

ECUADOR

Debate⁹⁵

Quito/Ecuador/Agosto 2015

Imágenes y objetos: etnografía y vidas sociales

¿Declive de la Revolución Ciudadana?
Conflictividad socio-política: Marzo-
Junio 2015

Para una etnografía de ciertos
objetos: La joyería contemporánea

Repensando la imagen y el imaginario
del comunero costeño en Ecuador:
Reflexiones teóricas y audiovisuales
del documento etnográfico
"Comuna Engabao" (2014)

El cuerpo como lugar de cono-
cimiento: Visualidades alternas y
paisaje encarnado en Ecuador y
Bolivia

La fotografía como indicador de las
relaciones entre anfitrión y visitante:
el turismo comunitario en Yunguilla,
Ecuador

El imaginario de los monumentos
locales en contextos migratorios: el
caso de Machala

¡Carajo, soy un indio! Me llamo
Guayasamin: 'Raza' y producción
cultural en el Ecuador

Islamofobia: la lucha contra el estigma
del terrorismo islámico en Quito

Propuestas conservadoras frente al
problema agrario: un análisis en la
década de los treinta del Siglo XX

Clases subalternizadas en el desarrollo
urbano de Guayaquil: el caso de los
comerciantes informales ciegos

Una aproximación a las agendas de
integración suramericana: ALBA y
UNASUR

ECUADOR DEBATE 95

Quito-Ecuador • Septiembre 2015

PRESENTACIÓN / 3-5

COYUNTURA

- ¿Declive de la Revolución Ciudadana? / 17-26
Hernán Ibarra
- Conflictividad socio-política: Marzo-Junio 2015 / 27-32

TEMA CENTRAL

- Para una etnografía de ciertos objetos: La joyería contemporánea / 33-48
Xavier Andrade
- Repensando la imagen y el imaginario del comunero costeño en Ecuador: Reflexiones teóricas y audiovisuales del documento etnográfico 49/64 “Comuna Engabao” (2014)
Libertad Gills Arana
- El cuerpo como lugar de conocimiento: Visualidades alternas y paisaje encarnado en Ecuador y Bolivia 65/82
Violeta Montellano Loredo
- La fotografía como indicador de las relaciones entre anfitrión y visitante: el turismo comunitario en Yunguilla, Ecuador 87/97
York Neudel
- El imaginario de los monumentos locales en contextos migratorios: el caso de Machala 99/110
Patricia Ramos
- ¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín: ‘Raza’ y producción cultural en el Ecuador 111/128
Angélica Ordóñez Charpentier
- Islamofobia: la lucha contra el estigma del terrorismo islámico en Quito 129/144
Fadia Paola Rodas Ziadé

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Propuestas conservadoras frente al problema agrario: un análisis en la década de los treinta del Siglo XX 145/154
Manuela Sánchez Noriega

ANÁLISIS

- Clases subalternizadas en el desarrollo urbano de Guayaquil: el caso de los comerciantes informales ciegos 155/170
Arduino A. Tomasi
- Una aproximación a las agendas de integración suramericana: ALBA y UNASUR 171/186
César Ulloa Tapia y Patricia Hidalgo Albuja

RESEÑAS

- Balance crítico del gobierno de Rafael Correa 187/189
- Identidades en transformación: Juventud indígena, migración y Wexperiencia transnacional en Cañar, Ecuador 190/193

TEMA CENTRAL

Para una etnografía de ciertos objetos: la joyería contemporánea

X. Andrade¹

Este ensayo está organizado en cuatro secciones, la primera avanza un posicionamiento etnográfico sobre el mundo de los objetos derivado de las críticas a los conceptos de “cultura” y “cultura material”, recuperando el interés por cuestiones de materialidad especialmente en lo que concierne a piedras y joyas. La segunda parte discute algunos de los flujos y tensiones entre antropología y arte contemporáneo para discernir el status ambiguo que tiene la joyería dentro de ese marco. La tercera sección destaca las interpretaciones que hacen dos hacedores de joyas ecuatorianos influenciados por la antropología –Hugo Celi y Santiago Ayala– sobre este tipo de traducciones conceptuales y su expresión material. Finalmente, propongo un entendimiento de la joyería contemporánea como objetos embebidos de diferentes formas de agencia, ejercicio informado por discusiones actuales sobre materialidad en antropología contemporánea, y sobre una comprensión de esta última también como oficio, artesanía y arte. Hugh Raffles, Tim Ingold y Fred Myers, principalmente, informan teóricamente este trabajo.

Posición

El pensar, tocar, oler, sentir, ver, portar, mirar y admirar a la joyería contemporánea, dado que provengo primordialmente del campo de la antropología, requiere inicialmente una explicación sobre mi posicionamiento dentro de un terreno de diálogo –pero también de disputas y tensiones– que se configura en relación a los efectos de las imágenes y los objetos sobre la vida social. Parafraseando a W.J.T. Mitchell (2004) en sus discusiones teóricas sobre el carácter de la imagen –en su capacidad para amar y odiar, de ser amadas y de ser odiadas– una línea de preguntas antropológicas sobre joyería se abre al

interrogarse sobre “¿qué quieren y qué hacen ciertos objetos?”.

Más precisamente, para efectos de este ensayo, quizás sea pertinente preguntarse sobre “¿por qué encantan ciertos objetos?”. Inquirir sobre qué se invierte concretamente en el proceso de producción de dicho encantamiento presupone, a su vez, que un punto de partida etnográfico es que todo objeto existe en la medida en que es socialmente posicionado y, por tanto, interrogado. Después de todo, en el caso de la joyería, la capacidad de ornamentarse –embellecerse con adornos– es la que señalaría una frontera más certera entre

1 Andrade trabaja temas de etnografía y visualidad. Preside Full Dollar, una empresa de antropología que circula en circuitos de arte contemporáneo desde 2004. Este ensayo es la versión expandida de una ponencia inicialmente presentada en Ciudad de México, 2010, en el marco del simposio interdisciplinario sobre joyería contemporánea Gray.

“naturaleza” y “cultura” de acuerdo a la antropología de la belleza, una vez que otro tipo de diferenciaciones con altos primates y especies de compañía borran sistemáticamente divisiones que se consideraban previamente dadas entre lo natural y lo humano (Andrade, 2009; Reischer y Koo, 2004; Gangestad y Scheyd, 2005; Haraway, 2003 y 2007). Por lo tanto, la joyería se encuentra en una fina línea al interior de un campo de múltiples intersecciones y disputas.

En la medida en que mis interlocutores para este ensayo –dos hacedores de joyería– se sitúan ora desde la práctica como joyeros, ora como pensadores desde la joyería como arte, conviene situar precisamente mi locación dentro de los debates sobre antropología y arte contemporáneo. Para empezar, la asociación inmediata entre “antropología” y ciertas nociones sobre “cultura” como objeto de estudio deben ser disipadas del ambiente puesto que me alinee con quienes guardan una estancia crítica frente a este último concepto dada su tendencia cosificadora y esencialista sobre los procesos de la vida social que son por demás heterogéneos, complejos y siempre en disputa.

Así, por ejemplo, en una reunión convenida en el 2000 por parte de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research –la principal institución de fomento de esta disciplina a nivel global– las posiciones estuvieron polarizadas entre quienes defendían su utilidad y quienes nos alineábamos con la misión de obviarlo debido a la multiplicidad de sus usos perversos en la

esfera pública. Resultado de aquel encuentro –*Culture and the Cultural: New Tasks for an Old Concept*– y testimonio de las tensiones desatadas por esta discusión es el volumen *Anthropology Beyond Culture*, editado por Richard Fox y Barbara King (2002).²

En el primer campamento se alineaban defensores de tendencias diversas: arqueólogos que requerían de nociones holísticas para dar cuenta del pasado como entidades complejas fundamentadas fuertemente en el papel de los objetos como evidencia para la interpretación sobre dicho pasado, por un lado. Por otro, antropólogos biológicos quienes requerían del concepto de “cultura” para entender ciertos procesos de adaptación patentes entre los primates mayores (orangutanes, gorilas y chimpancés). De acuerdo a estos últimos no solamente que el concepto es necesario sino que se precisaría extenderlo hacia la naturaleza –removiendo a “lo cultural” de la exclusividad previamente asignada a lo humano– para pensar por lo menos a ciertas especies del reino animal en términos de sociedades propiamente hablando. Aportes más recientes dan cuenta, por ejemplo, de la mutua dependencia entre humanidad y especies y de la imposibilidad de asignar a ambas status claramente diferenciados al configurar ciertos tipos de relaciones sociales. Una exposición radical de este tipo de argumento es esbozada por Hugh Raffles, a partir de viñetas impresionistas e históricas sobre insectos y sociedades, mejor formuladas en su extraordinaria *Insectopedia* (2010).

2 De hecho, el libro es una versión políticamente correcta de lo discutido, algunos de los participantes no fueron finalmente incluidos. Para una memoria crítica de este tipo de encuentros en la historia de la Wenner-Gren Foundation, v. Silverman (2002).

Finalmente, entre quienes nos alienamos en descartar a dicho concepto del vocabulario antropológico, habían también varios matices: desde los que lo requerían como adjetivo (“variaciones culturales”), pasando por los que lo usarían puntualmente como sustantivo (“cultura material”), hasta quienes lo rechazamos de facto, o, en su defecto, lo limitamos a considerarlo como dato en la medida de que forma parte del vocabulario “nativo” de la gente –aunque fuere para decir algo, generalmente esencialista, sobre los otros o sobre sí mismos (v. Fox y King, op.cit.).

Mi posición dentro de tal debate fue que debía preservarse su uso a un nivel más bien de evidencia cualitativa, esto es en tanto una categoría “emic” necesitada, en cualquier caso, de ser desempacada: en la medida que emergiera como dato etnográfico, esto es que fuera usado por nuestros sujetos de estudio para un propósito u otro, sería un dato a considerarse, problematizarse y contextualizarse para entender tanto sus usos históricos como situacionales. Aunque a lo largo de esta década he radicalizado mi posición frente a los excesos políticos bajo los que se usa el concepto de “cultura” y sus formas de instrumentalización por parte del poder político, generalmente para propósitos reaccionarios –uno de aquellos usos públicos que nos concernía a todos los involucrados en dicha conferencia– la circulación del mismo sigue en plena vigencia en la disciplina y, de hecho, ha visto una revitalización gracias a los “giros” de moda, particularmente el ontológico (para críticas sustantivas, v. Reynoso, en prensa, y, Abercrombie, en prensa).

Materialidad

En mis diálogos sobre joyería contemporánea, creo que es particularmente útil volver a considerar a la “cultura” como dato etnográfico derivado del uso que hacen los sujetos, en este caso artistas hacedores de joyería, en sus intentos prácticos –de oficio, de transformación– por traducir representaciones sobre “identidad” en términos de la materialidad que constituye a ciertos objetos deliberadamente. El ejercicio de traducción de estos hacedores se sirve, por ejemplo, de un repertorio de piedras, conchas, metales y otros elementos de diversa naturaleza con la finalidad de patentar sentidos idiosincráticos pero también convencionales sobre identidad. En palabras de Hugo Celi y Santiago Ayala, los joyeros ecuatorianos con quienes dialogara para efectos de este ensayo, lo “cultural” y lo identitario entran en permanente juego cuando se habla de joyería dada la intimidad táctil que establecen los sujetos con formas de adorno personal.

La “identidad” de una pieza es definida como el resultado de una búsqueda, como un proceso que requiere para la práctica como joyero, de concretizarla en elementos que, conjugados por la magia química de la alquimia e investidos por un cierto discurso sobre lo simbólico, devienen en representaciones materiales, táctiles y visuales –objetos que, como las imágenes, tienen un valor de uso, un valor de cambio y un valor sensual (Poole, 1997). Uso como adorno predominantemente, cambio como mercancía, y sensualidad por el afecto adjunto a la historia personal marcada por las joyas como soportes embebidos de emociones. Elizabeth Edwards, por ejemplo, analiza estas cua-

lidades para el campo de la fotografía pero sus teorías son igualmente aplicables al mundo de los objetos. De hecho, ella define apropiadamente a las fotos originalmente como “seres materiales” (2002) y, más recientemente, como “objetos de afecto” (2012). Si hay una definición que sería aplicable a la joyería es precisamente esta última.³

El hacedor de joyas emerge, entonces, como un traductor que va de lo conceptual –ciertas interpretaciones sobre “cultura andina”, por ejemplo– hasta la selección práctica de materiales que ensamblan un todo nuevo denominado “joya”, que puede ser leído desde la moda, el diseño, el estilo, o el arte. Ese proceso de traducción requiere como punto de partida ciertas nociones sobre autenticidad (“lo natural”, “lo andino”, “lo ecuatoriano”, “lo pre-hispánico”, “lo universal”), y, como punto de llegada a un ensamblaje de piedras, plumas, plantas, fotografías, y metales que representan distintos tipos de intersecciones y confluencias.

Lo que interesa, desde la perspectiva de los hacedores, es la genealogía y la geología de la materialidad creada. En suma, lo que importa es la materialidad. Tim Ingold (2012, 2007), en sus críticas sobre las tradiciones de estudios de cultura material en etnografía, formula un llamado para pensar lo material como parte de una ecología constituida por continuidades con lo humano, y, para analizar la materialidad desde las propiedades que la constituyen, esto es desde la superficie y la historia que han configurado a una piedra, a un metal o a lo que sea. En lugar de pensar solamente en los artefactos como algo termina-

do, los joyeros parten de que la comprensión de su oficio reposa en atender a todo el proceso de la transformación de los materiales, a comprender su historia, y a visualizarla materializándola. Cada uno de aquellos requiere, por cierto, un tipo de tratamiento diferente.

Al decir de Hugh Raffles (2012), quien después de su trabajo sobre insectos ha extendido su quehacer al mundo de las piedras, cada una de éstas interesa en sus propias pluralidades: “una piedra en particular es simultáneamente piedra, la piedra, y una piedra”. Tal como los joyeros sugieren al hablar de su oficio y Raffles alerta al intentar lidiar etnográfica e históricamente con ellas, es mejor empezar con una pregunta simple: “¿qué es una piedra?” para pasar a una cuestión más investigable empíricamente y tan relevante para mis propósitos: “¿qué puede hacer una piedra?”. En sus palabras:

¿Qué puede hacer una piedra? No toma mucho tiempo llegar a algunas respuestas sencillas. Una piedra puede perderse, puede cambiar, puede causar daño, puede curar. Puede hacerte rico, puede hacerte pobre, puede convertirse en una enemiga, en una amiga, en una profesora. Puede portar tus memorias y tus sueños. Puede construir imperios y enterrar ciudades. Puede revelar la historia del universo. Puede abrir y cerrar las puertas de la filosofía. Puede cambiar el curso de la naturaleza. Puede cambiar su propia naturaleza. Puede vaciar al mundo del tiempo. (2012: 527, traducción mía).

Si bien Raffles está más interesado en aquellas piedras olvidadas por la historia pues hablan de geologías profundas, los joyeros operan sobre aquellas que

3 Este tipo de discusiones han sido expandidas con fuerza en el campo de la antropología de los sentidos para incorporar las relaciones sociales con los objetos en una perspectiva comparativa (Edwards y otros, 2006).

son más bien coleccionables, manipulables, transferibles, manejables, portables, usables. El tipo de relaciones sociales que se establecen entre sujetos y joyas depende de las operaciones sobre la materialidad que desatan los joyeros con su alquimia pero también los portadores de joyas con las modificaciones que ofrecen el propio contexto de su uso, y –como en el caso de anillos, pulseras y collares que entran en contacto directo con la piel– continúan viviendo mediante las modificaciones suscitadas sobre los objetos por la química propia de un sujeto y sus tiempos. Raffles está ciertamente preocupado de la agencia de los objetos. No obstante, la joyería revierte su pregunta nuevamente al plano de la materialidad: qué hacemos a una piedra o a un metal convertidos en joyas al gozar de los intercambios más íntimos que se establecen entre, por ejemplo, minerales y sociedad?

Siguiendo a Fred Myers, “la materialidad –como una teoría de la calidad de los objetos– no es tanto una cuestión de la materia, sino que más bien está constituida a través de marcos ideológicos” (2004a:1, traducción mía). La joyería contemporánea, en sus disputas con los campos hegemónicos del arte y del diseño, ha sido sistemáticamente catalogada bajo la ideología de la artesanía, inscribiéndola y desplazándola a circuitos y mercados menores y marginales. Este es, ciertamente, el caso de Ecuador.

Tráficos

La lectura que avanzo provisionalmente sobre joyería se halla situada también por otro contexto de debate, el de los diálogos interdisciplinarios establecidos entre la antropología y el arte contemporáneo. Aunque margina-

les, si se considera la explosión desde los noventa de discusiones académicas que juntan a varias disciplinas alrededor de temas más amplios de visualidad o performance, por ejemplo, los recorridos entre antropología y arte contemporáneo vienen dándose como un camino de doble vía: por un lado, el giro reflexivo en el primer campo promovió formas experimentales de escritura y críticas sostenidas a una autoridad etnográfica enraizada en ciertas tradiciones de representación textual. Por otra parte, ciertos artistas contemporáneos crecientemente se preocupan de preguntas antropológicas y hacen uso de métodos cercanos a la etnografía para problematizar más cabalmente las relaciones posibles entre arte y sociedad. Nuevamente, las posibilidades son múltiples en este territorio de confluencias, desde quienes optan por el arte ya no como objeto sino como catalizador de procesos sociales hasta quienes hacen usos puntuales de los métodos de investigación para la producción de objetos.

En la medida en que la joyería se encuentra actualmente en la intersección de una serie de procesos que envuelven desde lo artesanal hasta el diseño y el arte contemporáneo, es útil ponderar hasta qué punto los diálogos entre antropología y arte contemporáneo son extensibles hacia la joyería contemporánea. Para ello recuperé, inicialmente, discusiones conceptuales que he planteado sobre dichos flujos para, con la ayuda de dos entrevistas abiertas con joyeros ecuatorianos (Santiago Ayala y Hugo Celi) –representativos del encuentro entre antropología y joyería– extender las preguntas que se levantan hacia el campo que me atañe.

Para entender los diálogos y desencuentros entre antropología y arte con-

temporáneo, abogo por prácticas de tráfico entre los distintos terrenos, pero solamente entendiendo al propio “tráfico” como a una actividad sui generis, signada no solamente por el diálogo sino por las tensiones y contradicciones derivadas de prácticas con tradiciones disciplinarias diferentes si bien, como lo recuerdan George Marcus y Fred Myers en su clásica compilación *The Traffic in Culture* (1995), históricamente dependientes de muchas maneras.⁴

A diferencia de Marcus y Myers con su privilegio por discutir las confluencias entre los dos campamentos, prefiero una versión más acotada de la noción de “tráfico” para entender los cruces interdisciplinarios como suscitadores de tensiones productivas pero también resistencias (v. Andrade, 2007: 122). Para recapitular mi planteamiento, tomo a las prácticas ilícitas del narcotráfico como referente principal para analizar algunas dimensiones conflictivas resultantes de sospechas disciplinarias. El carácter sospechoso de ideas, conceptos, objetos, bienes y métodos marcados, de alguna manera, como “ilegítimos” al circular dentro de un régimen u otro suscita estrategias defensivas entre unos y otros como respuestas a la apropiación, muchas veces arbitraria, de microprácticas propias a cada uno de ellos. “Tráfico”, en suma, describe la transportación de un paquete de ideas o bienes disciplinados dentro de un campo a otro para hacerlas pasar como pertenecientes a cualquiera de ellos.

La joyería contemporánea busca un anclaje en los sistemas del arte. No obstante, dado su ambiguo status entre pie-

za de artesanía o vestido, se encuentra particularmente susceptible al tipo de confrontaciones arriba descritas. De hecho, al no ser considerada institucionalmente como escultura —que, en sentido estricto y de acuerdo a los cánones occidentales del arte, lo sería al tratarse de objetos tridimensionales— ni tampoco como escultura funcional, la joyería queda relegada regularmente a los circuitos comerciales como cualquier otra mercancía. Desvinculada de las pretensiones artísticas y estéticas de sus hacedores, ella encuentra un nicho cotidiano en el espacio de la boutique, la tienda o la galería de bienes portables o de uso personal. Ni siquiera la elevación del vestido en general a “alta moda” ha tenido un correlato poderoso para el caso de la joyería artística.

Actualmente, las preguntas antropológicas se dirigen más allá de la representación, hacia la producción, la circulación, la inscripción social, el consumo y los efectos sociales de imágenes y objetos, o sea hacia la exploración de distintas formas de agencia y de transformaciones ontológicas (Myers, 2004). En cuanto a la antropología de los objetos, hay un interés creciente por repensar las relaciones que se establecen socialmente con los mismos, especialmente a partir de las discusiones inauguradas por los volúmenes editados por Arjun Appadurai, *The Social Life of Things* (1986), y, Fred Myers, *The Empire of Things* (2001), mismas que han sido fuertemente estimuladas desde los análisis sobre las cosas como parte del problema más amplio de la “cultura material” (Miller, 2005; Buchli, 2002). Desde estas pers-

4 Los aportes más sistemáticos en esta línea son los volúmenes editados por Arnd Schneider y Christopher Wright (2006, 2010, 2013).

pectivas, los objetos están tan inmersos en relaciones sociales como lo están las personas, no existen independientemente de aquellas sino en función de interacciones y relaciones que envuelven afectos, emociones y deseos. Las discusiones sobre joyería requieren ser afinadas en función de las condiciones propias de sus materialidades en las líneas antes mencionadas de Ingold y Raffles.

Por otra parte, el arte es visto bajo la mirada antropológica en minúsculas, esto es como parte de un puñado de competencias que se establecen entre diferentes esferas de producción, que tienen que ver, primordial pero no exclusiva ni necesariamente, con imágenes dada la dominancia de este sentido en la contemporaneidad. Esta precisión es pertinente independientemente de si se refiere a sociedades “no occidentales” –entre las cuales las nociones de “arte” o son inexistentes o se hallan mayormente imbricadas con otras prácticas– o a sociedades típicamente occidentales –entre las cuales, el “arte” es parte de un campo enteramente diferenciado–. Por supuesto, la división entre “nativo” y “occidental” sirve para efectos didácticos solamente, resta precisar el involucramiento que históricamente ha constituido a ambos mundos y las dinámicas resultantes de la profundización de tales relaciones de dependencia en el capitalismo tardío (v. Steiner, 1997).

En este contexto, la antropología tiene de tratar a distintas formas de “arte” en atención a la vida social que los objetos (incluyendo imágenes materializadas) adquieren en su circulación social y los significados que le son adscritos históricamente dentro de ella antes que atender meramente a sus términos estéticos y de circulación dentro del sistema del arte (Price, 2001). Finalmente, los diá-

logos entre arte en general y antropología, han promovido la atención de esta última hacia procesos no solamente de aprendizaje técnico y generación de conocimiento, sino, a su vez, hacia una reconsideración de la propia tarea antropológica en tanto oficio (Ingold 2008: 83-86). Los diálogos que siguen ejemplifican, espero, fehacientemente estos puntos.

Prácticas

Extendiendo la discusión de estas confluencias hacia la práctica de la joyería contemporánea, es importante destacar, a partir de las dos entrevistas mencionadas, su ubicación en el contexto más amplio de las artes; cómo algunos joyeros lidian con las fronteras entre joyería “comercial” y “artística” en un contexto institucional caracterizado por la precariedad de mercados y circuitos de exhibición.

Para situar a los lectores, es necesario primero clarificar mis criterios de selección de estos hacedores de objetos. Escogí dialogar con Santiago Ayala y Hugo Celi dado que operan como excepciones en un panorama dominado por la joyería artesanal y el objeto ornamental. Ambos pueden ser considerados como joyeros contemporáneos en la medida que guardan interés por proyectar su trabajo hacia la experimentación conceptual, inclusive en un medio que, como el ecuatoriano, carece de una infraestructura de galerías especializadas y que, desde el arte contemporáneo desdeña a la joyería como una suerte de oficio manual.

A su vez, y de fundamental importancia para mis preocupaciones sobre antropología y arte contemporáneo, tanto Ayala como Celi, guardan una relación

estrecha con el primer campo, aunque obedecen a tradiciones de apropiación de la antropología radicalmente diferentes. De todas maneras, nociones antropológicas informan directamente la práctica de joyería de ambos. En el primer caso, derivadas del aprendizaje y la práctica shamánica, y, en el segundo caso, de la familiarización académica con las teorías y los métodos de la antropología en el contexto universitario. Para ambos joyeros, nociones de identidad cultural son puestas en juego con el afán de crear un tipo de joyería que habla de búsquedas personales pero relacionadas con la condición más amplia e históricamente situada del mestizaje. Ambos hablan, a través de sus joyas, con voces “andinas”, y comparten un legado de clases medias urbanas y educadas por lo que reconocen la fuerza del legado colonial, aunque los métodos, las preguntas y las formas de resolución práctica de ambos joyeros difieran. Finalmente, para ambos, el taller ocupa una posición privilegiada como locación de aprendizaje, práctica y transformación tanto material cuanto espiritual, un tipo de locación que, crecientemente, estimula estudios en la antropología contemporánea (v. Kasfir y Forster, 2013).

Santiago Ayala (Quito, 1968), es un joyero desde mediados de los ochentas, y shamán paralelamente. Ninguna de las dos prácticas puede ser vista, en su caso, en aislamiento aunque no coincidan siempre en el tiempo. Basado desde más de una década en Vilcabamba, un pequeño valle localizado en el sur de los Andes ecuatoriales, reputado mundialmente por la longevidad de sus habitantes y actualmente destino del turismo global *new age*, apocalíptico y de observación de fenómenos extraterrestres,

Ayala divide claramente su producción en dos tipos de joyas: aquellas que están destinadas al consumo, fundamentalmente turístico, y, otras que produce con finalidades de búsqueda espiritual y que se enmarcarían en una joyería por él mismo considerada como artística.

La antropología que informa los ejercicios de Ayala es de índole experiencial y experimental puesto que viene desarrollando desde años atrás una práctica como aprendiz, primero, y, ahora, como oficiante de ceremonias de curación shamánicas, las mismas que hacen uso de alucinógenos, concretamente del cactus San Pedro, de amplia tradición a lo largo de los Andes, especialmente entre las comunidades de alta cordillera en Perú. Derivado de esta práctica, el aspecto místico con el que Ayala invierte diferencialmente a sus piezas les otorga un carácter visto por él como artístico. En algunas ocasiones, las joyas se ven informadas por los sueños o por las imágenes sugeridas por el vuelo alucinógeno, en donde ciertos “arquetipos” se conjugan para producir un lenguaje de tinte más universal y menos particularista. Para traducir nociones de identidad, Ayala trabaja con piedras sudamericanas, especialmente andinas, e imágenes antropomorfas tomadas de la fauna regional, particularmente de la Amazonía. La concha *spondyllus*, clave por su larga tradición de uso como elemento simbólico y de intercambio principalmente en las secciones costeras de Sudamérica, es, de hecho, uno de los materiales por él más empleados.

Hugo Celi (Quito, 1964), es joyero, profesor de joyería en el contexto universitario, y *chef* en Quito. Con estudios de licenciatura en antropología y diseño, Celi conjugó inicialmente su inte-



Santiago Ayala, *Payasito Festivo*, 1996. Materiales: Plata bañada en oro, esmalte al fuego, madera tallada y pintada, espejos, amatistas. Foto: Maya Choi.



Santiago Ayala, *Guerrero Tatanka*, 2010. Materiales: Plata Oxidada, plumas de Tucán, bronce, madera de chonta. Foto: Maya Choi.

rés por los métodos de investigación de archivos fotográficos sobre pueblos indígenas del Ecuador para formular una propuesta única en la joyería ecuatoriana. Posteriormente, ha combinado su práctica como joyero con su trabajo como profesor en el Colegio de Artes de la Universidad San Francisco de Quito (USFQ). La entrada hacia la antropología viene dada, como en el caso de Ayala, por cercanías familiares con el ambiente rural del Ecuador, en el de Celi apegado a la serranía y su mundo indígena. Mediante una beca viaja a Italia y estudia joyería en la escuela de joyería contemporánea *Le Arte Orafi*, dirigida por el maestro calabrés Carbone, reconocido por conjugar tradiciones de Florencia y la alta tecnología y el dise-

ño. Con esta experiencia, Celi define su joyería como contemporánea, caracterizada por la necesidad de expresión artística antes que por las demandas del mercado.

La joyería contemporánea o la joyería de arte, de autor o de investigación, viene a ser... antropología representada, donde se juega con puestas de ejercicios de identidad. Quien usa, el portador, se integra a una relación comunicacional, a una relación de lenguaje, de la significación, de los sentidos de identidad, de las emociones y de la pertenencia.

Por su parte, la continuidad entre joyería y shamanismo tiene consecuencias sobre como Ayala percibe lo artístico y lo contemporáneo:

[...] desde mi perspectiva, el arte es como una relación con lo espiritual. El artista sería un hombre que está dentro del sistema (comercial), yo no me considero un artista, sino más bien un hombre que busca los propósitos que tiene el universo, (su) energía. Me considero como una extensión de lo que es la vida a través del ser humano, así que por ahí va mi búsqueda. No pretendo ser considerado como una persona, o tener renombre como persona porque pienso que ...nuestra civilización siempre recalca el nombre o la persona que destaca por su obra, pero yo más bien pretendo comunicarme dentro de la relación de lo cósmico y universal... como una expresión cotidiana de la vida, una relación con lo mágico de la vida. [La joyería] es una investigación de las posibilidades del hombre con la energía, todo arte podría ser eso, el hombre no deja de ser parte del universo.

Ayala concluye, “si la materia es energía, si la materia es espíritu, entonces cada objeto tiene su valor simbólico, ritual o energético”, ese carácter define a una pieza considerada como objeto único. La joyería, por lo tanto, se constituye en una extensión de una práctica que aúna al hacedor de joyas con una búsqueda espiritual que tiene su expresión en la práctica shamánica. No se trata de dos universos separados, puesto que ambos ámbitos guardan el mismo principio, son un conjunto de fuerzas que buscan, en última instancia, encontrar un lugar en el universo y facilitar un cierto flujo o materialización de ciertas energías que son convenientes ora mediante el oficio ora mediante la visión. El valor primordial de la joyería, en este contexto, es, pues, “simbólico, ritual o energético” antes que meramente decorativo. De ahí que la selección de elementos para hacer joyería en la propuesta de Ayala sigue un camino de-



Hugo Celi, *Hilanderas*, 1993. Materiales: Plata, oro, perlas, flores secas, papel fotográfico, vidrio. Foto: Edgar Naranjo y Maruska Bonilla.

lineado en función de aquello. Las piedras, por ejemplo, pueden reaccionar de una manera dada cuando usadas por una persona u otra en función de conexiones que van más allá de lo meramente funcional y que guardan relación con una concepción hasta cierto punto animista de los objetos. Las joyas y los sujetos, siguiendo a Alfred Gell en su influyente trabajo *Art and Agency* (1998), intercambian formas de agencia mutuamente, ambas efectuándose y afectándose de acuerdo a la posicionalidad que vayan asumiendo en un sistema de intercambios y posiciones.

Esta concepción, lejos de ser una declaración idiosincrática por parte de Ayala, guarda relación con dos tradicio-



Santiago Ayala, *Serpiente Emplumada*, 1997. Materiales: Plata, oro, plumas de aves. Foto: Mariana Rivera.



Hugo Celi, *Nuestra Señora del Piojo*, 1996. Materiales: Oro, plata, piojos, cabello, tornalinas, cuarzo, y granate.

tinoamérica, y, la segunda, en la que se inserta directamente este joyero, consistente en la expansión de redes shamánicas contemporáneas que se transfieren desde los indígenas nativos norteamericanos hacia el sur del continente. Una de ellas en particular, la denominada Iglesia Nativa, tuvo particular impacto entre sectores urbanos que, durante los ochentas y noventas en Ecuador y hasta la actualidad, redescubrieron sus intereses por las raíces ancestrales a través de prácticas shamánicas. De hecho, esa fue la matriz primordial de aprendizaje en el caso de Ayala.

Lo antropológico es concebido, entonces, en función de las tradiciones andinas pero también del legado hispánico. El mestizaje es representado principalmente mediante el lenguaje del tallado religioso, herencia directa del impacto de la Colonia y de la Iglesia Católica en países como Ecuador. De hecho, Quito, a pesar de no haber sido capital de virreinato alguno durante esa época, tiene en su Centro Histórico un repositorio bien condensado de este tipo de legado, el que le ha servido a Ayala de referente.

Celi a su vez, toma sus experiencias de campo como etnógrafo entre comunidades de alta montaña para reflexionar sobre los cambios en la religiosidad campesina promovidos por la presencia del evangelismo y sus consecuencias sobre las tradiciones estéticas de la zona. Rituales cotidianos como el del despiojamiento —operación manual, generalmente femenina, para remover los piojos de la cabeza de un sujeto— son usados sobre la base de una investigación de archivo en fondos fotográficos cuyo énfasis está en la representación

nes de orden diferente: la primera, que tiene que ver con el shamanismo andino que data de tiempos prehispánicos con distintas modalidades en toda La-

de lo indígena. Celi juega con el elemento fotografía a manera de grabado –fotoinsición con grabado ácido– y elementos naturales como cabello humano, piojos, cuero, madera y otros.

Sus obras son homenajes a la condición del mestizaje y a las tradiciones rurales vinculadas al mundo de la serranía y la amazonía, el mundo festivo, las prácticas shamánicas, e inclusive la cultura popular urbana. Para Celi, la joyería cumple su propósito cuando comunica, como cuando exhibiera una pieza dedicada al cantor Julio Jaramillo, máximo ícono de la música popular urbana en Ecuador y cuyo legado ha tenido una amplísima difusión también en el resto de Latinoamérica, especialmente en México. Hecha con acetato original de un disco de este cantante, focos, fotografía, plata, oro y fibras textiles,

Yo tuve una última exposición en Caracas junto con otros artistas del mundo andino. Me llevé esta pieza que es parte de la colección de un artista y me lo presté. Entonces me lo llevé, pero tenía la preocupación por la urna que era muy grande, no podía entrar este objeto. Y la curadora de la exposición me dijo, yo tengo que usar esto el día de la inauguración, entonces ella se vistió y se lo puso. Y, claro, bajo cada pieza hay una ficha técnica, y ella también se puso la ficha con pedestal de la pieza. Y llegó un momento en que yo veía que se le acercaban personas, y ella como que hablaba viendo al cielo. Me acerqué y cuando a ella le preguntaban cosas, no contestaba sino que cantaba, y cantaba la música de Jaramillo. Había estado con un *ipod*, y ella cantaba la música, y resulta que la gente comenzó a rodearla y cantaban con ella, y finalmente toda la galería terminó cantando la música de Jaramillo en ese momento estaban los focos encendidos, el escenario y esta experiencia del espectáculo.



Hugo Celi, *Homenaje a J.J.*, 1993. Plata, oro, acrílico, focos, cuerda de guitarra, disco de acetato, papel fotográfico, microcircuito eléctrico. Foto: Edgar Naranjo y Maruska Bonilla.

Fue una experiencia muy especial, se involucró el espectador.

Una línea posterior en el trabajo de Celi es una propuesta de escultura viva según la cual el objeto joya sirve como una suerte de recipiente para cultivar plantas sobre las que el joyero ha investigado sobre su historia y su pasado. Partiendo de evidencias etnohistóricas sobre una etnia peculiar, los Yumbos, cuyo papel en la economía prehispánica es avalado no solamente como comerciantes sino como símbolos de los intercambios de larga data entre el mundo andino y el mundo de la Amazonía, Celi propone al usuario que incorpore a su

quehacer y relacionamiento social el desarrollo de una práctica agrícola con la finalidad de favorecer el crecimiento regular de una planta asignada. Materialidad y ecología de la materialidad se ven, así, aunadas.

Artesanía

Así planteadas las transiciones entre antropología y joyería artística, cabe discutir estrategias futuras para intercambios analíticos entre practicantes, teóricos y artistas desde los aportes que podría brindar una mirada etnográfica sobre un orden particular de objetos constituido por las joyas con la finalidad de avivar la discusión sobre el actual status, si se quiere ambiguo y precario, de la joyería vis a vis la expansión de los circuitos de arte contemporáneo.

En primer lugar, está el tema de la cosificación de la identidad. En la medida que la joyería se expresa en objetos, para aquellos joyeros –como los que han servido de interlocutores para este ensayo– que integran de manera diferencial narrativas antropológicas sobre identidad, la estrategia privilegiada es buscar símbolos que sirvan para condensar ciertos elementos vistos como fijos o arquetípicos. Alternativamente, se recurre directamente a las fuentes históricas para reinsertar, por ejemplo, archivos documentales dentro de las piezas creadas. En el primer caso, Ayala, las referencias son prestadas directamente de la naturaleza, de las visiones o del mundo de los sueños. En el segundo caso, Celi, estamos frente a una deconstrucción del legado colonialista de la imagen fotográfica, por ejemplo, cuando su objeto primordial fuera la representación indígena. Extraídas de su contexto original –el archivo fotográfico creado

bajo una misión aventurera o científica en el que las teorías raciales se mezclaban con la necesidad de generar tipologías y sistemas clasificatorios profundamente imbuidos de prejuicios racistas– y estampadas como huella en otro registro: la superficie de la joya, estas imágenes cobran una actualidad inquietante, más todavía si se considera que la cuestión indígena continúa avivando álgidas dinámicas de resistencia en la esfera pública en el Ecuador de inicios del siglo XXI. Como objetos, entonces, guardan el potencial dialéctico y crítico que caracteriza a parte del arte contemporáneo. Se convierten en piezas de museos personales, móviles, en el que el discurso del adorno y la belleza tiene su propia negación en la inquietante presencia del Otro, principal sujeto de un proceso inacabado de constitución de la nación, como en la mayoría de países latinoamericanos. Lo cultural y lo identitario puede servir, en un caso, como la búsqueda de raíces fuera del tiempo mientras que, en el otro, asistimos a una actualización de tecnologías de representación y discursos sobre identidad claramente definidos en épocas particulares.

En segundo lugar, la disputa por las etiquetas entre lo “comercial” y lo “artístico” tiene que ser ajustado a las condiciones de producción, circulación y consumo de la joyería en contextos particulares. En Ecuador, dada la ausencia de espacios donde la joyería sea legitimada como arte, sus hacedores se ven abocados a producirla marginalmente, como una suerte de subproducto de aquello que resulta mayormente comercializable, especialmente en función de las demandas de formas de turismo que imponen lenguajes genéricos (el figurativismo antropomórfico, por ejemplo).

Contra marea, no obstante, y gozando de muy poco reconocimiento en el mundo del arte donde solo excepcionalmente son incluidos como “artistas”, joyeros como los que sirvieran de interlocutores para esta corta investigación dan cuenta de la persistencia de su búsqueda, la misma que se realiza mayormente en condiciones crónicas de aislamiento en términos de diálogos productivos con otros referentes. El hecho de que uno de ellos opere, prácticamente en auto exilio, desde un sitio geográficamente aislado como es Vilcabamba, frente a las escenas artísticas más establecidas en Quito y Guayaquil, ilustra esta condición de manera patente. No obstante, al mismo tiempo, hay signos de que una nueva generación de hacedores de joyería pueden llegar a articular iniciativas que como en otros ámbitos de la visualidad –arte contemporáneo y diseño gráfico, principalmente– en Ecuador marquen una diferencia.

En tercer lugar, hay que prestar particular atención a las dinámicas propias del oficio de la joyería. En el caso de Ayala, no tiene aprendices y comisiona parte de su trabajo a orfebres o talladores especializados en ciertos procesos. En el caso de Celi, en cambio, la afiliación a una escuela universitaria le brindó la posibilidad de fomentar una línea de trabajo que, eventualmente, podría engendrar una cierta continuidad a la joyería contemporánea. En la medida de que, como en otros contextos, el diseño (de moda y gráfico, principalmente) ha ganado mayor presencia pública, existe un mercado que potencialmente puede generar cierta demanda por piezas de autor. No obstante, ello sería todavía marginal dado el hecho de que la joyería continúa siendo predominantemente vista como un accesorio. Otra al-

ternativa es en alianza con iniciativas de arte contemporáneo que son más proclives a propuestas experimentales, en cuyo caso, la joyería formaría parte probablemente de iniciativas colectivas que se vienen dando en conjunción con otros campos (especialmente el del diseño gráfico), aunque dadas las particularidades y los costos de la joyería estas posibilidades serían un tanto limitadas. Hay, no obstante, una tendencia hacia una cierta práctica aislada e introspectiva entre estos hacedores de joyas que puede afectar el despeje de este campo en condiciones institucionales tan precarias como las descritas para el caso ecuatoriano. Su invisibilidad de facto habla de la ausencia de tráficó en circuitos institucionalizados.

La joyería contemporánea aparece, bajo las condiciones descritas, como un campo productivo de discusión para la tarea etnográfica. Cuestiones sobre oficio, aprendizaje, agencia, valor y otredad, hablan de múltiples posibilidades para pensar el quehacer de piedras, minerales y otros objetos cuando se integran a las relaciones sociales. La alquimia de las manos joyeras interrogan al oficio de transformar datos en teorías orientadas por una mirada etnográfica artesanalmente constituida. Desde esta perspectiva, más allá de los temas de representación, resultan relevantes aquellos que toman seriamente preguntas derivadas de la materialidad de los objetos, para, quizás, transformar a la propia disciplina. Al decir de Tim Ingold:

Hacer antropología es como soñar [...] Como en un sueño, es continuamente abrir el mundo antes que cerrarlo. La tarea es esencialmente comparativa, pero lo que se compara no son objetos o entidades delimitadas por sus maneras de ser. Es la atención constante a formas al-

ternativas de ser, y las siempre presentes posibilidades de “cambiar” de una a otra, lo que define la actitud antropológica. Ella reposa en lo que llamaría “una mirada de reojo”. Donde sea que estemos, y sea lo que fuera que hagamos, siempre estamos atentos a que las cosas podrían hacerse de forma diferente. Es como si tuviéramos un extraño pisándonos los talones, quien, a su vez, resulta que somos nosotros mismos. Esta sensibilidad a lo extraño en lo cercano es, creo, lo que la antropología comparte con el arte. Pero, al mismo tiempo, es lo que la distingue radicalmente de la ciencia normal, que desfamiliariza lo real para removerlo totalmente del dominio de la experiencia humana inmediata. Volviendo sobre las sensibilidades subyacentes a sus prácticas de trabajo, la antropología es, quizás, más afín al oficio manual que al arte. (2008: 84, traducción mía).

Referencias

Abercrombie, Tom,
en prensa. *The Iterated Mountain: Things as Signs in Potosí*. Manuscrito, Departamento de Antropología, New York University.

Andrade, X.,
2010. El Tráfico entre Antropología, Arte y Joyería Contemporánea. En Martha Camargo Lawrence y otras, *Gray Area Gris: Joyería Contemporánea y Diversidad Cultural*. México: Biblioteca de México José Vasconcelos, pp. 115-121.

2009. Enema del Capitalismo Tardío. <<http://www.flacsoandes.edu.ec/agora/edema-del-capitalismo-tardio>>

2007. Del Tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo. *Procesos* 25: 121-128.

Appadurai, Arjun, ed.
1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buchli, Víctor, ed.
2002. *The Material Culture Reader*. Oxford: Berg.

Camargo Lawrence, Martha, Anaya Céspedes y Valleria Vallarta Siemelink, eds.

2010. *Gray Area Gris: Contemporary Jewelry and Cultural Diversity*. México: Biblioteca de México José Vasconcelos.

Edwards, Elizabeth,
2012. Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology* 41: 221-234.

2002. Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs. *Visual Studies* 17 (1): 67-75.

Edwards, Elizabeth, Ruth Phillips y Chris Gosden, eds.
2006. *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg.

Fox, Richard y Barbara King, eds.
2002. *Anthropology Beyond Culture*. Oxford: Berg.

Gangestad, Steven W. and Glenn J. Scheyd,
2005. The Evolution of Human Physical Attractiveness. *Annual Review of Anthropology* 34: 523-48.

Gell, Alfred,
1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

Haraway, Donna,
2007. *When Species Meet*. Saint Paul: Minnesota University Press.

2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

Ingold, Tim,
2012. Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology* 41: 427-442.

2008. *Anthropology is Not Ethnography* (Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology). Proceedings of the British Academy 154: 69-92.

2007. Materials against Materiality. *Archaeological Dialogues* 14 (1): 1-16.

Kasfir, Sidney Littlefield y Till Forster, eds.
2013. *African Art and Agency in the Workshop*. Bloomington: Indiana University Press.

Marcus, George y Fred Myers, eds.
1995. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, pp. 1-51.

Miller, Daniel, ed.
2005. *Materiality*. Durham: Duke University Press.

Mitchell, W.J.T.,
2004. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Myers, Fred,
2004. Social Agency and the Cultural Value(s) of the Art Object. *Journal of Material Culture* 9 (2): 205-213.
- 2004a. Ontologies of the Image and Economies of Exchange. *American Ethnologist* 31 (1): 1-16.
- Myers, Fred, ed.
2001. *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Poole, Deborah,
1997. *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Price, Sally,
2001. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Raffles, Hugh,
2012. *Twenty Years is a Long Time*. *Cultural Anthropology* 27(3): 526-534.
2010. *Insectopedia*. New York: Pantheon Books.
- Reischer, Erica y Kathryn S. Koo,
2004. The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World. *Annual Review of Anthropology*. 2004. 33:297-317.
- Reynoso, Carlos.
Crítica de la Antropología Perspectivista, en prensa. Manuscrito.
- Schneider, Arnd and Christopher Wright,
2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Arnd Schneider y Christopher Wright, eds. Oxford: Berg.
2010. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford: Berg.
2013. *Anthropology and Art Practice*. London: Bloomsbury.
- Silverman, Sydel,
2002. *The Beast on the Table: Conferencing with Anthropologists*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Steiner, Christopher,
1997. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.