

TESIS DE GRADO:
INCULTURACIÓN Y SINCRETISMO RELIGIOSO
EN LAS PRÁCTICAS RITUALES
DE LA COSMOVISIÓN ANDINA KICHWA COTACACHI.



MARÍA CAMILA NARVÁEZ GACHARNÁ
Director de Tesis: RICARDO ENRIQUE AMAYA G.

Universidad del Cauca
Facultad de Artes
Departamento de Artes Plásticas

Popayán, diciembre de 2022

ÍNDICE GENERAL

0. Introducción.....	4
1. Del planteamiento de las ideas a la obra.....	6
2. El inicio: el acercamiento a otra cultura.....	9
3. Ejes de la investigación.....	12
3.1. INTI RAYMI: Sanjuan, San Pedro y San Pablo en Cotacachi.....	12
3.1.1. Los danzantes Hatun Puncha Cotacachi, el traje y su significado.....	16
3.1.2. Otras nociones de sincretismo alrededor del festejo...	17
3.2. Hacia una definición del cuerpo en el ritual.....	21
3.2.1. La ritualización del cuerpo como arte.....	24
3.2.2. Purificación para la cura.....	31
4. La experiencia religiosa del cuerpo entre el video y la instalación.....	34
4.1. Connotaciones sobre el Cuerpo.....	36
5. Los primeros acercamientos de la fotografía hacia algunos pueblos originarios de Latinoamérica.....	41
5.1. Los fotógrafos Indigenistas.....	42
5.2. Los retratos andinos de Martín Chambín.....	43
6. Amaru Cholango y la cosmovisión andina evidenciada mediante el performance.....	45
6.1. Acciones artísticas rituales de Amaru Cholango.....	46
7. Arte andino contemporáneo.....	49
7.1. La Cosmovisión Andina como parte de la Creación Artística.....	51
7.2. El indigenismo.....	52
7.2.1. Roberto Mamani Mamani.....	53
7.3. Otros ejemplos de sincretismo en la pintura Andina Latinoamericana.....	57
7.3.1. Virgen del Cerro de Bolivia.....	57

7.3.2. Deidades prehispánicas que fueron sincretizadas con personajes del cristianismo.....	59
8. Las Obras.....	62
9. Puesta en escena.....	72
10. Bibliografía.....	74

0. INTRODUCCIÓN

La espiritualidad del ser humano y su interpretación del mundo, han sido algunos de los temas más recurrentes dentro de la historia del arte. Desde las primeras expresiones plásticas y prehispánicas que manifestaron la creencia en un algo superior y su conexión con el hombre, han surgido diferentes miradas de lo místico, lo que ha permitido, a lo largo del tiempo, múltiples aproximaciones estéticas.

La ciudad de Cotacachi ha mantenido intacta una tradición religiosa y ancestral, basada en la índole de sus ritos representativos, lo que ha sido el distintivo para posicionarla dentro de los principales destinos festivos del país Ecuador, atrayendo a muchas personas que buscan una nueva experiencia. Y de ahí que tantos turistas, creyentes de la fe católica y amantes del mundo que existió antes de la conquista, nos hayamos topado con dicho rumbo en busca de un aprendizaje y renovación de la mente y el cuerpo.

En este contexto nace la inquietud de formular *“Inculturación y sincretismo religioso en las prácticas rituales de la cosmovisión andina kichwa Cotacachi”* nombre de mi proyecto de investigación. Esta idea surge como consecuencia de un interés personal por las actividades y sucesos que se han presenciado en algunos cultos religiosos pertenecientes a la fe católica que se vinculan con una filosofía de origen prehispánico que aún se mantiene entre los cotacacheños. Dichos cultos han ocurrido desde tiempos remotos cada año, y han evolucionado con el tiempo, actuando como respuesta a una colonización que como en todos los casos, ha intentado eliminar toda una cultura y una historia. Los hechos a los que se hace referencia corresponden a comportamientos que se catalogan dentro de lo ambiguo, manifestándose por parte de algunos participantes una necesidad de conectarse con todas las deidades correspondientes a su cultura y educación. En ciertos momentos, surgen preguntas con respecto a la vinculación que se ha dado entre el dios cristiano que ha sido producto de una evangelización y que significó profundas pérdidas, heridas y despojos por manos conquistadoras occidentales, con las deidades a las que rinden homenaje, producto de una herencia ancestral; Otra inquietud es sobre, en qué momento el concepto de Armay Tuta (nombre kichwa que se refiere a baño ritual de media noche) se puede asociar con el ritual del

bautizo; Y cómo una sola fiesta llamada Inti raymi (fiesta del Sol) celebrada a mediados de junio, puede tener una connotación religiosa y al mismo tiempo ser un suceso atávico, rico en significados, diverso en ideas, en muchos sentidos, contradictorias.

Los procesos que se han convertido en el motivo principal de mis últimos trabajos se han ido registrando a través de cada visita realizada a las comunidades indígenas de Imbabura, donde la intimidad de las familias indígenas ha sido un poco difícil de penetrar ya que un individuo ajeno a ellos representa todavía un riesgo de manera consciente e inconsciente para su identidad.

Teniendo en cuenta, dichas situaciones y las características de la investigación que se ha empleado, se ha propuesto realizar una producción audiovisual apoyada en registros fotográficos y de vídeo y otras propuestas que se fueron creando en medio de la elaboración de este producto. En la necesidad de aportar información útil y aplicable de forma directa a esta producción, se ha hecho asimismo una investigación teórica de los principales conceptos que influyen en el planteamiento de la instalación, y el performance, así como la experimentación técnica que es necesaria para materializarla.

Con esta propuesta lo que se quiere es vincular la imagen audiovisual, y la expresión con corporal con un espacio que no pertenece a ese contexto religioso al cual la gran mayoría de personas hemos estado acostumbrados. Sin embargo, el ejercicio de construir una nueva lectura y otro ambiente para cada obra presenta un punto de referencia desde el cual el hombre se ubica en el espacio y se enfrenta al mundo.

1. DEL PLANTEAMIENTO DE LAS IDEAS A LA OBRA.

“Inculturación y sincretismo religioso en las prácticas rituales de la cosmovisión andina kichwa Cotacachi” es un conjunto de instalación audiovisual, fotografía y performance que en sus inicios surge como un cúmulo de inquietudes e interés hacia los elementos sacros pertenecientes a la fe católica, los cuales sirven como apoyo espiritual en el interior de la casa y de los miembros de la familia. Como resultado de aquellas inquietudes incentivadas por la familia, con respecto a dichos elementos de uso cotidiano, se iniciaron visitas guiadas a casas de oración, lugares donde se hacían diferentes prácticas rituales de las cuales poco a poco fui siendo partícipe, trayendo conmigo un aprendizaje por medio de las exploraciones y experiencias obtenidas en esos lugares.

Posteriormente, conocí al país de Ecuador, motivada por situaciones personales y familiares, logré algunos años de convivencia en medio de comunidades indígenas de la provincia de Imbabura, mi perspectiva sobre la espiritualidad adquirida en casa fue tomando nuevos caminos. La fe católica que conocía fue presentada ante mis ojos, desde prácticas rituales, símbolos y significados muy ajenos, que han obtenido un carácter sincrético, y han sufrido una aculturación a lo largo de los años desde el primer momento de la conquista. A causa de esto, surge la necesidad de replantear el problema de la espiritualidad, ajustándola a una investigación que se sumerja en una de las fiestas más importantes de la cosmovisión andina: El Inti Raymi.

Dicho lo anterior, la imagen que buscó documentar por medio de un trabajo de un campo realizado durante las festividades religiosas de la comunidad cotacacheña, registra los cambios psicológicos y físicos sucedidos en algunos individuos participantes de la danza ritual, que es lo principal en esas fiestas y que debido también al fuerte sincretismo que desborda, florecen nuevos planteamientos que cuestionan lo que nos construye espiritualmente; y como de una evangelización surgió la manifestación privilegiada de un mestizaje latinoamericano que tampoco escapó, que no pudo escapar, del más terrible y genuino de los conflictos desarrollados por el hombre: el de sus dioses.



Danzantes en Inti Raymi, plaza matriz, Cotacachi, Imbabura, Ecuador, 2021

A partir de ahí, se propone crear una obra que suscite un dialogo entre proyecciones de vídeo, fotografías y la participación de algunos danzantes en escena(happening), una atmosfera que permita configurar una idea basada en la representación de la manifestación corpórea sometida al ejercicio del ritual. Basándome en la hibridación que existe entre las prácticas cristianas y las indígenas tradicionales, se propone la producción de una serie de retratos donde la iconografía cristiana y la simbología propia de la etnia kichwa de Imbabura se ven mimetizadas, camufladas y a su vez sincretizadas. En esta serie de fotografías se presentan tres personajes: Aya huma (espíritu que guía), al Yacha (sabio) y una ñusta(princesa), cada uno de ellos haciendo alusión a dichos elementos mixtos, por medio de la composición de la imagen, la vestimenta, y el uso de posturas sacras, como si de un Jesucristo, una virgen María y un sacerdote se tratara, todo lo anterior, buscando la construcción de una idea mediante el diálogo entre distintos componentes. Las proyecciones de vídeo se crearon bajo el mismo ejercicio creando escenas de connotación religiosa dando paso a la dialéctica entre figuras del catolicismo y elementos de la naturaleza con un relevante significado para los comuneros de Cotacachi, lo que genera la aparición de un nuevo discurso que nos dirige hacia temas de colonización, inculturación y sincretismo religioso. La fotografía y el vídeo como algunas de las

técnicas que elegí para esta sustentación es un método que captura al personaje y me permite mantenerlo prolongadamente en el tiempo, tal cual como esa lucha que estas comunidades originarias han logrado mantener a favor de la preservación de su identidad, aún en esta era que nos pone al alcance vastas posibilidades y significados invitándonos a un diálogo agradable porque utilizan códigos visuales que ya tenemos incorporados en la cultura payanesa. Por otra parte, el Happening, se ha incorporado como otra forma de desarrollar nuestra capacidad de análisis, contemplación y participación frente a la obra, ya que requiere de una presencia directa de algunos individuos pertenecientes a la comunidad kichwa, trayendo a la exposición la presencia viva de una historia, de una riqueza cultural y de una posibilidad de acercarnos más a el tema principal del cual surgió esta tesis. Para el happening se ha preparado una puesta en escena que incorporará invitados internacionales, que harán parte de esta danza y tomarán el rol del sector conquistado, mientras el conquistador se exalta por estar representado por la mujer, la cual ejercerá algunas acciones que se impondrán durante la producción de la danza. Se establecerá elementos transcendentales para la ejecución de la actividad ritual. Así mismo, dichos elementos están en constante interacción con el cuerpo humano, abriendo campo a muchas posibilidades de lectura en su vinculación con los demás ingredientes presentes en toda la obra.

2. EL INICIO: El acercamiento a otra cultura.

Para la ejecución de este propósito y la creación de las imágenes, se seleccionó específicamente estas fiestas partiendo de la intención por documentar los hechos que han causado revuelta en sectores de gran población indígena, he optado por utilizar elementos sencillos de registro y edición, despojados de mucha complejidad tecnológica, pero prácticos para el registro y creación de las imágenes. Efectivamente la cámara digital pequeña ha permitido pasar desapercibida ante todo el movimiento tan publicitario del festejo y registrar momentos importantes de los acontecimientos vividos. Convirtiéndose en un elemento que espía en lo más íntimo de un evento tradicional y religioso tan importante.

En un momento de mi vida, el interés por este tipo de procesos espirituales se vio influenciado por circunstancias personales que llevaron forzosamente a la búsqueda de ello. Esta etapa que ha sido constituida principalmente por un encuentro con otros sistemas de conocimiento espiritual ha permitido acercarme directamente a una comunidad de personas, que se han visto inmersas en una búsqueda de recuperación de identidad como runas kichwas Cotacachi, y que de igual manera han estado marcados por procesos de conversión al catolicismo, fusionando sus prácticas ancestrales o reemplazándolas por otras netamente ortodoxas. Este tipo de eventualidades son las que se han ido produciendo del proceso histórico eclesial de la época, un proceso histórico de inculturación, de evangelización y colonización, prestando atención, por una parte, a los acontecimientos y procesos políticos, sociales y culturales que han marcado la ruptura del Antiguo Régimen y que ha permitido a la iglesia Católica responder a los creyentes desde una nueva actitud renovada y evolucionada para fortalecer su identidad y un discurso más creyente.

Desde el proceso y concientización que ha influenciado en los últimos años mi formación espiritual, he visto la necesidad de hacer un análisis desde varias perspectivas y conocer un poco más a profundidad las razones de ser de un comportamiento, que ha generado muchas dudas y especulaciones alrededor del cuerpo su razón de ser frente a lo que le rodea y su expiación. Es por esta razón

que inicié con la intención de hacer registros los cuales me brindaran bases para continuar con esta búsqueda y poderla proponer como parte de una manifestación artística. El material que es recogido para su posterior edición surge de observaciones puntuales sobre las practicas rituales ejercidas en la fiesta tradicional Hatun Puncha, la cual marca el inicio de un nuevo año andino. Además, todos los significados sincréticos que representan para la comunidad cotacacheña asociar una celebración dedicada al dios Inti, conmemorando a su vez Apóstoles y mártires que hacen parte de la tradición cristiana. Para obtenerlo, se realizó un trabajo de campo permanente, durante dos años seguidos. La participación directa en dichos eventos festivos ayudó a tener una conexión más especial y significativa en pro de la creación artística, primero tuve un acercamiento como turista, como una extranjera en búsqueda de experiencias, sin embargo, mi principal propósito era llegar a un acercamiento más íntimo, más personal con la comunidad, con las rutinas diarias de las familias y con los festejos, lo cual en una segunda oportunidad se logró experimentar desde otras perspectiva más sensorial y espiritual



. Fotografía, Autor desconocido, Semana Santa Cotacachi, Imbabura.

Posteriormente se recurrió a solicitar entrevistas a personajes que están más involucrados en el ámbito religioso, algunos yachas de la comunidad de tunibamba, taytas con saberes ancestrales, jóvenes con proyectos artísticos en el fortalecimiento de la identidad como los Humazapas de los cuales sus conocimientos fueron aportes enriquecedores para la argumentación de esta investigación.

3. EJES DE LA INVESTIGACIÓN.

Las fuentes de información que se han utilizado, en su gran mayoría pertenecen al campo de la Cosmovisión Andina, la teología, la mitología precolombina y la historia del arte. Si bien algunos referentes son tomados desde textos religiosos y entrevistas a personas influyentes en el campo espiritual, otros conceptos son analizados desde la actividad artística de algunos miembros del indigenismo, artistas del performance del primer mundo y otros personajes que vinculan el misticismo, la existencia del hombre, la cultura y la política.

3.1 INTI RAYMI: San Juan, San Pedro y San Pablo en Cotacachi.

Lo que compone la cosmovisión andina de Cotacachi es una diversidad de creencias religiosas que a través de los años se continúan transmitiendo de generación en generación y que están expresadas en las prácticas cotidianas y festividades religiosas que mantienen en equilibrio el ciclo de vida de sus habitantes. Todo esto, en consonancia con la relación de unificación de todos sus elementos, que poseen vida por sí y con relación a los demás. El símbolo que vincula estrechamente al ser humano y la naturaleza se sintetiza en la llamada *Chakana* o cruz escalonada andina que es a su vez la representación de la vida y de su tiempo estructurado en un calendario agroecológico y cíclico. En la estructuración de la cosmovisión kichwa, el nacimiento y el matrimonio se complementan con la muerte, entendiéndose a este ciclo último, como una forma ulterior e inconmensurable de vida superior.

Hatun Punzha, más conocido como Inti Raymi o San Juan es una de las fiestas más relevantes dentro de la tradición andina ya que es un evento que establece un punto importante en el encuentro de comunidades. Como se afirma en (Raúl Cevallos, 2017):

(...) está orientada a conseguir la benevolencia de los dioses para propiciar la fecundidad humana, de las tierras y de los animales, reforzar la identidad étnica, fortalecer los lazos de parentesco, tanto reales (consanguinidad y afinidad) como rituales (compadrazgo), así como las relaciones con la población y con las

circunvecinas y estimular la reciprocidad y solidaridad a través del dar, recibir y devolver. (p.17)

La sabiduría andina al igual que la cultura, rica en simbolismos, conserva y socializa su cosmovisión mediante la riqueza de la memoria oral colectiva, la cual es la configuración de su ejercicio solidario, donde es fundamental la práctica del dar, recibir y devolver, siempre para cumplir el ciclo vital acorde a la manifestación de abundancia que simboliza la madre tierra.

Las fiestas religiosas de la urbe tanto como de las comunidades rurales están relacionadas con los equinoccios, 20 a 21 de marzo y 22 a 23 de septiembre, y con los solsticios, 21 al 22 de junio y 21 al 22 de diciembre. Según la sabiduría andina:

En los equinoccios el sol se halla sobre el ecuador y los días son iguales a las noches en toda la Tierra. En los solsticios, el sol se halla en uno de los dos trópicos, en el de Cáncer o en el de Capricornio. Estos acontecimientos astronómicos, en íntima relación con el ciclo agrícola, fueron conocidos y celebrados por los andinos desde épocas inmemoriales. Para el indígena, la “tierra” es un ser vivo, femenino, que alimenta a los seres humanos, “allpa”, tierra y “allpa mama”, madre tierra, que a su vez es hija de la Pachamama (universo). (Raúl Cevallos, 2017, pág. 17)

Con el fin de corresponder y mantener una armonía con todos los elementos tiene que haber agradecimientos a la naturaleza a través de rituales, ceremonias y fiestas. Las comunidades andinas siempre se han destacado por ser seres de agradecimiento. De ahí que tantos eventos se hayan logrado conservar, y muchos de estos, camuflados como cristianos, a pesar de que los invasores españoles los catalogaban como prácticas paganas, y por la cual procedieron a eliminarlas.

Un aspecto importante que aún persiste en el cantón Cotacachi es la llamada “*toma de la plaza*”, que hasta hace pocos años era una verdadera batalla. El encuentro entre dos cuadrillas; generalmente traía como consecuencia el derramamiento de sangre, llegaban a haber algunos muertos y heridos.

Los danzantes que salían triunfantes llevaban consigo a sus comunidades prestigio hasta la llegada de la siguiente fiesta. Estos enfrentamientos entre comunidades

tienen como fin el fortalecimiento de la fertilidad, identidad, reciprocidad, solidaridad. A su vez, el encararse entre los dos bandos, cada uno representando una mitad, hace referencia a la copulación, ya que el fin de las batallas rituales asocian funciones simbólicas como trazar fronteras y fecundar la tierra. (Raúl Cevallos, 2017)

El nombre de San Juan, San Pedro y Santa Lucía, es una añeja denominación, que se ha resignificado nuevamente por el de Inti Raymi, un nombre de carácter más identitario y acorde a sus prácticas festivas. *Inti Raymi*, es una terminología kichwa que significa Fiesta del Sol, y es considerada como la fiesta más grande del calendario agroecológico andino. La fiesta del Inti Raymi es la fiesta del padre sol y a la madre Tierra, y se contextualiza a partir de la diferencia de los pisos ecológicos. En ellos se asientan las comunidades altas y bajas representando las mitades hanan (arriba) y urin (abajo) que efectúan peleas rituales cada año en torno al parque matriz de Cotacachi. En medio del ritual, el derramamiento de sangre en sus danzantes está fuertemente ligado a los ritos de la fertilidad; por lo tanto, las luchas son una representación de la oposición andina, entre las mitades masculina y femenina. Todo este conjunto de ceremonias con diversos propósitos que conforman el Inti Raymi está estrechamente asociadas al tiempo de la cosecha y la forma de gratitud a la deidad solar por los favores recibidos en la abundancia de la cosecha, principalmente del maíz, un producto de gran denotación divina. Posteriormente a la danza y al ritual de guerra en la plaza, según su cosmovisión, la mitad o comunidad perjudicada, sabe que se aproximan los desastres que provocará la madre naturaleza, por el contrario, quienes han vencido disfrutarán de una bonanza agrícola. En medio de todo el escenario simbólico de la plaza de Cotacachi se enfrentan tradicionalmente las comunidades de Los Topos y Los Caleras. Quienes se suman a los primeros son los danzantes de Turuku, Morochos, El Cercado, Tunibamba, Itaquí; en cambio, a los Caleras se juntan los de San Martín, Quitugo, Anrrabí, El Batán y San Ignacio. Los hanani o como les llaman más comúnmente hualados (los de arriba), se identifican con atuendos de color blanco. los urin, en cambio, o caleras se identifican con indumentarias de color

negro entre vestimentas militares y zamarros, y son reconocidos como los kachipukrukuna.

En esta fiesta también podemos observar diversas realidades de la sociedad andina, donde se involucra lo simbólico, a la acción política del movimiento indígena en Cotacachi. El ritual de la toma de la plaza conecta la historia con el presente, y por medio de este proceso las comunidades cada año se nutren social y políticamente permitiendo una concienciación integral de su situación actual como indígenas kichwas. (Raúl Cevallos, 2017)

El ritual del agua, llamado en lengua kichwa “Armay Tuta” es un acontecimiento que sucede en la noche de vísperas y anterior al Hatun Puncha, transforma el estado emocional de los danzantes con manifestaciones en el cambio de su voz grave la cual se torna aguda o viceversa, disponiendo el cuerpo y dándole cabida en él a las fuerzas extrañas de la madre naturaleza que se alojan en los danzantes, concediéndoles la energía divina que se requiere para la danza guerrera. Es de esta manera como el culto al agua se transforma en un acto de sufrimiento y de purificación, como lo establece la sabiduría andina y ancestral. Muchos creyentes y religiosos dentro de nuestra formación espiritual consideramos el agua como símbolo de gracia (bautismo, perdón, purificación, bendición) y de castigo (el diluvio). Para los indígenas quienes en cambio han venerado la naturaleza y han considerado a cada fenómeno cósmico como el resultado de acciones de seres sobrenaturales, se someten a los llamados baños sagrados en saltos de agua y vertientes con el propósito de interiorizar los poderes que la madre naturaleza ofrece con el deseo de ganar la pelea en la toma de la plaza.

Los cánticos y oraciones al estilo convergente de homilias católicas y paganas engalanan las escalofriantes entradas de los cuerpos semidesnudos de varones adultos y jóvenes hacia las frías y resonantes caídas de agua. Los cuerpos estremecidos sacuden raudamente el agua que cubre la piel y, con el espíritu que secretamente protege con su fuerza extraña, vencen la tribulación de la noche. (Raúl Cevallos, 2017, pág. 94)

Esto quiere decir, la manifestación simbólica de todo un pensamiento y búsqueda de lo sagrado está en el centro de la plaza; donde cada mitad, los de arriba y los de abajo, reafirman su identidad deseando ofrendar su goce, su esfuerzo y más aún sus vidas a la Pacha Mama y al Tayta Inti, con el deseo de que estos les concedan un buen año de cosechas, siempre que haya derramamientos de sangre y sacrificios corporales.

3.1.1. Los danzantes Hatun Puncha Cotacachi, el traje y su significado.

Durante el Hatun Puncha en Cotacachi, resalta, entre los danzantes los sombreros tipo mago, fabricados para la protección durante las lluvias de piedras que eventualmente se presentan en los enfrentamientos entre diferentes comunidades; enfrentamientos que surgen en honor a la pachamama y Tayta Inti. Este sombrero es un elemento que también contiene una fuerte carga simbólica, la cual alude a mensajes relativos al cosmos y la muerte. Generalmente observamos figuras como estrellas, lunas y esvásticas. De igual manera, en el simbolismo kichwa es muy notorio el uso de zamarros y prendas militares, ya que vestir como el otro es sinónimo de un trato basado en la igualdad. La utilización de estas prendas denota un poder, el poder que las deidades Pachamama y Tayta Inti han proporcionado por medio del baño ritual que se realizó previamente a la toma de la plaza. El zamarro es una prenda que ha sido utilizada por capataces, dueños de haciendas, personajes de gran poder local, también son elementos transmisores de energía que permiten vincular al danzante con la madre tierra. Por otra parte, están los atuendos militares que hacen referencia a la investidura que otorga el estado a la fuerza pública, como una especie de protesta ellos adaptan esta prenda para su utilización en la toma de la plaza. Por medio del zapateo los danzantes invocan las fuerzas telúricas de la naturaleza, al mismo tiempo que simboliza su fuerza como runa y virilidad.

Después de tres marchas alrededor del parque las cuadrillas se dirigen a un sitio de descanso en donde se reúnen para compartir los sucesos ocurridos durante el festejo, mientras entre familiares, vecinos y amigos crean un comedor comunitario que contiene alimentos cocidos de todo tipo. Siempre con el motivo de compartir, la

comunidad se reúne circundando el comedor mientras un oficiante se dirige a los dioses tutelares, agradeciendo en kichwa, pero luego motivando a la comunidad a persignarse, lo que evidencia que también hacen participes algunos elementos de la religión católica, dentro de su pensamiento ancestral.

El último día de festejo corresponde a la mujer, dejando atrás los desafíos y enfrentamientos a los que se sometieron los danzantes los días previos, el ambiente se torna más fraternal y alegre, las danzantes armoniosas con su presencia van ingresando encabezadas por una capitana y algunos hombres acompañarán esta vez con música, cerrando cada cuadrilla. Las danzantes, tal cual lo dictamina la tradición, marchan alrededor del parque de la matriz, elegantes, con sus mejores anacos, algunas más osadas se visten con zamarros, denotando por medio de este acto, la característica incluyente de la cosmovisión kichwa.

3.1.2. Otras nociones de sincretismo alrededor del festejo.

La Fanesca.

Aunque hay varias teorías sobre su origen, la fanesca es un plato muy particular en el mundo que tiene raíces precolombinas, del colonialismo y de la contemporaneidad. Es un potaje culinario a base de granos tiernos y pescado seco que se prepara durante la temporada de Semana Santa en Ecuador, siendo el Viernes Santo el día de su mayor consumo. Dentro de su variedad de descripciones se lo relaciona mucho con una serie de historias, cuentos, leyendas y creencias que han trascendido de generación en generación, de madre a hijos, de fogón a fogón, conformado por doce variedades de granos: maíz, arveja, chochos, habas, fréjol, zambo, zapallo, semillas diversas y verduras para su decoración; y según la tradición cultural de los indígenas representan a su vez el calendario lunar inca de doce meses. Cada mes andino abarcaba veintiocho días.

Los indígenas acostumbraban a celebrar el Mushuc Nina (Día del fuego nuevo) también relacionado con la Fiesta de Pawkar Raymi o fiesta de los primeros frutos. El equinoccio del mes de marzo, eran las fechas en las que se desenvainaban las primeras gramíneas y hortalizas. La fanesca es el producto final de un proceso de

recolección de granos tiernos, acompañado de ritos agrarios de los pueblos de la antigüedad. Las personas con ese motivo se preparaban con ayuno e incluso abstinencia sexual, mientras se preparaba la asignación de granos tiernos para prepararlos en la pacha manka. Cocinaban los granos tiernos con calabazas andinas que la tierra les ofrecía conjugando precisamente los ciclos de la naturaleza con el calendario religioso. Por otro lado, podemos destacar el misticismo que se ha caracterizado en estos tiempos, el cual sustenta que la preparación está hecha a base de doce granos que representan a los apóstoles y las tribus de Israel, mientras que el bacalao hace referencia al cuerpo de Cristo; otros en cambio prefieren relacionar a cada uno de los ingredientes con diferentes personajes de la fe católica. De ahí que la tradición une a las familias para al medio día romper el ayuno con varios platos de fanesca acompañada de las tradicionales masitas, empanaditas, maduros fritos, el molo, escabeche y ají floreado. Y es de esta manera como poco a poco la fanesca es resignificada por la iglesia católica a través de un proceso de metátesis cultural, que da origen a un platillo que, por su carácter religioso y popular, está asociado a un sinfín de principios que se correlaciona con un origen prehispánico y judío-cristiano.

Aya Huma.

Aya: significa energía, espíritu con género y ego. Huma: significa cabeza, guía y líder. Tiene un significado espiritual muy importante para las comunidades indígenas y en castellano se traduce como: cabeza de espíritu. Es un personaje digno de representación en medio del agradecimiento a la Pachamama, a la luna y al sol por la abundancia recibida en la época de cosecha. En el proceso de la conquista española, el nombre pasó de ser Aya huma a Diablo Huma, con el propósito de otorgar un valor negativo a esta figura tan significativa en las comunidades sobre las cuales se debía ejercer un control y una evangelización.

En las celebraciones andinas del Ecuador, y principalmente en Inti Raymi, este personaje popular toma el rol de líder espiritual personificando a la Pachamama, y reuniendo todas las buenas energías en medio del festejo para lograr conectar a los habitantes con el Cosmos.

La Ceniza.

Un material que representa el dolor. Es desde tiempos remotos para los creyentes una manera de mostrar luto y penitencia ante el público. Por lo general se suman a ella elementos como el fango para indicar una situación de pena y tristeza.

Otra connotación que se le otorga está relacionada con la brevedad y limitación de la vida. La encontramos en Mateo 11:21 y Lucas 10:13: *“Ay de ti, ¡Corazón! Ay de ti, ¡Betsaida! Porque si en Tiro y en Sidón se hubieran hecho los milagros que han sido hechos en vosotras, hace tiempo que se hubieran arrepentido en cilicio y en ceniza”*. Es además, sinónimo de inmundicia. En Job 30:19: *“Me arroja con fuerza en el fango, y me reduce a polvo y ceniza”*. Es lo que queda un incendio, de una destrucción. Es llanto, es amargura. Dice Lam 3,1.16ss: *“yo soy el hombre que ha visto la miseria, revolcado en la ceniza. Mi alma no tiene paz; he olvidado lo que es estar contento”*.

La expresión *“Ni cenizas quedaron”* popularmente se refiere a una ciudad bombardeada, o a un amor desintegrado, algo que se redujo a lo más mínimo. Es utilizada comúnmente como abono, como un elemento de vida que ayudará a florecer, pero también es símbolo de bajeza, que somos muy pequeños ante la grandeza de dios y por medio de ella los pecados se convierten en basura. Mal (3,21) afirma que los malvados son ceniza que será pisoteada el día del juicio.

Derramar ceniza sobre la cabeza era una señal de luto, de tristeza o de arrepentimiento. referencia a la mezcla de la grosura de los sacrificios y el combustible utilizado para consumirlos. También se usa este término para hacer referencia a los cadáveres incinerados. En el griego la palabra spodos, se emplea en el Nuevo Testamento para las cenizas utilizadas en casos de luto o de purificación del espíritu.

San Juan.

Era un apóstol y evangelista, hijo de Zebedeo, que junto con su hermano Santiago y con Pedro fue testigo de la transfiguración y de la pasión de Jesucristo, y al pie de

la cruz recibió de Él a María como madre. En su evangelio y en otros escritos se muestra como teólogo, habiendo contemplado la gloria del Verbo encarnado y anunciando lo que vio. El santo se caracterizó, además, por autoflagelarse en algunas ocasiones o cumpliendo diversas penitencias recitando una y otra vez diferentes oraciones.

La fiesta cristiana de San Juan Bautista es el 24 de junio, con motivo de su nacimiento, seis meses antes de la víspera del nacimiento de Jesús, que es el 24 de diciembre. Estos seis meses son la diferencia que los evangelios indican entre uno y otro nacimiento.

El santo es muy resonado en las lecturas del Nuevo Testamento, hecho que llena de curiosidad para los estudios teológicos para explicar la génesis del cristianismo. Exhortó a través de su mensaje para que todos los hombres fuesen bautizados y su forma de bautizarse fue bañar su cuerpo entero con el agua hallada en el Jordán. En el (Mc 1,5) los evangelistas exponen que *“el bautismo es una forma de conversión para el perdón de los pecados”*.

San Pedro y san pablo.

La Iglesia católica desde los tiempos más remotos, celebra la solemnidad de dos grandes apóstoles, San Pedro y San Pablo en una sola fiesta y fecha, el 29 de junio. La fecha es la conmemoración de dos mártires, figuras de la lealtad a Cristo y derramamientos de sangre más significativos para los creyentes cristianos católicos y ortodoxos. Dentro de la tradición cristiana San Pedro y a San Pablo, además de considerarse inseparables han representado las dos columnas de la fe cristiana. Ambos dieron su vida por Jesús y gracias a ellos el cristianismo se extendió por todo el mundo. Son los patronos principales de la iglesia Romana

Pedro es el hombre que eligió Cristo para ser "la roca" de la Iglesia: *"Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia"*. (Mt 16,16). Pablo, por otro lado, ha sido el

más sobresaliente que la Iglesia ha tenido. Lo llamaban el "apóstol de los gentiles" ya que llevó el Evangelio a todos los hombres, no sólo al pueblo judío.

3.2 Hacia una definición del cuerpo en el ritual.

El ritual es un mecanismo de la vida social. Se compone de expresiones y maneras de actuar que surgen en el eje de grupos de personas con creencias y convicciones similares. Estos grupos poseen siempre la necesidad de mantener y reafirmar de forma regular emociones e ideas colectivas, que constituyen su unidad y su carácter distintivo a nivel social.

Asimismo, es una práctica que se compone de una serie de actividades simbólicas en la forma de sonidos, habla, gestos, y la manipulación de ciertos objetos, con diversos fines, como el de influir en las entidades espirituales para alcanzar unos intereses muy significativos a nivel individual y de la comunidad, además de muchos otros componentes relacionados con dicho proceso.

Es preciso aclarar un poco la relación que existe entre esta actividad con el mundo de los sentidos y la acción de estos en el ámbito del arte. Por ejemplo: Émile Durkheim (1912) sostiene que la operación ritual es una operación mental y tienen por efecto confortar los sentimientos, producir emociones y en ciertas circunstancias provocar una sacudida que nos regenere. Strauss (1962) pretende ir más lejos. Subraya que los sentimientos y las emociones que se adueñan de los participantes de una secuencia ritual tienen que comprenderse por lo que son. Por otro lado, afirma que en el rito sacrificial se instaura una relación entre dos términos polares y entre los cuales, en el punto de partida (sagrado-profano) no existe relación alguna. El sacrificio, el rito sacrificial, consigue vincular ambos términos polares a través de una serie de identificaciones sucesivas que dan sentido al proceso en sí.

El ritual es entonces, la forma que obtiene la expresión cultural que manifiesta la aproximación de esas dos realidades que hemos denominado sagrada y profana. Y está particularmente elaborado por actos u operaciones distintivas: trance, sacrificio, transustanciación, metamorfosis, entre otros.

Las palabras manifestadas, gestos realizados y objetos manipulados en el ritual requieren constantemente dos procedimientos. Por una parte, el proceso fragmentado y por otra parte la repetición. **La repetición:** que se da por medio de los gestos y las palabras. El repetir en estas prácticas es sinónimo de persistir. El persistir en el rito es una actividad firme que pone a prueba la resistencia física, mental y psicológica del ser humano para lograr su objetivo. La repetición también se refiere a un proceso de expiación.

Por otro lado, está **la actuación:** En las actividades llevadas a cabo dentro del culto no siempre se trata de sucesos básicamente espontáneos. Puede ser incluso una acción consciente actuada, manifestada como en una obra de teatro, así también se involucra el actuar además de decir o pensar algo.

Comportamiento “especial” o estilización: Lo que pueden ser acciones, objetos y símbolos de uso ordinario; en este ámbito se utilizan de manera inusual para cambiar su significado mundano y darle connotaciones de tipo extraordinario para mantener la atención de los participantes y espectadores.

Orden: Este evento que se organiza entre varias personas, debe tener un orden, un principio y un fin. El orden es dominante, en muchos casos exageradamente preciso. Este proceso de tiempos, acciones y elementos extremadamente organizados, en ocasiones, es lo que lo difiere de lo cotidiano. La forma evocativa intenta producir al menos un estado mental de alerta, además de que exista una manipulación de símbolos y de estímulos sensoriales para conectarse con las entidades superiores.

Existen muchos tipos de rituales. Entre ellos encontramos los de ciclo vital, los de aflicción, y los de carácter divinadorio. Este tipo de prácticas, independientemente de su objetivo final, ya sea individual, colectivo, con fines curativos, celebrativos, tradicionales, entre otros; tienen generalmente como justificación principal, el encuentro con lo divino. Pues esta entidad se manifiesta en todas las formas para suplir todo tipo de necesidades para sus fieles. Por ello, los cultos pueden tener carácter temporal llevándose a cabo en un período de cambio en el ciclo climático o de comienzo de una actividad estacional, por ejemplo, como la siembra o la

recolección, o también pueden tener un carácter eventual, en donde se realiza el culto para enfrentar una situación de dificultad individual o colectiva. Las rutinas de carácter eventual pueden ser rituales de ciclo vital que son llevados a cabo para concretar el paso desde una fase en el ciclo de vida a otra., como por ejemplo los nacimientos, matrimonios, fallecimientos, etc.

Los rituales de aflicción, que son llevados a cabo para eliminar o apaciguar a las entidades o fuerzas sobrenaturales que para los creyentes son responsables de enfermedades, daños físicos, problemas de descendencia, entre otras dolencias. Otros son los que tienen un carácter divinadorio. Son ceremonias llevadas a cabo por los mandos sociales para asegurar la salud y productividad de los seres humanos, animales y cosechas. También se realizan para el aprendizaje en agrupaciones religiosas, o de iniciación al sacerdocio que van acompañadas de rituales de libación u ofrendas de comida a los dioses, a los espíritus de los ancestros o a ambos.

Puesto que la sociedad, independientemente al contexto que pertenezca, es cambiante, algunos rituales son distribuidos en varias poblaciones. También cabe la posibilidad de que surjan algunos nuevos y desaparezcan otros. Sin embargo, la mayor parte de los nuevos rituales pueden considerarse como variantes de los antiguos.

La actividad corpórea en este tipo de procesos es un elemento infaltable, porque es el vínculo entre lo físico y lo espiritual del hombre. En el ritual, toda acción del cuerpo es una meditación litúrgica que se refiere a unos procesos de transubstanciación para lograr la liberación y curación, no de la carne, si no del espíritu. El cuerpo y el rito en este sentido se conectan para llegar a la experiencia religiosa. Para podernos acercar a la dualidad que existen entre el cuerpo y el rito, es importante considerar el significado de este segundo, ya que su función está dirigida a la curación del ser humano en todos sus aspectos.

En medio de las prácticas religiosas existentes, no es lo mismo hablar de la cultura del cuerpo en el Chamanismo, el islam, en el budismo, en el judaísmo o en el

cristianismo. Son innumerables las comparaciones que se pueden establecer entre aquellas éticas religiosas, Sin embargo, una de las búsquedas insaciables del ser humano, utilizando como intermediario cualquiera de las anteriores nombradas, es el apaciguar las angustias humanas y retribuir con actos agradables a sus dioses.

Según el cristianismo, en el Antiguo Testamento Dios fue el médico sanador de su pueblo. De allí implícitamente los que obedecían sus mandatos gozarían de buena salud, y sólo Dios podría restaurar la salud del enfermo (Jeremías 33:6-7). El pacto de Sinaí demandaba que la nación confiara sólo en Dios para su sanidad. Por eso algunos encontraron sanidad por medio de su fe y obediencia en el Señor. (Éxodo 19:5). También hubo personas que hacían análisis de ciertos ritos que aseguraban la salud individual y comunal, los sacerdotes promovían la salud y ejercían varias funciones médicas. En Levítico se describe varias formas de purificación ritual relacionadas con la medicina. Tienen que ver con el post-parto, la lepra, la emisión de semen, la menstruación y los cadáveres. Por eso la gente consultaba a los sacerdotes y no a los médicos, porque podían ayudar a poner al enfermo en paz con Dios, y porque en casos graves, la persona competente para ayudar era el sacerdote.

3.2.1 La ritualización del cuerpo como arte.

El fenómeno del rito se puede interpretar desde diferentes formas de conocimiento. Entre ellas, la psicología de lo social, el ámbito psicológico y el ámbito religioso.

Rito en la práctica artístico- social.

El rito como práctica social en el arte contemporáneo, ha permitido que el artista actúe como un intermediario en función de los espectadores, por medio de las acciones se posibilita una comunicación, para los cuales cada acción facilita un lenguaje más cercano a una realidad cultural en específico y a un grupo social determinado. Además, dicha práctica social como lugar para la ejecución de acciones que sobrepasan lo permitido en la sociedad, tiene un elemento liberador que puede contagiar por empatía en contextos sociales.

Con base en lo anterior, hay que involucrar al arte como componente restaurador, regenerador, curativo de pensamientos, sentidos y reacciones, que, mediante un proceso creativo, logra generar un espacio de cura para el espíritu.

El accionista vienés Rudolf Schwarzkogler(1940-1969) lo define en “Arte como purgatorio de los sentidos” (Solans, 2000, pág. 70), ya que sus intereses artísticos obedecían a una filosofía oriental, donde conceptualizó su estética a través de la crueldad y el sufrimiento silencioso en medio de un ambiente hospitalario, un mundo que ofrece una intensa carga de matices y procesos de reflexión. Este espacio de catarsis, artistas como Josep Beuys trazan en un entreacto una voz con la conciencia plena de no ser el primero de la innovación, añadiendo otra cláusula al manifiesto universal de las rupturas.

Beuys es un artista que se ha alejado totalmente del «l'art pour l'art»(El arte por el arte). y ha sido un heredero directo del Idealismo y el arte romántico de Europa central. Su búsqueda apunta hacia una nueva religiosidad que reemplace al cristianismo ortodoxo y ha estado fuertemente marcado por las líneas del arte visual de postguerra, desarrollando las más importantes exploraciones artísticas debido a un accidente ocurrido durante la segunda guerra mundial. Un avión estrellado del que logró liberarse, unos aldeanos, grasa y fieltro que fueron su salvación, se convirtieron en los elementos que adjudicaron conceptos sobre la vida, y también estuvieron presentes en varias de sus obras más significativas, aludiendo a una búsqueda autorreferencial, que partía de una experiencia en la que venció la muerte.

En su trayectoria ha evidenciado también que es importante la unión entre el arte y la vida, el arte como arma de lucha social totalmente alejado de la tradición, que el artista se integre a la comunidad y como nuevo sacerdote del culto del arte, el artista revolucionario, el educador social, el amor por la naturaleza y los animales.

De lo que se trata el arte en el caso de Beuys es de implicar al cuerpo social, dando paso a una concepción ampliada de la estética a nuevas teorías sobre la capacidad creadora del hombre. Beuys de cierta manera ha utilizado a la naturaleza y a los

animales para lograr tener un vehículo que lo dirija a Dios. Ha empleado en varias ocasiones materiales naturales otorgándoles propiedades humanas para obtener una rica simbología con relación al hombre y la naturaleza. La miel, el fieltro, la grasa, el cobre sienten y así mismo comunican debido a sus principios del calor, protección, conducción, Debido a esto la creación artística en Beuys es como un vehículo casi religioso para la expresión de la verdad. Tal como afirma Ruido (1995):

En Beuys la presencia del animal es constante y fundamental. Varios son sus animales emblemáticos, entre los que destaca el ciervo (Cristo, el jefe de la manada, el conductor, el psico pompo), la liebre (que encarna el ciclo de la vida y la muerte, pues se entierra y renace, así como el movimiento, la oposición fría/calor...), la abeja (animal ejemplificador de la organización social para Rudolf Steiner) y el cisne (animal heráldico de los Condes y la ciudad de Cléveris). (p.371)

Para Beuys es importante que el arte salga de los museos y las exposiciones para formar parte de la vida, de la cotidianidad, él lo entiende como un agente fundamental que impulsa el cambio moral, político y económico en la sociedad, así como es necesario restaurar la unidad entre el hombre y la naturaleza, y lograrlo por medio del arte, logrando que el arte y la vida sean una misma cosa. "Arte y vida, arte y ciencia, cultura y naturaleza... Las polaridades aparecen siempre en la obra del artista alemán y recogidas en la filosofía que procesa para su propio pensamiento" (Ruido, 1995, pág. 372).

El artista, Beuys espiritual ejerce su papel de sacerdote de una nueva religión, acción propia del romanticismo, pero también parte de otras vanguardias. Beuys sostiene que el ser humano debe soportar su propia crucifixión, debe superar sus conflictos en el dolor, en otras palabras, ser un mártir, sumergido en el dolor y la enfermedad encarnando al propio Cristo o al que también llama hombre-crisis que se supera en el dolor y renace de sus cenizas, como el ave fénix, fortalecido espiritualmente. (Ruido, 1995)

Para desarrollar su concepción artística, se ha basado en los siguientes principios: Como ya se ha nombrado anteriormente, el artista instaura una estructura de la realidad agrupando en pares los elementos conceptuales que a su vez se oponen

entre sí, aunque no desde un punto de vista absoluto. Arte/Ciencia, Intuición/Razón, Cultura/Naturaleza conceptos opuestos, sin embargo, reconciliables, son cada uno procesos que carecen de sentido sin su contrario y se definen a partir de él.

Todas las polaridades anteriores surgen a partir de una, la cual Beuys aspira conciliar por medio de la actividad artística, la más fundamental en su tarea como artista, es Espíritu/Materia. Con el propósito de que el ser humano mantenga el contacto con su universo espiritual, y recupere ese vínculo con lo sobrenatural y el dominio de su propia vida, puesto que el mundo físico es un medio de introspección y transformación que se constituye como portal de acceso a la dimensión espiritual. Esto con el deseo de que el ser humano logre conmovirse con su entorno, con la vida orgánica, despertando en él una creatividad oculta que lo invite a expresarla artísticamente sanando, por sus medios expresivos sus “traumas” y logrando la conciliación de su espíritu con la materia.

Beuys, tal como un chamán, ha desarrollado por medio de su método artístico conseguir y mantener el bienestar y la sanación de sí mismo. Es un sanador que se introduce en un estado alterado de conciencia para acceder a una realidad oculta en el mundo espiritual y material. Sus procesos artísticos no son obras, ni objetos, son acciones. sucesos efímeros que se desarrollan en continuo desplazamiento y expansión, ejecutados en un espacio de comunicación y reflexión social.

En sus acciones los objetos son elementos indispensables en el proceso comunicativo, desempeñando un papel fundamental en el acontecimiento creativo y posteriormente como los elementos de testimonio que demuestran que lo efímero tuvo lugar. En ellos quedan impregnados una red de significados de la que han sido vehículos transmisores adquiriendo por ese motivo la categoría de “documentos” contenedores comunicacionales de cada acción. Así como los objetos desechados, reciclados, habla de su antiguo propietario y de su existencia anterior. Ruido (1995) nos explica:

La acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el «happening» de Fluxus. Es una experiencia catártica, un rito de iniciación (antropológicamente recordemos que arte y ritual van

unidos), dramático, encarnado en tremendos esfuerzos físicos y de concentración, enmarcado por su intensa mirada. Prácticamente todas las acciones de Beuys de los años 60 y 70 tienen influencias rituales, y parten de su extensa religiosidad: El jefe (1964), Como explicar los cuadros a una liebre muerta (1965), Eurasia (1966), Manresa (1966), / like América and América likes me (1974) son algunos ejemplos clarificadores. En ellas aparecen animales rituales y totémicos, como el coyote, antiguo Dios de los indios norteamericanos, con el que Beuys convive en / like América.... durante tres días hasta lograr establecer de nuevo esos vínculos perdidos. Aparecen también los elementos propios de la plástica del calor de Beuys (miel, grasa, mantequilla, fieltro, cobre), el polvo de oro que recubre la cabeza a modo de casco del pensamiento en Como explicar los cuadros a una liebre muerta, su voz hipnotizante... Condensados en sí y con el poder de asociar elementos de órdenes contradictorios, Joseph Beuys se manifiesta a sí mismo como una «metáfora con valor de concentración». A la insistencia de su presencia dará el nombre de una función: la del chamán. (p.383)

Por otro lado, tenemos a las figuras del accionismo vienés, del body art, del performance, entre otros. El cuerpo sin duda es un elemento fuertemente argumentativo dentro de estas modalidades del arte contemporáneo. Con este tipo de prácticas, los artistas han optado por una utilización del organismo como símbolo de la relación con el otro y con la sociedad. Es donde se pone a prueba los límites de este elemento como lenguaje y materia artística.

Desde entonces muchos de estos virtuosos contemporáneos han tomado el cuerpo como objeto para establecer acciones de tendencia ritual. Además, se han señalado otras acciones paralelas a una identidad sexual, étnica y política, donde se insinúa una fuerte crítica al dictamen dominante del arte y la sociedad.

El rito como proceso psicológico.

Hay muchos artistas que se caracterizan por ejercer sus acciones utilizando el cuerpo sacrificado, agredido y humillado. Logran así crear efectos de liberación, donde la locura y violencia descontrolada han adquirido un proceso de liberación de los instintos. Sacar a la luz toda represión, humillarse y auto violarse para llegar a un despojo total de las cargas no deseadas, es una intención siempre representativa

de los ritos de expiación. Por ejemplo, si bien el accionismo se produce en la acción política, las imágenes que utilizan los artistas de esta línea, para su cura interior, son propuestas que al parecer restauran experiencias de agresión. Son imágenes que se manifiestan como un asunto colectivo donde hay una obsesión con el cuerpo en un estado extremo de degradación y destruyen la mirada del otro. Se pueden percibir causas como el odio, la perversión, los deseos ocultos, la degeneración, la destrucción propia física, mental y moral.

Günter Brus es uno de los artistas más destacados dentro del accionismo vienés y sus acciones son unas de las propuestas más agresivas. Él trabaja a partir de su cuerpo llevándolo al límite. El límite es traspasado mediante violentas acciones como mutilaciones y heridas para una continua autodestrucción. Sobre el cuerpo agredido recae también toda acción de psicoanálisis, de acción analítica del pensamiento en medio de lo vital y visceral del organismo, controlando y negando el dolor de manera consciente.

Gunter Brus, mediante la crueldad aplicada a su propio cuerpo, intenta simplificar la pretensión del arte, a un rito auto sacrificial para una degradación de sus propias funciones corporales, yendo más allá del límite de la teatralidad del arte y las convenciones morales. La destrucción es parte fundamental de la obra, intentando llevar a cabo collages en los que el cuerpo, por medio de esas intervenciones, pierde su forma aludiendo a la propia experiencia vital, creando una dimensión positiva a través de la liberación de tabúes. (Solans, 2000)

Hubert Klocker, en su biografía sobre Brus en *Wiener Aktionismus* dice: desde los inicios de sus acciones, desarrolla un vocabulario..., no un lenguaje material, sino más bien un lenguaje puro corporal. Los “análisis corporales” no requieren un simbolismo, el cuerpo mismo, sus funciones, reacciones y secreciones son el medio. (Solans, 2000, pág. 19)

Es todo un rito en el cual, el dolor, la violencia y la automutilación son los protagonistas. La violencia presente en la obra de Brus no es solamente agresión hacia su propio cuerpo, es un atropello también al espectador; artista y espectador se encuentran en medio de esta zona de violencia, en esta en una escritura con

cortes, marcas, rajadas y señales que conforman la cruel escritura del propio cuerpo social.

Brus, consigue una metamorfosis de su propio ser, es la creación y la destrucción de la cultura, de la política, del mismo ser, que, al destruirse, rebota sobre sí mismo y deja de nuevo una visión de lo que somos y no quisiéramos ser.

El sacrificio en el ritual espiritual.

Algunas acciones de Hermann Nitsch por ejemplo, se repiten con la misma obsesiva insistencia de un ritual. En ellas, el cuerpo desnudo es un cuerpo receptor de la liturgia y al mismo tiempo un cuerpo de castigo. En sus acciones siempre hay una gran cantidad de telas manchadas con pintura de sangre, a menudo incorporando elementos litúrgicos y quirúrgicos; las mesas presentes con objetos rituales, como los utensilios eclesiásticos, equipos médicos y recipientes con sangre; En sus escritos teóricos como teatro de Orgías y Misterios, reveló su interés por los ritos dionisiacos y cristianos antiguos y hace a la vez referencia a la noción de purificación a través del miedo y la compasión, siendo esta una manera mórbida y violenta para afrontar el arte. (Fernández, Pascual, & Bravo, 2014)

Para Nitsch, los actos rituales de matanza de animales y el contacto físico con sangre son un medio de liberar energías reprimidas, así como un acto de purificación y redención a través del sufrimiento. De ello vienen sus funciones terapéuticas y religiosas, que permite actuar de forma deliberada.

Como consecuencia a dicho proceso se debe reconocer el sacrificio como una forma de éxtasis. El sacrificio es otra forma contraria de lujuria. Se desenvuelve en un estado de cambio fuera del estado violento del inconsciente. Las fuerzas sexuales se alteran y traspasan a la crueldad del proceso sacrificial.

La finalidad en común de todos estos artistas es la de llegar a una relación entre estos propósitos estéticos y los propósitos psicológicos y sociales de la cura y la sanación, concibiendo a la práctica artística como un ritual.

3.2.2 Purificación para la cura.

La palabra purificación se refiere al proceso de remover impurezas o imperfecciones de una cosa. Este término lo podemos entender como un procedimiento de orden científico, así como también de orden espiritual y litúrgico. En el contexto espiritual, el término es equivalente a una serie de acciones y decisiones, regidas bajo la voluntad psicológica y espiritual del ser humano, lo que la convierte en uno de los objetivos principales en la realización de rituales de muchos tipos.

Por ejemplo, un mecanismo y pensamiento muy común en varias religiones es el abandono de las actividades provocadas por los deseos personales. El desapegarse es esa actividad que no está atada a la ganancia personal es una de las formas más convenientes para la iniciar la purificación. El que renuncia a la acción de desapego por miedo al sufrimiento físico, ejecuta así la renuncia espiritual y no recibe los frutos de la promesa eterna. El cuerpo físico, debe ser sometido a todo tipo de negaciones, y por medio de esa negación corporal el espíritu logra separarse y liberarse de lo mundano para conocer la verdad. Podemos reafirmar un poco más dicho hecho con los planteamientos de Platón acerca del alma.

Platón defiende una idea un tanto pesimista sobre la realidad del hombre. En el mundo terrenal, el alma se halla prisionera del cuerpo, así como de sus necesidades. El alma no pertenece al mundo corporal y sus valores sino al mundo espiritual, y ambos mundos están enfrentados, la labor moral, religiosa e intelectual del hombre reside en un intento de despojarse de las exigencias del cuerpo y de sus restricciones. Ríos (2000) en su escrito "Belleza y Mística de Platón", afirma que:

...La creencia en el dualismo entre un alma prisionera y un cuerpo-prisión, engendraba la Cuerpo malo y orientado a lo material, y alma de origen divino prisionera del cuerpo necesidad de rituales de purificación para los humanos ya que, estando su alma prisionera del cuerpo, debían adoptar normas de conducta orientadas a que el alma pudiese finalmente desligarse del cuerpo en el que están prisioneras, lo que recalca el carácter inmortal del alma, y la necesidad de huir del orden de vida mundano habitual.(p.21.22)

La purificación o ascesis, es también un proceso de liberación. Desde un punto de vista moral consiste en intentar eliminar o moderar los apetitos sensibles (apetito sexual, deseo de bienes materiales como la riqueza, gula...); desde un punto de vista intelectual consiste en intentar llevar una vida de conocimiento, de ejercicio de la razón.

El término “purificación” está estrechamente sujeto al proceso de la expiación que se expone en el antiguo testamento.

Expiación es una palabra que tiene su origen etimológico en el latín y más concretamente en el término “expiatio”, que se encuentra conformado por los siguientes componentes: el prefijo “ex”, que puede traducirse como “hacia fuera”; el vocablo “pius”, que es equivalente a “piadoso”; y finalmente el sufijo “-ción”, que viene a indicar acción y efecto.

En el contexto religioso, se refiere al pago o reparación de las culpas mediante la realización de algún sacrificio.

Tres pasos en la expiación según el antiguo testamento.

Para los creyentes cristianos, la palabra expiación se refiere al proceso por el cual el hombre se reconcilia con Dios. El proceso de limpiar el alma está regido por tres pasos: **Sacrificio, Intercesión, y Purificación:**

Sacrificio

Este paso fue simbolizado en el Antiguo Testamento por el diario matar de animales. Se requería un cordero perfecto, sin mancha, y se sacrificaba en el atrio. Cada gota de sangre que se derramaba en esos ritos apuntaba al sacrificio de Jesús por la humanidad perdida. Su muerte pagó todo el precio de nuestra redención.

Intercesión

Este paso era simbolizado por los deberes diarios que hacían los sacerdotes en el lugar santo, o primer apartamento del santuario. Continuamente se ofrecía incienso delante de Dios, mezclado con las oraciones de los santos. Esto representaba la intercesión sacerdotal de Cristo por su pueblo, la cual empezó después de su

ascensión al cielo. Por medio del ministerio de Cristo en el primer apartamento la culpa del pecador es perdonada y la justicia de Cristo le es impartida a su pueblo.

Purificación

El tercer paso era ilustrado una vez cada año en las ceremonias del Antiguo Testamento. El décimo día del séptimo mes era llamado el Día de la Expiación. Era el día en que se purificaba el santuario. Se consideraba el evento más solemne y significativo del año. Ese día toda la congregación aparecía ante Jehová para ser hecho “uno” con El. Los pecados que habían sido traídos al santuario durante el año eran figurativamente removidos de allí en ese día. Pero los que no se habían humillado ante Dios eran cortados de ser considerados el pueblo de Dios.

Ese día el sumo sacerdote sólo pasaba dentro del velo al Lugar Santísimo y aparecía delante de Dios. Llevaba consigo la sangre de un macho cabrío y un incensario con brasas del altar del incienso. Esto representaba la fase final de la obra de Cristo en el Lugar Santísimo del santuario celestial, hecho en “tiempo del fin” para expiar todos los pecados confesados. La obra de la expiación no está completa sino hasta que el santuario sea purificado. (Los últimos días, 2015, pág. 4)

4. LA EXPERIENCIA RELIGIOSA DEL CUERPO ENTRE EL VIDEO Y LA INSTALACIÓN.

Previamente a la comercialización de las videograbadoras y lo que vendría a ser los inicios oficiales del vídeo arte en el año 1965, algunos artistas del grupo Fluxus tuvieron una muy importante fijación por la televisión, por los objetos y conceptos para la comunicación de masas. En medio de la realización de montajes con televisores, le dieron fines expresivos a un instrumento destinado a la transmisión de información. Así fue como poco a poco las diversas formas de aplicar este instrumento para fines artísticos fue tomando su forma como vídeo arte.

Desde su aparición, el vídeo como técnica y luego como expresión narrativa, hasta hoy, ha sido cambiante y esa versatilidad se ha dado de acuerdo a las condiciones socioculturales y a las tendencias artísticas del momento en el que ajusta. Es por eso que nace como una nueva corriente artística, como parte de la expansión de las vanguardias de la época que manifestaban actitudes de transformación y estaban dispuestas a la experimentación sobre formas intangibles con las cuales se pudieran oponer a los convencionalismos artísticos.

Por lo tanto, desde el ámbito religioso, se toma en cuenta los intentos de algunos artistas que utilizaron esta herramienta para acercar el arte a la vida, donde constantemente se propone otra manera de romper las barreras expresivas, aprovechando la imagen digital como medio de control social y exploración de un nuevo lenguaje y características técnicas, sacándola de su contexto popular para hacer de una reinterpretación de otras expresiones como la pintura y/o la escultura perteneciente a la iconografía cristiana. Con estos hechos se sustenta otra definición más del vídeo arte y de esta manera se libera de otras funciones imputadas.

Muchos autores que expanden sus vídeos trabajan por lo general con conexiones sutiles. Persiste este tipo de expresión en ambientes donde hay contradicción entre lo que es habitable y medible por el cuerpo, el aire, y la presencia, el sonido, el lugar, la imagen en movimiento. Varios de estos elementos que conviven y se contradicen,

son enriquecidos mutuamente, produciendo en quién observa la obra, un sinfín de relaciones complejas con el entorno en el sentido, físico, social y cultural. Como consecuencia, se obtiene una acumulación de significados originados de la suma de procesos que se ubican en espacios adecuados, rompiendo el límite de los oficios y creando amplios márgenes para sustentar la idea propuesta en este producto. Una creación artística es un elemento de resistencia y experimentación que ha ido tomando elementos esenciales de obras de vídeo-artistas como Bill Viola.

Viola en distintas direcciones propone rupturas a lo superficial y masivo; abre el camino a los usos más inesperados de los dispositivos tecnológicos, ampliando la percepción e invitando al sujeto a sumergirse en nuevas formas de mostrar una imagen.

Muchos de los valores simbólicos de la fe cristiana evidenciados en el trabajo de Bill Viola, han influido significativamente mi investigación. Un templo religioso no es un lugar que muchos artistas se atreven a proponer para el desarrollo de una obra, sin embargo, es un marco muy adecuado en este caso para un personaje con características místicas, espirituales y psicológicas en sus narraciones fílmicas, quién ha ejemplificado en su obra "Mártires" el poder que como seres humanos se nos ha otorgado para soportar el dolor, las tentaciones y hasta la muerte, con el fin de defender nuestras creencias. Para la elaboración de sus imágenes ha utilizado protagonistas anónimos sin atributos específicos, personas que vemos en la cotidianidad, en cualquier momento. La serie de la cual se compone la obra (tierra, aire, fuego, agua) son víctimas de algunos ataques físicos, mentales y espirituales, son objetos del maltrato, juzgados como codiciosos, enfermos y carentes de virtudes; su condición de sufrimiento y el sentimiento compasivo no son valores exclusivamente cristianos ni específicamente religiosos, sino también valores de civilización, profundamente humanos. Así mismo, pensando en la ubicación y la intención de la obra "Mártires" hace mención de los retablos cristianos tradicionales, aunque su tratamiento descontextualizado le da validez y utilidad universal, más allá de credos y narraciones concretas.

Así como afirmó el artista, refiriéndose a su trabajo "Martyrs":

"La palabra griega para mártir originalmente significaba 'testigo'. En el mundo actual, los medios de comunicación nos convierten en testigos del sufrimiento de los demás. Las vidas pasadas de acción de los mártires pueden ayudar a iluminar nuestras vidas modernas de inacción. También ejemplifican la capacidad humana de soportar el dolor, las dificultades y hasta la muerte para permanecer fieles a sus valores, creencias y principios. Esta pieza representa ideas de acción, fortaleza, perseverancia, resistencia y sacrificio ". (Hanhardt, 2018)

4.1 Connotaciones sobre el Cuerpo.

El cuerpo es un conjunto vivo, dotado de una diversidad comunicativa y expresiva, de valores que permiten toda la acción del ser humano. Según los indicios sobre el cuerpo de Jean Luc Nancy, este es inmaterial y así mismo es un bosquejo, un contorno, un concepto. El cuerpo dibuja la forma del alma, y esta que está extendida por todos los espacios del mismo, modelada y omnipresente, es de una materia sutilmente visible. Carece de un tamaño, un peso y un lugar. A diferencia del cuerpo, ella no es visible, pues es su prisionera. El cuerpo es nuestro capital simbólico desde su formación. Pues con él nacemos, aparecemos ante el mundo y decimos, antes que cualquier otro mensaje, que estamos ahí, que somos, que existimos. Progresivamente vendrán numerosas ampliaciones de la signicidad inicial con la que se nace.

En el momento que tendremos un nombre, haremos unos gestos, emitiremos unos sonidos, nos vestirán y harán lucir de determinada manera, hasta llegar a las intervenciones tanto internas como externas, y que irán modificando el funcionamiento de nuestro cuerpo, su apariencia, la manera cómo seremos percibidos, y la manera como nos percibiremos a nosotros mismos. El cuerpo es, entonces, nuestra carta de presentación, pero también es nuestra identificación como ser en el mundo. Como signo, el cuerpo tiene una extensión sintáctica, una semántica y una pragmática. En cuanto a la primera, el cuerpo es un sintagma, en

el que se articulan, órganos fisiológicos internos y elementos externos con vínculos específicos y capaces de articular múltiples significados relacionados con posiciones y movimientos, que se articulan al espacio y al tiempo. El cuerpo entra en relación u combinación con otros cuerpos, con los que establece relaciones de unión, oposición, complementariedad, etc. El cuerpo está dotado de su propia morfología de su particular imagen, de sus propios olores y texturas, de sus sabores y sonidos, de sus colores y densidades, de su propia historia y de su específica memoria, capaz, finalmente, de construir su particular sintaxis con otros cuerpos. Desde el punto de vista semántico, el cuerpo es muy dinámico y connotador; y crea, organiza y transmite continuamente unos mensajes que van desde lo pragmático, a lo estético y simbólico. Su significado corporal no está determinado solamente por su morfología y lo que lo constituye como el color y textura de la piel, olores propios, movimientos, etc. Si no también por otros signos que se le añaden como su tipo de vestimenta, los perfumes, etc. Desde el punto de vista pragmático el cuerpo tiene una relación con el ser que lo usa y que al hacer un desdoblamiento de este lo ve como un instrumento, en ese sentido es un objeto que el otro puede observar y utilizar.

El cuerpo humano, según el entendimiento religioso tradicional, es una obra divina de tal perfección, que manipularlo de la manera inadecuada y según las restricciones religiosas no es menos que un sacrilegio (Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma, 2007) .

Nancy insiste en que *"no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo"* (Sánchez, 2009, pág. 154), conformando así nuevas formas de subjetividad que analizan el mismo desde su naturalidad y su artificialidad; así mismo nos introduce en una indagación de su forma fragmentada porque su conocimiento nunca es entero y absoluto, sino fraccionado, y el discurso que mejor soporta ese saber es la de un "Corpus", para ser un poco más precisos, un mapa, un reconocimiento de las zonas del cuerpo que nos acerca a este, lo que Nancy ha llamado "indicios del cuerpo". De tal manera que *"lo que interesa en Corpus no es el todo orgánico, sino las partes*

desprendidas y sus posibles, en cuanto múltiples, relaciones” (Sánchez, 2009, pág. 157).

Nancy insiste en que *“no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”* (Sánchez, 2009, pág. 154), conformando así nuevas formas de subjetividad que analizan el mismo desde su naturalidad y su artificialidad; así mismo nos introduce en una indagación de su forma fragmentada porque su conocimiento nunca es entero y absoluto, sino fraccionado, y el discurso que mejor soporta ese saber es la de un “Corpus”, para ser un poco más precisos, un mapa, un reconocimiento de las zonas del cuerpo que nos acerca a este, lo que Nancy ha llamado “indicios del cuerpo”. De tal manera que *“lo que interesa en Corpus no es el todo orgánico, sino las partes desprendidas y sus posibles, en cuanto múltiples, relaciones”* (Sánchez, 2009, pág. 157).

Aquella piel que nos recubre es como una frontera que nos exhibe al exterior, y con ella experimentamos diversas sensaciones que causan que nos palpemos y entremos en contacto. El cuerpo es la manifestación de la existencia, de la superficie.

Con lo que se refiere al alma, dirigiéndonos un poco más allá de cualquier connotación del cristianismo, se denomina, en este sentido, el cuerpo como algo fuera de sí mismo, que siente y siente el sentir y por eso se habla de un ser exterior que nace necesariamente de la relación con lo externo, siendo para sí mismo un afuera, indicando precisamente la relación consigo mismo de un ser fuera de sí.

De lo anterior que el cuerpo no sea en esencia distinto del alma, ni el alma de él, como en muchos casos se piensa

Partiendo de la premisa de Jean Luc: *“Cuerpo quiere decir muy exactamente el alma que se siente cuerpo: el alma es el nombre del sentir del cuerpo”* (Nancy, Corpus, 2008, pág. 131), el artista José Alejandro Restrepo hace un señalamiento de lo anterior, explicando que el cuerpo en esencia es lo expuesto que nos ayuda a percibir su habitar, y que por ello tiene un lugar. Hay una preocupación entre ocultar y mostrar el cuerpo, entre el repliegue y el despliegue. A lo que explica Walter

Benjamín, que existe una oscilación entre el valor cultural y el valor expositivo del cuerpo. El valor cultural contiene el cuerpo en el secreto, en la privacidad del culto y el valor expositivo lo abre a las miradas. (Nancy, 58 indicios sobre el cuerpo, 2007, pág. 42)

Por otro lado, también si fijación con el cuerpo se ha visto reflejado en un trabajo de relación que hace entre este con el arte y la violencia, desplegando una profunda reflexión acerca de “lo corporal” en el sentido humano, como un territorio para la expresión. Es en este argumento del cuerpo donde existe lugar para el acto violento que ilustra y pasa a ser una evocación, para la memoria. Revelando con algunas de sus obras las crueldades que han creado las disputas violentas en Colombia y la manera en que la historia atraviesa las prácticas artísticas donde el cuerpo aparece representado, vulnerado, re-significado. Restrepo complementa sus planteamientos con múltiples referentes teóricos, visuales e históricos que ha revisado en el transcurso de su formación como artista y espectador de todas aquellas realidades que se han pasado por alto o que no se han mirado con atención dentro de los hechos nacionales.

“Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia” (Rendon, 2015) es un montaje en el cual a la palabra se le da un lugar importante. Además de su producción artística y en su rol de escritor, divide el contenido en capítulos y sus títulos refieren a algunos elementos y órganos del cuerpo humano: La cabeza, Los senos, Los ojos, La lengua, Las orejas, Los miembros, Los testículos, La manteca, La carne, El vientre, La piel. Con este documento, Restrepo presenta al lector un cuerpo que se ha fragmentado y a partir del cual se refiere a las prácticas culturales, políticas y artísticas donde los componentes han sido el valor significativo del cuerpo y las diferentes maneras en que este puede ser presentado, representado o violentado.

Otra investigación-creación que ha realizado el artista, gira en torno al acto de purgar. Nos evoca que dicho acto está estrechamente relacionado con sus tres significados: satisfacer, limpiar y evacuar. En este sentido aparece el cuerpo como el principal objetivo. El cuerpo condenado de las almas en pena; el cuerpo fragmentado de Dios, ano, ojo, manos; el cuerpo de Cristo crucificado; el cuerpo del

misionero que será devorado por los nativos, el cuerpo del espectador hecho sombra en los espacios de exhibición. Todas esas formas que se han logrado discernir de una sola idea de cuerpo, son lo que van enriqueciendo la noción limitada de la carne y de su relación con lo externo.

5. LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE LA FOTOGRAFÍA HACIA ALGUNOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE LATINOAMÉRICA.

Es sabido que no siempre han sido en su mayoría los autores oriundos de un sector en específico quienes se vuelcan hacia la fotografía de los miembros de su etnia o de alguna comunidad indígena de su interés, de hecho hay muchos registros fotográficos que confirman que el siglo XIX está dominado por fotógrafos extranjeros, quienes volvieron su mirada a mujeres y hombres latinoamericanos pertenecientes a una etnia, vistiendo sus trajes tradicionales y haciendo alguna actividad típica de su comunidad, esto con una actitud de curiosidad y morbo frente a algo que ha sido tan ajeno a su mirada. Sin embargo, hubo posteriormente un interés de capturar la estética y lo exótico de las ropas tradicionales, motivo por el cual se empleó indígenas para crear una puesta en escena que permitiera registrar estos intereses evocando ambientes rurales, hasta que a finales del siglo XIX empieza a cambiar estas representaciones tipistas y se empiezan a involucrar grupos, dirigiendo la representación a la colectividad.

Algo que podemos observar en el trabajo de fotógrafos como el francés León Diguët(1859-1926) retratando grupos Huicholes en México, el noruego Carl Lumholz(1851-1922) que representa más allá del tipismo comunidades como los Tatumara, entre otros que empezaron a evidenciar un interés hacia los indígenas. Entre otros fotógrafos importantes que dedicaron su trabajo a México, está el estadounidense Frederick Starr, quien inicialmente junto con un grupo de colegas tenían la misión de registrar el desarrollo de las vías del tren en dicho país, y en el desarrollo de este trabajo, se fue encontrando con diferentes grupos étnicos que logró registrar como los Otomis. (Colorado, 2022)

Tina Modotti, fotografa de origen italiano, sintió que México la había recibido muy bien y empezó a interesarse por los indígenas, haciendo énfasis en ellos primero como personas antes que indígenas, estaba interesada en representaciones que iban más allá de su apariencia tradicional y del folklorismo en el cual sólo se mantenían ante miles de miradas, manifestando en su imagen temas como el trabajo y su existencia como habitantes originarios y seres humanos.

5.1. Los fotógrafos Indigenistas.

Nacho López.

Su interés por la imagen fotográfica inició desde su actividad como reportero, pero a diferencia de cualquier imagen informativa, su trabajo iba más allá, ya que fue uno de los primeros en realizar series de la misma imagen que le permitieran una elección más acertada, series a las que les llamaba “foto ensayos”, además de evidenciar una sensibilidad especial para la composición y el manejo de luces. Moviéndose entre el registro documental y el arte.

Algo muy importante es la mirada de Nacho López sobre el indígena, un indígena que también trasciende de su condición y se va integrando a la cultura occidental, con una apariencia y algunas prácticas modernizadas, evidenciando a su vez el cambio de la imagen rígida del tipismo a la de los personajes en movimiento, que se presentan en medio de sus actividades cotidianas, lo que ha ido abriendo campo a otras formas de representar. También ha dejado de lado la mirada colonialista para permitirse un acercamiento al personaje con respeto, con una mirada de empatía con el otro, otorgándoles dignidad y elevándola tal cuál ocurre en esta tendencia indigenista. (Colorado, 2022)



Nacho López, “pareja”, Altos de Chiapas, Chiapas, 1978

5.2. Los retratos andinos de Martín Chambí.

Observar la obra de este fotógrafo peruano es estar frente a un testimonio etnográfico de lo que lo ha construido como un ser humano poseedor de una cultura evidenciada en el profundo respeto y la dignidad que otorga a los sujetos y a los paisajes presentados en sus imágenes. La corriente del retrato indígena abre la oportunidad de entrecruzar la historia de las imágenes, la historia de los fotógrafos y la historia del público tanto receptor o demandante de ese tipo de imágenes. Al momento de realizar la captura, su mirada no se impone a la del retratado, aunque sin duda se ve influenciado por su propia historia revalorizando lo que es considerado como propio y parte de la identidad nacional.

El momento en el que Chambí tuvo su primer contacto con la fotografía, fue por medio de fotógrafos ingleses iniciando en él un interés por retratar su realidad y de la mano con el auge económico y cultural que se vivía en ese momento, se une a la Escuela de Fotografía Cuzqueña. En este punto la fotografía de Chambí es constructora de testimonio, de memoria, de identidad. Sumado a esto, es un recurso que le permitió que varios eventos sociales y políticos pro- indígenas que fueron apoyados por corrientes culturales, le concedieran un encuentro constante entre la modernidad y la tradición. (Freire, 2016)

En medio de ese camino también hace retratos que muestran situaciones como la inmigración. Personajes desfavorecidos económicamente, ya sean indígenas o mestizos, son también un punto de partida como objetivo de su lente, con el fin de devolverles esa dignidad que merecen desde su condición vulnerable, todo esto nos pone a pensar sobre el modelo representacional que tiene una cultura entre sus manifestaciones y transformaciones. Y así mismo lo podemos analizar como un intento de ir más allá capturando en cada fotografía la esencia de quien accede a ser retratado. Todo esto, en medio de su interés por entender las formas desde la iluminación, tal cual como lo hacía Rembrandt, retratando los paisajes y los personajes desde la luz.



Fotografía de Martín Chambí, Archivo Fotográfico.

6. AMARU CHOLANGO Y LA COSMOVISIÓN ANDINA EVIDENCIADA MEDIANTE EL PERFORMANCE.

Cholango es un artista multifacético nacido en una comunidad indígena kichwa de Ecuador, ubicada en la sierra. Afirma que es hijo y nieto de chamanes "Yachag" (sabios) los cuales transmiten las realidades ocultas de la naturaleza. También ha sido cofundador de la Confederación de nacionalidades indígenas del Ecuador (CONAIE). El hecho de ser el único artista indígena con cierto renombre internacional dice mucho sobre una comunidad que está marginada. Esto quiere decir que Cholango es la personificación de un encuentro de culturas en un mundo globalizado.

Recientemente en junio del año dos mil diecinueve en medio del IV Encuentro Internacional de Investigación en Artes 2019, dio un taller con el título: *"La cosmovisión andina, los saberes ancestrales y el arte contemporáneo"* (UArtes, 2019) en la Universidad de las Artes, en Guayaquil. Resaltando constantemente el aporte que los saberes ancestrales de los Andes logran coadyuvar al arte contemporáneo. *"Se trata de superar la unilateralidad del pensamiento occidental, y no podremos superarlo si no volvemos los ojos a nuestros propios valores ancestrales"*, afirmó. (UArtes, 2019)

podemos localizar a Amaru Cholango dentro de las corrientes del arte conceptual y post-conceptual. En su trabajo utiliza los rituales y conocimientos ancestrales procurando espiritualizar y concebir una obra poética con ayuda de la tecnología para actuar directamente en el mundo real, siguiendo al igual que artistas como J. Beuys o L. Bourgeois, una especie de terapia artística.

Se ha dedicado a sustentar la mayor parte de su proyecto desde el uso de diferentes nociones o elementos simbólicos que pertenecen a su raíz ancestral. Lo que ha permitido que su obra haya desarrollado características particulares ha sido el hecho de vincular estos recursos en conjunto con diferentes posibilidades que ha descubierto en el arte contemporáneo, abriendo así campo con su propuesta y logrando adquirir reconocimiento en diferentes círculos culturales internacionales, principalmente en Alemania, donde reside desde hace más de tres décadas. Amaru

Cholango manifiesta que a pesar de tener una significativa acogida con su propuesta en el exterior, no recibe la misma recepción ni reconocimiento cuando exhibe su obra en el Ecuador. En su denuncia declara que esta falta de interés tiene que ver indudablemente con el racismo y discriminación y teniendo en cuenta aquellas circunstancias su impulso ha sido el de elaborar obras más polémicas con las que demuestra su inconformismo hacia funcionarios e instituciones públicas que administran el arte y la cultura localmente. Algunos ejemplos de ello son proyectos como: *“La cultura al poder”* (2013), *“El arte ha muerto, tú has matado el arte”* (2009) y *“Catarsis u homenaje a las trabajadoras sexuales”* (2008).

Las obras de Amaru tienen por un lado un componente político y por el otro lado un componente espiritual, ambos elementos significativamente provocadores, pese a que en alguna ocasión señaló que su intención no es la de provocar si no de tan sólo la sana voluntad de poner a los espectadores entre la espada y la pared de sus incómodas preguntas.

Teniendo en cuenta que sus obras son un conjunto muy particular que abarca desde tintas a base de pigmentos naturales sobre papel, hasta instalaciones y rituales performáticos nos centraremos en abordar el performance ya que, a partir de ello, se podrá examinar la postura crítica que asume frente a diferentes estructuras de poder, como también hacia procesos de gestión política y cultural desde la labor artística desarrollada y asociada a las prácticas artísticas del movimiento Fluxus, siendo propuestas que demandan una carga más emocional o intuitiva.

6.1. Acciones artísticas rituales de Amaru Cholango.

Sus performances son polémicos, y establecen vínculos entre las formas terapéuticas y ceremoniales de las comunidades indígenas, y los procesos rituales que se generan dentro de diferentes prácticas del arte contemporáneo. Este artista se asume como un chamán o un Yachak, como según su lengua materna se define, el cual cura de una manera simbólica los malestares culturales que afectan a la sociedad contemporánea a través de sus performances (Sariugarte, 2008, citado en Castro, 2017).

...Cholango explica que con su trabajo busca recuperar la espiritualidad que ha perdido el mundo y para revelar este propósito, al igual que Beuys, apela a sus creencias religiosas, pero dista de este artista, ya que mientras su trabajo se muestra desde la influencia de un dogma cristiano (Sarrugarte 2008), Amaru Cholango se apoya desde la influencia de la tradición ancestral de los pueblos kichwas. Con relación a estos dos artistas, Mónica Vorbeck construye una analogía de la siguiente manera:

Si de Joseph Beuys se podía decir —el artista como shaman, de Cholango se diría —el shaman como artista. El gran artista alemán buscaba potenciar a través de sus acciones niveles de experiencia profundos, instintivos y atávicos tan distantes como ausentes de la vida moderna occidental, en tanto Cholango habla directamente desde el interior remoto de ese mundo ancestral e intuitivo, e imbuye de éste a sus instalaciones y performances contemporáneas, deconstruyendo principios fundamentales del pensamiento europeo, como el etnocentrismo y el logocentrismo, y desafiando la forma humanista de pensamiento y la tradición clásica ingresa en ámbitos donde teóricamente todo es posible. (Vorbeck 2006, citado en Castro, 2017)

En el momento en el que una acción en el arte obtiene elementos de expresiones rituales de origen religioso, como podemos observar en los performances de Cholango, se puede observar una reciente categoría a la que la historiadora del Arte Marisol Cárdenas Oñate pudo calificar como “estéticas rituales” (Cárdenas, 2011). De esta manera logramos distinguir aquellas prácticas creativas que se desarrollan en el interior de demostraciones sacras o profanas, y que cumplen con propósitos que van más allá de lo estético (Cárdenas, 2011, citado en Castro, 2017, p.20):

El ritual construye un espacio y un tiempo determinado, prefijado, donde circulan, se producen y reproducen los elementos más significativos para un grupo. Uno de los aspectos más generales del ritual es que a través de él se establece la relación del ser humano con el mundo de lo sagrado mediante las creencias, acciones, lenguajes como el estético y es justamente esta lógica la que da sentido y permite el tiempo-espacio de la vida cotidiana. (Cárdenas, 2011, citado en castro,2017, p.20).

Castro (2017) expone que durante el desarrollo de la exposición retrospectiva “*Chaupi tutapi punchayarca*” (A la media noche amaneció), del artista, celebrada el

12 de octubre del 2011, se pudo contemplar un ejemplo de los elementos espirituales y míticos que utiliza Cholango para la realización de sus performances. Este artista inició esta muestra con un performance ritual denominado “*Arishka*”. Es una acción que consiste en la limpieza una piedra de origen volcánico. La piedra que es de basalto, previamente se talló para darle una forma como de cubo con la intención de que contenga una cabina hueca en su interior y también a cada lado de la piedra están grabadas en bajo relieve símbolos representando a los cuatro elementos de la naturaleza. (p.21)

En medio de esta limpieza, Cholango utiliza el elemento fuego, sopla alcohol, y sacude la piedra suavemente con diferentes tipos de hierbas ante la mirada de las personas que se concentraron para contemplar el ritual. Posteriormente procede a pronunciar como si de una plegaria se tratara, las siguientes palabras en kichwa: “*jatari way, markachiway, chasqui chiway*” seguido de las siguientes palabras en castellano: “Bendito, bendito, bendito tú que no estás ni arriba ni abajo, tú que no tienes nombre, ni tienes ni edad, ni tiempo ni espacio, bendice esta piedra para que pueda ser un instrumento de tu divinidad”. (Cholango, 2011). El artista ha manifestado que el propósito del ritual es transferir valores espirituales a este elemento de forma simbólica, la piedra dejó de ser sólo un elemento inerte para convertirlo en una ofrenda. Posteriormente, de manera voluntaria, los visitantes de la muestra le colocaron una declaración al interior de la urna, papeles en los que ellos escribían deseos que anhelan se cumplan. (Castro, 2017)

A partir de lo anterior, descubrimos que la propuesta artística de Cholango logró conjugar elementos que pueden ser identificados como religiosos. Son elementos alusivos a las ceremonias propias de las comunidades indígenas de los Andes; y en este caso su finalidad fue convertirse en una acción artística. Desde esta perspectiva, es necesario comprender que el ritual realizado por este artista es ante todo una práctica creativa, en la que vemos incorporados elementos lúdicos, que son propios de toda manifestación perteneciente al arte. Estas condiciones permiten que exista flexibilidad frente a la recepción del mensaje de quien se aproxima a este tipo manifestaciones.

7. ARTE ANDINO CONTEMPORÁNEO.

El arte de los pueblos originarios es muy importante, porque genera memoria individual y colectiva. Mientras el pintor plasma su visión de la realidad, ésta se encuentra llena de los elementos con los que creció, las tradiciones y la cosmovisión de su cultura.

Ante todo, es necesario destacar que, hoy en día, difícilmente se encuentran estudios con valor académico que indaguen sobre las relaciones entre lo que pertenece al imaginario colectivo andino y el arte contemporáneo. Por el contrario, si se ha hecho diversos estudios que contribuyeron y han enriquecido todo lo que abarca la cosmovisión andina, desde un acercamiento más antropológico. En relación con esto, podemos referirnos al lingüista y antropólogo Xavier Albó, quien ha destacado por su libro que dirigió como compilador "*Raíces de América. El mundo Aymara*", material que surge de un trabajo de campo, del aprendizaje de las lenguas madres de las comunidades, como el quechua y el aymara, siendo parte también de sus prácticas ancestrales lo cual le permitió convertir su obra en una obra de referencia en el estudio de esta cultura. (González, 2019)

Otra autora que se acercó entre la década de 1960 y 1990 fue la escritora boliviana Teresa Gisbert, reconocida por aportar un amplio estudio que se dedicó a las obras artísticas más importantes de la arquitectura y la pintura sacras de época virreinal. En ellas destacando y analizando todo el universo simbólico de ascendencia andina manifestado en la composición y como complemento de la arquitectura de las iglesias. En medio de relieves escultóricos, retablos y pintura, logró junto a su marido, percibir que muchas de aquellas obras albergaban una simbología especial con una extraña composición, obras que eran ajenas a la cultura cristiano-católica, una cultura autóctona con las particularidades propias de la conquista española.

En ese momento se reveló un fenómeno de sincretismo cultural y una notoria persistencia del bagaje cultural aymara-quechua inferido en el arte. Aquellas imágenes logran sintetizar toda una cosmovisión andina, lo que propició una

variante dentro de la historia del arte que especialmente en Bolivia y en Perú fue identificado como barroco mestizo. (Tinoco, 2019) En lo que corresponde al arte contemporáneo boliviano, uno de los libros que principalmente destaca es el del antropólogo Christian Buechler, *“Entre la Pachamama y la galería de arte. Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua”*. Es un compendio de artistas bolivianos seleccionados por el autor, en el cual se establece un estudio antropológico que tiene que ver con la procedencia de cada uno, específicamente una ascendencia indígena entre los que se encuentra Mamani Mamani. Acercándose a cada artista por medio de sus historias de vida artistas expresa su voluntad por reunirlos, según su pertenencia, ya sea, quechua o aymara y apoya su discurso con las características culturales compartidas en la manera de realizar su trabajo artístico. Es a partir de esto que surge un interés en demostrar cómo ha permanecido la cosmovisión andina en relación a las referencias visuales a lo largo de la historia, especialmente en la actualidad, como motivo de inspiración artística. En la obra de Mamani Mamani podemos encontrar una coherencia en la temática indígena de su obra que le confería la posibilidad de convertirse en el referente visual más importante que haya trabajado los principios de la cosmovisión andina porque aporta un factor muy importante que es el empoderamiento Aymara, el poder que le otorga a los códigos culturales pertenecientes a un grupo étnico en específico. (González, 2019, pág. 8)

En lo que corresponde al arte contemporáneo boliviano, uno de los libros que principalmente destaca es el del antropólogo Christian Buechler, *“Entre la Pachamama y la galería de arte. Vidas y propuestas de artistas paceños de origen aymara y quechua”*. Es un compendio de artistas bolivianos seleccionados por el autor, en el cual se establece un estudio antropológico que tiene que ver con la procedencia de cada uno, específicamente una ascendencia indígena entre los que se encuentra Mamani Mamani.

Acercándose a cada artista por medio de sus historias de vida artistas expresa su voluntad por reunirlos, según su pertenencia, ya sea, quechua o aymara y apoya su discurso con las características culturales compartidas en la manera de realizar su

trabajo artístico. Es a partir de esto que surge un interés en demostrar cómo ha permanecido la cosmovisión andina en relación a las referencias visuales a lo largo de la historia, especialmente en la actualidad, como motivo de inspiración artística. En la obra de Mamani Mamani podemos encontrar una coherencia en la temática indígena de su obra que le confería la posibilidad de convertirse en el referente visual más importante que haya trabajado los principios de la cosmovisión andina porque aporta un factor muy importante que es el empoderamiento Aymara, el poder que le otorga a los códigos culturales pertenecientes a un grupo étnico en específico. (González, 2019, pág. 8)

7.1 La cosmovisión andina como parte de la creación artística.

Todo lo que construye la Cosmovisión Andina se origina en un sistema de pensamiento que es propio y exclusivo de los pueblos originarios de Sudamérica. Todos aquellos que están localizados a lo largo de la cordillera de los Andes cuya filosofía se evidencia en las creencias y los valores y aún en algunos mitos cosmogónicos generados por sus pobladores. Estos grupos aborígenes proponen mantener el concepto acerca del mundo alejado de los parámetros occidentales, desde una mirada ancestral que se enfoca en tomar conciencia de la profunda relación que todos los seres comparten con el entorno natural que los rodea. La conexión de la que se está hablando ha sido por mucho tiempo y sigue siendo considerada sagrada, puesto que significa la conservación del bien más importante: la vida.

La visión indígena del mundo desde siempre ha dispuesto de diversas formas de representación. Ha contemplado un sinfín de elementos simbólicos que encierran en su discurso un vínculo entre el conocimiento tradicional y un arte utilitario, principalmente por medio de la artesanía textil y alfarera. Al mismo tiempo ha sido, también, el fundamento de diversas expresiones culturales dedicadas a una ritualidad destinada a la tierra y al culto solar, pertenecientes a la herencia aymara-quechua.

Todo este sistema de pensamiento se ha representado en muchas expresiones artísticas que han estado asociadas al ámbito popular y religioso, sin duda alguna

revelando un sincretismo cultural cristiano-católico y andino. “*Teresa Gisbert en su libro Iconografía y mitos indígenas en el arte*”, detecta un fenómeno de fusión cultural en las manifestaciones artísticas de la época colonial, las cuales hasta hoy día se mantienen. Los conocimientos adquiridos durante ese proceso de sincretismo continúan durante siglos haciendo parte importante de las festividades, en honor a la cosmovisión indígena. (González, 2019, pág. 13)

7.2. El indigenismo.

La misión de esta corriente cultural que surgió entre 1910-1920 en países como México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia, estimaría una nueva posición que contempla el mundo andino promoviendo un sentimiento de compromiso con su origen, y que de alguna manera defiende una postura de justicia social, en contra del racismo hacia los indígenas. Sin embargo, resulta ser un arma de doble filo, ya que al mismo tiempo se promueve la concepción de una intelectualidad y un arte que se plantea desde la mirada de un espectador ajeno a la propia cultura, evidenciando al poblador andino y sus costumbres desde un exotismo que lo romantiza y lo contempla desde una perspectiva que está todavía atada al dominio colonial, desde la supremacía altiva que todavía representa el mundo europeo. (Sánchez Ance, citado en González, 2019) lo afirma de la siguiente manera:

El indigenismo surgió en tierras americanas como corriente de supuesta defensa de lo indígena, manifestándose en las artes, literatura y política. Era la expresión de lo indígena por los no indios. La figura del indio abundaba en todas sus poses, en cuadros y pinturas, pero no eran indígenas quienes visitaban las galerías de exposición y menos quienes adquirían esos cuadros; el indio era el héroe de relatos y novelas, pero esos libros estaban ausentes de sus moradas. En lo político, se discutían paternales medidas de redención del indio, mientras éste seguía ausente en los círculos de poder y decisión. Y es que el indigenismo era una manera más de prolongar y mantener la situación de dominio y exclusión del originario. Era una manifestación romántica, superficialmente halagüeña, dadivosa y promocional hacia el indio. Se trataba de enaltecerlo en las palabras y en las imágenes, para escarnizarlo mejor en la vida real de las relaciones sociales. [...] Crea un indio irreal,

ficticio, casi un superhombre, para ubicarlo en el mundo ilusorio de la alegoría y no encarar así al indio real y objetivo. Actuar de otra manera significaría eliminar las relaciones de dominación y provocar que el indio sea cerebro y actor de su propia liberación y eso, justamente, el indigenismo busca evitar. (Tinoco, 2019, pág. 13)

7.2.1. Roberto Mamani mamani

Mamani Mamani es un pintor de origen Aymara que se ha definido como un artista autodidacta. Nacido en Bolivia, explica que siendo apenas un niño le llamó la atención representar con carbón de leña sobre papel de periódicos paisajes de su tierra natal y los trabajos agrícolas que realizaba junto a sus padres. su abuela también fue una persona muy importante en el descubrimiento de su origen y su comunidad porque le inició en los saberes de la mística andina.

Su obra es toda una dedicación y una exaltación de su cultura andina, lo define como un estilo *“mágico andino”*, un producto lleno de color y de simbología milenaria, así como lo ha afirmado en su libro con la siguiente dedicatoria: *“A la verdadera fuente de mi creación artística: la cosmovisión andina, en cuyo rostro veo al creador del universo”* (Tinoco, 2019, pág. 15). Sus obras donde predominan los colores brillantes es una clara referencia también a la estética de la vestimenta Aymara.

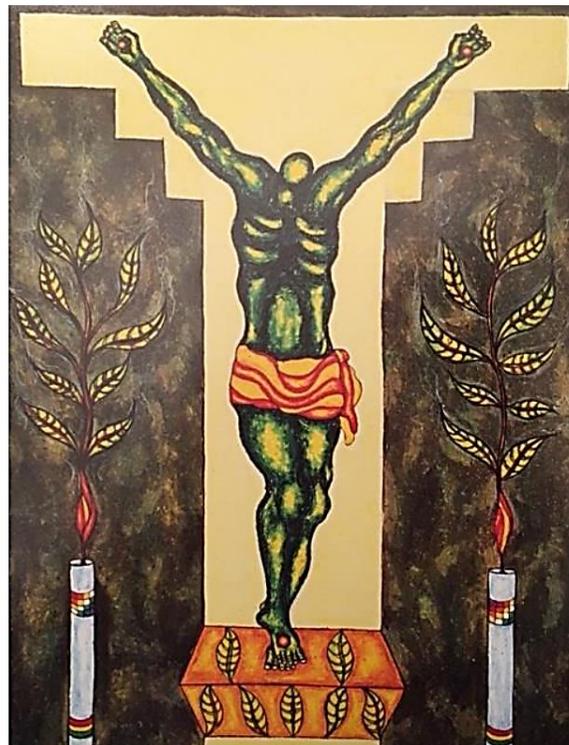
La expresión de todo lo que abarca sus raíces indígenas es lo que ha permitido al artista desarrollar una identidad expresada en la totalidad de su obra, la cual está inspirada en los patrones simbólicos procedentes de los tejidos Aymaras, tejidos que reproducen un sinfín de historias y personajes de la mística quechua evidenciando en su obra la manifestación del color con el mismo estallido que también podemos encontrar en la decoración de los trajes festivos y en la alegría musical de sus bailes.

El sincretismo religioso en Mamani Mamani.

Dentro de lo que compone la extensa obra de este artista, se encuentra una serie que se centra un poco más en algunos personajes cristianos que se sumergen

dentro de la simbología Aymara. “Si los españoles trajeron sus Dioses y pusieron sobre nuestros dioses, por qué no poner nuestros dioses sobre sus Dioses” (Mamani, 2011), es una frase que nos comparte el artista en “El color de los Andes”.

Algo que queda evidenciado en su obra “Cristo de la Coca”, una imagen de gran sincretismo espiritual y religioso. El artista yuxtapone la espiritualidad andina sobre el Cristo de herencia religiosa española, presentándonos la hoja de coca como un elemento milenario y de importante significado no sólo en su entorno familiar si no también dentro de las prácticas religiosas y tradicionales de las comunidades andinas. El cuerpo de Cristo sigue haciendo énfasis en este elemento debido a su tonalidad, y siendo un producto de la naturaleza reconocido por sus diversos usos medicinales, se presenta al mismo nivel de un Jesucristo que en vez de una cruz, se soporta sobre una chacana y las whipalpas en cada cirio se suman a la composición alterando la iconografía cristiana tradicional.



Mamani Mamani (2009) Cristo de la coca [pastel al óleo] 50x70cm. Colección privada.

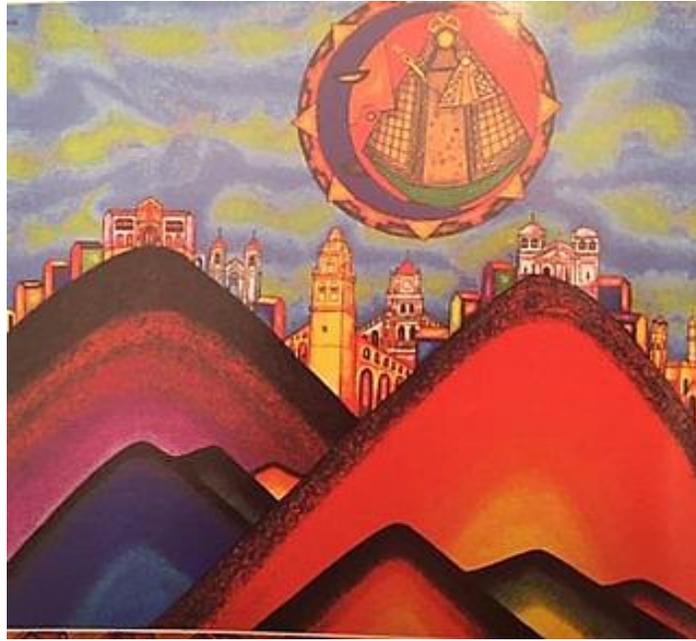
El fenómeno de sincretismo se produjo con la llegada de la invasión española, en este punto los indígenas comenzaron a asociar la figura de la virgen María con la misma Pachamama, las dos como mayores representantes de la feminidad y la maternidad en el mundo, ambas benditas, poderosas y generadoras de la vida misma. De alguna manera esto significó para ellos el volver a rescatar su memoria del olvido presionados por los sacerdotes españoles, y con el fin de mantener sus prácticas tradicionales, aunque de manera oculta. Debido a ello, encontraremos representaciones de un carácter muy particular como La virgen del cerro de Potosí, una pintura anónima en donde se representa a la virgen María con cuerpo de montaña. En esta obra, logramos observar que se pone de manifiesto que la virgen no se encuentra en los cielos, inaccesible como una divinidad cristiana, ella permanece aquí, en la Tierra, y también interacciona con la humanidad, con todos los seres y elementos terrenales, sean seres vivientes u objetos inertes. (Tinoco, 2019)

En el cristianismo el poder de la creación es únicamente otorgado a Dios, y María es una intercesora, un puente entre la humanidad y el Todopoderoso. Para los indígenas, en cambio, es importante vislumbrar la polaridad masculino-femenino (chacha-warmi). Estableciendo una relación entre el Tata Inti, el Dios Sol como Dios Padre y a la Virgen María como Pachamama, Madre sustentadora (más que intercesora) de la humanidad; esto significa que, para la mentalidad andina, no existe equivalente a la idea de pecado, menos el pecado original. El bien y el mal, como la luz y la oscuridad, son entendidos como contrarios necesarios para conformar la armonía de la totalidad. (González, 2019)

Los indígenas y descendientes criollos consideraron al Dios cristiano como la personificación del Taita Inti o incluso el antiguo dios solar, en la cultura aymara conocido como Wiracocha y en el quechua, como Pachakamaq. Ambas deidades procedieron del lago Titicaca, y están relacionados en parentesco con el Sol, como sus hijos y descendientes directos. De ahí que (Teresa Gisber, 1994, citado por Tinoco, 2019) afirme que:

La asociación de la virgen María con la Pachamama, en cierta manera se encontraba respaldada por la orden religiosa de los agustinos, puesto que a partir de la obra de San Agustín en Ciudad de Dios se plantea ya una dualidad entre el mundo cristiano y el pagano. En América, ese interés europeo por el paganismo de herencia greco-romano fue sustituido por la existencia todavía vigente de la cosmovisión andina. Se dedicaron grandes esfuerzos por comparar e identificar dioses para asociarlos a Cristo, María, Dios Padre y algunos santos, con el objetivo de evangelizar mediante una estrategia asociativa de unificación y sustitución de los antiguos dioses. La autora señalará la importancia de "la inserción del elemento indígena, que arrastra tras de sí sus mitos religiosos, [puesto que] determina la modificación, aunque en pequeña escala, de la temática cristiana y tiende a la creación de una iconografía local. (p. 18)

Mamani, dentro de toda su trayectoria artística también integra algunas imágenes que mucho tienen que ver con la asociación entre la Virgen María y la Pachamama. Se presenta a la Virgen en el interior de una esfera en el cielo, ella hace parte de la fusión entre el sol y la luna, inmersa en una imagen que se sale de las normas de representación de la Virgen María en relación con la Santísima Trinidad, la cual está constituida por: Padre, hijo y Espíritu Santo. La presencia de la unión entre sol y luna enfatiza el carácter dual del pensamiento espiritual andino, que está sin duda fundamentado en la complementariedad equivalente: masculino = femenino, sin distinguir superioridad entre alguno de ellos. Esto quiere decir que ambos son necesarios en la estructuración del mundo. Mamani Mamani incorpora a la Virgen siguiendo las pautas de representación del barroco virreinal, con la intención de vincularlo a la actualidad. Esta propuesta pictórica sugiere que aquel sincretismo cultural del que hemos hablado sigue vigente en un sistema de pensamiento andino que continúa unido a la religiosidad católica. (Tinoco, 2019)



Mamani Mamani (2008) Chuquisaca-Sicasica-Churiquella [pastel sobre papel acuarela] 70x50cm.
Colección Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

7.3. Otros ejemplos de sincretismo en la pintura andina Latinoamericana.

7.3.1. Virgen del Cerro de Bolivia



Virgen del Cerro.

(Anónimo, siglo XVIII - Potosí, Alto Perú) Óleo sobre lienzo, 140 x 227 cm.

Es una pintura realizada en óleo sobre lienzo, de la cual se desconoce su autor. La intención del autor es representar la coronación de la Virgen María apareciendo en

el Cerro Rico, reconocido por su riqueza de plata, motivo por el cual se originó la conjunción de dos culturas en todos sus aspectos. Hay una aceptación del pintor hacia la fe católica sin renunciar a sus raíces, y por esta razón vemos en esta obra como dos mundos cohabitan, dos pensamientos que históricamente han permanecido en una lucha por su permanencia.

Se puede observar en la parte superior la representación de la Santísima Trinidad, y algunas figuras como arcángeles que se suman a la coronación. La escena celestial está dividida de la terrenal por un rompimiento de gloria, representado con nubes y querubines. Sin embargo, se manifiesta también la presencia de los dioses de los incas, Inti (Sol) y Quilla (luna) también presenciando la coronación y sumado a esto, es evidente la manifestación de la virgen al fusionarse con el cerro, aludiendo a la presencia de Pacha mama, la diosa más venerada de la mitología Inca.

En la parte inferior de la pintura, la escena terrenal muestra varias alegorías; el origen del nombre de la ciudad de Potosí, En otra alegoría se representa el descubrimiento de la plata del Cerro Rico, en el año 1544, Aparecen también en la pintura en la parte inferior, autoridades civiles y religiosas que agradecen a Dios por la riqueza del cerro. En medio de ellos. un círculo con una ciudad, probablemente Potosí, que en esa época fue el centro de la economía y el poder del mundo. Otra versión indica que era el mundo a los pies de la riqueza del Cerro. Hay ciertos personajes identificados como Huayna Cápac quién ha sido emperador Inca y se encontró con la llegada de los españoles y Diego de Huallpa, el indígena que según la leyenda descubrió este cerro. Algunos investigadores afirman que el Cerro Rico estaba explotado antes de la llegada de los españoles... (Bevacqua, 2020)

Hay que mencionar, además, que, desde la visión católica, ha sido muy importante representar a la virgen con mantos azules, sin embargo, en la virgen del cerro vemos el manto de color bermellón, color que según han evidenciado algunas pinturas renacentistas, suele ser asociado a Jesús. Dentro de la tradición católica Los mantos de la Virgen un significado especial según su tonalidad. Son colores litúrgicos como el blanco, presente durante el tiempo de Pascua; verde durante el llamado tiempo ordinario, especialmente en la Ofrenda de Frutos del Campo

Andaluz, morado en tiempo de Cuaresma y azul para la Inmaculada y fiestas marianas como la Asunción. El color rojo, litúrgicamente se usa para las memorias y fiestas de los santos mártires, aunque en muchos lugares se relaciona el uso también para las fiestas de mayo. (Bevacqua, 2020)

De igual manera, podemos conjeturar que existe, mediante el color bermellón, una referencia que hace memoria de los antepasados indígenas, manifestados mediante Huayna Cápac y Diego de Huallpa. El manto que está decorado con diversos detalles, entre los que encontramos, además de los personajes ya nombrados, ramas de árboles y animales andinos presentes en la pintura cuzqueña.

El pintor reconoce entonces a la Virgen como protectora y le da un papel muy importante ya que la asocia a la divinidad más venerada del panteón andino. El sincretismo popular muchas veces ha entrelazado la veneración a la Pacha Mama y a la Virgen, y en cierta medida hay un reflejo de esto en obras de la pintura cuzqueña” (Bevacqua, 2020, pág. 11)

7.3.2. Deidades prehispánicas que fueron sincretizadas con personajes del cristianismo.

Tonantzin / Virgen de Guadalupe.

Según afirman algunos estudiosos de esta imagen y su contexto histórico, la virgen en realidad es una manifestación de la diosa Tonantzin, esta palabra viene del náhuatl, y significa “nuestra madre venerada”. Con su conversión en Virgen se consigue que la población indígena se integre al catolicismo y, con ello, el crecimiento de la fe religiosa.

Existe un santuario guadalupano ubicado en Tepeyac, mismo lugar donde veneraban a Tonantzin, la diosa de la muerte.

“Los cerros y las montañas eran concebidas como depósitos de agua, lugares de abundancia de semillas y granos y en el culto agrícola estaban relacionados con la fertilidad, los campos y la subsistencia, exactamente como Tonantzin” (Hlúšek, 2017, pág. 153)

Para Tonantzin, se destinó un santuario en la periferia de Tenochtitlán, esto quiere decir que no era deidad exclusiva ni patrona de alguna comunidad o pueblo perteneciente al territorio propio de Tenochtitlán. Fray Bernardino de Sahagún en el libro once de su famosa *Historia general de las cosas de Nueva España* nos evidencia como un testimonio plástico, que el santuario de esta deidad estaba situado en la periferia y como diosa materna de la fertilidad pertenecía a todos y era visitada por diversas comunidades del México central. La práctica misionera católica fue el motivo por el que se inició culto a la Guadalupana, la cual sustituyó a Tonantzin tomando atributos de ella, lo que permitió un proceso de sincretismo religioso dentro de las prácticas religiosas populares de los indígenas. (Hlúšek, 2017)

Según la tradición mexicana esta imagen de la Virgen de Guadalupe que apareció en la tilma de Juan Diego es un código, un sistema de códigos que les permitió a los indígenas captar a primera vista y entender de inmediato el mensaje que transmitía a través de los elementos contenidos en dicha imagen.

Las autoridades eclesiásticas y virreinales tenían como misión, desde el inicio de la conquista utilizar varios métodos para la transformación de las culturas al catolicismo. Era urgente para los españoles convertir al cristianismo a los nativos, debían combatir primero la idolatría que ellos mantenían a sus deidades, y el no poder hacerlo con la efectividad que esperaban, hizo que optaran por derribar los antiguos templos para construir encima iglesias y capillas. Sin embargo, aún de esta manera, los nativos seguían acudiendo al mismo lugar a realizar sus expiaciones, fieles todavía a sus antiguas deidades.

Con el tiempo los niños que presionaron a ser instruidos en los templos católicos perdieron poco a poco todo vínculo con antepasados y sus dioses, logrando que tuvieran una convivencia diaria con la religión católica y siendo que la Iglesia había prohibido todo rito que recordara las antiguas tradiciones, a las nuevas generaciones no les quedó más opción que practicar la religión que les fue impuesta.

Se puede evidenciar el sincretismo y dicho triunfo de la colonización en deidades de la cultura mexicana como son:

Quetzalcoatl / Jesucristo.

Quetzalcóatl, aunque fue hombre, teníanle por dios y decían que barría el camino a los dioses del agua y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y por esto decían que Quetzalcóatl, dios de los vientos, barría los caminos a los dioses de las lluvias para que viniesen a llover”. (Sahagún, 1829) pendiente número de página

Quetzalcoatl ha sido la deidad principal en la cosmovisión del mundo prehispánico. Siendo un dios creador del mundo y de la humanidad, pero también el hombre que gobernó Tula con gran sabiduría, esto significa que tenía una faceta como hombre y una como dios, ya que tuvo que partir del mundo terrenal al de los muertos, desde donde resucitó para emprender su partida al cielo, al igual que Jesucristo.

Tezcatlipoca-Telpochtli / San Juan el Bautista. (Zongolica, Veracruz)

Tezcatlipoca, en la mitología azteca es el Señor del cielo y de la Tierra, así como también es fuente de la vida y amparo del hombre. Existe una dualidad entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Curiosamente a Quetzalcóatl también le llaman “Tezcatlipoca blanco”.

Los españoles, tuvieron en cuenta a Telpochtli, quien era el mismo Tezcatlipoca en esta zona, y a quien se le atribuía ser joven y virgen y lo asemejaron a Juan el Bautista, quien contaba con los mismos atributos. Así, con el tiempo, la fiesta celebrada en aquel lugar pasó de ser la del Señor Telpochtli a la de San Juan Telpochtli y, finalmente, se convirtió en la festividad de San Juan Bautista, como se conoce en la actualidad.

“Tianguismanalco, donde se celebraba una fiesta en la que se honraba a Telpochtli (“El joven”), una de las advocaciones de Tezcatlipoca, se convirtió en sede de una ceremonia en honor de San Juan Bautista”. (Sahagún, 1829)

8. LAS OBRAS.

En este capítulo, presentaré el compilado de fotografías y vídeo instalación que, en compañía de una puesta en escena, ambientarán el espacio y el tiempo de la sala de exposiciones con elementos tradicionales indígenas sincretizados con la fé cristiana.

San Juan. (happening)

En esta puesta en escena se presentará de manera sintetizada la figura de la chacana, dibujada en el espacio con ceniza. En el interior de la cruz (chacana) estará el personaje que representará a la fe cristiana. Una mujer representando la imposición cristiana católica, borrará dicha cruz para posteriormente empezar de manera reiterada a dibujar las palabras “San Juan” con ceniza sobre el suelo. La ceniza es la marca para reconocernos entre los cristianos, solo quien es bautizado es merecedor de ella, y es un símbolo de preparación muy importantes para los días Santos que se aproximan cada año. Sin embargo, en esta ocasión es un ingrediente que enriquece la obra en un juego de metamorfosis del concepto del Inti Raymi en un homenaje a los santos. A continuación, la secuencia de fotogramas del registro de un ensayo alternado con el happening *San Juan* de la presentación final.





Dicho lo anterior, están los primeros danzantes indígenas, de origen kichwa Cotacachi, que en medio del suceso se dirigirán a la chacana e invitarán a otros participantes de diversos orígenes, ellos se presentan en la escena marchando, con su cabello trenzado, pantalones blancos, sus pies descalzos y su marcación es continua y monótona, tal cual en la danza de la toma de la plaza en Inti raymi, con el desplazamiento circular que realizan en el espacio ellos intentan desaparecer esas palabras escritas con ceniza, pisoteando las formas por medio de la marcha permanente pues para ellos, esa memoria de dos Santos, en realidad es la fiesta del Sol. Durante todo el proceso de la danza ritual que es de un tiempo indefinido, algunos de los espectadores voluntariamente se acercarán concluyendo el ciclo del ritual.



Makiwatana (vídeo- instalación)

Este es una vídeo- instalación en la que sus protagonistas son una makiwatana tradicional (manilla de coral) y algunos granos secos como frijol, arveja, lenteja, maíz, habas, etc. Según la creencia popular, los alimentos presentes en este vídeo conforman tradicionalmente una sopa llamada Fanesca, platillo que acompañado de otros ingredientes como el zapallo y el pescado es famoso en las épocas de semana santa. Es así mismo un homenaje a los doce apóstoles y a Jesucristo, además de connotar algunas otras ideas llenas de misticismo religioso. Una mano femenina en la imagen inicia enrollando alrededor de la muñeca de la mano opuesta una larga franja de corales rojos para formar una manilla, posteriormente aquellas manos recolectan todo tipo de granos uno por uno, una actividad cotidiana que tiene diversos usos diarios, incluso para fines rituales. Ubica las semillas sobre una manta en forma circular, aludiendo a las cuentas de un denario religioso. Para la construcción simbólica de cada manilla, se añade a cada una diez semillas de diferentes especies y se complementa con una cruz o una medalla cristiana, objetos que están comúnmente presentes en las prácticas y en la estética kichwa. finalmente, concluye el vídeo con la mano izquierda colocando sobre la derecha una especie de denario fabricado con estos granos.

Los granos, sobre todo, son la representación de toda una riqueza cultural andina que se va ajustando a través del tiempo a los nuevos cambios sociales, políticos, culturales y espirituales impuestos en la comunidad. La construcción del denario propone sintetizar toda esa idea de transformación y adaptación de una cultura milenaria a la fe cristiana. La duración del vídeo es de 7 minutos.



Fotograma minuto 2:50 *Makiwatana*

El baño de inti huma. (Vídeo instalación)

Este es una vídeo instalación que consiste en la exhibición del baño ritual ancestral del Inti raymi que la comunidad define como el Armay Tuta, representando a su vez la escena del Bautismo de Jesucristo a manos de Juan el Bautista. En esta secuencia de imágenes encontramos elementos de uso tradicional: Plantas, alcohol y humo para la eliminación de las malas energías y el agua de la vertiente natural que purga y limpia. Hay dos personajes, uno de los individuos dispuestos en el ritual, el cual representa al Yacha (sabio) y a su vez a Juan Bautista, utiliza las plantas para frotar y sacudir en el cuerpo del otro individuo. Escupe puro sopla, humo y sumerge al otro en el agua de tal manera que el agua cubre todo su cuerpo, tal cual lo hizo Juan Bautista con Jesucristo. se ha tomado como inspiración el trabajo que realizó Bill Viola con su serie mártires, para el desarrollo del baño de “inti huma”. Los personajes que se presentan en este proyecto se han originado en el afán de coleccionar unas documentaciones de la simbología y estética andina que se amalgama en los símbolos propios de la fe católica. para esto se ha recurrido a la ralentización de las imágenes en movimiento o al slow motion, con un tinte pictórico y con el objeto de cambiar nuestra apreciación de las acciones representadas. Y al cambiar la sensación del tiempo, este se convierte en un valor fijo apropiado para la contemplación reflexiva.

El encuentro de estas distintas proyecciones, genera intersecciones entre conceptos como actual/virtual, real/imaginario, dentro/fuera; y con la propuesta se ha buscado poner en evidencia las relaciones de exclusión, fusión o confusión, intercambio que existe entre estos conceptos, tomando su desarrollo en el espacio como punto de partida, para que el espectador, ubicado en ese cruce de espacios, tome conciencia de dónde se sitúa y de hasta qué punto cada uno de estos mundos participa en su experiencia cotidiana.



Fotograma minuto 1:23, *El baño de Inti Huma*.

Virgen Sara. (Virgen del maíz)

Es el retrato fotográfico de la feminidad y la pureza. Una mujer kichwa carga en su regazo a un niño mestizo vestido de blanco y de piel más clara. Está vestida de anaco, su faja colorida, sus walkas doradas como el sol usa alpargates y cubre su cabeza con un rebose rojo, color que en la cultura andina está relacionado con el planeta tierra (aka-pacha), y que a su vez es la expresión del hombre andino, en el desarrollo intelectual. Ella se ubica dispuesta en un sembrío de maíz, alimento

milenario y símbolo de la población prehispánica. Adopta posturas inspiradas en la representación de la virgen María, una mujer en su naturaleza juvenil, fresca y pura.



Virgen Sara

Fotografía de 80 cms x 70 cms.



Virgen Sara

Fotografía de 80 cms x 70 cms.



Virgen Sara con niño
Fotografía de 80 cms x 70 cms

Inti Huma. (cabeza de sol)

Es el retrato de la masculinidad kichwa. En esta imagen se presenta a un joven kichwa que viste de zamarro, pantalón blanco y chumbe. Ubicado en el espacio imita la postura del sagrado corazón de Jesús. La cabeza del joven está cubierta con la máscara tradicional de Aya huma y se ubica en frente del Sol que ha sido tallado en el mirador de la comunidad Tunibamba, lugar dónde se realiza ceremonias tradicionales de cualquier tipo. Inti, que es el sol que se ubica detrás de Aya huma, sugiere a su vez que es un complemento, como si de una corona divina se tratara, decora la máscara de Aya huma, haciendo referencia a la Cristiandad. A su vez es representación de la autoridad superior en la filosofía andina por todos los significados que se le otorga.



Inti Huma

Fotografía de 80cms x 60 cms

Yachak. (Sabio)

Este es un personaje que gran parte de su vida se prepara para adquirir conocimientos y dones especiales. El yachak andino es fuente de sabiduría y cura, y está notoriamente atravesado por un fuerte sincretismo con el propósito de combatir los males por medio de la medicina natural. Sabemos bien que sus tradiciones son milenarias, sin embargo, estas se acoplan a las circunstancias y a la gente que ha encontrado en estas formas una alternativa para lograr su propia sanación tanto física como espiritual.

Esta fotografía que complementa la serie de deidades a la que nos hemos referido es un equivalente de los representantes celestiales aquí en la tierra, dentro del cristianismo. En ella podemos observar a un hombre de cabello largo que sostiene un totumo con agua y carga un rosario, ambos elementos dentro de la composición son muy comunes para curar y reprender.



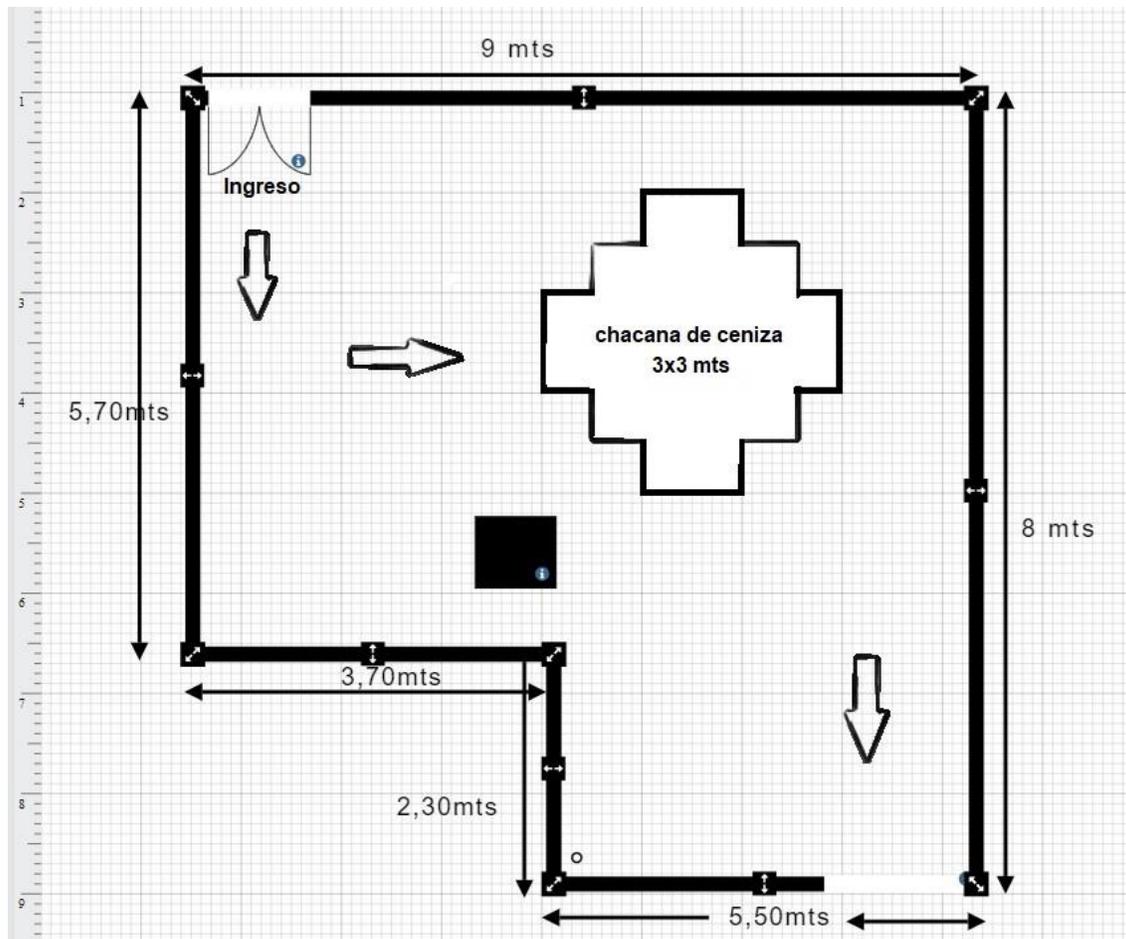
Yachak

Fotografía de 80cms x 60 cms

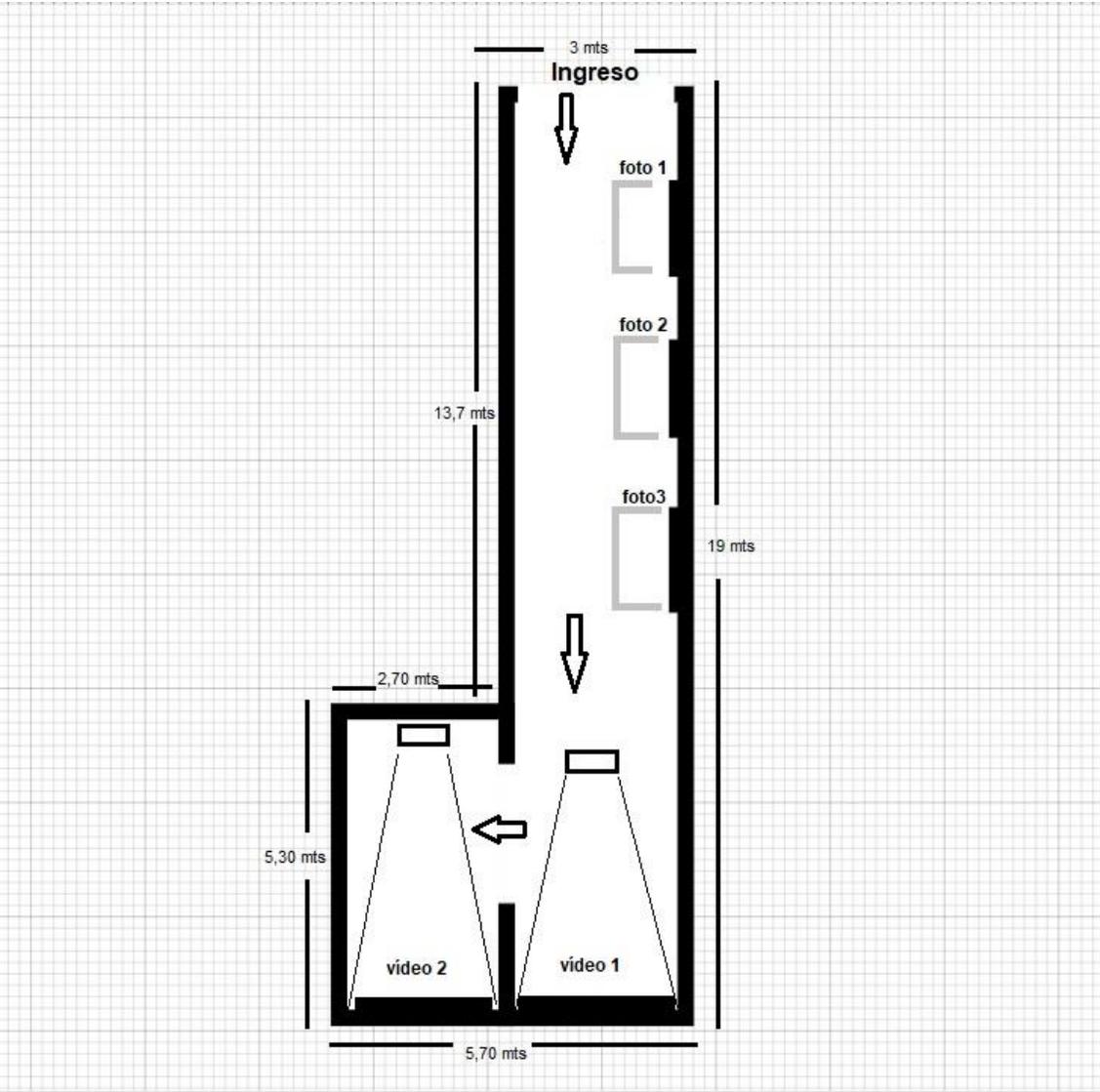
9. PUESTA EN ESCENA

Para la propuesta de vídeo instalación planteada en el proyecto, cada una de las obras se dispone en el espacio de la sala de la siguiente manera:

Nivel 1 de la Sala



Nivel 2 de la sala



10. BIBLIOGRAFÍA

(s.f.).

Bevacqua, J. (2020). *La virgen del cerro: Análisis y comentario*.

Castro, L. F. (2017). *Chamanismo y transgresión en tres obras performáticas del artista Amaru Cholango en los años 2008-2013*. Quito, Ecuador.

Colorado, O. (22 de Agosto de 2022). *Oscarenfotos*. Obtenido de <https://youtu.be/d1uON8LRkic>

Durkheim, É. (1912). *Las formas elementales de la vida religiosa*. París: Ediciones Akal.

Fernández, X. A., Pascual, Y. H., & Bravo, J. P. (2014). La Bella y la Bestia como poética en el arte contemporáneo. La belleza de lo espantoso: Hickey contra Kant. *FABRIKART*, 28-49.

Freire, M. (2016). Fotografías de Martín Chambí, entre modernidad y tradición. *La Panera*, 13.

González, L. (2019). La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos. Barcelona .

Hanhardt, J. G. (Octubre de 2018). *Memorial Art Gallery*. Obtenido de <https://mag.rochester.edu/exhibitions/bill-viola-martyrs/>

Hlúšek, R. (2017). Virgen de Guadalupe y su papel en el proceso de construcción de la identidad de los indígenas mexicanos. *Slovaquia*.

Los últimos días. (2015). *Studylib*. Obtenido de Studylib: <https://studylib.es/doc/4945955/el-evangelio-en-el-antiguo-testamento-y-la-obra-de-purifi...>

Mamani, R. M. (Octubre de 2011). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=e1D4WOt7dWo&t=122s>

Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Cebra.

Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

Nancy, J. L. (2008). *Corpus*. new York: Fordham University press.

Raúl Cevallos, M. P. (2017). *La Cosmovisión Andina en Cotacachi*. Ibarra: Universidad Técnica del Norte.

Rendon, P. A. (2015). Cuerpo gramatical, cuerpo, arte y violencia. *Artes La Revista*, 111-115.

Ruido, M. L. (1995). Josep Beuys: El arte como creencia y salvación. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.« del Arte*, 369-391.

- Sahagún, F. B. (1829). *Historia General de las cosas de Nueva España*. México.
- Sánchez, O. B. (2009). La excritura ontológica- social del cuerpo en la obra de Jean- Luc Nancy. *Iberoforum*, 148-162.
- Solans, P. (2000). *Accionismo Vienés*. Madrid: Nerea.
- Strauss, L. (1962). *El pensamiento salvaje*. París: Librairie Plon.
- Tinoco, L. G. (2019). La presencia de la cosmovisión andina en el arte de Mamani Mamani y otros artistas contemporáneos. Barcelona.
- UArtes. (20 de junio de 2019). *Universidad de las Artes*. Obtenido de <http://www.uartes.edu.ec/amaru-cholango-hablo-de-los-aportes-de-la-cosmovision-andina-al-arte-contemporaneo.php>