



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

ARTEFACTOS DESOBEDIENTES

Ignacia Hormazábal Vásquez

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor guía taller de grado: Natasha Pons Majmut

Profesor guía ensayo crítico: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2025

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por formarme como persona y apoyarme en este proceso, en especial a mis abuelos por haberme criado de la mejor forma que podían hacerlo y permitirme reflejar todo esto en mi trabajo.

A mis padres por haberme permitido crecer como una persona creativa e inculcarme la dedicación en las cosas que de verdad valen la pena.

A mi primo por siempre estar cuando más lo necesité.

A Carla, Natasha, Javi y Vito, por guiarme, escucharme y ayudarme a encontrar el rumbo de mi trabajo.

A Valeria que fue una persona clave en el camino de encontrar la seguridad al transmitir lo que sé y la persona que me ayudó cuando menos me sentía yo.

Al tremendo grupo que formamos, Sofi, Tere, Mandy, Miguel y Ari, por todos los días de montaje, por las noches de no poder más y aún así querer quedarnos un poquito más juntos, por los tragos de celebración, pero también los de consuelo.

A Cami, Valeria y Noe por siempre estar para mí, por los abrazos, por no dejarme rendirme.

A todas aquellas personas que estuvieron en el proceso y que compartieron sus conocimientos conmigo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. LA HERENCIA	7
1.1 Diálogos en torno a lo heredado	8
1.2 El eco del objeto roto	11
1.3 Heredar el gesto	15
2. LA INDUSTRIA	19
2.1 El desplazamiento de los oficios	20
2.2 La resistencia del oficio en el contemporáneo	23
2.3 Materialidad y memoria	26
3. LA SILLA	29
3.1 Un instante del objeto	32
3.2 Lógica utilitaria	34
CONCLUSIÓN	36
BIBLIOGRAFÍA	38
REFERENCIAS	39
ÍNDICE FIGURAS	41

RESUMEN

En este ensayo desde las artes visuales se reflexiona e investiga sobre la herencia, tanto de los conocimientos como de los bienes materiales. Este proceso busca explorar la fragilidad de los vínculos afectivos representados en múltiples posibilidades de reconfiguración del objeto silla, encontrando en los gestos de medir, cortar, pegar y ensamblar evidenciar la conexión que existe entre el cuerpo y el objeto. Por otra parte, la industria es fundamental en mi trabajo, a pesar de su enfrentamiento con los oficios tradicionales, la implemento como forma de evidenciar las temporalidades en la fabricación. A la par de esta problemática, la herencia material, la cual es un puente entre generaciones, convertida en un vestigio, sobrevive como testimonio de las tradiciones milenarias que están siendo olvidadas, demostrando la similitud del valor entre el uso y la experiencia. Desde la representación se propone repensar el objeto más allá de su función, donde el gesto manual y la memoria se hacen presentes a pesar de su fragilidad constante, la búsqueda de lo no utilitario es una forma de buscar lo humano, siendo capaz de hablar sin funcionar.

Palabras claves: memoria, madera, lógica utilitaria, cuerpo, industria.

ABSTRACT

In this essay, approached from the field of visual arts, I reflect on and investigate inheritance, both the transmission of knowledge and of material goods. This process seeks to explore the fragility of affective bonds, represented through multiple possibilities for reconfiguring the chair as an object. Through the gestures of measuring, cutting, gluing, and assembling, I aim to reveal the connection that exists between the body and the object. Furthermore, industry plays a fundamental role in my work. Despite its tension with traditional crafts, I incorporate it as a way to highlight the temporalities embedded in fabrication processes. Alongside this issue is material inheritance, an intergenerational bridge that; transformed into a vestige, survives as testimony to millennia-old traditions now being forgotten. This reveals the parallel value held by both use and experience. From representation, I propose rethinking the object beyond its function, where manual gesture and memory remain present despite their inherent fragility. The pursuit of the non-utilitarian becomes a way of seeking the human an object capable of speaking without having to function.

Keywords: memory, wood, utilitarian logic, body, industry.

INTRODUCCIÓN

Crecí viendo a mis abuelos arreglar, construir y crear a partir de sus conocimientos en torno a los oficios de la carpintería y costura, es por esto que he desarrollado esta investigación y reflexión desde el ámbito artístico para hablar sobre una valiosa tradición, la herencia. El heredar oficios o bienes materiales está siendo afectado desde los años 50's por el consumo desmedido impulsado por la industria, esto me lleva a reflexionar sobre la producción contemporánea y la memoria presente en los primeros acercamientos del trabajo, la he explorado de manera sensible en múltiples posibilidades de configuración de lo que conocemos como silla, objeto que empleo como punto de partida ya que fue mi primer acercamiento a lo que significa heredar, los cuidados que necesita y el comportamiento alrededor de este, obteniendo nuevas configuraciones, utilizando sus medidas como modelo para cada versión y que, pese a la ausencia del objeto original, se sigan conservando sus características esenciales.

Además, hablamos sobre los artefactos desobedientes, aquellos que se resisten a su época y perduran a pesar de que el tiempo haya pasado por ellos, estos son los rivales de los nuevos objetos, que lucen una fachada simple y perfecta, pero con el tiempo se ve su interior aglomerado¹ y su falta de originalidad. En esta fase surgió la decisión de abordar la resistencia material como gesto de desacato, otorgando valor a lo que persiste y se niega a desaparecer. Uno de los referentes que guían esta reflexión es Christian Boltanski, cuya obra *Réserve de Suisses morts* utiliza el espacio de manera instalativa, dónde cajas metálicas antiguas hacen de archivo, abordando temas como la memoria, el olvido, la burocracia y lo institucional en algo tan personal e íntimo como lo es la muerte.

¹ Plancha de fragmentos de madera prensados y mezclados con cola.

En este trabajo exploro la cohesión entre las artes visuales, el diseño y los oficios, cada campo aporta su visión de los objetos y cómo se comportan según corresponda. Cómo William Morris y el movimiento Arts and Crafts revolucionaron la calidad, la belleza y la accesibilidad en tiempos de guerra, para que luego la Bauhaus siguiera sus pasos, influenciando el trabajo interdisciplinario y la producción de objetos donde el arte no tuviera fronteras.

En el primer capítulo profundizo sobre el acto de transmitir tanto conocimientos como bienes materiales, comprendiendo la herencia no sólo como un traspaso material, sino como un vínculo afectivo y simbólico. Analizo cómo los oficios, las técnicas y las formas de hacer se han visto interrumpidas por los cambios sociales e industriales, generando un distanciamiento entre el saber manual y las nuevas generaciones. Esta pérdida de continuidad ha modificado nuestra relación con los objetos, que hoy se perciben más como bienes de consumo que como portadores de memoria. En este sentido, la herencia se vuelve un territorio de resistencia, un espacio donde persisten los gestos aprendidos, los materiales nobles y las historias encarnadas en la materia. A través de esta revisión, buscó reconocer el valor de lo heredado como un puente entre pasado y presente, una forma de sostener la memoria a través del hacer.

En el segundo capítulo, la industria, aquella que nos ha complicado la misión de heredar, tanto por sus procesos de producción y consumo, como también sobre la vida útil de estos objetos que fabrican, los cuales sin un aviso previo tiene una fecha de caducidad establecida por ellos para lograr que cada vez consumamos de manera más rápida e inconsciente. Es por esto que utilizó materiales industriales para la construcción de la obra, aplicando de manera meticulosa un material que se utiliza de forma desproporcionada, generando una crítica desde la misma práctica.

El tercer capítulo aborda la silla como símbolo, objeto y dispositivo artístico, examinando cómo su desplazamiento fuera de la utilidad permite abrir un campo de pensamiento. Desde referencias históricas como la Bauhaus, Duchamp, Man Ray, Kosuth y Magritte, se analiza cómo las vanguardias y el arte conceptual transformaron la relación entre forma, función y significado. La silla deja de ser únicamente un soporte físico para convertirse en un soporte conceptual, una estructura capaz de representar ideas, memoria y la crisis del sentido.

1. LA HERENCIA

Cuando pienso en herencia, me viene a la mente lo que he aprendido gracias a mis abuelos; ellos me criaron y me vieron crecer mientras que ejercían sus respectivos oficios para ganar dinero. Mi abuelo creaba por necesidad, con madera, con metal e incluso con cosas que encontraba entre el montón de cachureos que tiene. En cambio, mi abuela, detrás de una máquina de coser, podía hacer todo tipo de hechuras, ya sean prendas, bastas y, en alguna ocasión, ropa para mis peluches. Había uno en especial con el que iba para todos lados. Un verano mi abuelo me ayudó a cortar unas maderas para hacerle una cama a este pequeño peluche; entre tanto, mi abuela cada vez que se rompía, me ayudaba a repararlo.

Mi vida estuvo llena de experiencias similares donde me formé adquiriendo valores que me permitieron mirar las cosas de manera distinta. El coser, serruchar, desarmar y reparar me permite valorar la importancia de estos conocimientos. Es por todas esas cosas que viví que me veo en la necesidad de recopilar toda esa información, el cómo cortar madera, los tratamientos para conservar un mueble, la necesidad de reparar. Toda esta información que me entregó mi familia a lo largo de mi vida está plasmada en mi trabajo.

Durante este año, mi abuela me regaló una silla de lo que solía ser su comedor; con el paso de los años, es la única que logró sobrevivir. De un set de doce ya solo quedan vestigios de lo que fueron los muebles de mi bisabuela. El paso del tiempo me ha llevado a pensar en todas esas experiencias que me faltaban vivir junto a mi familia, todo ese conocimiento que se estaba perdiendo por experiencias personales y principalmente por la falta de tiempo junto a ellos. Es por esto que tomé la decisión de trabajar con estos conocimientos, con lo que nos transmiten nuestros mayores, esa parte de mi vida que me hace ser quien soy.

1.1 Diálogos en torno a lo heredado

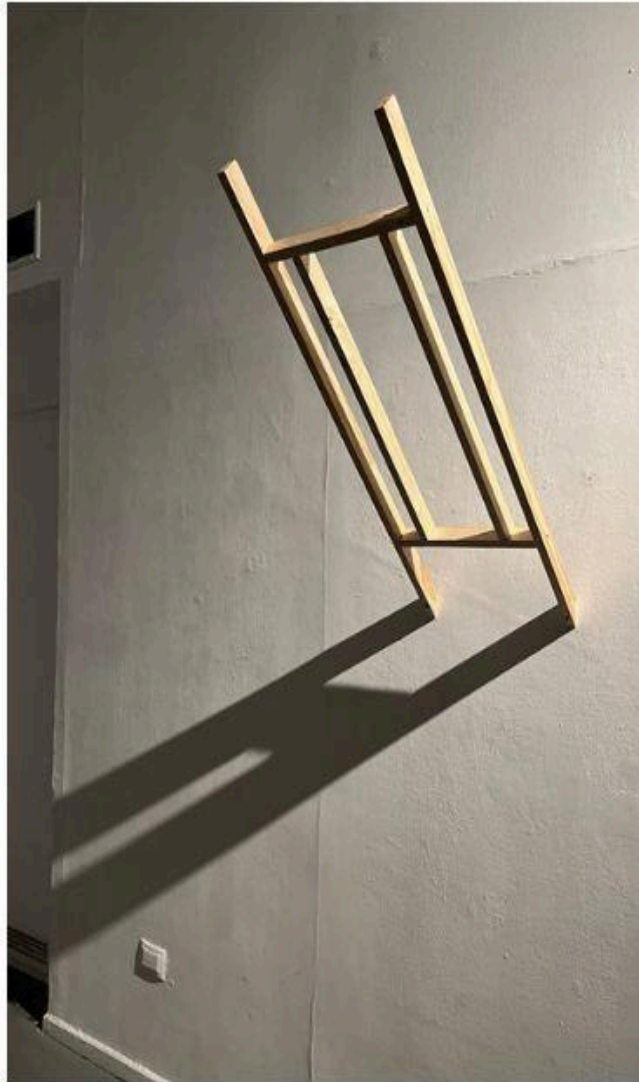
La resistencia a desaparecer y continuar habitando el presente es una de las características que comparte el heredar oficios y bienes materiales; estos artefactos que desobedecen y desafían el olvido, se niegan a cumplir únicamente una función práctica. En su desgaste y en sus fallas, se revelan como cuerpos vivos que portan memoria y experiencia, cuestiona el límite entre utilidad y afecto.

Heredar un oficio implica también heredar la ética del hacer, una forma de comprender el trabajo como extensión del cuerpo y de la mente. En cada acción, repetida una y otra vez, se conserva una enseñanza transmitida por generaciones; esta es una disciplina que no busca sólo la producción y el dinero, sino la permanencia de un saber. Este tipo de herencia no se mide en objetos ni en posesiones, sino en la capacidad del individuo de sostener un vínculo entre el material, el tiempo y quien la transforma.

En definitiva, es por esto por lo que el progreso no debe medirse por la riqueza heredada, sino por la habilidad y la dedicación. Cada quien debería ser reconocido por la excelencia de su trabajo, como el campesino que cultiva el mejor huerto o el platero que perfecciona su técnica. El oficio, aprendido durante toda la vida, es la medida más justa del valor de una persona y de su aporte a la comunidad. (Mistral, 1927, como se citó en Scarpa, 1979).

Trabajar desde los oficios hoy implica recuperar esa temporalidad perdida, volver a aprender del error, del desgaste y del tiempo que tarda la materia en transformarse. Es un ejercicio de escucha hacia lo que permanece, hacia lo que insiste en seguir habitando el presente. Es por esto que también es reflejado en mi trabajo esa fragilidad y tensión que se percibe en la incertidumbre de vivir de manera independiente, sustentarse de sus propios recursos y con sus propias manos.

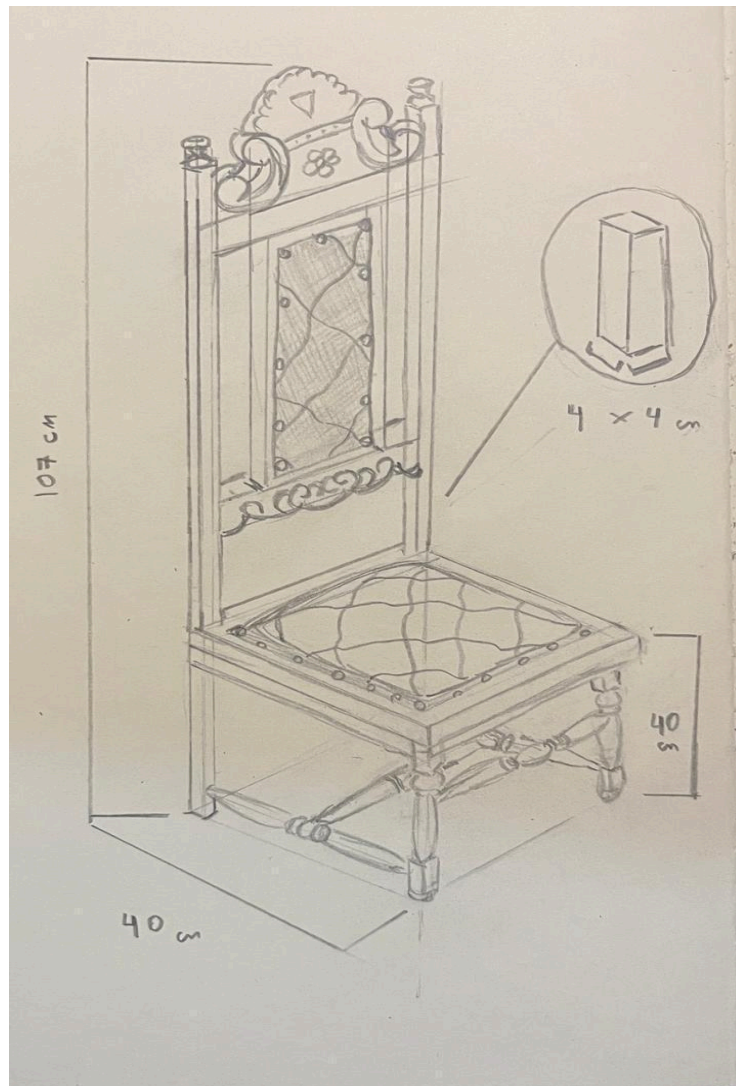
Figura 1



Nota. Ignacia Hormazábal 2025. Respaldo en suspensión. Madera y tornillos. 104 x 40 x 4 cm aprox.

Tomando como modelo esta silla heredada, he incorporado las dimensiones de ella en cada uno de los módulos, un ejemplo es la imagen anterior, las medidas de largo y ancho son una referencia al modelo; en otras piezas las medidas son simplificadas, haciendo que los 40 centímetros sean reducidos a 4. En algunos casos esta medida se exagera, pero siempre teniendo en consideración las proporciones originales.

Figura 2



Nota. Ignacia Hormazábal 2025. Apunte bitácora

Con el ejercicio de tomar las medidas de la silla, me permito jugar con ellas sabiendo su origen. La repetición de las formas me ayudó a crear nuevas configuraciones y a pesar de sus alteraciones seguir encontrando la silla entre la tensión y las diagonales.

1.2 El eco del objeto roto

Cuando un objeto se rompe, sus piezas se convierten en un testigo. Las grietas dejan ver la historia de su uso, el paso del tiempo y las huellas de quienes lo habitaron.

El eco del objeto roto no es solo una pérdida, sino también la posibilidad de enmendar, una invitación a cuidar, a reparar y a entender que dentro de esa fragilidad reside la continuidad de los conocimientos en las manos de las nuevas generaciones. El gesto de cuidar es parte de la familiaridad que converge entre el objeto y el usuario, el vínculo que nos permite entender la temporalidad del habitar. El encuentro entre el deterioro y la restauración es un acto donde se evidencia la resistencia del objeto, del tiempo y de las personas detrás de sus procesos, la resistencia frente al descarte. Cada reparación, ya sea un mueble, ropa o incluso en las relaciones humanas, abre diálogos en torno a la temporalidad y la conservación que nos permiten mirar hacia atrás y ser conscientes de lo que puede ser el futuro.

La vulnerabilidad del acto de reparar nos permite escuchar las historias de manera simbólica y valorar el sacrificio que implica obtener las cosas. Repitiendo movimientos que resisten al olvido es donde se encuentra el punto de inflexión; en las uniones visibles de la nueva temporalidad podemos encontrar la dignificación del gesto que sostener.

Figura 3

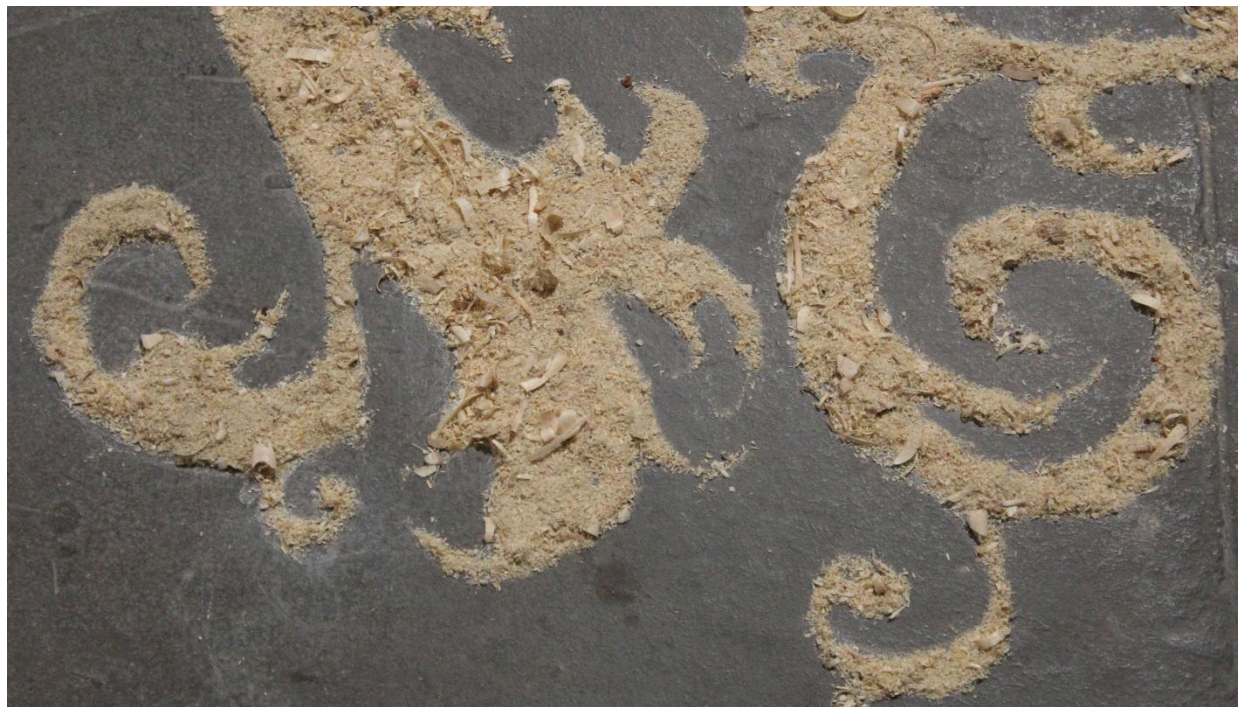


Nota. Sin título, Ignacia Hormazábal, 2025, madera ensamblada, tela, tachas. 120 x 104 x 42 cm aprox.

En la figura 3 la combinación de la madera nueva con los vestigios de un mueble antiguo genera un diálogo de temporalidades. La estructura está construida con listones de pino seco cepillado, unidos mediante tarugos dejando una terminación limpia, la forma en la que interactúan estos materiales y donde se encuentran para generar una manera de sostenerse mutuamente a pesar de provenir de orígenes y momentos distintos. La unión no busca homogeneizar, sino permitir que cada material conserve su voz, la madera nueva aporta firmeza y dirección, mientras que el elemento heredado introduce textura, historia y una carga afectiva indeleble.

. En la parte frontal, hay un cuadrado acolchado cubierto por una tela con motivos ornamentales antiguos. Este es el fragmento más cargado de memoria, la superficie es irregular y bordeada por tachas ornamentales oscuras que llevan grabado un diseño floral, ambas materialidades evocando una estética doméstica de otra época.

Figura 4



Nota. Sin título, Ignacia Hormazábal, 2025, Dibujo con aserrín. 100 x 85 cm.

Otro momento en el que aparece la ornamentación es cuando surge este dibujo en el piso, utilizando el aserrín resultado del trabajo de cada módulo. Ese polvo, en algunos casos fino, en otros en forma de viruta, que a simple vista parece un residuo sin valor, se convierte en la materia que hace visible todo lo que permanece oculto detrás del oficio. Loos (1980) afirma que:

Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado. Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. (p.47)

El emplear el aserrín como una forma de huella me invita a reflexionar sobre lo que se considera desecho, ya que es el rastro inmediato del proceso, la prueba física del corte, del roce de la sierra, el desgaste de la madera transformándose. Lo utilizo como una manera de recordar que la carpintería es un trabajo que se escribe por medio de procedimientos, donde cada gesto deja un vestigio; y también para señalar aquello que la industria considera sobrante.

Figura 5



Boltanski C. *Réserve de Suisses morts*. 1991. Cajas de lata, fotografía a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas. 288 x 46 x 238 cm. Institut Valencià d'Art Modern.

En la lógica de lo que persiste aun cuando parece haber sido descartado, mi trabajo resuena con algunas de las operaciones presentes en la obra de Christian Boltanski, particularmente en *Réserve de Suisses morts*. Boltanski trabaja cajas de lata, las que, sin una función determinada con anterioridad, convierte en portadores de memoria, haciendo visible lo que queda suspendido entre la vida y su rastro material, actúan como archivos involuntarios, vestigios que permiten pensar en la vida de los objetos, en su desgaste y en lo que se pierde o se transforma en el camino. De esta manera, el aserrín en mis obras no solo evidencia el trabajo oculto detrás de cada

pieza. Sino que, como plantea Boltanski, se convierte en un recordatorio de que toda materia contiene memoria, y que incluso lo más frágil o desechado puede activar preguntas sobre tiempo, muerte, presencia y desaparición.

1.3 Heredar el gesto

Más allá del objeto heredado, las acciones que están de por medio, la forma de cortar, martillar, ensamblar, son formas de heredar que se transmiten sin palabras, el conocimiento silencioso que existe al mirar. El gesto es una forma de crear identidad y sentido de pertenencia; aquellos destacan por sobre la homogeneidad de la industria. Esto me hace pensar en lo valioso de la continuidad de una forma de hacer, un ritmo, una cadencia que se repite a través de los años. Aquellos gestos sobreviven como sutiles memorias que podemos palpar y que se instalan en el cuerpo, mostrando que aprender nos ayuda a estar dispuestos y presentes.

Cuando observo las manos de quienes me enseñaron, ellas me advierten que el camino no es fácil; las marcas en su piel me permiten anticiparme a lo que vendrá, no para huir de ellos, sino para entender a lo que uno está destinado. No busco la perfección de una máquina, me permito que el error se haga presente para comprender que cada marca en el material significa que somos humanos.

Allí comprendo que heredar un gesto es también heredar una ética, la idea de que los materiales tienen un tiempo propio, que la madera debe ser tocada para saber cuánto resiste, que cada tornillo colocado será una marca imposible de tapar. La industria puede producir millones de piezas idénticas, pero nunca va a reproducir el modo particular que una persona tiene de manejar la materia.

Figura 6



Nota. Ignacia Hormazábal 2025. Sin título. Madera, tornillos, manilla. 50x50x50cm aprox.

La pieza se presenta como una estructura inestable, casi a punto de ceder, sosteniéndose únicamente por la insistencia de sus cuatro patas. Cada una termina en un borde pintado de naranja. Este color es utilizado por la industria para identificar la madera de pino tratada. A diferencia de otros módulos más robustos, este está conformado por secciones de madera de 2x2 pulgadas, lo que hace más pesada su figura y acentúa la sensación de caída. Los cortes a 45 grados que tocan el suelo refuerzan esta impresión de caída, como si la estructura no pudiera sostenerse del todo. En el centro, el sistema de los travesaños sostiene las fuerzas opuestas y evita el colapso total, funcionando como un núcleo que tensiona pero que también mantiene el equilibrio.

Finalmente, la pequeña manilla, no acciona, no abre, no despliega nada, culminando la inutilidad deliberada del conjunto. Todo esto es una alegoría de estos

oficios heredados, a las gestualidades traspasadas; la tensión nos permite cuestionarnos la forma en la que trabajamos y la manera en que decidimos vivirlo, esta forma de sociedad que se ve representada en la estructura, donde no podemos vivir solo por nosotros mismos, sin depender de otro que nos sostenga.

2. LA INDUSTRIA

La eficacia, rapidez y la serialidad en los productos que actualmente consumimos nos han llevado a una perspectiva donde los grises toman protagonismo y se ha perdido el color de las cosas.

En el libro *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky (1989) se propone que:

Por algo el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de ambos en una mezcla, da como resultado el gris. Un color de tal composición carecerá, evidentemente, de sonido externo y de movimiento. El gris es insonoro e inmóvil. (p. 74)

Tachada de progresista y moderna por su producción en serie. Desde finales del siglo XVIII, la industria nos ha brindado avances significativos para el modo de vida que llevamos actualmente, esto ha hecho que a diferencia de la época pre-industrialización, las personas de clase media baja puedan adquirir con mayor facilidad objetos, dándoles la posibilidad de tener una vida un poco más acomodada.

Actualmente, existe un sentido de pertenencia encontrado en los oficios y en los objetos antiguos, ellos hacen de registro de lo que fuimos antes y nos permiten tener nostalgia. Es por esto que se ha realizado un giro repentino en el rumbo de nuestro consumo, se ha dado la posibilidad de volver a adquirir objetos de buena calidad, de origen nacional y hechos a mano.

Otra de las formas de evitar el consumo desmedido son las prendas de *upcycling*. Este es un movimiento que nació a finales del siglo pasado, con la necesidad de adquirir prendas de lujo a bajo costo y revalorizar los residuos de lo que consumimos. Comienza esta tendencia de adquirir prendas de segunda mano y modificarlas haciendo piezas únicas en su especie. En el ámbito de la carpintería o

mueblería estos se han empezado a llamar muebles de autor, expertos en el uso de la madera que realizan juiciosamente la creación de estos objetos. Esta tendencia rescata el distintivo y la huella del artesano, reivindicando la idea de que un mobiliario es portador de memoria, afecto e identidad, en contraste con el anonimato de los objetos industriales que domina el presente.

Siguiendo estos principios está el *slow design*, una propuesta que habla sobre el metabolismo del consumo, la obsolescencia programada y el flujo de los objetos. Esta propuesta de diseño hace que circulen los recursos, energía y objetos, cada decisión material teniendo consecuencias a largo plazo. Esto no ofrece respuestas inmediatas, más bien nos enseña a desacelerar el paso y observar cómo cada cosa tiene su proceso, un origen, un uso y en eventualmente su transformación.

El diseño lento es un conjunto de seis principios: revelar, expandir, reflexionar, involucrar, participar y evolucionar; esto como una guía para reconfigurar la manera en la que pensamos, reflexionar sobre el ser usuario, los procesos creativos y cómo debemos ir progresando. La evolución nos empuja a pensar en cómo estos procesos deben adaptarse, responder y mejorar en el mundo del cambio constante.

2.1 El desplazamiento de los oficios

Las tradiciones milenarias se han relegado y en su lugar nos sirven para saciar el hambre de consumo de las grandes industrias. Esto ha hecho que pueblos que se sustentaban de sus oficios, paulatinamente vayan desapareciendo, ya que el comercio sostenía su cultura y, sin esto los habitantes migraron o simplemente su tradición moría con los habitantes. Lo que antes eran gestos cargados de significados, se va difuminando entre ruidos de maquinarias, las personas que con solo una mirada podían reconocer la materia en sus manos, se fueron reduciendo cada vez más.

Los materiales nobles, los tiempos meticulosos y la relación entre el cuerpo y la materia han sido doblegados por la velocidad, la economía y la estandarización. En este proceso, el objeto dejó de ser parte de una historia y pasó a ser un producto destinado al consumo masivo sin error humano. Esto finalmente nos ha distanciado cada vez más de aquello manufacturado, generando una pérdida de identidad material-simbólica. Donde antes el hacer era una forma de supervivencia, de conocimiento y de memoria, hoy se impone la lógica del consumo constante. Esta transformación no solo altera la economía del pueblo, sino también el tejido social de los territorios, poniendo en riesgo la cultura asociada a estos lugares y la herencia de estos oficios.

Es por esto que en mi trabajo he decidido trabajar desde dos temporalidades, la primera siendo extractos de aquellos muebles que en la antigüedad eran tratados con sumo cuidado y restaurados tras haber sido dañados; y la segunda son estos materiales más actuales con los que se realizan los muebles del ahora. Todo esto haciendo un híbrido de tiempo y tratamientos, que nos permite identificar el origen de estos cuerpos que anatómicamente son una silla, pero que no está presente.

Figura 7



Nota. Ignacia Hormazábal 2025. Módulo desplegable. Madera, tela, tornillos, bisagras y tachas. 40x40x40cm aprox.

Durante la búsqueda de formas de construir a partir del modelo, surgió la imagen anterior, utilizando trozos encontrados de una silla se forma este módulo móvil, posicionado a la altura de la mirada. Este módulo tiene la particularidad de tener dos formas de presentar gracias a las bisagras; puede estar cerrado en formato vertical hacia la pared, dejándonos visualizar solo la parte superior que está acolchada y tapizada, o como se ve en la imagen, de manera que las patas vuelven a sostener el peso del asiento. La sombra en este caso nos permite visualizar otras posibilidades de construcción, alargando la pieza.

2.2 La resistencia del oficio en el contemporáneo

Los oficios poco a poco vuelven a asomarse, trayendo consigo el eco de lo que era el cotidiano. La industrialización, con el progreso y abundancia, transformó el gesto humano en una programación repetida por máquinas. El retorno al contemporáneo no trata de una melancolía por el pasado; resurge como resistencia, como una necesidad ética y estética frente al exceso serial. En esto se refleja una manera de vivir más lenta, más atenta, más humana que desafía la velocidad y el olvido que impone la industria.

Figura 8



Morris W. Windrush 1883-1919. Algodón, tejido liso estampado 66 × 97.1 cm V&A Storehouse, Reino Unido.

Los inicios de esto fueron impulsados por William Morris con el movimiento *Arts and Crafts*, desde el área del diseño en Gran Bretaña en 1880, la idea de Morris proponía el reencuentro entre arte, diseño y trabajo manual, donde lo bello y lo útil conviven en equilibrio. Siguiendo a principios del siglo XX la Bauhaus, una mezcla entre artes y oficios en el mundo moderno, donde según el Tate, su principal objetivo es volver a poner en contacto el arte con la vida cotidiana.

Figura 9



Nota. Donación de la Sra. Paul Moore. (1765–90). Silla auxiliar. (98,4 x 60 x 53,3 cm)
Museo Metropolitano de Arte Nueva york

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/1716>

En la figura 9 podemos ver una silla con un estilo rococó, con ornamentación extravagante, motivos vegetales, líneas curvas y patas que se asemejan a las de un animal. Aquí encuentro una conexión con los estampados de las sillas y sillones antiguos, en los motivos con flores y hojas doradas y ornamentaciones torneadas o modeladas propias de un mueble antiguo, aquello que imitaban la naturaleza. Esto que se perdió con el modernismo, donde predominan maderas laminadas, tubos y plástico. Estos materiales son símbolos de la elegancia en la actualidad, las sillas de Marcel Breuer son un ejemplo claro de esta nueva elegancia, con curvas precisas, asiento y respaldo de lona y una forma elegantemente funcional.

Figura 10



Breuer M. 1927-1928. Sillón club (modelo B3). Tubos de acero niquelado y lona moderna. 71,8 x 78,1 x 71,1 cm. Museo Busch-Reisinger.

En esta silla no hay ornamentos, sino unos calces exactos entre forma y función, todo responde a la utilidad y nada parece estar de más. Es aquí donde la belleza se traslada desde el adorno hacia la funcionalidad, desde el detalle tallado a mano hacia la mano de obra industrial.

2.3 Materialidad y memoria

Cada material guarda una historia, un modo de ser manipulado y transformado. En la era industrial, recuperar la memoria material es una forma de resistencia, pero también aprender a utilizar las nuevas materialidades nos hace persistir con el tiempo. Trabajar con la materia nueva es dialogar con su procedencia y su destino, entendiendo que no hay creación inocente, todo gesto deja una huella, y toda huella cuenta una historia.

Las medidas, cortes y orificios son una marca que se deja en el material, la madera y la tela son soportes para el archivo sensible donde se contiene el trabajo, el error y el intento. En el contemporáneo, los procesos industriales tienden a tratar de borrar las particularidades de la acción, es por esto que para mí es importante recuperar la relación íntima que se tiene con el material, lo que implica entender sus características, que está en constante cambio debido a varios factores. Uno de ellos es el clima donde se trabaje, esto me ayuda a replantearme los resultados que esperaba obtener con la madera.

Muchas veces este material desde la fábrica no viene en las condiciones óptimas para ser ensamblado, por lo que no fuerzo el material a estar sumamente derecho o perfectamente cepillado, amplio el campo y no reniego del origen del material. No todo puede ser perfecto, pero por estos mismos fallos la materia se vuelve única; las vetas y nudos en la madera son parte de esa memoria, que ya no reside únicamente en las

personas, sino también en esos pequeños detalles. Escuchando el material por lo que fue, por lo que es y por lo que llegará a ser.

Según la categorización industrial de la madera, esta se clasifica en maderas blandas como el pino, de crecimiento rápido y uso común en muebles económicos y construcción; y en maderas duras como el roble o nogal, más resistentes y destinadas a la carpintería, además de recibir distintos tratamientos como el secado, el barnizado o el aceitado. Dentro de la categorización de estos procesos, la industria utiliza un código cromático para indicar el estado del material; el color verde señala madera húmeda y recién cortada, mientras que el color naranja identifica madera seca, cepillada y procesada. A partir de esta clasificación, seleccioné el color naranja para detalles específicos en cada módulo de mi trabajo, ya que representa el pino tratado industrialmente, material predominante en la producción contemporánea.

Figura 11



Nota. Ignacia Hormazábal 2025. Imagen detalle de módulo. Madera, tela, tornillos y tachas 120 x 120 cm

En los módulos, el naranjo toma un rol de recordatorio de ese recorrido, una manera de subrayar que la madera no es un recurso neutro, sino la materia refinada por los procesos industriales que condicionan su vida útil, su apariencia y su valor. De esta forma, lo cromático se vuelve parte del discurso, vinculando el oficio con la industria y permitiendo que la obra revele, incluso desde sus detalles mínimos, la cadena de procesos que la antecede.

3. LA SILLA

Valorada por su capacidad de sostener un cuerpo, su estabilidad, la solidez de sus uniones. Una silla sirve para sentarse, esa es su disposición. La utilidad funciona entonces como un límite que demarca qué es legítimo y qué no dentro de este universo de objetos. Sin embargo, cuando es desplazada al ámbito artístico, esta lógica se fractura. En mi trabajo la silla deja de ser un soporte para un cuerpo, se vuelve el soporte de memorias, conocimiento y resistencia.

A lo largo de la historia del arte moderno, los movimientos y artistas han cuestionado la funcionalidad de los objetos, su relación con el cuerpo y el pensamiento. La Bauhaus, propuso un modo de reconciliación entre el arte y la vida cotidiana, donde el diseño y la funcionalidad se unen en un mismo gesto ético y estético. Desde allí, se propone la silla como la conversión de un símbolo del habitar moderno, un objeto que, al mismo tiempo que sostiene el cuerpo, se convierte en una ideología. Cada estructura creada por la escuela contenía la búsqueda de una belleza que no dependía del ornamento, sino de la precisión del gesto. Ellos proponen un modo de vivir donde los objetos no solo sirven, sino que dialogan con quien los usa.

En esa visión, la silla es cuerpo y arquitectura a la vez, sostiene, acoge y construye el espacio. Mi trabajo recoge esa herencia, pero desde su reverso, desde la memoria, el desgaste y la desobediencia del objeto, preguntándose qué ocurre cuando lo que debía servir deja de hacerlo y sigue habitando el presente. Sin embargo, con la llegada de las vanguardias y el arte conceptual, esta relación se tensiona. Se comienza a desmontar el sentido práctico del objeto, desplazándose hacia la idea, el lenguaje y la representación. El objeto deja de servir, en su sentido utilitario, para convertirse en un campo de pensamiento, en una reflexión sobre sí mismo y sobre el espectador.

En el ámbito de la espiritualidad Altamirano (2004):

Los objetos se pueden clasificar y significar diversas ideas derivándolos o basándonos en su forma, origen, color carácter, o costo; pero no importa desde qué ángulo los veamos; los objetos son siempre símbolos del mundo; son expresiones humanas que se transforman en materia. (p. 12)

Un ejemplo de esto es Joseph Kosuth en *Una y tres sillas* (1965), este propone una reflexión tautológica sobre el objeto y su representación, la silla física, su fotografía y la definición escrita de la palabra silla. En este montaje aparentemente simple, el artista pone en riesgo la conexión entre el lenguaje, la imagen y la materia. La obra no busca la belleza del objeto, sino su pensamiento, no la función, sino la pregunta sobre qué significa existir como objeto. Al igual que en mi trabajo, la silla deja de ser un elemento utilitario para convertirse en un espacio de pensamiento. En su repetición y desplazamiento, Kosuth muestra que el sentido no habita en la cosa, sino en la mirada que la observa y en la palabra que intenta nombrarla.

Por otro lado, tenemos a Marcel Duchamp, con su *Urinario* (1917) y a Man Ray, con *Gift* (1921), ellos llevaron el objeto cotidiano a un territorio donde la función se vuelve absurda y/o antinatural. El *ready-made* rompe la frontera entre el arte y la lógica utilitaria, desplazando el valor del objeto hacia la idea. En *Gift*, la plancha, un artefacto de orden, pulcritud y cuidado, se vuelve en el momento de su uso destructiva al ser añadidos los clavos. En *Urinario*, no solo está el gesto de volver un objeto común, es el gesto de extraer el objeto de su espacio predilecto para que este sea presentado en una galería, siguiendo con esta misma idea está el hecho de que sobre un objeto fabricado para orinar el artista haya escrito su firma, tomando incluso propiedad de la idea.

Ambos actos revelan la fragilidad de lo funcional y la potencia del pensamiento. En mi obra, la silla, como esos objetos, ya no busca sostener, sino significar. Al despojarse de su uso, se vuelve portadora de memoria y símbolo de un tiempo detenido, donde el objeto se piensa a sí mismo y se libera de servir.

Figura 12



Magritte R. 1929. Ceci n'est pas une pipe. Óleo (63 x 93 cm.) Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.

Llegamos a un punto donde *Esto no es una pipa* (1929), René Magritte tensiona el vínculo entre la imagen y lo real. El espectador se enfrenta a la paradoja propuesta anteriormente por Duchamp, lo que ve es una pipa, pero lo que se indica bajo esta niega su existencia material. Magritte nos recuerda que la representación nunca va a ser el objeto, sino el eco de lo que existió, la sombra de lo que podría llegar a ser.

Esta distancia entre la representación y lo material resuena en mi práctica, donde los objetos heredados, en este caso la silla, dejan de ser meramente cosas para transformarse en los vestigios de la memoria, en signos que evocan, pero nunca reemplazan lo vivido. La imposibilidad de sentarse en una imagen de silla es también la imposibilidad de habitar el recuerdo plenamente, podemos decir que siempre se tratará de un intento, de una aproximación, pero nunca volverán a existir los objetos interpretados.

3.1 Un instante del objeto

Un objeto reposado en el suelo, inclinado, sostenido por tres patas que no son del todo patas, como si no supieran todavía qué destino fuera a habitar. Listones de pino claro, aún con sus nudos visibles, sujetos con tornillos que se asoman sin ánimo de disimularlos. No hay barniz, no hay acabados extravagantes, solo la franqueza del material que se ofrece desnudo.

La tela, que alguna vez pudo haber pertenecido a una silla o sillón, inclinada hacia el piso, sin función definida, hoy nos ofrece un contexto extraño. Es un rojo profundo, gastado. Lo que debiera estar en vertical sosteniendo un cuerpo, ahora aparece en diagonal. Lo que era asiento o respaldo se transforma en un plano cruzado.

Produce la sensación de caída. La pieza parece haber tropezado con el suelo, como si hubiera perdido el equilibrio en el intento de sostenerse de la poca materia que contiene. Pero en lugar de caer del todo, se queda suspendida en un ángulo extraño, un ángulo que incomoda al ojo porque no corresponde al orden habitual de las cosas.

La pieza no está sola. Su simpleza es un gesto deliberado, como si el objeto insistiera en mostrarnos su incompletitud. No es una silla, no es una mesa, pero su memoria está en ambas cosas. En ese encuentro se revela un gesto de rebeldía, el objeto se niega a la utilidad, renuncia a su misión y se presenta como artefacto desobediente, fuera de cualquier lógica.

El forzar la coexistencia de los dos materiales, como si dos tiempos distintos se empezaran a fusionar.

Podría pensarse este objeto como un fracaso de mueble, pero justamente eso es lo que lo potencia. Se levanta como prueba de lo que incomoda, de lo que resiste la domesticación. Como un objeto que existe para incomodar, para interrumpir el flujo cotidiano. Así que, lo que parece un error de carpintería se convierte en un acto de resistencia.

La proyección en el suelo de la sombra refuerza la sensación de desajuste. El ángulo de la luz hace que la figura se vea irregular, como una torsión de su cuerpo, el eco del objeto roto.

El objeto se presenta como un híbrido entre una especie de ruina y un prototipo, porque carga con la memoria de un objeto perdido, de forma que ya no cumple su propósito. De igual manera pareciera un ensayo, un proyecto inconcluso, mostrándonos el avance de lo que nunca llegará a ser. Está atrapado en esa tensión, ni del todo deshecho, ni del todo acabado. Ese estar en medio lo convierte en una presencia incómoda y llena de tensión.

Figura 13



Nota. Sin título, Ignacia Hormazábal, 2025, madera ensamblada, tela, tornillos, tachas.
120 x 42 cm.

3.2 Lógica utilitaria

La historia de los objetos está marcada por una lógica que condiciona su existencia, a esto se le llama lógica utilitaria, donde el artefacto es concebido por el sentido que lo ancla a una función en específico, para satisfacer una necesidad. En este caso, la silla está diseñada para sostener y soportar el peso de un cuerpo. Todo objeto nace para servir y esto es lo que define su identidad dentro del cotidiano. Sin embargo, esto no contempla que cada objeto tiene un valor simbólico, el cual nos permite arraigarnos y hacer propio un espacio. En esta misma línea, Baudrillard en *El sistema de los objetos* (1969) nos indica que:

Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales. (p. 27)

Figura 14



Nota. Sin título, Ignacia Hormazábal, 2025, madera ensamblada. 282 x 40 x 40cm.

Al retirar la función en mi trabajo, permito que las características visibles del objeto se hagan presentes de manera que el espectador pueda verse reflejado en ellas, incluso en aquello que fue retirado; el objeto despojado de utilidad ya no está obligado a cumplir, a sostener, a funcionar según lo normado. Libera su materia y su memoria. Su presencia deja de depender de un hacer y comienza a depender de un ser.

En la imagen anterior se encuentra un módulo donde las medidas se han alterado, el respaldo de lo que sería la silla alcanza el techo, pero esto mismo permite que desde el cielo se ancle el módulo y sus patas queden a exactamente 4 centímetros del suelo, esto haciendo referencia a las medidas originales de una silla.

CONCLUSIÓN

Se puede determinar que, la combinación de temporalidades, materiales y movimientos ha sido importante para darle una imagen a lo que son los artefactos desobedientes, aquellos que a pesar de todo siguen de pie, siguen luchando con esa memoria que cargan y enaltecen.

Por otra parte, me parece importante la forma en que los materiales logran convivir, adaptándose uno al otro para subsistir, para formar las piezas que nos permiten hablar sobre estas relaciones familiares, aquellas que nos forman como personas y nos brindan conocimientos, aquellas que al terminar nos permiten identificar lo que nos aportaron en la vida y saber cómo seguir sin ellos; algunas veces con el término nos dejan bienes de valor, en otros casos solo las enseñanzas.

El despojar de la utilidad fue el punto de inicio de esta investigación; en el camino logré encontrar una relación entre revalorizar el trabajo manual, sus ritmos y su ética. La carpintería no es solo una técnica, sino un territorio simbólico que atraviesa toda tu producción. Lo doméstico, lo cotidiano, lo funcional se transforman en preguntas sobre su propia condición.

Se cuestionó el gobierno de la lógica utilitaria; la inutilidad se vuelve un acto político y poético que abre espacio a la contemplación, a la sensación de rareza y al cuestionamiento de la eficiencia como valor predominante. La materialidad en este sentido no es un valor neutro en mi trabajo; se hace protagonista. La carga de la memoria y la categorización de la madera nos permiten aterrizar los datos de la industria para ligarlos al trabajo manual que ha sostenido a millones de familias. El dato crudo de la industria transformado en un acto sensible.

La fragilidad de los módulos frente a la robustez de la industria permite revelar la vulnerabilidad de los objetos que los aleja de lo que llamamos producto.

En mi investigación no solo pienso en los objetos, sino también en los cuerpos que están vinculados a ellos. No se trata de enfrentar la industria y el oficio como polos opuestos, sino de mostrar cómo coexisten, chocan, se contaminan y generan nuevas formas.

La herencia del oficio también se refleja en el traspaso de los conocimientos, aprender de un maestro, observar, repetir y equivocarse, todo esto para volverlo a intentar. Ese aprendizaje físico, que se graba en la memoria muscular antes que, en la teoría, aparece también en la investigación como una forma de conocimiento válida y profunda. En mi trabajo reconozco que el conocimiento práctico, a menudo subvalorado, es una fuente esencial para comprender cómo se construyen los objetos y cómo se construyen, a su vez, las relaciones humanas con ellos.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos* (primera edición). Siglo XXI.

(Obra original publicada 1968)

De Repositorios Universitarios Universidad Nacional Autónoma de México, D. G. (2004).

Repositorio Institucional de la Universidad Nacional Autónoma de México [Tesis de maestría, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/77891>].

<https://repositorio.unam.mx/contenidos/77891>

Luis, V. T., & De Valladolid Facultad de Filosofía y Letras, U. (2019). La silla entre la función y el diseño en la modernidad [Grado, Universidad de Valladolid]. En

Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/39655>

Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte* (Quinta edición) [Pdf].

<https://gabrielagarbo.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/01/30760245-kandinsky-vassily-de-lo-espiritual-en-el-arte-pdf.pdf> (Obra original publicada

1979)

Sentido del oficio Gabriela Mistral (Del libro «Grandeza de los oficios»). (1979). Archivo Chile. https://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/gm/d/gmde0050.pdf

Ornamento y delito (2.^a ed.). (1980). Editorial Gustavo Gili.

<https://catedrapernautfadu.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/04/adolf-loos-ornamento-y-delito.pdf> (Obra original publicada 1972)

REFERENCIAS

Rose J. (2015) *Man Ray, El regalo*. Smart history, the center for public art history.

Recuperado el 16 de noviembre del 2025 de

<https://smarthistory.org/man-ray-the-gift/>

Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2018). *William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña*.

<https://www.museunacional.cat/es/william-morris-y-las-arts-crafts-en-gran-breta%C3%B1a>

Editores de Britannica (2025). *Rococó*. Britannica.

<https://www.britannica.com/art/Rococo>

Calvo M. (2016). *La Bauhaus. En sólo catorce años de vida, la Bauhaus se convirtió en la mayor escuela de arte del mundo*. Historia-Arte. Recuperado el 16 de

noviembre del 2025 de <https://historia-arte.com/articulos/la-bauhaus>

Boltanski. C (1991) *Réserve de Suisses morts. (Reserva de los suizos muertos) 288 x 46 x 238 cm*. <https://www.macba.cat/es/obra/r0088-reserve-de-suisses-morts/>

Thomas Hirschhorn – Art Works for Change. (s. f.). Art Works For

Change. <https://www.artworksforchange.org/portfolio/thomas-hirschhorn/>

Moreno, P. (2018, 9 abril). ¿Qué es el «upcycling», el considerado milagro que salvará la moda? *Vogue España*.

<https://www.vogue.es/moda/tendencias/articulos/upcycling-reciclaje-moda-ecologica-sostenible/34151>

Beonit, E. (2023, 6 abril). *Muebles de autor: definición y características*.

BEONIT. <https://beonitdesign.com/2023/04/06/muebles-de-autor/>

Ldn, S. L. (2025, 19 enero). *The 6 Principles of Slow Design*. Slow Living

LDN. <https://slowlivingldn.com/journal/interiors/slow-design-principles/>

Side chair - American - The Metropolitan Museum of Art. (s. f.).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/1716>

Sillón Club (modelo B3). (2019). Museum Of Modern Art.

<https://www.moma.org/collection/works/2851>

Joseph Kosuth One and three chairs. (2018). Museum Of Modern Art.

<https://www.moma.org/collection/works/81435>

Tate. (s. f.). *'Fountain', Marcel Duchamp, 1917, replica 1964* | Tate.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

La traición de las imágenes - René Magritte. (s. f.). HA!

<https://historia-arte.com/obras/la-traicion-de-las-imagenes>

ÍNDICE FIGURAS

Figura 1: Hormazábal I. (2025). Respaldo en suspensión. [Madera y tornillos. 104 x 40 x 4 cm aproximadamente].

Figura 2: Hormazábal I. (2025). [Apunte bitácora].

Figura 3: Hormazábal I. (2025). Sin título. [Madera ensamblada, tela, tachas. 120 x 104 x 42 cm aprox.]

Figura 4: Hormazábal I. (2025). Sin título. [Dibujo con aserrín. 100 x 85 cm.]

Figura 5: Boltanski C. (1991). Réserve de Suisses morts. [Cajas de lata, fotografía a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas. 288 x 46 x 238 cm. Institut Valencià d'Art Modern.]

Figura 6: Hormazábal I. (2025). Sin título. [Madera, tornillos, manilla. 50x50x50cm aprox.]

Figura 7: Hormazábal I. (2025). Módulo desplegable. [Madera, tela, tornillos, bisagras y tachas. 40x40x40cm aprox.]

Figura 8: Morris W. (1883-1919). Windrush [Algodón, tejido liso estampado 66 × 97.1 cm V&A Storehouse, Reino Unido.]

Figura 9: Donación de la Sra. Paul Moore. (1765–90). Silla auxiliar. [98,4 x 60 x 53,3 cm. Museo Metropolitano de Arte Nueva York
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/1716>]

Figura 10: Breuer M. 1927-1928. Sillón club (modelo B3). [Tubos de acero niquelado y lona moderna. 71,8 x 78,1 x 71,1 cm. Museo Busch-Reisinger.]

Figura 11: Hormazábal I. (2025). Imagen detalle de módulo. [Madera, tela, tornillos y tachas 120 x 120 cm]

Figura 12: Magritte R. (1929). Ceci n'est pas une pipe. [Óleo (63 x 93 cm.) Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.]

Figura 13: Hormazábal I. (2025) Sin título. [Madera ensamblada, tela, tornillos, tachas. 120 x 42 cm.]

Figura 14: Hormazábal I. (2025) Sin título. [Madera ensamblada. 282 x 40 x 40cm.]