

**PROYECTO
“ENTRE CABEZAS”**

TAYIN OCTAVIO MANTILLA ALMEIDA

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

**PROYECTO
“ENTRE CABEZAS”**

TAYIN OCTAVIO MANTILLA ALMEIDA
Trabajo de grado para optar el título de
Maestro en Bellas Artes

**DIRECTOR
MAURICIO PRADA**
MAESTRO EN BELLAS ARTES

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

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
3. JUSTIFICACIÓN	6
4. OBJETIVOS	
4.1 OBJETIVO GENERAL	8
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
5. REFERENTES TEÓRICOS E HISTÓRICOS QUE JUSTIFICAN LA INVESTIGACIÓN	10
6. REFERENTES CONCEPTUALES QUE PUNTUALIZAN LA INVESTIGACIÓN	25
7. PROCESO	
7. 1 PROCESO METODOLÓGICO	30
7.1.1 Descripción.	30
♦ Aproximación al lugar de memoria: contacto entre vivos y muertos	30
♦ Uso de materiales y herramientas	32
♦ Abstracción y creación de prototipos a escala	33
♦ En búsqueda de un material que permita liviandad: icopor	35
♦ Impermeabilización, cortes y adherencias fragmentarias	37
♦ Creación de necios para el movimiento de las cabezas	39
♦ Pegue de los necios y pulimento	40
♦ Acabado de la obra	40
7.2.2 Interpretación	44

8. CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	48

RESUMEN

TITULO: “ENTRE CABEZAS”¹

AUTOR: MANTILLA ALMEIDA TAYIN OCTAVIO **

PALABRAS CLAVE: Muerte. – memoria. – lápideo. – icopor. – ovoidal. –vida. –levedad.- lugar.

DESCRIPCIÓN:

El culto a los muertos, es esencial a nuestra cultura, lo cual utiliza decoraciones de recuerdo para con el difunto, como las lápidas que llevan epígrafes de identificación y afectos, pero estos vestigios lapidarios son desechadas en la mayoría de los casos para no tener ningún recuerdo terrenal que nos sugiera la fatal muerte.

Este apareamiento de vida a partir de la muerte se realizó mediante una propuesta artístico escultórica de adherencia constructiva con fragmentos o residuos lapídeos, sobre cabezas talladas en icopor para producir formas ovoidales que singularicen la cabeza como principio corpóreo de identidad de cualquier ser humano, estimulando percepciones y lecturas reflexivas alrededor de la muerte, vida, y de los materiales utilizados de quienes las observen y las toquen.

La adhesión constructiva y fragmentaria con trozos lapidarios es génesis de vida, a partir de la ritualidad de la muerte, en otras palabras es un modo creador de cabezas con apariencia propia, expresiva e identificable.

¹ Trabajo de grado.

** Universidad Industrial de Santander – INSED. PRADA JURADO, Mauricio.

SUMMARY

TITLE: "AMONG HEADS"²

AUTHOR: MANTILLA ALMEIDA TAYIN OCTAVIO * *

KEY WORDS: Death. -memory. -lápideo. -icopor. -ovoidal. -life. -levity. - place.

DESCRIPTION:

The cult to the deads, is essential to our culture, that which uses memory decorations towards the deceased, as the tablets that take identification epigraphs and affections, but these lapidary vestiges are discarded in most of the cases for not having any earthly memory that he/she suggests us the fatal death.

This manifestation of life starting from the death was carried out by means of to sculptural artistic proposal of constructive adherence with fragments or residuals stones you, have lives than enough heads carved in icopor to it produces ovoidal forms that it sails the head like corporal principle of any human being's identity, stimulating perceptions and reflexive readings around the death, life, and of the used materials of who you/they observes them and they play them.

The constructive and fragmentary adhesion with lapidary pieces is genesis of life, starting from the ritualidad of the death, in other words it is a creative way of heads with own, expressive and identifiable appearance.

² Trabajo de grado.

* * Universidad Industrial de Santander – INSED. School of Fine arts. PRADA JURADO, Mauricio.

GLOSARIO

Abstracción: Corriente artística que no representa la realidad exterior y prescinde de cualquier referencia usual extraída de la naturaleza. Esta tendencia abstracta reaccionó contra el arte figurativo, ya fuera siguiendo direcciones expresionistas o geométricas.

Apropiación: Aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente, de acuerdo a una idea preconcebida en la construcción de una obra plástica.

Arte matérico.- Tendencia estilística contraria a la abstracción del arte conceptual y de la geometría perfecta del "Minimal art" que investiga el potencial estético de materiales no empleados por el arte, llegando a utilizar materias tan aparentemente pobres como el fieltro, el plomo y el caucho para sondear su naturaleza y sus posibilidades de estímulo.

Arte objetual: Los comienzos del arte objetual coinciden con un momento de brusca transformación de las artes plásticas a principios del siglo XX, cuando los cubistas propugnaban una estructura plástica nueva y antiilusionista e incorporaban a sus cuadros pedazos de papel impreso.

Arte Povera: El objeto no presenta una meta por si mismo en la configuración artística, como en el arte objetual de los dadaístas, sino que sirve para dar a conocer complejas percepciones dentro del mundo de las cosas.

Assemblage: Concepto para expresar, dentro del arte matérico, una determinada configuración objetual, que se ha formado a base de cuadros de *collage* adaptados al principio de montaje espacial.

Cultura: Es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias³.

Ecléctico: En arte mezcla de estilos y modos.

Espacio: Extensión que contiene toda la materia existente.

Forma: Configuración externa de algo, en este caso la de cada cabeza ovoidal.

³ LEY 397 DE 1997 (**agosto 7**) **TITULO I** Principios fundamentales y definiciones Artículo 1°. De los principios fundamentales definiciones, numeral 1.

Fragmentación: Acción de fragmentar un objeto u obra.

Huella e indicios: Señal, vestigio, Impresión profunda o duradera.

Identidad: Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

Imagen: Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.

Lugar: Puede definirse como lugar de identidad, relacional, e histórica.

No lugar: De acuerdo a la sobremodernidad no son en sí lugares antropológicos o “lugares de memoria”, sino que es circunscrito y específico.

Materialización: Dar naturaleza material y sensible a un proyecto, a una idea o a un sentimiento.

Memoria: Facultad que permite almacenar, conservar, reactualizar o utilizar informaciones sobre el pasado; capacidad de recordar algo. Evocación espontánea de recuerdos.

Naturalidad: Pertenece o relativo a la naturaleza o conforme a la cualidad o propiedad de las cosas.

Objet trouvé.- Medio de formación artística descubierto por Dada y el surrealismo a partir de productos de desecho casualmente hallados, como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejido gastados que se emplean en el collage. El aprovechamiento artístico confiere a estos objetos de desecho una nueva función estética de orientación utilitaria aparte del mecanismo de consumo.

Percepción: Proceso mediante el cual el individuo selecciona, organiza e interpreta la información sensorial, para crear una imagen significativa del mundo.

Recontextualización: Poner el elemento o cosa en otro contexto socio cultural.

Recuerdo: Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló. En este proyecto puede ser un objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc.

Revalorizar: Devolver a algo el valor o estimación que había perdido.

Símbolo: Signo que representa de modo rápido a una realidad habitualmente más compleja. Es una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en

virtud de sus rasgos que se asocian con esto por una convención socialmente aceptada.

Simetría: Correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano. En la investigación las cabezas poseen un alto grado de simetría.

Temporalidad: Tiempo vivido por la conciencia como un presente, que permite enlazar con el pasado y el futuro.

Tradicición: La noción de tradición cuyo nombre proviene del latín traditio que significa la acción de entregar, de transmitir puede resumirse como el traspaso de una generación a otra de las cosas valiosas que la conformaron. **Noriko Aikawa**, Director del Departamento de Patrimonio Intangible de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura -UNESCO, afirma que "en el concepto de patrimonio cultural intangible se engloban los aspectos más importantes de la cultura viva y de la tradición. Sus manifestaciones son amplias y diversas, ya se refieran a la lengua, las tradiciones orales, el saber tradicional, la creación de cultura material, los sistemas de valores o las artes interpretativas. El patrimonio intangible, junto al tangible, permite consolidar la creatividad, la diversidad y la identidad cultural.

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Cabeza colosal 4.	11
Figura 2. Cabeza colosal 8	12
Figura 3. Cabeza colosal 1. El rey.	12
Figura 4. Cabeza colosal 9.	13
Figura 5. Cabeza colosal 1 de Tres Zapotes.	13
Figura 6. Sleeping Muse 1909 -1910.	16
Figura 7. Sleeping Muse 1909 -1910.	16
Figura 8. Manolo Valdés. Cabeza de mujer Madera. 1996.	19
Figura 9. Manolo Valdés. Cabeza. Madera. 1996.	19
Figura 10. "We fishing the line", 1999.	21
Figura 11. "Aro Ventre ", 1999.	21
Figura 12. Aquí y allá.	22
Figura 13. Alfombra roja. Detalle. 2002.	23
Figura 14. Interior del cementerio central.	31
Figura 15. Lápidas.	31
Figura 16. Bloque de icopor y cortadora de icopor	32
Figura 17. Prototipos en yeso	33
Figura 18. Prototipo en yeso.	34
Figura 19. Prototipo en yeso.	34
Figura 20. Prototipo en yeso.	35
Figura 21. Cabeza en icopor N° 1. 2004.	36
Figura 22. Cabeza en icopor N° 2. 2004.	36
Figura 23. Cabeza en icopor N° 3. 2004.	37
Figura 24. Impermeabilización de la cabeza de icopor. 2004.	37
Figura 25. Corte de la cabeza de icopor. 2004.	38
Figura 26. Adherencia de fragmentos de lápida sobre la cabeza de icopor. 2004.	38
Figura 27. Relleno de fragmentos de lápidas. 2004.	39
Figura 28. Finalización de vaciado de la argamasa. 2004.	39
Figura 29. Pulimento de las cabezas. 2004.	40
Figura 30. Cabeza N° 1. 2004.	41
Figura 31. Cabeza N° 2. 2004.	42
Figura 32. Cabeza N° 3. 2004.	42
Figura 46. Detalle del vidrio en una de las Cabezas. 2004.	43
Figura 47. Contenido de las cabezas a través del vidrio. 2004.	43

LISTA DE ANEXOS

Anexo A. Video clip: “Entre cabezas”, duración 14:43 minutos. Contenido: proceso metodológico de la obra.

INTRODUCCIÓN

Las tendencias artísticas del siglo XX, han tratado de implementar una “eliminación progresiva” de las configuraciones humanas, disipando así la presencia de la imagen humana en el arte, originando corrientes tales como el arte abstracto, entre otras, sin desestimar el aporte conceptual a las diversas expresiones artísticas de la actualidad.

A principios del siglo XX: Brancusi, Picasso, Boccioni, Duchamp-Villon, Archipenko y otros escultores definieron las fronteras de la representación humana. No obstante, paralela a esta ruptura clara con la tradición, existió otra amplia corriente caracterizada por una modernidad basada en la conservación de la imagen humana y la fidelidad al cuerpo humano intacto, que, sin embargo, puede adoptar formas simplificadas, estilizadas e incluso abstractas⁴, liberando a la figura humana de sus convenciones tradicionales, destruyendo el contexto orgánico, cargándolo con una sintaxis nueva y de gran tensión transformando anatomía en autonomía.

Del mismo modo, es de apuntar que el arte, igualmente que los artistas en la contemporaneidad, se alimentan y retroalimentan de ismos, estilos, y de técnicas artísticas heterogéneas, casi que podríamos precisar que se acogen a un eclecticismo donde unifican, se adhieren o fusionan lo técnico y lo teórico.

⁴ SCHNECKENBURGER Manfred, et al. ARTE DEL SIGLO XX. Volumen I y 2. Editorial Taschen. 1999. Pág. 415.

Es como una lucha de contrarios, que posibilita nuevas formas expresivas, aduciendo a *Pierre Restany*, cuando dice que:

Somos testigos hoy del agotamiento y osificación de todos los vocabularios establecidos, de todos los lenguajes, de todos los estilos. Debido a esta deficiencia – por agotamiento – de los medios tradicionales, las iniciativas individuales, aún dispersas en Europa y América, se confrontan unas con otras; pero todas ellas tienden, sin importar el rango de sus investigaciones, a definir las bases normativas de una nueva expresividad⁵.

Estas nuevas expresiones del arte contemporáneo, con aciertos o desaciertos al trazar equilibradamente lo figurativo, lo abstracto, el ensamblaje, la reconstrucción, el volumen, el espacio y el juego, nos permite reflexionar sobre nuestro entorno, en cuestiones del Eros* que representa vida, y su contrario *tánato*** que representa a la muerte y trata sobre temas mortuorios, siendo esto último lo que interesa en este proceso investigativo de carácter escultórico.

El fenómeno de la muerte ha traído un conjunto de creencias, ritos y tradiciones. Actualmente, y sobre todo en las regiones rurales, semiurbanas y urbanas, aún se siguen realizando ceremonias para el día de todos los muertos y visitas todos los días lunes. Se elaboran y adornan altares en los hogares y se lleva ofrendas a las tumbas en los cementerios, donde descansa los restos de los seres queridos, con el último recuerdo de los deudos: *la lápida mortuoria*.

⁵ HERRÁN, Juan Fernando. Taller integral de tres dimensiones. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander – INSED. 2002. Pág. 32.

* **Eros**. Conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona.

** **Tánato**. Significa 'muerte' sexuales de la persona.

Estos elementos lapidarios contienen implícitamente una carga del ocaso de la vida, que mediante un proceso escultórico aplicado a estos vestigios, se concebirá génesis de vida, simplificándola a la esencia ovoide

La forma ovoide en si, nos remite a una pureza simplificada, donde los acercamientos de lectura que se le haga rondan a la procreación como funcionalidad de vida.

Esta aplicación técnico escultórica de los despojos lapidarios, para una concreción craneana o cabeza, proporciona resultados como síntesis de lo corpóreo, y la definición de una nueva identidad de cada cabeza, que ostentará características únicas y desemejantes.

El proceso creativo consiste en la adhesión de los fragmentos de las reliquias lapidarias abandonadas por los deudos, posteriormente que los restos óseos sean trasladados a los osarios de las iglesias o del cementerio.

Esta adhesión se realiza sobre cabezas esculpidas en icopor, que por sus características físicas permite tallarlo fácilmente y representa levedad, y longevidad contraria a la duración de vida del ser humano.

Esta adherencia constructiva en forma ovoide con un material que posee implícitamente significados paradójicos, por un lado, contiene inscritas expresiones de afecto por parte de los deudos del difunto, como nombres y epitafios; por otro lado, a pesar que sea un recordatorio por parte de los vivos,

estos no son guardados en su mayoría cuando son trasladados a otra morada los restos humanos, perdiendo vigencia significativa y funcional para el cual fue hecha. La lápida como función es identitaria, pero casi nunca es conservada por los deudos, no sólo recuerda al difunto, si no a la muerte en si y su cercanía.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El culto a los muertos con toda su ritualidad, es aún inherente a nuestra cultura, el cual utiliza ornatos de recuerdo para con el difunto, como las lápidas que llevan inscrita expresiones de identificación y afectos, pero estos vestigios lapidarios son desechadas en la mayoría de los casos por los parientes del difunto.

Estos elementos denotativos de la expiración y partida del ser humano “*a una eternidad sin regreso*”, también le damos muerte cuando las desechamos para no tener ningún recuerdo terrenal que nos sugiera la irremediable muerte, entonces la antípoda de la tanatofobia, sería cíclicamente la génesis de vida, y que más la construcción de formas ovoides que implícitamente exhorta a la vida.

Este surgimiento de vida a partir de la muerte podrá darse mediante una propuesta artístico escultórica de adherencia constructiva con fragmentos o residuos lapídeos, para producir formas ovoidales que singularicen la cabeza como principio corpóreo de identidad de cualquier ser humano, estimulando percepciones y lecturas reflexivas alrededor de la muerte, vida, y de los materiales utilizados de quienes las observen y las toquen.

3. JUSTIFICACIÓN

Explorar los lazos comunicativos sobre las costumbres alrededor de la muerte en nuestro medio es complejo, pues cambia de acuerdo a las cargas culturales, políticas y económicas de los individuos, pero lo que es común son los objetos de memoria ofrecidos por parte de los deudos en las tumbas donde reposan los restos humanos.

Estos objetos de memoria independientemente de los epígrafes incluyen el sentido de la inevitable muerte, que todos la queremos omitir o postergar a como de lugar, a tal punto se elige desechar estos elementos recordatorios, para que la vida continúe sin vivencias que recuerde lo lúgubre, correspondiendo a una fugacidad de lo que ofrece la modernidad.

Por lo tanto, en este proceso creativo se debe conocer muy bien las propiedades del material o los materiales con los que se desea trabajar como el mármol, y el icopor para elaborar formas que simplifiquen la cabeza como principio corpóreo de identidad.

El proceso de manejo y reutilización del material lapídeo, son recontextualizados (esto consiste en poner el elemento o elementos en otro contexto) para una nueva utilidad creativa, que transmita un concepto de muerte - vida - material, con la forma básica ovoidal, reduciendo la cabeza como principio corpóreo de identidad, provocando percepciones y lecturas reflexivas alrededor de la muerte – vida, de quienes las observen.

La adhesión constructiva y fragmentaria con trozos lapidarios es génesis de vida, a partir de la ritualidad de la muerte, en otras palabras es un modo creador de cabezas con apariencia propia, expresiva e identificable.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Desarrollar una propuesta artística escultórica, a partir de objetos lapidarios que se elaboran exclusivamente para el culto de la muerte en nuestro entorno cultural, para construir formas tridimensionales ovoidales en el que la cabeza constituya el principio corpóreo de identidad del ser humano, utilizando un proceso técnico de tallado en icopor, de ensamblado y adhesión de fragmentos lapídeos, con el fin que se reflexione sobre los conceptos de “vida”, “muerte, y “memoria”.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ◆ Desarrollar un proceso escultórico para evidenciar la relación muerte – vida, con lápidas mortuorias como símbolo sagrado del culto a la muerte, a fin de sintetizar aspectos de la identidad corpórea en formas de cabezas ovoidales.
- ◆ Utilizar materiales como el icopor que por su estructura física permite la talla de cabezas y a la vez connote características de levedad, y longevidad.

- ◆ Producir sensaciones en el espectador, a partir de su memoria experiencial como ser individual o social con respecto al culto de la muerte y los objetos lapidarios desechados.

- ◆ Diseñar y desarrollar construcciones escultóricas ovoidales que personifiquen aspectos de la corporeidad e identificación de nuevos seres, a la vez sintetizen el concepto de cabeza como principio sugestivo de rasgos y aspectos únicos y diferenciables, a partir de la relación de la muerte, la vida, y material usado.

5. REFERENTES TEÓRICOS E HISTÓRICOS QUE JUSTIFICAN LA INVESTIGACIÓN

En la etapa metodológica indagamos civilizaciones y artistas que conjugaron el ideal de cabeza o redondez, con el fin de obtener elementos teórico para formular y desarrollar la investigación escultórica de la muerte – vida y los materiales usados.

Pero existen vestigios de una cultura de *mesoamérica* que es importante reseñarse, pues dejaron numerosas esculturas de **Cabezas***, de enormes dimensiones, y cada una de ellas muestra rasgos faciales distintos, como si fueran retratos de individuos específicos. Pudieron haber sido reyes o sacerdotes. También se ha pensado que eran jugadores de pelota por el tocado que presentan todas las cabezas, en forma de casco de protección para este juego ritual. Lo que sí se sabe es que las cabezas estaban totalmente pintadas porque la mayoría presenta restos de pintura.

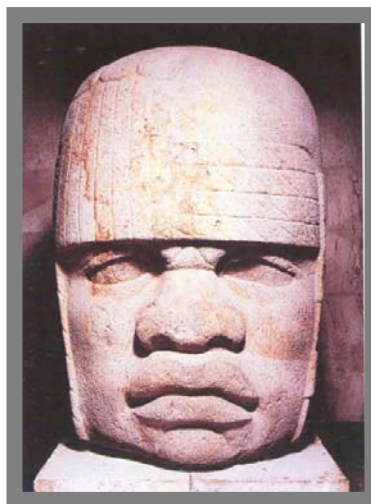
El hombre es el tema principal de la escultura **olmeca***. También hay figuras en donde se conjugan rasgos humanos y animales, especialmente del jaguar. De estos, los olmecas tomaron algunos elementos anatómicos - fauces, garras, alas, cejas, manchas de piel - y los estilizaron. Se han encontrado muchas esculturas de niños con rasgos de jaguar, con largos colmillos y garras.

* (La cultura Olmeca, En el período preclásico (entre 1500 a. C. y 200 d. C.) se estructuraron las diferentes culturas que formaron Mesoamérica. En la zona del golfo de México, se desarrolló la famosa cultura olmeca considerada como la más antigua de las civilizaciones mesoamericanas y por ello se la denomina a menudo “cultura madre”.)

La expresión escultórica más famosa de los olmecas *son las cabezas humanas* de enormes dimensiones, pero dentro del arte de esta cultura también hubo grandes "altares" rectangulares, esculturas de seres humanos sentados, "estelas" talladas en relieve que representan seres humanos y sobrenaturales, e infinidad de esculturas pequeñas (figurillas, orejeras y "hachas") talladas en piedra verde.

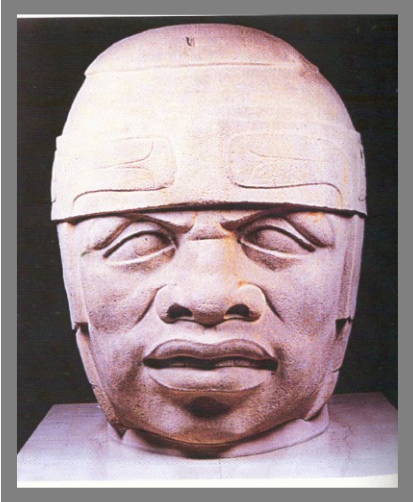
En 1862 se descubrió la primera cabeza colosal en Tres Zapotes. Sin embargo, San Lorenzo fue un centro de poder territorial importante y por eso ahí se han encontrado el mayor número de cabezas colosales. Todas ellas fueron encontradas escondidas bajo tierra, lo cual contribuye al misterio del significado de estas piezas. En toda la zona se han encontrado unas 16 cabezas, de un peso que oscila entre las 6 y las 25 toneladas, aunque se encontró una en el Rancho de Cobata, Veracruz, de 65 toneladas, como se puede observar en las siguientes figuras:

Figura 1. Cabeza colosal 4



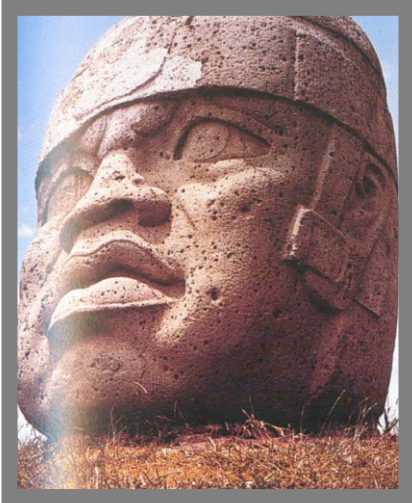
Fuente: San Lorenzo, Xalapa, MdA

Figura 2. Cabeza colosal 8



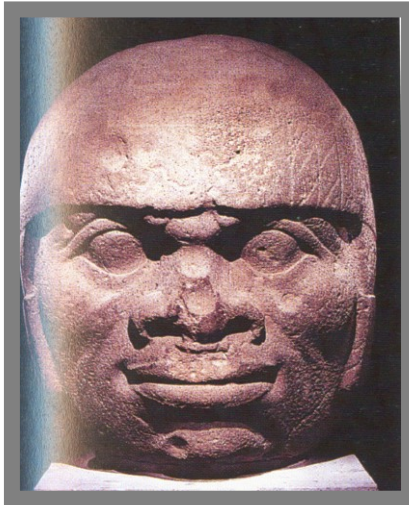
Fuente: San Lorenzo, Xalapa, MdA

Figura 3. Cabeza colosal 1. El rey.



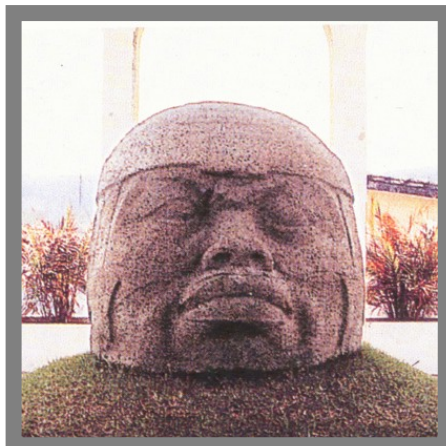
Fuente: San Lorenzo, Xalapa, MdA

Figura 4. Cabeza colosal 9.



Fuente: San Lorenzo, Xalapa, MdA

Figura 5. Cabeza colosal 1 de Tres Zapotes.



Fuente: Tres zapotes. Santiago Tuxtla.MT

Las enormes piedras que sirvieron para esculpir las cabezas eran traídas de canteras en la zona de los Tuxtles, más de 80 Km de distancia, a través de montañas selváticas, pantanos y ríos caudalosos. Seguramente se necesitaron cientos de hombres para movilizar las rocas de basalto en balsas a través de los ríos.

Uno de los temas polémicos en relación a los monumentos olmecas es el hecho de que un gran número de las esculturas fueron mutiladas. Se han manejado varias explicaciones; en primer lugar, que fueron los propios olmecas quienes las rompieron, para significar que el retratado había muerto, en segundo lugar, que fueron destruidas por grupos no olmecas en actos de violencia y dominación.

Los escultores Olmecas se inclinaron por el manejo del volumen, o sea, la masa de tres dimensiones contenida por el espacio; ésta se define por sus ***pensantes*** solidamente arraigada en la tierra; el ritmo interno de la forma cerrada; las salientes y los remetimientos se recogen creando una unidad plástica, muchas veces caprichosa; el predominio de las superficies redondeadas que cubren las estructuras de formas geométricas; y la monumentalidad que deriva de la justa proporción armónica de las representaciones.

En nuestro medio cultural existen vestigios de la cultura Tumaco y Caribe: en la primera, indicaríamos la importancia del procedimiento artístico que expresa manifestaciones del ser humano armonizadas con símbolos religiosos y mitológicos primordiales de sus rituales, aunque la técnica sea modelado en arcilla, nos interesa el tratamiento dado a las partes corpóreas y en especial sus peculiaridades fenotípicas, como las cabezas o los cuerpos amputados.

Y en el arte moderno podríamos citar artistas figurativos, los cuales desde sus temáticas y metodologías de creación nos vislumbra, y enriquece nuestra investigación escultórica, tales como:

Auguste Rodin, para quien la belleza en el arte consistía en una representación fidedigna del estado interior, y para lograr este fin a menudo distorsionaba sutilmente la anatomía. Su escultura, en bronce y mármol, se divide en dos estilos. El estilo más característico revela una dureza deliberada en la forma y un laborioso modelado de la textura; el otro está marcado por una superficie pulida y la delicadeza de la forma. Por encima de todo, Rodin se instituye como mediador entre la estética romántica de lo fragmentario y el principio moderno de montaje, pues sus ensamblajes de figuras de yeso de distinto origen preparó el terreno para la fragmentación expresionista y cubista.

Otro artista que es determinante para el proceso investigativo es **Constantin Brancusi**, que en su obra predominan dos formas básicas: el huevo y el cilindro. Al concentrarse en la forma pura, Brancusi liberó a la escultura del realismo académico del siglo XIX y preparó el terreno para los escultores abstractos. Trabajó el elemento ovoidal, como referencia de surgimiento y evolución del ser a partir de la talla.

Ningún otro escultor del siglo XX retomó una y otra vez los mismos motivos como lo hizo Brancusi, de modo obsesivo y paciente, realizando diferentes versiones del mismo motivo en bronce pulido, en mármol negro, amarillo o azul y en alabastro. No se trataba, como él mismo dijo, de una cuestión de repetir la misma escultura, sino de un modo de avanzar.

Figura 6. Sleeping Muse 1909 -1910. Bronze 18 x 25 x 20 cm.



Fuente: Constantin Brancusi. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Figura 7. Sleeping Muse 1909 -1910. Marble 18.4 x 26.7 x 20.3 cm .



Fuente: Constantin Brancusi. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

El bloque, el cilindro y la pirámide componen el vocabulario elemental de Brancusi. Sin embargo, a más tardar en 1909, Brancusi había hallado ya su forma arquetípica más importante: la esfera ovalada. No se trataba de un ideal definitivo e inalterable de esfera, sino de un ovoide dinámico y variable. Sus esculturas de cabezas, aves, cisnes, peces y focas constituyen variaciones de la forma original contenida en el ovoide.

El artista **Marc Quinn**, es otro ejemplo de hibridación en donde su obra «*Yo, la cabeza de sangre*». El artista permitió que le sacaran 4.5 litros de su sangre en el curso de 5 meses. Después presentó un busto congelado, dentro de una urna de cristal.

Las esculturas de Marc Quinn, quizás más que las de cualquier otro, han venido para significar una sensibilidad voluntariosa frente al cuerpo y la mortalidad creada por el arte británico en los años 90.

La serie *Winter Garden* de ocho fotografías creadas a partir de una instalación: pigmentadas digitalmente, representan un jardín brillante, exuberante, en un lecho de hielo. El proceso congelante combinado con la impresión digital realza el color y acentúa la ironía de la línea entre la vida y la muerte.

Se trata de una nature morte, una naturaleza muerta; estas imágenes aparentemente rebosan de la flora en su momento más álgido, de explosión y, sin embargo, conforman un jardín que se conserva en un congelador. Es un trabajo que se interroga sobre la mortalidad, la fragilidad de la vida o la supervivencia de nuestra especie en la edad de la manipulación genética fluyen en sus trabajos.

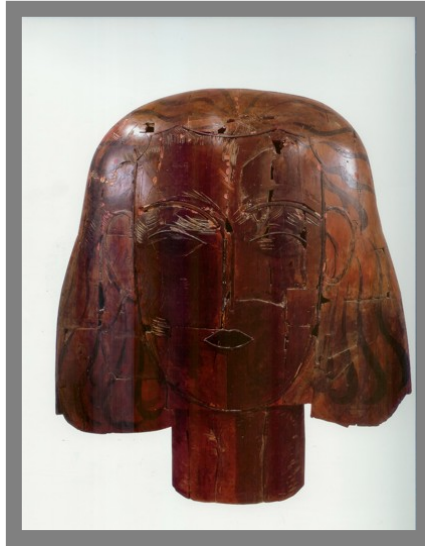
Marc Quinn congela un jardín artificial, crea un mundo helado de colores espeluznantes, pétalos cerosos y flores siniestras. Desde su perspectiva, la criogénica parece una progresión casi natural en nuestra obsesión por la longevidad, y el culto a la muerte es una respuesta a esta preocupación por alargar en la memoria la imagen de los difuntos.

En cuanto a la adherencia constructiva con materiales orgánicos está **Manolo Valdés**, las esculturas del artista valenciano cautivan la mirada, pues como lo argumenta el mismo:

Con la madera hago un poco al revés que el escultor que la talla, que cogería un bloque y lo empezaría a tallar, yo cojo ese bloque y lo hago planchas que, al estar cortadas verdes, se retuercen, se rompen, se arrugan....entonces cojo esas planchas que tienen un grueso, el grueso que necesito para hacer cosas con volumen y empiezo como haría un escultor que trabajara la plancha de hierro, soldándolas; como no se puede usar soldadura real, que es fundamental, las sueldo de otra manera⁶.

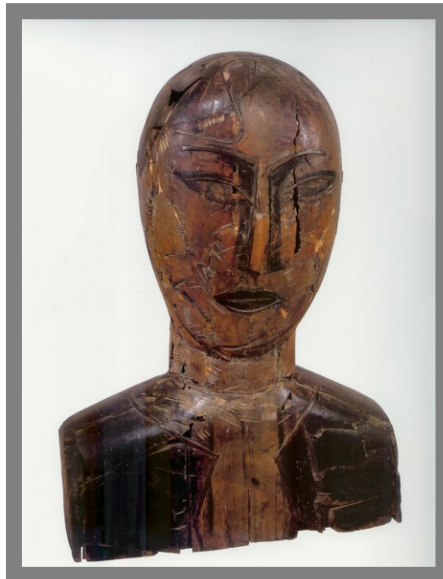
⁶ Fragmento de una entrevista, 1996. por María José Bono y agnes Noguera. En la exposición de la Universidad de Salamanca España.

Figura 8. *Cabeza de mujer.*



Fuente: Manolo Valdés. Madera. 1996

Figura 9. *Cabeza.*



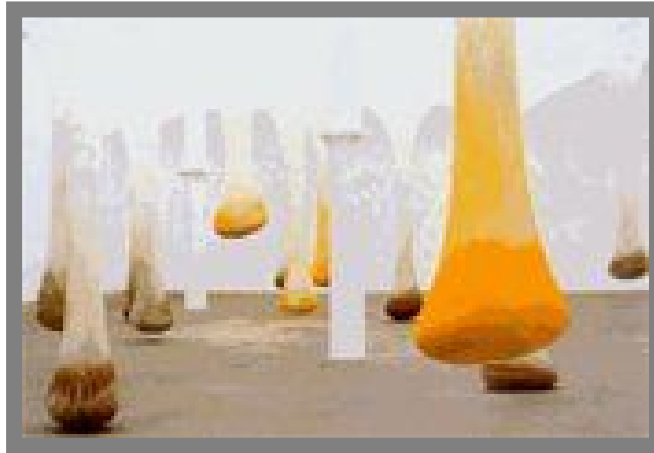
Fuente: Manolo Valdés. Madera. 1996

Esta adherencia que utiliza Valdés, en su escultura nos interesa, pues fragmenta vida vegetal para que tenga un proceso de deformación, que él luego transforma en obras, en la presente investigación utilizamos la técnica de adherencia de fragmentos residuales de recuerdos por parte de los deudos para crear obra con identidad.

Otro artista que utiliza el poliestireno o icopor en su obra es **Ernesto Neto** (Río de Janeiro, 1964), heredero del movimiento artístico denominado Neo-Concreto que surge en Brasil en los años 50 y 60 encabezado por Helio Oiticica y Lygia Clark y que por primera vez coloca al espectador en el centro de la acción creativa. Las obras de estos artistas, como las de Neto, elaboradas con materiales modestos, requieren del espectador una interacción física.

Ernesto Neto está fascinado por los procesos de transformación y crecimiento que rigen el mundo. Emplea en sus esculturas tejido de licra translúcido, semejante a una membrana semi permeable, cuyas propiedades casi orgánicas lo hacen ideal para reflejar la maleabilidad de los procesos naturales alrededor de nosotros. Neto llena el tejido elástico con especias picantes y pigmentos del Amazonas, bolitas de plomo y de estirofoam. El tejido, puede ser entonces moldeado en diferentes formas: **ovaloides** con cordones umbilicales y aberturas vaginales en las que se pueden introducir las manos; construcciones que evocan selvas tropicales; ambientes nebulosos en los que se puede entrar. Oscilando entre proceso y objeto, entre interior y exterior, las esculturas de Neto giran de la experimentación formal hacia formas orgánicas y el cuerpo. Y desafían la primacía de la visión en el arte del siglo XX al dar igual importancia al tacto y al olfato. Como se puede observar en las *figuras* 10, 11 y 12:

Figura 10. *"We fishing the line"*, 1999.



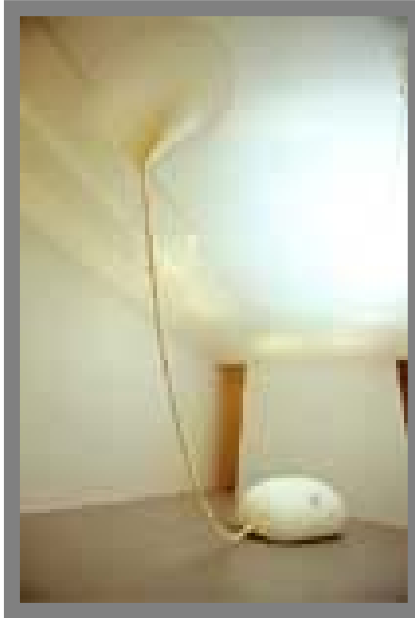
Fuente: Ernesto Neto. Medidas variables

Figura 11. *"Aro Ventre "*



Fuente: Ernesto Neto., 1999. 170 x 50 x 115 cm. Mallas medias de poliamida y esferas de polietireno.

Figura 12. *Aquí y allá.*



Fuente: Ernesto Neto. Planchas de poliespán, tul de licra y medias de espuma rellenas de bolitas de poliestireno

Las esculturas e instalaciones de Ernesto Neto exploran los límites del cuerpo: por un lado la piel y las estructuras celulares y por otro la del universo a nuestro alrededor. Estas obras nos ofrecen un espacio de tranquilidad donde explorar nuestros cuerpos y el mundo natural, a la vez que desafían la primacía de la visión en el arte del siglo XX, dándole un lugar al tacto y al olfato.

Por último, al artista vizcaíno (España) **Alberto Peral**, que con sus formas ovoides y la temática permanente sobre el origen del hombre, llena sus obras de una espiritualidad que conecta con los países de Oriente, pese a que en muchos casos utiliza «formas occidentales» como la cruz, habitual en sus piezas.

Sin embargo, son la esfera y sobre todo el huevo, las formas más abundantes en sus creaciones.

Figura 13. *Puja* (2002).



Fuente: Alberto Peral, instalación.

Para Peral lo importante es crear una simbología o imágenes que tengan algo que ver con su propio universo. Cuando explica que le “interesan mucho las formas redondeadas, ovaladas, en una evocación al huevo, al origen. Al mismo tiempo soy consciente de que el acabado brillante de las esculturas tiene algo de insinuación de querer seducir al espectador. Mis esculturas son táctiles, están pensadas para que el visitante las pueda tocar, no son espirituales”⁷.

⁷ Entrevista al artista en la exposición ***Estrechamientos*** en la sala Carlos III de la Universidad Pública de Navarra. Publicada en el catálogo de la exposición.

El tratamiento plástico con o desde las formas redondeadas u ovaladas por este artista asociado a las percepciones vividas en sus viajes sobre las heterogéneas culturas sea la mexiquense o la de oriente, nos interroga y permite afirmar en nuestro proyecto que lo ovoide es de por sí génesis de vida, y la construcción de esta forma la podemos concebir incluso con elementos fúnebres, próximos a nuestra percepción y trajín de tallador.

6. REFERENTES CONCEPTUALES QUE PUNTUALIZAN LA INVESTIGACIÓN

“el objeto de mayor sofisticación técnica puede perder su valor de un día para otro al perder su valor de uso. Pero el artista vuelve a darles su valor al proporcionarles un propósito nuevo; recupera los restos del naufragio que flotan sobre el mar del materialismo”
Lewis Biggs⁸

En nuestro caso tendríamos que hablar de una metamorfosis de la tradición y modernidad. Actualmente, bajo el término escultura agrupa una gran cantidad de trabajos artísticos, que vistos desprevenidamente parecen pertenecer a géneros distintos. Sin embargo, si realizamos una mirada detenida a la evolución de la escultura durante el siglo XX, observamos que su condición actual es el producto del vuelco en el tratamiento del objeto y de los materiales.

Al hacer referencia de los principales artistas y movimientos que exploran el objeto escultórico y se orientan hacia la materialidad de la obra tridimensional, dejan entrever de manera clara una conjugación de la conciencia contextual.

Es así como el arte abstracto depura las formas a su máxima expresión, dejando ver rasgos humanos; al interior del Nuevo Realismo, el Arte Povera, y el arte Pop dejan percibir un posicionamiento del hombre como ser activo, social y político; y en el constructivismo, hace énfasis en buscar nuevas formas de percepción.

⁸ BIGGS Lewis. Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea. Pág. 14.

Dentro de este orden de ideas, el proceso escultórico en sí mismo empieza a ser muy significativo dentro del lenguaje tridimensional. Porque ante el uso de materiales diversos el escultor, no solo, precisa las técnicas específicas, sino, dentro de los procesos escultóricos se perfila una relación estrecha con el tiempo y la transformación de las cosas, y no importa de donde provengan.

El manejo teórico como una estrategia no limita la esencia para una creación artística, pues fortalece su concepto, es decir, que son predispuestos para que encajen de una manera equilibrada. Es así como, homogenizamos teorías para una causa común; en este caso la inclusión de lo figurativo como la parte humana del hombre (cabeza); estilización, como la depuración de un objeto a su complejidad en términos puramente “simples” y en algunos casos geométricos.

Con el advenimiento nada pacífico de la cultura occidental empezaron a conjugarse las antiguas creencias con la idea de una vida posterior, una transmutación del alma de los finados que esperaría el día del juicio final, mientras sus despojos mortales permanecerían en las tumbas.

De ahí surge la práctica del entierro en sepulcros que es, a su vez, una tradición que arranca de la época de las catacumbas. De esta tradición funeraria que, en determinado momento se empieza a revestir de formas artísticas (escultura, epitafios con diversas formas literarias, pintura, etc.) que conllevan un simbolismo respecto a las creencias sobre el fenómeno de la muerte y sobre el destino final del alma de los finados.

Este **arte tumbal** ha evolucionado, ya que de formas un tanto "paganas" (columnas y obeliscos rotos, árboles -sauces- y ramas tronchadas, urnas cinerarias, dolientes, calaveras) se pasa a la profusión de ángeles y almas, cruces y emblemas de redención.

El apogeo de formas escultóricas artísticas y literarias se da en los cementerios de Bucaramanga desde mediados del siglo pasado XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX, en la actualidad se dan sólo casos aislados, ya que los enterramientos se han estandarizado y empobrecido en cuanto a expresiones plásticas, a tal punto que el material usado es mármol blanco y gris, que son los más baratos del mercado, a los cuales el común de la gente le da significados de pureza al de color blanco y pesadumbre al de color gris.

El concepto de **vida**, tiene varias connotaciones enmarcadas por la tradición occidental, y estas pueden ser: "Fuerza o actividad interna sustancial, mediante la que obra el ser que la posee"; "Unión del alma y del cuerpo"; "Duración de las cosas"; y "Existencia del alma después de la muerte"

En cuanto al concepto de **muerte**, varía según las diferentes culturas y épocas. En las sociedades occidentales, la muerte se ha considerado tradicionalmente como la separación del alma del cuerpo. En esta creencia, la esencia del ser humano es independiente de las propiedades físicas. Debido a que el alma carece de manifestación corpórea, su partida no puede ser vista, o lo que es lo mismo, ser determinada objetivamente. Son varios preceptos que la remiten a ella, tales como fragilidad, volatilidad, brevedad del tiempo, etc.

Al hablar de **levedad**, y su búsqueda en la obra “*entre cabezas*”, no sólo la relacionamos con lo frágil de la vida y la separación alma - cuerpo cuando se fenece (estamos utilizando concepto cristiano), si no, el juego que recreamos cuando conquistamos la liviandad estructural por medio de la plasticidad que ofrece el material del icopor al utilizarlo como soporte para falsear una cabeza ovoide que a simple vista denota pesadez.

Así, la idea de levedad está asociada, para nosotros, a la suspensión de lo ovoidal, flotación y elegancia, relativas a la “*cabeza*” como simplificación característica del ser humano.

En cuanto a lo **ovoide**, lo concebimos como génesis de vida, o en palabras de Van Gogh: “la vida es probablemente redonda”, y todo lo que es redondo atrae la caricia⁹, por lo tanto esa es la intencionalidad de la obra “*entre cabezas*”, que sea acariciada los residuos lapidarios mortuorios, ahora convertidos en “*piel*”.

La construcción adherente con estos objetos lapidarios es una **desemantización objetual**, como lo expresa Ondina Rodríguez Briceño¹⁰: “que ciertos contenidos parciales se han perdido en provecho de algún significado global, de una unidad discursiva más extensa”, en las obras.

Lo que no puede destruir la muerte es **la memoria**, y esta no es una colección de recuerdos anónimos, si no una especie de desquite del hombre contra la

⁹ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Pág. 271, 273.

¹⁰ RODRÍGUEZ BRICEÑO, Ondina. Arte y Símbolo. II Seminario Nacional de Estética. Medellín. 2002. Apunta a la reflexión sobre algunos aspectos en torno a la relación Arte y Símbolo desde el panorama que nos brinda el arte actual. Pág. 6.

huida del tiempo y la pérdida de sus congéneres queridos, y para eso ofrece el último vestigio material que separa la morada de los despojos humanos y la vida: la lápida.

Y por último, la relación del **“lugar y no lugar”**, para el fundamento de la obra **“entre cabezas”**, se admite que los cementerios son “lugares de memoria, de identidad, relacional e histórico”¹¹, y esos vestigios que desencadena esos lugares, son utilizados para construir formas de vida ovoidales, para ser exhibida “en espacios que no son en sí lugares antropológicos”, producto de la sobremodernidad¹², como plazoletas, esquinas, calles, rincones, entre otros.

¹¹ Marc Augé. Los “nos lugares”: espacios del anonimato. España: Editorial Gedisa. Pág. 83.

¹² *Ibíd.*, Pág. 83

7. PROCESO

LA VERDADERA MUERTE

“No son los muertos los que en dulce calma
la paz disfrutan de la tumba fría: Muertos son los que
tienen muerta el alma y sin embargo...viven todavía”.

I.E.A

(Inscripción en la entrada del Cementerio central de Bucaramanga)

7. 1 PROCESO METODOLÓGICO

7.1.1 Descripción.

◆ **Aproximación al lugar de memoria: contacto entre vivos y muertos.**

Reflexionar sobre estos lugares de memoria es una persistencia producto del quehacer u oficio de tallador de lápidas mortuorias, es preguntarnos sobre la percepción que tienen de la muerte los individuos de nuestras ciudades grandes o pequeñas, y la ritualidad para con sus fallecidos; es mirar los tipos de desplazamiento al interior de este lugar, como se puede observar en la siguiente figura:

Figura 14. Interior del cementerio central Bucaramanga.



Fuente: Tayin O. Mantilla. Archivo personal. 2004

Además es examinar los elementos utilizados en la comunicación ritual; es descubrir los residuos que dejan en este espacio en común (**ver** la figura 15); es distinguir los imaginarios y respeto para con sus fallecidos; es distinguir que objetos o residuos utilizo para construir u originar sensación de vida en una obra escultórica.

Figura 15. Lápidas.



Fuente: Tayin O. Mantilla. Archivo personal. 2004

◆ **Uso de materiales y herramientas.** Entre los materiales utilizados en la construcción de la obra se encuentran: Retal de mármol (residuos de lápidas), yeso de moldear, icopor, carbonato de calcio, resina de poliéster, catalizador, ácido muriático, cobalto, y mineral negro. (**Ver** figura 16).

Figura 16. *Bloque de icopor y cortadora de icopor.*



Fuente: Tayin O. Mantilla. Archivo personal. 2004

Con relación a los tipos de herramienta tenemos: pulidora industrial, piedras de pulir de granos # 30, # 80, y # 120, cuchillo casero # 10, cortadora de mármol, cortadora de icopor construida para el tamaño de la obra.

♦ **Abstracción y creación de prototipos a escala.** Al precisar que la forma ovoidal, simplifica e induce a una sensación visual y táctil de vida, se procedió a tallar características específicas para cada cabeza en bloques de yeso de moldear a tamaño a escala, estos rasgos faciales no se relacionan con los cánones estéticos de belleza de la sociedad moderna.

Estas nuevas particularidades faciales tienen similitud en parte con las expresiones escultóricas de la cultura Olmeca, pero por su forma ovoidal adquiere estilizaciones que reduce lo grotesco de su gestus.

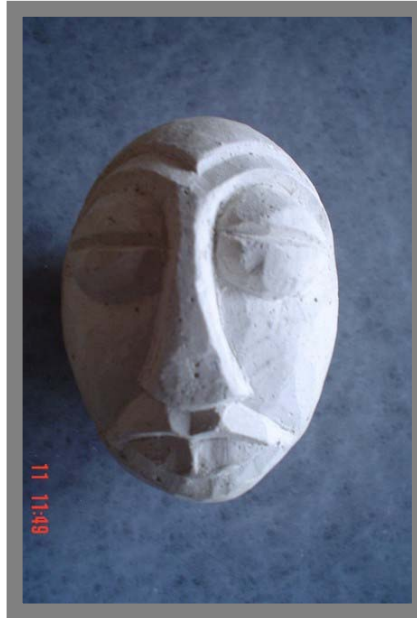
Se hicieron un total de cinco prototipos (**ver** figura 17) de las cuales se seleccionaron tres (**ver** figuras 18, 19, 20) para proceder a la siguiente etapa de creación.

Figura 17. *Prototipos en yeso.*



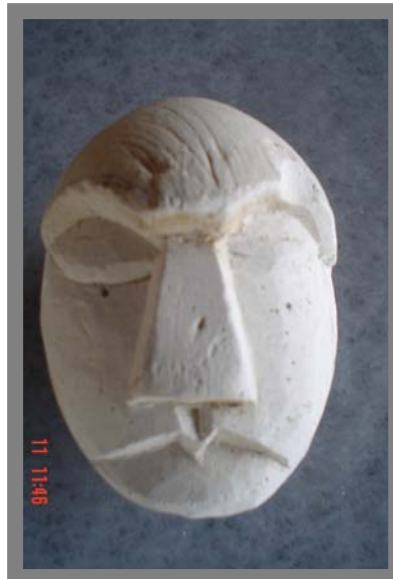
Fuente: Tayin O. Mantilla. Colección particular. 2004

Figura 18. *Prototipo en yeso.*



Fuente: Tayin O. Mantilla. Colección particular. 2005

Figura 19. *Prototipo en yeso.*



Fuente: Tayin O. Mantilla. Colección particular. 2004

Figura 20. *Prototipo en yeso.*



Fuente: Tayin O. Mantilla. Colección particular. 2004

◆ **En búsqueda de un material que permita levedad: icopor.** Luego de la selección de los tres modelos de cabezas para reproducirlos en un material que permitiese la adherencia fragmentaria de los trozos de lápidas, este material debía simbolizar liviandad se prefirió por el material de Poliestireno, conocido popularmente con el nombre de **icopor**, es un polímero vinílico, resultado de la polimerización del estireno monómero. Se distinguen varios tipos de poliestirenos con propiedades diferentes que permiten a su vez la producción de una diversidad de artículos para usos variados. Con características como la transparencia, baja resistencia al impacto, buena elongación, buen brillo, liviano y permite ser procesado en un amplio rango de temperaturas.

Estas características del icopor facilitaron la talla a tamaño real de los rostros, además es un material que es considerado como contaminante por la duración de descomposición en la naturaleza, es como el polo opuesto con respecto a la longevidad de vida corta del ser humano. Es como una transposición del cuerpo humano en un nuevo material que representa liviandad y una longevidad para su descomposición.

Figura 21. Cabeza en icopor N° 1.



Fuente: Tayin O. Mantilla. 2004

Figura 22. Cabeza en icopor N° 2. 2004



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 23. Cabeza en icopor N° 3. 2004



Fuente: Tayin O. Mantilla.

◆ **Impermeabilización, cortes y adherencias fragmentarias.** Al obtener las cabezas en icopor se le imprimió un impermeabilizante que facilitó cortes y la adhesión de pedazos lapídeos, con resina de poliéster, carbonato de cobalto, catalizador (mek) y mineral negro. Como lo demuestra las siguientes figuras:

Figura 24. Impermeabilización de la cabeza de icopor. 2004



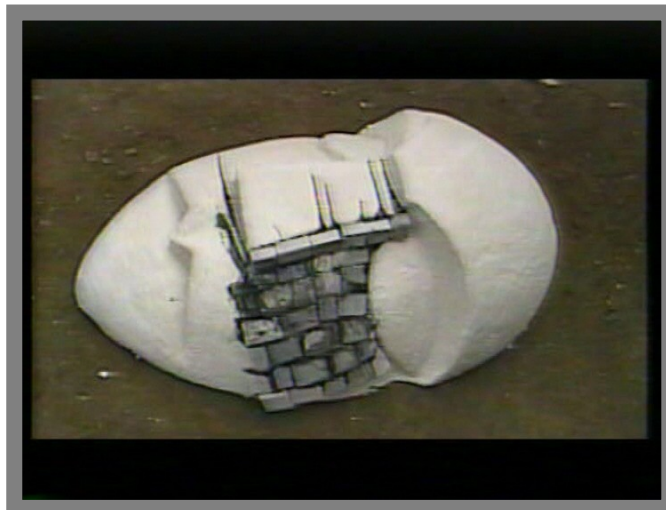
Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 25. Corte de la cabeza de icopor. 2004



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 26. Adherencia de fragmentos de lápida sobre la cabeza de icopor. 2004



Fuente: Tayin O. Mantilla.

◆ **Creación de necios para el movimiento de las cabezas.** Posteriormente se procedió a la creación de necios para el incremento de movimiento a las cabezas, aunque en cualquier objeto ovoidal su punto de contacto sobre la superficie es mínimo facilitando así la oscilación. Para mayor ilustración ver las siguientes figuras:

Figura 27. Relleno de fragmentos de lápidas. 2004.



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 28. Finalización de vaciado de la argamasa. 2004.



Fuente: Tayin O. Mantilla.

◆ **Pegue de los necios y pulimento.** Al conseguir que las cabezas tuvieran más movimiento al tacto por medio de la implementación técnica del necio, se procedió al alisado de las cabezas empleando una pulidora con piedras de calibres diferentes, dejando la superficie de las cabezas sobrias. Como lo muestra las siguientes figuras:

Figura 29. *Pulimento de las cabezas. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

◆ **Acabado de la obra...** Al eliminar las protuberancias de la superficie (piel en término humano) por medio del proceso de pulimento, se siguió con el brillo de las cabezas con ácido muriático, lijas N ° 80, 100, 150, 400 y 600, y pasta para brillar, ulteriormente se le adhirieron los ojos, y bocas de aluminio (el material utilizado provienen de los adornos pegados a las lápidas como letras e imágenes como la Virgen del Carmen y el Divino Niño entre otras), y fragmentos de vidrio para dejar vislumbrar la interioridad de las cabezas, semejando los utilizados en

los ataúdes que sirven para aislar a los vivos del espacio de los muertos: “*ver y no tocar*”.

Estos vidrios son colocados en los féretros y en las lápidas con varios propósitos como lo de dejar ver la última imagen facial del difunto, contemplar el inicio de la descomposición corporal, despedirse antes del deterioro orgánico, etc. *Ver las siguientes figuras:*

Figura 30. *Cabeza N° 1. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 31. *Cabeza N° 2. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 32. *Cabeza N° 3. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 33. *Detalle del vidrio en una de las Cabezas. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

Figura 34. *Contenido de las cabezas a través del vidrio. 2004.*



Fuente: Tayin O. Mantilla.

7.1.2 Interpretación. En el ámbito de la creación artística, la actividad específica de la escultura es el proceso de representación de una figura en tres dimensiones. El objeto escultórico es por tanto sólido (en algunos casos), tridimensional y ocupa un espacio.

El procedimiento para crear dicho objeto nos remite a las variedades técnicas de la escultura, que puede ser en quitar materia de un bloque hasta obtener una figura; o en modelar valiéndose de un material blando (cera, arcilla, yeso).

En esta investigación se procedió a la adherencia constructiva (a nivel técnico es una acción que se semeja al mosaico) de un material lapidario sobre cabezas esculpidas en icopor, es un sobre cubrimiento epidérmico con recuerdos de los cuales le han sido borrado intencionalmente las inscripciones de afecto e identidad. Es un borrar, reborrar y contraborrar todo vestigio que recuerde el ocaso de la vida.

La forma ovoide en la obra escultórica representa génesis de vida, que provoca en el espectador una proximidad a la caricia de cada cabeza, y a la vez da la sensación de movimiento, y para acentuar esta propiedad se le aplicó la técnica del *necio* con el fin de proporcionarle aún más oscilación al contacto.

El carácter de sólido del objeto escultórico lo vincula a la sensación del espacio. El volumen es un espacio ocupado, pero lo que perciben los ojos es un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma, y a través de esta *superficie-forma* se produce la sensación de espacio ocupado (el volumen). En la forma se dan cita

elementos como el color y la textura, que son los ingredientes materiales de la superficie.

¿Por que de la escogencia de *“un no lugar” para la obra?*, es trasponer estos elementos de memoria que se destinan en los *“lugares históricos”*, , para descontextualizarlo y borrarle toda referencia de extinción, y presentarlo en forma de vida (no hay que olvidar que lo ovoidal sugiere vida).

El icopor es el soporte esencial en ésta obra escultórica, es la interioridad que equivale a la liviandad del alma esencia de vida para el cuerpo (en términos cristianos), que se desprende para iniciar un *“viaje a la eternidad”*, es por eso que se deja ver a través de los vidrios como cuando se mira a los difuntos en los últimos instantes antes de ser sepultados.

La relación de la vida y muerte es una constante en la obra ya que utiliza tanto objeto o piezas que rememora a la muerte como pretexto de despedida de la vida de un ser allegado, o viceversa al adherir o construir algo figurativo le damos connotaciones de vida. Es una dualidad que permanece intrínsecamente en la obra.

8. CONCLUSIONES

- ◆ Este proceso investigativo “*entre cabezas*”, estuvo marcado por una exploración de los lazos y manifestaciones afectivas complejas que se derivan del culto de la muerte en nuestro medio cultural, produciendo una creación artístico escultórico ovoidal de cabezas con apariencia propia, expresiva e identificable, y que es en última instancia principio corpóreo de identidad y vida.
- ◆ Es tan complejo investigar el concepto de muerte, que decidimos por la noción del no sentir, del acabamiento corporal, del no movimiento, de la nada, las cuales nos sirvió para construir referentes visuales de vida corporal y sintetizada en forma de cabezas. A tal punto que los fragmentos lapidario que tienen una carga simbólica del recuerdo de la muerte fueron borrados y convertidos en piel, bocas y ojos para las cabezas.
- ◆ Trabajar con objetos que están vinculados especialmente con la memoria y su valor iconográfico para los miembros de un grupo con un pasado común, con unas connotaciones compartidas, o que se asocian a determinados hechos o situaciones del pasado individual, familiar o colectivo emocionalmente negativo, fue interesante ya que fueron reutilizados para crear nuevas sensaciones táctiles y visuales borrándoles toda “*referencia de muerte*”.

- ◆ Se pretendió que el espectador se de cuenta que las obras están hechas con material utilizado para el culto de la muerte con el fin de cuestionar su memoria experiencial, ya que esta rememora o visualiza imágenes o sensaciones que identifica con un pasado emocionalmente negativo.

- ◆ Se profundizó en el uso de materiales como el icopor para semejar connotaciones de levedad y longevidad, y de otros empleados en el ritual de la muerte, necesarios para darle carácter, simpleza, tersura, monumentalidad, y fuerza a la obra final.

- ◆ Por último, al examinar el proceso creativo empleado podemos reiterar las diversas posibilidades que ofrece los elementos u objetos de memoria utilizados para un acto ritual como la muerte, y que sirvieron para complementar en detalle la obra final, al ser descontextualizado la función de estos objetos, que posteriormente se dispuso como material de envoltura en la génesis de vida: ovoidal.

BIBLIOGRAFÍA

ARTE DEL SIGLO XX, volumen 2. Ruhrber, Schneckenburguer, Elicke Honnef, Tashen.

ATLAS CULTURAL DE LA AMAZONÍA COLOMBIANA, la construcción del territorio del siglo XX, Eduardo Ariza y otros. Instituto de Cultura.

AUGÉ Marc Los “nos lugares”: espacios del anonimato. España: Editorial Gedisa. 123 Pág.

BACHELARD, Gastón. La poética del espacio, México, Fondo de cultura económica. 1965. 321 Pág.

BIBLIOTECA ENCARTA 2.004. www.encarta.com

BIGGS Lewis. Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea. 2000.

FILOSOFÍA DEL ARTE, Hipolyte Taine. Editorial Aguilar. Madrid 1957

HERRÁN, Juan Fernando. Taller integral de tres dimensiones. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander – INSED. 2002. 78 Pág.

LA SITUACIÓN POSTMODERNA DEL ARTE URBANO. Jaime Xibille Muntaner. Primera edición. Julio de 1995. Fondo Editorial Universidad Nacional de Colombia. Medellín.

RODRÍGUEZ BRICEÑO, Ondina. Arte y Símbolo. II Seminario Nacional de Estética. Medellín. 2002.

SENDEROS DE LA MEMORIA, María Eugenia Romero, Nicolás Lozano. Instituto Colombiano de Cultura.

THOMAS, Karin. Diccionario del Arte actual. Editorial Labor. S.A. 1996.

TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE ARTE Y LITERATURA. Tomo 1. Editorial América S.A. 1990. Panamá.