

II Congreso internacional de educación artística Investigación e interdisciplinariedad

El retrato en América

Yhonathan Virguez Rodríguez

Docente IED Marco Fidel Suarez

Líder Artes Red Distrital de Docentes Investigadores

Candidato a Magister Estética e Historia del Arte UJTL

Resumen

El papel de las artes en los colegios colombianos siempre ha sido relegado a un banal papel institucional por encima de la formación del ser humano, esto enfatiza la legitimación de las artes como herramienta de entretenimiento no reflexivo. En una mínima medida se contempla la función de la historia del arte como un suceso sincrónico de la humanidad o como un avance del intelecto humano. Considerar el arte una rama al mismo nivel de la ciencia es inadmisibles para un amplio rango de la sociedad ya que la considera un medio y no un fin por sí mismo es decir, poco o nada se le reconoce sus desarrollos tecnológicos en beneficio de la humanidad. Tres problemas específicos de la enseñanza de la historia del arte abordaremos a continuación. La enseñanza de la historia del arte, el término precolombino para referirse al arte americano anterior al 1500 y el canon escultórico americano.

PALABRAS CLAVE: HISTORIA DEL ARTE, EDUCACIÓN, DECOLONIALIDAD, CANON, RETRATO.

SUMMARY

The role of the arts in colombian schools has always been relegated to a banal institutional role above the formation of the human being, this emphasizes the legitimization of the arts as a tool of non-reflective entertainment. In a minimal measure the function of the history of art is seen as a synchronous event of humanity or as an advance of the human intellect. To consider art as a branch at the same level of science is unacceptable for a wide range of society since it is considered a means and not an end in itself, that is to say, little or nothing is recognized by its technological developments for the benefit of humanity. Three specific problems of teaching the history of art will be discussed below. Teaching the history of art, the pre-Columbian term to refer to American art before 1500 and the American sculptural canon.

KEY WORDS: HISTORY OF ART, EDUCATION, DECOLONIALITY, , CANON, PORTRAIT.

LA EDUCACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE

Generalmente la enseñanza de la educación artística en la gran mayoría de las instituciones públicas de Colombia se ha enfatizado en el uso de la técnica desde las herramientas, así como los conceptos básicos del arte como la pintura, el dibujo, el teatro, la música y la danza. Dándoles un enfoque mayoritario hacia la comunicación, en el mejor de los casos. Pero excluyendo por las mismas metodologías la sensibilidad y apreciación estética necesarias para una educación integral del arte.

En este sentido se han enfocado los desarrollos de las técnicas y modelos hacia una compulsión vaga de la función del arte en donde todo es experimentación y expresión válida, sin importar su coherencia o manejo de las técnicas sin contexto o sentido alguno. A su vez la articulación con técnicas digitales potencialmente valiosas como recursos y reflexiones del quehacer artístico esta relegada por "limitaciones de recursos" o dominios de las herramientas contemporáneas por parte de los docentes (fotografía, cine, escultura, animación, video arte entre otras), basta con comparar lo que ocurre entre las galerías de arte, las universidades y los colegios para comprobar la brecha estructural aleatoria de los pensums académicos. Esta enseñanza técnica per se es un proceso necesario y natural de las artes en todos los grados ya que permite metaforizar el mundo de acuerdo a los niveles de desarrollo y posibilita la construcción del razonamiento sensible. Pero si no se dimensiona en la enseñanza una historia social y estética, termina siendo una mirada mecánica y funcional descontextualizada de la vida del ser humano.

Si una de las estructuras fundamentales y canónicas son las orientaciones del documento 16 de la educación artística en Colombia en donde la apreciación estética es fundamental ¿Cómo es posible construir tal sin una base sólida histórica?

Frente a los modelos educativos que se resisten al cambio y a un discurso dialectico de la enseñanza, existen a la par una nueva revolución pedagógica, que construye proyectos pedagógicos alternativos a la estructura ministerial, los cuales van en contra de las maneras de pensar y hacer en el establishment. Estas pedagogías alternativas van desde propuestas individuales hasta colectivos de maestros que construyen procesos de enseñanza integral (historia, cultura, contexto, técnica, evolución plástica, sensibilidad y apreciación estética) en las diferentes líneas de creación, ellos roban horas a otras clases, realizan acuerdos secretos frente a coordinadores, rectores y estructura institucional con el fin de aportar una renovación frente al quehacer pedagógico. Conspiran para que un proyecto educativo artístico integral tenga por lo menos una oportunidad.

Solo muy pocos pueden salir adelante y sobrevivir alternativamente de las cadenas que la misma institucionalidad ha construido, desde lo políticamente correcto y del

modelo de construcción sensible único que propone ministerio de educación nacional. Entre estos proyectos encontramos Plantarte: experiencias pedagógicas entre yerbas, yerbateros y escuela de la maestra Margarita María Posada Escobar, El circo del sol solecito de Édgar Daniel Ortiz Díaz, Kwitara Santayá U'wbohiná-Kueshro Con-jugando patrimonios corporales ancestrales en Bosa: territorio Muisca de Bogotá. De Jairzinho Francisco Panqueba o Libreta de Bocetos: Blog de maestros de artes realizado por quien les habla, estos arquetipos ilustran algunas de estas resistencias epistemológicas que proponen una revisión de los hechos y las formas de la enseñanza estética mediante la acción.

Hay que reconocer que desde diferentes proyectos de política pública han existido algunos esfuerzos para desarrollar un fortalecimiento de las artes, como la media fortalecida y los énfasis de: arquitectura, diseño entre otras ramas del saber sensible. Las creaciones de los clanes (centro local de artes para la niñez), los proyectos de 40 X40, así como diferentes propuestas construidas en apoyo de fundaciones con artistas, aunque no ha tenido una articulación deseada, dado los diferentes problemas de asociación, exploración, implementación y algunos formadores, estos si tuvieron un impacto aceptable en relación a proponer una educación artística de mayor profundidad e impacto.

Si bien estos asuntos merecen una consideración más profunda, nos interesa en este caso reflexionar en temas que orbitan alrededor de estos procesos:

¿Hasta qué punto el arte dejó de ser un proceso riguroso de investigación el cuál se convirtió en especulación de la enseñanza del arte por el arte? En ninguna biografía de los grandes artistas se han enfatizado en esta infantilización del oficio, toda la historia del arte lo que demuestra contundentemente es que el rigor y la profundidad del estudio sensible es lo que ha permitido la creación de la intelectualidad y el desarrollo en el mundo, ni el genio incomprendido, ni el Dandy, o el Hipster han sobrevivido al trabajo riguroso y continuo del artista.

Citando a Avelina Lesper en su libro el fraude del arte contemporáneo: *“De todos los dogmatismos que han impuesto para destruir el arte, este es el más pernicioso. Democratizar la creación artística, como pedía Beuys, democratizó la mediocridad y la convirtió en el signo de identidad del arte contemporáneo. Ni todo el mundo es artista, ni estudiar en una escuela nos convierte en artistas. El arte no es infuso, el arte es el resultado de trabajar y dedicarse, de emplear miles de horas en aprender y formar el propio talento”*. (Lesper, 2015)

Y es aquí donde nace el principal problema: No se enseña historia del arte, su contexto o los métodos estilísticos y de reflexión porque no hay tiempo de enseñarlo. Si la evaluación de un estudiante debe evidenciar un proceso artístico y técnico principalmente en una cantidad de tiempo promediada de 5 días exactos repartidos a lo largo de 10 meses de año electivo pues se descarta por mínimo tiempo un conocimiento histórico medianamente crítico para tener desde la técnica una manera de evidenciar los avances minúsculos de la sensibilidad y conocimiento de

los infantes. ¿Hasta qué punto es válido sacrificar la dimensión intelectual del conocimiento por un conocimiento mecánico enajenado de su historia? O como decía Bruno Munari *“la creatividad no es improvisación sin método”* (Munari, 1983) a eso le añadiría y sin historia.

EL CANON OCCIDENTAL DEL ARTE EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

La enseñanza de la historia del arte desde la teoría occidental es un tema que necesita ser analizado a partir de los estudios de coloniales con sensatez. No estoy discutiendo el nacimiento de la disciplina de la historia del arte a la cual debemos bastante desde Platón, Aristóteles, Vasari, Kant, Winckelmann, Warburg, Arheim, entre otros, a los cuales le debemos bastante en cuanto construyeron una reflexión filosófica sobre la estética y sus objetos, y gracias a sus reflexiones nosotros cuestionamos las teorías desde nuestro punto de origen y nos re-pensamos. Valdría la pena preguntarnos mientras en Europa la filosofía construyó un mundo intelectual ideal en el canon griego y neoclásico, que pasaba con la filosofía del pensamiento del *Abya-Yala*¹ de nuestro lado y en las reflexiones del *Sumak Kawsay – coocido como el Buen vivir* (Álvarez, 2014) que al ser analizado en relación a la filosofía de pensamiento tiene coherencia y legitimidad a la par con el imperativo categórico Kantiano², este es un ejemplo inicial de que un eurocentrismo intangible nos rige incuestionablemente³, no obstante somos conscientes de su impacto. Aun son muy pocas las reflexiones que clarifiquen las vías posibles de una unificación de pensamientos. Así mismo al pensar el decolonialismo como una solución, la reflexión no debe ejercer la condena que crítica: Es decir siendo excluyente o racista de una manera inversa, pasar de un eurocentrismo a un americanismo proteccionista y aun cuando esto suene irónico somos conscientes de que esta idea de “América para los americanos” tiene grandes peligros en cualquiera de los frentes sociales, políticos o estéticos.

¿Por qué si conocemos la historia de la disciplina historiográfica del arte seguimos replicando el discurso eurocentrista ajeno a nuestro contexto y realidad?

Aquí es donde yo problematizo la historia del arte que replicamos hasta el día de hoy incuestionablemente en colegios y universidades, los libros de arte escolares replican desde anécdotas y biografías el arte occidental, hacen ejercicios técnicos desvirtuando la necesidad de reflexión de las formas, el color o la perspectiva en relación a su momento histórico, en cuanto a las universidades con su grado de profundidad una gran parte del tiempo se dedica al ejercicio contextual de la

¹ Expresión en idioma kuna con la cual los movimientos indígenas han reivindicado un nombre originario para el continente americano (Panqueba, 2016)

² «Obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en ley universal. Obra como si la máxima de tu acción pudiera convertirse por tu voluntad en una ley universal de la naturaleza» (AA IV:421). «Obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio» (AA IV:429). (KAnt, 1999)

³ Para indagar un poco más sobre el tema se puede revisar el artículo de The Guardian Are Soas students right to ‘decolonise’ their minds from western philosophers? Escrito por Kenan Malik y publicado el 19 de febrero de 2017

reinterpretación de los signos cuando nos referimos al arte americano. El análisis de nuestro arte sea este “colombiano o Iberoamericano” queda relegado a una consideración de un valor tribal: Arte Precolombino. Y en conclusión pareciera que después de 500 años de intercambio cultural, aun del lado de nuestra historia son pocos los avances que la sociedad, la ciencia y el arte que le reconocen a estas tierras.

¿ARTE PRECOLOMBINO?

Durante muchos años el arte americano ha estado denominado de una manera errónea como arte precolombino. Es equivocada esta denominación porque encadenada la historia del arte y de los estilos creados en “America” a los procesos de colonización que poco o nada tienen que ver con el desarrollo estilístico anterior al siglo XV, más bien cuando hablamos de arte americano pareciera que nos refiriéramos al arte norteamericano. Esto nos ejemplifica la doble presión en la que nos encontramos: la búsqueda por sanar la herida colonial europea y a su vez escapar de las categorizaciones de unas Américas de primera, segunda y tercera clase. Si bien es cierto que esta reflexión es apenas un momento del arte y un solo fenómeno estético de muchos que fueron y se desarrollaron en sincronía (música, danza, literatura, poesía entre otros), su re-estructuración permitirá un nuevo presente. Un nuevo aprendizaje desde un espejo que estaba invisible ante nuestros ojos. Esta nueva re-configuración de las herramientas de la historia del arte (catalogación, ubicación, clasificación, análisis, registro, crítica) no es un proceso sencillo, muchas piezas fueron destruidas (fundidas, quemadas, golpeadas, desaparecidas y robadas) porque representaban para los europeos imágenes cargadas de un poder oculto, fueron consideradas diabólicas, paganas y destrozadas (solo una parte muy pequeña de la totalidad del arte americano se ha mantenido hasta nuestros días) lo que si podemos concluir contundentemente es que en las imágenes americanas se concibe un poder dominante tanto para los europeos que las veían como un peligro que debían destruir como para los americanos que las adoraron. Se sabe por relatos que muchas figuras fueron enterradas y desenterradas para realizar los cultos durante la conquista y luego durante la colonia para evitar su castigo y desaparición, actualmente mucho de nuestro patrimonio, es robado, vendido en galerías y subastas, regalado diplomáticamente, descuidado por el estado o archivado a las bodegas de los museos mientras se deterioran. Su frágil historia y cuidado está en nuestras manos en tanto patrimonio como identidad.

Las técnicas, estilos, prácticas y estéticas de América son lo suficientemente elaboradas para desarrollar sobre esa misma estructura metodologías y herramientas de enseñanza del arte más acorde a nuestros materiales, regiones, sensibilidades y percepciones. Si bien es cierto que existe una herida colonial que borra nuestra estructura histórica, esto nos da una oportunidad de construir un método que reconozca e identifique cuales son nuestras categorías más acordes de los distintos objetos artísticos para un análisis estético que contribuya a la

construcción de la enseñanza de nuestra historia en sincronía con los diferentes eventos del mundo.

EL RETRATO

Cuando agudizamos la mirada en los rostros del pasado encontramos familiaridades con nuestra historia de vida, encontramos un mundo filosófico y estético que esta por construirse. Identificar los procesos escultóricos de canon y proporción que se realizaron en América representan una gran posibilidad de encontrar belleza en donde occidente solo vio peligro y herejía. Un ejemplo de ello es la descripción de la Coatlicue la cual fue llamada desde Humbolt hasta nuestros días por diferentes investigadores extranjeros como “*ídolo monstruoso*” “*el colosal macabro*” o “*la terrorífica estatua*” (Nuño, 1996) y aunque no es una imagen amable para nuestro entendimiento contemporáneo de la belleza, si quedan aún secretos por resolver, entre ellos:

¿Qué Fuerza vieron en la Coatlicue nuestros ancestros que la adoraron de una forma tan cercana y propia y ante nuestros ojos esa misma herencia se convierte en lejana, extraña y secreta?

parafraseando a Holderlin “*allí donde está el dolor esta también lo que lo salva*” (Heidegger, 1998). En la obra de espejo negro realizada por Pedro Lash podemos sentir el choque perceptivo de las culturas y la fuerza que las formas e imágenes del nuevo mundo se enfrentaron con los modelos de otras tierras.

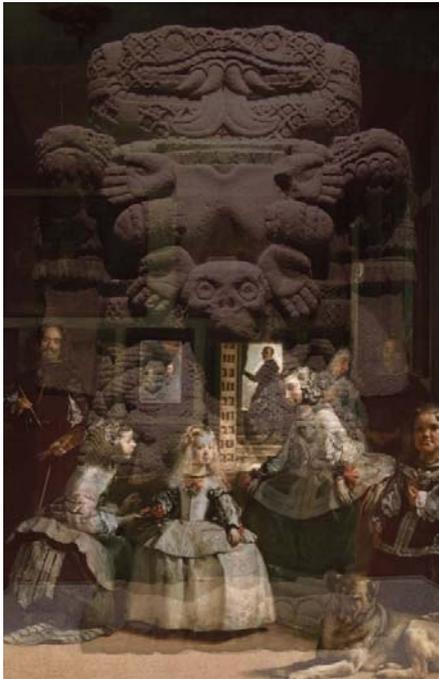


Fig. La Coatlicue y las Meninas – 2007 ⁴

⁴ La serie Black Mirror comenzó cuando el Museo de Arte de Nasher encargó una nueva obra para acompañar su exposición De El Greco a Velázquez: Arte durante el reinado de Phillip III. El libro de Black Mirror / Espejo Negro incluye treinta y nueve fotografías de la instalación, así como escritos críticos de eruditos de varias disciplinas. La serie en su conjunto, con su juego de transparencias y reflexiones, hace imposible cualquier separación entre el pasado-presente, el arte-espectador-ambiente, o el pre-y post-colombiano. Coatlicue y Las Meninas, sin embargo, es la manifestación más emblemática de la unión modernidad / colonialidad. El trabajo propone dos instalaciones temporales. La primera

Cuando analizamos el retrato americano aprendemos a vernos—en: Se refleja en sus vestigios el agudo conocimiento de los artistas de América sobre la técnica, el canon y el lenguaje de las formas. Así como durante siglos aprendimos sobre sensibilidad, apreciación estética y comunicación desde un modelo occidental que no reflejaba antropométricamente a los pobladores de este continente podemos reflexionar y acercar estas teorías a nuestro propio terreno: Toda la fuerza expresiva de la sonrisa, la potencia gestual la mirada, y de perfiles americanos, ejemplifican el agudo interés por la observación del mundo de los artistas americanos, los pómulos marcados que le dan una dignidad y una belleza ejemplar a las piezas escultóricas, los labios que siempre están a punto de exhalar o guardar un suspiro, una seducción por las bocas carnosas americanas que captan el aura de nuestra historia, el indígena estoico repetido mil veces como figura prominente, evoluciona en contraposición a nuevos modelos cargados de una sensibilidad mística, revela la felicidad, la enfermedad, la seducción, la vejez, nos encontramos por primera vez a nosotros tallados en la historia.

Un modelo de la importancia de la mirada y las manos creadoras lo podemos encontrar en las esculturas que se encuentran actualmente en el palacio real de Madrid España en donde al analizar para la época de la colonia la escultura realizada de Moctezuma, en contraposición a una estela de Copán ubicada en Honduras, lo que notamos a simple vista en la estatua de Moctezuma es el canon occidental esta tan marcado que devora toda la identidad de quien se representa: Aun teniendo retratos, dibujos y narraciones de América de su forma y carácter, el artista invisibiliza todo lo que representa, blanquea y sustituye el rasgo morfológico americano por un rasgo europeo, es imposible ver el espíritu de un pueblo o la esencia de Moctezuma por mas belleza occidental que represente. En contraposición la estela de Copan está cargada de símbolos iconográficos poderosos para la cultura donde se encuentran y para aquellas diferentes que la observaron. Si en la escultura europea vemos ciertos accesorios icónicos que definen la indumentaria alegórica de América, este es un disfraz iconográfico para diferenciar al otro, al extraño, al ajeno, a la bestia, al salvaje, al caníbal, muy diferente a la iconografía escultórica americana en donde el hombre representado se mimetiza en medio de los símbolos de poder encriptados en el tiempo pero poderosos en sus formas, el ornamento nos absorbe y aquel peligro que reflejaba para el europeo se ve fielmente representado en las estelas mayas. De esta manera en la estela americana y no en la escultura europea co-existimos en imágenes y formas, encontrándonos y perdiéndonos en la historia.

llevaría la escultura azteca Coatlicue al Museo del Prado en Madrid para exhibirla frente a Las Meninas de Velázquez. El segundo transportaba Las Meninas a la Ciudad de México para ser exhibido frente al Coatlicue en su casa habitual, el Museo Nacional de Antropología. Ambas instalaciones incluirían una gran hoja de vidrio oscuro que oscilaría entre las obras, integrando de nuevo - a través de transparencias y reflejos - las obras de arte, sus espectadores y sus contextos. No confundir con la noción moderna de mestizaje, estas reflexiones permiten la percepción de la diferencia simultánea, la copresencia y la temporalidad. (Lasch, 2007)



(Olivieri & de Castro, 1749)



(K'awiil, 738)

Vernos en nuestras imágenes nos da herramientas para la re-creación y comprensión de nuestras esencias fundamentales. Uno de los grandes artistas occidentales de un rigor y calidad excepcional fue Alberto Durero el cual fue contemporáneo a la vida de Moctezuma, el vió y relató su opinión sobre el regalo de Moctezuma a Carlos V, un tesoro realizado en nuestras tierras por nuestros artistas:

“Vi allí toda clase de cosas maravillosas hechas para el uso de la gente. Y eran tan hermosas que sería maravilla ver algo mejor. Nada he visto a todo lo largo de mi vida que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas. En ellas he encontrado objetos maravillosamente artísticos y me he admirado de los sutiles ingenios de los hombres de esas tierras extrañas.” (Durero, 1961)

Durero como artista de su tiempo vio allí las manos valiosas de otro artista, no señala ningún prejuicio, ni vio un arte precolombino, no categorizo su quehacer como un objeto ritual para darle algún valor, se despojó de toda prevención y admiró la calidad excepcional de otros artistas igual de meritorio que el con la única diferencia de estar en tierras lejanas, contempló nuestras maravillas como lo que son: Obras de arte valiosas, las maravillas que nosotros necesitamos ver, aceptar y resignificar para construirnos y re-conocernos desde nuestra propia historia del arte.

Necesitamos re- escribir nuestros imaginarios y nuestra propia historia del arte para entender nuestra herencia y legado, nuestros logros, progresos y fracasos, poder darles al mundo maravillas que alegren el corazón del mundo con los ingenios de los hombres de estas tierras, necesitamos conocer nuestra historia para poder enseñar y aprender, a perdonarnos y amarnos.



5



6



7



8



9



10

⁵ Rostro Maya - México, Chiapas, Palenque. Mayan plaster mask; Palenque Ruins Museum

⁶ Cabeza Remojadas

Fragmento de Rostro 500-700 DC Clásico Tardío, Remojadas Costa del Golfo, Veracruz, México. Arcilla gris oscura con inclusión de minerales finos y restos de pintura antideslizante. Tamaño 21.0 cm., W. 18,3 cm., D. 18.0 cm.

⁷ Retrato Cultura Moche, Mochica III Periodo intermedio temprano 200 ac – 600 dc

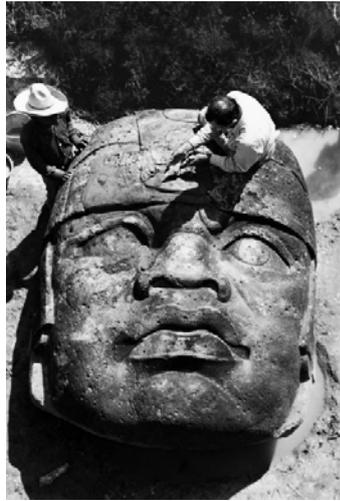
⁸ Hombre pensante-Mochica, recipiente de cerámica en forma de una cara muy realista retrato de tamaño natural y la cabeza de un señor que vivió alrededor del 400 C. E. Esta figura es una obra maestra del realismo posible de artistas Moche. Escultura fina realista o naturalista en la América clásica colección privada en Lima, Perú

⁹ Rostro en placa de Oro - Martillado y repujado en Oro - Nº O28918 - w127 x h87 mm- El realismo y la precisión de los rasgos de este objeto hacen pensar en un retrato ornamentado con pintura facial, el rostro milenaria de un indígena americano. - Colombia, Cauca, Páez - Alto Magdalena – Tierradentro – Periodo Medio (creador)196 a. C. – 900 d. C.

¹⁰ Perfil Cultura Tumaco La tolita - Costa frontera entre Colombia y Ecuador 500 aC – 300 dC Cerámica área ligeramente abrasiva gris magnifico estatua. Se modela mostrando un rostro extremadamente potente, dos incisiones oblicuas hacen hincapié en los ojos que rodean la nariz aguileña. La boca con delicadeza encerrada labios. mejillas llenas rodeadas por confinamiento talladas oídos para joyas en lóbulos. Cráneo que huía desnuda mostrando hacia atrás fuerte deformación ritual. Reposo cabeza en un cuello cilíndrico de gran alcance. H. 17,5 cm (6 3/4). En "Se trata de una pieza excepcional de la cultura Tumaco-La Tolita arte, no sólo en Razón de plástica, sino también su ambigüedad y su misteriosa serenidad.



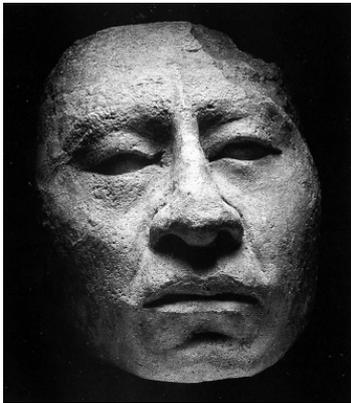
11



12



13



14



15



16

Agradecimientos: A la Asociación intercomunitaria PAINÜ y Comunidad liderada por José Yahuarcani Líder Tikuna, así mismo a los líderes de la Fundación Grupo PROA en Leticia, Amazonas y a la fundación Natutama en puerto Nariño Amazonas, quienes a través de su pensamiento y palabra se materializaron estas reflexiones.

¹¹ Cabeza masculina de Palenque - Piedra caliza y estuco - w206 x h408 x d240 cm - Clásico Tardío (600-900 d.C.) - La escultura en piedra y estuco alcanzó en Palenque un estilo fundamentalmente realista en las representaciones humanas. Estas son notables por la calidad estética de la figura humana, así como el carácter retratista y serenidad expresada en muchas de ellas. Esta cabeza corresponde a un joven de rostro afilado, cuya nariz sobresale y se prolonga sobre la frente, continuidad acentuada por la deformación craneana que produjo el típico perfil maya. El personaje lleva el pelo sujeto por una cinta y separado en mechones que airoosamente describen una curva inclinada hacia el frente, en el borde de la cara el pelo se encuentra recortado de forma escalonada. Tres capullos en flor, uno adelante y otros en la parte lateral y posterior decoran el tocado del adolescente. La pieza fue localizada bajo el sarcófago de Pakal, en el piso de la cámara funeraria del Templo de las Inscripciones, junto con algunas vasijas y otra cabeza femenina de estuco, las cuales fueron arrancadas de sus cuerpos.

¹² Cabeza Olmeca : El Rey 1

Cabeza colosal "El Rey", midió 2.85 metros de altura. 25 toneladas encontradas en 1938 existen 17 cabezadas distribuidas por el golfo de México.

¹³ Cacique Quimbaya

Detalle Figura en oro 540-640 DC técnica Soldado Cera perdida, Pulido. Altura = 22 cm; Anchura = 12,50 cm; Peso = 1125 gr La Soledad, Finlandia, Colombia.

Figura masculina de carácter naturalista, desnudo sentado sobre un asiento ceremonial. Se encuentra ricamente ataviado con tocado, nariguera, múltiples aretes perforando ambas orejas, brazaletes y un collar "poporo"

¹⁴ Rostro Maya - Retrato Maya en material de estuco de un dignatario de sexo masculino., 600-900 dC. Templo del SOL, Palenque, México

¹⁵ Cabeza. Cerámica. Sergio Trujillo Magnenat, 1934. Colección Museo Nacional de Colombia. Reg. 7474.257

¹⁶ Barbudo V 2005 Javier Marín. Barbudo V, 2005. Resina de poliéster con aserrín. Este escultor contemporáneo normalmente utiliza formas olmecas para sus labios como formas manieristas e impresionistas.

Bibliografía

- Álvarez, S. G. (2014). *Sumak kawsay o buen vivir como alternativa al desarrollo en Ecuador. Aplicación y resultados en el gobierno de Rafael Correa (2007 - 2011)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Durero, A. (1961). En M. LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantaru*. Mexico: E.F.E.
- Gamboa Hinestrosa, P. (2008). ARTE PRECOLOMBINO, ARTE MODERNO Y ARTE LATINOAMERICANO. *Ensayos. Historia y teoría del arte*(15), 75-102. Obtenido de <http://www.bdigital.unal.edu.co/44308/1/46327-225191-1-SM.pdf>
- Heidegger, M. (1998). *aquileana.wordpress.com*. Madrid: Alianza Editorial. Obtenido de <https://aquileana.wordpress.com/2013/10/03/martin-heidegger-caminos-de-bosque-y-para-que-poetas-off-the-beaten-track-why-poets/>
- KAnt, I. (1999). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Barcelona: Ariel.
- K'awiil, U. U. (738). *Estela B Dios del Trueno*. Copán, Honduras.
- Kubler, George. (1986). *Arte y arquitectura en la América pre colonial. Los pueblos Mayas y Andinos*. Madrid: Cátedra.
- Lasch, P. (2007). *pedrolasch.com*. Obtenido de <http://www.pedrolasch.com/blackmirror.html>
- Lesper, A. (2015). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: El malpensante.
- Munari, B. (1983). *Cómo nacen los objetos. Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nuño, R. B. (1996). *Imagen de Tláloc: hipótesis iconográfica y textual*. D.F: Universidad Nacional Autónoma de México .
- Olivieri, J. D., & de Castro, F. (1749). *Estatua de Moctezuma*. Corte Felipe V, Madrid, España.
- Panqueba, J. F. (2016). *NODOARTES*. Obtenido de <https://nodoartes.wordpress.com/2016/12/02/diversidades-educacion-y-etnofagia-en-bogota-redes-y-desenredes-de-unas-interculturalidades-desiguales/>