



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL ARTE

Tesis previa la obtención del título de Magister en Estudios del Arte

Título:

“¿Por qué la escultura en madera en el arte actual? Estudios y trabajos de
Damián Sinchi y su contemporaneidad en el arte y la escultura”

Lic. Freddy Damián Sinchi Quinde

C.I: 0103774832

Autor

Mst. María Eliza Mosquera Ochoa

C.I: 0104257688

Directora

Cuenca-Ecuador

2018



RESUMEN

El presente trabajo de investigación está dirigido hacia el análisis objetivo y contextual del proceso creativo presente en las obras escultóricas y algunos ejercicios o expresiones artísticas que le sirvieron a Damián SinchiQ para crear su obra. Este trabajo se basa en tres ejes fundamentales: El trayecto del lenguaje en el artista, El oficio, la técnica y la *techné* y el Objeto como esencia en el trabajo escultórico. En el primer eje el artista trata sobre los diferentes lenguajes plásticos que SinchiQ recorre antes de encontrar una impronta propia. Dentro de este tema de los lenguajes están ligados aspectos referenciales tanto familiares, académicos y profesionales que lo incitan a formarse y a partir de eso el autor sienta bases importantes conceptuales como corrientes filosóficas con las que empieza a trabajar, corrientes como el *Mainstream* o Cultura de Masas. El segundo eje está dirigido hacia el oficio del artista que en este estudio el autor la denomina *techné*, haciendo énfasis en el saber y el hacer implícitos en su obra. En el tercer eje el artista fundamenta el resultado de los ejes anteriores a partir del objeto cotidiano industrializado, es decir el uso del objeto a partir de su diseño, estética y trasfondo cultural para subvertirlo y jugar con sus significados resultando esculturas hiperrealistas que se convierten a veces en construcciones lúdicas o de carácter interactivo. Finalmente esta tesis desemboca en la recopilación de las fichas técnicas de los trabajos escultóricos realizados desde el año 2010 hasta el 2016.

Palabras clave: ESCULTURA EN MADERA, MAINSTREAM, TECHNÉ, ESCULTURA CONTEMPORÁNEA, PÚBLICO, OBRA DE ARTE.



ABSTRACT

This labor is about the contextual and factual analysis that is present in the sculptural process and some artistic exercises or expressions that were good tools for Damain SinchiQ to create his handiwork. This labor is based on three axles: the journey of the language inside the artist; the craft, the techniques and *techné* and the object as essence of the sculptural craft. On the first axle the artist talk about the different plastic languages that SinchiQ covers before he could find his own mark. Inside the topics of the language there are some referent aspects like the family as well as the academic and professional issues that leads him to form himself so that he put some philosophical important conceptual bases to begin his work. In this philosophic ideas we found Mainstream or mass' culture. The second axle is directed to the craft of the artist which in this study the artist calls "techné" making emphasis on the knowing and the doing of his craft. On the third axle the artist bases the result of the previous axles starting from the daily industrialized object, which means the use of the object starting from the aesthetic and cultural background to transform it and to play with its meaning so that the result could be hiperealistic sculptures that can converted into playful constructions or with an interactive character. Finally this thesis flows on the compilation of technique records of the sculptors' work made since 2010 until 2016.

Key words: WOODEN SCULPTURE, MAINSTREAM, TECHNÉ, CONTEMPORARY SCULPTURE, AUDIENCE, ARTWORK.



ÍNDICE

	Página
Portada	1
Resumen y abstract.....	2
Índice de contenidos.....	4
Índice de ilustraciones.....	6
Cláusula de licencia y autorización.....	10
Cláusula de propiedad intelectual.....	11
Agradecimiento.....	12
Introducción.....	13
Desarrollo de capítulos.....	15
CAPÍTULO 1: El trayecto del lenguaje en el artista.....	15
1.1 Referentes familiares.....	19
1.2 Referentes Académicos.....	22
1.2.1 El Video y el Arte Digital.....	24
1.2.2 Cultura de Masas (mainstream).....	26
1.3 Referentes del Oficio (experiencia de taller).....	30
1.3.1 La Pintura.....	31
1.3.2 La Escultura.....	34
CAPÍTULO 2: El oficio, la técnica y la techné en mi obra escultórica	36
2.1 La Techné.....	36
2.2 Historia local del Oficio de la Escultura en Madera.....	40



2.3 La escultura en madera en el Arte Contemporáneo.....	44
2.3.1 Referentes artísticos en la escultura en madera en el Arte Contemporáneo.....	47
CAPÍTULO 3: El objeto, esencia en mi trabajo escultórico.....	55
3.1 El objeto cotidiano, dispositivo que domina la realidad.....	58
3.2 El Subvertir del Objeto Cotidiano.....	63
3.3 El objeto y su proceso técnico.....	69
3.3.1 Idea que inquieta al artista (Primeridad).....	70
3.3.2 Encontrar el Hipoícono (Terceridad).....	73
3.3.3 Técnicas de carpintería, ebanistería y escultura.....	74
3.3.3.1 Bocetos.....	76
3.3.3.2 Ensamble de madera.....	79
3.3.3.3 Desbaste.....	83
3.3.3.4 Pulido.....	85
CAPÍTULO 4: Fichas técnicas escultóricas desde el año 2010 al 2016.....	88
CONCLUSIÓN.....	110
RECOMENDACIONES.....	112
Bibliografía.....	113



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Imagen 1, Virgilio Quinde, «Chola Cuencana», monumento en piedra.....	21
Imagen 2, «Juguemos en la playa» SinchiQ. Video-arte.....	26
Imagen 3, «Fetiches Divinos» SinchiQ. Escultura en madera de canelo.....	28
Imagen 4, «Soy un puerco» SinchiQ. Escultura en madera de alcanfor.....	30
Imagen 5, Talla en madera oro y plata falsos policromada.....	32
Imagen 6, «Canal 11», SinchiQ, anilina sobre aluminio y lienzo.....	33
Imagen 7, «Calzado», SinchiQ. Escultura en madera de canelo.....	35
Imagen 8, «Calibre 50» SinchiQ. Escultura en madera de laurel.....	39
Imagen 9, «Virgen de la asunción (Alada)», Bernardo de Legarda.....	42
Imagen 10, La Sábana Santa, Manuel Chillí Caspicara.....	42
Imagen 11, «Tres de derecha, uno de izquierdo», SinchiQ. Escultura en madera de palobaca.....	47
Imagen 12. Los Carpinteros, «Estuche».....	57
Imagen 13. Livio di Marchi, «Mutandine sexy da donna».....	51
Imagen 14, Jaehyo Lee, Maderas de alerce y de castaño.....	53
Imagen 15, CHA Jong-Rye, « <i>La exposicion expuesta 101222</i> ».....	54
Imagen 16, «testigo» Escultura en madera de Fernán Sánchez. Sinchi Q.....	56
Imagen 17, «Eterno». Escultura en madera de palobaca. Sinchi Q.....	57
Imagen 18, «Extensiones», SinchiQ. Escultura en madera de laurel.....	69
Imagen 19. Imagen de una cadena de motosierra.....	71



Imagen 20. Construcción de la obra «Necesario».....	72
Imagen 21. Eslabones de la obra «Necesario».....	72
Imagen 22 ensamble de la escultura móvil «Necesario».....	73
Imagen 23, ensamble de la escultura móvil «Necesario».....	73
Imagen 23. Escultura móvil «Necesario» en el museo del CAC, Quito.....	74
Imagen 23. Boceto en lápiz.....	77
Imagen 24. Boceto en arcilla.....	77
Imagen 25. Boceto en lápiz.....	77
Imagen 26. Boceto digitalizado.....	77
Imagen 27. Boceto realizado en Adobe Ilustrador.....	78
Imagen 28. Bocetos realizados en Adobe Ilustrador.....	78
Imagen 29. Bocetos realizados en mdf.....	79
Imagen 30. Bocetos realizados en 3D Max.....	79
Imagen 31. Ensamble de piezas de madera (palobaca y nogal).....	80
Imagen 32. Ensamble de piezas de madera (teca y nogal).....	80
Imagen 33. Ensamble de piezas de madera (canelo).....	80
Imagen 34. Ensamble de piezas de madera (alcanfor).....	81
Imagen 35. Ensamble de piezas de madera (Laurel).....	81
Imagen 36. Ensamble de piezas de madera (palobaca y nogal).....	81
Imagen 37. Ensamble de piezas de madera (capulí, cedro, canelo y laurel).....	82
Imagen 38. Ensamble de piezas de madera (pino).....	82
Imagen 39. Desbaste de piezas de madera (teca y palobaca).....	83
Imagen 40. Desbaste de piezas de madera (cedro).....	83



Imagen 41. Desbaste de piezas de madera (alcanfor).....	84
Imagen 42. Desbaste de piezas de madera (pino).....	84
Imagen 43. Pulido y lijado de piezas de madera (cedro y canelo).....	85
Imagen 44. Pulido y lijado de piezas de madera (canelo y laurel).....	85
Imagen 45. Pulido y lijado de piezas de madera (palobaca y cedro).....	86
Imagen 46. Pulido y lijado de piezas de madera (canelo y cedro).....	86
Imagen 47 «calzado», Esculturas en madera de cedro.....	89
Imagen 48 «Eterno», Escultura en madera de palobaca.....	90
Imagen 49 De la serie «Eterno», Escultura en madera de palobaca.....	91
Imagen 50 «Testigo», Escultura en madera de Fernán Sánchez.....	92
Imagen 51 «Tres de derecha, uno de izquierda», Escultura en madera de palobaca.....	93
Imagen 52 «Calibre 50» SinchiQ. Escultura en madera de laurel.....	94
Imagen 53 «In-organico», Escultura en madera de palobaca.....	95
Imagen 54 «Capitulo 14», Escultura en madera de pino.....	96
Imagen 54 «Tomografía», Escultura en madera de palobaca y teca.....	97
Imagen 56 «Salva tu vida... solo la tuya», Escultura en madera de cedro y canelo.....	98
Imagen 57 «Fetiches Divinos», Escultura en madera de canelo.....	99
Imagen 58 «Soy un puerco», Escultura en madera de alcanfor.....	101
Imagen 59 «Sub-versivo», Escultura en madera de alcanfor.....	102
Imagen 60 «Necesario», Escultura en madera de canelo.....	105
Imagen 61 «Extensiones», Escultura en madera de laurel.....	106



Imagen 62 «instructivo», Escultura en madera de pino.....107

Imagen 63 «5832», Escultura en madera de pino, laurel, yumbingue, seique,
copal y canelo.....108



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Freddy Damián Sinchi Quinde en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “¿POR QUÉ LA ESCULTURA EN MADERA EN EL ARTE ACTUAL? ESTUDIOS Y TRABAJOS DE DAMIÁN SINCHI QUINDE Y SU CONTEMPORANEIDAD EN EL ARTE Y LA ESCULTURA”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 21 de junio 2018

Freddy Damián Sinchi Quinde

C.I: 0103774832



Cláusula de Propiedad Intelectual

Freddy Damián Sinchi Quinde, autor/a del trabajo de titulación “¿POR QUÉ LA ESCULTURA EN MADERA EN EL ARTE ACTUAL? ESTUDIOS Y TRABAJOS DE DAMIÁN SINCHI Y SU CONTEMPORANEIDAD EN EL ARTE Y LA ESCULTURA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 21 de junio 2018

Freddy Damián Sinchi Quinde

C.I: 0103774832



AGRADECIMIENTO

Agradecimientos muy sinceros a las personas que apoyaron este estudio y mi trabajo artístico:

Freddy Sinchi T.

Silvia Quinde M.

Livia Marín

Ma. Elisa Mosquera

Diana Cárdenas



INTRODUCCIÓN

La siguiente tesis es una respuesta a las inquietudes y estudios personales artísticos como escultor y como creador en un espacio donde la escultura en madera se ha vuelto mi lenguaje propicio para traducir ideas, creencias y pensamientos en obra artística. En ella analizo de forma frontal mi obra objetual y conceptual, me adentro en cada detalle, examino su forma, contenido, contexto, referencias tanto personales y también sociales, cuestiono su pertinencia, finalidad y razón ante mi persona en primer lugar y luego ante el público en general, escarbo en mi genealogía, es decir, teorizo y hago una descripción literal de lo que mi mente y cuerpo ejecuta cuando procede a realizar una obra escultórica. Para ello hago un recuento sobre mi proceso creativo, los caminos recorridos y sus transformaciones en el trayecto del quehacer de la estética y finalmente un diagnóstico sobre los resultados y expectativas de cada obra que produzco.

Este estudio hace un recorrido desde las primeras etapas en algunas expresiones estéticas que cada niño recorre a su manera como trazos, garabatos, juguetes, manualidades, se adentra un tanto más en la adolescencia cuando su herencia familiar en el arte y la artesanía se convierte a manera de *hobby* una forma de ver el mundo de una distinta manera, pasa luego por el campo de la academia y las formalidades de la institución artística en la Universidad y estudios personales para definir lo que representa y expresa un arte que en la actualidad nos rodea a todos y termina en el campo de la producción de obra en el taller en donde empieza a nacer el creador como tal, pues en su espacio personal es en donde puede hacer uso de toda su experticia que ha acumulado en su travesía.

Así mismo me planteo la necesidad personal de ser un artífice al trabajar en madera en un tiempo en donde el gesto o intención artística prima en el arte contemporáneo, en un tiempo en donde la manufactura se resuelve de diversas maneras como el *ready made*, instalación o en un tiempo en donde la manera de hacer arte se vuelve una industria o incluso una obra de arte se produce de forma industrial.

El tema en el que me desenvuelvo con mi arte va por el camino de la industrialización de los objetos banales, el consumismo, la cultura de masas que están directamente ligados con la globalización y el capitalismo que han impactado profundamente en nuestra manera de vivir. Este camino que recorro es un subvertir de símbolos, de realidades a través de la ironía, tomando en cuenta la estética y forma del objeto que represento luego, ya que el diseño e imagen que rodea nuestro entorno mediante pantallas leds, anuncios



comerciales y productos industrializados juega un papel muy importante para mi trabajo escultórico. Estas características que las empleo en mi obra me permiten acercarme a un público que se identifica con la cotidianidad de mi obra, que se fascina por lo plástico que puede vislumbrarse en la madera y finalmente renueva su concepto de escultura contemporánea.

Finalmente dentro de este análisis ligo mi trabajo artístico al artesanal mediante uso de técnicas de carpintería, restauración y ebanistería que han permitido dar lugar al oficio que cada artista obtiene en su carrera y que en mi trabajo personal he denominado “techné”, remitiendo a los antiguos conceptos del “saber y el hacer”, y acoplándolo con el concepto de “técnica, tecnología y concepto” para provocar obra artística.

El arte que me apasiona y que intento cada día producir es aquel que pueda ser pertinente ante mi realidad, cultura y sociedad, sincero ante mi oficio y técnica tanto artesanal y artística, admirable en el sentido estético y en el que el público pueda espectral y alimentarse de lo inteligible que mi obra pueda llegar a su razonar, a su entendimiento y por ende a la crítica que retroalimenta tanto al espectador como al artista.



CAPÍTULO 1

El trayecto del lenguaje en el artista

Empezaré por decir que los pensamientos, ideas y preceptos que se inscriben en este capítulo y en los siguientes son personales, se analizan y realizan a partir del camino artístico recorrido por de más de trece años y sin ser verdades absolutas las que se enuncian en esta tesis, si son verdades particulares que se han teorizado a partir de practica académica y por el mismo hecho espero que se tomen estos preceptos para un futuro cuestionamiento y no como un concepto impermeable al que no se puede discutir.

Ahora bien, como el título de este primer capítulo lo enuncia, el tema tratará el trayecto o camino que el artista recorre a través de los lenguajes artísticos. Pero primeramente debo acotar el uso y el significado de la palabra lenguaje en el arte.

En las artes plásticas o visuales se entiende al lenguaje como el medio específico para expresar y representar ideas, creencias, vivencias y pensamientos estéticos como por ejemplo lo es la pintura, la escultura, el *performance*, la fotografía, el dibujo, el *ready made*, la instalación, etc. Por lo general la representación se da a partir de la imagen, sin embargo hay excepciones cuando artistas trabajan a partir de la sonoridad o la sensibilidad del tacto, sin embargo todas estas formas de hacer arte se las puede abarcar dentro del campo de la plástica, por ello se denomina también artes plásticas. El objetivo del lenguaje es optimizar la comunicación entre obra y público, pues para representar imagen, formas y colores lo más sensato será la pintura, para representar volumen la escultura o para representar movimiento el cine o el *performance*, pero esto es solo un atisbo pues según Gombrich dentro de su estudio sobre la imagen visual, la lectura correcta de una imagen (obra artística para este caso de estudio) se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto.

El código facilita y permite la interpretación y se puede definir como una convención establecida por un conjunto de individuos o sociedad, en donde se asignan una serie de valores o significados a un conjunto de signos de cualquier tipo para poder comunicar y entender cierta idea o mensaje. El código necesita ser aprendido para que funcione correctamente. Esta variable es necesaria tanto para el que recibe el mensaje como para el que lo emite ya que si el artista genera un mensaje cuyos elementos constitutivos definen claramente las características del código, es decir, que un cierto color o forma representen de manera sencilla una idea determinada, el mensaje será mejor receptado. Sin



embargo la imagen a la que Gombrich hace referencia está dirigida a lo cotidiano por lo que no será lo mismo hablar de la imagen diaria de una señal de tránsito que a través de su representación directa nos emite un signo de advertencia el cual todos los conductores y transeúntes pueden entender que por otro lado sería un cuadro pictórico abstracto. En este caso particular del arte, lo que el espectador puede asimilar de forma directa es el impacto del color y sus formas que luego se traducen a sensaciones. Lo mismo sucede con otros lenguajes plásticos que en primera instancia distan mucho de una imagen o representación cotidiana, para ello habrá que agudizar los sentidos y permitirse sensaciones no habituales.

El texto es la segunda variable y se refiere a aquella información que se transmite con el objeto de emitir un significado, es el relato o el contenido mismo de la obra. Esta variable puede ser entendida como tipografía, imágenes o el conjunto de ambos elementos. Dentro del arte esto se podría apreciar como el tema que se vislumbra en la obra, es decir el argumento que cada artista pretende comunicar, puede tratar de temas como lo político, religioso, ecológico el consumismo, el feminismo, etc.

Finalmente la tercera variable es el contexto, que es la historia, el entorno, medio físico o situacional específico como puede ser cierta etapa de la historia, un determinado lugar, determinada sociedad, etc. Esta variable le permite al observador entender la intención y función de un cierto mensaje en un tiempo y espacio específico y de esta manera evitar ambigüedades, así mismo proporciona al artista enfocarse en representar su realidad y entorno social, pues hay gran diferencia temporal y social cuando Lorenzo Bernini esculpió en mármol en el año de 1652 la obra “Éxtasis de Santa Teresa” para representar el movimiento a través de la escultura y caso muy diferente se da con el artista de video-mapping Filip Roca con su obra “Dislexia” en el año 2016 para transmitir igualmente sensaciones de movimiento. Con esto no puedo decir que un lenguaje sea mejor que otro, es más una cuestión de libertad de escoger tal o cual lenguaje según la pertinencia y realidad del autor, incluso hay quienes han podido trabajar con varios medios en una misma obra.

Entendido el lenguaje en las artes plásticas puedo decir que el artista no se queda inmóvil ante la creación y el lenguaje con el que representa su realidad; en un principio puede que empiece con el dibujo, pasa luego a la pintura, escultura, grabado y en los tiempos de la modernidad la fotografía, así como el performance o happening en la época de la contemporaneidad, el artista es un ser que cambia y evoluciona según su forma de ver y crear el arte y de la misma manera se comporta el arte pues dentro del museo o espacio público demuestra evolución, no está quieto sino que es dinámico y está vivo.



Ampliando un poco más este tema como ejemplo de transformación en el arte propongo este precepto de “evolución” que ha tenido la pintura como lenguaje, pues desde la prehistoria en las cuevas de Altamira en su inicio rupestre y con técnicas básicas ha cambiado con el pasar del tiempo, luego se trasladará a otros espacios dentro de la arquitectura medieval en el siglo XII con técnicas más proliferas, más adelante evoluciona al grado de imitar perspectivas ilusorias en el siglo XV con el Renacimiento hasta llegar al siglo XIX y XX en donde las vanguardias y los ismos se encargarían de trasladar a la pintura a una representación cuasi figurativa, luego abstracción e incluso a la conceptualización misma de la figura, sin embargo este lenguaje nunca dejó de ser considerado como pintura, simplemente esta técnica ha evolucionado a través del tiempo y del espacio. Así mismo planteo que cada lenguaje y distintas maneras de representar emociones mediante la estética ha tenido su evolución como lo ha hecho el dibujo, el performance o la escultura.

Ahora como ya lo dije, el arte es evolución pero personalmente pienso además que el arte es *revolución*, pues cuando veo enormes monumentos a dioses egipcios o deidades cristianas se puede notar el material que es piedra, mármol o madera convertido en figura antropomorfa destinada a cautivar los sentidos y creencias del espectador, y luego, después de todo eso veo un urinario (La Fuente, Duchamp, 1917) que de igual manera está hecho de un material que es cerámica y se presenta como obra artística en un museo para que todo el mundo lo admire me pregunto entonces, ¿es esto revolución? Y sí, la respuesta es que hay un gran paso desde que se realiza una escultura hecha a mano hasta la concepción de utilizar lo ya hecho y resignificarlo para que cobre un nuevo sentido y apreciación de acuerdo al espacio en donde se lo presente. Esto es pasar de un momento a otro, cambiar paradigmas de lenguajes y técnicas a nuevas formas del hacer y el quehacer artístico.

Con la ayuda de estos preceptos de evolución y revolución en el arte me puedo acercar al meollo del asunto que es mi trayecto artístico que ha evolucionado y espero así mismo revolucionar en la medida que sea posible mi propuesta artística; ahora me centraré en definir el cambio que ha tomado mi producción de obra para llegar a este punto y presentaré los varios caminos que propuestos como lenguajes artísticos he tomado hasta el presente. Además de los lenguajes y técnicas mencionados en este capítulo hago hincapié en los referentes primero familiares, que son los modelos iniciales con los que empecé estas expresiones estéticas, luego los de la academia que los obtuve en la facultad de arte con el estudio de autores/artistas y finalmente los referentes del oficio que son de tipo experiencial que se obtiene cuando exclusivamente se labora en un taller para producir un objeto de arte.



Mi trabajo realizado en el campo artístico recorre un tiempo de alrededor de trece años, pues desde el año del 2004 cuando realizaba mis estudios universitarios transitaba primeramente por el video arte con el que tuve mis primeros acercamientos o ejercicios artísticos, luego la pintura con la que aproveche diferentes técnicas principalmente de restauración y finalmente la escultura con la que ahora trabajo. He de hacer notar que dentro de estos tres campos artísticos, por lo general tuve de por medio el concepto de *cultura de masas* o *mainstream*, el cual es recogido mediante objetos de hiperindustrialización tales como aparatos tecnológicos o sencillamente objetos del diario vestir. En un inicio el trabajo fue de recolección de objetos para representarlos en diferentes materiales, pero luego esto dio paso a la *resignificación* (revisar el Capítulo 3, El objeto, esencia en mi trabajo escultórico), los objetos con los que se trabajaba ya no eran meras representaciones fieles de la realidad, sino que ya habían adquirido nuevos significados, es decir se habían convertido en nuevos símbolos. Un zapato que era recogido para representarlo en madera no podía quedar ahí sencillamente como un trampantojo del material, tenía que ir más allá, resignificar un personaje o una época o quizá demostrar que aquel objeto que fue millones de veces reproducido industrialmente puede ser único si se lo hace de manera manual, en fin, un objeto producto del *mainstream* tiene varias posibilidades de ser adoptado artísticamente.

Sin embargo dentro de este tiempo se ha trabajado además en otros lenguajes como son el *performance*, instalación, fotografía, *ready-made*, por supuesto que estos trabajos no los considero como parte de mi obra artística, sino más bien son experimentar con ciertos lenguajes afines o nuevos que en su tiempo hubo que afrontarlos obteniendo resultados favorables, ya que al trabajar con estas técnicas he podido replantear mi visión del arte además de valerme de alguno de los trucos técnicos propios de cada lenguaje para resolver algunas dificultades que durante los procesos escultóricos se presentan, aunque claro está que por falta de tiempo no fue posible adentrarse más en dichos campos. Con esto quiero decir que como artista estoy presto a experiencias diferentes, no me encierro dentro de un solo lenguaje, sino más bien pienso que la interacción de varios lenguajes y experiencias artísticas es el camino por donde cada artista debe recorrer.

Pienso que ayer tuve la oportunidad de trabajar con lenguajes tecnológicos, los cuales me brindaron sustento conceptual y temas con los que hoy a través de la escultura en madera me han servido para realizar mi trabajo escultórico, pues en el trayecto del video-arte con el que inicié, tuve la oportunidad de acercarme a diferentes aparatos tecnológicos y enamorarme de sus funciones inverosímiles



como de su formas, además de reconocer hasta donde había llegado el intelecto humano para la fabricación de cualquier tipo de dispositivo ya fuera de interés vital o incluso interés banal; todo esto me dispuso de buena forma para adentrarme en el estudio de la sociedad consumista con autores como Agamben (Que es un dispositivo), Benjamin (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica) entre otros. Pero así como me atrajeron los temas de interés social a través de productos industrializados es justo pensar que mañana es posible que temas e incluso lenguajes con los que trabaje sean diferentes y transmuten, pues somos materia y razón maleables, dispuestos a fluir por donde la creatividad marque nuestro caminar.

Así también puedo decir que cada artista tiene su forma de hacer arte, hay quienes crean a partir de cierto tema escogido, luego lo resuelven con tal o cual lenguaje, es como si tuvieran una diversidad de caminos a escoger, pero por el contrario hay quienes tenemos un camino recorrido, y no porque no haya apertura a una diversidad de opciones (técnicas), sino porque sabemos que ese camino es un oficio, una mezcla de saberes técnicos y conceptuales y a partir de esto es que podemos plantear, resolver y revelar soluciones creativas.

1.1 Referentes familiares

La cultura también se transmite a través de la observación. Los niños ponen atención a las cosas que los rodean, modifican su comportamiento no solo porque otros se lo piden, sino como resultado de sus propias observaciones y conciencia creciente de lo que su cultura considera bueno y malo (Kottak, 2006, p. 29)

En este primer capítulo sobre el “Trayecto del lenguaje en el Artista” considero necesario hablar a su vez de “referentes” (familiares, académicos y de oficio), ya que pienso que cada artista conlleva un modelo o referencia. En mi caso uno de mis referentes está ligado por el oficio de la madera que es mi modelo familiar y por ello mi trayecto está ligado por este lenguaje.

Para empezar con este tema de los referentes familiares debo considerar que personalmente mi afición al arte empieza por las relaciones familiares que tuve desde la niñez, así que me parece justo citar a Kottak, que en su libro Antropología Cultural menciona sobre la observación del infante y su alrededor, esto es algo propicio para desenvolver mi tema ya que a partir de este precepto puedo dar significado a la idea que deseo imprimir. Al mencionar infancia muchos recordaremos la palabra educación, pero esta educación no se da así



por así, pues esto implica normas y leyes que el infante aplica luego en su futuro comportamiento, sin embargo estas normas establecidas son características de un mundo exterior, pues el niño o niña empieza a recolectar información desde que nace a través de la observación principalmente. Esta forma de recolectar la realiza a partir de la percepción sensorial, empleando para ello sus cinco sentidos y poniendo más énfasis en alguno de ellos, dependiendo de la circunstancia. Esta información es más intensa según la Psicopedagoga María José Roldán en el primer año de nacimiento, luego disminuye relativamente. Pero para el trabajo de análisis de esta tesis me centraré primeramente en la edad de cinco años, pues en esta época el infante además de haber obtenido información y conseguido ya una motricidad gruesa y fina, entiende qué son los roles y los aplica en el juego simbólico como lo explica la Psicopedagoga. Un rol no es más que una función que una persona desempeña en un lugar o situación, tal como lo hace un padre o una madre y es esta función que el niño o niña comprende, analiza y luego emula como parte de un juego; he notado que los primeros roles que un infante establece en sus juegos son los oficios que desenvuelven sus padres o protectores, así pues los niños imitarán a su progenitor cuando éste trabaja. Claro está que unos oficios son más cercanos al niño que otros, pero por lo general los trabajos que son de rama artesanal están muy ligados al infante, pues regularmente estas labores se realizan en el lugar de domicilio de la familia y así es más fácil que los niños aprendan a imitar a sus padres y luego de imitarlos en algunos de los casos ese juego se vuelve una práctica y mucho después un oficio. No puedo decir que esto es regla, pues las circunstancias y contextos en cada individuo son infinitos así como los resultados y el resultado en mi caso personal ha sido que a partir del oficio de mis familiares he podido establecer esta conexión con el arte.

Pero más allá de la imitación, aprendizaje y relaciones familiares del individuo en relación a un trabajo, tarea o actividad cabe mencionar que un oficio es más que eso, es un legado de sabiduría y así de esta manera personalmente pienso que el arte es una cadena de saberes, tradiciones y técnicas, es, si podríamos decir una manera de legado o cultura familiar, pues en mi caso particular hace ya dos generaciones que en mi familia de alguna forma hemos estado vinculados a las expresiones artísticas tales como la escultura y talla en madera, también existe gran interés en la ebanistería, carpintería, restauración y demás oficios artesanales en madera. Esto se resume en la siguiente cita de Kottak: «Las culturas son tradiciones y costumbres transmitidas a través del aprendizaje, que guían las creencias y el comportamiento de las personas expuestas a ellas» (Kottak, 2006).



Esta costumbre o mejor dicho tradición para ser preciso mi abuelo Virgilio Quinde, escultor cuencano nacido en el año de 1923 la adopta en forma de escultura para ser parte de un creciente mundo artístico en la ciudad de Cuenca, luego de haberse ya situado como artista profesional traslada esos conocimientos a su familia dentro de su taller, así lo relata Quinde:

Finalmente abrí el taller en la calle General Torres entre Mariscal Lamar y Gran Colombia y comencé a luchar con la escultura en madera, porque ya estaba preparado para ser un escultor y para ello tenía presente algo que había aprendido en la academia, tres cosas necesarias para ser un buen escultor: «expresión, composición y proporción» (Quinde, 2015).



Imagen 1, Virgilio Quinde, «Chola Cuencana», monumento en piedra, 1953

Sin embargo no es solamente la tradición familiar artística la que prevalece en mi quehacer, aunque sin duda alguna el convivir dentro de un taller de talladores y escultores ha sido un privilegio y una manera de forjar mi decisión e inclinación al arte, es decir, en la infancia me era muy fácil jugar con pedazos de madera y armar con ellos aviones, carros, imitando a mi padre en su taller, modelar con barro, aprender a dibujar con mi abuelo, tocar un instrumento y hacer música, en fin todas estas circunstancias me han brindado cierta afinidad hacia actividades creativas y de orden artístico.

En la etapa de la niñez es cuando se puede absorber toda esa información que luego cuando joven se puede canalizar y dirigir hacia un posible caminar, el cual a través de trabajo y dedicación dará resultados positivos, en mi caso, la niñez fue un campo lleno color, formas, diseños y sonidos, los cuales poco a poco intervinieron en mi forma de ser y de hacer. No es casualidad entonces que el arte haya sido parte de mi vida desde la infancia y que ahora lo pueda asimilar



de la mejor manera. Esta tal vez fue la más próxima y cercana conexión de arte que tuve en mi vida.

Este tiempo en el que mi referente fue familiar me ha servido incluso ahora, pues cuento con ayuda de mi padre Freddy Sinchi, un experto ebanista-tallador, que con su saber en la madera me ha brindado gran parte de su sabiduría y quehacer artesanal. Es por esto que hablar de referentes familiares en esta tesis me parece un gran aporte, pues el arte no es simplemente obra, artista y público, existe un trasfondo muy amplio que por lo general no está presente o visible, podría así hablar de personajes que también han sido parte fundamental de mi formación creativa y que aún hoy están presentes, sin embargo me remitiré a los ya mencionados pues no intento de este texto uno biográfico, sino sencillamente un reflexionar de a dónde es que los caminos recorridos llevan a tal o cual lugar.

1.2 Referentes Académicos

Al hablar de academia debo remitirme primeramente a su significado, pues esta palabra es un término que identifica diversas instituciones culturales o educativas, pero también se refiere no solamente al término institucional sino que puede referirse a una sociedad científica, literaria o artística que se establece como autoridad pública y como establecimiento docente, público o privado, de carácter profesional, artístico o técnico, se podría decir entonces que este término es propicio de una universidad o instituto tecnológico. Pero este significado lo podemos atribuir en esta época contemporánea ya que cuando hablamos de *Academia* nos referimos a los estudios de tercer o cuarto nivel y simplemente es eso. Sin embargo si no adentramos en la historia de la humanidad esta palabra fue originalmente la denominación de una institución educativa de la Atenas clásica: la *Academia* fundada por *Platón* (384 a. C.), que debía su nombre a un héroe legendario de la mitología griega, *Academo*. Ahí se impartía matemáticas, dialéctica y ciencias naturales. Existía también otras instituciones similares como el *Liceo Aristotélico*, el *Museo*, *Biblioteca de Alejandría*, la *Escuela Romana de Adriano*, incluso la *Escuela Monástica*, *Escuela Catedralicia*, *Escuela Palatina*, todos estos institutos académicos de la cristiandad latina en la Edad Media. En esta época la academia se representaba como un grupo de profesores que se reunían con sus alumnos.

Pero esta referencia la hago no para describir solamente al instituto educativo en donde me impartieron estudios artísticos, filosóficos e históricos, sino como lo decía anteriormente, este fue un lugar en donde encontré la unión entre



profesores, artistas, pensadores y alumnos que tenían las mismas curiosidades y motivaciones por la búsqueda del arte, aquí pude acercarme a temas, artistas, lenguajes y pensamientos ligados a la cultura del consumo, *mainstream*, postcapitalismo, virtualización de lo real y demás fenómenos que afrontamos como seres actuales.

Aquí encuentro por primera vez a artistas contemporáneos haciendo arte, observando cómo el mundo los rodea y cuál es el reaccionar de cada uno, así encontré a Julio Mosquera (1959) artista cuencano, que con su trazo impecable y continuo logró cautivarme, con sus seres divinos y no tan divinos, grotescos y asquerosos, sus acciones aparentemente absurdas e imaginarios surrealistas me dan la bienvenida y me dicen que el arte es un mundo demasiadamente extenso y me intriga saber si lo puedo recorrer ya. Esta etapa también es la de la lectura, del razonar, del pensamiento crítico en clases de Cecilia Suarez, que nos enseña a leer a Nietzsche, Benjamin, Foucault, Baudrillard, Danto, Deleuze, Hegel, Heidegger, Kant, textos para reflexionar sobre la forma de pensar y de hacer. Es aquí donde se fragua la ideología del artista, si bien el tiempo de taller y la práctica me han dado recursos y opciones para degustar de varias formas de hacer arte, el tiempo de teorizar sobre temas cotidianos e inusuales me brindaron las herramientas necesarias para crear un discurso con el que pueda confrontar los fenómenos sociales tanto en la vida cotidiana como en el arte.

Se puede decir que mis referentes académicos son en verdad los momentos de conexión con este espacio y tiempo que se pudo dar en los cuatro años de estudio universitario más los dos años de maestría, aquí es en verdad en donde la forma del arte adquiere su fondo, su contexto y riqueza conceptual, pues no es solamente el saber hacer sino es saber dialogar a través de la obra, siendo esta no un objeto de madera o cualquier otro material, sino un discurso que cuestiona la realidad a partir de la búsqueda de la verdad.

Si bien es cierto en el momento de terminar la carrera universitaria quede absolutamente disperso, pues no tenía idea de cuál era el camino a seguir, incluso no sabía realmente qué es el arte, y una pregunta me revoloteaba sin tener respuesta y la misma la realiza también Heidegger:

¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra efectivamente real. La realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de la verdad. Pensamos este acontecimiento como la disputa del combate entre el mundo y la tierra (Heidegger, 1995, p. 41)

Y así como lo menciona este autor, el arte está en el acontecimiento de la verdad y entonces simplemente me dispuse a caminar con lo poco o lo suficiente



que sabía de este tema. Realmente cuando uno termina una carrera artística no se gradúa de artista, esto se da en el camino, el camino te hace artista, porque lo real y la verdad es el camino, lo real es el arte.

1.2.1 El Video y el Arte Digital

Una vez ya en el estudio académico del arte, luego de haber tratado un poco de dibujo, escultura, pintura, fotografía, grabado, etc, me enfoqué en los lenguajes tecnológicos más contemporáneos como son el video y la manipulación de imágenes digitales, pues en mi proceso de estudio de la cultura de masas y la hiperindustrialización de la cultura este lenguaje parecía adecuado, incluso así lo cita de la Cuadra: «Los procesos de virtualización, como un nuevo estadio de la cultura humana inherente al tardocapitalismo, paradójicamente, nos revelan la materialidad de la cultura» (de la Cuadra, 2003).

Durante este lapso pude capturar la esencia crítica del consumismo a través del estudio de la cultura de masas (*mainstream*), el postcapitalismo y los *mass-media* o medios de comunicación de masas, con autores como Martel, Cuadra, Baudrillard, Foucault y otros pensadores que hacen un análisis sobre la hegemonía de un capitalismo tardío en el presente, además de las relaciones de poder que se ejercen a través de un dispositivo estatal, institucional o cultural siendo este tema el punto clave para expresar mi forma de hacer arte. Así logre afianzarme de buena manera en el circuito del video-arte en la universidad y dentro de mi localidad.

Pero para entender un poco más sobre esta técnica debo remitirme a su origen e historia. El Videoarte es un movimiento artístico surgido en Estados Unidos y Europa por los años de 1963, teniendo su auge en los sesenta y setenta, aunque en nuestra localidad este lenguaje tiene mucha presencia en museos y galerías. Este lenguaje experimentó con las distintas tendencias de la época como *Fluxus* (movimiento artístico de los años 60), el arte conceptual, el performance o el minimalismo. El videoarte se basa en las imágenes en movimiento producidas por un reproductor de video además de incluir audio, incluso dentro de este arte existen variaciones en donde se incluyen objetos, esculturas, video y sonido en vivo, monitores de televisión, la arquitectura, performance o las llamadas video instalaciones en donde el espectador puede ser partícipe de la obra. En este lenguaje no es necesario el uso de actores o



guiones predeterminados o discernibles, no se adhiere a los convencionalismos del cine como entretenimiento, es mucho más experimental y libre. Las intenciones del videoarte son variadas, desde la exploración de los límites de la propia media como lo hacen los videoartistas Peter Campus o para atacar con rigor las expectativas del espectador del video como forma de cine convencional como por ejemplo Joan Jonas. Muchos de los primeros videoartistas prominentes eran los involucrados con movimientos simultáneos en el arte conceptual, el rendimiento y el cine experimental como los estadounidenses Vito Acconci, Valie Export, John Baldessari, Peter Campus, Doris Totten Chase, también en Europa surgió un grupo de videoartistas notables como Nan Hoover, Juan Downey, Wolf Vostell Slobodan Pajic, Wolf Kahlen y muchos más que estuvieron al margen de la experimentación y procesos creativos del video.

Cuando un nuevo lenguaje surge, siempre lo hace a través de la controversia y la crítica, este es el caso del videoarte, el cual no fue la excepción. Una de los debates brotan a partir de si el videoarte puede ser considerado un nuevo tipo de arte o no. Para contradecir a este cuestionamiento, Sebastián Gonzales M. en la revista “Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas”, en el artículo denominado “Video Tape Is Not Television: Aproximación a una estética del videoarte” plantea que si bien es cierto este arte es una conexión de las técnicas audiovisuales y digitales de la imagen así como la tecnificación de los efectos de representación videográfica, no se trata que una máquina de visión constituya una prótesis de mirada solamente, sino que este nuevo lenguaje hace posible la experimentación con nuevas formas de paradigmas estéticos a través de la *presentación*, algo contrario a la *representación* que los lenguajes tradicionales proponían hasta ese entonces.

En fin, lo que propongo en este estudio no es la validación de lenguajes, sino el porqué de mi aproximación a este lenguaje, y esto lo puedo detallar en el siguiente video que lo realice pensando en la experimentación de nuevas estéticas y formas contemporáneas de expresión:



Imagen 2, «Juguemos en la playa» Damián SinchiQ. Video-arte. 2005

Es en este video reflejo todo mi cuestionamiento sobre la imposición de la cultura mainstream, sobre los estándares del mercado y el consumismo y sobre la ambigüedad entre estética y salud. El lenguaje del video-arte me era en ese momento pertinente, pues me parecía que hablar de temas cotidianos y contemporáneos en un lenguaje igual de contemporáneo tecnológicamente era más convincente.

Aunque luego de haber dado cierto tiempo y esfuerzo a este arte decidí que hay que seguir caminando por otros senderos, pues el video tiene sus limitantes y dificultades tecnológicas, aunque no hay duda que este lenguaje me ayudo a entender sobre la virtualización de la cultura y los procesos de técnicas predigitales a digitales en el arte.

Ahora me cuestiono si el video arte con el que trabaje por más de cuatro años hubiera dado frutos, pero también pienso que en cada etapa hay una manera de pensar, si bien es cierto en la época universitaria mi cuestionar sobre el video era innovador y ejemplificaba el arte contemporáneo mismo, luego pude entender que cada artista tiene su forma de expresarse, ya sea con medios tecnológicos o clásicos y la verdad prima en que uno como artista se dará cuenta y optara según su tiempo y espacio inclinarse por tal o cual forma de hacer arte.

1.2.2 Cultura de Masas (*mainstream*)

La crítica hacia la cultura *mainstream* es sin dudar alguna un remanente de mis trabajos anteriores en video y en pintura. Mi análisis personal se basa en el



estudio al consumismo de masas, al mercado actual y sus «fetiches industrializados» que se lanzan al público para su adquisición, en el cuestionar del diseño de objetos que nos bombardean con estéticas sublimes que al parecer están al alcance de todos y a las relaciones de poder influenciadas por dispositivos globalizados. Pero antes debo hacer una reseña a la palabra *mainstream*, pues a partir de ésta es que conceptualizo gran parte de mi obra. Martel en su libro “Cultura Mainstream, como nacen los fenómenos de masas” hace la siguiente descripción de este término:

La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente <dominante> o <gran público>, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido dominante (la corriente dominante), que pretende seducir a todo el mundo (Martel, 2010, p. 22)

Partiendo de esta cita se puede decir que palabra cultura se relaciona con este término *mainstream*, pues este movimiento nace de las costumbres populares, es decir que literalmente en idioma español el *mainstream* se lo puede traducir como “cultura popular”. Sin embargo habrá que hacer una división de la palabra “popular”, pues ésta describe a una comunidad o grupo mayoritario definido como “pueblo” sin ser esta definición algo peyorativo. Entonces para ser más preciso y neutral, y partiendo de la cita de Martel puedo denominar al *mainstream* como “cultura de masas”, puesto que las masas hacen referencia a un sujeto colectivo cuyas manifestaciones son de comportamiento social, frente a un sujeto individual. Sin embargo ¿Por qué el *mainstream* es tomado de una manera negativa, vacía y banal al igual que lo es la cultura de masas? La respuesta a criterio personal creo que tiene que ver por el comportamiento negativo, casi irracional que tienen las masas ante el del individuo, así lo reitera Sigmund Freud en su libro "Psicología de las Masas" quien dice que un individuo puede actuar en forma adecuada, pero en medio de una masa se convierte en un hombre sin barreras, puede inclusive causar destrozos, las masas retroceden a lo primitivo analiza el autor.

Pero este análisis y cuestionamiento no está dirigido a la aprobación o negación del comportamiento de la cultura de masas, es más bien un estudio del contexto del producto del *mainstream* que está presente en el mundo del entretenimiento, del marketing, del diseño, de la moda, en fin al parecer casi en todos lados. Pero para que mi estudio sea valedero en el arte me valgo del objeto cotidiano hiperindustrializado que es consumido por las masas, aquel que está en el escaparate listo para ser adquirido, en la tienda, en el mercado, incluso dentro



de la red y que tiene la forma y estética que está de moda, que seduce y atrae, con superficies lisas y brillantes, de plástico o resina sintética, con luces led y terminados en dorado y plateado, este objeto es el que lo subvierte en concepto y lo esculpo dándole una estética propia en un material completamente orgánico.

Así pues propongo como ejemplo la escultura «Fetiches Divinos» que representa un icono de fama mundial, reconocido por el mundo del entretenimiento ya que nace de la frivolidad de Hollywood y su presencia es total en las masas que está vigente en la lonchera del niño de preprimaria como en el fondo de pantalla del móvil de la cocinera. Además de esta “pseudo omnipresencia”, este personaje o icono hace alarde de su poderío y supremacía pues es altamente tecnológico, característica que hoy en día es considerada uno de los mejores aportes que pueda tener un individuo, sociedad o nación. Una vez reconocido al personaje y su rol de superhéroe, que para este caso vendría a ser un ídolo más que un icono, es fácil subvertir una de sus tantas características, en este caso yo he resignificado su estética dotándolo de la apariencia de una escultura de madera del siglo XVII, algo así como si fuera una figura divina, pues tiene pan de oro al igual que una virgen o un santo de la cultura cristiana. Si sumo todo esto: icono e ídolo obtengo al fetiche así mismo si sumo la apariencia de la madera con el pan de oro obtengo una imagen divina, entonces el resultado será un fetiche divino.



Imagen 3, «Fetiches Divinos» Damián SinchiQ. Escultura en madera de canelo y pan de oro. 2015

Ahora bien, al *mainstream* no lo encuentro solamente en el producto tecnológico producido en fábricas completamente automatizadas o en la industria del



entretenimiento con alto índice de marketing, lo encuentro también en la calle y en la plaza de mi localidad, en las tiendas del barrio, en mercados y espacios concurridos, en fin, estos objetos a los que me refiero vienen de un imaginario local, de una corriente igualmente de la cultura de masas y lo curioso de estos productos es son producidos artesanalmente (casi en su totalidad) y hechos a mano por así decirlo, y es ese hecho lo que me interesa, pues el contraste entre lo «fabricado industrialmente» y lo «hecho a mano» está presente en estos objetos a los que represento en mi obra. Este ejemplo se puede notar en la siguiente obra «Soy un puerco» que habla de la cultura de masas del austro ecuatoriano a través de su comida y costumbres.

Sin embargo debo recalcar que estos productos que consumen las masas no tienen esa connotación de mercancía capitalista vacía y vana, son más bien un hecho del pueblo, popular, de memoria o de la tradición local que a través del arte culinario representan platillos, dulces y postres. En este caso lo tomo como objetos de la costumbre local que me ayudan para identificarme, representarme y en el caso de esta obra “autorepresentarme” ya que la imagen esculpida tiene los objetos de moda incrustados en su superficie que son los “piercings y tatuaje” iguales a los míos. Esta es la manera en la que yo como artista me considero un “puerco” y en esta instancia es que logro subvertir no al platillo de la localidad sino a la palabra que en nuestro ámbito se la define como despectiva: “eres un puerco, mira cómo te has ensuciado”, “ya vienen los puercos (policías)”, “puerco animal, no me toques” y así por el estilo, pero la misma palabra es mutable porque cuando el “puerco” muere se transforma en “chancho” y entonces se carga de características positivas: “que rico chancho”, “en carnaval lo mejor es el chancho”, “el chancho, una delicia del arte culinario de nuestro país”. Existe entonces una polaridad en el significado de la palabra de este animal que cuando está vivo es un puerco y cuando muere es un chancho y yo “soy un puerco” paradójicamente representado como *chancho hornado*.



Imagen 4, «Soy un puerco» Damián SinchiQ. Escultura en madera de alcanfor y tintes. 2015

1.3 Referentes del *Oficio* (experiencia de taller)

En este subcapítulo hare un análisis metodológico sobre los lenguajes con los que tuve gran apego en el ámbito de *taller*, es decir en el campo de la experiencia manual o de oficio. Hablo de la palabra *oficio* para significar el proceso técnico de una práctica de habilidad manual que conlleva saberes ancestrales, en este caso artística; no puedo decir que estos lenguajes son meramente de habilidad y producción manual, lo cual podría percibirse como artesanal.

Estos lenguajes u oficios que fueron la pintura y la escultura con los que realicé y realizo mi obra, los aprendí en talleres, definidos como espacios físicos y constituidos por herramientas, materiales, aprendices y un maestro, destinados para la producción de objetos artísticos. Pero no fueron solamente esos talleres lo que me ayudaron a mi labor artística, también recurrí a talleres de restauración de bienes patrimoniales (imaginería), de ebanistería y de carpintería, pues para elaborar una escultura actualmente me ayudo de todos estos saberes, no por nada se dice que el arte de hoy es multidisciplinario.

Enfocándome nuevamente en los saberes de los lenguajes y oficios, ahora analizo el lugar en donde se dan estos aprendizajes, es decir el espacio denominado “taller”. Desde épocas clásicas luego medievales y renacentistas los talleres han sido escuelas para el principiante, aquí podía formarse en distintos saberes, sean estos de oficio artístico o artesanal. Pero ahora estos espacios tienen diferente metodología, ideología y resultados de acorde a nuestra expectativa, aunque términos como “maestro”, “aprendiz” y “aprendizaje” no cambian y por ello intentaré definir (a modo personal) lo que a experiencia



defino como “taller”. Para empezar me ayudo con el concepto de taller de la autora, pensadora, activista y catedrática Melba Reyes, que aunque tenga un enfoque más pedagógico sobre este tema, me da ayuda para este estudio. En primer lugar la autora en su libro “El Taller en Trabajo Social”, habla de la concepción del taller como una realidad integradora, compleja, reflexiva en donde se une “teoría y práctica” como fuerza motriz. Esta idea la puedo acreditar con mi realidad puesto que en cada taller al que concurrí, sea de restauración, de ebanistería o escultura, tenía estas dos características implícitas, cada maestro me orientaba en primer lugar a la percepción de la idea de la técnica, su análisis, y finalmente a su experimentación. Luego la autora habla sobre la “comunicación”, importante para el dialogo social, pues un equipo conformado por aprendices y maestros funciona de mejor manera si hay intercambio de opiniones. La idea de comunicación es clave en un taller para el aprendizaje, el neófito podrá asimilar todo el bagaje de conocimiento de su maestro si el canal de comunicación es sincero y verdadero y así mismo el maestro se retroalimenta a partir los resultados del aprendiz, esto se da como un circulo que dinamiza el equipo maestro-comunicación-aprendiz. Para finalizar, puedo decir que el taller es un espacio dinámico en donde el aprendizaje se da de forma circular entre maestro y aprendiz y cuyos resultados son reflejo del saber y del hacer.

1.3.1 La Pintura

Una vez determinado estos términos de taller, oficio y lenguaje, describo cronológicamente como me relacione en el lenguaje de la pintura y logre realizar una muestra específicamente de pintura sobre lienzo y materiales mixtos.

Luego de este lapso del video, como estrategia personal para acercarme más al público decido involucrarme en una labor que tiene más tradición artística por así decirlo sin dejar de lado el tema de la cotidianidad y me adentro en el lenguaje de la pintura. Muy breve fue este periodo, pues hay muy buenos artífices en este medio saturado, haciéndome notar que se debe tener un conocimiento basto y de arduo trabajo en el taller. Sin embargo esto fue el inicio para entender mejor lo que a mi criterio es un «*oficio*» en este amplio campo del arte.

El sentido de hacer pintura en ese entonces era retomar técnicas pictóricas y escultóricas que las había aprendido en el campo de la Restauración de Bienes Patrimoniales, técnicas como las de «vejiga de borrego», «chinesco», «pan de oro», «pan de plata», «esgrafiado», «estofado» y algunas más. Con todo este conocimiento pictórico y escultórico de la época colonial de los siglos XVI-XVII me adentre en lienzos y superficies de gran tamaño, replicando estas técnicas



para plasmarlas con imágenes del cotidiano, de lo que el mundo actual me brinda a través de la cultura del consumismo y que los *mass media* publican en nuestro tiempo.



Imagen 5, Talla en madera oro y plata falsos policromada, anónimo (detalle)

Una técnica que en particular utilice fue la del *chinesco* generalmente empleada en esculturas coloniales del S. XVI al XVIII, que consiste en colocar una lámina de oro o plata sobre una superficie imprimada de estuco, que es una mezcla de pasta de carbonato de calcio con cola orgánica y bol, esta primera técnica es la del pan de oro o plata, una vez terminado el trabajo con la lámina de oro se aplica barniz de color transparente, quedando una superficie en la que se puede ver una translucidez del metal dorado o plateado con el color sobrepuesto. Con estas texturas adquiridas pude representar imágenes parecidas a las de un plasma, pantalla *lcd* o *led* con referentes o iconos de la cultura popular, además de conducirme hacia el tema con el que hoy trabajo, que es el del objeto/dispositivo, en este caso un televisor, recordando al autor Carlos Rojas en su libro «Estéticas Caníbales» que habla de las nuevas pantallas tecnológicas como máquinas estéticas abstractas mostrándonos un nuevo orden imaginario de la época de los aparatos.

Este es un ejemplo de la antigua técnica colonial del *chinesco*, solamente que en esta obra, la superficie no es madera ni yeso, es lienzo, y los materiales que antiguamente se utilizaban como carbonato de calcio, albayalde, bol, mixtión, lámina de oro o plata y resina a base de cola orgánica o «cola de conejo», yo las replacé por papel aluminio, resinas sintéticas, anilinas y lacas catalizadas. Se puede observar el fondo de aluminio reflejando la luz a través de las anilinas y resinas en colores amarillos, carmín y sienas. El marco es de madera pero con terminado de laca catalizada en color gris oscuro simulando el marco de un televisor de plasma o led. Evidentemente el título «Canal 11» representa la



imagen de un canal de televisión que está relacionada con el cotidiano de nuestra información televisiva, amarillismo, violencia, censura y demás atractivos que los *mass media* explotan para el televidente actual. El retrato en primer plano de un canino muerto en la calle reflexiona como el amarillismo nos ha vuelto insensibles ante la violencia de los seres vivos. La imagen del canino irónicamente representa además la imagen del ser humano que muere en la calle como si fuese un animal sin más ni menos.



Imagen 6, «Canal 11», Damián SinchiQ, anilina sobre aluminio y lienzo, 2007 (de la serie «Imágenes del Plasma»)

En este proceso o camino que tuve del video a la pintura hubo un hilo conductor, pues estaban presentes en cada lenguaje temas similares que ya había citado antes sobre el *consumo de masas* o *mainstream* que abarcan de gran manera los temas de una sociedad capitalista que consume lo que se le presenta en una pantalla de TV, computador o dispositivo móvil, que por lo general son lo más sencillo y digerible como programas de alto rating y amarillistas, cine hollywoodense, noticieros polémicos y censurados, redes sociales, aplicaciones banas o entretenimiento fútil. También dentro de estos temas esta la *hiperindustrialización* de productos-objetos de consumo (alimento, entretenimiento, educación, vestimenta, salud, etc) que llegan a todos los rincones del mundo, convirtiéndose en símbolos populares y transformando de alguna manera la forma de ver nuestras realidades. Y por último también hablo sobre el poder que un dispositivo ejerce, me refiero a dispositivo como un conjunto de normas, reglas o leyes que se imponen un una sociedad, así hablo de un dispositivo estatal, institucional, religioso, etc. Sobre este tema del dispositivo lo analizo con



más detenimiento en el capítulo 3.1 «El objeto cotidiano, dispositivo que domina la realidad»

1.3.2 La Escultura

Finalmente, como los procesos nunca se detienen el camino me conduce innegablemente a mis raíces familiares, la talla y escultura en madera y así, en el taller de carpintería de mi padre, con imágenes de productos industrializados empecé a fabricar mis objetos de diseño contemporáneo en madera con un lenguaje asertivo y adecuado como lo cita Dewey en el siguiente párrafo:

Puesto que los objetos de arte son expresivos, constituyen un lenguaje. En realidad son muchos los lenguajes, pues cada arte tiene su propio medio y este medio es especialmente adecuado para una clase de comunicación. Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien y completamente con otra lengua. Las necesidades de la vida diaria han dado una superior importancia práctica al modo de comunicación que es el habla. Desgraciadamente, este hecho ha provocado el nacimiento de la impresión generalizada de que los significados expresados en arquitectura, escultura, pintura y música pueden ser traducidos en palabras con poca o ninguna pérdida. De hecho, cada arte habla un idioma que trasmite lo que no puede decirse con otra lengua sin tener que variar sustancialmente (Dewey, 1980, p. 119)

Los primeros trabajos son un cúmulo de experimentación de medios más que todo, retomar las técnicas que había planteado anteriormente en pintura pero ahora en la escultura, enfocarme en el estudio de la plasticidad de la madera, su naturaleza y deformaciones al pasar del tiempo, ejercicios con lacas, pigmentos, materiales orgánicos e inorgánicos. En fin, este proceso fue un conectarse con el material, con la técnica y con el oficio de trabajar en madera.



Imagen 7, de la serie «Calzado», Damían SinchiQ. Escultura en madera de canelo y laca. 2009



Luego de haber experimentado con la técnica y el material, tuve que enfrentarme con el contexto (fondo) de mi obra de arte, pues ya había encontrado mi lenguaje estético que es la escultura en madera (forma). Ahora debía hacer que coexistan estas dos maneras de hacer arte. Esta «Forma y Fondo» los encontré en el objeto del diario vivir, en la sencillez de sus formas, en el diseño industrializado, quizá éste, será un análisis que se realizará luego en el transcurso de esta tesis.

Puedo decir que el trayecto de mi trabajo artístico, es un recorrer por el video, la pintura y la escultura, todos estos lenguajes dirigidos a un tema específico, que es el representar un imaginario contemporáneo popular a través de objetos y dispositivos cotidianos.



CAPÍTULO 2

El oficio, la técnica y la techné en mi obra escultórica

Siguiendo con la tradición y el trabajo artístico y artesanal en madera, podemos decir que sin importar el espacio geográfico o tiempo, la transmisión de saberes seguirá el camino del ser humano, puesto que el individuo nace con la cultura y viceversa, los saberes ancestrales seguirán perdurando, transformándose y confrontándose ante nuevas realidades y tecnologías. Y así como el oficio genera nuevos saberes, de igual manera generará nuevos adeptos, artesanos y artistas, los cuales seguirán transmitiendo técnicas, ideas y valores a los neófitos en este campo.

En mi caso particular la palabra oficio es un componente especial en mi obra, puesto que el trabajo que realizo tiene implícito tanto el saber manual como el saber conceptual, es decir, vale igual la técnica escultórica como el concepto que lleva de trasfondo cada pieza en madera. Y esa palabra «*oficio*» o «*técnica*» como se la desee llamar la he llevado a un plano de análisis más profundo, el cual me dicta hablar de «*Techné*».

2.1 La *Techné*

La palabra *techné* viene del griego que significa «técnica» y luego transportada al latín «*ars*» que significa «arte». Me interesa además de señalar este concepto muy general añadir que, en uno de los pensamientos de la Grecia Clásica, la *techné* se define como «el Saber y el Hacer». Ahora en este *saber* y en este *hacer* se puede resumir el trabajo de un artesano, quien sabe hacer un producto de buena calidad debido a su educación artesanal, experiencia y sapiencia personal, pero también es posible aplicar dicho concepto al arte, pues no es solamente manipular algo manualmente sino también es crear algo de la nada o develar algo traído de lo oculto. Según Montoya López «...*techné* no sólo es nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *techné* pertenece al traer-ahí-delante, a la *póiesis*; es algo *poiético*» (Montoya Suárez, 2008, p. 299).

Pero como dije, la *techné* es una palabra con múltiples definiciones o derivaciones de un mismo significado, basta con decir que en varios textos la misma palabra tiene diferentes formas de escribir; *techné* en los textos de Aristóteles la describen la como una acción a partir de la cual el hombre produce una realidad que antes no existía, es decir, una capacidad para producir algo



que anteriormente no se había elaborado, y esta realidad solo existe a medida que alguien ha decidido crearla, alguien que invirtió tiempo, esfuerzo y destreza en su producción. Dentro de esta capacidad no solamente estarían las «bellas artes», sino todo tipo de producción de razón humana, tales como el zapatero, el carpintero, el orfebre, etc, todos ellos serían artistas en la medida en que su trabajo es una técnica.

Téchne en los textos de Montoya Suárez la describe «*téchne* no solo es el mero producir fabril -mas bien no lo es sino un producir *poiético* que dignifica al hombre -el agente- y restablece su vínculo con la naturaleza. *Téchne* es también un saber -propio del hombre- que es saber obrar, saber de la obra y un saber de verdad –*alétheia*» (Montoya Suárez, 2008, p. 303)

En el texto de Álvaro de la Cuadra «*Hiperindustria Cultural*» el autor hace un cuestionamiento sobre el saber y la *tekhné*, haciendo alusión que en el tardocapitalismo de los últimos 60 años el saber radica en la tecnología, es decir, la tecnificación de computadores y memoria hace que toda la información se guarde ya no en libros sino en forma de ceros y unos, de esa manera es que el saber está vinculado directamente a la tecnología y éste es ahora una forma de mercancía/poder más que una forma de verdad, pudiendo inferir entonces que la tecnología es poder a partir que es saber, «El saber en el tardocapitalismo es una mercancía, quizás la más preciada» (De la Cuadra, *Hiperindustria Cultural*, 2007, p. 30). Algo parecido ya se había propuesto anteriormente entre sofistas y filósofos que criticaban a los sofistas por hacer uso de la filosofía como una técnica mas no como forma de saber.

Además hay que ser conscientes que la *techné* ha sido conceptualizada en una época y espacio muy diferentes a la nuestros, pues hoy en día esa misma palabra pudiera ocupar el nombre de Técnica o incluso Tecnología, si nos referimos a que nuestra actualidad esta forzosamente atada al tardocapitalismo y a su devastadora eficiencia tecnológica. Es por eso que mi análisis de la *Techné* en esta tesis no se queda como la definición general que ya es estudiada, sino que a partir de mi labor escultórica he decidido proyectar diversos puntos de vista entre la *Techné* (clásica) y la *Técnica* (contemporánea).

Si bien es cierto la palabra técnica viene de *Techné*, en nuestra contemporaneidad no la empleamos de esa manera. Técnica en general es simplemente la forma metodológica de hacer algo y ese algo se lo debe hacer con suma precisión, rapidez y a bajo costo. Es por eso que me cuestiono si la palabra técnica puede de alguna manera ser redefinida como la palabra tecnología, ya que la tecnología de ahora representa eso que ya he dicho,



precisión, rapidez y bajo costo. Pero en fin, esto queda planteado como un cuestionamiento personal. Lo que si me compete es insertarme a fondo con la *Técnica* o lo que yo he decidido llamar *Oficio*. El oficio al que me refiero no es nada más que el saber al que le debo mucho de mi arte en madera, ese saber primeramente familiar artístico y artesanal en madera luego un saber académico y finalmente un saber personal que se da en el propio taller. Ese conjunto de saberes es el oficio o técnica o por qué no decirlo *Techné*.

Claro está que llamar *techné* al oficio o a la técnica en estos tiempos presentes sería un riesgo, pero de alguna manera me interesa formar una simbiosis entre estos conceptos muy cercanos en su significado pero vistos de diferente manera por la lejanía de épocas. Esta simbiosis en mi caso particular de estudio se reduce a los términos «saber» y «hacer», que como ya se mencionó anteriormente el *Saber* es el discernimiento de ideas, conceptualización y raciocinio que precede al hacer, el *Hacer* es la técnica que resulta del trabajo de taller o *estudio* artístico. Sin embargo este precepto de *techné* se lo puede analizar más detenidamente, pues los términos de *saber* y *hacer* son muy amplios.

Ahora bien, como lo había aclarado anteriormente el concepto de *techné* recibe muchos diálogos diferentes de acuerdo a su entorno y es así que para mi estudio en este campo he visto pertinente además adicionar este concepto que viene de los textos de La Cuadra de «saber hacer» y «saber valor». Para que quede más detallado, *el saber hacer* es todo lo que implica el hacer manual que en mi caso es el recorrido de lenguajes artísticos y *el saber valor* que es en lo que en la actualidad se refiere al valor conocimiento que podría ser el cúmulo de saberes (artesanal, académico y profesional) en mi caso personal. Este valor conocimiento se lo puede clarificar en una obra artística no de forma visible o tangible, sino más bien es un recorrer personal del artista que lo lleva a presentar esta obra en aquel momento, entonces este *valor conocimiento* se vuelve real solamente en medida de la experiencia y trabajo de taller que el artista haya adquirido. Álvaro Cuadra lo describe así «El arte siempre ha significado un valor conocimiento, de modo que una obra reputada no es valorada por los materiales o el costo de su manufactura, sino por el conocimiento o experticia incorporado en ella» (De la Cuadra, De la ciudad letrada a la ciudad virtual, 2003, p. 49)

Sin embargo con ello no puedo categorizar o encasillarme en un concepto tan amplio como *techné*, pues el “saber” al que me refiero está implícito en el campo teórico y en el práctico y viceversa sucede con el «hacer» y con esto no me



dispongo a refutar si el arte contemporáneo tiene más eficacia por el gesto o por el oficio, así que por ello debo ser consciente que este concepto lo puedo hacer referencia solamente como algo personal, un aporte que proviene de mi labor artística en la escultura.

En esta escultura **Calibre 50** se puede demostrar el oficio y la plasticidad de la madera, pues siendo este material de naturaleza rígida, mediante el trabajo de ebanistería y tallado se puede dar cierta deformación al bloque entero para esculpirlo y darle el efecto de flacidez en la obra (técnica). Finalmente el objeto conlleva un trasfondo contemporáneo que traspasa una realidad local y se plantea en una realidad global (concepto). Esta forma de trabajar muy detalladamente la técnica y el concepto en un solo objeto artístico es lo que planteo en esta tesis y en mi quehacer cotidiano artístico, hacer un paréntesis en la escultura contemporánea y prestarle considerable atención al trabajo manual en la escultura en madera sin dejar de lado el concepto, es lo que en este capítulo he decidido llamar *techné*.



Imagen 8, «Calibre 50» Damián SinchiQ. Escultura en madera de laurel (deformada). 140x40x17 cm.
2011



2.2 Historia local del Oficio de la Escultura en Madera

Como breve reseña histórica me remito a la escultura religiosa en la época de la colonia, a partir del siglo XVI. Con la llegada de los españoles vienen también nuevos oficios y tecnologías, en este caso arriban nuevas técnicas en la escultura en madera. Nuevas en el sentido de representaciones figurativas con cánones diferentes a los de la precolombina (incas, cañarís, aymaras, aztecas, etc), representación de santos y deidades de occidente.

Con esta nueva imaginería en conjunto vienen nuevas herramientas, nuevos materiales y nuevos conceptos en el arte, en este caso el *Arte Religioso*. Esta forma de expresiones estéticas se basa en la representación de deidades y seres sobrenaturales que son símbolos icónicos de la Religión Cristiana. Esta representación de imágenes fue una forma de catequesis pues el icono es un lenguaje al que los colonizados americanos debían respetar y sucumbir; pinturas, esculturas, grabados, etc fueron el lenguaje propicio para que el nativo pagano se convierta al cristianismo en el nuevo mundo. Esta necesidad de catequizar a todo el continente conlleva nuevas demandas, así que elaborar efigies religiosas fue de suma urgencia, puesto que de Europa no había la facilidad de importar todo lo necesario y para ello se requería de aprendices, indígenas en este caso, para que los talleres de arte religioso puedan abastecer tal demanda de representaciones bíblicas.

Los españoles llegaron a estos territorios para obtener dinero y fama, y para imponer su civilización a pueblos que consideraban inferiores. Eje de su cultura y de su visión del mundo eran los principios cristianos que se esforzarían por implantar a toda costa. Para adoctrinar a los nativos abrieron las primeras escuelas en las que los evangelizaban y, adicionalmente, les enseñaban el castellano y diversos oficios. Era importante adiestrarlos en artes y labores afines para poder utilizar su mano de obra, tanto en la erección de templos desde donde se irradiaría la nueva fe, como en la construcción de núcleos urbanos. (Costales, 2007, p. 146)

Según el texto de Pizarro Gómez, «Identidad y mestizaje en el arte barroco andino» una vez más el arte se acopla a nuevos espacios y a nuevas realidades, occidente ahora empieza a inmiscuirse en el imaginario del nativo americano y lo que en ese entonces primaba era la representación figurativa y realista en todos los lenguajes como la pintura, escultura, dibujo, grabado. De esta manera la escultura realista en madera, aunque no fuera el único material, es la que prevalece desde la colonia, con íconos como los de Cristo, María, Santos, Apóstoles, etc. Esta técnica llega al auge en los siglos XVII y XVIII formándose incluso talleres de alta distinción y magnífica calidad con artistas indígenas y criollos quienes conforman verdaderas escuelas de escultura tales como las



clásicas Escuela Quiteña en la Real Audiencia de Quito y la Escuela del Cuzco en Cuzco, Perú. Estas escuelas recibieron una marcada influencia del barroco europeo a través de los religiosos de diversas órdenes católicas como dominicos, mercedarios y franciscanos principalmente. «Las fuentes iconográficas de la pintura cuzqueña son, en su origen, europeas (flamencas, italianas o españolas), pero la copia y la técnica fueron paulatinamente adaptándose al gusto local» (Pizarro, 2006, p. 198). Entre los artistas que han surgido en estos períodos tenemos a Bernardo de Legarda, José Olmos Pampite, Manuel Chili Caspicara y luego Manuel de Jesús Ayabaca, Gaspar Sangurima, Miguel Vélez, Daniel Alvarado ya como uno de los últimos escultores en madera que aún con mucho celo resguardaban técnicas de antaño con materiales y herramientas casi de culto.

Como ejemplo tenemos a Bernardo de Legarda que nació en Quito (capital de la Real Audiencia española del mismo nombre en ese entonces) alrededor del año 1700, se desconoce la exactitud del año; fue escultor, pintor, tallador y platero. Realizó varias imágenes de tema religioso, además trabajo en retablos y tallas para iglesias de San Francisco, de la Merced y otras. La Virgen Alada como se la conoce a la de la Asunción de Legarda es un referente importante en el arte religioso de la Escuela Quiteña. El movimiento y expresión de la escultura hace que este autor sea uno de los más grandes artistas de la época, haciendo que en el presente su escultura haya sido proyectada en forma de monumento al Panecillo (cerro del sur de Quito) convirtiéndose en un icono de la ciudad «Legarda fue el más completo de los artistas quiteños del siglo XVIII y su obra es la más representativa del arte que diera fama universal a esta tierra. Su cadáver yace enterrado en el convento seráfico de Quito» (Costales, 2007, p. 182).



Imagen 9, «Virgen de la asunción (Alada)», Bernardo de Legarda, mediados del S. XVIII.
Escultura en madera policromada y dorada.

Otro de los grandes autores del siglo XVIII fue Manuel Chillí mayormente conocido como «Caspicara» que en el vocablo quichua significa cara de palo o rostro de madera, caspi=palo o madera y cara=rostro. Nace en Quito, por entonces capital de la Real Audiencia española del mismo nombre por el año 1720, fue escultor y tallador. Fue de descendencia indígena y se cree que comenzó a trabajar en talleres de escultura desde su niñez. Sus maestros fueron Legarda y Robles, demostrando que en ese entonces hubo grandes maestros a la altura de artistas como Miguel Ángel o Rafael según relatan personajes de occidente.



Imagen 10, La Sábana Santa, Manuel Chillí Caspicara, mediados S.XVIII, madera policromada.



Posteriormente se formarán escuelas como la Cuencana en épocas ya republicanas SXIX con artistas como Miguel Vélez que nace en Cuenca en 1829. El trabajo en cada escultura era de tal perspicacia que para dar rasgos más efectistas el artista utilizaba canutos de plumas de ganso para representar uñas en pies y manos, vidrio en el paladar para el efecto de «baba agónica» en Cristos y algunos Santos, ojos de cristal para representar un hiperrealismo que pueda llamar la atención del feligrés, máscaras de estaño recubiertas de óleo frotado con vejiga de borrego para dar una apariencia de porcelana al encarne de la imagen religiosa, pelucas de cabello humano, láminas de oro, plata, aluminio para realzar la vestimenta y decoraciones de las efigies, en fin, el oficio era notable en la escultura en madera. Este fue uno de los últimos maestros que conservaban el oficio en madera con técnicas que llegaron de occidente, España principalmente.

Al mencionar estos artistas hago hincapié en la notable influencia de reproducción técnica que hoy ejercen sobre mí, pues si bien es cierto sus métodos, tecnologías y materiales no los puedo replicar con exacta puntualidad, lo que me interesa de todo este proceso investigativo es retomar este quehacer manual, el del artífice más que de artista en la escultura, relacionarme nuevamente con el material y hacer de este mi oficio, comprender de manera empírica y técnica hasta donde puedo extender mi conocimiento y sabiduría en el campo que estos artistas/artífices de la época colonial y republicana también trabajaron.

Pero, estos artistas además de aportarme con técnicas y tecnología de su tiempo, las cuales retomo para mi obra, también han sido de ayuda para afinar mi postura artística, pues en los tiempos que trabajo como escultor recreando objetos principalmente de uso cotidiano, compito con megafábricas que realizan el mismo trabajo que yo, pero estrepitosamente mas veloz, pues cuando una fábrica construye un objeto en serie de plástico, caucho, vidrio o cualquier material similar, lo hace miles de veces más rápido que un objeto único realizado por mí en madera, y, ese hecho del quehacer manual que me es transmitido por mis antecesores y hoy lo replico es uno de los aportes que se reflejan en mi obra escultórica.

Para finalizar debo acotar que tal como lo hicieron mis antepasados artífices, escogieron la madera por su plasticidad y durabilidad (relativa) también notaron que este material es muy próximo al tacto humano, cálido y sumamente amigable, pues no es el mismo sentir cuando se palpa la superficie de un objeto de metal o vidrio que uno de madera. Así pues mis objetos artísticos también están provistos al tacto, como por ejemplo: un helado, una cabeza de *hornado* o un *tetrómino* en forma de ficha de *tetris* está listo para que el espectador se



afiance y conecte de buena manera con el material, logrando incluso la interacción entre obra y público, como es el caso de la escultura interactiva «5832»

Toda esta búsqueda de técnicas y artistas y en conjunto con la teorización o análisis de la problemática que surge como idea inquietante en la razón del artista/artíifice sirve para que el objeto artístico cobre forma tangible (en mi caso particular) y logre expresar lo que su autor así lo decidió.

2.3 La escultura en madera en el arte contemporáneo

Para empezar con este subcapítulo, debo acotar que mi forma de hacer arte está ligada con el oficio del quehacer artístico e incluso artesanal como ya lo mencione anteriormente, muy ligada al trabajo manual y es por eso que es preciso señalar que en tiempos en donde distintos lenguajes como el *performance*, *ready-made*, *instalación*, etc han tenido gran acogida en el espacio artístico institucional, yo, como parte técnica e incluso conceptual de mi obra he decido seguir con el oficio de la escultura en madera, pues considero que el trabajo con el material y la fuerza estética que se puede transmitir es muy valadera ya sea en el museo u otra forma de exposición al público.

En la actualidad si bien es cierto en el arte contemporáneo lo que prevalece sin necesidad de que sea hegemónico lo que prima es el *gesto o experiencia artística*, es decir, la intencionalidad del artista de transmitir al público su mensaje a través de una manera creativa ya no necesariamente con la obra estética tangible misma, sino a través de procedimientos y dispositivos que generen esa funcionalidad que lo hacía la obra de arte en tiempos anteriores. Sin embargo esta manera de producción artística ha dado paso a que la obra de arte vaya perdiendo el «aura» que Benjamin mencionada en su libro «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y con ello pierda además sus componentes estéticos de placer y belleza. De esta manera el arte perdería su definición y pareciera ser que todo lo que se presenta en un museo puede ser arte, pues como menciona el autor Michaud en su libro «El arte en estado gaseoso»:

«Las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos o procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos» (Michaud, 2003)



Pero esta forma de hacer arte no se da de forma inmediata y sin antecedentes, pues fue Duchamp a principios del siglo XX con obras como «La fuente» (1917) o «50cc de aire de Paris» (1919) quien con sus técnicas nuevas de *Ready-Made* o *Site-specific* transformó la forma del quehacer artístico. Luego entraría en escena Warhol que a mediados de los años sesenta presentaría un arte a partir de la estética de la cultura popular denominado *Pop-Art* que fue la representación de un imaginario cotidiano más la manera de reproducir la obra de arte de manera casi industrial. Esta manera de producir arte fue muy cuestionada en aquella época e incluso en la actual, pues a partir de estos artistas es que la técnica u oficio como se lo había visto anteriormente cambió estrepitosamente.

A partir de ahí más técnicas y lenguajes en el arte contemporáneo fueron tomando forma y se han asentado de manera contundente en la institucionalidad del arte pues tenemos al *Arte Conceptual* que sigue con este lineamiento, el *Performance*, *Happening*, *Instalaciones*, *Video-arte*, *Intervenciones*, *Action-art* que también profesan ya no el objeto sino el sujeto como obra de arte.

Hoy en día los artistas referentes con los que mi obra esta opuestamente ligada son Ai Weiwei que como activista/artista en forma de protesta política ante todo, incluía en sus trabajos artísticos instalaciones escultóricas, video-performance y fotografía «Dropping a Han Dynasty Urn» (1995-2009). Marina Abramović que como *performer* ha incursionado especialmente entre el cuerpo y la audiencia, siendo esta relación espectador/performer la verdadera obra de arte «La artista está presente» (2010). Damien Hirts quien toma parte importante de su obra animales muertos expuestos en formol para realizar sus esculturas «La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo» (1991).

En el ámbito local tengo presentes artistas con los que he interactuado y he podido apreciar en vivo sus obras, así mismo voy notando la diferencia y relaciones que existen entre mi obra y la de estos artistas, como por ejemplo Juan Pablo Ordoñez con sus trabajos en performance, video y acciones artísticas «Deja vu» (2004-2011). Saskia Calderón que ha creado una fusión entre lo lírico vocal y el performance «Opera Onowoka» (2013). Fernando Falconi Falco al igual ha trabajado en el performance y sobre temas socio-políticos «Laguna negra» (2010).

Sin embargo pese a lo dicho anteriormente sobre el gesto artístico y demás, yo personalmente he decidido trabajar con el quehacer manual además del «saber valor» ya sea por los referentes que mencioné anteriormente en el capítulo pasado o por la necesidad misma de conectarme con la materialidad del objeto artístico y su plasticidad en un mundo en el que pareciera que el arte está en un



estado gaseoso y desprovisto de materialidad como lo menciona Michaud en su libro «El arte en estado gaseoso», quien paradójicamente dice que a pesar de que el mundo hoy está lleno de belleza, es en el arte en donde no la hay, y, esa estética se ha vuelto volátil y se ha impregnado en los objetos cotidianos industrializados de diseño y sin embargo en el arte esa estética ha desaparecido al igual que los objetos artísticos considerados raros, preciosos y dotados de un aura y ahora la obra de arte ha desaparecido, se ha volatilizado.

Es así que mi último trayecto lo enfoco a través de la escultura en madera, pues como ya lo había dicho esta herencia artesanal me ha brindado la oportunidad de empezar con una impronta propia en mi obra personal. Es por ello que he decidido darme un tiempo para incurrir en la talla, construcción y escultura en madera, reproducir de la forma más precisa las técnicas de antaño sin necesidad de limitarme a su uso únicamente, experimentar con materiales orgánicos y sintéticos que contribuyan con la nobleza de este material. Las herramientas poco han cambiado en cuestión de talla: formones, gubias, azuelas, cepillos, guilletas además de maquinaria eléctrica como taladro, sierras cinta y circular, torno, motosierra. Es aquí donde encontré mi manera del quehacer artístico, de mi oficio si se quiere decir.

Pero no hay que ser categórico y decir que en el arte hay maneras únicas de expresar y hacer arte, sino más bien puedo decir que las maneras de expresarse son ahora en la actualidad una diversificación e interdisciplinaridad de varios lenguajes, técnicas, tendencias. Basta con decir que mi escultura es una mezcla de saberes y adquisiciones de técnicas y lenguajes, la madera va más allá de la técnica y el gesto en mi obra está en tallar madera para engañar a los sentidos del espectador.

Se podría decir que debo ser sincero con mi arte y para ello expreso lo que mi realidad me presenta y sin dudar lo que ella me presenta es un mundo globalizado con una cultura que consume todo lo que está en su entorno y que industrializa todo aquello que pueda ser redituado. Y por ello es que mi lenguaje además de ser una tradición es una forma de desprenderse de la manera industrializada de producir, porque cuando un objeto que es hecho en una fábrica millones de veces yo lo elaboro a mano una única vez, ironizando el tiempo, el trabajo, es entonces que mi labor puede o no adentrarse en el mundo del arte contemporáneo, como ejemplo «Tres de derecha, uno de izquierda» que habla sobre aquello dicho.



Imagen 11, «Tres de derecha, uno de izquierdo», Damián SinchiQ. Escultura en madera de palobaca y laca. 2011

Para concluir, el artista se hace a través de las experiencias estéticas, a través de la praxis, a través de la apertura de pensamiento y conocimiento. Si bien es cierto la familia y referentes sociales son claves para una decisión profesional o de vida, no son las únicas maneras para que un individuo escoja tal o cual camino, existen diferentes y variadas referencias a las que un ser humano puede acceder para obtener información, saber y conocimiento. Incluso están las tecnologías nuevas (internet, televisión) que de una manera impersonal inculcan conocimiento y vinculan al espectador a un mundo con el cual puede demostrar afinidad.

2.3.1 Referentes artísticos en la escultura en madera en el Arte Contemporáneo

La palabra *técnica* a la que hago referencia en este capítulo ya la he mencionado anteriormente y me refiero a ella como el conjunto de saberes, metodológicos, técnicos, conceptuales que la he denominado *Techné*. Esta es sin duda uno de los pilares fundamentales para mi producción de obra artística, pero esta manera de trabajar tiene antecedentes tanto técnicos como estéticos y uno de aquellos antecedentes los he tomado de artistas que tienen características similares a mi forma de trabajar ya sea por oficio en la madera o por la temática que abordan sus trabajos. Esto no quiere decir que sean los únicos referentes artísticos pues considero que hay tantos artífices que me han brindado pensamientos, técnicas, conceptos y estéticas que sería impensable citar a todos y a todo su trabajo, pero de alguna manera podre mencionar a los siguientes que, sin ser todos artistas renombrados de un círculo artístico



contemporáneo, son escultores con los que puedo conectar tanto en oficio como en pensamiento.

Uno de los primeros artistas que me cautivaron en la manera de trabajar con minucioso labor en la materia y quizá los que más han tenido notoriedad en el campo artístico fue el colectivo llamado «Los Carpinteros» de procedencia cubana. Bajo el nombre de *Los Carpinteros*, colectivo artístico, desarrollan su obra desde 1991. Marco Antonio Castillo Valdés, nació el 18 de septiembre de 1971 en Camagüey, Cuba. Realizó estudios entre 1983 y 1986 en la Escuela Elemental de Arte, Camagüey, Cuba; entre 1986 y 1990 en la Escuela Provincial de Arte, Camagüey, Cuba; y en 1994 se graduó en el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. Dagoberto Rodríguez Sánchez, nació el 6 de marzo de 1969 en Caibarién, Las Villas, Cuba. Realizó estudios entre 1985 y 1986 en la Escuela Elemental de Arte, Santa Clara, Villa Clara, Cuba; entre 1985 y 1989 en la Escuela Nacional de Arte (ENA), La Habana, Cuba; y en 1994 se graduó en el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba. Alexandre Jesús Arrechea Zambrano, nació el 12 de septiembre de 1970 en Trinidad, Las Villas, Cuba. Realizó estudios entre 1982 y 1985 en la Escuela Elemental de Arte, Trinidad, Sancti Spíritus, Cuba; entre 1985 y 1989, en la Escuela Nacional de Arte (ENA), La Habana, Cuba; y en 1994 se graduó en el Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, Cuba.

La actividad artística de Los Carpinteros comenzó con el fin de la guerra fría, el colapso de la Unión Soviética, y el establecimiento de la Pax Americana (período de relativa paz en el mundo occidental desde el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, que coincide con la posición militar y económica dominante de los Estados Unidos). Su aparición ocurre luego de la consolidación de la Bienal de La Habana, que estableció una dinámica relación entre Cuba y el arte mundial que priorizó los lazos con regiones periféricas. La total aceptación mundial de artistas cubanos revelados por la bienal se confirmó con la exhibición *Kuba O.K.: Aktuelle Kunst aus Kuba at the Stadtische Kunsthalle in Düsseldorf* en 1990.

Los artistas cubanos comenzaron a circular en la década de los 90, parcialmente como un resultado de la Bienal de La Habana, que comenzó como una nueva perspectiva para la discusión del arte más allá del modelo norte-sur que caracterizaba las bienales de Venecia, Sao Paulo y Documenta. Este grupo comenzó a experimentar la globalización, el nomadismo artístico y la trans-territorialidad de las ideas a la vez que expandían su arte por Europa y Norteamérica e incluso Sudamérica.

La manera de trabajar de estos artífices de la madera fue justamente la de



retomar ese oficio de la carpintería como lenguaje contemporáneo y transmitir temas cotidianos cargados de humor y crítica sociopolítica, al espectador mediante el uso excepcional con la madera. Luego su lenguaje varía y se expande a nuevas técnicas como la instalación, el performance y más y de esta manera cuestionan la funcionalidad de los objetos y su posible relación con diferentes sucesos de la realidad cubana y su aplicación a un contexto universal, claro está que en cada una de sus obras siempre mantienen la impecable manufactura que les caracteriza como grandes constructores o artífices creadores de estéticas asombrosas y espectaculares. Este es el caso de la escultura «Estuche», que me remite a la forma estética del objeto representado por un cuerpo popular en el imaginario bélico pero con significado completamente distinto, de esta manera los artistas sabotean las disciplinas del diseño desde dentro con esta elegante escultura a la vez que proporciona ese humor mordaz y a la vez alcanzan un alto nivel de artesanía u oficio en la madera. Esto lleva a las disciplinas funcionales e incluso no funcionales a los extremos del humor. Esta obra ofrece un mundo distópico en donde los objetos parecen haber intercambiado los cuerpos con otros objetos y siempre nos quedara ese sabor de objeto funcional doméstico, bello y devastador.



Imagen 12. Los Carpinteros, «Estuche» (Jewelry Case) 1999

La estética aplicada en esta pieza se traduce a la lógica de los Carpinteros, los objetos domésticos o de uso personal toman un cualidad pública en forma de “razón comunicacional” en un estado de colapso. La falsa regla de la verdad o la necesidad de mentir es un tema que estos artistas lo manipulan con sutileza



para aprovechar estos espacios en donde ninguna verdad es inmutable y al parecer un objeto funcional pierde su valor ante una nueva verdad meramente estética o viceversa, un objeto artístico se ve negado de su simple forma de contemplación y adquiere un nuevo valor de función doméstica.

También como referente de talla en madera está el veneciano Livio di Marchi o «El carpintero de Venecia» como se lo menciona. Este artista nació en Venecia en 1943 en donde siendo niño trabajaba en la construcción de esculturas ornamentales de tradición veneciana en un taller de artesanías con materiales como el mármol y el bronce, luego se enfocaría más en la madera. Estudiaba arte y dibujo en la “Academia di Belle Arti” en Venecia. Su trabajo rara vez se lo menciona en círculos artísticos contemporáneos, pues está centrado más en la producción de obras dirigidas hacia lo estético o de contemplación, reflejando la gran habilidad de la talla exclusivamente en madera. Su producción está muy ligada al objeto cotidiano, sin embargo la escisión de significados entre el objeto que reproduce y su referente no es tal como para que se produzca un quiebre en el proceso cognitivo, la idea que presenta en su trabajo es casi inmediata y se vuelve un poco obvia al carecer de preceptos conceptuales más allá de los estéticos, pero no por ello dejo de lado el hecho que es un modelo con el cual me permito comparar mi producción que a la vez tiene algo de este artista, la forma de ver el objeto cotidiano utilitario, la manera de trabajar con la plasticidad del material y la directa idea o concepto que se plasma en la pieza artística.

Di Marchi crea esculturas que son casi un mero reflejo de su imaginario popular y su finalidad es esa, reflejar. Sin embargo no quiero menospreciar esta forma de expresión artística pues cada personaje decide y es sincero ante su manera de trabajar y decide que es lo mejor para sí mismo y su arte, aunque hay algunas esculturas que a partir de su minucioso trabajo de hiperrealismo me han dejado sembrado gran curiosidad sobre lo que se puede llevar a cabo en el arte contemporáneo si a parte de la conceptualización de la obra artística esta es trabajada con impecable y minuciosa praxis.

Finalmente este artista me permite recalcar lo notable de retomar la tradición de la talla exclusivamente en madera, haciendo de este lenguaje una experiencia formidable, llegando a demostrar la plasticidad máxima de este material y adoptar el objeto de uso cotidiano y llevarlo a otra dimensión, volverlo escultórico y museable en la mayoría de los casos y aunque la mayoría de sus trabajos se producen para la expectación meramente, hay otros que reflejan lo lúdico a partir de la manufactura de la talla, como es el caso de esculturas en forma de vascos de papel o vehículos que pueden navegar



Imagen 13. Livio di Marchi, «Mutandine sexy da donna»

Existen nuevas maneras de trabajar la madera, en el caso del «coreano Jaehyo Lee», que con sus obras monumentales hace parecer que este material no tiene límites para demostrar su plasticidad. Lee es un artista coreano nacido en Hapchen en 1965. Obtuvo su Bachiller de Bellas Artes en Artes Plásticas en la Universidad Hong-ik en 1992. Su arte tiene orígenes en los inicios de los años 90, justamente en la época cuando Corea del Sur había llegado a su auge económico, mismo que se desarrolló a partir de la mitad del siglo XX cuando las dos Coreas se separaron. Este fenómeno es conocido como “El milagro del Río Han”. Este gran crecimiento económico, y una inusitada protección del estado hacia la industria artística nacional frente a la extranjera, propició los medios para el desarrollo de una rica producción artística, influenciada por la cultura estadounidense que rápidamente ganó aficionados en Asia (principalmente el este de Asia), y a partir de mediados del 2000 en el resto del mundo.

Es justamente en estos tiempos de bonanza económica y cultural que Lee puede aflorar estéticas seductoras para un público occidental y asiático gustoso de arte contemporáneo con materiales y técnicas “alternativas”. La materia prima con la que trabaja este artista además de la madera son hojas secas, piedra y metal (clavos, tornillos), elementos básicos de la naturaleza con los cuales crea esculturas mobiliario e instalaciones visualmente impactantes. La importancia de Lee para que sea un referente técnico más que todo, radica en la experimentación de medios con los que este artífice ha resuelto sus obras monumentales. Su experticia se basa en el mundo de *Arts and Crafts* (*Artes y Oficios*) en donde obtuvo sus primeras apreciaciones estéticas, sin embargo el



mundo occidental nunca tuvo la visión de apropiarse de materiales de índole industrial para lograr su cometido estético, cosa que este artista abarca con elementos como clavos y acero inoxidable. Con esta forma de trabajar con elementos ajenos a los ordinarios experimenta con materiales y técnicas, algunas de su propia experiencia. Estos elementos metálicos se insertan en madera que luego es quemada y la superficie resultante posteriormente pulida. Ofrecen imágenes de pequeños brillos reflejando formas contra una superficie oscura. Los efectos que logra con esta técnica son extremadamente variados. A veces los patrones parecen huellas, códigos, mapas estelares, a veces se ven como ondulaciones sobre el agua, a veces parecen espermatozoides vistos a través de un microscopio y a veces semilleros compitiendo por aire y espacio. Las formas con las que el artista trabaja son muy sencillas, geométricas y perfectas y son trabajadas con tal perfección y pulcritud que pareciera que la escultura careciera de aquella inmensa laboriosidad.

Las referencias no están siempre en la naturaleza. Algunos de sus trabajos más intrigantes en esta categoría hacen uso de formas del alfabeto occidental entremezcladas. Generan una urgencia irresistible por explorarlos en busca de significados, para ver si se puede desentrañar alguna clase de mensaje codificado. Lee respeta las cualidades inherentes del material, pero también los domina, tanto por fuerza de su habilidad como por fuerza de su voluntad. Haciendo esto, inicia un diálogo tanto con ellos como con los espectadores.

Además de lo escultórico está presente en el imaginario del artista el diseño y el mobiliario, que en forma de sillones, mesas y estructuras nos permite ver también un atisbo de artesano o diseñador, que puede abarcar el sentido de lo utilitario en su quehacer creativo, un quehacer que está presente en las *Artes y Oficios*, campo con el que ha originado su arte. Esta asociación del arte y la artesanía es una manera de perdurar la manufactura a través del arte y viceversa. Luego tratare con más profundidad este tema de vínculos entre el saber y el hacer. Pero la artesanía no se limita solamente a la manufactura en la obra de arte sino que se expande a campos como la industria artesanal.

Aquí en esta obra se puede apreciar realmente la grandeza de trabajar con este material, llegar a los límites del oficio y rehacer una nueva manera al trabajar con la nobleza de la madera además de otros materiales.



Imagen 14, Jaehyo Lee, Maderas de alerce y de castaño, 2 x 2 x 2 m., 2 piezas, 1995. Estación de metro de Osaka (Japón)

Aunque mi trabajo es puramente figurativo hay ciertos referentes como estos trabajos de formas abstractas de la artista «Jong-Rye», nacida en Daejeon, Corea 1968, sus estudios los realizó en la Universidad Ewha Women's University. Al igual que Jaehyo Lee procede de un país asiático en el que los fenómenos producidos a partir de la guerra de las dos Coreas a mitad del siglo XX han dado un resultado favorable, pues el elevado nivel económico que ha suscitado en Corea del Sur ha sido relevante para que la cultura de este sector de Asia fluya hacia un arte contemporáneo fresco y renovado.

Sus trabajos demuestran mucho movimiento y fluidez con materiales rígidos, gran parte de sus obras tienden a parecer conos y según la artista es eso lo que pretende, pues considera que el cono es la figura que puede salir de la tierra y proyectarse al cielo, es como si arte permitiera enlazar lo terrenal con lo celestial. La suavidad de la textura que imprime es estos conos contrasta con la violenta ruptura de la escultura en su totalidad.

Algo que me pareció pertinente de citar en este análisis es la manera de construcción de cada escultura que es una manera de modelar similar a la del modelaje en barro, pues para dar el movimiento y textura la artista va añadiendo capa tras capa de material, demostrando al final el ensamble de cada pieza. Esta técnica dista un poco de la escultura tradicional, pues en vez de retirar material de un bloque macizo, en este caso de madera, la figura va tomando forma por la unión de pequeñas piezas. Esta característica de Cha puede transmitir la idea que la escultura ya no va en una sola dirección de esculpir, en este caso de «sustracción» (al sustraer el material) sino que el lenguaje se abre a diferentes maneras para la creación y construcción de la obra de arte.



La producción de esculturas mediante esta técnica ha sido un referente importante para mi trabajo ya que de igual manera percibo la forma o la figura de la obra mediante la construcción, unión, ensamble de diferentes piezas para al final desbastar poco a poco y descubrir el objeto estético o escultura.



Imagen 15, CHA Jong-Rye, «La exposición expuesta 101222», 2010. Madison Galería

Esto y más supone trabajar en madera, ser un escultor con este material determina mucho oficio, es decir, el trabajo empieza en un taller, en la academia y finalmente trasladar esta técnica al arte contemporáneo. Sin duda alguna cada escultor tiene su propia impronta y en ello establece su firma, la mía está en el trabajo diario, en abordar temas cotidianos y ser sincero con su manera de hacer arte.

Realmente creo que he demostrado con estas imágenes solo una manera de trabajar con la madera, pero creo que es por la que me inclino, la de la impecabilidad, limpieza y excelencia en el detalle por más mínimo que represente. Sin embargo el arte es un proceso continuo de creatividad, pues lo que ahora hago es seguro que en 10 o 20 años va a parecer notablemente diferente.



Capítulo 3

El objeto, esencia en mi trabajo escultórico

Para hablar de mi trabajo escultórico debo remitirme a la esencia o tema con el que mi obra dialoga para con el espectador (*cultura de masas*), y esa esencia la he capturado a través de los objetos, es decir de los objetos de uso cotidiano, aquellos que son de uso masivo, de fabricación industrializada, objetos que se encuentran en cada espacio donde la modernización y el capitalismo han dejado su huella y de alguna manera dictan lo que es *verdadero* y lo que *debemos ser*. No deseo ser absoluto ante estas realidades en donde cada individuo tiene una verdad y una realidad a la que se debe, sin embargo puedo notar la dirección y sentido que las *masas* siguen. Este camino que seguimos dicta la calidad de cultura a la que nos debemos y en un mundo hiperindustrializado es la cultura tendrá las mismas características:

La hiperindustrialización de la cultura no disciplina tan sólo la conciencia cotidiana sino que además se instala en el “zócalo mental” de las verdades últimas. Somos, en gran medida, lo que nuestros contenidos culturales transmitidos por la hiperindustria de la cultura han hecho de nosotros. (De la Cuadra, Hiperindustria Cultural, 2007)

Hablar de esta hiperindustria de la cultura me da la capacidad de reflexionar y trabajar mediante la ironía y hacer tangible esas ideas mediante *objetos* reflejos de esta cultura híbrida, es decir, adoptar objetos cotidianos del imaginario cultural que se presentan mediante el sistema mediático mundial.

El uso de estos objetos me pareció algo fascinante por el hecho que capturan diseños contemporáneos, en boga, ergonómicos, estéticamente atractivos como es el caso de los aparatos electrónicos o gadgets en el tema de objetos contemporáneos, además está el trasfondo de la manera de hiperindustrialización de cada objeto, lo masivo que puede ser producirlos en serie hasta el punto de dejar de existir para el consumidor como un objeto único y existir solamente como marca, así decidí representar la botella de Coca Cola por su forma y por todo el contexto de cultura de masas que conlleva este producto. Es entonces que el objeto cotidiano que lo tengo al alcance lo reproduzco en madera, pues es el material con el que mi oficio cobra sentido, y, además presento en cada figura un grabado o fecha para que el espectador investigue sobre que se puede tratar ese acontecimiento. Son 16 botellas con la



fecha exacta de algún suceso mundial, dotando así a ese objeto industrial de una carga testimonial de la historia humana, pues cada fecha es eso, un acontecimiento de la raza humana en este tiempo mediático.

El trabajo de talla es inminente y pulcro en esta obra, tanto así que me pareció correcto que una parte de la botella, la parte en donde no lleva laca, se deje vislumbrar la textura o veta de la madera, en este Fernán Sánchez, una madera suave y compacta, muy buena para tallar este tipo de detalles. Incluso para mejor demostrar el trabajo en este material a propósito deje una par de botellas completamente sin laca dejando presente mi autoría en ellas, un gesto que en la escultura contemporánea no suele ocurrir, sin embargo dejar mi presencia en esta obra de esta manera peculiar me pareció adecuada para hacer notar que la obra es tallada a mano. El grabado de cada botella premeditadamente fue diseñado para realizarlo en láser, pues la estética de la obra merecía la simetría y exactitud que solo esta tecnología del corte y grabado me ofrece.



Imagen 16, «testigo», 2010. 16 Esculturas en madera de Fernán Sánchez y laca catalizada. Damian Sinchi Q

También está el objeto que es de uso masivo pero no industrializado, relativamente, pues este producto se realiza de forma semi-artesanal ya que la materia prima del helado se inserta en una máquina que fabrica la golosina pero el cono es hecho todavía a mano. Este es un objeto que consume el transeúnte en las calles y plazas como una golosina de una cultura específica andina, cuencana, azuaya, ecuatoriana. El gusto de representarlo está en el despertar de singulares emociones entre mi obra y el espectador ya que el objeto conlleva



en si un fuerte lazo de identificación cultural y regional. Por ejemplo esta la obra «Eterno» que representa estos helados producidos en máquina que se los puede encontrar en cualquier lugar en donde haya un evento recreativo o deportivo.



Imagen 17, «Eterno». 2010. Escultura en madera de palobaca y laca catalizada. Damian Sinchi Q

Cada objeto tiene su textura única, ya sea de vidrio, metal, plástico, resina, caucho o incluso de materia orgánica y son estas texturas con las que experimento con la talla en madera, engañando así al ojo del público para exaltar aparte del sentido de la vista, el sentido del tacto o el olfato incluso, pues me interesa que el espectador analice la obra con más sentidos que el visual. Este engaño es un trampantojo simplemente para atraer de forma más directa al espectador, luego de aquello el observador curioso puede analizar, investigar, acumular y procesar ideas a partir del objeto ya que el hiperrealismo de la obra no tiene como finalidad representar el objeto sencillamente, sino que es necesario subvertir el significado del mismo o resignificar el concepto del objeto al que se representa.

3.1 El objeto cotidiano, dispositivo que domina la realidad

Una vez que he hablado sobre el tema escultórico que prevalece en mi trabajo artístico habrá que desmembrar otros aspectos representativos de mi obras, así procedo a profundizar sobre el *objeto* como un mecanismo de domina la realidad.



La representación del objeto, su forma, resulta de la técnica, lenguaje y habilidad del escultor, pero cabe mencionar que tras ese objeto esculpido existe un sistema intrínseco de poder, puede ser político, religioso, cultural, en fin, el objeto escogido a trabajar no lo es por su forma o estética únicamente, sino que el artista elige el objeto de acuerdo al tema que le compete investigar o cuestionar, si como artista decido ahondar en el tema de la política, lo más pertinente será buscar un objeto que refleje todo ese poder que lleva intrínseco y que tal vez haya sido invisibilizado por su uso cotidiano.

Así podemos decir que el objeto es un cuerpo material dotado de propiedades sustanciales y que conlleva una forma, por ende estos objetos que se encuentran presentes en nuestro alrededor son los que reflejan en gran parte nuestros deseos y prioridades. Pero también podemos abarcar algo más a partir de este concepto y decir que un objeto es un dispositivo; literalmente dispositivo es una pieza o conjunto o elementos destinados a una función determinada y por lo general forman parte de un conjunto más complejo, pero para este estudio el dispositivo será tomado como un conjunto de discursos relacionados con el poder y el saber cuya función estratégica es de enlazar al individuo con el dispositivo.

Al analizar al dispositivo de esta manera intento visualizar el poder/saber ejercido por sistemas o entidades y para poder visualizar esos poderes/saberes estudio enfoques diversos de autores y pensadores que me ayudan a definir estos conceptos de dispositivo. Como por ejemplo, para Foucault en el texto “Que es un dispositivo” de Agamben dice que el dispositivo no es solamente un conjunto de discursos, incluye además instituciones, instalaciones arquitectónicas, leyes, normas, enunciados científicos y filosóficos, en fin, el dispositivo es una red que enlaza todos estos elementos:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Agamben, 2011, p. 250)

Deleuze al contrario de Foucault no dice que el dispositivo sea una red, más bien lo representa como una especie de ovillo o madeja, con hilos que siguen direcciones diferentes, sin embargo su enunciado aporta con dos variables muy importantes que están sumamente ligadas con el dispositivo y son el *sujeto* y el *lenguaje*. Recordemos que el sujeto es una parte muy importante en la relación



obra de arte y público, entonces no hay que olvidar que este elemento es el que inicia la relación, pues si no hay sujeto, no hay obra o relación por la cual se inicie una. Deleuze también habla del lenguaje, importante de igual manera, sin embargo pienso que el lenguaje si es un discurso y además está relacionado con el poder y con el saber y al estar ligado íntimamente con el sujeto, está formando una red que enlaza sujeto y lenguaje:

En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras. (Deleuze, 1990, p. 155)

Entonces puedo determinar el objeto como si fuera un dispositivo (para este estudio), objeto/dispositivo, dejando claro las propiedades tanto del primero como del segundo y puedo evidenciar más claramente las redes que enlazan los elementos del dispositivo para recrearlos creativamente en forma de esculturas. En resumen puedo citar a Agamben en una breve sinopsis sobre lo que es el dispositivo y determinar sus características y funciones:

- 1) [El dispositivo] se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.
- 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder.
- 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber. (Agamben, 2011, p. 250)

Finalmente puedo dar una definición a partir de lo enunciado y es que el dispositivo (objeto/dispositivo en mi caso de estudio) es un conjunto de saberes, discursos, normas, leyes, creencias establecidos por entidades o sistemas que visible o invisiblemente ejercen poder sobre el individuo.

Como un ejemplo de objeto/dispositivo en nuestro presente tenemos a la educación, pues es un mecanismo de prácticas y saberes en donde el alumno es adoctrinado y controlado. Otro ejemplo muy claro de manipulación es el de la religión que con su catequesis o discurso de salvación ha gobernado a gran parte de la población mundial y qué decir del «Estado» o «Régimen Global» que con un sistema totalitario ha cambiado por completo nuestra forma de vida, con sus doctrinas, leyes, normas y estatutos nos define como ciudadanos productivos en potencia desde que nacemos para luego moldearnos y asumir un



mejor y eficaz sistema. Este tipo de dispositivos son invisibilizados e intangibles, son más un discurso, norma, estatuto, creencia o ley que nos envuelve en su red y recordemos que esa red es un cruce de relaciones de poder y de saber. Solo cabe mencionar las religiones que hay en el mundo y los conflictos que se han generado a partir de sus creencias o los estados que con leyes y estatutos nos direccionan y opresionan o la educación que adoctrina al niño como si fuera barro para moldear.

Otro ejemplo muy claro y que se expande de dispositivo intangible, incluso *no real* se presenta como el *mundo virtual* que sigue siendo un dispositivo de control, pues lo virtual tiene su normativa y es que cada uno debe ser nombrado, codificado o enumerado como un ser homogéneo, ya no individuo, sino un ser binario formado de ceros y unos, ya no somos individuos con mente y *alma*, sino seres digitales que muy bien pueden ser confundidos con seres artificiales. Estos mundos virtuales los encontramos en las redes sociales que acaparan nuestra atención y tiempo y pienso que son los dispositivos que hoy empiezan a aprisionarnos para luego controlarnos de manera definitiva.

Pero hay otros dispositivos que no son de orden intangibles y más bien se los puede palpar de manera fácil, me refiero a los nuevos dispositivos tecnológicos de en boga que hoy en día los encontramos en todos lados, como son los gadgets, móviles «smartphone», y demás aparatos que hoy vemos y utilizamos como una extensión más de nuestro ser y en ellos me enfocare. Estos dispositivos son una suma de mecanismos que en parte nos han hecho creer ser necesarios, pues en un medio en el que el sistema de trabajo la prioridad es la alta productividad y eficiencia y esta debe ser más rápida que nunca, cabe pensar que un Smartphone es sumamente indispensable para trabajar, pues todo el sistema laboral está dentro de la red (internet) y por otra parte el aparato nos obliga a una interconexión total, somos cada uno un punto neuronal de un sistema de red totalitario que ha cambiado por completo nuestra manera de comunicación y de expresión, puedo comunicarme con miles de “amigos” en el acto, siendo más amable, sofisticado, empático, gracioso, altruista, en fin, mediante estos dispositivos es más fácil expresarme y ser sincero, pues basta con lanzar un meme o un emoticón para ser franco y oportuno. Este cambio ha devenido en una realidad novedosa, en la cual la tecnología indiscutiblemente conlleva saber/poder. «Quien se deje asir en el dispositivo del «teléfono portátil», sea cuál sea la intensidad del deseo que lo empuje, no adquiere una nueva subjetividad, sino únicamente un número por medio del cual podrá, eventualmente, ser controlado» (Agamben, 2011, p. 262).



Y nuevamente retomamos el término «técnica» y a su vez «saber» (tecnología), y a criterio personal creo que en este último siglo esta palabra ha sido una forma de imponer poder a través del conocimiento; mas tecnología, mayor poder, de mercado, militar, gubernamental, etc y ahora la ciencia está más ligada que nunca a la técnica, es como si la precisión se ajusta hoy en día a la verdad, ser preciso es ser verdadero y justo y por ello quien tiene a su favor la tecnología de vanguardia será más verdadero y se acercara más a la verdad, a la realidad. Este es el caso de los smartphone, que suponen mayor tecnología cada día para estar mejor comunicados, como si la comunicación de antaño fuese la peor, es ese aparato de 138.3 x 67.1 x 7.1 mm y con un peso de 138g que ha cambiado nuestra realidad para imponer una forma de manipulación primero mercantil, tecnológica e incluso de estatus, pues el mercado dicta que consumir un producto nuevo es estar dentro del sistema global de alta tecnología e incluso dicta quien es aceptado y quien no lo es, claro está que esto es un pensamiento que nace del acontecer cotidiano.

Pero bueno, esta idea del objeto/dispositivo es muy amplia, incluso podría empezar desde el origen de la hominización misma, pues es probable que el lenguaje (como ya lo cito Deleuze) como forma de dispositivo haya estado ligado a los primeros primates que adoptaron inconscientemente este medio de comunicación.

...pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar. (Agamben, 2011, p. 258)

A través de la historia del ser humano el objeto/dispositivo ha estado presente en todas las instancias, políticas, culturales, religiosas, siendo protagonista y arquitecto de la historia misma. Somos entonces creadores, individuo y dispositivo, ya que cada uno se recrea a partir del otro, pero bueno eso es una manera de ver la relación o red del dispositivo y el individuo y lo que queda de este análisis es saber acoplarnos a esta relación que lejos está de ser positiva o negativa.

Acoplarnos a los dispositivos y aceptarlos, o viceversa, aceptarlos y luego acoplarnos, como fuese hoy en día estamos muy ligados a todo este sistema con el cual el dispositivo forma nuestra realidad. Así es que a manera de acoplarnos aceptamos objetos, acepto un objeto (GPS) que me lleve del lugar de trabajo a mi lugar de vivienda, pues este dispositivo me ayuda a optimizar el tiempo. Es entonces este aparato un mecanismo de control, de administración o



incluso de manipulación, pero estoy consciente de aquello pues necesito una guía o control, no para que ejerza su poder sobre mí sino para que mutuamente encontremos un objetivo planteado de antemano. Podríamos encontrar otro ejemplo, como el de una bandera, la cual en su forma sustancial nos remite a un pedazo de tela, sin embargo en su forma conceptual refleja la identidad, orgullo o patriotismo que de forma positiva impulsa al individuo a mejorar su entorno o nación o por el contrario la destruiría si cayera en el fanatismo; y así podríamos encontrar un sinnúmero de objetos que gobiernan (dominan) o liberan de una manera contundente. Aunque debo citar, la dominación que está presente a través de estos objetos no es necesariamente negativa o positiva, es solamente una manera de interactuar nosotros seres vivos con los dispositivos, así como lo hacemos con la escritura que es un dispositivo que puede ser usado para doctrinar o para liberar, hay cierta ambigüedad dependiendo de cómo se use tal o cual dispositivo como ya lo cite con el ejemplo de la bandera.

Luego de haber hecho este análisis del objeto/dispositivo en mi trabajo como escultor en madera he decidido enfocarme en ellos, generalmente en los objetos tangibles que se pueden manipular, ligarme de cierta manera muy personal a estos, pues como ya lo había dicho anteriormente me interesa mucho su forma y luego de este análisis mucho más su contexto, y ahora es tiempo de subvertir este objeto/dispositivo. Es decir, me centro en el objeto que generalmente es cotidiano, de producción masiva, de diseño industrializado y lo llevo a otra instancia, lo descontextualizo y lo resignifico. Me apego fielmente a su forma, pues en esa fidelidad es que el espectador se puede sentir identificado, pero esa misma forma luego da un significado distinto del original, este nuevo objeto que lleva características sustanciales similares al original (solo en forma, no en materia, puesto que todos los trabajos son realizados en madera) ya no posee las mismas características conceptuales. Entonces el objeto ahora conlleva una nueva forma conceptual de representación. Luego hare un paréntesis detallado sobre este subvertir del objeto.

Para finalizar este punto puedo decir que el objeto puede representar formas, ideas, pensamientos, dominar, doctrinar, gobernar, liberar todo aquello, sin embargo siempre estará regido a lo que la subjetividad del ser humano le otorgue, puesto que desde el principio de la «civilización» el ser humano ha ido construyendo su camino de «progreso» a partir de estos dispositivos y de estos objetos, siendo este un camino lejano a lo positivo o negativo, más lo que prevalece de este análisis es el reencuentro con términos invisibilizados como son el objeto/dispositivo o el saber/poder, cuyas pautas afianzan mi propuesta artística, es por ello que todas las esculturas a partir del 2010 que he realizado tienen esta característica de objeto cotidiano industrializado que aparte de su



forma y estética implícitamente conllevan ese concepto de dispositivo que domina la realidad.

3.2 El Subvertir del Objeto Cotidiano

La impronta de hacer arte contemporáneo en mi caso se centra en la escultura en madera como ya lo mencione anteriormente, pero no es solamente el retomar esta técnica tradicional, sino es enfocarse en un tema con el cual pueda expresar ideas o pensamientos creativos que a través de la escultura puedan ser atractivos al espectador, pues pienso que mi obra debe tener un «vínculo» con el público que la admira. Ese vínculo es sin lugar a duda la representación de objetos cotidianos que están presentes en los espacios que tanto el espectador como yo los podemos apreciar. De esta manera artista y espectador pueden identificarse a través del objeto-obra, pues mis esculturas hiperrealistas son imágenes de objetos que pueden ser vistos, tocados y sentidos por el espectador, es decir, mi obra se centra en el objeto cotidiano, de consumo e hiperindustrializado.

Mi trabajo representa ese pequeño o grande, imperdurable o efímero, orgánico o sintético, atractivo o aberrante objeto que pasa desapercibido incluso en el momento mismo de consumirlo, como es el caso de un cono de helado de máquina, pues si nos fijamos un pequeño instante en su forma primera, antes que se derrita o antes de chuparlo, esta es sin duda alguna agradable, lleva en sí la hermosura del espiral, tal como lo hace la naturaleza, pero desechamos su estética, pues no es un producto del cual se pueda apreciar su imagen por lo general. Pero cuando ese objeto que parece invisible se lo representa de forma escultórica es cuando cobra un «sentido» o «sentidos diferentes» para el espectador, ese momento se da cuenta de lo hermoso que puede ser un helado, de la forma casi geométrica que lleva en sí y se queda encantado por lo perenne de la figura que antes no tuvo la capacidad de capturar y de ahí varios sentidos se le pueden adjudicar a la obra, sentidos de ambigüedad entre lo efímero y eterno, entre lo cotidiano y lo inusual, entre el tacto y lo visual. Este es el sentido de «subvertir el objeto».

El significado de subvertir puede ser tomado desde romper o invertir lo establecido y ese es el propósito que busco a través de mi escultura, romper el significado del objeto al que represento en madera porque cuando rompo el significado me acerco más al proceso creativo y de ahí a la obra de arte. Si bien es cierto a mi criterio la obra de arte es un objeto y por consiguiente un signo o conjunto de signos y se la puede estudiar fenomenológicamente a partir de la



semiótica. Dicho esto podría estudiar la obra/objeto/signo a través del trabajo de Charles Sanders Peirce, quien distingue tres categorías de aprehensión de los fenómenos o tres formas de ser o estar las ideas en nuestra mente, en mi caso signos que forman la obra de arte. Peirce designa estas categorías como Primero, Segundo y Tercero en su lógica trídica en donde cada categoría está relacionada la una con la otra, así lo cita en una de sus cartas Pierce:

Primero es el comienzo, aquello que es fresco, original, espontáneo, libre. Segundo es aquello que está determinado, terminado, acabado, que es correlativo, objeto, necesitado, reacción. Tercero es el medio, lo que llega a ser, lo que se desarrolla, lo que se produce. (Peirce, 1931-58)

Entonces para analizar los signos de una obra de arte (aunque puede ser valedero para cualquier signo, no solamente a los de una obra de arte) puedo decir que hay tres maneras de comprenderlos o asimilarlos: Primero o Primeridad, Segundo o Segundidad y Tercero o Terceridad, pero sin embargo aún falta algo más de comprensión ante estos términos y lo que intentan describir. Por ello recurriré a Merrel Floyd y su breve resumen de la triada de Pierce citado en la revista electrónica «Signos de Rotación»:

Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa.

Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento.

Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un Segundo y un Tercer elemento (por ejemplo, un representamen y un objeto semiótico) y lo pone en correlación con el Primero (abarca la mediación, la síntesis de las categorías Primeridad y Segundidad) (Merrell, Año III, n 181)

Según Peirce la Primeridad es pura libertad, espontaneidad, originalidad, la posibilidad de que acontezca algo nuevo, como por ejemplo, en el instante en que se visualiza un libro azul sobre la mesa, lo que se ve, todavía sin consciencia es sencillamente una mancha de cierto color, no una forma rectangular de color azul o peor aún se define que es un libro. Es simplemente una cualidad sin conexión con todo lo demás que hay a su alrededor. Es sólo una posibilidad que, en algún momento futuro, pueda interrelacionarse de manera semiótica con otros signos posibles. La Segundidad en cambio se trata de algo actualizado que existe «aquí» y en «este» momento. Es una singularidad, una particularidad. Es la Primeridad que tuvimos ante nosotros (mancha de color) sin tener conciencia de ello, pero ahora en la Segundidad ya es posible tener conciencia de este objeto (rectángulo azul) y nos enfrentamos al hecho de que existe, queramos o no. Ya en este momento sabemos que esta



singularidad es algo aparte de nosotros, es algún «otro», sin que lo hayamos podido clasificar, describir o conceptualizar que es propio de la Terceridad

La Terceridad es la mediación, transformación, traducción o interpretación del signo, es decir que lo que vimos en primera instancia como mancha de color (Primeridad) luego lo pudimos definir más claramente como un rectángulo azul específico, único, (Segundidad), ahora podemos clasificarlo como un libro de color azul, el cual por sapiencia sabemos que un libro es un conjunto de hojas en el cual están escritas palabras, las cuales describen y relatan pensamientos o ideas de los seres humanos. Por lo tanto, la Terceridad marca el desarrollo vital de los signos. Es un proceso creador por medio del cual el caos se hace orden, y la confusión se hace claridad.

Una vez estudiado de antemano lo que Peirce y su lógica tríadica nos dice, podemos asimilar de mejor forma lo que Everaert-Desmedt analiza en su libro «¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística». Primeramente la autora habla de cómo el artista puede captar la «Primeridad» a través de la «Terceridad» o «Signo Icónico», en este caso obra de arte. Por Primeridad se hace referencia a la turbación de las cualidades del sentimiento, a lo que le preocupa al artista, a la emoción que genera una hipótesis o una propuesta sobre tal o cual tema (el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa):

Para el **artista**, el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible (la primeridad). Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la modificación del simbolismo preexistente y la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, que resulta de un filtro simbólico modificado (Everaert-Desmedt, 2008, p. 85).

Ahora, para hablar de lo real y lo posible, características propias del pensamiento humano se puede decir que:

...para explicar cómo llega el pensamiento humano a diferenciar lo posible y lo real, me parece necesaria la intervención de una tercera categoría: el simbolismo, el orden simbólico, es decir la *terceridad* de Peirce (mientras que lo posible se relaciona con la *primeridad* y lo real con la *segundidad*). Las tres categorías de Peirce son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, ya que la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural*, social (Everaert-Desmedt, 2008, p. 84)

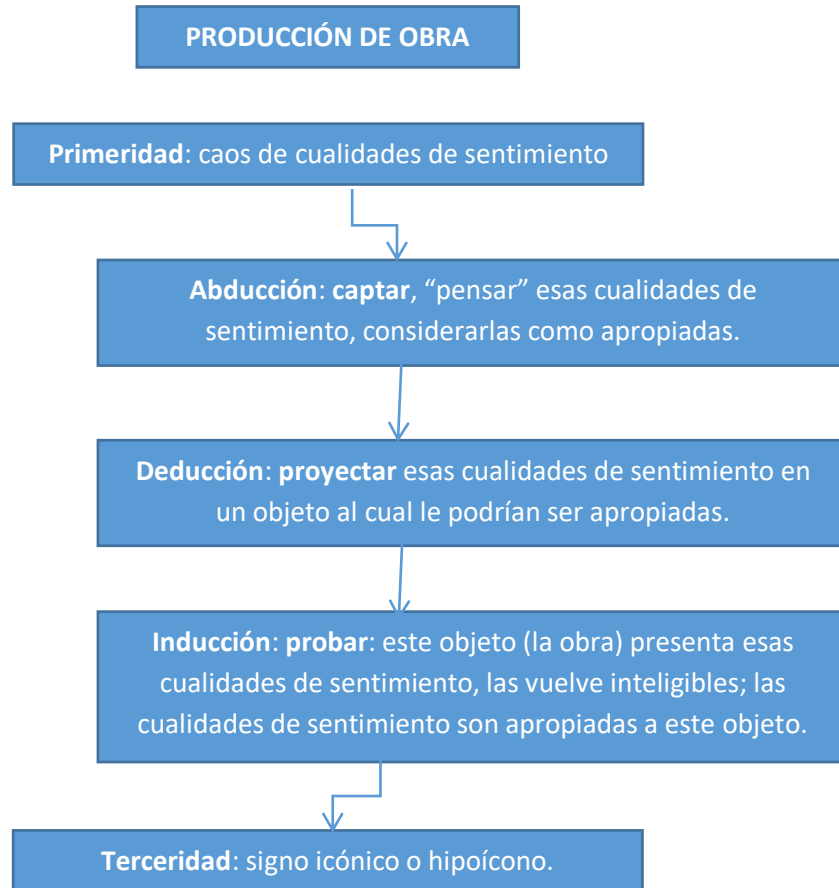


Entonces se puede establecer que en una obra de arte la Primeridad esta relacionada con la emoción, inquietud o sentimiento experimentado por el artista, esta cualidad de sentimientos es un caos sensaciones, pero son el primer paso antes de realizar la obra. Luego la producción de la obra empieza por abducción, es decir, captar y pensar la inquietud, plantear y considerar si el sentimiento es o no apropiado para esta obra. Luego por deducción el artista proyecta una hipótesis, le da forma a los sentimientos captados en la Primeridad, es ya un boceto o la obra misma construyéndose como objeto. Finalmente el artista por inducción comprueba si el resultado es adecuado, si las cualidades de sentimiento son inteligibles y el objeto es apropiado al sentimiento que planteo en un principio. Estos pasos de abducción, deducción e inducción son el desarrollo que el artista requiere para pasar a la Terceridad o Hipoícono.

La Terceridad que es hacer visible o inteligible la emoción o inquietud que tuvo en primera instancia el artista, es decir la obra de arte hace pasar la Primeridad (una cualidad de sentimiento) a la Terceridad (un signo o Hipoícono). Para aquello el artista tuvo que recurrir a símbolos preexistentes, los cuales al final en una obra de arte se «Subvierten» y se vuelven «Hipoíconos», es decir, son un resultado creativo, único, son símbolos que el artista ha tomado de su contexto cultural y social pero luego en su obra los ha modificado, ha recreado un nuevo simbolismo, ha dado una manera creativa de entender lo que a veces no se podía entender, ha dado orden al caos, tomando en cuenta que el caos no es más que la inquietud que ya habíamos dicho que el artista ha tenido en la Primeridad, es decir, el artista plantea convertir en sonoras fuerzas insonoras, pintar fuerzas invisibles como el tiempo por ejemplo, como pintar o esculpir el tiempo? ¿Cómo hacer entender el tiempo, la gravedad, la inercia, la presión al espectador a través de una escultura, a través de una instalación? Pero este es el trabajo que resulta en la Terceridad, subvertir el símbolo preexistente y pintar el grito, esculpir la estupidez, hacer escuchar los colores a quienes no habían captado estos fenómenos sensoriales o no sensoriales pero de manera creativa y diferente.

Así la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la gravedad, la atracción, la gravitación, la germinación? A veces, al contrario, la fuerza insensible de tal arte parece formar parte de los “datos” de otro arte: por ejemplo, ¿cómo pintar el sonido o incluso el grito? (e inversamente, ¿cómo hacer escuchar los colores?) (Everaert-Desmedt, 2008, p. 86)

El proceso de producción de una obra de arte se puede resumir en el siguiente cuadro de Everaert-Desmedt:



Este pensamiento de lo real y lo posible, del símbolo y su subversión esta presente en los objetos que propongo escultóricamente, aunque dar el título de signo icónico o Hipoícono como lo propone la autora me parece un camino aún muy largo por el cual habrá que seguir transitando para dar mayor validez a la obra de arte.

El resultado del proceso, la obra realizada, es un signo icónico o un hipoícono. De hecho, la función de una obra de arte es, como ya hemos dicho, volver inteligibles cualidades de sentimiento. Volver inteligible algo requiere la intervención de la terceridad, esto es el uso de *signos*. Pero, puesto que las cualidades de sentimiento se encuentran en un nivel de primeridad, no pueden venir expresadas sino por medio de signos *icónicos*, esto es, signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad. (Everaert-Desmedt, 2008, p. 91)

Este tema sobre la terceridad y sobre lo que es la obra de arte me abre muchos campos y posibilidades para mi tesis propuesta, pues uno de los objetivos es saber si lo que se produce como obra en el arte contemporáneo subvierte o no al simbolismo establecido, unos de los necesarios elementos en la obra de arte y por ende una vez especificado lo que es el Hipoícono se puede lograr establecer



una estrategia del artista para afianzar su diálogo y comunicación entre obra y público.

Pero como saber si el resultado del trabajo artístico es apreciado o no? O en nuestro caso como artistas es adecuada o no? «Una obra es autoadecuada - adecuada en sí misma, *apropiada* en sí misma- cuando se presenta como un sentimiento razonable, cuando vuelve inteligible una cualidad de sentimiento» (Everaert-Desmedt, 2008, p. 91). En otras palabras, una buena obra de arte es aquella que expresa claramente una cualidad de sentimiento y la sintetiza bajo la forma de un signo. Pero este signo o claridad de sentimiento del artista es inteligible para el espectador? Eso es una duda que siempre estará presente, sin embargo resultara satisfactorio saber que si el espectador pone a prueba su capacidad cognitiva desarrollando nuevas hipótesis y planteando nuevos simbolismos a través de la obra, se podrá decir que el resultado de todos estos procesos creativos valdrá la pena.

Así nace esta escultura que a partir de la construcción de uno de los sistemas más importantes de transporte urbano en mi localidad «Tranvía 4 ríos, Cuenca» ha dejado un impacto visual en mi imaginario (Primeridad). Cientos de máquinas trabajando y de-formando el paisaje me hacen pensar en la simbiosis máquina-humano y lo rápido (no en este caso) y fácil que el obrero puede cavar, rasgar o perforar como si el monstruo de metal fuese una extensión suya (abducción). Luego de una síntesis de conjeturas e ideas es que me puse a esbozar, dibujar, fotografiar, medir y observar muy de cerca a estas máquinas para poder proyectar una réplica exacta de éstas en madera (deducción). Finalmente cuando la escultura estaba ya terminada es que cuestiono sobre si lo que hice en madera es pertinente a la inquietud primera que tuve, si el resultado tiene una razón inteligible sobre mi turbación que tuve cuando observaba aquel paisaje lleno de máquinas trabajando (inducción). Solamente queda saber si esta obra subvierte al símbolo establecido, es decir si la escultura en madera subvierte al objeto de metal que representa una pala mecánica.



Imagen 18, «Extensiones», Damián SinchiQ. Escultura móvil en madera de laurel. 2015

3.3 El objeto y su proceso técnico

Después de haber determinado el objeto cotidiano industrializado que como dispositivo determina nuestra realidad o parte de ella, y que a partir de aquello es que yo como artista subvierto el significado de este, es decir, luego de haber hecho un estudio teórico y conceptual del trasfondo de las piezas escultóricas que he realizado, ahora me remito a la demostración del proceso de la elaboración de algunas de mis obras, puesto que si hablo del oficio me importa también demostrar la manualidad y la labor que se invierte en cada uno de mis trabajos, la destreza tanto de ebanistería como de tallado que está detrás de cada objeto. No sea que hago visible esta demostración de la técnica por mero figurar en la talla o escultura, es más bien un registro visual para que artista y público tengan una renovada visión de lo tradicional de un taller y de cómo un reencuentro con técnicas de antaño son de gran valía para expresiones artísticas presentes.

Dentro de este proceso técnico además se puede observar el proceso creativo, pues también adicional estarán presentes algunos bocetos, referentes y demás detalles que pude recopilar para mejor demostración de cómo el trabajo de una obra escultórica conlleva un cumulo de saberes, experiencias e inquietudes propias del artista. Para este proceso he tomado en cuenta los preceptos de



Everaert-Desmedt, pues considero personalmente que la forma de reconocer símbolos y subvertirlos es propia en mi trabajo escultórico, por ello cada imagen a continuación está ligada al texto «¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística» y sus términos de Primeridad, Segundidad, Terceridad e Hipoícono.

También tomare en cuenta el proceso mismo de la actividad técnica, es decir, los procesos de dibujo, ensamble, desbaste, pulido, terminado, etc, aunque sea muy básica esta presentación de técnicas de carpintería, ebanistería, talla y artesanía. Considero que en gran parte el oficio o *techné* se compromete a transmitir los saberes generacionales que se han presentado en los talleres y estudios artísticos. Sin embargo el transmitir mismo se da en el taller o estudio, comprobando, fallando y acertando en cada idea que el artista esté dispuesto a concebir.

3.3.1 Idea que inquieta al artista (Primeridad)

La idea a la que hago referencia es la inquietud que tengo como individuo que se relaciona en esta sociedad, esa inquietud primera que muta, se hace y deshace que persiste en los pensamientos jugando y revoloteando pero siempre dentro de un tema primigenio hasta finalmente transformarse en icono. Este icono es una imagen resultante de un proceso de discernir pensamientos y reflexiones. La idea que logra transformarse en icono se da a partir de un cumulo de emociones, sensaciones o sentimientos hacia tal o cual tema, un breve reconocimiento de este.

En mi caso, ese instante se da cuando transito por las calles de la ciudad, en un centro comercial, en una tienda, abacería, ferretería e incluso cuando entro en el internet o miro algún programa de televisión, todos estos emplazamientos tiene en común algo, imágenes de objetos que me bombardean a cada instante, objetos banales, objetos funcionales, objetos hermosos, objetos admirables. Todo esto fluye en mi interior, soy capaz de captar ese instante lleno de formas y colores, de texturas y sensaciones, este sería el lapso que en mí es definido como Primeridad.

Para ejemplificar este proceso de creación me remito a las imágenes que recuerdo cuando hice la obra «Necesario». Figuras de cadenas de motosierra, cadenas de motocicletas, en fin cadenas de todo tipo, lo que de alguna manera me inquietaba eran los eslabones, la serie repetida de pequeñas piezas de metal



que unidas formaban una especie de serpiente, ágil, móvil al punto de ser moldeable e inquietantemente capaz de transformarse para adecuarse a diferentes espacios.

Recuerdo que en alguna ferretería me encontré con alguna de estas cadenas, no paraba de manipularla, jugar e investigar cual era el tipo de mecanismo que tenía implícito aquel objeto, sabía que había gran placer en mirarla, en tocarla y doblarla como si fuese un juguete. Esta fue la manera en la que mis sensaciones habían quedado impregnadas en mi ser, sin embargo no sabía todavía que iba a hacer con estas sensaciones primeras; propio de la Primeridad.



Imagen 19. Imagen de una cadena de motosierra

Luego de aquella impresión vino el proceso de Abducción, en donde puedo captar y razonar sobre dichas imágenes, pensar cómo puedo trasladar esos objetos en madera, para que tallarlos, con qué objetivo, que trato de comunicar con estos trabajos, cual es el simbolismo existente en estos objetos.

Pues bien, al fijarme en la cadena, me doy cuenta que es una de motosierra, pienso en ese instante en lo que simboliza aquel objeto, analizo las características que conllevan dentro de mi localidad, dentro de mi sociedad, pienso en el tiempo actual y como este se relaciona con este aparato. Me llegan entonces muchas ideas sobre ecología, globalización, consumismo y es ahí que puedo congeniar la idea entre algo *destructivo* que es la cadena de motosierra que corta árboles y la *construcción* de una cadena de motosierra irónicamente hecha de madera.

En el proceso de Deducción que implica proyectar esas cualidades de sentimiento que tuve en la Primeridad para trasladarlas a la obra objetual tuve



que hacer ya lo primeros esbozos, cálculos de materiales, tiempos, formato de la obra a realizarse. En este proceso ya se trabaja meramente en el taller, se busca el material adecuado, madera clara u oscura, suave o dura, con hebra compacta o porosa. También se calcula la cantidad exacta de material, se define cual es sistema óptimo para realizar la escultura y planifica cual será el terminado de la obra.

En este caso tuve que comprar un pedazo de cadena de motosierra que me sirvió de modelo, hice los cálculos para ampliar el objeto a una escala amplia. Calcule el material que puede entrar en toda la obra, planifique el sistema de unión de eslabones y decidí cual sería el terminado de la escultura. Finalmente la obra se logró realizarla en un lapso de tres meses más o menos en madera de canelo, pues el color claro de este material me permitía poco a poco darle un tono oscuro a base de tintes como si se tratara de acero viejo. Algunos eslabones los termine con lacas de colores plateados y terminados con pátinas oscuras para dar el efecto de metal oxidado. Para trabajar con estos efectos los trabajos de restauración han sido óptimos ya que con la técnica del «chinesco» pude lograr esos acabados de metal antiguo. Aquí termina el proceso Deducción.



Imagen 20. Construcción de la obra «Necesario» Imagen 21. Eslabones de la obra «Necesario»

En el proceso de Inducción es cuando el artista pone a prueba el resultado de su trabajo, las cualidades del sentimiento primero son adecuadas e inteligibles a este objeto u obra? Pues bien, la pregunta en mi caso sería: El trabajo escultórico «Necesario» es pertinente a la sensación primera que tuve cuando empecé a jugar con aquella cadena en la ferretería? Para responder a esta pregunta debo ser sincero y decir que si, aunque pueda parecer algo arrogante, sin embargo el momento en que armo la escultura que tiene más de 300 piezas de madera es como si me dispusiera a jugar con un rompecabezas, además



puedo armarla de acuerdo al espacio y disposición que yo quiera, pues es una escultura móvil, tal como el modelo real.



Imagen 22 y 23, ensamble de la escultura móvil «Necesario»

3.3.2 Encontrar el Hipoícono (Terceridad)

Para hablar de Hipoícono debo hablar de *Subvertir el Objeto* o subvertir el símbolo como plantearía Everaert-Desmedt. Ahora, la escultura que planteo es una representación hiperrealista de un objeto mecánico, sin embargo a parte de la habilidad manual u oficio en la madera implícita en la construcción de la escultura, debo mencionar que existe una ironía evidente en ella. Una cadena que corta árboles, un monstruo metálico que destruye la naturaleza, es representada por una cadena de motosierra pero de madera, una especie de serpiente monumental que a primera vista no da la impresión que es una cadena, sin embargo tiene todas las características para que el espectador piense que es un objeto de metal. Es este el subvertir del objeto, trabajar a partir de este símbolo (cadena de motosierra) que destruye y mata (árboles) para construir con el resto de aquella destrucción (madera) una representación de la misma imagen (cadena) que destruye.

El interactuar esta escultura con el espectador es una forma más amplia de comunicación, pues el ojo crítico podrá asumir que la obra habla de temas ecológicos o de temas estéticos, cada quien podrá dar su criterio, lo cierto es que lo rico del arte es que al subvertir el objeto o símbolo el espectador tiene la opción de expandir su actividad cognitiva y plantearse más preceptos que no había pensado antes.



Imagen 23. Escultura móvil «Necesario» en el museo del CAC, Quito

3.3.3 Técnicas de carpintería, ebanistería y escultura

En este segmento de la tesis me adentro en los procesos investigativos que tuve cuando empezaba a desarrollar mi técnica. Ya que la manera de trabajar personal es diferente de la escultura tradicional, pues el trabajo se realiza armando una pieza grande a partir de segmentos pequeños, técnica parecida al modelado, de esto se hablara más adelante. Esto me ha permitido investigar a profundidad en talleres de carpintería y ebanistería métodos conocidos como antiguos para lograr ensamblar piezas grandes, las cuales posteriormente serán esculpidas y finalmente pulirlas y terminarlas con capas de lacas o resinas. La investigación daría luego resultados como la mezcla de técnicas artesanales y artísticas, procesos experimentales con productos orgánicos y sintéticos, ensambles de diferentes maderas, trabajar con la plasticidad y resistencia de diferentes maderas, colores y texturas. Este logro investigativo ahora pongo a disposición en esta breve síntesis.

Según el carpintero y Profesor José García Agüero la carpintería y la ebanistería son oficios especializados que sirven para trabajar y dar forma a la madera, crear desde estructuras para vivienda, mobiliario o artesanía y restaurar o reparar objetos funcionales y decorativos.

Las características de la madera la han convertido en un material básico para construir viviendas, muebles, herramientas y varios productos a lo largo de la



historia, incluso el oficio de carpintería es uno de los más antiguos en la historia humana. Como siempre en toda técnica en un principio esta fue rudimentaria y se usaba para crear garrotes y flechas, luego según se definía el oficio se podía construir canoas, arados, herramientas, bancos, sillas y finalmente cuando la técnica estaba en auge se utilizó para la decoración y adornos de ebanistería.

Dentro de esta rama de la madera se observaba que cada material tenía su textura, color, fragancia y propiedades únicas que lo hacían servicial para aplicaciones específicas. Por ejemplo la madera de roble, rígida y duradera se utilizó para la construcción de barcos, toneles, suelos, barandillas, el nogal americano por su resistencia se utilizó para mangos de diferentes herramientas y los radios de las ruedas de los carros, el eucalipto por su extrema dureza es todavía útil para la construcción, la caoba muy valiosa para muebles de mayor calidad, la chonta por su fibra tan compacta es utilizada incluso para armas de guerra, el cedro por su suavidad y durabilidad ante la polilla es excelente para mueble tallado y escultura y en fin, existen una inmensa variedad de madera dependiendo del lugar en donde se encuentre.

Como siempre sucede con todo recurso limitado, la reducción de las reservas forestales desde la edad media hasta nuestros tiempos ha hecho que la madera aumente de valor, pues solo en las últimas décadas se empieza a reforestar bosques serviciales para la construcción y carpintería. Esto ha hecho que se deriven productos compuestos de la madera como son el contrachapado o chapado en madera, aglomerado, mdf, plywood y demás. Aunque parezca negativo, estos materiales son estables, no se contraen ni expanden con altas o bajas temperaturas como la madera natural, no requieren de largos periodos de secado y pueden someterse a tratamientos químicos para hacerlos impermeables e ignífugos y en cuanto a dimensiones son muy beneficiosos, pues se los fabrican en planchas que pueden cubrir grandes espacios. Sin embargo la madera tiene su característica natural de durabilidad, plasticidad, se la puede tallar, esculpir y los muebles hechos en madera son mucho más estables que en materiales prefabricados, pues en estos los tornillos y clavos no se sujetan bien y finalmente la humedad es un factor perjudicial por no decir fulminante para estos materiales.

Después de hablar de la historia, técnicas y características de estos oficios, debo mencionar que la ebanistería y la carpintería me han servido de gran ayuda al momento de trabajar en la escultura contemporánea incluso cabe mencionar que la técnica propia de la escultura tradicional se basa en eliminar poco a poco el material de un volumen total para dejar solamente lo que corresponda a la escultura final, pero en cambio mi forma de trabajar se da en



forma de modelar, como si fuese el modelado en barro, pues en vez de eliminar material yo voy agregando pieza por pieza hasta llegar al tamaño deseado y luego desbaste el residuo hasta llegar a formar la figura planificada. Esta técnica es propia del ebanista y del tallador, pues este artesano no trabaja con volúmenes o bulto redondo, según Fredy Sinchi ebanista-tallador, el trabajo de tallado se hace por lo general en superficies planas y lo propio es un trabajo de bajo o alto relieve ya que su finalidad es el decorado de muebles, puertas o suplementos ornamentales de interiores. Así pues esta manera de trabajar la hago por dos razones, la primera es que considero que mi labor más que esculpir es una forma de construir, así como se forma una estructura, pieza por pieza, pero al final luego de la construcción es preciso desbastar o esculpir lo sobrante, entonces finalmente mi labor es de ebanistería y de escultura y la segunda razón por la que trabajo de esta manera es por la eficiencia, pues esculpir una pieza de grandes dimensiones necesitaría un bloque de madera grande, es decir un tronco de árbol de las dimensiones requeridas, pero al trabajar por piezas puedo utilizar solamente lo necesario, teniendo muy poco de sobrante. El resultado final de mis obras han resultado ser incluso de miles de piezas que se ensamblan.

A continuación describiré los procesos con los que trabajo generalmente una pieza escultórica: boceto, ensamble (unión de pedazos de madera mediante pegamento), desbaste (eliminación de material), pulido de madera (lijado). Debo aclarar que estos no son los únicos pasos para la elaboración de una escultura, tampoco es una guía rígida con la que se deba trabajar, es solamente un apoyo gráfico de cómo trabajo en el taller, pues parte de mi obra artística es el proceso técnico y para ello demostraré estos tres pasos básicos para la construcción de estructuras para la talla.

3.3.3.1 Bocetos

Cada proceso tiene un inicio y en un oficio artístico el primer paso es el boceto. Aclaro que en un proceso creativo el primer paso es la idea o cúmulo de inquietudes relacionadas a las emociones del artista, pero eso ya lo mencioné en el punto «3.3.1 Idea que inquieta al artista», por lo que ahora describo solamente el proceso técnico que me ayuda en la elaboración de mis objetos artísticos. Como ya lo dije el boceto es el primer paso ya que de alguna manera es la proyección de lo que en realidad va a ser la obra real, aquí calculo dimensiones, planteo composiciones, resuelvo expresiones, visualizo texturas y confronto la plasticidad a través de los materiales con los que trabajaré (dureza,

maleabilidad, impermeabilización, resistencia de la madera), calculo el tiempo estimado en el taller o mano de obra y el tiempo de producción total del proyecto, pues no es lo mismo producir una obra pequeña que realizar un proyecto de formato grande en donde se incluye autogestiones, montaje de la obra, etc, así mismo asimilo el coste de materiales y mano de obra extra. El boceto es primeramente un dibujo con diferentes versiones del cual se toma un definitivo y luego se lo traslada a arcilla, cera, plastilina o cualquier material que sea fácil para modelar, pero en mi caso, algunas veces por lo grande de la escultura el boceto lo he digitalizado para poder imprimirlo y tener un referente para calcarlo en madera o incluso he recurrido al programa de computación de modelado 3D Max para calcular y visualizar exactamente las piezas con las que voy a trabajar, como es el caso de la obra «5832» la cual, por sus grandes y complejas dimensiones tuve que hacer un boceto en tres dimensiones con dicho programa.



Imagen 23. Boceto en lápiz



Imagen 24. Boceto en arcilla



Imagen 25. Boceto en lápiz



Imagen 26. Boceto digitalizado

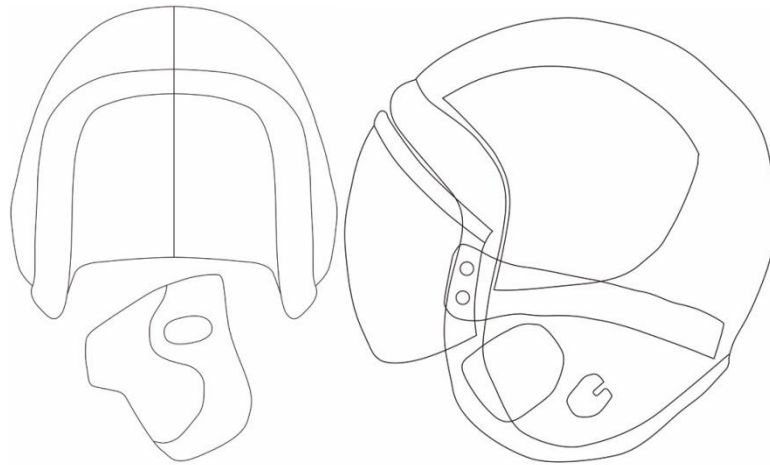


Imagen 27. Boceto realizado en Adobe Illustrator para la obra «In-Organico»



Imagen 28. Bocetos realizados en Adobe Illustrator para lo obra «Extensiones»

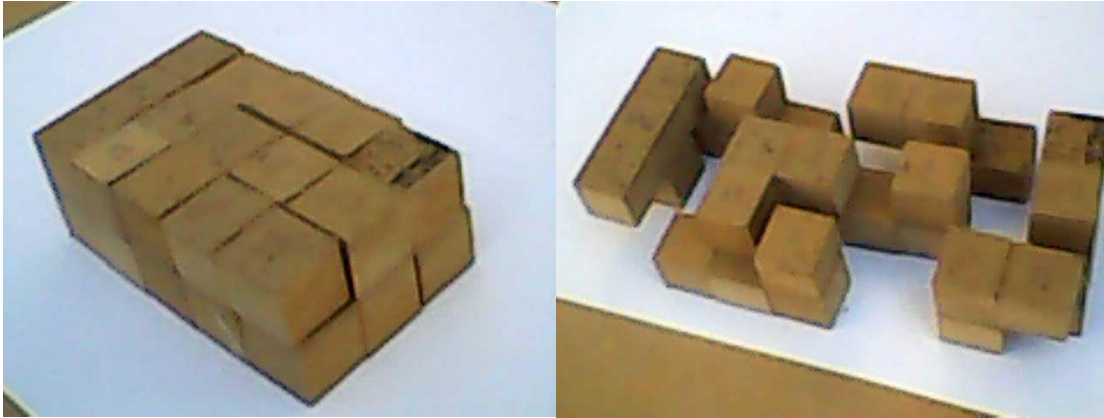


Imagen 29. Bocetos realizados en mdf para la obra «5832»

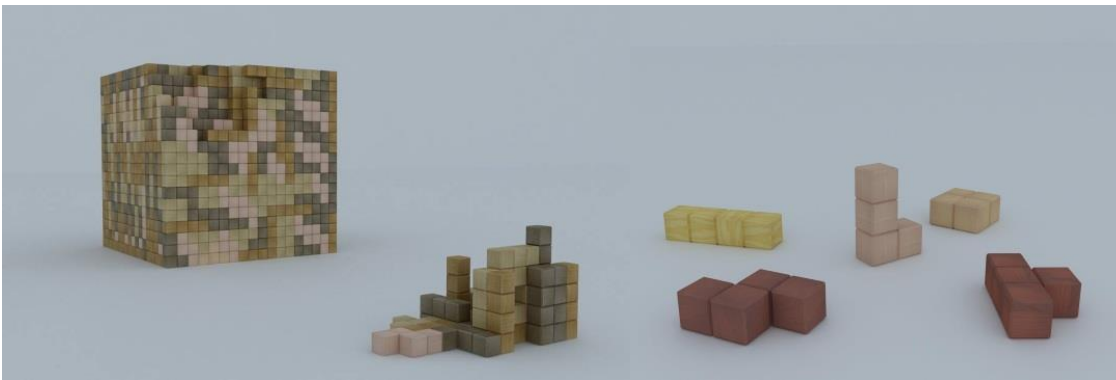


Imagen 30. Bocetos realizados en 3D Max para la obra «5832»

3.3.3.2 Ensamble de madera

Este es el ensamble de maderas, siguiente paso para esculpir un objeto cualquiera. En un principio el ensamble de materiales era necesario puesto que no tenía un bloque de madera del tamaño necesario para tallar. Era obvio que lo mejor hubiese sido conseguir un tronco de un árbol para trabajarlo, pero al ser uno de mis aprendizajes la ebanistería y carpintería, decidí realizar mis esculturas de esta manera. Como ya lo mencione anteriormente, esto tiene sus factores positivos como en el trabajo que realice en la obra «Instructivos» en donde la forma de la escultura hubiera sido imposible de realizarla si la hubiese hecho a partir de troncos o bloques macizos. Esta estructura fue realizada con la unión de tablonces de pino dándole el movimiento de una hoja papel doblada solamente a base de cortes y ensambles en diferentes grados de inclinación. Este fue una labor de mucha técnica de ebanistería en donde se trabajó hasta con dos maestros carpinteros en diferentes etapas del proceso ya que las



dimensiones eran demasiado grandes incluso para mover las piezas y trabajarlas.

Como aporte para este tema observe que dentro de la talla y decoración de muebles existen técnicas como el «taraceado» que resulta de yuxtaponer diferentes maderas de diferentes texturas y colores una a lado de la otra para formar imágenes, así de esta manera experimente con el ensamble de diferentes maderas y contrastes para cuando al tallarlas se puedan ver los efectos de ondulaciones y cavidades entres distintos materiales. Por lo general he ensamblado maderas que tengan porosidad y densidad similares para que cuando se las talle no haya inconveniente, sin embargo he logrado hacer bloques mixtos de capulí, cedro, canelo, laurel, teca, nogal, palo baca, Fernán Sánchez y alcanfor, tomando en cuenta que la hebra de todos los materiales a ser unidos estén en la misma dirección.

Para que este trabajo sea optimo, la madera debe estar tratada, cepillada y cortada antes del ensamble. Una vez revisado el material se une a través de goma blanca y se presiona los pedazos con prensas de hierro o aluminio durante 3 a 5 horas para que se fije completamente el bloque de madera.



Imagen 31. Ensamble de piezas de madera (palobaca y nogal)



Imagen 34. Ensamble de piezas de madera (teca y nogal) para la obra «Tomografía»

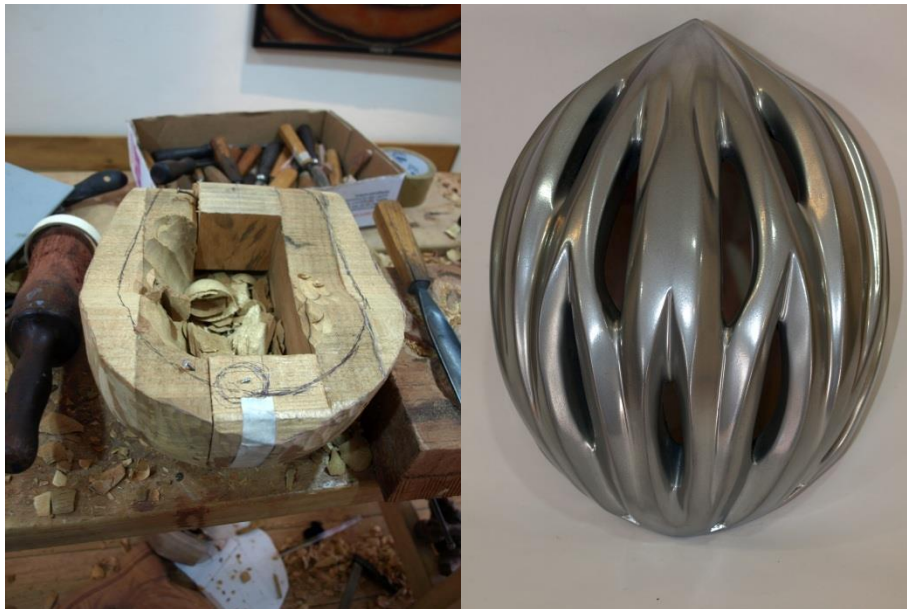


Imagen 35. Ensamble de piezas de madera (canelo) para lo obra «Salva tu vida, solo la tuya»



Imagen 36. Ensamble de piezas de madera (alcanfor) para lo obra «Soy un puerco»



Imagen 37. Ensamble de piezas de madera (Laurel) para lo obra «Extensiones»



Imagen 38. Ensamble de piezas de madera (palobaca y nogal)



Imagen 39. Ensamble de piezas de madera (capulí, cedro, canelo y laurel)

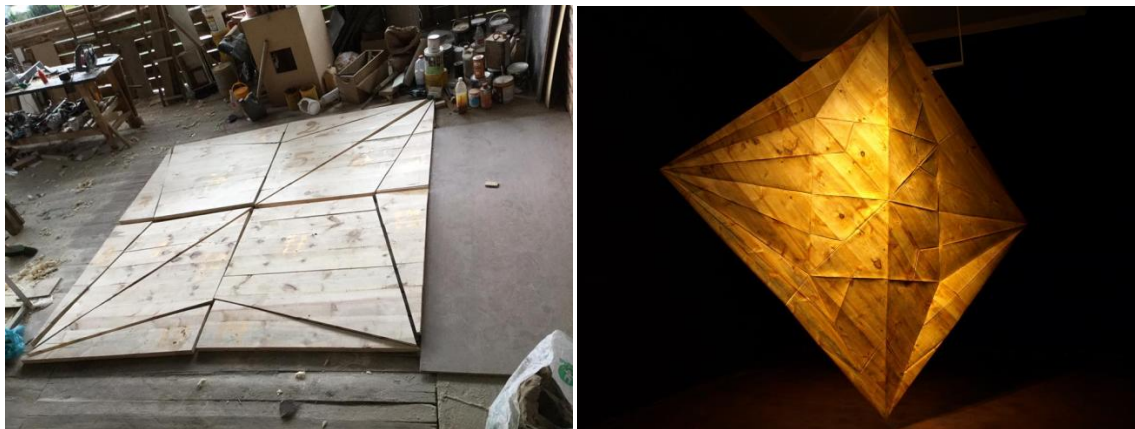


Imagen 40. Ensamble de piezas de madera (pino) para lo obra «Instructivos»

3.3.3.3 Desbaste

En este proceso el bulto de piezas ensambladas toman forma. Para este trabajo es necesario que el bloque de madera este completamente seco, luego con herramientas que van desde serrucho, sierra, motosierra, gubia o formón se desbasta poco a poco el material hasta que la forma deseada empiece a aparecer. Es necesario ser cauto con las herramientas pues son objetos cortantes en extremo, además de ser cuidadoso con el manejo de las herramientas se debe tomar en cuenta la cantidad de material que se elimina,



pues esculpir en madera es eliminar material y si se lo hace de manera abrupta es posible que la escultura pierda su forma y por ende falte madera para completar el trabajo deseado.

En un principio el desbaste será grande, es recomendable herramientas que eliminen la mayor cantidad y según se vaya trabajando se cambiara a herramientas más pequeñas y precisas.

Además de las herramientas es necesario operar con el tacto, pues solo de esta manera se puede apreciar si el objeto va de acuerdo a lo establecido. Las manos son un importante aporte para asimilar tanto el material como la forma que va tomando la madera.



Imagen 41. Desbaste de piezas de madera (teca y palobaca)



Imagen 42. Desbaste de piezas de madera (cedro)



Imagen 43. Desbaste de piezas de madera (alcanfor)

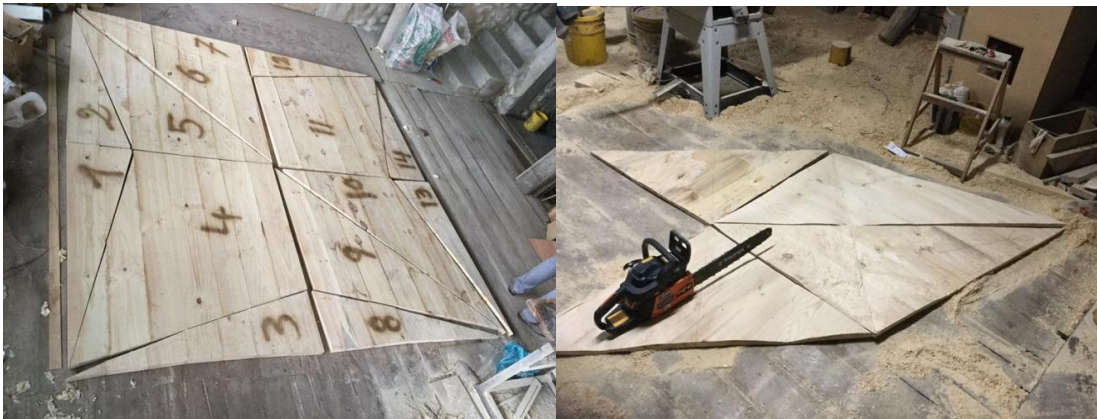


Imagen 44. Desbaste de piezas de madera (pino)

3.3.3.4 Pulido

El pulido lo defino como el detalle final que tiene la obra, aquí se aprecia la conexión que necesita la escultura con el público. Personalmente en mi proceso creativo empecé con técnicas de pulido completamente lisas y con materiales sintéticos (lacas catalizadas, automotrices, nitrocelulosas) para dar un terminado de texturas de vidrio, plástico o metal, luego el objeto escultórico tenía menos material sintético para realzar lo orgánico de la madera y en los últimos proyectos incluso dejaba la madera desnuda, para que haya un mejor vínculo con el tacto del espectador o participe en este caso. El terminado se dará entonces de acuerdo a la finalidad del objeto artístico: muy lujoso y detallado para que un espectador lo admire con fines estéticos o con textura más orgánica y cálida para que el público pueda sentirse parte de la obra.

Para que todo esto suceda se requiere de herramientas como gubia, formón, amoladora, lijadora, dremel, etc. Estas herramientas ya no desbajan en gran cantidad pues solo dejan lisa la superficie de la madera, sin embargo hay que tener cuidado en eliminar demasiado material. Luego de este paso se lija la escultura de acuerdo a la textura que se tenga que dejar, si debe quedar completamente lisa la pieza pues se deberá lijar mucho, con lijas gruesas al principio y al final con unas de grano muy fino. La textura de la superficie es importante para cuando se coloque lacas o resinas, es decir, si la superficie de la madera es completamente llana la laca o resina se adherirá de mejor manera a la escultura y se desperdiciará menos que cuando la madera este áspera o con mucha textura.



Imagen 45. Pulido y lijado de piezas de madera (cedro y canelo)



Imagen 46. Pulido y lijado de piezas de madera (canelo y laurel)



Imagen 47. Pulido y lijado de piezas de madera (palobaca y cedro)



Imagen 48. Pulido y lijado de piezas de madera (canelo y cedro)



CAPITULO 4

Fichas de las obras escultóricas propuestas desde el año 2010

Estas fichas representan la parte práctica de esta tesis propuesta, pues aquí están todas las ideas, preceptos y conceptos que he transcrito de acuerdo a mi trayecto artístico desde el año 2010 cuando empecé con el lenguaje de la escultura en madera. Cabe mencionar que todas las esculturas están dentro del tema del objeto/dispositivo del que ya hable en el capítulo 3, pero me parece pertinente hacer una clasificación por épocas y temas, pues en las primeras obras el objetivo y manera de conceptualizarlas es diferente que en las últimas.

Obras de la Primera Etapa

Esta es la etapa en donde empiezo con la escultura en madera, en donde empecé a experimentar y a definir la temática que aborda mi arte. Las primeras obras son un verdadero reto ante la técnica de la talla y el terminado con diferentes lacas y resinas. Se puede decir que este es el momento dedicado al taller y al oficio y las imágenes predilectas son las que puedo reflejar del cotidiano, aquellas que me permiten demostrar lo minucioso de la talla demostrando cada detalle del objeto para que pueda pasar por real, es decir, hiperreal. En esta época el concepto de la obra no tenía complejidad, pues lo que reflejaba la escultura era una imagen irónica de la realidad, permitir que la madera pueda transmitir algo que no es y acercar al público de manera seductora ante lo estético de la obra. Aquí están obras como «calzado», «eterno» o «testigo» que imitan con tanta fidelidad el objeto reflejado que al parecer son increíbles que parezcan hechos en madera. También es estas obras se aprecia mucho el terminado con laca catalizada dejando la textura de la madera completamente lisa sin que tenga indicios del poro de la madera para dar efectos de caucho, vidrio o plástico dejando una pequeña parte de la obra sin color con el objetivo que se demuestre que la figura es tallada a mano.



Calzado



Imagen 56 «calzado», Esculturas en madera de cedro

2010-2014 (serie)

Esculturas en madera de cedro y laca catalizada

Dimensiones variables

Galería Proceso Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador. 2010

Galería Arteactual Flacso, Quito, Ecuador. 2011

Los rastros que dejamos en nuestro caminar nos dicen quienes fuimos, en donde estamos y posiblemente a donde iremos. Ese es el fin que un rastreador busca cuando va tras algún objetivo y ese es el fin que como artista busco en la sociedad. Algunos rastros son dejados a propósito para que todos los vean y se los cuestione abiertamente (textos, imágenes, etc), pero existen algunos rastros casi imperceptibles que nos hablan muy suavemente si los ponemos atención. Ese rastro lo en encontrado en el calzado de la gente que camina a mi lado.



Un calzado varía según los espacios, temporalidades y situaciones, pues no es lo mismo encontrarse con una bota militar que ha caminado por terreno agreste que con el tacón de una modelo de pasarela, o un zapato de futbol del 60 con uno de nuestro tiempo, o la gran variedad de zapatos de payaso que existen y han dejado de existir. En fin cada zapato, bota, plataforma tienen formas caprichosas, excéntricas, estéticas, apasionantes, dignas de ser llamadas esculturas utilitarias.

Entonces lo que puedo hacer ante estos rastros que voy encontrando a diario en el mercado, en los almacenes, en la calle, es formarlos nuevamente en madera para que ese símbolo que cada uno lleva en el pie pueda ser reconocido como un objeto estético en forma de escultura.

Eterno



Imagen 51 «Eterno», Escultura en madera de palobaca



Imagen 52. De la serie «Eterno», Escultura en madera de palobaca

2010

Escultura en madera de palobaca y laca catalizada

45x45x45 cm

Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador.
Diciembre 2013

Con esta manera de percibir personalmente esta nueva estética globalizadora, he decidido consumir ciertas imágenes clichés para resignificarlas en su contenido, es el caso de «eterno», pues la imagen de un seductor postre industrializado al máximo (helado) y publicitado en cada pantalla y afiche en todo el mundo en el siglo XX y XI esta idealizado como eterno, como un postre que jamás desaparecerá, que provocara tal sensibilidad al espectador que hará dudar la veracidad del material, provocando una serie de sensaciones y experiencias estéticas desde la visual, pasando por la olfativa, táctil, gustativa incluso.



Testigo



Imagen 60 «Testigo», Escultura en madera de Fernán Sánchez

2010

16 Esculturas en madera de Fernán Sánchez y laca catalizada

20x07x07 cm (cada pieza)

Galería Proceso Arte Contemporáneo, Cuenca, Ecuador. 2010

Galería Arteactual Flacso, Quito, Ecuador. 2011

Fiel testigo es quien se presenta en todos lados, en todos momentos en donde la historia se ha escrito y se escribe, sin importar si fue llamado o no, lo importante es que en forma casi omnipresente este testigo ha hecho presencia desde 1986 cuando apareció como marca registrada «Coca Cola». Desde ese entonces una botella de dicho producto de marketing ahora mundial está



presente en todo evento icónico que la humanidad pudo observar, ya sea por medios escritos o por televisión. 1969-20-07 el hombre llega a la luna, 2005-02-04 muerte del pontífice Juan Pablo II, 1996-26-07 el atleta Jefferson Pérez gana la primera medalla olímpica para el Ecuador, 2001-11-09 atentado terrorista en las Torres Gemelas y así sigue la lista de diferentes momentos históricos en el que seguro estuvo presente una botella de Coca Cola para atestiguar una parte de la historia humana.

Tres de derecha, uno de izquierda



Imagen 62 «Tres de derecha, uno de izquierda», Escultura en madera de palobaca

2011

Escultura en madera de palobaca y laca catalizada

18x10x05 cm (cada pieza)

Galería de Arte del Palacio Municipal, Puebla, México. Julio 2014

Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador.
Diciembre 2013

La obra se centra en el objeto cotidiano tecnológico, en el objeto de consumo de masas, en el objeto símbolo de finales del SXX y este SXI como uno de los productos propios de una cultura mediática y de consumo. Pues desde que la tecnología se ha puesto a disposición del entretenimiento trivial no ha parado de crecer y crecer. Pero luego de representar la forma y el material orgánico (madera) como mimesis de lo industrializado, esta obra representa de alguna manera el símbolo del «control» en nuestro sistema, un sistema en gran parte



dirigido por «tres de derecha y uno de izquierda», tres mandos para los diestros y uno para los no-diestros

Calibre 50



Imagen 49. «Calibre 50» Damián SinchiQ. Escultura en madera de laurel

2011

Escultura en madera de laurel (ensamble de piezas de 4 cm)

140x40x17 cm

La escultura es una representación a escala de una bala de calibre 50, un objeto muy simbólico en la cultura popular pues, desde que la guerra tuvo un espacio comercial en el cine, no hay película bélica en donde no se represente a los grandes ejércitos salvadores portando rifles de gran alcance con sus respectivas municiones de calibre 50.

Pero qué pasa si la bala está decayendo? Ya no cumple con su misión de someter al más débil. Entonces quien lideraba, imperaba o gobernaba a pura

fuerza y violencia ahora ya no lo hará. Esto es un ejemplo de lo que ha pasado en la historia de la humanidad, los imperios caen, los ejércitos son derrotados y las municiones son impotentes cual gran falo que ya no puede erguirse por voluntad propia.

Tres canales surcan la punta de la escultura para dar más realce al ensamble de maderas, pues el ensamble mismo esta curvado, un bloque de madera curvado.

In-orgánico



Imagen 55 «In-orgánico», Escultura en madera de palobaca

2013

Escultura en madera de cedro, canelo y laca catalizada

30x23x20 cm (cada pieza)

La obra nace a partir de la necesidad de experimentar, jugar y expresarse a través de un oficio tradicional como es la talla en madera y representar el objeto contemporáneo hecho a partir de materiales artificiales. Las esculturas son una réplica exacta de un casco de piloto de avión (caza), el referente es un souvenir a escala.

Jugar con la elasticidad del material es el objetivo del experimento, investigar hasta donde se puede expandir la nobleza de la madera, pues son dos cascos idénticos hechos en este material, el primero es terminado con los colores naturales de la madera y el segundo es terminado con lacas catalizadas,



logrando así transformar a la vista del espectador un material orgánico a uno inorgánico (plástico, vidrio, caucho).

Capítulo 14



Imagen 50 «Capitulo 14», Escultura en madera de pino

2013

Dos esculturas articulables en madera de pino y video

40x13x17 cm (cada pieza)

La cultura mediática invade nuestra cotidianidad, la televisión y sus programas triviales o no están en toda pantalla; al menos dos generaciones de espectadores crecimos admirando un televisor. De este aparato han salido miles de personajes irreales generados de una realidad aparentemente nuestra y ahora dan forma a la nuestra ahora «realidad virtual». Como si el mundo virtual que cada día admiramos en una pantalla es hoy en día algo más real, algo que casi lo podemos palpar, sentir e incluso nos puede proporcionar emociones. Es así que he trabajado con un icono sencillo de la cultura popular televisiva de la



serie animada norteamericana «Futurama»; ese icono irreverente y completamente egocéntrico que cobra vida en un mundo bidimensional es ahora un ser tridimensional. Pero hay algo más que llevar un personaje a otro espacio, es traer todo el contexto del capítulo 14, temporada 4, en donde «Bender» un robot de metal se convierte en un robot de madera, haciendo alusión al problema político-social entre cuba y EEUU. Es muy controversial la escena pues la ironía y el sarcasmo son envueltos en una fina tela de humor y absurdo entretenimiento, sin dejar de lado la realidad que se vive en un mundo globalizado.

Tomografía



Imagen 61 «Tomografía», Escultura en madera de palobaca y teca

2013

Escultura en madera de palobaca y teca (ensamble)

20x20x15 cm

La obra representa un cráneo estructurado en diferentes capas, una capa de madera de teca y otra de palobaca, como si se tratara de una imagen computarizada que se realiza en una tomografía. Representar la vanguardia tecnológica y científica que nos rodea es el objetivo de este trabajo. Ser un humano que se deja descifrar por una máquina o una máquina que logra descifrar a un humano.

Salva tu vida... solo la tuya



Imagen 57 «Salva tu vida... solo la tuya», Escultura en madera de cedro y canelo

2014

Esculturas en madera de cedro, canelo y laca catalizada

29x22x15 cm (cada pieza)

El casco de ciclista como objeto cotidiano lleno de diseños admirables y una aerodinámica excepcional es la pieza perfecta para plasmarla en madera. Es pues este aparato una extensión estética del ciclista, además de llevar el firme objetivo de salvar la vida de quien lo porta. Pero qué pasa si este objeto ya no se lo fabrica en polímeros y material sintético? Qué pasa si ahora es construido a base de material orgánico? Como por ejemplo la piel de un cocodrilo. Entonces deberíamos sacrificar la vida del animal para salvar la estética y la vida del humano.

La forma, apariencia y textura de las esculturas son contrastes de lo que se puede lograr en el oficio de la talla en madera.

Obras de la Segunda Etapa

En esta etapa prosigo con el tema del objeto/dispositivo, siendo este tema el que refleja mi inquietud, curiosidad y forma de cautivar al espectador. En este proceso ya han pasado alrededor de tres años, tiempo suficiente para haber experimentado y recurrido a perfeccionar la técnica de la talla y terminado con lacas, sin embargo todavía siguen obras que recurren a experimentar con técnicas de restauración con el «Chinesco», «Pan de oro y plata», con



materiales como papel aluminio, vidrio líquido, que se utilizan para dar efectos principalmente de metal como es el caso de «Fetiches Divinos», «Salva tu vida, solo la tuya» y «Necesario». También hay un cambio en cuanto al terminado de las obras, en esta etapa algunas figuras se pulen, liján y se terminan solamente con aceite de teca, dejando ver y sentir a primera instancia la madera. Esto es muy importante en la relación espectador/obra, pues cuando la escultura tiene un terminado impecable y excesivo pulido el público tiene dudas de acercarse demasiado a la obra pues piensa que la puede dañar. Este es un paso relevante en mi camino ya que descubrí que el material con el que trabajo se presta para la interacción, algo que era impensable anteriormente cuando la escultura estaba dispuesta solamente a la contemplación visual.

En cuanto a la concepción de las obras y su concepto implícito se puede apreciar algo más complejo, mas elaborado, algo que aparte de lo pulido de la técnica presiona al espectador a indagar en el significado de la imagen pues la escultura da interpretaciones más abiertas con el objetivo de ironía o de satirizar a partir del objeto, como ejemplo tenemos «Fetiches Divinos» que toma un imaginario popular del mundo mediático y lo polariza con una estética del siglo XVII o «Sub-versivo» que aborda temáticas de violencia sociales para resolverla en una escultura de icono ambigua, incluso «Soy un puerco» en donde a manera de jugar con el significado de la palabra *puerco*, el artista se ha autoretratado a partir de la imagen de un cerdo.

Fetiches Divinos



Imagen 53 «Fetiches Divinos», Escultura en madera de canelo y pan de oro

2014



Escultura en madera de canelo y pan de oro

38x20x28 cm

En esta escultura se representa el fetiche mismo que se ha introducido en los espacios del espectáculo del capitalismo tardío, la espectacularidad que se proporciona a través de la pantalla y su efecto de superficie. Un objeto que se ha inscrito en diversas plataformas como comics, televisión y cine y que, en forma de «Súper Héroe Justiciero» adopta la imaginación de lo posmoderno, de la ciborg cultura, de la sociedad tecnófila dependientes de las maquinas lógicas. Sin embargo la forma arte no queda en la mera representación estética de lo virtual, sino que se ha transformado en su contenido y ha incluido una nueva faceta que es la ironía. Ahora este fetiche de la posmodernidad es divino, puesto que se ha mezclado con una estética católica del siglo XVII (madera, pan de oro), cuando las imágenes escultóricas eran deidades milagrosas (cristos, vírgenes, santos).

La escultura es hecha en madera y con terminados en pan de oro, con técnicas similares a las de la Escuela Quiteña o Cuencana del Siglo XVII y XVIII y finalmente envejecida para dar una sensación de patina que tienen ahora las esculturas de dicha época. La representación de un icono consumista del siglo XXI pero con la apariencia de un icono religioso del S XVII, y a la larga los dos siguen siendo un fetiche.



Soy un Puerco



Imagen 58 «Soy un puerco», Escultura en madera de alcanfor

2014

Escultura en madera de alcanfor y tintes

37x28x27 cm

Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador.
Diciembre 2013

En esta obra se aprecia que no solo la estética global es la que impone paradigmas para mi trabajo, pues también está la estética local, la imagen en un mercado de la ciudad, en un pueblo, en un puesto de comida rural, etc que nos identifica como mal llamados «tercermundistas». Es el caso de «Soy un Puerco», que a partir de la imagen de una cabeza de un «*chancho hornado*» hago mi autorretrato. Y es que la belleza de los productos que se ofertan en las ferias, mercados y espacios en donde la gente de clase media disfruta de ello no tiene límites; cerdos, vacas, cuyes, frutas y demás están expuestos al público como si se tratara de un museo de arte «pos-posmoderno». Y es en ese medio en el que yo me desenvuelvo, en la multitud, en la muchedumbre, en la hojarasca de donde provengo y de donde proviene mi obra, entonces representarme como un puerco es una manera de identificación latinoamericana, andina, ecuatoriana, cuencana.

Igualmente en esta escultura se hace presente un hiperrealismo para aportar una sensación sinestésica, el espectador puede fraguar en una simple mirada la sensación olfativa a la vez que gustativa.



Sub-versivo



Imagen 59 «Sub-versivo», Escultura en madera de alcanfor

2014

Escultura en madera de alcanfor

40x24x28 cm

El personaje que usa el pasamontañas es, al momento de ejercer su acto anarquista una persona que intenta identificarse como tal, sin embargo tras un ideal común (anarquismo) pierde su identidad de individuo y llega a ser parte del total anarquista o grupo subversivo con ideales específicos. Estos ideales le envuelven al individuo en una piel de anonimato, le infieren un poder de camuflaje, pues al estar no identificado como alguien en especial, paradójicamente se ha identificado como todos los insurrectos del mundo. Este juego de identidad individual e «identidad común» se hace presente en cualquier persona, sea o no perteneciente a un grupo específico, ya que nunca estaremos libres pertenecer a alguno de los grupos pequeños o grandes, específicos o generales. Es decir primeramente estamos identificados dentro del grupo de seres humanos, luego a uno no tan grande, el de género (masculino, femenino), luego al étnico, al geográfico, al político, etc, etc.



Es por esta razón que al identificar al ser subversivo he intentado enfocarme en lo que el individuo subversivo hace. ¿Cuáles son las acciones de este personaje cuando debe ejercer tal o cual actividad ya sea natural, social, afectiva o artística? ¿Cómo hace esta persona cuando necesita alimentarse, cantar, besar o silbar? Naturalmente el subversivo algún día alzará su capucha para hacerlo.

Obras de la Tercera Etapa

Esta es la última y la etapa en donde sigo trabajando, empieza aproximadamente hace tres años. Luego de haber encontrado la técnica y una estética propia era hora de involucrarme con proyectos más ambiciosos en cuanto a formato y laboriosidad, pues hasta entonces las esculturas realizadas habían tenido dimensiones desde 10 hasta 40 centímetros, se podría considerarlas de formato pequeño. Es con «Necesario», la estructura por decirlo así, ya que más que una escultura es una estructura construida a base de piezas móviles que van formándose como rompecabezas, que decido ampliar las dimensiones a tamaños grandes. El objetivo de hacer estos cambios es para que el espectador pueda acercarse más al objeto escultórico, consiga rodearlo, analizar como si la obra fuera parte de la arquitectura y ese es otro de los objetivos de las dimensiones monumentales, poder jugar con el espacio ya que siendo móvil la escultura tiene tantas posibilidades de acoplarse a diferentes espacios, sea una pared, esquina, columna, tumbado, etc. La construcción de esta obra me brinda grandes posibilidades en cuanto a manipulación y traslado, pues al realizar la obra en pequeñas partes desarmables podía transportarla de mejor manera y a partir de aquello me dispuse a trabajar en proyectos de dimensiones grandes con la misma técnica como es «Extensiones», «5832» e incluso «Instructivo», que si bien no es completamente desarmable, si fue necesario dividirlo en dos partes debido al tamaño de tres metros.

Debo decir que aparte de la facilidad de manipular el objeto escultórico, intrínseco estaba la característica propia del objeto el cual iba a ser representado, es decir, estas obras representaban objetos/dispositivos móviles, aparatos o instrumentos que en la realidad por su mecanismo y finalidad tenían movilidad. Estas características me atrajeron ya que en un principio mis trabajos eran estáticos y por ende tenían cierta lejanía al espectador y uno de los objetivos que persigo en este instante es el acercamiento directo del público y al decir esto recordaba que con obras anteriores la gente se acercaba al objeto y tenía la intención de manipularlo en el caso de los controles de *play station* (3 de derecha, 1 de izquierda) o se animaba a oler e intentaba morder la madera, pues le antojaba tanto el objeto que representaba un *chanchito hornado* o un helado de



cono, pero mi intención primera no era esa, pues eran esculturas que no tenían esa finalidad, pero entonces al mirar ese comportamiento decidí hacer esculturas más cercanas al espectador, que puedan ser palpables, lúdicas incluso y así comencé con el proyecto «5832». Esta obra conlleva todo ese trabajo de ebanistería, de escultura, de lúdico, de acercamiento y de movilidad, todo eso que estaba buscando anteriormente en el proceso creativo. Esta obra es totalmente móvil e interactúa con la gente, pues está formada por 1500 tetrominos (figura geométrica de cuatro lados) a las que se les puede dar la vuelta, armar, desarmar, construir estructuras, en fin, es un trabajo con el que la gente realmente se entretiene y se acerca tanto al material como al concepto de ser parte de la obra.

Es también curioso que cuando el público se acerca tanto a la obra es capaz de distinguir ciertos aspectos que no lo apreciaría si no palpara el material con la que está construida, así pues al realizar la escultura decidí hacerlo en diferentes maderas como son yumbingue, canelo, pino, laurel, seique y copal para que la gente note la diferencia tanto de peso, visual e incluso al olfatearla y si, los participantes al momento de jugar con la escultura podían dar testimonio de las diferentes maderas, de su peso, su olor característico como fue el pino que todos lo reconocieron y sin dudar se acercaban a preguntar cuáles eran las maderas y su procedencia y de esta manera poco a poco investigaban sobre la obra y esto les daba la posibilidad de acercarse más a conceptos del arte contemporáneo como son la interacción.

Otra parte que no he mencionado sobre la elaboración de las obras en diferentes etapas es el tiempo que tomó realizarlas. Esculturas de la primera y segunda etapa son de formato pequeño y por consiguiente el tiempo es también corto, hablese de cuatro a cinco semanas desde que se inician los bocetos y demás detalles, pero el tiempo que tomo realizar las esculturas de la tercera etapa tienen tiempos de meses, en el caso de «5832» tomo alrededor de 7 meses, pues no solamente se considera el tiempo de labor manual en el taller, siendo proyectos de gran formato implica invertir muchísimo material, el cual tiene costos altos y la manera de solventar estos inconvenientes es realizar un proyecto para gestionar a entidades públicas y privadas. Todo esto se considera al realizar una escultura de estas características e incluso en la parte museográfica, que muchas veces no es considerada al realizar una obra artística, implica un equipo museográfico que logre plasmar en el espacio expositivo la idea que el artista tuvo de antemano.



Esto ha sido el paso de cada etapa que aunque no tiene un tiempo notable como para considerarlo una *etapa artística* como se lo hace a artistas que han transcurrido toda una vida en la práctica de las artes, para mi es importante ya que representa el trabajo intelectual así como el de taller que he alcanzado con la escultura en madera.

Necesario



Imagen 54 «Necesario», Escultura en madera de canelo

2014

Escultura articulada en madera de canelo y laca catalizada

700x10x42 cm

Centro de Arte Contemporáneo (CAC), Quito, Ecuador. Julio 2013

Museo de Arte Moderno (MAM) Cuenca, Ecuador. Agosto 2014

Destruir para seguir construyendo... al mundo si es necesario, la vida si es necesario. En pos del confort y vanidad seguimos adueñándonos de todo cuanto podamos imaginar y «reutilizar», al árbol para demostrar belleza, al bosque para habitarlo, al planeta para llenarlo de extraordinarias inutilidades.

Pero destruir sigue siendo necesario... y decir »no destruyas« sería hipocresía. Cortar un árbol y transformarlo en arte para demostrar la tala exagerada del bosque es innecesario pero ante la necesidad cultural es aceptable y real. Después de todo no podemos detenernos ante el desarrollo cultural, tecnológico, social, aunque esto nos cueste el planeta. Seguir subyugados ante el confort y comodidad nos hace humanos... y al parecer sigue siendo una opción existente.



La obra que propongo es sencillamente una cadena de motosierra de siete metros de largo realizada en madera. Madera utilizada para representar máquinas asesinas de madera... irónico. Entonces destruir es necesariamente vital.

Extensiones



Imagen 63 «Extensiones», Escultura en madera de laurel

2015

Escultura móvil en madera de laurel

80x300x300 cm

Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil, Ecuador.

Diciembre 2016

La urbe ha cambiado ante nuestros ojos y usualmente no lo percibimos, tal vez sea porque en estos tiempos se ha forzado tanto la urgencia y la velocidad de crear de una manera eficiente. Es así que cientos de máquinas se mueven con



libertad casi autónoma para formar nuevos paisajes geométricos e incluso forzosamente naturales que hoy nos rodean. Estas máquinas ya no son una herramienta sencillamente, hoy ya son parte del equipo de trabajo, son extensiones del obrero que necesita ir más rápido, cargar más cantidad de material o desgarrar el suelo con mayor fuerza. Si contemplamos por unos minutos una excavadora hidráulica podemos notar la simbiosis entre obrero y máquina, es casi como como ver un ser viviente de hierro rasgando, cargando, removiendo e incluso acomodando con tanta sutileza el material de trabajo. El ser humano se sirve del artefacto para fortalecer sus capacidades básicas que son de manipular y transformar la materia.

Apelando a la belleza de la simbiosis máquina-hombre he decidido representar esta gran maquinaria hidráulica de hierro a través del oficio de la escultura y talla en madera, llevando al límite la nobleza del material y haciendo énfasis en el hiperrealismo y tamaño real de una excavadora de sutileza antropomórfica a manera de un brazo humano, como si éste fuera una extensión del obrero, del creador. Reforzando así la simbiosis entre madera (orgánico) y el metal (inorgánico), entre ser humano y máquina.

Instructivo

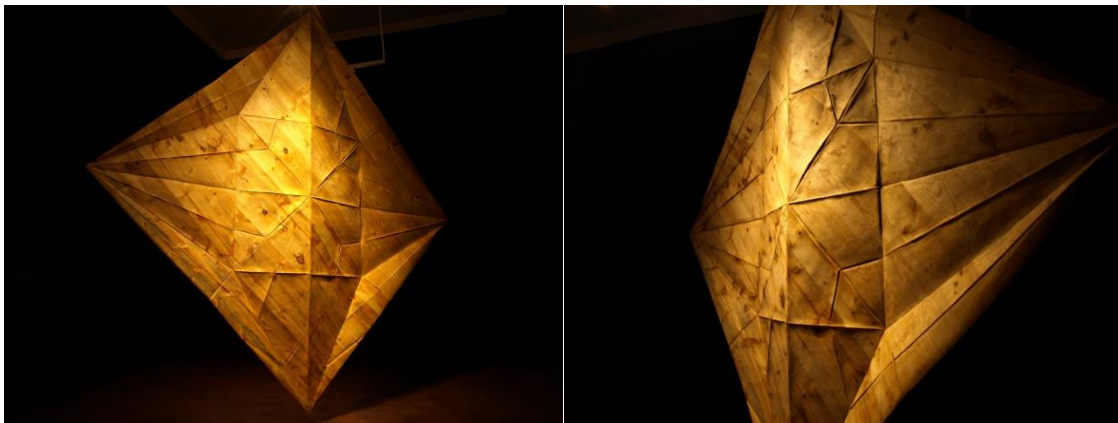


Imagen 64 «instructivo», Escultura en madera de pino

2016

Escultura en madera de pino

280x280x4 cm

Museo de Arte Moderno (MAAM), Cuenca, Ecuador. Febrero 2016



XII Bienal de Cuenca, Museo de Arte Moderno (MAAM), Cuenca, Ecuador.
Noviembre 2016

Al parecer en nuestra época actual la mayor parte de lo que nos rodea conlleva un manual de instrucciones, direcciones que nos dicen que es lo que debemos hacer y cómo hacerlo, desde la preparación de una sopa casera hasta la gestación de un ser vivo, todo escrito en una hoja de papel o en una pantalla led. Direcciones para ser correctos, exactos, puntuales, como si de eso dependiéramos para ser, hacer y deshacer. Pero qué pasa si las instrucciones están escritas y sin embargo es imposible determinar qué es lo que instruyen o que es lo que construyen? Así tendríamos directrices que al final de cuentas no sirven, pues no establecen objetivos ni logran construir nada.

Este es el caso de «Instructivos» que a pesar de tener todos los trazos y dobleces en una hoja de madera en este caso, al final no logran decir cuál es el objetivo de todos estos pliegues o mejor dicho, no nos dice cuál es el objeto que a través de los dobleces logra construir.

5832



Imagen 65 «5832», Escultura en madera de pino, laurel, yumbingue, seique, copal y canelo



2016

Escultura interactiva en madera de copal, yumbingue, canelo, laurel, seique y pino.

Dimensiones variables (144x144x144 cm, primera forma)

XII Bienal de Cuenca, Sala Proceso, Cuenca, Ecuador. Noviembre 2016

Las formas nos demuestran que en su sencillez o complejidad no permanecen estables, eternas, inmutables, juegan con su “informalidad” a ser nuevas, a renovarse y así, de la primera forma deviene una segunda, que por mínimo que sea el cambio deja de ser ya la forma primigenia, luego una tercera y una cuarta y así indefinidamente. Toda forma conservará cierta esencia que delate su continuidad, que permita reconocer de alguna manera y a pesar de los cambios en esencia es la misma, como el ADN en el cuerpo humano, que desde el primer día de su gestación al de su nacimiento sigue siendo el mismo.

En general entonces se podría decir que toda forma tiene luego una segunda y una tercera, y una cuarta y etc y etc, y es con este precepto que propongo esta obra escultórica interactiva que en su primera etapa tiene la forma base para esculpir o modelar... un cubo. Este cubo está formado por 5832 piezas en maderas de copal, yumbingue, canelo, laurel, seique y pino que están dispuestas a manera de 1458 tetróminos de *tetris* con la finalidad de que el público que circunda la escultura tenga la opción de desarmar la primera figura para seguido rearmar una segunda que tendrá la forma que el pasar de los días y transeúntes le vaya dando.

Lo reminiscente de las piezas de madera al video juego de los años 80 «tetris» dará el formato lúdico con el que sea más fácil interactuar obra y público, para que no sea una simple contemplación a la escultura, sino que se pueda palpar, sentir el material, dar una diferente manera de concebir nuevas formas y así establecer esa simbiosis conjunta entre arte, artista y espectador.

Finalmente se puede decir que esta escultura ya jamás será la misma, cada vez que se arme en diferentes espacios, tendrá una nueva forma de ser y de hacerse.



CONCLUSIÓN

¿Por qué la escultura en madera en el arte actual? Esta fue mi primera inquietud sobre mis trabajos escultóricos y como estos se movilizan dentro de un ámbito artístico. Sin embargo pienso que después de este estudio teórico sobre la estética y labor artística personal la pregunta se responde no con una sino con varias respuestas; no he logrado aceptar una definitiva, pero no es porque no exista solo una, sino es porque no me puedo satisfacer con una solamente, pues cada vez que el arte sigue caminando encuentro más razones con las que puedo responder a mi pregunta. Encuentro una respuesta cada día que tallo un pedazo de madera y la transformo en escultura representando así un oficio tradicional a través del saber y del hacer en un mundo industrializado, cuando el material con el que trabajo es orgánico, plástico y se conecta de una manera tan fácil con el público, cuando los objetos que elijo representar en madera tienen una carga conceptual analítica y de cuestionamiento, cuando el montaje de la obra es otro reto de creación y creatividad, cuando la obra cobra vida ante los sentidos de los que la visitan... y así cada momento que me pregunto ¿Por qué la escultura en madera en el arte actual? surge una nueva respuesta.

Pero además este tiempo de análisis me ha brindado una retrospectiva de lo que ha sido un trabajo de taller, de estudio y conceptualización de mi obra escultórica, pues he solidificado ideas, pensamientos, criterios y técnicas en este proceso analítico y de paso creativo. Reconozco, acepto y trabajo a partir de la conexión o hilo conductor entre obra y obra, su camino, las diferencias y similitudes, pues asimilo los aciertos y también los desaciertos que tuve en cada trabajo. Ayer mi visión del arte era reproducir fielmente un imaginario de la cultura de masas para la exaltación de los sentidos a partir del hiperrealismo, especialmente el sentido de la vista con obras pequeñas y que seduzcan al espectador por el detalle y superficies con terminados espectaculares, hoy puedo plantear a través de este mismo imaginario objetos y formas con significados y conceptos más abiertos, con formatos más ambiciosos y que realmente puedan interactuar e incursionar en el campo de lo lúdico pero teniendo en cuenta este camino ya recorrido de la techné asociado al material con el que puedo transformar mis ideas y pensamientos a objetos tangibles, este material consecuente a una red familiar, histórica y con el que puedo acercarme más al público, pues su plasticidad y calidez al tacto es única y me brinda la estética con la que defino mi obra.

Me siento a gusto y con cierto orgullo saber que desde el primer paso consciente que di en el arte, hasta este que sigo dando, han sido un experimentar de sensaciones positivas y algunas no, sin embargo este recorrido es el que me



presenta como el artista que soy y a sabiendas que falta más de una vida por recorrer, estoy dispuesto a seguir creando para uno y para los demás, porque cuando hay que decir algo, la mejor manera de decirlo es de forma creativa, que golpee y perturbe nuestros sentidos, impacte las realidades internas y externas.

Espero muy sinceramente que el trabajo propuesto en este estudio logre ser inteligible no para uno sino para muchos más, que sea un aporte y no solamente un justificativo que exige la academia y las formalidades de un mundo consumista y demasiado *instruido*, pues si bien es cierto lo expresado en esta tesis es parte de un sistema educativo competitivo y salvaje, me ha servido mucho más de lo que yo mismo creí, y aunque esto no me hace artista o quita el derecho de serlo, es mejor haber teorizado y analizado de manera directa y concreta mi trabajo artístico como lo he hecho en estas páginas.



RECOMENDACIONES

Finalmente luego de haber hecho la gran pregunta del por qué, puedo recomendar en primera instancia a los estudiantes e iniciados en el arte que los lenguajes artísticos son simplemente formas de expresarse, una forma no es mejor que la otra, o porque un lenguaje es tradicional y el otro tecnológico serán obsoletos o valederos. Lo que en verdad he encontrado en el camino es que cada artista hace su lenguaje y así forja su identidad, no se detiene en su proceso creativo por un prejuicio o pensamiento sobre la técnica. Sin embargo lo que si me permito aclarar es que se debe ser sincero ante la obra de arte, prolijo y profesional a cada instante de la creación, desde su concepción con la conceptualización de ideas hasta la culminación en su fabricación y momento de presentarla al espectador. Creo que esta es la forma que a mí en lo personal me ha ayudado en el campo de la práctica.

Además debo ser franco y decir que los establecimientos en donde se imparten cátedras artísticas en nuestra localidad deben revalorizar lenguajes como la escultura (madera, piedra), aunque en el párrafo anterior había dicho que cada lenguaje tiene su validez, pero en mi caso personal, la escultura en madera no fue reconocida como forma de expresar mi contemporaneidad, sino como un lenguaje tradicional obligado a quedar casi como artesanal. Y es en estos momentos en donde lenguajes que han sido olvidados de alguna manera como la Escultura en Madera, tienen mayor capacidad de resaltar y cuestionar instantes o situaciones de nuestra realidad capitalista/consumista, y de esta manera puedo responder a mi pregunta iniciada en mi tesis ¿Por qué la escultura en madera en el arte actual? Y como lo dije anteriormente... por muchas razones sí.



Bibliografía

- Arriola, Magalí. Gaitán, Juan A. (2013). *El cazador y la fábrica*. Estado de Mexico: Fundación/Colección JUMEX
- Agamben, G. (2011). Que es un Dispositivo. *Sociologica*, 249-264.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mexico, D.F. Itaca.
- Bomnin, Amalina. (Noviembre 2011). Larissa Marangoni. *ArtNexus #82*, 92-96.
- Bourdieu, Pierre. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, Pierre. (1975). La construcción del objeto. *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI. 51-81.
- Costales, A. (2007). *El arte en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Trama.
- Danto, Arthur. (1995). El final del arte. *El Paseante*, 22-23.
- De la Cuadra, A. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago de Chile: Manuscrito inedito.
- De la Cuadra, A. (2007). *Hiperindustria Cultural*. Santiago de Chile.
- Deleuze, G. -G.-F.-B. (1990). *Michel Foucault filosofo* . Barcelona: Gedisa .
- Déotte, Jean-Louis. (2012). ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Dewey, J. (1980). *El Arte como Experiencia*. New York: Paidos.
- Ducoin, Christophe. (2011). Una Reflexión sobre el arte primitivo. *Elementos* 83. 33-34.
- Everaert-Desmedt, N. (2008). ¿ Que hace una obra de arte ? *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 83-97.
- Gadamer, Hans-Georg. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidos.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza.
- Kottak, C. P. (2006). *Antropología Cultural*. New York: McGraw-Hill.



- Martel, F. (2010). *Cultura Mainstream, Como nacen los fenomenos de masas*. Madrid: Flammarion.
- Merrell, F. (Año III, n 181). Charles Peirce y sus signos. *Signos en rotacion*.
- Millán Austin, Tomás R. (Marzo 2000). Para comprender el concepto de cultura. *UNAP Educación y Desarrollo #1*.
- Montoya Suárez, O. (2008). DE LA TÉCHNE GRIEGA A LA TÉCNICA OCCIDENTAL MODERNA. *Scientia et Technica*, 298-303.
- O'Neill, Paul. (2012). *La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta el presente*. Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press.
- Páez, Oswaldo. (7 de octubre del 2011). *El paso del arte moderno al arte contemporáneo en el Ecuador*. Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica Indoamérica. Ambato
- Peirce, C. S. (1931-58). Correspondencia de Charles Sanders Peirce. Cambridge: CP Editorial.
- Pizarro, F. (2006). *Universidade do Porto*. Recuperado el 23 de 08 de 2016, de Biblioteca digital: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7511.pdf>
- Quinde, V. (5 de agosto de 2015). Entrevista. (D. Sinchi Q, Entrevistador)
- Rojas, Carlos. (2015) *Estéticas Caníbales. Vol. II. Máquinas formales estéticas*. Quito.
- Shanken, Edward A. (1963). *Inventar el Futuro: arte electricidad y nuevos medios*. Miami: Collection/CIFO.
- Schlenker, Alex. (5 de septiembre del 2012). *Descolonizar las ciencias sociales: revisión del informe gulbenkian*. Quito.
- Suarez, Cecilia. Pacurucu, Hernán. Martínez, Sebastián. Abad, Julio. (2014). *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Objetos Singulares. Facultad de Artes.
- Van Dikj, Teun A. (1996). Análisis del discurso ideológico. *Versión #6*, 15-43.
- Van Dikj, Teun A. (julio, diciembre 2005). *Política, Ideología y Discurso. Quórum Académico Vol 2, #2*, 15-47.
- Reyes, Melba. El Taller en Trabajo Social. En: Kisnerman, N. Op. Cit.



FUENTES FOTOGRÁFICAS

Imagen N°1 Quinde V. (s.f.). *cuencanos.com*. Recuperado el 10 de 08 2015, de *cuencanos.com*: http://www.cuencanos.com/fotos/verfotosporcategoria.php?Id_Categoria=198

Imagen N°2 Sinchi, D. (4 de 5 de 2004). Video-Arte. Obra «Juguemos en la playa». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°3 Sinchi, D. (4 de 7 de 2015). Escultura. Obra « Fetiches Divinos ». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°4 Sinchi, D. (13 de 10 de 2015). Escultura. Obra « Soy un puerco ». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°5 Técnicas de estofado (s.f.). *arteaula23.blogspot.com*. Recuperado el 20 de 11 de 2015 de *arteaula23.blogspot.com*: <http://arteaula23.blogspot.com/2010/04/tecnica-del-estofado.html>Talla

Imagen N°6 Sinchi, D. (3 de 7 de 2007). Escultura. Obra «Canal 11». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°7 Sinchi, D. (14 de 5 de 2009). Escultura. Obra «Calzado». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°8 Sinchi, D. (30 de 11 de 2011). Escultura. Obra «Calibre 50». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°9 Legarda B. (2013). *losladrillosdequito.blogspot.com*. Recuperado el 13 de 01 de 2016 de losladrillosdequito.blogspot.com: [/http://losladrillosdequito.blogspot.com/2013/11/la-virgen-de-quito-o-del-panecillo.html](http://losladrillosdequito.blogspot.com/2013/11/la-virgen-de-quito-o-del-panecillo.html)

Imagen N°10 Caspicara M. (s.f). *pinterest.com*. Recuperado el 14 de 01 de 2016 de [pinterest.com](https://www.pinterest.com/pin/406168460119293639/): <https://www.pinterest.com/pin/406168460119293639/>

Imagen N°11 Sinchi, D. (3 de 5 de 2011). Escultura. Obra «tres de derecha, uno de izquierda». Cuenca, Azuay, Ecuador.



Imagen N°12 Los Carpinteros. (s.f.). *farticulate.wordpress.com*. Recuperado el 14 de 02 de 2016

de *farticulate.wordpress.com*: [https://farticulate.wordpress.com/2010/11/02/2-](https://farticulate.wordpress.com/2010/11/02/2-november-)

november- Imagen N°13 di Marchi L. (s.f.). *liviodemarchi.com*. Recuperado el 14 de 02

de 2016 de *liviodemarchi.com*: http://www.liviodemarchi.com/#!__gallery

Imagen N°13 Lee J. (2012). *elhurgador.blogspot.com*. Recuperado el 14 de 02 de 2016 de

elhurgador.blogspot.com: <http://elhurgador.blogspot.com/2012/11/lee-jae-hyo->

escultura.html

Imagen N°14 Jong-Rye C. (s.f.). *pinterest.com*. Recuperado el 16 de 02 de 2016 de *pinterest.com*:

<https://www.pinterest.com/333deanna/cha-jong-rye/?lp=true>

Imagen N°15 Sinchi, D. (28 de 5 de 2010). Escultura. Obra «Testigo». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°16 Sinchi, D. (30 de 11 de 2011). Escultura. Obra «Eterno». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°17 Sinchi, D. (22 de 3 de 2015). Escultura. Obra «Extensiones». Cuenca, Azuay,

Ecuador.

Imagen N°18 Cadena de motosierra (s.f.). *agricolamuela.com*. Recuperado el 16 de 02 de 2016

de *agricolamuela.com*:

http://agricolamuela.com/index.php?route=product/product&product_id=378

Imagen N°19 Sinchi, D. (3 de 1 de 2014). Escultura (proceso). Obra «Necesario». Cuenca, Azuay,

Ecuador.

Imagen N°20 Sinchi, D. (12 de 12 de 2014). Escultura (montaje). Obra «Necesario». Cuenca,

Imagen N°22 Sinchi, D. (24 de 4 de 2014). Escultura. Obra «Necesario». Cuenca, Azuay,

Ecuador.

Imagen N°21 Sinchi, D. (20 de 6 de 2015). Boceto en lápiz. Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°22 Sinchi, D. (13 de 7 de 2015). Boceto en arcilla. Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°23 Sinchi, D. (24 de 2 de 2010). Boceto a lápiz. Obra «Calzado ». Cuenca, Azuay,

Ecuador.



Imagen N°24 Sinchi, D. (2 de 3 de 2010). Boceto digitalizado. Obra «Calzado ». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°25 Sinchi, D. (2 de 12 de 2013). Boceto digitalizado. Obra «In-orgánico ». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°26 Sinchi, D. (13 de 4 de 2015). Boceto digitalizado. Obra «Extensiones». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°27 Sinchi, D. (25 de 4 de 2016). Boceto en mdf. Obra «5832». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°28 Sinchi, D. (20 de 4 de 2016). Boceto 3d max. Obra «5832». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°29 Sinchi, D. (10 de 5 de 2013). Ensamble. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°30 Sinchi, D. (10 de 5 de 2013). Ensamble. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°31 Sinchi, D. (20 de 4 de 2013). Ensamble. Obra «Tomografía». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°32 Sinchi, D. (20 de 4 de 2013). Ensamble. Obra «Tomografía». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°33 Sinchi, D. (4 de 3 de 2015). Ensamble. Obra «Salva tu vida, solo la tuya». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°34 Sinchi, D. (5 de 5 de 2015). Ensamble. Obra «Soy un puerco». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°35 Sinchi, D. (6 de 6 de 2015). Ensamble. Obra «Extensiones». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°36 Sinchi, D. (10 de 4 de 2014). Ensamble. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°37 Sinchi, D. (2 de 8 de 2014). Ensamble. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°38 Sinchi, D. (13 de 8 de 2015). Ensamble. Obra «Instructivo». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°39 Sinchi, D. (27 de 4 de 2013). Desbaste. Obra «Tomografía». Cuenca, Azuay, Ecuador



Imagen N°40 Sinchi, D. (12 de 3 de 2010). Desbaste. Obra «Calzado ». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°41 Sinchi, D. (10 de 5 de 2015). Desbaste. Obra «Soy un puerco». Cuenca, Azuay,
Ecuador

Imagen N°42 Sinchi, D. (18 de 8 de 2015). Desbaste. Obra «Instructivo». Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°43 Sinchi, D. (2 de 8 de 2015). Pulido y lijado. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°44 Sinchi, D. (5 de 6 de 2014). Pulido y lijado. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°45 Sinchi, D. (4 de 7 de 2015). Pulido y lijado. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°46 Sinchi, D. (26 de 9 de 2014). Pulido y lijado. Cuenca, Azuay, Ecuador

Imagen N°47 Sinchi, D. (30 de 11 de 2011). Escultura. Obra «Calibre 50». Cuenca, Azuay,
Ecuador.

Imagen N°48 Sinchi, D. (5 de 5 de 2013). Escultura. Obra «Capitulo 14». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°49 Sinchi, D. (30 de 11 de 2011). Escultura. Obra «Eterno». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°50 Sinchi, D. (30 de 11 de 2011). Escultura. Obra «Eterno». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°51 Sinchi, D. (4 de 7 de 2015). Escultura. Obra « Fetiches Divinos ». Cuenca, Azuay,
Ecuador.

Imagen N°52 Sinchi, D. (24 de 4 de 2014). Escultura. Obra «Necesario». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°53 Sinchi, D. (22 de 12 de 2013). Escultura. Obra «In-orgánico ». Cuenca, Azuay,
Ecuador

Imagen N°54 Sinchi, D. (14 de 5 de 2009). Escultura. Obra «Calzado». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°55 Sinchi, D. (4 de 5 de 2015). Escultura. Obra «Salva tu vida, solo la tuya». Cuenca,
Azuay, Ecuador

Imagen N°56 Sinchi, D. (13 de 10 de 2015). Escultura. Obra « Soy un puerco ». Cuenca, Azuay,
Ecuador.



Imagen N°57 Sinchi, D. (6 de 8 de 2014). Escultura. Obra «Sub-versivo». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°58 Sinchi, D. (28 de 5 de 2010). Escultura. Obra «Testigo». Cuenca, Azuay, Ecuador.

Imagen N°59 Sinchi, D. (13 de 5 de 2013). Escultura. Obra «Tomografía». Cuenca, Azuay,
Ecuador

Imagen N°60 Sinchi, D. (3 de 5 de 2011). Escultura. Obra «tres de derecha, uno de izquierda».

Imagen N°61 Sinchi, D. (15 de 7 de 2015). Escultura. Obra «Extensiones». Cuenca, Azuay,
Ecuador

Imagen N°62 Sinchi, D. (20 de 11 de 2015). Escultura. Obra «Instructivo». Cuenca, Azuay,
Ecuador

Imagen N°63 Sinchi, D. (18 de 8 de 2016). Escultura. Obra «5832». Cuenca, Azuay, Ecuador