

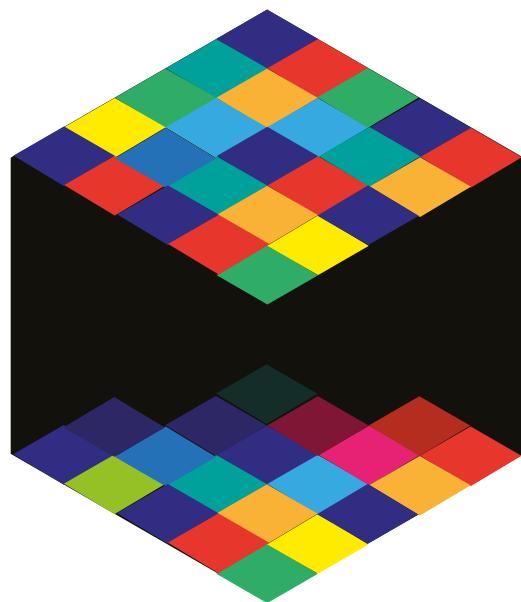
20



NOVIEMBRE / 2025

INDEX es una revista de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, Quito, 2025.

edi
PUCE



INDEX[©]

Revista de arte contemporáneo



CARRERA
ARTES
VISUALES
QUITO



facultad de
arquitectura, diseño y artes
PUCE



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador



revista de arte contemporáneo

Index Arte Contemporáneo

No. 20

Noviembre 2025, Quito-Ecuador

Index Arte Contemporáneo es una revista de Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Carrera de Artes Visuales (CAV) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Editor Index Arte Contemporáneo

Mtr. Gonzalo Vargas Maldonado

Comité Editorial

Xavier Andrade Ph.D.
(Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)
Agustín Garcells Mst.
(Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador)
María del Pilar Gavilanes Ph.D.
(Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador)
Anamaría Garzón Mantilla Mst.
(Universidad San Francisco de Quito, Quito, Ecuador)
Manuel Kingman Mst.
(Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador)
Rosell Meseguer Ph.D.
(Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España)
Jorge Padilla A. Mst.
(Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)
Gabriela Punín Ph.D.
(Universidad Técnica Particular de Loja, Loja Ecuador)
Dolores Rodríguez Ph.D.
(Instituto Superior de las Artes, La Habana, Cuba)
María del Carmen Oleas Ph.D.
(Universidad de las Américas, Quito, Ecuador)
Jaime Sánchez Mst.
(Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador)
Daniel Tolmos S. Mst.
(Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Corrección de estilo

María del Carmen Oleas

ISSN (impreso): 1390-4825

ISSN (electrónico): 2477-9199

Index, revista de arte contemporáneo es parte de las siguientes bases de datos, catálogos e índices:

LATINDEX. Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal. **UNAM**, México.

SCIELO – Ecuador.

DOAJ. Directory of Open Access Journals

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico. CSIC, España.

DIALNET. Universidad de la Rioja, España.
Actualidad Latinoamericana. Chile.

ERIH PLUS, European Reference Index For The Humanities and Social Sciences.

OAJI, Open Academic Journals Index
Science Library Index

MIAR

Carrera de Artes Visuales, FADA, PUCE.

Av. 12 de Octubre 1076 y Patria.
Quito, Ecuador
Teléfono: (593) 02 299 17 00

Envío de artículos, información:

gmvargas@puce.edu.ec

www.revistaindex.net

Fotografía portada

Fernando Falconí, 2025.

Index, Revista de Arte Contemporáneo maneja sus derechos con:

Licencia Creative Commons.
Attribution-NonCommercial 4.0 International
(CC BY-NC 4.0)

CONTENIDO #20

Sección: TEMAS DEL ARTE

- 05** Miedo, apatía y control social: análisis de la película Mi cena con André, Tiffany Garzo, DOI: 10.26807/cav.v10i20.649v10i20.653
- 19** La naturaleza física y la energía como fuerza de conciencia en acción en el arte, Belén León-Río, DOI: 10.26807/cav.v10i20.670
- 32** La subversión de los Andes, una posibilidad mediante el arte andante, María Fernanda Gallardo Hernández, DOI: 10.26807/cav.v10i20.673
- 46** Debates contemporáneos sobre la investigación en diseño, Federico Del Giorgio Solfa, DOI: 10.26807/cav.v10i20.678

Sección: CURATORIAL

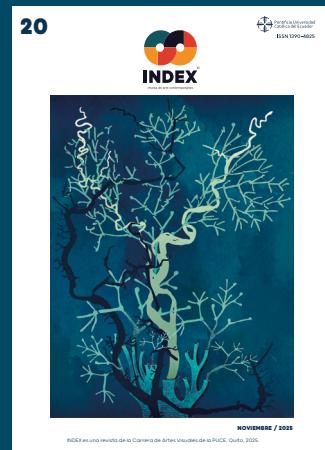
- 59** Estiaje: Juana Córdova, Irina Liliana García y Pamela Suasti, Giada Lusardi, DOI: 10.26807/cav.v10i20.649

Sección: ENSAYO VISUAL

- 67** Cartografías para un árbol de agua, Fernando Falconí, DOI: 10.26807/cav.v10i20.687

Sección: TEMAS DEL ARTE

MIEDO, APATÍA Y CONTROL SOCIAL: ANÁLISIS DE LA PELÍCULA MI CENA CON ANDRÉ



Fear, apathy, and social control: An analysis of the film My Dinner with André

Tiffany Garzo Camón

Universidad Politécnica de Valencia

E-mail: 22tyros22@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7919-1985>

Fecha de recepción: 10/06/2025

Fecha de aceptación: 10/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: 10.26807/cav.v10i20.649v10i20.653

Garzo Camón, T. (2025). Miedo, apatía y control social: análisis de la película Mi cena con André. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 5-18. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/653>

Resumen

Esta investigación pretende realizar un análisis fílmico de *Mi cena con André* (Louis Malle, 1981) a partir de una lectura atenta tanto del diálogo como del dispositivo cinematográfico: composición, encuadres, ritmo, iluminación y sonido. Aplicando una metodología de close reading de escenas clave (se indican timestamps), se confrontan dichas lecturas con los marcos teóricos de Michel Foucault (disciplina/biopolítica), Gilles Deleuze (sociedades de control), Angela Davis (crítica al complejo carcelario-industrial) y Gilles Lipovetsky (vacío e hiperindividualismo). Se argumenta que la película, incluso en su economía de medios, articula visual y sonoramente las formas contemporáneas de normalización y vigilancia, mostrando cómo el miedo y la precariedad se incorporan como tecnologías de gobierno. Finalmente, se discuten posibilidades de resistencia que emergen en los intersticios micropolíticos del filme y se señalan límites interpretativos que conviene problematizar.

Palabras clave: biopolítica, disciplina, sociedad de control, vigilancia, precarización, subjetividad, hiperindividualismo.

Abstract

This research aims to conduct a film analysis of *My Dinner with André* (Louis Malle, 1981) based on a close reading of both the dialogue and the cinematic device: composition, framing, rhythm, lighting, and sound. Applying a close reading methodology of key scenes (timestamps are indicated), these readings are compared with the theoretical frameworks of Michel Foucault (discipline/biopolitics), Gilles Deleuze (societies of control), Angela Davis (critique of the prison-industrial complex), and Gilles Lipovetsky (emptiness and hyperindividualism). It is argued that the film, even in its economy of means, visually and sonically articulates contemporary forms of normalization and surveillance, showing how fear and precarity are incorporated as technologies of governance. Finally, it discusses possibilities of resistance that emerge in the film's micropolitical interstices and points out interpretive limits that should be problematized.

Keywords: biopolitics, discipline, control society, surveillance, precarization, subjectivity, hyperindividualism.

Biografía de la autora

Tiffany Garzo Camón (Sariñena, Huesca, España, 2001) es licenciada en Bellas Artes, completando el Máster de Producción Artística en la UPV en 2025. Su línea artística se mueve en la investigación dentro del arte y la performance. Trabaja sobre los nuevos medios digitales y su impacto en las sociedades actuales, desde el control de los mass media hasta los panópticos digitales generados en estos espacios de control. Ha publicado en la revista Artnodes su artículo “Ética y privacidad en la era digital desde la perspectiva de la creación de espacios seguros”. También ha participado en la residencia artística Liminállica V y ha recibido la Beca Columbiello entre otras cuestiones relevantes.

Introducción:

I don't know about you, Wally, but I just had to put myself into a kind of training program to learn how to be a human being. I mean, how do I feel about anything? I didn't know. What kind of things did I like? What kind of people did I really want to be with? And the only way that I could think of to find out was to just cut all the noise and stop performing all the time and just listen to what was inside of me. See, I think a time comes when you need to do that. Now, maybe in order to do that you have to go to the Sahara, and maybe you can do it at home. But you need to cut out the noise. (Minuto 1:42:44)¹

Mi cena con André fue una película realizada en 1981 por Louis Malle (figura 1). En esta película la sencilla trama se desenvuelve en una conversación de hora y media en un restaurante de Nueva York. Los protagonistas, Wally y André, aparecen como excompañeros y conocidos del teatro. En este sentido, André, tras muchos años sin retomar el contacto con Wally, decide invitarle a una cena para saber de él. La conversación comienza lentamente, con Wally realizando preguntas constantes, casi convirtiéndose más en una especie de

entrevista detectivesca donde sólo sabemos de la vida tan variada y difusa de André y sus experiencias rompiendo los límites de las artes vivas. Las reflexiones principales de la película analizan las formas de hacer teatro y lo que serían los inicios de las performances como medios experimentales de fusión entre vida y arte. En este contexto, André trata de explicarle a Wally las amplias diferencias de sensaciones que emergen junto a la autenticidad de esos nuevos medios. También se plantean en varias ocasiones cómo transmitir un mensaje verídico, que haga al espectador despertar. En un segundo plano, de forma subversiva, se tratan muchos temas en relación con la rutina, el automatismo, la falsedad de la vida y su aceptación diaria. Desde esta perspectiva, la conversación entre Wally y André también puede leerse como una confrontación con el absurdo, en el sentido “camusiano” del término. Al igual que Sísifo, condenado a repetir eternamente una tarea sin sentido, los individuos modernos parecen atrapados en la rutina, aceptando como inevitables las estructuras de control que regulan su existencia. Sin embargo, como sugiere Camus (1942), la verdadera libertad radica en reconocer el absurdo y, en lugar de sucumbir a la desesperación, abrazarlo conscientemente como un acto de resistencia. Tal vez en este sentido, las prácticas performáticas de las que André habla pueden asemejarse más a este aceptamiento y disfrute del pleno absurdo de la existencia, aunque en definitiva, André se plantea si verdaderamente debemos aceptarlo como tal, y si no es parte de un sistema que orquesta este absurdo vital.

¹ “No sé tú, Wally, pero yo tuve que someterme a una especie de programa de entrenamiento para aprender a ser humano. Es decir, ¿cómo me siento con todo? No lo sabía. ¿Qué me gustaba? ¿Con qué tipo de personas quería estar? Y la única manera que se me ocurrió para descubrirlo fue simplemente acallar el ruido, dejar de actuar todo el tiempo y simplemente escuchar lo que llevaba dentro. Mira, creo que llega un momento en que necesitas hacer eso. Ahora bien, quizás para eso tengas que ir al Sahara, o quizás puedas hacerlo en casa. Pero necesitas acallar el ruido”.



Figura 1. Escena de portada de *Mi cena con André* mostrando a André y Wally en el restaurante, enfatizando a Wally como protagonista del plano.

Fuente:

<https://share.google/images/hcQz54m7q2USKyNkC>

Uno de los discursos también destacables en esta película es el del miedo como herramienta de control, y será este en torno al que se estructure esta investigación. El miedo, entendido no solo como una emoción sino como una estrategia de gobierno, constituye un eje estructurante de la modernidad. En *Mi cena con André*, el diálogo entre Wally y André ofrece una disección crítica de la rutina, la alienación y la arquitectura de poder que configura la vida urbana. A través del prisma de Foucault, Deleuze, Davis y Lipovetsky, este análisis expone la ciudad como un espacio de disciplinamiento en el que la vigilancia, el control económico y la normalización de la precariedad restringen la autonomía de los sujetos.

Mi cena con André (Louis Malle, 1981) es, a primera vista, un filme de recursos austeros: casi toda la acción se desarrolla alrededor de una cena en un restaurante neoyorquino. Esta simplicidad formal —un único espacio, dos actores y una conversación prolongada— ha llevado a considerarlo un ejemplo paradigmático de cómo el cine puede interrogar grandes cuestiones filosóficas sin depender de la

espectacularidad. El propósito de este artículo es mostrar que, más allá del contenido discursivo de los diálogos, la película articula mediante su dispositivo filmico (encuadres, ritmo, silencios, duración de los planos) una reflexión sobre el miedo, la apatía y los mecanismos de control social. Para ello, la investigación se apoya en una metodología de *close reading* filmico, entendida como análisis minucioso de escenas seleccionadas, integrando tanto lo dicho (los parlamentos de André y Wally) como lo mostrado (composición visual, iluminación, montaje).

Esta aproximación se sitúa en diálogo con referentes de teoría cinematográfica como André Bazin (1958), quien defendió el plano-secuencia y la puesta en escena como modos de intensificar la experiencia del tiempo; David Bordwell (1985), que analizó las estrategias narrativas en el cine de ficción; y Gilles Deleuze (1985), cuya noción de la “imagen-tiempo” resulta clave para pensar la duración y la repetición como formas de experiencia.

La articulación entre teoría social y análisis filmico permite que los marcos conceptuales de Michel Foucault (1975), Gilles Deleuze (1990), Angela Davis (2003) y Gilles Lipovetsky (1983) no sean simplemente ilustrados por los diálogos de los personajes, sino confrontados críticamente con el lenguaje del cine. De este modo, *Mi cena con André* se presenta no solo como un texto filosófico en forma de conversación, sino como una obra filmica que, en su austeridad material, problematiza la vida urbana contemporánea y los modos en que

se construye la subjetividad bajo estructuras de control.

Metodología

El presente trabajo aplica una metodología de *close reading* fílmico, entendida como la observación detallada de secuencias y escenas a través de tres niveles complementarios:

1. Nivel textual: se transcriben fragmentos relevantes del diálogo (con indicación de minuto y segundo), pues constituyen el núcleo filosófico de la película.
2. Nivel formal: se analizan los elementos audiovisuales que acompañan esos diálogos: encuadres, posición de la cámara, duración de los planos, ritmo del montaje, iluminación, gestualidad y silencios. Estos aspectos permiten mostrar cómo la película produce sentido más allá de lo verbal.
3. Nivel crítico-teórico: se ponen en diálogo los hallazgos con referentes conceptuales (Foucault, Deleuze, Davis, Lipovetsky), así como con teorías cinematográficas (Bazin, 1958; Bordwell, 1985; Deleuze, 1985) que explican la construcción de la escena y la experiencia del espectador.

Esta triple articulación evita tomar los diálogos como pruebas de teorías externas: se muestra, en cambio, cómo el lenguaje fílmico las confirma, matiza o incluso contradice. Así, se considera que el *filme* no es solo un vehículo de ideas, sino un objeto estético que construye reflexiones filosóficas a través de su forma cinematográfica.

La ciudad disciplinaria: mise-en-scène y discurso

En este contexto de mecanismos de control y disciplina en nuestro día a día, la conversación entre Wally y André problematiza la mecanización de la vida urbana y su impacto en la subjetividad. Wally, comentando una experiencia respecto a una conversación pasada, demuestra una sociedad de caretas y actuación permanente, mediante la cual sistematizamos los comportamientos para huir de todo tipo de respuesta revolucionaria u hostil, para no perturbar los modos de vida establecidos bajo la falsa idea de comodidad. Comenta: “[...] *Because somehow, in our social existence today we're only allowed to express our feelings weirdly and indirectly. If you express them directly everybody goes crazy*” (Minuto 55:12).²

La escena sucede en el mismo interior del restaurante que atraviesa el *filme*; la cámara suele permanecer estática o con movimientos mínimos, privilegiando planos medios y primeros planos sostenidos que constriñen el espacio hacia la mesa. Esta economía de encuadre —dos personajes en una geometría cerrada, apenas desplazamientos de cámara— produce una sensación de “célula” social: el restaurante funciona como un microespacio disciplinario. La iluminación es generalmente cálida pero contenida, sin grandes contrastes, lo que reduce el horizonte visual y focaliza la atención

2 “Porque, de alguna manera, en nuestra vida social actual solo se nos permite expresar nuestros sentimientos de forma extraña e indirecta. Si los expresas directamente, todo el mundo se vuelve loco”.

en los rostros y los gestos, hablándonos también de la domesticación del espacio. La duración de las tomas y la predilección por los planos largos obligan al espectador a habitar el tiempo social de los personajes; no hay cortes que promuevan la sensación de escape, sino una inmersión lenta que refleja la repetición y la rutina. Respecto a estos planos, rozando los planos-secuencia en muchas ocasiones, Bazin (1958) sostiene que estos permiten al espectador percibir la duración del tiempo de manera más auténtica, otorgando una sensación de continuidad que refuerza la inmersión en la experiencia cinematográfica. Así, la puesta en escena no solo captura el espacio físico del restaurante, sino que también intensifica la percepción del tiempo social y existencial que atraviesa a los personajes (figura 2).



Figura 2. Plano destacando a André, destacando la expresión facial como recurso para la transmisión de la interioridad y la experiencia subjetiva del tiempo. Fuente: <https://share.google/images/N1ldbHYa3ysaDnc81>

Desde la perspectiva foucaultiana (1975), las instituciones modernas producen cuerpos dóciles a través de rituales y prácticas normativas; en la película, la institución no aparece como edificio (escuela, prisión) sino como dispositivo social cotidiano: la conversación, la etiqueta pública, la mesa. El recurso fílmico de

mantener la cámara dentro de un encuadre limitado enfatiza cómo la disciplina opera como microtecnología —no necesita muros, crea límites en el tiempo y la interacción—. Complementando a Foucault, la lectura deleuziana (1990) sugiere que este encierro no es solamente vertical (sujeción por instituciones) sino también fluido y permanente: los planos largos y la sensación de repetición anticipan la idea de control como red que regula los comportamientos sin recurrir a coerción explícita.

El comentario resuena con las sociedades disciplinarias, donde las instituciones modernas —escuelas, fábricas, hospitales y prisiones— operan como mecanismos de producción de subjetividades dóciles y funcionales (Foucault, 1975). Estos mecanismos ya no sólo ordenan y gestionan la vida de las personas, sino también sus formas de pensar que acaban encuadrándose en la continua búsqueda de la ficticia normalidad y eficiencia también de las relaciones personales.

De esta forma, el proceso en el sistema se da a modo de la generación de espacios reticulares que nos acompañan constantemente donde el espacio-tiempo permanece controlado y gestionado para su máxima eficiencia. En estos espacios, el individuo performa las actitudes convenientes para adaptarse al sistema, viviendo una vida que aparece preprogramada e insustituible. Ninguna otra realidad tiene espacio de existencia bajo estas premisas de control en la que nos instauramos. André habla de sus experiencias que podrían comprenderse como alejadas del sistema, pero no podemos evadir la evidencia de que su situación

económica le permite poder apartarse de estos modos de vida y experimentar otros al no tener la presión del mercado de producción y consumo. En estas experiencias de las que él habla, consigue alejarse de las premisas de la vida moderna y escapar a los bucles rutinarios con nuevos modos y posibilidades de convivencia y creación.

La escena citada muestra que la norma social se reproduce en la interacción cotidiana: la “modulación” de las emociones (decir las cosas de forma indirecta) es una técnica de autoprotección que, cinematográficamente, se materializa en el ritmo de la toma y la distancia entre personajes. Es decir, la película ilustra la tesis de la disciplina a través de su propio tiempo fílmico: la duración y el encuadre hacen perceptible la internalización de reglas que, si se rompieran, “harían enloquecer” a los demás.

Sería notable mencionar también a Deleuze (1990) quien, por su parte, estableció la noción de la sociedad de control, en la que las formas de vigilancia ya no dependen de espacios físicos cerrados, sino de sistemas fluidos que regulan la conducta a través de la deuda, la precarización y la hipervigilancia digital. En este sentido, *Mi cena con André* muestra la coexistencia de estas estructuras: la vida urbana emerge como un entramado de prácticas disciplinarias clásicas y nuevas tecnologías de control, evidenciando la transición de una sociedad de soberanía y disciplina a una sociedad de control. En esta sociedad, como ya comentamos, la huida es deseada pero impracticable.

Como consecuencia, los espacios urbanos se han vuelto poco apetecibles y los urbanitas sueñan sueños de escapada. La huída sólo es posible bajo formas vicarias. Por ejemplo, la conocida como fin de semana: cada tarde de viernes, las autopistas de salida de las ciudades son el escenario de una tumultuosa y masiva protesta contra las condiciones de la existencia urbana. O, también, la conocida como suburbanización, que ha atrapado a los usuarios de adosados unifamiliares en la ilusión de una evasión diaria. La fuga, al final, se demuestra imposible. (Girardet, p.24-25, 2001)

Economía, precariedad y encuadre: el cuerpo como evidencia

Uno de los temas fundamentales de la película es la manera en que la rutina económica opera como una forma de control social. Y es que ya no hace falta enviar a un individuo a la cárcel, basta con hipotecarlo o endeudarlo. Wally representa la aceptación de esta lógica al afirmar que la estabilidad financiera es un imperativo ineludible, mientras que André la denuncia como una forma de esclavitud moderna. Este intercambio ilustra cómo la economía no solo regula el acceso a bienes materiales, sino que también configura los modos de existencia. En este sentido, la economía junto a la clase social y su poder capital determina su capacidad en cuanto a la huida de dicho sistema. Se controla al individuo por medio de su trabajo, formación y posibilidades económicas, tratando de hacerle sumiso, pero justamente miserable para que no se

revele contra el sistema y sienta que aún forma parte de él.

Angela Davis (2003) sostiene que los mecanismos de control no operan de manera uniforme, sino que afectan desproporcionadamente a ciertas poblaciones. En *¿Son obsoletas las prisiones?*, Davis argumenta que el sistema carcelario y la precarización económica forman parte de una misma estructura de disciplinamiento que limita la movilidad y las oportunidades de los sectores más vulnerables. En este sentido, la interseccionalidad formaría un papel fundamental respecto a la desigualdad del individuo, condenando a ciertos grupos sociales al padecimiento máximo de la enfermedad del sistema.

La ansiedad financiera de Wally, por ejemplo, es un testimonio de cómo la precarización contemporánea produce sujetos que se autogestionan dentro del marco de la explotación capitalista, encarnando la lógica de la autoexplotación y el control descentralizado. En esta autoexplotación el máximo avance impulsado por el sistema es la necesidad de continuar, a sabiendas de la situación real, de seguir autoexplotándose de forma voluntaria. Desde la perspectiva deleuziana, las estructuras económicas han reemplazado en gran medida a los dispositivos disciplinarios tradicionales.

La regulación del acceso al crédito, el endeudamiento y la inseguridad laboral funcionan como mecanismos de biopolítica, asegurando que los individuos internalicen

la lógica de la competencia y la auto-vigilancia sin necesidad de una coerción explícita.

Respecto a esta temática, André afirma: “*Our minds are just focused on these goals and plans which in themselves are not reality [...] And because people's concentration is on their goals, in their life they just live each moment by habit [...] Life becomes habitual*” (Minuto: 1:01:18).³

En el intercambio alrededor de esta afirmación, la cámara enfoca a Wally con mayor frecuencia en planos que resaltan gestos repetitivos —manos que se mueven, ojos que esquivan—, mientras que André aparece a ratos más fijo, con pausas que tensan el tiempo. La alternancia de planos medios y primeros planos acentúa la corporeidad de la ansiedad económica: la inquietud no se verbaliza solo en el discurso, sino que se inscribe en la manera en que el cuerpo ocupa el espacio de la mesa. Además, la ausencia de cortes rápidos y la presencia de silencios alargados tras las réplicas actúan como un contrapunto que deja emerger la precariedad como fondo tonal de la conversación.

En este aspecto, Deleuze (1985) propone la noción de “imagen-tiempo” como una forma de comprender cómo el cine puede representar la duración y la repetición, alejándose del montaje clásico orientado a la acción. En *Mi cena con André*, la repetición de gestos, pausas y silencios

³ “Nuestras mentes sólo se centran en estos objetivos y planes que en sí mismos no son la realidad [...] Y como la concentración de las personas está en sus objetivos, en su vida sólo viven cada momento por hábito [...] La vida se vuelve habitual”.

entre los personajes crea una experiencia temporal que refleja la monotonía y el peso existencial de la vida urbana, permitiendo que el espectador sienta la interioridad de los personajes de manera más directa.

Aquí la lectura se confronta con las ideas comentadas de Davis sobre la continuidad entre mecanismos económicos y modalidades carcelarias de gestión social: la película sugiere que la economía actúa como tecnología de gobierno al condicionar las posibilidades de huida o “experiencia” señaladas por André. Desde la óptica deleuziana, la regulación no necesariamente es visible; la deuda, la obligación y la rutina laboral funcionan como mecanismos de control que operan sobre los ritmos de la vida cotidiana.

El valor del análisis fílmico reside en mostrar cómo la precariedad, más que quedar en el plano declarativo, se vuelve tangible: la edición, la duración y la focalización corporal hacen que el espectador perciba la economía como estructura que limita los cuerpos y la imaginación. De igual forma, es importante no transformar el diálogo en prueba incuestionable: el paso crítico es mostrar cómo la puesta en escena confirma, complejiza o contradice la lectura económica.

En algunos pasajes, la cámara empatiza con la posición de André (pausas lentas, atención a sus gestos, etc.), en otros cede espacio a la perspectiva acomodada de Wally. Esta tensión interpretativa merece ser explicitada.

Hiperindividualismo, aburrimiento y formas de resistencia

“Okay. Yes. You are bored. We’re all bored now. But has it ever occurred to you, Wally, that the process that creates this boredom that we see in the world now, may very well be a self-perpetuating, unconscious form of brainwashing created by a world totalitarian government based on money, and that all of this is much more dangerous than one thing? And it’s not just a question of individual survival, Wally, but that somebody who’s bored is asleep, and somebody who’s asleep will not say no?” (Minuto 1:19:29)⁴

El pasaje en el que André articula la idea del “aburrimiento como anestesia” se ve reforzado por su modulación vocal, pausas y la manera en que la cámara lo aísla en ciertos encuadres. A pesar del diálogo expansivo, la puesta en escena no recurre a imágenes exteriores espectaculares: la sensación de vacío se construye mediante la economía visual —poca variedad de locación, repetición de encuadres— y el tempo conversacional que obliga al espectador a confrontar la monotonía. André propone la desconexión como vía, y el filme ilustra los matices de esa propuesta: cuando André relata experiencias de

4 “Vale. Sí. Estás aburrido. Todos estamos aburridos ahora. Pero, ¿se te ha ocurrido alguna vez, Wally, que el proceso que crea este aburrimiento que vemos en el mundo actual bien podría ser una forma inconsciente y autoperpetuante del lavado de cerebro, creado por un gobierno totalitario mundial basado en el dinero, y que todo esto es mucho más peligroso que una sola idea? Y no se trata solo de supervivencia individual, Wally, sino de que quien está aburrido está dormido, y quien está dormido no dirá que no.”

“desplazamiento” sus gestos se abren, la duración de su toma cambia y el ritmo se altera, lo que cinematográficamente marca la diferencia entre estar “dentro” o “fuera” del sistema. Según Bordwell (1985), las estrategias narrativas en el cine de ficción pueden organizar la experiencia del espectador a través de patrones de causalidad y coherencia temporal. La aparente simplicidad del diálogo y la secuenciación lineal de la cena ocultan una compleja arquitectura narrativa, donde cada pregunta y respuesta construye tensiones temáticas sobre la rutina, el miedo y la alienación, obligando al espectador a reconstruir el significado de la interacción.

La hipótesis de Lipovetsky (1983) sobre el hiperindividualismo y la “era del vacío” encuentra en el filme una representación tanto ideológica como estética. Sin embargo, la película plantea una tensión: la solución de André (experiencias auténticas, retirada, lentificación, etc.) tiene carácter profundamente individual y en buena parte depende de condiciones materiales (privilegio económico del narrador). Es por tanto que esta propuesta también debe ser repensada políticamente, es decir, ¿puede la transformación individual devenir en cambio estructural o se queda en una alternativa de clase? El análisis fílmico ayuda a sostener esta pregunta al mostrar cómo la cámara privilegia la experiencia individual de André, convirtiéndola en un ideal estético que no es inmediatamente replicable por quienes sufren la precariedad.

Lipovetsky argumenta respecto a esto que las sociedades contemporáneas

han transitado hacia una era de hiperindividualismo, donde los valores colectivos han sido reemplazados por una búsqueda incesante de satisfacción personal vacía de significado. Este vacío se refleja principalmente en una sensación de aburrimiento, adormecimiento y sumisión que refleja la sensación de desorientación que Lipovetsky identifica en el sujeto posmoderno. En este sentido esa “deserción” a la que André puede acceder, se convierte en una posibilidad reducida de acción individualista, y que peligra de convertirse en un acto fetichizante de la escapada.

Autores contemporáneos han actualizado esta intuición. Byung-Chul Han (2010) describe cómo el sujeto posmoderno ya no es explotado por un amo externo, sino que se autoexplota en nombre de la eficiencia y el rendimiento, generando cansancio y depresión. Jonathan Crary (2013) señala que el capitalismo 24/7 elimina los intervalos de descanso, colonizando cada instante de la vida. Y Zuboff (2019) muestra que el hiperindividualismo es funcional al capitalismo de vigilancia, que fragmenta y mercantiliza la experiencia personal como dato. La película, aunque anterior a estos desarrollos, anticipa la lógica: el aburrimiento que André denuncia se presenta como un mecanismo de adormecimiento político que impide el “no”. El hiperindividualismo, lejos de ser un refugio, se convierte en condición de la dominación.

Si tratamos de enfocar estas soluciones desde lo colectivo, nos encontramos con la idea de ciudad. Sin embargo, la ciudad,

lejos de ser un espacio de convivencia y comunidad, se transforma en un escenario de fragmentación y aislamiento. Lipovetsky explica que el capitalismo tardío fomenta una cultura del vacío donde la superficialidad y el consumo sustituyen cualquier forma de construcción identitaria sólida. Esta alienación se ve reflejada en la conversación de André y Wally, donde la imposibilidad de escapar de la rutina económica y social se presenta como un hecho ineludible, especialmente para aquel que no posee los medios económicos ni sociales.

Esta imposibilidad no es preocupante tan solo por sus formas, sino por la reacción indiferente del individuo agotado, anémico y apático. En esta película, en general, se observa una posición extremadamente preocupada por parte de André y su necesidad de "despertar", de acabar con el sistema, de decir que ya no nos será posible el placer real, y la condena a la que el sistema frívolo y enfermo nos expone. Sin embargo, la posición de Wally, antes que fatalista, es incluso optimista, aceptando la situación actual y disfrutándola. Uno de los principales problemas que André destaca es ese, esa apatía, ese conformismo, esa situación en la que, en palabras de Lipovetsky "ya es posible vivir sin objetivo ni sentido" (p. 46) y que "la modernidad, el futuro, ya no entusiasman a nadie" (p. 49). Al mirar el individuo tan solo hacia uno mismo y hacia su impulso narcisista de conseguir sus metas y deseos vitales que no son más que una parte ideal de la realidad de la vida adormecida, el individuo se desprende de su responsabilidad social y de todo motor o impulso al cambio y

mejoría global. Ahora tan solo nos importa lo *nuestro*, que normalmente se da como una ilusión consumista de nuestros deseos más materiales. Por otra parte, aunque el individuo busque el alejamiento del sistema o su renuncia, la participación individual potenciada por los privilegios solo nos ilustra una brecha todavía mayor, y es que, la participación en este sistema es obligatoria para la amplia mayoría.



Figura 3. Plano abierto del restaurante, mostrando la puesta en escena y el espacio compartido como elementos que refuerzan la reflexión sobre la rutina urbana y la disciplina social. Fuente: <https://share.google/images/zmChhQMRVWeLl2tnn>

Las posibles soluciones según André

A pesar del tono pesimista de su análisis, André sugiere posibles formas de resistencia a los mecanismos de control contemporáneos. Una de las problemáticas que él señala es el triunfo de la ciencia por encima del imaginario y su sistematización, inmediatez y eficiencia:

You know, there's a sort of self-satisfied elitist paranoia that grows up, a feeling of them and us that is very unsettling. But I mean, the thing is, Wally, I think it's the exaggerated worship of science that has led us

into this situation. I mean, science has been held up to us as a magical force that would somehow solve everything. But it destroys everything. (Minuto 1:35:00)⁵

La intensidad de la crítica se refuerza en la puesta en escena: el encuadre se acerca más al rostro de André, con una luz que enfatiza sus facciones y que contrasta con la pasividad corporal de Wally. El ritmo del montaje se ralentiza; los silencios posteriores al parlamento producen un efecto de densidad dramática que acentúa la idea de límite. Cinematográficamente, el filme traduce en imágenes la urgencia de interrogar las narrativas de progreso y racionalidad moderna. La denuncia de André conecta con la crítica de Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1944/1998), donde advierten que la razón, en lugar de liberar al ser humano, fue instrumentalizada hasta convertirse en mecanismo de dominación. El ideal ilustrado de emancipación mediante el conocimiento científico se ha degradado en lógica instrumental, subordinada a la eficiencia, el cálculo y la producción. La queja de André encarna esa paradoja: la ciencia, en vez de ser un horizonte de libertad, se ha transformado en un aparato que sofoca la imaginación y uniformiza la experiencia vital. Esta línea conecta con críticas más recientes a la racionalidad neoliberal y a la colonización de la vida por estructuras de vigilancia. Shoshana

Zuboff (2019) sostiene que el capitalismo de vigilancia instrumentaliza la información personal en beneficio de corporaciones, llevando al extremo la lógica de la razón calculadora. Jonathan Crary (2013) advierte que la temporalidad 24/7 borra la posibilidad de descanso, imaginación y experiencia alternativa. Ambos autores extienden la intuición de André: la racionalidad contemporánea ya no libera, sino que organiza la vida en función de productividad, control y consumo continuo.

Las "soluciones" que André vislumbra —recuperar experiencias auténticas, escapar de la rutina automatizada, reactivar la imaginación— se sitúan en tensión con este diagnóstico. Por un lado, implican una resistencia micropolítica que recuerda a la noción foucaultiana de espacios alternativos donde surgen nuevas subjetividades. Por otro, suponen un repliegue individual que deja sin resolver la dimensión estructural del problema: ¿cómo generar cambio colectivo cuando la razón misma se ha vuelto instrumento de dominación? La película no ofrece respuesta definitiva, pero su dispositivo fílmico —la clausura del restaurante, la insistencia en el plano fijo, la monotonía de la cena— deja entrever que toda propuesta de huida está atrapada en un marco que repite la misma lógica que pretende superar. El filme plantea así una paradoja crítica: reconocer el fracaso de la Ilustración y de la razón instrumental no basta; la resistencia debe inventar nuevas formas de imaginación política y estética que no se reduzcan a la experiencia individual privilegiada de André.

5 "Sabes, crece una especie de paranoia elitista y autocoplaciente, un sentimiento de ellos y de nosotros que es muy inquietante. Pero, bueno, Wally, creo que es la adoración exagerada a la ciencia lo que nos ha llevado a esta situación. Nos han presentado la ciencia como una fuerza mágica que de alguna manera lo resolvería todo. Pero lo destruye todo".

Conclusión

Mi cena con André ofrece un espacio privilegiado para interrogar los mecanismos de control que configuran la vida contemporánea. El análisis fílmico de sus encuadres, silencios y ritmo muestra que el miedo, la apatía y la precarización no son solo temas de diálogo, sino realidades encarnadas en la forma misma de la película. En este sentido, el *filme* da cuerpo a la transición que Foucault describe entre sociedades disciplinarias y lo que Deleuze conceptualiza como sociedades de control, mientras que las aportaciones de Davis y Lipovetsky permiten situar la precarización y el hiperindividualismo como efectos actuales de esas dinámicas.

Las aportaciones de Bazin, Bordwell o Deleuze subrayan que el realismo cinematográfico no se reduce a la reproducción literal de la realidad, sino que reside en la capacidad de la cámara para respetar la continuidad y la autonomía de los acontecimientos. En el *filme*, la cámara permanece estable durante gran parte del diálogo, lo que enfatiza la autonomía de la interacción entre André y Wally y evita que la edición intervenga en la percepción de la verdad emocional de la escena. Asimismo, también se resalta cómo la construcción narrativa puede utilizar la elipsis y la repetición para generar múltiples capas de significado.

La manera en que Malle organiza la conversación —alternando momentos de introspección y humor— ejemplifica cómo un guion aparentemente lineal

puede producir un efecto de densidad interpretativa, donde cada frase actúa como un nodo de reflexión sobre la existencia.

En cuanto al contenido, finalmente nos encontramos con la propuesta de André de recuperar experiencias auténticas y escapar de la automatización de la vida, que aparece como gesto de resistencia micropolítica. Sin embargo, la película señala los límites de tal estrategia: se tratan de soluciones individuales, ligadas a cierto privilegio económico, que difícilmente se traducen en alternativas colectivas. El propio discurso de André, al criticar la fe ciega en la ciencia, recuerda la paradoja que Adorno y Horkheimer describieron en la *Dialéctica de la Ilustración*: la razón, pensada como motor de emancipación, puede convertirse en instrumento de dominación. Esta observación no constituye el eje del *filme*, pero sirve para subrayar que la imaginación política y estética no puede apoyarse exclusivamente en los relatos de progreso.

Un aspecto decisivo es que todas estas reflexiones surgen en un *filme* de producción mínima: un único espacio, dos actores, una conversación sostenida y escasos recursos técnicos. Esta austeridad formal, lejos de ser un límite, se convierte en una demostración de cómo el cine puede, sin grandes presupuestos ni artificios visuales, problematizar cuestiones filosóficas y políticas de enorme complejidad. La simplicidad material del dispositivo refuerza el mensaje: la crítica social no depende del espectáculo, sino de la capacidad del cine para intensificar la experiencia del tiempo, del espacio y de la palabra. De la

misma forma, es un gran ejemplo de *filmes* capacitados para transmitir un discurso cohesionado y alejado de la esfera del espectáculo.

En definitiva, *Mi cena con André* no se limita a reproducir un diagnóstico pesimista, sino que abre la pregunta por la posibilidad de nuevas formas de vida. La clausura espacial del restaurante y la monotonía de la cena nos recuerdan que las salidas no son sencillas, pero la propia existencia del diálogo —su intensidad, su insistencia en cuestionar lo obvio— funciona como ejercicio de resistencia.

La película interpela al espectador contemporáneo: ¿cómo enfrentar los dispositivos de control cuando estos se han naturalizado en la cotidaneidad? ¿Qué lugar queda para la imaginación crítica? ¿Cómo convertir las intuiciones individuales de escape en proyectos colectivos capaces de desafiar la apatía social y el vacío existencial? Y, quizás lo más inquietante, ¿somos realmente conscientes de la magnitud del control al que estamos sometidos o, como sugiere André, simplemente nos hemos habituado a nuestra propia prisión?

But at that time I hadn't learned what it would be like to let yourself react to another human being. And if you can't react to another person then there's no possibility of action or interaction. And if there isn't, I don't really know what the word love means, except duty, obligation, sentimentality, fear...

(Minuto 1:42:07)⁶

⁶ “Pero en ese momento no había aprendido lo que sería permitirte reaccionar ante otro ser humano. Y si no puedes reaccionar ante otra persona, no hay

Referencias

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Trotta.
- Bazin, A. (1958). ¿Qué es el cine? Rialp.
- Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. University of Wisconsin Press.
- Camus, A. (2000). El mito de Sísifo (J. O'Brien, Trad.). Penguin Classics.
- Crary, J. (2013). 24/7: Late capitalism and the ends of sleep. Verso.
- Davis, A. (1983). Women, race & class. Vintage Books.
- Davis, A. (2003). ¿Son obsoletas las prisiones? Seven Stories Press.
- Deleuze, G. (1985). La imagen-tiempo. Paidós.
- Deleuze, G. (1990). Post-scriptum sobre las sociedades de control. October, 59, 3-7.
- Foucault, M. (1975). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Gallimard.
- Girardet, H. (2001). Creando ciudades sostenibles. Ediciones Tilde.
- Han, B.-C. (2010). La sociedad del cansancio. Herder.
- Lipovetsky, G. (1983). L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain. Gallimard.
- Malle, L. (Director). (1981). Mi cena con André [Película]. New Yorker Films. <https://m.ok.ru/video/6733682903636>
- Zuboff, S. (2019). The age of surveillance capitalism. PublicAffairs.

posibilidad de acción ni interacción. Y si no la hay, no sé realmente qué significa la palabra amor, salvo deber, obligación, sentimentalismo, miedo...”

LA NATURALEZA FÍSICA Y LA ENERGÍA COMO FUERZA DE CONSCIENCIA EN ACCIÓN EN EL ARTE

Physical nature and energy as a force of consciousness in action in art

Belén León-Río

Universidad de Sevilla

E-mail: belenleon@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8317-1005>

Fecha de recepción: 26/08/2025

Fecha de aceptación: 10/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: [10.26807/cav.v10i20.670](https://doi.org/10.26807/cav.v10i20.670)

León-Río, B. (2025). La naturaleza física y la energía como fuerza de conciencia en acción en el arte. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 19-31. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/670>



INDEX es una revista de la Cátedra de Artes Visuales de la PUCE. Quito, 2025.



Resumen

El arte tendría la capacidad de conectarnos con la esencia del mundo material, ya que a través de sus procesos creativos podemos tener una aprehensión de una superconsciencia del universo físico, armonizándonos con la vida cósmica, siendo el propio arte en este intento un esfuerzo de la mente y de la vida en busca de su propia perfección y totalidad. En este artículo analizaremos qué mecanismos psicológicos operan en el artista y en el espectador en su relación con la energía que se esconde en la naturaleza física y cómo se puede potenciar la conciencia a través de los procesos creativos gracias a este conocimiento que nos aporta el mundo material donde la subjetividad tendría un enorme protagonismo, al ir desarrollando la obra de manera intuitiva, convirtiéndose así en un proceso de transformación que desembocaría en un encuentro a un nivel superior.

Palabras clave: conciencia, intuición, materia, energía, subjetividad.

Abstract

Art can connect us with the essence of the material world, as through its creative processes we can grasp a superconsciousness of the physical universe, harmonising us with cosmic life. In this endeavour, art itself is an effort of the mind and life in search of its own perfection and wholeness. In this article, we will analyse the psychological mechanisms that operate in both the artist and the viewer in their relationship with the energy hidden in physical nature, and how consciousness can be enhanced through creative processes, thanks to the knowledge provided by the material world. In this context, subjectivity plays an enormous role, as the work is developed intuitively, thereby becoming a process of transformation that leads to an encounter at a higher level.

Keywords: consciousness, intuition, matter, energy, subjectivity.

Biografía de la autora

Belén León-Río (Madrid, 1966). Ha discurrido su vida profesional en Sevilla. Doctora (1996), en Bellas Artes y Licenciada en las especialidades de Escultura (1990), y Restauración y Conservación (1992), por la Universidad de Sevilla, donde ejerce como Profesora Titular (2018). Ha expuesto en diversos organismos, instituciones y galerías. Como escritora e investigadora, valoraría especialmente seis libros relacionados con la psicología del artista, así como los artículos publicados en revistas científicas indexadas.

1. La energía y la materia como manifestación recíproca de la sustancia universal

El catedrático Konstantin Korotkov creador de una línea científica llamada electrofotónica llama la atención como en la actualidad la ciencia habría empezado a debatir conceptos relacionados con la espiritualidad y la metafísica, estando la psicología inexplicablemente ligada a la fisiología, donde el cuerpo y el alma conforman una única entidad de carácter continuo e inseparable, un sistema unificado que posee una estructura de varios niveles donde nuestra parte fisiológica, física y psicológica serían inseparables, señalando que cuando hablamos de niveles metafísicos, se tiene que tener en cuenta la siguiente capa de realidad que no sería material, sino que está basada en diferentes formas de existencia de la materia: "Éste es el nivel de lo superfísico, el nivel de lo ideal, el nivel del alma y el espíritu. Es el nivel más alto de nuestra jerarquía y, al mismo tiempo, es la base de todo" (Korotkov, 2015, p. 194). Sri Aurobindo advierte cómo la ciencia actual admite que la materia solo es energía en acción, sin embargo, en la concepción hindú "la energía es fuerza de conciencia en acción" (Aurobindo 1998, p. 168), afirmando cómo el "espíritu está ya presente en la Materia como en todas partes; solo una aparente inconsciencia de superficie o conciencia involucionada vela su presencia" (Aurobindo 1998, p. 168). Según este autor habría "una conciencia en la planta, en el metal, en el átomo, en la electricidad y en todo lo perteneciente a la naturaleza física" (Aurobindo, 1980, p. 104),

definiendo al ser humano como un ente mental en la naturaleza que se distingue de las demás criaturas menos desarrolladas por un mayor poder de individualidad, y por haber liberado la conciencia mental. Así la materia no habría podido llegar a ser una cosa animada, si el principio de vida no hubiese estado allí formando parte constitutiva de la materia y emergiendo bajo la forma de "vida-en-la-materia". Esta última tampoco habría podido comenzar a sentir, a percibir, a pensar y a razonar, si de alguna manera el principio mental no hubiera estado detrás de la vida y de la sustancia material, este principio mental se sirve y se constituye de la vida y de la sustancia material, usándolas como de base ejecutiva, emergiendo posteriormente a través del fenómeno de la vida y el cuerpo dotados de pensamiento. A esto habría que añadir cómo también la espiritualidad que emerge en nuestra mente, "es el signo de un poder que es el fundamento y la base constitutiva de la mente, la vida y el cuerpo, y que surge ahora bajo la forma de un ser espiritual encarnado en un cuerpo material viviente y pensante" (Aurobindo, 2002, p. 16). El Espíritu sería algo distinto y más grande que la mente, habiendo emergido en la última fase del proceso evolutivo "porque es el elemento y el factor original de la involución" (Aurobindo, 1999, p. 82). Para Sri Aurobindo la evolución sería un proceso inverso a la involución, porque lo último y final que aparecería como resultado del proceso de involución, sería lo primero que surge en la evolución, ya que "el elemento original y primigenio en el proceso de involución aparece en la evolución como el último y supremo surgimiento" (Aurobindo,

1999, p. 82), afirmando cómo la conciencia y la alegría de ser serían los primeros padres:

Y también los últimos descendientes. La inconsciencia es solamente un intervalo de desvanecimiento de la conciencia o de su oscuro sueño; el dolor y la propia extinción no son más que la alegría de ser huyéndose a ella misma con el fin de encontrarse en otro sitio y de otro modo. (Aurobindo, 1976, p. 31)

Sri Aurobindo señala cómo la sobremente o “mundo de los dioses” sería la cima de nuestra humanidad mental actual, siendo de allí, donde los artistas, poetas, místicos y grandes profetas sacan su inspiración o sus revelaciones. Así el poeta es un vidente que revela verdades ocultas, la imaginación no se puede comparar “a una bailarina de la corte sino a una sacerdotisa de la casa de Dios, enviada no para tramar ficciones sino para dar forma a verdades difíciles y ocultas” (Aurobindo, 2002, p. 25). En el pasado los artistas pertenecían a Escuelas iniciáticas donde se les enseñaba la manera de poder elevarse hasta las regiones superiores para allí “captar formas, colores, armonías. Meditaban, contemplaban para recibir inspiraciones celestiales” (Aïvanhov 2005, p. 178). Estas experiencias eran llevadas posteriormente a sus creaciones para que el espectador pudiera recorrer el mismo camino hasta estas cumbres elevadas, siendo esta la razón por la que estas obras siguen actuando sobre el ser humano a pesar del tiempo. Así la catedral gótica de Chartres al ser un templo de entrada “en el Reino

de Dios” (Charpentier, 1969, p.106), se hacía necesario para su construcción conocer las leyes de los Números, las leyes del espíritu y de la materia para poder actuar sobre el creyente y por lo tanto tendría que haber “un conocimiento de las leyes fisiológicas y psíquicas” (Charpentier, 1969, p.106). Este edificio es comparado por L. Charpentier como un instrumento de música que serviría de puente de un mundo a otro, con una geometría contrapuesta entre lo curvo y lo recto para este fin, el constructor empleó la bóveda que provoca “una tensión de piedras generadora de energía, esa sutil proyección de una armonía celestial que anima a la materia” (Charpentier, 1969, p. 238).

Kandinsky decía cómo la verdadera obra de arte nace a través del artista por vía mística, adquiriendo vida propia y constituyendo un fenómeno en el mundo espiritual, un ente que poseería fuerzas activas y creativas: “La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual” (Kandinsky 2010, p. 111). Para el pintor la verdadera obra de arte nace misteriosamente por vía mística por lo que la creación debe “producir vibraciones anímicas puras” (Kandinsky 2010, p. 111). Explicando cómo el “buen dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, o a la botánica o a cualquier otra ciencia” (Kandinsky 2010, p. 111). Sri Aurobindo señala cómo la inteligencia artística estaría mejor dispuesta para organizar la vida interior y exterior, agrandando la

amplitud y riqueza de nuestra naturaleza y abriéndola a posibilidades cada vez más grandes de conocimiento y realización de sí, acercándonos progresivamente a nuestro despertar y a esa conciencia más grande. En el proceso artístico al igual que en su apreciación todas las partes del ser están en crecimiento, la materia nos proporciona un medio de exploración idóneo en esta búsqueda de la pureza y la verdad absolutas, pues el arte es un acto de amor sin límite, sin restricciones, donde en el fondo buscamos lo absoluto pues cuando nuestro sentido y conocimiento progresivo de la belleza, nuestro goce y capacidad para la belleza, consigan su totalidad y podamos identificarnos en el alma con el Divino mediante todas las formas y actividades de la naturaleza, siendo capaces de modelar nuestra vida tanto interior como "exterior según la más elevada imagen del Supremamente-Bello que podamos percibir y encarnar, entonces el ser estético que nació en nosotros con este fin, habrá encontrado su plenitud y se habrá alcanzado su consumación divina" (Aurobindo, 2002, p. 170).

2. El espíritu de la materia en el proceso creativo.

Sri Aurobindo afirma cómo el conocimiento sería la acción de la conciencia, ésta nos ayudaría a actuar dentro de un firme desarrollo de nuestro ser consciente, siendo la base de toda nuestra vida y todo nuestro ser. La conciencia sería "la luz por la que se conoce junto con sus realidades, el poder por el cual, partiendo de la acción, somos capaces de controlar

los resultados interiores del pensamiento" (Aurobindo, 1980, pp. 251-252), destacando como el motivo central de nuestra existencia terrestre sería: "Una evolución espiritual en la Materia, una evolución de la conciencia asumiendo formas en constante desarrollo, hasta que la forma pueda revelar al Espíritu que la habita" (Aurobindo, 1999, p. 23).

Alberto Giacometti después de la guerra vuelve a París reprendiendo su trabajo del natural, por aquel entonces el artista se preguntaba cómo reproducir una cosa, como crear una imagen o una apariencia del objeto representado: "¿Cómo hacerle justicia? ¿Cómo atrapar la semejanza? ¿No te parece que es una tarea imposible en un universo donde todo es único, inimitable?" (como se citó en Baraño, 1990, p. 454). El artista decía sobre el retrato que aún nadie había podido captar realmente el milagro de un rostro humano y la vida que se reflejaría en él.

El equilibrio que existe entre la mente y la materia sería aquello que nos hace despertar la conciencia, de forma que el ser creativo o aquel que tendría la capacidad de desarrollar algo a partir de sí mismo haría "una distinción entre él, la fuerza que actúa en él y el material en el que trabaja" (Aurobindo 2008, p. 151), siendo el propio artista esta fuerza que actúa en él, además de ser la conciencia individualizada de la que se sirve, el material que utiliza o incluso la forma resultante. Así Paul Klee en su libro *Teoría del arte moderno* afirma cómo la fuerza creadora sería un misterio de la que estaríamos cargados "hasta el último átomo de médula" (Klee, 2007, p. 57), señalando

cómo nos podríamos aproximar a esta fuerza manifestándola en sus funciones al igual que se manifestaría en el ser humano:

Probablemente ella misma es materia, una forma de materia que no es perceptible con los mismos sentidos que los otros tipos conocidos de materia. Pero es preciso que se deje reconocer en la materia conocida. Incorporada a ella debe *funcionar*. Unida a la materia, debe tomar cuerpo, devenir, forma, realidad. (Klee, 2007, p. 57)

O. M. Aïvanhov señala cómo el artista por excelencia esculpiría su propia carne como si fuera la materia de su obra, siendo su rostro y su cuerpo la tela que pinta, mientras que su pensamiento y sus sentimientos serían el barro que modela: "Quiere que la belleza y la armonía de la creación pasen a través de él. Este artista crea el arte de la cultura venidera" (Aïvanhov, 2005, p. 154). Afirmando como existen artistas que intentan cortar los lazos que les encadenan a la materia, pero al no conocer las leyes espirituales no pueden alzarse hasta el espacio y subir a las alturas "hasta la supraconsciencia, para tratar de alcanzar la armonía de la vida cósmica y traducirla con la ayuda de todos los recursos de su arte" (Aïvanhov, 2005, p.178), para ello el artista debe trabajar sobre sí mismo además de conocer las leyes del "mundo físico o de la forma, el mundo espiritual o del contenido y el mundo divino o del sentido" (Aïvanhov, 2005, p.179). Pintores como Franz Marc intuyen este tipo de cuestiones cuando expresa su deseo de "mostrar un modo

sobrenatural de existencia que mora detrás de cada cosa, de romper el espejo de la vida para permitirnos mirar dentro del ser" (como se citó en Gombrich, 1997, p. 141).

Piet Mondrian busca a través de su pintura representar la realidad última de las cosas escribiendo en su libro *Música y pintura* como el neoplatonismo constituiría un recurso plástico de carácter universal que "permite expresar con precisión la ley general y eterna en virtud de la cual los objetos y todos los seres son tan sólo materializaciones aproximadas" (Mondrian, 2020, p. 66). Para Mondrian el individuo de carácter puramente físico le parece imposible el equilibrio entre el plano físico y el espiritual escribiendo al respecto: "Nologra ni siquiera imaginar una concepción pura de ese equilibrio. Todo lo percibe físicamente y rechaza por tanto un nivel más profundo" (Mondrian, 2020, p. 66). E. Heartney pone de relieve como las teorías de la relatividad y las teorías atómicas revelarían la existencia de factores inabarcables para los sentidos humanos que habrían influido en el arte abstracto occidental de Malevich, Mondrian o Kandinsky artistas que habrían buscado entre otras cosas "las formas invariables y eternas que subyacen a la conciencia humana y la naturaleza, un rechazo de las filosofías materialistas inducidas por la industrialización y una expresión de contrapeso del equilibrio universal" (Heartney, 2008, p. 66). Así Kandinsky llama la atención de cómo los seres humanos estaban cegados por el miedo a la libertad y el materialismo que hacía sordo el mundo del espíritu, señalando cómo en la materia estaría oculto el espíritu creador que al estar

tan velado era difícil que el ser humano fuera capaz de reconocerlo, diciendo cómo habría “habido épocas enteras que negaban el espíritu porque los ojos del hombre generalmente no lo lograban ver. Fue el caso del siglo XIX y, a grandes rasgos, aún hoy sigue siéndolo” (Kandinsky, 2002, p. 20). Kandinsky confesaba como sus libros *De lo espiritual en el arte* y *Der blaue Reiter* se proponían esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, señalando como el hecho artístico produciría que el mundo se nos revele con otra manera hasta ahora desconocida y cómo todo lo que nos rodea en la naturaleza poseería un espíritu escondido:

Todo lo que está muerto palpita. No sólo las cosas de la poesía, estrellas, luna, bosque, flores sino aun un botón de calzoncillo brillando en el lodazal de la calle... Todo tiene un alma secreta que guarda silencio con más frecuencia que habla. (como se citó en Jaffé, 1997, p. 256)

Miró afirmaba cómo sería la materia y la herramienta las que le dictaban no sólo la técnica sino la forma de vivificar las cosas, ya que el encuentro que se produce entre la materia y el instrumento daría lugar a algo vivo que influiría en el espectador, diciendo: “Si trabajo un cobre brillante, mi estado es diferente a cuando estoy ante una madera mate. Lo brillante y lo mate no me inspiran las mismas formas” (como se citó en Taillandier, 2018, p. 40). Esta relación entre la conciencia y la materia será un tema principal en los artistas del siglo XX, así

Eduardo Chillida llama la atención sobre la densidad matérica de la piedra, el barro o el hierro que para el escultor serían “materias limitadas y lentas” (como se citó en Martínez, 1998, p. 39), sin embargo, al poner el escultor su conciencia sobre la materia que trabaja se produciría un encuentro que daría lugar a un nuevo resultado, por lo que Chillida ante esta reacción que produce la materia debido a sus claves internas amoldaría su idea a la materia con la que trabaja. También Jean Dubuffet en su libro *El hombre de la calle ante la obra de arte* dice cómo en la pintura debe entrar en juego no solo la inspiración, sino también el espíritu, señalando cómo el arte debe nacer del material que tendría su propio lenguaje, escribiendo: “La espiritualidad debe adoptar el lenguaje del material” (Dubuffet, 1992, p. 22).

Sri Aurobindo señala cómo en el mundo físico habría siempre dos formas de conocimiento que divide en la directa y la indirecta, la primera *pratyaksha* es lo que estaría presente ante nuestra mirada y *paroksha* es lo que está alejado de nuestra visión, por lo que estamos obligados a llegar “a una idea de él por inferencia, imaginación, analogía, audición de descripciones de otros que lo vieron, estudio pictórico u otras representaciones de él si están a nuestro alcance” (Aurobindo, 1980, p. 25). Unificando todos estos auxilios podremos llegar a una idea más o menos adecuada o a una imagen sugestiva del objeto, pero no llegaríamos a captar la cosa en sí, es decir no lograríamos captar la realidad sino sólo nuestra representación conceptual de una realidad: “Pero una vez visto con los ojos

—pues ningún otro sentido es adecuado—, poseemos y comprendemos; nos afirma en nuestra satisfacción esencial, es parte nuestra en el conocimiento” (Aurobindo, 1980, p. 25). Según Sri Aurobindo el conocimiento que pueden procurarnos los sentidos y el razonamiento intelectual por los datos de los sentidos, no sería verdadero conocimiento, definiéndolo como “ciencia de las apariencias”, ni siquiera las apariencias pueden conocerse apropiadamente a menos que conozcamos primero la “Realidad” de la que serían imágenes: “Esta Realidad es su yo y hay un yo de todo; cuando se le capta, pueden entonces conocerse todas las otras cosas en su verdad y no ya como ahora, solo en su apariencia” (Aurobindo, 1980, p. 23).

3. La divinización de la materia a través del arte.

Sri Aurobindo afirma que no solo existe la incidencia del cuerpo y la vida sobre la mente y el alma, sino también existe la incidencia de la mente y alma sobre el cuerpo y la vida, mientras que la concepción científica parte del ser físico y hace del psíquico un resultado y una circunstancia del cuerpo, este autor tendría una concepción evolutiva que parte del alma y ve en el ser físico “un instrumento para que el espíritu sumido en la involución del universo de la Materia pueda finalmente despertar a su propia realidad” (Aurobindo, 2000, p. 49). Dalí decía en *Las pasiones según Salvador Dalí* como el ser humano es una materia alquímica cuyo destino era la aurificación, explicando cómo él era capaz de espiritualizar la materia para poder crear

la energía, escribiendo:

El objeto es un ser vivo gracias a la energía que encierra e irradia, gracias a la densidad de la materia que lo integra. Alguno de mis “motivos” es a la vez un mineral que participa de las pulsaciones del mundo y un trozo de uranio viviente. (como se citó en Descharnes, y Néret, 2006, p. 164).

Nolini Kanta Gupta afirma cómo la transformación de la Materia no es una mera transmutación en energía “sino en Consciencia-Energía del Espíritu, esto sucede cuando la partícula material es elevada a la potencia de Consciencia infinita” (Kanta Gupta, 2004, p. 122). Al ser la conciencia una cualidad del espíritu, opera como energía sobre la materia como ocurre en la plasmación física del ser humano, siendo nuestra conciencia “un rayo de la ilimitada Luz Divina. Esta luz, a fin de pasar por los distintos grados de sus manifestaciones temporales se vio precisada a adquirir distintos reflejos de su primario poder” (Kurteff, 2020, p. 240). P.

Deunov dice sobre estas cuestiones:

La materia es energía condensada.
La energía es luz condensada.
La luz es pensamiento condensado.
El pensamiento es amor condensado.
El amor es espíritu condensado.
El espíritu es la primera manifestación de Dios.
Dios es la manifestación de lo Absoluto y de lo No Manifestado.
El espíritu y la materia son los dos

polos de la existencia... (como se citó en Kurteff, 2020, p. 95)

R. Lawlor señala cómo la evolución tendría el propósito de transformar nuestra vida material involucionada y de carácter animal en un cuerpo de luz de la misma forma que la planta evoluciona a partir del "involucionado reino mineral" (Lawlor, 1993, p. 92), así en nuestra visión del ser humano "como cosmos, el antropocosmos, la geometría sagrada se vuelve un cosmograma que describe el drama de este nacimiento divino" (Lawlor, 1993, p. 92). Johannes Itten en su obra *El arte del color* afirma cómo los colores tendrían "un carácter de fuerzas lumínicas cósmicas primitivas y, al mismo tiempo, de realidades solemnes y materiales" (Itten, 2020, p. 54). En la mayor parte de las religiones aparece el simbolismo de lo celeste y lo luminoso, así la palabra mesopotámica *dingir* significaría claro y brillante siendo también "el nombre de la divinidad celeste, lo mismo que en sánscrito la raíz *div*, que significa brillar y día, da *Dyaus dios* y *deivos* o *divus latino*" (Durand, 1981, p. 138). En los *Upanishads* Dios es nombrado como el "Brillante", "Destello y Luz de todas las luces y lo que brilla no es más que la sombra de su brillantez..." (como se citó en Durand, 1981, p. 138). En la tradición del islam, la luz sería un símbolo de la divinidad como vemos en el Corán donde dice que la luz de Dios sería como una hornacina donde hay un pabilo encendido que está en un recipiente de vidrio como si se tratase de una estrella fulgurante: "Se enciende de un árbol bendito, un olivo que no es del Oriente ni del Occidente, y cuyo aceite casi alumbría

aún sin haber sido tocado por el fuego" (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 667). Este simbolismo nos llevaría al poder vibratorio que posee la materialidad del óleo que estaría relacionado con la luz. El aceite en los orientales será de uso normal en el ritual sacrificial ya que constituiría uno de los elementos fundamentales de la alimentación: "Es símbolo de luz y pureza porque sirve para alimentar las lámparas" (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 775). Saint-Martin considera el aceite como un "vinculo intermediario" de la Gran obra alquímica, estando compuesta "de cuatro sustancias elementales que le dan relaciones activas con los cuatro puntos cardinales" (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 775). El óleo señalaría al individuo para llevar a cabo un servicio de carácter extraordinario y sagrado, así en los ritos de Eleusis el aceite simboliza la pureza, mientras que, en los ritos de unción de los reyes de Israel, el óleo les confería "autoridad, poder y gloria por parte de Dios, que era además reconocido como el verdadero autor de la unción. Por esta razón el óleo de la unción se contempla como símbolo del Espíritu de Dios" (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 774). G. Durand señala cómo en "la etimología de *Kristos* «ungido» está cerca de la de Krishna, que quiere decir «esencia, perfume, óleo»; pues ambos proceden de *krio*, «yo unjo, yo unto, yo froto»" (Durand, 1981, p. 314). La pintura al óleo tendría unas calidades matéricas que confieren a la obra unas vibraciones lumínicas como ocurre con la técnica de la veladura cuyo carácter translucido nos recuerda el vidrio transparente de los vitrales de la catedral de Chartres que sería un producto de la alquimia, ya que este

vidrio no reacciona a la luz como lo hace el vidrio normal: "Parece tornarse una piedra preciosa que no deja pasar demasiado la luz, sino que se torna, a su vez, luminosa" (Charpentier, 1969, p. 197). En la pintura al óleo el aglutinante utilizado sería el aceite, elemento que forma parte de la constitución de nuestro ser físico, por lo que este material potenciaría la identificación del espectador con la obra artística ejecutada con esta técnica, no parece casualidad que fuese en el Renacimiento cuando se difundió más ampliamente. Este poder de la materia oleosa es intuido por pintores como Odilon Redon como vemos en su *Diario de 1867-1915*, donde confiesa cómo estaría influido por los "poderes" de la materia que emplearía en su pintura como la pasta oleosa, siendo la materia la que le comunicaría "algo" a la ilusión que posteriormente llevará a cabo en su obra, diciendo:

La materia revela secretos, tiene su genio; el oráculo hablará a través de ella. Cuando el pintor entrega parte de su sueño, no hay que olvidar estos alineamientos secretos que lo mantienen con los pies en la tierra y con el espíritu lúcido y bien despierto.
(Redon, 2013, p. 132)

P. Teilhard de Chardin a través de sus investigaciones sobre la paleontología, llegó a la conclusión cómo la materia siguiendo su verdadero sentido no se ultra-materializaba, sino que se metamorfoseaba en "psique" a la que definía como la "Espiritualización progresiva de la Materia". Para este autor la fase más avanzada de su "aventura interior"

se encamina a una búsqueda del "corazón de las cosas", al igual que el artista plástico busca en la materia el espíritu divino que encierra, maravillándose de la naturaleza:

El fantástico torbellino de los electrones, los núcleos y los átomos prolongándose, ramificándose e intensificándose secretamente en lo más profundo de las células y de los edificios celulares...

Desde hace treinta años no he dejado de ver simplificarse, esencializarse y transfigurarse, en este maelstrom fundamental, la falsa tranquilidad superficial de la Materia vitalizada.
(Teilhard de Chardin, 2002, p. 37)

Sri Aurobindo afirma cómo nuestro cuerpo sería una creación del Inconsciente de forma que éste sería inconsciente o subconsciente en algunas de sus porciones y en la mayoría de su acción escondida, pero en realidad este inconsciente constituiría la zona donde habita, siendo "el instrumento de una Consciencia secreta o una Superconsciencia que ha creado el milagro que denominamos universo" (Aurobindo, 2004, p. 21). La Materia es considerada por este autor como el campo de acción y al mismo tiempo de creación del Inconsciente donde vemos una perfección no solo en las operaciones de la Materia sino también en "la perfecta adaptación de sus medios a un objetivo y a una finalidad, así como las maravillas que estos medios ejecutan y la increíble belleza que crean" (Aurobindo, 2004, pp. 21-22). Todo esto nos llevaría a la conclusión de la existencia y el poder de la Superconsciencia en todas las

partes y movimientos del universo físico: "Está ahí, en el cuerpo, ella lo ha creado, y su irrupción en nuestra conciencia es la finalidad secreta de la evolución y la llave del ministerio de nuestra existencia" (Aurobindo, 2004, p. 22).

E. Pérez de Carrera afirma cómo todo lo esencial de nuestra existencia como "el amor al arte" o "la fe a la poesía", abarca y al mismotiemposcapaaldominiodenuestros sentidos convencionales, señalando como nuestra cultura nos habría conducido fundamentalmente a una disociación que ha influido en la manera de concebirnos a nosotros mismos y la realidad que nos circunda. Esta situación ha motivado que utilicemos los sentidos anacrónicamente y disociativamente, ya que dirigimos todos los sentidos unidireccionalmente hacia el mismo concepto en vez de hacerlo polidireccionalmente, produciéndose de este modo una disociación no solo en el funcionamiento de los sentidos, sino también en el sistema endocrino y en nuestro funcionamiento biológico y bioquímico que habría desembocado en la división de nuestros sentimientos, pensamientos, acciones y en los tiempos. El ser humano no está abriendo su capacidad sensitiva a todo tipo de experiencias, faltándole mucho por recorrer en su capacidad bioquímica y biológica, por lo que habría que eliminar la estructura de la razón en nuestra forma de percibir la realidad y tener una actitud artística en nuestra vida que nos ayude a un encuentro con territorios nuevos de capacidad de conciencia, con experiencias distintas que nos abran como si fuéramos un poliverso,

un universo multidireccional, pues como dice E. Pérez de Carrera:

Para que haya arte hay que convocar a la misma feria a los genios de la tierra desde la limpieza, a las hadas del aire desde el amor, a las musas del fuego desde el sacrificio y a los ángeles del cosmos desde el azul. Y los genios y las hadas se pueden encontrar porque se esconden en la belleza de las cosas, están detrás de una mirada y flotan en un paisaje, pero las musas y los ángeles viven en las ciudades de cristal esperando el impulso del hombre para su evolución. Y es en sí misma la evolución la síntesis poética de todas las artes. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 201-202)

Conclusiones.

El arte y sus procesos propiciarían el descubrimiento de nuestra esencia más profunda por medio de la materia que actuaría como agente fundamental para unir nuestro mundo interior y exterior, ya que existiría una conciencia en todo lo que pertenece a la naturaleza física que nos impulsaría a un autoconocimiento.

El artista reproduciría plásticamente su experiencia del mundo proyectando una imagen metafísica de su percepción de la realidad que sería asimilada a través de los procesos creativos, potenciando así sus estados internos y el desarrollo la conciencia hacia la transcendencia. Este acto creativo se posibilitaría gracias a la subjetividad y la intuición que facilitarían este conocimiento

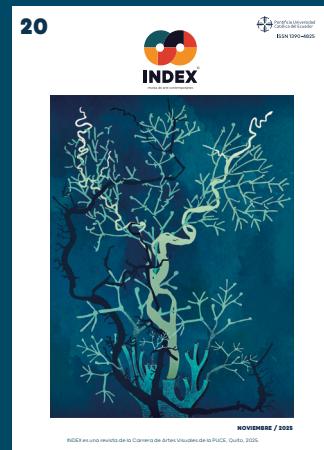
ya que, al ser funciones analógicas frente al pensamiento conceptual propiciaría el surgimiento de un conocimiento nuevo de la realidad física.

Referencias bibliográficas

- Aïvanhov, O. M. (2003). *La galvanoplastia espiritual y el futuro de la humanidad (La mística del hombre y de la mujer)*. Col. Izvor n°214. Barcelona: Prosveta.
- Aïvanhov, O. M. (2005). *Creación artística y creación espiritual*. Col. Izvor n°223. Barcelona: Prosveta.
- Aurobindo, S. (1976). *Ojeadas y pensamientos*. Buenos Aires: Dédalo.
- Aurobindo, S. (1980). *Síntesis del yoga: Libro II*. Buenos Aires: Kier.
- Aurobindo, S. (1998). *Guía del yoga integral*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (1999). *La evolución futura del hombre*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2000). *Renacimiento y karma*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2002). *El ciclo humano*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2004). *La manifestación supramental sobre la Tierra*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, S. (2008). *La vida divina. Tomo I*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Baraño, K. M. de. (1990). *Alberto Giacometti: Dibujo, escultura, pintura: Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1990*. Madrid: Lunwerg.
- Charpentier, L. (1969). *El enigma de la catedral de Chartres*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Descharnes, R., & Néret, G. (2006). *Salvador Dalí, 1904–1989*. Köln: Taschen.
- Dubuffet, J. (1992). *El hombre de la calle ante la obra de arte*. Barcelona: Debate.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arqueología general*. Madrid: Taurus.
- Gombrich, E. H. (1997). *Temas de nuestro tiempo*. Madrid: Debate.
- Heartney, E. (2008). *Arte hoy*. Barcelona: Phaidon Press Limited.
- Itten, J. (2020). *El arte del color: La experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jaffé, A. (1997). El simbolismo en las artes visuales. En C. G. Jung (Ed.), *El hombre y sus símbolos* (pp. 229–275). Col. Biblioteca Universal n°3. Barcelona: Caralt.
- Kandinsky, W. (2002). *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis.
- Kandinsky, W. (2010). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Kanta Gupta, N. (2004). *La evolución de la conciencia espiritual y otros escritos*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Klee, P. (2007). *Bases para la estructuración del arte*. México: Ediciones Coyoacán.
- Korotkov, K. (2015). *La energía de la*

- consciencia. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Korotkov, K. (2021). *La salud en la punta de los dedos*. Independently Published.
- Kurteff, A. (2020). *Peter Deunov – El Maestro de Izgrev: Hacia la conquista del reino interior*. Barcelona: ¡Evera!
- Lawlor, R. (1993). *Geometría sagrada*. Madrid: Debate.
- Martínez, F. (1998). *Palabra de Chillida*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Mondrian, P. (2020). *Música y pintura*. Madrid: Casimiro.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 respuestas a la aventura del pensamiento. Tomo I*. Madrid: Fundación Argos.
- Redon, O. (2013). *A sí mismo: Diario 1867–1915*. Barcelona: Elba.
- Steiner, R. (1990). *La filosofía de la libertad*. Buenos Aires: Antroposófica.
- Taillandier, Y. (2018). *Yo trabajo como un hortelano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Teilhard de Chardin, P. (2002). *El corazón de la materia*. Col. El pozo de Siquén nº139. Santander: Sal Terrae.

LA SUBVERSIÓN DE LOS ANDES, UNA POSIBILIDAD MEDIANTE EL ARTE ANDANTE



The Subversion of the Andes, a possibility through walking art

María Fernanda Gallardo Hernández

Independiente

E-mail: mariafernandagallardohernandez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3636-9268>

Fecha de recepción: 02/09/2025

Fecha de aceptación: 15/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: [10.26807/cav.v10i20.673](https://doi.org/10.26807/cav.v10i20.673)

Gallardo Hernández, M. F. (2025). La subversión de los Andes, una posibilidad mediante el arte andante. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 32-45. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/673>

Resumen

En este caso, más que abordar el arte andante (*walking art*) como medio y fin artístico y creativo en sí mismo, o como metodología de investigación+creación artística, intento destacarlo como medio para subvertir el *statu quo* en el contexto del proyecto de creación de arte andante *Paisajes Migrantes Andinos*. El desplazamiento de la posición sur de Suramérica hacia arriba, al norte, y no abajo —según el mapamundi como referencia— en ocho dibujos+mapas creados por personas migrantes andantes venezolanas, evidencia posibilidades cognitivas y epistemológicas situadas y encarnadas que desdicen la convención de imaginarios visuales imperiales y hegemónicos, arbitrarios e impuestos, devenidos en naturalizados y normados, todavía arraigados en el presente. Para contrastar y diferenciar una forma subvertida frente a una invertida, retomo algunas propuestas de lugares geográficos reubicados, también al revés, en el mapa, como *América invertida* del artista uruguayo Joaquín Torres-García.

Palabras clave: arte andante, Andes, sur arriba, dibujos+mapas, mapamundi, América invertida.

Abstract

In this case, rather than addressing walking art as an artistic and creative medium and end, or as a methodology for research+creation, I aim to highlight it as a means of subverting the status quo within the context of the walking art project *Paisajes Migrantes Andinos*. The displacement of the Southern position of South America upwards—towards the North, rather than downwards, as suggested by the world map as a reference— in eight drawing+map works created by Venezuelan migrant walkers reveals situated and embodied cognitive and epistemological possibilities. These challenge the conventions of imperial and hegemonic visual imaginaries—arbitrary and imposed—that have become naturalized and normalized yet remain deeply rooted in the present. To contrast and distinguish a subverted form from an inverted one, I revisit several proposals of geographically repositioned places —also upside down— on the map, such as *América Invertida* by the Uruguayan artist Joaquín Torres-García.

Keywords: walking art, Andes, south up, drawings+maps, world map, América invertida.

Biografía de la autora

María Fernanda Gallardo Hernández (Kitu, Ecuador, 1981). Creadora en campo expandido auto desplazada de la escultura y el grabado, a las artes visuales y al antiarte, y de la gestión cultural a la contragestión cultural. Activista de vivienda en Territorio Okupa Mestizz (ex Uvilla). Desde 2006, parte de la Mutual Creativa papelito no más es (escrito no y más separado intencionalmente). Desde el 2010, dedicada a andar “a patas” como creación en sí misma y medio para crear, materializar proyectos inter especies, bio arte y con/junto a la Tierra. Desde 2023, impulso el proyecto de (anti)artístico+político Andantas, que anda hacia la confianza y en contra del “miedo” ambiente. Aprendiz de mamá y cocreadora del proyecto de criación Infancias Libres, Maternidades Desobediente. Candidata a doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos, línea de investigación tres: visualidades, sonoralidades, corporalidades y otras prácticas expresivas, por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

¡Boom!

Andar a pies los Andes hacia la coordenada geográfica sur, es ir hacia arriba. Andar a pies los Andes hacia la coordenada geográfica norte, es ir hacia abajo. Un conocimiento detonó en la realización del penúltimo dibujo+mapa¹ de veintidós, el de Juan José Maita (18 años), ni tan pronto pisamos Venezuela. Los gráficos narran parajes representativos del viaje migratorio de andantes venezolanxs hacia los otros seis países andinos. Esta develación acaeció en el contexto del proyecto de investigación+creación² de arte andante (walking art) denominado Paisajes Migrantes Andinos,³ de la Mutual Creativa Papelito no más es,⁴ en el año 2019. El sur direccionado arriba en ocho de veintidós dibujos ¿se trataba de una epistemología situada en los Andes? ¿Un conocimiento encarnado en algunos cuerpos de personas migrantes de a pie venezolanxs al atravesar el cuerpo de Tierra andina?

El dibujo+mapa 1 (figura 1) iniciado por Juan José y finalizado por Frangelys Domínguez (19 años), su compañera de vida,

migración y retorno relata el viaje terrestre sobre una “mula” (tráiler) a la que subieron en la vía Panamericana en algún lugar de Arica, Perú, después de “hacer cola” (pedir aventón) para dirigirse a la frontera con Chile. Leída de frente, la composición horizontal está conformada por tres segmentos verticales. El primero contienen el sol, un nevado, dos nubes, agua, una cascada y dos piedras. El segundo, una rectangular carretera vertical por la que circula hacia arriba el tráiler transportando dos humanxs —la figura grande él y la pequeña ella— y un automóvil.

En el tercer segmento varias montañas que forman la Cordillera de los Andes, la firma de Juan José, el nombre de la ciudad donde dibujaron y la fecha de nuestro encuentro y convivencia. La obra plástica pudiera pasar desapercibida o sin importancia si no fuera por un detalle. Según él, la representación visual cuenta de su desplazamiento desde Perú hacia Chile. En el mapamundi, la ubicación de estos países es abajo, en el Sur de Abya+Yala, mientras que en este mapa “otro”, tierra chilena está arriba.



Figura 1. Dibujo+mapa 1: Desplazamiento desde Perú hacia Chile. Archivo del proyecto de investigación+creación de arte andante (walking art) Paisajes Migrantes Andinos. 2019.

"Yo prefiero seguir adelante que seguir pa' tras, prefiero subir que bajar, por decir", manifestó Brayan Gelvis (19 años) como razón para permanecer en Bogotá a pesar de la adversidad. "[...] de Cúcuta caminé hasta la subida de Pamplona. En la *subida* de Pamplona comencé a saber cómo se agarraban las 'mulas'. De ahí pa' lla empecé a viajar entre 'mula' y caminando", Ronald Arias (23 años) comentó desde donde se animó a pedir aventón. "[...] Ya no salgo más de allá. Lo único que tenga plata, pa' venir a Cúcuta, comprar mercancía y volver, regresar; pero, meterme a Colombia, pa' allá, *arriba*, no", dijo Yaudín Pimentel (30 años) mientras retornaba a Venezuela. En Perú, "[...] la señora nos corrió y tuvimos que *subir* más arriba, que fue cuando tomamos la decisión de irnos pa' Chile, porque en Chile yo tengo una prima", rememoró Juan José. Seguido Frangelys expresó: "entonces, decidimos *bajar*, porque yo ya quería ver a mi mami, porque yo soy muy apegada a mi mami".

El habla de algunxs migrantes andantes venezolanxs anunciaba la reubicación del Sur de Suramérica hacia arriba y; sin embargo, contemplar la elaboración de los dos últimos dibujos+mapas confirió sentido a sus palabras. Gráficamente, ocho de veintidós andantes dan cuenta de un conocimiento encarnado y situado. Según su percepción, se desplazaron a pies desde Venezuela cuesta arriba en su trayecto hacia el sur de los Andes. Para el momento de nuestro encuentro, seis de ellxs estaban retornando también a pies, bajando hacia el país llanero. Siendo aquella su segunda experiencia y sensación en el camino, rati-

ficaron y reforzaron el conocimiento del sur andino arriba y el norte abajo. A los ocho dibujos+mapas, sumo el de Dulce María (7 años) quien, aparentemente, prefirió dibujar un paraje desligado a la migración. No obstante, el dibujo manifiesta el peso de las montañas en su historia de vida, a lo mejor, también por ser propia de Trujillo, ciudad venezolana ubicada en la región de los Andes. Es decir, en total nueve dibujos+mapas⁵ conforman el corpus gráfico de la investigación.⁶

Sobre vuelo por el proyecto de investigación+creación de arte andante (*walking art*) *Paisajes Migrantes Andinos (PMA)*

La Mutual Creativa *papelito no más es* (PNME) andamos a pies como un estilo de vida, medio y fin creativo en sí mismo y metodología de investigación, desde el año 2010.⁷ En el marco de PMA, pedestremente, atravesamos ciudades capitales y fronterizas de Ecuador, Colombia y Venezuela. Un ir de sur a norte a contracorriente de la ola migratoria regional del 2019, por el corredor migratorio Caracas+San Cristobal+San Antonio del Táchira+Cúcuta+Bogotá+Ipiales+Tulcán+El Juncal+San Antonio de Ibarra+Kitu.⁸

⁵ Para apreciar los nueve dibujos+mapas, ocho de los cuales dan cuenta del Sur de Suramérica hacia arriba y uno la representación de la carga simbólica de las montañas andinas en el imaginario de la dibujante, ingresar a <https://drive.google.com/file/d/1wLt29e4xdDd-WHsmIadkAX1VFJyDoVz/view?usp=sharing>

⁶ Este artículo fue elaborado con material parte de la investigación doctoral ¿A dónde vas?, andar a pies deshaciendo el orden, actualmente, en proceso de construcción.

⁷ <https://kaminanterural.wordpress.com/> <https://anteojosos.wixsite.com/rumi> https://www.instagram.com/andantas_/?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzIxNw==

⁸ Kitu: nombre originario de Quito. Palabra en idioma Ki Twa, proto Kichwa (Velasco 2021, teleconversación).

El objetivo fue gestar encuentros y posibilidades de interrelación e “intraacción”⁹ entre personas extrañas, para provocar y mantener convivencias durante minutos y horas entre PNME y migrantes andantes venezolanxs en el mismo acto (contra) migratorio. El fin fue escuchar sobre los motivos que lxs movilizó y contrastarlos con información mediática y de la opinión pública. Además, logramos rastrear y recoger, llevar, traer y difundir in situ y en contexto, fragmentos de la vivencia migrante de terceras personas.

En esta ocasión, seguimos huellas de acontecimientos vivenciados por cincuenta y nueve humanxs¹⁰ y una canina en situación migrante. Más allá de reconocernos y sabernos personas extrañas en la efectiva generación de relacionamiento en calidad de humanxs, practicamos la escucha activa. En la creeacción, lxs migrantes andantes velenezolinxs devinieron en cocreadorxs del proyecto.¹¹ Juntxs impulsamos y/o creamos veintidós (22) dibujos+mapas de escenas representativas de su experiencia migratoria,¹² veintiún (21) series fotográficas de las conversaciones+convivencias,¹³ nueve (9) series fotográficas de derivas

psicogeográficas,¹⁴ seis (6) series fotográficas de la realización de los dibujos+mapas¹⁵ y veintiún (21) microhistorias de trayectorias o crónica.¹⁶

Una vez concluido el hacer en territorio, PNME en Kitu realizamos una *Malla de red de senderos entrelazados*, diálogo de (in) materialidades y colores, formas, formatos y sonidos, recortes y universos portátiles y mínimos aprehendidos en la ruta, una interpretación y traducción de lenguajes y composición de “espaciotiempo”.¹⁷ Está conformada por dos momentos, un collage visual o propuesta plástica transcultural, una narración de evidencias, cuerpos y pesos mínimos construido entre papeles, una flor y una mariposa disecadas, billetes de bolívares, fotografía antigua, papel higiénico blanco, envolturas de cartón, cartulina, *flyers* publicitarios y páginas amarillas de una guía telefónica, hilo rojo, plumas, cordón y tela. Materialidades recogidas, transportadas y dispuestas con goma blanca y cinta adhesiva sobre un lienzo plegable de 90 cm x 120 cm, fondeado con pintura acrílica blanca. Y por un collage sonoro o un recorrido audible de historias de vida andantes, constituido con voces y reflexiones sobre sonidos urbanos en contexto. Registro también interpretado en lengua de señas ecuatoriana.¹⁸

9 “Marcando una diferencia con la idea habitual de interacción, la noción de intraacción [...] precisa la mutua constitución de agencias enredadas siendo los cortes agenciales el resultado de intraacciones específicas” (Mastromarino, 2025, p.221-22).

10 Entre ellas tres infantxs, dos adolescentes, una mujer trans y un adulto mayor.

11 Las personas cocreadoras fueron debidamente informadas y contamos con Consentimientos Informados firmados. Para conocer sus nombres, ingresa a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/caminantes-co-creadoras>

12 Para apreciar los veintidós dibujos+mapas, ingresa a <https://drive.google.com/file/d/1BBwuydKDx2GW9CpgX-iJlifVUv7ku1E/view?usp=sharing>

13 Para apreciar el registro fotográfico de algunas de las conversaciones+convivencias, ingresa a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/conversar-para-caminar>

14 Para apreciar el registro fotográfico de las derivas psicogeográficas, ingresa a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/caminar-para-conversar>

15 Para apreciar el registro fotográfico de la realización de los dibujos+mapas, ingresa a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/conversaciones-plasticas>

16 Para leer veintiún crónicas, ingresa a <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/blog>

17 Espaciotiempo: palabra conformada por dos categorías de análisis indivisibles.

18 Para apreciar el collage sonoro y su interpretación en lengua de señas ecuatoriana, ingresa a <https://www.youtube.com/watch?v=U3MqnPj3u-E>

Un fanzine artístico construido cooperativamente entre siete artistas¹⁹ de Ecuador, Perú y Venezuela relacionadxs a la migración interna y hacia otros países, desde la experiencia propia, de familiares y/o amigxs. Un “dado de frases” captadas en fotografía en las derivas psicogeográficas, objeto manipulable de 7 cm. cúbicos, para arrojarlo, girarlo y leerlo azarosamente. Un “altar portátil” contenedor de objetos asignados a la función de amuletos, hallados y obsequiados en el camino: cintas con los colores de las banderas de los tres países, semillas, piedras, pelos de tres compañeras caninas guardianas, lana roja, confites, ají, Tabaco, Tierra y fibra. También amuletos así determinados previamente a la realización de la *obra+trayecto*, llevados de ida y traídos de regreso.

La “Mochila paisajes migrantes andinos” resultado del intercambio de una de nuestras mochilas con la Mochila de la Patria²⁰ de Saori, una niña caraqueña. Cada obra enumerada anteriormente es extraída de la mochila y montadas en el espaciotiempo real en ubicaciones definidas con anterioridad, mientras progresá la conversación con andantxs+espectadorxs de la “Muestra mínimo portátil”, a la que arribamos y montamos después de andar a pies con la mochila y las obras a la espalda.²¹

19 Para apreciar el fanzine artístico y a lxs artistas participamos, ingresa a <https://drive.google.com/file/d/1cd7j-AmAwVzVUIFw2L0tnYtM5KO-sudJ/view>

20 El gobierno venezolano entregaba material escolar dentro de una mochila pequeña de color amarillo, azul y rojo, los colores de la bandera del país, llamada la Mochila de la Patria, a lxs estudiantes de escuelas públicas. La mochila es frecuentemente usada por personas migrantes andantes venezolanas.

21 Para apreciar las obras mencionadas, recorre a lo largo de <https://paisajesmigrantesand.wixsite.com/misitio/conversaciones-plasticas>

“Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”²²

El mapa como instrumento de poder, control y para hacer la guerra fue impulsado por imperios europeos y estuvo a cargo de y destinado a militares (Lacoste, 1976). Una representación visual del mundo, de las masas continentales y acuáticas, medidas, ubicaciones y recursos, configurada por intereses políticos, sociales y culturales, morales y prácticos, según lineamientos de una cultura hegemónica y su proyecto geopolítico. Desde la lectura frontal, en el primer atlas moderno, el *Teatrum Orbis Terrarum* de Ortelius (1575), las coordenadas geográficas este y norte se ubican a la derecha y arriba, respectivamente.

El norte se fijó arriba en el mapamundi y allí se encuentra desde entonces. Actualmente, sigue vigente como una acepción global, al parecer, sin más cuestionamiento, tras cinco siglos de imposición, propaganda y publicidad a nivel mundial, asunto naturalizado devenido en implícita norma geopolítica y visual.

El norte arriba en la brújula es en tanto los cardinales puntos están sujetos a la realidad física del polo magnético (norte+sur) y a la salida/ocultamiento del sol (este+oeste). El norte arriba de la brújula extrapoló al mapa, sobre pasando la medición del rumbo en la navegación marítima a motivos geopolíticos trascendidos en el espaciotiempo (BBC Mundo, 2022).

22 (Huidobro, 1931, p. 11). Frase del poema Altazor o el viaje en paracaídas del poeta creacionista Vicente Huidobro (Chile 1893-Colombia 1948).

Para liberar lugares y ritmos necesitamos una referencia fija como el este/oriente, perspectiva terrestre constante relacionada a la astronomía y a la gravedad, y facilitadora de la comprensión de la posición geográfica en cualquier parte de la Tierra. El norte es por tanto un “[...] costumbrismo histórico, carente de sustento técnico y que al mismo tiempo se sujet a un criterio originado desde la subjetividad” (Cobo Arízaga, 2013, p. 2).

El sol o el este/oriente es la referencia geográfica integral, una asignación natural respaldada por la ciencia que desdice a la coordenada norte que, más que referenciar una coordenada geográfica, referencia una imposición espacial e ideológica eurocéntrica imperial, colonial y anglosajón. Cabe destacar que el sol es la referencia geográfica fija en la cosmopercepción prehispánica en los Andes y, aún hoy, de comunidades y descendientes de sus pueblos originarios.

Varias representaciones del mundo posicionan arriba el lugar de procedencia de quien el mundo representa. El de Gerardus Mercator (1569), que inspiró el de Ortelius e incluye a Abya+Yala, tiene el norte arriba. El de Hereford (1300) con el este/oriente arriba. El de Al-Idrisi (1154) tiene el sur arriba.

El occidente es el menos ubicado arriba por relacionado con la oscuridad/noche/muerte (BBC Mundo, 2022, párr 5-8). Entre 1612 y 1615, el peruano Guamán Poma de Ayala modificó el *Teatrum Orbis Terrarum* con la concepción espacial del Tawantinsuyu (Mapa Mundi de las Indias. Guaman Poma

de Ayala, 2010, párr 3) y propuso el *Pontifical Mundo* con “las yndias del Pirú en lo alto de España [y el de] Castilla en lo avajo de las yndias” (Gonzalez, 2001, p. 80). Dirigir un lugar al norte, en tanto está arriba, en la parte superior de la representación, es una parte, la otra es rotar el eje este+oeste de derecha a izquierda o viceversa según convenga, a fin de centrar dicho lugar. ¿Por qué en el mapamundi las posiciones norte y centro son las ubicaciones a las que la mayoría de las personas aspiran? ¿Estos giros y sus motivos encubren/descubren el interés por acceder al poder, a la jerarquía, a la hegemonía?

Entre algunas representaciones del mundo que dirigen otras geografías hacia arriba, al norte, están la fotografía *The blue marble* (1972) tomada en el espacio exterior desde el Apolo 17 y los mapas correctivo universal de McArthur de Australia (1979) de un estudiante chileno (2007) del Instituto Geográfico Militar, dos versiones del argentino (2010 y 2013) del Instituto Geográfico Nacional de la República Argentina, brasileño (2025) del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), chino, estadounidense (1982) y ruso de los gobiernos respectivos (1921) y neozelandés (2020) de un programador estadounidense.,

Entre los motivos para dirigirse al norte y al centro constan el náutico, dar a conocer otra matriz de pensamiento, cumplir expectativas de dirección, revancha por el *bullying* sufrido, impulsar el comercio exterior y los negocios, imaginar cómo sería centrar otra geografía, la búsqueda de protagonismo económico y político,

promocionarse como cede de convenciones, manifestar el papel de un lugar en el mundo, considerar la antigüedad de una cultura e incidencia histórica como merecedora de esta posición, creerse *per se* el centro del mundo y superiores, seguir el juego de los archienemigos y para ser visualizados por considerarse el país más olvidado (Boex, 2022; Domestika, s. f.; Cantero, 2007, como se citó en Emerson, 2007; González Herrero, 2022; Prieto, 2020a, 2020b; Rossi, 2017, como se citó en Prieto 2017; Ripoll, 2017).

América invertida

Es un dibujo a pluma y tinta sobre papel creado por el artista uruguayo Joaquín Torres-García (1874-1949), de quien se dice que “[...] creó con un trazo simple el imaginario de otra América posible” (Sampa, 2012, párr. 3). Las dos versiones existentes fueron graficadas una vez el artista regresó a su país natal, después de vivir casi toda la vida entre Europa y Estados Unidos.

La de 1943 (figura 2) es una de las obras más difundidas del autor y del universalismo constructivo, corriente artística del constructivismo surgida en Suramérica (Mazante y Moyano, 2009, p. 52). La primera versión publicada en la revista *Círculo y Cuadrado* va con un texto donde Torres-García declara saberse en el hemisferio sur, invertir el mapa para que el sur señale nuestro norte y que si las tierras “americanas” tuvieron tradición autóctona, también tienen una realidad actual que no debería ser indiferente ni desvinculada a Europa, ni al centro y sur de América (Torres-García, 1936, p. 2).

La segunda versión ilustra la Lección 30. *La Escuela del Sur* del libro *Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. La imagen difundida mundialmente y tomada como “obra maestra” fue extraída del conjunto de obras realizadas paralela y posteriormente por artistas colegas suyos parte de un proyecto artístico (Izquierdo Salvador, 2017).

El texto del artista que acompaña el dibujo apela a la conformación de una cultura y arte propios originados en Uruguay, “He dicho Escuela del sur; porque en realidad, nuestro norte es el sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino en oposición a nuestro Sur” (Torres-García, 1944, p. 213).

América invertida es una reflexión crítica al arte Sudamericano realizada a mediados del siglo XX e insta a buscar propias coordenadas que lleven a propias direcciones y posiciones artísticas. Ir de un “[...] arte imitativo naturalista [...] [a] un arte estructurado [...]” (Torres-García, 1936, p. 1).

Cuestiona designios del “centro cultural”, euroestadounidense, ubicado en el norte, arriba, en el centro, en contraste a la periferia cultural Suramérica, ubicada en el sur, abajo.

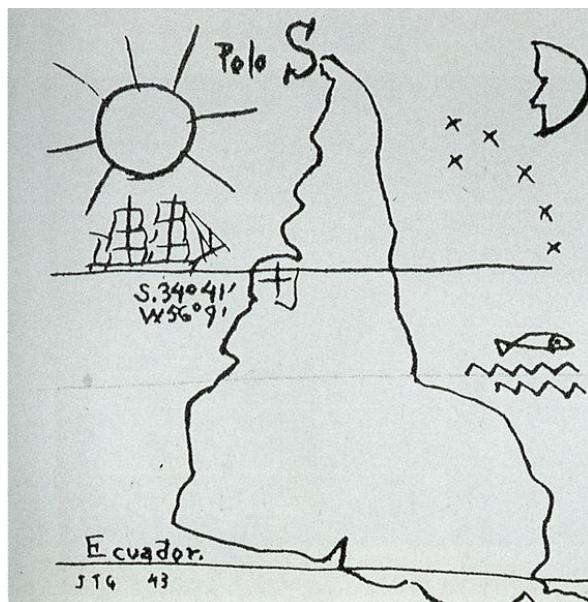


Figura 2. Segunda versión del dibujo *América invertida*. Joaquín Torres-García. 1943. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joaqu%C3%ADn_Torres_Garc%C3%ADa_-Am%C3%A9rica_Invertida.jpg

Esta obra [...] invierte el modelo cartográfico hegemónico impuesto hace siglos y que remonta al *Teatrum Orbis Terrarum* de Ortelius [...] el Sur de Torres-García desplaza el centro cultural [...] Europa [...] y presenta el sur como nuevo polo de orientación cultural para América Latina" (Pageau, 2010, p. 9). La inversión visual del orden en la representación del mundo no solo es una propuesta artística sino también política. El sur es más que un punto cardinal y un lugar geográfico, es una metáfora y una síntesis de conocimientos construidos en las luchas de lxs oprimidxs y excluidxs frente al capitalismo, el colonialismo y el patriarcado (Galvano, 2023, p. 3).

Sobre todo, en los últimos años, una de las interpretaciones más difundida de *América invertida* es en clave de(s)colonial. El gesto de invertir la geografía del sur y ubicarlo en el lugar del norte global, en principio, es reubicar, la percepción, el sentir y el pensar, la filosofía e ideología

implícitas, a la vez, imprime una gran carga simbólica al ser propuesta desde el Sur global. Este gesto plasmado en imagen es un intento de retomar un tema relegado y, aparentemente, menor, artísticamente interpela la representación visual producida en geografías y tiempos distintos y distantes trascendidos a hegemónicos.

El norte es el horizonte de Torres-García y hacia allá dirige el sur al invertir "América" y aunque "[...] es un paso importante, no es suficiente. Se cambia el contenido pero no los términos del diálogo" (Mignolo, 2007, p. 169). La fijación del norte arriba en el mapa del mundo ubica lugares, personas y cosas en tipos conceptuales, de allí al estereotipo y al devenir de imaginarios colectivos de patrón colonial de poder.

La pedagogía binaria del mapamundi refleja la pedagogía del "sistema-mundo" capitalista. Asocia el norte a lo civilizado, la superioridad y la blanquitud, a lo bueno, lo bello y lo verdadero—los trascendentales del ser según la filosofía occidental—, entre otras categorías positivas y positivistas similares, parámetros que enaltecen a pocas en detrimento de la mayoría. Estar y hacer vida en la posición sur o norte es un hecho que determina la vida misma, cómo la vivimos y cómo nos han hecho/hemos querido creer que hay que vivirla.

Al parecer, las intenciones de Torres-García al direccionar el sur al norte, en tanto está arriba, por más proyección hacia la revaloración de la identidad cultural de su país natal (y una región) ubicado en el sur, también ensalza valores hegemónicos desde

una visión todavía hegemónica que piensa que valdría la pena seguir replicándolos. ¿Qué significa y qué implica el norte y el sur como direcciones espirituales, mentales, físicas y conceptuales de referencia?

La subversión de los Andes

La altitud media de la Cordillera de los Andes oscila entre 3000 y 4000 m.s.n.m. Venezuela está en la zona occidental de ella y de allí al sur de la región la altitud alcanza 6962 m.s.n.m en el altiplano. Andar pedestremente con el cuerpo-territorio (Cabnal, 2010; Cruz Hernández, 2017) de norte a sur por el territorio-cuerpo (de la Tierra) (Haesbaert, 2020) en los Andes, para ocho migrantes andantes venezolanxs, efectivamente, constituyó un desplazamiento hacia arriba, altitudinalmente hablando.

Aun cuando la dirección arriba se trata de la altitud de las montañas, en la interpretación visual bidimensional del sostenido ascenso por los Andes, el sur se dirige arriba en los dibujos+mapas, según el mapamundi, al norte. Los Andes y lxs andinxs, ciertamente, estamos arriba y que no quepa duda. Esta representación ¿es tan solo el resultado de la supuesta imposibilidad técnica de neófitos dibujantes para graficar? De ser el caso, entonces, ¿por qué las palabras habladas de varixs migrantes andantes venezolanxs también dicen que el sur de los Andes está arriba?

En cuanto a forma, la subversión de los Andes en ocho dibujos+mapas, como el de Ronald Arias (figura 3), es una propuesta

formalmente similar a la *América invertida* y a las propuestas visuales anteriormente citadas. Proponen la sustitución de una geografía por otra; pero, al parecer, buscan conservar la supremacía de la posición norte y lo que abarca. ¿Anhelan los mismos términos y fines políticos hegemónicos? Siendo así, en tanto concepto, los Andes y su subversión está alejada. Por el contrario, dada la adversidad vivenciada por ocho personas en proceso migratorio y de retorno a Venezuela, representar su vida a pie por la región y en la misma ruta en un dibujo+mapa, a lo mejor, se trató de un momento de recreación y ocio, relajación y escape, una instancia lúdica más que una propuesta geopolítica.

También puede ser que se trate de gestos empáticos y solidarios, gratitud y apoyo mutuo, por PNME haber estado y acompañado en sentidas microconvivencias y compartir atenta escucha, palabra sincera y algo de pan, a pretexto de la realización de la investigación+creación artística PMA.

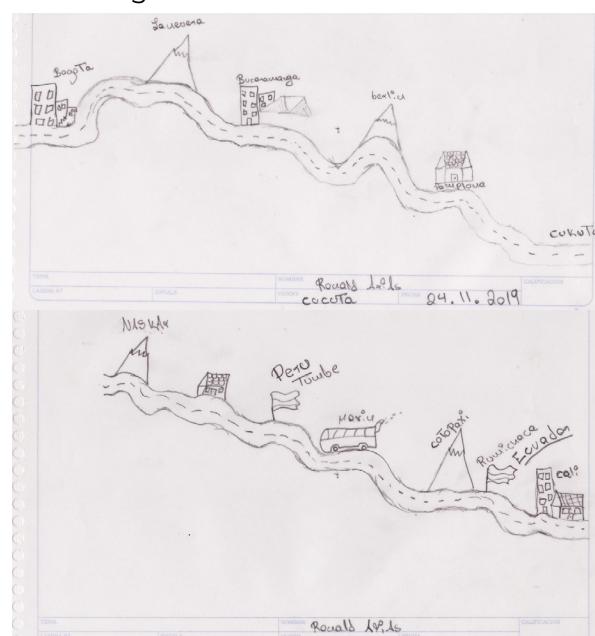


Figura3.Dibujo+mapa2:DípticoSubiendo de Venezuela. Archivo del proyecto de investigación+creación de arte andante (walking art) Paisajes Migrantes Andinos. 2019.

En ningún caso, la subversión de los Andes constituyó un ejercicio práctico y/o simbólico para (re)presentar “otra América posible”, por tanto no se trató de apuestas “[...] por un pluralismo contextual situado como una alternativa a los relativismos absolutistas y los totalitarismos hegemónicos” (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2014, p. 1). Más bien parece tratarse de un casual hallazgo epistemológico situado y encarnado en un pequeño grupo de personas en su experiencia migratoria de a pie, así percibido y considerado no por ellxs mismxs sino por PNME en tanto espectadores de la “real ización” de los gráficos y quienes experimentamos la develación del conocimiento.

Generalmente, la creación de mapas está a cargo de los institutos geográficos y es encargado por el estado,²³ mientras que la creación de los contra+mapas es una necesidad de personas territorializadas y comunalizadas y, principalmente, creados por ellxs colectiva y comunitariamente. Aun cuando lxs migrantes andantes venezolanas son en su mayoría personas despojadas, de subjetividades subalternizadas y en resistencia, sus gráficos no fueron creados desde la concepción del contra+mapa, aunque así pueden ser leídos.

Desconozco si en la creación de las ocho piezas con el sur de los Andes arriba y el norte abajo, lxs autores tuvieron conciencia de la dirección de sus trazos en relación o no a lo fijado en el mapamundi. Ningunx de lxs migrantes+andantes venezolanxs manifestó algo al respecto

y por lo sorpresivo del hallazgo de este conocimiento, PNME no preguntamos sobre aquello ni a Juan José ni a Frangelys, lxs dibujantes de los dos últimos gráficos realizados. Tengo múltiples interrogantes específicas de cada dibujo+mapa que no tienen respuestas textuales, solamente ensayos imaginativos. No obstante, estas ausencias no desdicen, ni restan relevancia a los dibujos en tanto que evidencias, ni al peso de los gestos gráficos revolucionarios de lxs autores.

La lectura del sur arriba es una invitación a imaginar el mundo desde otra percepción y perspectiva, experiencias y sujetxsactivxs, para manifestar otros mundos posibles. Un desplazamiento cognitivo y epistémico interpelador, generado desde el desplazamiento físico. Una subversión del orden no solo gráfico, sino geopolítico de una representación dibujada por la modernidad/colonialidad capitalista. “Es necesario salir de los centros convencionales hacia los márgenes y las periferias, hacer un desplazamiento geográfico, pero también cognitivo, para reorientar nuestras brújulas políticas y nuestros mapas epistémicos” (Do Carmo Cruz, 2024, p. 4). Desde la praxis y lo empírico, lo encarnado y situado, ocho dibujos+mapas incitan a repensar(nos) y reubicar(nos) (en)el mundo, la cognición y el conocimiento.

Referencias

BBC Mundo. (2022, junio 4). La (sin) razón de que el norte esté en la parte superior de la mayoría de los mapas del mundo. La Nación. <https://www>.

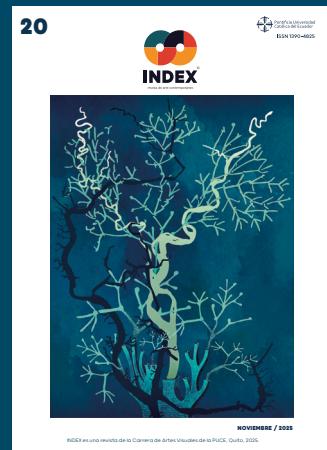
23 Escrito con “e” minúscula a propósito.

- lanacion.com.ar/sociedad/la-sin-razon-de-que-el-norte-este-en-la-parte-superior-de-la-mayoria-de-los-mapas-del-mundo-nid04062022/
- Boex, C. (2022, diciembre 7). La fotografía más solicitada de la NASA, la «Mármol Azul», cumple 50 años. FOX 13 Seattle. https://www.fox13seattle.com.translate.goog/news/nasa-most-requested-photo-blue-marble-turns-50?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hi=es&_x_tr_pto=tc&_x_tr_hist=true
- Cabnal, Lorena. 2010. "Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala". En Feminismos diversos: el feminismo comunitario. Acsur Las Segovias. <https://elizabetruano.com/wp-content/uploads/2019/07/Cabnal-2010-Propuesta-de-Pensamiento-Epistemico-Mujeres-Indigenas.pdf>
- Cobo Arízaga, C. (2013). Orientación geográficaLa geoperspectiva integral. *Geograficando*, 9(9), 27-35.
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. (2014). Por una nueva imaginación social y política en América Latina [Manifiesto]. file:///C:/Users/PERSONAL/Downloads/Manif esto+Por+una+nueva+imaginaci%C3%ABn+social+y+pol%C3%ADtica+en+Am%C3%A9rica+Latina.pdf
- Cruz Hernández, D. T. (2017). Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *ResearchGate*. https://www.researchgate.net/publication/326446571_UNA_MIRADA_MUY_OTRA_A_LOS_TERRITORIOS_CUERPOS_FEMENINOS_1_A_very_other_gaze_at_the_territories-female_bodies
- Do Carmo Cruz, V. (2024). Carlos Walter Porto-Gonçalves. La Amazonía y la construcción de un horizonte metodológico descolonial del hacer geográfico. *Utoía y Práxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Centro de Estudios Sociológicos y Antropológicos (CESA) Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Universidad del Zulia-Venezuela, 107, 199. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13879523>
- Domestika. (s.f.). 5 mapas y 5 visiones (muy distintas) del mundo. *Domestika*. Recuperado 12 de junio de 2025, de <https://www.domestika.org/es/blog/6623-5-mapas-y-5-visiones-muy-distintas-del-mundo>
- Emerson, R. W. (2007, mayo 8). El Mundo al Revés [Estudio de geología]. *MiGeo*. <http://www.migeo.pe/2007/05/el-mundo-al-revs.html>
- Galvano, A. (2023). Orientando nuestro norte hacia el sur. *Masquedós, Revista de extensión universitaria*, 8(9), 7. <https://doi.org/10.58313/masquedos.2023.v8.n9.245>
- Gonzalez. (2001). *Historia*, 34, 67-89.
- González Herrero, S. (2022). El tiempo de la Canica Azul. *Tiempo y clima*, 75, 16-17.
- Haesbaert, Rogério. 2020. "Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (de la tierra): contribuciones decoloniales". *Revista Cultura y Representaciones*

- Sociales (29): 267-301. <https://www.culturayrs.unam.mx/index.php/CRS/article/view/811/pdf>
- Huidobro, V. (1931). *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos.* Compañía Ibero Americana de Publicaciones S.A. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0005042.pdf>
- Izquierdo Salvador, J. (2017). El concepto de la colección en el Universalismo Constructivo. En M. A. Kennedy Troya (Ed.), *Modernidad y vanguardia en América Latina 1930-1970: II Jornadas Internacionales de Historia del arte y arquitectura (HiSTAA)* (pp. 215-254). Don Bosco.
- Lacoste, I. (1976). *Geografía, un arma para la guerra.* https://drive.google.com/file/d/1kJNubqSVbM-8bL3efuDqNWnZKZ_yqRmV/view?usp=drive_link
- Mapa Mundi de las Indias. Guaman Poma de Ayala. (2010, enero 7). *Razón Cartográfica.* <https://razoncartografica.com/2010/01/07/mapa-mundi-de-las-indias-guaman-poma-de-ayala/>
- Mastromarino, Ma. Ma. (2025). Prácticas co-creativas en el Arte Latinoamericano: La dimensión relacional. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(38), 215-224. <https://doi.org/10.14483/21450706.22699>
- Mazante, A., & Moyano, R. (2009). «Nuestro norte es el Sur» Joaquín Torres García (1874-1949). *Quehacer educativo*, 98, 52-59.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América latina.* Gedisa Barcelona.
- Pageau, C. (2010). *El Sur como espacio identitario en Torres García, Borges y Solanas.* <https://umontreal.scholaris.ca/items/9d1c37ee-edda-4ef9-8483-e05a8497b283>
- Prieto, G. (2017, octubre 23). Cuando Argentina quiso cambiar los mapas. *Geografía Infinita.* <https://www.geografiainfinity.com/2017/10/cuando-argentina-quiso-cambiar-los-mapas/>
- Prieto, G. (2020a, diciembre 3). ¿Por qué el norte está arriba en los mapas? *Geografía Infinita.* <https://www.geografiainfinity.com/2020/12/por-que-el-norte-esta-arriba-en-los-mapas/>
- Prieto, G. (2020b, diciembre 16). Los mapas invertidos: ¿el mundo al revés? *Geografía Infinita.* <https://www.geografiainfinity.com/2020/12/los-mapas-invertidos-el-mundo-al-reves/>
- Ripoll, A. (2017, agosto 11). Visiones del mundo: El mapamundi, según cada cultura [Cuidado de la naturaleza]. *Guía Uruguay Sustentable.* <https://guiauruguaysustentable.blogspot.com/2017/08/visiones-del-mundo-el-mapamundi-segun.html>
- Sampa, B. (2012, marzo 18). *América invertida, América libre.* <https://blogs.20minutos.es/codigo-abierto/2012/03/18/america-invertida-america-libre/>
- Torres-García, J. (1936). Círculo y Cuadrado. *Trimestral*, 1. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4446>

Torres-García, J. (1944). Lección 30. La Escuela del Sur. En Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura de América (p. 1010). Poseidón. https://iccaa.mfah.org/s/es/item/1245960#?c=&m=&s=&c_v=&x_y_w_h=-1188%2C445%2C4075%2C2280

DEBATES CONTEMPORÁNEOS SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN DISEÑO



Contemporary Debates on Design Research

Federico Del Giorgio Solfa

Universidad Nacional de La Plata

E-mail: delgiorgio@fba.unlp.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0962-531X>

Fecha de recepción: 02/09/2025

Fecha de aceptación: 15/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: [10.26807/cav.v10i20.678](https://doi.org/10.26807/cav.v10i20.678)

Del Giorgio Solfa, F. (2025). Debates contemporáneos sobre la investigación en diseño. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 46–57. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/678>

Resumen

En este trabajo analizamos la investigación en el campo del diseño desde una perspectiva metodológica y crítica. Entendemos la práctica investigativa no sólo como un conjunto de acciones orientadas a la producción de conocimiento, sino como un entramado complejo atravesado por condicionantes sociales, históricos, culturales, políticos, institucionales y epistemológicos. Desde esta mirada, problematizamos los modos de validación y legitimación del conocimiento proyectual, atendiendo a las tensiones entre los marcos de la ciencia moderna y las especificidades del hacer proyectual. No buscamos establecer prescripciones normativas sobre cómo debe investigarse, sino abrir un espacio de reflexión que contextualice el debate histórica, institucional y socialmente, y examine sus dimensiones ontológica, epistemológica y metodológica. Finalmente, proponemos ampliar la discusión hacia enfoques contemporáneos, como la creatividad entendida como método, la perspectiva decolonial y la ecología de saberes, con el fin de reconocer la pluralidad de formas de investigar en diseño.

Palabras clave: diseño, investigación, conocimiento, práctica, metodología

Abstract

In this paper, we analyze research in the field of design from a methodological and critical perspective. We understand research practice not only as a set of actions oriented toward the production of knowledge, but also as a complex endeavor shaped by social, historical, cultural, political, institutional, and epistemological conditions. From this perspective, we problematize the modes of validation and legitimation of project-based knowledge, addressing the tensions between the frameworks of modern science and the specificities of design practice. Our aim is not to establish normative prescriptions about how research in design should be conducted, but to open a space for reflection that situates the debate historically, institutionally, and socially, and examines its ontological, epistemological, and methodological dimensions. Finally, we propose broadening the discussion to contemporary approaches —such as creativity as method, decolonial perspectives, and the ecology of knowledge— to recognize the plurality of ways of conducting design research.

Keywords: design, research, knowledge, practice, methodology

Biografía del autor

Federico Del Giorgio Solfa (La Plata, Argentina, 1973). Diseñador Industrial, Magíster en Marketing Internacional, Doctor en Artes (Diseño), Profesor Titular Ordinario en la cátedra de Gestión de Proyectos, Profesor Estable de Maestrías, y subdirector del Laboratorio de Investigación y Desarrollo en Diseño Industrial (LIDDI), de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. Investigador en el Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA) y Co-Coordinador de la Comisión Asesora Honoraria en Ingeniería, Arquitectura y Tecnología (INART), de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires.

1. Introducción

El debate sobre la investigación en diseño es relativamente reciente si lo comparamos con el de disciplinas científicas tradicionales o con las humanidades, cuyos marcos de legitimación se han consolidado a lo largo de siglos. No obstante, en las últimas tres décadas la discusión sobre qué significa investigar en diseño y cómo validar ese conocimiento ha adquirido creciente relevancia en el ámbito académico y profesional. Esta expansión está ligada a la incorporación del diseño en la universidad y, de manera particular, al desarrollo de programas de posgrado que requieren criterios de investigación claros y defendibles ante la comunidad internacional.

En Europa, la década de 1990 fue decisiva: el establecimiento de doctorados en países como el Reino Unido, Finlandia y Holanda abrió un intenso debate sobre si el diseño podía constituirse como un campo autónomo de investigación o si debía inscribirse bajo modelos de las ciencias sociales y aplicadas (Findeli, 1998 y 2001; Cross, 2025). Esta discusión se entrelazó con el proceso de Bologna, que buscó homologar titulaciones y estandarizar criterios de acreditación, generando una proliferación de proyectos doctorales que recurrieron a metodologías híbridas entre la práctica proyectual y la investigación académica.

En América Latina, el debate se intensificó en los años 2000 con la consolidación de carreras de diseño en universidades públicas y privadas. Países

como México, Argentina, Brasil y Colombia comenzaron a incorporar posgrados, lo que visibilizó la necesidad de problematizar el estatuto de la investigación proyectual. A diferencia del contexto europeo, vinculado a procesos de estandarización educativa, en Latinoamérica la reflexión se asoció a la legitimidad cultural del diseño, su papel en el desarrollo social y las tensiones derivadas de su inserción en contextos periféricos y poscoloniales (Escobar, 2018).

Este panorama revela que la investigación en diseño no puede abordarse desde una perspectiva unidimensional. La cuestión ontológica se centra en el objeto, preguntándose si investigamos productos, procesos o experiencias. La dimensión epistemológica discute el tipo de conocimiento generado y su estatuto frente a otros saberes. Finalmente, la dimensión metodológica se refiere a los procedimientos y modos de validación, que oscilan entre la adopción de protocolos científicos y la reivindicación de métodos propios del campo proyectual.

Cross (2023) sostiene que el diseño posee *designerly ways of knowing*, formas de conocimiento distintas a las científicas o humanísticas, basadas en la abducción, la visualización y la iteración. Buchanan (1992), por su parte, lo describe como una práctica que enfrenta *wicked problems*, problemas complejos y abiertos que requieren enfoques transdisciplinarios.

Reconocer al diseño como campo productor de conocimiento implica, sin embargo, tensiones institucionales. La uni-

versidad suele exigir criterios de validación propios de la ciencia moderna —replicabilidad, objetividad, generalización—, mientras que la práctica proyectual produce saberes situados, expresados en prototipos, visualizaciones y experiencias que difícilmente se ajustan a esos parámetros. Esta tensión entre lo instituido y lo instituyente (Findeli et al., 2008) constituye uno de los motores centrales del debate actual.

En este artículo proponemos explorar dichos debates desde una perspectiva metodológica y crítica, con el objetivo de reflexionar sobre las tensiones y posibilidades que atraviesan al campo. Consideramos que sólo desde una mirada plural y abierta es posible consolidar la investigación en diseño como un espacio legítimo y socialmente relevante, capaz de articular teoría y práctica, ciencia y creatividad, y de abrir la posibilidad de múltiples formas de conocer.

2. Dimensiones ontológica, epistemológica y metodológica en el diseño

Hablar de investigación en diseño implica enfrentar tres preguntas fundamentales: qué investigamos, qué tipo de conocimiento producimos y cómo lo validamos. Estas dimensiones —ontológica, epistemológica y metodológica— atraviesan la práctica proyectual y su legitimación en el ámbito académico. A diferencia de las ciencias naturales, centradas en fenómenos observables, o de las ciencias sociales, orientadas a estructuras colectivas, el diseño presenta un objeto múltiple y problemático. Puede ser concebido como producto final

—un objeto industrial, un cartel, un espacio arquitectónico o una interfaz digital— analizado en términos formales, funcionales o estéticos, enfoque predominante en la etapa inicial de institucionalización cuando se entendía al diseño como fenómeno cultural (Margolin, 2002).

Otra perspectiva desplaza la atención hacia el proceso proyectual, considerando decisiones, dinámicas y herramientas que permiten transformar un problema en propuesta. Aquí interesa cómo piensan los diseñadores, qué estrategias emplean y el papel de la interdisciplinariedad, el prototipado o la visualización (Lawson, 2004). Una tercera mirada sitúa la experiencia de uso en el centro, destacando que el diseño adquiere sentido en la interacción con usuarios, comunidades y contextos. En este caso, investigar implica indagar cómo los artefactos y servicios son apropiados, reinterpretados o transformados en la vida cotidiana, vinculándose con estudios centrados en el usuario y propuestas participativas (Buchanan, 1992). Estas aproximaciones muestran que el diseño no posee un objeto único, sino una constelación de productos, procesos y experiencias cuya pluralidad enriquece el campo, aunque complique un marco unificado.

En el plano epistemológico, Nigel Cross (2023; 2025) sostiene que el diseño constituye un “modo particular de conocer” (*designerly ways of knowing*). Mientras la ciencia busca leyes universales y las humanidades interpretan significados, el diseño produce conocimiento mediante la abducción, formulando hipótesis creativas

que exploran lo que podría ser. El saber proyectual anticipa futuros posibles y los traduce en propuestas concretas, diferenciándose de la ciencia porque no busca leyes universales y del arte porque no se limita a la expresión estética. Findeli et al. (2008) subraya su carácter transdisciplinario, al articular saberes técnicos, sociales, culturales y estéticos para abordar problemas que ninguna disciplina puede resolver por sí sola. Esto convierte al diseño en un espacio privilegiado para la innovación, aunque su legitimación académica se vea tensionada por la necesidad de repensar los criterios de validación.

En la dimensión metodológica, la investigación en diseño ha recurrido a métodos de las ciencias sociales, útiles para legitimarse, pero insuficientes para reflejar la especificidad proyectual. De allí surge el enfoque de *research through design* (Zimmerman et al., 2010), que entiende la práctica proyectual como investigación en sí misma. Prototipos, bocetos o simulaciones no son simples medios hacia un resultado, sino vehículos de conocimiento que producen aprendizajes compartibles.

Cada iteración puede considerarse un experimento que genera saberes situados capaces de trascender la lógica instrumental. La cuestión clave es cómo validar este conocimiento: frente a criterios clásicos como la replicabilidad emergen otros basados en pertinencia contextual, impacto social, capacidad de inspirar soluciones o contribución a la práctica. Findeli (2001) propone metodologías que integren creatividad y rigor, reconociendo

la ética y la responsabilidad social como componentes inseparables.

En la práctica, las dimensiones ontológica, epistemológica y metodológica se encuentran entrelazadas: el objeto definido condiciona el tipo de conocimiento y este los métodos empleados. Esta interdependencia confirma que la investigación en diseño no puede reducirse a un único paradigma, sino que debe asumirse como un campo plural, dinámico y en permanente construcción.

3. Tipologías de investigación en diseño

La diversidad de enfoques en la investigación en diseño ha motivado múltiples intentos de clasificación que, más que trazar fronteras rígidas, buscan ofrecer marcos de comprensión para un campo en consolidación. Retomando la adaptación que Borgdorff (2010) elaboró en las artes y las contribuciones de Margolin y Margolin (2002), Margolin (2002), Findeli (2001) y Zimmerman et al. (2010), se reconocen tres modalidades principales: investigación sobre diseño, para el diseño y en diseño.

La investigación sobre diseño se ocupa del análisis crítico, histórico, cultural o social del campo proyectual. Aquí, el diseño se aborda como objeto de estudio mediante herramientas provenientes de disciplinas como la historia del arte, la sociología o los estudios culturales. Ejemplos incluyen investigaciones sobre la Bauhaus, la evolución de los lenguajes visuales, políticas públicas de diseño urbano o el impacto del diseño digital en las prácticas culturales

(Buchanan, 2001). Su rasgo distintivo es la distancia analítica: el investigador interpreta desde fuera de la práctica. Esta modalidad fue clave para legitimar al diseño en la universidad, al vincularlo con tradiciones académicas consolidadas, aunque también recibió críticas por relegar al diseño a un papel pasivo, sin reconocer su capacidad de producir conocimiento autónomo.

La investigación para el diseño busca generar insumos que fortalezcan la práctica proyectual. No estudia el diseño como objeto, sino que orienta los resultados hacia la actividad proyectual. Se materializa en el desarrollo de métodos, técnicas y datos aplicables: estudios de ergonomía, investigaciones sobre materiales, análisis de consumo o metodologías de co-creación. Su carácter instrumental conecta directamente con la práctica profesional, pero también enfrenta limitaciones, ya que puede reducir el conocimiento a una función utilitaria, subordinada a demandas de eficiencia o del mercado, dejando de lado dimensiones críticas o culturales.

La investigación en diseño, o *research through design*, constituye quizá la modalidad más innovadora y controvertida. Aquí la práctica proyectual es en sí misma investigación: prototipos, bocetos, simulaciones o experiencias no son simples medios, sino resultados de conocimiento. Zimmerman et al. (2010) sostienen que cada iteración proyectual permite generar hipótesis, revelar limitaciones y abrir posibilidades. El saber emerge del acto mismo de proyectar, con ejemplos en proyectos especulativos que problematizan

el presente, procesos participativos donde el conocimiento se construye con comunidades, exploraciones materiales entendidas como experimentos abiertos o intervenciones urbanas que producen lecturas sociales. Su rasgo distintivo es la inmanencia: el investigador es también diseñador, y la práctica creativa se entrelaza con la indagación. Su mayor desafío radica en definir criterios de validación, ya que los parámetros de la ciencia tradicional resultan insuficientes.

Estas tipologías no deben concebirse como compartimentos estancos: los proyectos suelen articular elementos de todas. Un proceso participativo, por ejemplo, puede combinar análisis histórico de una comunidad, metodologías de co-creación y prototipos con usuarios. Reconocer estas hibridaciones permite apreciar la riqueza del campo y evitar reduccionismos. Limitarse a legitimar sólo la investigación sobre diseño invisibiliza saberes proyectuales; privilegiar únicamente la investigación para el diseño la reduce a función instrumental; y legitimar exclusivamente la investigación en diseño puede aislarla del diálogo con otras disciplinas. La clave, como señalan Margolin (2002) y Findeli (2001), está en promover un diálogo entre modalidades que legitime su coexistencia y consolide la investigación proyectual como un campo plural, abierto y en permanente construcción.

4. Ejemplos y tensiones institucionales

El desarrollo de programas de investigación en diseño en la universidad ha puesto en evidencia tensiones estructurales

que revelan cómo se legitima o deslegitima la producción de conocimiento proyectual en los marcos institucionales. Findeli et al. (2008) describe esta situación como una confrontación entre lo instituido y lo instituyente. Lo instituido se refiere a las normas de validación heredadas de la ciencia moderna, que privilegian replicabilidad, generalización, objetividad y cuantificación. Lo instituyente, en cambio, corresponde a formas emergentes de investigación en diseño que reconocen la especificidad de la práctica proyectual y valoran el prototipado, la creatividad y la producción situada. En los procesos de acreditación académica, esta tensión se traduce en la dificultad de aceptar prototipos, experiencias o intervenciones urbanas como investigación si no se acompañan de artículos indexados o marcos teóricos extensos.

La institucionalización del diseño en la universidad ha permitido avances importantes, como su reconocimiento disciplinar y la creación de posgrados, pero también ha mostrado limitaciones. Con frecuencia, los reglamentos reproducen modelos de las ciencias duras o sociales, sin atender a la especificidad proyectual. En América Latina, esta situación se agudiza por las desigualdades de los sistemas universitarios.

Mientras algunos programas buscan homologarse con estándares internacionales, como los doctorados que exigen publicaciones en revistas científicas, otros intentan consolidar marcos propios que reconozcan la práctica proyectual como investigación. Esta diversidad refleja no sólo

diferencias institucionales, sino también contextos periféricos donde la presión por alinearse al norte global invisibiliza prácticas locales y comunitarias (Escobar, 2018).

Los proyectos híbridos de investigación-producción muestran con claridad estas tensiones. Un estudio sobre materiales biodegradables puede articular experimentación en laboratorio próxima a la ciencia, desarrollo de prototipos propio del diseño y validación en comunidades de usuarios asociada a las ciencias sociales. Sin embargo, en la evaluación suele predominar la publicación científica, relegando los aprendizajes proyectuales. Algo similar ocurre en proyectos participativos en comunidades rurales latinoamericanas, donde la co-creación genera conocimiento sobre dinámicas sociales reconocidas por los propios actores, pero no siempre legitimadas por la academia. En Europa y Norteamérica, los proyectos de diseño especulativo reciben reconocimiento cultural, aunque su estatus como investigación académica sigue en discusión.

Frente a este panorama, muchos investigadores han optado por traducir los resultados proyectuales en formatos académicos. Candy et al. (2021) denominan a esta estrategia proyectos de investigación-producción, en los que la obra o el prototipo se reconoce como resultado válido siempre que se acompañe de un discurso que lo contextualice. Esta fórmula facilita la circulación en la universidad, aunque no resuelve la ausencia de marcos específicos de validación. Las consecuencias de estas tensiones son notorias. En lo académico, dificultan la consolidación

de líneas propias de investigación, pues los proyectos deben adaptarse a criterios externos. En lo profesional, generan una brecha con la práctica en contextos reales, donde los resultados se valoran más por su pertinencia que por su adecuación a protocolos científicos. Además, reproducen jerarquías geopolíticas: en países periféricos, la presión por homologar con instituciones del norte global margina saberes locales y limita la capacidad del diseño para aportar a transformaciones sociales situadas.

Superar estas tensiones exige ampliar los marcos de validación, reconociendo que prototipos, experiencias o intervenciones pueden constituir conocimiento si se documentan y circulan críticamente. En esta línea, De Sousa Santos (2018) propone una ecología de saberes, donde artículos, objetos y procesos dialoguen sin jerarquías excluyentes, fortaleciendo la investigación en diseño como campo plural, legítimo y capaz de responder a los desafíos contemporáneos.

5. Ciencia, diseño y validación del conocimiento

Uno de los debates más persistentes en torno a la investigación en diseño es el de su científicidad. Desde los inicios de su institucionalización en la universidad, el campo ha debido responder a la pregunta de si la investigación proyectual puede considerarse científica, cuestión que no es menor, pues de ella dependen aspectos como la acreditación de títulos, la evaluación de proyectos, la asignación de recursos y, en última instancia, la legitimidad del diseño

como disciplina académica (Buchanan, 2001). El modelo predominante en la universidad contemporánea sigue siendo el de la ciencia moderna, basado en criterios de replicabilidad, objetividad, universalidad y verificación empírica. Aplicar estos parámetros al diseño resulta problemático, ya que un prototipo proyectual suele ser único, situado y no replicable, y su valor radica más en su pertinencia específica que en su capacidad de generalización. Bajo tales parámetros, el conocimiento generado en diseño corre el riesgo de ser desestimado.

Frente a este escenario, varios autores han propuesto ampliar la noción de ciencia. Samaja (2004) plantea que lo científico no se define por el objeto estudiado, sino por los criterios de validez que sustentan la producción de conocimiento, entre los que se incluyen la coherencia teórica, el rigor metodológico y la validación empírica entendida como contraste entre teoría y experiencia. Desde esta perspectiva, puede sostenerse que la investigación en diseño cumple con criterios de validez, aunque en términos distintos a los de la ciencia clásica: la coherencia se encuentra en la articulación entre problema y solución proyectual, el rigor en la documentación de los procesos y la validación en la interacción de prototipos con usuarios y contextos.

Cross (2023) ha defendido la idea de que el diseño produce un conocimiento propio, diferente del científico, pero igualmente legítimo, que se construye en el proceso de imaginar futuros posibles y materializarlos en prototipos. Findeli (2001)

refuerza esta posición al afirmar que el diseño no debe subordinarse a la lógica de la ciencia aplicada, sino desarrollar marcos propios, ya que su especificidad radica en orientarse hacia lo posible más que hacia lo existente. En este sentido, la validez del conocimiento proyectual no se mide tanto por la replicabilidad como por su capacidad de abrir nuevas perspectivas, inspirar soluciones y transformar realidades.

Aceptar criterios alternativos de validación conlleva consecuencias relevantes. En el plano académico significa reconocer que un prototipo, una experiencia participativa o una intervención urbana pueden ser resultados de investigación si están debidamente documentados y contextualizados. En el plano social legitima formas de conocimiento generadas en interacción con comunidades, abriendo la posibilidad de construir saberes más democráticos y situados. No obstante, esta ampliación plantea riesgos, pues una excesiva flexibilización puede diluir el rigor académico. El desafío consiste en equilibrar apertura y exigencia, ampliando los marcos de validación sin renunciar a la coherencia, la transparencia y la sistematicidad de los procesos.

Más que oponer ciencia y diseño, resulta productivo pensar en su diálogo. El diseño puede nutrirse de métodos científicos, pero también aportar a la ciencia nuevas formas de conocimiento basadas en la creatividad, la iteración y la exploración de futuros posibles. De Sousa Santos (2018) propone la idea de una ecología de saberes en la que distintas formas de conocimiento

coexisten y se enriquecen mutuamente. Desde esta perspectiva, la investigación en diseño no debe imitar a la ciencia, sino dialogar con ella desde su especificidad, contribuyendo a renovar los modos de validación y de producción de saber.

6. Perspectivas contemporáneas: creatividad, decolonialidad y ecología de saberes

Las discusiones actuales en la investigación en diseño han superado los límites de la científicidad y los debates metodológicos tradicionales para abrirse a perspectivas críticas y plurales. Entre ellas destacan la creatividad como método, la decolonialidad como cuestionamiento epistémico y la ecología de saberes como horizonte de validación múltiple. Cross (2023) mostró que la creatividad no puede entenderse solo como cualidad individual, sino como proceso cognitivo y vía de producción de conocimiento. Concebida como combinación de imaginación, abducción, exploración y síntesis, posibilita formular hipótesis proyectuales que abren escenarios de lo posible.

Cada prototipo se convierte en dispositivo de indagación que no solo propone soluciones tentativas, sino que revela aspectos ocultos del problema y habilita nuevas líneas de investigación. Esto se observa en el diseño especulativo, orientado a provocar reflexión crítica sobre futuros posibles más que a resolver problemas inmediatos (Dunne & Raby, 2013), y en el diseño participativo, donde la co-creación con usuarios genera saberes

colectivos mediante dinámicas creativas.

La perspectiva decolonial cuestiona la hegemonía epistémica que ha marcado al diseño en la modernidad. Escobar (2018) advierte que la mayoría de los modelos provienen de universidades del norte global, lo que invisibiliza conocimientos y prácticas de contextos periféricos. Investigar en diseño implica entonces abrir espacio a formas de conocimiento comunitarias, tradicionales o populares que producen saberes relevantes, aunque no respondan a los cánones académicos occidentales. Ejemplos de ello son proyectos con comunidades indígenas, donde la co-creación se apoya en cosmovisiones locales, o iniciativas artesanales que combinan técnicas tradicionales con innovaciones contemporáneas.

La ecología de saberes, planteada por De Sousa Santos (2018), propone superar la monocultura de la ciencia moderna reconociendo la coexistencia de distintas formas de conocimiento. Aplicada al diseño, legitima no solo artículos científicos o prototipos tecnológicos, sino también saberes cotidianos, prácticas comunitarias y tradiciones estéticas. Este enfoque resulta clave para los *wicked problems* definidos por Buchanan (1992), que exigen integrar perspectivas diversas ante retos como el cambio climático o la desigualdad social. Consolidar la investigación en diseño exige articular estas perspectivas sin reproducir modelos hegemónicos, imaginando futuros más justos, sostenibles y diversos.

7. Conclusiones

La investigación en diseño se encuentra en un momento de consolidación, pero también de transformación. La incorporación del diseño en la universidad y la expansión de programas de posgrado han impulsado la necesidad de reflexionar sobre qué entendemos por investigación, qué objetos abordamos, qué conocimiento producimos y cómo validamos sus resultados. A lo largo del artículo hemos identificado tres dimensiones centrales. En la ontológica, subrayamos que el diseño no posee un objeto único, sino que puede centrarse en productos, procesos o experiencias, lo que constituye tanto una riqueza como un desafío.

En la epistemológica, destacamos que el diseño produce un conocimiento específico, situado y transdisciplinario, que se diferencia de los modelos científicos y humanísticos. En la metodológica, señalamos que la práctica proyectual demanda criterios de validación distintos a los de la ciencia moderna, reconociendo el valor de prototipos, experiencias y procesos participativos como resultados en sí mismos (Cross, 2023; Findeli, 2001).

El análisis de tipologías como la investigación sobre, para y en diseño mostró que en la práctica los proyectos suelen integrar elementos de todas ellas, lo que refleja la complejidad y la naturaleza híbrida del campo (Borgdorff, 2010; Margolin, 2002). También identificamos tensiones institucionales: los marcos de acreditación, influenciados por la ciencia tradicional, a

menudo invisibilizan resultados valiosos de la práctica proyectual. Para contrarrestar este desfase, planteamos criterios alternativos como pertinencia contextual, impacto social e innovación proyectual, que complementen los científicos.

Las perspectivas contemporáneas aportan claves para el futuro: la creatividad como método de investigación (Cross, 2023), la mirada decolonial que cuestiona los sesgos eurocéntricos y valora saberes locales (Escobar, 2018), y la ecología de saberes que propone un horizonte plural de validación (De Sousa Santos, 2018). Creemos que el desafío inmediato consiste en construir marcos más inclusivos que reconozcan tanto la producción discursiva como la proyectual. La investigación en diseño, si consolida su especificidad y mantiene un rigor basado en la pertinencia, la coherencia y la responsabilidad social, puede convertirse en una herramienta clave para imaginar y materializar futuros más justos, sostenibles y diversos.

Referencias

- Borgdorff, H. (2010). The production of knowledge in artistic research. En M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The Routledge companion to research in the arts* (pp. 44–63). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203841327>
- Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, 8(2), 5–21. <https://doi.org/10.2307/1511637>
- Buchanan, R. (2001). Design research and the new learning. *Design Issues*, 17(4), 3–23. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>

- Candy, L., Edmonds, E., & Vear, C. (2021). Practice-based research. En C. Vear (Ed.), *The Routledge international handbook of practice-based research* (pp. 27–41). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429324154>
- Cross, N. (2023). *Design thinking: Understanding how designers think and work*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350305090>
- Cross, N. (2025). *Designerly ways of knowing and thinking*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-1-4471-7541-4>
- De Sousa Santos, B. (2018). *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478002000>
- Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative everything: Design, fiction, and social dreaming*. MIT Press.
- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822371816>
- Findeli, A. (1998). A quest for credibility: Doctoral education and research in design at the University of Montreal. En R. Buchanan, D. Doordan, L. Justice, & V. Margolin (Eds.), *Doctoral education in design: Foundations for the future* (pp. 109–116). Ohio State University.
- Findeli, A. (2001). Rethinking design education for the 21st century: Theoretical, methodological, and ethical discussion. *Design Issues*, 17(1), 5–17. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>

[org/10.1162/07479360152103796](https://doi.org/10.1162/07479360152103796)

- Findeli, A., Brouillet, D., Martin, S., Moineau, C., & Tarrago, R. (2008). Research through design and transdisciplinarity: A tentative contribution to the methodology of design research. En B. Minder (Ed.), *“Focused” current design research projects and methods: Symposium conducted at the meeting of Swiss Design Network 2008* (pp. 67–91). Swiss Design Network.
- Lawson, B. (2004). *What designers know*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080481722>
- Margolin, V. (2002). *The politics of the artificial: Essays on design and design studies*. University of Chicago Press.
- Margolin, V., & Margolin, S. (2002). A “social model” of design: Issues of practice and research. *Design Issues*, 18(4), 24–30. <https://doi.org/10.1162/074793602320827406>
- Samaja, J. (2004). *Epistemología y metodología: Elementos para una teoría de la investigación científica*. Eudeba.
- Zimmerman, J., Stolterman, E., & Forlizzi, J. (2010). An analysis and critique of research through design: Towards a formalization of a research approach. En *Proceedings of the 8th ACM Conference on Designing Interactive Systems* (pp. 310–319). ACM.

Sección: CURATURAL

ESTIAJE: JUANA CÓRDOVA, IRINA LILIANA GARCÍA Y PAMELA SUASTI



Drought:
Juana Córdova, Irina Liliana García and Pamela Suasti

Giada Lusardi

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
E-mail: giada.lusardi@gmail.com

Fecha de recepción: 25/04/2025

Fecha de aceptación: 10/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: 10.26807/cav.v10i20.649

Lusardi, G. (2025). Estiaje: Juana Córdova, Irina Liliana García y Pamela Suasti. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 59-65. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/649>

Resumen

En esta exposición colectiva, Juana Córdova, Irina Liliana García y Pamela Suasti trabajan desde distintos territorios del Ecuador en un diálogo creativo atravesado por el estiaje: ese tiempo de mengua de los ríos que se vuelve también metáfora de la espera, la fragilidad y el cuidado. A partir de materiales recolectados —lana, semillas, hojas, ramas, miel— y de técnicas que exigen presencia y tiempo, como el tejido, la impresión botánica o el modelado manual, las artistas ensayan formas colaborativas de creación que desafían los límites individuales. En ese proceso, se permiten intervenir mutuamente sus obras, como en un cadáver exquisito, abriéndose a lo inesperado. El paisaje, el cuerpo y lo vegetal se entrelazan en una poética que explora la tensión entre lo íntimo y lo colectivo, lo efímero y lo vital, generando una reflexión sensible sobre nuestra relación con la naturaleza.

Este texto curatorial fue escrito para la exposición Estiaje, realizada en el mes de julio de 2024 en el espacio Saladentro, en la ciudad de Cuenca (Ecuador), y en la galería Casa del Barrio, en Guayaquil (Ecuador), durante los meses de agosto y septiembre del mismo año.

Palabras clave: Juana Córdova, Irina Liliana García, Pamela Suasti, arte ecuatoriano, naturaleza, colaboración, estiaje, fragilidad.

Abstract

In this collective exhibition, Juana Córdova, Irina Liliana García, and Pamela Suasti work from different regions in Ecuador in a creative dialogue shaped by Estiaje—the seasonal recession of rivers—which also becomes a metaphor for waiting, fragility, and care. Using gathered materials such as wool, seeds, leaves, branches, and honey, and techniques that require presence and time—like weaving, botanical printing, or hand-molding—the artists experiment with collaborative modes of creation that challenge individual boundaries. In this process, they allow themselves to intervene in each other's works, as in an exquisite corpse, embracing the unexpected. Landscape, the body, and vegetal life intertwine in a poetic that explores the tension between the intimate and the collective, the ephemeral and the vital, opening a sensitive reflection on our relationship with nature. This curatorial text was written for the exhibition Estiaje, held in July 2024 at Saladentro in the city of Cuenca (Ecuador), and at Casa del Barrio gallery in Guayaquil (Ecuador) during the months of August and September of the same year.

Keywords: Juana Córdova, Irina Liliana García, Pamela Suasti, Ecuadorian art, nature, collaboration, low water season, fragility.

Biografía de la autora

Giada Lusardi es docente-investigadora, historiadora del arte y curadora. Fue coordinadora de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE (2018-2023) y es docente en la misma institución desde 2013. Cofundadora y directora del Proyecto Archivo LIPADA (2016) y actualmente investigadora en el Proyecto Olga Fisch. Fue directora del 61º Salón de Julio Fundación de Guayaquil (2022) y cocuradora de Con Vista al Interior. Arte, Diseño y Arquitectura en el Hotel Colón (Museo Nacional del Ecuador, 2023). Sus intereses se centran en el arte moderno y contemporáneo, en la relación arte-educación, en las prácticas de archivo y colecciónismo y las relaciones entre artes visuales, artes populares y arquitectura.

Esta exposición reúne a las artistas Juana Córdova, Irina Liliana García y Pamela Suasti para entablar un diálogo de donde emergen temas como el cuidado, la fragilidad, la espera y lo inesperado (figura 1). En sus obras destaca la atención al detalle, cuyo resultado surge de procesos pausados que entrelazan lo íntimo y lo público, además de manifestar una consciente preocupación por la amenaza al equilibrio medioambiental. El título de la muestra alude al período de reducción de los cuerpos fluviales, con importantes repercusiones sociales, económicas y de afectación hacia los ecosistemas.

Durante el último año, las artistas han dialogado y han trabajado desde la península de Santa Elena, Guayaquil y Quito, viviendo esta condición de estiaje. Las geografías diversas y esta situación compartida han influenciado su trabajo creativo, cuyo resultado se evidencia, por ejemplo, en el empleo de una variedad de materiales para la ejecución de las obras: lana de borrego, rafia, papel maché, ramas recolectadas en la playa de Ayampe, semillas, hojas y miel, entre otros.

La poética inscrita en cada material se convierte en un elemento central en este proyecto, donde su manipulación se da a través del juego y el experimento. Este enfoque les permite soltar la aprehensión por su propio trabajo y encontrar el coraje para intervenir en el de las demás en un proceso conjunto, alimentado por la comunicación constante vía chat que les permitió reflexionar sobre la evolución de sus obras. De esta forma, las técnicas y los conceptos

de las artistas se entrelazan, creando una sinergia que se plasma en tres piezas colectivas abordadas conceptualmente como un cadáver exquisito, fomentando un diálogo íntimo y profundo.

Córdova y Suasti comparten la práctica del tejido. La primera, a través de sus esculturas de neuronas y tejidos neuronales (figura 2, 3 y 4,), medita sobre el funcionamiento del cerebro y el cuerpo humano, explorando cómo los mecanismos de la vida contemporánea afectan fases vitales como el sueño. Lo efímero de sus obras sugiere la fragilidad de todo equilibrio. Sus dibujos y ensamblajes parecen ser partituras de una sinfonía natural, creando efectos ópticos que juegan con el misterio entre lo real y lo representado (figura 5 y 6). Córdova, en el pasado, ya había trabajado con materiales tales como semillas y palos en obras como Éxodo (2019), Pasamontañas (2020), Still Life (2018) y Creciente (2018).

Por otro lado, Suasti ha explorado extensamente el uso del fieltro amasado a mano y el papel maché, creando formas orgánicas y texturadas (figura 7 y 8). Sus objetos oscilan entre lo abstracto y lo natural, evocando piedras pequeñas y crustáceos como los oniscídeos, caracterizados por su capacidad para enrollarse como mecanismo de defensa. Le interesa la ambigüedad entre la aparente suavidad del textil y la dureza de lo mineral y vegetal. La artista emplea el gesto primitivo y minimalista de aplastar la masa entre las manos, logrando una elocuente materialidad cercana a la de huesos o rocas (figura 9 y 10).

García, en cambio, explora en sus pinturas la técnica de la impresión botánica, utilizando el método japonés Hapa Zome, que consiste en aplastar sobre papel hojas ricas en clorofila como perejil, uvilla, higo, garranchuelo y diente de león. Además, emplea semillas de bototillo, Fernán Sánchez y bejuco peine de mono, plumas amazónicas, miel con resina y hojas secas de samán en sus ensamblajes y pinturas (figura 11). De estas hojas le interesa tanto su forma como su significado social, a veces categorizadas como maleza según los intereses productivos humanos.

Este gesto supone un acto de resistencia, e invita a reflexionar sobre la relación ancestral entre los humanos y las plantas. Sus pinturas parecen surgir de sueños donde visualiza bosques de árboles que viven en simbiosis acuática —como los manglares, o la conexión interna entre los árboles que se da a través del micelio—. Los cielos nublados que pinta evocan ríos voladores y corrientes marinas en el cielo

(figura 12 y 13). Finalmente, en una diminuta obra tridimensional, visible con lupa, utiliza una semilla de diente de león contenida en una gota de agua, metaforizando la idea de un deseo atrapado en una lágrima (figura 14 y 15).

Desde el inicio estas artistas han compartido un enfoque similar, desafiando sus propias percepciones y métodos. Su trabajo lento, obsesivo y minucioso con materiales orgánicos deriva en obras atractivas y sensorialmente ricas que comunican la frágil relación entre el ser humano y la naturaleza. Sus procesos implican una presencia activa, una recolección meticulosa y la acumulación de materiales sin un propósito definido, los cuales luego encuentran su lugar en la creación artística.

Todas las imágenes de registro pertenecen a la exposición realizada en Casa del Barrio, en Guayaquil, y son de autoría del artista Ricardo Bohórquez.



Figura 1. Ingreso a la muestra “ESTIAJE” 2024.



Figura 2. Obras de Juana Córdova y Pamela Suasti, 2024.



Figura 3. Juana Córdova, "Neurona, " Neurona"
Semillas, 2024



Figura 4. Juana Córdova, "Sueño Rem", 2024.



Figura 5. Juana Córdova, Tejidos Neuronales, 2024

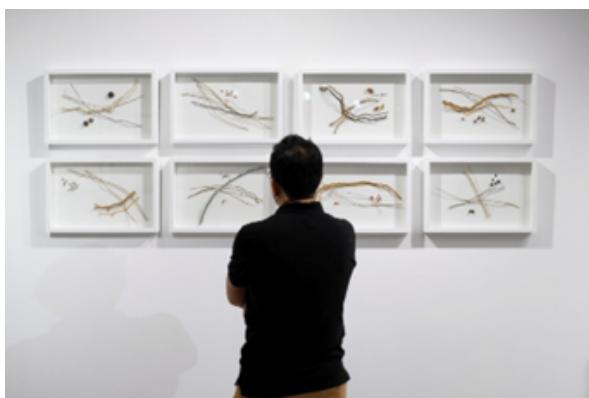


Figura 6. Juana Córdova, Tejidos Neuronales, 2024.



Figura 7. Pamela Suasti, S/T De la Serie Objetos, 2024.



Figura 8. Pamela Suasti "Cúmulos (I – VII) " De la Serie Objetos transicionales", 2024.



Figura 9. Pamela Suasti "De la serie Lítica", 2024.



Figura 10. Pamela Suasti S/T Telar de papel maché, 2024



Figura 11. Obras de Irina Liliana García, 2024.



Figura 12. Irina Liliana García "Susurro crepitantes", 2024.

Figura 13. Irina Liliana García "Dos caminos divergieron en un bosque amarillo", 2024.

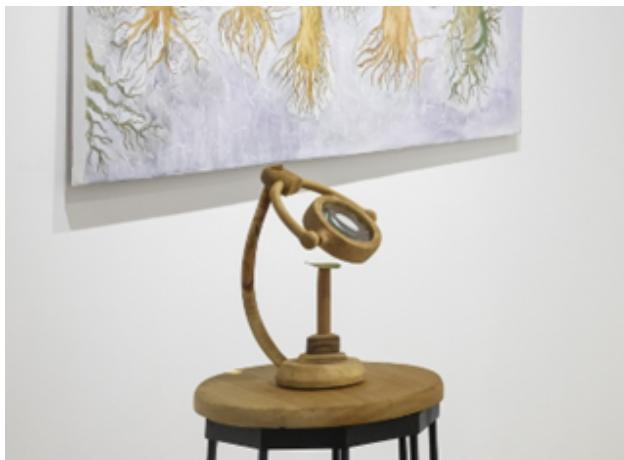


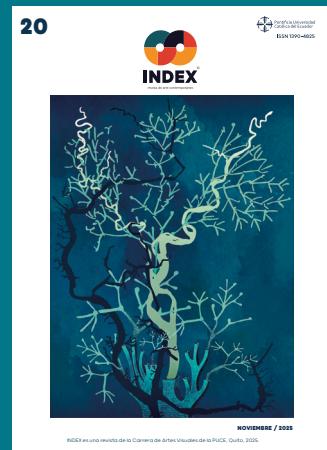
Figura 14. Irina Liliana García "Cautiva "Lupa, diente de león, gota de agua y hoja de samán", 2024..

Figura 15. Irina Liliana García "Cautiva" Lupa, diente de león, gota de agua y hoja de samán, 2024.



Sección: ENSAYO VISUAL

CARTOGRAFÍAS PARA UN ÁRBOL DE AGUA



Cartographies for a Water Tree

Fernando Falconí

Independiente

E-mail: f_ffalconi@yahoo.com

Fecha de recepción: 09/11/2025

Fecha de aceptación: 10/11/2025

Fecha de publicación: 31/11/2025

DOI: 10.26807/cav.v10i20.687

Falconí, F. (2025). Cartografías para un árbol de agua. Index, Revista de Arte Contemporáneo, (20), 67-72. <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/687>

Resumen

El proyecto *Cartografías para un árbol de agua* explora la relación entre ciencia, técnica y paisaje a través de un gesto de relectura visual de antiguas cartografías fluviales del Ecuador y Sudamérica. A partir de mapas de los siglos XVII al XX, se extraen y transforman las siluetas de ríos como el Guayas y el Amazonas en formas que evocan árboles o estructuras vegetales. Este proceso —a la vez de traducción y transmutación— cuestiona la mirada moderna que mide y clasifica el mundo, para proponer en cambio una poética del flujo y la coexistencia. Las obras dialogan con los dibujos científicos de Darwin, Haeckel, Whittaker y otros, en los que el árbol aparece como metáfora del conocimiento y de la evolución. Las cianotipias resultantes funcionan como cartografías nemotécnicas: imágenes que condensan memoria, territorio y tiempo, revelando un paisaje simbólico donde ciencia y mito convergen.

Palabras clave: cartografía, paisaje, técnica, río, cianotipia, metáfora visual, memoria.

Abstract

Cartografías para un árbol de agua (*Cartographies for a Water Tree*) explores the relationship between science, technology, and landscape through a visual re-reading of historical river maps from Ecuador and South America. Based on maps from the seventeenth to the twentieth century, the project extracts and transforms river outlines—such as those of the Guayas and the Amazon—into tree-like or vegetal structures. This process of translation and transmutation challenges the modern impulse to measure and classify the world, proposing instead a poetics of flow and coexistence. The works engage with scientific drawings by Darwin, Haeckel, Whittaker and others, in which the tree becomes a metaphor for knowledge and evolution. The resulting cyanotypes operate as mnemonic cartographies: images that condense memory, territory, and time, revealing a symbolic landscape where science and myth intertwine.

Keywords: cartography, landscape, techné, river, cyanotype, visual metaphor, memory



Figura 1. *Un mapa de sal*. Fernando Falconí, dibujo digital, 2025.

“... es la herramienta, es decir, la techné, la que inventa al hombre, y no el hombre el que inventa la técnica”.

Bernard Stiegler

“Para la modernidad, lo que importa en el mundo es todo lo que se puede medir, etiquetar, categorizar y sistematizar”.

Fluciano Floridi

En el Ecuador del siglo XIX, los exploradores recurrián a varios tipos de herramientas para medir, copiar o comparar los territorios y fenómenos naturales observados durante sus recorridos. Los misterios de la naturaleza deben ser catalogados y comprendidos por el pensamiento moderno, ese era, y con certeza sigue siendo, uno de los principales objetivos

de la ciencia subordinada a la economía.

Para la creación de estas obras, se recopilaron varias cartografías antiguas de la cuenca del río Amazonas y del río Guayas, encontradas en repositorios digitales, bibliotecas y museos virtuales. Se tomaron como referencia cartas de navegación y mapas sudamericanos que datan entre los siglos XVII y XX.

Sustraer de estos “documentos de certeza temporal” la silueta de un río, limpiar su forma hasta obtener su esencia, constituye un gesto de edición cargado de sentido metafórico y simbólico. El gesto de arrancar imágenes de su paisaje cultural original —el mapa— guarda cierto paralelismo con la forma de explotación extractivista de recursos naturales que, aún hoy, afectan esos mismos territorios.

Extraer y reproducir la forma de estos cuerpos de agua, reducir su escala para usarlos como un espécimen vegetal, no es solo una acción de traducción; es un proceso de transmutación fluida en el sentido chamánico que enuncia Jean Clottes. En este caso, una imagen puede convertirse en otra al mismo tiempo.

Las obras también contienen la silueta de dibujos realizados por Charles Darwin, Ernst Haeckel, Carl Woese, Robert Whittaker entre otros científicos y naturalistas de distintas épocas. Estos gráficos, que se asemejan a formas vegetales, sirvieron para conceptualizar diferentes teorías científicas. Gracias al símil visual del árbol, los postulados biológicos se ilustran y se vuelven más comprensibles para el gran público. Como por ejemplo, en los bosquejos realizados por Darwin en 1837, registrados en su diario de viaje. Estos bocetos de pequeñas ramitas o arbustos sirvieron para conceptualizar la teoría de *La evolución de las especies* y apuntalar las primeras hipótesis filogenéticas en las ciencias biológicas. Como diría Silvia Ribera Cusicanqui, estas nuevas imágenes se yuxtaponen de forma ch'ixi, son dos ideas que coexisten, cohabitan, pero no se mezclan.

Las cualidades arquetípicas de estas imágenes nos ayudan a entender mejor las ideas subyacentes en las piezas y de alguna manera, forman parte constitutiva de nuestro imaginario. Podemos reconocernos todavía en ellas a pesar de las inmensas distancias temporales que tenemos con las versiones originales. Estos pequeños arbolitos/ríos funcionan también como un ideograma o un signo perceptoide, en el marco de las ideas que propone Charles Sanders Peirce.

Un concepto que resalta en este trabajo es que los ríos, en su inmensidad física y temporal, están contenidos en su resumen visual, como si fueran una muestra botánica antigua y domesticada. Se muestran unos extraños y entrelazados dibujos que emergen de un pequeño mar de tonos azules (Azul de Prusia). Son una especie de ícono raro pero

familiar al mismo tiempo. Las cianotipias funcionan en esta obra como una cartografía nemotécnica, y tal vez acercan al público, un poco más, a la idea de un paisaje permeable.



Figura 2. Vertientes y mapa. Fernando Falconí, cianotipia sobre tela, 2025.

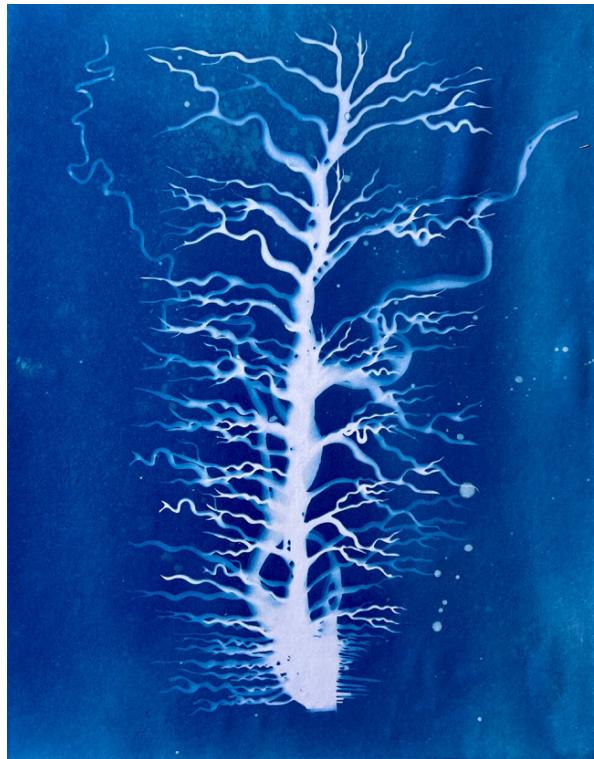


Figura 4. Estela y paisaje. Fernando Falconí, cianotipia sobre papel, 2025.



Figura 3. Vertientes y mapa, parte 2. Fernando Falconí, cianotipia sobre tela, 2025.



Figura 5. Paisaje domesticado (1). Fernando Falconí, cianotipia sobre papel, 2025.



Figura 6. *Paisaje domesticado* (3). Fernando Falconí, cianotipia sobre papel, 2025.