



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

MATRIZ:
DESDE LA MATERIALIDAD AL IMAGINARIO

MIKELE ORROÑO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Facultad de Arte de la
Universidad Finis Terrae, para optar por el grado de
Licenciada en Artes Visuales, mención Escultura.

Profesor guía taller de grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesor guía memoria de obra: Ignacio Szmulewicz

Santiago, Chile

2018

Agradecimientos

Agradezco a todos aquellos que me ayudaron a lograr este cierre de etapa para seguir creciendo y explorando en ésta, y otras áreas de las artes.

Índice

Introducción-----	5
Capítulo 1. Análisis formal de la obra-----	6
1.1 Relieve-----	7
1.2 Forma y contra forma-----	13
1.3 Concavidades informes-----	16
1.4 Reproducción sistémica: industria y manufactura-----	19
Capítulo 2. Proceso de obra-----	23
Conclusión-----	30
Bibliografía-----	32
Índice de imágenes-----	34

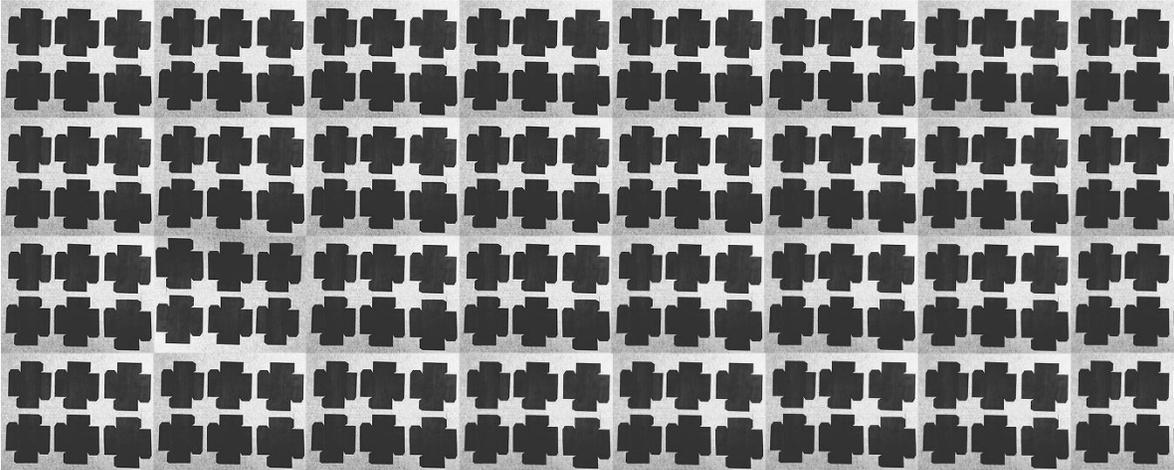


Figura 1. Maqueta como aproximación al mural de mi obra, 2018

Introducción

Esta memoria relata mi proceso como estudiante de artes visuales de la mención escultura de la Universidad Finis Terrae, hasta llegar a concebir y elaborar la instalación que presento en la sala de exposiciones de la Universidad, para mi examen de grado.

Esta muestra presenta dos composiciones, por un lado, un mural hecho con pliegos de cartón forrado y por el otro unas piezas de hormigón que contienen vacíos informes. Finalmente, desde mi sensibilidad de artista y madre, llego a relacionar todos estos elementos con la matriz, el órgano femenino donde se desarrolla el feto hasta el momento del parto, una especie de contenedor de creación, y con ello descubro en mí, la certeza de su importancia en mi obra, tanta, que la nombro así, Matriz. Pero, ¿De que manera la matriz esta relacionada con el arte contemporáneo? ¿O como se presenta lo informe dependiendo de la materia que lo genera?

Aspiro a ser comprendida por el lector de esta memoria, pero más allá, a poder traspasar en parte, si no totalmente, la profunda sensibilidad que me lleva a crear esta instalación, generando experiencias estéticas en el espectador. En ninguna instancia considero que lo entregado esté absolutamente resuelto; al contrario, es otro paso en el camino de mi crecimiento personal en el ámbito artístico.

La memoria contiene dos capítulos.

En el Capítulo 1 hago una descripción de la muestra. Analizo los elementos visibles en mi obra: plano, volumen, relieve, forma, contra forma, y lo informe. Asimismo, analizo los conceptos de reproducción industrial, versus reproducción manual, destacando la riqueza relativa de esta última. ¿Qué relación tiene el periodo Neoclásico con nuestro periodo actual? ¿De que forma entonces es que el cambio de época a transformado la forma de producción?

En el Capítulo 2 explico cómo entiendo la matriz, qué me llama la atención en él, más que en su resultado material, rescatando, eso sí, el valor de sus posibles resultados intangibles, imaginarios. Relato cómo cobran fuerza en mí, la imagen de la matriz y el concepto de la reproducción. Finalmente explico qué pasos me llevan a integrar todos estos elementos con los ya vistos en el capítulo anterior, para concebir y luego ejecutar mi instalación.

Capítulo 1. Análisis formal de la obra

Iniciaré este capítulo explicando mi obra.

Esta instalación está compuesta de dos partes. La primera consiste en un mural de cartón forrado en el que se aprecian cientos de sacados u orificios con forma de cruces, todas iguales, relativamente semejantes a las que se pueden ver en la Figura 1; y la segunda, en igual número de objetos, esta vez tridimensionales, con forma de paralelepípedos, dispuestos en el piso frente al mural, formando otro rectángulo más pequeño.

La obra sobre la pared está construida con pliegos de cartón forrado, puestos uno al lado del otro, conformando un gran mural. En este se ven cientos de orificios, todos idénticos, formados por líneas rectas unidas en ángulos diversos. La igualdad de estas figuras recortadas se ha obtenido mediante la técnica del corte con láser.

En el piso, a los pies del mural, se aprecia una agrupación de cientos de pequeños paralelepípedos de hormigón, los cuales presentan concavidades informes, a los que llamo matrices. Un buen observador puede apreciar que estos paralelepípedos fueron obtenidos a partir de moldes creados con la sección recortada del cartón en la pared.

La cantidad de orificios en la pared y por ende de matrices en el suelo están determinados por el tamaño de la sala, principalmente por el alto y el largo del muro. Si esta sala cambiara sus medidas, cambiaría la composición de la muestra, como así también la cantidad de orificios en el muro y de matrices en el suelo.

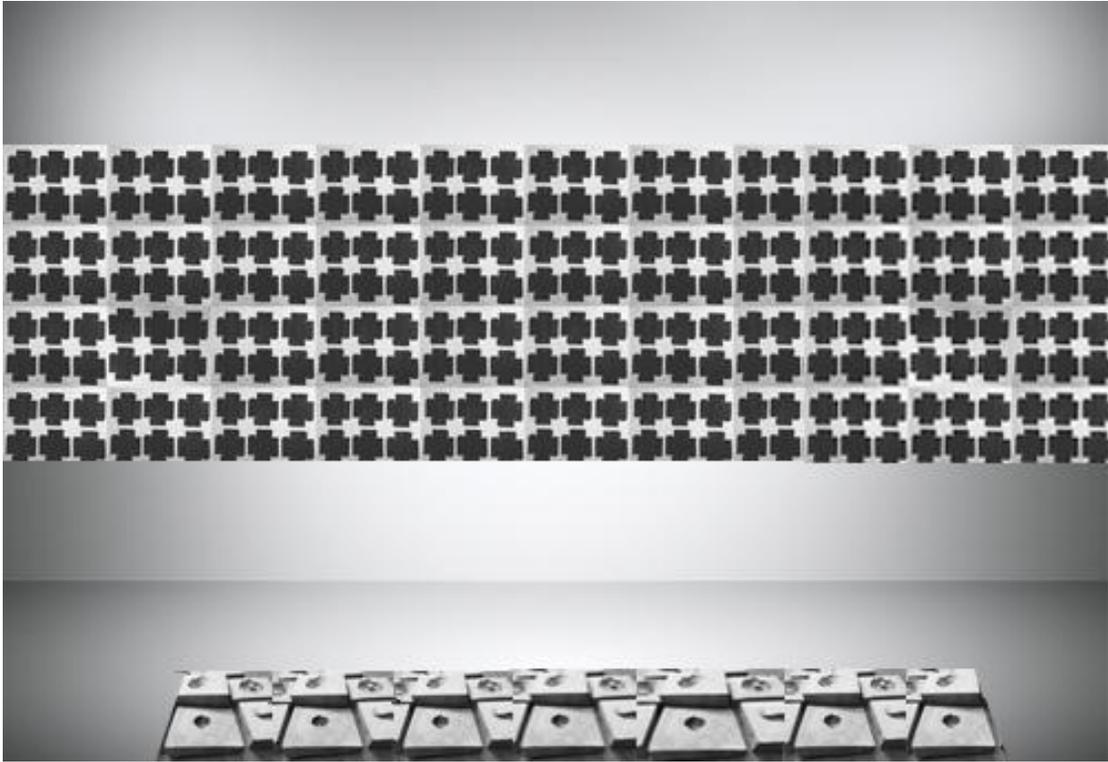


Figura 2. Maqueta examen¹, 2018

¹ La figura 2 representa la maqueta o el fotomontaje de mi obra, en el espacio físico del examen de grado. Es la aproximación más cercana a mi trabajo definitivo.

1.1 El relieve.

Para poder introducir el relieve me parece pertinente explicar lo que lo genera, siendo en este caso el plano y el volumen, aspectos observables en mi instalación, tanto en el mural como en el conjunto de matrices de hormigón.

En el plano se involucran dos dimensiones, alto y ancho, pues no llega a considerarse profundo. Tiene características de chatura. Cuando representamos el plano en una superficie, existe entonces algo de espesor dado por el material utilizado. Si el alto y el ancho de la figura predominan con respecto al espesor, lo percibimos entonces como plano (Crespi et al, 1995).

El volumen, por otro lado, es el resultado de las tres dimensiones, largo, ancho y profundidad. Puede adquirir formas infinitas, resulta de la relación entre peso y densidad, y tiene la capacidad de ser rodeado por el espectador (Crespi y et al, 1995).

En una primera mirada podría decirse que mi trabajo está compuesto por un plano (sobre la pared) y por un volumen (sobre el suelo). Sin embargo, desde la experiencia del observador, es importante notar el relieve presente en la obra.

Antes de analizar la importancia del relieve en mi trabajo, intentaré presentar distintos usos del relieve en obras antiguas y contemporáneas.



Figura 3. Taller romano, museo del Prado, 2018

La figura 3 pertenece a la colección permanente del Museo del Prado en Madrid España, en donde vemos cuatro piezas en relieve.² Aquí se aprecia que el relieve, acentuado por las sombras que este produce, es lo que permite a las figuras humanas desprenderse del material. El artista utiliza distintas alturas para dar profundidad a su obra. Este recurso, conocido como alto y bajo relieve, constituye un uso tradicional de la profundidad que según el libro *El Léxico Técnico de las Artes Plásticas* se da en las culturas desde Egipto, Mesopotamia, Grecia y el Renacimiento, hasta nuestros días.

² Según lo descrito en el museo estos cuatro relieves representan a mujeres quienes por sus bailes, vestidos y joyas, posiblemente estén participando de un rito bajo las apariencias de ménades, las míticas nodrizas y seguidoras de Dionisio. Estos relieves que adornaban un monumento desconocido fueron realizados hacia el año 400 a. C. por el escultor Calímaco, famoso por su perfeccionismo y que según Vitrubio fue el inventor del capitel corintio. Proceden de la colección Real.

En la Figura 4, a continuación, muestro un detalle del llamado *Puteal de la reina Cristina de Suecia*, en donde la mano sobresale en tres dimensiones desde la figura femenina³.



Figura 4. Taller romano, museo del Prado. 50-25 a.C. Mármol

Muestro imágenes del relieve en las esculturas en mármol del taller romano para visualizarlo desde aquellas tradiciones, y poder ver cómo con el paso de los tiempos, ha llegado a

³ El llamado *Puteal de la reina Cristina de Suecia* no es un brocal (en latín *puteal*), si no un altar procedente del jardín de una villa romana, al que actualmente le falta la tapa. Las escenas del relieve representan distintos momentos de una fiesta dionisiaca. Procede de la Colección Real.

Casi todas las esculturas mitológicas expuestas en el Museo fueron realizadas en época romana como copias de obras maestras griegas. Entonces tenían un importante papel no solo como parte de la decoración de las villas y los grandes edificios públicos, si no como testigos del amor al arte y el gusto clásico de los romanos.

mutar a lo que hoy podemos entender como relieve en el arte. Llegando a nuestros días, podemos también apreciar en la Figura 5 el uso del relieve en la obra contemporánea de Federico Assler⁴.



Figura 5. Federico Assler. Exposición Taller Roca Negra. Corp Artes, 2017

En la entrevista que realiza Federico Sánchez⁵ a Assler en *Pensar es clave*, el artista hace referencia a su obra y a la exposición que presentó en el *Centro Cultural Corpartes* con su

⁴ Federico Assler Brown, escultor. Nació en Santiago, Chile, el 24 de abril de 1929. Definió su carrera artística en 1956, luego de estudiar arquitectura por dos años en la Universidad Católica de Valparaíso donde recibió lecciones de Hans Soyka. Se inició en los talleres de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En forma paralela a su quehacer artístico, Federico Assler se ha desempeñado en distintos cargos como profesor de escultura y paisajismo y como director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. En 1995 fue designado Presidente del primer directorio de la Sociedad de Escultores de Chile. Por su trayectoria artística de 60 años, 40 de los cuales ha dedicado a la escultura con su reconocida técnica en hormigón en los espacios públicos, Federico Assler recibió el Premio Nacional de Arte 2009.

⁵ Federico Eduardo Sánchez Villaseca. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1989. Desde el 2004 a la fecha es Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales. Su trabajo ha sido publicado en diversas revistas nacionales y ha sido panelista en programas de radio y televisión en espacios dedicados a la arquitectura y al diseño. Entre otras.

retrospectiva *Taller Roca Negra*. Expresa que el relieve es una consecuencia natural de su trabajo y experimentación con la materia y sus herramientas. Su obra busca generar una sensación de acontecimiento en el espectador, Gracias a su relieve, la obra se puede sentir, tocar, y contemplar, generando experiencias distintas desde la distancia o la cercanía. Assler recalca el significado de la materia, hablando de la gestación de la obra hecha con materiales desde? su mismo entorno, habla del tiempo de fragüe del hormigón y cómo su proceso de obra es una suerte de incubadora de creaciones, idea que también rescato en relación a mi obra en el Capítulo 2, al hablar sobre la matriz.

En ambos casos, tanto en las obras antiguas como en la de Federico Assler, el relieve es un recurso fundamental para transmitir un mensaje, al igual como intento significarlo.

Volviendo entonces a mi instalación, podemos ver que al acercarse a ella y mirar las matrices de hormigón desde arriba, se pierde la vista de su altura el volumen sobre el piso pasa a percibirse más bien como un plano. Esto porque la altura de las piezas es relativamente uniforme, de unos cinco centímetros sobre el piso, con su cara frontal en dirección al techo y no tienen una separación considerable entre ellas. El conjunto de matrices puede entenderse entonces como un todo, un gran paralelepípedo plano. Más que su volumen, son las pequeñas diferencias en la altura de cada pieza y la concavidad en el centro de cada una de ellas, las que pasan a cobrar mayor protagonismo. Podría decirse que el relieve se desprende de la base, y que su altura se pierde de vista en el recorrido visual, a diferencia de lo que ocurre mirando un volumen completo y que es lo que caracteriza y diferencia a una escultura. (Crespi y Ferriaro. 1995). Es entonces en el relieve del plano y no en el volumen de las piezas, que se puede apreciar la variación de profundidades. Para enfatizar el relieve, utilizo focos de luz que iluminan

la obra desde un costado en diagonal, de tal forma que la luz y las sombras que se proyectan demarquen las formas. Si la luz cayera vertical, se iluminaría el fondo de cada concavidad y se perderían la profundidad y el relieve en el trabajo.

El relieve invita al espectador a generar un diálogo con la obra, condicionándolo a cambiar su postura para poder observarlo. Al hacerlo, podrá apreciar que en las matrices se presentan concavidades informes a las que podría referirme como huecos, relieves, o relieves invertidos, cada uno distinto al otro. En contraste, el mural en su composición se presenta cómodo al observador y al ser grande y plano puede ser contemplado desde su lejanía como también desde cerca sin variar su sentido de profundidad. A diferencia del plano, el relieve cautiva, e invita al espectador, a entenderlo desde lo íntimo, a observarlo con atención, a examinarlo e incluso tocarlo.

1.2 Forma y contra forma.

En esta sección introduzco los términos forma y contra forma puesto que permiten apreciar una dimensión del componente mural en mi obra.

La forma es una zona que define objetos en el espacio. Puede ser geométrica (como cuadrados o círculos) u orgánica (como formas naturales o libres, bidimensionales, usualmente delimitadas por líneas o tridimensionales. No tomamos en cuenta su ubicación u orientación general en el espacio. Percibimos los límites y la correspondencia entre interior exterior y percibimos las características estructurales, lo material. En una obra de arte observamos representaciones con una forma determinada, ya sea figurativa o abstracta.

Por otro lado, la contra forma es aquello que rodea el material y que Crespi y Ferrario llamarían “figura reversible” (1995). Desde el orden que establezco, las formas activan la contra forma. En algunos casos, ésta es identificable por el ojo humano y se asocia a figuras reconocibles teniendo un rol compositivo, como muestro a modo de ejemplo en la Figura 6.

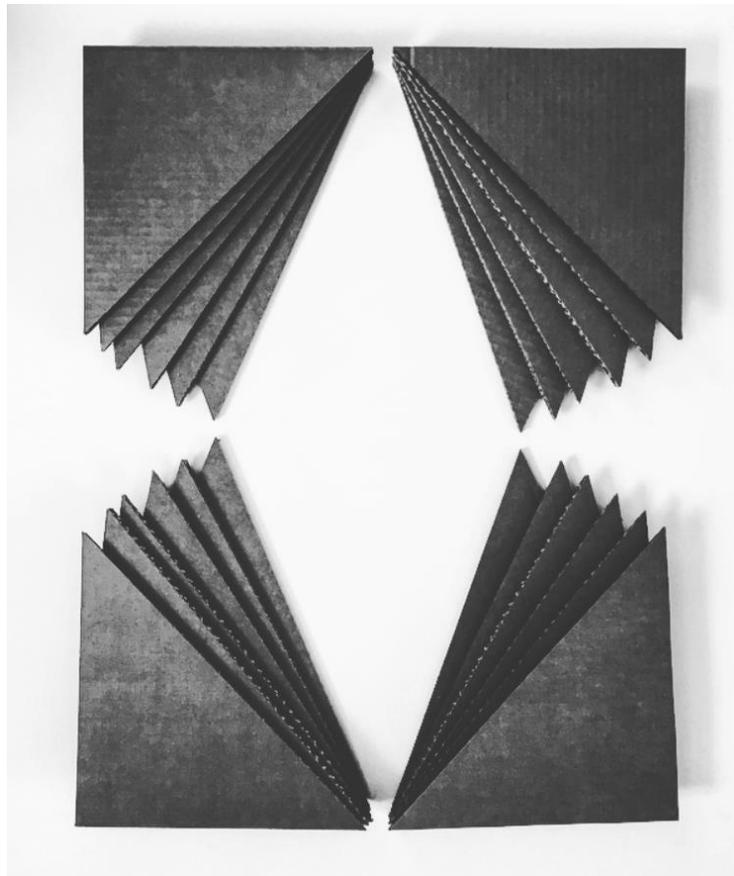


Figura 6. Obra para entender la contra forma, 2017

Aquí podemos reconocer inmediatamente un rombo en la contra forma o figura reversible de esta composición de triángulos. El ojo humano automáticamente capta el vacío central como un objeto independiente, casi al mismo tiempo (o quizás incluso antes) de percibir la composición de triángulos en repetición. Esta composición es la forma que genera el rombo, la contra forma.

El vaivén entre forma y contra forma se presenta como una “ambigüedad estructural, por lo que se perciben alternativamente las zonas correspondientes a figura y fondo, intercambiando sus atributos respectivos, de manera espontánea” (Crespi et al, 1995). La Figura 7, que muestra la maqueta de una sección del mural de mi obra, permite apreciar este mismo juego entre forma y

contra forma, de tal manera que percibimos dos perspectivas sucesivas simultáneamente. Por una parte, están las cruces negras (la contra forma) que podrían recordar el símbolo del Barón Rojo, y al mismo tiempo, entre ellas, la forma, unas suertes de estrellas ninja de color blanco.

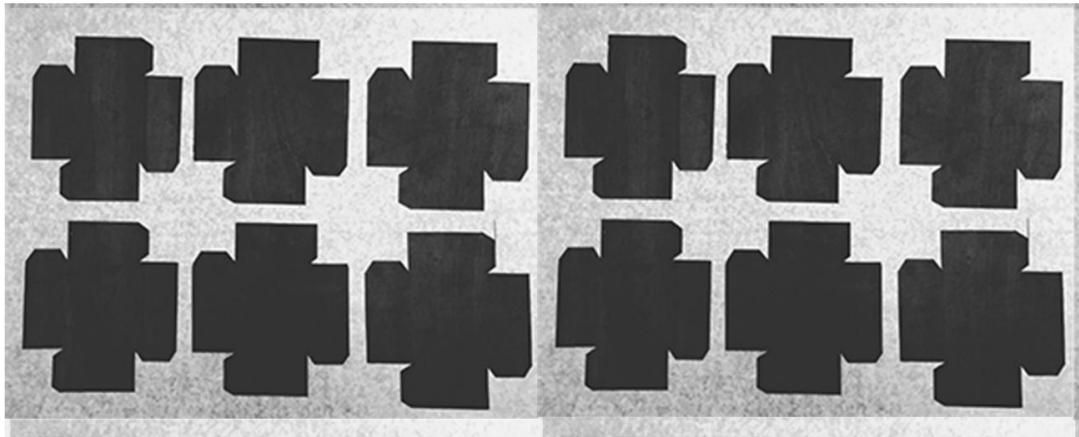


Figura 7. Detalle de mi maqueta para el mural definitivo, 2017

En mi trabajo no hay protagonismo de una u otra, forma o contra forma; es una reciprocidad en la imagen, de manera tal que existe una riqueza rítmica y visual que artistas como Matilde Pérez⁶ han utilizado para dar vida al arte cinético⁷, como se aprecia en la Figura 8.

⁶ Matilde Pérez Cerda, pintora, escultora y artista visual. Nació en Santiago, Chile, el 7 de diciembre de 1916 y murió en la misma ciudad el 02 de octubre de 2014. Casada con el artista y profesor de la Universidad de Chile Gustavo Carrasco. En 1975 junto a otros profesores, formó el Centro de Investigaciones Cinéticas en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile.

Su exposición retrospectiva El Ojo Móvil efectuada en 1999 y su amplia labor de difusión artística, le hicieron merecedora del premio Los Mejores entre los Mejores del Círculo de Críticos de Arte.

⁷ Arte cinético o arte del movimiento es una forma de expresión visual donde la obra da una impresión de movimiento o en realidad se mueve, producto de la acción de un elemento externo que puede ser viento, agua,



Figura 8. Matilde Pérez, “S/T”, 1986

electricidad, motores o algún otro mecanismo. Entre las pioneras del arte cinético figura Matilde Pérez como artista nacional.

1.3 Concavidades informes

Mientras que la contra forma es aquello que rodea la forma, también existe un opuesto a la forma, llamada informe. Consiste en una categoría estética del arte donde no hay una forma reconocible. Frente a ella, nuestro ojo no encuentra en el imaginario ni una sola figura a la que aferrarse para entenderla; esta forma no puede ser reducida a la razón, no hay nada que permita reemplazarla. Las obras llamadas informes son aquellas que no podemos vincular a una imagen concreta. (Bois, Yve-Alain, E. Krauss, Rosalind, 1997).

Las concavidades en mis matrices son creadas a partir de modelados informes que produzco en plastilina, cada una de las cientos que hay, son únicas y están hechas a partir del azar, sin embargo pongo atención a que estas figuras puedan generar recovecos para las futuras concavidades, ya que estos son los que las convierten en piezas que no pueden tener reproducciones, por el hecho de que al intentarlo no va a ser posible desprenderlas de su molde a menos de que este sea destruido.



Figura 9. Aparición de concavidades, 2017

Estas concavidades permiten apreciar la idea de lo informe, como se puede ver en la Figura 9. En lo informe existe la reducción de los simbolismos, no una anulación de éstos, puesto que la imaginación tenderá a buscar ideas reconocibles, al igual que cuando se observa la borra del café: quizás el imaginario encontrará el perfil de un rostro, una montaña, o un cráter.

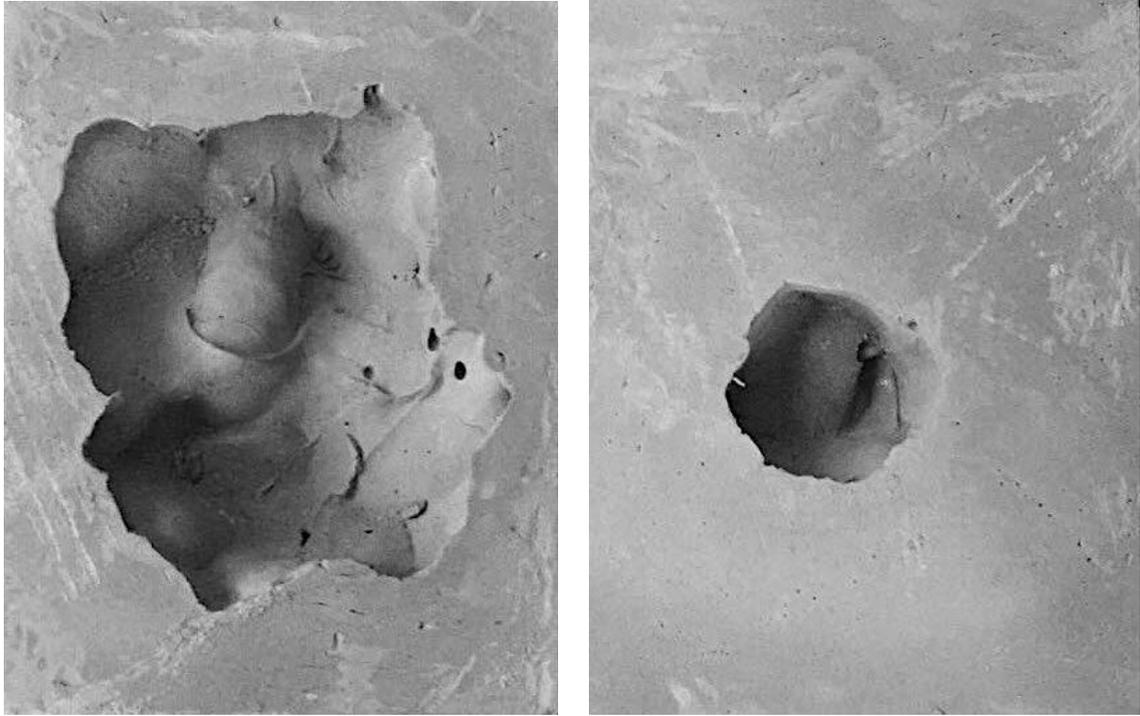


Figura 10. Pruebas de matrices, 2017

En el límite entre la materia y el vacío en mis matrices de hormigón se genera lo informe. Las concavidades conforman figuras que podría llamar primitivas, o que me transportan a lo primitivo. “La primera etapa de cualquier cosa suele ser informe”, escribe en su libro *El arte primitivo*, Leonard Adam, (1946). Evoco las primeras aproximaciones al arte paleolítico y los esbozos que hacen las niñas y los niños a temprana edad. También me transportan a las primeras formas orgánicas que podrían haber existido; . Pero más que nada, pienso, son figuras semejantes a algunos órganos en el interior del cuerpo humano, las que identifico desde mi emocionalidad, con la matriz femenina.

1.4 Reproducción sistemática. Industria y manufactura

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte. (Valéry, 1928, p.3)

Inicio este subcapítulo con una cita de Paul Valéry. Decidí agregarla ya que me invita a tomar en cuenta los cambios que ha tenido el arte en el tiempo y que van a seguir teniendo, enfatizado de alguna manera en las nuevas tecnologías. Lo digo desde una fascinación positiva al respecto, puesto que estos cambios han ampliado considerablemente la creación, tanto por los nuevos materiales, como por los espacios y los procesos. En el caso de mi trabajo, aplico como artista las antiguas y las nuevas tradiciones. De alguna manera estoy experimentando con la máquina tanto como con la mano, y siendo testigo de las condiciones que éstas van generando.

La repetición es una constante presente en el conjunto de mi instalación la cual forma una sola gran imagen. Hay repetición en el mural, en las matrices, e incluso en las distintas figuras informes de estas matrices.

La reproducción sistemática es una creación desde la producción de algo, siguiendo una y otra vez el mismo proceso mecánico. En este caso, como hemos visto, desde un pliego de cartón forrado y con la técnica de corte láser, he generado sacados con medidas específicas, que en su repetición logran una trama que puede observarse como un todo desplegado en el gran mural (Figura 10). De estos sacados creo moldes en donde vierto el hormigón, que al fraguar, da forma a las matrices, las que contienen concavidades o vacíos informes.

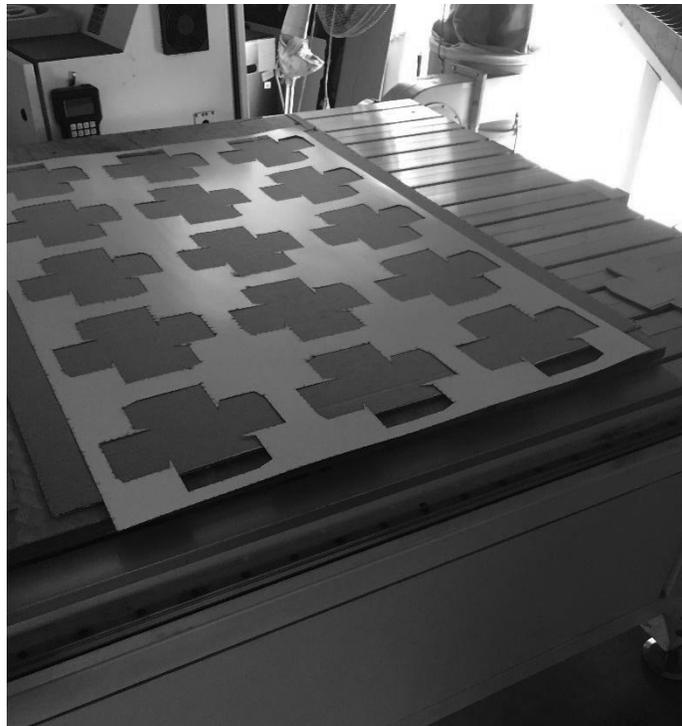


Figura 11. Pruebas en corte laser, 2017

Siguiendo con la idea de la reproducción sistemática, desde lo anterior vemos que estos planos, puestos unos al lado de otros en mi mural, pasan a tener un orden sistemático; en su composición dentro del espacio determinado por cada pliego de cartón corrugado, no se da

cabida al azar, en ninguna instancia. Tampoco en su producción, que se aleja de todo error, al estar computarizada.

Por otra parte, la producción de las matrices es totalmente manual, es por eso que presentan varios, pudiéramos llamarlos, errores de fabricación, los que dentro de sus dimensiones aproximadas establecidas, varían sus alturas e inclinaciones. Aunque no se deja de lado el orden y la agrupación sistemática.



Figura 12. Pruebas de matrices informes, 2017

Las nuevas tecnologías facilitan el trabajo, su rapidez y precisión, y por otra parte dejan de lado la riqueza original o el espíritu que impregna el trabajo manual. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), propone que una obra única tiene una riqueza espiritual donde abunda el aura o lo que está impregnado en el trabajo del

artista, por el artista. Cuando se introducen en el trabajo creativo las tecnologías con procesos que permiten la repetición, se corrompe la riqueza espiritual e inevitablemente se genera, según Benjamin, una pérdida del aura. De esta manera, los medios de reproducción revolucionarios – como por ejemplo, la fotografía–, han hecho de las piezas de arte, piezas reproducibles, incontables, que si bien llegan a rincones inimaginados, dejan de lado la unicidad y el culto que había por éstas.

Me surge entonces la pregunta de si en mi trabajo existe un aura, o si ésta se ha perdido por la forma de su producción. En principio pienso en el mural y su origen facilitado por la máquina de corte láser. Mediante esta técnica logro disminuir considerablemente el tiempo de producción, y además logro una calidad de confección impecable. Desde aquí, mi trabajo mural no tendría un aura impregnada. Desde su composición en el muro se me muestra ajeno, estoico, frío, superficial a la visualidad, rítmicamente plano, en una relación posiblemente hostil con el espectador.

A pesar de esta posible frialdad o neutralidad dada por la mecánica en su creación, considero que de todas formas posee un aura puesto que sigue siendo una obra única creada. La disposición de una lámina al costado de otra, obedece a una decisión consciente del artista, y no de la máquina. Su aura podría estar intacta a pesar de provenir de la máquina y no de la mano. Las nuevas tecnologías considero, abren el camino a las nuevas tradiciones.

En el caso de la tradición, el arte no surge de manera independiente desde su etapa inicial hasta nuestros días. Este va obteniendo prestaciones de otras culturas, generando tendencias, marcando etapas, estilos e influencias. Como forma parte de una cultura, deja de ser un fenómeno aislado vinculado a ciertos pueblos. Las tradiciones van cambiando, la utilización de la máquina es una forma para abrir las fronteras de las capacidades humanas de creación. Esta

idea ya la postulaba Maxwell Fry (1975) en su libro *El arte en la era de la máquina, al expresar que* “los mensajes entre el humano y las máquinas, entre las máquinas y el humano y entre una máquina y otra están destinadas a representar un papel cada vez mayor” (p. 116).

¿Y qué hay del aura en las matrices? Las matrices surgen del mural, que entrega la base a partir de sus sacados transformados en moldes. Si bien esta parte del proceso es manual, es al mismo tiempo un trabajo que podría llamarse mecánico al repetirse una y otra vez de forma sistemática. Sin embargo, la parte automatizada del proceso es tan sólo una parte del todo. También hay un cuidado único y personalizado en cada pieza y factores incluso como la temperatura van cambiando, por todo lo cual el resultado final de las matrices es totalmente azaroso, dentro de su sistematización.

Las matrices se presentan entonces cargadas de aura puesto que son el producto de un trabajo manual. Surgen piezas únicas e irrepetibles, invitando a presenciarlas desde una intimidad, en la que el espectador necesita una proximidad para percibir los espacios informes. Se presentan todos distintos y consecuentemente sus matrices, las que sugieren ser percibidas como únicas no solo por lo visual si no que también en algunos casos por el tacto.

Capítulo 2. Proceso de obra

El trabajo que he realizado en la carrera de Artes visuales y sobre todo en el taller y la mención de escultura tuvieron desde un principio un fin práctico de aprendizaje de herramientas y materialidades. Por supuesto con el tiempo va generándose una tendencia, en mi caso, por ciertos conceptos o temáticas a medida que avanza la relación con el trabajo experimentado. La repetición siempre llamó mi atención, el ritmo y la trama que genera la reproducción de una sola figura, forma o trazo en alguna composición establecida. En un principio trabajé haciendo moldes de yeso para hacer vaciados en porcelana.



Figura 13. Moldes cerrados con porcelana, 2015

La elección que hice de la figura fue un cono, pues al ser simple y simétrica me permitía fabricar un molde de menor complejidad, de dos partes, en donde el vaciado es mas sencillo y

podía entender de mejor manera como funcionaba la porcelana y esta técnica del manejo de un molde. (Fig. 14).



Figura 14. Esta imagen es el resultado de las piezas de porcelana cocidas sin una composición definida, solo los conos un su conjunto, 2015

Para explicar esta técnica, el molde de yeso vendría a ser el recipiente donde se vierte un material líquido o blando que luego tomaría la forma del vacío de esta matriz. En otras palabras este contenedor es quien da la posibilidad de una creación en algún otro material. En ciertas ocasiones y en la mayoría, el molde es reutilizable y permite la reproducción y repetición de otras formas. En otros casos el molde solo sirve para una producción siendo destruido. A veces

también el molde no tiene buenos calces y no puede cumplir su función, caso en el cual lo denomino infértil.

Desde lo anterior, y entendiendo el molde o matriz como pieza que genera algo, inevitablemente lo comparo con el cuerpo humano femenino, quizás en parte por mi condición de madre. Pienso en el término fértil e infértil asociándolo a la gestación humana que se da en el útero o *matriz*. La matriz femenina funciona de manera similar. Es entonces que existiendo dos matrices, escultórica como humana, ambas tienen en común la creación. Ambas pueden producir y reproducir. Ambas pueden ser fértiles o infértiles. Ambas pueden tener pérdidas.

Muchos han asociado la matriz (o molde) con el vientre de la mujer puesto que ambos permiten dar vida a algo nuevo. Para Mills (2002), sin embargo, existe una importante diferencia: “Un vientre es capaz de generar vida, de crear algo nuevo casi desde cero. En contraste, un molde no crea algo nuevo de la nada, si no que da forma a una cantidad de material previamente existente.” (p.129)

Y creo pues es en este punto cuando descubrí que mi interés y afinidad por el molde de yeso era mas grande que el resultado en porcelana. Comenzaron mis preguntas en torno a la matriz escultórica. Que pasaría si hiciera matrices que no pudieran dar resultados. Si estas no cumplen la función de un molde, ¿Dejan de serlo? ¿Pasan entonces solo a ser una pieza de arte? ¿Y si su resultado fuera completado en el imaginario del espectador, podría mantener su función de molde? Desde estas preguntas comencé a experimentar moldes/*matrices* infértiles en la práctica pero fértiles al imaginario.



Figura 15. Exposición Matriz, 2015⁸

Y es que cayendo en la cuenta de que en general mis matrices pasaban a ser escombros, descubrí que con todas mis fuerzas quise darles el protagonismo. A la matriz, a las matrices. Esta imagen (fig. 16) necesitaba cierto grado de intimidad con el espectador, era necesaria la proximidad y cercanía, incluso el tacto, que inevitablemente transportaba el imaginario. A partir de estas matrices y para poder ser contempladas, se le exige al espectador su proximidad. Desde esta infertilidad y al ser llamado a observar desde una intimad, me pregunto. ¿Será esta relación contemplativa el fruto fértil de la pieza infértil gracias al negativo imaginario en el receptor?

⁸ (Fig. 15). Forma parte de la exposición en conjunto que realicé con Valentina Jara Bravo (escultora chilena) el 2015 en la Universidad Finis Terrae, en ella enfatizamos cada una a su manera en los moldes y su significado personal, asociándolos al órgano reproductor femenino. Desde el juego y la experimentación cada una desde su expresión y yo, al relacionarlo con ser madre, seguí experimentando e indagando en el tema, lo que me llevó a hacer lo que estoy haciendo ahora.



Figura 16. Matriz, 2015



Figura 17. Agrupación de matrices, 2015



Figura 18. Pieza colaborativa con Valentina Jara Bravo en Matriz, 2015

Es entonces donde los moldes en los que estoy trabajando ahora para mi examen de grado no son matrices que me interese reproducir. Su fertilidad queda solamente en el imaginario del espectador cuando visualiza el vacío informe. Y a partir de esto concuerdo con Mills, si bien un molde genera algo mediante un material previamente existente, mis matrices a pesar de no estar hechas para producir algo en concreto, se asemejan a la matriz humana desde este ilusorio. Lo curioso es que si contemplo mis matrices fértiles al imaginario, estas también crean algo desde la nada, sin material existente, ya que como dije anteriormente, está presente en la memoria del espectador, como también en la memoria de la matriz, pues al observar el negativo informe en estas matrices y las que invitan a una relación próxima e íntima con el espectador, hay una contemplación en donde hay posibilidades excepcionales de creación.

Mi trabajo en estas matrices de hormigón, es un trabajo de 660 matrices ,aproximado, en fragüe, las que a través de los días y las horas, contienen tiempo de gestación, incluso generan temperaturas. Son cientos de capullos o úteros escultóricos que necesitan atención para poderse crear. El proceso es una incubadora. Y es solo cuando ya están listas y comienzo a destaparlas de los cartones y quitándoles la plastilina que tienen en el centro que aparecen estas matrices con sus informes.

El color del yeso en mis moldes trabajados para la muestra Matriz con Valentina Jara tienen algunos cierta pigmentación roja, o rosada, que fue una elección para hacer una semejanza al cuerpo humano. Pero en este el caso para mi examen de título, tengo interés por dejar al descubierto el proceso, en el mural el espectador atento podrá notar la quemadura que produce la maquina de corte laser, ya que no tengo interés por ocultar estos detalles. Para que lo expuesto en el muro cobre fuerza y sean resaltados los patrones como también el juego visual de su forma y su contra forma, es necesario oscurecer el fondo que en este caso vendría a ser la pared de la sala de exposiciones, por lo tanto este muro pasará a adquirir un color gris oscuro, de igual manera que los matrices de hormigón, para relacionarlos a sus moldes provenientes de estos recortes en los cartones.

Conclusión

Para cerrar esta memoria, quisiera recapitular sobre mi trabajo. En él abordo mi obra desde los análisis formales, aspectos que se pueden observar desde lo visual, y que considero relevantes, como lo son, la forma y la contra forma, el relieve, las concavidades informes y por último el trabajo de la máquina y de la mano. Hice comparaciones con artistas como Federico Assler y Matilde Pérez y también con literatos como Alexandra Mils y Benjamin Walter para complementar algunas reflexiones relevantes en mi obra. Las matrices en las que trabajé, en ningún momento fueron hechas para producir figuras en algún material, perdiendo con ello la finalidad de molde. Es por esto que las llamo matrices infértiles. Sin embargo al observarlas en una instancia íntima descubrí que aún conservaban su fertilidad, puesto que permiten reproducir figuras en el imaginario del espectador, manteniendo su función como fuente creadora. Me pregunto entonces ¿Esta fertilidad en mi trabajo, contiene una carga erótica? Creo que el erotismo es un tema complejo del que me gustaría mucho investigar para mis trabajos próximos.

El tema de la mujer y la feminidad es una reflexión que aparece constantemente en mi cabeza y que está presente de alguna forma en mi trabajo también, sin embargo no he analizado en detalle. ¿De que manera introducir y reflejar este tema en mi obra a futuro? ¿Y al ser importante para mí, que fuera pregnante?

Aunque con esta memoria cierro un ciclo universitario, me mantengo atenta a seguir explorando sobre la matriz y su fertilidad imaginaria. Este trabajo ha despertado en mí nuevas inquietudes intelectuales y creativas para seguir desarrollando e investigando en el camino que tengo adelante como artista.

Bibliografía

Adam, Leonhard (1947) *Arte Primitivo*. Bs. Aires, Argentina: Editorial Lautaro

Assler Federico. (2018). *Federico Assler. Biografía*. Museo Nacional de Bellas Artes. Artistas Visuales Chilenos. Recuperado de <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40011.html>

Assler, Federico. (2017, abril, 12) *Federico Assler Taller Roca Negra*. Youtube: Fundación CorpArtes. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KDGwjK_P8vA

Assler, Federico. (2017, abril, 5) *#PensarEsClave Federico Assler*. Youtube: Radio La Clave.. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KDGwjK_P8vA

BND. (2018). *Arte Cinético*. Memoria Chilena: Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96000.html>

Bois, Yve-Alain, E. Krauss, Rosalind (1997) *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Book

Crespi, Irene y Ferrario, Jorge (1995) *Técnico léxico de las artes plásticas*. Recuperado de https://isfd805-chu.infod.edu.ar/sitio/upload/Lexico_T%E9cnico_de_las_Artes_Pl%E1sticas.pdf

Fry, Maxwell (1975) *El Arte en la Era de la Maquina*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila editores, C.A.

Mills Block, Alexandra (2002). *Reading Greville's Hard Characters: Metaphor and Ambivalence in a Treatie of Humane Learning. On interpretation: Studies in Culture, Law, and the Sacred*, editet by Andrews D. Weiner and Leonard V. Kaplan, 2002.

Recuperado de

https://books.google.cl/books?id=dSw7Jl59sF4C&pg=PA129&lpg=PA129&dq=art+mold+as+female+reproduction&source=bl&ots=yJAJuMnyDL&sig=g_YHfJ7LHJpYR2x0KgZHUvvFvBs&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjw0cKB3LPcAhXEfpAKHXr_DzAQ6AEwC3oECAEQAQ#v=onepage&q=art%20mold%20as%20female%20reproduction&f=false

Pérez, Matilde. (2018). *Matilde Pérez. Biografía*. Memoria Chilena: Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40007.html>

Sánchez, Federico. *Perfil Profesional*. Congreso Latinoamericano de Enseñanza en Diseño, Palermo. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/congreso_latinoamericano/htmls/comite/22_comite_cv.pdf

Valéry, Paul. *Pièces sur l'art («La conquête de l'ubiquité»)*. (1928). Recuperado de http://livre-rose.hyper-media.eu/wp-content/uploads/2014/03/valery_conquete_ubiquite.pdf

Índice de imágenes

1. Maqueta como aproximación al mural de mi obra, 2018 (p. 4)
2. Maqueta examen, 2018 (p.7)
3. Taller romano, museo del prado, 2018 (p. 8)
4. Taller romano, museo del prado. 50-25 a.C. *Mármol* (p. 10)
5. Federico Assler. Exposición Taller Roca Negra. Corp Artes, 2017 (p. 11)
6. Obra para entender la contra forma, 2017 (p. 14)
7. Detalle de mi maqueta para el mural definitivo, 2017 (p. 15)
8. Matilde Pérez, “S/T”, 1986 (p. 16)
9. Figura 9. Aparición de concavidades, 2017 (p. 17)
10. Pruebas de matrices, 2017 (p. 18)
11. Pruebas en corte laser, 2017 (p. 20)
12. Pruebas de matrices informes, 2017 (p. 21)
13. Moldes cerrados con porcelana, 2015 (p. 24)
14. Esta imagen es el resultado de las piezas de porcelana cocidas sin una composición definida, solo los conos un su conjunto, 2015 (p. 25)
15. Exposición Matriz, 2015 (p. 27)
16. Matriz, 2015 (p. 28)
17. Agrupación de matrices, 2015 (p. 28)
18. Pieza colaborativa con Valentina Jara Bravo en Matriz, 2015 (p. 29)