



Variaciones H-KÑR. Proyecto artístico en torno a las hachas kañaris

Variations H-KÑR. Artistic projet around the kañaris axis

GEOVANNY NARVÁEZ

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

walter.geovanny.narvaez@ucuenca.edu.ec

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 24 de julio de 2021

RESUMEN:

Variaciones H-KÑR es un proyecto artístico en torno a las hachas kañaris –un objeto de metal de algunas culturas precolombinas de la parte andina, en especial de la cultura Kañari–. Tras un estudio iconográfico e interpretativo surgieron algunas hipótesis sobre las funciones utilitarias y simbólicas del hacha –denominado también tumi o cuchillo ceremonial– que comprenden implícitamente el aspecto cultural. De hecho, la cultura Kañari, que no tuvo escritura con grafías, dejó en sus objetos, el caso de las hachas, elementos significativos que nos invitan a una lectura y sobre todo a una experimentación artística. La realización de *tableaux vivants*, un tríptico audiovisual respecto de tres posibles usos (ritual, medicinal y bélico) conforma una parte de la propuesta. Otro componente cardinal del proyecto son las variaciones artísticas sobre ese objeto el cual se erige a partir de un comisionado de obras a dos artista: Lanner Díaz y Patricio Palomeque. De esta manera, se propicia un encuentro entre culturas (los pueblos originarios y la cultura artística actual) para reflexionar sobre saberes y técnicas, maneras de hacer y de pensar universos particulares a través del arte.

PALABRAS CLAVE: proyecto artístico, hachas kañaris, tableaux vivants, variaciones artísticas.

ABSTRACT:

Variations H-KÑR is an artistic project around the Kañaris axes –a metal object from some pre-Columbian cultures in the Andean part, especially the Kañari culture–. After an iconographic and interpretative study, some hypotheses arose about the utilitarian and symbolic functions of the ax –also called tumi or ceremonial knife– that implicitly comprise a cultural dimension. The Kañari culture, which did not written documentation, left in its objects, the case of the axes, significant elements that invite us to a reading and above all to an artistic experimentation. The production of *tableaux vivants*, an audio-visual triptych regarding three possible uses (ritual, medicinal and warlike) forms part of the proposal. Another cardinal component of the project are the artistic variations which is built from a commissioner of works to local artists. In this way, this project proposes an encounter between cultures (native peoples and current artistic culture) is fostered to reflect on knowledge and techniques, ways of doing and thinking about particular universes through art.

KEYWORDS: artistic projet, Kañairs axis, artistic, tableaux vivant, variations.

1. Perspectiva artística sobre las hachas kañaris

[...] prefiero hablar más bien de acto poético, y si por comodidad sigo sirviéndome del término “creación”, querría que fuese entendido sin ningún énfasis, con el simple sentido de *poíein*, “producir”. (Agamben, 2019, p. 29)

Este proyecto surge a partir de la idea de trabajar sobre, desde y con la ciudad de Cuenca (Ecuador) a través de un cruce entre investigación interdisciplinaria y arte contemporáneo.¹ Tras una sucinta revisión histórica, descubrimos que tres grupos socioculturales fueron parte de lo que hoy es Cuenca: los kañaris, los inkas y los españoles. Los toponímicos de cada fase (*Wapondelig*, en kañari, “llanura o valle de flores”; *Tumipampa*, en quechua, “llanura o valle del cuchillo” y; Cuenca, en español, un valle) indican una recurrencia respecto de la geografía donde se asienta la actual ciudad.

Con ese primer indicio visitamos el Museo Pumapungo en el 2013. En ese lugar advertimos en una de las vitrinas un hacha kañari. Ese objeto, en tanto elemento material y simbólico de la primera cultura, atrajo particularmente nuestra atención. Continuando con la exploración, observamos en ese mismo museo la similitud en cuanto a la forma con el tumi inka (forma de T o de champiñón). Despunta aquí el término tumi que conforma la palabra *Tumipampa* devenida Tomebamba, antigua denominación de la localidad y actual nombre del principal río que atraviesa la ciudad. Teníamos, entonces, una relación entre el hacha kañari y el tumi inka, es decir, un objeto similar que vincula las dos culturas originarias. En un acercamiento más profundo, constatamos que en la reserva del museo reposan seis hachas kañaris con sus particulares composiciones, figuras antropomórficas, líneas, espirales, etc.²



Figura 1. Hachas Kañaris 1 y 2. Fuente: propia

Resultado de esa primera indagación fue el estudio iconográfico e interpretativo realizado por nosotros (Narváez, 2020) el cual permitió aclarar y entender ciertas cuestiones, pero ante todo fue el detonante para plantear algunas hipótesis. Aquellas hipótesis son posibles cavilarlas y atenderlas desde una perspectiva artística, pues nuestro propósito no ha sido ni será plantear aseveraciones concluyentes; sólo los estudios en el área competente (arqueología, historia) y los resultados que estos arrojen podrían tal vez decretar exactitudes irrefutables. Es por ello que

¹ Esta idea se gestó en el marco del curso en Arte y Antropología (Facultad de Artes, Universidad de Cuenca), en el 2013.

² Agradezco al PhD. Pedro Carretero Poblete por permitirme el ingreso a la reserva, en el 2013, para fotografiar las hachas cuando él estuvo a cargo de la reserva del Museo Pumapungo.

abordamos este interesante asunto desde un enfoque artístico y lo pensamos como una invitación a la creación y experimentación.



Figura 2. Hachas Kañaris. Fuente: propia

En este contexto, la propuesta principal es la realización de *tableaux vivants* o pinturas vivientes, un tríptico audiovisual respecto de tres posibles funciones-interpretaciones de las hachas kañaris (ritual, medicinal y bélica). De este modo, el proceso de producción audiovisual será abordado en la primera parte de este texto. Otro componente del proyecto de igual importancia –que se ejecuta de forma paralela y será tratado en la segunda parte– son las variaciones artísticas a partir de un comisionado de obras a dos artistas locales con amplia trayectoria y experiencia: Patricio Palomeque y Lanner Díaz. Estas variaciones que se establecen bajo el eje curatorial sobre las hachas kañaris se presentan como una invitación a la creación-experimentación, procesos que justamente conciben variaciones artísticas particulares en relación con ese singular objeto. Una digresión sobre el acto de creación y la curaduría nos permitirá plantear una reflexión auto-poética. En la parte final, se presentarán los procesos y resultados, así como algunos apuntes sobre la exposición física y virtual.

¿Cuál es el objetivo de este proyecto? Discurso corriente, desfasado y romántico es suponer que el arte sólo atendería de manera desinteresada el placer estético, una suposición desbaratada por el mercado del arte y los estudios de la sociología de las artes (Bourdieu, 1992; Moulin, 1992, 2010; Heinich, 2012). Es cierto que el arte no debería tener una función utilitaria o propagandística; no obstante, creemos que el arte puede o podría decirnos algo acerca de nosotros en tanto individuos y colectividad (Gilles Deleuze), como, por ejemplo, cuestionar nuestra cultura pasada y presente. Visto así, el acto de creación sería una invitación hacia una suerte de (re)conocimiento. Precisamente, ese (re)conocimiento se erige aquí alrededor de las hachas kañaris donde además se cambia la noción de estética por el de poética (Groys, 2014); es decir, nos enfocamos en la forma de producir. Al observar las hachas con detenimiento se constata que la composición no es azarosa, puesto que esos objetos contienen información y códigos sensibles que han trascendido varios siglos hasta entrar en una correspondencia con nuestra investigación-creación. Desde esta perspectiva, este proyecto entabla un diálogo, un encuentro entre la cultura originaria y la cultura artística actual; un encuentro de saberes y técnicas, de maneras de hacer y de reflexionar a través de variaciones singulares que propicia el arte.

2. *Tableaux vivants*: experimentación audiovisual

“Todo arte es experimental o no es arte” (Youngblood, 2012, p. 84)

La voluntad de elaborar pinturas vivientes se presentó de manera clara e inmediata desde el inicio, tal y como si se tratase de una epifanía, pues varios elementos remiten con intensidad a lo visual, a lo pictórico, a cuadros, actos y escenas de la cultura kañari. Desde otro punto de vista, una explicación lógica reside en nuestra área de interés y especialización: las artes audiovisuales. Notamos entonces que crear y producir cosas mentales y objetuales encuentran un origen subjetivo y objetivo, es decir, encontramos un equilibrio poético consciente y semiconsciente, una dialéctica entre una determinación subjetiva y una persuasión objetiva que definen la creación.

La forma y la técnica de las pinturas vivientes –surgida antes de la tecnología mecánica y digital, aproximadamente hacia el siglo XVII– es una práctica a medio camino entre entretenimiento, espectáculo y actividad artística; en sus inicios, se concebía como un evento teatral o un momento de un espectáculo en el cual los actores permanecen inmóviles o en posturas expresivas como las de las estatuas (Aumont y Maire, 2012, p. 243). Aquí retomamos esta práctica desde un enfoque artístico que concibe como una puesta en escena y una puesta en cuadro de una composición espacial donde ciertos personajes vestidos/disfrazados adoptan determinadas posturas o gestos creando precisamente cuadros pictóricos. En efecto, la inmovilidad en un *tableau vivant*, en tanto idea y técnica fundamental, contendría sustancialmente la expresión de sentimientos o acciones significativas de lo que se (re)presenta (Aumont y Marie, 2012).

La propuesta de los *tableaux vivants* en torno a las hachas kañaris es una experimentación por partida doble: en primer lugar, porque cabe dentro de lo que se conoce como cine experimental; esto es, un cine que explora y experimenta en su aspecto formal y conceptual; en segundo lugar, porque es un experimento entre distintas disciplinas (antropología visual, historia y arte contemporáneo). De hecho, estamos frente a lo que se denomina investigación-creación, puesto que el artista-investigador trabaja, a su manera, con distintos métodos y materiales para llevarlos hacia el mundo artístico.

Tres temas extraídos de nuestras hipótesis configuran el tríptico audiovisual. Por un lado, el uso bélico de las hachas se enmarca en las hipotéticas guerras en *Tumipampa*. Justamente, este tema plantea un debate en torno al toponímico *tumipampa* o “llanura del cuchillo” y las aparentes guerras en Tomebamba, es decir, el hacha o tumi servía probablemente como arma de guerra en esta región. Por otro lado, el uso ritual entra en el contexto de los supuestos sacrificios donde el hacha era al parecer utilizada como objeto ceremonial; en efecto, el acto sacrificial consistía en, luego del degollamiento, la entrega u ofrenda de la sangre en una copa al gobernante. Y finalmente, el uso medicinal está relacionada con la trepanación craneana que posiblemente se realizaba con un tumi o hacha mediante cuatro incisiones en forma cuadra o cruzada que se ejecutaba al paciente-enfermo (Narváez, 2020).

2.1. Algunas referencias hiperestéticas

[...] en nuestros países sería bueno hacer un cine basado en nuestras culturas y recursos, que ofrezca a nuestro público esos héroes, esas imágenes, que [...] satisfagan esa necesidad de conocernos a nosotros mismos. (Mora, 2008, p. 322)

En el debate sobre identidad y cine, parafraseando a Juan Mora (2008), es interesante advertir que si la dramaturgia cinematográfica occidental surge de la mitología y tragedia griega, la dramaturgia latinoamericana debería considerar los mitos precolombinos (p. 323).³ Nuestra propuesta en lugar de excluir culturas y formas artísticas propone más bien un diálogo, una correspondencia entre formas de hacer arte, como bien ocurre, y con las diferencias del caso, entre el códice de México (siglo XVI) y *Lección de anatomía* (1632) de Rembrandt respecto del sacrificio y la trepanación craneana respectivamente.



Figura 3. Sacrificio humano en el templo piramidal (S. XVI) del Códice Magliabechiano.



Figura 4. Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp (1632) de Rembrandt.

En este contexto, nuestros referentes son la historia de la pintura occidental y no occidental (murales, códices, frescos, retablos, etc., en diferentes épocas de la humanidad). Otros referentes contiguos son los grabados de Johann Theodor de Bry de la serie *Viajes* (siglo XVI), los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala en *Primer Nueva Corónica y buen gobierno*, hacia 1600 y 1615, y el *Coricancha* (1613) de Juan Santa Cruz Pachacuti. Pero es el cine y el video arte que ha cultivado esta práctica de manera exquisita y donde encontramos ejemplos concretos relacionado mayoritariamente con la pintura occidental religiosa, pero desde una mirada irónica: en *Viridiana* (1961) se pone en escena *La última cena* (1495-1498) de Leonardo Da Vinci. En el cortometraje *La ricotta* (1963) de Pier Paolo Pasolini se asiste a la puesta del *Descendimiento de Cristo* (1521) de Rosso Fiorentino; y en *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard hay varias referencias, entre otras, a Rembrandt.⁴ Dentro del video arte sobresalen los trabajos de Bill Viola, en especial *The Greeting* (1995) donde aplica la técnica de slow motion y cuyo referente es *La Visitation* (1528) de Pontorno. El videoarte *Indios Medievales* (2008) del artista cuencano Tomás Ochoa, cuya fuente de inspiración fue uno de los grabados de De Bry, constituye un referente significativo en nuestra propuesta. De hecho, esta obra que se exhibió en el Museo Pumapungo, hacia el 2009 fue en cierto sentido un detonante creativo para pensar en la relación del uso y el

³ *In necuepaliztli un Aztlan* (Retorno a Aztlán) (1990) de Juan Mora, es un largometraje de ficción hablado en náhuatl a partir de los mitos aztecas de México y de las formas de los códices precolombinos. También está *Eréndira Ikaunari* (2006) del mismo director sobre la conquista mexicana desde el punto de los indígenas, película en la que sigue la estructura del códice, pero agrega elementos occidentales (Mora, 2008).

⁴ Podemos citar también a Raoul Ruiz con *La hipótesis del cuadro robado* (1978) o *Genealogías de un crimen* (1997), y más recientemente a Peter Greenway con *Nightwatching* (2007).

valor de las imágenes respecto del mundo precolombino, la conquista española y la situación actual de América Latina a través del arte.



Figura 6. Los indios vierten oro líquido en la boca de un español (1594) de Theodor de Bry.



Figura 5. Indios medievales (2008) de Tomás Ochoa. Fuente: tomasochoa.com

Constatamos, por lo tanto, que la herencia del dibujo, la pintura y de las otras artes, en especial el cine y la video creación, surgen como referentes que contribuyen de una u otra manera con nuestro proyecto. Sin embargo, habría que tener en cuenta que la referencia u homenaje hisperestético no se encuentra solamente en el mundo del arte, sino también en otros ámbitos como el de la cultura audiovisual que vivimos hoy en día (espectáculo, publicidad); me refiero, en específico, al guiño al videojuego *Mortal Kombat* en el tema bélico. De cualquier modo, en cada época cultural el artista ha utilizado materiales, técnicas, referencias y dispositivos a su alcance. Nos encontramos entonces en un arqueo entre varios siglos, de la pintura al audiovisual, cuyas permanencias y cambios fortalecen y amplían el diálogo tanto en la producción como en la *postproducción* (Bourriaud, 2014) del arte en la actualidad.

2.2. H-KÑR I, II y III de Geovanny Narváez



Figura 7. Ensayo de H-KÑR III (TRPNCN), julio 2021. Fuente: propia

Preproducción: Los primeros bocetos datan del 2013 y los definitivos, a la manera de storyboard, del 2021. Con estos elementos, se procedió a conformar el equipo técnico-artístico con los cineastas, Alejandro Feijóo y Christian Narváez, y cinco artistas escénicos/visuales, Nathaly Castro, Jorge Agudo, Dania Fernández, Vinicio Montalvo y José Males. La pandemia COVID-19 paralizó el rodaje y lo desplazó a julio de 2021. El diseño de arte tomó como referencia el claroscuro, con elementos mínimos en la decoración, vestuario y utilería (réplica de un hacha)⁵, puesto que los gestos-acciones constituyen los componentes fundamentales en este trabajo.

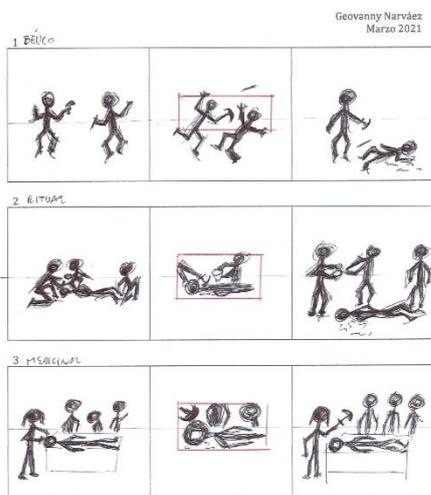


Figura 8. Storyboard. Fuente: propia

Figura 9. En el set de rodaje, julio 2021. Fuente: propia

Producción: Los ensayos y rodaje se realizaron en julio de 2021. Con la disposición de las luces y las cámaras en el estudio, se procedió en primer lugar a realizar pruebas con los performers para luego hacer varias tomas de cada uno de los trípticos. Como se aprecia en el storyboard (figura



Figura 10. Ensayo de H-ÑR II (SCRFC), julio 2021. Fuente: propia.

⁵ La réplica fue elaborada en metal, bajo encargo de nuestra parte, por el artesano Abelardo en su taller de forja ubicado en la calle de las Herrerías de la ciudad de Cuenca, en abril de 2021.

7), hay tres acciones o gestos importantes los cuales contienen acción-inmovilidad: 1) se inicia con una acción *in media res*, 2) se ejecuta la acción de cortar/herir/sanar con el hacha y 3) se muestra el acto consumido (muerte, sacrificio, curación).

Posproducción: Esta fase se encuentra en proceso. Tras la revisión de las tomas, se prevé dos tipos de montaje: uno lineal y otro no lineal con los cuales se articularán los tres actos principales (gesto inicial/acción de cortar/acto consumido). En cada video, y en el acto de ejecución principal, el efecto a utilizarse será la cámara lenta (slow motion). El ambiente sonoro se construirá con silencios, música concreta y, en el fondo, un leve sonido de una guitarra eléctrica ejecutada por nosotros.

3. Proyecto curatorial

En el proyecto curatorial se gestiona y realiza una exposición con las propuestas/variaciones artísticas derivadas de las visiones personales y profesionales de cada artista; es decir, la obra que produzca dependerá de su visión del mundo y de la manera de vivir y producir arte. El concepto y principio de variación –proveniente de la música barroca y experimental, por ejemplo, *Variaciones Golberg, BWV 988* (1741) de Joan Sebastián Bach y *Variations* (1958-1967) de John Cage, respectivamente– se basa en crear composiciones a partir de un tema principal o modelo que imita, asocia y deriva en otros subtemas. Esta noción y procedimiento se aplica en este proyecto con el propósito de obtener nuevas lecturas, nuevos acercamientos y evidentemente diferentes resultados. Dentro de las dos posibilidades de gestión, optamos por la invitación o comisionado a artistas que cultivaran diferentes técnicas/poéticas, descartando la convocatoria abierta por ser impersonal. En esta indagación advino el encuentro fortuito en la ciudad, en concreto en la librería-café *Palier* en mayo de 2021. Los dos primeros artistas invitados, de cuatro en total, son: Lanner Díaz y Patricio Palomeque.⁶ Luego de un diálogo con cada uno de ellos, y tras la explicación del concepto curatorial, se les entregó el estudio realizado por nosotros y las imágenes de las hachas (con la posibilidad de que pueden observarlas directamente en el Museo Pumapungo y en otros museos de la ciudad). En este marco, algunas interrogantes surgen: ¿Qué tipo de relación y, ante todo, qué tipo de conexión se produce entre el objeto originario y el artista actual? ¿Bajo qué herramientas, técnicas y saberes lo abordará? ¿Considerará las hipótesis o dará un giro conceptual? Un primer atisbo de respuesta es que no cabe duda de que las variaciones se presentan como una invitación a la creación-experimentación, a la participación y diálogo entre la cultura primaria y la cultura artística actual.

3.1. Digresión (auto)poética

En este apartado digresivo pretendo tratar, de forma sucinta, dos cuestiones importantes respecto de este proyecto, concretamente sobre el acto de creación y la curaduría. La primera digresión surge en referencia al texto de Giorgio Agamben “Qué es el acto de creación” (2019) el cual es una discusión actualizada del discurso de Gilles Deleuze, presentado en 1987, que lleva el mismo título. La tesis central es que el acto de creación surge como un acto de resistencia. Agamben, en aras de ahondar aquella aseercción, plantea que entender resistencia solamente como oposición a una fuerza externa no le parece suficiente para comprender el acto de creación: “creo –dice el filósofo italiano– que la potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al acto mismo, como también debe ser interno a este acto de resistencia. Sólo de este modo se vuelven comprensibles la relación entre la resistencia y la creación, y entre la creación y la

⁶ Los dos otros artistas son Juliana Vidal y Darwin Guerrero.

potencia” (p. 30). Desde mi punto de vista, considero que un artista, por el mismo hecho de su condición de *ser artista*, puede hacer o no hacer una “obra de arte”, puede o no producir algo. En palabras de Agamben, el artista posee la *potencia-de* y la *potencia-de-no*:

Es posible pensar [...] el acto de creación como una complicada dialéctica entre un elemento impersonal, que precede y aventaja al sujeto individual, y un elemento personal, que obstinadamente se le resiste. Lo impersonal es la potencia-de, el genio que impulsa hacia la obra y la expresión, la potencia-de-no es la reticencia que lo individual opone a lo impersonal, el carácter que tenazmente resiste a la expresión y la marca con su impronta. El estilo de una obra no depende sólo de un elemento impersonal, de la potencia creativa, sino también de eso que se resiste y casi entra en conflicto con ella. (Agamben, 2019, p. 37)

Al invitar a un artista a participar en un proyecto curatorial parecería que se le impone un acto de creación, pero en él reside la voluntad de aceptar o declinar aquella invitación y, por ende, el acto de crear o de no crear. Y más aún, una vez aceptado el encargo, el artista encuentra otra disputa, una dialéctica en su fuero interior configurado entre el hecho de producir o de no producir. Surge aquí la decisión de su potencia y de su resistencia cuyo resultado a ese conflicto es la obra presentada o, de plano, la no participación-ejecución. Se avizoran, entonces, paradojas entre la voluntad, la potencia-de y la potencia-de-no. Propongo que bajo esta idea deberían apreciarse las variaciones aquí presentadas.

Sobre la segunda digresión, en los últimos años se ha criticado el rol del curador, pues se considera que esta persona pretende o logra tener mayor poder y presencia respecto de una exposición e incluso respecto de los mismos artistas y sus obras (Krochmalny, 2010; Groys, 2014, Betancur, 2015). Es decir, en el contexto del arte actual parecería que sin la figura del curador el artista estaría en un estado de desamparo y siempre a la espera de ser considerado/invitado por alguien cuya figura sugiere una salvación, una curación, un cuidado.

Se ha llegado a un punto en que la firma del curador resultaría ser más importante que la de los artistas, dando su nombre a las exposiciones, por encima de los artistas “curados”. En lugar de las sutiles y complejas negociaciones entre distintos actores (artistas, galeristas, críticos, coleccionistas, historiadores del arte, entre otros) que antiguamente participaban y dirimían la legitimación, en la actualidad los curadores aspiran a monopolizar esa función por sí mismos. (Krochmalny, 2010, p. 68)

[...] el curador quiere más impresionar a sus colegas que llegar a los sentidos y reflexiones de un visitante hipotético muy diverso [...]. Su discurso curatorial, entonces, se vuelve críptico y estéril, cuando se generan diálogos o elucubraciones que, en muchos casos, pueden volverse muy tediosos por el rigor académico y teórico que los sustentan. (Betancourt, 2015, p. 24)

Efectivamente, la práctica curatorial estaría centralizando/monopolizando varias tareas y funciones, siendo la principal la de reunir e integrar obras, artistas y conceptos dentro de un espacio expositivo (físico y/o virtual) y un espacio textual (crítico, filosófico) donde se sugiere una interpretación para un público potencial. Dicho de otra manera, el curador se encuentra entre la gestión cultural y la crítica, entre la producción, la legitimación y la circulación del arte; así, desde tiempos remotos, ha adquirido “una curiosa mezcla de burócrata y sacerdote” (David Levis Strauss, 2007, citado en Krochmalny, 2010, p. 70). De cualquier forma, los proyectos artísticos

instituidos entre artistas, obras y curadores deberían siempre buscar “la interacción con los circuitos del arte a nivel local o mundial [...]. [Puesto que] abordan problemáticas nacionales y transnacionales, y legitiman el arte como una mercancía, un objeto de consumo que hace parte de una compleja red cultural” (Betancur, 2015, p 33).

Desde nuestra perspectiva, en este conflicto que encierra la curaduría reside también la potencia-de y la potencia-de-no. Incluso si, para ambos casos (artistas y curadores), la búsqueda de una reputación o legitimación estará siempre en juego implícita o explícitamente (capital simbólico), así como una eventual retribución económica o conversión de capitales (capital simbólico en capital económico) a través de la presencia activa en el campo artístico (Moulin 1992; Bourdieu, 2015), no hay duda que entre hacer y no hacer, entre crear/producir y no hacerlo repunta la *potencia* y la *resistencia* como resolución y concreción al dilema personal. En cualquier caso, el artista al igual que el curador posee la libertad de iniciar, aceptar o declinar tal o cual idea. Nuestro proyecto se inclina hacia la producción, hacia el acto mismo de creación; de ahí que la invitación a la experimentación cobra sentido en el mundo del arte y que a veces trasciende sus fronteras.

3.2. Procesos y primeros resultados: *Vitruvios Andinos* (2021) de Lanner Díaz y *Simulacro I, II* y *II* de Patricio Palomeque

Vitruvios Andinos (2021) de Lanner Díaz

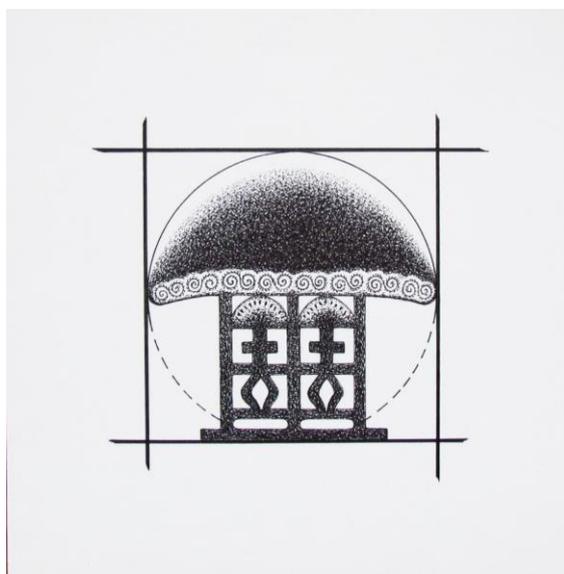


Figura 11. Hacha Kañari I (2021) de Lanner Díaz

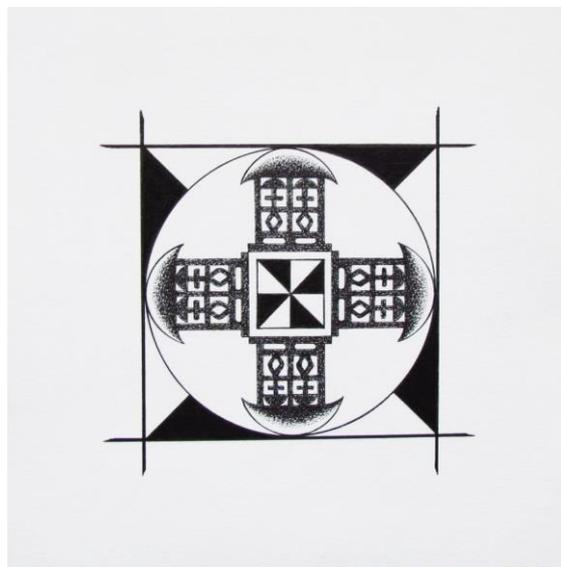


Figura 12. Hacha Kañari I (2021) de Lanner Díaz

Autor: Lanner Díaz
 Título: *Hacha Kañari I*, de la serie *Vitruvios Andinos*
 Año: 2021
 Técnica: Tinta y cartulina
 Medidas: 28 cm x 28 cm (c/u)

En la propuesta de Lanner Díaz, una serie conformada por dibujos, acuarelas y serigrafías, se destaca el concepto vitruviano. Partiendo de la noción del estudio de las proporciones – originalmente expuestas en el tratado *De architectura* de Marco Vitruvio (80-70 a. C.-15 a. C.) y retomadas en *Hombre del Vitruvio* (1492) de Leonardo Da Vinci que representa los ideales del cuerpo humano– el artista propone incorporar a estos preceptos la concepción andina. En *Hacha Kañari I*, procesos y resultados de los dibujos que son parte de la serie *Vitruvios Andinos*, resalta la utilización de la circunferencia y el cuadrado, la formación de la cruz, en especial de la cruz andina; se aprecian movimientos, lo que está arriba y abajo (relación hombre-cosmos, hombre-tierra). A través de estos estudios y variaciones, el artista se pregunta y reflexiona ¿por qué no se ha incluido en el estudio de las proporciones el componente técnico-filosófico que ofrecen las hachas kañaris en la enseñanza de las artes? Si consideramos que el *Hombre de Vitruvio* data del siglo XV, las hachas serían efectivamente propuestas anteriores (siglos V-XV). A más de estas importantes consideraciones, *Vitruvios Andinos* retribuyen, actualizan y amplían tanto a la estética y la semiótica como a las cuestiones filosóficas de esta cultura precolombina.

Proceso de realización de *Hacha Kañari I*

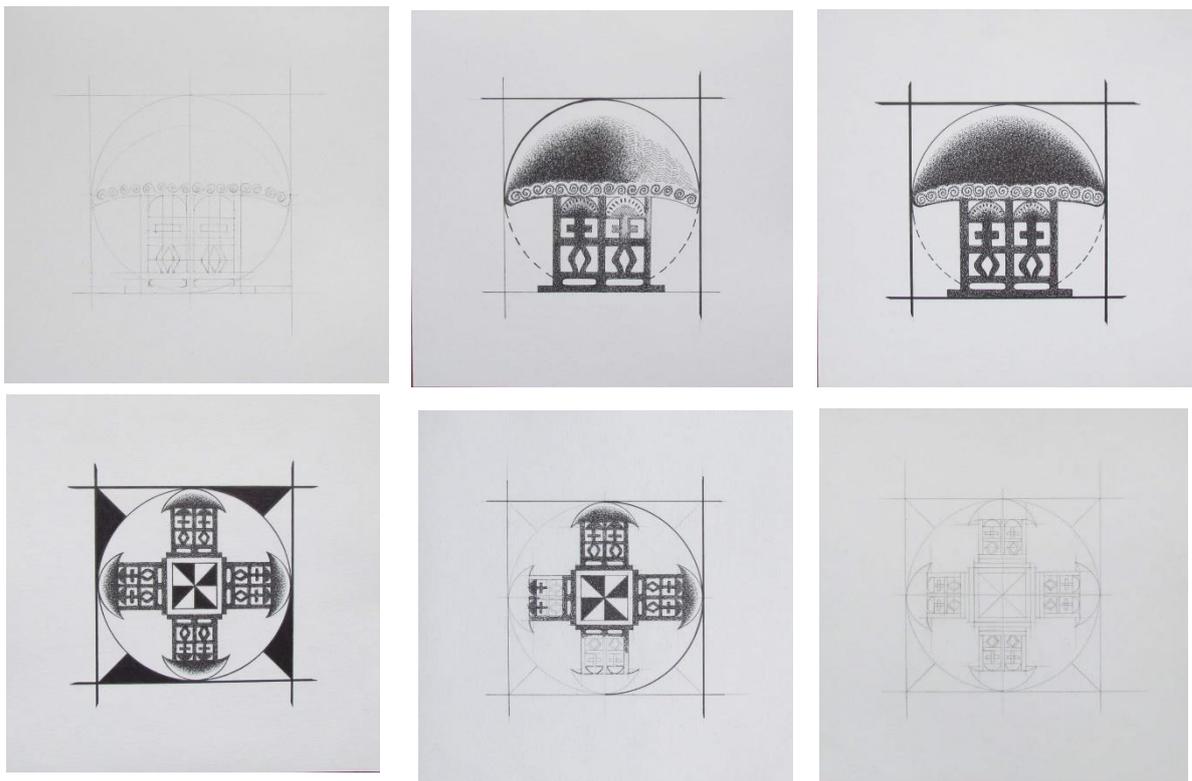


Figura 13. Proceso de realización de Hacha I: Fuente: Lanner Díaz

Simulacro I, II y III (2021) de Patricio Palomeque



Figura 14. Simulacro I (2021) de Patricio Palomeque



Figura 15. Simulacro II (2021) de Patricio Palomeque



Figura 16. Simulacro III (2021) de Patricio Palomeque

Autor: Patricio Palomeque
Título: *Simulacro I, II, III*
Año: 2021
Técnica: Ensamblaje madera y metal, fotografía
Medidas: 25 x 55 cm

Simulacro I, II y III de Patricio Palomeque –elaborados principalmente a partir del corte de una rama de árbol y metal– guardan la forma de un Tumi o Hacha ceremonial (la parte semicircular o forma de champiñón). Para el artista, con estos ensamblajes se reflexiona sobre la acción simbólica y real de cortar y se sugiere una mirada a la devastación y explotación de recursos naturales. En efecto, los materiales encontrados (metal y madera) en una construcción en medio de la naturaleza apelan directamente a la intervención-destrucción mediante violentas incisiones sobre la tierra. En este acto poético, el artista acciona como un arqueólogo, puesto al desplazarse y trabajar en terreno explora y descubre zonas intervenidas por la mano del hombre, allí levanta objetos y lo reconstruye desde una perspectiva crítica. Este hecho recuerda la dicotomía naturaleza/cultura cuya confrontación desvela que todas las culturas –originarias y actuales– al adaptarse/integrarse en un hábitat intervienen, transforman e incluso lo destruyen. Esta primera propuesta fotográfica que ofrece Patricio Palomeque, a través de acciones e imágenes concretas, manifiesta que ciertas culturas en lugar de mantener un vínculo armonioso con el medio ambiente lo arruinan. Y de la ruina del porvenir, sólo el arte sería lo rescatable.

3.4. Exposición y catálogo

Se prevé una exposición física en un museo o espacio cultural de la ciudad y una exposición virtual a través de la plataforma CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales) (<https://cinexaa.wixsite.com/artes>), así como mediante una red colaborativa. Los detalles del evento expositivo serán tratados posteriormente, puesto que la organización y logística, al igual que las obras, se encuentran en proceso de construcción; efectivamente, aquí el foco de atención ha sido el work in progress. En suma, los resultados definitivos del proyecto *Variaciones H-KÑR* serán expuesto tanto en línea como en un evento presencial junto con un catálogo, a finales de 2021.

4. A modo de conclusión

Este proyecto investigativo-creativo en lugar de cerrarse se abre; de esta manera, el término *variaciones* cobra un sentido extenso. En el recuento de experiencias se encontraron varios aspectos y vicisitudes de orden conceptual, técnico y de gestión, problemas y soluciones propios de la creación artística. Así, el rodaje y montaje serán siempre momentos decisivos en la producción audiovisual porque allí acontece el traspaso de la idea a la concreción de la misma y determina la forma del producto final. En lo que respecta a la curaduría, esta importante actividad se instituye primordialmente en el diálogo con los artistas participantes, y es allí donde se ponen a flote discusiones fructuosas que atañen al campo artístico cuya sinergia –acuerdos y desacuerdos, la potencia-de y la potencia-de-no– transige también un resultado original. En la actualidad, no hay duda de que tanto la exposición física como virtual son mecanismos válidos en la exhibición y circulación del arte. Es que, en efecto, así los productos locales pueden devenir globales. Varios mecanismos han entrado en juego en esta propuesta, los cuales van desde la investigación y la experimentación-creación hasta la exposición y circulación por medios convencionales y digitales. Por último, cabe subrayar que en el proceso de *Variaciones H-KÑR* no se ha sugerido explícita ni implícitamente que el mundo precolombino debería convertirse en una fuente de creación en nuestro medio; todo lo contrario, a lo largo de estas páginas se establecen puentes entre diferentes culturas y sus particulares formas de pensar y de producir arte.

Agradecimiento

Este proyecto fue declarado ganador de los Fondos concursables 2021-*RANTI*, en la categoría Artes Visuales, organizado por el GAD Municipal del cantón Cuenca y de la Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, en julio de 2021. En tal virtud, agradezco a esta importante institución pública y su personal por respaldar esta propuesta.

Bibliografía

- Agamben, G. (2019). ¿Qué es el acto de creación? *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 27-47.
- Aumont, J. & Michel, M. (2012). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. (2^e éd.). Armand Collin.
- Betancur, F. R. (2015). El rol del curador en el museo frente al arte contemporáneo y las nuevas tecnologías. *Artes, la revista*, 14 (21), 18-36.
- Bourdieu, P. ([1992] 2015). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Le Seuil
- Groys, B. (2014). Poética vs. Estética. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Groys, B. (2016). El arte en internet. *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra, 195-213.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.
- Krochmalny, S. (2010). El curador como intermediario cultural. *Revista Perspectivas Metodológicas*, 10 (10).
- Mora, J. (2008). Identidad y cine. En Russo, E. (comp.) *Hacer cine. Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 3317-330.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Moulin, R. (2010). *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Flammarion.
- Narváez, G. (2020). Hachas kañaris: ¿objetos funcionales y/o simbólicos? *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (10), 59-78.
- Youngblood, G. ([1970] 2012). *Cine Expandido*. Buenos Aires: Eduntref.