

**¹La estética figurativa de Guto Ajayu: una Megamáquina inventora
de tótems de guerra, íconos zoomorfos y esfinges
con el logo de Versace**

**The figurative aesthetics of Guto Ajayu:
a Megamachine inventor of war
totems, zoomorphic icons and sphinxes with the Versace logo**

Leopoldo Tillería Aqueveque
Universidad Bernardo O'Higgins (UBO)

leopoldotilleria@gmail.com

Artículo enviado: 22/01/25

Artículo aceptado: 14/04/25

Resumen

Se propone una hermenéutica filosófica de la obra del artista boliviano-español contemporáneo Guto Ajayu, cuya conjetura establece que el artista pinta las imágenes de guerreros, íconos zoomorfos y mitos arcaicos, fruto de un engranaje poiético explicable sólo a partir del rendimiento de una megamáquina estética. Como encuadre teórico, se recurre al mito de la Megamáquina del filósofo de la tecnología Lewis Mumford. Metodológicamente, se considera el método de caso único y el muestreo teórico para la selección de las tres obras. Respecto de las conclusiones, la idea de una estética figurativo-mitológica es otra metáfora relevante del escrito. Como corolario, se plantea la interrogante idiosincrásica sobre las razones de la escasa divulgación estética de un arte latinoamericano hipotéticamente mestizo, ecléctico y ceremonial. Las posibles razones parecen quedar en el ámbito de nuevas conjeturas. No obstante, algunas pistas susurran, tras milenios de arte, palabras como eurocentrismo, canibalización o poscolonialismo. **Palabras clave:** Arte totémico, arte urbano, Figurativismo, *Pop art*, Megamáquina.

1 Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Académico e investigador asociado de la Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Santiago de Chile. Sus principales líneas de investigación son la Filosofía del arte, la Estética y la Filosofía de la tecnología. También es especialista en la obra de Mumford, Holzapfel, Sloterdijk y Kant. ORCID: 0000-0001-5630-7552.

Abstract

A philosophical hermeneutic of the work of the contemporary Bolivian-Spanish artist Guto Ajayu is proposed, whose conjecture establishes that the artist paints images of warriors, zoomorphic icons and archaic myths, fruit of a poietic gearing explicable only from the performance of an aesthetic mega-machine. As a theoretical framework, we resort to the myth of the Megamachine by the philosopher of technology Lewis Mumford. Methodologically, the single case method and theoretical sampling are considered for the selection of the three works. Regarding the conclusions, the idea of a figurative-mythological aesthetics is another relevant metaphor of the paper. As a corollary, the idiosyncratic question is raised as to the reasons for the scarce aesthetic dissemination of a hypothetically mestizo, eclectic and ceremonial Latin American art. The possible reasons seem to remain in the realm of new conjectures. Nevertheless, some clues whisper, after millennia of art, words such as Eurocentrism, cannibalization or postcolonialism.

Keywords: Totemic art, urban art, Figurativism, Pop art, Megamachine.

Agradecimientos:

A los guerreros ancestrales, íconos con forma animal y esfinges de Mesopotamia, criaturas sobrenaturales del poderoso universo del arte de Guto Ajayu.

Pero, sobre todo, a Guto Ajayu, el genio de esta máquina estética, por su inconmensurable modestia

Introducción

Realizar desde la filosofía un artículo acerca de alguna expresión del arte contemporáneo se convierte en una tarea que necesita, indefectiblemente, dos componentes, con la anchura suficiente para que se pueda satisfacer una mínima exegética, analítica o hermenéutica. Por fortuna, acá se han juntado dos piezas que parecen esenciales: por una parte, la propia obra (en realidad una fracción de ella) del artista boliviano-español contemporáneo Guto Ajayu²,

2 Guto Ajayu (1990) es un joven artista boliviano-español. Ha expuesto en la Bienal de Venecia, el Museo Nacional de Arte en Bolivia, el Museo Tambo Quirquincho, el Museo del Palacio Ducal de Medinaceli, la Real Academia de Arte de Londres y el Museo Conde Duque; también en galerías y ferias de arte en París, Londres, Hong Kong, Madrid, México D.F., La

y, por otra, una especie de marco teórico, El mito de la máquina, de Mumford (2010), que representa, con un guiño a la hermenéutica de Ricoeur (2006), una metáfora permanente para descifrar el imaginario estético del artista.

Por un lado, respecto de la *poiesis* de Ajayu, llaman la atención la arriscada composición, la mezcla de colores y la puntillosa simbología de pinturas de guerreros, seres con forma animal y figuras míticas de un tiempo ancestral. Por otro, el *mito de la máquina*, que no es otra cosa que el mito de las máquinas de la Antigüedad como proezas megatecnológicas, tendría en este artículo una suerte de destinación estética por sobre la tecnológica, en el sentido de que las entidades pintadas por Ajayu responderían, dicho en buen romance, a una suerte de megamáquina de ideación y plasmación de estos seres primitivos.

Esto, si entendemos el concepto de metáfora como lo hace Ricoeur (2006), es decir, como una versión abreviada del sentido literal y del sentido figurado en la compleja interacción de significaciones de una obra en su totalidad, o del discurso literario de esta obra que vincula un sentido explícito con otro implícito (59). De esta manera, y respondiendo en derecho a la hermenéutica ricoeuriana, el escrito utilizará la metáfora de la megamáquina

Paz, Amsterdam, Laussane, Marbella, Mónaco, Luxemburgo, Roma y Puebla. Sus obras se encuentran en colecciones públicas e institucionales como el Museo Tambo Quirquincho, el Museo del Palacio Ducal de Medinaceli, la Alcaldía de La Paz; la Presidencia y Vicepresidencia, el Ministerio de Culturas, el Viceministerio de coordinación gubernamental y la Vicecancillería del Estado Plurinacional de Bolivia; el Gobernador del departamento de La Paz; el Rectorado de la Universidad Mayor de San Andrés y en colecciones privadas en España, Francia, R.U., Estados Unidos, Austria, Alemania, Italia, México, Bolivia, Hong Kong, Luxemburgo, Mónaco, Canadá, Portugal, Colombia, Argentina, Bolivia y Australia. Es graduado (2016) en Bellas Artes con especialidad en escultura en la Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia, donde también tiene estudios de Filosofía. Un extracto de su más reciente CV es: Bienales: Wara Wara Jawira. Warmichacha art Collective, Pabellón Nacional de Bolivia, Biennale di Venezia (2022). Exhibiciones individuales: *La batalla interior*. Museum of the Foundation DEARTE of the Ducal Palace of Medinaceli, España (2024); *El delirio del tiempo*. Frater Meus Contemporary Gallery, El Alto, Bolivia (2023); *The war is a child's play*. El Barrio ArtSpace PS109. New York (2023). Ferias: Salon international d'art contemporain de Monaco, Capital Culture House Gallery, Chapiteau de Fontvieille, Monaco (2024); Bank Art Fair. Capital Culture House Gallery. SETEC, Seoul (2024); International Contemporary Art Fair Zurich. Capital Culture House Gallery, Messe Zurich (2024). Premios y distinciones: Recognition of the cultural contribution of Bolivian art abroad. Departmental Secretary for the Rights of Mother Earth, El Alto, Bolivia (2022); Finalist. Summer exhibition. Royal Academy of Arts. London (2021); Recognition of the international artistic work on the European continent. Governor of La Paz Santos Quispe, La Paz, Bolivia (2021); 1st prize, Identity International art contest. The Holy Art Gallery. London (2021); 2021. Finalist. Homo Natura International art contest. Torremocha de Jarama Art Museum, España (2021). Guto Ajayu está en <https://gutoajayu.com/> y en IG en [@guto_ajayu](https://www.instagram.com/guto_ajayu).

de Mumford a fin de disponer de una especie de paradigma de justificación estética para el Figurativismo belicoso, zoomorfo y mitológico de Ajayu.

Planteado en forma de conjetura: la obra de Guto Ajayu —o una parte de ella— muestra las imágenes de guerreros, íconos zoomorfos y mitos arcaicos, producto de un engranaje *poiético* explicable sólo a partir del rendimiento de una megamáquina estética.

El escrito se divide en cinco secciones: introducción, metodología, desarrollo (aquí se incluye a modo de argumentación la hermenéutica de las obras escogidas), conclusión y referencias. El desarrollo inicia con una breve, pero necesaria referencia al mito de la máquina de Mumford (2010).

Metodología

El método con que se aborda la investigación resultó ser el de caso único (Stake 15), correspondiendo éste obviamente al artista plástico boliviano-español Guto Ajayu³. El muestreo aplicado fue el de tipo teórico (Barrios 39), determinándose una muestra de tres pinturas o unidades de observación. Para dar más validez al método, se ha seguido a Flyvbjerg (2006), en cuanto a que el caso elegido satisfaría el criterio de caso paradigmático, es decir, un caso seleccionado para poder desarrollar una metáfora respecto del campo de interés del estudio. A fin de asegurar la complementariedad de la muestra con la clasificación interna de las obras, se ha escogido una pintura por cada una de las tres categorías más relevantes del catálogo de Guto Ajayu. De esta forma tenemos las siguientes unidades muestrales:

Leónidas con fondo amarillo (2020): Íconos zoomorfos.

Las tres cabezas (2019): Guerreros.

La ética del lujo (2020): Mitología e investigación.

Desarrollo

Breve referencia al mito de la máquina de Mumford (2010)

El sociólogo e historiador de la tecnología Lewis Mumford (1895-1990), observó que la humanidad ha estado determinada desde no hace menos de cinco mil años por lo que él llamó el mito de la máquina. A este producto de la historia, los filósofos de la tecnología y algunos historiadores y antropólogos han denominado también megamáquinas, es decir, estructuras gigantescas compuestas de partes humanas, informacionales y técnicas que permitieron a las “monarquías divinas” irrumpir en la historia como el modelo perfecto

3 El artista plástico boliviano-español autorizó vía Instagram la inclusión en este trabajo de las tres imágenes digitales de sus obras.

de eficiencia, de disciplina y de terror al mismo tiempo (Tillería 152).

Como advierte Mumford (2010), en una curiosa coincidencia con Guto Ajayu, el primer blanco de una máquina estética del ser humano fue contra su propio cuerpo:

[...] el primer ataque del hombre primitivo contra su «entorno» probablemente fue un «ataque» contra su propio cuerpo, y [...] sus primeros intentos de control mágico los practicó sobre sí mismo. Como si su vida no fuese lo bastante dura bajo aquellas toscas condiciones, se curtió más aún mediante estas grotescas ordalías de embellecimiento. Ya se tratase de cirugía o de decoración, ninguna de estas prácticas contribuía directamente a la supervivencia física. (185)

La clave de este razonamiento no está, ni mucho menos, en los efectos decorativos de estas prácticas de protocirugía. Lo decisivo parecía jugarse en las consecuencias tecnológicas de dichas alteraciones y embellecimiento corporal, pues es bastante posible que el paso de los rituales puramente simbólicos a una técnica y tecnologías más efectivas iniciase mediante aquellas operaciones de extirpación y ornamentación.

Ahora bien, con la llegada de los dioses guerreros y los del tiempo, el orden astronómico y la estandarización se convirtieron en la marca de la nueva economía real, para todos los aspectos de la vida humana. Así, por un efecto de asimilación, la ciudad se convirtió en un lugar sagrado, algo parecido a un transformador donde la fusión del poder sacro con el poder temporal liberó inmensas cantidades de energía como en una reacción nuclear. La gran hazaña de la monarquía consistió precisamente en el invento de la máquina arquetípica.

Dado que sus componentes estaban necesariamente separados en el espacio, Mumford (2010) la denomina a veces “máquina invisible”; en cambio, cuando se usaba para realizar trabajos al servicio de empresas altamente organizadas, la llama “máquina laboral”; y cuando se aplicaba a terribles acciones de destrucción masiva, utiliza el término “máquina militar”. Sin embargo, cuando hay que hacer referencia a todos sus componentes en algo así como una acción sincronizada, el estadounidense la denomina “megamáquina” o, sencillamente, la Gran Máquina (Mumford 312).

Paradójicamente, la creación estética no deja de aparecer en esta “mitología” como el elemento cardinal. Por ejemplo, desde el primer zigurat⁴ de Sumer en adelante, la arquitectura fue el espacio de una imponente sucesión de grandes invenciones, pues cada edificio, por sus originales combinaciones de volumen, masa, color,

4 El zigurat fue una de las formas arquitectónicas características de las ciudades mesopotámicas, consistentes en monumentales plataformas escalonadas que tenían en la cima un templo dedicado al “dios patrón” de cada ciudad. Se creía que estas estructuras servían para conectar los mundos humano y divino, aunque también pudieron ser un recordatorio simbólico de la rígida estructura social-religiosa de estos pueblos. Entre los zigurats recuperados, destaca el de Ur como el más antiguo, construido por el rey Ur-Nammu en el siglo XXI a.C. y restaurado por Nabonido en el VI a.C. (Museo Nacional de las Culturas del Mundo, párr. 1).

textura y ornamentación, era una nueva creación que venía a modular, sin embargo, una idea rígida acerca de las relaciones humanas y cósmicas (Mumford 415).

Leónidas con fondo amarillo

Hay una primera cuestión de estilo que debe aclararse antes de referirnos de lleno a las tres pinturas. Con todas las reservas del caso, y luego de una observación más bien global de los trabajos del artista, podemos aseverar que estos fluctúan entre el arte figurativo, la neofiguración, el *Street art*, el arte urbano y el *Pop art*, y que varios de aquéllos son una combinación de dos o más de dichos estilos. Pareciera, entonces, que la máquina estética de Ajayu no sólo ha categorizado sus pinturas en temáticas de iconos zoomorfos, guerreros y mitología (Saisho, párr. 6), sino que además las ha realizado en estilos que tienen tanto de común como de distinto.



Figura 1: *Leónidas con fondo amarillo* (2020), [Pintura], por Guto Ajayu, técnica mixta sobre lienzo, 50 x 50 cm. (Saisho 2025).

Como nuestro propósito no es la valoración ni del estilo ni de los géneros pictóricos utilizados por Ajayu, bastará con que digamos que la primera pintura observada, *Leónidas con fondo amarillo* (ver Figura 1), se enmarca dentro de un vigoroso *Pop art*.

Ahora, si entre los rasgos más sobresalientes del arte pop se hallan la inclusión de la iconografía de la cultura popular y la despersonalización de las obras o, en algunos casos, la eliminación completa del rastro del autor (Cruz, párr. 13), es posible correlacionar, aparentemente sin mayores objeciones, *Leónidas con fondo amarillo* con los fundamentos de este *Pop art*. Habría sí

que satisfacer dos cuestiones decisivas de esta presenciación de la obra, que van más allá de su cromatismo o de las formas y contornos de sus figuras.

Estos puntos son, primero, su problemática filiación al *Pop art*, y, segundo, su no menos problemática incorporación, retomando la metáfora deudora del paradigma de Flyvbjerg (2006), al dispositivo de la megamáquina de Ajayu.

El *Pop art* ha sido definido de cientos de maneras diferentes. Empero, a la larga, lo que prevalece es justo aquello que tiene que ver con su búsqueda. Y lo que busca el *Pop art* es hacer desaparecer la brecha, si es que aún queda algo de ella, entre arte y sociedad de consumo.

No es necesario ir a las primeras expresiones pictóricas de Warhol (sopas *Campbell's* y demás) para convencerse de que el *Pop art* es puro arte político. Como se ha dicho majaderamente: “Es [el *Pop art*], ni más ni menos, la manifestación plástica de una cultura que se caracteriza por varios factores como son el consumo vertiginoso, la tecnología, el ocio, las modas, la democracia. Todo fabricado, empaquetado y listo para venderse. El arte, más que nada, es otro producto, y para un mayor rendimiento se puede producir en serie” (Calvo, párr. 2).

Iconografía de la cultura popular

Sin embargo, hay que hacer una clarificación de lo que vamos a entender por ícono (por ejemplo, si una especie de símbolo así a secas). Un ícono, para que sea parte de una cierta iconografía, necesita sobre todo de una remisión a algo otro, a una entidad, ya sea física, sagrada, militar, comercial o tecnológica, que al final le dé algún tipo de sentido. Es como el color amarillo, tradicionalmente relacionado con la idea de traición, que algunos pintores de *La última cena* (v.g., de Juanes, 1555-1562; Velázquez, 1599-1600; Tristán, h. 1620; Rubens, 1631-1632; de Champaigne, h. 1652; y Dalí, 1955) usaron para representar a un Judas casi siempre medio torcido en la esquina de la mesa.

Pero volviendo al concepto de iconografía popular que representaría el *Pop art* de Ajayu, digamos que el ícono es “en su estricto sentido, popular: tiene la vocación de entrar en cada aldea, en cada casa, en cada capilla, en cada circunstancia económica y educacional” (citado en Solís 155). El ícono que refleja la cabeza felina en Leónidas con fondo amarillo excede la mera figuración de *Leónidas, el felino* que sospechamos lleva ese nombre en honor a Leónidas I (hijo de León), rey de Esparta y muerto en la defensa de las Termópilas contra los persas de Jerjes I.

La otra posibilidad es que el artista lo haya llamado así por una razón meramente doméstica. Si se tratara, por así decir, de un gato de la cultura pop, transformado por los colores, proporciones y leyendas de este mismo universo pop, sería bastante difícil distinguirlo (dado el propio concepto de iconografía) de otros felinos que también se reflejan en esa imagen de

bestialidad que vemos en las lenguas de fuego, saliendo de sus fauces **8** en esos colmillos comandados por un ojo que calibra el destino del fuego.

Porque, ¿no podría tratarse acaso de una cabeza de puma, de jaguar, de ocelote, de gato dorado de Asia o de gato salvaje de África, de gato montés andino o de gato del pantanal, de gato leopardo de Java o de gato salvaje europeo, del extinto león americano o, incluso, del temible león de Mesopotamia? Claro, seguramente estilizadas por la desparpajada técnica de Guto Ajayu.

Sobre las leyendas pintadas en la cabeza del felino y en el fondo oro de la obra, resaltan, como grafitis de cualquier pared o estación de metro del planeta, frases como “GUERRA”, “WALLEJLLA”, “BATALLA”, “BREAKING THE SYSTEM”, “~~ORO ORO ORO ORO~~”, “BAILA, BAILA MORENA”, “LAS VENTAJAS DE SER ARTISTA”, “LA VIDA CON ORO ES MEJOR”, y en el borde inferior, “SU HEADCITA”⁵, más la firma y fecha del lienzo de manos del artista.

Parece imposible una tentativa de interpretación de estas leyendas de la cara de Leónidas, pintada en color aleonado con adornos en terracota, azul, blanco, negro, marrón y amarillo, y de su fondo, con formas triangulares, circulares, espiraladas o humanas, en amarillo oro, negro, rojo, blanco y azul. Pero no podemos no decir nada. Por de pronto, hay tres tópicos que sobresalen en los grafitis del lienzo: i) la *guerra* (“SU HEADCITA”) contra algún tipo de sistema; ii) el *baile* o la alegría producida por el baile; y iii) la contradictoria referencia al *oro*, primero tachándolo y, luego, decretando que con él “la vida es mejor”.

Despersonalización

Es probable que la misma seriación de las obras provoque esta suerte de olvido de su autor. Si hubiera que remontarse a la historia de las pinturas de salón, el ejemplo vivo de esta amnesia es el pintor francés Jacques-Louis David (1748-1825), quien, por así decir, de tanto pintar o representar a Napoléon Bonaparte, con una perfección que superaba el canon de la academia (v.g., *Napoléon cruzando los Alpes*, 1801-1805; *La consagración de Napoleón y la coronación de Josefina*, 1806; *La distribución de las águilas*, 1810; y *Retrato de Napoleón en su gabinete de trabajo*, 1812), pasó a ser para la Francia de la Convención, si es que no para toda la posteridad, simplemente el pintor del Pequeño Corso.

Ocurre lo mismo con Andy Warhol (1928-1987), quien, para muchos comentaristas o un público aficionado o no al arte, es sencillamente el pintor de *Marilyn* (1962) o de las *Latas de sopa Campbell* (1962).

Arriesgando una nueva metáfora, se diría que la obra de Ajayu podría reconocerse como la serie de pinturas sobre las cabezas de felinos

5 Hemos considerado necesario respetar la tipografía del artista en relación al uso de mayúsculas y del tachado en las leyendas de la pintura.

de un *Pop art* ancestral, donde lo ancestral, *nolens volens*, pareciera ser la síntesis entre las obras y los mapas que apenas se avizoran:

Todos estos artistas [se refiere a los seis artistas visuales que realizaron la exposición “Qhapac Ñan: Il grande camino delle Ande”] trabajan en la construcción de formas que como una *quilca*, palabra quechua que significa “huella”, van dejando los sensibles rastros de los cuerpos sobre el territorio. La promesa que en los mapas apenas se avizora, ellos lo dan a ver con la presencia de sus obras. Todos son igualmente intérpretes de una red anudada entre un colectivo andino. Ellos son como los *kipukamayuy*, palabra quechua que significa “intérprete del quipu”. Tensando un cordel infinito que no vemos más que en sus nudos, los que revelan signos a partir de la relación entre sus obras. Y, definitivamente, todos trabajan desde la evocación del kamaq, palabra quechua que significa “el que anima”. (de Nordenflycht 36).

Partes humanas, informacionales y técnicas de la máquina

Iniciamos exponiendo la conjetura de que la obra del artista boliviano-español podría razonablemente interpretarse (metáfora epistemológica de por medio) como el mito de la máquina de las civilizaciones más poderosas de la Antigüedad. Pues bien, tal maquinaria requería no sólo del componente físico-metálico, sino esencialmente del recurso humano que pensara, administrara y operara su funcionamiento; pero, además, del elemento clave de su burocracia: la información.

Trasladada esta arquitectónica a la máquina de Guto Ajayu, en la que se agrupan todas las series de pinturas, clasificadas o no en sus nodos de guerreros, íconos zoomorfos y mitología, y en otros nodos adicionales como “Los boxeadores”, “Bodegones, Paisaje y Naturaleza” y “Personas en mi vida”, vemos que *Leónidas con fondo amarillo* no es más que una de las tantas piezas que alimentan el mito de esta megamáquina estética.

Probablemente, sea este uno de los motivos de que varios grafitis y la semántica de los colores y figuras del lienzo (componentes informacionales) hayan quedado un poco a la deriva, no obstante, la metáfora bélica que decidimos levantar.

Las tres cabezas

En este trabajo sobre madera, Guto Ajayu nos sorprende con la figura de un guerrero ancestral de tres cabezas, en una alucinante combinación de azul lapislázuli y azul zafiro, sólo interrumpida por el rojo rubí de los labios y las tres lenguas extendidas del combatiente, que tienen

escritas, cada una, las palabras “VIDA”, “GLORIA” y “PELEA”.

Sin embargo, en estricto rigor, la obra no representa un guerrero ancestral (de hecho, la historia no reporta la existencia ni de guerreros ni de *Homo sapiens* de tres cabezas):

Las tres cabezas
Figura 2: *Las tres cabezas*



Las tres cabezas (2019), [Pintura], por Guto Ajayu, acrílico, esmalte y rotulador sobre madera.
183 x 61 cm.
(Saisho 2025).

Lo que tenemos en *Las tres cabezas* (ver Figura 2), en realidad, es la figura de un tótem, si concedemos que tótem “es un objeto (figura) natural o inanimado [...] utilizado, en el mundo de la mitología, como símbolo de la tribu o del individuo en algunas culturas o sociedades. [que] representa espiritualmente a un grupo de personas [...], y además simboliza el vínculo de sangre que une a todos los integrantes de una determinada comunidad o grupo social” (Ruiz, párr. 3).

Como hay tótems distribuidos por casi todo el mundo, sería innecesario y altamente improductivo proceder a una catalogación o comparación entre tótems posibles o disponibles. Basta con conciliar que lo que Guto Ajayu muestra en su cuadro es la síntesis entre Figurativismo y un tótem ancestral propio del terreno de la guerra, tal como lo indica la lengua de “más alto rango” (“PELEA”), correspondiente a una cabeza coronada por una hilera de animalillos fantásticos que tienen como lema precisamente la frase “ÉXITO O MUERTE”.

Tótem de guerra

Saltar, como lo estamos haciendo, del *Pop art* al arte figurativo, únicamente muestra la riqueza conceptual, cromática y estilística de Guto Ajayu. Dicho eso, lo que habría que argumentar es por qué aseguramos que esta obra corresponde al arte figurativo. Partamos por definir tal estilo:

El arte Figurativo es conocido como un estilo artístico [...] en el que se representan las figuras como objetos identificables mediante imágenes visuales reconocibles, es decir, por su apariencia externa [...]. Tiene sus orígenes en la existencia humana, animal y de objetos con relevancia para las obras en las pinturas, viéndose este tipo de estilo en la rupestre, en la cual ya nos manifestaban nuestros antepasados la necesidad del hombre de expresar sus emociones y sentimientos. (Morilla 1)

Sin embargo, y esta es una verdad esencial al mismo estilo, no es aceptable confundir ni limitar el término Figurativismo, pues en él caben perfectamente figuras humanas o fantásticas o de animales, de objetos simples o complejos, de naturalezas muertas o de paisajes naturales o, incluso, retratos y pinturas de batallas.

Buena parte del Impresionismo (Paul Cézanne, Edgar Degas, Camille Pissarro, Claude Monet), por ejemplo, se circunscribe, en primer lugar, al arte figurativo. Lo mismo podemos decir del Expresionismo (Egon Schiele, Edvard Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Tivadar Kosztka Csontváry), del Puntillismo (Georges Seurat, Vlaho Bukovac, Paul Signac) o del Simbolismo (Arnold Böcklin, Gustave Moreau, James Ensor, Fernand Khnopff).

Es decir: el tótem que Ajayu titula *Las tres cabezas*, responde con plenitud a las características de la pintura figurativa, en especial, a aquellas que hablan de “figuras como objetos identificables mediante imágenes reconocibles por su apariencia externa” o que “tiene sus orígenes en la existencia humana, animal o de objetos con relevancia”. En cada una de estas ideas, el tótem de guerra se impone como un objeto no sólo necesario, sino, como podemos discurrir, vital para la sobrevivencia de la tribu o del clan que participa en la batalla. De este modo, *Las tres cabezas* nos traen un nuevo componente de este estilo de

arte: la presentación evidente o inminente de una situación real como la guerra.

El detalle del hacha sofisticada

Hay una segunda condición asociada a la megamáquina de Mumford (2010) que, podría decirse, opera como fundamento de la conversión estética que hemos querido ver en esta obra de Ajayu. Tal fundamento tiene que ver con la innovación en el uso de la arcilla. Dice Mumford (2010): “Las invenciones neolíticas radicales se produjeron en el ámbito de los recipientes, y fue aquí donde el tedioso proceso del pulido fue parcialmente superado por la utilización del primer gran plástico: la arcilla. No solo la arcilla es más fácil de manejar que la piedra, sino que también es más ligera y conveniente para el transporte” (233).

Mas, esto no es lo decisivo que queremos remarcar, sino el uso artístico posterior que se le da a este material como componente, primero, de la alfarería, después, de la escultura, y finalmente, ¡cómo no!, de la pintura como arcilla polimérica. No obstante, el norteamericano ya nos advertía sobre esta suerte de ambivalencia del arte decorativo, cuando enfatizaba que el primer acto de violencia del hombre primitivo probablemente no fuese contra su entorno, sino contra su propio cuerpo, actos que tildó de “grotescas osadías de embellecimiento”.

En todo caso, el diseño del hacha que porta el guerrero, con predominio de los tonos verdes y rojos, un hacha que recuerda curiosamente a las hachas germanas o vikingas, o las mismas celtas o normandas, y su sofisticado mango y empuñadura, habla por sí mismo de un sistema de armas avanzado y, además, embellecido.

Así que el tótem de guerra es parte de la máquina estética de Ajayu, porque aporta una *poiesis* peculiar (la síntesis de lo ancestral, de lo figurativo, de lo belicoso y una técnica avanzada cuyo origen podríamos situar temerariamente en el uso cerámico de la arcilla), tal como lo hicieron miles de hombres y mujeres, con conocimientos, técnicas y armas de todo tipo en las megamáquinas que trascendieron la historia.

Tal como acota Tillería (2019): “Egipto, Macedonia, Ur, Persia, Sakkara, Mesopotamia, en distintas partes del orbe y virtualmente de manera simultánea, representan precisamente el triunfo de la Megamáquina por sobre las culturas neolíticas pastoriles y recolectoras” (157).

La ética del lujo

En un desplazamiento artístico bien distinto al de los dos cuadros anteriores, Ajayu revela en *La ética del lujo* (ver Figura 3) una especie de conspiración figurativa. Nada nuevo, si se hace una pequeña exploración de los estilos (desde el *Pop art* a la neofiguración), técnicas (mixta, collage, acrílico, cera, crayón, rotulador acrílico, esmalte en aerosol, spray, bordado y tejido) y soportes (cartón, bastidor, tela de algodón, pañuelo de papel, madera, lienzo y papel)

con que nuestro artista ha ensamblado y ajustado su máquina arquetípica.

Dos megamáquinas, vis a vis

Guto Ajayu admite que *La ética del lujo* es una representación figurativa de una esfinge mesopotámica. Ciertamente, Mesopotamia es un ejemplo histórico de una máquina arquetípica según la versión de Mumford (2010). Lo que resta por hacer, entonces, es argumentar de qué modo esta esfinge alada puede ser vista como la conversión de una pieza religiosa mesopotámica en una pieza de la maquinaria estética de Ajayu. Dicha argumentación se hará satisfaciendo un pasaje de la referencia teórica a Mumford (2010) presentada al inicio del artículo.

Figura 3: *La ética del lujo*



La ética del lujo (2020), [Pintura], por Guto Ajayu, acrílico y esmalte sobre madera.
180 x 200 cm.
(Saisho 2025).

Los componentes de la megamáquina: obligadamente separados en el espacio
Mumford (2010) nombra a la megamáquina también como “máquina invisible”, dado que los diversos mecanismos de su endentado se hallaban distribuidos en miles de kilómetros cuadrados⁶, lo que hacía muy difícil, si no imposible —ex-

6 En las regiones originalmente conocidas como Asiria y Babilonia, los mesopotámicos construyeron ciudades-estados y zigurats, ocupando sacerdotes, escribas, campesinos y una

cepto para los dueños del imperio—, conocer el estado exacto de sus fuerzas.

Así mismo, la esfinge de *La ética del lujo* parece estar desconectada del supuesto universo mesopotámico al que pertenece, como si fuera una viajera del tiempo. No sólo porque sus colores no tienen nada que ver con los colores originales de las esfinges asirias o babilónicas (monocromas en piedra o alabastro como las que se conservan en el Museo Británico de Londres), sino porque su misma morfología trastoca visiblemente la fisonomía original de las estatuas asirias. (En este caso, Ajayu pintó la esfinge del dios Lammasu⁷, pero en versión doble, es decir, con dos coloridas cabezas: una masculina y otra femenina).

El mito del paleo-arte

En *El mito de la máquina* se nos confronta con una máquina que se extendió rápidamente, no sólo porque fue imitada como autodefensa, sino porque fue impuesta a viva fuerza por los reyes, obrando como solamente podían obrar dioses únicos o sus representantes ungidos. Sin embargo, además de la maquinaria de guerra y de los conocimientos matemáticos y astronómicos, parece ser la escritura el factor clave de esta gran máquina: “Si hubo una sola invención imprescindible para completar tan enorme mecanismo operativo y adaptarlo lo mismo a tareas constructivas que coactivas, esa fue seguramente la invención de la escritura” (Mumford 317).

Así que, si somos fieles a esta suerte de espejeo que estamos haciendo entre la esfinge divina de los mesopotámicos y su imagen pintada por Ajayu, podemos reconocer, entre ambas, dos coincidencias de índole paleo-artística:

1º. Su imposición “a viva fuerza” por los reyes (o por el artista o sus fans, en un hipotético simulacro de exposición física o virtual, individual o colectiva de esta pintura o cualquiera otra), obrando como sólo podían obrar dioses únicos o sus representantes ungidos (la esfinge alada, en ambos casos), y gran cantidad de esclavos capturados en las innumerables batallas en las que participaban sus ejércitos. En aquellos momentos las ciudades-estado de la Baja Mesopotamia eran capaces de presentar en el campo de batalla grandes fuerzas, compuestas por más de 5000 hombres equipados por el palacio y los templos de cada ciudad. Según se desprende de las imágenes registradas en la Estela de los Buitres o en el Estandarte Real de Ur, los soldados estaban fuertemente armados con hachas de bronce, lanzas, jabalinas, grandes escudos rectangulares, y cascos de cuero y de bronce. Se disponían sobre el campo de Marte en formaciones cerradas conocidas como «falange sumeria» y actuaban con el apoyo de carros de guerra (Vidal, párr. 3).

7 Los lamassu eran antiguas deidades de la religión mesopotámica. Estatuariamente, no eran esculturas de bulto redondo, sino relieves de “doble aspecto” que estaban pensados para ser vistos de frente o de lado. Podían tener cuatro o cinco patas. En los que tenían cinco, se podían ver dos de frente, con el efecto de que la figura parecía estar de pie; de perfil, se veían cuatro piernas, lo que hacía que la figura pareciera estar avanzando. Los lamassu también tenían coronas con cuernos y barbas elaboradas, y pendientes en las orejas, algunos de los cuales eran humanos y otros de un toro (Munoz, párr. 3).

2°. La adaptación de la invención de la escritura (los grafitis de la esfinge de Ajayu, que de seguro van en otra dirección de la dicha por Mumford [2010], pero, sin duda, en la dirección que el estilo de Guto Ajayu ha querido darle).

Una esfinge mesopotámica con elementos urbanos y pop

No debiera a estas alturas ser sorpresa esta heterodoxia de estilos del artista boliviano-español: un Figurativismo que representa una esfinge mesopotámica y que pone en madera componentes urbanos y *pop*.

5432Q13 Interpretaremos, pues, con algo más de detalle esta hebra estilístico-artística de la pintura de Ajayu, a quien hiperbólicamente hemos convertido en el genio de esta máquina estética.

Por una parte, un arte urbano entendido como todo aquel que es realizado en las calles, individual o colectivamente, con diferentes tipos de técnicas como murales, grafitis, plantillas y pegatinas. O como un arte que promueve mensajes políticos, culturales y sociales, o que crea cosas que parecían fuera de toda posibilidad de existir. Por otra, un *Pop art* que interpretamos, con Calvo (2015), como la manifestación plástica (un producto más) de una cultura caracterizada por el consumo, la tecnología, el ocio, la moda y la democracia.

Luego de esta síntesis de estilos, la pregunta natural sería: ¿qué elementos del arte pop o urbano hay en *La ética del lujo*?

La esfinge de Ajayu, alada y colorida, una suerte de esfinge doble o siamesa, pintada sobre un fondo negro, con esas largas barbas mesopotámicas en forma de tubo y alas multicolores y cuadriculadas que se funden con el entorno, mostrando un miembro viril del mismo rojo que el de la barba del dios macho, esta esfinge, decíamos, que hoy forma parte de una colección particular, sigue estando a la vista de todos en esta carretera global que representa internet (y, mejor aún, de manera gratuita).

Segundo, el mensaje cultural parece consistir en que unos dioses alados de la civilización más antigua del planeta, pueden convivir perfectamente, gracias al arte, con el logo de una de las casas de moda más poderosas del mismo planeta. De hecho, llevan la cabeza de la medusa de Versace justo en mitad de su estilizado cuerpo de león.

Por último, antes de la megamáquina de Guto Ajayu era bastante improbable, por no decir imposible, que esta divinidad mesopotámica, que parece un tríptico medieval, con la predominancia de verdes, azules y rojos, con figurines, bolitas, olas, flechas y laberintos amarillos, y con grafitis pop que hablan de “SEX ENERGY”, “GOOD PLACE TO CATCH A TRAIN”, “THE SUCCESS TAX”, “LA ÉTICA DEL LUJO”, “LA VOLUNTAD SE FORJA A FUEGO A HIERRO” y “DIOS BENDIGA EL LUJO”, pudiese siquiera llegar a existir.

Conclusión

A partir del rendimiento de este artículo, la esperada confrontación entre filosofía del arte e historia de las civilizaciones, afortunadamente, dio paso a una especie de alegato en favor de la ulterioridad del arte, es decir, de aquella idea que ve impregnada en la obra el don voluntario de una naturaleza superior. Porque precisamente eso es lo que nos ha mostrado la hermenéutica de las tres obras de arte de Guto Ajayu: una naturaleza superior que ha sido capaz de crear, por una parte, un ícono de Pop art ancestral; por otra, un tótem de guerra de tres cabezas; y, por último, una esfinge mesopotámica que mezcla, como un políptico del Medioevo, arte urbano y arte pop.

Por lo mismo, vemos refrendada nuestra conjetura preliminar, en el sentido de que los guerreros ancestrales, los íconos zoomorfos y las figuras mitológicas del catálogo del artista boliviano-español, sólo han podido llegar hasta nosotros fruto de la producción acerada de su megamáquina estética.

Extendiendo el argumento, Ajayu ha organizado sus obras en una máquina de producción que ordena, clasifica y al mismo tiempo selecciona estilos, categorías, técnicas, soportes, títulos y espacios de exposición o venta. Se pudiera objetar que esta forma de ordenar la producción de las obras es la que adoptaría cualquier artista, de la talla o no de Guto Ajayu. El asunto es el rendimiento de este engranaje. La operación estética propiamente tal, entendida como la gran virtud de nuestro artista: su afán –logrado prolíficamente– de amalgamar dimensiones heterogéneas en una misma máquina de hacer arte. Una estética, al fin y al cabo, del mito.

En una segunda coordenada, referida a la idea de metáfora, el artículo se ha mostrado incluso más provechoso. Ya sea poniendo en juego la noción prestada por Ricoeur (2006) o respondiendo al criterio paradigmático de Flyvbjerg (2006), lo cierto es que la figura de la megamáquina estética de Ajayu aflora como una contribución decisiva al momento de la re-descripción de una noción de verdad iconográfica y formalista del arte.

En tercer lugar, y esta es una cuestión que tiene que ver con la heurística de la investigación, el haber ensayado una hermenéutica de la obra de un artista plástico latinoamericano como Guto Ajayu, plantea la interrogante idiosincrásica acerca de las razones de la escasa divulgación estética de un arte de América Latina conjeturalmente mestizo, ecléctico o ceremonial. Las posibles razones sólo pueden quedar en el ámbito de nuevas conjeturas.

Algunas pistas probablemente nos susurren, a la vuelta de milenios de arte, palabras como eurocentrismo, canibalización o poscolonialismo.

Referencias

- Ajayu, Guto. *About/CV*, 2025. <https://gutoajayu.com/about-cv/>
- Barrios, Berta. “Tres momentos críticos de la Teoría Fundamentada Clásica”. *SAPIENS*, vol. 16, n.º 1, 2015, pp. 31-47. <https://lc.cx/sgM41n>
- Calvo, Miguel. “Pop-Art 1955-1980”. *Historia/Arte*, 21 de enero de 2015. <https://lc.cx/Ug95cD>
- Cruz, Enrique. “Pop Art”. *Arte Historia*. <https://artehistoria.online/pop-art/>. Accedido el 08 de enero de 2025.
- De Nordenflycht, José. “Una curaduría resiliente: patrimonio ancestral y arte contemporáneo”. *Revista 180*, n.º 48, 2021, pp. 32-41. <https://lc.cx/Hfy7qe>
- Flyvbjerg, Bent. “Five misunderstandings about case-study research”. *Qualitative Inquiry*, vol. 12, n.º 2, 2006, pp. 219-245. <https://doi.org/10.48550/arXiv.1304.1186>
- Morilla, José. *El arte figurativo*. 2018, pp. 1-10. <https://lc.cx/QqJOY6>
- Mumford, Lewis. *El mito de la máquina* (A. Rigodón, Trad.). Pepitas de calabaza. 2010. (Trabajo original publicado en 1967).
- Munez, Everett. “Lamassu. Escultura del guardián”. *Britannica*, s.f. <https://www.britannica.com/topic/lamassu>
- Museo Nacional de las Culturas del Mundo. *La escalera hacia los dioses: Zigurats, los templos mesopotámicos*. <https://lc.cx/KUtepx>. Accedido el 06 de enero de 2025.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación* (G. Monges, Trad.). Siglo XXI. 2006. (Trabajo original publicado en 1976).
- Ruiz, Laura. *Totemismo: Características de este fenómeno cultural*. Psicología y Mente. 01 de julio de 2024. <https://psicologiymente.com/cultura/totemismo>
- Saisho. “Guto Ajayu”. <https://www.saishoart.com/guto-ajayu>. Accedido el 02 de enero de 2025.
- Solís, David. “El ícono y su herencia en el arte”. *Veritas*, n.º 44, 2019, pp. 143-167. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732019000300143>
- Stake, Robert E. *Investigación con estudio de casos* (R. Filella, Trad.). Morata. 1998.
- Tillería, Leopoldo. “Tecnología y religión en la megamáquina de Mumford”. *Gestión I+D*, vol. 4, n.º 2, 2019, pp. 149-170. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_GID/article/view/17000
- Vidal, Jordi. “Conflictos en el Próximo Oriente: análisis de las guerras que moldearon Mesopotamia”. *Muy Interesante*. 12 de diciembre de 2023. <https://www.muyinteresante.com/historia/62195.html>