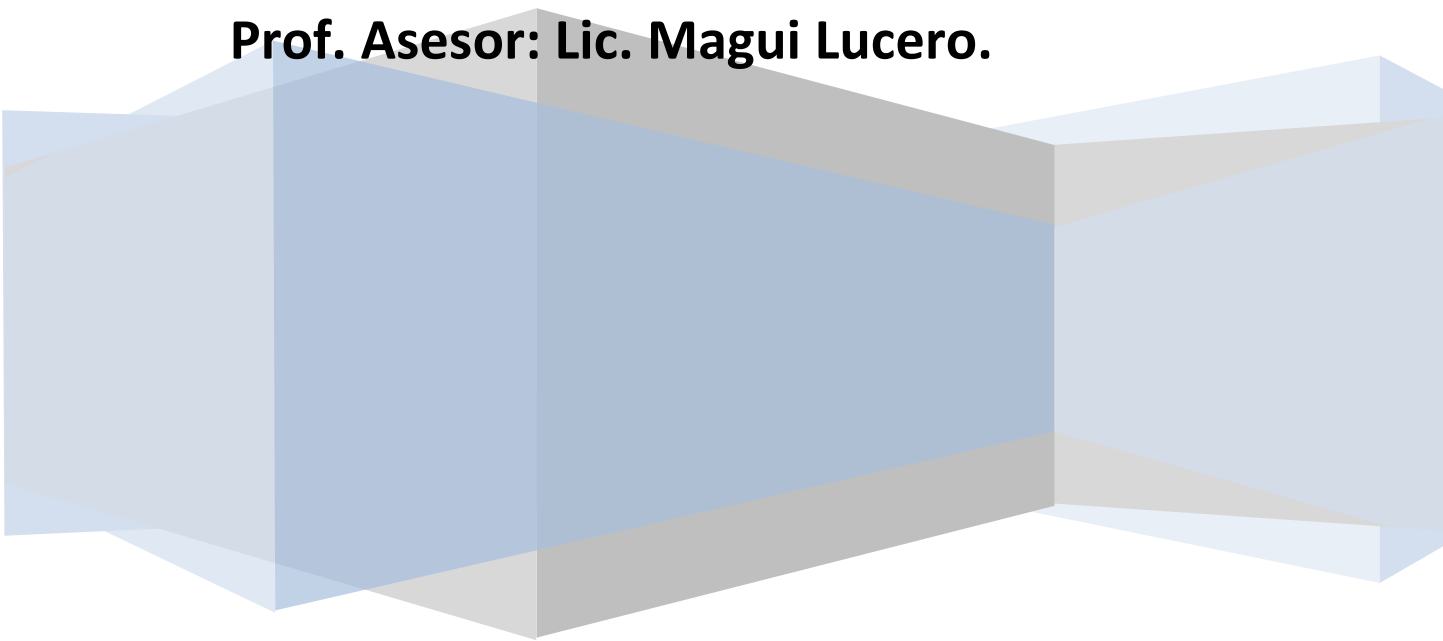


**Trabajo Final de la
Licenciatura en Escultura
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba**

Alumna: Estarellas Natalia

Prof. Asesor: Lic. Magui Lucero.



Índice

Introducción.....	Pág. 3
Objetivos generales.....	Pág. 5
Objetivos específicos.....	Pág. 6
Metodología.....	Pág. 8
Desarrollo.....	Pág.10
Análisis iconográfico de la “Chacana”.....	Pág.13
Análisis iconológico.....	Pág.26
Interpretación simbólica de la Chacana.....	Pág.29
Modo de realización, poética y emplazamiento de las obras.....	Pág.36
Descripción formal y técnica:.....	Pág.38
Primera producción: “Chacana I”.....	Pág.39
Segunda producción “Espirálica”.....	Pág.40
Tercera producción “ Chacana II”.....	Pág.42
Cuarta producción “Alumínica”.....	Pág.45
Quinta producción “Cúbica”.....	Pág.45
Sexta producción “Adóbica”.....	Pág.48

Proceso de planificación y diagramación de la exposición artística en espacio institucional.....	Pág.50
Conclusión.....	Pág.55
Glosario.....	Pág.57
Apéndice de imágenes.....	Pág.58
Imágenes “Chacana I”.....	Pág.58
Imágenes “Chacana II”.....	Pág.64
Imágenes “Espirálica”.....	Pág.68
Imágenes “Alumíninca”.....	Pág.69
Imágenes “Cúbinca”.....	Pág.73
Imágenes “Adóbica”.....	Pág.79
Bibliografía	Pág.83

Introducción:

El siguiente trabajo escrito se realiza en el marco del Trabajo Final de la Licenciatura en Escultura de la Facultad de Artes de La Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. El mismo consta de dos partes: un trabajo de producción artística y el siguiente escrito que funciona como contextualizador teórico y poético de la obra.

Generalmente se asocia y admira la habilidad técnica y formal alcanzada por occidente en la generación de la imagen mimética asociada a la representación. Dicha característica predominante en la producción de la imagen occidental desde el Renacimiento (movimiento socio-cultural que se inicia en ciertas ciudades del Norte de Italia durante el Quattrocento- 1400- y se expande por toda Europa) se asocia al alejamiento del pensamiento del hombre Renacentista del paradigma teocéntrico en pos del paradigma antropocéntrico característico de la modernidad. Dicho cambio de paradigma se vio propiciado a partir de pensamientos e innovaciones científico-tecnológicas traducidas en la invención de mecanismos y elementos técnicos como la brújula y el astrolabio, entre otros. Dichas tecnologías corroboraban fácticamente teorías planteadas por ciertos pensadores en el ámbito de la física, la mecánica, las matemáticas y la geografía, entre otras. Estas innovaciones y producciones de pensamiento emparentadas con el cientificismo, la exactitud y lo corroborable, genera consecuencias en el ámbito de la visualidad, el cual emparentó la mimesis con la exactitud visual representativa desprendida del ajuste del canon compositivo prerrenacentista a las leyes de la perspectiva bidimensional.

En Amerindia los conocimientos “exactos” (científicos): geométrico matemáticos, geodésicos y astronómicos, se plasmaron visualmente de manera coherente y con una lógica propia. Quizá, lo que es paradigmático y admirable, es que dicho pensamiento y lógica visual es tan coherente en sí misma que actualmente muchas de sus formas resultan interpretables iconográficamente (desde nuestra actualidad y horizonte propio de pensamiento) por los comunicadores visuales o estudiosos de la imagen y la morfología. Incluso, cabe destacar la posibilidad de la existencia de una importante cantidad de conocimiento visual-matemático-geométrico no interpretado por el actual alcance del pensamiento occidental. También, debo aclarar, que si bien muchas de las producciones visuales en Amerindia tienen características geométrico-reductivas, muchas otras no y también se ha transitado por los caminos de la mimesis representativa como por ejemplo es el caso del clasicismo maya en escultura y muralismo. De todos modos, ciertas culturas, como la Inca, haciendo uso de la acumulación de conocimientos propiciados por culturas anteriores a ella, destaca en las producciones que se inscriben dentro del parámetro visual reductivo-geometrizable, desarrollando una imaginaria visual altamente coherente y traducible a nivel simbólico y metafísico.

Dicho patrón reductivo-geometrizable de origen modular destaca en el mundo Andino Inca en la materialización de volúmenes y arquitecturas hasta alcanzar cúspides no icónicas. De este modo notamos como ciertas nociones y conocimientos en el ámbito de lo fáctico y la exactitud, asociadas al cientificismo y la modernidad occidental no son,

en realidad, exclusivamente occidentales. Esta idea de exclusividad –excluyente- del conocimiento “exacto” occidental es generada y retransmitida actualmente por una mirada dogmática, poco crítica y unidireccional de la educación, en la que se omite el conocimiento alcanzado por las otredades no occidentales.

Una de las características de la modernidad es que el paradigma de pensamiento se organiza a partir de oposiciones o pares de opuestos. Por ejemplo mujer/hombre; negro/blanco; espiritual/ material, cielo/tierra, etc. Estas oposiciones se concibieron como excluyentes y sin matices medios. La organización del conocimiento occidental moderno está constituida a partir de estos parámetros. Visto de esta manera podemos comprender la causa de muchas omisiones y exclusiones, es decir: Si el occidente europeo desarrolló ciertos lineamientos científicistas a partir de parámetros de corroborabilidad y facticidad, o sea si el occidente europeo es científico, lo otro, en este caso Amerindia, no lo es. Este pensamiento reduccionista, simplista y exclusivo, funcionó como premisa en el estudio de lo Amerindio. Fue así como entonces lo Americano se vio emparentado con lo espiritual, lo metafísico, lo fantástico y lo mítico, y lo Europeo con lo científico, lo material y lo exacto. Esta miopía reductiva, sirvió como premisa en muchos estudios de lo iconológico e iconográfico Amerindio, hasta el punto de interpretar como un simple “ornamentalismo decorativo” complejos y simples diseños visuales geométricos-abstractos, subestimando en ellos el uso de parámetros compositivos que transitan la actualidad artística, como lo son la repetición, la seriación, el ritmo, la no referencialidad, la abstracción, la simplificación, la simetría, etc.

Objetivos generales:

La propuesta busca

- La propuesta busca contribuir a una mirada integradora del Arte, donde se dialoga, en este caso, con diferentes perspectivas (antropológica, artística, semiótica, matemática, metafísica, histórica, etc).
- La apropiación, reinterpretación y actualización de sentido de una forma plástico- simbólica generada en el pasado cultural Amerindio. Este punto tiene como fin último la valoración del símbolo como una entidad móvil en proceso de construcción constante y dialéctico. Esta construcción del símbolo se genera con la dinámica cultural acumulativa producto de la convivencia histórica de las diferentes culturas del mundo. Intenta a su vez desacreditar la concepción moderna, evolutiva-positivista, del conocimiento. Esto se refiere a la creencia de que los conocimientos científicos, matemáticos, físicos, técnicos, etc. “avanzan, progresan y mejoran” sucesivamente a lo largo del tiempo.
- Intenta aportar a la revalorización del amplísimo alcance del conocimiento conceptual y abstracto generado por culturas del pasado Amerindio¹ y quizá aún no interpretables por el pensamiento occidental moderno.

¹AMERINDIO. Ver glosario

Objetivos específicos:

El siguiente texto tiene como objetivo documentar el proceso creativo, teórico y técnico, de una instalación artística dentro de un espacio determinado, el cual incluye dentro de su recorrido, una serie de esculturas que funcionan en conjunto y a su vez presentan cierta autonomía en sí mismas.

La producción artística del presente Trabajo Final, de manera poética y analógica, presenta obras volumétricas que se desprenden y reformulan a partir del “concepto visual origen” amerindio denominado: “Chacana”. Esta producción artística actual entabla diálogos visuales desde la resemantización de un concepto visual antiguo y sus posibilidades de actualización de significado.

Además intenta aportar al entendimiento de que los sistemas sígnico-simbólicos visuales se transmiten, re- construyen y regeneran a lo largo del tiempo y son reapropiados y re significados por culturas posteriores.

La búsqueda de la pureza formal, en pos de una nitidez signifiante manifiesta una coherencia visual admirable alcanzada por ciertas culturas del pasado amerindio en las que la forma visual lleva a deducir sin lugar a dudas profundos conocimientos matemáticos, interpretaciones metafísicas, espirituales, físicas y astronómicas que, viceversa, se corresponden con un sistema visual altamente comunicante y de filosófico refinamiento. Si bien existen cantidad de investigaciones que nos informan al respecto, en el presente proceso creativo se experimenta y se reinterpretan formas desde una mirada artística actual, a través de la observación y el estudio de símbolos paradigmáticos de culturas andinas antiguas, haciendo macro en aquellos (especialmente uno) de apariencia más geométrica, abstracta y “limpia” -según la concepción occidental del s XX de la forma pura y elemental. Concepción heredada después de los aportes de las vanguardias históricas y de los movimientos abstraccionistas y geométricos.

Como sostiene Sonderenguer vemos en amerindia obras plásticas cuya finalidad conceptual, de diseño y comunicación son de obvia e importante concepción cósmica². A su vez afirma que dichas ideologías teo y cosmogónicas pasaron por ende de abstracciones intelectuales a diseños gráficos, cromáticos y / o volumétricos; de idealizaciones conceptuales mítico-cósmicas a pensamientos visuales plásticamente resueltos y altamente significantes.³

Es así como la instalación intenta hacer un discreto aporte a la valoración del enorme legado de aquella herencia de nuestro pasado cultural continental a las nuevas concepciones plásticas del arte desde una perspectiva actualizada y local de producción.

² SONDEREGUER, César. Arte Cósmico Amerindio. 3000 años de conceptualidad, diseño y comunicación Ed. Correguidor. Bs. As. 1999. Pg. 87.

³Ídem anterior. Prólogo. Pg. 9.

También apunta al aporte y restablecimiento interno de la imagen propia que los Latinoamericanos tienen sobre sí mismos hacia una concepción positiva y activa de su participación en el entramado cultural e histórico mundial, actual y del pasado.

Busca socavar, a través de su humilde aporte, la subestimación intelectual, conceptual y cultural sufrida por Amerindia a lo largo de los últimos siglos, relatada por una concepción internacional de la historia donde se sobredimensionan los aportes de determinadas culturas hegemónicas y se subestiman, minimizan, desconocen u obvian los aportes de otras.

Otro de los objetivos específicos de la propuesta es poner en evidencia que, a causa de la índole perceptiva de los hechos visuales, las diversas manifestaciones e interpretaciones de los mismos son fácilmente manipulables e interdependientes del horizonte cultural e histórico del interpretante humano.

De este modo la obra busca indagar, abrir horizontes y cuestionar mensajes visuales aparentemente contundentes y precisos, a partir de demostrar en dicha instalación cómo éstos dependen de la posición específica de los interpretantes. Es decir, que el factor físico de ubicación espacial es determinante, demostrando de éste modo la inexistencia del punto de vista único e inamovible ante cualquier hecho perceptivo. Se indaga de esta manera, sobre el frágil y manipulable sistema perceptivo humano, interdependiente del contexto histórico y cultural de interpretación y aparición.

Metodología:

Este apartado hace referencia a la metodología que se siguió durante el proceso de investigación conceptual, técnica y documental del Trabajo Final. Dicha Metodología está dividida en dos secciones principales : una es **la Metodología de la investigación** y la Otra es en **la Metodología de la Construcción Formal y Técnica** del Trabajo Final que produce como resultado una Instalación de un conjunto escultórico en un espacio con características particulares para la óptima coherencia del conjunto.

El proceso de trabajo está dividido en diferentes apartados y etapas complementarias e interdependientes entre sí. El punto 1, 2 y 3 pertenecen a la Metodología de la investigación, mientras que las secciones 4 y 5 a la Metodología de la construcción formal, técnica y poética del Trabajo Final.

1. Interpretación y análisis iconográfico.

Se refiere al análisis formal y descriptivo del trabajo final, de la serie de esculturas e instalación y de la imagen central que lo genera- *la Chacana*-, desde una perspectiva plástico- estética. Es una descripción emparentada con la forma y el aspecto visual de la temática, en cuanto a su material, dimensión, color, y circunstancia histórica. Es un análisis *externo* de la obra en tanto a su ubicación en tiempo y espacialidad.

Dicho análisis está dividido en dos secciones:

I- El análisis de la forma matriz generadora de la serie escultórica.

II- El análisis de cada producción en particular en sí misma y respecto a su contexto de aparición.

2. Interpretación iconológica del símbolo central de la serie e instalación.

Se refiere a su fundamentación en cuanto a contenidos simbólicos e interpretación polisémica y multivalente a los que la obra busca acercarse. Según Sondenguer “Para intentar una interpretación hacia lo ontológico, esencial y expresivo, o sea hacia lo metafísico inminente en la obra, se debe recurrir a la investigación iconológica. Esto comenzará con un acto de introspección, por parte de quien pretende interpretar, y el volitivo alejamiento de sus propios cánones producto de su formación occidental de siglo XX (debido a que el concepto central a la que aluden las formas del Trabajo Final tiene origen en iconografía Amerindia anterior al *encuentro de culturas*⁴). Será una dialéctica entre significado y significante tratando se acercarse hacia una verdadera idiosincrasia del significado.”⁵

Esta interpretación también se encuentra subdividida en I y II, la primera se refiere a la interpretación del sentido de la forma matriz y el segundo de la serie de producciones.

⁴El Término Encuentro de culturas alude al período de tiempo que abarcó el encuentro entre las culturas nativas u originarias del continente Americano y los Ibérico europeos. Alude también al posterior mestizaje. Es un encuentro que aún continúa transcurriendo.

⁵SONDEREGUER, César. Arte Cósmico Amerindio. Corregidor. Bs. As. 1999. Pg. 22.

3. *Modo de realización, poética y emplazamiento de las obras:*

Se refiere a la explicación de las razones por las cuales elijo la realización de determinado modo de concreción de obra, entre un gran espectro de posibilidades. Dicho modo de concreción se refiere a la totalidad de la materialización de la idea, desde la elección del tipo de obra, pudiendo ser ésta una (investigación, performance, instalación, obra objetual o conceptual, etc.), hasta la justificación en la elección de materiales, procesos, técnicas y el espacio expositivo.

Aparece aquí una descripción técnica-formal de los procesos constructivos y de la utilización y selección de herramientas y materiales en los mismos.

También en este punto a medida que se describe formalmente la obra se explican asociaciones simbólico-poéticas que genera la misma y respecto al conjunto escultórico.

A modo de adelanto para mayor comprensión de los puntos posteriores, el tipo de obra que encuentro óptima, es la exposición de una serie escultórica, que consta de seis producciones volumétricas que se interrelacionan entre sí a través de un recorrido visual pero que a su vez mantienen su autonomía.

4. *Proceso de planificación y diagramación de la instalación para una exposición artística en espacio institucional.*

Este punto se refiere a la selección de la ubicación de las obras, iluminación, sonido, unificación visual del espacio y demás aspectos referentes a la materialización de la propuesta incluyendo los procesos de gestión para la localización del espacio expositivo.

5. *Realización de Bitácora*

Se refiere al seguimiento que realicé de la obra y la documentación del proceso constructivo. En ella aparece unacronología donde se visualiza una descripción complementaria del proceso de trabajo y construcción formal, técnica, simbólica y poética de las obras.

Ésta bitácora va a estar en exposición durante la presentación del Trabajo Final para que a través de ella se pueda apreciar el proceso constructivo de las ideas, las obras y la exposición, así como también datos e investigaciones que surgieron a lo largo del proceso de trabajo y que no son evidentes en la muestra.

Desarrollo

Aquí se procede a desarrollar y describir el aspecto conceptual del trabajo final según la metodología de trabajo anteriormente descripta.

La forma- matriz elegida de la que se desprenden las seis obras es la denominada “cruz escalonada o Chacana”. La misma funciona como idea origen de un proceso de trabajo en el cual me encuentro con varias posibilidades de interpretación a partir de la reapropiación de dicha forma y una reelaboración de la misma a través de una investigación teórica, la realización de dibujos y producciones volumétricas.

La chacana (quechua: tawa chakana, «cuatro escaleras»), (aimara: pusi chakani, «la de los cuatro puentes») «cruz andina» o «cruz cuadrada», es un símbolo milenario de los pueblos originarios de los Andes centrales en los territorios donde se desarrollaron tanto la cultura Inca (Sur de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina) como algunas culturas pre-incas (pre-clásicas y clásicas).

La chacana posee una antigüedad mayor de 4 mil años, según el arquitecto Carlos Milla, autor del libro Génesis de la Cultura Andina. Hoy en día, las culturas andinas siguen reproduciendo el gráfico de la chacana en sus telas.

Aunque la palabra "chacana", de origen quechua se refiere claramente al concepto de "escalera", el símbolo en sí es un "tawa chakana", o sea una escalera de cuatro (lados).

Este símbolo de "cuatro escaleras" se ha popularizado en los países andinos bajo el nombre simplificado de "chakana" o "chacana".

La etimología de la palabra "chakana" nacería de la unión de las palabras quechuas chaka (puente, unión) y hanan (alto, arriba, grande), pero en el caso de "chakana" como símbolo representaría un medio de unión entre mundo humano y el Hanan Pacha (lo que está arriba o lo que es grande).

El conjunto de obras que presento nace del concepto-visual origen “chacana”, y de una búsqueda personal, artística y visual. Busco acercarme a su bagaje conceptual original y a posibles interpretaciones actualizadas. El lenguaje visual se expresa de manera geométrica y es esa geometría la que inaugura la poética de la obra...la matemática se expresa en la forma, la forma en el espacio ...la geometría como lenguaje universal ...como conexión al infinito ...como micro y macro cosmos.

A medida que se visualizan las producciones se deduce fácilmente cómo ellas remiten a una idea y una estructura visual matriz que si bien está siendo resemantizada mantiene su fidelidad a la forma origen. De esta manera, como afirma Adolfo Colombres⁶, la originalidad puede ser vista en el Arte Latinoamericano (desde una perspectiva no alienante y enmarcada dentro de teorías de producción Latinoamericana) como

⁶COLOMBRES, Adolfo. Prólogo en ACHA, Juan; COLOMBRES, A.; ESCOBAR, Ticio. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires. Ediciones del Sol. 1991. Pg. 10, 11.

fideli**dad al origen, no como innovación.** Esta asociación del concepto “originalidad” con “origen” es una idea acuñada ampliamente en los textos del antropólogo Rodolfo Kusch⁷. La interpretación del concepto “originalidad- interpretación hegemónica - emparentado con la innovación, lo nuevo y lo novedoso, es relativamente reciente y moderna, consecuencia de los procesos cada vez más radicales de tecnologización e innovación en el campo de la ciencia. La enorme adaptación a los constantes cambios que desarrolló el pensamiento moderno desde fines del XIX asoció el término originalidad a lo novedoso y la ruptura. Pero ésta no tiene porqué ser la única traducción del concepto. De hecho, en el presente Trabajo de Investigación y en la paralela producción escultórica, la originalidad está asociada a fidelidad al origen, razón por la cual la producción escultórica no está interesada en generar formas “nuevas” de, en este caso, chacanas. El énfasis del hecho estético en la presente producción está asociado, idealmente, a la generación múltiple, polivalente y no excluyente de sentido y forma. Nelly Richards en el prólogo que escribe del libro de Ticio Escobar “El arte fuera de sí” explica como los textos de Escobar hablan de cómo los procesos de desterritorialización culturales e hibridación que activaron las economías del capitalismo transnacional, desarraigaron la identificación con regionalismos que servían de un reconocimiento al “nosotros como latinoamericanos”. Es así como los centros metropolitanos capturan la diversidad cultural en un sistema globalmente integrado. Escobar plantea de este modo, según Richards, la necesidad de reclamar el derecho de la periferia a la autodeterminación teórico-conceptual y desmontar los mercados de la globalización que tienden a folclorizar lo latinoamericano como una “otredad primaria”. Y plantea la capacidad de la periferia para actuar como un, vector *de conflicto y un lugar afirmativo y deconstructivo a la vez*, que entrecruza ejes plurales y compuestos.⁸

Escobar define entonces a lo identitario como una categoría en proceso, móvil que se define transitoriamente en diálogo inquieto con una exterioridad. Plantea la alteridad como *fisura* y como *disociación crítica* y a lo periférico como una demarcación de lugar adherida a sus trances históricos. Ve en el arte la posibilidad de rescate de lo residual de imaginarios desvalorizados. El arte y sus significaciones es capaz de recorrer las fallas del discurso social para refloatar lo injustamente sumergido⁹

Las formas de “Chacanas”, las “Guarda Pampa” y las grecas infinitas que genera el juego compositivo de sus formas, fueron utilizadas milenariamente y, en la actualidad, su uso es reapropiado por la cultura y el arte popular, así como por las exigencias del mercado y la cultura de masas, adaptándola a patrones de esteticidad modernos, para aumentar el consumo y la gama de consumidores.

Néstor García Canclini en “Las culturas populares en el capitalismo” plantea la necesidad de liberar al concepto de arte popular su carga elitista y eurocéntrica, para así poder incluir bajo el nombre de arte manifestaciones que trabajan de otro modo las relaciones sensibles e imaginarias de los hombres con otros hombres y con su medio.¹⁰

⁷ KUSCH, Rodolfo. Geocultura del hombre americano. (1976). Editorial Fundación Ross. 2012 Pg 150.

⁸ RICHARDS, Nelly. Prólogo en Ticio ESCOBAR. El arte fuera de sí. Asunción. FONDEC/ Museo del Barro. 2004 Pg. 10, 11.

⁹ ESCOBAR, Ticio: El arte fuera de sí. Asunción. FONDEC/ Museo del Barro. 2004. Pg 12, 14

¹⁰ CANCLINI, Néstor G.: Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen, 1982. Pg. 199.

Habla de la necesidad de

“...reivindicar la cultura popular, las producciones más diversas y sus usos más heterodoxos, una reivindicación científica y política, de abolir los criterios de inclusión establecidos prepotentemente por las historia del arte, las estéticas y el folclore, abrir estas disciplinas a un estudio crítico desprejuiciado, de los gustos y usos populares por su representatividad sociocultural y su valor social”¹¹.

Para orientar el enfoque de la producción y la investigación del Trabajo Final, utilizo la perspectiva de Clifford Geertz (antropología simbólica) el cual pone al arte en relación con la cultura, la cual permite abordar el carácter social de todo objeto estético cuyo sentido no se limita a sus cualidades intrínsecas como obra de arte. ¹²Así, como afirma Clementina Zablosky, los objetos pueden ser comprendidos como configuración y configuradores del entramado cultural que los apropia y produce. Los estético se concibe en relación a significados religiosos, económicos, políticos, morales, es decir **culturales**, construidos socialmente y no cómo una producción elevada a una esfera autónoma. ¹³

¹¹CANCLINI, Néstor G.: Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen, 1982. Pg. 199.. Pg201.

¹² GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona. Paidós, 1994.p 119.

¹³ ZABLOSKY, Clementina. *Hacia una perspectiva interdisciplinaria en la consideración de objetos con valor estético*. Apunte de la Cátedra “ Las artes plásticas en la Historia I”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.2012. Pg. 60.

Análisis iconográfico de la “Chacana”:

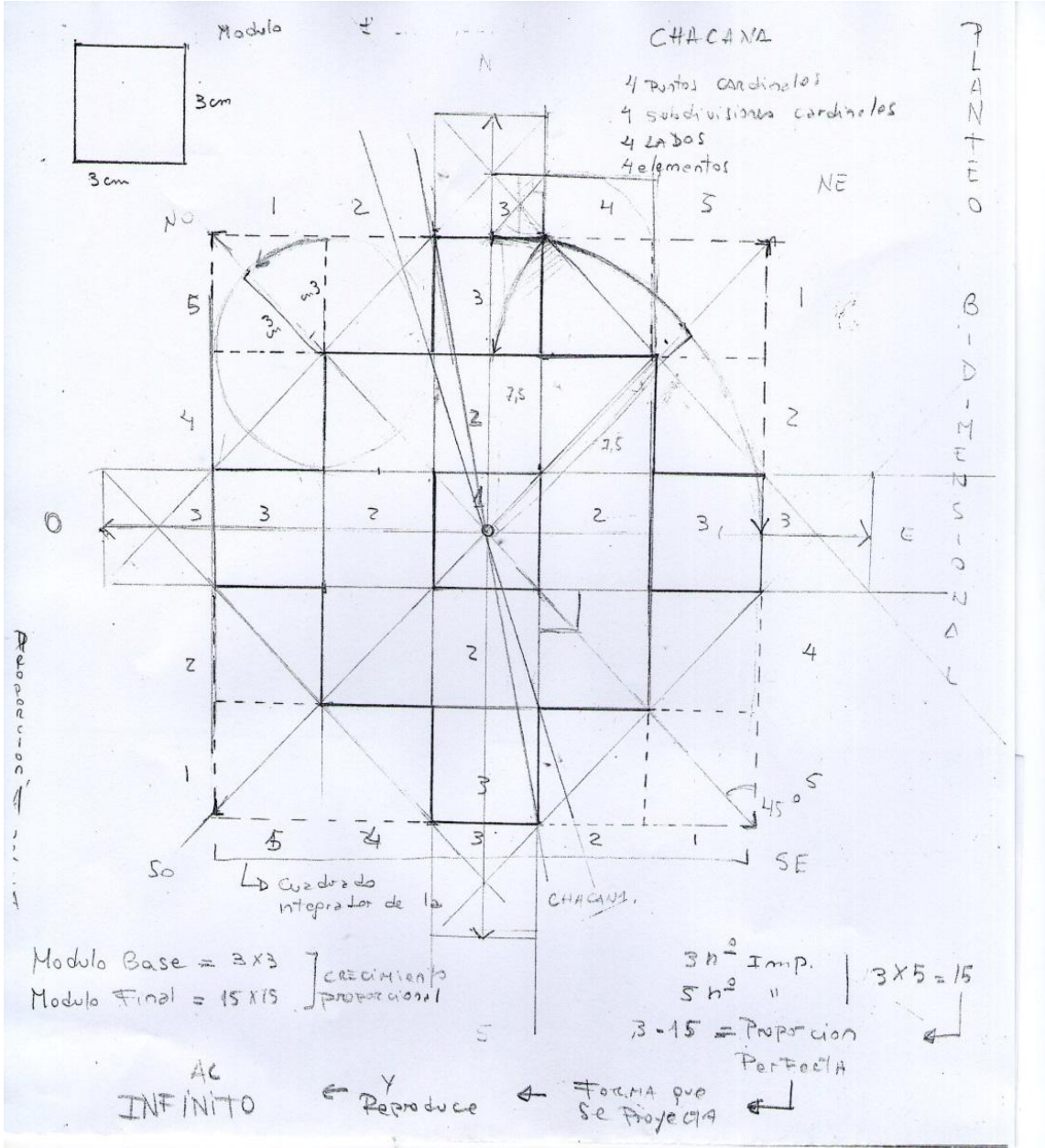
PALABRAS CLAVE COMPOSITIVAS:

Equilibrio, Ritmo, Estatismo/dinamismo (x unión visual de diagonales), Infinito, Proyección, Contundencia, Solidez visual, Lógica interna, Módulo, Repetición, Volumen proyectivo, Patrón geométrico.

La chacana es una forma geométrica rectilínea que puede presentarse de manera bi o tridimensional, y se desarrolla a partir de un módulo de repetición que es el cuadrado y el cubo respectivamente. La magnitud de su concepto se visualiza de manera completa en el desarrollo tridimensional (volumen) y la incorporación del tiempo a través del movimiento.

Aquí cabe aclarar que la forma se manifiesta desde la antigüedad, principalmente en su estructura bidimensional a partir de diferentes técnicas: dibujo, color en telas, cerámicas, murales, etc. La mayor y casi la totalidad de sus presentaciones a lo largo del tiempo son planimétricas a pesar que las gradaciones colorísticas que muchas veces presenta en su interior conducen a deducir los avances y retrocesos de planos (a través de efectos ilusionistas del uso del color, es decir, temperatura y grados de saturación como recursos para alejamiento o acercamiento de planos). En mucho menor grado encontramos esta forma a nivel volumétrico, esto es en escasísimos bajorrelieves, como los existentes en el portal de la luna en la Isla de la Luna, frente a la Isla del Sol, en el Lago Titicaca, límite político geográfico entre Perú y Bolivia. La otra manifestación volumétrica es de índole arquitectónica y es fácilmente reconocible en las diferentes estructuras piramidales escalonadas de casi toda Amerindia. No se han encontrado registros aún del desarrollo total de su volumen, es decir, lo mismo que describe una pirámide hacia Arriba, igual hacia abajo, pero cabe aclarar que sí existe esta manifestación óptica a nivel filosófico y como una consecuencia de la deducción de la manifestación negativa del volumen positivo de la pirámide. O como consecuencia de las leyes de simetría de las formas, es decir lo idéntico a una manifestación en todas sus dimensiones volumétricas posibles.

En su concepción bidimensional es una cruz escalonada que consta de ocho extremos, 4 de ellos más extensos y coincidentes con los extremos de la cruz equilátera que se puede concebir en su interior. Está formada por trece cuadrados que se adicionan para generar su estructura total (1 arriba, 3 debajo de éste -uno justo debajo y dos a ambos lados-, cinco debajo respectivamente, tres y luego uno). Si de los 4 extremos rectos se proyectan líneas a ambas direcciones la forma queda inscripta dentro de un cuadrado mayor que la contiene virtualmente. Fig.I



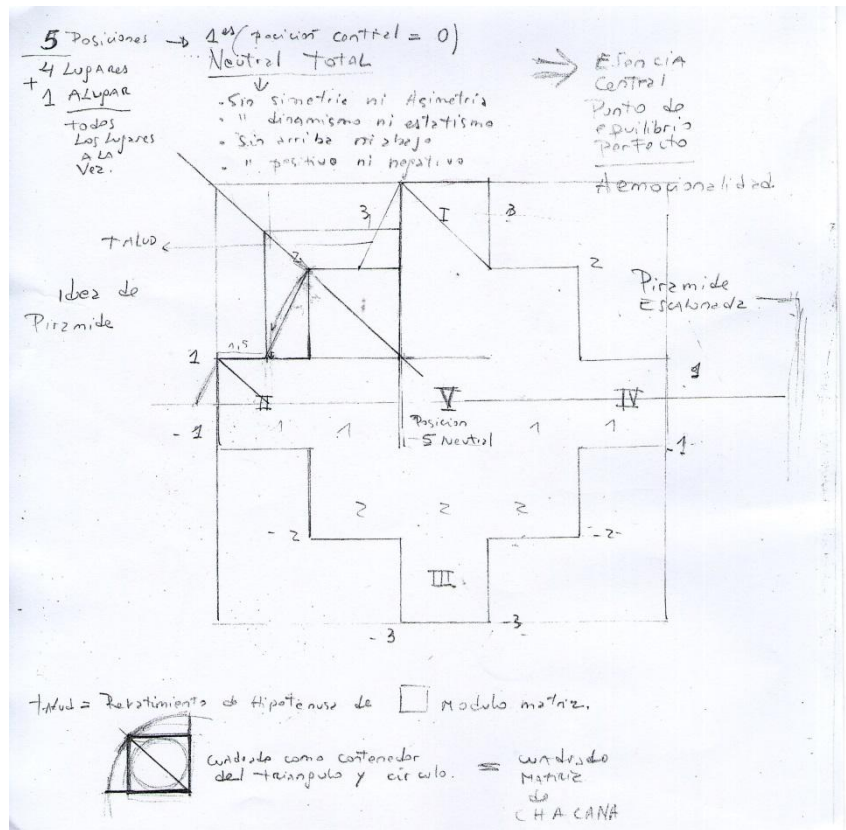


Fig.I¹⁴

En su estructura tridimensional la chacana consta de 25 módulos cúbicos unidos que producen la totalidad de su forma. En la proyección de planos a partir de sus 6 extremos, se genera un cubo dentro de la cual la forma queda inscrita. A nivel compositivo su estructura es *simétrica* desde todos sus posibles puntos de vista, y la disposición de la *secuencia de repetición* de los módulos genera un *ritmo* que va de lo decreciente hacia lo creciente para volver a decrecer. La simetría estudia la manera de acumular éstas formas, y por lo tanto la relación entre la forma básica repetida, y la global obtenida por la acumulación. Según las reglas de la simetría existen cinco casos básicos: a) la identidad, que consiste en la superposición de una forma sobre sí misma; b) la traslación, es la repetición de una forma a lo largo de una línea que puede o no ser recta; c) la rotación, es cuando la forma gira sobre un eje que puede estar dentro o fuera de la misma forma; d) la reflexión especular, es la simetría bilateral que se obtiene poniendo algo delante de un espejo y considerando a su vez la cosa y la imagen; y e) la dilatación, la cual es una ampliación de la forma que sólo la extiende sin modificarla. Según Munari Bruno... “el uso combinado de dos o más de éstas operaciones, nos lleva a la construcción o explicación de formas muy complejas”¹⁵. En la chacana, la cuasi

¹⁴ Dibujo propio de la bitácora.

¹⁵ MUNARI, Bruno. *Diseño y Comunicación Visual*. Ed. Gustavo Gil, Barcelona. Pg. 184.

total existencia o la posibilidad de generar interpretaciones de la totalidad de casos de simetría que se generan de su forma, nos pone delante de paradigmática imagen.

A nivel matérico-volumétrico la forma se va adicionando, va acumulando más espacialidad y/ o masa a medida que fluye desde sus extremos hacia lo central. Podríamos decir también que el centro concentra mayor cantidad de materia la cual va decreciendo hasta desaparecer al infinito. Posee entonces *características pendulares entre lo centrífugo y lo centrípeto*.

Su estructura plástica posee *características autorreferenciales propias*, es decir que cada *módulo* hace referencia al consecuente todo y a su vez el todo está compuesto de módulos iguales que combinan su ubicación en el espacio. Su forma, carente de narrativa literaria, de manera contundente, abstrae a la mente.

Su composición genera imágenes de procesos de adición y procesos de vaciamiento. *Micro y macro cosmos*. El todo está en la parte y la parte está en el todo. En esta secuencia compositiva la noción de ritmo remite a una idea de *equilibrio*. Su simetría denota *estatismo y quietud que tensionan ante la aparición del ritmo*. Dicha tensión paradójicamente, produce equilibrio. El *dinamismo* se produce en el espacio interno de la forma donde las secuencias de ángulos rectángulos enfrentados genera en la percepción la necesidad de unir los opuestos generando diversas diagonales.

Aquí cabe aclarar, siguiendo el enfoque de Arnheim **que la propuesta pone énfasis en la relación dialéctica que se establece entre unidad y partes de unidad**. En efecto, cada unidad o parte de unidad sólo tiene valor a causa de su posición en un enunciado visual.¹⁶

La *estructura repetitiva* de la chacana conduce a la *idea de retícula*. Según Rosalind Krauss:

“En la dimensión temporal la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente eso: la forma ubicua en el arte de nuestro siglo. En esa gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX dio origen al arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de esa cadena. Al “descubrir” la retícula, el cubismo, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido. ... Pero aunque la retícula nos lleve a hablar de materialismo- y no parece que haya otra manera lógica de hablar de ella-no les ha ocurrido lo mismo a los artistas. Si consultamos cualquier tratado- Arte Plástico y Arte Plástico Puro o el mundo no Objetivo, por ejemplo- nos encontramos que (ellos) no hablan de lienzos, pigmentos, u otro tipo de materia. Hablan del Ser, del Conocimiento o del Espíritu. Desde su punto de vista la retícula es una escalera hacia lo Universal, y no les interesa lo que pasa abajo...”¹⁷

Completaría hablando de un vector fundamental en la secuencia de valoración creciente que toma la retícula en el desarrollo del arte moderno. Este se refiere específicamente a

¹⁶ ARNHEIM. Tratado del signo visual. Cátedra signo e imagen. Pg. 93

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Ed. Alianza Forma. Biblioteca Cielo Teórico.

que la dinámica de comunicación cultural cada vez más creciente durante fines del sXIX y Ppios del XX, junto a la mirada exotista y etnográfica respecto a las otredades culturales, generan un interés, o posiblemente determinan que se preste atención en este momento histórico, y no antes, a determinadas características repetitivas y reticulares de muchas producciones estético-culturales de América. Solo cuando la revolución industrial y sus respectivas dinámicas introduce los patrones repetitivos y seriativos dentro del modo de producción capitalista occidental, solo cuando en su interior se alcanzan determinados parámetros similares en enormes masas de población, sólo entonces occidente se permite visualizar- no sin antes apropiarse de dicha herencia- uno de los parámetros principales de producción de la enorme y milenaria labor de arte textil Americano. Recordemos principalmente que una de sus técnicas principales, el telar, se ordena a partir de la combinación infinita de módulos repetitivos con variaciones de color, textura, etc. El patrón geometrizable del telar resultó en matriz elaborada y reelaborada milenariamente, en tanto que influenció incluso en su estilo las producciones pictóricas y las tallas escultóricas, generando diferentes grecas que occidente malinterpretó como “ornamentalismo decorativo”.

Profundizando respecto a la retícula nos remitimos a continuar con lo expuesto por Krauss...“Por lógica la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones...En virtud de la retícula la obra de arte se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto real arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor”...¹⁸

I.II La primera obra realizada a partir del concepto Chacana es la interpretación de su volumen de manera virtual. Se denomina “Chacana I”

Está compuesta por módulos cúbicos iguales. Son en total 25 módulos iguales de 7cm cada uno. Cada módulo cúbico, está constituido por varillas de metal que describen las aristas y uniones de sus lados. Dicho metal es llamado “alpaca”, el cual es una aleación no férrea con alto contenido de níquel, un pequeño porcentaje de plata, bronce y diferentes metales adicionales. La unión y construcción de la “Chacana I” se realiza mediante la soldadura de sus partes. La soldadura de la alpaca está compuesta por un 45% de plata ley 1000 y el resto de latón. El metal se calienta hasta su punto incandescente, previamente aplicado el bórax (fundente) que permite que la soldadura “ligue” y fusione las partes.

¹⁸KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Ed. Alianza Forma. Biblioteca Cielo Teórico.

“...De este modo la retícula opera desde la obra de arte hacia afuera, forzando nuestro reconocimiento de un mundo situado más allá del marco. Ésta es la lectura centrífuga. La centrípeta opera, con bastante naturalidad, desde los límites externos del objeto estético hacia el interior. La retícula es la introyección de los límites del mundo en el interior de la obra; es una proyección del espacio que hay dentro del marco sobre sí mismo... A medida que va creciendo nuestro contacto con la retícula, vamos descubriendo que uno de sus caracteres más modernos es su capacidad para servir como paradigma o modelo de lo anti evolutivo, lo anti narrativo y lo anti histórico”



Dicho material, funciona como contextualizador histórico, ya que es un material resultante de los complejos procesos de industrialización de la sociedad moderna. Éste proceso tecnológico permite el alcance de nuevos materiales no solo a la industria sino que también amplía su uso al público masivo y el resultado es una ampliación del concepto de belleza¹⁹.

Laslo Moholy- Nagy en *La nueva visión Principios básicos del Bauhaus*, reconoce 5 etapas de evolución plástica en el individuo y en las culturas a medida que se trabaja con el material y se descubren las relaciones de volumen y éstas se hacen más y más claras. Dichas etapas son: 1 bloqueado. 2 modelado. 3 perforado. 4 equilibrios. 5. Dinámica (en movimiento).²⁰

Particularmente en éste trabajo nos interesa la tercer, cuarta y quinta etapa. Al analizar la etapa tres, que corresponde al bloque perforado (horadado) Maholy – Nagy destaca que luego de dominar las relaciones de varios grados de volumen positivo- negativo, se pasa a producir contrastes por la penetración intensiva del material. **La escultura perforada totalmente es el punto máximo en el contraste del lleno y el vacío**²¹.

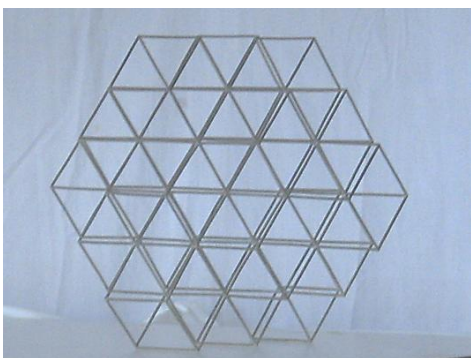
¹⁹Según palabras de Laszlo Moholy- Nagy durante su enseñanza en el taller de metal de Weimar, a mediados de la década de 1920:“Hasta hace poco tiempo, los elementos geométricos tales como la esfera, el cono, el cilindro, el cubo el prisma y la pirámide eran considerados la base de la escultura. Pero hoy han surgido los elementos biotécnicos como nuevo grupo que puede ser utilizado. Hay siete elementos biotécnicos constructivos: el cristal, la esfera, el cono, la lámina, la varilla, la barra y el espiral (tornillo). Éstos son los componentes técnicos básicos de todo el mundo. Bastan en todos sus procesos y para llevarlos a su óptimo rendimiento. La aplicación constructiva de estos elementos- en particular de la espiral- ha conducido a soluciones que son asombrosas en su relación con los principios estéticos de otra época (barroca). Hoy empleamos conscientemente todo el surtido de elementos biotécnicos, y el resultado es un nuevo concepto de belleza...”

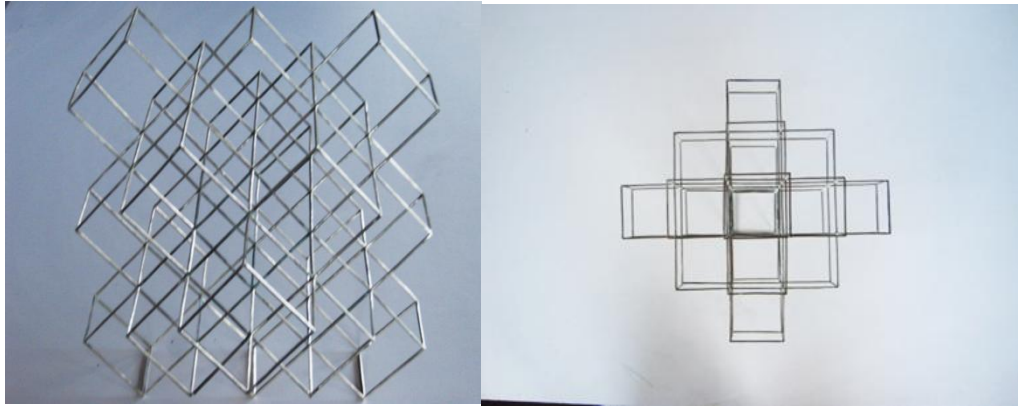
²⁰ MOHOLY-NAGY, Laslo. *La nueva visión Principios básicos del Bauhaus*, Ediciones Infinito. Bs As. 4ta Ed. 1997. Pg 70

²¹ MOHOLY-NAGY, Laslo. *La nueva visión Principios básicos del Bauhaus*, Ediciones Infinito. Bs As. 4ta Ed. 1997. Pg ,72.

Dicho punto de vista completa el análisis formal de la primera producción, en la cual la descripción de éste volumen “virtual” conduce a deducciones y conocimientos sobre su estructura misma y sobre sus posibilidades de expansión y contracción. Cuando hablo de volumen “Virtual”, me refiero a que la materialidad de la forma chacana se produce por la adición de módulos cúbicos que sólo tienen descriptos el perímetro con varillas de alpaca y el interior de los mismos es un volumen vacío, hueco. Nos pone frente a la manifestación del volumen casi sin materia. Cuestiona la noción de materia como única manifestadora del mundo cósmico y de lo existente. Habla de la posibilidad del hombre de concebir mundos cósmicos y existencias más allá de una estructura corpórea sólida, horizonte de comprensión dialéctico con un mundo atiborrado en tecnología y conocimiento informático que posibilita la acumulación y traslado de información a través de redes virtuales y completamente reales. Evidencia la posibilidad de que la existencia vaya más allá de lo visual perceptivo, remarcando la vulnerabilidad de nuestro sistema de percepción y su fácil manipulación.

Una mirada interesante que se genera a partir de ésta escultura sucede cuando se la observa desde determinados ángulos percibiéndose de ella algo totalmente diferente a su supuesta estructura volumétrica: la forma parece bidimensional, se aplana y genera una figura que internamente está construida por muchos polígonos iguales. Dicho efecto o ilusión perceptiva se produce a causa de que su volumen, al estar descripto a través de líneas, éstas al fugar escorzadas generan diagonales las cuales construyen dichos polígonos regulares. ¿Cuál es la mirada real? ¿Es una ilusión o es tan real como la forma volumétrica pero en la bidimensión? Además dicha constitución interna de la forma ayuda a la comprensión, a nivel matemático-geométrico de la lógica de dicha imagen abstracta y a su vez, genera un diálogo entre la matemática Amerindia y la occidental.





Los polígonos regulares son fundamentales para la determinación del perímetro de una circunferencia, no sólo porque son las formas más simples, sino también porque los perímetros de muchas formas se calculan mediante la aproximación de ellos con secuencias de polígonos que tienden a estas formas. Un claro ejemplo de ello se visualiza cuando por ejemplo, la escultura “Chacana 1” se mira desde determinado ángulo, lo que genera que sus aristas se junten visualmente y se forma un hexágono grande compuesto interiormente por hexágonos menores. El hexágono es un polígono que se aproxima en su estructura a la forma del círculo, y a medida que suma más aristas (o sea se convierte en heptágono, octógono, y más) más se aproxima a la forma del círculo, por lo que podemos afirmar que un círculo está formado por un polígono cuya enorme cantidad de lados se redujeron hasta ser puntos consecutivos.²²

²²El primer matemático conocido por haber utilizado este tipo de razonamiento en occidente es Arquímedes, que se aproxima al perímetro de un círculo rodeándolo con polígonos regulares. El perímetro de un polígono es igual a la suma de las longitudes de sus bordes. El perímetro de un círculo es una circunferencia y su longitud es:

$$P = \pi \cdot 2r \quad \text{o} \quad P = d \cdot \pi$$

- P es la longitud del perímetro
- π es la constante matemática pi ($\pi = 3.1415\dots$)
- r es la longitud del radio
- d es la longitud del diámetro

Para obtener el perímetro de un círculo se multiplica el diámetro por π .

En todo triángulo rectángulo el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos.

Según Pitágoras de Samos “Si un triángulo rectángulo tiene catetos de longitudes a y b y la medida de la hipotenusa es c , se establece que:

$$(1) c^2 = a^2 + b^2$$

De la ecuación (1) se deducen fácilmente 3 corolarios de aplicación práctica:

Según Maholy-Nagy lo que sigue a la tercer etapa es algo muy difícil de captar enraizados como estamos en el punto de vista de ayer. La cuarta etapa, sería el triunfo de las relaciones, la sublimación del material. Es la escultura equilibrada, un volumen que se contiene a sí mismo. Este tipo de escultura es también dinámica, puesto que sólo por la acción de fuerzas opuestas puede lograr el reposo balanceado y el equilibrio. La pieza escultórica completamente ahuecada exige por un lado un conocimiento avanzado, y por otro una mente que trabaja en forma abstracta; una liberación del material de su peso, un ir más allá de los propósitos expresivos²³. “Chacana I” en su estructura modular repetitiva describe y está inscrita dentro de un cubo mayor, el cual lógicamente posee un medida de agrandamiento proporcional a los módulos pequeños.

Y como quinta etapa describe el aligeramiento de la masa, el paso que sigue al equilibrio es el equilibrio dinámico, en el cuál las relaciones de volumen son virtuales, es decir, ocasionados principalmente por el movimiento real de los contornos, aros, barras y otros objetos. Cuando el material es usado como vehículo del movimiento²⁴. Sería el caso de incorporación de algún mecanismo que produzca movimiento en la pieza “Chacana I”, lo cual, mediante el cinetismo, veríamos como la forma de estructura cúbica produce visualmente en la descripción del movimiento una sucesión proporcional de cilindros, los cuales los ubicados hacia los extremos superiores e inferiores son de menor medida que los centrales que son mayores.

Fueron los futuristas los que introdujeron el concepto de movimiento como dinamismo desacreditando el de reposo estático. Demostraron una nueva concepción del espacio al destacar el contraste entre lo interior y exterior.

Respecto al análisis iconográfico de la chacana en su contexto de surgimiento original, los registros más antiguos en la región andina y altiplánica tienen más de cuatro mil años. Dicha forma, de características formales claras y nítidas, geométrica, rectilínea, tiene una preponderancia evidente de ortogonalidad (principios rectores de direccionales verticales- horizontales). El dinamismo de la chacana se construye a partir de la organización de su propio ritmo compositivo, de origen repetitivo modular que se adiciona hacia la centralidad y sustrae hacia los extremos. También la fuga de las líneas de su volumen genera un conjunto de diagonales que le otorgan dinamismo a una forma que a simple vista parece estática.

Forma simétrica y equilibrada, forma de características expansivas y contractivas, se constituye a partir de una concepción espacial matemático- geométrica, donde la narratividad de la imagen no está constituida a partir de la representación de entidades reconocibles en un plano matérico-factico (personajes, sucesos, mitos) sino a través de términos conceptuales abstractos. Es decir, funciona a manera de alegoría no

$$a = \sqrt{c^2 - b^2}$$

$$b = \sqrt{c^2 - a^2}$$

$$c = \sqrt{a^2 + b^2}$$

²³ MOHOLY-NAGY, Laslo. La nueva visión Principios básicos del Bauhaus, Ediciones Infinito. Bs As. 4ta Ed. 1997. Pg 73,76,77

²⁴ Idem anterior. Pg. 78.

representada en términos antropomórficos, sino que un concepto abstracto es concebido y presentado a través de medios visuales igualmente abstractos.

A modo breve de rastreo de estas maneras de representación de lo simbólico conceptual a partir de módulos reductivo-geometrizarantes y también de la constitución de una narrativa de la imagen que tiende a la repetición constante, rítmica y monótono del diseño, produce, podemos suponer, paradigmas culturales aptos en codificar mensajes abstracto geométricos visuales sin la necesidad que los mismos tengan modos narrativo-temporales, representativos, literarios o históricos, ni donde la imagen quede subordinada a la emocionalidad producida por desequilibrios visuales compositivos o por imágenes con narrativa de comienzo, desarrollo y fin.

Dichos parámetros abstraccionistas en la recepción e interpretación de imágenes plástico-visuales, se remite, según muchos estudiosos al resultado del acostumbramiento visual al mismo producto de los módulos repetitivos y rítmicos existentes en las labores textiles amerindias, teniendo en cuenta que los telares eran en la región andina moneda de intercambio, por ende, mantuvieron milenariamente una alta circulación comercial entre pueblos. El artista plástico César Paternosto, en su publicación "Piedra Abstracta" dice "La importancia capital que el medio textil tuvo – y tiene aún – en los Andes, sugiere que fue en la matriz reductiva, geometrizarante de ese medio donde se gestó la iconografía lírica plana y sintética de dichas culturas. Es precisamente llamativo que la escultura de Chavín y Tiahuanaco solo en contadas ocasiones se plasma en "redondo". Los monolitos de éste último centro, están totalmente surcados porafiligranados relieves que reproducen los diseños textiles..." "En la escultura inca- que es contemporánea a la Azteca- ocurre algo que difiere radicalmente de toda la escultura La América Antigua: la piedra parece representarse a sí misma. Se genera otra comprensión, desembarazada de toda misión iconográfica"²⁵

A nivel compositivo, dentro del Horizonte Medio Andino, denominado Tiahuanaco-wuari²⁶El patrón reductivo- sintético, fue la característica cada vez más marcada de las últimas fases culturales. Alan R. Sawyer, citado por Paternosto, analiza éstos tejidos: "La iconografía de la tapicería Tiwanaku es sorpresivamente, limitada. Repeticiones de un solo motivo forman generalmente el diseño de cada prenda individual....En ejemplos que pueden concebirse como posteriores, la geometrizaración se va acentuando gradualmente. Es en esta instancia donde se encuentran los motivos o módulos de diseño organizados en columna y cuya orientación se invierte en forma alternada. Al mismo tiempo, la distorsión geométrica se rige por convenciones que imponen la expansión o contracción lateral del diseño hacia los bordes del poncho."²⁷ Paternosto continúa diciendo, apoyado en Sawyer "El proceso de abstracción parece culminar en algunos asombrosos ejemplos ²⁸en donde el ícono se ha reducido a una mera articulación de formas rectangulares. La obstinada repetición de motivos, las

²⁵PATERNOSTO, César. En: Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea. Fondo de Cultura económica. México DF. Pg. 29

²⁶ Se denomina "Horizonte" a cierto grado de homogenización cultural irradiada desde un centro de poder en la región Andina.

²⁷ SAWYER, R. Alan. Tiahuanaco Tapestry Design. The Museum of the Primitive Art, N. York, 1963.

²⁸ Los tejidos analizados se encuentran en la Colección del Museo Nacional de Antropología de Lima.

convenciones que los gobiernan- no mencionemos el amplio espectro de colores, cuyo uso debió haber estado codificado- nos indican, que estamos ante un sistema de signos, posiblemente de carácter emblemático, que emanaba desde un centro de poder”.²⁹

Lo más fascinante, coincidiendo con Paternosto, es que estas secuencias de diseños a través de reducciones geométricas, que fueron realizadas en Amerindia alrededor de los que serían en occidente los siglos VIII y XII , parecen adelantarse a un proceso que el arte occidental moderno habría de llegar, laboriosamente, en el siglo XX.³⁰

El procedimiento de inversión simétrica (en espejo), que aparece en muchos diseños abstracto geometrizar (por ej. Puerta del Sol de Tiahuanaco) en escultura lítica, proviene del tejido y la cestería.³¹ Sería un derivado de pautas textiles.

Kubler destaca que dichas pautas fueron el medio óptimo para desarrollar un arte que *“pertenece a la tradición andina de signos convencionales ordenados más por necesidades semánticas que por relaciones miméticas”*³²

Es recién en el caso del Incario, donde el proceso de geometrización y abstracción produce saltos extremos. La escultura de períodos culturales anteriores - téngase en cuenta que la concepción escultórica era de carácter tectónico- constructivo en Amerindia, y se concebía la escultura en dialéctica con la arquitectura-, la escultura se constituía en un soporte material el cual debía ser pintado (como lo demostraron vestigios arqueológicos realizados a principios de siglo en los centros de Tiahuanaco y Chavín de Huántar, e incluso en zona mesoamericana en Teotihuacán y Tenochtitlán). Fue solamente durante el Incario que las manifestaciones plástico arquitectónicas hablan de sí mismas o de conceptos altamente abstractos. La limpieza y nitidez de las formas, la angulosidad y extrema precisión, el elevado carácter geometrizar bajo las normas de la ortogonalidad, llevado hacia extremos no icónicos, producen la aparición de una concepción integradora de la estética en dialéctica con la urbanística y la arquitectura, donde no se percibe un límite definido entre escultura y pintura como tradicionalmente eran concebidas en el arte de raíz europea , o peor aún, se interpretaron como inexistentes en una medida comparativa (con excepción de escasas miniaturas) o se lo percibe en su totalidad dentro de la arquitectura. Particularmente pienso, que no fue un conocimiento restrictivo de prácticas plástico técnicas lo que condujo a la simplificación, a la pureza extrema y nitidez de la forma, al acotamiento de técnicas y nulidad de temáticas, sino que fue un conocimiento acumulativo producto de la sedimentación de conocimientos y prácticas de culturas anteriores, los que llevaron a lograr una manifestación altamente cohesiva, coherente e integradora del hecho estético. “Menos es más” pareciera que fuera la fórmula reiterativa y no icónica de la imaginería Inca.

²⁹PATERNOSTO, César. En: Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea. Fondo de Cultura económica. México DF. Pg. 42.

³⁰PATERNOSTO, César. En: Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea. Fondo de Cultura económica. México DF. Pg. 29

³¹ KUBLER, George y Bushnell citado por Paternosto en su publicación Piedra Abstracta. FCE. México, pg. 44

³²KUBLER, George. Ídem anterior.

De este modo, las pautas del medio textil, produciendo un acostumbramiento cultural y generacional en la repetición y reinterpretación de dichas pautas y organización de los mensajes visuales, generó a largo plazo la posibilidad de surgimiento de sistemas organizativos compositivos altamente geometrizar, abstractos y seriativos. El sistema visual Andino se destaca de modo rotundo cuando se lo descontextualiza de su origen planimétrico y de su tratamiento colorístico textil, produciendo manifestaciones volumétricas de características geometrizar, ortogonales y abstractas como las producciones volumétricas Incas especialmente en urbanística-arquitectónica.

Visto de esta manera, dichas búsquedas se emparentan con las aspiraciones constructivistas- materialistas de la segunda y tercer década del siglo XX en Europa. Los constructivistas buscaban, producir obras estético artísticas funcionales a nivel social y colectivo, útiles para ser vividas, y limpias de toda narrativa literaria que pudiera ser apropiada por el aparato Estatal o político capitalista a modo de propaganda. De todos modos, posteriormente, dicha pureza formal fue asociada, en diversos contextos, con el potencial simbólico de la modernidad industrializadora y paradójicamente, con la vanguardia, y utilizada para ser asociada a propuestas político-económicas teóricamente modernizadoras e industrializantes.

Analizando a nivel formal e iconográfico la estructura matriz chacana, llegamos a la noción fuertemente marcada en ella de ortogonalidad, es decir, el uso total de la recta y la vertical en su organización estructural. Me interesa adentrarme particularmente en esta noción de supremacía de la vertical y la horizontal. Según Sigfried Giedon nuestra actitud hacia la ortogonalidad está anclada en el inconsciente y es automática. De la infinidad de direcciones posibles existentes, en determinado momento, como consecuencia de la posición erguida del hombre, una posición, la vertical, es elegida y se convirtió en el modelo de comparación y con la cual todos deben tener alguna relación. La vertical es la línea del movimiento, hacia abajo y hacia arriba, asociada a la fuerza de gravedad hacia abajo, asociado al cosmos, hacia arriba. La horizontal es la línea de reposo. Denota la base. La horizontal y la vertical van juntas, son interdependientes entre sí. La verticalidad como principio coordinador tiene sus raíces en el mundo neolítico. Este principio rector, de alguna manera, se relaciona al proceso evolutivo del cuerpo y la psique humanas. Antes de la historia documentada, se produce un cambio de gran alcance en la organización de la visión. Sucede una revolución óptica, *la hegemonía de la vertical*.³³

La obra de Piet Mondrian declara a gritos la relación vertical-horizontal. “Sus formas eran solamente neutras en el sentido en que aceptamos la relación vertical-horizontal como tan evidente que es *neutra*. El principio organizador de la vertical sirvió, en su estilo propio, para crear un nuevo concepto de espacio.”³⁴ En la serie escultórica que presento como Trabajo Final, cada obra individual, declara constantemente la relación

³³GIEDION, Sigfried. El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid, Alianza. Pg. 412,413 y 414.

³⁴GIEDION, Sigfried. El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid, Alianza. Pg. 413. Primer Párrafo.

horizontal y vertical, la ortogonalidad, la unión simbólica del plano terrestre con el celeste.

La vertical no puede ser concebida aisladamente, viene indicada por auxiliares a los cuales está inseparablemente unida: la horizontal y el ángulo de 90° que está entre ambos. De la interdependencia de estos tres elementos surge el triángulo rectángulo, lo que trae un nuevo elemento: el plano. Cuando la vertical resulta hegemónica, el triángulo rectángulo adquiere gran importancia, la cual se acrecienta cuando se descubren sus propiedades y leyes ocultas. De este modo al triángulo rectángulo se le adjudica un plus, un agregado simbólico. Se inicia allí, sin exagerar, el pensamiento geométrico. El triángulo rectángulo y el ángulo de 90° se materializan de manera asombrosa y geodésica, en las diferentes manifestaciones de pirámides.

2 -Análisis iconológico:

La medida de los lados del cubo o el cuadrado que forman el módulo de construcción de la chacana se manifestó a través de diferentes sistemas de medidas según su uso a lo largo del tiempo en la región andina. No obstante, su medida modular original es de 20, 4 mts que es la medida resultante de la proyección geodésica del lado menor o eje transversal de la constelación conocida como chacana para los pueblos andinos (actualmente también conocida como “Cruz del Sur”). Esta constelación está en el cenit entre el 2 y el 3 de mayo a las 12 de la noche, en las poblaciones altiplánicas de Salinas de Garci Mendoza, el volcán Thunupa y toda esa zona de la actual Bolivia.

De esta manera, una vez trasladada la Cruz del Sur a la tierra, obtuvieron su patrón de medida, llamado Tupu. Su brazo mayor o tronsal, coincide con la transversal del cuadrado formado por 4 Tupus- es decir la hipotenusa de los dos triángulos rectángulos que forman el cuadrado-, lo que luego denominaron como **la proporción sagrada**. A dicha diagonal del cuadrado le llamaron CHEQALUWA (Cheqaq= lo Verdadero), y la cual corresponde a la Raíz Cuadrada de Dos.

Dicho cuadrado formado por los cuatro Tupus, vino a ser la medida de superficie llamada Ek'a. Además, girando este cuadrado sobre su punto medio se genera un círculo, de donde concluyeron que la transversal del cuadrado, entra 3,16 veces en el perímetro de dicho círculo generado. Cinco Ek'as dispuestas en cruz, fue la base para generar la Cruz de Chacana³⁵. La wip'ala o bandera del Tawantinsuyu, también tiene su origen en esta generación de cuadrados y consiste en 7 x 7 cuadrados de colores en degradación que terminan en una fila de color blanco, dispuesta diagonalmente. De esta manera como afirma el arquitecto Carlos Milla Villena³⁶ “En el mundo Andino Pre Inca existió un sistema Geométrico Proporcional de Medidas, cuyo factor de cambio o variación fue la relación matemática "Pi", sintetizada en la fórmula geométrica de la Cruz Cuadrada”³⁷ La matemática geométrica andina, de la Cruz Cuadrada, es de carácter métrico fractal y que el hombre andino derivó sus matemáticas jugando geoméricamente con el cuadrado y el círculo, así se forma la Cruz Cuadrada Unitaria, a decir de Carlos Milla. Señala la existencia de un patrón geométrico común aplicado en diferentes épocas cronológicas, este patrón geométrico es un cuadrado, a partir de la cual se dimensionan las demás figuras, o utilizaban combinaciones de figuras de este mismo. Una de las formas más usuales fue mediante el trazo de la diagonal de un cuadrado inicial y tomando esta diagonal otra vez como lado, para obtener un nuevo

³⁵<http://katari.org/wiphala/patrimonio.htm>

³⁶En 1980 el Arquitecto Carlos Milla Villena publicó uno de sus más importantes descubrimientos y aportes a la Historia de la Cultura Peruana, como fue la decodificación del Geoglifo de la Chacana Cruz del Sur y de la Ley de Cuadratura de la Circunferencia de la Chacana Cruz Escalonada Andina, en su libro originalmente llamado Génesis de la Arquitectura Andina, que fuese premiado en la Bienal de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Perú en 1977, posteriormente en la Bienal de Quito, y reconocido por el Congreso de la República y como uno de los 100 libros más importantes del siglo XX en el Perú por la Biblioteca Nacional.

³⁷MILLA VILLENA, Carlos. Génesis de la Cultura Andina. Fondo Editorial C.A.P., 1983

cuadrado mayor. Esta puede crecer en forma consecutiva, manteniendo una relación de precisión absoluta con la figura inicial.

Tomando ese cuadrado unitario, y al girar su diagonal sobre su punto medio, se crea un círculo, cuyo diámetro constituye el lado de un nuevo cuadrado, conteniendo al primer cuadrado y círculo creados. Realizando tres veces más esta operación, y proyectando el primer cuadrado hacia las cuatro direcciones, se obtiene una expresión geométrico-visual de la constelación chacana, es decir de la forma visual chacana, donde entra 3,16 (PI) veces la transversal de dicho cuadrado, en el perímetro del círculo creado.³⁸ Fig.II De este modo podemos notar cómo se han desarrollado dos modelos constructivos diferentes de chacanas: uno es el que se genera a partir de la repetición de un mismo módulo, es decir, la primer chacana descrita en la que la medida de los escalonamientos es igual desde todos los ángulos; y otra a la que se llega con la descripción anterior: a través de la construcción de círculos dentro de tres cuadrados. El último caso es el que se especifica visualmente a continuación

³⁸<http://katari.org/wiphala/patrimonio.htm>

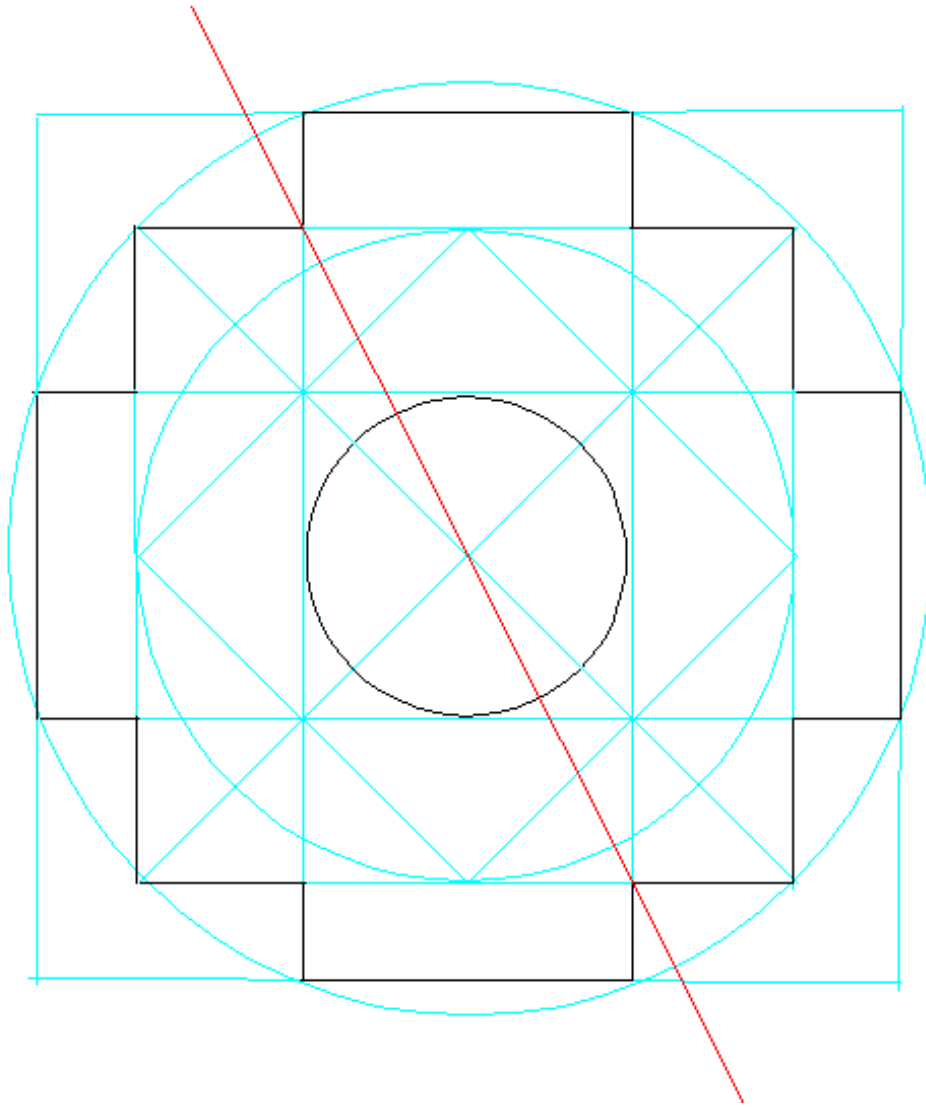


Fig. II ³⁹

³⁹http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Chacana_method.png.

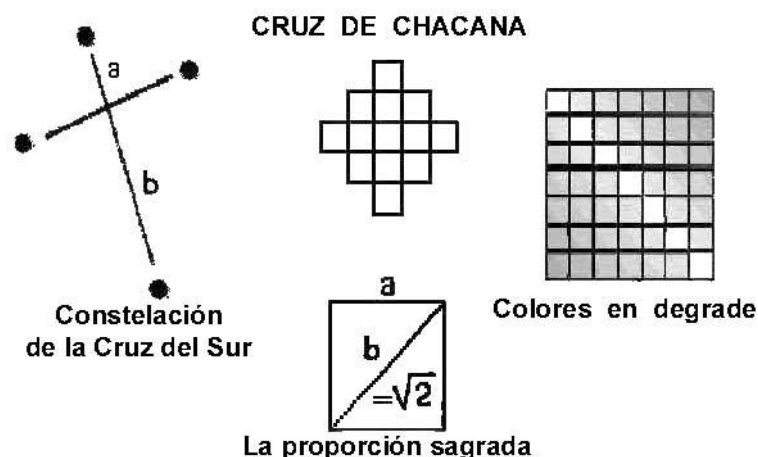


Fig. III ⁴⁰

Interpretación simbólica de la Chacana:

A lo largo del proceso de investigación y reinterpretación de la forma matriz Chacana, me asombró la notable congruencia de su construcción formal: su estructura, su significado simbólico, con su forma. Mayor aún fue el asombro al corroborar, cómo diferentes estudios de dicho símbolo, demostraban lo contundente de su estructura geodésica y de las proporciones a las que anteriormente (yo misma) había arribado a partir de la división, rebatimiento, contracción y fraccionamiento de su estructura. A partir del estudio de su estructura y de sus relaciones geométricas trigonométricas vislumbré soluciones exactas y corroborables a través de la geometría, que asombraron mi capacidad de entendimiento ante la congruencia de su forma.

Según Panofsky una cosa es evidente: “Cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la “idea” y la atribuida a la “forma”, con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su “contenido”. Este contenido, en tanto que distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe.” ⁴¹

Antes de introducirnos en interpretaciones simbólicas posibles de la chacana en la actualidad, es necesario aclarar el uso que se le da en la siguiente investigación interpretativa a determinados conceptos utilizados en la misma.

Cosmovisión es la concepción e imagen del mundo que tienen los pueblos sobre sí mismos, determinada por el horizonte simbólico de comprensión que otorga la propia cultura. Mediante esta visión del universo que les rodea, los pueblos (sobre todo los de la antigüedad) percibieron e interpretaron su entorno natural y cultural.

⁴⁰<http://www.bing.com/images/teoriadelaimagenfacso.blogspot.com>.

⁴¹ PANOFSKY, Erwin. El significado de las Artes Visuales. Alianza Editorial, España 1985.

La cosmovisión se fundamenta en la cosmogonía, que es la fase mitológica de la explicación del mundo, y se organiza en la cosmología, como base de la sintaxis del pensamiento. Culturas diversas de la antigüedad como la egipcia, la incaica, etc. lograron una visión integradora de su medio ambiente que fue utilizada para el beneficio de su propio pueblo.

En el mundo andino, la cosmovisión está ligada a la descripción del cosmos, en este caso correspondiente al cielo del hemisferio austral, cuyo eje visual y simbólico lo marca la constelación de la Cruz del Sur, denominada Chakana en la antigüedad, y cuyo nombre se aplica a la *Cruz Escalonada Andina*, símbolo del Ordenador o Viracocha.

En el universo andino existen mundos / espacios simultáneos, paralelos y comunicados entre sí, en los que se reconoce la vida y la comunicación entre las entidades naturales y espirituales.

Kanchas de la Cosmovisión Andina

El espacio andino se percibe en tres planos que son el vertical, el horizontal y el virtual, este espacio tiene una "kancha" o lugar en común conocido como el "kay pacha" o núcleo, nuestro mundo actual, este espacio como el Ordenador de Vida es el eje de los planos horizontal, vertical que tiene un valor energético que influencia el pensamiento de los RUNAS (gente del mundo andino).

De acuerdo con un atento análisis, pareciera que el criterio que hubo en Amerindia sobre la percepción espacial en tres niveles y la concepción espacio-temporal, es decir de las edades formadoras del mundo presenta, en todas las altas culturas un similar desarrollo de los siguientes conceptos:

- Se constituyeron determinados niveles o planos espaciales, cada uno de ellos correspondientes a un conjunto de creencias y funciones definidas. En la cosmogonía andina estos tres niveles, de manera similar al cristianismo, se distribuyen de la siguiente forma: Hanaq o Hanan Pacha o mundo superior, morada de dioses varios, el sol, la luna las estrellas el rayo y el arcoíris; Kay o Cain Pacha o aquí y ahora, mundo de los vivos, plano de la tierra, morada de los humanos, animales, plantas y espíritus, que a su vez presenta la subdivisión en los puntos cardinales y presenta su respectivo cenit y nadir. Y el Uchu Pacha o inframundo, morada de los muertos y las semillas. De esta manera se aprecia fácilmente el criterio tripartito de organización, de tres planos, cielo, tierra e inframundo, con el tres como número mágico.
- Estas creencias estaban sostenidas por la implantación de normas ordenadoras, gobernadas por una numerología sacra que establecía un modelo del universo que presenta **una concreta estructura geométrico – espacial**.
- Se suma a esta organización tripartita la percepción de los cuatro puntos cardinales; los cuatro elementos físicos fundamentales: agua, tierra, fuego y aire; las cuatro estaciones, los cuatro suyus en que estaba dividido política y geográficamente el Imperio Inca, etc., división que posiciona al número 4 como un número también sagrado o mágico. A esta concepción de los cuatro cardinales y/o las cuatro estaciones, con su centro, el Kay Pacha, plano terrestre, se le adiciona la concepción del cenit y el nadir, lo que ubica al número 5 en una

nueva posición sagrada. También puede interpretarse la estructura de los tres planos de organización del universo y los cuatro cardinales, que posiciona al número 7 en una ubicación sacra.

- La concepción del término Pacha es de este modo, mucho más abarcativa de lo que comúnmente se ha interpretado y transmitido en el sistema educativo argentino respecto a las culturas andinas. Se nos transmitió un concepto en el cual Pachamama se interpreta como “Madre Tierra”, se disminuyó su concepto a una analogía con la tierra como planeta, y se obvió de este modo lo abarcativo de su concepción. Pacha, en el universo andino, evoca el aquí y ahora no solo desde una concepción de ubicación física sino que es interdependiente e inseparable de una ubicación temporal. Pacha nunca puede ser pasado, ni futuro, es el continuo presente, el constante movimiento de la existencia que es sólo demostrable desde el punto en que el pasado ya transcurrió y el futuro nunca llega, es una concepción no lineal del tiempo y el espacio. Pacha es el plano de la constante existencia que occidente denomina presente.

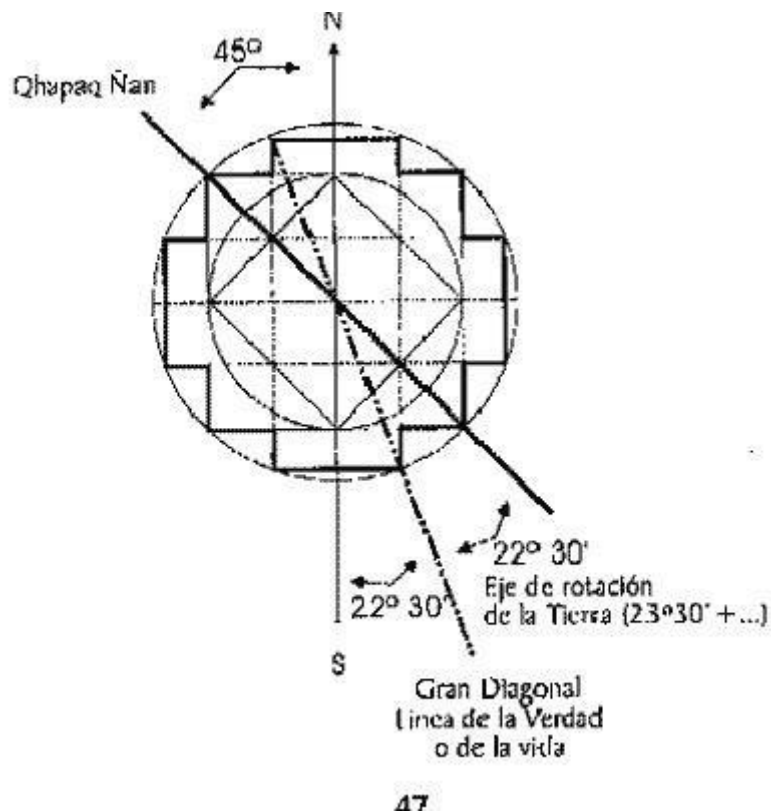


Fig.IV ⁴²

⁴²<http://pumaindomable.blogspot.com.ar/2008/05/la-chacana.html>

De éste modo la chacana se manifiesta como una forma que intenta integrar en su estructura y simbología una concepción unificadora del espacio y el tiempo. Es un concepto de simultaneidad espacio- temporal como inminencia rotunda del plano de la existencia. La expansión de su forma hacia todas direcciones nos conduce hacia existencias dimensionales paralelas del tiempo y espacio central. Es el cubo la estructura contenedora de la chacana. Dividiendo éste cubo en cinco secciones hacia todas sus direcciones, el sector que incluye mayor cantidad de concentración volumétrica en la chacana sería el perteneciente a la tercer sección del cubo desde arriba o desde abajo y, coincidente con la tercer sección de izquierda a derecha, se coincide con su centro exacto, o sea su posición neutral. Siendo ésta la posición del aquí y ahora de la existencia, las otras posiciones, tendientes en mayor o menor medida hacia alguna posición, serían las posibilidades paralelas de manifestación de existencia.

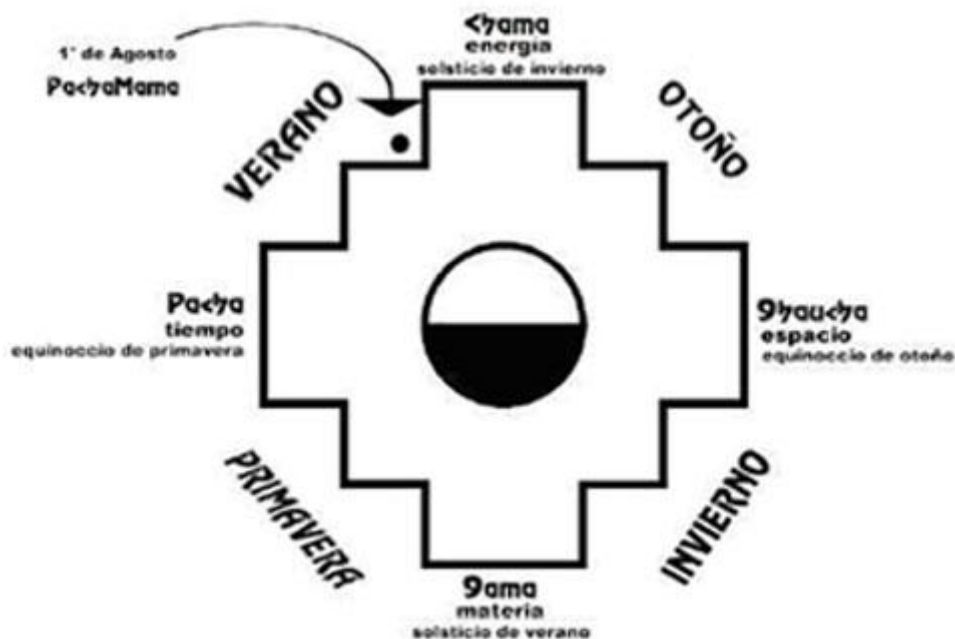


Fig.V ⁴³

Retomando lo mencionado por Krauss respecto a las búsquedas del Ser y la esencia de lo verdadero inminente detrás de muchas propuestas de artistas materialistas, paso a

⁴³<http://pumaindomable.blogspot.com.ar/2008/05/la-chacana.html>

transcribir ciertos párrafos del “Manifiesto Realista” de los constructivistas rusos Gabo y Pevsner, publicado en Moscú en 1920; el cual, se expresan respecto a la problemática acerca de concepciones abstractas del tiempo y espacio:

“El espacio y el tiempo son las dos formas exclusivas de consumir la vida, y por lo tanto el arte debe ser guiado por estas dos formas básicas si ha de interpretar la realidad de la vida”... “Incorporar nuestra experiencia del mundo en las formas del espacio y el tiempo: ésta debe ser la meta única de nuestro arte creativo”... “ El constructivismo significa la activación del espacio por medio de un sistema de fuerzas dinámico constructivo, es decir, la construcción una dentro de otra de fuerzas que se hallan en tensión en el espacio físico, y su construcción dentro del espacio, igualmente activa como fuerza (tensión).”... “En lugar de la construcción material estática (relaciones de materia y forma), debemos adoptar la construcción dinámica (relaciones de constructivismo vital y fuerzas), en la cual el material es empleado como vehículo de las fuerzas”⁴⁴

Podríamos decir, entonces, que si bien la característica reticular y repetitiva de la chacana nos lleva a introducirnos en mundos exactos y geométricos, en situaciones de lógica, a nivel simbólico, paralelamente, nos acerca a la noción de infinitud, de ciclo y de repetición. Según palabras de Krauss: *“El poder mítico de la retícula reside en que nos hace creer que nos movemos en el ámbito del materialismo (o de la ciencia o de la lógica), y al mismo tiempo nos permite dar rienda suelta a nuestra fe (o ilusión o ficción)”⁴⁵* la autora profundiza haciendo una analogía entre la retícula y las estructuras míticas, a pesar de las aparentes diferencias. Dice que este parecido radica en tanto que lo mítico y la retícula permiten la coexistencia simultánea de puntos de vistas en apariencia contradictorios.

Mircea Eliade en su Tratado de la Historia de las Religiones nos dice

“Consideremos que cada documento – rito, mito, cosmogonía o dios- constituye una hierofanía; dicho de otra manera tratemos de considerarlo como una manifestación de lo sagrado en el universo mental de los que lo percibieron”... “Lo que queremos poner en evidencia es que una hierofanía es una selección, ... pues sólo se convierte en

⁴⁴GABO y PEVSNER. “Manifiesto Realista”. “¡10”, Nº 7. Moscú 1920, Ámsterdam, 1927. Traducido en “Art of Century”, editado por Peggy Guggenheim. N. York, 1942.

⁴⁵KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. “Retículas”. Alianza Forma.1978. Biblioteca Cielo teórico. Textos extraídos del compilado bibliográfico de la Cátedra de Lenguaje Plástico y Geométrico I. Escuela de Artes .UNC.2001

hierofanía en el momento en que ha dejado de ser un simple objeto profano, en el que ha adquirido una nueva dimensión: la de la sacralidad”⁴⁶

Hans- Georg Gadamer en *Verdad y Método* pone luz en la relación dialéctica subyacente entre las manifestaciones estético- religiosas y su capacidad significante: “*el símbolo no es una mera señalización o fundación arbitraria de signos, sino que presupone un nexo metafísico de lo visible con lo invisible*”⁴⁷. El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse el uno del otro, esta “*coincidencia de las dos esferas, es algo que subyace en todas las formas del culto religioso. Y esto mismo hace cercano el giro hacia lo estético.*”⁴⁸

⁴⁶ELIADE, Mircea .*Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones Era, Mx.1997. También citado en *Prólogo de Arte Cósmico Amerindio* de César Sorendeguer.

⁴⁷GADAMER Hans- Georg. *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1977.

⁴⁸SONDEREGUER, César. *Arte Cósmico Amerindio*. Introducción. Corregidor. 1999. pg 13.

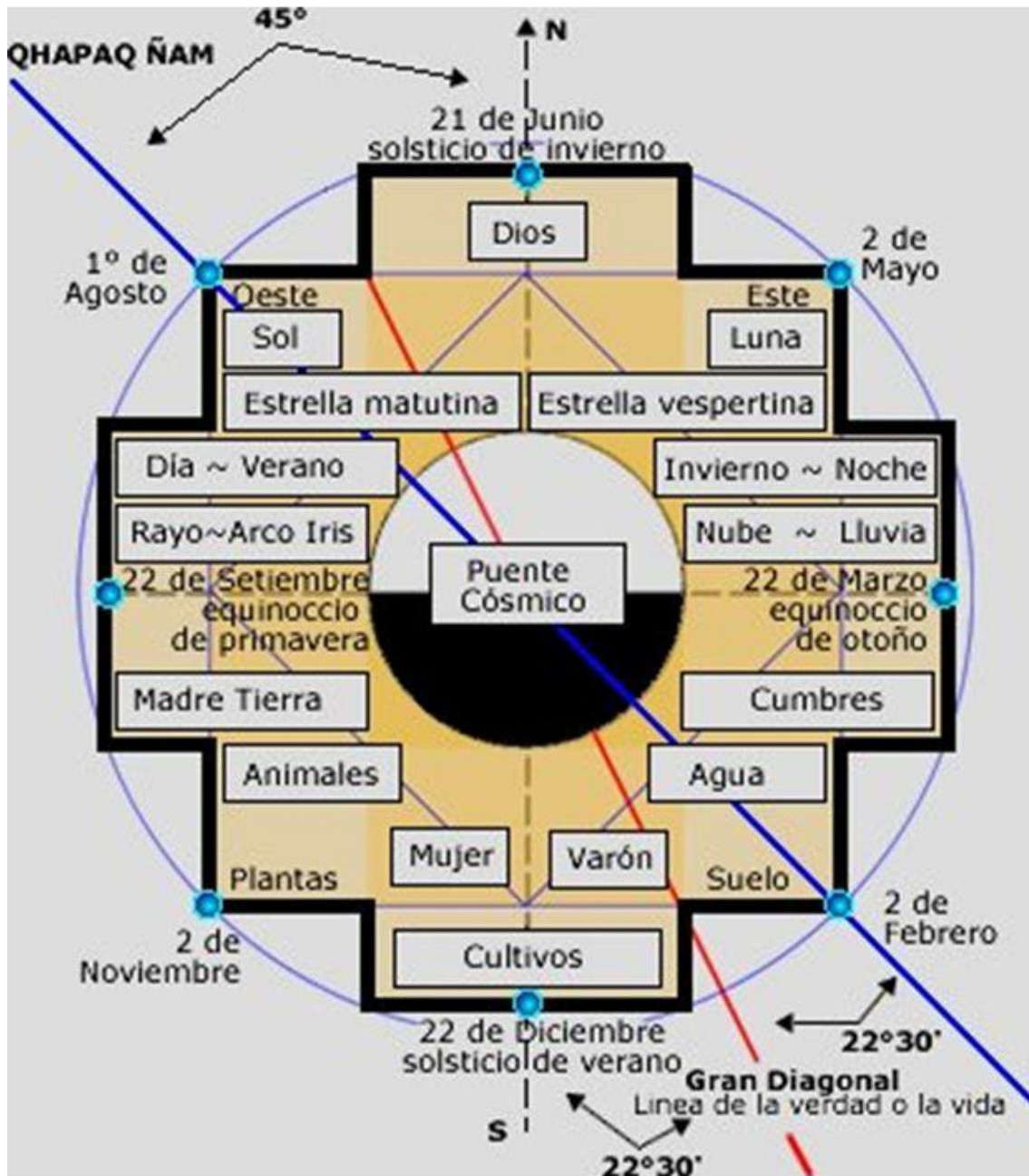


Fig. VI⁴⁹

De este modo comprendemos como los fundamentos de la obra de culto artística amerindia, radica en profundos valores humanos, metafísicos e ideológicos: mítico religioso, cósmicos, cosmogónicos y estéticos, o sea ontológicos⁵⁰, sin un acercamiento

⁴⁹ <http://lachacanahla.blogspot.com.ar/2012/10/la-chakana-cruz-andina-la-chacana.html>.
<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com.ar/2012/10/la-chacana-la-cruz-cuadrada-andina-el.html>

⁵⁰ que está relacionado con la metafísica que estudia el ser y sus cualidades. es una rama de la metafísica que estudia lo que hay e intenta responder preguntas generales como: ¿Qué es la materia? ¿Qué es un proceso? ¿Qué es el espacio-tiempo? ¿Hay propiedades emergentes? ¿Se ajustan todos los eventos a alguna(s) ley(es)? ¿Hay especies naturales? ¿Qué hace real a un objeto? ¿Hay causas finales?

a éstos conocimientos e interpretaciones, vacía nos llega aquella obra gestada con otras estructuras simbólicas y sintaxis culturales.

Las ideografías cósmicas, como lo es la Chacana, establecen un punto fundamental del diseño plástico-conceptual de Amerindia. Son un pensamiento metafísico, ideológico y morfológico de un ideal dogmático y religioso, traducido en un pensamiento visual y posteriormente en un género plástico específico como obra de culto artística. Su carácter es mágico, filosófico y explicita una cosmovisión.

Como interpretantes modernos de conocimientos del pasado, y más allá de los abismos simbólicos que nos separen, parte de nuestra labor como artistas latinoamericanos, sería el propiciar modos de apropiación de la enorme herencia cultural de la antigua amerindia, en un sentido de actualización simbólica del mito y rito como dialécticos estructuradores y reestructuradores del plano de la cultura, y en pos de la revalorización de los mismos como aporte actual a la humanidad.

A través de la interpretación simbólica anteriormente descrita de la chacana me interesa remarcar la íntima relación entre la geometría y la sacralidad de las culturas antiguas andinas. La búsqueda geométrica se emparenta con el universo sacro. La geometría se conecta poéticamente con la espiritualidad en el mundo andino.

Me resulta particularmente interesante el punto de vista de Theo van Doesburg en “De la Naturaleza a la Composición”, donde encontramos ideas en común respecto al arte abstracto y la armonía interna que producen visualmente las formas equilibradas, donde los sentimientos se pueden traducir a ubicaciones espaciales y se inicia la búsqueda de un arte que conecte al espectador con el universo⁵¹.

3. Modo de realización, poética y emplazamiento de las obras:

A medida que avanza el proceso investigativo y creativo, fueron tomando forma los modos y características expositivas “ideales”, a través de los cuales, la comunicación simbólica y las experiencias estéticas paradigmáticas que buscaría transmitir la obra, se comunicarían “del mejor modo posible”. Dicho modo ideal es, para mí, la

Además, la ontología estudia la manera en que se relacionan las entidades que existen.

<https://es.wikipedia.org/wiki/Ontolog%C3%ADa>.

⁵¹VAN DOESBURG, Theo. “De la Naturaleza a la Composición”. *Holandische Revue XXIV*, 18. citado por CIRLOT Lourdes en: *Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos*. Colección Labor. “

Quisiéramos recordar que el arte no tiene que emocionar- no en el sentido del arte romántico e impresionista-; que la obra de arte tiene que poner precisamente al espectador en equilibrio con el universo; que la emoción tiene justamente efectos contrarios; que toda emoción es una perturbación de la armonía, del equilibrio entre el sujeto (hombre) y el objeto (EL TODO) que las emociones son el resultado de una representación de la vida confusa y no armónica, que se funda en el dominio de nuestra individualidad, de nuestra neutralidad y que, por último, todos los sentimientos- lo prueban nuestras obras- se pueden reconstruir en relaciones puramente espaciales...La tarea del artista consiste en restituírnos con los medios artísticos propios, a partir del pequeño fragmento que entra en su campo de experiencia visual, la armonía del todo, gracias a la experiencia estética que tiene de él. La diferencia entre la expresión artística antigua y la nueva reside precisamente en que, la primera, era el resultado de ver una parte en el todo, mientras que, la segunda, es el resultado de ver el todo en una parte”

transmisión de mensajes plástico- visuales-perceptivos de maneras poéticas, no obvias, participativas y comunicantes.

Considero que dichos modos ideales se traducirían en una exposición artística que consta de una serie escultórica instalada en el espacio expositivo llamado “Abya Yala” ubicado en Barrio General Paz, de la Ciudad de Córdoba.

El recorrido visual de la misma está construido, de esta manera, a partir de una serie de esculturas instaladas en dicho espacio. Las mismas, si bien continúan con su independencia como obras autónomas del contexto, en conjunto presentan diferentes enfoques de una misma búsqueda y también construyen la poética de la serie en múltiples direcciones. A su vez, cada obra por separado cuestiona y evidencia diferentes aspectos de un mismo todo. De este modo cada producción se constituiría como una parte del todo, como un fragmento a través del cual se puede deducir y conducir a una totalidad conceptual y artística.

Las obras mantienen una conexión entre sí con constantes que remiten a la idea de reproducción, representación, modularización, seriación, infinitud, constante, etc. Según la Cátedra “Plástica Experimental” de la UNC desde la segunda mitad del siglo XX especialmente, se produjo un desplazamiento de la comprensión del término “representación” ,antes asociado a la imagen mimética. Actualmente su ampliación de sentido considerar a la representación como un acto continuo de interpretación y creación de sentido. La condición de una obra ya no se sustenta sólo en referencia a su apariencia sensible, sino básicamente al contexto de interpretación que puede generar

Respecto a la característica comunicante de la obra, me refiero a que la interpretación⁵² de la misma sea lo más parecida, dentro de las posibilidades, a lo que intento transmitir, es decir, que busca situarse fuera de un contexto interpretativo donde cada uno “deduce lo que quiera”. La obra busca de este modo que exista una congruencia comunicacional e interpretativa del mensaje otorgado, y el significado interpretado por quienes la experimenten. De todos modos, lógicamente se tiene en cuenta, los márgenes ambiguos generados por las obras de arte actuales y el rol cada vez más activo como co-creadores interpretantes de los actuales espectadores-experimentadores. La instancia “participativa” de la misma refiere al corrimiento del lugar tradicional otorgado al espectador y al artista, lugares mediante los cuales el artista era el creador activo de la obra y el espectador el interpretante pasivo de la misma. Se busca entonces, dentro de los contextos de la no-obviedad, que las interpretaciones personales que cada espectador tenga de la misma, se construyan a partir de la participación e interacción físico- temporal de él en la instalación. Dicha interacción será el resultado del recorrido e interacción con los elementos plásticos, esculturas y pautas de recorridos que se proponen. La instalación busca conducir hacia una experiencia estética integradora en la que tanto el artista, y especialmente el espectador, se “corren” de aquel papel predeterminado y estático, para participar activamente en la obra .

⁵² GUTNINSKY, Gabriel. *Del texto como referente a la representación*. Texto de la Cátedra “Introducción a la Plástica Experimental” de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Año 2001.

A partir de la mirada desde desde diferentes ubicaciones, se aprecia como las formas, especialmente en “ChacanaI”, generan un juego visual en el cual parecen aplanarse las piezas y lucen como formas diferentes de la original. Se produce visualmente la unión de las aristas de los perímetros de las mismas, produciendo un aplanamiento perceptivo de la forma, volviéndose bidimensional en la percepción y de características hexagonales o romboides o rectangulares y cambiando de determinada manera a partir del acercamiento o alejamiento dichas formas. Éstas formas planimétricas que se producen son totalmente diferentes a la forma original y diferentes también a las proyecciones (x iluminación dirigida) que genera la obra.

Por lo tanto, *el piso del espacio expositivo será intervenido* a través de alguna señalización y construye, de este modo, una especie de recorrido “posible” de la misma. Dicha lectura es de tipo “fenoménica perceptiva”. Está asociada a teorías de la percepción, como las gestálticas y las investigaciones de la Bauhaus. La otra lectura, que emerge de la observación del conjunto escultórico, está más relacionada con características culturales, antropológicas e históricas. Ésta lectura de índole socio-cultural surge de las asociaciones que generan la similitud de las esculturas con ciertos patrones y formas originales (en este contexto) de Amerindia, como lo son por ejemplo la chacana o cruz escalonada, la pirámide escalonada, los diseños escaleriformes, etc.

Por lo tanto, la instalación sugiere dos sentidos o lecturas simultáneas en primera instancia, la de índole perceptiva, y la de índole socio-cultural. Podríamos ampliar una tercer mirada o lectura, que se genera de la intersección de las dos anteriores. Diríamos que, generalizando, la lectura de índole perceptiva se relaciona con el concepto de “Pacha” como aquí y ahora, ya que el acto perceptivo transcurre in situ y es irrepetible para cada uno. Y la segunda con la asociación a cierto legado Amerindio.

Dado el componente experimento- perceptivo de la muestra, las significaciones y percepciones multivalentes que la misma genere dependen absolutamente de cada espectador activo, teniendo en cuenta de todos modos, el horizonte común interpretativo dado por la cultura y el contexto socio-histórico, horizonte de decodificación de signos perceptivos que el ser humano incorpora desde la temprana infancia (en mayor medida) hasta la adultez. Con esto, quiero aclarar, existe un mayor “libre albedrío” personal en la interpretación simbólica, que en el momento de la de-codificación sónica, instancia previa a la interpretación simbólica, momento cuando el sistema visual percibe elementos de índole visual y/o plástico y los codifica a manera de formas, estructuras y las primeras narrativas visuales. Ésta libre interpretación queda altamente reducida a los modos de unificación, simplificación y lógica de nuestro sistema perceptivo y este, dialécticamente, está determinado por el horizonte cultural de percepción.

Descripción formal y técnica:

La muestra consta de 6 esculturas emplazadas en un espacio donde las características de neutralidad de color, limpieza y unificación del mismo son fundamentales para que

puedan percibirse en la misma las proyecciones de sombra de las esculturas y sus respectivos juegos perceptivos. Además, al ser volúmenes que en su mayoría se describen de manera lineal, la unificación del espacio elimina notablemente la aparición de “ruidos visuales” que agreguen información perturbadora a la percepción.

La primera escultura es una chacana (“Chacana I”) realizada en alpaca (aleación de metales) a partir de la técnica de soldadura. Los módulos de construcción son varillas de dicho metal soldadas entre sí que tiene un largo de 7,2 y 7cm y un grosor de 2x2 mm cada una, de manera que al soldarse las varillas de 7 en ángulo recto con la de 7, 2 generan cubos de 7 cm de medida en su espacio interior. Cada cubo comparte sus vértices con el cubo que le sigue en la estructura total, por lo que ninguna forma modular resulta independiente de las otras. La consecuente pieza resulta teniendo 35 x 35 en la extensión total de su forma y los 2 mm adicionales a los 7 cm de las varillas se restan en la medida que cada cubo comparte el mismo lado con el anterior.

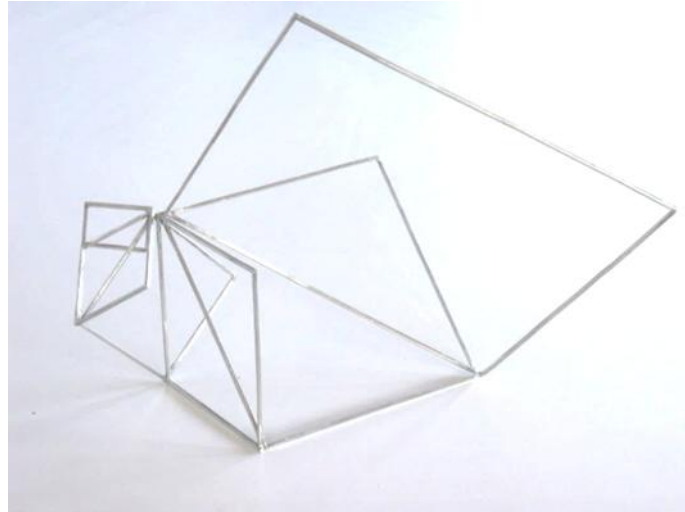
El volumen que se genera de la siguiente construcción se describe de manera “virtual”, es decir que el mismo se visualiza sin tener una constitución matérica y sólida. Su estructura y composición resulta simétrica, equilibrada y geométrica. La concentración volumétrica se da en la sección central de la pieza rompiendo con la noción de gravedad que tiende a inducir un mayor peso visual en la sección inferior de la misma. La forma resultante se enmarca dentro del volumen del cubo y el rombo volumétrico.

Su módulo constructivo cúbico está organizado a partir de un patrón generativo mediante el cual los módulos de adicionan hacia 4 direcciones en tres niveles y de allí se sustraen hasta llegar nuevamente al módulo 1. Una descripción formal más completa de la pieza está contemplada anteriormente en el punto 1.2 de este trabajo.

La obra se completa a partir de la proyección de sombras que ella genera como resultado de la iluminación . La proyección se visualiza en las paredes del espacio. Las proyecciones de sombras resultantes son formas planimétricas muy diferentes al patrón original, resultantes de la unión de los vértices de los lados cubos y las diagonales que los mismos generan al percibirse en perspectiva. De esta manera, si bien la estructura no consta en su composición real de líneas diagonales, las mismas se producen de todos modos de manera virtual como consecuencia de la ilusión de perspectiva.



La segunda producción (“Espirálica”) remite a la propiedad generativa que tienen los cuadrados y cubos en su interior. Cada cuadrado, que consta con 4 lados iguales, genera dos diagonales en su interior si se proyectan las uniones de los vértices opuestos. Dichas diagonales son de mayor medida que los lados del cuadrado. De esta manera, a partir de un cuadrado de determinada medida, una de sus diagonales, genera la medida de los lados del siguiente cuadrado. La proporcionalidad de agrandamiento o decrecimiento de los cuadrados es siempre la misma, es decir que más allá del tamaño de los mismos, proporcionalmente, el porcentaje de agrandamiento o reducción es igual. Esta noción aparece en la escultura de forma clara y visual a partir de la construcción de un cuadrado original con varillas de alpaca soldadas, o sea que la descripción de su plano se percibe de manera virtual. Este cuadrado original, presenta materializada con una varilla, una de sus diagonales internas, y a partir de ella, de modo perpendicular, se genera el siguiente cuadrado mayor, así la pieza se va generando a sí misma en 6 niveles y se encuentra inscrita en su base dentro de la medida deductiva de la séptima generación. En la resultante de dicha generación, se describe notoriamente, el inicio de la formación de una espiral que evoluciona de manera creciente y volumétrica



La escultura es equilibrada y está organizada a partir de una simetría rotativa creciente/decreciente. Posee características fuertemente ortogonales, pero la presencia de la descripción de diagonales internas reales, y las generadas por las fugas de los cuadrados desarrollándose en el espacio construyen una pieza rica en diagonales y de gran dinamismo. Los cuadrados, al tener interiormente marcadas con varillas las diagonales que funcionan a su vez como lado del cuadrado siguiente, están divididos en dos triángulos rectángulos.

La medida del primer cuadrado es de 3,6 cm x 3,6 cm, la diagonal interna que genera tiene 5 cm, por lo tanto el próximo cuadrado, ubicado a 90 grados del anterior, tiene de cada lado 5cm. Así sucede el crecimiento con los restantes cuadrados. La sucesión de cuadrados describen espacialmente una espiral ascendente. En total son 6 cuadrados ubicados a 90° del anterior, y hay un séptimo cuadrado que se deduce su medida de la diagonal del sexto, pero este séptimo cuadrado en vez de estar ubicado a 90° está puesto sobre la base y dentro de su espacio se apoya la sucesión de cuadrados primeros. Este séptimo cuadrado ubicado horizontalmente sobre la base tiene 27,5 cm de base y está apoyado sobre una base de granito de 30 cm x 30 cm.

La proyección de sus sombras lineales se unifican visualmente dentro del espacio de la obra generando una visión de lo real fusionada con las virtuales generadas por las sombras. El entre juego de líneas da mayor dinamismo a la escultura.

Se relaciona su estudio con las proporciones áureas y el número de oro⁵³, deducciones matemáticas a las que se llega también por agrandamiento proporcional y cuya

⁵³Euclides estableció la proporción áurea mediante la división de un segmento por un punto dado de manera que la línea o segmento entero respecto al segmento medio de la división es igual a la relación entre el segmento medio y el menor de la división. El cociente entre cada par de razones es de forma aproximada 1,61803. Cuando phi es positivo el valor es 1,6180339887, también llamado nº de oro. <http://la-proporcion-aurea.blogspot.com.es/>

proyección genera espirales. La espiral es el símbolo del crecimiento que se eleva asciende, posee un hipnotismo milenario. Su forma conecta el centro, el origen, con lo sucesivo, con la incorporación del ritmo y el movimiento, su estructura es dinámica, su ritmo constante.

Crece/ decrece. Ascende/ desciende. Nacimiento/Desarrollo.
Agrandamiento/Achicamiento. Medible / Inmedible.
Materialización /desmaterialización.
Proporción, Constante, Proyectiva, Infinito, Lógica.

La tercer producción denominada “Chacana II”, es una chacana tridimensional construida con metal de alpaca cuyos elementos de construcción son varillas de 2 x 2 mm y láminas de 7 x7 cm de 0,5 mm de espesor. La extensión total de su volumen genera una estructura rómbica de 35 x 35 x 35 cm en sus máximos extremos. La forma es ahuecada en su interior. Esta escultura dialoga con “Chacana I” en la medida que incorpora 1 ó 2 planos materializados del módulo cúbico (dependiendo de la ubicación en la estructura total) a través de láminas de metal (alpaca). *Ésta escultura remite a la idea del inicio de la materialización del volumen, muestra, en una medida, el proceso de materialización de la chacana.* La proyección de sombra que genera dicha escultura, a pesar de tener la misma estructura que “Chacana I”, y de ser exactamente igual en tamaño y en el volumen que ocupa en el espacio, el sólo cambio de uno de sus elementos plásticos compositivos, genera un discurso visual diferente en la percepción de dicha forma. De alguna manera interpela nuevamente nuestro sistema perceptivo en la medida que demuestra cómo la materialización mínima de un volumen cambia notablemente la percepción de la forma a nivel interpretante, generando otras lecturas simbólicas y también perceptivas.

De las seis vistas frontales-perpendiculares posibles que tiene dicha escultura, dos muestran una forma materializada a partir de planos donde los cuadrados, unos más adelante que otros en el espacio, no permite que se perciban los cuadrados descriptos a nivel virtual, es decir no materializados en el plano pero si descripto su plano de manera virtual a través de líneas. O sea que desde dos de sus vistas es un volumen concreto y palpable, lleno, equilibrado, simétrico y ortogonal-geométrico. Sus líneas y planos son totalmente rectos y cada módulo es indispensable para la construcción del todo. Sus planos metálicos pulidos, funcionan como superficies refractantes de luces y líneas. Dicha refracción y reflejo hablan de la re-presentación (una nueva presentación no material a partir del reflejo de una forma que está materializada de manera cósmica en una ubicación determinada pero que también se visualiza holográfica y virtualmente por medio del reflejo.) Nuevamente aquí el elemento metal funciona como contextualizador histórico de un contexto moderno de industrialización y técnica, generando una interpretación contemporánea de un símbolo y forma originada en el pasado.

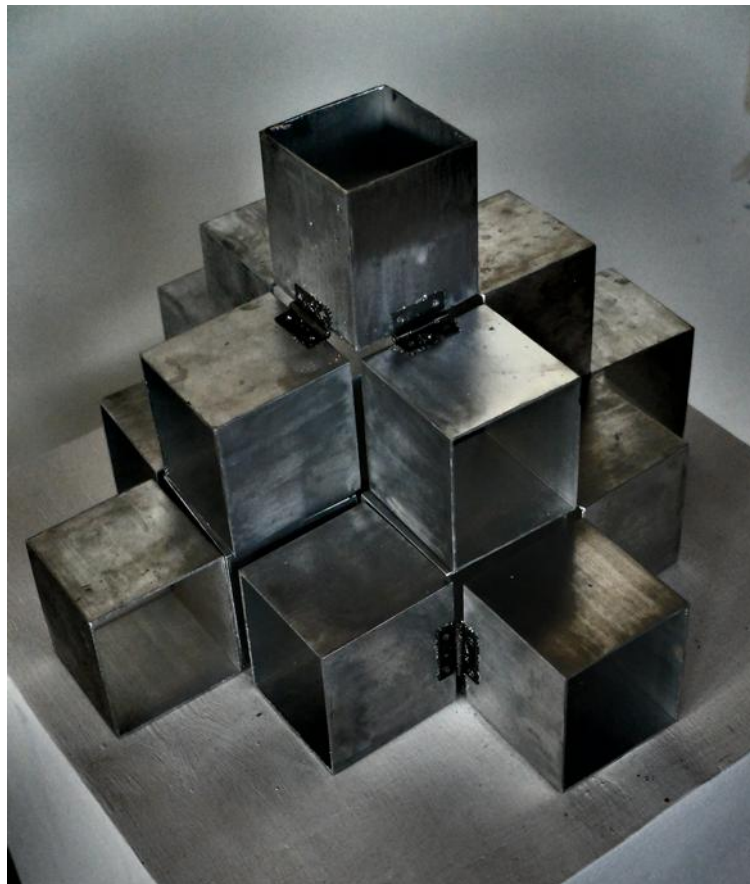
La incorporación de un material industrial y tecnológico como es la alpaca, metal producto de la aleación, en una estructura visual simbólica del pasado Amerindio

produce a nivel simbólico cierto contraste que nos remite no sólo a la certeza de su modernidad compositiva, sino que también *igual*a contemporáneamente uno de los grandes contrastes y desventajas tecnológicas del cúmulo temporal mal denominado conquista. Las armaduras metálicas refractantes de los ibéricos produjeron gran admiración y a su vez funcionaron como importante defensa bélica a favor de los invasores. El acero forjado de las espadas y las posteriores armas de fuego fueron decisivos y determinantes al momento de librar las batallas. Las producciones escultóricas de chacanas en metal aluden de esta manera a la unificación de elementos tan determinantes y contrapuestos en la historia del surgimiento de Latinoamérica. Latinoamérica de este modo unifica estos dos legados, el simbolismo geométrico matemático y metafísico Amerindio, con la tecnologización y modernidad occidental. Las chacanas metálicas aluden a esa misma dialéctica.



La cuarta producción se denomina “Alumininca”. Ésta escultura es un volumen piramidal escalonado desde todos sus frentes. Es una “media chacana” que se describe matéricamente hacia arriba, de manera positiva podríamos decir. Sus medidas son de 30 cm. x 30 cm.x 18 cm (altura).

“Alumininca” está construida a partir de módulos cúbicos de aluminio los cuales se materializan como planos de dicho metal en 4 de sus 6 caras, las otras son vacías y virtuales. Los cubos de aluminio tienen 6 cm x 6 cm y 2 mm de espesor. Dichos cubos están montados entre sí hasta lograr la estructura de media chacana, la escultura es articulada por medio de bisagras industriales, lo cual permite una interacción con ella. En la ludicidad de la pieza se inscribe el carácter vivencial de la misma, el aquí y ahora, la interacción espacio-temporal del concepto “Pacha”. Hay características que son inalterables: el volumen se describe cósicamente hacia arriba y allí se subordina a la gravedad y sus posibilidades de movimiento dependen de la mecánica de las bisagras.



A nivel simbólico “Alumininca” remite al diálogo posible existente entre la estructura de la chacana y la pirámide escalonada utilizada en gran parte de Amerindia. De alguna manera las pirámides escalonadas en la enorme variedad de sus formas son *versiones positivas de medias chacanas*. Manifiesta simbólicamente la existencia hacia arriba del plano material de existencia cósmica que se manifiesta de manera positiva y está subordinado a las leyes que rigen la materia.

La estructura piramidal se manifestó mayormente en amerindia a través de volúmenes arquitectónicos emplazados geodésicamente dentro de centros ceremoniales. Dichos volúmenes arquitectónicos monumentales se constituyeron a modo de templos ceremoniales, es decir, poseían un plus o valor agregado sacro-simbólico que lo hacían funcionar como una arquitectura sagrada. La precisión y exactitud de los emplazamientos ceremoniales Amerindios en ubicaciones geodésicamente corroborables y coherentes con orientaciones cardinales y astronómicas nos demuestran una íntima relación de la sacralidad con ritmos siderales y planetarios como son por ejemplo los solsticios, equinoccios y el cenit de astros y estrellas influyentes en los diferentes ritmos constantes terrestres y del sistema solar. De esta manera corroboramos a través de mediciones geométrico- matemáticas la interdependencia de la sacralidad americana de ciclos planetarios y astronómicos que se mueven dentro de parámetros de corroborabilidad más allá de que interpretemos o no su interna simbología. La extrema “limpieza” formal no icónica alcanzada por la cultura inca, la exactitud y geometrización de sus manifestaciones visuales volumétrico arquitectónicas, buscan, desde mi punto de vista, el acercamiento cada vez más coherente y limpio de la imagen hacia una transmisión cada vez más clara de dichos parámetros geométrico y geodésico constructivos.

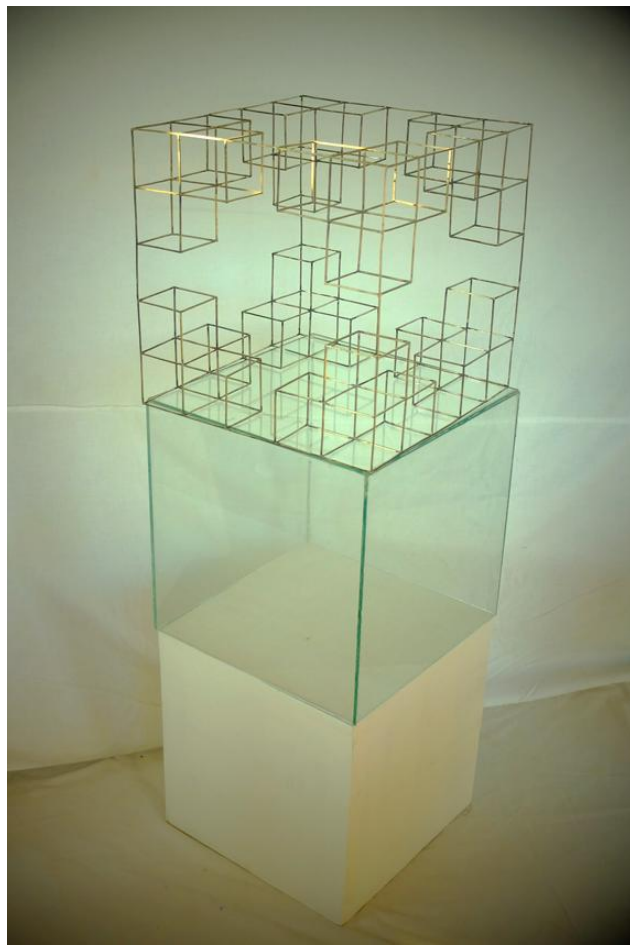
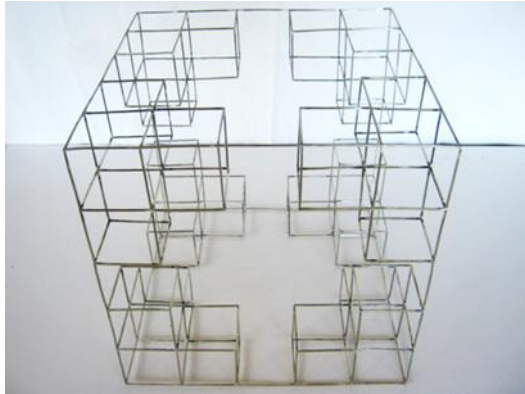
La quinta producción “Cúbinca”

Se denomina “Cúbinca” y es una escultura que se divide en tres módulos cúbicos situados uno arriba del otro. Cada cubo es de 35 cm x 35 cm. El total de la obra con los tre cubos superpuestos es de 1, 05 mts. x 35 cm. x 35 cm. El que se apoya en el suelo es un cubo totalmente blanco, el segundo cubo es de cristal, y el tercer cubo es un cubo que se percibe porque está construido su perímetro con varillas de alpaca. Éste cubo tiene módulos internos con cubos menores que también sólo tiene materializado el perímetro. Cada cuadrado del cubo está dividido internamente en sus lados por cinco módulos cúbicos menores, o sea que cada cara tiene 25 módulos. Y cada cara describe perimetralmente una chacana. O sea que el cubo consta de seis chacanas.

La interrelación de los tres cubos mayores entre sí evidencia la vulnerabilidad perceptiva y los diferentes significantes que puede generar una forma con solo tener

materialidades diferentes. Todas ocupan el mismo lugar en el espacio, poseen la misma espacialidad, pero a nivel perceptivo son completamente distintas. El primer cubo, sólido visualmente, de caras netas y opacas, se apoya en el plano terrestre, se materializa, a medida que ascendemos, la forma tiende a la desmaterialización pero sólo a nivel perceptivo, ya que este segundo cubo tiene caras también pero al ser traslucidas parece menos sólido, o menos matérico, pero no lo es realmente, es la ilusión que produce su transparencia, de todos modos, simbólicamente, tiende hacia una desmaterialización y está ubicado en un plano superior. El tercer cubo no tiene las caras materializadas pero sí están descriptas, pertenece a un plano más abstracto aún, representa el plano de pensamiento humano, la capacidad de abstracción que posee la mente humana y la que nos separa del resto de la naturaleza, el pensamiento deductivo y matemático, pero además incorpora en este pensamiento una matemática sacra al describir la forma de la chacana. Es la chacana la que le inscribe a la escultura el plus significativo del tercer cubo superior, la sacralidad, el plano de conexión con lo divino y con lo universal, lo matemático, el micro cosmos idéntico al macrocosmos, la forma que se contiene a sí misma y se deduce de sí misma. El plano de conexión consiente del mundo terrenal con lo espiritual. Este tercer cubo con la forma chacana conecta al espectador con el pensamiento andino, representa el enorme valor espiritual y a la vez científico de su legado. Los tres cubos postulan el número tres un en lugar privilegiado, como el pensamiento cosmogónico andino. Perceptivamente se lee de abajo hacia arriba como lleno, vacío, y semi lleno, lleno, vacío y un nuevo llenamiento paulatino y meditado, deductivo, reelaborado.

Cada cara del cubo superior describe el perímetro de una chacana, la cual se genera a partir de los módulos cúbicos menores que no se describen perimetralmente dentro de la forma. La escultura de este modo se materializa hacia los extremos generando un inmenso vacío en el interior del cubo. Simbólicamente, opone y tensiona la noción de gravedad y materialidad, no porque no se materialice como forma, porque “flote” anti gravitacionalmente, sino porque interpela la visualidad humana que está adiestrada a solidificar las cosas hacia el interior y debilitarlas hacia los extremos. Habla también de cómo mostrar una cosa sin ser netamente sólida, y dialoga con las formas abordándolas externamente, desde afuera. Tensiona en opuestos como lleno/ vacío. Interior/ exterior. Centro/ periferia. Genera diálogos entre lo repetitivo, lo seriado, lo modular, lo reflejado. Es una forma que se refleja (refleja en sentido que se representa lo mismo tanto de izquierda a derecha como de arriba hacia abajo) y es idéntica en sus 6 caras de todos los lados en que se la mire. Habla, a nivel poético, de que lo que es arriba es también abajo y lo que es a derecha es también a izquierda. Tensiona la noción de volumen y materia y volumen sin materia.



La sexta producción

Se llama “Adóbica” es una chacana que se describe hacia arriba desde el suelo, o sea que posee una estructura piramidal. Su medida total es de 35cm. x 35 cm. x 21cm. Está formada por 25 módulos cúbicos menores vaciados de adobe – arcilla, arena fina y viruta de madera- que miden aproximadamente siete centímetros cada uno. Cada módulo está solamente apoyado unos contra otros y montados arriba de manera decreciente hasta formar la pirámide que en el superior sólo tiene un módulo. Se eleva en tres niveles – tres número simbólico- teniendo trece módulos en el plano inferior o terrestre, cinco en el intermedio y uno arriba. Está emplazada en el suelo del espacio expositivo y a nivel inferior respecto al resto de las esculturas, lo que obliga al espectador a mirar hacia abajo para apreciar su volumen. Es sólida y simétrica. De todas es la única que está hecha en otro material y elegí barro porque fue el primer material que se utilizó para hacer pirámides, anterior a la piedra y la argamasa.



Simbólicamente la relaciono a Amerindia original y busco con este material que sea asociada al pasado, lo original y lo primigenio, por eso también su ubicación en el suelo, su conexión con lo terrestre, lo matérico, lo sólido con intervención humana y realizado con material circundante. El resto de las esculturas, al estar realizadas en un material industrial, contrastan notablemente con la fuerza y la solidez del barro. Con el resto del conjunto escultórico tensiona en opuestos como sólido, no sólido; arriba/abajo; superior/ inferior; solidez / liviandad; antiguo/ moderno, efímero/ eterno; Universal/ particular, simple/ complejo; abstracto/representativo.

Presentar una chacana en barro de forma piramidal contrapuesta a otras con material industrial representa la antigüedad de su uso simbólico sobre la tierra. Posee tres niveles ascendentes y cuatro direcciones horizontales, que fueron orientadas a los puntos cardinales cuando se emplazaba una pirámide en la geografía terrestre, es decir la chacana adquiriría nociones siderales y simbolismos asociados a los astros.

Representa el tiempo cíclico que se reinicia a si mismo constantemente, lo eterno, lo mitológico y el eterno comienzo de los ciclos naturales, la congruencia, la escalera ascendente y la descendente, la construcción.

En todas las esculturas se produce un contraste, una oposición y un diálogo dentro de cada obra entre lo perfecto y lo imperfecto. Entre lo exacto y modular y lo imperfecto, único o particular. Esta oposición interna que transmiten las obras se deben al hecho contundente de su realización manual, de su elaboración artística cuasi artesanal. Es aquí donde se pone en evidencia la tensión de lo modular y lo seriado, con lo único e irrepetible. Las obras de aparente perfección, poseen a la observación meticulosa, evidencias de su realización manual, de la dedicación y el tiempo de construcción de cada pieza. Cómo señala Mónica Jacobo en la Revista AVANCES 20 publicada por la UNC “ las experimentaciones con materiales y técnicas que no pertenecen por tradición al mundo del arte, han tenido lugar durante todo el siglo XX y XXI, tanto en el contexto global como en el local”⁵⁴. Ella destaca que, según Howard Becker “ la historia de las distintas formas de arte comprende secuencias de cambio, en las que pasa a llamarse arte, algo que tanto el público como los protagonistas antes definían y entendían como oficio o artesanía.”⁵⁵

Según Mónica Jacobo, los artistas que durante los 90” trabajaron ligados al Centro Cultural Rojas en Buenos Aires, “utilizaron técnicas, materiales varios y procedimientos manuales que remitían a la intimidad del artista con la materialidad de la obra, vinculados a la producción artesanal, pero con un uso artístico”⁵⁶

La misma autora habla de una muestra en el Malba que se llamó “Escuelismo, Arte Argentino de los 90” y destaca en ella la presencia de artistas que vinculan en su obra materiales, técnicas y operaciones vinculadas a las artesanías y oficios con el mundo del arte digital, la reproducción y la modularización, generando con su obra tensiones similares a la que plantea la presente producción del Trabajo Final. Menciona varios artistas, entre ellos a Cristina Schavi, los cuáles utilizan diferentes módulos, como por

⁵⁴JACOBO, Mónica. Confluencias entre lo artesanal y lo digital, como vías de experimentación en el arte argentino, de la década de 1990. Revista AVANCES 20 (2) Universidad Nacional de Córdoba. 2011-2012..Pg. 132.

⁵⁵ BECKER, Howard: Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bs. As.Universidad Nacional de Quilmes, 2008. P. 311

⁵⁶JACOBO, Mónica. Confluencias entre lo artesanal y lo digital, como vías de experimentación en el arte argentino, de la década de 1990. Revista AVANCES 20 (2) Universidad Nacional de Córdoba. 2011-2012..Pg. 132.

ejemplo azulejos cuadrados, uno al lado de otro para genera la estructura, mientras que a la vez remite a la idea de píxel -elemento mínimo estructurante - al estar unidos en la obra a una imagen compuesta digitalmente.⁵⁷

4. Proceso de planificación y diagramación de la exposición artística en espacio institucional.

Como mencioné anteriormente la sala expositiva es dentro del Espacio “Abya Yala” ubicada en Barrio General Paz.

A la misma se accede por medio de una escalera caracol ya que se encuentra en un subsuelo.

Apenas se baja la escalera se encuentra con un texto en la pared de la misma que introduce a la temática. La muestra se llama “Cúbinca”.

La primer escultura se encuentra casi en el suelo – se encuentre levemente levantada- y está ubicada de manera centralizada, es “Adóbica”, es la primera en ubicación y el sentido se encuentra a que simbólicamente está relacionada al origen, lo primigenio y Amerindia originaria. Al ser de barro rápidamente se la asocia al material encontrado y manipulado por el hombre. Representa la solidez y la contundencia de la forma, la materialidad terrestre.

Detrás de ésta hacia la izquierda se encuentra “Espirálica”, representa la deducción de la mente humana que a partir de la geometría y el pensamiento matemático llega a proporciones que se deducen hasta el infinito. Es la incorporación de la espiral y la curva que nacen en la sucesión infinita de líneas rectas. Representa la proporción ineludible de todo lo existente, el “número de oro” y las proporciones áureas. Es el módulo pequeño que se crece hacia proporciones infinitas. Simboliza la mente humana incorporando la idea de infinito de manera visual.

La tercera escultura se ubica a la derecha hacia atrás de “Adóbica” y es “Alumíninca”.. Representa la realidad manipulable y lúdica. La construcción industrial y el estándar. Al ser una pirámide, pero de Aluminio, el contraste con “Adóbica” es rotundo, además está elevada del piso por una base blanca y se encuentra sobre un espejo, esta elevación del suelo quiere representar junto con el material de la obra la actualidad en el tiempo. Además al no tener cada cubo que la compone dos de sus caras y ser éstos huecos por dentro, su pérdida de materia y a la vez su elevación habla del comienzo de la desmaterialización de la forma. Incorpora el planteo de la espacialidad más allá de la corporeidad.

La cuarta escultura es “Cúbinca” se encuentra detrás de las dos anteriores pero alineada justo detrás de “Adóbica”. Representa la desmaterialización de la forma, el nivel de conocimiento abstracto del hombre y la conexión del conocimiento con la sacralidad. Es

⁵⁷Ídem anterior. Pg. 135.

el conocimiento al servicio de la elevación espiritual. Su forma remite a todo lo que es arriba se reproduce abajo y en cada costado. La parte se encuentra en el todo y el todo en la parte.

La quinta y la sexta escultura se encuentran suspendidas del techo de la habitación. Se encuentran aproximadamente a 1,70 cm del suelo. Están ubicadas de manera simétrica y paralela una de otra. Al ser dos Chacanas de iguales dimensiones ésta ubicación de las mismas simboliza la dualidad, lo idéntico y lo que parece idéntico pero no lo es. No es idéntico en el punto que si bien son dos chacanas una tiene el perímetro descrito y la otra tiene el perímetro descrito pero materializa dos caras de cada módulo. Pero a primera vista parecen iguales porque la chacana que tiene un grado mayor de materialidad está ubicada de modo frontal en el frente que muestra la desmaterialización o sea que de lejos parecen iguales, Sólo al acercarse a ésta y recórrela se notan las caras materializadas. Estas dos esculturas simbolizan la elevación del concepto abstracto, la desmaterialización del volumen. La elevación de su ubicación las relaciona al plano superior, astral, espiritual. Ésta ubicación simbólica en el espacio remite a la escala simbólica sagrada con que las antiguas civilizaciones organizaban el espacio. Lo más importante en un plano superior representando la conexión con lo espiritual y lo sacro.

Primer estadio: el origen, las antiguas civilizaciones andinas. La pirámide. La hegemonía de la vertical y la horizontal como principios visuales rectores en la mente humana.

Segundo estadio: La incorporación del movimiento y la curva, la aparición de la espiral y la idea de infinito. La proporcionalidad. El crecimiento y decrecimiento el micro y macro cosmos.

Tercer estadio: Representa la actualidad y la resemantización del sentido de una forma a través del juego. La pirámide lúdica, lo manipulable. Simboliza la industria y la incorporación de la construcción a nivel masivo y el estándar.

Cuarto estadio: Representa el conocimiento abstracto al servicio de la elevación espiritual. Incorpora la desmaterialización del volumen. La forma se percibe, ocupa lugar pero su volumen es vacío. La parte está en el todo y el todo en la parte.

Quinto estadio: Representa la ubicación simbólica en el espacio que se remite a una escala sagrada. Continúa la desmaterialización del volumen iniciada en los planteos de las esculturas anteriores. Plano espiritual.

Sexto estadio: Representa también la ubicación simbólica en el espacio remitiéndose a lo sagrado. Concluye el proceso iniciado anteriormente de la desmaterialización del volumen. Incorpora la tensión entre lo real y lo ilusorio, ya que las diferentes miradas de la misma forma, produce percepciones diferentes de la misma según el ángulo que se la mire. Juego perceptivo. Múltiples verdades, todo cambia con el punto de vista.

Por lo tanto, la habitación está dividida horizontalmente en cuatro momentos: a) el origen, tiempo antiguo (“Adóbica”); b) El tiempo presente y el pensamiento abstracto y deductivo. c) La entrada a la espiritualidad y la conexión de los conocimientos antiguos y actuales. d) La conexión con los planos superiores, la espiritualidad y el camino hacia la liviandad de la materia.

Verticalmente, a nivel simbólico, la habitación está dividida en tres momentos: Terrestre que corresponde al plano inferior, relacionado con los instintos y la animalidad. 2) el plano mental o intermedio asociado al raciocinio y el concepto. 3) espiritual- ascendente –abstracto en el plano superior asociado al ser divino y lo universal

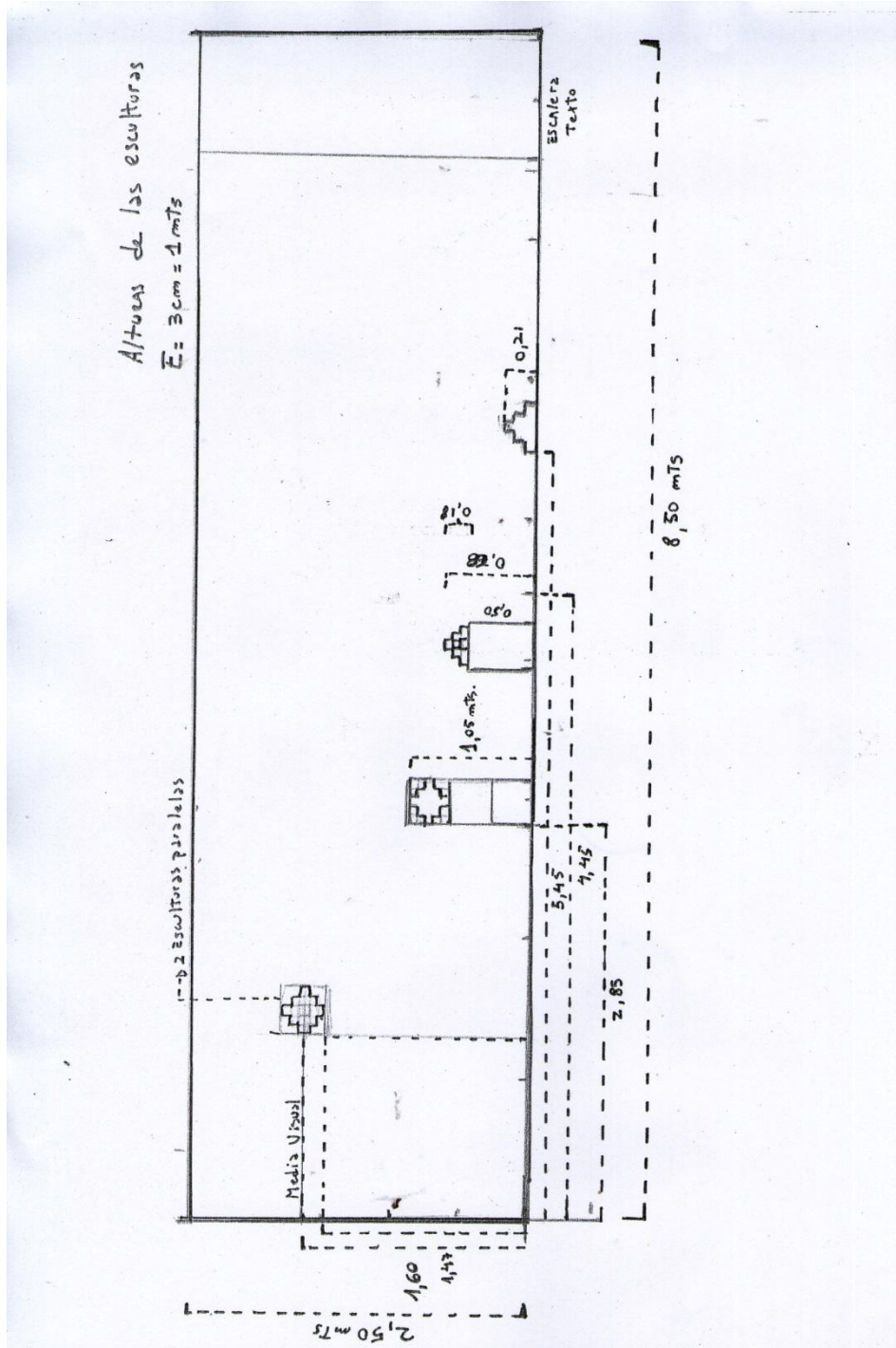


Fig.VIII⁵⁹

⁵⁹ Dibujo de planta, mirada lateral. Alturas. Bitácora.

Conclusión:

En determinados casos, como es el caso de la “Chacana”, lo plástico y lo ideográfico se fusionan en un todo coherente que da como resultado una sólida y compleja corporeidad. Su diseño comunica conceptos y, a su vez, su forma impacta expresivamente. La “Chacana” genera una poética de semejante magnitud que fusiona lo estético con lo simbólico.

Más allá del tiempo que nos separa de los orígenes y el uso primigenio de esta forma, su resemantización en la actualidad y el interés que produce el estudio de la misma a nivel morfológico, propicia una serie de deducciones y analogías que se desprenden de su experimentación y observación. La chacana genera una serie de asociaciones simbólicas en el interpretante, especialmente en el latinoamericano, que está familiarizado con sus formas repetidas y reelaboradas por la cultura popular .

La diferencia que yo incorporo en las chacanas escultóricas de la serie, es que la forma está expandida hacia todas sus dimensiones y direcciones posibles. La propuesta expositiva muestra una posible reinterpretación actual de éste símbolo experimentado en diferentes materiales - hasta la casi desaparición de los mismos - a modo de vehículo de múltiples significados , que lindan entre lo poético , lo geométrico, lo simbólico y lo metafísico.

Las características performáticas de la muestra, “el aquí y ahora” de la experiencia, cada material, cada ubicación en el espacio tiene un simbolismo. La ubicación de las diferentes esculturas es absolutamente simbólica. El entendimiento del “Pacha” se experimenta en el “aquí y ahora”.

El proceso creativo que se generó a partir de la interacción con éste símbolo, desembocó en la actual serie escultórica y dejó abiertas numerosas posibilidades. El que más me interesó y continuó como proceso a futuro se produjo durante el registro fotográfico del trabajo, particularmente en fotos de “detalles”, las proyecciones de sombras generadas por la pieza, y la descontextualización de la misma a partir de seccionar para enfocar un sector, produjo una serie de fotografías que produjeron en mí gran interés. Las imágenes se vuelven “arquitectónicas” , funcionan junto a las sombras como espacios vacíos delimitados por líneas, volúmenes transparentes, la perspectiva se acentúa. Lo asocio con la digitalización de imágenes y los espacios virtuales. La pérdida de escala de referencia en la fotografía, acentúa los diálogos con la arquitectura, especialmente si la impresión futura de las mismas fuera en tamaño grande.

Quizás actualmente y a través del arte, la experimentación y el estudio de estas formas antiquísimas- las cuales su uso continúa hasta hoy-, estemos preparado para desbanalizar, reinterpretar, resemantizar y generar producciones plásticas y pensamientos teóricos de manera horizontal y no peyorativa que hablen de las producciones estéticas del pasado Amerindio y de la imaginería popular Latinoamericana, no como un ornamentalismo interesante y folclórico, sino como

símbolos-conceptos visuales cuantiosos, deductivos y milenarios. Símbolo que unifica en sí mismo la racionalidad, la matemática, la astronomía, la geometría sagrada y la trigonometría con la espiritualidad, la mitología y la sacralidad.

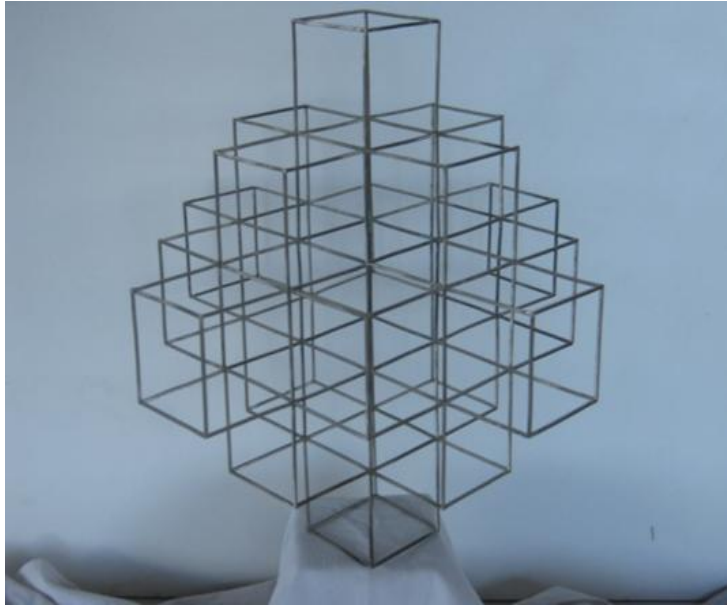
Glosario

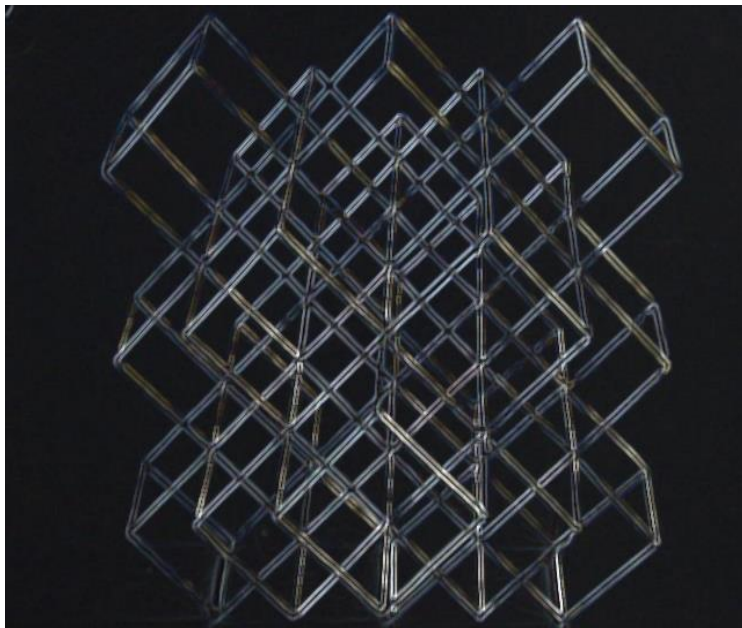
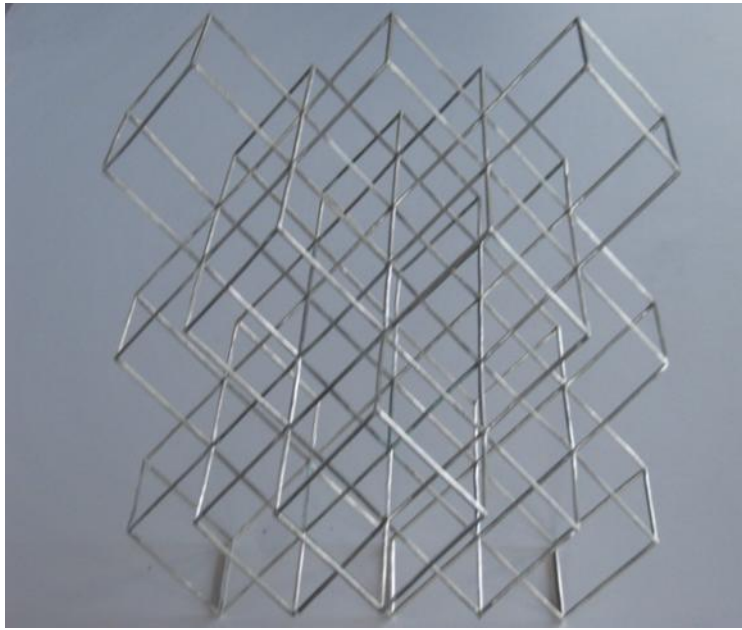
Amerindio: El término se refiere en el presente trabajo al común tiempo-espacial y cultural de lo que se denominaba, a mi modo de ver erróneamente, América Prehispánica. En éste texto se evita esta clase de denominación, al igual que América Pre-Colombina, por tener como referentes del nombramiento los parámetros y tiempos del conquistador, por ello Pre- colombino, tiene como parámetro a lo anterior a Colón, y no se ubica desde una espacialidad histórica propia de las culturas originarias de Amerindia. Es una denominación peyorativa y alienante, que toma como referente “0” lo Hispánico, además, utilizar el término América Pre.... también se posiciona desde el nombramiento a partir del Cartógrafo europeo AméricoVespucci. El término compuesto Amerindio, si bien tampoco nos deja del todo conformes, deviene en una creación más mixturada, se posiciona a partir de la confusión europea de haber llegado a las Indias Orientales, posteriormente se asocia al término indio a los habitantes del continente occidental(actual América), y para mayor seguridad de esto se le antepone el prefijo “Amer”. Si bien lo Amerindio es origen de una confusión y no otorga una denominación propia a los habitantes de dicho continente, resulta en su forma menos alienante y peyorativa que indígena- de indigente- y que aborígen- sin origen.

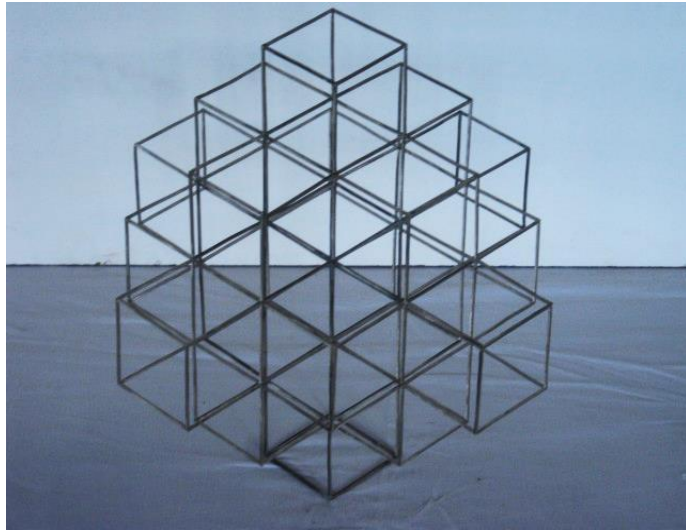
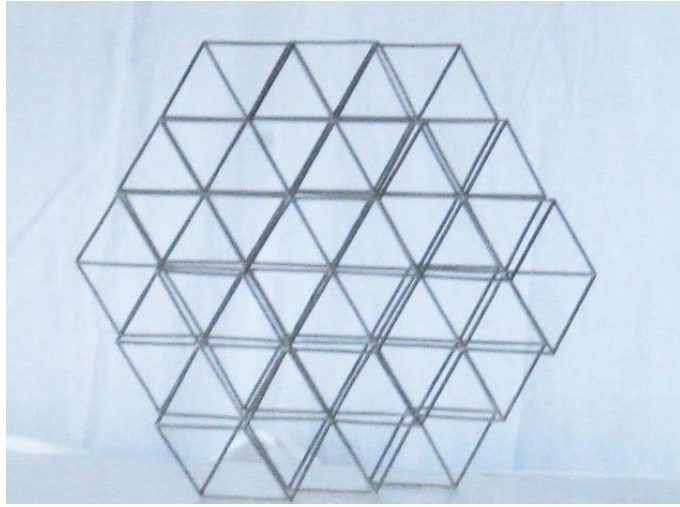
Apéndice de Imágenes

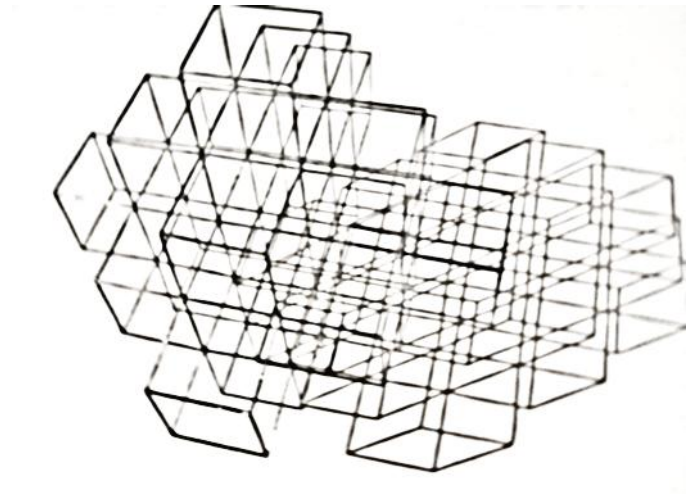
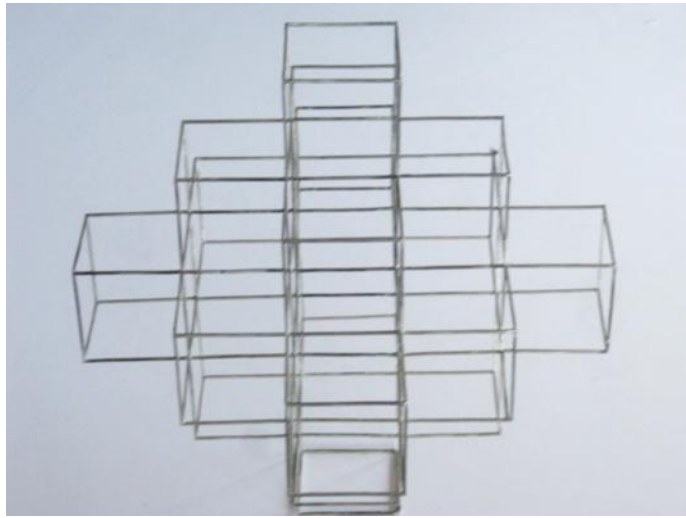
“Chacana I”

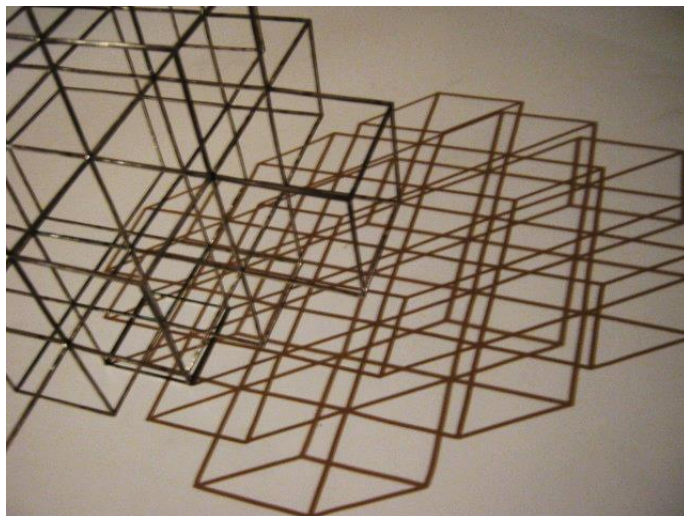
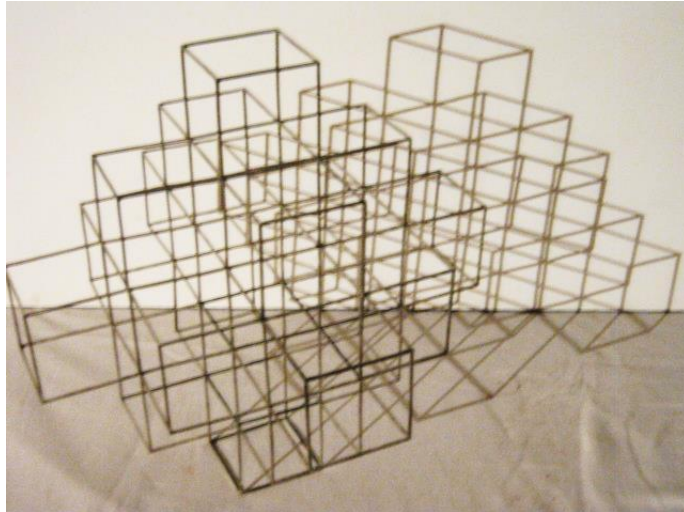


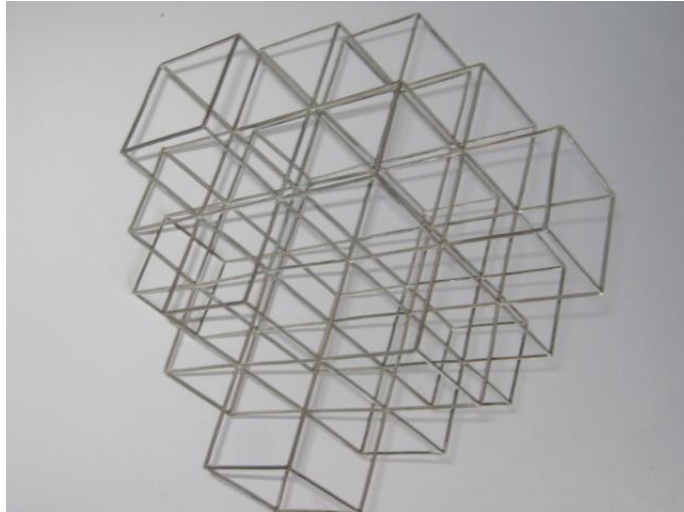










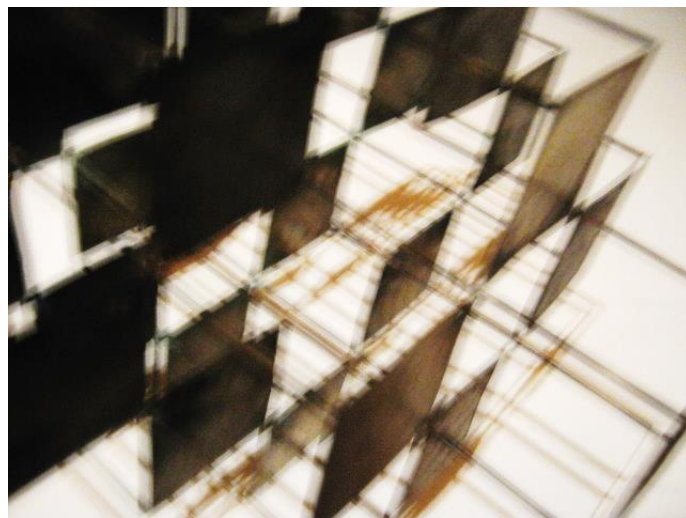
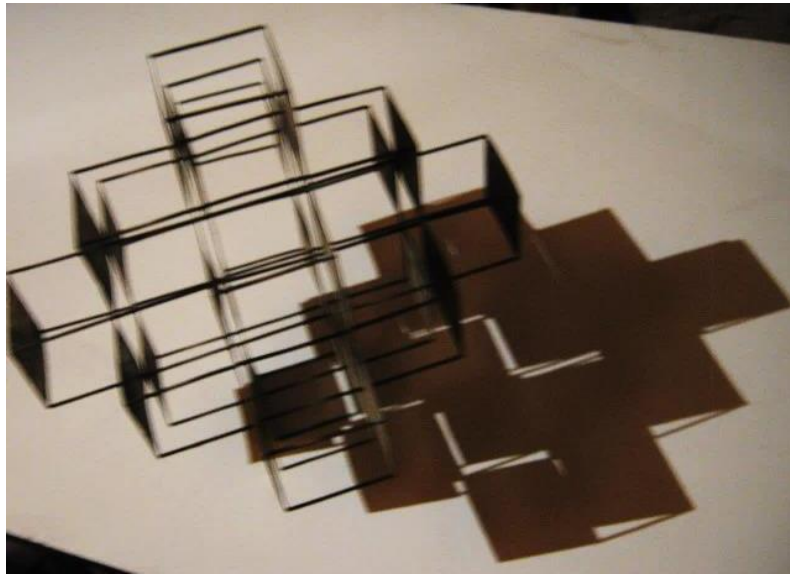


“Chacana II”

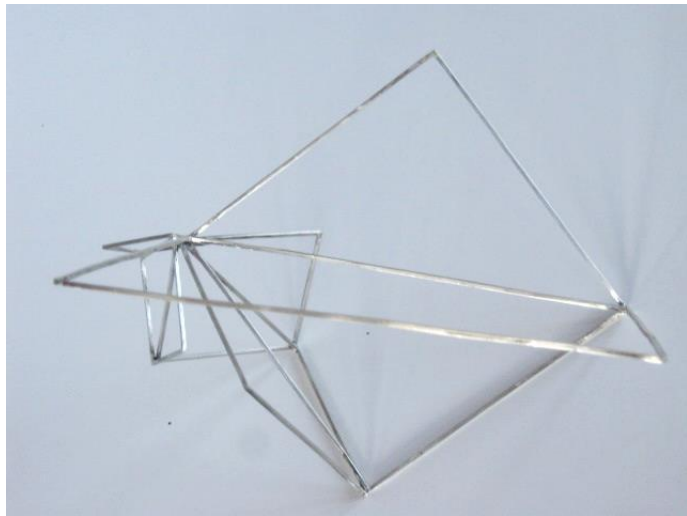
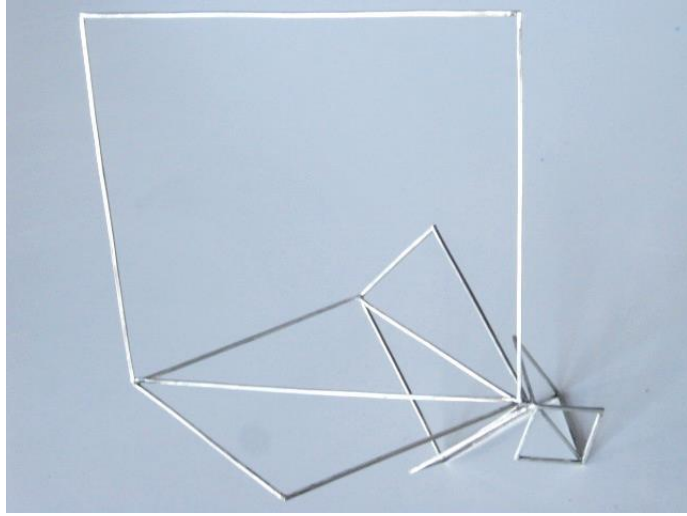


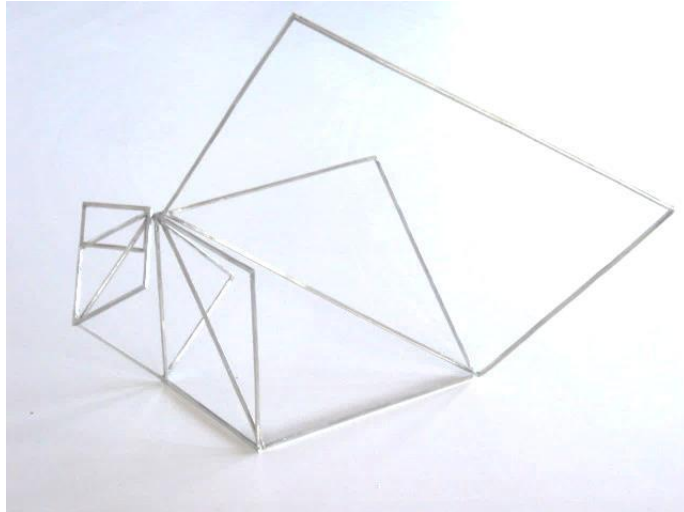






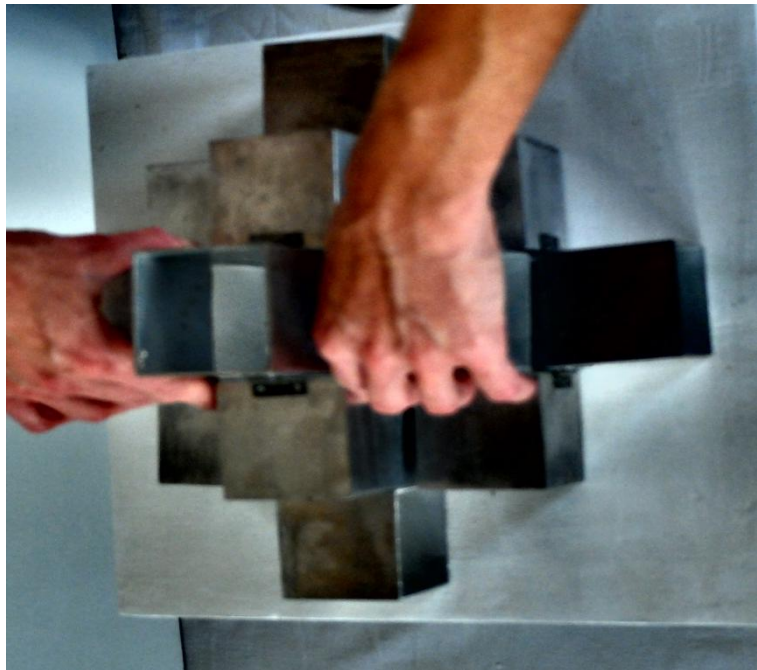
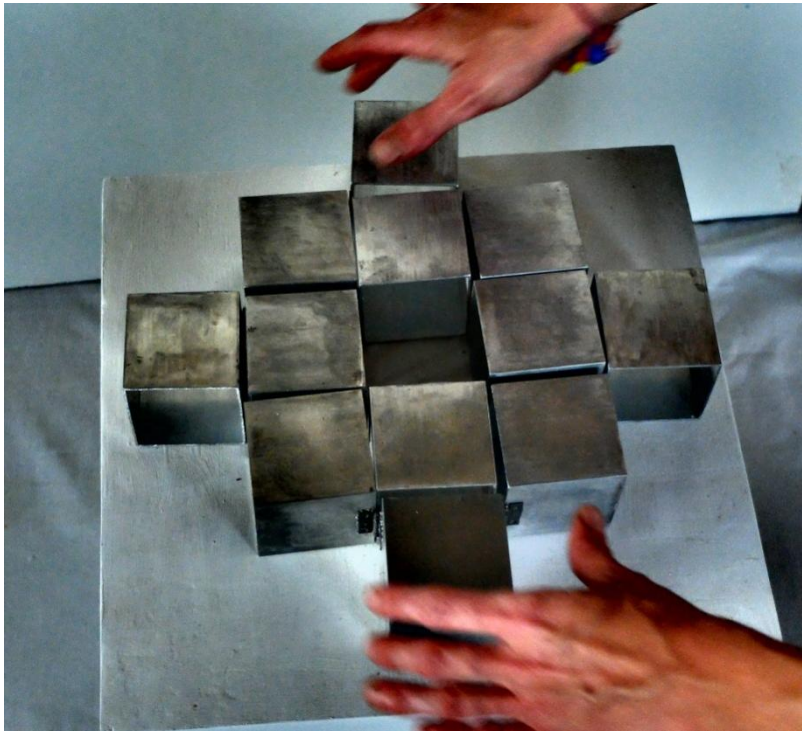
“Espirálica”

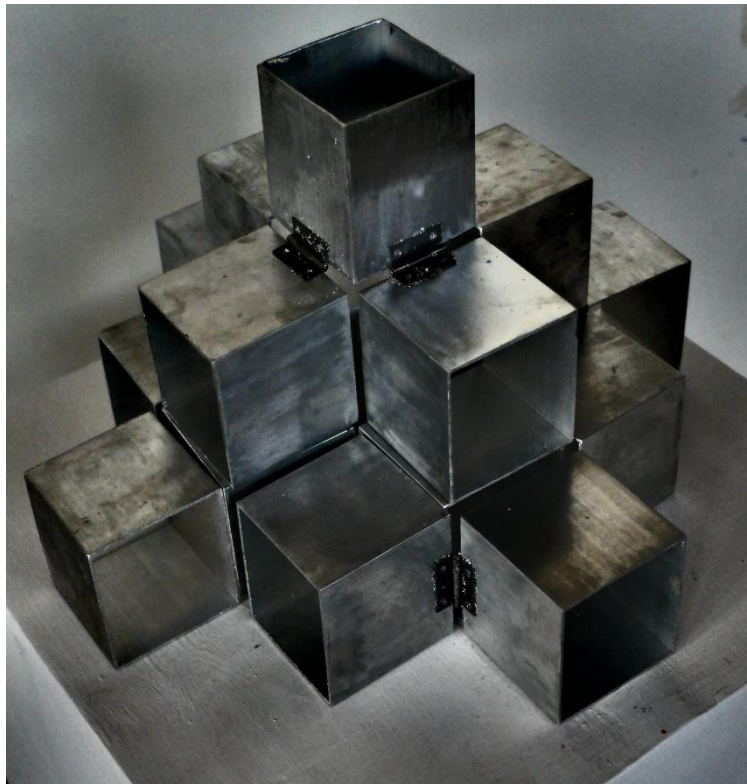
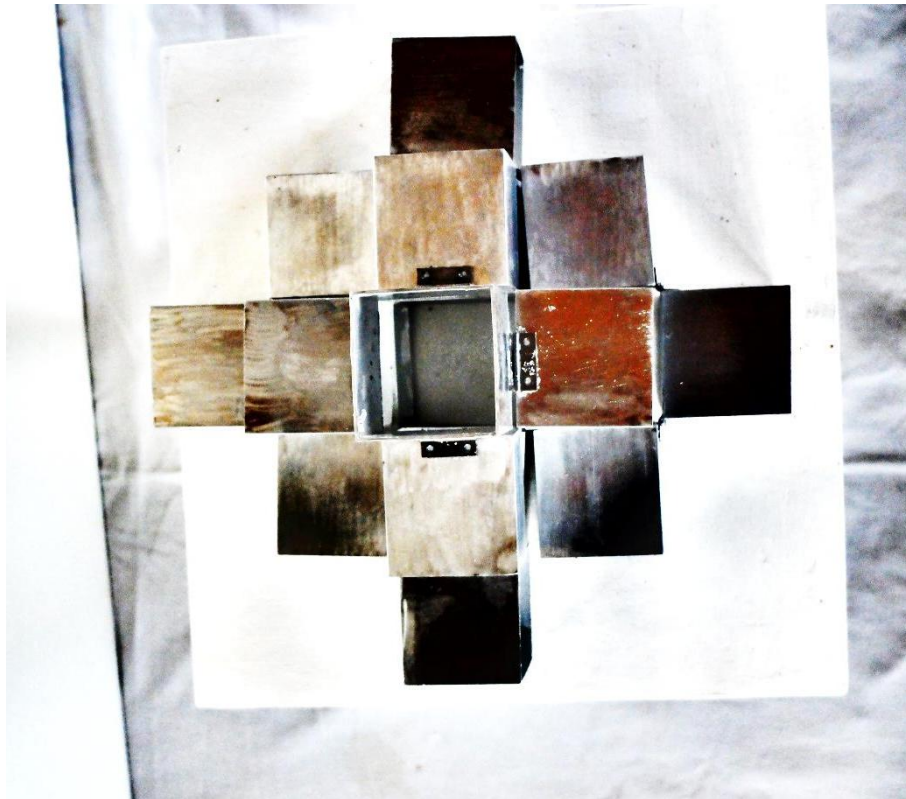




“Alumíninca”



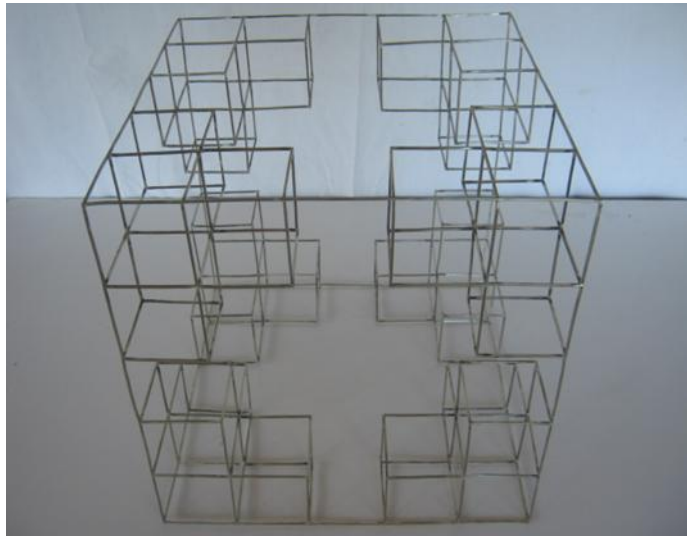


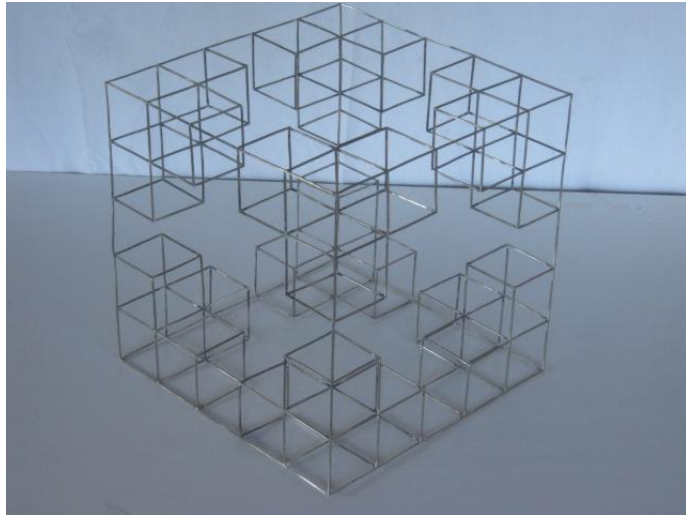




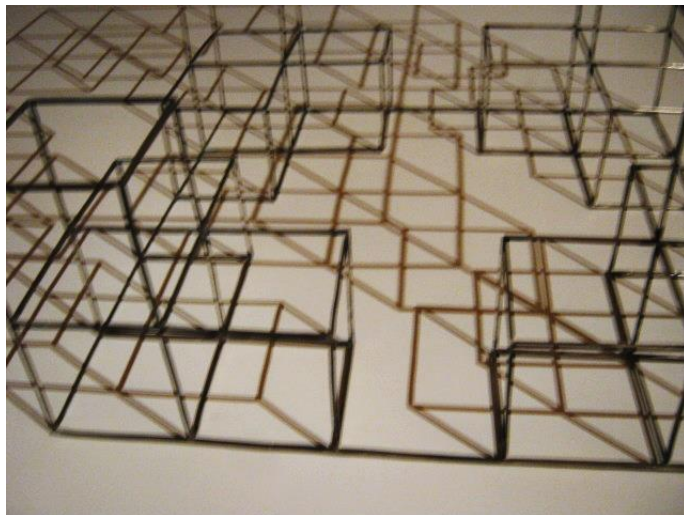
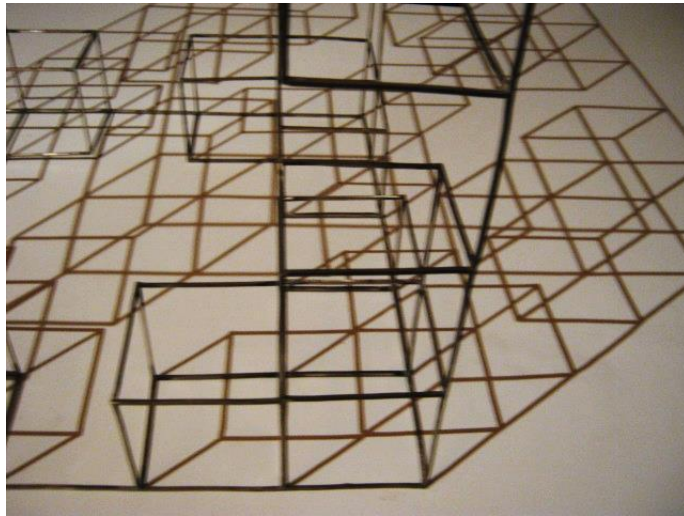
“Cúbinca”

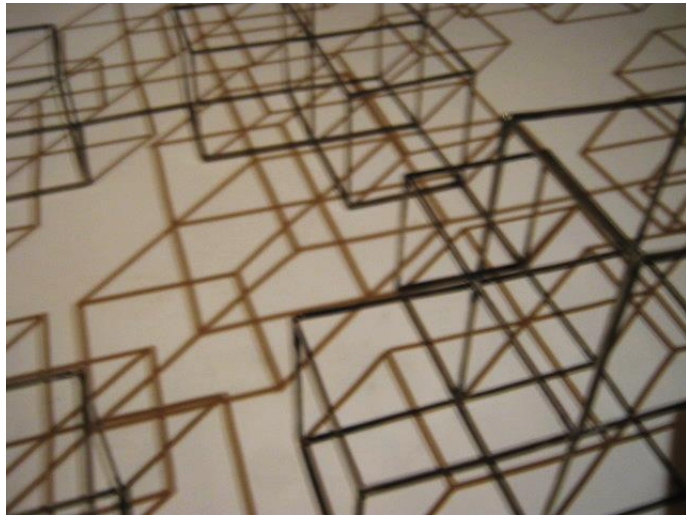
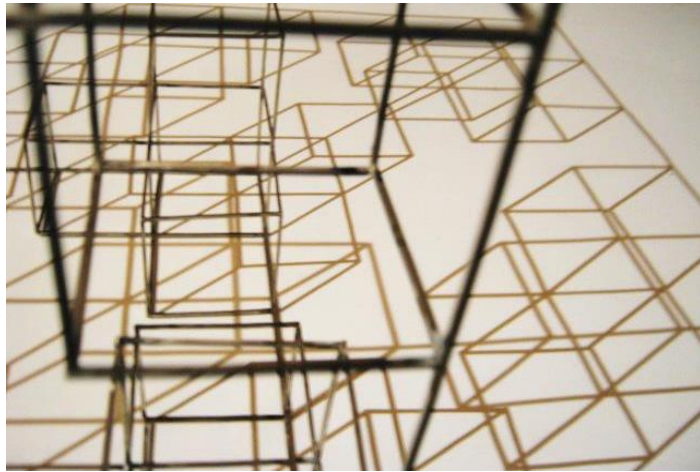


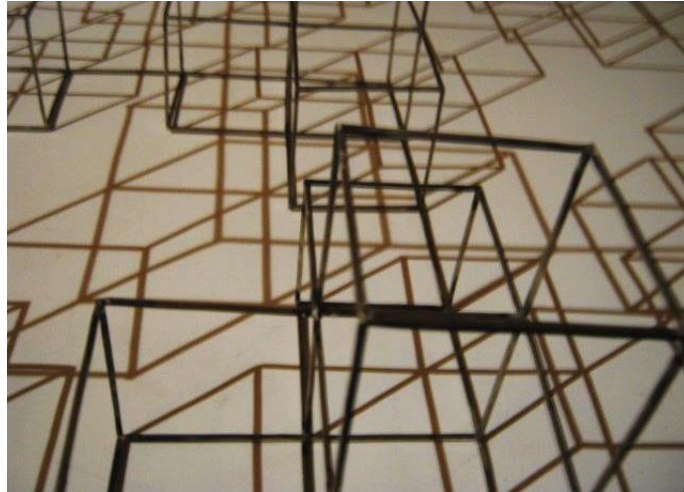








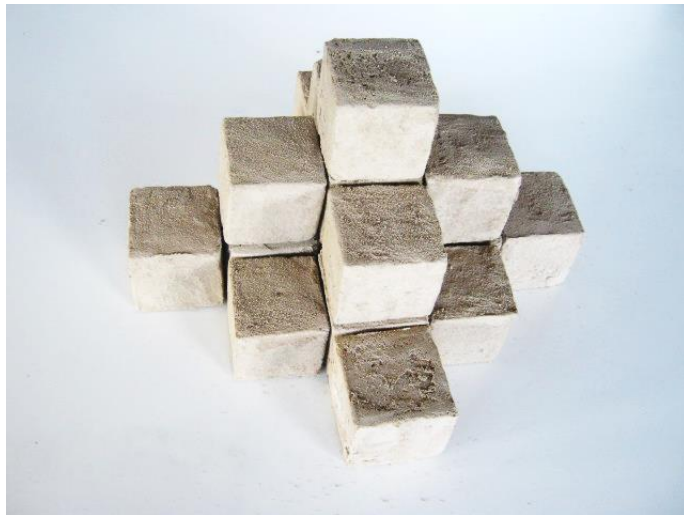


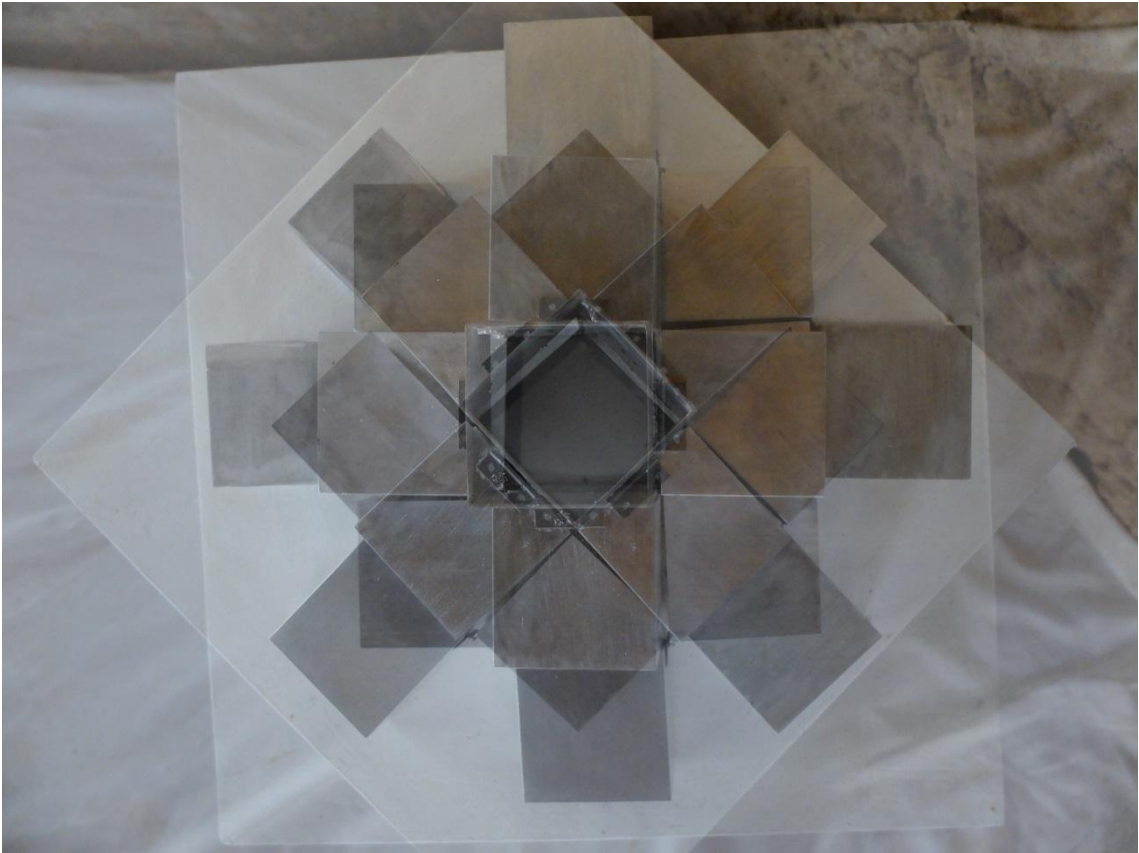


“Adóbica”









Bibliografía:

- ACHA, Juan; COLOMBRES, A.; ESCOBAR , Ticio. Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires
- ARNHEIM. Tratado del signo visual. Cátedra signo e imagen. Ediciones del Sol. 1991.
- BECKER, Howard: Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Bs. As. Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- CANCLINI, Néstor G.: Las culturas populares en el capitalismo. Editorial Nueva Imagen, 1982.
- CIRLOT, Lourdes: Primeras vanguardias artísticas: Textos y documentos. Colección Labor.
- ELIADE, Mircea .Tratado de Historia de las Religiones. Ediciones Era, Mx.1997
- ESCOBAR, Ticio: El arte fuera de sí. Asunción. FONDEC/ Museo del Barro. 2004.
- GABO y PEVSNER. “Manifiesto Realista”. “¡10”, N° 7. Moscú 1920, Ámsterdam, 1927. Traducido en “Art of Century”, editado por Peggy Guggenheim. N. York, 1942.
- GADAMER Hans- Georg. Verdad y Método. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1977.
- GEERTZ, Clifford. Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona.Paidós, 1994.
- GIEDION, Sigfried. El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio. Madrid, Alianza.
- GUTNISKY, Gabriel. Del texto como referente a la representación. Texto de la Cátedra “Introducción a la Plástica Experimental” de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Año 2001.
- JACOBO, Mónica. Confluencias entre lo artesanal y lo digital, como vías de experimentación en el arte argentino, de la década de 1990. Revista AVANCES 20 (2) Universidad Nacional de Córdoba. 2011-2012.

KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Ed. Alianza Forma. Biblioteca Cielo Teórico a. Paidós, 1994.

KUSCH, Rodolfo. Geocultura del hombre americano. (1976).Editorial Fundación Ross. 2012.

MILLA VILLENA, Carlos. Génesis de la Cultura Andina.Fondo Editorial C.A.P., 1983

MOHOLY-NAGY, Laslo. La nueva visión Principios básicos del Bauhaus, Ediciones Infinito.Bs As. 4ta Ed. 1997

MUNARI, Bruno. Diseño y Comunicación Visual.Ed. Gustavo Gil, Barcelona.

PANOFSKY, Erwin. El significado de las Artes Visuales. Alianza Editorial, España 1985.

PATERNOSTO, César. En: Piedra Abstracta. La escultura Inca: una visión contemporánea. Fondo de Cultura económica. México DF.

RICHARDS, Nelly. Prólogo en Ticio ESCOBAR. El arte fuera de sí. Asunción. FONDEC/ Museo del Barro. 2004.

SAWYER, R. Alan. Tiahuanaco Tapestry Design. The Museum of the Primitive Art, N. York, 1963.

SONDEREGUER, César. Arte Cósmico Amerindio. 3000 años de conceptualidad, diseño y comunicación. Ed. Corregidor. Bs. As. 1999.

VAN DOESBURG, Theo. “De la Naturaleza a la Composición”. Holandasche Revue XXIV, 18.

ZABLOSKY, Clementina. *Hacia una perspectiva interdisciplinaria en la consideración de objetos con valor estético*. Apunte de la Cátedra “Las artes plásticas en la Historia I”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.2012.

Páginas web consultadas:

<http://katari.org/wiphala/patrimonio.htm>

<http://katari.org/wiphala/patrimonio.htm>

<http://la-proporcion-aurea.blogspot.com.es/>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Chacana_method.png.

<http://www.teoriadelaimagenfacso.blogspot.com>.

<http://pumaindomable.blogspot.com.ar>