

**Estudios sobre
Arte Actual**

**Número 6
Diciembre de 2018**

49

Entre lo efímero y lo eterno, lo evanescente

Between the ephemeral and the eternal, the evanescent

CECILIA SUÁREZ MORENO

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Resumen:

Este artículo se propone interpretar los resultados de una investigación artística emprendida por un coreógrafo y un artista visual ecuatorianos que vinculan dos lenguajes diferentes y aparentemente tan distantes, la danza y la escultura, en el marco de una investigación de mayor alcance denominada “Teoría de la Forma”.¹

Los frutos de la investigación demuestran las posibilidades de crear una nueva máquina artística a partir de las relaciones que sus autores, Ernesto Ortiz y Sebastián Martínez, entretejen con ambas formas artísticas, a la que denominaron Vanishing act.

En este mismo trabajo se analiza las relaciones de la nueva obra de danza-escultura con un espacio arquitectónico emblemático de la ciudad, la antigua Escuela de Medicina, y, especialmente, el contenido filosófico que transmite dicha obra. Nuestra interpretación analiza conceptos como lo efímero, lo eterno y lo evanescente y, sobre todo, sus resonancias en la crisis civilizatoria que afecta a la Modernidad tardía.

Palabras Clave: Ecuador, danza-escultura, teoría de la forma, Sebastián Martínez, Ernesto Ortiz, Carlos Rojas.

Abstract:

This paper aims to interpret the results of an artistic research undertaken by an Ecuadorian choreographer and visual artist that links two different and apparently distant languages, dance and sculpture, within the framework of a more far-reaching research called "Theory of the Shape".

The fruits of the research demonstrate the possibilities of creating a new artistic machine based on the relationships that its authors, Ernesto Ortiz and Sebastián Martínez, intertwine with both artistic forms, which they called Vanishing act.

In this same work, the relationship of the new dance-sculpture work with an emblematic architectural space of the city, the old School of Medicine, and, especially, the philosophical content that transmits this work is analyzed. Our interpretation analyzes

¹ El proyecto de investigación en mención se denomina “Teoría de la forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”, ganador de la XV convocatoria de la DIUC, Universidad de Cuenca, Ecuador, dirigido por la autora de este trabajo. Los investigadores dejamos constancia de nuestro agradecimiento a la Universidad de Cuenca por el apoyo brindado para alcanzar los objetivos propuestos.

concepts such as the ephemeral, the eternal and the evanescent and, above all, its resonances in the civilizational crisis that affects Late Modernity.

Keywords: Ecuador, dance-sculpture, theory of form, Sebastián Martínez, Ernesto Ortiz, Carlos Rojas.

* * * * *

50

Introducción

Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (...) Todo está preñado de su contrario.

- Carlos Marx y Federico Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, 1848 -

En esta época tardía, no son pocas las tendencias de las ciencias, el pensamiento e incluso de las artes que retoman antiguos conceptos filosóficos cuyos orígenes o antecedentes se encuentran en otros momentos de la historia del pensamiento o provienen de otras culturas, confirmando su permanencia, aunque con sentidos distintos, porque cada época configura los suyos, respondiendo a los interrogantes específicos que las sociedades formulan, a la espera de respuestas, aunque fuesen provisionales.



Somos los que se van. Sebastián Martínez, 24 bloques de hielo de agua pura y agua de arroz. 12cm. x 375cm. 2013

En efecto, son antiguos y, a la vez, profundamente vigentes los contenidos que promueven las cavilaciones estéticas y las experimentaciones artísticas de Sebastián Martínez (Cuenca, Ecuador, 1982). Uno de ellos, a decir del mismo artista, es la dualidad conformada por los conceptos de lo efímero y lo eterno que están, a su vez, hondamente vinculados con la naturaleza de la materia y el tiempo (Martínez, 2016).

Las ideas de los filósofos presocráticos en la antigüedad griega tomaron forma a través del concepto desarrollado por ellos de “realidad primordial” como expresión de una “materia sempiterna”.

En el *Fedón* platónico, Sócrates reflexiona sobre los cuerpos efímeros sometidos a la temporalidad, mientras las almas de los hombres buenos, a su juicio, gozarían de la eternidad.

Las cavilaciones aristotélicas se expandieron a partir del despliegue de conceptos fundamentales como el movimiento circular y las sustancias eternas. Mientras que la cuestión medieval, desarrollada también en parte del pensamiento de la Edad Moderna, giró en torno de la idea de *aeternitate mundi* (Ferrater Mora, 2001) que no es ni de lejos la forma que hoy asume en una importante corriente del pensamiento sobre lo efímero.

Antes de la Modernidad tardía, estos conceptos tenían un tratamiento radicalmente distinto del actual. Se presumía la perdurabilidad o la eternidad de la materia, reconociéndose lo efímero como una propiedad de los cuerpos, por su relación con el tiempo.

Sin la menor duda, estas y otras nociones semejantes han fundamentado la civilización occidental y cristiana e incluso la lógica cultural del modo de producción capitalista, cuyas existencias parecían duraderas, incluso eternas, a la mirada de sus más representativos pensadores.

Especialmente en el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), la Modernidad es caracterizada por sus autores como la época en que “Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (Marx y Engels citados por Berman, 2003, p.84).

Tanto las transformaciones que ha experimentado la Modernidad a lo largo de los siglos XIX y XX, así como las diversas amenazas que se ciernen en la actualidad - principalmente una acelerada y creciente concentración de la riqueza en un porcentaje minúsculo de la población mundial, la pauperización de las clases medias, la permanente amenaza de la utilización de armamentos nucleares, la contaminación, el calentamiento global, el extractivismo, el agotamiento de los recursos naturales no renovables, entre otras- son evidentes expresiones de esa gran crisis civilizatoria, tan lúcidamente estudiada por pensadores como Bolívar Echeverría (2009) quien, a lo largo de más de dos décadas de trabajo sobre la Modernidad capitalista, demostró que todas sus crisis carecen de un carácter coyuntural o cíclico y exhiben, por el contrario, el rostro terminal de la catástrofe.

Indudablemente fatales, estas amenazas, gravitan de modo profundo sobre nuestro presente y advierten la inminencia de esta evidente crisis civilizatoria, inimaginable en los horizontes de posibilidad de épocas anteriores. Ahora, el planeta y todas las formas de la vida son percibidos como realidades efímeras, amenazadas, frágiles que pueden desaparecer en cualquier momento, a la manera de un *vanishing act*, cuando “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

En ciertas corrientes de la conciencia contemporánea, ese conjunto de realidades se percibe como una evanescencia, palabra sin duda abstracta que el diccionario de la RAE procura definirla, aunque solo lo logra de manera tautológica, afirmando que “evanescencia” proviene de “evanescente” que, a su vez, lo “define” como

1. f. Acción y efecto de evanescerse o esfumarse algo.
2. f. Cualidad y condición de lo que es evanescente. (RAE, 2017)

Tal parece que, bajo el concepto de evanescente, cualidad de la materia de esfumarse, estamos ante una de las irrisorias certezas que esgrime esta época tardía de la Modernidad, cuando la fragilidad imprime su huella en todas las sociedades, los cuerpos y sus relaciones, porque “todo lo sagrado es profanado”, al decir de Marx y Engels.

Las mercancías se tornan obsoletas con una acelerada prisa que las devora, marcadas por los incesantes movimientos y giros del mercado, la moda o la obsolescencia programada que, juntos o por separado, despojan a los objetos de su auténtico valor de uso y los convierten en meros fetiches y valores de cambio.

Hasta los paisajes naturales han sido transformados dramáticamente por cruentas intervenciones humanas en nombre del arrollador avance del “progreso”. A modo de ejemplo, recordemos aquellos barrancos de tosca y torpe pendiente rocosa que se deslizaban cercanos a los cauces de los ríos, laminando sus orillas, tapizando los flancos y murallas naturales de las ciudades que han sido o serán prontamente devorados por el (ab)uso del suelo y la lógica del capital.

Si evocamos los cauces de esos mismos ríos, los recordamos bordados de piedras de orígenes inmemoriales, instaladas una tras otra, a la manera de tótems, protegiendo la vida de los habitantes de esos lugares sagrados. Ahora, esas mismas márgenes, pese a tantas admoniciones de activistas locales y globales (des)lucen cubiertas de plásticos y basura.



1833”. Sebastián Martínez, Objeto performático –bloque de hielo de 15x15 cm. (8 abejas y 34 moscas comunes congeladas) Video registro 3’50”, 2013

O, también, pensemos en la vida de los pájaros, las plantas y los animales que conferirían identificación a cada lugar, al punto que muchos de los topónimos expresan esas singularidades. Por ejemplo, el significado de la palabra kañari *Guapondélig*, hoy Cuenca de los Andes, nombre del asentamiento que estuvo habitado por los kañaris, pueblo originario de nacionalidad kichwa, anteriores a la fundación y desarrollo de la Tomebamba de los inkas, es el de llanura tan amplia como el cielo y bordada de flores.

En el presente, ninguno de estos lugares es lo que fueron y, probablemente, mañana, muchos de sus signos de identidad habrán desaparecido. Todos los elementos se muestran frágiles, fugaces, evanescentes.

Vanishing Act

Originado en una antigua cuestión filosófica que debate en torno del significado de lo efímero y lo eterno, pero sobre todo instalada en esta época de la Modernidad tardía, emerge, a la manera de la cresta de un iceberg, el concepto de lo evanescente, transformado en una obra artística conjunta del coreógrafo Ernesto Ortiz (Esmeraldas, Ecuador, 1968) y el artista visual Sebastián Martínez (Cuenca, Ecuador, 1982).

Esta singular maquinación artística ideada por ambos construye una sugestiva y denodada forma de vincular la forma-danza con la forma-escultura, en una misma y única obra, en pos de nuevas posibilidades artísticas que cuestionan el canon hegemónico.

En esta ocasión, fue presentada a la manera de un *site specific*, aunque supera con creces las formas de este dispositivo contemporáneo, porque sus autores lograron fundir el movimiento dancístico con la solidez de la escultura e incursionar con creatividad y agudeza en temas filosóficos trascendentes que dejan atrás la banalidad de la cultura del entretenimiento.

La nueva máquina artística creada por los artistas fue instalada y escenificada en una de las edificaciones patrimoniales más representativas de la arquitectura cuencana. Nos referimos a la antigua sede de la primera Escuela de Medicina de la Universidad de Cuenca, erigida a comienzos del siglo XX, en el año de 1916 exactamente, durante el rectorado de Honorato Vázquez. La Junta de Andalucía en su Guía Arquitectónica, la describe de la siguiente manera:

Posee una hermosa fachada, resuelta íntegramente en ladrillo de obra a la vista, siguiendo los cánones clásicos, imperantes en la corriente estilística de esa época. Presenta simetría axial. Se divide en cinco calles: en la calle central se ubica el ingreso principal, con una puerta de fina rejería en arco de medio punto. Tres pilastras de fustes en bajorrelieve, con figuras de tréboles de cuatro hojas, se enlazan por un entablamento, en el que se inscribe en letras de mármol el nombre del edificio. Remata una corona de arco rebajado que se apoya sobre una moldura; al centro de esta corona hay una pieza de mármol tallada con el escudo de la Universidad de Cuenca. Sobre la corona todavía existe un pináculo en el que se inscribe la fecha de construcción del edificio, 1916; sobre éste se asentaba antaño un florón decorativo, a manera de vaso de fuego. La fachada se levanta sobre un zócalo de mármol. Las calles laterales poseen pequeñas ventanas de arco de medio punto, con fina rejería. Cierran la composición dos calles, que presentan una sola ventana de arco de medio punto al centro, con pilastras pareadas, de fustes en bajorrelieve enmarcándolas; los capiteles son lisos, pero presentan varias molduras que delinean el entablamento y la

cornisa. Un balaústre corrido de piezas cerámicas entre pináculos de fábrica de ladrillo enlaza las diferentes calles del edificio. Sobre cada pilastra se apoya un jarrón decorativo a manera de vaso de fuego, recurso utilizado por la arquitectura neoclásica francesa en sus composiciones (2007, p. 118).

La factura arquitectónica de la edificación revela una rica confluencia de estilos, el europeo clásico de signo francés y el vernáculo que se ensamblan en una simbiosis singular, por lo que se destaca entre las más emblemáticas de esta zona denominada El Barranco cuencano.

Sin duda, es visible el valor arquitectónico del edificio, actual sede del Museo Universitario, donde se aprecia claramente esa rica confluencia de conceptos de la arquitectura europea con materiales de producción vernácula como el ladrillo, la piedra y el mármol.



Vanishing Act, Sebastián Martínez, Instalación de 36 bloques de hielo y piedra de río, 2017.

En efecto, como ya hemos dicho anteriormente, la obra en mención fue presentada en el Museo Universitario, antigua sede de la Escuela de Medicina, transformada luego en asiento de una sección de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca, ubicada junto al río Tomebamba en su Barranco, dos portentosos elementos urbanos y arquitectónicos que otorgan señales de identidad a la ciudad donde viven y trabajan los artistas mencionados, ambos profesores e investigadores de la Universidad de Cuenca y su proyecto “Teoría de la Forma: estrategias artistas y teóricas para la superación el canon posmoderno”.

Más allá de modestia de las declaraciones del propio artista sobre su formación, Sebastián Martínez obtuvo su grado de arquitecto en la Universidad de Cuenca y una maestría en artes en la misma institución. El mismo ha definido su proceso artístico de la siguiente forma:

Asumo al arte como un ejercicio de exploración personal y cotidiana que permita sacar a flote simbolismos y significados ocultos que estén más allá de la materialidad o de lo visible del objeto artístico.

De manera recurrente en mi obra, consciente y a veces inconscientemente, juego con la confrontación de conceptos opuestos, buscando relaciones dialécticas que evidencien absurdos y fisuras que permitan ver y entrar en territorios que estén más allá de lo racional y de las lógicas euclidianas. Me interesan conceptos aparentemente simples que envuelven significados esenciales: lo tangible y lo intangible, la vida y la muerte, lo presente y lo ausente, lo efímero y lo eterno, lo cotidiano y lo insólito, el espacio que habitamos, etc.

Mi acercamiento al arte ha sido (en gran parte) de manera autodidacta, lo que me ha permitido ciertas libertades y la facilidad de no aferrarme a ninguna técnica en especial, es así como mis procesos creativos y de construcción estética se convierten en una suerte de experimentación lúdica de diferentes lenguajes (Martínez, 2016).

En la obra que analizamos, Martínez logró ensamblar la forma plástica con la coreografía de Ortiz, a través de una instalación de cuarenta objetos escultóricos de 20 cm. x 20 cm., producidos con agua congelada (hielo) y piedra, de modo que ambas formas se muestran a los ojos del público plenamente integradas.

El agua y las piedras con que se produjeron los objetos escultóricos fueron tomados por Martínez del cauce mismo del río Tomebamba cuyo curso fluye precisamente frente al sitio elegido para la instalación y escenificación de la obra. Se trata del río tutelar de la vida de este asentamiento urbano, al que sus habitantes lo consideran una suerte de tótem y testigo de la vida de cuatro culturas: la kañari, la inka, la española y la mestiza, que han aportado ricamente y de diversas maneras a lo que hoy es Cuenca de los Andes.

Los materiales líquidos y sólidos se transfiguran en la obra que comentamos, *Vanishing Act*, presentada al público en el actual Museo Universitario, un lugar cuya selección -insistimos- no es casual. Sus simbolismos son profundos debido a la memoria que conserva la edificación.

Fue sede de importantes enseñanzas universitarias desde comienzos del siglo XX. La salud primero, las Bellas Artes luego; la escuela de Trabajadores Salvador Allende más tarde, y, finalmente, acogió al Instituto de Investigaciones Sociales, IDIS, de la Universidad de Cuenca, cuando agonizaba, a comienzos de los años 90 del siglo pasado, antes de convertirse en la sede museística que es actualmente.

Sin duda, para los artistas las singulares potencialidades espaciales del edificio fueron decisivas para la puesta en escena de su obra, tanto por los efectos dramáticos de la doble columnata del acceso principal como por los efectos de la luz sobre los cuerpos y los objetos tanto en la mañana como en el atardecer. Por eso, creemos, fue escenificada precisamente en este lugar:

(...) una galería central de doce intercolumnios pareados. Las columnas de esta galería son de base circular y sin capitel, apoyadas sobre toros y escocias, que parecen ser una adición realizada en 1930 aproximadamente. Los intercolumnios de la galería no son homogéneos, y los ejes de las columnas no se encuentran alineados, razones suficientes para pensar que esta galería no fue planificada con el rigor y exactitud de la fachada y que tal vez se la trazó en obra. El cielo raso de esta galería es de latón policromado; sobre ésta, y en casi toda su longitud, encontramos una hermosa terraza de piso de ladrillo con balaústres similares a los de la fachada (Junta de Andalucía, 2007, p. 117).

Sin duda, la elección del lugar potencia la nueva obra artística de Ortiz y Martínez, al elevar su dramatismo escénico y plástico.

El ensamblaje de las formas de la danza con las de la escultura en el espacio elegido no es fruto del azar ni de la casualidad, sino de un proceso teórico que se sustenta en la tesis de Rojas quien afirma que “Lo plástico está unido indisolublemente a la forma, tanto como aquello que confiere una forma como a la capacidad de tomar una forma; esto es, el proceso de formar y el resultado en la obra de arte” (2016, p.5).



Vanishing Act, Sebastián Martínez, Instalación de 36 bloques de hielo y piedra de río, 2017

Los artistas se propusieron integrar las formas de la danza con las de la escultura, logrando un ensamblaje perfecto que se expresa en esta nueva maquinación artística que desafía al canon posmoderno, cuestionando la idea de autor único y un lenguaje singular, e incluso el concepto de lo bonito que nunca es bello, porque no conmueve ni transforma, al decir de Nietzsche. Y, más aún, superando el sometimiento del proceso artístico a los resultados del azar o la casualidad, evidentes rasgos estilísticos del mencionado paradigma.

A manera de una coda

La producción artística reciente que Ortiz y Martínez han desarrollado con creatividad y rigor se ha enriquecido con varios conceptos de la Teoría de la Forma, formulada por el notable pensador ecuatoriano Carlos Rojas (Ecuador, 1950), que ha alentado buena parte de esta investigación artística.

En el proceso creativo de ambos artistas, es preciso destacar otra consideración estética decisiva en el contexto contemporáneo de disolución de las formas en las artes, por lo que Ortiz y Martínez asumieron con Rojas que

Lo plástico (es concebido) como ejercicio de una técnica, como una tecnología, que ya no se queda en las habilidades y destrezas manuales del artista para moldear un material, sino que tienen que avanzar al uso de una determinada tecnología, aquella que exija la obra, de la manera más rigurosa posible. El arte como una permanente negociación con la técnica; y más aún, el arte como técnica (2016, p. 6).

La reflexión creativa de estas tesis estéticas les ha permitido a los artistas asumir el valor y el sentido del rigor técnico en sus procesos de producción artística. No olvidemos el

contexto de la escena artística actual y los efectos de los discursos postmodernos que privilegian los procesos antes que los resultados, las expresividades antes que la materialidad de las obras, prescindiendo incluso de la recepción de las obras por los públicos.

El rigor no es ni ha sido patrimonio exclusivo o excluyente de la ciencia o de la filosofía; es también parte sustantiva de la producción artística, aunque haya sido sometido a los efectos devastadores de un discurso denostador que pretende expulsarlo de los territorios estéticos.

Por el contrario, Ortiz y Martínez asumen que “el contenido solo tiene sentido en la medida en que adquiere una forma” porque “lo plástico (está) referido tanto al proceso como al resultado; por lo tanto, no (se trata) solo (de) la expresión de una serie de conceptos cuya realización carezca más o menos de importancia como en el caso de la posmodernidad; y más aún, en donde la obra de arte terminada -real o virtual- se sostenga por sí misma” (Rojas, pp. 6-7).

Así, pues, a nuestro juicio, el contenido de este acto artístico denominado por sus autores como evanescente se revela trascendente, porque asume con rigor, creatividad y entereza la producción de una forma artística y la expresión de una de las mayores tragedias de esta época que nos embargan. La contemplación silenciosa de una civilización amenazada por una crisis en todos los órdenes que la constituyen, cuando todas las expresiones de la vida pueden desaparecer, desvanecerse, aunque sus orígenes ancestrales, modernos y universales, merezcan y demanden otra oportunidad para existir, aunque, por supuesto, bajo otras formas sociales radicalmente distintas de las actuales.

La famosa tesis de Marx y Engels, formulada a mediados del siglo XIX, de que “todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (...) Todo está preñado de su contrario” (Citada por Berman, 2003, p. 84) adquiere una vigencia irrefutable en este atardecer de la Modernidad.

De modo que, seres humanos, cuerpos individuales y sociales, animales, aves, paisajes, artes, pensamiento, ciencias, tecnologías, es decir, todo cuanto nos ha dotado de una forma civilizatoria, se está desvaneciendo, se evapora, desaparece en un solo acto trágico que confirma que el “progreso” nos conduce hacia la ruina.

El diálogo de la forma-danza con la forma-escultura y la creación de una nueva máquina artística, revelan a los espectadores esa amenazante desaparición que nos asedia, en los órdenes subjetivos donde las relaciones interpersonales son cada vez más efímeras y frágiles y en los regímenes sociales y políticos, porque la vida humana ha sido sometida a la dominación implacable de las nuevas máquinas del control.

El acto evanescente de la máquina simbólica producida por Ortiz y Martínez puede interpretarse entonces como un símbolo del desvanecimiento de una forma de totalización civilizatoria. Los cuerpos y las cosas presentes, aquí y ahora, no sólo son efímeros -cuestión por demás conocida- sino que en esta Modernidad tardía su naturaleza está desapareciendo, por la fatídica intervención de las fuerzas que niegan la vida, por sus contrarios que pueblan ese atronador reinado de la muerte.

La operación estética que analizamos nos recuerda los simbolismos del *Angelus Novus* (1920), representado en la acuarela de Paul Klee, concebida por su autor como una alegoría del arrasamiento y la disolución del todo en la nada y que Walter Benjamin retomara en sus famosas *Tesis sobre la filosofía de la Historia* (1940), para reflexionar sobre el sentido del “progreso” que, en realidad destruye, aniquila o devora cuanto encuentra a su paso, anunciando una catástrofe interminable. Nunca esta demás recordar el célebre párrafo de Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (2008, p. 310).

También Giorgio Agamben, en otro de sus lúcidos trabajos, *El ángel melancólico*, parte sustantiva de *El hombre sin contenido* (2005), ha desplegado su particular interpretación de la famosa acuarela de Klee, afirmando que es un símbolo del hombre moderno que no encuentra su lugar en la historia.

Otra tragedia más en el escenario de la modernidad tardía, es el conflicto histórico entre pasado, presente y futuro que el arte intenta resolver, no tanto para promover una apropiación de la tradición histórica, sino con miras a que propiciar que el hombre encuentre su extraviado lugar en la historia.

Lúcida concepción metafísica la de ambos filósofos -Benjamin y Agamben- que nos han permitido sustentar este ejercicio de interpretación de las exploraciones artísticas de Ortiz y Martínez, especialmente las de este último, quien nos invita, tanto en esta como en otras similares producidas con anterioridad a mirar aquello que está más allá de las apariencias, lo que subyace oculto entre numerosos pliegues de sentido e intentar develarlo en nombre del descubrimiento de algunas de las claves de la profunda tragedia que padecemos.

Las obras de arte provocan a veces una aproximación a esas relaciones dialécticas que marcan a los seres y a los acontecimientos. Sin embargo, la mirada de la Multitud, sometida por la biopolítica, no alcanza a vislumbrarlas, sumida como está en ese tráfigo irracional que la esclaviza, reduciéndola a una mercancía más, mero objeto que renuncia a la auténtica potencia de sus vidas.

Por ello, las preguntas que formula Martínez con sus obras artísticas suscitan generosos y ricos intervalos, en ese tráfigo sombrío de la cotidianidad actual, porque propician otra forma de mirar el mundo. Nos convocan a ingresar en el tiempo de una contemplación estética placentera que, sin embargo, no es catártica sino hermenéutica, porque cuestiona el devenir de la existencia presente, ahora cuando ha sido sometida a esa evanescencia y fragilidad que destruyen la posibilidad de toda permanencia presente y futura.

Trabajos citados

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona, España: Altera.
- Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. IN: *OBRAS, libro I, Vol. 2*. Madrid, España: Abada editores.
- Berman, M. (2003). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Echeverría, B. (2009). Recuperado de Bolívar Echeverría: discurso crítico y filosofía de la cultura: <http://www.bolivare.unam.mx/>
- Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía. 4 Vol.* Barcelona, España: Ariel Filosofía.
- Junta de Andalucía. (2007). *Guía de arquitectura de Cuenca*. Digital. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/fomentoyvivienda/estaticas/sites/consejeria/areas/arquitectura/fomento/guias_arquitectura/adjuntos_ga/Cuenca_e.pdf
- Martínez, S. (16 de Octubre de 2016). *Estudio Ráneo*. Digital. Recuperado el 30 de Junio de 2018, de <https://blograneo.wordpress.com/2016/10/14/portafolio-sebastian-martinez/>
- RAE. (2017). *Diccionario de la Lengua Española*, Digital. Recuperado el 2 de Julio de 2018, de <http://dle.rae.es/?id=H8XdV7r>
- Rojas, C. (2014). *Estéticas caníbales*. Recuperado el 20 de Febrero de 2018, de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/m%C3%A1quina%20simb%C3%B3lica>
- Rojas, C. (2016). *La forma plástica*. Cuenca, Ecuador: Universidad de Cuenca.