

Universidad Mayor de San Andrés
Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo
Carrera de Artes y Diseño

CON ARTE
50 Años
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

CONARTE
50 Años
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

Septiembre 2015



Créditos

Producción y Edición:

Carrera de Artes Plásticas y Diseño Gráfico

Diseño y diagramación:

Susana Cayoja Mita

Lidia Ali Quilla

C. Willy Huaygua Saca

Rebeca B. Yujra Apaza

Fotografía:

Mauricio Bayro Corrochano

Tapa:

“El triunfo de los ismos” Arturo Borda

Primera Edición:

500 Ejemplares

La Paz, Septiembre 2015

Índice

Presentación Jaime Ayala Oporto	11
Medio siglo de luces y sombras Prólogo	13
Reseña histórica de la carrera de Artes Plásticas, UMSA Mario Yujra Roque	15
Del pasado al futuro, la casa de Artes Mauricio Bayro Corrochano	18
Nancy Zelaya, ex alumna, docente y directora, recuerda a la Carrera Reynaldo Gonzalez	29
Estampación seriada Max Aruquipa Chambi	39
La lucha de los imaginarios entre dos mundos Edgar Arandia Quiroga	43
Tecnología, tortugas y liebres Ramiro Gareca Hurtado	61
El marco legal boliviano y su relación con el patrimonio cultural artístico Eddy Max Quisbert P.	65
Tiempo y escultura Carlos Romero	71
Carrera de Artes	75
Personal Administrativo Carrera de Artes	172
Docentes de la Carrera de Artes Plásticas y Diseño Gráfico	173
Agradecimientos	174



Presentación_____



Mi primera experiencia en la Carrera de Artes fué en 1968, a cuatro años de su fundación, la tuve como alumno libre en su Taller de dibujo y pintura. Entonces la Carrera tenía destinadas unas cuantas aulas en el edificio central, el Monobloc de San Andrés. Por entonces los principios de la Academia orientaban los programas y el accionar de docentes y estudiantes en la enseñanza del Arte y la Arquitectura.

Dos años después durante el periodo revolucionario de 1970, alumnos de arquitectura preparamos el muro en el cual docentes y alumnos de Artes pintarían un mural que representaba la lucha por la liberación nacional como expresión plástica en un Centro Comunitario en la localidad de Caranavi. Este equipamiento fue construido para los colonizadores de esa región tropical; era parte proceso de interacción entre la UMSA y su pueblo, todo bajo la dirección del Arq. Lisímaco Gutiérrez, Maco el revolucionario.

El golpe del coronel Banzer frustró el proceso de cambio en la Universidad y que en Artes lideraban los profesores Walter Solón Romero, Carlos Salazar Mostajo y un grupo de docentes y alumnos con el ideario del cambio revolucionario en el país, la UMSA y en la Carrera. Posteriormente, cuando la Universidad en lucha le arrancaba la Autonomía y la democracia a los regímenes militares durante el rectorado de Siles Salinas, se adquirió la residencia de Diez de Medina en Rosasani para la Facultad.

Medio siglo de luces y sombras

La Carrera de Artes cumple cincuenta años de vida institucional, por sus talleres y aulas pasaron varias generaciones de hombres y mujeres que enriquecieron las culturas bolivianas, no solo desde el ámbito de las artes visuales y plásticas; también en nuevos escenarios como el diseño en sus amplias posibilidades expresivas. Aparte de las actividades de prácticas de taller, uno de sus espacios importantes fueron el debate y las discusiones ideológicas sobre el desarrollo de la identidad boliviana en el ámbito de las artes universales, procesos que fueron abruptamente interrumpidos por el cierre de la universidad pública, durante las dictaduras militares que ocasionaron un daño del que no fue fácil salir. Todavía retumban los apasionados debates entre los maestros Solón Romero, Víctor Zapana y Carlos Salazar.

Una inflexión relevante fue el año 1992, con la conmemoración de los 500 años de la conquista, invasión, encuentro o desencuentro entre dos formas civilizatorias con diferentes concepciones del mundo. Los debates fueron remarcables y dieron luz a nuevas tendencias que emergieron en grupos de artistas y

estudiantes que se preguntaban por su estar en el mundo. De allí surgieron Los beneméritos de la Utopía, conformado por docentes de la carrera, y varios grupos de jóvenes artistas que buscaban su eje articulador que les permitiera sortear la globalización y sus poderosas formas de alienación.

Hubieron gestiones constructivas y otras de una preocupante mediocridad que culminaron desastrosamente, ahora, después de un balance de medio siglo, nos toca celebrar las acciones académicas que sembraron y cosecharon frutos para el pueblo boliviano.

Nos resta, como desafío para este siglo, encumbrar nuestra madurez ideológica, asentarla y difundirla por el mundo, teniendo como material de incalculable valor las múltiples, diversas y deslumbrantes expresiones de las culturas del Estado Plurinacional de Bolivia.

En esas instalaciones debíamos trabajar ambas Carreras, Arquitectura y Artes. Pero el proceso de consolidación mismo no lo permitió y desde entonces trabajamos físicamente separadas aunque no funcionalmente; hemos caminado hacia una autonomía cada vez más amplia que ha favorecido mucho a la Carrera de Artes. Así nuestra Carrera de Artes se ha proyectado al área rural con Talleres que empezaron la tarea de la Extensión Universitaria en áreas urbanas y rurales. Por otro lado se han creado otras unidades como la de Música y Diseño.

De modo que con esa vivencia de la Carrera, unas veces como alumno y otras como docente me permite mirar objetivamente un proceso de desarrollo de cinco décadas que tuvo momentos de cambio revolucionario, de reformas con breves intervalos de estancamiento y retroceso en especial durante los periodos de intervención militar cuando nos impusieron autoridades y docentes.

Parte de esta historia está representada en esta MEMORIA en los artículos de sus docentes, en las fotografías de escenas de su historia y del cotidiano acontecer dentro y fuera del aula.

Con inmensa complacencia aplaudo y presento este texto, testimonio de la expresión comprometida de todas aquellas autoridades, docentes, alumnos y personas que vivieron y produjeron en sus talleres y aulas.

Jaime Ayala Oporto
Decano a.i.
FAADU-UMSA

Reseña histórica de la carrera de Artes Plásticas, UMSA



La Carrera de Artes Plásticas, hoy dependiente de la Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo de la Universidad Mayor de San Andrés, nació a la vida académica un 7 de febrero de 1964, tras la emisión de la Resolución del Honorable Consejo Universitario N° 28/537/18569. Que en su parte resolutive indica:

POR TANTO
SE RESUELVE:

- 1) Créase el Instituto de Artes Plásticas dependiente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- 2) Autorízase el funcionamiento de la especialidad de pintura durante la próxima gestión académica.
- 3) Envíese los antecedentes relativos a los planes de estudio a consideración e informe de la Comisión de Planes de Estudio y Organización Universitaria, para su posterior definitiva aprobación por el H. Consejo Universitario.
- 4) Convalídanse todos los actos que hasta la fecha, desde la iniciación de sus labores, hubiere realizado el Instituto de Artes plásticas.

Las autoridades universitarias comprometidas con la creación de la Carrera de Artes en 1964 fueron el Ing. Jorge Muñoz Reyes Rector de la Universidad, el Arq. Guillermo Wilde del Castillo Decano de la Facultad de Arquitectura y el Arq. José de Mesa quien se constituyó en el primer Director del Instituto de Artes Plásticas.

El primer ambiente destinado para el funcionamiento académico de la nueva Carrera de Artes Plásticas, fue el piso 6 del Monoblock Central de la Universidad Mayor de San Andrés, espacios que fueron compartidos inicialmente con la Carrera de Arquitectura.

Las materias planteadas en el diseño curricular de la nueva Carrera de Artes Plásticas en 1964 fueron: Introducción a la Pintura, Dibujo, Historia de la Pintura, Historia de la Música. Pintura, Técnicas de la Pintura, Dibujo Avanzado, Grabado, Interpretación Musical, Historia de la Pintura Americana, Fresco, Restauración, Fotografía e Invest. Inst. Exp. Viv.

Es digno resaltar a quienes integraron la primera planta docente de la Carrera de Artes en 1964, entre

ellos figuran personalidades de mucho renombre en el ámbito cultural como el Arq. José Andrés Rojo, Arq. José de Mesa, Arq. Murillo, Prof. Enrique Arnal, Prof. María Esther Ballivián, Prof. Alfredo La Placa, Prof. Gil Imaná, Prof. Inés Cordova, Prof. Danielle Caillet de Eguino, Prof. Carlos Salazar, Prof. Pedro Querejazu, Arq. Teresa Gisbert y el Prof. Mario Estenssoro.

Entre los primeros estudiantes que destacaron a inicios de la Carrera de Artes podemos mencionar a Silvia Dattoli, Isabel Crespo, Carmen Baptista, Vito Cusicanqui y Luis Silveti

Tras cinco décadas de compromiso en la Educación Superior Artística al interior del Sistema Universitario, la misión de la Carrera de Artes se constituye en formar profesionales idóneos con criterios éticos, por sobre todo el compromiso con su sociedad, para que a través de sus capacidades creativas transforme su entorno. Asimismo, su visión se proyecta a la respuesta que deben generar para los cambios sociales, políticos y económicos.

Durante estos cincuenta años de vida institucional, la Carrera de Artes tuvo dos cierres en sus labores académicas, durante las dictaduras militares de Hugo Banzer y Luís García Mesa. A partir del retorno de la democracia se tuvo una actividad ininterrumpida formando artistas plásticos en Pintura, Escultura, Grabado y Diseño Gráfico.

Los maestros más destacados en las últimas tres décadas que formaron parte del cuerpo docente transmitiendo sus experiencias a las nuevas generaciones de artistas fueron el Prof. Víctor Zapana Serna, Prof. René Castillo García, Prof. Carlos Salazar Mostajo, Prof. José María de Vargas, Prof. Silvia Peñaloza Rocha, Arq. Ricardo Pérez Alcalá y otros.

Bajo el espíritu de cumplir con la proyección social de la universidad hacia su pueblo, en la década del ochenta el Prof. Walter Solón Romero, implementó el área de Artes Aplicadas, hoy constituida como la nueva Carrera de Diseño Gráfico.

A cinco décadas de vigencia de la Carrera de Artes, se encuentran legalmente constituidas dos Carreras Artes Plásticas y de Diseño Gráfico; asimismo, se cuenta con un Programa en Artes Musicales y una proyección a mediano plazo de la creación de la Carrera de Artes Populares en la población milenaria de Tiwanaku, lo que inicialmente se constituyó como el Taller Andino de Artes Populares.

Mario Yujra Roque
Director Carrera de Artes
FAADU-UMSA

D

el pasado al futuro, la casa de Artes

Antecedentes históricos de la zona de obrajes

Saillimilla era una quebrada con pendiente descendente, de vegetación arbórea y arbustiva, atravesada por el río Choquellapu, ubicada a una legua (5 kms.) de la ciudad de La Paz. Su transformación comenzó en 1553, cinco años después de la fundación de dicha ciudad, cuando el Cabildo autorizó a los españoles, Juan de Rivas y Hernando Chirinos, crear una fábrica de paños, lienzos y bayetas, en respuesta a las demandas de los españoles pobres, criollos y mestizos que consideraban inapropiadas las telas producidas por aimaras y quechuas.

Así, la localidad de Saillimilla se transformó en los Obrajes,¹ cuyas telas alcanzaron la calidad requerida y fueron de consumo popular, razón por la que, en el año 1577, el Virrey Francisco Toledo promulgó la ordenanza de Obrajes o Batanes para reglamentar el funcionamiento de las industrias. Con otra ordenanza prohibió el uso de la indumentaria originaria, remplazándola por la vestimenta a la usanza española, generando, así un mayor mercado para las manufacturas y el crecimiento de los telares de Obrajes.

A la muerte de Rivas y Chirinos los nuevos propietarios fueron desplazados por los jesuitas quienes, a través de un largo pleito, se adjudicaron la propiedad de los telares. En 1751 por cédula Real, la orden jesuítica mejoró y amplió la producción, para lo que obtuvo mayor cantidad de mano de obra a partir de mitayos obreros, presidiarios y niños.



Paralelamente, la producción se diversificó con herrerías, explotación aurífera, industria del tabaco, fábrica de paños y sombreros, cuyas instalaciones fueron descendiendo desde valle de Putu Putu (hoy barrio de Miraflores) hacia el de Calacoto. El territorio de la floreciente Villa de Obrajes comenzaba donde se encuentra situada la Casa Presidencial de San Jorge y terminaba allí donde los ojos alcanzan a ver en dirección de la zona sur.

La producción textil de los jesuitas gozó de la demanda social, debido al bajo costo, y el consumo de géneros y prendas a la moda española se impuso transformándose en el tiempo. En 1767, durante el auge productivo de Obrajes, se dictó la orden de Carlos III que expulsó a la Compañía de Jesús de las colonias americanas, por lo que los jesuitas abandonaron las posesiones y las industrias de La Paz. Desde entonces, las industrias no lograron tener la producción de la época colonial bajo control de los jesuitas.²

Los Obrajes pasaron al Ramo de las Temporalidades, institución de la corona española que asumió la administración de los bienes y posesiones que dejaron

los jesuitas y al cabo de treinta años no quedó nada de las industrias y edificaciones, los terrenos fueron subastados públicamente y, el 9 de noviembre del 1796, la propiedad fue adjudicada al Monasterio del Carmen.

Progresivamente, los habitantes de la ciudad de La Paz establecieron fincas, construyeron quintas y convirtieron a Obrajes en el sitio de recreación, esparcimiento campestre y celebración del carnaval. El año 1817, para permitir un mejor acceso al valle de Obrajes, se construyó el primer puente de calicanto sobre el río Chuquiaguillo.

El viajero Alcide d'Orbigny (1802 - 1857), geólogo y paleontólogo francés, en sus crónicas Viaje a la América Meridional de 1830 escribe: "... y un día estuve a punto de sucumbir, por haber ido a pie a los Obrages, villorrio distante una legua, trayecto que debía hacer ascendiendo una pendiente muy rápida. ... Algo más abajo, en los Obrajes, la vegetación es activa, las quintas son de lo más hermosas. Si se desciende aún más, se halla las colinas cubiertas de magníficas viñas que dan un vino del mejor." El 7 de julio en su viaje a la provincia de Yungas d'Orbigny³

¹ Bolpress. Obrajes: De barrio de telares a zona residencial. <<http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2012110604>>

² PAGINA SIETE.BO. Obrajes, el barrio de más de cuatro siglos
< <http://www.fmbolivia.tv/obraj-es-el-barrio-de-mas-de-cuatro-siglos/>
Alcide d'Orbigny "Viaje a la América Meridional" Tomo III. Cap. XXV, Pag. 1083, 1093. Plural Editores.2002. La Paz. Bolivia

³ Alcide d'Orbigny "Viaje a la América Meridional" Tomo III. Cap. XXVI, Pag. 1103 - 1104. Plural Editores.2002. La Paz. Bolivia.

describe: “El primer villorrio que encontré luego es Los Obrajes (El nombre de Los Obrajes proviene de una fábrica que se estableció y de la que hoy solo quedan ruinas) distante a una legua de La Paz. Allí poseen los propietarios ricos sus casas de campo y sus quintas de frutales. En efecto, el villorrio de Los Obrajes está totalmente plantado de quintas que contienen todas las frutas de Europa y contrastan con la aridez de las tierras vecinas.”⁴

En el periodo republicano, durante la presidencia de José Ballivian (1841 – 1847), se planificó la apertura y construcción de un camino carretero que fue el inicio del desarrollo urbano de la zona de Obrajes. El Congreso de la República promulgó la Ley del 8 de octubre de 1844 para la creación de la Villa de Ingavi en el cantón de Obrajes. Esta ley afectó los intereses y propiedad de Teresa Villaverde, a quien se le ofreció una indemnización por la afectación a los terrenos por donde pasaría el camino, que en la actualidad es la Av. Hernando Siles. Sin embargo, la oferta fue rechazada y se le expropiaron las tierras.

En 1845, el diario La Época publicó el anuncio de la creación de un gran centro recreativo y de solar en conmemoración al triunfo de la batalla de Ingavi. “Por lo que hace a la Villa de Ingavi, en el Obrajes, se trabaja con actividad y el arquitecto principal José M. Núñez ya delineó su plan... Carretas, coches, gentes a caballo y a pie bajaron los domingos por el camino de Bella Vista con dirección al Obrajes⁵... cafés, confiterías y jardines y huertas de recreo serán constituidas por su población, en fin para nosotros la encantadora Villa Ingavi será lo que Versalles es para París”.⁶

En 1880, la Editorial Hachette de París publicó la obra del viajero y científico Charles Wiener. Viena. (1851 – 1913) Algunas de las ilustraciones corresponden a su paso por La Paz y por la zona de Obrajes.⁷

En 1880, el Presidente Narciso Campero (1880 – 1884) cambió la denominación de Villa de Ingavi por la de Villa Alianza. En 1883, se construyó la plaza con vegetación, ornamentos y piletas, un balneario abastecido por un manantial de aguas termales. Nicolás Acosta, en su Guía

del viajero a La Paz, publicada en 1880, describe que “este pueblecito que dista una legua de la ciudad” tiene un clima templado, ni húmedo ni seco, posee una campiña preciosa y su vegetación es la más lozana y corpulenta de los alrededores de La Paz.⁸ “Hay aguas termales, pero desgraciadamente no pueden usarse porque son de privados”, señala la guía, también menciona que: la empresa carretera facilita coches a los que desean pasear, por un precio convencional.

El 8 de octubre 1889, desde la presidencia, Aniceto Arce ordena a las tropas militares la apertura de un camino desde el paseo de la Alameda (actualmente Av. 16 de Julio, El Prado) a San Jorge para empalmar con el inicio del camino a Obrajes. Posteriormente la Municipalidad de La Paz denominó como Avenida Arce al camino pavimentado.

En los inicios del siglo XX la zona Sur se componía de haciendas de cultivo ubicadas en Obrajes, Següencoma, Calacoto, Achumani e Irpavi. El 43% de la tierra era propiedad de las Congregación del Carmen. En 1913,

la compañía Bolivian Rubber & General Enterprice implementó un sistema de transporte urbano eléctrico con la extensión de una línea de tranvías de San Jorge a la Villa Alianza, la ruta tenía una extensión de 2.4 kms. y descendía 300 m de altura dentro del valle, hasta el barrio residencial de Obrajes, que es cabecera de valle de Río Abajo, a 3.200 msnm y a una distancia de 5 km del centro de la ciudad de La Paz. En el serpenteante y tortuoso camino la compañía instaló los primeros postes de alumbrado público, el sistema de cables para el funcionamiento del tranvía y el servicio de teléfonos, así mismo, construyó un dique en el río cerca al primer puente de Villa Alianza. El servicio de transporte comenzó a funcionar en febrero de 1914.

En 1948, el Comité Pro Cuarto Centenario posibilitó la construcción del camino pavimentado que une a Obrajes con el barrio de Calacoto. La zona sur se transformó y creció. Obrajes tenía características peculiares de barrio residencial, moderno, de señorío y abolengo.

El antropólogo Edgar Arandia menciona que las familias pudientes establecieron y construyeron quintas,

⁴ Según publica el antropólogo Carlos Ostermann, en la revista de diciembre de 2010 del Concejo Municipal de La Paz, en 1845 el diario

La Época anunciaba la creación de un gran centro recreativo y de solar en conmemoración al triunfo de Ingavi.

⁵ < <http://www.fmbolivia.tv/obrajes-el-barrio-de-mas-de-cuatro-siglos/>>

⁶ “Pérou et Bolivie. Récit de voyage, survi d’études archéologiques et ethnographiques, et de notes sur écriture et les langues des populations indiennes” publicación científica que contiene 1.100 grabados, 37 cartas y 18 planos de los antiguos monumentos.

⁷ < <http://www.fmbolivia.tv/obrajes-el-barrio-de-mas-de-cuatro-siglos/>>

⁸ Sáenz, Jaime. Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad. Ed. Difusión Ltda. 1980. p. 73. La Paz.

residencias, jardines, chacras y arboledas en la banda norte del río Choquellapu, en la banda sur se ubicaron campesinos que utilizaron los árboles de la región como fuente de energía y para la construcción, afectando la masa vegetal progresivamente y dejando solo algunas áreas verdes en jardines y plazas, en la banda norte se desarrollaron jardines y arboledas en las propiedades de familias pudientes, aspecto paisajístico que es aun visible actualmente.

Los hechos históricos relevantes de la cronología describen varios aspectos culturales y físicos de la zona de Obrajes referidas tanto a las transformaciones del entorno natural, como a los procesos de expansión y crecimiento urbano de la ciudad de La Paz, hacia los valles del Sur, buscando mejores condiciones ambientales y topográficas para la formación de nuevos barrios. En ese sentido, la fundamentación y revisión histórica es importante para una mejor comprensión de la riqueza patrimonial que contiene la zona de Obrajes, con elementos arquitectónicos, urbanísticos y paisajísticos, como la Casa de la Carrera de Artes.

Jaime Sáenz - OBRAJES

A mí me encanta bajar a Obrajes, Obrajes tiene un alto encanto, y nadie puede negarlo. Muchos se preguntarán de dónde proviene, sin encontrar empero una respuesta.

El encanto de Obrajes ha de situarse en la áspera y alta colina que desciende hacia el sur, y que, vigilando el curso del Choqueyapu, hasta cierta altura, fenecce bruscamente para señalar los confines de la villa, los cuales coinciden con la masa formidable del cerro que se yergue enrojecido en los umbrales de Río Abajo.

El encanto de Obrajes y el ser de la región han de encontrarse efectivamente en aquella colina; pues de no haber existido ésta, no habría podido darse el Obrajes que hoy conocemos. Y tal circunstancia providencial ha tenido en realidad que presidir el carácter y la existencia de los

diferentes barrios que configuran la ciudad de La Paz en su conjunto, cuando los accidentes topográficos necesariamente imprimen un sello en cada lugar, y cuando cada lugar se hace y vive bajo el signo de las montañas y de las cumbres —esto es, bajo el signo de la permanencia.

Y dado el caso particular de Obrajes, la verdad es que todo paceño le asigna secretamente un sentido de permanencia.

La Quinta Diez de Medina

Uno de los exponentes del patrimonio arquitectónico es la antiguamente llamada "Quinta Diez de Medina". Originalmente fue una casa de campo solariega, concebida y construida por Alberto Diez de Medina, fue parte del proceso de expansión urbana de la ciudad de La Paz, a finales del siglo XIX y principios del XX.^{10 11}

La tradición documentaria del derecho propietario privado sobre estos terrenos del cerro Rosasani se remontan, al

27 de agosto de 1912, fecha en la que Alberto Diez de Medina inscribe el título 622 de la Oficina de Derechos Reales del distrito judicial de La Paz, según escritura otorgada por Juan María Zalles, Prefecto y Comandante General del Departamento.¹²

La Quinta Diez de Medina fue construida a inicios del siglo XX, en terrenos del Cerro Rosasani, que se encuentra en el ingreso a la zona de Obrajes, originalmente construida como casa de hacienda productora de hortalizas y frutas, experimentó un proceso de transformaciones y adecuaciones para otros usos, de lo rural a lo urbano. En su inicio era una casa de campo de características arquitectónicas modernistas y eclécticas, corrientes arquitectónicas que marcan la transición del siglo XIX al XX en la ciudad de La Paz.

La construcción se emplazó al centro de un gran terreno en pendiente junto al camino que conduce a la zona sur, sobre la ruta del tranvía que llegaba a Obrajes. Un gran muro de piedra, a manera de lindero, delimitaba el ingreso a la quinta, el acceso al predio era mediante

⁹ Alberto Diez de Medina (1879-1932). Político y diplomático, fue diputado, periodista, embajador y Ministro de Relaciones. Trajo bellas pinturas al país entre ellas un hermoso óleo de Giuseppe Bezzuoli "Angélica y Medoro". Pionero de la urbanización de Obrajes tuvo en ese barrio una linda quinta, y una nutrida biblioteca
Fernando Diez de Medina. CRÓNICA DE LOS ANTEPASADOS. (Del 708 a 1955). 1970

¹⁰ Primera edición electrónica, 2005. EDITOR© Rolando Diez de Medina. La Paz – Bolivia
< <http://www.andesacd.org/wp-content/uploads/2011/12/Cr%C3%B3nica-de-los-Antepasados.pdf>>

¹¹
¹² El Diario (15 de septiembre de 2002).

puertas de hierro forjado, ubicadas entre columnas de piedra labrada, coronadas por elementos ornamentales tallados en piedra, a manera de capitel. Este elemento tipológico se repite en distintos ornamentos exteriores, como en barandas en los jardines. El muro perimetral frontal tenía un remate balaustrado de piedra, que se integraba a la pendiente del camino, mediante una forma escalonada. Al ensancharse el camino, para convertirse en la Av. Hernando Siles, el muro fue trasladado unos metros al interior del lote, reutilizando el material pétreo, las columnas y puertas originales. Las características espaciales y tipológicas en las áreas exteriores conservan en la actualidad elementos de diseño y materiales originales. El ingreso a los predios se mantiene a través de un camino empedrado con pequeñas piedras de color negro y blanco, estas componen diseños geométricos; es un trabajo de fino acabado. En su recorrido se encuentran escalinatas, columnatas y grandes maceteros de piedra trabajada, así como una fuente de piedra y una gruta junto a una vertiente de agua, en la que se encuentra una pieza labrada de forma circular, estriada en su contorno, propia de los antiguos molinos. Estos elementos integran

y ornamentan las aéreas exteriores, jardines, descansos y recorridos. Las áreas exteriores responden a criterios de diseño paisajista, los jardines contienen distintas especies vegetales, arbóreas, arbustivas y florares, especies, nativas e introducidas, que se adaptaron y desarrollaron en el tiempo, es posible encontrar árboles, posiblemente originales, por tanto centenarios. El conjunto exterior, conformado por una masa verde que genera un microclima de sombra, humedad y frescor, resulta un micro ecosistema consolidado que se atraviesa para llegar a la casa. Se menciona estos aspectos por ser de gran importancia y belleza, pese a que varios de sus elementos se alteraron, destruyeron o anularon, como por ejemplo el sistema de canales de riego; no obstante los jardines se han desarrollado en buenas condiciones debido a su cuidado. Estas áreas verdes son parte de la puesta en valor que se propone, porque constituyen un patrimonio natural de la zona, ya que son una de las pocas agrupaciones vegetales que se mantiene en este espacio urbano. También se conservan varios elementos que componen el conjunto exterior, el muro perimetral ha sido modificado, se redujo la altura eliminando los balaustres, se redujo la altura de

las columnas, se mantienen los ornamentos de piedra y rejas de hierro originales, el camino de ingreso conserva los materiales y algunos ornamentos en buen estado, aunque algunos elementos han sufrido variaciones en su ubicación o, por cambios físicos en el terreno, se encuentran desplazados y descolocados.

La casa ha sido construida sobre una plataforma sostenida por muros de contención, lo que hace que se asiente sobre una superficie plana de terreno, razón por lo que mantiene al interior de la edificación un solo nivel de piso en planta baja. El diseño es simple y funcional, el acceso es mediante una escalinata ornamentada que conduce a una terraza porticada con esbeltas columnas que soportan una estructura para cubierta de teja. Se destacan los elementos de hierro forjado en las barandas de la escalinata de acceso y barandas de la terraza, así como columnatas de piedra trabajada y pasamanos de madera.

La casa original era de dos plantas, la planta baja, mayor en dimensiones a la planta alta, a la que se asciende por una escalera caracol de madera. Pese a los cambios de

usos, actividades y modificaciones espaciales se conserva el diseño original de la construcción.

En toda la edificación se destaca el uso de materiales de muy buena calidad, hierros, maderas, piedra, recubrimientos, tratamientos de pisos interiores y exteriores, así como las técnicas constructivas de la época que, pese al paso del tiempo y a un mantenimiento básico, conservan sus características y funciones.

En un estudio general de la edificación se observa que es una construcción de adobe en base a muros portantes, no se ve indicios de estructura de hormigón armado en la casa original lo que hace que sea una muestra de un tipo de técnicas constructivas, así como del uso de materiales, que expresan una época de la arquitectura y el diseño. El espacio intermedio, entre los jardines y la casa, tiene elementos realizados en piedra y fierro forjado de una notable manufactura, como gradas, barandas y columnas. Las cubiertas originales son de teja, con una estructura de madera pino de Oregón.

El conjunto Arquitectónico

Algunos vestigios existentes permiten una reinterpretación histórica de la casa “Quinta Diez de Medina” hoy la Carrera de Artes y Diseño Gráfico de la FAADU – UMSA. Entre ellos, detalles ornamentales que contienen importantes datos temporales, ideológicos y testimoniales de la historia de este patrimonio cultural como ser:

- Un escudo heráldico con el apellido Diez de Medina, realizado en cerámica policroma, ubicado sobre el umbral de la puerta principal de ingreso a la casa.
- Tratamiento de piso exterior, con piedras de colores, donde se encuentra la fecha de 1905, a manera de incrustación en el piso, ubicada en el acceso empedrado.
- Una oración dedicada a la Virgen de Lourdes, firmada por Alberto Diez de Medina, plasmada en cerámica, a manera de mosaico, adosada a una gruta dedicada a esta imagen, junto a una fuente de agua.

Estos elementos son el punto de partida para la lectura de mensajes conservados en su expresión material y artística, guardan datos históricos y tecnológicos de la época, con los que es posible construir una secuencia cronológica del objeto arquitectónico.

Ubicar y comprender mejor el proceso histórico de este patrimonio permite un estudio del entorno natural y físico en el que se desarrolla su historia. El estudio de las características del entorno natural, como el territorio, es parte del proceso de evolución y transformación del desarrollo urbano de la ciudad de La Paz. Por su ubicación, el objeto arquitectónico es un hito en el crecimiento y expansión de la ciudad.

La Quinta Diez de Medina, construida en los inicios del 1900, pasó por procesos¹³ de cambios propietarios: En 1963 la propiedad fue comprada por el Dr. Juan Asbún Zugbi (1923-2011) y su madre Odette Jacir Karmy (1923-1995) a la familia Diez de Medina. La familia Asbún la mantuvo en condiciones óptimas, realizaron modificaciones y ampliaciones en las construcciones,

con especial cuidado de las áreas verdes. La quinta tuvo una producción agrícola en “la chacra” hasta que el abastecimiento de agua para riego fue insuficiente, debido a cambios fisiográficos de la zona.

De acuerdo a comunicación escrita con Yves de La Goublaye de Ménorval, yerno del Dr. Asbún: “Esta casa ha pertenecido a la familia Diez de Medina y desde el año de 1963 fue comprada por mis suegros. La venta a la Universidad Mayor de San Andrés se realizó hacia el año de 1976, cuando era Rector don Jorge Siles Salinas.”

El año 1976 la Universidad Mayor de San Andrés - UMSA compró la casa y el predio. Se dio un cambio de uso espacial y social. Se realizaron adiciones arquitectónica: en planta baja un auditorio, la ampliación de la planta alta para el funcionamiento del CIDES, Unidad de Postgrado en Ciencias del Desarrollo Económico y Social y la Carrera de Artes de la Facultad de Arquitectura de la UMSA. De esta manera, se dio un cambio de uso del espacio, de vivienda familiar a la de infraestructura institucional universitaria, destinada a la actividad académica.

El cambio exigió y produjo modificaciones espaciales, se realizaron ampliaciones, en algunos casos precarias y provisionales, en otros, se adecuó antiguas estructuras para la construcción de nuevos espacios. Sin embargo, el proceso de transformación espacial se dio sin un plan regulador de diseño, produciendo soluciones improvisadas, en respuesta a las necesidades espaciales de la actividad académica que se desarrolla aun en la actualidad en la ex quinta. El proceso de crecimiento invadió sectores de las áreas verdes, integrándose a las circulaciones peatonales originales que conservan el diseño y la función original.

El análisis de los procesos de cambios históricos y de usos que intervienen sobre los predios y edificaciones de la antigua Quinta Diez de Medina, hoy la Carrera de Artes en una expresión de transformaciones en un periodo de ciento siete años. Permiten comprender en profundidad el proceso en sí, considerando aspectos históricos, socio económicos, psicológicos y tecnológicos que intervienen en el proceso de evolución espacial y su interrelación con los procesos urbanos en constante cambio.

¹³ Entrevista electrónica: Yves de La Goublaye de Ménorval. Enero 22 a las 12:07 PM

La quinta original, por su crecimiento se ha convertido en un conjunto arquitectónico compuesto por varios elementos que conforman la infraestructura actual de la Carrera de Artes y Diseño Gráfico de la Universidad Mayor de San Andrés.

Las distintas tipologías expresan la evolución y transformación del espacio en diversos momentos históricos, en la actualidad se conforma un interesante conglomerado de edificaciones con diferentes lenguajes arquitectónicos.

El conjunto arquitectónico y las transformaciones realizadas durante el siglo XX mantienen una relación de alturas armónicas entre sí, con una variedad de tipologías y tecnologías.

Es importante mencionar la presencia del equipamiento urbano sobre el espacio de la Carrera de Artes, como ser el puente de la Av. Catorce de Septiembre que cruza encima de los predios, partiendo agresivamente las visuales y circulaciones. El puente vehicular es una estructura

de hormigón de fuerte impacto físico, es un elemento urbano introducido dentro del conjunto arquitectónico.

La gestión eficiente permite una intervención conservacionista y de mantenimiento oportuna para recuperar un patrimonio arquitectónico y cultural importante como conjunto. Se conservan las características morfológicas y estéticas al ser un contenedor de historia, de elementos artísticos representativos de distintas épocas, como ser, el mural "Juana Azurduy y los guerrilleros", realizado por el Taller de Muralismo dirigido por el Mtro. Walter Solón Romero el año 1983, pintura mural en proyecto de intervención y restauración.

La toma de conciencia por la sociedad y la comunidad universitaria por la conservación, la intervención y restauración especializada, aseguran el tener un patrimonio cultural con proyección al futuro como expresión y celebración de los 50 años de la carrera de Artes, FAADU –UMSA.

Mauricio Bayro Corrochano
Docente Carrera de Artes
FAADU-UMSA

Nancy Zelaya, ex alumna, docente y directora, recuerda a la Carrera

Los primeros treinta años de la Carrera de Artes son incomprensibles sin Nancy Zelaya. Estudiante de la primera generación de egresados y titulados, docente y Directora de la Carrera en tres gestiones en las décadas de 1980 y 1990, Zelaya fue testigo, como pocos, del crecimiento de Artes de un simple programa acogido en un espacio mínimo en el Monoblock de la UMSA a una carrera consolidada en los predios actuales.

Quizás sólo Don Policarpio Pérez –nuestro querido Don Polí- haya visto, como Zelaya, tantas generaciones de estudiantes, docentes y administrativos pasar y dejar huella, para bien o para mal. Lo cierto es que desde su labor de administración académica Zelaya es testigo, de primera mano, de las luchas que demandó la carrera que hoy tenemos: reclamos largamente ignorados por espacios adecuados, por caballetes, por buenos docentes, por una parte justa de la financiación que la UMSA otorga a la Facultad.

Pero la lucha que mejor recuerda, aún sin poder concebir la posición de los opositores, fue la que junto al Maestro Walter Solón Romero, docentes y estudiantes emprendió para que la joven carrera tuviera docentes artistas, reconocidos maestros y practicantes del oficio, tuvieran o no licenciatura. El objetivo, afirma, siempre fue poder consolidar un plantel docente conocedor de su oficio independientemente de los papeles. De esta posición, es resultado que grandes maestros hayan pasado como docentes por nuestra carrera, algunos

fugazmente y otros, ya habiendo conseguido sus títulos, nos acompañan todavía.

Al momento de la jubilación de Zelaya a inicios de 2000 la Carrera aún no contaba con el moderno edificio que goza ahora. Por eso, cuando la entrevisto Zelaya pregunta con particular interés cómo estamos ahora, con talleres más espaciosos y mejor dotados que los de su época de estudiante, cuando las primeras generaciones tenían que darse modos para practicar el oficio. Cuando le respondo que estamos bien, sonrío segura de que el sacrificio que hizo al abandonar la producción artística para dedicarse a las tareas administrativas que demanda la Dirección, valió la pena.

Licenciada Zelaya, usted fue una de las primeras alumnas de la Carrera. Por favor cuéntenos como esta se consolidó en sus primeros años...

En los primeros años, don Hugo Almaraz, como Jefe de Departamento hablaba que teníamos que tener mayor alumnado porque no justifica el presupuesto que la UMSA

invertía en el Programa de Artes. Entre el 70 y el 71, año de la revolución universitaria, surgió la idea de recibir a los alumnos de la Academia de Bellas Artes en la Carrera para que nos hagan crecer en número y podamos justificar nuestro estudio. Con el espíritu similar dijeron que tenían que venir como alumnos libres.

¿Se buscaba una integración institucional?

Claro, esa era la intencionalidad. Y llegamos a juntarnos. Incluso hubo un movimiento que pedía que no seamos únicamente artes plásticas sino que tenía que haber otras actividades artísticas porque el arte es arte. Tenía que haber arte, teatro, música. Yo en esa época era ayudante y apoyamos que se enseñe teatro. Entonces fuimos los primeros en hacer actividades teatrales y no faltó un comedido que tuvo la voluntad de orientarnos por lo que después de los talleres de pintura hacíamos sesiones de teatro.

Pero luego llegó un comunicado de la Universidad que decía que había normas que teníamos que respetar. Muchos de la Escuela de Bellas Artes no eran bachilleres, no tenían los requisitos completos para entrar a la Univer-

sidad. Después de la revolución universitaria eso avanzó un poco pero luego se disolvió porque nos encontramos con la reglamentación universitaria. Incluso en esa época teníamos docentes como don Gustavo Trigo que era profesor de la Escuela de Bellas Artes, o el profesor Montalvo que también daba escultura en la Escuela.

¿Cómo y cuándo se produjo el traslado de la Carrera del Monoblock central a los predios actuales, en Obrajes?

Bueno con el tiempo, con la falta de espacio, querían comprar la casa del doctor Hasbún en obrajes y la adquirieron, ha debido ser el 75.

Entonces nos fuimos a obrajes, pero la propuesta inicial a nivel facultativo era que arquitectura y artes se trasladaran allá. Los de arquitectura no quisieron irse porque era muy lejos, parecía el extremo de la ciudad y no era así porque hoy Obrajes está en el centro. Entonces la propuesta de ir arquitectura y artes se disolvió a unos pocos meses. Entonces quienes iban a ir, fuimos nosotros.

Teníamos toda la casa en espacio, el jardín estaba en su plenitud, porque era la casa del doctor Hasbún y el mismo

jardinero suyo llegó a ser jardinero de la universidad, Don Policarpio Pérez. Entonces él tiene buena referencia de la historia de la carrera desde sus primeros años.

Y nos fuimos a Obrajes. Yo ya siendo titulada me presente a dos materias, aguada y dibujo artístico y gane las cátedras de las dos. Y pregunté dónde voy a pasar clases, y me enviaron a Obrajes y ahí estábamos bien instalados. Teníamos deficiencias y limitaciones, claro.

Di clases hasta el año 80 u 82 y salí al exilio. El año 83 me invitaron para retomar mis materias, retorne y cumplí mi primera gestión como Jefe de Carrera entre el 83 y el 86. Después me reeligieron del 87 al 90.

¿Cómo había cambiado desde su primera etapa de alumna a su etapa como docente y Jefa de Carrera?

Ya había más alumnos. Yo tenía en básico 50 alumnos el año 83. Atendí dibujo y aguada como parte de la materia, porque ya la currícula había cambiado. Entonces la carrera fue creciendo y creciendo, pero siempre ha habido limitaciones de espacio y también de implementación de tall-

eres. Era una casa, entonces teníamos que limitarnos a la luz que daban las ventanas. No teníamos un aula hecha para un taller. No había presupuesto, no se podía ni tener caballetes, había que luchar mucho para que nos compren caballetes.

¿Por qué tuvimos estos problemas?

Porque siempre hemos dependido de Arquitectura. Hemos estado ligados a ellos como hermanos pero no con igualdad de trato, al menos no en lo económico. Ellos tenían fuerte presupuesto, porque tenían un buen alumnado, tenían un número de 800 para que postule, entraban 300 o 200 y eso triplicaba su gasto.

Hubo un tiempo el 83, el 84, el 86, que hemos estado bastante unidos en la facultad y que inclusive Walter Solón pintó murales para el Consejo Facultativo, en esos espacios que eran depósitos del asilo San Ramón (donde actualmente funciona la Carrera de Arquitectura). En esos espacios se hicieron remodelaciones y teníamos una sala de exposición en plena esquina justo para entrar por la calle Conchitas. Hemos debido estar unos 6 u 8 meses ahí, después los de arquitectura nos dijeron que no tenían espa-

cio y hubo que devolverles este ambiente porque tampoco hubieron exposiciones permanentes. Nosotros queríamos hacer unas cinco al año pero no podíamos tener una exposición al mes.

¿Que nos puede comentar del plantel docente de aquellas épocas?

En la universidad cuando hay requisitos los tienes que respetar. Si uno postula y tiene título académico entra. Pero lo que pasa siempre es que tienes tu título pero a veces no ejerces como artista y la parte artística queda de lado porque la currícula te da otras pautas. Y esa vez, el 82 el 83 cuando asumí la jefatura, yo como jefe y el profesor Walter Solón como Jefe de estudios, surgió la idea de invitar a los artistas a la docencia aunque no tuvieran título. Esto porque hay personas de mucha valía artística y los menciono con mucha precisión, como el profesor Edgar Arandia, Silvia Peñaloza, Max Aruquipa y Rene Castillo. Todos ellos eran de la Escuela de Bellas Artes y en aquél entonces no tenían título a nivel académico. Pero el profesor Solón propuso que vengan artistas porque el artista que no está encasillado en un formato académico, de oficina, de administración, de la política, vive del arte, produce. Ese

espíritu hay que darles, hay que dotar a los alumnos y de ahí que tuvimos entre otros al profesor Roberto Milán en diseño Gráfico- porque ya había expectativas para enseñar Diseño Gráfico a nivel técnico superior-, David Acebey que lo invitamos para fotografía. El profesor Vargas, que era escritor. Jesús taborga que tenía título en Teoría y Estética del Arte.

Otros profesores de esta época que debo mencionar son Hugo Salazar, Raúl Pereyra, Danielle Caillet, el maestro Victor Zapana quien tenía empeño en su trabajo y en su actividad, que dejó la huella de la talla en piedra. De la década del 90 tengo que mencionar la gestión en la Jefatura de Carrera del profesor Edgar Arandia porque siempre ha sido un profesor de mucha garra, mucho empuje y ha ayudado mucho en los movimientos que no eran solamente por reclamar un taller o unos caballetes, sino que tenía un compromiso muy ligado al estado político en el que vivíamos.

¿Cómo evalúa los resultados de esta decisión?

Pese a que yo era artista y tenía un título, podía estar del lado del bando que se oponía a que vengan artistas sin grado académico, pero entendí esa propuesta porque

otra cosa es estar en el taller, pintar, dibujar, producir. No como un autómata que entra en un horario y sale en otro. Sino que el artista hace su trabajo, produce y expone. Soy partidaria de eso aunque no la haya practicado porque yo me encerré en la parte administrativa de la carrera y no pude producir como hubiese querido, porque tenía que administrar bien la carrera. Cuando uno estudia asume un compromiso de titularse y ejercer después, y cuando es docente asume el compromiso de transmitir conocimiento al alumno y si se es autoridad, asume el compromiso de administrar una carrera que ya tenía 200 o 300 estudiantes matriculados

Pero otra cosa es el producir. Max Aruquipa, por ejemplo, es un profesor que ahora ya tiene un título, pero que llegó en un momento en que las autoridades dijeron ahora ya no hay más docentes sin título, aunque sean eminencias. Eso era una aberración, porque sin un título académico ha llegado Ricardo Pérez Alcalá a dar acuarela en la carrera, sin un título ha estado Gil Imaná como docente de pintura, ¿Por qué un artista no puede ser docente? Este tipo de maestros van a transmitir otro tipo de vivencia, no esa formalidad. Eso que es compromiso con el arte.

Y llegó un momento que las autoridades dijeron que aquí no entra nadie sin título y tuvimos serios problemas con Arquitectura al extremo de librar encuentros de palabras y actitudes fuertes para hacer respetar la condición de los interinos. Bueno y finalmente nos dijeron que los interinos tienen que justificar su presencia en la docencia con títulos hasta una fecha determinada, y en eso justificaron su presencia el profesor Max Aruquipa y el profesor Edgar Arandia, que son los que se han quedado.

Entre el 95 y el 97 tu vimos un vacío de poder. Como había una corriente que defendía a los artistas sin título, a la que yo me sumaba, y había otra corriente que defendía a los titulados se crearon enfrentamientos y en ese lapso estuvo un arquitecto como Jefe de Carrera, quizá dos, que para nosotros parecían una afrenta porque podía estar con carácter interino cualquier otro profesor.

También empezó a surgir la idea de que los docentes tuviesen postgrados pero no encontré una respuesta para postgrados en artes. Más bien llegó el año 2000 en el que decidí retirarme. Pero antes, el 97 me postule como Jefe de carrera por lo que cumplí tres gestiones en ese puesto.

¿Cuál ha sido el impacto social de la Carrera de Artes en estos periodos?

Yo diría que ha habido un impacto social fuerte cuando se ha pensado en tener actividades como teatro, como música, pero que no llegaron más allá de la intención. En el medio local, con la producción artística, el impacto es poder mostrar lo que se hace en los talleres y en eso si hemos tenido bastante actividad, pero llegaba hasta por ahí. También hemos apoyado huelgas de hambre y hemos tenido actitudes de respaldo a algún tema social pero eso ahí nomás quedó porque había un grupo que defendía esas posiciones y otros que no querían que nos dediquemos a la política. Considero que socialmente deberíamos salir con nuestro trabajo a hacer murales en la ciudad, ese debería ser el impacto, un compromiso mayor.

Reynaldo González Orosco
Estudiante Carrera de Artes
FAADU-UMSA

R

eflexionar la enseñanza del diseño gráfico a nivel superior



El acto de diseñar - sea cual fuere el apellido del diseño que se está practicando- es un acto de "creación". Pero no se trata de un acto nuevo ya que la creatividad es sumamente antigua e inherente a la evolución de la cultura. Tal como nos dejan entrever los grandes y pequeños descubrimientos de la historia siempre han habido avances y desarrollos que podamos adjudicar a la creatividad.

De lo que se debería hablar en la Carrera de Diseño Gráfico de nuestra facultad es de una creación dirigida al entendimiento de la comunicación de masas. De una creación en la que el intelecto humano debe ser capaz de entender los pormenores visuales que han pasado por la mente del diseñador.

En este sentido, la sustancia creativa que el diseñador lleva dentro de sí es una energía que debe moldearse o desarrollarse, no solamente en la parte técnica sino también en la intelectual o conceptual. Lo que se busca es un profesional pensante que se profile como inventor de signos para los demás, un diseñador no este separado de la realidad en la que vive sino arraigado a los problemas cotidianos de la sociedad.

Por lo general, en nuestro país, la enseñanza del diseño es una profesión que carece de reflexión y constituye un hacer carente de teoría, una práctica sin conocimientos. Se enseña, pero no se sabe a ciencia cierta qué se enseña y mucho menos qué aprenden los demás. Es decir, la entrega de información por parte de los docentes carece de teoría e investigación.

Sin lugar a dudas, la enseñanza del diseño debe ser un proceso gradual y un desafío constante para la obtención de habilidades de diferentes índoles, ya sean creativas, cognitivas o experimentales. El diseñador debe aprender permanentemente de los teóricos y estudiosos del diseño y de los profesionales formados en la experiencia propia del oficio.

En las instituciones de educación superior a los diseñadores se los debe preparar para un medio competitivo - tecnológico, donde el campo creativo no se reduzca a las posibilidades -muchas veces falsas- de la tecnología porque la formación del diseñador debe estar enfocada a satisfacer las necesidades eficaces y estéticas de los usuarios que solicitan sus servicios.

En cuanto a la formación formal, debe considerarse que en las instituciones de educación superior en diseño tenemos a docentes que imparten cátedra y que son profesionales practicantes del diseño. Algunos de estos diseñadores dedican la mayor parte de su actividad profesional a la docencia y suelen sentirse infelices por

no diseñar. Estos profesores olvidan que su actividad propia consiste en “diseñar” diseñadores. Con esto digo que la actividad de docente de diseño no es inferior a la del diseñador, o por lo menos, no debe serlo.

Pero en reiteradas ocasiones en su afán de demostrar sus capacidades y conocimientos, estos pueden perder de vista el objetivo de la enseñanza, que no es otro que el aprendizaje. Se olvida que los estudiantes están aprendiendo y se pasa por alto una serie de pasos necesarios e importantes para diseñar correctamente, es decir, los métodos de diseño en su correcta utilización y aplicación.

A esto debe añadirse que las clases de diseño hoy se han convertido en verdaderos “confesionarios”; lugares donde los estudiantes escuchan pasivamente una serie de invaluable consejos y recetas, que el profesor confiesa y dicta, con la buena intención de transmitir el conocimiento a sus discípulos, para que a través de este artilugio los estudiantes puedan aprender, casi por contagio u ósmosis. “Súbele”, “bájale”, “quítale” y

“ponle” son algunas máximas de este modelo pedagógico a las que se suman “le falta más diseño”, “métele más diseño” y “juega más con el diseño”. De este modo, un estudiante preocupado por su calificación más que por la profundización de sus investigaciones y conclusiones propias, tenderá a satisfacer a los profesores, teniendo como resultado que el que diseña es el docente y no el estudiante.

Sin desmerecer los instrumentos digitales que hoy resultan vitales en la profesión, debe mencionarse que otro error común de todas las generaciones de diseñadores es que se está perdiendo la visión cultural por el continuo bombardeo de información visual foránea. Esta hace que los diseñadores nóveles cometan errores de conceptos copiados de otras culturas que desvirtúan las problemáticas visuales propias del entorno local. Con esto no se quiere decir que se cierren los ojos ante el mundo, sino que se debe aprender de él pero con una reflexión profunda.

Por otra parte, también resulta necesario reflexionar el

diseño como una actividad que se genera a través de un pensamiento creativo y estratégico porque esto establece una relación directa con la expansión de la disciplina. En la reflexión del diseño se deben considerar aspectos de gestión y planificación como conocimientos necesarios para el desarrollo profesional del diseñador, debido a la necesidad de las empresas de incorporar la creatividad, la innovación y la investigación como herramientas de competitividad.

De este modo la gestión estratégica de diseño debe ser considerada como una extensión productiva de las áreas del diseño tradicionales (gráfico, de productos, etc.), un ámbito que permite pensar los escenarios futuros, las acciones y los efectos que cada día están tornándose más comunes y menos determinados.

Desde el punto de vista disciplinar (académico y profesional) podemos considerar que hoy no basta con mostrar cómo se diseña, sino hace falta entender por qué se diseña, qué beneficios generan los diseños que realizamos, cuál es la importancia estratégica de

su utilización y que influencia tiene el diseño sobre el crecimiento y desarrollo de provincias, países y regiones.

Todas estas consideraciones obligan a replantear la definición de creatividad, en su más amplio espectro, como una capacidad racional y emocional de modificar e intervenir, no sólo lo puramente formal y comunicacional, sino todo el proceso, abarcando lo conceptual, metodológico, operativo y, cómo se ha planteado también en lo estratégico.

Para concluir, evidentemente no hay investigación en la disciplina de diseño en nuestro país y se hace necesario re-plantearse la enseñanza superior de diseño gráfico en nuestra unidad académica, haciendo énfasis en la enseñanza constructivista, donde todos aprendamos a construir conceptos en conjunto para ir pavimentando el camino de la investigación.

Fuente: FOROALFA – Propia

Hugo Salazar Alarcón
Docente Carrera de Artes
FAADU-UMSA

Estampación seriada



La estampación permite que un único diseño se reproduzca en un gran número de copias. Durante siglos fue la única manera de reproducir los trabajos del arte bidimensional al permitir que las imágenes circularan de una manera análoga a los textos escritos. En la era digital la estampación por sí misma ha desarrollado nuevas posibilidades estéticas.

La estampa se crea presionando una imagen generada en una superficie sobre otra, donde esta aparece invertida. Determinadas láminas, conocidas como monotipos se producen en una obra única, pero la mayoría se realiza con la intención de que sean múltiples. El número de copias que pueden hacerse o extraerse del diseño original depende de la rapidez con la que se desgaste la matriz en el transcurso del proceso de impresión. Los diseños grabados en bloques o planchas de madera pierden definición con mucha mayor rapidez que aquel tallado sobre plancha de metal. Mediante la implementación de estas técnicas, los artistas grabadores se desempeñaron como colaboradores de los demás artistas, dedicando sus habilidades técnicas y estéticas a reproducir y difundir imágenes de pinturas y esculturas.

Con el desarrollo de la tecnología de impresión fotomecánica a finales del siglo XIX, fue posible reproducir imágenes en un número indefinido de copias. Los artistas respondieron convirtiendo la estampación tradicional en una práctica más exhaustiva, y dedicándose a ella como medio con sus propios efectos

distintivos. Las imágenes podían agrandarse o achicarse, era posible dar mayor definición y oscuridad a las líneas, los colores podían ser más saturados que con los procesos de foto reproducción, que hasta el momento producían mayoritariamente imágenes en blanco y negro.

En las décadas más recientes la tecnología digital y la impresión por chorro de tinta han llevado la estampación a un nuevo territorio. Cualquiera con un ordenador, una cámara digital y una impresora pueden producir láminas de chorro de tinta. Los artistas también han experimentado con las posibilidades de este medio, realizando láminas enormes o altamente idiosincráticas, algunas muy capaces de convencer al público aficionado al arte por sus cualidades estéticas, técnicas y conceptuales.

Dicho sea de paso, todas las imágenes del diseño gráfico que se elaboran en la actualidad circulan entre el público gracias a un proceso de impresión legado del grabado. Son imágenes grabadas con técnicas comerciales como el offset, la serigrafía y otros métodos utilizados en los periódicos.

No obstante, el grabado artístico continúa practicándose como una técnica que reproduce imágenes cuyo atractivo está en el tema y en la estética de este, es decir, en la forma y las características propias que otorga la técnica. Los aficionados y coleccionistas aprecian el grabado por los resultados de buen empleo de la técnica en trabajos que, por lo general, tienen un tiraje que no pasa de los 100 ejemplares. Debe decirse, asimismo, que la utilización de la matriz en el proceso de grabado permite una gran difusión de los trabajos en esta técnica, haciéndola más barata que otras técnicas como la pintura.

Contexto del grabado en el ámbito universitario local

La Carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) nació en la década de 1960 como el Instituto de Investigación Artística, cuyo objetivo era estudiar el patrimonio artístico nacional relacionado con la pintura, la escultura, las artes gráficas y la arquitectura.

En 1970 el Consejo Supremo Revolucionario de la UMSA resolvió consolidar el programa académico para

profesionalizar a artistas plásticos a través de talleres de arte. En la década siguiente quienes ejercieron la docencia en el Instituto artistas como María Esther Ballivián y Octavio Vargas, entre otros. No obstante, la infraestructura en la que se impartía la formación artística era muy reducida y hacían falta el equipo y los mobiliarios necesarios, aspectos que originaron que en este periodo se registraran pocos egresados. En este periodo, la materia de grabado tenía un contenido programático general en 2 niveles y poca carga horaria y carecía incluso de una prensa para la realización de las estampas.

Es en 1982 –gracias a la Reposición de la Autonomía Universitaria– que el Departamento de Artes adoptó la jerarquía de Carrera con el propósito de formar profesionales licenciados. El retorno del exilio de artistas como Walter Solón Romero y la incorporación de teóricos como Carlos Salazar Mostajo, significó un cambio sustancial en la visión de las actividades de la institución, estableciendo un nuevo currículum para la formación de artistas técnicos y licenciados. A la vez, en este periodo se constituyó el Taller Libre de Integración Popular TAUP.

En 1983 la Carrera invitó a quien escribe como artista docente de la materia de grabado en una instalación muy reducida para desenvolver las clases y el trabajo de grabado con los cursos del primer y el segundo nivel de la carrera, según el programa establecido. No obstante, es el periodo de 1985 a 1992, el de mención especial para el taller de grabado de la carrera, siendo que esta técnica y la serigrafía el centro de interés de los artistas populares y los aficionados. Como efecto, con la contribución de varios escritores nacionales, se editaron varios textos numerados en los géneros del cuento y la poesía – editados en técnicas tradicionales, superando los límites del ritmo de trabajo manual. El resultado de este trabajo fue bien recibido por el público, marcando la identidad de los artistas de aquella época y motivándolos a aprender las técnicas de realización de afiches, carteles y textos generales mediante el uso de la prensa.

El trabajo desarrollado en el taller de grabado consolidó, pues, la integración de estudiantes y docentes y el crecimiento de la carrera con el objetivo de recobrar la vigencia de los artistas como actores sociales, especialmente

mediante su participación en diversos eventos y concursos de artes, nacionales e internacionales. De esta fuente se alimentaron los escultores, los pintores, los grabadores y los dibujantes de la carrera para ser merecedores de reconocimientos y galardones.

Otro hito importante lo marca la organización, en 1992, del Taller Andino de Arte Popular TAAP, instancia en la que se desarrollaron talleres de textil, cerámica y serigrafía. Dicho taller se encuentra actualmente en receso y muchas de sus actividades fueron asumidas por la Carrera de Diseño Gráfico de esta casa de estudios.

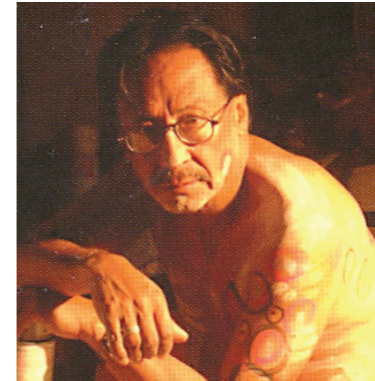
También debe mencionarse que, en conmemoración del V Centenario de la Colonización de América, se organizaron en esta época una serie de encuentros y conferencias para la comprensión cabal de este hecho histórico. Como resultado, se produjeron varias carpetas de estampas sobre estas reflexiones con las firmas de artistas y estudiantes.

Debe destacarse además el trabajo en grabado que realizaron estudiantes de la Carrera como Agua Rejía,

Marco Tóxico, Adriana Bravo, Justo Tola, Erilne Tola, Oscar Velásquez, Freddy Oporto, José Aramayo y muchos otros.

También es necesario mencionar que, de manera espontánea, se produjeron en el taller de grabado de la Carrera al menos 8 grupos de grabadores que desarrollaron distintas actividades artísticas sin fines de lucro. En sus principios, la intención de algunos de estos grupos era reivindicar las luchas populares junto al pueblo de Bolivia mediante la gráfica popular desarrollada junto al pueblo, hecho que se evidenció en numerosas exposiciones.

Max Aruquipa Chambi
Docente Carrera de Artes
FAADU-UMSA



La lucha de los imaginarios entre dos mundos

Yo también he visto las cosas traídas al rey desde la nueva tierra dorada: un sol todo de oro de una braza también una luna toda de plata igual de grande, también dos cámaras llenas de instrumentos de ese pueblo,(...) Esas cosas eran todas tan preciosas que estaban valoradas en cien mil gulden. En toda mi vida no había visto nada que alegrara mi corazón como lo hicieron estos objetos. Porque vi entre ellos maravillosas obras de arte y me admiré del ingenio sutil de los habitantes de las extrañas tierras. No sé cómo expresar todo lo que experimente en ese momento.

Alberto Durero (1520)

El territorio donde se asienta el Estado Plurinacional de Bolivia, fue poblado originalmente por culturas que habían desarrollado sus propios sistemas de vida, de acuerdo a los pisos ecológicos que poblaban y controlaban. Durante la conquista y la posterior colonización, esta estructura fue violentamente fracturada y las políticas expansionistas de los conquistadores llegaron a casi todos los confines donde habitaban las culturas indígenas. Fue, a través del mecanismo de la evangelización como punta de lanza, que estos sistemas fueron destruidos: entre sus primeros objetivos, estaban las formas de religiosidad, vinculadas estrechamente con las formas económicas y a la producción simbólica de sus pobladores.

La llegada de Colon, simboliza una reconfiguración histórica de magnitud mundial, pues el ascenso de la cultura europea fue intercontinental y dirigido hacia la consolidación y transición del capitalismo. Para el historiador Stern significó: “el ruinoso desvío de una historia independiente a una colonizada. Para los iberos, el lanzamiento de un capítulo histórico formativo de fama imperial”

Todo este proceso, con sus luces y sombras, influyó poderosamente en los reflujos conservadores, con la explícita convicción de que el mejor porvenir para las culturas conquistadas era sumarse al camino de la “modernización”.

Primaba entre los conquistadores tres objetivos: como propósito inmediato, la obtención de riqueza, que les permitía el ascenso social, una vez logrado este, el dominio cultural era impregnado en su comportamiento, atribuyendo a lo llegado de ultramar como lo superior, estableciendo jerarquías, de acuerdo al espíritu del siglo XVI, estimulado por Santo Tomás, por último, la evangelización instrumentalizada para ofrecer un producto

religioso supuestamente mejor que el de los indios, imposición que les permitiría perpetuarse en el poder.

Toda esta estructura no logró consolidarse plenamente, es así que la respuesta, por la parte indígena, no se hizo esperar y surgieron los primeros actos de resistencia cultural, entre las dos formas de ver el mundo.

El movimiento religioso andino del siglo XVI, llamado en aymara Ayra y en quechua Taki Unkuy se extendió desde Huamanga, en 1565, hasta Lima, Cuzco, La Paz-Chukiwayu Marka y Chuquisaca, propagándose a otras regiones rápidamente. Su ideal matriz era el retorno de las naciones indígenas a las divinidades locales o wak’as, apoyados en un ritual prehispánico, al cual se añadió un rito de purificación para la transformación de la sociedad.

Se propagaba que la vida sería mejor sin los españoles y que por esa razón era importante volver al culto de las divinidades ancestrales, entrando en un frenesí del baile y bebida para comunicarse con los ellos. Esta resistencia pasiva causó un profundo malestar en las cúpulas de pod-

er colonial que, inmediatamente, ante el resurgimiento de nuevas formas de culto indígena; propiciaron la Extirpación de las Idolatrías, a fines del siglo XVI que se prolongó hasta el siglo XVII, debido a la fuerza que empezó a cobrar el movimiento religioso en la parte andina. Entre sus actividades punitivas estaba la destrucción de las representaciones simbólicas de las divinidades (wak’as, santuarios, apachetas) y reemplazarlos por una capilla o iglesia, según el grado de importancia subversiva que tenían las regiones “contagiadas” con la enfermedad del baile o taki unkuy (Cf. Duviols, 1976. Murra, 1992)

Estas culturas, con sus particulares estados de evolución, existen actualmente y sus rasgos de organización territorial, económica y social, sobreviven en medio del capitalismo primario que los sofoca, pero no logra asimilarlos por completo. Una de las razones, fue el fracaso de la evangelización que no logró traspasar el imaginario indígena de ser uno con la naturaleza; en vez de ser externo a ella, tal como los empiristas ingleses concebían la relación ser humano-naturaleza. Francis Bacon (1561-1626) propugnaba que la ciencia, con su conocimien-

to dirigido debía “dominar y controlar la naturaleza”, además esta debía ser “sometida y obligada a servir”; paradigma que calzó perfectamente en el imaginario occidental acunado en la tradición judeo-cristiana, que produjo la revolución industrial y la modernización de la agricultura, con la idea de que la naturaleza debe ser “esclavizada”.

Esta confrontación de imaginarios encontró, en las expresiones simbólicas religiosas, sus primeras formas de sincretismo, entendido este como el intento de conciliar doctrinas distintas, fusionar dos concepciones del mundo creando uno intermedio. Sin embargo estas conciliaciones, por su carácter dinámico, tuvieron otras formas como la yuxtaposición de imaginarios, es decir poner uno al lado del otro sin provocar colisiones. Durante todo el proceso de evangelización, los pueblos indígenas, utilizaron ambas formas para precautelar a sus divinidades como objetos- memoria.

Imágenes e ídolos

Durante la Edad Media, las controversias teológicas, ocultaban “intereses materiales de clase”, tal como Engels

destapó en un texto escrito en 1850, en el que además aseveraba que las relaciones de clase estaban “puestas” en el lenguaje de la religión y las demandas de las diversas clases se encontraban tras una pantalla religiosa. La iglesia, monopolizaba la producción mental por medio de sus instituciones, las formas de dominio social y político se expresaban necesariamente por medio del lenguaje y el rito religiosos. (Cf. Turner, 1997)

Las políticas de la imagen fueron parte sustancial en la lucha por reemplazar el imaginario indígena por otro, es así que la concepción de imagen e ídolo y su diferenciación fue un largo proceso político, anterior a la conquista española y la Reforma. Son conocidas tres fases, la primera se remonta del año 725 al 780, bajo el emperador León XIII; cuando se procedió a la destrucción de imágenes, luego Constantino V, confirmó la iconoclastia en el Concilio celebrado el año 753, la segunda etapa de restauración católica, entre el año 780 y el año 813, fue llevada a cabo por la Emperatriz Irene y el patriarca San Tarasio, el tercer momento de debate entre el año 813-842 supuso el retorno a la iconoclastia y se prolongó du-

rante treinta años, sin embargo en el II Concilio de Nicea, celebrado el año 783, definió la legitimidad del culto a las imágenes y fue, la que finalmente se impuso. (Cf. Illanes, Saranyana: 1985)

La polémica de la Iglesia sobre el tema del culto a las imágenes o la iconoclastia, culminó a fines del siglo IX, imponiéndose el culto, que se estableció firmemente y fue la herramienta didáctica por la que se pretendía, ya en la etapa de la conquista, ser las reemplazantes de las divinidades de los pueblos conquistados.

Las primeras imágenes que vieron los españoles fueron cuando Colón desembarcó en Cuba y Santo Domingo los “zemiés”, los observaron, los describieron y después los eliminaron. Estas representaciones a quienes los indígenas taínos rendían veneración, contenían funciones políticas, terapéuticas y sociales. Colón sabía de la importancia de estas representaciones y no se atrevió a llamarlas “ídolos”. (Cf. Grusinski, 1999)

El año 1496, un suceso delimitaría los conceptos de ídolo e imagen que se instrumentalizaría para justifi-



Virgen Cerro
Colección Museo Nacional de Arte

car la destrucción de las divinidades indígenas, durante la Extirpación de las Idolatrías. Según el relato de Fray Ramón Pané, en Guarionex, algunos indígenas se habían apoderado de las imágenes cristianas que los españoles habían confiado a su cuidado, estos arrojaron al suelo las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra, orinaron sobre ellas diciendo: "Ahora serán buenos y grandes frutos". Enterado de esta "herejía", el hermano de Colón mando a la hoguera a los culpables. Luego de que este suceso llegara a oídos de los Reyes Católicos, el historiador Pedro Mártir se encargó de satanizar las ritualidades indígenas, dando por concluida la temprana disputa de ídolos e imágenes, escribiendo en 1520: "averiguoze que eran idólatras, circuncidos e inmoladores de niños y muchachas a los zemíes o imágenes en sus espectros nocturnos, a los que dan culto"(sic). Mártir nunca estuvo en las tierras conquistadas, sin embargo su influencia en la realeza resolvió la controversia separando los cultos: así las imágenes de las divinidades indígenas eran ídolos satánicos, en tanto que las representaciones del culto católico eran imágenes sagradas. Paradójicamente, Mártir, el mismo año, al ver los primeros objetos enviados por

Moctezuma a Carlos V, escribió: " Aunque admiro poco el oro y las piedras preciosas, estoy sorprendido porque la habilidad y el esfuerzo artesanal de sus obras, sobrepasan lo material de ellas (...)No recuerdo haber visto nunca nada tan atrayente a los ojos humanos por su belleza"

Este fundamental desencuentro entre dos formas de convivir con la naturaleza, tiene su raíz en dos concepciones de la vida diferentes:

Mientras las sociedades patriarcales europeas consolidaban su visión del mundo, con el paradigma empirista, la separación del ser humano de la esfera de la naturaleza, su religación con la Razón y la revolución industrial, como ejemplo universal del progreso de la humanidad, trasladada a las tierras conquistadas por la Ilustración, es decir un Vivir de la Tierra; en los territorios conquistados se establecía una profunda fractura con el Vivir con la Tierra de las culturas conquistadas, el ser humano como parte del Todo, en una sola esfera.(Cf.Medina:2006)

La difícil relación que se produjo entre una visión distinta, conformaba un imaginario también diferente del mundo,

desde la estructura del idioma castellano, frente a las estructuras de los idiomas nativos como reflejo de su identidad, podían advertirse dos maneras de ver el mundo, dos momentos de espacio- tiempo no compartidos y de tortuoso entendimiento.

Entonces, siendo las concepciones del mundo diferente, la concepción dominante estigmatizó las expresiones simbólicas indígenas como ídolos, de supercherías sin contenidos y de ningún valor estético, entendido y sellado así, desde la perspectiva occidental.

La periferia oscura

Los conceptos de arte y estética no tienen equivalentes en los idiomas indígenas, en los que solo existen definiciones de belleza. Así en aymara, bello, que "tiene" belleza se traduce como jiwaki, k'acha, en kechua es sumaq, tuki y en guaraní porângue, además de los otros idiomas que aún se hablan en territorios amazónicos de Bolivia, tienen un acercamiento al concepto de objetos o personas que "llevan" hermosa.

El concepto de arte occidental, se origina del latín ars, habilidad, técnica que traduce el griego tékhne, en un

sentido amplio, el saber hacer algo con maestría, a la técnica de producir algo llamaron los griegos tékhne poi-etiké, término que se usaba, tanto para designar a las obras artesanales como a las acciones educativas y otros productos culturales. En la Edad Media europea se comienza a diferenciar grupos de artes o técnicas y serán llamadas liberales y serviles, teóricas, prácticas y poéticas o nobles y artesanas.

Todos estos grupos tenían por común que eran tenidas como una forma de conocimiento, y se dejaba a un lado el placer sensorial. Recién, durante el Renacimiento se vincula definitivamente el aspecto placentero de la belleza al arte, como una parte nueva y se las clasifica en Bellas Artes.

La belleza se entiende como bonito, delicado, placentero y viene del latín benellus diminutivo de benus bonus, amable, delicado, bonito, siendo lo bello o la belleza objeto de consideración a lo largo del desarrollo de la filosofía occidental, estableciendo dos las perspectivas desde las que se ha considerado la belleza: lo bello ontológico y lo bello estético.

La primera es aquella concepción que, partiendo de Platón, recalca en la filosofía medioeval y se destaca por identificar a la belleza con la bondad y sobre todo con la verdad y la perfección, la segunda representa preferentemente una subjetiva de vivencia de lo bello.

Si la belleza está en relación con la verdad, el arte lo estaría con las apariencias, es la imitación de las apariencias, mimesis o copia. La distinción platónica, a la vez que relación entre lo bello en sí y las cosas que son bellas por participación, configuró la primera teoría estética que llegó hasta el mundo medioeval, con la estética escolástica y aún más allá, con los representantes de la Iglesia en las tierras recién conquistadas. Muchas de estas concepciones de lo bello ontológico y lo bello estético tuvo y tiene su contraparte en las expresiones indígenas, que fueron suprimidas por razones políticas de evangelización y dominio económico, y convertidas en objetos etnográficos, arqueológicos, antropológicos o simples objetos curiosos.

Todo el desarrollo de la teoría sobre la belleza tuvo un reflejo en el empirismo que afirmaba que el conocimiento siempre viene a través de los sentidos, que nada tiene

que ver con lo perfecto o ideal, entendidas de tal modo que serán el origen del gusto o de la sensación estética. Para Kant no hay ciencia de lo bello, sino solo crítica. Así la estética, del griego *aisthetiké*, relativo a la sensación, deviene en la teoría del arte que es la interpretación del arte, o la crítica filosófica del arte hecha desde diversas perspectivas.

Toda esta herencia filosófica, en la época moderna, culmina con la teoría de lo bello invadiendo el campo de las ciencias empíricas y psicológicas, en algunos casos. Con las nuevas teorizaciones sobre el fin del arte (Cf. Danto: 2000) lo bello es un elemento más junto con otros componentes tan diversos como la cultura de masas, las teorías de la sociedad y de la comunicación, la psicología profunda, la tecnología y el diseño industrial, ocasionando una enfermedad terminal en el concepto de arte. El posmodernismo considera superadas las teorías estéticas del pasado, por considerarlas elitistas, con pretensiones universalistas, formalistas y considera que la pluralidad y la singularidad de las diversas experiencias estéticas que se dan en el mundo, son irreductibles a un encorsetamiento en un sistema.



Ava Guarani

Durante todo el siglo XVI y XVII, las creaciones simbólicas tenían como principal impulsor y mecenas a la Iglesia, toda la producción pictórica estaba destinada al culto y a la catequesis en un proceso de inculturación del indígena que debía reemplazar su cosmovisión por otra ajena a su concepción del mundo, imponiendo la idea de lo bello y excluyendo a las representaciones indígenas, que establecían una descontextualización respecto a su dogma.

El mundo de las representaciones indígenas tenía por propósito hacer visible lo ausente, así un objeto-memoria tiene un contenido que, permite la cohesión social. Cuando consideran a las llamadas sociedades no literarias, como Hoebel y Weaver, estos dicen: "Cuando una sociedad no literaria entra en contacto con una civilización y empieza a cambiar, una de las primeras cosas que experimenta este cambio es su arte tradicional. "La desintegración del sistema de valores se destruye para cuyo mantenimiento había sido producido todo el arte.

En este sentido, el arte está inextricablemente relacionado con la política, la religión, la concepción del mundo, con

todo el complejo de instituciones sociales que están pensadas para mantener unida a la comunidad. (Cf.Hoebel, Weaver: 1985)

Para Franz Boas, autor de un estudio sobre arte primitivo, el significado de la forma artística no es universal, pero si el goce estético, porque todas las actividades humanas pueden revestir formas que les concedan mérito estético. (Cf. Boas: 1947)

Si decantamos la belleza ontológica, veremos que las expresiones indígenas tienen un respaldo que privilegia su contacto con la naturaleza y entre sus funciones está la cohesión social y los objetos y acontecimientos artísticos sirven de medios para almacenar información y comunicarla generacionalmente, por eso sus conceptos tienen que ver con el llevar y cargar hermosura.

A partir de estas constataciones podemos decir que, así como en el Renacimiento el culto a las imágenes sirvió de manera notable al cristianismo medioeval, en la etapa colonial, el mimetizar a las divinidades indígenas en las artes plásticas, en la decoración arquitectónica, las can-

ciones, cultos y danzas fue una manera de resistir a la inculturación y evangelización que finalmente fracasó, permitiendo que la cosmovisión de las culturas conquistadas permanezca hasta nuestros días, con algunas formas prestadas y costuras visibles con las tradiciones judeocristiana.

Acorralado por la extirpación de las idolatrías, la mita gruesa minera, cuyo sistema de reclutamiento para el trabajo en las minas dieztaba la población, la exclusión de cualquier delegación ejecutiva en el poder colonial, la pirámide social estaba compuesta y diseñada para la explotación indígena y la destrucción de su cultura. Así, en la cúspide de la pirámide social estaban los españoles compuesta por la jerarquía militar, religiosa y los que ocupaban los cargos administrativos, seguidos de criollos americanos de origen mestizo, que se consideraban nacidos en el Nuevo Mundo, pero de sangre española pura, por ser hijos legítimos de los conquistadores y colonizadores, en la base, la mano de obra de los pueblos indígenas, los mestizos o cholos, mestizos ilegítimos relegados al estrato de artesanos que se convertían en el so-

porte principal de la producción de la riqueza, a la que no tenían acceso.(Cf.Valencia:1969) Esta pirámide encontró su objetivación en la repartición de los barrios de las ciudades: barrios de indios y cholos y barrios de blancos.

A partir de las insurrecciones indígenas y las contradicciones entre españoles y criollos por el poder, más los conflictos en la corona española, permitieron que las sucesivas insurrecciones indígenas de 1781, de Tupac Katari y Bartolina Sisa, implantaran en los criollos el temor a la "indiada", sentimiento que permanece subsumido hasta el día de hoy.

Al finalizar el siglo XVIII América del Sur era otra, la estructura económica social exigía cambios, el liberalismo inglés, estaba reemplazando la hegemonía luso-ibérica, así es que criollos y mestizos plantearon la necesidad de un gobierno propio.

Luego de dieciséis años de lucha entre realistas, conformado por criollos de la aristocracia, con generales y altos jefes españoles, contra los patriotas, conformados

por criollos empobrecidos y los mestizos de aldeas y ciudades, este cambio de poder se produce. Es decir que sigue todo como estaba, la pirámide social no sufriría cambios radicales.

Los indígenas no tuvieron una participación masiva en los bandos combatientes, ya que realistas y patriotas los utilizaban para cobrarles tributo y cultivar el campo para abastecer a los ejércitos combatientes. Las familias criollas conservaron sus privilegios, como clase dirigente y la mayoría indígena no fue redimida de la servidumbre.

Una vez consolidada la República, las objetivaciones del imaginario criollo en el arte son evidentes para constatar que el cambio era solo de gobierno y no de un nuevo Estado, así el sentimiento imperial aflora en las construcciones de los edificios públicos que son copiados del neoclásico francés, en cuyo interior gobernaban con los lineamientos del Estado liberal-burgués de era napoleónica.

Entre estos ejemplos de reproducción imperial, tenemos en Sucre, capital de la nueva República, paseos al que los llaman “La Alameda”, el teatro Sucre, copia fiel en menor

tamaño del teatro de la ópera de París, además de la Torre Eiffel y el Big Ben de Londres. El deseo de ser europeo se vincula directamente con la modernidad periférica, que intenta, a través de la imitación, la adaptación, disfrazar el atraso y la angustia de tal diferencia respecto al sentido de progreso de las metrópolis europeas. El afán de acercarse a los centros de poder, negando las culturas indígenas, es otra forma de sincretismo cultural, por lo que la producción artística de la época es eso, una imitación de las escuelas académicas de Europa, con algunas representaciones de indígenas como algo exótico y ajeno.

Entre las representaciones más cercanas a una conciliación doctrinal están las pinturas populares, producidas en el área rural, por artistas indígenas que retrataban a los donantes junto a la virgen o con los santos católicos, en relación con los ciclos agrícolas. Asimismo es notable la relación Pachamama-Virgen María, Santiago Apostól-Tata Illapa, divinidad indígena del rayo, San Isidro, San Bartolomé, santos ligados con la época de siembra y cosecha, muy frecuentes en el siglo XVII, hibridaciones que se desvanecieron lentamente, al llegar la república en las

áreas urbanas, pero con persistencia en el área rural. (Cf. García Canclini: 1982)

La declaratoria de la religión católica como la oficial de la República, cimentó su poder, junto al poder civil criollo, en la etapa de las grandes fortunas mineras y cuyo imaginario fue mejor representado en los billetes que emitían sus bancos privados, constituyéndose estas minorías en los verdaderos gobernantes de un Estado frágil y sin cohesión social.

García Canclini refiere que: “La transnacionalización del capital, acompañada por la transnacionalización de la cultura, impone un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos. Los sistemas sociales, si quieren subsistir, deben reproducir y reformular sus condiciones de producción. En ninguna sociedad la hegemonía de una clase puede sostenerse únicamente mediante el poder económico solo con el poder represivo. Entre ambos cumple un papel clave el poder cultural”

La gran revuelta indígena liderada por Zárate Willka y Juan Lero (1899) hizo temblar el estado criollo oligárquico

y el temor subsumido desde el cerco de 1781, renació y Pando y Fernández Alonso, los líderes criollos con intereses mineros y latifundistas que se disputaban el poder, se dieron la mano.(Cf. Condarco Morales: 1966)

Las muestras de las representaciones de los billetes de la era minera de la Plata es elocuente por sus contenidos, desde allí los grandes industriales mineros sostenían su imaginario enajenado e intentaban, inútilmente, hacer desaparecer al indígena para arrimarse a la modernidad, ya que consideraban que este era el causante del atraso.

De hecho, Bolivia había construido dos estados paralelos, el poder hermético de las élites vivía de espaldas al mundo indígena, con el poder cultural en sus manos y su pequeño ejército de intelectuales y artistas, consideró, con su ethos imperial subsumido, a las culturas indígenas como un pueblo de museo etnográfico y contenidos livianamente folclóricos, vaciándolos de contenido ideológicos, así Zavaleta Mercado advirtió sobre esta conducta: “Por su origen, sus intereses, por sus supuestos mentales, la oligarquía boliviana fue siempre ajena en todo a la carne y al hueso de los referentes culturales de la nación”

Las sucesivas pérdidas territoriales por tratados y guerras evidenció la fragmentación de un estado con una sola clase que hegemonizaba los recursos minerales, dejando al olvido los territorios del oriente e ignorando a las culturas indígenas que, después de la Guerra del Pacífico con Chile (1879), por el que Bolivia perdió su acceso soberano al Pacífico, recién fueron considerados ciudadanos para ir a defender un Estado que los ignoró, así es que la Guerra del Chaco con el Paraguay (1932-1935) por la riqueza hidrocarburífera, desató un cisma en la estructura estatal. El encuentro en las trincheras de las diferentes clases sociales, las múltiples nacionalidades indígenas y las preguntas sobre un Estado excluyente y racista que exigía sacrificio a sus hijos y los devoraba, fue el detonante para que se incubara la revolución de 1952. El pintor Guzmán de Rojas, formado en España, constituyó la corriente indigenista, representando a los indígenas y sentando su presencia en el arte boliviano, antes de esta eclosión social, Arturo Borda, artista múltiple, escindido entre el mundo indígena y el cholo urbano, dejó un testimonio profundo con su obra pictórica y literaria sobre el tejido cultural que se estaba gestando.

Estos dos artistas tuvieron la virtud de acercarse al mundo de la estética popular, así sus motivaciones axiológicas lograron contacto con un público distinto, aunque sus principales consumidores no fueran estos. Así Juan Acha nos advierte que el arte popular es cuantitativamente más representativo de América Latina y considera que nuestras artes no reflejan de lo que es verdad nuestro continente y ni siquiera lo que sabemos hoy de ella. Operamos, dice, en sumisión sensorial, sensitiva y mental a los patrones del oficialismo occidental.

Juan Acha nos alerta sobre el circuito de difusión donde operan los aparatos ideológicos del Estado, la Iglesia y el sector privado, con el fin de propagar las nociones y valores, medios fines e ideales y funciones de la producción y el consumo de bienes artísticos que les convengan; también de distribuirlos y deben concordar con los elementos dominantes o habituales de la cultura estética dominante en el país. (Cf. Acha, 1997) En coincidencia con estos criterios ya, Marta Traba, el año 1973 hablaba de la dependencia y el camino hacia la autonomía y la urgencia de la identidad. (Cf. Traba, 1973)



Banco de La Paz

Todas las posiciones teóricas sobre la producción artística, tuvieron en Bolivia momentos de constatación y relevo generacional que se replicaba con cada movimiento y cambio social.

La Revolución de 1952 y la Revolución Democrática y Cultural. La principal matriz de cultural de la revolución cultural del 52, impulsado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (M.N.R), era la homogeneización mestiza, invisibilizando a las culturas indígenas, reproduciendo la práctica criolla de los fundadores de la República.

El movimiento artístico fue importante, tuvo la virtud de estimular el sentido de pertenencia a un estado, a través de la apología de la nacionalización de los recursos naturales.

Durante los cambios políticos de esta etapa son destacables varios artistas que, inspirados en los muralistas mexicanos, imprimieron una impronta boliviana a su producción, artistas como Alandía Pantoja, Lorgio Vaca, Solón Romero, en tanto por otro lado, la pintura abstracta tenía sus cultores, como María Lisa Pacheco, La Placa que pred-

icaban el arte sin compromiso, dentro de una discusión esteticista, además del renacimiento de un indigenismo más decorativo, desvinculado políticamente del proceso y ajeno a los movimientos indígenas. El año 1985, el mismo partido se convirtió al neoliberalismo, enajenando otra vez los recursos naturales y produciendo una enorme fisura en el aparato estatal.

Las organizaciones campesinas indígenas, que marcharon visibilizando su presencia desde el año 1990 por las urbes bolivianas, las migraciones masivas de los mineros desplazados por el decreto 21060 que llevaron al agro las tradiciones sindicales y las formas ancestrales comunitarias, fueron el fermento organizacional para que se abriera el espacio para que por primera vez en la historia de Bolivia, un presidente indígena se hiciera cargo del poder, sustentado por las mismas bases indígenas y las clases medias empobrecidas.

Así, el 22 de enero del 2006, en la población de Tiwanaku, lugar simbólico de las culturas indígenas andinas, Evo Morales juraría ante las miles de personas, a la

Presidencia. Este espacio que se abrió, puso en valor la revuelta, entendida como un movimiento que pone en valor las formas de religiosidad ancestrales, los idiomas, la música, y otras expresiones simbólicas y prácticas rituales que estaban subsumidas.

La concepción de museo, con instituciones erigidas mayormente en las gestiones de gobierno del MNR, con su carácter homogeneizador, está en entredicho, toda vez que son visiones imperiales que exaltan la colonización y no incorporan a las expresiones de las culturas indígenas por considerarlas solo como valor etnográfico y antropológico.

La confrontación de civilizados contra pueblos salvajes fue fomentada por los medios cinematográficos y las historietas, para crear en la conciencia la angustia de país atrasado y premoderno en la población más vulnerable: la juventud y la niñez. (Cf. Rojas Mix .1992)

Ahora las instituciones museísticas deben convertirse en territorios que impulsen el cambio social, < través de métodos deconstruccionistas de la historia y dialógicos entre

las concepciones del mundo y circulares para ver el principio como final y el final como principio. De tal manera de contar con guiones versátiles, y establecer una relación simétrica entre las expresiones simbólicas indígenas y populares, frente a la concepción fosilizada del arte.

La dinámica política y social actual abre una multiplicidad riquísima de expresiones culturales, las manifestaciones artísticas ejercidas por los artistas en todos los campos son efervescentes y cuestionan e interpelan a la sociedad excluyente y racista, establecen diálogos con grupos que mantienen su religación con las formas occidentales contemporáneas importadas. Sin embargo, de este encuentro salen síntesis, antítesis y posiciones de indeterminación dialéctica. Todas las manifestaciones, desde el video hasta la música de corte occidental tienen su respuesta y las formas sincréticas y yuxtaposiciones son constantes, influidos por los medios tecnológicos y la cultura globalizada.

Así tenemos un neo indigenismo que exalta lo local, a partir de un despertar de la autoconciencia, esta a su vez,

impulsa una apertura hacia lo internacional que busca “actualizar” las artes bolivianas adoptando ideas de Europa y son exaltadas como vitales y modernas, provocando una tercera tendencia de los artistas que proponen una síntesis entre elementos plurinacionales y los internacionales. La singularidad es que la potencialidad creadora incorpora el arte popular como parte constitutiva de creación, pese todavía, a la indiferencia de los críticos y comentaristas que, por su colonización eurocéntrica y su formación académica, todavía no reconocen como valor estético estas expresiones. Pero es un torrente que está sensibilizando y cuestionando a los nuevos actores y productores de la cultura plurinacional que aparecen en el horizonte.

Edgar Arandia Quiroga
Docente Carrera de Artes
FAADU-UMSA

BIBLIOGRAFÍA.

- Acha, Juan. Las actividades básicas de las artes plásticas. 1997.
Boas, Franz. Arte Primitivo. 1947.
Danto C., Arthur. Después del fin del arte. 1999.
Duviols, Pierre. Religiones y represión en los Andes en los siglos XVI y XVII.
Estermann, Josef. Filosofía Andina. 1998.
Gruzinski, Serge. La guerra de las imágenes. 1994
Hoebel A., Weaver T. Antropología y experiencia humana. 1985
Illanes, Saranyana. Historia de la Teología. 1998
Medina, Javier. ¿Qué Bolivia es posible y deseable? 2006.
Murra, Jhonn. Waman Puma, etnógrafo del mundo andino. 1992.
Rojas Mix, Miguel. Comic y antropología. Revista Art Nexus. 1992.
Szabó, Henriette. Diccionario de la antropología boliviana. 2008
Turner, Bryan. La religión y la teoría social. 1997.
Traba, Marta. La cultura de la Resistencia. Revista Debate. 1973.
Valencia, Alipio. Teoría Política 1969
Van Den Berg, Hans. Diccionario Religiosos Aymara. 1985

Tecnología, tortugas y liebres



Probablemente la masividad estudiantil dentro de la Universidad, no apoye un Proceso de Enseñanza y aprendizaje individual-cooperativo y solamente restringe al Docente a plantear una enseñanza “tradicional y bancaria” (Donde el profesor deposita el conocimiento en la mente del estudiante que es catalogado como “el Alumni”, voz latina que significa “sin luz” o “ciego”), donde “el Cate, el Licen, el Inge o el Arqui” con sus libros y fotocopias “jurásicas” se sienten los dueños de la verdad y del conocimiento, sin saber siquiera que las fuentes del conocimiento ya atravesaron las barreras del espacio y tiempo, donde los estudiantes con sus recursos tecnológicos atrapan esa vasta información y se sienten ahogados por la inmanejable cantidad informativa y el grito de auxilio se ahoga en las aulas, sin que nadie pueda guiar en la forma de depurar y rescatar ese material, lo que obliga al estudiante de hoy, a realizar un “Copy and Paste” en sus investigaciones “Frankensteinianas” que usualmente sorprenden al Docente Tradicional y Bancario quien otorga altas evaluaciones.

Las herramientas tecnológicas ya han atrapado a nuestros estudiantes, quienes pasan más tiempo ejercitando sus habilidades cibernéticas y comunicativas, se concentran (más que Buda), se escapan de la realidad ignorando su entorno, incluyendo las aulas universitarias, donde está demás decir que las instituciones tradicionales y de apoyo académico como son: las bibliotecas, salas de estudios, videotecas, hemerotecas y otros, están sirviendo como

“puntos de encuentro de amigos y enamorados” o que un “Nerd clásico” esté investigando “algo curioso” que ya no sorprende a nadie.

Se dice que el desarrollo de la “mano humana”, principalmente el desarrollo motriz de los dedos “índice y pulgar”, ha permitido que el hombre pueda crear distintas herramientas y al mismo tiempo desarrollar su coeficiente mental de manera acelerada creando e inventados distintos artefactos útiles, todos sabemos que el “dedo índice” es el más importante de la mano, seguido por el “dedo pulgar”, pero la sorpresa es que en estos tiempos cibernéticos, el dedo más importante ahora es; el “dedo pulgar” que ayuda a los jóvenes a comunicarse con tremenda agilidad al momento de manipular sus celulares (que ya forman parte de su humanidad) y otros artefactos digitales que dejan a mucha distancia a la “antigua y querida taquigrafía” (escritura inventada para tomar datos hablados de manera simultánea) y ahora se ha popularizado el uso de palabras recortadas como ser: KTL/QTL (¿qué tal?, AD+ (además), BSS (besos), XDON (perdón), etc. sin olvidarnos de los “emojicones” y el uso

del “teclado predictivo” como parte del software que ayuda a una escritura a la velocidad del pensamiento. Otro hecho curioso es, que los estudiantes “de antes” así como los “Homo Sapiens Sapiens” aprendían por experiencia (jugando, participando y experimentando) y lo que aprendían era perenne y nunca más se olvidaban, pero ahora nuestros estudiantes casi no necesitan experimentar, jugar o participar, ellos lo aprenden únicamente viendo, ahora son los “Homo Videns” que según investigaciones, el hecho de “observar y analizar” es suficiente para “aprender sin aprehender” vivencialmente hablando.

Se dice que existe un disfrute muy peculiar y personal al leer un libro o un texto, porque da cabida a la “imaginación o visualización mental”, pero también se dice que; el tener un libro o fotocopias de determinados materiales, causan una conducta psicológica de “apropiación”, por consiguiente se pierde la motivación y deseo de leerlos, convirtiéndonos en “Acumuladores de información en papel” ¿qué hacer? y ¿qué pasa con los estudiantes? demás está indicar la falta de afecto (por no decir

aversión) por los jóvenes a las fotocopias y a los libros impresos, ellos han desarrollado otra forma de abordar la lectura como medio de información, ahora ellos leen en sus monitores de manera más ágil, es decir; directamente de “arriba hacia abajo” y buscando “palabras claves” (no frases claves) en los “PDFs”, logrando batir records impresionantes de “lectura veloz”, mientras que la lectura tradicional todavía sigue ciertos pasos como ser: lectura de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, de la página 1 a la 2 (sin saltos) y la búsqueda de frases claves en cada párrafo, dando como resultado tener que cargar un libro impreso por muchos días en nuestro maletín.

Todo esto representa algo del contexto actual, donde los docentes generalmente tratamos de enseñar “tal como nosotros aprendimos”, sin tener en cuenta que la generación actual se ha alejado en 50 años de nuestra generación y todo por la tecnología... ¿Qué hacer?.. es como enfrentarse a una carrera donde el oponente ya está corriendo fuertemente y nosotros recién estamos partiendo con la ayuda de muletas. Dice el adagio “donde

estuvieres haz lo que vieres”, pero ¿es posible acortar 50 años en una carrera?...Claro que sí..., mientras que los jóvenes están corriendo alocadamente hacia una meta muy distante, nosotros los “Cates” vamos a participar en la competencia “únicamente caminando”, sabemos que el correr no permite observar ni analizar, cansa demasiado, exige descansos, el cuerpo pide agua y las articulaciones de las extremidades inferiores se lastiman permanentemente, mientras que “el caminar”, permite explorar, analizar, sacar conclusiones, no cansa mucho, no pide pausas y principalmente no causa desgaste articular y lo mismo se llega a la meta, sino aprendamos de la fábula de la “tortuga y la liebre”.(recordemos que la tortuga vive más de 100 años y ganó la carrera).

El involucrarse a la tecnología digital (de la cual supuestamente somos profanos), nos da ciertas ventajas o competencias adicionales como ser:

- Mejor capacidad de análisis del contexto (somos críticos)
- Investigar a través de fuentes frescas; textos,

artículos, videos, etc. (ya sabemos depurar lo que sirve y lo que no)

- Desarrollar textos y libros (con preferencia digitales)
- Mayor contacto personal con los estudiantes (en forma virtual por el Face, el whatsapp y otros)
- Entregar tareas y asignaciones en línea (todo el tiempo)
- Complementar la clase en forma virtual (individual y grupal participativa)
- Realizar exámenes virtuales en tiempos determinados (a cualquier hora y con resultados al momento)
- Enviar digitalmente; libros, ensayos, publicaciones, etc. (principalmente PDFs)
- Acceder a bibliotecas virtuales (en todo el mundo)
- Revisar textos plagiados (hechos muy frecuentes)
- Tener información precisa y actualizada de las notas trimestrales, semestrales, etc. (esto merece un "like")

Por consiguiente, la Universidad como generadora del saber y la cual fue atribuida el carácter de "Alma Mater" en sentido de engendrar y transformar al hombre mediante la ciencia y el conocimiento, también otra atribución importante deviene del latín "Universitas" que significa "entero o universal", estas definiciones nos empujan a seguir complementando nuestros conocimientos, esta vez ligados al mundo cibernético generadora de conocimiento científico y universal sin exclusiones de ningún tipo, para así cumplir la tarea docente desde la óptica desarrolladora dentro y fuera del aula universitaria, sin perder el aspecto socializador, evitando las "clases magistrales", evitando el "dictado" y principalmente evitando alejarnos de nuestros estudiantes que son el eje y centro de toda acción educativa... sin los estudiantes no hay desarrollo académico, sin ellos no hay UNIVERSALIDAD.... sin calidad docente no hay UNIVERSIDAD...

Ramiro Gareca Hurtado
Docente Carrera de Diseño Gráfico
FAADU-UMSA

El marco legal boliviano y su relación con el patrimonio cultural artístico

El tráfico de obras de arte es una situación que alarma a todos los países, puesto que existen normas y mecanismos precarios en la tarea de la salvaguarda de las mismas. La Organización Internacional de la Policía Criminal (Interpol) busca cerca de 40.000 obras de arte robadas, entre las que se encuentran obras magistrales de artistas de la talla de Picasso, Matisse y Monet, valoradas en más de 100 millones de dólares.

Es evidente que nuestro país no está exento de esta situación. De acuerdo a información de la Interpol existen bandas internacionales que operan especialmente en Bolivia, Perú y Ecuador, por su riqueza cultural. Ejemplo de este accionar delictivo, es el robo, en agosto del 2012, de obras de las iglesias de Guaqui y Ocobaya en las provincias Ingavi y Sud Yungas de La Paz, mismas que van a parar al comercio del Mercado Negro.

Otro hecho fue suscitado en la víspera de la Navidad de 1997, cuando robaron más de cien piezas de arte entre platería, pinturas coloniales y esculturas en madera de la iglesia de San Andrés de Machaca, a 100 kilómetros al suroeste de La Paz. De este robo solo dos pinturas coloniales fueron recuperadas después de 13 años.

Las estadísticas de la Unidad de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Culturas revela que en los últimos 15 años se suscitaron al menos 89 hurtos, los mismos

que provocaron la desaparición de alrededor de 1200 piezas patrimoniales.

Estos hechos se dan debido a que, de acuerdo al arqueólogo peruano Luis Lumbreras, “Después del negocio de armas y el narcotráfico, el tráfico de bienes culturales es una de las formas más fáciles de obtener dinero ilícito en el mundo y los robos en templos coloniales y de objetos precolombinos son intensos” (La Razón noviembre 2012)

En Bolivia al menos unas 2500 obras artísticas fueron recuperadas de manos de traficantes entre pinturas, piezas líticas, retablos, tejidos y otros tesoros históricos que son resguardados en el depósito del Museo Nacional de Arte desde 1998. No obstante, según señala el director de esta institución, Edgar Arandia, el procedimiento legal para poder acceder a ellas constituye un impedimento.

“Todas están siendo auditadas, pero ni siquiera las podemos mostrar porque la norma no nos lo permite. No nos pertenecen, sólo somos los depositarios circunstanciales” afirma. (La Razón noviembre 2012).

Otro problema latente que repercute en el desarrollo del proceso legal es la falta recursos humanos especializados en el rubro y la debilidad en las reglamentaciones vigentes. Por ejemplo, la actual Constitución Política del Estado promulgada en febrero 2009 plasma las directrices legales en favor de la actividad artística, pero con evidentes falencias. Para tener un mejor panorama sobre esta situación es necesario realizar un análisis de las normas precursoras de la actual CPE.

La anterior CPE en su Título Cuarto - Régimen Cultural estipula: Art. 191 Los monumentos y objetos arqueológicos son de propiedad del Estado. La riqueza artística colonial, la arqueológica, la histórica y documental, así como la procedente del culto religioso son tesoro cultural de la Nación están bajo el amparo del Estado y no pueden ser exportadas.

El Estado organizará un registro de la riqueza artística, histórica, religiosa y documental, proveerá a su custodia y atenderá a su conservación.

El Estado protegerá los edificios y objetos que sean declarados de valor histórico o artístico.

Artículo 192.-

Las manifestaciones del arte e industrias populares son factores de la cultura nacional y gozan de especial protección del Estado, con el fin de conservar su autenticidad e incrementar su producción y difusión.

De acuerdo a estos dos artículos el estado adquiere un rol proteccionista, con referencia a las obras de arte, con el objetivo de preservar y difundir la producción artística. Por otra parte es responsable de levantar un registro de su riqueza artística como mecanismo de control del patrimonio cultural bajo su custodia, además de que debe encargarse de su conservación.

En cuanto a la nueva CPE modifica, amplía y crea nuevos artículos que se relacionan con el patrimonio cultural artístico, de acuerdo a lo siguiente:

SECCIÓN III

CULTURAS

Artículo 99.

I. El patrimonio cultural del pueblo boliviano es inalienable, inembargable e imprescriptible. Los recursos

económicos que generen se regularán por la ley, para atender prioritariamente a su conservación, preservación y promoción.

II. El Estado garantizará el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural, de acuerdo con la ley.

Artículo 101.

Las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozarán de especial protección del Estado. Asimismo, disfrutarán de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible.

Artículo 102.

El Estado registrará y protegerá la propiedad intelectual, individual y colectiva de las obras y descubrimientos de los autores, artistas, compositores, inventores y científicos, en las condiciones que determine la ley.

Ya en estos artículos se evidencia las obligaciones del estado para con el patrimonio cultural, donde el mismo

debe de encargarse de registrar, restaurar, recuperar y difundir el patrimonio cultural artístico. Se hace mención a lo tangible e intangible de las expresiones artísticas y se reconoce la propiedad intelectual de los autores artísticos.

CAPÍTULO OCTAVO

DISTRIBUCIÓN DE COMPETENCIAS

Artículo 298

I. Son competencias privativas del nivel central del Estado:
25. Promoción de la cultura y conservación del patrimonio cultural. histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible de interés del nivel central del Estado.

Artículo 300

I. Son competencias exclusivas de los gobiernos departamentales autónomos, en su jurisdicción:

19. Promoción y conservación de cultura, patrimonio cultural. histórico, artístico, monumental, arquitectónico,

arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible departamental.

Artículo 302.

I. Son competencias exclusivas de los gobiernos municipales autónomos, en su jurisdicción:

16. Promoción y conservación de cultura, patrimonio cultural. histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible municipal.

Artículo 304.

I. Las autonomías indígena originario campesinas podrán ejercer las siguientes competencias exclusivas:

10. Patrimonio cultural, tangible e intangible. Resguardo, fomento y promoción de sus culturas, arte, identidad, centros arqueológicos, lugares religiosos, culturales y museos.

En la distribución de competencias de la estructura orgánica del Estado podemos apreciar que este tiene

por responsabilidad conservar el patrimonio cultural artístico. En este menester hace de esta obligación una responsabilidad compartida con los gobiernos descentralizados: Gobiernos Departamentales Autónomos y Gobiernos Municipales Autónomos, donde ambos actores tienen las mismas obligaciones que el gobierno central referente a la conservación y difusión del patrimonio cultural artístico de cada región.

Otro punto a resaltar en la CPE es la inclusión de las autonomías indígenas y sus competencias. En este acápite se relacionan a estas organizaciones con el fomento a promocionar su patrimonio cultural artístico.

Si bien es cierto que ha existido grandes cambio en relación al marco legal general, es preciso señalar que esto no es suficiente puesto que existen debilidades y vacíos legales en las leyes que rigen nuestro país, es así que tan solo existe dos normas que coadyuvan al objetivo de la actual CPE.

CODIGO PENAL

ARTÍCULO 223.- (DESTRUCCIÓN O DETERIORO DE

BIENES DEL ESTADO Y LA RIQUEZA NACIONAL). El que destruyere, deteriorare, substraerere o exportare un bien perteneciente al dominio público, una fuente de riqueza, monumentos u objetos del patrimonio arqueológico, histórico o artístico nacional, incurrirá en privación de libertad de uno (1) a seis (6) años.

ARTÍCULO 331.- (ROBO). El que se apoderare de una cosa mueble ajena con fuerza en las cosas o con violencia o intimidación en las personas, será sancionado con privación de libertad de uno (1) a cinco (5) años.

Lamentablemente muchas de las normas que se gestan se van quedando en tan solo papeles, por la falta de mecanismos que regulen y coadyuven al marco legal establecido. En tal sentido ha de ser una tarea para las organizaciones relacionadas con el patrimonio cultural artístico, ya sean estasmuseos, instituciones académicas, centros culturales, etc. Plantear nuevos lineamientos que vayan de acorde a las necesidades de la coyuntura social actual.

Eddy Max Quisbert P.
Responsable Biblioteca
Carrera de Artes

BIBLIOGRAFIA.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL ESTADO DEL 2004. (Ley de 13 de abril de 2004)

NUEVA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL ESTADO 2008. (octubre 2008)

CÓDIGO PENAL. CAPÍTULO I. DELITOS CONTRA LA ECONOMÍA NACIONAL ARTÍCULO 223.- (DESTRUCCIÓN O DETERIORO DE BIENES DEL ESTADO Y LA RIQUEZA NACIONAL. 1997.

CÓDIGO PENAL. CAPÍTULO II. ARTÍCULO 331 (ROBO). 2003.

Bolivia recupera pinturas coloniales robadas hace 13 años. (2011, septiembre 9). Los Tiempos.

Bolivia recupera dos obras coloniales. (2011, septiembre 20). La Razón.

Roban obras de Picasso, Monet, Matisse, Gauguin y Freud en un museo holandés. (2012, octubre 16). La Razón.

Mafias de traficantes operan en Bolivia. (2012, noviembre 5). La Razón

No hay control en los anticuarios de La Paz. (2012, noviembre 5). La Razón

2.500 obras incautadas están bajo candado. (2012, noviembre 5). La Razón.

Restauran obras de Alandia Pantoja por su centenario (2014, febrero 13). La Razón.

La Iglesia boliviana pide ayuda para proteger templos tras una serie de robos. (2013, abril 14). La Razón.

Ley de Patrimonio plantea endurecer sanciones penales. (2014, mayo 1). La Razón.

Ley Autonómica y la Constitución. (2014, julio 13). El Diario

El mural cerámico, 50 años de historia. (2014, agosto 17). La Razón.

Interpol busca en todo el mundo 40.000 obras de arte robadas. (2014, agosto 29). <http://www.notimerica.com/>



T tiempo y escultura

Me resulta difícil encontrarme frente a un papel en blanco para referirme a la escultura. No había considerado esta dificultad porque en apariencia me es más natural HACER escultura.

La escultura implica medios y técnicas determinadas, siendo sólo el producto final el que avala si se trata de una obra de arte o no, porque lo artístico no está en los medios ni en la técnica, sino en el concepto...En lo que la obra dice y transmite.

El arte es un producto del espíritu, y para lograrlo con medios convencionales se necesita un compromiso y un desafío a lo más profundo del espíritu. La pretensión del artista es alcanzar lo absoluto, la "obra en sí misma". Esta ha sido la postura propia del ser humano en todo tiempo y cultura. Sin embargo, la interrogante siempre ha sido ¿De dónde surge la motivación para lograrlo?

En la antigua Hélade era la diosa Atenea la que otorgaba los favores de la iluminación y la sabiduría para que un mortal deleva, empleando medios materiales, lo oculto, lo que nunca se vio antes. La obra griega era, pues, un testimonio de sí misma y de una cultura que trasciende los tiempos y el espacio.

Como nos refiere Gadamer, Mnemosine es a la vez la musa de la memoria y la libertad espiritual. Esto pareciera sugerir que el arte en todo tiempo es

actividad espiritual hecha materia. La temporalidad no anula la pertenencia a la esencia de toda creación artística verdadera. Es la “obra” la que trasciende tiempo, espacio y convencionalismos, y nos sumerge en la simultaneidad del presente y pasado. El arte es la superación del tiempo.

Otro referente lo testimonian los maestros renacentistas que en su afán de conciliar cultura, civilización y metafísica lograron una obra que trasciende, que se muestra con la lozanía y la frescura permanentes de un Miguel Ángel o un Bernini, artistas cuyas obras siempre se presenta en tiempo presente o actual.

Esta paradoja se da justo en el arte en el que el tiempo no tiene esa apariencia de ser un vector lineal que solo avanza como una ordenación correlativa, de pretérito, presente y futuro. El arte reconsidera esa experiencia perceptiva.

Si observamos la vivencia y las características de esos maestros escultores, notamos que sus afanes son propios del ser humano, que su contexto actúa sobre ellos como

lo hace con todos y con nosotros. Por eso sus obras son el producto de las energías de sus espíritus creadores que son el sumun de la lívido que se manifiesta en materia.

Si bien la escultura se materializa por los medios y la técnica, su espíritu está en la expresión. Como todo arte, es el desahogo del espíritu atormentado de su autor, es catarsis materializada, y luego está ahí, como refiere Juan Muños, escultor español, ilusionista del espacio. “Una escultura es un objeto que se rodea de silencio y llena un espacio”.

La obra de arte genuina establece un contacto con el espectador y este tiene la tarea de una intensa actividad espiritual. Es la reflexión, el impacto, y el resultado es, el cambio en la percepción, ha observado “el aura de la obra...” (Como refiere W. Benjamín). Que puede producir el cambio en el ser. La obra de arte significa un crecimiento en el ser.

El cuestionamiento contemporáneo es enorme, vivimos en un mundo escabroso, con abundancia de

estímulos visuales y saturación de objetos de todo tipo y, por añadidura, un aparato eficaz en el modelado del comportamiento humano y de alienación masiva. Por tanto es el deber del artista el llamado a la reflexión, el llamado a redescubrir el arte como una experiencia del espíritu que libera de la presión de la existencia cotidiana, el abrirse al lenguaje de la obra de arte.

Es necesario entender lo que nos propone Kant: “La pretensión del arte es solo ser arte, sin atenuantes liberado de todo prejuicio, repudiando la ideologización” y al referirse a la autonomía de lo estético respecto a fines prácticos considera que es la satisfacción desinteresada sin ningún interés práctico. El gusto es comunicativo y nos marca a todos.

Así, para pretender hacer arte lo imprescindible es despojarse de prejuicios, de elementos atávicos vinculados a ideologías metafísicas o materialistas, de pasiones y fanatismos, de las obligaciones burocráticas y de toda esa costra inútil del contexto social que aliena al ser humano y lo bestializa, para que así, libre de

todo ese lastre, se pueda emprender el vuelo como un espíritu libre que solo obedece a su alma y a su voluntad creadora. Solo de esa forma se puede asomar a los dominios de Atenea, solo en ese estado cobra sentido la existencia y se descubre la verdad lo genuino del ser humano.

Carlos Romero
Docente Carrera de Diseño Gráfico
FAADU-UMSA



Carrera de Artes y Diseño





Edificio Nuevo de la Carrera de Artes





Generaciones pasadas



Visita de una delegación de la Carrera de Artes al predio adquirido para el funcionamiento del Taller de Arte Popular. Entre ellos se puede apreciar a los docentes Max Mendoza, Roberto Millano y Edgar Arandia.



Docentes Benedicto Aiza †, Edgar Arandia y el Centro de Estudiantes, universitarios Oscar Valdez, Bernardo Gutierrez, Jaime Guzmán, en una de las luchas por la reivindicación.



El insigne maestro Carlos Salazar Mostajo †, uno de los fundadores de la escuela Nacional de Warisata en una de las conferencias de la historia del Arte.



Docente José Llanos Murillo †.



Max Aruquipa y Miguel Salazar con un representante de la Embajada de España en el programa de exposiciones "Un maestro acompaña a su alumno"



Directora Nancy Zelaya, Edgar Arandia, dirigente Oscar Valdez, docentes Silvia Peñalosa, René Castillo, Max Aruquipa y tres estudiantes.



Año 1993. Destaca presencia del escritor Jaime Nisthauz, Sergio Cáceres (Embajador de Bolivia en la UNESCO), docentes Edgar Arandía, Dr. Mario Yujra, Dr. Hugo Salazar, Lalo Flores, Rocio Chuquimia y destacados univertarios que concluyeron sus estudios.



Directora Nancy Zelaya con un grupo de docentes en ocasión de la despedida de Victor Blanco quien fuera auxiliar del taller de escultura, durante 30 años.

Inauguración edificio nuevo



Acto inaugural del edificio nuevo de la Carrera de Artes.



Director de la Carrera de Artes. Dr. Mario Yujra Roque.



Docente Arq. Mario Ibañez Ibañez.



Docente Arq. Mario Ibañez Ibañez.



Autoridades de la Facultad de Arquitectura y Artes.



Docente de la carrera de Artes, Lic. Rosario Mejía.



Docentes Arq. Mario Ibañez y Dra. Margarita Vila.



Docentes Lic. Roxana Nuñez y el maestro Gustavo Lara.



Docentes Dr. Hugo Salazar y Dra. Margarita Vila.



Universitarios del Programa de Música.



Docentes Lic. Alejandro Sainz, Lic. Isabel Garrón y una ex alumna.



Docentes Lic. Rosario Mejía, Decano de FAADU Walter Espinoza y el Dr. Hugo Salazar.



Docente Lic. Edgar Arandia Quiroga.



Docente Arq. Mauricio Bayro Corrochano.



Docente Lic. Miguel Salazar.



Señor Policarpio Perez.

Exposiciones



Acto de Inauguración, sala de exposiciones de la Facultad de Arquitectura.



Obras de los estudiantes expositores.





Docente Dr. Raúl Pereira y Lic. Ramiro Gareca. Exposición de Docentes, Casa de la Cultura.



Docente Arq. Carlos Romero.



Docentes Lic. Paola Guradia y Arq. Mauricio Bayro.



Decano de la FAADU Arq. Walter Espinoza y el Director de la Carrera de Artes Dr. Mario Yujra.



Docente Lic. Isabel Garrón y su esposo José Bedoya.



Docente Lic. Julio Arraya.



Docentes Lic. Roger Huallpara y Lic. Alejandro Sainz junto a otras autoridades de la Facultad.



Inicio de obras para la carrera de Artes Populares en la localidad de Tiwanaku.



Acto de celebración, inicio de obras para la carrera de Artes Populares. Autoridades de la Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo. UMSA



Autoridades de la localidad de Tiwanaku en acto de celebración para el inicio de obras.





Ofrenda a la Madre Tierra para el inicio de obras de la Carrera de Artes.



Docentes Dr. Hugo Salazar y Lic. Edgar Arandia.



Comunidad docente-estudiantil en el terreno de la Carrera en la localidad de Tiwanaku.

Primer aniversario Diseño Gráfico



Comunidad Docente-Estudiantil de la Carrera de Artes y Diseño.



Docentes, Lic. Max Aruquipa, Lic. Ramiro Gareca, Dr. Margarita Vila, Dr. Hugo Salazar y Dr. Mario Yujra.



Estudiantes realizando trabajos.









Acto de protesta de estudiantes y docentes.





Noche de Museos



Demostración de estudiantes en el paseo del Prado.





Misa a San Lucas, patrono de los artistas.





Docente, Lic. Max Aruquipa.



Docente, Dr. Hugo Salazar.



Docentes, Arq. Mario Ibañez y Lic. Rosario Mejía.



Docentes, Arq. Mauricio Bayro y Lic. Julio Arraya.



Arq. Mauricio Bayro haciendo una demostración.



Confraternización de universitarios.





Bautizo y bienvenida a los nuevos estudiantes de la carrera de la gestión 2011.



Bautizo y bienvenida a los nuevos estudiantes de la gestión 2014.



Kusillos - Entrada Universitaria



Entrada Universitaria. Kusillos de Oro 2014.





Workshop



Modelado de esculturas para la presentación al concurso Anual de la Carrera.



Docentes, Lic. David Villegas y Lic. Miguel Salazar



Modelado de esculturas para la presentación en el concurso Anual de la Carrera.



Dibujos y pinturas para el salón Anual de la Carrera.



Universitario junto a Lic. Isabel Garrón y Lic. Mónica Dávalos.



Taller de dibujo







Estudiantes trabajando en los talleres.



Estudiantes trabajando en los talleres.



Dr. Hugo Salazar revisando proyectos para el concurso de la carrera.



Estudiantes trabajando en sus proyectos.



Actividades de confraternización de docentes y estudiantes.





Personal administrativo Carrera de Artes

Sr. Diego Sanchez Carrillo

Administrador

Lic. Eddy Quisbert Paty

Auxiliar de Biblioteca y Kardixa

Sra. Jaquelin Ponce Taborga

Secretaria

Sr. Policarpio Pérez Choque

Portero - Mensajero

Sr. Marco Antonio Zabala Jou

Sr. Hugo Mayta Gironda

Porteros

Sr. Alejandro Huiza Laura

Jardinero

Sra. Rosa Riveros Gómez

Srta. Liliana Laura Q.

Sr. Ivan Romero Bernal

Modelos

Sra. Mónica Chávez Beltrán

Archivista

Docentes Carreras de Artes Plásticas y Diseño Gráfico

Aillon Soria Esther

Andia Catacora Douglas Eduardo

Arandia Quiroga Edgar

Arraya Durán Julio César

Aruquipa Chambi Max

Bayro Corrochano Mauricio Jesús

Cahuana Soldado Yenny

Cayoja Mita Susana

Claros Uzqueda Alfonso Tomás

Dávalos Lara Maria Mónica Ximena

Escobar Pinto Jerry

Fernandez Patón Javier

Gareca Hurtado Ramiro Froilan

Garrón Velarde Isabel

Guardia Arzabe Paola Jarmila

Heredia Vargas Oscar Arnaldo

Huallpara Soliz Juan Roger

Ibañez Ibañez Mario Wilfredo

Mejia Rios Rosario

Monasterios Meneses Bernardo

Pereyra Delgadillo Raul Gregorio

Rojas Roxana Nuñez Vda. De

Romero Jimenez Carlos

Ruiz Gutierrez Marco Antonio

Salazar Alarcon Hugo

Salazar Manuel Miguel

Sanz Santillana Alejandro B.

Sotomayor Terceros Gabriela

Torres Pabon Maria Del Carmen

Torrez Oliva Jose Bernardo

Vila Da Vila Maria Margarita

Villegas Argote David

Yujra Roque Mario

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a las siguientes personas que colaboraron con la documentación para la realización de la presente memoria.

Edgar Arandia

Mauricio Bayro

Ramiro Gareca

Eddy Max Quisbert

Carlos Romero

Mario Yujra

Nohely Rocha

Richard Miranda

C. Willy Huaygua

Gustavo Chura



Carrera de Artes, Diseño y Programa de Música