

ENTRE-ESPACIOS EN LA SERIE “SOLES” DE PETER MUSSFELDT *

María Ángela Cifuentes

Resumen:

Tomando como punto central la serie publicada en el libro *Los soles de Mussfeldt. Viaje al círculo del fuego* (Quito, 2014), este artículo es el resultado de un acercamiento a la experiencia de Peter Mussfeldt entre Ecuador y Alemania que se expresa en torno a la idea del sol. El concepto de *entre-espacio* es el eje a través del cual se aborda el significado simbólico del sol en este cruce cultural y personal del artista; la serie, como un corpus, encierra a la vez el sentido de proceso entre las diferentes variaciones y experimentaciones para interpretar esta experiencia.

Palabras claves: sol, entre-espacio, mujer, proceso, experiencia, extranjero.

Abstract:

Taking as a central focus the published series *Viaje al círculo de fuego* in the book *Los soles de Mussfeldt* (Quito, 2014), this article is the result of approaching Peter Mussfeldt's experience between Ecuador and Germany articulated in relationship to the idea of the sun. The concept of in-between space is the core topic through which the symbolic meaning of the sun in the artist's cultural and personal junction is addressed. The series, as a corpus, encloses at the same time the sense of process between the different variables and the experimentations to interpret experience.

Key words: sun, in-between space, woman, process, experience, foreigner.

Autora:

María Ángela Cifuentes G. (Quito, 1967), Doctora por la Heinrich-Heine-Universität (Düsseldorf-Alemania). Ha sido profesora visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador y, actualmente, en FLACSO, Ecuador. Docente de la Carrera de Artes Visuales de la PUCE, Quito.

* Este trabajo surge de la elaboración del artículo de enciclopedia para AKL (Alemania) sobre Peter Mussfeldt y de la información brindada por el artista en la entrevista personal llevada a cabo en Guayaquil. Agradezco por ello la inmensa apertura y generosidad brindada por Peter Mussfeldt para la realización de este texto.

Introducción

En su intervención del 4 de noviembre de 2014, durante la promoción del libro *Los soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*, Peter Mussfeldt recordó la recepción de su serie *Soles* ocurrida hace años atrás. La reacción de la prensa y de quienes la vieron fue la misma: los trabajos (*Soles*) fueron rechazados en cada lugar, en Ecuador y Alemania, por considerar que no tenían nada que ver con la idiosincrasia de cada país. “¿Lo que pinta Mussfeldt es latinoamericano o alemán?”, pregunta Leonardo Valencia en el texto que acompaña esta serie en el libro recientemente publicado,¹ a lo que afirma inmediatamente: “A sus connacionales no les parece muy alemán, a los latinoamericanos no les parece del todo telúrico o aborigen”.² En cada caso se suscitaba una separación, el no reconocimiento. Mussfeldt dejó Alemania en 1962 para radicarse definitivamente en Ecuador. La serie de los *Soles* la comenzó varios años después de iniciar su vida en Guayaquil, desarrollándola más ampliamente durante los años setenta y ochenta.

El rechazo guarda un enorme significado en tanto el acto de negar crea una frontera que separa y limita. No cabe una doble pertenencia, la de origen y la de acogida. Fuera se deja aquello ajeno, extraño, lejano de lo que se considera propio, familiar, reconocible. Se trata de un *aquí* que se diferencia de un *allí*, de una “familiaridad” en relación con una ‘extrañeza’,”

1 *Soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego* comprende un trabajo conjunto de publicación: constan así las participaciones de Peter Mussfeldt con la serie de serigrafías que comprenden el objeto del libro, del escritor Leonardo Valencia con los textos que transcurren a través de la obra gráfica de Mussfeldt, y de Esteban Salgado, encargado del diseño gráfico del libro.

2 Valencia L., (2014), *Los soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*, Quito, Ecuador: La Caracola, p. 23.

en palabras de Michel De Certeau (1996: 23); de una condición de extranjero que sobrepasa tradiciones y formas que lo ligan a un lugar de origen o una nación.³ En Mussfeldt el viaje había provocado un traspaso, a saber un cruce cultural que se expone en la factura de sus trabajos. García Canclini afirma precisamente el significado de las migraciones y las extranjerías como campos propicios para representar las experiencias, “pues implican un modo radical de experimentar la incertidumbre y el pasaje de una manera de nombrar y decir a otra” (2009: 6).

Si bien la frontera separa y demarca desde su existencia geopolítica, esta paradójicamente abre también espacios de comunicación, de intercambio, que se transforma en un espacio de relaciones, de contacto con aquello otro que establece la diferencia. Se convierte en una especie de ‘umbral’, en palabras de Vittoria Borsò al referirse a este ámbito de relaciones, “esa densa textura del espacio que contiene las polifacéticas dimensiones de lo cultural y de lo social”.⁴ Esta paradoja entre poder y espacio de contactos permite pensar en la configuración de un espacio intermedio –un *Zwischenraum*. Michel De Certeau lo analiza desde los relatos y lo expone como un espacio de intervalo, como “un espacio entre dos” que articula. Es un puente, un “paso”, desde donde emergen

3 Véase Giunta A., (2009). „Políticas de la extranjería en el Arte Contemporáneo. Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales“. En N. García Canclini (Ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires, Argentina: Ariel/Fundación Telefónica, p. 42.

4 El análisis de Borsò a este respecto parte del sentido de la frontera desde el poder basándose en la propuesta de Foucault sobre el tejido para referirse al umbral como ámbito de relaciones y de contactos, y al cuerpo como medio divisante y a la vez transgresor. Véase Borsò V., (Diciembre de 2004). *Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)*. *Iberoamericana*, (16), p. 91.

interacciones (1996: 139).

Este artículo aborda la serie de los *Soles* de Peter Mussfeldt (Berlín, 1938) a partir de dos ejes: desde el entendimiento de *entre-espacio* para interpretar interrelaciones culturales a partir de elementos simbólicos en diálogo o interferencia, así también el papel de la serie en su obra como proceso y desarrollo de su experiencia. El punto central es el significado que adquiere el *sol* no solo desde su tematización, sino desde el valor cultural y estético en el trabajo de Mussfeldt como expresión de su experiencia migratoria. La organización de los diferentes trabajos a manera de serie ha dado lugar a la conformación de una especie de cuerpo temático expuesto en el libro, el cual encierra un gran conjunto procesual.⁵

Entre Europa y Ecuador. El entorno artístico que experimenta Mussfeldt

Su deseo de dejar Alemania fue un acto voluntario. Antes de decidirse por América Latina tenía aún pendiente la posibilidad de desplazarse a Turquía. Había aplicado para una cátedra en la Academia de Arte de Estambul (Valencia, 2014: 11). Sin embargo Mussfeldt se sintió impulsado por la invitación de su amigo y compañero Mario Müller de viajar en 1962 a Ecuador.⁶ Años antes, entre 1956 y 1959, se formó en la Escuela de Arte de Dresde, en Alemania del Este. Poco después, en 1959, se trasladó al Oeste para estudiar en la *Kunstakademie* de Düsseldorf

donde Joseph Beuys, dos años más tarde, obtuvo la cátedra de Escultura Monumental. Desde allí Beuys pudo desarrollar el concepto de arte ampliado y de escultura social, plasmado en primera instancia en sus acciones a modo de *performances*.⁷ Igualmente, en la escena artística de donde procedía Mussfeldt en Alemania estaban figuras como Gerhard Richter y Sigmar Polke, contemporáneos a él y estudiantes de la misma Academia en Düsseldorf.⁸

Los viajes que Mussfeldt realizó durante los últimos años de estancia en Europa dejaron una gran huella en su formación artística. En 1960, durante su visita al Museo del Jeu de Paume en París “entrará en contacto no solo con las obras de la pintura clásica y vanguardista francesa sino con las corrientes abstractas que se destacan en esos años” (Valencia, 2014: 10). En Francia pudo tener contacto personal con Picasso,⁹ hecho que lo motivó aún más al conocimiento y a la experiencia del arte. Su conocimiento del arte desde el Este de Alemania había sido limitado al compararlo con lo que descubrió en el oeste de Europa. Antes de conocer la obra de Picasso directamente, recuerda Mussfeldt que

⁵ El libro abarca un total de 109 imágenes, de las cuales 91 composiciones tienen relación al tema del sol, y de ellas 87 tienen nombres relacionados al Sol (*Sol; Figura Sol; Figuras Sol; Figuras Soles; Sol y Sombra*).

⁶ Sobre la migración alemana durante la primera mitad del siglo XX, anterior a la llegada de Mussfeldt, ver Moscoso R., (2012). „Portadores de ‚civilización‘: la inmigración alemana a Quito“. En Ramírez J. (Ed.), *Ciudad-Estado, inmigrantes y políticas. Ecuador, 1890-1950*, Quito, Ecuador: Instituto de Altos Estudios Nacionales, pp. 121-167.

⁷ Véase Guasch A. M, (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, España: Alianza, p. 149. Dentro de la escena artística en Alemania de inicios de los años 60, durante los años de la emigración de Mussfeldt, vale destacar también el significado de Fluxus como vanguardia de posguerra de gran internacionalización. Fue fundado por George Maciunas en 1961, emigrante lituano que llegó a Estados Unidos en 1948 luego de estudiar en Alemania Occidental. En Europa tuvo como uno de sus representantes precisamente a Joseph Beuys (Valencia, 2014: 10). Sobre Fluxus véase Foster H, y otros, (2006), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, España: Akal, pp. 456-463.

⁸ Información obtenida en la entrevista personal realizada a Mussfeldt P, en Guayaquil, el 5 de diciembre de 2014.

⁹ Durante su viaje a Francia, Mussfeldt conoció a Picasso como también a Jean Cocteau y al fotógrafo Lucien Clerque (Valencia, 2014: 10).

en sus tiempos de estudiante en Alemania del Este conocían del artista español exclusivamente el dibujo *La Paloma de la Paz*. Al tener la oportunidad de ver directamente sus trabajos, dice, “me quedé absolutamente cautivado, golpeado. Pensé, ¿cómo es posible?, ¿por qué nos escondieron todo esto? Lógicamente vi los grabados y los dibujos de Picasso; me quedé fascinado [...] Me enamoré de Picasso. Me enamoré de su estilo” (Mussfeldt, entrevista, 2014).

A partir de su contacto con Picasso se explica su fascinación por explorar más a fondo el arte y la experiencia del artista, algo que se expresó en su estilo y en su técnica. Así por ejemplo la serie de grabados de Picasso, *La Suite Vollard*, habría influido sobre todo en su manejo de la técnica del grabado. Igualmente Mussfeldt realizó diez grabados con poemas de Goethe con un estilo muy lineal de fuerte influencia picassiana. Diseñó además el afiche para la obra de teatro de Picasso, “Cómo se toman los deseos por la cola” (Mussfeldt, entrevista, 2014).

En Ecuador dos figuras de la escena artística son importantes de considerarse en su desarrollo artístico: Olga Fisch y Araceli Gilbert.¹⁰ A Olga Fisch la había conocido Mussfeldt desde antes de su llegada a Ecuador, y fue desde el inicio uno de los referentes (Mussfeldt, entrevista, 2014). En ello fue crucial el interés de Fisch por el estudio de las artes populares y su aplicación en el diseño de objetos. Junto a otros artistas

10 Mario Monteforte destaca la presencia e influencia de extranjeros en la escena artística del Ecuador durante la primera mitad del siglo XX. Constan entre otros los nombres de Hans Michaelsen, Lloyd Wulf y Jan Schreuder, además de Olga Fisch. Michaelsen se radicó en Guayaquil entre los años 40 y 50. Fue maestro de Araceli Gilbert y Enrique Tábara. Wulf llegó al Ecuador en 1941. Véase Monteforte M., (1985), *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, [Cuenca, Ecuador]: PUCE, p. 249.

e investigadores,¹¹ la artista de origen húngaro tomó parte de una labor de rescate del arte popular del Ecuador llevando a cabo durante los años sesenta y setenta un trabajo de recopilación para lograr un registro visual de las artesanías tradicionales del país.¹²

Este período de estudio y recopilación coincidió con la llegada de Mussfeldt. A ello se suma su gran fascinación por la arqueología, incluso antes de llegar al Ecuador. En sus trabajos de diseño como en el grabado y serigrafías se aprecia su interés por la riqueza morfológica y de motivos del arte precolombino. Entre los estudios llevados a cabo antes de la mitad de siglo consta el de Carlos Zevallos Menéndez, arqueólogo guayaquileño quien realizó a inicios de los años treinta un interesante estudio de formas y motivos de objetos precolombinos de la isla Puná. En dibujos elaborados en tinta china,

11 Leonardo Tejada advirtió en los años cincuenta la necesidad de rescatar el valor del Arte Popular en el Ecuador frente a la industria importada y a la imposición de formas y estilos de fuera. Al respecto escribe: “En nuestro país, a pesar de la honda tradición artesana, las artes populares constituyen un problema de urgente solución, pues, no solo porque la industria importada, producto del mundo mecanizado ha desplazado del medio nacional al artesano y su obra, sino que, además, al imponer sus formas y estilos foráneos estandarizados y ajenos a nuestra tradición y gusto, han contribuido al menoscabo de la personalidad y capacidad creativa del artifice ecuatoriano”. Véase Tejada L., (1957). “El arte popular en el Ecuador”. En *Ensayos. Trece años de Cultura Nacional. Agosto 1944-1957*, Quito, Ecuador: Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. 199.

12 Entre los nombres de quienes emprendieron este rescate del arte popular en el Ecuador junto a Olga Fisch constan el de Leonardo Tejada, Jaime Andrade, Elvia de Tejada, Oswaldo Viteri. Véase la obra editada por ellos (1965), *Arte Popular del Ecuador*, tomo I, Quito, Ecuador: Ed. Garantía. Además ver Leonardo Tejada y otros. (*Octubre de 1965*). *Día de difuntos en Otavalo. Revista de Folklore Ecuatoriano*, (1), pp. 95-113. Cfr. Álvarez L. (Ed.), (s.f.), *Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador-Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, p. 85.

Zevallos Menéndez rescata formas geométricas y motivos zoomorfos, denominándolos ‘arte decorativo puná’.¹³

Lariquezamorfología casiastractayminimalista de los motivos del arte precolombino ha servido de fuente de inspiración para Mussfeldt. Se destacan así el mínimo trazo o el valor de lo geométrico como elemento constitutivo para elaborar limpiamente una figura, o lo que, en palabras de Valencia, Mussfeldt considera “el vector del arte precolombino: su dimensión abstracta, cifrada en trazos o figuras elementales conectadas a una representación esencial del mundo” (2014: 26). Un caso ejemplar a este respecto es la serie de *Pájaros* que llevó a cabo durante los años setenta con una limpieza y austeridad en la forma que se acercan a los motivos expuestos en objetos precolombinos: “Las cabezas son núcleos blancos. Las líneas de las alas son proyecciones y se articulan de forma determinante en tríadas: tres líneas que suben o bajan o van en diagonal” (Valencia, 2014: 26).

Su fascinación por lo precolombino puede relacionársela al interés del artista europeo moderno por lo “primitivo” en la búsqueda de nuevas formulaciones estéticas en una actitud de innovación y experimentación de creadores de los años veinte y treinta. Hal Foster interpreta esta postura como el paradigma del artista etnógrafo en el arte moderno y contemporáneo en el cual la fantasía primitivista se muestra activa. El caso de Mussfeldt se lo puede relacionar con el primer precedente que Foster expone para referirse al surrealismo disidente de finales de los años veinte e inicios de los treinta en la línea de Georges Bataille y Michael

Leiris.¹⁴ En esta línea de creadores europeos de la primera posguerra, Rosalind Krauss destaca la importancia de la experimentación a través del estudio de las formas africanas para el caso del trabajo plástico de Giacometti: “Puede decirse que la obra de Giacometti maduró debido a su capacidad para inventar en estrecho contacto con fuentes primitivas”, afirma (2006: 63). La llegada al arte precolombino por parte de Mussfeldt se explica a partir de un interés gráfico por tomar de él modelos estéticos para nuevas definiciones simbólicas y formales en la necesidad de despojarse de un tradicionalismo formal, algo que lo vio necesario por ejemplo en el desarrollo del diseño tanto gráfico como textil:

Los artesanos actuales copian, traspasan las imágenes antiguas sin crear algo nuevo. Si se estudia las culturas pasadas hay la posibilidad de crear una nueva cultura visual, una nueva aventura, como el diseño de alfombras, el diseño de tapices, teniendo como resultado obras más abstractas que vienen del experimento.¹⁵

Esta postura de Mussfeldt se aproxima a la idea del artista como etnógrafo que propone Hal Foster¹⁶; sin embargo, no desde el investigador

14 La existencia del otro precedente del paradigma del etnógrafo dentro del arte contemporáneo que analiza Foster está en la línea del movimiento de la *négritude* de finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, de figuras como Senghor y Aimé Césaire. Cfr. Foster, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, España: Akal, p. 179.

15 Cita tomada de Calisto M. y Calderón G., (2014), *Diseño gráfico en Quito Ecuador. 1970-2005*, Quito, Ecuador: PUCE – Distrito Metropolitano de Quito, p. 344.

16 Si bien lo transgresor del espíritu de estos dos tipos anotados por Foster no caracteriza al caso de Mussfeldt que aquí se analiza; sin embargo, sí invita a plantearlo desde esta búsqueda moderna que la asumió desde su relación con los valores creativos del otro.

13 Estos trabajos fueron exhibidos en la exposición de la Sociedad Promotora de Bellas Artes “Alere Flamam” de 1931. Ver Álvarez L. (Ed.), *Umbrales del arte en el Ecuador*, p. 42.

como sería el caso de Olga Fisch, sino del artista moderno europeo quien reconoce una riqueza cultural en el arte del “otro” y eleva su valor estético hacia nuevas formulaciones artísticas. En su caso, ello se complementa con su crítica al estado del diseño local que lo veía carente de propuestas nuevas; el arte precolombino podía aportar, según él, con elementos para despertar una capacidad de transformar el estado de estancamiento en el que se hallaba.

En esta línea innovadora de lo abstracto y lo geométrico, la figura de Araceli Gilbert resulta central, sobre todo en la primera etapa del trabajo de Mussfeldt en Ecuador. Entre los dos artistas coinciden aspectos y a la vez otros se bifurcan. Gilbert se formó en Estados Unidos y Europa; de allí obtuvo bases para consolidar un lenguaje artístico contemporáneo que se hace evidente en la abstracción de sus composiciones. En la cromática existe una influencia local que puede relacionársela a la riqueza de color y combinación de los tejidos andinos. La abstracción y la fuerza del geometrismo en contraste con el arte figurativo del indigenismo le hicieron mantener presente una mirada al arte relacionada con su trayectoria europea. Su caso se aproxima a lo que anota Andrea Giunta del artista latinoamericano que ha hecho del viaje a Europa una “máquina de la modernidad”, en tanto acumula experiencia artística aprendiendo los lenguajes y las formas de sociabilidad de la modernidad para aplicarlos luego a su propia comunidad cultural (2009: 44). En Mussfeldt, en cambio, Europa representa su lugar de formación pero también donde sintió la necesidad de trascender más allá de sus fronteras geopolíticas y culturales. Ecuador ha significado su lugar de experimentación y ha hecho de la riqueza precolombina la fuente para una maduración creativa. El trazo libre y

firme con la importancia de la mancha en la creación de la forma se convierten en recursos para la composición libre aprendida de Picasso. A ello se une la forma limpia y geométrica de lo precolombino para lograr un cruce, un nuevo espacio con características que parten de lo experimental, mas no de lo mimético. Dice Valencia: “La perspectiva adquirida en la mirada primitivista de raíz europea se decanta, sirve de filtro para evitar la trasposición o el calco de moldes precolombinos” (2014: 22).

Resulta igualmente importante el aporte de artistas quienes desde finales de los años cincuenta y en los sesenta desarrollaron una innovación estética para la plástica ecuatoriana con propuestas modernas a partir de experimentaciones con lo ancestral, “poniendo los principios de exaltación de la materia y de organización serial al servicio de una clara semántica local” (Traba, 2005: 97). Marta Traba nombra a Villacís, Tábara, Viteri, Cifuentes, Müller, Almeida y, posteriormente, Maldonado.¹⁷ Destaca entre ellos la labor pictórica de Tábara quien, influenciado por el arte óptico y el informalismo español, logra composiciones nutridas de caligrafías repetitivas de decoraciones precolombinas o signos abstractos con interesantes efectos ópticos y textuales.¹⁸

17 Traba se refiere entre ellos a los artistas que formaron el grupo VAN de Quito, quienes en 1966, en sus palabras, „llegan a constituir un verdadero grupo pese a que enseguida tomarán distintas vías pictóricas“. Cfr. Traba, M. (2005), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, p. 97.

18 Traba escribe: „El ritmo precolombino recogido por Tábara señala un movimiento constante, que no tiene principio ni fin: una línea, un círculo, una estrella, se repiten de manera alucinante, como en una escritura automática, con movimientos pausados que más bien recuerdan el fluir, el estar permanente de las paredes del Cuzco“ (2005: 98)

El sol como elemento integrador

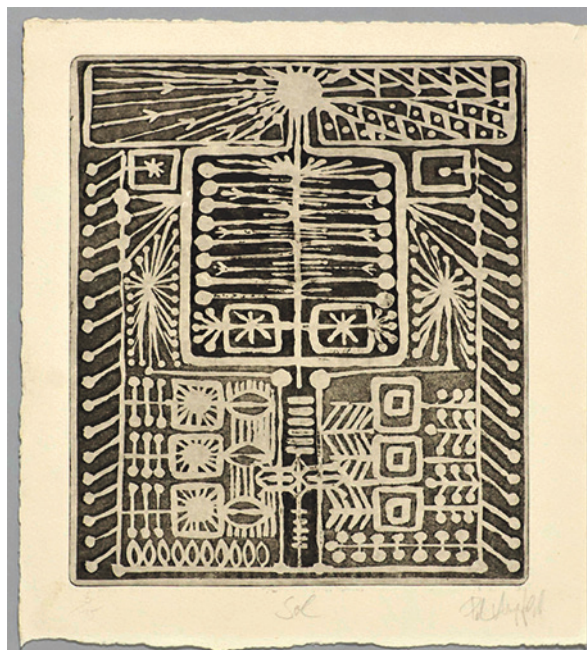
Mussfeldt dio marcha a sus trabajos de los *Soles* durante los años setenta, a diez años de su llegada a Ecuador. Existe sin embargo, un primer grabado titulado *Sol*, que data de 1966, con el cual se inicia la serie. Dos etapas se hacen perceptibles: una primera de grabados y aguatinas, y una segunda con sus trabajos de serigrafía. Sin embargo, el uso de la técnica no es el único factor diferenciador entre las dos etapas; se encuentran también la definición cromática al pasar del blanco y negro al color, al igual que un desarrollo formal en el tratamiento del tema.

Al poco tiempo que llegó a Ecuador Mussfeldt fue contratado como director de arte de la agencia de publicidad Norlop, radicándose por ello en Guayaquil en 1962.¹⁹ Fue allí, gracias al contacto con la vegetación, el paisaje, la naturaleza, el clima tropical, al contacto vivo con la gente, cuando se inició la elaboración de la serie como una definición gráfica de su vivencia en el trópico. Se expresó sobre todo en el uso del color que Mussfeldt lo relaciona con las combinaciones en la manera de vestir de la gente de la Costa (entrevista, 2014). Ello influyó fuertemente en su trabajo de diseño pero también en las serigrafías que forman una segunda parte de la serie de los soles. Al inicio dominaba el blanco y negro que lo trajo desde su aprendizaje en Alemania.²⁰ Una de las etapas

¹⁹ Mussfeldt adquiere éxito en Ecuador sobre todo en el ámbito del diseño gráfico y de textiles en la elaboración de alfombras y tapices. Ha sido autor de importantes logotipos para empresas. Un caso ejemplar es el logo del Banco del Pacífico (1972). Igualmente están los logos para el Banco Popular, Grupo Noboa, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil. Diseñó una línea de bolsas y camisetas con figuras inspiradas en la fauna de las Islas Galápagos. Es considerado asimismo uno de los pioneros del grabado moderno (Calisto y Calderón, 2014: 119).

²⁰ Mussfeldt recuerda el comentario hecho por un profesor suyo en Alemania para quien cualquier representación en blanco y negro guardaba más

clave para el uso del color se dio al iniciar la línea de diseño de bolsas y camisetas con figuras inspiradas en la fauna de las Islas Galápagos que realizó en los años setenta. Debía darles vida por lo que fue añadiéndoles colores vivos que contrastaran con la matriz negra original. Se consolida así en esta serie de los *Soles* el traspaso experimental del blanco y negro al color como también del grabado y aguatina a la serigrafía. Su primera etapa, marcada por el trabajo de grabado y aguatina con gran predominancia del blanco y negro, se define más dentro de una línea abstracta. Es el caso por ejemplo de la primera composición que comprende la serie en la que se destacan dos elementos que más tarde se definirán como constantes: la figura humana y el tratamiento del sol. Allí, la representación de la figura humana parte de este principio geométrico, siendo el dorso del cuerpo el centro de una matriz ordenadora de los elementos de toda la composición.



Sol (grabado / aguatina, 1966)

dificultad que en color, pues, según él, „se podía mentir mejor en color que en blanco y negro“ (Mussfeldt, entrevista, 2014).

La figura humana es el punto de partida para la idea de *sol* en Mussfeldt. En este primer trabajo de la serie, la representación del sol es aún difusa pues aparece de manera secundaria como parte del entorno que envuelve al cuerpo humano a manera de elemento integrador de este orden simétrico. Si bien se halla el sol separado de la figura humana, del círculo que representa la cabeza se expanden sin embargo, rayos que semejan el resplandor solar.

En las aguatinas realizadas entre 1972 y 1976 Mussfeldt experimenta la forma antropomorfa a partir del punto, la línea y la mancha. Las líneas horizontales que parten del dorso estático y rígido expresan el gesto de los brazos abiertos en señal de soltura, o según señala Valencia:

El gesto primordial es la convivencia, la cercanía, la dominante de una figura que se proyecta, que abre los brazos, que se expresa. La apertura es el quiebre de la rigidez estática. Las extremidades al abrirse pueden señalar una advertencia o invitar al abrazo (2014: 24).

En base a trazos sueltos y fuertes el cuerpo es definido en un primer plano, erguido y con los brazos extendidos, gesto que se convierte en elemento primordial de la serie como centro y equilibrio. Recuerda a la figura humana en actitud frontal con sus extremidades abiertas y extendidas dentro del círculo expuesto por Vitrubio y luego por Leonardo da Vinci en base a su *Figura vitrubiana* para el estudio de las proporciones humanas.²¹ El cuerpo humano en Leonardo es el estudio de su medida como también de sus límites, expuestos estos a través

de la geometría del círculo y el cuadrado. “Al abrir las piernas y alzar los brazos el cuerpo alcanza la periferia del círculo como la figura de la totalidad divina, aunque sea en un afán efímero”, señala Hans Belting:

En la posición de descanso, sin embargo, se encuentra inscrito en las coordenadas de un cuadrado, al que toca con la coronilla y las plantas de los pies: con solo estirar los brazos horizontalmente alcanza los lados del cuadrado, al que en modo alguno puede sobrepasar. De pronto el cuadrado se vuelve como la prisión de la contingencia corporal (2007: 126-127).

La figuración geométrica a través del círculo y del cuadrado puede interpretarse en Mussfeldt como el límite desde donde el cuerpo es expuesto como figura central de la composición, así como el espacio donde el cuerpo es parte del resplandor del sol. Este espacio circular se hace más evidente en sus trabajos de serigrafía donde entra a experimentar con el color. Los trabajos de grabado y aguatina realizados durante los primeros años de los setenta muestran la experimentación con figuras alargadas y manchas antropomorfas que se extienden en movimiento. Parten del principio del primer grabado de la serie en una experimentación de la definición de la figura humana en formas abstractas y con trazos libres. La presencia del sol es aún difusa; el sol aparece como un elemento aún separado o aislado de la figura humana (Valencia, 2014: 24).

La segunda etapa, correspondiente a las serigrafías, encierra definiciones en el desarrollo de la serie. El color toma protagonismo como definición de su relación con el trópico; se transita entre lo abstracto y lo figurativo; la

²¹ Valencia escribe: “El hombre de Vitruvio abre brazos y piernas para tomar la medida del mundo. Nuevamente nos encontramos en la dinámica de la antropometría para calcular distancias y cercanías. No solo eso: también la circunscripción de un espacio circular” (2014: 25).

figura humana encierra una dualidad entre lo masculino y lo femenino.

En tres serigrafías figurativas de 1975 realizadas en tonos azul y blanco, la figura femenina se hace evidente. Una de ellas resulta singular dentro de la serie por ignorar el gesto central de la serie: los brazos extendidos. El círculo enmarca a la figura y la ubica en el punto central. El gesto se hace evidente en una siguiente composición a manera de abrazo y como si gobernase desde allí un espacio interior delimitado por el borde del círculo. En esta imagen el círculo se presenta



Sol (serigrafías, 1975)

delimitadores entre un interior vital y un exterior. El detalle del busto expuesto en el punto prominente evidencia la femineidad de la figura humana en el centro del círculo, sea como motivo individual o expuesto en pequeños grupos colectivos.

como límite y a la vez como definición del espacio vital de la figura humana. Algo similar ocurre dentro de esta línea con el cuadrado a manera de límite que enmarca y define el interior de vitalidad de la figura humana, a diferencia del sentido que adquiere el cuadrado en Leonardo, en el que, a decir de Belting, “se vuelve como la prisión de la contingencia corporal” (2007: 127).

En los soles abstractos, el cuerpo se define en base a la línea recta, el punto y la mancha. El círculo o el cuadrado se muestran igualmente



La importancia de la dualidad masculino – femenino en la serie se explica en un encuentro cultural entre su origen alemán y su permanencia en un país de habla hispana. Lo femenino se relaciona con el idioma alemán en el cual la



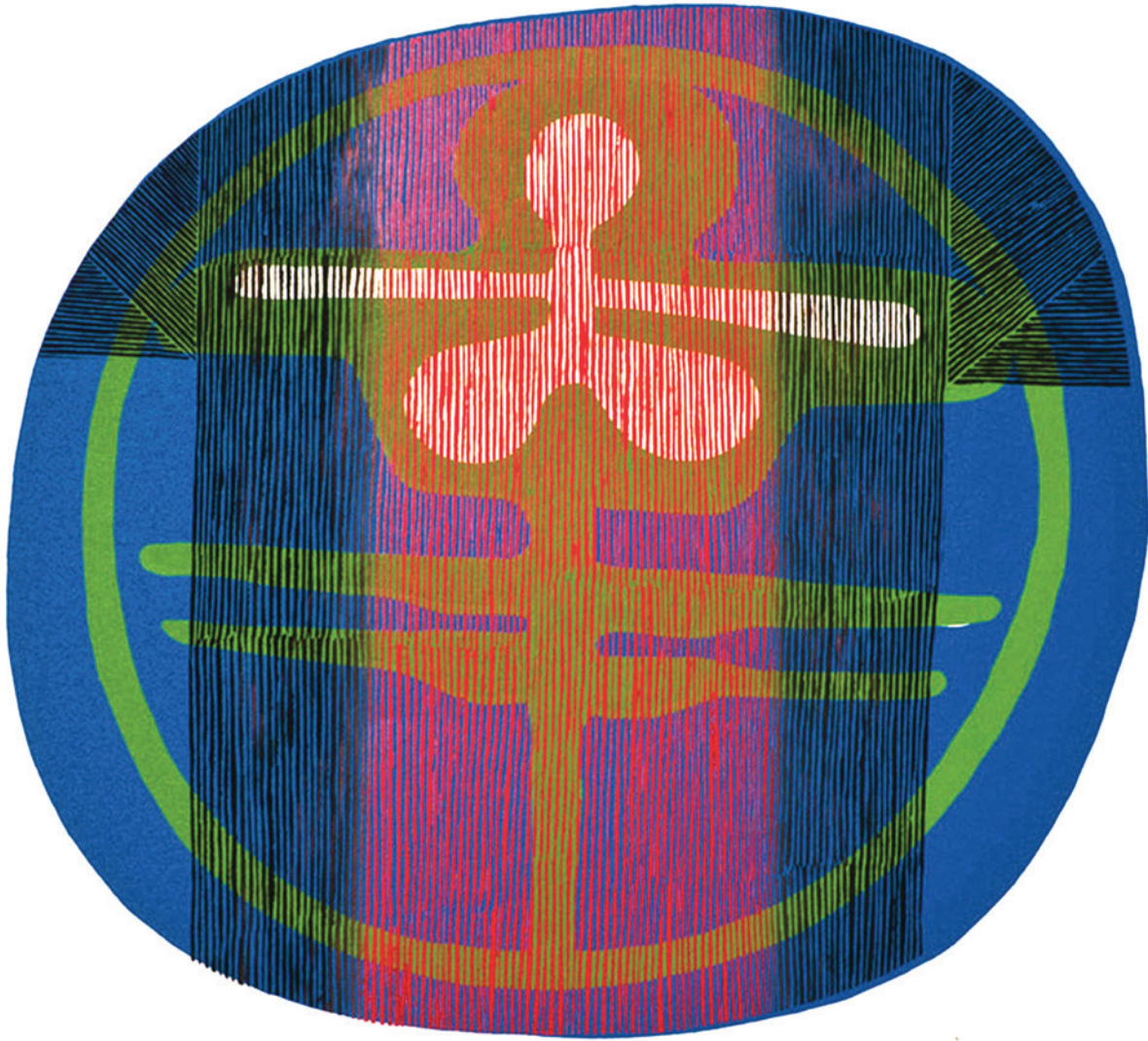
Sol (serigrafía, 1977)

palabra sol –*die Sonne*- es femenina, en contraste con el género masculino del vocablo en el idioma español. A ello se añade el significado del papel de la mujer en la vida de los niños de la posguerra en Alemania, algo que estaría relacionado con la vida personal de Mussfeldt. Los niños crecieron con la figura femenina de la madre, de la abuela, pues los hombres salieron y muchos de ellos murieron durante la guerra (Mussfeldt, entrevista, 2014). En este contexto, las mujeres representaban la vida y la reconstrucción. El sol femenino de Mussfeldt representa así el centro de la vida, la fertilidad, el hogar. Está expuesto

en el centro del círculo como el cosmos desde donde parte el principio de la vida. En ello, mujer y sol son uno solo, '*sol mujer*'. El círculo implica un cosmos, un ciclo, pero también dominio de vida. El sol es entonces un símbolo de la fecundidad pero también del abrigo y del calor en el regazo materno.

La serie como *entre-espacio*

La serie de los *Soles* puede concebírsele como un pasaje entre dos realidades que se superponen: la de Alemania y la de Ecuador. Si bien la tematización del sol comienza en tiempos en



18: Sol (serigrafía, 1977).

los que Mussfeldt había hecho de Guayaquil su casa y lugar de trabajo, la serie en sí implica su proceso personal entre estos dos mundos, el norte y el sur. El artista construye simbólicamente un nuevo espacio, aquel de la morada que sintetiza el pasado del recuerdo con el presente de las impresiones y asimilaciones. La idea del *Sol* y la *mujer* encierra esta doble dimensión unida en la figura femenina –madre y protectora– al vincular un tiempo infantil del recuerdo –en la mujer–, y aquél del trópico, de la luz equinoccial que encierra el sol como símbolo del presente, del nuevo entorno que despierta sus sentidos.

En estos cruces de trasposos perceptibles en su trabajo se configuran entre-espacios a través de la doble mirada de Mussfeldt como artista y como extranjero. Graciela Speranza expone el caso de John Berger quien, al igual que Mussfeldt, emigró como un acto voluntario e hizo de la creación artística el camino para fundar un “territorio más libre” al transitar entre diferentes espacios de creación: ensayo, teoría, ficción, dibujo, poesía (2009: 69). En Mussfeldt este territorio libre y abierto es medible en su capacidad de transitar entre el diseño, el dibujo, la pintura, pero sobre todo a través de la puesta

en escena de este pasaje en el tránsito entre fronteras de lo figurativo y lo abstracto, el blanco y negro y el color, lo femenino y lo masculino, lo precolombino y lo moderno, el mundo de los recuerdos con el de las impresiones sensitivas.

En su transitar entre mundos es perceptible a la vez esa “afiliación voluntaria” de la que habla Speranza (2009:69), en tanto asimila lo que le ofrece el otro mundo, la otra cultura, sin que exista forzosamente una ‘desafiliación’²² cultural de su mundo alemán. Por el contrario, en su caso se puede apreciar cómo lo propio es interiorizado con lo nuevo y crea de ello una interrelación simbólica.

Esencial en su trabajo es el sentido de *serie*. Los *Soles* forman parte de una dinámica que la ha llevado a cabo y que lo sigue haciendo dentro de un entendimiento de la obra como proceso. La serie para Mussfeldt no implica una búsqueda. Encierra más bien un sentido de desarrollo, de un proceso a partir de un concepto central generando en ello una secuencia de diferentes variaciones alrededor del tema o concepto. Existe de esa manera un origen, un comienzo²³ desde donde parte un proceso interior de las ideas y las percepciones con el exterior de los trazos y la *poiesis*.

22 Este concepto es tomado de G. Speranza dentro de su explicación sobre la capacidad del extranjero de desprenderse de lo propio para asimilar y apropiarse de aquello que le ofrece, encuentra o asimila de la otra cultura, en el sentido de ‘afiliación voluntaria’. Cfr. Speranza G., (2009). „Elogio de la distancia. Poéticas del desarrollo en el arte latinoamericano contemporáneo”. En Néstor García Canclini (Ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*, Buenos Aires, Argentina: Ariel-Fundación Telefónica, p. 69.

23 Al exponer el término archivo con *Arkhé*, Derrida toma uno de los aspectos que lo caracterizan, el comienzo de algo, en tanto principio físico, histórico y ontológico. Ello remite entonces a lo primero, lo original, lo principal, lo primitivo, el comienzo de algo. Véase Derrida J., (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, España: Trotta, p. 10.

A diferencia de la lógica del archivo en tanto agrupamiento a través del acto de ordenar, identificar, clasificar,²⁴ la serie en Mussfeldt se presenta como una unidad originada por una secuenciación y por la variación en torno a un concepto preestablecido. Esta continuidad es producto de un desarrollo personal del artista en un espacio de traspaso en su experiencia entre mundos. La serie es el “resultado de la convivencia con el trópico” según lo que el propio artista señala, muy diferente a pensar en la idea espontánea de tomar al sol como objeto de representación (Mussfeldt, entrevista, 2014). El ejercicio de experimentar las diferentes maneras de interpretar su experiencia convierte a la serie de los *Soles* en una especie de un corpus a partir de un principio secuencial donde importa cada imagen, como una resolución, como un punto de vista de un gran todo que es el desarrollo mismo de un proceso de integración y a la vez de maduración artística y personal. La obra es en ello el medio para expresar este espacio de traspaso entre dos culturas y dos mundos en la experiencia. La serie puede vérsela así como un corpus dentro de un sistema en el cual todos los elementos “se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada”.²⁵

La idea de serie en Mussfeldt se acerca al entendimiento de desarrollo (*Entwicklung*) que

24 Anna María Guasch parte de Derrida para este entendimiento de agrupamiento para el archivo, lo que implica los pasos unificar, ordenar, identificar, clasificar con el fin de generar un corpus dentro de un sistema. Véase Guasch A. M., (2011), *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal, p. 10.

25 En este punto el sentido de serie está relacionado con lo expuesto por Guasch para el archivo en tanto corpus dentro de un sistema o sincronía de elementos seleccionados y por ello existe una articulación entre ellos. Esto relaciona también a la lógica seguida por Mussfeldt para la serie, aunque no necesariamente se relaciona con la naturaleza nemotécnica del archivo (Guasch, 2011: 10).

los alemanes Bernd & Hilla Becher aplicaron para sus series de tipologías fotográficas en cuanto a que cada imagen encierra un punto de vista dentro de una estructura dentro de las series de imágenes individuales (Foster y otros, 2006: 521). En conjunto forman parte de un todo procesual, de una secuencia de aspectos y definiciones que van tomando curso y desarrollo a partir de un concepto central. No le concierne el sentido mnemónico de hacer de la memoria su recurso estético y conceptual a partir de formulaciones basadas en el recuerdo y el acto de guardar, lo que relacionaría al arte del archivo,²⁶ pues en Mussfeldt no hay un interés por recobrar el pasado o de hacer del recuerdo el recurso para formulaciones estéticas dentro de la serie. Hay más bien una confrontación de experiencias entre realidades que le llevan a interpretarlas a través de la forma, a través de símbolos y metáforas. Tematizar sobre el sol es el acto de experimentar a través de la forma cuestiones que emergen en su condición de hallarse en un proceso de integración en otro entorno social, geográfico, cultural. La serie se convierte así en un seguimiento de las diferentes maneras de expresar esta experiencia por medio del cual nosotros como espectadores o interesados de su obra podemos visualizar las diferentes interpretaciones alrededor de una misma idea. Son repeticiones, resignificaciones que se dan en el espacio procesual que encierran las imágenes unas con otras y todas en conjunto. El orden parte de la búsqueda e intención del artista, no por registrar o recordar, sino de re-interpretar una experiencia en proceso continuo.

²⁶ Véase lo expuesto por Anna María Guasch respecto a trabajos artísticos basados en el archivo para la formulación estética y conceptual en Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/los-lugares-de-la-memoria-el-arte-de-archivar-y-recordar/>

Conclusión

No se puede desligar la serie de los *Soles* de la experiencia personal de Mussfeldt con el entorno. Vista como un proceso, cada uno de los trabajos que conforman la serie se transforman en una variación de una pregunta latente de la vida entre un tiempo de desprendimiento y un tiempo de asimilación, entre Alemania dejada atrás y Ecuador, el mundo en el cual se integra. Este juego de significados entre la feminidad del sol para atribuirlo a una cercanía maternal con Alemania y el sol como metáfora de una experiencia en la luz y el calor del trópico expresa este cruce largamente procesado a través de los diferentes trabajos que conforman la serie.

No existe la elaboración aislada del objeto. En la reiteración compositiva y temática parecería tener lugar la búsqueda constante a una pregunta interior de una identidad cambiante de quien transita entre mundos. La serie se convierte en un corpus en el cual cada uno de los trabajos que lo integran son pasos dados en un proceso de traspaso. Quien los recorre como observador, se convierte en testigo de las diversas maneras cómo Mussfeldt construye con las composiciones una especie de “relato” gráfico de este proceso. Con relato me refiero aquí al recorrido por diferentes espacios simbólicos en el sentido que Michel De Certeau expone en su ensayo *Relatos de espacio*. En tanto son recorridos por las experiencias expresadas, nos nutren de esas otras miradas a la vida a través de las metáforas. Y en De Certeau las metáforas son propuestas desde el significado griego de medios o vehículos²⁷ que nos acercan a los espacios

²⁷ De Certeau toma el significado de la palabra griega *metaphora*, que significa transporte colectivo, para relacionarlo al sentido vivencial de los relatos en los lectores: „Los relatos podrían llevar también este bello nombre: cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con

de estas vidas narradas. Entendiéndolo así, la serie misma es una especie de metáfora que nos permite recorrer los diferentes puntos de este proceso a través del desarrollo de la idea del sol.

El sol encierra en ello un punto de equilibrio desde donde parten las diferentes maneras de conjuntar dos mundos disímiles a través de la vida de Mussfeldt. La figura humana extiende sus brazos en gesto de abrazo; el sol abraza a la figura, la encierra y abraza en señal de encuentro, asimilación, integración.

Bibliografía

Álvarez, L. (Ed.), (s.f.), *Umbrales del Arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*, Guayaquil, Ecuador: Banco Central del Ecuador-Museo de Antropología y Arte Contemporáneo.

Belting, H., (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.

Borsò, V., (Diciembre de 2004). *Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)*. *Iberoamericana*, (16), pp. 87-106.

Calisto, M.L. y Calderón G., (2014), *Diseño gráfico en Quito Ecuador. 1970-2005*, Quito, Ecuador: PUCE – Distrito Metropolitano de Quito.

De Certeau, M, (1996), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México DF, México: Universidad Iberoamericana.

Derrida, J., (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, España: Trotta.

Foster, H., (2001), *El retorno de lo real. La*
ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios“ (1996: 127).

vanguardia a finales de siglo, Madrid, España: Akal.

-----, y otros, (2006), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, España: Akal.

García Canclini, N., (2009). “Introducción. Los muchos modos de ser extranjeros”: En García Canclini N. (Ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 1-11). Buenos Aires, Argentina: Ariel/Fundación Telefónica.

Giunta, A., (2009). „Políticas de la extranjería en el Arte Contemporáneo. Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales“: En Néstor García Canclini (Ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 39-50). Buenos Aires, Argentina: Ariel/Fundación Telefónica.

Guasch, A. M., (2011), *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, España: Akal.

-----, (2005). „Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar“, *Materia: Revista d' art*, (5), en: <http://globalartarchive.com/es/anna-maria-guasch/obras-recientes/los-lugares-de-la-memoria-el-arte-de-archivar-y-recordar/>

-----, (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, España: Alianza.

Krauss, R., (2006), *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, España: Alianza.

Monteforte, M., (1985), *Los signos del hombre. Plástica y sociedad en el Ecuador*, [Cuenca, Ecuador]: PUCE.

Moscoso, R., (2012). “Portadores de ‘civilización’: la inmigración alemana a Quito”. En Jacques Ramírez (Ed.), *Ciudad-Estado*,

inmigrantes y políticas. Ecuador 1890-1950, (pp. 121-167). Quito, Ecuador: Instituto de Altos Estudios Nacionales.

Speranza, G., (2009). „Elogio de la distancia. Poéticas del desarrollo en el arte latinoamericano contemporáneo”. En Néstor García Canclini (Ed.), *Extranjeros en la tecnología y en la cultura* (pp. 65-76). Buenos Aires, Argentina: Ariel-Fundación Telefónica.

Tejada, L., (1957). “El arte popular en el Ecuador”. En *Ensayos. Trece años de Cultura Nacional. Agosto 1944-1957* (pp. 197-213). Quito, Ecuador: Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

----- y otros, (1965), *Arte Popular del Ecuador*, tomo I, Quito, Ecuador: Ed. Garantía.

----- y otros. (Octubre de 1965). *Día de difuntos en Otavalo. Revista de Folklore Ecuatoriano*, (1), pp. 95-113.

Traba, M., (2005), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Valencia, L., (2014), *Los soles de Mussfeldt. Viaje al círculo de fuego*, Quito, Ecuador: La Caracola.

