone el conjunto.

II. *Abordaje de la obra por componentes.* El análisis separa los componentes según su naturaleza y los aborda, bajo un ordenamiento jerárquico o lógico-analítico, estableciendo la relación dialéctica contenido-forma para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes visuales. Concederá atención a los distintos componentes (bidimensional, tridimensional instalativo, literario, gestual, ambiental lumínico/sonoro/aromático, etcétera), tanto en lo particular como en sus vínculos ideotemático, morfológico y expresivo. Este abordaje es aconsejable sobre todo con obras instalativas.

III. *Abordaje de la obra por ambientes.* Aconsejable en casos bien específicos de instalaciones seriales; donde la serie no está dada por la suma de piezas bi- o tridimensionales, sino por la suma de ambientes. Es el caso por excelencia de la obra de Mary León y Brian García, con tres compartimentos solo aparentemente estancos, con tránsito posible a través de cámaras entre ellos. El análisis procederá siguiendo el recorrido lógico del espectador, ambiente por ambiente, estableciendo en cada caso la relación dialéctica contenido-forma, e interrelacionando las experiencias estéticas parciales en función de la general, para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes visuales. Siendo un caso algo más complicado, conviene sistematizar previamente toda la información en una tabla, donde, ambiente por ambiente, se consignen y describan los componentes (bidimensional, tridimensional, ambiental lumínico/sonoro/aromático, etcétera) y se relacionen adecuadamente en función de la construcción de experiencias estéticas parciales, y de la experiencia final resultante.

IV. *Abordaje de la obra por secuencia de acciones.* Aconsejable en los casos de obras relacionales y/o participativas diversas, que implican un carácter representacional programado, con interactividad, duración en el tiempo y resultados variables. Muy adecuada a los trabajos de Emily Román y de Milton Hernández con niños y adolescentes. En estos casos puede partirse de la descripción inicial de los componentes y pasar al texto analítico híbrido (expositivo-descriptivo-narrativo-explicativo) que no constituirá una narrativa de proceso creativo, sino la exégesis de un producto representacional, y que ordenará el abordaje acción por acción. Siendo un caso también relativamente complejo, se aconseja filmar diversas representaciones, seleccionar la más representativa y con ella proceder a la identificación de las acciones y al establecimiento de su secuencia en el tiempo. El abordaje de las acciones será cronológico, previa identificación de cada una al solo efecto de su análisis ordenado (Acción I, Acción II, Acción III) o previa indicación del segmento de tiempo en que empiezan a producirse (01'45", 06'30", 12'24"), para garantizar la comprensión explicativa desde lo procesual representativo. En cada acción será preciso un análisis de componentes y de interactividad, estableciendo igualmente la relación dialéctica contenido-forma-expresividad para la sustentación de la obra como un logro creativo en virtud del objetivo planteado y como una posible contribución estética al ámbito de las artes visuales. (El video debe acompañar al informe, en carácter de anexo.)

Tras la sugerencia de las estrategias exegéticas anteriores, se indicó la elaboración del plan de escritura individual, en función de la estrategia adecuada a cada obra y del enfoque particular desde lo temático y disciplinar concerniente al objetivo general de cada una; pues unos deberían centrar sus análisis en lo

estilístico, otros en lo estético, otros en lo semiótico, otros en lo performativo, muchos en lo inter- y hasta en lo transdisciplinar...; pero sobre la base de una estrategia exegética determinada.

Experiencias estéticas proyectadas

La experiencia estética

La experiencia estética es el resultado de una relación emocional y cultural del individuo con la obra de arte —operativamente consciente, pero también subconsciente—, que suma nociones, percepciones y situaciones vividas desde lo sentimental a un particular *saber*, construido y gozado a un nivel sensorial hedonista y/o crítico, enriquecedor tanto del conocimiento informativo racional como del universo simbólico y afectivo, en que diversas funciones del arte pueden corporeizar individualmente. Deriva de una doble interacción entre los planos *consciente-subconsciente* al calor de una también doble operación *racional-sensible*.

La experiencia estética puede ser *situada*, como en la interacción eventual individuo-obra, o *sistematizada*, en tanto acumulado cognoscitivo personal formado a partir de diversas interacciones artísticas.

En el caso de la experiencia estética situada —que interesa particularmente a esta aventura didáctica—, es posible comprender algunas categorías en virtud de la forma y recursos con que se construye y propicia; a saber: experiencias estéticas contemplativas, empáticas e inmersivas.

La contemplación es punto de arranque de cualquier otra forma dentro de las artes visuales, la empatía es propósito recurrente y lo inmersivo puede manifestarse en grados distintos;

pero las diferencias entre estas categorías se establecen a partir de la máxima condición dominante en cada caso.

Aunque la experiencia estética se “construya” como objetivo consciente del artista, en tanto fenómeno se considera y estudia desde la perspectiva del espectador, y acontece en el proceso individual y único de la recepción.

Dada la distancia que separa los procesos de emisión y de recepción, no siempre una experiencia construida con un propósito determinado lo consigue; o no lo consigue plenamente en todos los espectadores, en todos los contextos culturales ni en todos los momentos históricos. Hay que considerar el modo en que —más allá de la efectividad en el manejo de los recursos expresivos por parte del artista—, entran en juego también la autonomía (capacidad del producto artístico para existir por sí mismo, independizado de su productor y de cualquier justificación amparada en funciones o propósitos específicos), la polisemia (pluralidad de significados de la obra artística), y el acervo personal del espectador.

De ahí que experiencias construidas con propósitos inmersivos pueden fracasar por no resultar siquiera atractivas al espectador (que decide alejarse de ellas); o que experiencias construidas con un propósito empático no rebasen, al cabo, el nivel contemplativo.

Experiencias estéticas contemplativas

La experiencia estética contemplativa resulta marcadamente hedonista. Propicia el goce estético de lo artístico sin que el espectador llegue necesariamente a un proceso de identificación con personajes o situaciones del plano argumental de la obra (bidimensional, volumétrica, instalativa, procesual, interpretativa),

aunque desarrolle toda una comprensión o interpretación personal acerca del producto.

Cierto que es una experiencia estética socorrida por creaciones decorativistas de cierto nivel dentro del arte de masas, pero también un mérito de los mejores proyectos artísticos debidamente conceptualizados o de interés alegórico superficial o profundo. Incluye las diversas provocaciones al espectador por efecto de formas del arte visual no figurativo o abstracto, y de otras portadoras de lo gestual y lo instalativo no participativo ni relacional.

Toda la recepción se produce desde una focalización fundamentalmente externa, derivada de una correspondencia complaciente entre un ideal individual subjetivado y las características de un artefacto o producto artístico específico.

Ejemplos de experiencias estéticas contemplativas en construcción:

Estampas ecuatorianas

Mentor López / Ed. Misael Moya

El arte contemporáneo está impulsando transformaciones mediante la producción y difusión artística en mercados cada vez más digitalizados, con lenguajes marcadamente globales, necesitados de enriquecimientos iconográficos desde las identidades nacionales, como forma legítima de sobrevivir culturalmente en tanto naciones. Por ello, nos propusimos enriquecer con iconografías ecuatorianas la práctica del NFT interpretativo, simbólico y cultural, incrementando la participación de Ecuador en las dinámicas de la Cultura Visual vigente. Es así que *Estampas ecuatorianas* construye cuatro series de lo que damos en llamar Postal-NFT dedicadas, respectivamente, a la Amazonía, la Costa, la Región Insular y la Sierra, cada una con 16 ilustraciones de flora y fauna representativas; en una propuesta que rescata la ya perdida práctica de las emisiones postales nacionales, y

sugiere la posibilidad novedosa del coleccionismo filatélico digital de piezas únicas. La experiencia estética lleva a disfrutar del microcosmos de una biodiversidad única, como ventana para una identificación personal con la cultura y el desarrollo de una admiración imprescindible por lo propio, facilitada por un tratamiento en que sobresale lo bello, lo expresivo y lo simbólico. A la vez, se enriquece el mercado artístico digital internacional con una propuesta que prueba el derecho de lo nacional a su participación y enriquecimiento de los discursos artísticos de la Cultura Visual global de nuestro tiempo.

Lamento silencioso del sueño americano

Danny Llivipuma / Ed. Misael Moya

La creciente ola migratoria centro- y suramericana hacia Estados Unidos, suscita toda clase de inquietudes. El “sueño americano” suele presentarse como una promesa incuestionable de éxito, que lleva a muchos a arriesgar sus vidas en un intento desesperado de escapar de sus países nativos. En este contexto, nos proponemos confrontar el imaginario simbólico edulcorado del sueño americano, en una propuesta artística visual de técnica mixta analógico-digital, por contraste de escenarios simbólicos. Debajo, Latinoamérica sumida en una orgía de cuerpos en tensión que se esfuerzan apiñados por avanzar en medio de las dificultades, aplastando todo a su paso y dejando cuerpos y objetos dispersos (como ocurre en el Darién: la selva humana cual símbolo de angustiosa lucha, de esperanzas y desesperanzas, de peligros y de traiciones). Quedan no solo los cuerpos ya inertes de los fallecidos, sino también las familias abandonadas. Encima, en contraste con la tendencia monocromática pergamino de la obra-mapa, brilla en tono dorado la Estatua de la Libertad, rodeada por rascacielos y otros símbolos del progreso norteamericano. Ambas geografías se separan, también simbólicamente, por un espacio composicionalmente menos denso, en referencia al Río Bravo, el obligado *Stop* de la marcha donde el

ritmo se reduce, con sus boyas antiinmigrantes flotando como último obstáculo por franquear, en juego de vidas y de futuros, también en colores. Toda una antialegoría, la obra propicia una experiencia estética cuestionadora que lleva a la reflexión productiva.

Obra sin título

Marcela Matute /Ed. Misael Moya

Ecuador es un país plurinacional e intercultural, poseedor de un amplio y rico bagaje cultural e iconográfico, ligado a la mitología y las tradiciones ancestrales que enriquecen el imaginario simbólico del país. Esta realidad cultural e identitaria tan rica se ve notoriamente afectada por el actual afianzamiento de la cultura global, que aleja cada vez más al ciudadano común de sus vínculos originarios. En este contexto, nos propusimos contribuir a la vigencia cultural de deidades ancestrales ecuatorianas en el imaginario simbólico actual, mediante una interpretación visual escultórica contemporaneizada. La serie, compuesta por cinco piezas elaboradas en plasticera (material que garantiza la actualización técnica), se generó tras la recolección iconográfica y simbólica a partir de esculturas precolombinas y narraciones orales y escritas de cuatro culturas ecuatorianas (Cañari, Manteña, Shuar y Kichwa) que tienen como figuras principales a la mujer. Así, se destaca su rol primordial dentro de las comunidades, frente a una tradición que ha solido representar con este carácter simbólico generalmente a hombres. Se resalta lo femenino a la vez que se estimula un nuevo *canon* basado en un proceso de estilización visual. La experiencia estética promueve un despertar ante la realidad de la riqueza visual y simbólica del país, así como una renovación iconográfica y estilística mediante una obra más creativa que reproductiva, profundamente hedonista y bella, que muestra la cultura como un proceso continuo y rico, tan obligada a la adaptabilidad como a la resistencia histórica.

Chaupi Runa: vida, pasión y deceso

Daniel Mendieta / Ed. Misael Moya

El Rutuchi, el Cuchunchi y el Pichkay son rituales pertenecientes a la cultura cañari de Ecuador, cada vez más amenazados por el distanciamiento social que hacia lo ancestral propician las nuevas prácticas sociales globales. Ante esta problemática, la obra *Chaupi Runa: vida, pasión y deceso* tiene el propósito de contribuir a recuperar, conservar y transmitir la cosmovisión cañari en torno al ciclo de vida presente en los rituales ya mencionados, mediante su inserción en los dominios de la actual Cultura Visual. A tal efecto, se maneja una propuesta visual contemporánea escultórica que propicia el recorrido visual del espectador a través de tres ollas de arcilla en las cuales se ven representados los tres rituales en cuestión. La vida cañari no comienza únicamente con el nacimiento del ser, sino con la integración del individuo a la comunidad y a la vida laboral; valga decir que se inicia con el aprendizaje de prácticas para trabajar la tierra, creando así un ambiente de solidaridad que busca el bienestar común. Luego, el individuo elige el amor y se compromete con sus responsabilidades para crear una nueva familia, siendo de gran importancia para transmitir conocimientos y valores sobre el trabajo en la comunidad. Trágicamente, la vida del individuo culmina con su fallecimiento, pero no abandona el plano de la existencia en soledad, sino que es acompañado por aquella familia que lo formó y lo despide entre recuerdos y dichas pasadas que ahora generan nostalgia y tristeza. La experiencia estética se construye a partir de la intriga que propicia un momento de comunión y de reflexión sobre los valores humanos heredados ancestralmente.

Obra sin título

Ánghelo Auquilla / Ed. Misael Moya

Dentro del imaginario cultural lojano, las prácticas caficultoras son víctimas de una percepción distorsionada, a causa de una

iconografía que las edulcora e idealiza, muy alejada de la realidad agrícola, en un mundo globalizado que da preferencia a lo meramente visual asociado al mercado. Ante esta problemática, la obra propone superar la visión pintoresquista y publicitaria típica en la representación de prácticas caficultoras identitarias de Loja, desde una focalización intimista y solidaria del proceso. A tal efecto, se propone una serie de dos piezas, a través de la ilustración en técnica mixta, con representaciones en que los caficultores resultan los principales actores, y se resaltan sus labores, experiencias y rutinas en construcción de nuevas iconografías. El imaginario se reconstruye con paisajes, espacios y objetos estrechamente vinculados a su mundo real. Se propicia en el espectador una experiencia estética por contemplación de ambientes, mediante la suma de recursos visuales que incluyen al propio café y objetos del ajuar cultural como materiales compositivos de las obras, y recursos ambientales como los aromas característicos que despiertan evocaciones y apetencias, mientras se compone una nueva estética visual, ya no exteriorista y pintoresca, sino desde dentro de los procesos representados, con un estilo que no desdeña el guiño al primitivismo con que grandes maestros de la historia del arte, en otros tiempos, superaron las iconografías cada vez más estandarizadas por el mercado; en nuestro caso, no desde la evasión, si desde el compromiso social.

Fragilidad

Kevin Largo / Ed. Misael Moya

En Ecuador coexisten diversas visiones sobre la explotación minera, al extremo de evidenciarse tanto la posición a favor como la posición en contra del fenómeno. En este contexto, partiendo de nuestro punto de vista medioambiental, nos propusimos contribuir a concienciar al espectador mediante oposiciones estéticas bello/feo y sublime/trágico del ámbito rural de la parroquia Chaucha, de Azuay, para una comprensión ciudadana sobre la

fragilidad de la naturaleza por las obras humanas. A tal efecto se maneja una propuesta visual contemporánea fotográfica que lleva al espectador a contemplar las dos caras del fenómeno, a través de una representación simbólica que trasciende la fragilidad y la riqueza que puede llegar a albergar un mismo territorio. Para ello, se trabajan componentes como fragmentos de minerales valiosos extraídos de la mina y fotografías impresas de mariposas intervenidas con pan de oro, como elemento que simboliza la potencial transformación de la belleza en algo más duradero, diríase que sublime; a la vez que se expone la erosión y deforestación territorial consecuente, con escenarios inhóspitos, en que se manejan símbolos de la no-vida. Se propicia una experiencia estética determinada por la duplicidad, por la obligada reflexión del espectador acerca de si es mayor el valor de la conservación de la naturaleza o el de la conservación de la vida que de ella depende, en un rejuego entre dos ambientes simbólicos, por uno de los cuales debería decantarse.

Obra sin título

Tábata Ávila / Ed. Misael Moya

En Ecuador, a pesar de la rica diversidad cultural, persiste una falta de reconocimiento y conciencia de la pluralidad de regiones y pueblos que conforman la nación, lo que subraya la necesidad imperativa de destacar la representación simbólica y cultural de comunidades, tribus y prácticas ancestrales, como componentes integrados y fundamentales de la identidad nacional. Frente a esta problemática, nos propusimos construir una propuesta de ícono plurinacional ecuatoriano en cerámica, con lenguaje ancestral, basado en una reinterpretación narrativa con personajes simbólicos de tres regiones de la nación (Amazonía, Costa y Sierra). Así, se concibe un conjunto cerámico de tres esculturas de aspecto y estilo prehispánicos, sobre una plataforma ceremonial tallada en piedra, en concepción dialógica de equilibrada comunión, solidaridad y complementariedad mutuas, que

promueve una noción integrada de la identidad ecuatoriana. La experiencia estética que proporciona a través de la cuidadosa elaboración de los detalles y la representación fiel de las cosmovisiones ancestrales, incita a la reflexión sobre la importancia de preservar y respetar la diversidad cultural, en un mundo cada vez más globalizado y hostil a las identidades culturales nacionales. La obra enriquece el panorama artístico actual, a la vez que fomenta admiración y orgullo por la riqueza cultural de la nación.

Obra sin título

Alejandra Espinoza / Ed. Misael Moya

El hip-hop ha evolucionado a lo largo de las décadas; resulta extremadamente diverso y abarca variedad de elementos, como la música, la danza, el graffiti, la moda y la cultura. En ocasiones, resulta asociado con estereotipos negativos, lo que lleva a una comprensión superficial o limitada de lo que realmente implica; y es que no todas las personas tienen acceso a una educación completa sobre la cultura del hip-hop. Ante esta problemática, nos propusimos contribuir a la visibilización en sistema de la tribu urbana hip-hop, a partir de sus componentes *breakdancing*, *graffiti*, *rapping* y *turntablism*, para su comprensión socio-cultural integrada, mediante una propuesta visual contemporánea. A tal efecto, se construye un mural de estilo *cartoon* con pintura de exteriores, consistente en una representación artística de personajes femeninos y masculinos, con elementos representativos como *skate*, *bm*x, ropa, *stereo*, consola y aerosoles. Ello acentúa la expresividad de los personajes con colores pasteles, con lo que se materializa qué es y cómo se conforma la cultura hip-hop, en tanto expresión artístico-cultural, para contribuir a una asimilación e impacto positivo de la tribu urbana en la comunidad. La experiencia estética propicia el reconocimiento y la identificación iconográfica y humana, mediante la visibilización de elementos selectos, entre los que sobresale la

mujer artista, frente a una tradición en que frecuentemente se le omite; todo ello, a través de la belleza y del diálogo comunitario en el espacio.

Obra sin título

Guillermo Matute / Ed. Misael Moya

Ser un *Drag Queen* no implica solo vestirse y exagerar la feminidad: es la representación de mujeres desde una identidad original otra. En Cuenca (Ecuador) esta comunidad todavía no es tan conocida, pues incluso miembros LGBTQ+ no saben de su existencia. De ahí que nos propusiéramos contribuir al fortalecimiento de la identidad social de la cultura Drag en Cuenca mediante una propuesta artística visual contemporánea antropológicamente fundamentada. Es así que, tras una inmersión del artista en el colectivo social —del todo afín a los más clásicos acercamientos de tipo etnográfico—, fue posible aportar una propuesta que ayuda a la representación identitaria de la comunidad Drag y de quienes la representan, con el desarrollo de un proceso en tres fases: la primera de ellas muestra maquillajes estereotípicos de lo que se piensa como *Drag Queen*; la segunda, el rostro masculino base de la representación; y la tercera, los rasgos humanos comunes a todos. De esta forma se propicia una experiencia estética por simulación vivencial y traslación de caracteres a manera de símbolo y juego, para un reconocimiento e integración de lo Drag a una noción de cultura cuencana en construcción y actualización.

Ecua Toys: un diálogo visual con el pasado

Leonardo Banegas / Ed. Misael Moya

La diversidad iconográfica de Ecuador se ve afectada con la creciente popularidad de la impositiva corriente de la Cultura Visual, pletórica de representaciones estandarizadas que a ratos anulan las expresiones más regionales y nacionales. En este contexto, nos propusimos enriquecer con iconografías

arqueológicas ecuatorianas producidas digitalmente la práctica contemporánea del Art Toys, incrementando la participación de Ecuador en las dinámicas de la Cultura Visual dominante. Así, nuestra obra trabaja elementos iconográficos arqueológicos, explorando diversas expresiones artísticas mediante la utilización de figuras personalizadas fabricadas con una diversidad de técnicas y materiales. Estas representaciones reflejan la identidad nacional e incorporan aspectos estéticos derivados del tratamiento digital, en una propuesta escultórica interdisciplinaria compuesta por dos series de tres piezas cada una. Las dos series, producidas con *software* especializado y técnica de retoque para una reinterpretación visual arqueológica, rinden homenaje a las culturas Cañari e Inca, mediante el Cashaloma y la Chakana. El conjunto emula la esencia de un juguete de tipo Art Toys, con todas sus partes contenidas en el interior, y utiliza cajas contenedoras con la simbología de una olla de barro, que provocan emoción y sorpresa ante los objetos que albergan en su interior. Ambas series proponen lúdicamente descubrir el misterio contenido en cada una de las cajas, en realización estética que fusiona el tema ancestral con la visualidad más contemporánea del producto Art Toys.

Glosa visual

Marlon Calle / Ed. Misael Moya

En medio de la Cultura Visual dominante en pleno siglo XXI, la literatura ecuatoriana sufre, como todas, la pérdida sistemática de lectores, en favor del aumento del consumo de las producciones audiovisuales, el videojuego y la interacción mediática en redes. Ante esta problemática, la obra *Glosa visual* pretende enriquecer el vínculo entre las artes visuales y literarias ecuatorianas, mediante una propuesta contemporánea que inserta personajes y escenas de la literatura nacional en los ámbitos y prácticas de la Cultura Visual. A tal efecto, se procedió con una serie conformada por tres pinturas digitales, cada una de

las cuales construye una experiencia visual diferente. La pintura basada en la novela *El dios terrestre* de Atanasio Viteri aprovecha el potencial paisajístico literario de esta obra, y elabora mediante la transposición una mirada a la territorialidad en tanto posesión enfermiza. La pintura basada en la novela *Un hombre y un río* de Horacio Hidrovo desarrolla las expresiones y el lenguaje corporal de personajes inmersos en situaciones de injusticia social. La tercera pintura, basada en *Los murmurantes* de Santiago Páez, enfrenta la temática del viaje de personajes por una ruta hostil indeterminada y simbólica, en que se desarrollan esperanzas y creencias humanas universales. La selección de obras narrativas obedece a la potencialidad argumental del género. La serie visual contemporánea promueve una experiencia estética por contemplación de la nueva visualidad de este siglo, de factura digital, alejada de las técnicas tradicionales con que el mundo editorial ha ilustrado sus textos; a la vez que despierta posibles intereses en la lectura de creaciones auténticas, originales y aportadoras del Ecuador.

Leyendas de El Vado

Omar Berrezueta-Ismael Pulla / Ed. Misael Moya

Hoy en día, el dominio de las corrientes de la Cultura Visual fruto de la globalización imperante, implica el crecimiento exponencial del mundo de las imágenes y los dispositivos tecnológicos utilizados para crearlas, visualizarlas y distribuirlas, lo cual propicia el abandono del mundo del libro y la lectura, tanto como el de los relatos orales, en favor de la comunicación e interacción esencialmente visual. Ante esta situación, nos propusimos contribuir a la supervivencia de leyendas mediante el tratamiento artístico ilustrativo de un caso del barrio El Vado (Cuenca) para su tránsito del dominio de la oralidad al dominio de la Cultura Visual actualmente dominante. Así, la serie *Leyendas de El Vado* se planteó la creación retratística de personajes de leyendas locales mediante el uso de técnicas de *collage*

digital, como herramienta de expresión artística que posibilita el rescate de elementos simbólicos e iconográficos del acervo visual particular del mencionado barrio urbano. Las obras abordan el plano narrativo que se deriva del manejo de versiones del todo orales, con escenas de rápida asociación. El ejercicio aporta soluciones de carácter técnico procedimental, a la par que promueve el autorreconocimiento identitario basado en la tradición oral inmediata, y el orgullo por la memoria y la cultura autóctona.

Obra sin título

Marco Coronel / Ed. Misael Moya

La globalización es el fenómeno distintivo del tiempo histórico en que vivimos. Las prácticas culturales más auténticas de naciones con fuertes tradiciones ancestrales se ven particularmente afectadas e incluso amenazadas de desaparición, por su imposibilidad de competir con las leyes de un mercado que estandariza, unifica, asemeja y priva cada vez más de las señas de lo identitario. Es así que nos propusimos construir una alegoría de la globalización como propuesta visual contemporánea para una concienciación social sobre los peligros que representa en un país plurinacional e intercultural como Ecuador. La obra mural aportada desarrolla variedad de símbolos y metáforas visuales alusivas al fenómeno, entre los que sobresale el gran pulpo que representa a la Globalización, cuyos tentáculos, a la vez que interconectan lugares, personas y prácticas culturales de la misma forma en que las redes nos aproximan aun en la distancia, los aprietan y asfixian en franca alusión a la competencia desleal que genera cada vez una mayor brecha entre pobres y ricos, y que aniquila muchas de nuestras mejores tradiciones. Se provoca así al espectador en busca de una experiencia estética en favor de la concienciación y la salvaguarda de nuestros valores, mediante la práctica de toda una cultura de la resistencia en estos tiempos.

La otra visión de San Antonio

Steven Torres / Ed. Misael Moya

La Conquista y Colonización, en tanto acontecimientos y procesos históricos, aún repercuten en una América Latina que sigue luchando por la preservación de sus muchas tradiciones afectadas, y reflexionando sobre cómo habría podido resultar el fenómeno en sentido inverso. En este contexto, la obra *La otra visión de San Antonio* se plantea intervenir un clásico de la pintura española de narrativa católica, con personajes y cosmovisiones andinas a través de una reversión simbólica y cultural de los mencionados procesos. Se desarrollan en tal sentido expresiones pictóricas contemporáneas que usan desde la realidad latinoamericana el mismo apropiacionismo y sincretismo manejados en su momento por la Iglesia Católica, en acto cultural y artísticamente transgresor. A partir de *La visión de San Antonio de Padua*, del autor español Murillo, se representa un ritual del Aya, con su iconografía e ideario andinos; en una ambientación barroca lograda por el manejo de la teatralidad, el color y la iluminación, para conseguir una experiencia estética compleja que enfrenta el goce hedonista y la blasfemia o la provocación en busca de una reflexión histórica.

Pensamiento inefable

María Carmen Fernández / Ed. Misael Moya

La Educación Cultural y Artística, tal como acontece en las escuelas ecuatorianas, no aprovecha suficientemente la capacidad del niño en tanto portador y generador de un universo cultural y simbólico rico y, con seguridad, trascendente. Ante esta situación, *Pensamiento inefable* produce una obra visual simbólica, como corte sincrónico del imaginario infantil cuencano de nuestro tiempo, mediante una propuesta artística contemporánea basada en la transformación de creaciones escolares originales. La instalación genera un símbolo del imaginario infantil por

medio de estructuras rígidas y sólidas, envueltas en capas de *collage* (dibujos infantiles) que representan los imaginarios del niño, con las diversas inclinaciones que pueden ir de los seis a los ocho años de edad. Se genera un ambiente armonioso y amigable, con globos que representan mundos diversos, desbordantes en imaginación, iluminado todo con una luz tenue que favorece la observación de distintos caminos, en medio de un aparente caos creativo. El artista resulta un coautor en esta producción colectiva, donde ha debido desarrollar sus habilidades de promotor, gestor y facilitador creativo; en tanto experiencia también didáctica, referencial para docentes del área. Si en el niño se propicia un espacio lúdico estimulante, en el espectador adulto se promueve una experiencia estética de agradable nostalgia, que fortalece su confianza en la potencialidad infantil para la proyección artística de mundos interiores representativos de nuestro momento histórico.

La Creación

Alanath Giraldo / Ed. Misael Moya

La actividad cultural del siglo XXI ha restado protagonismo a las prácticas creativas y expresivas analógicas, frente al avance arrollador de lo digital. Cada vez se abandonan más recursos y técnicas que durante siglos, e incluso milenios, propiciaron la riqueza de las expresiones visuales históricas. En este contexto, nos propusimos potenciar artísticamente el recurso y elaboración técnica del garabato en la producción de obras visuales de estética renovada, y narrar el proceso con finalidad ilustrativo-referencial. Así, la obra *La Creación* desarrolla una propuesta visual contemporánea que representa el tránsito por las etapas evolutivas del dibujo infantil. En una misma composición en tiza/creyones sobre madera, primero se desarrolla un dibujo más suelto con trazos aleatorios, en los que prima el movimiento del cuerpo, el componente gestual, y en el que las formas y figuras se ejecutan más por espontaneísmo que por intención

o proyecto alguno; después se manejan trazos con intenciones ligeramente ya significantes que no alcanzan la condición figurativa; más adelante, se generan figuras geometrizaras con discreta intención representacional, para, finalmente, reflejar procesos figurativos, pero siempre dentro de la dinámica del garabato como recurso creativo. La experiencia estética resulta, a la vez que expresionista, profundamente vivificadora y estimulante, y lleva al espectador a indagar en la sustancia de nuestros propios orígenes, en el manejo plástico de toda materia como recurso físico creativo, y al desarrollo de un proceso también espiritual al respecto.

De vuelta a casa

Pablo Gómez / Ed. Misael Moya

Ante el dominio de la Cultura Visual en este tercer milenio, creencias y subjetividades individuales se ven desafiadas y hasta suprimidas, al igual que las prácticas culturales más genuinas de los diversos pueblos. Es así que la obra *De vuelta a casa* recrea estéticamente una espiritualidad sincrética de origen vaishnava, cristiano y precolombino, en una creación visual contemporánea, resultado de una experiencia autoetnográfica. Se construyó una propuesta instalativa de dos piezas ubicadas en orden vertical. La pieza del nivel inferior representa tres elementos concéntricos: el elemento externo consiste en una tela naranja que asemeja un fuego en que bailan *collages* de diablos de Pillaro (representación del sacrificio de los egos falsos en el fuego del autocontrol); el elemento intermedio representa una montaña tridimensional con la figura de la Virgen en la cima (en alusión a la naturaleza material y al temazcal: ritual prehispánico espiritual que se realiza en una choza circular pequeña, y representa el vientre de la Madre Tierra); y el elemento interno muestra, a través de una pequeña puerta, el sagrado corazón con la imagen de Radha-Krishna, que simboliza la meta última de la vida. La pieza del nivel superior desarrolla un Jesucristo

crucificado con la máscara de oro de la cultura Tolita y dos brazos de Vishnu que brotan por debajo de sus propios brazos clavados: es el alma autorrealizada a través del sacrificio, conservadora de su identidad. El conjunto propicia una experiencia estética del todo sincrética, en que raíces culturales distintas y muchas veces enfrentadas, logran armonizar en comunión con el individuo. Es un constructo de la posibilidad de la resistencia cultural individual en estos tiempos, en forma de manifiesto visual autoexpresivo.

Funkos pop ecuatorianos: primera serie

Jessica Montero / Ed. Misael Moya

La industria del entretenimiento actual ha invertido en la representación de diferentes figuras relacionadas con videojuegos, series, películas, entre otras producciones visuales. Ciertamente, la iconografía resultante es bien internacional, al ser construida por los países más desarrollados. En este contexto, nos propusimos enriquecer con estéticas ecuatorianas el *funko*, como práctica visual de la industria del entretenimiento actual de índole coleccionista, incrementando la participación de Ecuador en las dinámicas de la Cultura Visual vigente. A tal efecto, se aportó un conjunto de seis figuras que representan diferentes nacionalidades, resueltas escultóricamente, en forma del todo afín al mencionado género contemporáneo. Cada una de estas nacionalidades y/o comunidades indígenas de Ecuador resaltarán la estética de la indumentaria usada en su comunidad y cultura, como elemento que propicia el componente lúdico y educativo, al fomentar la conciencia de lo plurinacional andino que es característico de la sociedad ecuatoriana. La experiencia estética va dirigida al hedonismo de un público básicamente internacional, a quien enriquecer con iconografías renovadas desde lo regional americano que supondrán valor agregado en una práctica ya internacional de coleccionismo y favorecerán la difusión de lo nacional ecuatoriano por el resto del mundo.

Alegorías del miedo ecuatoriano

Bolívar Peñarreta / Ed. Misael Moya

La inseguridad en las calles y comercios ecuatorianos afecta de manera directa y cada vez más alarmante a toda la ciudadanía, hoy a la expectativa de un cambio futuro. En este contexto, nos propusimos abordar la inseguridad social de Ecuador en una propuesta visual contemporánea, que utiliza la reproducibilidad del *Paste Up* con una finalidad social concienciadora. Es así que la obra *Alegorías del miedo ecuatoriano* ilustra esta realidad mediante una variedad de simbologías y metáforas políticas que critican, y en parte parodian las gestiones imaginables (por lógicas) pero inexistentes como enfrentamiento del Estado a la situación, en un constructo visual que maneja personajes nacionales e iconografías de fuerte simbolismo urbano. La reproducibilidad técnica del *Paste Up* contribuiría a concienciar, mediante el efecto de la reiteración del mensaje, en favor del cambio social. Así, la propuesta potencia las funciones ilustradora, comunicativa, ideológica y educadora del arte, mediante un discurso dirigido tanto a complacer a unos sectores como a incomodar a otros: aquellos comprometidos con la seguridad y el bienestar ciudadanos hoy afectados.

Street Trash

Camila Rubio / Ed. Misael Moya

El consumo desmesurado e irresponsable, sumado al desconocimiento y el mal manejo de residuos, ha dado como consecuencia que el planeta esté invadido de desechos no degradables que perdurarán miles de años. En Ecuador, por ejemplo, cada habitante produce aproximadamente 1 kg de desecho al día. En este contexto, nos propusimos refuncionalizar estéticamente productos desechables en una propuesta contemporánea para la concienciación medioambiental. Así, la obra *Street Trash* resulta un producto multidisciplinar que incluye *collage*, *Paste Up* y un video-arte; construido a partir de la experimentación creativa con

materiales comunes de desecho, como plásticos, papeles y fundas de nailon. Como método investigativo-creativo se emplea la deriva para la recolección de piezas no estetizadas, procedentes del espacio público, las cuales, una vez tratadas artísticamente, son retornadas a la convivencia ciudadana. De esta forma, se construye una experiencia estética en que sobresale la interacción del espectador con una obra impactante que sale a su paso por calles, puentes y construcciones urbanas, obligándole a observar y reflexionar en torno a las grandes islas de basura que crecen a diario en urbes, campos e incluso ríos, lagos y mares, como símbolos abstractos de una cartografía estética de lo abyecto.

Experiencias estéticas empáticas

La experiencia estética empática suele producirse ante un artefacto o producto artístico (bidimensional, volumétrico, instalativo, procesual, interpretativo), con el que el espectador construye una recepción por desplazamiento de una focalización inicial externa a una focalización posterior interna; valga decir, a una profunda identificación con personajes o situaciones del plano argumental de la obra.

Es una forma superior a la de la mera contemplación interpretativa o comprensiva, y se asocia con propuestas artísticas no inmersivas (la empatía no requiere obligatoriamente de la inmersión), pero fuertemente emocionalizadas a partir de sus contenidos y formas expresivas, donde lo estilístico (surrealista/expresionista/primitivista...) desarrolla categorías estéticas de elevado potencial (lo grotesco/lo cómico/lo sublime...) y lleva a emociones incluso catárticas.

Resulta típica de producciones figurativas —con independencia del grado de ideoplasticismo tal vez presente— y puede implicar una pseudoinmersión (o inmersión subjetiva) por

autoproyección imaginativa (nunca física) del espectador en los contenidos y los escenarios.

Es recurrente en obras que abordan grandes problemas humanos, en proyectos de fuerte contenido social que potencian las funciones ideológica o educadora del arte, y en construcciones de interés alegórico profundo.

Ejemplos de experiencias estéticas empáticas en construcción:

Vine, vi y vencí

Carolina Ávila-Alan García / Ed. Misael Moya

Vivencias personales y biográficas han propiciado muchas y trascendentales creaciones de artistas como Goya, Van Gogh, Munch y Frida Kahlo: prolíficos en escenarios de enfermedad y angustia. La experiencia autoetnográfica (diríase en términos actuales) que sustentó muchas de sus producciones, es hoy aprovechada para una creación que busca representar artísticamente el tránsito emocional del *desconocimiento* al *diagnóstico* y a la *asunción* de las enfermedades reumáticas, en una propuesta pictórica contemporánea sensibilizadora. Una serie pareada de los tres estadios se concreta mediante pintura tradicional en acrílico sobre láminas acrílicas que enriquecen los efectos de transparencia. Se entrelazan las tres representaciones fruto de la autora (paciente de reumatismo) con las tres representaciones del coautor, que aporta la visión externa, complementaria. Por adición, se genera un relato en paralelo que lleva la enfermedad más allá de una sola persona, como problema social. Así, mediante la repetición se pretende crear conciencia de su realidad y proximidad. Cada representación humana se acompaña de un animal (en función de nahual protector o complemento relacional), que atraviesa sus mismos estadios emocionales. La disposición de las obras en círculo propicia el tránsito ordenado por los tres estadios. El tratamiento expresivo de los

personajes transmite un mensaje esperanzador, de fuerza y confianza en la capacidad humana de resiliencia, y ayuda a empatizar con los procesos de angustia desde la perspectiva de una actuación social solidaria y de acompañamiento emocional.

Obra sin título

Josué Chalco / Ed. Misael Moya

La falta de socialización cultural es un fenómeno de nuestros tiempos, pese a las muchas posibilidades que podrían instrumentarse. La realidad es más cruda fuera de las grandes urbes. A la vez, es en las comunidades pequeñas y más locales donde cualquier intervención cultural se agradece más y adquiere mayor relevancia. Es por ello que nos propusimos fortalecer vínculos identitarios individuo-comunidad a través de una propuesta mural en espacio público, basada en experiencias y visiones individuales diversas del imaginario cultural colectivo. Así, aportamos un mural contemporáneo en la comunidad campesina de Zhidmad (provincia de Azuay), que parte de una investigación previa de carácter etnográfico posible gracias a la estancia e interacción del artista en la comunidad. Se representa la vestimenta típica de los habitantes, acompañados con elementos icónicos del contexto, como son los objetos tradicionales. Se aborda, más que lo material, el mundo espiritual que también confiere unidad a un grupo humano; en este caso, maneras del sentir colectivo, leyendas y tradiciones, mediante un proceso del todo participativo en que muchos locales resultaron coparticipes del proceso artístico productivo. De este modo se propició, más allá de la experiencia estética posible en los nuevos espectadores, una experiencia individual al calor del proceso en estos lugares-coinventores que vivieron junto al artista instantes de profunda creatividad solidaria en equipo. Esta circunstancia, como parte vital del ejercicio realizado, fomentó la unidad y el sentido de pertenencia, que garantiza la representatividad y simbolismo de la obra creada.

Espejismos

Daniel Brito / Ed. Misael Moya

La naturaleza humana condiciona que todo individuo tenga una autopercepción de sí mismo. En ocasiones, esta función se altera por razones diversas, entre las que se encuentra el exceso de celo autoevaluativo, hoy día estimulado por redes, revistas y todo un universo social competitivo y exigente. Ante esta situación, nos propusimos abordar la conducta humana excesivamente autocrítica, mediante una actualización del abordaje estético de lo cómico y lo grotesco en la tradición de la historia del arte, con una obra visual contemporánea de ambiente surrealista. A tal efecto, se representa una mujer cuyos colores exhiben tonalidades apagadas (acromáticas) y expresión orgullosa, que enfrenta su autopercepción en forma de imagen luminosa. Pese a su faceta resplandeciente, aún no ha alcanzado la completa aceptación de su contraparte: el yo natural. El acto simboliza la dominante necesidad de reconocer que, al contemplarnos en el espejo, nos enfrentamos tanto a nuestra faceta luminosa e inocente, como a la más oscura. Esta creación busca fomentar la aceptación de nuestra propia esencia con todas sus imperfecciones, y superar la condición esperpéntica a que nos puede conducir, cual marionetas, la sociedad actual. Tanto el espejo como los sonidos desempeñan un papel crucial al introducir un contraste entre elementos “dignos” e “indignos”. Esto permite la apreciación de ambas facetas en la experiencia del espectador, reflejando la dualidad intrínseca en cada ser humano.

Obra sin título

Luis Choco / Ed. Misael Moya

En los actuales procesos de equidad de género y de empoderamiento femenino internacionales, los grupos étnicos y culturales menos representados y con asientos o focos de resistencia, pueden resultar los de más lento avance. En este contexto, nos propusimos contribuir a la equidad de género y el empoderamiento

social de las mujeres Shuar, a través de una serie pictórica contemporánea profundamente simbólica, en formato de un tríptico, como contribución a un camino en que ya reconocemos algunos avances en Ecuador. Nuestra obra guía al espectador a través de un viaje visual que representa tres momentos del desafío y la resiliencia que enfrentan las mujeres Shuar. Primero la *confrontación* con los estereotipos de género arraigados, poco favorables a la comunidad. Luego la *lucha* que representa la resiliencia y la búsqueda de la equidad. Finalmente, el *renacimiento*, que representa la noción de superación, triunfo y felicidad que se logra a través del empoderamiento. La obra fue posible tras una investigación en que prima la experiencia etnográfica del propio artista, quien buscó y seleccionó las herramientas encaminadas a la comprensión y tratamiento del problema en acrílico sobre lienzo. La experiencia resultante trasciende la mera expresión artística, en busca de constituirse también en un instrumento de cambio social, pues contribuye a actualizar formas de pensamiento a tono con los avances sociales del país, y promueve la solidaridad con la mujer y su dignificación en el seno de su propia comunidad.

Regreso a casa y Contraste

Patricio Gordillo / Ed. Misael Moya

Cuenca, tal vez la ciudad más bella de Ecuador, no está libre de marginalidad, aunque la composición social y la autopercepción del cuencano lleve frecuentemente a ignorar esta realidad. Ante esta problemática, nos propusimos visibilizar la marginalidad en Cuenca en tanto fenómeno poco concienciado en el imaginario social colectivo, en una propuesta de artes visuales contemporánea que desarrollara simbólicamente la paradoja idealización/realidad. A tal efecto, *Regreso a casa y Contraste* conforman una propuesta visual bidimensional que propicia el tránsito del espectador a través de dos situaciones sociales ilustrativas de cómo, en diferentes escenarios tradicionales del

centro de la ciudad, se alternan (o incluso llegan a coexistir) escenas de la bella ciudad y de la ciudad en que deambulan, duermen o piden limosnas los más necesitados. La experiencia estética se construye por la alternancia simbólica del día (lo bello, lo confortable, lo ideal que resulta admirado por el turista) y la noche (lo feo, lo grotesco, lo real que vives como experiencia inesperada), en busca de una sensibilización ciudadana y una concienciación que lleve al espectador a comprender la cercanía de la marginalidad resultante del alcoholismo, la drogadicción y la mendicidad, en busca de la empatía para una Cuenca más sana y solidaria hoy y mañana.

Obra sin título

Lyan Escalante / Ed. Misael Moya

En la actualidad, la vulnerabilidad infantil resulta un flagelo aún irresuelto. Cuenca, singular ciudad ecuatoriana en la que urbanísticamente casi no se perciben anillos de pobreza ni evidencias de gran disparidad social, es también un ejemplo de este problema. En este contexto, nos propusimos representar visualmente niños cuencanos en condiciones de vulnerabilidad social, mediante una apropiación contemporaneizada de *Niños jugando a los dados* (ca. 1665-1675), de Bartolomé Esteban Murillo, para una concienciación en torno al problema irresuelto de la pobreza, tras siglos de desarrollo científico y tecnológico. Así, nuestra obra resulta de la exploración en los entornos mercantiles de Cuenca —lugares donde se manifiesta mayormente esta cruda realidad— y del manejo del lenguaje barroco del artista español tomado como referente para el tratamiento del tema. Se representan tres niños —de tantos que incluso suelen alternar tareas laborales— en momentos de recreo con los objetos a su alcance. De la obra de Murillo a la presente, hay cambios sustanciales de ambiente: ahora se representa la arquitectura cuencana en su vertiente moderna, como estrategia de reubicar el problema cuatro siglos después. Se aproximan las obras, sin

embargo, en la apropiación de la gestualidad, en la cromática y en el efecto tenebrista, determinantes. Todo se dirige a propiciar una experiencia estética emocionalmente empática, que pretende contribuir a una concienciación ciudadana para una transformación social.

Ser para permanecer

Fernanda Guerrero / Ed. Misael Moya

Recuerdos y reminiscencias revisten gran importancia para el adulto mayor, al contribuir positivamente sobre su calidad de vida, en un periodo en que se presentan diversos malestares físicos y emocionales. En este contexto, nos propusimos reflejar artísticamente la fragilidad de los recuerdos en una obra visual contemporánea de carácter simbólico, bajo una estética de lo efímero, basada en exploraciones de memorias humanas en la ancianidad. Así, la obra *Ser para permanecer*, compuesta por un díptico en óleo sobre monofilamento de nailon, parte de la investigación etnográfica y —por esa vía— de la observación directa de casos, la entrevista y el relato de vida, para reconstruir visualmente recuerdos fragmentados de dos ancianos, en ejercicio arqueológico-visual que les propicia el goce estético, a la vez que estimula sus capacidades de reafirmación humana y de autorreconocimiento identitario. La obra resulta una instalación cuyo montaje propicia una apreciación multidimensional, y la experiencia estética desarrolla por un instante la sensación de fragilidad, desvanecimiento y de estado anímico volátil, mediante escenas simbólicas y materiales que refractan la luz y hasta se “desmaterializan”.

En(sueños)

Kerly Argudo / Ed. Misael Moya

La discapacidad puede resultar una condición de vida limitante para el desempeño de actividades rutinarias; mucho más si la sociedad no colabora y facilita la integración de los más

afectados, que llegan a padecer incluso emocionalmente por esta circunstancia. Ante esta realidad, nos propusimos contribuir al sentimiento de igualdad social y autoestima en personas con discapacidades, mediante la potenciación de sus habilidades artísticas expresivas en equipo, como contribución a una integración social más eficiente. A tal efecto, la obra *En(sueños)* se construye a partir de producciones visuales de discapacitados del Instituto San José de Calasanz (Cuenca), que inspiran narrativas, personajes y cromáticas en una creación autoral en forma de mural, a partir de la experimentación previa digital, con pensamientos, sensaciones, emociones, incluso el mundo del subconsciente que confieren a la producción su carácter de apropiación onírica reinterpretativa, donde aspiraciones y sueños resultan una misma sustancia, trabajada simbólicamente desde una visión externa pero fraterna. La experiencia estética, construida a lo largo de una producción colectiva y pensada desde una visión interna de los propios creadores (discapacitados), aprovecha la función educadora del arte. Así, la autora se desempeña como directora del proyecto, y procede mediante un acompañamiento instructivo (composición, técnicas, visualidades) y educativo (trabajo en equipo, solidaridad humana, confianza en las capacidades individuales). Al cabo, se aporta una obra de fuerte carácter simbólico para la institución, potencialmente sensibilizadora para el espectador ocasional.

Experiencias estéticas inmersivas

La experiencia estética inmersiva se produce cuando el espectador no puede evitar insertarse (penetrar, transitar, interactuar, incluso participar como un elemento más) en los espacios que conforman la propuesta artística, en fenómeno de recepción activa determinada por formas instalativas, del arte-acción, del arte participativo, relacional y otras afines —correspondan o no al *process art*—, siempre que impliquen el abandono de la mera

contemplación externa del objeto artístico para construir una relación vivencial o incluso empática desde su interior. Todo ello, con independencia del lapso temporal en que acontezca —por voluntad expresa o ajena— dicho proceso.

La experiencia estética por inmersión es multisensorial, rebasa las formas meramente contemplativa y empática, y viene a caracterizar diversas formas expresivas del arte contemporáneo, donde el discurso visual se interconecta con el textual, el sonoro, el gestual, el lumínico y el olfativo en diálogo directo y construcción *artista-espectador* u *espectador-obra*. Se trata, entonces, de una inmersión objetiva, que alcanza la más absoluta materialización física.

Ejemplos de experiencias estéticas inmersivas en construcción:

Fragmentos

Mary León-Brian García / Ed. Misael Moya

Los problemas que aquejan al mundo actual provocan diversidad de desajustes individuo/sociedad, con manifestaciones emocionales a veces críticas. Ante esta problemática, la obra *Fragmentos* se propone contribuir a una concienciación en torno a la posibilidad de enfrentar y sanar ante problemas emocionales, desde la comprensión de la resiliencia y el cambio, con vistas a una vida con bienestar. A tal efecto, se maneja una propuesta visual contemporánea instalativa propiciadora del tránsito del espectador a través de tres espacios sucesivos, que representan simbólicamente las etapas de caída, lucha y renacimiento, típicas de todo enfrentamiento a situaciones de angustia o de trauma. La sensación de la caída resulta de un ambiente lúgubre, que desarrolla la idea de la fragmentación espiritual y anímica; la lucha se representa en un espacio que ilustra visualmente la confusión y la ira; y el renacimiento refleja la

noción de superación, triunfo y felicidad. Lo anterior, condicionado por el empleo conjugado de la fotografía, la escultura, la iluminación y el sonido; en este caso, con clásicos del Barroco, el Expresionismo y el Romanticismo. La experiencia estética resulta profundamente emocional y propicia un instante de total solidaridad humana.

Sobre nosotros

Isabel Contreras / Ed. Misael Moya

Adentrado el siglo XXI, se vive bajo el dominio de una Cultura Visual que ha sustituido paulatinamente al libro y la lectura por una relación interpersonal cada vez más centrada en lo icónico e interactivo, que condiciona tu existencia en tanto existes en redes y otros espacios marcadamente visuales. Ante esta situación, la obra *Sobre nosotros* se propone construir una poética visual contemporánea de carácter lírico, mediante una transposición de lo literario a lo plástico, como producto que contribuye a la reconexión público-poesía en los actuales dominios de la Cultura Visual. A tal efecto, se maneja una propuesta contemporánea instalativa e interactiva. La obra es mucho más que un simple conjunto de piezas: es una experiencia envolvente que invita a cada espectador a adentrarse en un mundo donde la poesía se mezcla con la plástica. La multiplicidad que generan los espejos permite explorar la reflexión de las emociones y pensamientos propios, mientras que los sonidos armónicos que se reproducen te envuelven en una sinfonía poética. El aroma que emana de las velas provoca y estimula una interacción multisensorial en una sala oscura, privada de preocupaciones y conexiones con el mundo exterior, que intenta fortalecer el vínculo con las emociones más íntimas. El corazón de esta obra es un espacio interactivo que te invita a escribir sobre los espejos tus propios poemas, dibujar tus emociones o plasmar cualquier forma de expresión artística que desees, convirtiéndote en un cocreador de tu propia experiencia estética.

Obra sin título

María Paz Arévalo / Ed. Misael Moya

Ecuador resulta un país de gran biodiversidad, pletórico de maravillas naturales, si bien esta realidad aún no enriquece en la dimensión deseada la vida de los ecuatorianos. Tampoco ayudan los actuales tiempos de globalización, hostiles a la supervivencia de tradiciones y vínculos significativos. En este contexto, nos propusimos contribuir al fortalecimiento del vínculo Humano-Naturaleza mediante la generación de una experiencia estética emocional y hedonista en una instalación artística visual contemporánea. A tal efecto, tras experimentar con la hoja de plátano en tanto material (su textura, color, olor y las más disímiles mutaciones obtenidas por manipulación técnica, que propiciaron el disfrute del cambio), se construye una propuesta para la interacción con el espectador, la inducción de su curiosidad por el carácter translúcido de las hojas y de las más diversas analogías posibles, lo que lleva al reconocimiento de la naturaleza presente, al goce ante la estructuración del montaje y a la fascinación ante la capacidad expresiva del material, bajo condiciones de iluminación y ambiente artísticamente construidas. Todo ello se encamina a una experiencia estética que implica sentirse parte de la Naturaleza, elemento más de la instalación; y no solo por la manera de interrelacionarse sensorialmente con ella por inmersión, sino también por las reflexiones finales que se potencian.

Mercado

Érika González / Ed. Misael Moya

En Cuenca (Ecuador), las prácticas del comercio —incluso formales— acontecen entre dificultades diversas, muy evidentes en los mercados locales, como realidad social muy distante del imaginario de pulcritud, belleza y esplendor que sobre sí misma la ciudad ha construido a lo largo del tiempo. En este contexto,

la obra *Mercado* se propone representar, a partir de experiencias ecuatorianas investigadas *in situ*, el desamparo al productor presente en prácticas de comercio local para una concienciación ciudadana. Es así que, a partir de testimonios varios, en que sobresale el de una joven comerciante, madre soltera, se genera una experiencia estética multisensorial, fruto de la interrelación entre la representación visual (realista, pero con pincelada moderna y algunos planos ligeramente expresionistas) de la protagonista, bebé en brazos, atendiendo a un cliente; la reproducción del ruido ambiental constante y ensordecedor del mercado; y el complemento instalativo de un montículo de frutas y legumbres en estado de descomposición, con su aporte visual, táctil y olfativo; que, mediante inmersión, ponen al espectador por un instante en el lugar de la protagonista, en busca de la empatía y solidaridad tan necesarias hoy día para la transformación y mejoramiento de nuestros pueblos.

Memorias del mercado

Milton Hernández / Ed. Misael Moya

En el Ecuador actual, las insuficiencias educativas limitan el pleno goce artístico y cultural de niños y adolescentes. Serían oportunas, entonces, acciones complementarias y solidarias desde contextos extraacadémicos. A tal efecto, la obra *Memorias del mercado* se propone fortalecer la cultura de los niños familiarmente vinculados a los mercados de Azuay, a través del recurso visual del fanzine, con vistas a potenciar la experiencia estética creadora y educadora, representando así una herramienta de crecimiento humano. Para ello se maneja una propuesta visual contemporánea instalativa y relacional, que permite al espectador habitar un espacio rodeado de fanzines que narran visual y literariamente experiencias personales diversas y en distintos estilos. La obra condiciona la inmersión en una estructura penetrable de fanzines colgantes, que desarrollan tanto la historia del propio fanzine y su contexto en esta obra,

como las narrativas vividas en los mercados. El entorno se enriquece mediante la proyección en video y la ambientación sonora, provenientes de la experimentación previa en talleres con otros participantes que dejaron su impronta creativa en esos fanzines, lo que condiciona una experiencia estética envolvente, de conexión empática entre la realidad del espectador actual y otras previas, como ejercicio de continuidad artística, lúdica y didáctica.

Agroecología para la reconexión

Eduarda Cevallos / Ed. Misael Moya

La expansión de los monocultivos y la agricultura industrial están generando graves impactos socioambientales. Esto promueve un distanciamiento entre el ser humano y la naturaleza, que afecta la relación cultural con cultivos ancestrales como el maíz: vital en la dieta y la identidad de los ecuatorianos. Ante esta problemática, nos propusimos contribuir a la recuperación del vínculo ancestral entre los ecuatorianos y el maíz, mediante su dignificación simbólica en una propuesta artística visual contemporánea. Con ese propósito se produce *Agroecología para la reconexión*, en forma de instalación participativa, dividida en cuatro camas altas dispuestas en forma triangular, que coinciden con los puntos cardinales: sur, este, norte y oeste. Las camas altas representan una técnica agroecológica que regenera el suelo y permite el cultivo sin invadir ni perturbar la tierra. Convocada la comunidad, fue posible llenar estas camas con materiales orgánicos, tierra negra y compost; para después asumir la siembra colectiva de las semillas de maíz; y participar juntos de un convivio que lleva a comprender el maíz como un alimento no solo material sino también espiritual de los ecuatorianos. Las etapas fueron documentadas mediante fotografías, como evidencia del proceso relacional vital a una experiencia estética emocionante, inspiradora y educativa, que favoreció instantes de reconexión humano-tierra, humano-maíz, humano-cultura, y la

socialización de saberes de utilidad práctica, además de simbólica.

Entre todos nos cuidamos

Emily Román / Ed. Misael Moya

Uno de los derechos más vulnerados en la niñez es el de la protección ante cualquier forma de maltrato; en especial, el abuso sexual. Según la Fiscalía General del Estado, en 2021 en Ecuador se recibieron como promedio 14 denuncias de violación por día; de ellas, al menos 3 contra niñas(os) menores de 14 años.

Estas cifras no demuestran la totalidad de los casos, pues muchos no son siquiera denunciados. En este contexto, nos propusimos diseñar una experiencia participativa-relacional con niños y niñas, mediante la utilización de un manual interactivo enfocado en la prevención de la violencia sexual infantil en el país.

Entre todos nos cuidamos es el resultado del proceso de mediación en una institución educativa, que manejó la ideología del arte comunitario, la gamificación y la nutrición estética en ambientes educativos para vincularlos con el tema, por medio de un manual interactivo que, desde la ilustración y la participación, comunica artísticamente consejos ante posibles situaciones de vulnerabilidad, a la vez que alienta a la denuncia en caso de sufrirlas. La instalación se compone de varias ilustraciones con la misma estética empleada en el manual, que dan cuenta del propio proceso de mediación desarrollado. Con tal integración, se fortalece una experiencia estética de evidente función educadora, sin duda alguna sistematizable en aras de mayores logros sociales.

Obra sin título

Patricia Sivira / Ed. Misael Moya

Las migraciones son un fenómeno distintivo del siglo XXI como consecuencia de los problemas sociales, políticos y económicos en diversos países. Venezuela ya alcanza la condición de éxodo,

con las consecuencias humanitarias y afectivas que esta situación acarrea. Ante estas circunstancias, nos propusimos abordar con fuerte carácter iconográfico las problemáticas sociales manifestadas en el éxodo venezolano, en tanto crónica imprescindible de nuestro tiempo histórico y herramienta socialmente concienciadora. A tal efecto, se maneja una propuesta interdisciplinar, que utiliza técnicas mixtas basadas en el *collage* y la instalación visual y sonora, para favorecer un consumo multisensorial en que el espectador se ve inmerso en el caos propiciado por la superposición de sonidos durante su estancia en la sala e interacción con la obra. El manejo del sonido produce una transición gradual, donde la disonancia cede ante la narrativa de testimonios de migrantes venezolanos, en metamorfosis acústica hacia un estado de solidaridad. Al final del recorrido, el espectador se encuentra ante un *collage* que encapsula las múltiples perspectivas relacionadas con el fenómeno del éxodo, lo que resalta la aguda crisis que vive actualmente el país. Este viaje multisensorial no solo ilustra la complejidad del problema: también evoca sentimientos de profundas incomodidad y empatía en el espectador, quien de repente se ve confrontado con la realidad de un país inmerso en el caos y la migración forzada; de lo que podría extraer importantes lecciones de vida.

Pescar en la memoria

Daniel Zúñiga / Ed. Misael Moya

En el imaginario cultural de Loja, las prácticas de pesca y piscicultura a pequeña escala han sido subvaloradas frente a otras áreas del sector productivo y cultural, que hoy parecerían únicas y determinantes. Ante esta problemática, la obra *Pescar en la memoria* se propone contribuir al enriquecimiento de este imaginario sociocultural sesgado a través de la visibilización de sus prácticas identitarias de piscicultura artesanal y pesca fluvial. A tal efecto, se propone una serie de puzzles —fundamentados en derivas por espacios urbanos y rurales del cantón— que

rendirán homenaje a los principales actores de estas prácticas, quienes las promueven desde un enfoque consciente y responsable hacia el medio ambiente. Las piezas demostrarán la riqueza de lugares y especies esparcidas por todo el territorio lojano. Pensadas para generar una interacción dinámica con los espectadores, estos podrán construir los cuerpos de los personajes a través de un clásico Cubo de Rubik, adentrarse en la cautivadora atmósfera de los paisajes mediante un rompecabezas de pieza deslizante, y, con otro personalizado, presenciar la diversidad de especies existentes en pequeñas fuentes fluviales, mientras experimentan conocimiento de tipo sensorial en torno a estas prácticas, como forma de sensibilización. La experiencia estética se estimula a través de recursos como fotografías, pinturas e ilustraciones; y con la propia relación interactiva obra-público. El resultado propiciará un momento lúdico-educativo que podría estimular nuevas formas de relacionarse con estas prácticas culturales en el futuro.

Amaru

Víctor Torres / Ed. Misael Moya

La sociedad hipercultural es como un rey Midas: todo lo convierte, pero en plástico. Desgastamos y consumimos desmedidamente los recursos del planeta; producimos no solo por necesidad, sino por ambición, lo que provoca la merma de nuestra sensibilidad, identidad y calidad de vida. Ante esta problemática, nos propusimos reivindicar el uso de materiales y procesos artesanales en la producción de una escultura de inspiración precolombina, como alternativa medioambiental y estética a través de una propuesta de intervención artística. Es así que *Amaru* reivindica la artesanía por su valor ambiental, sensibilizador y cohesionador de las sociedades previas a la industrialización y la invención de los polímeros sintéticos; sociedades a las que el entorno resultó suficiente para satisfacer sus necesidades vitales e infraestructurales. En sus casos, la función

sensible prevaleció y hasta determinó lo decorativo. La propuesta visual se vale de la instalación para que el espectador recorra interiormente un ser mitológico elaborado con tejidos vegetales, como símbolo religioso del agua, la cosecha, el hogar y la fertilidad. La experiencia estética deriva del tránsito a través de una obra con cuerpo de serpiente, que propicia un instante de comunión con nuestros ancestros, su interpretación mágica de los fenómenos naturales, su productividad cultural y simbólica, sobre todo de mitos y ritos sagrados, visibles en las mejores creaciones artesanales, tan hermosas a ratos como enigmáticas. La interacción sensible del cuerpo del espectador con el cuerpo del objeto artístico fomenta una relación material identitaria, cada vez más urgente en tiempos de globalización cultural y de distanciamiento social.

Periplo en curso y aprendizajes

Fue necesario un alto estratégico en este arduo periplo en curso para cumplir con el compromiso editorial de la entrega de este volumen. No aguardar al final del proceso implica, de cualquier forma, una lección coyuntural: esta escritura no tiene que dar cuenta absolutamente de lo que fue, pues resulta un relato de lo que puede ser. A lo largo de todo un año debatimos y hablamos siempre en futuro. La actividad creadora y la escritura no detienen aún sus energías prolíficas, y estoy seguro de que muchas de las obras serán apenas la excusa y la motivación para otros muchos productos derivados y ricos, igual que para el descubrimiento de gustos, estilos y caminos que apenas se inician. Tanto como la obra de arte, el artista es proceso en sí mismo.

Pero lo realizado hasta ahora, a pocas semanas de ver concluidos los proyectos y sus informes, merece un balance igual de mínimo que de justo.

Nuestros estudiantes se han ejercitado muy poco en el razonamiento lógico, y, pese a estar inmersos en procesos creativos altamente subjetivos, habrán de emplearlo en el imprescindible tránsito de la *visualización* de su obra a la *enunciación* de sus fundamentos y sustentos teóricos en un informe académico. Así, habrá que fortalecer el interés por lo teórico-metodológico, por la lectura que nos hace cultos, por la investigación documental y de campo, todo lo cual determina la satisfacción de los requisitos

inherentes a un nivel universitario. Ciertamente, hay que superar los textos con incoherencias discursivas, las escasas referencias bibliográficas, los aún pobres referentes artísticos, el aprovechamiento mínimo de los recursos investigativos... Y hay que superar la pereza intelectual y el acomodamiento creativo a un ejercicio académico no visto en sus más amplias proyecciones de goce personal y de fiesta, para aportar olas de ideas, mares de bocetos, para no empobrecernos en los límites estrechos de un par de trazos como únicos soportes del desarrollo de nuestros trabajos.

Pero, aun con todas estas limitaciones —entendidas como metas que ha de imponerse todo el modelo pedagógico nacional—, los estudiantes formularon problemas de actualidad y objetivos que, en muchos casos, suponían en sí mismos grandísimos retos, por las dificultades técnicas e intelectuales que debían superarse, las numerosas expectativas posibles y los altos niveles de experimentación requeridos.

En medio de tiempos confusos, de grandes luchas y de grandes cambios culturales como estos en que vivimos, es de resaltar el marcado interés generacional de los estudiantes por una función social activa del arte, que, sin traicionar lo artístico en ningún caso, aborde problemáticas mundiales, regionales y nacionales a las que no dan la espalda. De ahí los objetivos recurrentes de contribuir a diversos procesos de concienciación ciudadana, de actualizar al país en ámbitos de la Cultura Visual dominante, y otros afines.

Ideas valiosas y arriesgadas partieron en algunos casos de experiencias muy personales (incluso traumáticas), de las que extrajeron lecciones, ávidos por compartir, demostrativas en sus propósitos artísticos de un interés inmenso por la solidaridad, y por el rescate y fortalecimiento de los valores humanos en pro de

una supervivencia cultural y de una vida con bienestar físico y mental.

A nosotros, como docentes, la aventura didáctica de este acompañamiento nos dejó enseñanzas múltiples, desde el enriquecimiento con formas, géneros y tendencias actuales de las artes visuales, hasta el fortalecimiento de la visión crítica en torno a manejos didácticos, renovaciones y adecuaciones posibles para enfrentar el reto de otros grupos futuros, con quienes volver a iniciar la travesía apasionante de la titulación, pero no de igual forma: tan experimental en lo didáctico y en lo metodológico como experimentales habrán de ser los nuevos proyectos creativos, y tan comprometida en lo cultural y en lo formativo como comprometida demuestra ser esta generación de estudiantes de cara a su tiempo histórico.

Bibliografía

(Selección de las obras de primera mano)

- Acha, Juan (1994). *Huellas críticas*. Cali: Universidad del Valle; La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Adorno, Theodor (1970). La experiencia estética es procesual; carácter procesual de las obras. En: *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Almeida, Cecilia (2014). Crítica de los procesos creativos. *Artilugio Revista* (1). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://doi.org/10.55443/artilugio.n1.2014.12255>
- Álvarez Álvarez, Luis y Juan Francisco Ramos Rico (2003). *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Álvarez Álvarez, Luis y Gaspar Barreto Argilagos (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Bayer, Raymond (1961). *Historia de la estética*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Beltrán, Elsa María y Alejandro Villaneda Vásquez (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *INDEX: Revista de Arte Contemporáneo* (10), 247-267. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de DOI: 10.26807/cav.vi10.339
- Biedermann, Hans (1989). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U., 2013.

- Borgdorff, Henk (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: Amsterdam School of the Art. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099>
- Bunge, Mario (1969). *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1983.
- Cabrera Salort, Ramón (1978). *Apreciación de las artes visuales*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Calle, Margarita (2013). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones Sociales*, 12. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://core.ac.uk/download/pdf/38817306.pdf>
- Colectivo de autores (2005). *Estética: enfoques actuales*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Crespi, Irene y Jorge Ferrario (1989). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba-Ediciones Colihue.
- Daza Cuartas, Sandra Liliana (2009). Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://revistas.iberu.edu.co/index.php/rhpedagogicos/article/view/339>
- Delgado, Tania Catalina et al. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11 (17). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/7463>
- Eco, Umberto (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.

- Eco, Umberto (1977). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2013.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2013.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U., 2014.
- Eco, Umberto (2009). *El vértigo de las listas*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A.
- Echeverría, Bolívar (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México, D. F.: UNAM.
- Escallón Largacha, Eduardo y Andrés Forero Gómez (2015). *Aprender a escribir en la Universidad*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Estévez Álvarez (2019). *La educación estético-ambiental*. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela.
- Gadamer, Hans-Georg (1977). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1950). *La historia del arte*. México, D. F.: Editorial Diana, 1999.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo; Angélica González Vásquez y Pablo Algemiro Ordóñez Astaiza (2011). *Avatares de la investigación-creación: 100 trabajos de grado de artes plásticas y visuales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Grésillon, Almuth (2013). La crítica genética: orígenes y perspectivas. *Lo que los archivos cuentan* (2), 75-85. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/50480/1/critica_genetica.pdf

- Hauser, Arnold (1951). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1993.
- Hernández Sampieri, Roberto; Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2014). *Metodología de la investigación*, 6ª ed. México, D. F.: McGraw-Hill/Interamericana Editores S. A. de C. V.
- Kagan, Moisés (1965). *Lecciones de estética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- Karmasin, Matthias y Rainer Ribing (2006). *Guía para elaborar trabajos académicos. Tesis y trabajos de pregrado, maestría y doctorado*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda., 2017.
- Koprinarov, Lazar (1982). *Estética*. La Habana: Editora Política.
- Larousse (1998). *Cómo comprender un texto: análisis y comentario*. Barcelona: Larousse Editorial S. A.
- Martí, José (1875). Una visita a la exposición de Bellas Artes (IV). En *Obras completas*, vol. VI. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Melgar Valero, Luis Tomás (2013). *Mitología*. Madrid: Editorial LIBSA.
- Moreno, Francisco; Norma Marthe y Luis Alberto Rebolledo (2013). *Cómo escribir textos académicos según normas internacionales*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Moreno Vargas, César Alberto (2012). El arte de la investigación-creación. *Pesquisa Javeriana* (julio-agosto). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/wp-content/uploads/pesquisa20_06.pdf
- Morriña, Oscar (1974). *Acercamiento elemental a la forma*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Moya Méndez, Misael (2019a). Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes. *Islas*, 61

- (192). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1088>
- Moya Méndez, Misael (2019b). La crítica genética como metodología para la documentación narrativa de producciones artísticas. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* (7). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2914>
- Moya Méndez, Misael (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: teoría, metodología, escritura*. Santa Clara: Editorial Feijóo. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <http://estal.site/index.php/estal/article/view/17>
- Moya Méndez, Misael y David Choin (2018). Modelo estructural explicado y ejemplo para la documentación narrativa de experiencias artísticas y artístico-pedagógicas. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte* (3). Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1632>
- Nuevo Espín, Marisol (2022). Emociónate aprendiendo: ¿tenemos que emocionalizar la educación? *Hacer Familia*. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://www.hacerfamilia.com/educacion/emocionate-aprendiendo-tenemos-emocionalizar-educacion-20190412150359.html>
- Nurbievich Afasizhev, Marat (1986). *El arte como objeto de investigación integral. Aspectos metodológicos y científicos de la investigación sistémica*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Olivera, Elena (2004). Experiencia estética: perceptos y afectos. En: *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

- Ortiz Ocaña, Alexander (2016). *La investigación según Leonardo da Vinci*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Pupo Pestana, Nerys (2009). *Vamos a disfrutar del arte*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Rodríguez Aguilar, Jorge Luis (2022). *Vamos a hacer una tesis. Reflexiones necesarias sobre cómo enfrentar el ejercicio final de grado en artes visuales*. Santa Clara: Editorial Feijóo. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <http://estal.site/index.php/estal/article/view/16>
- Rojas Gómez, Miguel (2003). *Estética abierta e identidad cultural*. Veracruz: Universidad Pedagógica Nacional.
- Ruiz Solórzano, Jaime (2010). Principales corrientes teóricas de la educación artística. *Calameo*. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://www.calameo.com/books/0007947800bd3823e074b>
- Rojas Reyes, Carlos (2011). *Estéticas caníbales. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas Reyes, Carlos (2017). *Estéticas caníbales, vol. II. Máquinas formales estéticas*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas Reyes, Carlos (2018). *Estéticas caníbales, vol. III. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas Reyes, Carlos, et al. (2019). *Teoría de la forma*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1978). La experiencia estética. En: *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Suárez Moreno, Cecilia (2018). *Estéticas de la multitud*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

- Tafur Portilla, Raúl y Manuel Izaguirre Sotomayor (2015). *Cómo hacer un proyecto de investigación. Uso de diagramas, matrices y mapas conceptuales*. Bogotá: Alfaomega.
- Vasconcelos, José (2013). *Estética*. México, D. F.: Editorial Trillas.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2013). Arte conceptual y posconceptual: La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences* (37), 247-285. Recuperado el 11 de diciembre de 2023, de <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567/40468>
- Vélez Cuartas, Gabriel et al., eds. (2018). *Investigación en ciencias sociales, humanidades y artes. Debates para su valoración*. Medellín: Universidad de Antioquia; Bogotá: Universidad de los Andes.
- Viveros Granja, David Jacobo (2009). *Estética*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Zavala, Lauro (2013). *Lectura, escritura, investigación y edición. Experiencias en la Universidad*. Santa Clara: Editorial Feijóo; La Habana: Editorial Varela.

Anexos

Anexo I. Proyecto de titulación de la carrera de Artes Visuales

CARRERA DE ARTES VISUALES

PROYECTO DE UNIDAD DE INTEGRACIÓN CURRICULAR POR LA MODALIDAD PRODUCTO ARTÍSTICO CON FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

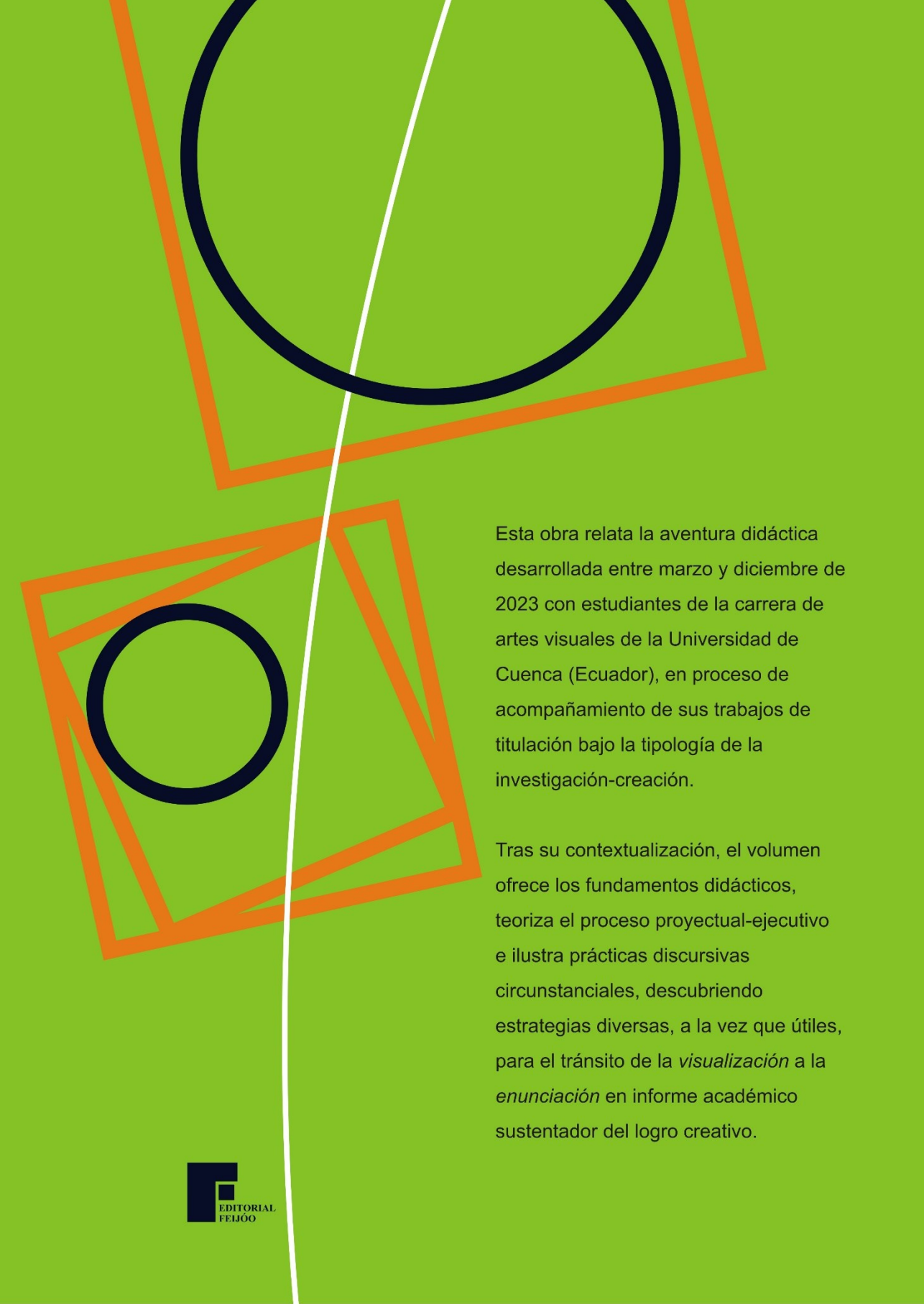
Estudiante		
Título tentativo		
Línea de investigación de la Facultad de Artes		Procesos creativos en las artes y el diseño
		Nueva ensayística sobre las artes y el diseño en el tercer milenio
		Nuevas didácticas para la formación en las artes y el diseño
Director sugerido		
Breve aproximación técnica <i>Manifestación o manifestaciones, género, técnicas, materiales, formato y/o dimensiones</i>		
Breve descripción teórica (entre 350-400 palabras) <i>Abordar en síntesis aspectos como: Qué tema pretende desarrollar o qué problema enfrentaría desde lo creativo, cómo se integraría y aportaría a los lenguajes actuales de las artes contemporáneas, en qué forma lo haría (disciplinar,</i>		

interdisciplinar), cuál es el resultado esperado o su contribución: ¿un nuevo saber desde lo visual?, ¿una nueva manera de mirar el mundo?, ¿una estética renovada...? ¿Satisface funciones ilustradoras, quizás con finalidad didáctica, u otras?		
Seleccionar la opción para la fundamentación escrita esperada		Narrativa académica del proceso creativo (memoria con discurso narrativo-analítico-expositivo)
		Exégesis analítica, conceptualizadora o reflexiva de la obra presentada (discurso descriptivo-analítico-expositivo)
Bibliografía mínima de referencia <i>Relacione al menos 5 fuentes iniciales, en carácter de material de apoyo teórico, metodológico, conceptualizador, técnico o creativo</i>		
Cronología Unidad de Integración Curricular I	Mes 1	
	Mes 2	
	Mes 3	
	Mes 4	
Cronología Unidad de Integración Curricular II	Mes 5	
	Mes 6	
	Mes 7	
	Mes 8	Presentación del trabajo definitivo
Presupuesto <i>(de proceder, según caso específico)</i>	Unidad de Integración Curricular I	
	Unidad de Integración Curricular II	

Anexo II. Resultados de las autoevaluaciones de los ocho equipos, correspondientes al ejercicio de presentación expositivo-narrativa de un proceso creativo

ASPECTO A EVALUAR SEGÚN MOMENTOS DEL EJERCICIO	SÍ	NO
1. Construcción del <i>stemma</i>		
Identificamos rápidamente y sin ayuda la <i>Basis</i>	6	2
Identificamos rápidamente y sin ayuda el <i>Opus</i>	8	—
Establecimos correctamente las relaciones entre todos los <i>Bypass</i>	1	7
2. Valoración e interpretación de los bocetos y del proceso		
Logramos identificar el <i>qué</i> e inferir el <i>porqué</i> de cada <i>Bypass</i>	1	7
Logramos identificar propósitos estéticos afectivos	4	4
Logramos identificar propósitos estéticos decorativos y/o hedonistas	5	3
Logramos identificar tensiones internas motivacionales en el artista	2	6
Logramos identificar el giro determinante del proceso creativo	4	4
Logramos basar el giro en un posible propósito de identidad cultural	3	5
Logramos identificar el manejo simbólico de elementos en el proceso	3	5
Logramos inferir información relativa a la personalidad del artista	2	6
Logramos inferir detalles de un contexto sociocultural a partir del proceso	—	8
3. Producción de conocimiento		
Todo lo que interpretamos y compartimos puede considerarse <i>conocimiento</i>	8	—
¿Tiene dicho conocimiento utilidad para nuestro futuro desempeño?	8	—

Esta obra terminó de editarse
el 10 de enero de 2024

The background is a solid green color. Overlaid on this are several geometric shapes. A large, dark blue circle is positioned in the upper left quadrant. To its right, there is a large, orange-outlined rectangle that is slightly tilted. In the lower left quadrant, there is another dark blue circle, smaller than the first one, which is also enclosed within an orange-outlined rectangle. A thin white diagonal line runs from the top center towards the bottom left, passing between the two main geometric groups.

Esta obra relata la aventura didáctica desarrollada entre marzo y diciembre de 2023 con estudiantes de la carrera de artes visuales de la Universidad de Cuenca (Ecuador), en proceso de acompañamiento de sus trabajos de titulación bajo la tipología de la investigación-creación.

Tras su contextualización, el volumen ofrece los fundamentos didácticos, teoriza el proceso proyectual-ejecutivo e ilustra prácticas discursivas circunstanciales, descubriendo estrategias diversas, a la vez que útiles, para el tránsito de la *visualización* a la *enunciación* en informe académico sustentador del logro creativo.