



No. 13. MAY 2022.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.v0i13.472

El *devenir* de las potencias afectivas en la obra de Daya Ortiz Durán

The becoming of affective powers in the artistic work of Daya Ortiz Durán

Karla Sosa Andrade

Resumen: Pensar en los trazos, huellas y procesos químicos que confluyen en la obra de Daya Ortiz Durán, es pensar en un diccionario capaz de traducir los signos del cuerpo. Un cuerpo, cuya cartografía supone una cualidad inevitable de afectar y ser afectado por otros cuerpos, cosas o sustancias. En esta medida, la práctica artística de Ortiz se manifiesta como una exploración inagotable, que está en un constante estado de devenir que toma como punto de partida sus afecciones cargadas de distintos grados de potencia y las materializa en propuestas artísticas.

Así pues, este ensayo analiza ocho obras de Ortiz que nacen a partir de afectos de distinto orden y son capaces de reconocer la vulnerabilidad del cuerpo. Estas obras nos invitan a pensar, sobre todo, qué es lo que sucede cuando los afectos invaden un cuerpo, lo habitan y lo desalojan para dar espacio a nuevos afectos convergerán nuevamente sobre este.

Palabras clave: cuerpo, afectos, devenir, grados de potencia.

Abstract:

To think of the strokes, traces and chemical processes that come together in the work of Daya Ortiz Durán is to think of a dictionary capable of translating the signs of the body. Ortiz's artistic practice manifests itself as an infinite exploration, which takes as its starting point her affections and materializes them in artistic proposals. This essay analyzes eight works by Ortiz that are born from affections and can recognize the body's vulnerability. These works invite us to think, about what happens when affects invade a body, inhabit, and dislodge it to make room for new affects that will converge on it again.

Key Words: body, affections, becoming, degrees of power.

Biografía de la autora

Karla Sosa Andrade (Quito, Ecuador, 1999). Egresada de la carrera de Artes Visuales de la Universidad de las Artes, pertenece al itinerario de Procesos Curatoriales. Sus líneas de trabajo se fortalecen en torno a la teoría del arte y la gestión cultural. Ha realizado prácticas de observación profesional en el INPC y ha curado muestras individuales como *Nada está afuera, nada está adentro* (2021) de Leslie Araus y exposiciones colectivas como *Crear Nunca es Volver, Premisas y procesos desde la cátedra* (2020). Es fundadora y escritora del proyecto *Comunidad Visuales*. Ha publicado en *Preliminar cuadernos de trabajo* del ILIA, Revista Tangente y Uartes Ediciones.

La filosofía deleuziana¹ –con una marcada herencia spinozista²–, nos invita a pensar en nuestros cuerpos como cartografías compuestas de *longitud* y *latitud*. Así pues, la *longitud* corresponde al conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud; mientras que la *latitud* corresponde al conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, bajo tal poder o grado de potencia.

Es sumamente importante este planteamiento del orden de la filosofía práctica pues, en concordancia con el plan de Naturaleza spinozista que sostiene la causa inmanente, Deleuze y Guattari bautizan con el nombre de *haecceidad* al modo de individuación que posee una persona, un cuerpo, una cosa o una sustancia, pues son distintas entre sí. Esta aseveración reconoce que los individuos no somos sujetos individualidades cerrados o unitarios, sino que, desde nuestras singularidades –que están completas y no carecen de nada–, somos capaces de relacionarnos con las singularidades de otras sustancias, cuerpos o personas, es decir, con otras *haecceidades*.

Resulta interesante pensar en cómo la noción de *haecceidad* está determinada por la *longitud* y *latitud* que comprenden una cartografía corporal. En primer lugar, pensar en la relación de distintas *haecceidades*, es pensar en una relación afectiva pues, estas poseen capacidad de afectar y ser afectadas bajo distintos grados de potencia, según sea la situación. “Son *haecceidades*, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (Deleuze y Guattari, 2004, p.264).

Ahora bien, surge la pregunta ¿qué es un grado de potencia? O ¿cómo se mide un grado de potencia? Para esclarecer estas dudas, resulta menester citar a Deleuze y Guattari (2004), quienes manifiestan:

¹ Se refiere al pensamiento filosófico contemporáneo propuesto por el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) quien junto al psicoanalista Félix Guattari (1930-1992) escribió 3 célebres libros donde convergen sus principales legados para la filosofía contemporánea: *El Anti-Edipo* (1972), *Mil mesetas* (1980) y *¿Qué es la filosofía?* (1991).

² Se refiere al pensamiento filosófico regido por el filósofo Neerlandés del siglo XVII Baruch Spinoza.

A cada relación de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, que agrupa una infinidad de partes, corresponde un *grado de potencia*. A las relaciones que componen un individuo, que lo descomponen o lo modifican, corresponden *intensidades* que lo afectan, aumentan o disminuyen su *potencia de acción*, que proceden de las partes exteriores o de sus propias partes (p.265).

De esta manera, se puede pensar que las potencias afectivas son del orden de lo cualitativo más que de lo cuantitativo. En este sentido, las potencias estarán determinadas por los grados e intensidades afectivas características de latitud y longitud de los cuerpos, sustancias o sujetos. Sin ánimos de redundar: cada relación de *haecceidad* posee su propio grado de potencia. Asimismo, no se pueden saber los límites de las potencias o los afectos de potencias, porque son signos de un cuerpo, y no se sabe enteramente todo lo que puede un cuerpo.

Partiendo de este preámbulo que evoca un panorama complejo, pero indudablemente interesante y reflexivo, se ha decidido estudiar en el desarrollo de este ensayo cómo estos conceptos logran atravesarse –o no–, en la práctica artística de Daya Ortiz Durán, artista guayaquileño cuya obra en general, responde a una serie de reflexiones y experimentaciones propias generadas a partir de diversos estímulos del orden de lo afectivo. Así pues, a lo largo de este ensayo se reflexionará en torno a ocho obras puntuales de Ortiz que nos permiten establecer un diálogo, sobre todo, con la noción de cartografía corporal que a través del concepto de *latitud* –como ya se mencionó previamente–, nos permite argumentar la idea de un cuerpo que tiene capacidad de afectar y ser afectado.

Ahora bien, además del afecto, hay dos ejes más de exploración trascendentes en la obra de Ortiz: el cuerpo –en su condición física, somática– y los sueños. Para realizar esta lectura deleuziana de la obra de Ortiz –que no pretende establecerse como única o legítima– se va a declinar la división *cuerpo-alma* pues, como ya se insistió desde un principio, para la filosofía práctica el cuerpo está compuesto por *longitudes* y *latitudes*, y en ese sentido, el cuerpo es uno solo.

Como punto de partida entenderemos a el artista como un cuerpo afectado por otras *haecceidades*, para así aproximarnos a su práctica artística. Si bien, ocho obras serán nuestro objeto de estudio, las tres primeras responden a la exploración de los afectos del cuerpo en lo bidimensional, lo cual se lleva a cabo a través del dibujo. Las dos siguientes están ligadas a los estímulos afectivos provocados por los sueños, igualmente mediante el dibujo. Finalmente, las tres últimas explorarán la noción del cuerpo afectado a través de los flujos corporales.

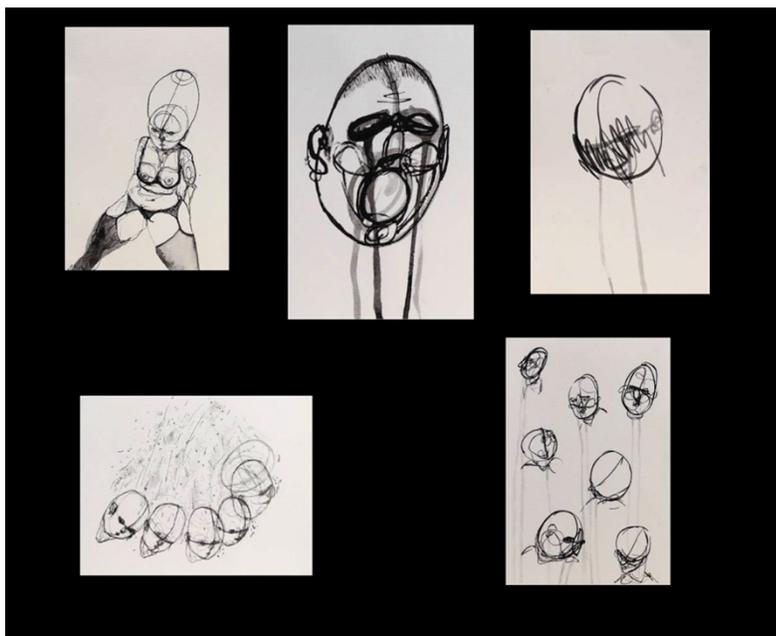


Figura 1. Hay que cambiar el agua de la piscina (2017). Serie 5/5. Tinta china sobre Canson. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

En primera instancia, la obra *Hay que cambiar el agua de la piscina* (2017), (figura 1) consiste en una serie de 5 dibujos, en donde nos encontramos con una producción elaborada por momentos de tristeza. Es curioso pensar en estos trazos como autorretratos de el artista, como extensiones el mismo siendo afectado y por lo tanto, disminuidos sus grados de potencia. En la filosofía deleuziana, mientras las pasiones alegres elevan las potencias, las pasiones tristes descomponen el cuerpo, es decir, descomponen a las potencias afectivas. La coexistencia de estos

dibujos tan sugerentes podría tener varias lecturas, pero resulta interesante pensar que se está representando esa descomposición del cuerpo que producen las pasiones tristes. Parecería que estos trazos morfológicos reproducen respectivamente en cada dibujo los devenires del cuerpo descompuesto en distintos grados de potencias afectivas.



Figura 2. Pero después amanece (2013). Serie 3/3. Tinta china, pigmento en polvo, plumilla y marcador punta fina sobre cartón gris. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

Es imprescindible observar el proceso de exploración de Ortiz en el dibujo desde sus inicios. Una de sus primeras obras, *Pero después amanece* (2013) (figura 2), venía anunciando y forjando la naturaleza de su trazo en la singularidad del rostro representado pero, sobre todo, en la discursividad que sugiere la morfología del cuerpo figurado. Ortiz plasma en estos cuerpos que se encuentran en distintas posiciones de búsqueda de *auto-cunilingus*, relaciones de movimiento y de reposo -del orden de la *longitud* corporal- capaces de *auto-producirse* afecciones intensivas. Así pues, podemos entender al *auto-cunilingus* como una *haecceidad* en la cual su condición de individuación al relacionarse con el cuerpo produce una serie de afectos.

Es necesario pausar y recordar que los afectos no tienen una forma definida, estos adquieren un espacio en un cuerpo. Cuando afectamos, esos afectos encarnan el cuerpo, sustancia o cosa que estamos afectando; de igual manera, cuando somos afectados por alguna *haecceidad*, sentimos su inscripción y la alteración de nuestro cuerpo. Lo excepcional del arte es la representación de estos

afectos en el cuerpo figurado, los recursos formales y simbólicos que convergen en estas composiciones como la presencia de la tinta roja en la obra *Pero después amanece* o la tinta que logra salirse a manera de chorros en *Hay que cambiar el agua de la piscina*.

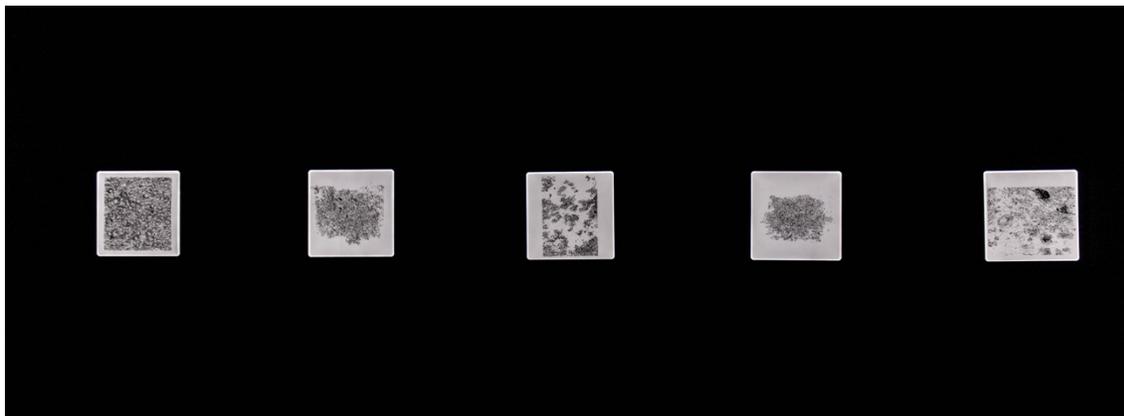


Figura 3. Topografías de los escombros (2014- 2019). Serie 5/5. Marcador punta fina sobre papel plano. Paneles led. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

En esa medida, otra pieza que resulta imprescindible y calza a la perfección con la idea de la encarnación de los afectos sobre el cuerpo afectado es *Topografía de los escombros* (2014-2019) (figura 3). Esta obra compuesta por cinco dibujos creados a partir de fotografías de brotes epidérmicos situados en la piel de el artista permite mostrar cómo los afectos devienen en signos del cuerpo. Dice Ortiz “mi piel es el lugar donde los ecosistemas afectivos construyen su hábitat”.

De la misma forma, resulta singular el proceso de cada práctica artística al desarrollar una línea de producción en torno a la capacidad afectiva de un cuerpo pues, estas traducciones no tienen una lectura unívoca, sino que invitan al receptor a asociar e interpretar. Si supiéramos específicamente qué *haecceidades* son las que disminuyen los grados de potencia en el cuerpo de Ortiz, por ejemplo, se induciría a lecturas limitadas de su obra y se restaría en significantes.



Figura 4. Visita a los peces pesadilla (2018). Serie 10/10. Tinta china y marcador punta fina sobre Canson. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

Ahora bien, para aproximarnos a la producción de el artista que surge a propósito de las afecciones provocadas por sus sueños, se analizará a continuación la obra *Visita a los peces pesadilla* (2018) (figura 4). Ortiz a través de esta serie de once dibujos, pone en diálogo representaciones de peces de varias especies con estructuras de piscinas que se conectan entre ellas a manera de laberintos, estos elementos se han manifestado recurrentemente en sus sueños.

En realidad, esta serie es la consecuencia de una gran investigación, tres de los dibujos están acompañados de un texto corto que relata brevemente su sueño a fin de condensar en conjunto una atmósfera en torno a la obra. Es interesante pensar en cómo el artista se sirve del recurso del dibujo y de la escritura para aproximar al espectador a algunas imágenes reiteradas en sus sueños más fuertes. A propósito de esta obra el artista manifiesta:

Durante una década, tuve sueños y pesadillas con peces. Grandes peces de aguas profundas que respiran en el aire. Un pez imposible, próximo a salir del agujero negro de la piscina, del mar, de las aguas todas.

El agujero y los peces, se volvieron un ente.

Todos se me escaparon.³

Lo interesante de esta práctica, es que está atravesada por la condición de la memoria en estado de sueño REM. Si bien, Ortiz no sueña en blanco y negro y bidimensionalmente, lo que el hace para poder compartir a quien observa su obra, es una especie de traducción. Este proceso de traducción y de búsqueda por llevar lo intangible a lo tangible es también producto de intensidades afectivas. La repercusión de estas pesadillas recurrentes es algo que puede leerse tanto en conjunto como de manera particular en cada dibujo, no se trata de reproducciones que evoquen estáticamente una sola *haecceidad*, aquí convergen varios grados de potencia que se materializan a través del trazo, de sus lentitudes y velocidades.

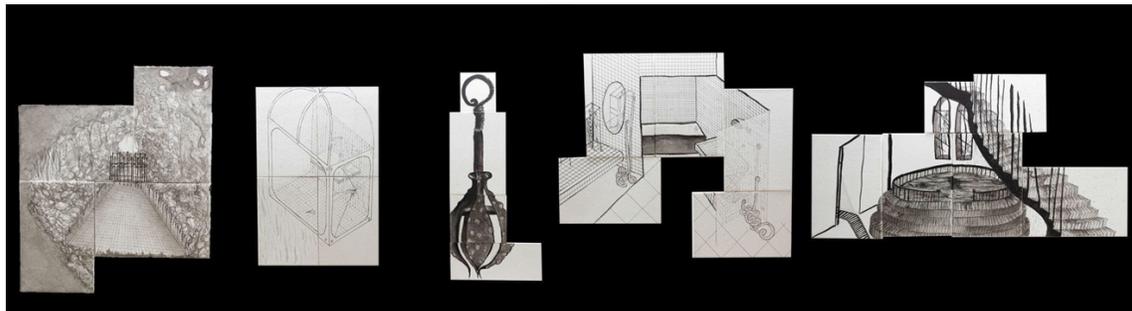


Figura 5. Espejo Specere (2018). Serie 4/4. Tinta china y marcador punta fina sobre láminas de cintra, forradas de Canson. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

Otra de sus investigaciones en torno al afecto de sus sueños devino en *Espejo Specere* (2018) (figura 5) esta obra explora a través del dibujo algunas estructuras arquitectónicas que se

³ Comunicación personal. Daya Ortiz Durán, 2018.

hacen presentes en sus sueños. Ortiz manifiesta que, en un principio, en su proceso buscaba reproducir una imagen exacta de estas estructuras. Con el tiempo, fue abandonando esta frustración y experimentando distintas rutas a través del dibujo. El artista comenta también, que muchos de estos espacios que se manifestaban en sus sueños eran espacios que había habitado o recorrido previamente, algunos eran absolutamente desconocidos y otros se encontraban en una condición mixta pues, tenían simultáneamente características de lo conocido y lo desconocido. Cada uno de estos espacios carga una potencia afectiva distinta en relación con el artista, los sueños son en este caso vehículos afectivos.

Uno de los aspectos interesantes de la exploración de Ortiz son las preguntas que se hace en torno a estas estructuras, pues estas funcionan perfectamente como puntos de partida. Específicamente en esta obra, compuesta de cinco polípticos no están representadas solamente las composiciones arquitectónicas en cuestión, de hecho, hay un elemento sumamente significativo: *La pera del castigo*. Ortiz llegó a ese artefacto de tortura medieval en su investigación a través de algunas particularidades que le sugerían aquellos espacios soñados, por ejemplo, los *hammam* turcos. Estos baños que se caracterizan por la presencia de humedad y vapor en un espacio amplio y de sueño evocan a una colectividad desnuda. Así pues, los cuerpos al encontrarse en estas condiciones emanan sudor y fluidos.

El políptico en el que Ortiz dibuja esta *Pera del castigo* se introduce en esta obra y dialoga con los otros polípticos de una manera análoga, la diferencia es que mientras los baños turcos son calderas humanas capaces de hacer sudar a un cuerpo de manera voluntaria; la *pera del castigo* supone, en cambio, un aparato de tortura utilizado para reprimir la blasfemia. Este artefacto también provoca fluidos del cuerpo, pero estos vienen específicamente de la boca o de los genitales, a partir del dolor. De esta manera, podemos percibir que, los afectos como materia de arte tienen un sinnúmero de formas de expresarse, de devenir tanto materia como concepto.

Como se puede notar, la producción artística supone ruta dinámica de experimentación que involucra en su proceso a varios recursos, es decir a varias singularidades, de hecho, uno de los recursos importantes de los que el artista se sirve en su investigación, es el archivo personal. Un claro ejemplo es el uso de los diarios de sueños de su adolescencia en la exploración de los dibujos previamente mencionados. Sin embargo, el archivo en la obra de Ortiz no se limita a las condiciones de archivo tradicional como registro fotográfico o escritos, Ortiz transgrede estos límites para establecer como archivo a un universo de elementos materiales que pertenecen al orden de los desechos, que cotidianamente solo tienen espacio en el tacho de basura.



Figura 6. Deshielo del lago Michigan (2014-2015). Instalación. Máquina de vidrio, cocineta, tubos de látex, matraz de fondo plano, sangre menstrual + sonido. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

En esa medida, es posible estudiar las obras de Ortiz a partir de sus elementos físicos - *longitudes*- que devienen en afectos -*latitudes*-. La obra *Deshielo del lago Michigan* (2014-2015) (figura 6) es denominada por el artista como un objeto escultórico, esta pieza que está compuesta por una cocineta, dos matraces Erlenmeyer, un tubo de látex y una pecera, nace de una pregunta concreta que se formula Ortiz: “¿cómo puedo hacer que un sonido provoque una respuesta orgánica en un objeto inerte? Pienso en sudar o llorar, por ejemplo”.

Es por lo antes mencionado que, el artista crea un aparato funcional que simula el llanto de una pecera a partir del sonido de los aviones despegando. Este elemento sonoro es un recurso de suma importancia sobre todo en el ámbito simbólico pues, analógicamente se podría pensar que esa respuesta de nostalgia y de tristeza que simulan las lágrimas de la pecera, estaría dada por la relación afectiva de ese sonido sobre el artista.

La obra adquiere una fuerza significativa con respecto a los afectos cuando se toma conciencia de la materialidad del producto que va a circular por este aparato. Se trata de sangre menstrual de el artista que recolectó durante 8 meses. El artista puso a circular su propia sangre sobre este aparato. La sangre, en ese sentido es un archivo mensual que surge de un cuerpo con vulva afectado por su ciclo de ovulación y, la descarga de esta sangre tiene la cualidad de hacer visible el tiempo.

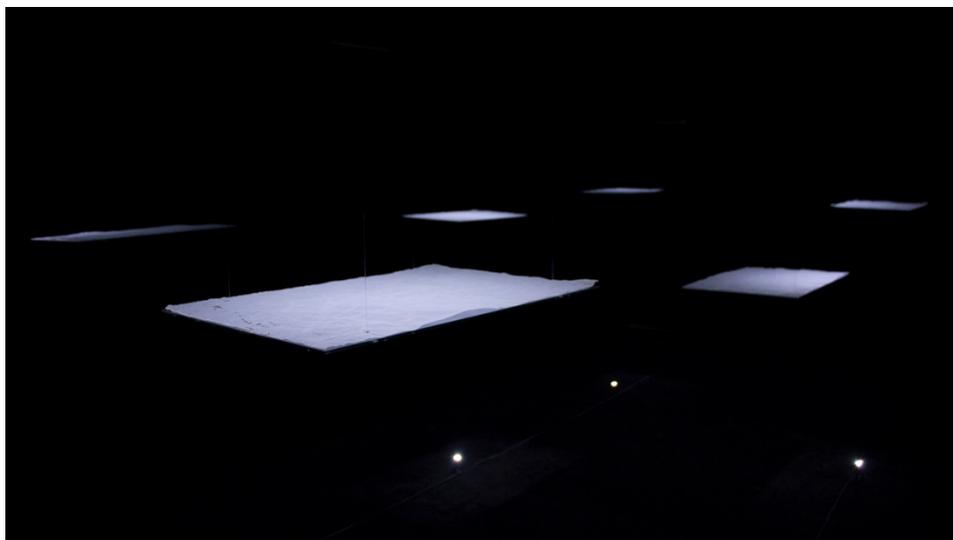


Figura 7. Garúa de enero (2015-2018). Instalación + video 1'40''

Destilación de mugre sobre papel plano, reposando sobre vidrios suspendidos. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

Una relación similar sucede en la videoinstalación *Garúa de enero* (2015-2018) (figura 7) esta obra tiene un proceso excepcional. Ortiz, tras realizar una mudanza significativa de casa, recoge durante 2 años una masa de su mugre corporal. Es importante señalar que en la experimentación de *Deshielo del lago Michigan* Ortiz cae en cuenta de que accidentalmente fabricó una máquina destiladora. Entonces, al tener esta máquina, el artista decide destilar la mezcla de esa mugre diluida en agua hervida. Lo que tiene como resultado es una bola de masa y un líquido gris extremadamente claro.

El montaje final de la obra consiste en un video –compuesto por planos del cuerpo sudando y el proceso de destilación–, así como seis placas de papel con texturas sujetadas por vidrios. El líquido destilado fue utilizado para dibujar texturas que simulen agua en movimiento en los papeles. Esta máquina destiladora curiosamente se convirtió en una herramienta para procesar los duelos de

el artista. Nuevamente Ortiz, a través de su práctica artística logra hacer tangible los afectos del cuerpo.



Figura 8. UR (2014). Video performance. 6'0''. Fotografía de Daya Ortiz Durán.

Resulta pertinente pensar las maneras en las que la estética de lo abyecto se manifiesta a través de la obra de Ortiz. Existe una importante intención de visibilizar en sus obras aquellas sustancias que ha sido descartadas, desechadas o censuradas del cuerpo como la sangre menstrual, el sudor o la orina femenina en el espacio público en *UR* (2014) (figura 8). Esta fascinación por lo rechazado no pretende *embellecer* a estos elementos que dentro de la estética de la abyección se denominan lo *heterogéneo*. Ortiz más bien se sirve de ellos para procesarlos y transformarlos en algo distinto, porque la materia sólo se transforma. Este proceso, esta ritualidad tiene innegablemente una carga simbólica. Por esta razón, no se puede evitar pensar en la obra de Ortiz como un *devenir*, más bien, varios estados de *devenir* de los afectos, “los afectos son devenires” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 261).

Es así como la práctica artística de Ortiz se sirve del dinamismo de la cartografía corporal para materializar las potencias afectivas. Ortiz presenta y representa; presenta su sangre, su sudor, su mugre y representa su cuerpo, sus recuerdos, sus pesadillas, sus degradaciones de potencia. Ningún elemento en la obra de Ortiz tiene una gratuidad o insignificancia en el espacio, cada uno de ellos guarda y constituye una *haecceidad* significativa.

Finalmente, se puede decir que la afección es el punto de partida y la piedra angular en la obra de Ortiz. Es sustancial pensar en cómo su capacidad de ser afectado le permite atrapar –simbólicamente– las potencias afectivas involucradas y tomarlas como materia del arte. Indudablemente la obra de Ortiz tiene plena conciencia del accionar de los afectos sobre su cuerpo. A propósito de esto, resulta interesante pensar en que esas pasiones tristes capaces de consumir un cuerpo son invasiones, y consumirán el cuerpo en su *longitud* y *latitud* tanto y cuanto puedan habitarlo. Y es en este sentido que la práctica artística se vuelve una ruta de evacuación para que esas pasiones que se toman el cuerpo lo desalojen y se materialicen en un papel, en un video, en una instalación e incluso en un procedimiento químico. En la medida en que las potencias negativas se desalojan, se recompone el cuerpo. Esto no es un proceso lineal irreversible o definitivo, es más bien, una acción que se repite constantemente, porque el cuerpo mientras respire nunca perderá esa capacidad de afectar y ser afectado.

Referencias

Deleuze, G. & Guattari, P. F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

Salabert, P. (2004). La redención de la carne. *Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Cendeac.

Spinoza, B. (1986). *Tratado político*. Domínguez, A. (trad.). Alianza.