

**POLIFORMAS PRETÉRITAS**

**RAMIRO TARAZONA MÉNDEZ**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
INSTITUTO DE ESTUDIOS A DISTANCIA INSED  
PROGRAMA DE BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA  
2005**

**POLIFORMAS PRETÉRITAS**

**RAMIRO TARAZONA MÉNDEZ**

**Proyecto de grado presentado para optar al título de  
Maestro de Bellas Artes**

**MAURICIO PRADA JURADO  
Director del Proyecto**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
INSTITUTO DE ESTUDIOS A DISTANCIA  
PROGRAMA DE BELLAS ARTES  
BUCARAMANGA  
2005**

*Al Dios inmutable, dueño de la vida por permitirme la inspiración y elaboración de la obra.*

*A mi madre (Q.E.P.D) y a mi padre quienes siempre soñaron ver culminada una de mis tantas metas y me dieron todo el apoyo tanto material como espiritual, sin poner en evidencia mi talento, mis capacidades físicas y mentales.*

## **AGRADECIMIENTOS**

Sentimientos de gratitud a todos los maestros que me ofrecieron sus conocimientos, experiencias y tiempo a través de la carrera, al maestro José Germán Toloza Hernández quien siempre estuvo atento a orientarme y conducirme por el buen camino de mi decisión en el proyecto plástico.

Al maestro Mauricio Prada Jurado director del proyecto por darme las herramientas e ideas en el desarrollo y consolidación de la propuesta plástica.

A mi esposa María Libia, a mis hijos Andrés y Dieguito, a quienes les quite parte del tiempo que por muchos años de mi carrera les pertenecía. A mis hermanos que me colaboraron y me dieron todo el ánimo en los momentos de crisis.

Por último a la Universidad Industrial de Santander, por abrirme sus puertas al conocimiento y a la formación de un mundo mejor.

A todos muchas gracias.

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA	3
1.1 JUSTIFICACIÓN	4
2. OBJETIVOS	7
2.1 OBJETIVO GENERAL	7
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
3. MARCO REFERENCIAL	9
3.1 MARCO HISTÓRICO	9
3.1.1 Antecedentes Nacionales	17
3.1.2 Antecedentes Internacionales	22
3.1.3 La nueva escultura	27
3.2 MARCO CONCEPTUAL	31
3.2.1 El Juguete	40
3.2.2 El juego en las artes	44
3.3 MARCO TECNOLÓGICO	54
3.3.1 El embutido	54

4.1	PROCESO	56
4.2	EL MATERIAL	57
4.3	PROPIEDADES DE LA MADERA	57
4.4	MADERAS PARA TALLA	58
4.5	UNIÓN POR ENSAMBLES	58
4.6	EQUIPOS Y HERRAMIENTAS	59
4.7	LA OBRA	61
4.7.1	Bocetos de la obra	62
4.7.2	Selección y consecución de la madera	64
4.7.3	Corte de maderas	65
4.7.4	Pega de maderas (ensamblaje)	65
4.7.5	Desgaste de sobrantes	66
4.7.6	Talla	67
4.7.7	Acabados y pulida	69
5.	MARCO PERSONAL	73
6.	CONCLUSIONES	78
	BIBLIOGRAFÍA	81
	ANEXOS	83

## LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Mujer coronada, en madera y marfil, es una ejemplo de la escultura primitiva en madera que ha sobrevivido a los estragos del tiempo	11
Figura 2. Mesa de madera con patas talladas de las tumbas heladas de Pazyryk de la Unión Soviética del siglo V a.C.	12
Figura 3. Talla en madera del (Santo) budista Lohan la más antigua del mundo	13
Figura 4. Tres socorredores en necesidad. Tilman Riemenschneider Siglo XV Alemania.	15
Figura 5. Cabeza de leopardo de Cuzco, Perú	16
Figura 6. Pájaro del trueno, siglo XIX indios canadienses	16
Figura 7. Cabeza de Mujer, de Pablo Picasso	16
Figura 8. "sin titulo" ensamblaje de objetos, Bernardo Salcedo 1980	20

## LISTA DE FOTOS

	Pág.
Foto 1. Herramientas	61
Foto 2. Selección de maderas	64
Foto 3. Corte de la madera	65
Foto 4. Pega de la obra	66
Foto 5. Desgaste de sobrantes (vaciado)	67
Foto 6. Talla de la madera en cada objeto	68
Foto 7. Acabado y pulida de las esculturas	69
Foto 8. Patineta	70
Foto 9. Guitarra	71
Foto 10. El carro	72
Foto 11. El yo yo	72

## LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Anecdótico	83

## **GLOSARIO**

**ANTROPOMORFO:** que tienen forma o apariencia humana.

**CENTURIA:** número de cien años, siglo.

**DEVELAR:** galicismo por revelar, descubrir.

**ENSAMBLE:** es la unión de dos o más piezas de madera para hacer una sola pieza uniforme

**ICONO:** imagen pintada y a veces decorada de virgen de los santos, común para la religión ortodoxa del oriente.

**LÚDICO:** referente a la formación a través del juego.

**MITOLOGÍA:** historia fabulosa de los dioses, semidioses y héroes de la antigüedad.

**OBJETO:** todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto.

**PANEL:** compartimientos en que se divide los lienzos de pared, las hojas de las puertas.

**PULSION:** impulso que incita a una persona a realizar o a rehuir ciertos actos.

**RECUERDO:** memoria que se hace o aviso que se da de una cosa pasada o de que ya se habló.

**TALLA:** obra de escultura en madera.

**TARACEA:** decoración de muebles mediante la incrustación de trocitos de madera u otros materiales.

**TÓTEM:** objeto que en la mitología de algunas tribus se toma como fetiche o protector.

**TREPA:** arribista, astucia, engaño.

## RESUMEN

TITULO: POLIFORMAS PRETERITAS<sup>\*</sup>

AUTOR: TARAZONA MENDEZ, Ramiro<sup>\*\*</sup>

PALABRAS CLAVES: Escultura objetual, antropomorfo, taracea, objeto lúdico, juego, juguete, Apolineo, Dionisiaco.

### DESCRIPCIÓN:

La obra plástica conformada por esculturas ensambles en madera de variadas calidades, enuncia la importancia que existen entre el objeto material y el juego en el desarrollo de la personalidad del artista.

La memoria y el recuerdo se convierten en su mejor aliado para explorar la materialización de la obra y hacer de ellos el icono de la esencia humana para habitar el espacio.

Las esculturas ensambles en madera nos ayudan a comprender el arte-juego, el problema de las formas, es decir, la contradicción entre forma y contenido y el hombre mismo.

Se puede afirmar que cada fragmento de las esculturas es un momento transitorio de la vida del autor que conforman el objeto final, que vivifica los estados emocionales a través de las etapas de niñez, juventud y adulto. Los objetos develan pulsión de testimonio, recuerdo, nostalgia y evasión que traen el rescate del olvido.

Es la obra ensamblajes en madera la conjugación de lo espiritual con lo material. De arte con el objeto el juego con el juguete. Se traduce así que no hay artista sin juego ni juguete sin artista. Es la dualidad del hombre en todos sus estados.

Es aquí donde aparece la disposición de los objetos a desempeñar el papel de sustitutos de la relación humana. Es el objeto el alter-ego del artista.

---

<sup>\*</sup> Trabajo de grado.

<sup>\*\*</sup> Universidad Industrial de Santander, Carrera de Bellas Artes. PRADA JURADO, Mauricio.

## SUMMARY

TITLE: POLYFORMS PRETERITAS<sup>\*</sup>

AUTHOR: TARAZONA MENDEZ, Ramiro<sup>\*\*</sup>

KEY WORDS: Sculpture, anthropomorphous, playful object, game, toy, Apollonian Dionisiaco.

DESCRIPTION:

The plastic work shaped by sculptures manufactures in wood of varied qualities, it enunciates the importance that they exist between the material object and the game in the development of the personality of the artist.

The memory and the recollection turn into his better ally to explore the materialization of the work and to do of them the icon of the human essence to live the space.

The sculptures manufacture in wood help us to understand the art - game, the problem of the forms, that is to say, the contradiction between form and content and the man himself.

It is possible to affirm that every fragment of the sculptures is a transitory moment of the life of the author that they shape the final object, which revitalizes the emotional conditions across the stages of childhood, youth and adult. The objects discover the testimony, recollection, nostalgia and evasion that they bring the rescue of the oblivion.

It is the work assemblies in wood the conjugation of the spiritual thing with the material thing. Of art with the object the game with the toy. It is translated so there is artist without game nor toy without artist. It is the duality of the man in all his conditions.

It is here where there appears the disposition of the objects to recover the substitutes' paper of the human relation. It is the object the alter-ego of the artist.

---

<sup>\*</sup> Project degree.

<sup>\*\*</sup> Universidad Industrial de Santander, Carrera de Bellas Artes. PRADA JURADO, Mauricio.

## INTRODUCCIÓN

Poliformas Pretéritas desde este momento se constituye en una retrospectiva, una mirada a un pasado que manifiesta junto con la memoria y el recuerdo la existencia del autor mitificando en el proceso escultórico ensamblajes y tallas en madera en formas volumétricas que conjugan el juguete y el juego, como un elemento esencial en la vida.

Así la obra se convierte en el resultado de un cuestionamiento y observación minuciosa de muchos hechos y acontecimientos, que plasma y deja ver en la técnica de intervenir la madera a través de los ensamblajes y talla para lograr comunicar ese pasado lleno de sentimientos, ilusiones y experiencias a un observador pasivo que interactúa con la obra.

El proyecto se ha dividido en dos partes esenciales: el valor teórico y conceptual de la obra y la materialización de los objetos en el proceso de ensamblajes y tallas en madera de refinadas texturas, colores y aromas.

Se constituye esta dualidad teórica y matérica en una obra plástica que alterna con el juego, el juguete y un pasado que está latente, y que enmarca el eje fundamental de todo el ejercicio escultórico.

Es la mirada de un pasado que emerge en el presente.

En el primer capítulo se enuncia la definición del problema y la justificación.

En el segundo capítulo el objetivo general y específicos, donde se pretende elaborar una obra escultórica dando privilegio a la memoria el recuerdo, el juego y el juguete en el tiempo del hombre.

En un tercer aporte se enuncia el marco referencial donde se hace referencia a la importancia de la génesis de la escultura ensambles en madera; antecedentes nacionales como internacionales, la nueva escultura, el marco conceptual, el juguete, el juego en las artes y el marco tecnológico.

En el cuarto capítulo se enuncia el diseño metodológico, el material, las propiedades de la madera, herramientas y equipos.

El quinto capítulo se presenta el marco personal, donde se destaca el sentido propio de la obra del artista.

Finalmente se presentan las conclusiones

## 1. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Realizar una propuesta artística a partir de ensamblajes en maderas que traigan a colación experiencias, y estados emocionales de la vida del autor, donde se materialicen los recuerdos y susciten a la memoria esos momentos que a través de los años marcaron su existencia.

La propuesta nace como una respuesta, ante la necesidad del autor de expresar hoy un pasado a través de un material noble como es la madera. El artista hacedor y sensible debe ser un instrumento eficaz de transformar la sociedad y de construir una realidad nueva esculpiendo en la madera el pasado en el presente.

Los ensamblajes de la propuesta se caracterizan por la simplicidad de las formas, definidas rápidamente por lo eficaz de su lenguaje, es decir, que sean entendidas como un poema que canta lo que hay dentro del artista.

Lo que se pretende en el proceso plástico adelantado en esta propuesta, es darle vida a la memoria, hacer de la escultura un órgano con expresión que nace de las manos del autor. Con las manos y las herramientas se van relacionando formas muy simples, de modo que se puedan conectar de una

manera no sólo ingeniosa sino que entrañe y genere nuevas formas volumétricas de referentes por todos conocidos.

Cada escultura de ensamblaje está impregnada de vida, de experiencias, de historia, es la remembranza del pasado del artista. Hay en ellas cosas muy destacadas, como la geometría que define líneas y formas dándole cuerpo a las piezas que intervienen el espacio.

## **1.1 JUSTIFICACIÓN**

La madera, materia prima indispensable para el trabajo del Padre del autor por muchos años, compartió la edad de su infancia y sigue siendo su aliada artística, descubriendo una delicada manera de entrar en relación con los juguetes que fueron los compañeros apreciados de sus hermanos y amigos, dejando los mejores recuerdos en la elaboración de objetos de un pasado que está latente en el presente del artista que mira y recuerda.

Se evidencia en primera instancia, la intervención de un espacio, el objeto tridimensional y el uso del material en sus diversas clases como un proceso evolutivo y tecnológico del artista a lo largo de su existencia.

La obra está llena de un pasado porque está inscrita en una memoria, que aparece como una especie de desquite contra la huida del tiempo, es decir, se plasma lo que la mente del autor vuelve a encontrar y conserva de esos sucesos.

Se manifiesta el recuerdo como un acto presente de evocación de acontecimientos, refiriéndolos al pasado con memorias de niño, memorias de adolescente, memorias de estudiante y aún memorias de adulto, pero con una connotación especial que han sido materializadas mediante objetos, bajo las formas geométricas más regulares que los modelos iniciales. Se han sobreestimado las pequeñas dimensiones y subestimado las grandes. El recuerdo ha sufrido una reconstrucción en el sentido de la lógica, de la racionalización de las formas; aparece ante todo muy simplificado y sencillo. En realidad, se revela la presencia del artista, de su persona, de sus valores, de sus preocupaciones actuales que no dejan de prestar su color, su tinte a la evocación del momento.

Las vibraciones del alma del artista están reflejadas en la obra, porque es ahí donde se condensa la energía para ser vivificada por el espectador.

Es la madera como elemento primo quien condensa a través de los ensamblajes y tallas las propiedades físicas y las manifestaciones intelectuales del artista en su obra y puesta en escena final.

El acto del recuerdo, la memoria, el juguete es el fin de la materialización de la obra de arte, la interacción entre el artista y el espectador es el acto con el cual la obra trasciende, para lograr el impacto con ese hombre sensible que se conmueve ante las sensaciones de la materia y los sentidos.

Por consiguiente, la obra explora la relación entre el niño y la imagen, en la forma que lo marca, y cómo define su visión entorno a la estructura, a la dimensión y a todos los elementos que involucran el juguete con el arte.

## **2. OBJETIVOS**

### **2.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar una obra plástica con ensamblajes para representar los momentos más significativos de la vida del autor que han quedado grabados en la memoria y el recuerdo para significar lo que fueron sus juegos y juguetes.

### **2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Mostrar con la técnica ensamblajes en madera una propuesta creativa que identifiquen la memoria del autor.
- Presentar la obra bajo la elaboración de objetos en madera sobredimensionados y subdimensionados en sus formas, que representen el recuerdo y el paso del tiempo del artista.
- Dar importancia al juguete como elemento tridimensional, volumétrico que ocupa un espacio y una realidad dentro de un lenguaje individual.
- Demostrar el valor escultórico que posee el juguete.

- Intimar la capacidad intelectual y de percepción del espectador mediante la observación de la obra escultórica.
- Rescatar a través de los objetos de madera “el juguete”, cargado de recuerdos y memorias como un elemento axiológico.

### **3. MARCO REFERENCIAL**

#### **3.1 MARCO HISTÓRICO**

La obra Poliformas Pretéritas, tiene como componente matérico la madera que será transformada en objetos escultóricos e impregnada de acontecimientos, sentimientos, que es preciso hablar en primera instancia de su génesis que nos proporcione una visión general.

La escultura es una forma artística que utiliza directamente el espacio real. Al ser tridimensional, tiene que ocupar un espacio efectivo, estar en interacción con el mismo o englobarlo. Una forma puede ser compacta o sólida, o estar provista de resaltes que se introducen en el medio que la rodea. Puede ser hueca, lineal o agujereada, dando acceso a su propio espacio interno. Puede ser elaborada en muchos materiales de acuerdo al objetivo y gustos del escultor.

La madera, accesible, ligera, de fácil trabajo, es un elemento esencial de la supervivencia básica- armas, cobijo, combustible-. Forma parte de la historia de la humanidad. Con el descubrimiento del metal y su subsecuente evolución, las herramientas para trabajar la madera se hicieron más sofisticadas, ampliando la gama de posibilidades estructurales de la misma:

barcos más fuertes, tejados más grandes, ruedas con radios. Con la facilidad de adquisición de la madera y de los instrumentos para darle forma y ensamblarla, se daban en todo momento las circunstancias necesarias para que fuera utilizada en la elaboración de imágenes.

La madera y la piedra han sido siempre los materiales escultóricos tradicionales. Dado que la talla de la madera constituye una tarea menos desanimadora que la de la piedra, probablemente ha sido más corriente, pero sobreviven pocas muestras de la misma procedentes de las civilizaciones primitivas, ya que la madera no es tan duradera como la piedra.

En las zonas en las que el clima es seco se han conservado tallas en madera. En las tumbas egipcias se han encontrado varias esculturas pequeñas, bien conmemorativas de personajes importantes o bien descriptivas, en pequeña escala, de las ocupaciones cotidianas de los esclavos pertenecientes a las personas enterradas en aquéllas, pintadas de colores vivos con objeto de hacerlas más completas y darles más vida. Se confeccionaban con el propósito de asegurarse de que en la otra vida el amo o ama recibían los mismos servicios que habían recibido en ésta.

Muchos de los ejemplares más ricos de la escultura en madera, que incluyen diversas tallas estilizadas de utilización de ritos y ceremonias religiosas,

proviene de las culturas tribales de África. América del Sur y del Norte, las islas del Pacífico y Australia. Procedentes de diversos períodos históricos, existen máscaras, figuras y tótemes, a menudo muy decorados o con restos de sus colores originales. Las formas y diseños de las esculturas obedecen a tradiciones transmitidas de generación a generación. En Nigeria se han encontrado cabezas de terracota con un diseño que sugiere que el estilo tuvo su origen en la talla de madera y se trasladó a otro medio.

**Figura 1.** Mujer coronada, en madera y marfil, es un ejemplo de la escultura Primitiva en madera que ha sobrevivido a los estragos del tiempo



Figura 2. Mesa de madera con patas talladas de las tumbas heladas de Pazyryk de la Unión Soviética del siglo V a.C.



Los Mayas decoraron la estructura de madera en sus templos con intrincadas formas en relieve. Los romanos tallaban sus sencillos barcos de madera; y la tradición de la decoración tallada ha permanecido a través de muchas modificaciones de diseño y función. De China, un país con una gran herencia artística y artesana, proceden ejemplares particularmente bellos. Para conseguir un efecto suntuoso, la talla en madera se ha combinado frecuentemente con incrustaciones de oro y plata.

La estrecha conexión entre la escultura y la arquitectura religiosa dio origen en el norte de Europa, durante los siglos XV y XVI, a un período de destacadas esculturas en madera. Los artistas germanos Michael Pacher (en activo C. 1465-1498), Tilman Riemenschenider (muerto en 1531) y Veit Stoss

(C.1450-1533) tallaron bellísimos retablos intrincados y decoración en relieve para las iglesias, así como pequeñas figuras representando personajes bíblicos.

No hay duda de que la talla en madera se practicó ampliamente en Europa en los siglos siguientes al Renacimiento, aunque muchos de los grandes escultores de este período son más conocidos por su trabajo en piedra o por sus formas modeladas. En decoración arquitectónica y en mobiliario se realizaron numerosos trabajos importantes en madera. Grinling Gibbons (1648-1721) trabajó en muchas localidades inglesas decorando iglesias y casas privadas, pudiendo contemplarse todavía buena parte de su obra.

Figura 3. Talla en madera del (Santo) budista Lohan la más antigua del mundo



Figura 4. Tres socorredores en necesidad. Tilman Riemenschneider Siglo XV Alemania.



El siglo XX ha visto a una multitud de artistas preferir la madera como material de trabajo, a pesar de la gama de nuevas posibilidades técnicas surgidas en relación con los plásticos, las resinas y las soldaduras de metales. Constantin Brancusi (1876-1957) utilizó sus esculturas talladas en formas abstractas, en busca de la forma esencial de los seres humanos y de los animales, moviéndose posteriormente hacia la abstracción pura. Además de utilizar la madera, como material para sus esculturas acabadas, con frecuencia montó esculturas en piedra sobre bases de madera especialmente diseñadas e hizo prototipos en dicho material para esculturas realizadas finalmente en piedra o metal.

Los artistas británicos Henry Moore (nacido en 1898) y Bárbara Hepworth (1903-1975) han puesto en práctica su estilo monumental de escultura abstracta trabajando en madera. Ambos artistas se han dedicado a investigar la relación espacio-masa, a menudo en gran escala, tallando esculturas grandes y curvas que contienen depresiones profundas y agujeros que atraviesan la forma. El rico color y los dibujos de la trepa de la madera pulida proporcionan a cada una de sus esculturas una calidad superficial única.

Los artistas que han explorado los principios cubistas de la forma como Picasso (1881-1973) y el francés Henry Laurens (1885-1954) han realizado relieves y esculturas de bulto redondo con planos salidizos, angulares, interpretando una nueva visión de descripción volumétrica. El artista surrealista Hans Arp (1887-1966) hizo una serie de relieves en madera, pintados, simples formas en colores vivos, basados en las formas orgánicas de los objetos naturales. La escultora norteamericana Louise Nevelson (nacida en 1899) crea relieves en forma gigantescos retablos modernos, incorporándole tallas de madera hechas por separado, como patas de sillas o barandillas. La sencilla idea de la madera apilada, como si estuviera en el patio de un constructor, constituye la base de las grandes esculturas realizadas por el artista norteamericano Carl André (nacido en 1935). Las pilas entrelazadas de vigas de madera componen una forma simétrica grata,

en la que queda completamente al descubierto la verdadera naturaleza del material.<sup>1</sup>

Figura 5. Cabeza de leopardo de Cuzco, Perú



Figura 6. Pájaro del trueno, siglo XIX indios canadienses



Figura 7. Cabeza de Mujer, de Pablo Picasso



<sup>1</sup> MIDGLEY BARRY, Guía Completa de Escultura, Modelado y Cerámica. Madrid: Hermann Blume. p. 96-99.

**3.1.1 Antecedentes Nacionales** No es fácil decir en pocas palabras, qué es arte moderno; sin embargo, el arte del siglo XX tiene varias características que se remontan a comienzos de la centuria: el interés por estudiar las manifestaciones artísticas primitivas, principalmente de África y Oceanía y todas aquellas expresiones auténticas del hombre, ajenas a cualquier estética convencional; la búsqueda del poder de comunicación de la música, es decir, la creación de pinturas y esculturas que transmiten directamente, como la música emociones y sentimientos; la eliminación del cubo escénico y de los valores táctiles y el énfasis en la superficie del lienzo, en que sólo se sugieren el espacio y el volumen por la interacción de las áreas de color; la afirmación de que las formas simples, y reductibles y válidas exclusivamente por sí solas son más honradas que las complejas, simbólicas o muy ornamentadas; el deseo de recoger la atmósfera y la imaginaria del mundo de los sueños y la inclinación a prácticas automáticas; el empleo de procedimientos como el “collage”, el ensamblaje y las construcciones escultóricas levantadas con piezas o partes hechas por el artista o buscadas o encontradas ya listas; la definición de la escultura por el concepto del espacio y el descubrimiento y la utilización de elementos realmente cinéticos y el uso de nuevos materiales como los plásticos, o de elementos naturales para hacer diversas propuestas tridimensionales.

En los años treinta y cuarenta, surgen y alcanza su madurez la mayoría de los artistas de la generación nacionalista.

De los colombianos, merecen destacarse la enorme producción de frescos, óleos, acuarelas, y esculturas de Pedro Nell Gómez, en la que abundan temas como las mitologías populares, las minerías o barequeras, las maternidades y la violencia; las tallas en madera de Ramón Barba con personajes del pueblo y los bronce y las tallas en piedra de Rómulo Roza en los que se exalta la raza indígena.

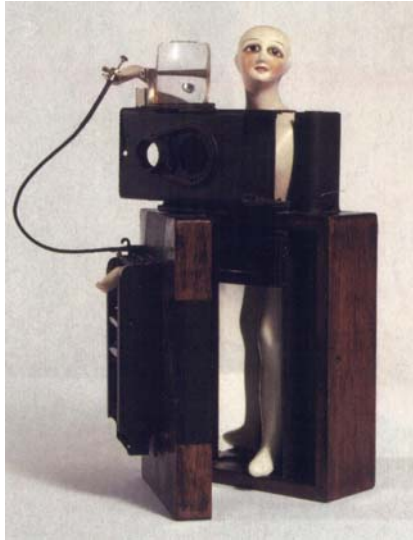
Lo más característico del arte colombiano de los años cincuenta se encuentra, por una parte en la aparición de pinturas y esculturas de blancos contrahechos y monumentalizados de Fernando Botero. Más, por otra parte, el arte colombiano de esa época se caracteriza por la presencia de tardía, como en casi toda América Latina, aproximadamente desde 1949, del arte abstracto, pintura como en escultura y en sus dos vertientes más reconocibles, la geométrica y la expresionista.

La última exposición individual especialmente preparada por Botero para una institución del país tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1964. A partir de entonces no sólo volvió a predominar el arte figurativo en Colombia, sino que, en varios casos éste asumió características propias con

el “duende”, al decir de Botero, de nuestra idiosincrasia sin tener que ser necesariamente folclorista.

Los escultores colombianos de los sesenta son básicamente abstractos. A lo largo de esos años, Edgar Negret y Ramírez Villamizar, cuya primera obra exenta data de 1963, desarrollaron admirablemente sus trabajos y se colocaron en un lugar distinguido en el concierto internacional. La aparición de Felisa Burzstyn en la escena del país en 1962 debe destacarse. Con sus chatarras de ese momento la escultora comenzó a manifestar un sentido de irreverencia y de libertad creativa que todavía sigue siendo estimulante. La irrupción de Felisa Burzstyn y también Bernardo Salcedo –con cajas de madera pintadas de blanco de las que emergían objetos reales como embudos, miembros de muñecos, huevos de madera, etc. –trajo al arte colombiano la utilización de toda clase de materiales –comenzando por los desperdicios metálicos-, así como la reflexión sobre lo que debe o puede considerarse “objeto artístico”. Una y otro aproximaron el arte del país a la experimentación (la escultora hizo obras con movimiento e incluso verdaderas instalaciones) y al vanguardismo (Bernardo Salcedo realizó trabajos cercanos al arte conceptual y arte tierra) y anticiparon desde entonces muchas de las actitudes que han vuelto a presentarse como novedades en años más recientes.

Figura 8. "sin titulo" ensamblaje de objetos, Bernardo Salcedo 1980



La escultura de los setenta, aunque predominaron los metales, también se utilizaron las maderas y toda clase de desperdicios y materias efímeras o en proceso de deterioro total. Unos de los escultores de ese decenio fueron John Castles, con una obra racionalista que cada vez se hizo más severa y "mínima", y Ramiro Gómez, con unas construcciones "pobres" cargadas del encanto de lo gastado y con huellas del tiempo. Ambos artistas han seguido trabajando hasta hoy, el primero con una producción sobresaliente que ya tiene varios ejemplos de escultura pública en Medellín, Bogotá y Bucaramanga.

El panorama de los trabajos en tres dimensiones en el decenio de los ochenta, es de una gran variedad. Aún con la presencia firme y novedosa de las construcciones de Negret y Ramírez Villamizar, las nuevas propuestas tridimensionales del arte nacional muestran que los maestros mencionados no están solos al mismo tiempo, que nadie quiere seguirlos ni de cerca ni de lejos. Han seguido plenamente vigentes Castles, G. Botero y Ronny Vayda. El segundo, con una obra nueva de piezas que tienen una imagen que hace pensar en fragmentos de máquinas, o en construcciones fabriles; una producción adelantada en diferentes materiales y procedimientos, que parte de una larga investigación en torno del progreso de la industria antioqueña desde el siglo XIX. También tienen imagen las obras de Consuelo Gómez, una artista que en diferentes materiales alude a objetos o lugares conocidos, siempre imprimiéndoles el rigor de la geometría. Nadín Ospina es el único caso, después de Fernando Botero de un artista tridimensional figurativo.<sup>2</sup>

Hernando Tejada, 1972, su obra tiene el poder de enamorar, de quitarnos la mirada inteligente para verla, la insoportable mirada culta con que mira el arte, para hacernos abrir los ojos de un modo desprevenido, tal cual miran los niños el mundo. Tejada hace arte con seriedad con que un niño juega, divirtiéndose y divirtiendo. Sus esculturas son hechas en maderas de balso,

---

<sup>2</sup>BARNE CABRERA, Eugenio. Temas para la Historia del Arte en Colombia. Bogotá: Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia, 1970.

livianas, maleables y de colores. Se inventó su propio mundo dejando atrás el pincel que jamás volvió a usar. Dejó afuera la academia; su etapa de retratista; su trabajo de muralista... En suma, excluyó la realidad para dedicarse a jugar en serio con sus maderas. Y como un Gepetto artista fabricó un harem de mujeres soñadas por sus manos de tallador con las que irrumpió en el arte colombiano por allá en 1972 para constituirse definitivamente distinto que en verdades.<sup>3</sup>

**3.1.2 Antecedentes internacionales.** Manolo Valdés, el pintor valenciano nacido en 1942, es uno de esos artista que por derecho propio se ha inscrito en la ya nada sorprendente lista de monstruos españoles de la pintura universal.

Siguiendo su propio derrotero, y sin parecerse a nadie, Valdés ha construido un mundo inagotable de fronteras ilimitadas, donde se acogen las más diversas técnicas, las más exóticas materias y las más encontradas tendencias.

Más lo que ante todo llama la atención en sus esculturas es e interés con que se han trabajado los aspectos técnico-materiales. La condición de la madera, sus calidades, la naturaleza de su textura, pero también su densidad, peso, y masividad, las huellas que deja el escultor, también el paso del tiempo. La

---

<sup>3</sup> REVISTA DINERS No 310 Bogotá, Colombia, enero 1996. p. 38-40.

incrustación de elementos extraños, metálicos, que la valoran aún más, la combinación de maderas diferentes... son todos ellos rasgos originales de estas piezas ausentes que las que realizó el equipo. Las pinturas iconográficamente nuevas, se servían de los recursos habituales, el óleo sobre tela con la introducción ocasional de algún collage, carboncillo, etc. Las esculturas, con esta preocupación por su materialidad indicaban la trayectoria que iba a seguir Valdés años después.<sup>4</sup>

Es importante para la obra, retomar los elementos conceptuales y escultóricos de este autor, por cuanto, identifica el proceso técnico de los ensambles y el pasado en la expresión de la intervención de la madera.

Pilar Ovalle, nace en 1970. Se forma en el Instituto de Arte Contemporáneo, y desde 1996 vive y trabaja en la IV Región.

Ligada a la madera desde los inicios de su carrera, trabaja sus esculturas con un técnica de ensamblaje de trozos y cortes, que en un principio consistieron en desechos de barranca, y hoy en madera nativa de Chiloé. Esta técnica le permite jugar con las texturas y el color natural del material creando formas a modo de rompecabezas, sumando elementos.

---

<sup>4</sup> VILLEGAS, Benjamín, VALDÉS, Manolo. La intemporalidad del Arte. Madrid: Villegas, 2003. P. 7,15

En este proceso, la artista afirma que “el arme y desarme le da un sentido mayor a la escultura”. Además asocia esta técnica a “lo que ocurre con los engranajes al interior de la cabeza: ideas, pensamientos, emociones” en una analogía entre ambas mecánicas de funcionamiento, donde las imágenes fluyen más fácilmente.

Sus esculturas son obras que se desarrollan en un proceso más intuitivo que racional, sin ideas preconcebidas, donde lo reconocible se funde un algo de abstracción.

La inspiración fundamental de su obra es el ser humano, teniendo como base la gestualidad humana, trabajando actitudes y posiciones, con gran habilidad para representar el movimiento, la expresión, la pose: “Es el gesto el que hace que la obra hable”.

De esta maestra Pilar Ovalle, es importante para la obra poliformas pretéritas, porque también se conjuga los sentidos y valores a través de los sentimientos y su materialización en la puesta en escena de todas estas actitudes sensoriales.

Los carpinteros, un conjunto artístico cubano que se autodefine como itinerante de alguna forma ha establecido como centro de operaciones a la

ciudad de los Angeles, desde 1998. Alexandre Arrechea, Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez , quienes comenzaron a trabajar juntos mientras cursaban estudios en el Instituto Superior de Arte de la Habana, donde adoptaron el nombre de Los Carpinteros después de que sus amigos le apodaron así por las extrañas esculturas en madera finalmente labradas. Es arte que desafía la mirada esencial y simplista que comúnmente adoptan los extranjeros del arte contemporáneo cubano que tiene que ser sobre Cuba y sobre política. El espectador no pasará mucho tiempo delante de las esculturas de estos tres artistas sin darse cuenta de que si bien las obras poseen un ángulo político, además de ser pertinentes a Cuba, también resuenan implicaciones que son psicológicas y sociales para cada espectador de una manera personal, haciendo así eco en un nivel global.

La ciudad Transportable una de sus principales obras, parece como una casa y en su justo lugar en cada de una de las locaciones, a pesar de que, de hecho su propia naturaleza y las implicaciones de su diseño, son la encarnación de los “sin hogar”, “sin lugar”, transitorios. Tradicionalmente, se piensa en el lugar específico de una escultura como uno que da sentido a la obra excluyendo de sensibilidad a otros, sin embargo, extrañamente, en este caso, se está ante una escultura que encuentra su lugar específico dondequiera que vaya. Es así como la obra establece referencias denotativas generales en cada lugar e historia conectada con prácticamente todas las

ciudades, así como también abarca connotaciones y asociaciones, la cuales dependen del contexto y el paradigma del espectador.

Los carpinteros son capaces de producir obra que aparenta una extraña familiaridad en cualquier sitio y a la vez es curiosamente personal no con respecto a los hacedores, sino más bien con respecto a los espectadores. Rara vez se ha encontrado una obra que establezca tantas entradas para el espectador. Uno de los aspectos del arte que, por supuesto, muchos aprecian en la experiencia visual es la evidencia de su propia idiosincrasia en el hacer. Los carpinteros, son más las personas que observarán los trabajos y se preguntaran: ¿Qué hay en esto para mí?.

En poliformas pretéritas se evidencia mucho de este grupo por cuanto es una compleja evolución de ritualización de objetos artísticos que se advierte desde el inicio interrelacionando diferentes medios expresivos a partir del uso de las técnicas propias de la ebanistería, el diseño y la escultura donde la realización de objetos constituye un performance en sí mismo.

De otra parte, la obra posee la cualidad de ser simultáneamente personal familiar, arraigada a lo verdaderamente ordinario y cotidiano, al límite de lo vivido, en otras palabras, que las visiones imaginarias son simples

reorganizaciones de la información almacenada de la experiencia del mundo.

**3.1.3 La nueva escultura.** El arte siempre comprometido en una lucha combativa y transformada contra las ideas, las costumbres y los modelos artísticos imperantes, encontró durante las primeras vanguardias del siglo pasado la posibilidad de provocar, en la misma fricción del cuerpo a cuerpo, una fértil ruptura. Los artistas propugnaron cambios, transformaciones y progresiones que han marcado la historia del arte del siglo XX .

La voluntad de modernidad de las vanguardias declinó a partir de los años sesenta, rechazada la noción de modernidad como significado de incesante necesidad de experimentación y novedad. No obstante a pesar de la crisis de la modernidad, su espíritu prevalece entre los artistas de las nuevas generaciones que siguen beneficiándose de su marco de libertad, activando algunos de los componentes más significativos. El arte se configura, en el último tramo hacia una nueva época, como un viaje, una aventura individual en la que cada artista fija sus coordenadas.

La aportación esencial de las últimas tendencias del arte, su diversidad y nuevos horizontes hacen posible la convivencia de líneas muy diversas, incidiendo de manera poderosa en una nueva metamorfosis conceptual y

estructural de la cultura convertida en plataforma para las actitudes más representativas de las últimas décadas. El medio tridimensional y su aprehensión del espacio como elemento constituyente, la nueva “escultura”. La escultura activa sus propios medios de reflexión y concreción de experiencia a partir de la década de los ochenta y se descubre en ella un sinfín de tendencias que reflejan con gran exactitud el panorama artístico internacional.

Aunque la diversidad de autores, obras y procesos de concepción puede parecer confusa, las experiencias de la nueva escultura son fruto de una extraordinaria libertad en la elección de lenguajes de la conexión sin traumas de las tendencias más influyentes de nuestra contemporaneidad (surrealismo, dadaísmo, conceptualismo, minimalismo, arte povera) y de la valoración de los particulares y subjetivos procesos de aprendizaje y autorreconocimiento de algunos artistas más personales de nuestro tiempo (Picasso, Dubuffet, Miró, Tápies, Kounellis, Beuys).

El arte durante la década de los ochenta, se reafirma como una sucesión de formas expresivas que se encabalgan, sin proponer, por ello la negación, superación o anulación de las otras. La cultura artística manifiesta la inestabilidad propia de un cambio de época; la sensación de crisis de

pensamiento y de significado de las cosas se hace extensible a todas las disciplinas humanas.

Uno de los artistas que más influencia ha ejercido en el ámbito del pensamiento postmoderno es, sin duda el alemán Joseph Beuys. Su personalidad y la amplitud de sus actividades (escultor, activista político, pensador) siguen provocando la controversia, tras su muerte en 1986, al tiempo que su legado material se comercializa progresivamente y su proyecto intelectual incide y se expansiona en la obra de numerosos artistas. Su propuesta, “toda persona humana es un artista que define las cosas por sí mismo” cuestiona la concepción con la vida y la capacidad del hombre para decidir por sí mismo.

El arte, para Beuys, no puede basarse en principios que conciernen a la estética, como ciencia de lo bello, si no que debe ser un activador del intercambio moral y político entre los hombres. La cuestión es básica, no es que todo el mundo pinte o realice esculturas, sino que sean capaces de llevar a cabo un proyecto individual de armonización de la existencia.

En poliformas pretéritas, está presente la idea del ser humano como transmisor y receptor de fuerzas energéticas a nivel espiritual, físico y emocional. Como un eterno fluir la vida espiritual se materializa en la obra en

la elección del material. Está condensado primero el pensamiento y el conocimiento y luego se expresa en el modelado de la materia. La formulación poética del artista se traduce en la elección de las maderas, ricas en aromas, colores, texturas que ponen la parte visual inmediata de sus recuerdos y remembranzas en los objetos que conforman un campo magnético capaz de provocar en el receptor un efecto de catarsis, al canalizar la memoria de la conciencia. Esto hace que la obra se convierta en una metáfora del pensamiento.

La obra plástica del autor está relacionada con la vida y no con la ideología de las artes visuales referida exclusivamente al sentido de la vista.

Están activos todos los sentidos cuando el artista se pone en acción, es el objeto que se convierte en estímulo para la transformación de la idea en lo plástico. El trabajo no se considera como un estilo, una manera, la representación de un canon, sino una actitud reflejada en la producción de objetos pensados y traídos a la memoria para provocar pensamientos y revalorizar la realidad del individuo librepensante. Se invita al espectador a participar activamente en la experiencia creadora.

## **3.2 MARCO CONCEPTUAL**

Poliformas pretéritas esta cargada de muchos recuerdos fijados en la memoria del artista, es bueno resaltar y comentar algunos aspectos muy importantes que se relacionan con la obra, en la reproducción de los objetos y en la intervención del espacio mismo.

La memoria es la capacidad para evocar sensaciones o acontecimientos pasados. Los estímulos recibidos son filtrados y se graban de manera esporádica o permanente en circuitos neuronales del cerebro.

La memoria es, pues, una maravillosa facultad del cerebro que permite fijar experiencias y conocimientos y “revivirlos” después, en el momento deseado transcurrido un tiempo más menos largo.

La memoria es afortunadamente una facultad selectiva, pues sólo retiene una parte muy pequeña del alud de informaciones captadas constantemente por los sentidos.

Las investigaciones actuales parecen indicar que la memoria inmediata y a corto plazo es el resultado de la conexión particular de una serie de circuitos de neuronas, que se localizan en la corteza cerebral, la fina capa más

externa del cerebro. En el caso de la memoria a largo plazo, se estima que se producen unos cambios químicos aún imprecisos, que implican redes diseminadas de neuronas, repartidas ya sea por toda la corteza como también, seguramente, por regiones cerebrales más profundas.

El órgano de la memoria es el cerebro. E, incluso más, es seguramente todo el sistema nervioso central (o, al menos, el encéfalo) el que selecciona, archiva y permite evocar ideas, sensaciones y toda clase de informaciones pasadas.<sup>5</sup>

Nuestras creencias no sólo controlan nuestras percepciones e interpretaciones, sino también nuestros recuerdos.

La memoria puede ser comparada con un baúl de almacenamientos en el cerebro en el que depositamos material y del que lo sacamos cuando lo necesitamos. Ocasionalmente, algo del “baúl” se pierde, y entonces decimos que hemos olvidado.

La ciencia ha probado que la experiencia acumulada de toda una vida se conserva perfectamente en la mente.

---

<sup>5</sup> ENCICLOPEDIA DE LA VIDA, Anatomía y Fisiología Humanas, Vanguardia Liberal, Tomo 1 1994, pag. 126,127.

En realidad, la investigación psicológica ha demostrado lo opuesto. Muchos recuerdos no son copias de experiencias, que permanecen en un depósito en un banco de memoria. Más bien reconstruimos los recuerdos en el momento de la recuperación, ya que la memoria implica razonamiento retrospectivo. Por lo tanto, podemos revisar con facilidad (aunque de manera inconsciente) nuestros recuerdos para adaptarlos a nuestro conocimiento actual.

La construcción de la memoria nos capacita para revisar nuestras propias historias, El psicólogo social Anthony Greenwald (1980) supone que todos tenemos un “yo totalitario” que revisa el pasado para adaptarlo a nuestras opiniones actuales.

En ocasiones nuestra opinión presente es que hemos mejorado, en cuyo caso podemos recordar mal nuestro pasado distinto del presente de lo que fue en realidad.

Estudios de testimonios opuestos ilustran más nuestra tendencia a recordar el pasado con gran seguridad, pero en ocasiones con poca precisión. Al construir un recuerdo usamos de manera inconsciente nuestros conocimientos y creencias generales para llenar los agujeros y así organizar fragmentos de nuestro pasado real en un almacén conveniente.

Este proceso afecta nuestro recuerdo de los eventos sociales al igual que de los eventos físicos.

La memoria es entendida como un área de reflexión, como contenedor de un espacio de producción y de elección; como un espacio que contextualiza la “diferencia” y que puede establecer líneas de lectura que organizarían lo heterogéneo de la experiencia plástica en Colombia.

En los últimos tiempos, La “memoria” parece estar convirtiéndose en un motivo recurrente, especialmente entre la Intelectualidad, y muy definido desde las artes visuales, como una de las fuentes para validar la relectura de la historia. Los contextos sociales y culturales, así como los procesos de la vida.

Pero la memoria es tan amplia, que nos permite –o más bien, nos obliga a- inmiscuirnos en la literatura, los tratados y las crónicas, impulsándonos a su vez, a emprender un desafiante viaje por la subjetividad.

Claro que su carácter no es totalitario: la memoria es selectiva y variable, además de estar ligada con las emociones, e incluso matizada por los procesos mentales.

A estas alturas del siglo XXI, tras tantos procesos traumáticos, o después de tal "...perfeccionamiento del desperdicio...", no pocos insistimos en la posibilidad del ajuste, para el cual, hasta las más tímidas obsesiones tienen un espacio preponderante. En todo caso, la indiferencia o la intolerancia, la incomunicación o la pérdida de los valores, la destrucción de nuestros medios y el caos económico-político, nos hacen destacar el interés por tender puentes, así como por asumir revalorizaciones y deconstrucciones que puedan contribuir al alivio de tantas incertidumbres.

Desde el arte, los discursos a través de la memoria reactivan el carácter subversivo de ésta y, sobre todo, se adjudican el derecho de comentar lo que en otros campos de la actividad de los hombres resulta demasiado difícil de realizar. El arte da paso a lecturas más especulativas y a respuestas menos contaminadas con los conflictos o presupuestos que tienen sus raíces en los legados entregados "por consignación" por parte de las instituciones políticas, religiosas, y demás estructuras de control.

El sustento de la memoria como recurso está operando constantemente entre el "ser" y el "debe ser", aunque tampoco escapa a sublimaciones que tienen que ver con la capacidad o la disposición que posee el hombre para falsear o transgredir. Pero, aun en esos casos, aflora la voluntad de devolver nuevas alternativas de mejoramiento al universo –propio o colectivo\_ en crisis.

Así, en las prácticas artísticas, conocemos de eventos de la historia, asistimos a las narrativas individuales o familiares, revisamos la historia del arte y nos identificamos con sucesos o problemáticas a partir de la apropiación de universos evocados desde la experiencia particular del artista. Lo más importante entonces, es el sentido de pertenencia propuesto en las obras, la posibilidad de conversión de los símbolos individuales en símbolos comunes y la transpolación del yo individual en el yo colectivo.

La Maestra Soraya del Socorro Yunda (1997), nos dice: “ La memoria, tomada como vehículo vivo en el cual se viaja, no sólo a manera de remembranza, sino hacia el futuro, hacia lo que nos espera- es el elemento que sirve de punto de partida para invitar al hombre simple... a sumergirse en sus propias visiones y raíces a construir un modo en la realización de sus sueños, a modificar y reinventar su paisaje cotidiano, su nicho natural y el legado a su descendencia”.

Así mismo, el Maestro Cubano Rufo Caballero, conferencista invitado al VIII salón Regional de Artistas en Bogotá (1997) nos comenta: “ En tiempos en que la tecnología de la información produce el efecto paradójico de deshistorizar la conciencia, la memoria vuelve como principal abrevadero en que la identidad confirma su savia y su facultad reveladora.

La memoria ha de ser pues, una herramienta del presente y no su sustitución fetichista, incluso porque ese presente posmoderno de la horizontalidad espacial y de la epopeya del olvido, no es tampoco el único presente”.

El Maestro Luis Luna Matiz (1998), en su obra Ritos de inversión, (técnica mixta sobre madera), nos conceptualiza diciendo: “La memoria es parte integral de la vida del arte. Tematizar la memoria es como visitar un lugar en el que ya se ha estado. Es reconocerla, retomarla y reflejarse en ella. La memoria crea historias, y al fijar la conciencia, conforma íconos”.<sup>6</sup>

La memoria de los objetos juguetes, que escogió como soporte la madera, el artista va creando una estructura sobre la cual define la obra. Es a través de ensambles que reconoce las intenciones, y a través de las intenciones reconoce la memoria.

Es el pasado imaginario, histórico y sentimental. Pedazos de madera en formas de mosaico, cuadrados, rectángulos, círculos, triángulos, en el proceso del trabajo es el mejor lenguaje que podría hablar de ese pasado. Cada trocito es un día de la vida del autor.

---

<sup>6</sup> CATALOGO SALON NACIONAL DE ARTISTAS, Bogotá 1997, pag. 119-127

La memoria del autor, está inscrita en su territorio y en los objetos, que han sido a lo largo de muchos años la guía conceptual de su trabajo. Día a día se ha dejado una huella, su historia anónima, a través de los objetos juguetes con los que se logra comunicar.

De otra parte también es esencial en el proyecto comentar los procesos de conmemoración de la memoria colectiva.

Es posible definir memoria colectiva como una reconstrucción del pasado que vincula cierto acontecimiento recordado con deseos, inclinaciones y temores del presente, es decir, con ideología. El recuerdo colectivo se sostiene por medio de prácticas sociales, en donde podemos distinguir tres formas: La memoria como proceso, pero no como objeto de pensamiento, la conmemoración del pasado en sí mismo en lugar de la reconstrucción de un hecho pasado y la memoria como proceso mediante el cual se reconstruye hechos pasados. Esta última se produce en el marco cotidiano del discurso, en donde los hablantes identifican con el pasado y lo reconstruyen a partir de la ideología. En este tipo de memoria colectiva la memoria es tanto proceso como objeto del pensamiento.

La ideología se constituye en un sistema de creencias, valores y costumbres de una comunidad. Las ideologías intervienen en la reconstrucción del

pasado porque es indispensable para una sociedad el poseer una conciencia histórica, esta no se relaciona con el simple recuerdo de hechos históricos como pasaron realmente, que la determinó en principio y cuales aspectos de la historia se modificaron en función de esa ideología.

Por ello, lo más notable de Memoria colectiva e identidad nacional es asignarle el objetivo de formular, desde el punto de visto teórico y desde la investigación empírica, esta imbricación entre las capacidades mentales del individuo, en particular su capacidad de recuerdo, con su dimensión social; en ofrecer un marco para pensar la constitución psicológica del individuo como resultado de su socialización. Se trata, por tanto, de centrar en la memoria la gran cuestión de interrelación entre lo individual y lo social.

Según Pablo Santacruz Guerrero, jurado invitado al salón Regional de Artistas en Bogotá 1997, dice: “Memoria y patrimonio” ha sido un tema recurrente en el arte Latinoamericano y Nacional de los últimos lustros. Se trata, por lo general, de un arte de cierto sentido “desobjetualizado”, con resonancias procesuales, que inducen a complejidades reconstructivas por parte del espectador. Un arte que desencadena procesos reflexivos y críticos, que renuncia a su vez, a ser asumido únicamente por una conciencia contemplativa. El pasado en la memoria es revivenciado, no tanto con el ánimo de adicionar argumentos al discurso filosófico y antropológico sobre la

identidad cultural, la multiculturalidad, etc., sino más bien con el propósito de problematizar ese discurso.

La memoria, como recurso y objeto de la experiencia artística, no necesariamente debe estar relacionada con desolvidos, recuperaciones y resignificaciones sociales en el ámbito de lo geo-histórico-cultural. También cuenta mucho para la producción artística contemporánea en la región, la memoria personal, psicológica, afectiva – y desafectiva-, en la que la subjetividad cotidiana y la mitologías particulares se resemantizan.<sup>7</sup>

Poliformas pretéritas tiene como connotación principal modelizar esa memoria colectiva y así forjar identidades. Los juguetes, el espacio público, la escuela, el parque, las calles del barrio y casas se constituyen en escenario del recuerdo colectivo que es reelaborado e interpretado en función de su pertenencia.

Por todo ello, se pone en práctica los recuerdos a través de la obra plástica en el proceso de ensamblaje en madera. Se materializan los recuerdo, la memoria y el juguete.

---

<sup>7</sup> CATALOGO SALON NACIONAL DE ARTISTAS, Bogotá 1997, pag. 85

**3.2.1 El juguete.** El juguete suele ser considerado un objeto accesorio, un complemento en la vida de los niños. Sin embargo no ha existido persona que haya crecido sin ellos, aún los sectores más humildes, imposibilitados monetariamente de acceder a los juguetes del mercado, apelan al ingenio para crear juguetes propios con los materiales que tienen a mano; barro, trapo, cartón, papel, fibras vegetales, madera, laca, plomo, cera, hojalata y alambre, son precarias soluciones capaces de convertirse en objetos de divertimento infantil, materiales que se prestan para la construcción de esta clase de objetos gracias a la imaginación y creatividad de los niños.

La palabra juguete es un tanto heterogénea. Incluye en sí misma una enorme variedad de productos- existen alrededor de 250.000 clases de juguetes diferentes- que se clasifican en centenares de categorías según los materiales utilizados en su fabricación -plásticos, madera, metal, textil, papel, cartón, etc.-, los mecanismos incorporados en los mismos- con movimiento, sin movimiento, eléctricos, a pilas, a resorte-, el proceso de producción – inyección de plástico, imprenta, talla, ensambles, etc.- que lógicamente influye sobre el producto final, y el uso por edades.

La proyección de un juego o de un juguete para niños puede ser afrontada de distintas formas: una de estas formas, la más corriente, es la de proyectar una producción de juegos o juguetes basándose exclusivamente en las

posibilidades de absorción del mercado, sin preocuparse de si estos juegos o juguetes son verdaderamente útiles para el desarrollo de la personalidad de los niños. En este caso se produce lo que pide el mercado del juguete: muñecas estúpidas para sentarlas en medio de la cama, de día. O muñecas consumistas que cambian de vestidos, zapatos, trajes y ambientes para favorecer el comercio. O juguetes bélicos o de ciencia-ficción, o juegos y juguetes de evasión. En nuestra “civilización de la mercancía” lo que cuenta para los fabricantes es ganar cada vez más, incluso aprovechándose de la ignorancia ajena, ganar a toda costa, explotando a los demás. Pero como también nosotros somos “los demás” para alguna organización comercial que nos quiere explotar, resulta que un pueblo de listos se convierte en un pueblo de explotados.

Otra forma de proyectar un juego o un juguete es en cambio la de considerar la producción de algo que resulte útil para el desarrollo individual, sin olvidar naturalmente un justo beneficio para la empresa. ¿Qué puede resultar útil, podemos preguntarnos, para el desarrollo de un individuo en formación como el niño? Algo que le proporcione, a través del juego, informaciones que le puedan servir cuando sea adulto. Todos sabemos que lo que un niño memoriza durante su tierna edad se le quedará grabado para toda la vida. Así es como podemos ayudar a formar individuos creativos y no repetitivos, individuos con una mente elástica y preparada para resolver los problemas a

los que tendrá que hacer frente en la vida: desde encontrar un trabajo, a proyectar la propia casa, o a educar a sus propios hijos. Individuos capaces de comprender cualquier forma de arte, capaces de comunicarse verbal y visualmente, capaces de un comportamiento social equilibrado. Todo ello se puede conseguir si el niño juega, desde los tres años, con juegos y juguetes adecuados. A los tres años el niño está memorizando el fruto de sus experiencias sensoriales sobre el ambiente que le rodea.

En su cerebro, como en una computadora, todo está memorizado para toda su vida. En el momento oportuno, a cualquier edad, frente a algo desconocido buscará un nexo con lo ya conocido, para poder comprenderlo.

Una correcta memorización de datos, en el momento oportuno, ayuda a vivir mejor, suministra las informaciones útiles en el momento adecuado. Un individuo creativo es un individuo completo, no necesita tantos especialistas para resolver sus problemas.

Un diseñador, un artista, puede pues proyectar un juego o un juguete que comunique al niño, al hombre en formación, el máximo de informaciones compatibles y, al mismo tiempo un instrumento para la formación de una mente flexible y dinámica; no estática, repetitiva, fosilizada. Una proyección de este tipo requiere la colaboración de algunos expertos en psicología,

pedagogía, didáctica y también de expertos en procesos productivos industriales para la producción del juguete o del juego.<sup>8</sup>

En poliformas pretéritas, los juguetes han sido el producto del estímulo de la imaginación y de la memoria de un pasado del artista, con una connotación especial de sobredimensionarlos apoderándose del espacio y recreándolo, para invitar al espectador a participar activamente del proceso creativo como parte integrante del mismo, ya sea a través de una simple experiencia sensorial o a través de su libre interpretación.

Ampliando el espacio propio de los objetos, el artista asume la naturaleza efímera de la instalación relacionando arte como actividad consciente y experiencia vivida.

**3.2.2 El juego en las artes.** El juego es más viejo que la cultura. Con toda seguridad se dice que la civilización humana no ha añadido ninguna característica esencial al concepto del juego. Los animales juegan lo mismo que el hombre. El juego, en cuanto tal, traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física. Es una función llena de sentido. En el juego

---

<sup>8</sup> BRUNO, Munari, ¿Cómo nacen los Objetos, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1997, pag. 242, 250.

“entra en juego “algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital, todo juego significa algo.

La psicología y la filosofía se esfuerzan por observar, descubrir y explicar el juego de los animales, de los niños y de los adultos. Tratan de determinar la naturaleza y la significación del juego para asignarle su lugar en el plan de la vida. De una manera general, se suele tomar como punto de partida de cualquier investigación científica que el juego posee una considerable importancia, que cumple una finalidad, si no necesaria por lo menos útil. Se ha creído poder definir el origen y la base del juego como la descarga de un exceso de energía vital. Según otros, el ser vivo obedece, cuando juega, a un impulso congénito de imitación o satisface una necesidad de relajamiento o se ejercita para adquirir dominio de sí mismo. Otros lo consideran como una satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que hacer mediante ficción y, de este modo sirve para mantenimiento del sentimiento de personalidad.

En realidad “juego” abarca, el mundo animal y el mundo humano. Por tanto, no puede basarse en ninguna conexión de tipo racional, porque el hecho de fundarse en la razón no se halla vinculado a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción del mundo. No es posible ignorar el juego. Casi

todo lo abstracto se puede negar: derecho, belleza, verdad, bondad, espíritu, Dios. Lo serio se puede negar, el juego, no.

Pero, quiérase o no, el conocer el juego se conoce el espíritu. Porque el juego, cualquiera que sea su naturaleza, en modo alguno es materia. Los animales pueden jugar y son, por lo tanto, algo más que cosas mecánicas. Nosotros jugamos y sabemos que jugamos: somos por lo tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional.

Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego. Jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. En el mito, el hombre primitivo trata de explicar lo terreno y, mediante el fúnde las cosas, en lo divino. La comunidad primitiva realiza sus prácticas sagradas, que le sirven para asegurar su salud del mundo, sus sacrificios y sus misterios, en un puro juego, en el sentido más verdadero del vocablo.

La conexión entre las artes plásticas y el juego ha sido supuesta hace mucho tiempo, por una teoría que trata de explicar la producción de las formas artísticas por el impulso congénito de los hombres a jugar. Es fácil señalar la presencia de una necesidad casi intuitiva, espontánea, de adorno, que, por lo tanto, bien se puede denominar función lúdica.

Si en el campo de las artes plásticas el factor juego desempeña un menor papel en el proceso de la creación artística que en las artes “música”, el cuadro cambia si, abandonando el modo de producción en sí, nos fijamos como son acogidas las artes plásticas en el medio social. Resulta que la habilidad plástica, al igual que las otras capacidades humanas, es objeto, en alto grado, de competición. En la cultura arcaica, y aun mucho después de ella, la palabra “arte” se extiende a casi todos los dominios de la capacidad humana. Esta conexión general permite encontrar un factor lúdico en la obra maestra en sentido estricto, en la obra duradera de la mano del artista. El arte y la técnica, la habilidad y la aptitud plástica conviven en la cultura arcaica en el impulso de exceder a los demás y de obtener la victoria.

No fue difícil señalar en el surgimiento de todas las grandes formas de vida social, la presencia de un factor lúdico de la mayor eficacia y fecundidad. La competición lúdica, como impulso social, más vieja que la cultura misma, llenaba toda la vida. La poesía nace jugando y obtiene su mejor alimento, todavía, de las formas lúdicas. La música y la danza fueron puros juegos. La sabiduría encuentra su expresión verbal en competiciones sagradas. El derecho surge de las costumbres de un juego social. Las reglas de las luchas con armas, las convenciones de la vida aristocrática, se levantan sobre formas lúdicas. La conclusión deber ser que la cultura, en sus fases

primordiales, “se juega”. No surge del juego, como un fruto vivo se desprende del seno materno, sino que se desarrolla en el juego y como juego.

De otra parte, es bueno resaltar la función que cumple el objeto como tal en la materialización de la obra plástica.

El objeto como expresión material del yo espiritual representa en el autor un aliado fundamental en la producción de sus obras. Es para muchos un complemento que aparece y desaparece en común con el vertiginoso deterioro de los objetos.

Así como las culturas antiguas son estudiadas y reconstruidas parcialmente a partir de los desechos que producen, los artistas también recolectan y exhiben las evidencias de su propia cultura, al hacerlo documentan aspectos y situaciones de la vida diaria, valiéndose muchas veces de ciencias actuales como la arqueología o la antropología.

El objeto es la pasión del sujeto, en la que la afectividad es una inversión que sobrepasa a todas las demás.

Sabemos también que el objeto tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído. Por ello el objeto como elemento práctico cobra un

estatus social; mientras que a la inversa desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un estatus estrictamente subjetivo.

Es a partir de la dinámica acelerada de la creación de bienes de consumo e imágenes referidas a estos, es que Andy Warhol desarrolla parte de su obra artística.

Los objetos de Jasper Johns son representativos del llamado a incorporar los elementos comunes y corrientes al espacio del arte.

En 1913, Marcel Duchamp realizó su primer ready-made, Roue de bicyclette, utilizando una rueda de bicicleta sujeta a un taburete de cocina. El principio descodificado del objeto insignificante, del collage de materiales prefabricados, se convertía así en una nueva categoría artística; el fragmento se declaraba obra de arte, dándose los primeros pasos hacia el “arte objetual independiente”.

La historia del “objeto escultura” tuvo en el cubismo otro suceso determinante. Al intentar incorporar la tridimensión a la pintura, dio a la escultura el impulso para desarrollarse libre de los constreñimientos del tema. La intención del cubismo era neutralizar la importancia del sujeto, convertirlo en objeto al dar por sentada su existencia; por ello, mucho antes

de adoptar las tres dimensiones, ya entraba a formar parte de la historia de la escultura moderna.

El material se convierte bajo las nuevas premisa en sustancia, dejando de ser mero vehículo de expresión no sólo en su aspectos visuales, sino en todas sus cualidades sensibles. Las vanguardias encontraron en el mundo de los objetos, de los fragmentos, la posibilidad de desarrollar una creatividad vinculada a las propiedades del material.

La escultura surgida del componente objetual supera los límites de la pintura y de la escultura tradicional convertida en un medio “mestizo” que puede ampliar materiales, referentes, y ocupar cualquier espacio: la pared el techo o el suelo, espacios cerrados o abiertos.

Los objetos corpóreos convertidos en soporte de signos se evaden del mero juego estético para elaborar una poética compleja, que abandona la inmediatez de lo real para volverse simbólica y esencia, aunque no olvide del todo su procedencia.

La continuidad de la obra de Marcel Duchamp tiene en Richard Wentworth un singular representante. Sus objetos silenciosos evocan, incluso en los

mismos títulos, el humor y la complejidad expresados en las obras de su antecesor.

Sin olvidar el camino trazado por los objetos poéticos de Joan Brossa, las esculturas objetuales de Antoni Tàpies y las experiencias de los artistas conceptuales españoles de los años setenta, estos artistas manipulan las posibilidades lingüísticas de los objetos y de sus fragmentos en pos de una extensión en el ámbito de la escultura y, por tanto, de la misma experiencia cultural de nuestra época.

Desde el ámbito del espacio. El paso hacia la ruptura de cualquier barrera entre el arte y la vida, anunciado ya por Marcel Duchanp, se da cuando el artista asume sin restricciones el ámbito del espacio para operar en él, y a través de él, nuevos mecanismos cognoscitivos. El salto tiene su palanca en el ámbito de la escultura y desafía cualquier categorización.

Los movimientos artísticos más influyentes de los sesenta y setenta- conceptual, Land art, minimalismo, povera- trazan las pautas del proceso del desarrollo del concepto instalación. Las obras de Vito Acconci y Bruce Nauman, dedicadas a la instalación tienen una identidad nómada y recrean múltiples materiales y medios icónicos. El espacio, ese todo vital del hombre, protagonizan la gran aventura de nuestro tiempo.

Al parecer, fue el artista minimal Dan Flavin quien utilizó por primera vez el vocablo “instalación” para designar, a partir de 1964, sus obras realizadas con neones.

Entre la pinturas, la escultura, la narrativa o los massmedia, la instalación destaca su armonía, refrendando el auge de la escultura durante las últimas décadas del siglo, la validez del discurso pictórico y la pluralidad dinámica de un arte que ya no necesita etiquetas, ni barreras, un arte sin fronteras.<sup>9</sup>

En Colombia, 1960, Beatriz González es una figura emblemática del arte. Sus trabajos están impregnados del concepto local ya sea en la pintura o la perspectiva objetual.

Sus muebles que realizó en la década de los setenta se refieren insistentemente a la condición híbrida de nuestra cultura y de las cosas.

Los objetos en la obra son figurantes, humildes y receptivos, son el reflejo de un orden total ligado a una concepción, bien definida de una memoria y la perspectiva, de la sustancia y de la forma. Los objetos tienen así, aparte de su función práctica una función primordial de recipiente, de lo imaginario. A lo

---

<sup>9</sup> HISTORIA DEL ARTE SALVAT, volumen 30 Salvat Editores, S.A Barcelona, España 2000

cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un recipiente de interioridad, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias. Todo esto corresponde un modo total de vida, cuyo orden fundamental es el de la naturaleza.

En la creación o fabricación de los objetos el autor, a través de la imposición de una forma que es cultura, se convierte en transustanciador de la naturaleza: es la afiliación de la sustancia de edad en edad, de forma en forma la que instituye el esquema original de la obra creativa.

Así pues, como el sentido y el valor provienen de las trasmisión hereditaria de las materias bajo la jurisdicción de la forma, el mundo es vivido como dado y el proyecto consiste en revelarlo y perpetuarlo.

La transformación de la madera en objetos se perfila como una característica elemental de ensamblajes en madera. Es a través de ella y de los objetos que se vincula toda la energía para emular anecdóticamente las metáforas de la vida del autor mediante el juego y el juguete.

### 3.3 MARCO TECNOLÓGICO

Son tres los métodos como alternativas para tomar una buena decisión para expresar la obra en materiales también diferentes: la talla, el modelado y la construcción. Los dos primeros son los métodos más antiguos y la base de la tradiciones escultóricas, mientras que la construcción sólo en el siglo XX ha sido completamente explotada y aceptada. El vaciado es la cuarta técnica básica pero se trata de un proceso de reproducción y no de una producción original.

Con la palabra talla se designan las distintas formas de arrancar madera de un bloque para conseguir una figura. Sin embargo, “Poliformas Pretéritas” tiene además del proceso del tallado una novedad de ensamblaje en madera que dan una armonía y calidad a las superficies.

La técnica de la construcción supone el enclavijamiento de diferentes piezas para obtener un volumen, y el uso de diferentes maderas para conseguir resultados atractivos y de una impecable calidad

**3.3.1 El Embutido (ensamblajes).** El empleo del término taracea, para indicar tanto el ensamblaje de madera como el de piedra de diferentes colores, según un diseño prefijado, es reciente. No sólo en el siglo XIII,

cuando el vocablo pasó al italiano vulgar del árabe (decoración preciosa, incrustación), sino también más tarde venía referido esencialmente a las incrustaciones de maderas diferentes: es en este sentido en el que lo utilizan Vasari, Baldinucci, Nifilizia. La etimología árabe, no siendo totalmente explicable, puede justificarse por el hecho de que en un principio se llamaron taraceas los trabajos considerados a lo cartujo, cuyos motivos decorativos estaban generalmente inspirados en las taraceas marmóreas musulmanas, derivadas a su vez de las bizantinas.

## **4. DISEÑO METODOLÓGICO**

### **4.1 PROCESO**

Proyectar a través de una propuesta de arqueológica personal las técnicas que ofrece el material (madera), en sus diversas dimensiones y etapas del artista, con un proceso netamente objetual de ensamblaje que haga evidente en el observador un recuerdo trascendental que vaya mas allá de una existencia y etapas fugaces de un tiempo que transcurrieron en los años sesenta y noventa.

Muestra la obra plástica aquellos paradigmas ocultos que quedaron en el recuerdo y que pueden enseñarnos y darnos los mejores parámetros de la convivencia humana.

Poliformas Pretéritas trae el rescate de una cronología real vivida y argumentada por el autor en sus alegrías, tristezas y desamores que eligió como destino fragmentario, para algún día no muy lejano incursionar en las huestes del arte en tiempos tan insólitos y descomposición social.

Retoma un análisis conceptual de una cada una de las series puestas en escena con una historia de las vivencias y planteamiento objetivo del trabajo.

El proyecto en ensamblajes con talla está realizado en ocho objetos escultóricos de acuerdo con las etapas de la infancia, adolescencia y adulto.

Se elaboran bocetos previamente para trasladarlos a los ensamblajes con dimensiones específicas, que no alteren el espacio visual y conformen toda una obra plástica.

## **4.2 EL MATERIAL**

La Madera es una sustancia que se encuentra en el tronco de un árbol. Ya seca su composición química es muy variable. Se compone principalmente de celulosa, lignina, hemicelulosa, y las cantidades de menor importancia (el 5% a el 10%) de otros materiales. La celulosa, el componente principal, constituye el aproximadamente 50% en peso. La lignina representa entre un 16% hasta un 33% en pesos según el tipo de madera.

## **4.3 PROPIEDADES DE LA MADERA**

La madera posee una serie de propiedades características que hacen de ella un material peculiar. Su utilización es muy amplia. La madera posee ventajas entre otras su docilidad de labra, su escasa densidad, su belleza, su calidad,

su resistencia mecánica y propiedades térmicas y acústicas. Aunque presenta también inconvenientes como su combustibilidad, su inestabilidad volumétrica y su putrefacción.

#### **4.4 MADERAS PARA TALLA**

En la propuesta escultórica se han utilizado maderas muy blandas como el cedro, la tolua, el chingalé, el pino, la caoba, el roble; y maderas un tanto duras como el roble el guayacán, el palo santo, punte, pardillo, nogal que fueron compradas en los aserríos de la ciudad.

#### **4.5 UNIÓN POR ENSAMBLES**

La unión por ensambles es unir dos piezas de madera, cada una con picos cuadrados sobresalientes diferentes (una al contrario de la otra) de forma que coincidan entrelazando sus puntas y haciendo una sola pieza casi uniforme. Existen muchas técnicas de ensamblaje, algunas tan perfectas que no necesitan clavos ni cola, pero difíciles de hacer sin herramientas profesionales. Sin embargo saber hacer algunos ensamblajes sencillos puede resultar útil para pequeños objetos y accesorios de madera.

Existen distintos tipos de ensamblado, según la forma de las piezas que desee unir. Los más frecuentes son los que tienen forma de L, de T y de cruz. Muy conocidos están los ensambles de tope, ensambles a escuadra, ensambles con planchas, ensambles de espiga y unión por adhesivos, que han sido utilizados para elaborar los objetos escultóricos mediante la pega de colbón industrial.

#### **4.6 EQUIPOS Y HERRAMIENTAS**

Unas herramientas básicas permiten realizar trabajos más complejos o reparaciones de objetos y accesorios de madera. En el proceso de la producción de los objetos cabe mencionar las siguientes herramientas utilizadas así:

Banco de trabajo

Prensas metálicas

Metro de carpintero

Escuadras, metálicas y de madera

Gramil

Barrena

Limas

Formones de diferentes tamaños

Cepillos, planos y de vuelta

Sierra, caladoras

Gubias en diferentes tamaños y puntas

Destornilladores

Martillos metálicos y de madera

Serruchos planos y de curva

Pegamentos industriales

Planeadora industrial

Sinfín

Compás metálico

Porras

Taladros

Brocas

Foredóm

Torno

Lijas

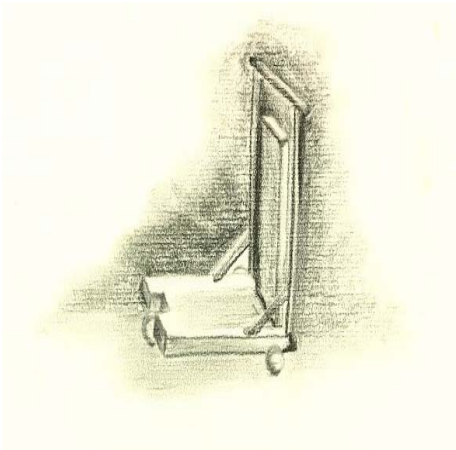
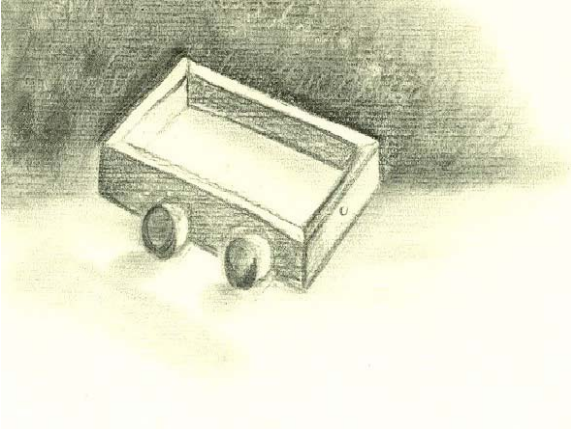
## Fotografía 1. Herramientas

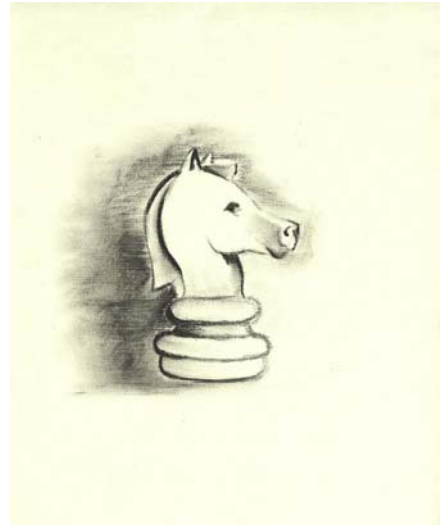
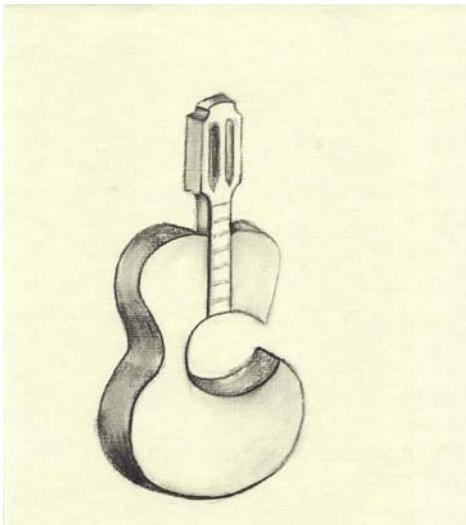
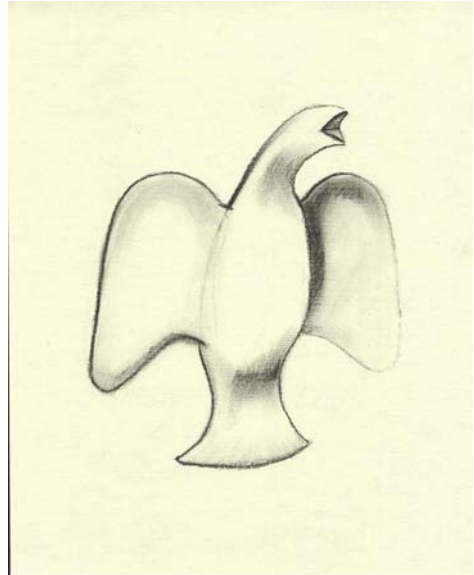


### 4.7 LA OBRA

La obra poliformas pretéritas está elaborada bajo un híbrido de ensamblajes y tallas en madera de diversas clases que implica una combinación de subprocesos para aprovechar las bondades de nos brinda el material. Son principalmente maderas blandas, maderas duras de muchos colores, texturas, fibras y aromas que resaltan la evocación del recuerdo.

**4.7.1 Bocetos de la Obra**





**4.7.2 Selección y consecución de la madera.** Para la selección y consecución de la madera se visitaron los mejores aserríos de la ciudad para constatar la variedad de maderas existentes en el mercado y su valor de adquisición. Básicamente se recolectaron de una gran variedad de carpinterías, bloquitos de muchos tamaños y de muchas variedades (cedro, pino, tolúa, palo santo, guayacán, nogal, roble, canelo, caoba, punte, pino, pardillo, etc.), totalmente secas y de una inmejorable calidad.

**Fotografía 2. Selección de maderas**



**4.7.3 Corte de Maderas.** Mediante el uso de una sierra eléctrica con disco de 3 mm de tusteno se cortaron cada uno de los trozos determinados para cada boceto en diferentes tamaños y en gran variedad de tipos de maderas, cuidando que los cortes fueran efectuados con gran precisión en sus ángulos.

**Fotografía 3. Corte de la madera**



**4.7.4 Pega de maderas (ensamblajes).** En este proceso se usa como elemento de pega el carpincol un derivado del colbón de mayor resistencia que seca en dos horas después de la pega. Para una perfecta unión se usan

herramientas de unión como prensas alacranes, bandas elásticas y lasos con torcedores como los usaron nuestros mejores artesanos de la madera. Para mayor seguridad en el trabajo se dejó en madurez de pega cada objeto elaborado durante tres días para proceder al siguiente paso del proceso.

**Fotografía 4. Pega de la obra**



**4.7.5 Desgaste de sobrantes.** Terminado el proceso de pega y cumplida la madurez se lleva cada objeto al desbaste de los sobrantes de los ensamblajes, mediante el uso de la prensa de tornillo del banco de

carpintería y el uso de herramientas como la azuela, formones grandes desbastadores para darle a la pieza la forma determinada en cada boceto. Se mantiene un tipo de desgaste uniforme cuidando no sobrepasar las medidas para no arruinar la pieza. Se cuida en seguir la veta de la madera para no maltratar la superficie de la madera en un corte transversal.

**Fotografía 5. Desgaste de sobrantes (vaciado)**



4.7.6 **Talla.** Este proceso no ha cambiado en el curso de los años. Actualmente las herramientas mecánicas permiten un trabajo más rápido y

los métodos de protección y conservación han mejorado. Aquí se practica la talla directa en cada uno de los objetos ensamblados mediante el uso del formón de forma plana, el formón de bisel y el buril (cincel cuyo corte forma un ángulo de 45°, 60° y 90°) recto o acodado. Las gubias son las herramientas más importantes en este proceso ya que son las que en última dejan las huellas del trabajo en la madera.

**Fotografía 6. Talla de la madera en cada objeto**



4.7.7 **Acabados y pulida.** El último toque puede consistir en las huellas dejadas por la gubias, pero si se desea que la superficie quede lisa y unida se utiliza las herramientas como las escofinas, las limas rectas y curvas para terminar con un pulido de lija de agua , aceite de linaza, ceras o trementina. Este pulido se da en el sentido de las fibras de la madera

**Fotografía 7. Acabado y pulida de las esculturas**



**Fotografía 8. La patineta**



Fotografía 9. La guitarra



**Fotografía 10. El Carro**



**Fotografía 11. El yo-yo**



## 5. MARCO PERSONAL

El ensamblaje y la talla un híbrido que va dando forma a los objetos, también en la cultura se va uniendo una trama de significados que la misma sociedad les da sentido de acuerdo a sus necesidades, pretensiones y búsqueda interna. Hay que dejar que sea el mismo espectador el que especule acerca de lo observado para adentrarlo en ese mundo y no que el artista lo cuente todo.

Tantas veces se había pensado en la relación con el padre del artista y el rescatar algo de su ser en este trabajo.

La carpintería de aquellos años infantiles, los juegos con el carro, el trompo, las montañas de viruta, las maderitas y las extrañas e innumerables construcciones que se hacían con ellas. Eran mágicos esos cientos de trocitos cuadrados, rectangulares, cúbicos acuñados de mil formas que iban quedando esparcidos al pie de las máquinas, con las que se imaginaban, casas, vehículos, ciudades y fábricas.

Era esa feliz y portentosa fiebre del juego constructor, envuelto en el olor del cedro, del guayacán, del pardillo. Algo habrá de la herencia de ese hombre,

pero seguramente mucho más del infinito deseo de que ese goce se repita. Por eso el artista vuelve, está ahí sólo y trabaja. No lee, ni escribe, ni habla. Trabaja y goza envuelto atrapado en el olor de la madera, las herramientas y sus objetos que la memoria recuerda.

Poliformas pretéritas es un recorrido que el artista va construyendo día a día en la búsqueda de su propia identidad. Fue a través de la carrera de Bellas Artes, y del proceso creativo que se van elaborando trabajos con maderas de diferentes tipos que es importante seguir con esta secuencia y trabajar esculturas a partir de ensamblajes y tallas en madera.

La madera siempre ha estado en la vida del artista, ha sido una cotidianidad transformarla y verla trabajar siendo más evidente en todos sus trabajos presentados en las postrimerías de los semestres de la carrera, estableciendo un arraigamiento por la composición objetual y el diseño de las formas.

Es la materia y el espacio que forman el tiempo pero que el tiempo sin memoria o recuerdo no existe o viceversa, y el que hace posible este suceso es el hombre, pues es él quien tiene la noción del tiempo y lo maneja de acuerdo a sus necesidades y pretensiones.

El artista en la medida que realiza los ensambles va relatando sus experiencias en los espacios de tiempo que dedica a su labor, busca un lenguaje propio, comprensible que faciliten múltiples interpretaciones por parte del espectador.

Para el autor la madera y intervención es una forma de expresión milenaria, porque desde el comienzo de la civilización se utilizó con fines decorativos de protección y sustentación.

El tiempo que se emplea en la obra es muy importante porque cada día utiliza un corte un ensamblaje, una pega, una talla diferentes para que el observador pueda visualizar el transcurrir de los días, las formas que va dando como resultado son muy ricas en texturas, aromas, volumen, producto de la dedicación, paciencia y herramientas utilizadas en la elaboración de la obra, el proceso en sí tiene un valor significativo en el momento en que las manos juegan, manipulan la madera y el tiempo de una memoria personal, en donde los días parecen detenerse o avanzar de una forma más rápida, según la manera como se ensambla y tallan los objetos.

Puede decirse que la obra es un conjunto de juguetes y objetos volumétricos donde el artista pretende dejar una huella de su pasado, se está

materializando el tiempo en el accionar del ensamble y la talla para formar esculturas que entran a jugar con el espacio y la composición en un recinto.

Poliformas pretéritas, es la manifestación y expresión artística mediante la conjugación de el tiempo y el arte de la talla y el ensamblaje. Aquí se plasma el tiempo en el hacer. Se revive el proceso de intervenir la madera de sus ancestros mediante objetos (juguetes) volumétricos que fueron el pasado y el juego del artista.

Todos y caja uno de los objetos de la obra es una manifestación de vivencias individuales que llevan implícitas una serie de valores, de respeto y sensaciones que no son improvisadas porque están dentro del propio contexto del artista donde se desenvuelve y con dedicación va transformando los pedazos de madera en objetos artísticos que son dignos de apreciar, palpar y oler sus aromas por una crítica universal.

Las formas de la obra han surgido del pasado del artista que trae recupera y juega con el transcurrir de su vida, es el carro, el trompo en la casa paterna, el balón de fútbol en la cancha del parque frente a la escuela, los pájaros del solar, el caballo en la lomita, la biblioteca desordenada, la guitarra partida después de la última serenata.

Poliformas pretéritas compuesta por ocho objetos escultóricos se puede recorrer tanto visualmente como físicamente en un recinto cerrado, y es en este recorrido que se encuentran la variedad de formas texturas, aromas y colores, que manifiestan un recuerdo una huella de prolongación de la vida. Experimentar el ensamblaje junto con la talla, es la expresión donde se conjugan el juego, el juguete, el amor el valor, la lealtad y una tradición que no se puede olvidar en las artes contemporáneas. Es el rescate de un pasado olvidado.

## 6. CONCLUSIONES

El sueño se hizo realidad transcurrieron algunos años para madurar lo que siempre anheló el artista, para expresar todos sus sentimientos, sensaciones y motivaciones de su pasado, y que mejor a través de sus años de carrera artística universitaria de Bellas Artes en la UIS, para dejar plasmado sus huellas y recuerdos en la obra Poliformas Pretéritas de una manera matérica en el proceso de ensamblajes y tallas en madera.

Cada objeto volumétrico representa un estado, un tiempo, una vivencia que marcaron los años ulteriores a su última carrera. No fue fácil la decisión de la obra pero sí muy sentida y real.

Fueron muchas las figuras que pasaron por el pensamiento del autor, pero el tiempo y el nivel de acabado de los detalles de los ensamblajes y tallas en madera, tanto estéticos como estructurales permitieron solamente y muy puntualmente seleccionar ocho ejemplos claves para el manejo de las esculturas, interviniéndolas con las herramientas y maquinaria para ubicarlas en una construcción arquitectónica propia de la experiencia con los juguetes el juego y el recuerdo.

Está plasmada la evolución del pensamiento del artista a través de la resignificación de cada escultura para crear una coherencia no solo con el discurso teórico sino también matérico y compositivo.

Es el artista que juega y se recrea, proyectando sus memorias en formas tridimensionales creando una nueva composición en la gran variedad de las maderas que el mercado regional puso en sus manos para realizar la obra se hizo mediante la interpretación que se le da a cada objeto, pues ella contiene los elementos estéticos y no como podría llegar a decirse el objeto físico. Es Polimorfos pretéritas un conjunto de manifestaciones poéticas, que exalta en manera suma aquello que aparentemente es sencillo y simple.

El autor deja que el espectador interprete la obra de arte, que se recree y evalúe las cualidades estéticas a través de su propia interpretación.

De otra parte la obra está impregnada de un lenguaje que logra comunicar muchos elementos sensoriales que justifican las capacidades creativas y comunicativas de esas huellas del pasado.

Hay una interpretación de una historia que está muy presente en el autor y que hacen que sea su estilo personal, lleno de aspiraciones e ideales, es la capacidad de penetración en la conciencia humana. Se envuelven en las

imágenes de la obra de arte para traducirlas en significados conceptuales e inteligibles.

En la obra se rescata el juguete subdimensionándolo cargado de recuerdos y memorias que mediante esa connotación volumétrica también se rescata el valor escultórico que posee el juguete.

Finalmente la obra hace un llamado a rescatar los valores que contienen los juguetes y el juego de los tiempos tradicionales, explora la relación que hay entre el niño y la imagen, en la forma que define su entorno social, a la expresividad al color y todos los elementos que contiene el juguete y el juego.

## BIBLIOGRAFÍA

ARTISTIZABAL A, Néstor. Psicología Evolutiva, Universidad Francisco de Paula Santander, Cúcuta 1995.

BARRY, Midgley, Guía completa de Escultura, modelado y Cerámica, Técnicas y Materiales, Madrid España 1993.

BAUDRILLARD, Jean, El sistema de los objetos, siglo XXI, editores, S.A. México 2004.

BRUNO, Munari, Como nacen los objetos, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1997.

CATALOGO SALON NACIONAL DE ARTISTAS, Bogotá 1997.

ENCICLOPEDIA DE LA VIDA, Anatomía y Fisiología Humanas, Vanguardia Liberal, tomo 1, 1994.

GADAMER, Hans-Georg, La actualidad de lo Bello, Ediciones Paidós I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1998.

HERRAN, Juan Fernando. Taller Integral de tres dimensiones, Universidad Industrial de Santander, Instituto de Educación a distancia INSED, primera edición 2002.

HISTORIA DEL ARTE SALVAT, volumen 30, Barcelona, España 2000.

HUIZINGA, Johan, Homo Ludens, Alianza Editorial, tercera edición, Madrid 2002.

ICONTEC. Compendio de normas técnicas colombianas sobre documentación, tesis y otros trabajos de grado. Santafé de Bogotá: ICONTEC 2004.

JIMÉNEZ MORENO, L. El pensamiento de Nietzsche. Madrid: Ediciones Pedagógicas. 1994.

MYERS, David G. Psicología Social. 4ªed. México: McGraw-Hill, 1995.

OPAZO, Mario. Técnicas de Escultura II, Universidad Industrial de Santander, Instituto de Educación a Distancia, Bucaramanga 2002.

REVISTA DINERS No 310 Bogotá, Colombia, enero 1996.

ROZO R. Abraham, Fundición Artística en Bronce, Universidad de Caldas, Manizales 1997.

RUHRBERG, Schneckenburger. Arte del Siglo XX, volumen II. Alemania: Ingo F. Walter, 1998.

SABINO, Carlos A. Cómo hacer una tesis. Bogotá: Panamericana, 1996.

TOMAS, David, Habilidades esenciales para la vida. Mejore su memoria. Bogotá: Norma, 1998.

VILLEGAS, Benjamín, Manolo Valdés La Intemporalidad de Arte, Villegas Editores, Madrid, 2003.

## **ANEXO A. ANECDOTARIO**

Fueron muchos los momentos y aventuras que he compartido a través de mis años de existencia, los que me indujeron a plasmar en mi obra todos esos recuerdos y huellas de ese pasado que todavía recuerdo como si fuera hoy. No he olvidado ningún detalle, mis tristezas, alegrías, desamores y sentimientos que quiero contarles a partir de este fragmento de mi trabajo y que quizás fueron el fundamento de mi inspiración de la obra plástica.

### **EL CARRO**

Era ya navidad y la alegría se compartía en todos los hogares del vecindario de mi barrio. La cena era servida por mi madre, donde no hacía falta el delicioso tamal santandereano, el chocolate bien hervido y batido en la olleta casera, para dar la espuma y el sabor del auténtico chucureño; quesillo y pan complementaban aquel delicioso manjar de media noche. No se podía dejar nada en el plato so pena de no recibir el regalo del niño Dios que el mismo depositaría a los bien dormidos de todos mis hermanos.

A la cama feliz navidad, repetía mi padre, Dios los bendiga.

Muy de mañana todos volteábamos la almohada para descubrir el premio prometido por el buen comportamiento del año que pasaba.

El silencio del tranocho de la noche, fue perturbado por el ruido de los carros de cuerda de lata importados del Japón, las sirenas no dejaban de sonar y la vuelta a la manzana no se podía perdonar.

Asomándome a la puerta podía ver a todos mis amigos jugando y divirtiéndose con los juguetes que el niño Dios había traído. A mi me tocó unos zapatos de cuero y unos dulces.

Pero de repente me acordé del carro de madera que mi padre me había elaborado en el taller meses antes de la temporada decembrina. Lo limpié, cambié su pita y a la calle a compartir con todos la alegría de la navidad. Pero no duró mucho tiempo, pues uno de mis mejores amigos vociferaba que el carro mío no sonaba en sirena y que no tenía revoluciones de motor nuevo. Pero si era muy original pues había sido elaborado con las mejores maderas y lo más importante con un gran amor que siente una padre por su hijo al verlo jugar.

## EL TROMPO

Invitados por mi padrino de bautizo (Don José), a una gran fiesta en el Mortiño, sitio a 10 kilómetros de Bucaramanga, sobre la carretera a Cúcuta, asistimos toda la familia para compartir las alegrías y esa gran amistad que tenían mis padres con esa gran familia Rios.

Allí como en casi todas las fincas a orilla de carretera estaba la tienda de los viajeros que hacía un alto en el camino para tomar una bebida y hablar con los compadres y comadres y continuar su destino. No faltaban los confites, los dulces, el mercado de la canastas familiar y los juguetes para los niños.

Miraba tras las vitrinas, naipes, cocas, yo yos y lo que mas anhelaba el trompo. Corrí donde mi madre para pedirle me comprara uno; ella con voz silenciosa dijo: hijo ve donde tu padre y dígale que le compre uno. Así lo hice indicándole donde se encontraban en la vitrina. Sorpresa no había dinero para comprármelo. Lloré por un instante hasta que mi padrino vino a preguntarme por mi actitud. Me consoló y se retiró directo a tienda, lo miré de nuevo y vi que salió trayendo en una mano una cerveza y en la otra mi trompo. Tome ahijado y no llore más, juega con mucho cuidado para que no le pegue a nadie. Gracias padrino.

Pasaron muchas horas y no dejaba de jugar, era ya un diestro entre todos los que compartía esa tarde. Uno de ellos me dijo: no debes jugar mas por que su trompo va a quedar desbaratado, pues eran muchos los golpes que había recibido en el juego del paganini.

Regresamos a casa ya de noche en un carro viejo, con el trompo en el bolsillo y el cordel enredado. Ya no quería bailar más mi trompo. Dormimos hasta el otro día.

En el taller de carpintería, decidí hacer realidad el sueño dela noche anterior: fabricar muchos trompos que fueran los hijos naturales del ya destartalado mi primer trompo.

## EL BALON

Los mejores tiempo de la vida dicen que son los de estudiante. En la escuela de mi barrio se compartía la jornada escolar en la tarde y era costumbre jugar una partida de fútbol en la cancha del parque antes de ingresar a clases. No era el mejor jugador del equipo, pero si poseía el don de jugar todos los partidos por ser el dueño del balón de garra cosido por las manos diestra de Don Jorge el dueño del almacén Player.

Una tarde como de costumbre una hora antes de ingresar a clases, salí para el parque, la lluvia no cesaba y decidí no jugar. Me apronté debajo de un árbol y me dispuse ver el partido de tercero contra cuarto. No pasaron unos minutos y la lluvia seguía cuando de repente un estruendo con luces fulminantes invadía la zona donde estábamos observando. Había caído un rayo en el poste de luz cercano al árbol. Caímos fulminantemente y puede apreciar como mi amigo Gabriel era transportado por el aire a diez metros de distancia. Fue sorprendente.

Con quemaduras en el cuerpo fuimos transportados todos y cada uno de los afectados en un carro chevrolet buit afiliado a la empresa Nueva flota que prestaba sus servicios a la comunidad y que tenía su base principal en un extremo del parque, al Hospital municipal San Juan de Dios, ubicado en ese entonces en el parque Romero de la ciudad. Fuimos atendidos por los mejores galenos de la época y dados de alta en las horas de la noche cuando el peligro había pasado. A la salida todos los familiares de cada uno de los compañeros nos abrazaban sin cesar y mi padre me observaba por todos partes queriendo decir que no me faltaba ninguna parte de mi cuerpo.

Hasta hoy no se donde quedó mi balón y nunca más volví a jugar fútbol.

## LA PATINETA

Por aquellos años de los 60 al 70, se puso de moda el juego de la patineta y era muy común ver a niños hombres y mujeres pasar a grandes velocidades por entre las calles y carreras armando competencias con el solo honor del ganador.

No fue para mi extraño fabricar un modelo, pues todas se elaboraban en madera, en forma de L con dos rodillos que se conseguían en las mecánicas automotrices de la vecindad. Era muy linda la mía; desarrollaba la mejor velocidad y era siempre la ganadora, pues tenía rodamientos de gran magnitud y muy bien mantenidos.

Todas las noches después de la cena de costumbre nos reuníamos para la competencia del día. No faltaban los rasponazos y una que otra patineta acabada. Se jugaba, hasta altas horas de la noche, pues el colegio al otro día nos esperaba muy temprano para conjugar las labores estudiantiles; ya cursaba mi bachillerato comercial en uno de los mejores colegios de la ciudad.

Pasó la fiebre de la patineta hasta que fue vendida a unos de mis mejores contrincantes.

## EL YO YO

Era una noche de verano del mes de octubre, cuando apenas tenía 10 años, la bocina de un carro de publicidad de la Empresa Coca cola, invitaba a todos los niños y adultos del barrio a presenciar el juego y los mejores malabares del mas destacado profesional del arte del yo yo traído del Japón y el mejor profesional Nacional.

No tardamos mucho tiempo para asistir a la comedia y en primera fila frente a la tarima nos dispusimos a presenciar el mejor espectáculo de la noche. El locutor no dejaba de hablar y solicitar el mejor de los aplausos para los exponentes.

El juego del saltarín, la cuerda floja, el columpio, la mariposa, el corretón, y el viaje al espacio nos deleitaron por casi dos horas.

Al final del evento, el locutor ofrecía a través de los promotores la venta del yo yo profesional, para un concurso próximo a efectuarse en la ciudad y ganar jugosos premios.

A la casa sin yo yo, me dije. Pero no duró mucho la tristeza pues en casa, nos dispusimos a fabricar los nuestros de madera, así no fueran para el concurso.

Pasaron unos días y a la puerta preguntaban por más yo yos, los compañeros y vecinos de mi barrio. Fue una gran venta en esa oportunidad.

El tiempo pasó y el concurso de llevó a cabo, pero nunca participé pues mi yo yo no fue profesional.

## LA GUITARRA

En mis tiempos libres cuando no trabajaba con mi padre en la carpintería me dedicaba a aprender a toca guitarra. Era muy común entonar melodías de los Panchos, los ángeles negros, los terrícolas, las de Leo Dan, Yaco Monti, que gustaban a mas de una bella compañera de colegio. Se preparaban las mejores seretas con mis hermanos menores y mi amigo Orlando que tocaba muy sutilmente la dulzaina. Se rendía culto a las madres, a los amores platónicos, a los cumpleaños en fin era todo ocasión para sacar los instrumentos y dejar explorar los sentimientos a los otros y de los otros.

Fueron muchos los años que compartí con mi guitarra y muchos los momentos alegres y tristes que vivenciaron esta época. Mi última ocasión fue aquel día en que una amigo de nombre Juan, me invitaba a dar una serenata a la novia de unos de los mejores amigos en un barrio al occidente de la ciudad. Presté la guitarra armoniosa de mi padre y dispuse con mis compañeros de música ensayar las mejores melodías para la ocasión de despedida de soltera. El parque fue el mejor testigo del ensayo final. Nos dirigimos a donde la prometida cantándole al amor, a la fidelidad y vuestros futuros hijos. No faltó como de costumbre el licor fiel aliado a la canción del sentimiento, del aprecio y el amor profesado para llegar al altar. Pasadas unas horas de compartir nos dirigimos a nuestros hogares, pero mi amigo Juan nos recordó otras amigas que en el mismo barrio vivían y que mejor que a ellas darle también una merecida melodía de amistad. Fue así como entre trago y trago entonamos ya no los mejores acordes y con una connotación de mi amigo de la dulzaina que vociferaba en medio de las canciones alguna palabras de no muy buen calibre. Adentro sonó el raspado de una macheta, corrimos todos con el desfortunio de caer fuertemente enredado con las piernas de mi hermano Pipo. No quedó guitarra buena y unas buenas laceraciones en la cara, en la frente y la cabeza. Por suerte no estamos muertos. Pegué la guitarra con la mejor cola de carpintero, que fue vendida a un buen postor sin saber su acontecimiento.

Comprenden ahora por que no toco más.

## EL PÁJARO

Era costumbre tener en las casas animales domésticos que acompañaran con su trinar las madrugadas de un bello día.

Doña Carmen una señora ya de edad, madre de un compadre de mi papá vivía en casa con nosotros y tenía una bella mirla que se paseaba orondamente por todos los lugares. Comía de todas las frutas, y saltaba por los pequeños arbustos que el jardín interno de nuestro hogar poseía. Como me gustaba acariciarla y darle de comer, se cruzaba siempre en mi camino y jugábamos en el taller de carpintería a las escondidas entre churcos y maderas pasaban las horas para terminar siempre en un nuevo encuentro.

Pero llegó aquel día en que no la vimos más; había quedado abierta la puerta de la entrada de la casa por donde emprendió su vuelo a la libertad de la vida e ir a encontrarse con la madre naturaleza y sus semejantes. Fue una gran tristeza familiar no contar más con su presencia. Así es la vida, todo llega y pasa para dejar los mejores recuerdos en la memoria de quienes compartimos los momentos fugases de nuestra existencia.

## CABALLO

Eran las finales de ajedrez de interclases de nuestro querido colegio, todo estaba preparado esa mañana de abril. Mi tío Isidro, celador oficial de nombramiento se dispuso a abrir el salón de edufísica para dar comienzo a la simultánea. Cómo me hubiera gustado participar en esas finales, pensaba, pero mis partidas había sido las peores del torneo, estaba descalificado y eso me daba mucho disgusto. Desde un rincón del salón observaba cada una de las jugadas de mis compañeros. Pasaron las horas y hubo un descanso para tomar un nuevo aire los participantes y fue en ese mismo instante de retirada que cogí una ficha negra de caballo y la deposité en mi bolsillo derecho saliendo muy campante por la puerta del salón.

Los participantes se reincorporaron a la tarea pero uno de los ajedreces no tenía las fichas completas, faltaba una. Se buscó por todas partes y no fue posible su recuperación don Ramiro guardó todo el silencio prudencial y la partida no se pudo concluir.

Cuando todo el mundo se marchó me dirigí a mi tío, entregándole la ficha aduciendo que la había encontrado en el sendero de las aguas lluvias a la entrada del salón. No jugué pero tampoco jugaron.