



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

## **LO ÚTIL Y LO INÚTIL: FRONTERAS DEL OBJETO-MUEBLE**

SONIA LLAMBIAS VELOSO

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

Profesor Guía Preparación de Tesis: Ignacio Nieto Larraín

Profesor Guía de Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson y Felipe Loyola Papic.

Santiago, Chile

2025

**TABLA DE CONTENIDO**

TABLA DE CONTENIDO	2
RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: DEL MUEBLE AL OBJETO ARTÍSTICO	5
CAPÍTULO II: MIMESIS	9
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	14
DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS	20
CONCLUSIÓN	22
REFERENTES	23

## RESUMEN

El trabajo de investigación expuesto explora la dualidad entre la función y la estética. El proyecto se basa en la creación de esculturas que, a pesar de imitar la forma de un mueble, tienden a la inutilidad. De esta forma, el trabajo desafía la idea impuesta por la sociedad de que la utilidad es la cualidad definitoria de un objeto, demostrando que la negación intencional de la función lo transforma en una pieza de arte con un nuevo valor conceptual. La obra se inscribe en la tradición del arte moderno al utilizar la descontextualización como herramienta. Al colocar un objeto con forma de mueble en un espacio de arte, como una galería, se le quita su función original y se le otorga un nuevo valor puramente estético. El proceso creativo se sustenta en una metodología de investigación-creación, que considera el acto de hacer como un campo de conocimiento en sí mismo. Esta metodología incluye la recolección de referentes visuales, el uso de herramientas de diseño digital y la documentación del proceso en una bitácora. Además, las esculturas dialogan con el concepto de mimesis, al imitar la forma del mueble para resaltar la ausencia de su función. El trabajo intenta demostrar que, al subvertir la lógica funcional de los objetos cotidianos, el arte puede generar una crítica y una reflexión profunda en el espectador.

*Palabras clave: mueble, objeto, mimesis, arte, escultura.*

## INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo ha redefinido la manera en que nos relacionamos y entendemos los objetos de uso diario. Históricamente, la percepción del mueble ha estado regida por el paradigma de la utilidad, una idea profundamente arraigada en el pensamiento moderno, sintetizada en el aforismo de Louis Sullivan, renombrado arquitecto que mencionó por primera vez en 1896: "la forma sigue a la función" (Whellan & O'Connor, 2021). Esta máxima cultural establece que la validez de un objeto reside en su capacidad para cumplir eficazmente un propósito práctico. Sin embargo, el siglo XX trajo consigo la gran ruptura que liberó al objeto de esta tiranía funcional. Movimientos como el Surrealismo ya exploraban la subversión de lo cotidiano para generar cuestionamiento. Específicamente, en 1913 con la invención del *ready-made* por Marcel Duchamp, los cuales transformaron los objetos industriales en obras de arte, mediante la descontextualización de su uso práctico (Ready-Made - Artistas Visuales Chilenos, 2025). Ya ni siquiera era necesario el proceso productivo dentro de una obra de arte; basta con que el artista *elija* al artefacto como su propia obra. Por ende, se logra establecer la validez de los objetos "inútiles" como vehículos para la crítica de los paradigmas del arte hace ya más de un siglo.

Aun así, en el contexto cultural actual se nos inculca que el valor de un objeto yace en la función que cumple, en su capacidad para servirnos. La apreciación de las cosas va ligada intrínsecamente a su precio de mercado.

Sin embargo, el presente trabajo llama a cuestionar este principio, mediante la apropiación de objetos cotidianos y recontextualizarlos más allá de su propósito inicial, explorando un punto de encuentro entre la escultura y el arte a través de un trabajo de investigación artística. Para esto, se presentarán una serie de esculturas que parecen muebles similares a los que cualquiera podría encontrar en un taller o un comedor, pero carecen de utilidad. Con ésto se invita al espectador a replantearse la obsesión cultural por la funcionalidad y lo práctico. Las piezas se convierten en un acto de crítica que nos obliga a reflexionar sobre el significado que le atribuimos a las cosas. Este proyecto se inscribe en la tradición artística que usa la descontextualización para transformar un objeto común en una obra de arte. Al disponer de un mueble en un espacio de exhibición, como una galería, se le libera del yugo de la funcionalidad, lo que le permite existir para ser contemplado, cuestionado, apreciado y entendido desde su esencia.

## CAPÍTULO I: DEL MUEBLE AL OBJETO ARTÍSTICO

La sociedad actual ha impuesto la idea de que un mueble es, por definición, un objeto útil; su valor y su propósito están ligados directamente a su capacidad para servirnos. Esta expectativa cultural se basa en la idea de que el diseño debe ser un reflejo exitoso del propósito del objeto. Como afirmó el arquitecto Louis Sullivan, "la forma sigue a la función", lo que implica que la validez de un objeto reside en su capacidad para cumplir eficazmente su rol utilitario antes que su apreciación estética (Modi, 2021). Según esta idea, un mueble es considerado bueno cuando su diseño imita de manera eficaz su propósito; una silla que se adapta al cuerpo para sentarse; una mesa que proporciona una superficie estable; una repisa firmemente, etc. El proyecto rompe intencionalmente con esta regla: La obra no es un capricho estético, sino un acto de crítica contra la obsesión por la utilidad. Las esculturas, al imitar la forma de un mueble, pero eliminando su propósito, aluden directamente a este conflicto. Se crean objetos que parecen muebles de almacenamiento, pero no pueden guardar nada, o piezas que parecen sillas, pero son inutilizables como tal. El teórico del arte Nicolas Bourriaud sostiene que el arte contemporáneo a menudo funciona a través de las relaciones que crea entre los objetos, las personas y el tiempo (Bourriaud, 2021). Según su concepto de estética relacional, habla sobre que una obra de arte no es sólo un objeto pasivo, sino un espacio o un momento que provoca una interacción o un cuestionamiento. La obra, al ser inútil, genera una nueva relación con el espectador, una que no se basa en el uso, sino en la reflexión resultante de la contemplación.

Por otro lado, la llegada del arte moderno redefinió el valor de los objetos cotidianos, que pasaron de ser simples modelos a convertirse en una obra de arte. Este proyecto se suma a esa tradición al utilizar la descontextualización como herramienta. Al tomar un objeto con la forma de un mueble y colocarlo en un espacio destinado para el arte, se le quita su propósito original. Este simple acto le otorga una nueva cualidad, una nueva aura, que reside en su existencia puramente estética (Martínez, 2025). El objeto deja de ser una herramienta para convertirse en una idea. La galería, al funcionar como un espacio de exhibición, libera al objeto de su función y hace que el público disponga de una actitud y mirada distinta sobre ellos, permitiéndoles existir para ser observados y cuestionados, no para ser usados. El filósofo y crítico de arte Arthur Danto sostiene que un objeto se convierte en arte no por lo que es, sino por el contexto en el que se encuentra. Para Danto, la obra de arte es inseparable de lo que él llama el "mundo del arte" (Danto, 2013). Este es el espacio mental y físico que valida a un objeto como obra, por ejemplo, los museos o galerías. En este sentido, un objeto tan común como una caja de Brillo se transforma en arte cuando se coloca en una exposición y se le dota de una teoría que lo respalda. De la

misma forma, la obra propuesta deja de ser simplemente un mueble inútil, sino se vuelve un objeto que ha sido liberado de su propósito utilitario por el mundo del arte, permitiéndole existir solo para ser observado y reflexionado.

Además, tenemos en la obra, el uso de la simplificación de la forma la cual es una decisión consciente; esta decisión busca una abstracción de la forma que redefine el valor del objeto. El proyecto reduce la forma de un mueble (como una silla o una mesa) a sus figuras geométricas esenciales, como cubos, planos y líneas. Este trabajo no busca imitar la realidad de manera fiel, sino que la toma como referencia para luego despojar al objeto de su función principal. Al alejar al objeto de su uso, se le permite obtener otro tipo de valor: uno que no se encuentra en su utilidad, sino en su capacidad para evocar y ser contemplado. Este concepto se acerca a la corriente del minimalismo. El arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, incorporó el principio "less is more" en español "menos es más" (*Less Is More*, 2024). Este concepto sostiene que la belleza y la validez del diseño se encuentra en la simplicidad, la pureza de las formas y la eliminación de cualquier adorno innecesario para destacar la estructura y la función. En este sentido, la obra toma una filosofía de simplificación, pero la invierte. En lugar de usar la sencillez para alcanzar la máxima funcionalidad, la usa para eliminarla por completo. La obra ya no sirve al cuerpo para sentarse o apoyar cosas, sino que sirve a la mente para que se cuestione la relación entre la forma, la función y el significado. De esta manera, la simplificación de la forma no es una limitación, sino una herramienta. Se convierte en un acto de crítica que reflexiona sobre el valor de lo que no está. La obra, al mostrar un objeto vacío de propósito, invita al espectador a llenar ese vacío con su propia interpretación y significado.

Se podría argumentar que la exploración de la inutilidad de los objetos en el arte es un tema recurrente, por lo que su capacidad para generar un impacto novedoso podría ser limitada. El surrealismo, por ejemplo, ya exploraba la subversión de objetos cotidianos para generar dislocación y cuestionamiento (MoMA, 2024). Más significativamente, el concepto del *ready-made* de Marcel Duchamp, que transformó objetos industriales en obras de arte al descontextualizarlos de su uso, estableció hace más de un siglo la validez de los objetos "inútiles" como vehículos para la crítica (MoMA, 2022). La obra propuesta participa en esta tradición al crear objetos que parecen muebles, pero que carecen de utilidad. De este modo, la obra no solo se inscribe en esta tradición, sino que la trae al presente, impulsando una nueva fase en el diálogo estético del arte contemporáneo. El valor de esta obra no es la idea de la inutilidad en sí misma, sino cómo el proyecto actualiza y reinterpreta esta tradición en el contexto de la sociedad actual. Si bien el proyecto utiliza la estética relacional de Bourriaud (2021) para generar una interacción reflexiva, la idea de que esta interacción

surge de un conflicto con la utilidad es una premisa que ya ha sido explorada. La verdadera novedad podría no residir en la falta de función del objeto, sino en cómo el espectador, con la conciencia de la historia del arte y el diseño, interpreta un acto que ya es familiar en el contexto de la crítica moderna.

Anteriormente hablamos de la técnica artística llamada descontextualización, conocida popularmente en los *ready-mades*, la cual es básicamente tomar un objeto cotidiano, como una rueda de bicicleta o un urinario, y colocarlo en un lugar inesperado, como una galería de arte. La idea detrás de esto es que, al sacarlo de su uso normal, el objeto deja de ser un simple objeto funcional y se convierte en algo que nos hace pensar. Sin embargo, esta idea es demasiado simple. Un objeto no se transforma en arte solo por cambiarlo de lugar. Al contrario, autores como Chenche (2019) argumentan que el verdadero valor artístico no se encuentra en el objeto en sí, ni en la teoría complicada que lo explica. El valor está en el proceso que lo convierte en arte. Chenche nos enseña que los objetos no pierden su historia ni su significado original al ser expuestos. De hecho, su fuerza artística nace precisamente de esa historia y del significado que tienen para la sociedad. Piensa en una silla vieja y rota. En un museo, no la vemos solo como un objeto para sentarse, sino que también pensamos en la gente que la usó, las historias que podría contar, el tiempo que ha pasado. El artista no borra esa historia; al contrario, la utiliza para darle más profundidad a su obra. Entonces, simplemente poner un objeto en una galería no es suficiente. Lo que le da valor artístico es todo lo que sucede antes: el artista que encuentra el objeto, que lo investiga, que lo manipula y le da una nueva vida.

Aunque la simplificación de la forma es una decisión artística intencional para darle un nuevo valor a un objeto, podemos preguntarnos si este proceso, al quitarle por completo la función, realmente lo hace más libre para que cualquiera lo entienda. O, por el contrario, ¿lo limita a una idea tan abstracta que no todos los espectadores pueden comprender? La obra invierte el famoso lema *Less is more* para eliminar la utilidad. Sin embargo, esto puede hacer que el objeto se convierta en una simple forma sin un significado más profundo, donde su valor no está en lo que representa, sino solo en su existencia como una idea conceptual. Es posible pensar que quitarle por completo la función a un objeto, lejos de liberarlo, lo limita. La simplificación radical corre el riesgo de hacer la obra tan pura que no evoque nada. De hecho, el historiador y crítico de arquitectura Josep Maria Montaner (2001) argumenta que la modernidad, al buscar la simplicidad y la abstracción, llevó al arte y la arquitectura a un callejón sin salida. Esta búsqueda de lo esencial, si bien útil, terminó creando formas que se volvieron frías, sin emoción y difíciles de conectar con el público. La obra, al no tener una función clara, podría convertirse en un acertijo difícil de resolver para

quienes no conocen la historia del arte. A diferencia de la abstracción radical de la modernidad que Montaner crítica, la obra en cuestión no busca eliminar por completo la conexión con el objeto original. La simplificación de la forma no es un fin en sí mismo, sino una herramienta para resaltar la memoria del objeto. Al reducir el mueble a sus formas más básicas, el espectador aún puede reconocer la silueta de una silla, una mesa o un armario. Esta pista visual es crucial; es un puente que evita que la obra sea un objeto vacío y puramente conceptual.

## CAPÍTULO II: MIMESIS

La escultura, en su continua búsqueda por redefinir sus límites, ha encontrado en la subversión del objeto cotidiano un fértil campo de exploración. El proyecto “Lo Útil y lo Inútil: Fronteras del Objeto-Mueble” se inserta en esta tradición, proponiendo una reflexión sobre la dualidad entre la utilidad funcional y la pura expresión estética. Para comprender la profunda resonancia conceptual de esta obra, es necesario trascender la noción clásica de mimesis como mera imitación de la realidad. Las piezas escultóricas propuestas, al desarticular, redundar y subvertir la función del mueble, no solo cuestionan su categorización tradicional, sino que activan una forma de mimesis crítica que dialoga directamente con las teorías de Walter Benjamin postuladas en 1933.

La mimesis, desde sus orígenes en la filosofía griega, ha sido comprendida como el acto de imitar o representar la naturaleza. Para Aristóteles, era un instinto inherente al ser humano, el fundamento de las artes y la base del aprendizaje. La mimesis, en este sentido, era un reflejo del mundo, un modo de aprehender y ordenar la realidad. Un retrato imitaba un rostro, una vasija imitaba la forma de un recipiente natural y un mueble imitaba la forma y la función de un objeto para ser usado. En este contexto, la validez del objeto residía en la eficacia de su limitación funcional. Un mueble era bueno si cumplía con su propósito mimético: ser una silla para sentarse, un gabinete para almacenar, una mesa para apoyar objetos (*Mimesis*, 2025).

Sin embargo, el arte moderno y, en particular la escultura, comenzaron a romper con esta tradición. El objeto dejó de ser un simple vehículo para la representación y se convirtió en el tema mismo de la obra. Con la llegada de la reproductibilidad técnica (concepto adoptado por Walter Benjamin en 1936) y el surgimiento de las vanguardias, la mimesis clásica se reveló como un concepto insuficiente. La obra ya no pretendía ser un reflejo del mundo, sino una crítica, una propuesta o una provocación (Benjamin, 1936). Es en este punto donde la visión de Walter Benjamin ofrece una herramienta analítica para entender la subversión que proponen las esculturas.

Walter Benjamin, en su ensayo: Sobre la facultad mimética; se aleja de la noción de mimesis como simple copia y la redefine como una: “capacidad fundamental del ser humano para producir y percibir semejanzas” (Benjamin, 1933). Para él, la mimesis es un poder no sensorial, una habilidad casi mágica para ver una cosa en otra, una facultad que se manifiesta en la escritura, el juego y, sobre todo, en la capacidad de establecer afinidades a un nivel profundo, más allá de la mera apariencia. Benjamin sostiene que esta facultad, de antaño poderosa, ligada a lo mítico y lo ritual, se ha ido atrofiando en la

modernidad, debilitada por el pensamiento racional y la reproducción técnica (Benjamin, 1933).

El autor vincula directamente esta facultad con el concepto de aura, la cual define como "la aparición única de una lejanía, por más cerca que esté" (Benjamin, 1933). El aura de la obra de arte tradicional se sustentaba en su unicidad, en su historia y en su lugar en la tradición. Con la llegada de la fotografía y el cine, el arte perdió su aura, ya que pudo ser reproducido infinitamente y descontextualizado de su origen. No obstante, en esta pérdida Benjamin no veía una tragedia total, sino una oportunidad para que el arte adquiriera una nueva función política y social, liberándose de su dependencia de lo ritual para convertirse en un objeto de recepción masiva y, por ende, de emancipación (Benjamin, 1933).

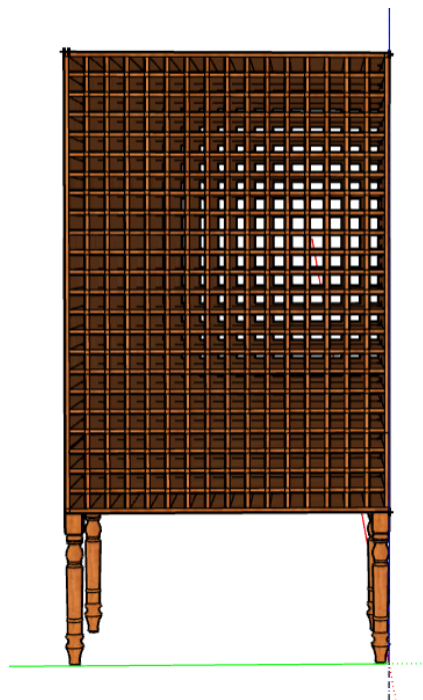
El proyecto escultórico de "Lo Útil y lo Inútil" se sitúa en esta encrucijada benjaminiana. Al utilizar materiales y técnicas de la carpintería tradicional para crear objetos artísticos. El artista evoca el aura del mueble artesanal, con su historia y su finalidad utilitaria, solo para luego subvertirla. Subvertirla implica un proceso de despojo intencional: se toma la carga histórica y material del objeto-mueble, en particular el material (la madera) que conlleva su promesa de utilidad y funcionalidad, y se anula. Al hacerlo, el objeto inútil se transforma en el medio para una declaración conceptual. Las obras no son muebles de producción en serie, sino piezas únicas que, al exhibirse en el espacio neutro de una galería, son liberadas de su potencial funcional. En este contexto, la inutilidad se establece como su nueva aura, basada puramente en la reflexión y la existencia estética

Esta subversión de la utilidad forma una idea crítica y conceptual, lográndose a través de un conflicto intencional entre forma y función. Con ello surge una crítica a la sociedad actual la cual impone que el valor de un objeto cotidiano, como un mueble, reside intrínsecamente en su capacidad para servir, una expectativa cultural influenciada por máximas como "la forma sigue a la función". El acto artístico subvierte esta lógica al ejecutar una acción sencilla pero radical: preservar la apariencia visual del mueble, pero anular su propósito principal. Se crean piezas que imitan la silueta de objetos conocidos (como una mesa o un armario) , pero que son deliberadamente inútiles; por ejemplo, una pieza que parece ser de almacenamiento pero no puede guardar nada, o una que sugiere ser para sentarse, pero es imposible de usar.

Al negar la función esperada, el objeto deja de ser una herramienta pasiva y se transforma en una idea activa. Esta deliberada inutilidad es un acto de crítica contra la obsesión social por la eficiencia. La obra se inscribe en la tradición moderna de la descontextualización (como los ready-mades de Marcel Duchamp) , en la que la función del objeto es despojada en favor de su existencia puramente estética. Por lo tanto, el valor de la

pieza no reside en su uso práctico, sino en su capacidad para generar una reflexión profunda en el espectador sobre qué significado le otorga a las cosas. En esta contradicción, la falta de función se convierte en el elemento definitorio y, en términos benjaminianos, en la nueva aura conceptual de la escultura. La subversión de la utilidad es el mecanismo crítico de la obra, una traición intencional a la expectativa funcional que la forma misma genera. Se establece una tensión discursiva entre la promesa de la forma (un mueble reconocible) y la negación de su propósito (la inutilidad). Este acto rompe con el imperativo social de que "la forma sigue a la función", convirtiendo el diseño en un fracaso intencionado de su rol utilitario. La madera, un material orgánico cargado de historia y de una relación intrínseca con el cuerpo humano y sus necesidades funcionales, se convierte en el vehículo de esta declaración conceptual, aumentando el impacto de su negación.

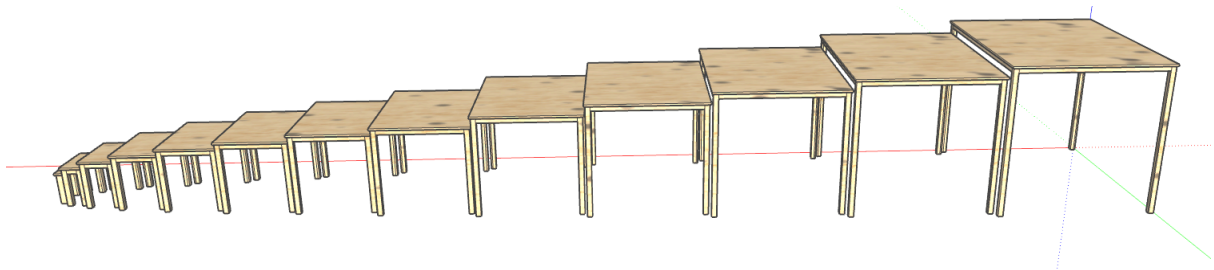
El verdadero diálogo entre la obra y la teoría de Benjamin reside en la manera en que las esculturas ejercen una mimesis de la inutilidad. No se limitan a imitar la forma de un mueble; lo hacen para revelar la ausencia de su función. Esta no es una mimesis primitiva, sino una de carácter intelectual y crítico, que utiliza la forma para reconstruir la noción de utilidad. La Escultura 1, Serie de Cubículos (Ver figura 1), con su repetición de cubículos de almacenamiento inútil, encarna esta idea. La obra imita la lógica modular del diseño funcional, pero su acumulación de espacio inútil rompe con el propósito de almacenamiento. La mimesis aquí no busca la utilidad, sino que imita la estructura para resaltar su absurda ineficacia. Es un comentario sobre la redundancia y el exceso de la producción en masa, donde la forma se desvincula de su función original. Benjamin observaría en esta pieza una reflexión sobre la pérdida de sentido en un mundo regido por la racionalidad técnica.



**Figura 1:** Maqueta digital a escala de la escultura Serie de Cubículos realizada en SketchUp. Sonia Llambias, 2025.

Por otro lado, el uso consciente de la seriación de módulos en la construcción de la escultura le confiere a la pieza un aspecto visual dinámico de gran interés, lo cual complementa la crítica conceptual de la obra. Este efecto óptico se logra mediante la creación de espacios vacíos definidos por la repetición ilimitada de un módulo formal, que en la escultura Serie de Cubículos se evidencia en la estructura reticular que compone y deconstruye la forma del mueble. Al emplear esta estrategia, la obra dialoga con principios fundamentales del Op-Art, un movimiento que centra su trabajo en el estudio de las relaciones entre forma, color y espacio para provocar vibraciones retinianas (Op Art, Entre Color Y Espacio, 2025). En su pieza, esto se traduce en una ilusión de punto de fuga que no es estática; por el contrario, se transforma y varía constantemente según la posición y el movimiento del espectador. La escultura, despojada intencionalmente de su función utilitaria, adquiere así un valor cinético y perceptivo que exige una experiencia física activa por parte de quien la contempla, llevando la reflexión conceptual del objeto a un plano de interacción visual directa.

Finalmente, la Escultura 2, Serie de Mesas, subraya el tránsito de la función a la forma (Ver figura 2).



**Figura 2:** Maqueta digital a escala de la escultura Serie de Mesas realizada en SketchUp. Sonia Llambias, 2025.

La serie Serie de Mesas, se reduce gradualmente en tamaño hasta carecer de utilidad práctica, ilustra cómo el objeto se va desprendiendo de su propósito primario hasta convertirse en una pura presencia estética. Esta transición es una representación física del proceso que Benjamin describe para el arte: la progresiva pérdida de la función ritual y la adquisición de una nueva función puramente artística, una que se define por su contemplación y su capacidad de generar un cuestionamiento, no por su capacidad de servir.

Las esculturas en la propuesta artística demuestran que la mimesis, lejos de ser un concepto anticuado, sigue siendo una herramienta fundamental para el arte contemporáneo. El artista no se limita a imitar la forma de los objetos cotidianos, sino que utiliza esa imitación como un medio para una crítica conceptual. Al despojar al mueble de su utilidad, el proyecto escultórico realiza una forma de mimesis de la ausencia, un acto que resuena poderosamente con las ideas de Walter Benjamin sobre la atrofia de la facultad mimética en la modernidad. Las obras, al evocar y subvertir la lógica funcional, no sólo redefinen el límite entre el mueble y la escultura, sino que nos invitan a reflexionar sobre la dialéctica entre forma y función en una era donde lo que es útil y lo que es inútil se ha convertido en una pregunta existencial. Este trabajo no solo reafirma el estatus de la escultura como un campo de pensamiento crítico, sino que también honra la tradición intelectual de filósofos como Benjamin, que no vieron en el arte una simple representación del mundo, sino una de sus más profundas y elocuentes revelaciones.

### CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

El trabajo en cuestión se fundamenta en una metodología de investigación-creación que, a pesar de su naturaleza inherentemente artística, se enmarca rigurosamente en los principios de la etnografía visual, un enfoque que permite identificar, describir y profundizar en el proceso creativo a través de una documentación sistemática y multifacética.

A diferencia de una metodología puramente teórica, esta aproximación considera el acto de hacer como un campo de conocimiento en sí mismo, donde la obra final es el resultado tangible de una investigación profunda y reflexiva.

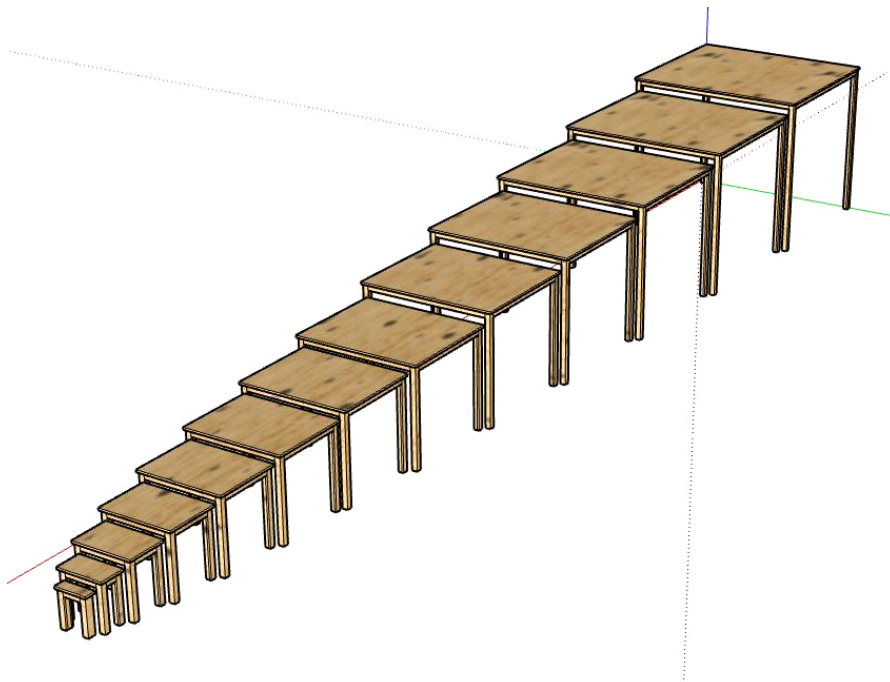
El proceso se inicia con una fase de investigación visual exhaustiva, en la que se recopilan y analizan objetos de interés desde una perspectiva etnográfica, entendiendo sus formas, materialidades y funciones dentro de un contexto cultural específico.

Esta etapa no es meramente una búsqueda de referentes estéticos, sino un estudio de la relación entre el objeto y su uso, una inmersión en la cultura material que subyace a la idea conceptual del proyecto. Esta recopilación de datos visuales y conceptuales sirve de base para la posterior modificación y desarrollo de la idea original, un punto de partida desde el cual se articula una propuesta disruptiva.

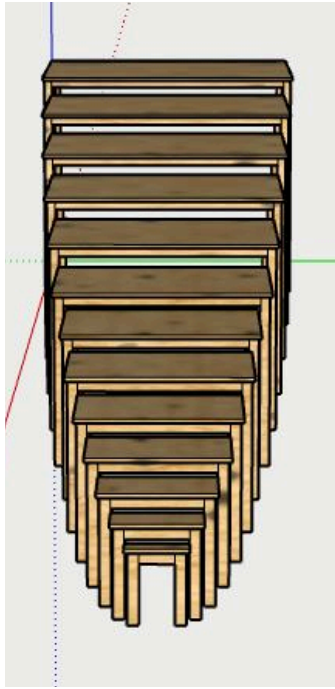
Una vez que la idea comienza a tomar forma, el siguiente paso es la materialización en el espacio tridimensional a través del uso de SketchUp, una herramienta que se integra como un paso fundamental en el proceso. Los bocetos y maquetas virtuales permiten explorar la volumetría y las relaciones espaciales de la futura escultura, proporcionando medidas aproximadas que servirán de guía en las etapas subsiguientes (Ver figura 1, 2, 3, 4 y 5).



**Figura 3:** Maqueta digital a escala de la escultura Serie de Cubículos realizada en SketchUp. Sonia Llambias, 2025.

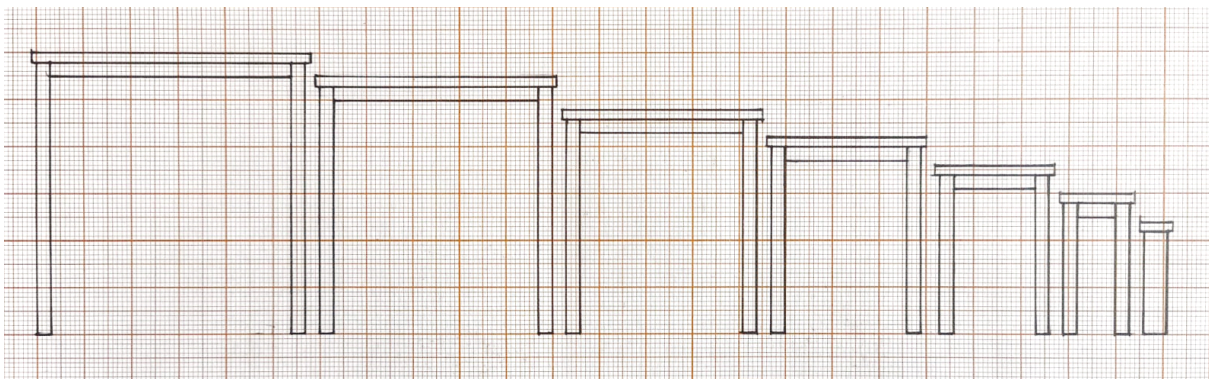


**Figura 4:** Maqueta digital a escala de la escultura Serie de Mesas realizada en SketchUp. Sonia Llambias, 2025.

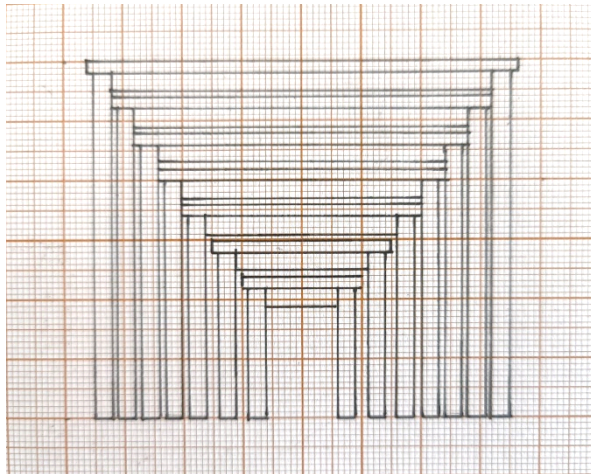


**Figura 5:** Maqueta digital a escala de la escultura Serie de Mesas realizada en SketchUp.  
Sonia Llambias, 2025.

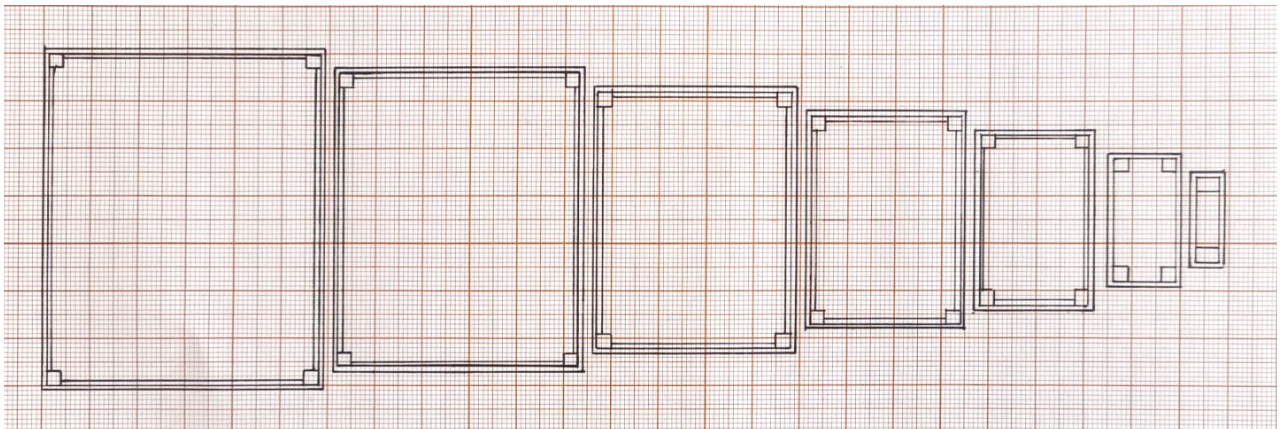
Este paso digital no es un fin en sí mismo, sino una instancia de pre-visualización y planificación que minimiza el error y optimiza el uso de los recursos materiales. Si durante este proceso surge la necesidad de validar una premisa visual o de probar un fenómeno óptico particular, se realizan pruebas específicas antes de proceder con el bocetaje digital, lo que demuestra la flexibilidad y la capacidad de auto-corrección inherente a la metodología. Con la información digital en mano, se procede a la fase de prototipado físico, donde se realizan dibujos a escala del modelo (Ver figura 5, 6, 7 y 8) y se construye una maqueta física de la futura escultura (Ver figura 9, 10 y 11).



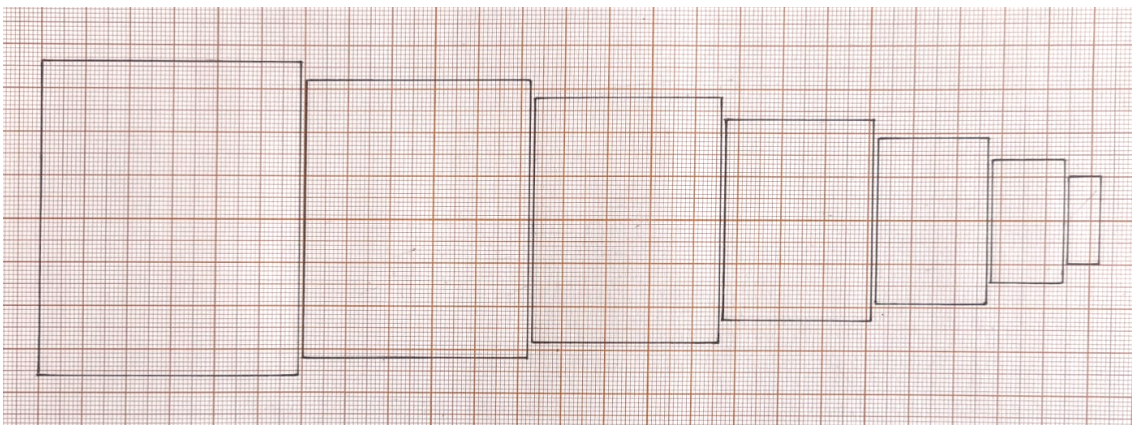
**Figura 5:** Dibujo a escala escultura Serie de Mesas vista lateral



**Figura 6:** Dibujo a escala escultura Serie de Mesas vista frontal.



**Figura 7:** Dibujo a escala escultura Serie de Mesas vista inferior.



**Figura 8:** Dibujo a escala escultura Serie de Mesas vista superior.



**Figura 9:** Maqueta a escala de escultura Serie de Mesas, propuesta de montaje 1. Sonia Llambias, 2025.



**Figura 10:** Maqueta a escala de escultura Serie de Mesas, propuesta de montaje 2. Sonia Llambias, 2025.



**Figura 11:** Maqueta a escala de escultura Serie de Mesas Vista frontal, propuesta de montaje 3. Sonia Llambias, 2025.

Esta fase es de vital importancia, ya que es en el contacto directo con la materialidad y la escala donde se validan las intuiciones espaciales y conceptuales. La maqueta física actúa como un prototipo tangible que permite al artista interactuar con la forma en el mundo real, evaluando su impacto visual y su coherencia con la idea original. Este es el punto crítico de la investigación-creación ya que, si la maqueta a escala no cumple con las expectativas o revela fallos conceptuales o formales, el proceso se reinicia. La iteración, la modificación y el volver a empezar son considerados elementos cruciales de la metodología, evidenciando un enfoque que valora el proceso tanto como el resultado, y que reconoce que el conocimiento se genera a través de la experimentación y el fracaso constructivo. La etnográfica de este método se hace explícita en la bitácora, una herramienta de documentación que acompaña al artista en cada paso del camino, desde la primera investigación visual hasta la finalización de la escultura. Este diario de trabajo trasciende la función de un simple cuaderno de bocetos para convertirse en un registro exhaustivo de la investigación. En él, se anotan las observaciones, se registran los hallazgos de la investigación, se documentan las decisiones técnicas y se plasman las reflexiones y las preguntas que surgen en la praxis. Como sostiene Costa Lima (2023), el diario de artista es una herramienta metodológica fundamental en la investigación-creación, un espacio donde la intuición y la razón se encuentran, y donde el conocimiento tácito se transforma en un documento legible. La evidencia de la investigación no se limita a la obra final, sino que se extiende a estos archivos, que constituyen la prueba del pensamiento crítico y la toma de decisiones. Así, la bitácora se convierte en el cuerpo de la investigación etnográfica, un archivo visual y escritural que valida la rigurosidad del método. Este enfoque metodológico garantiza que la tesis no solo presente un producto artístico, sino que también ofrezca una comprensión profunda del viaje conceptual y material que lo produjo. La confluencia de la investigación visual, la experimentación digital y la validación física, documentadas en la bitácora, dota a la obra de una solidez investigativa que la sitúa en el ámbito del conocimiento académico y la distingue como el resultado de una praxis sistemática y autocrítica.

## DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

El proyecto escultórico se materializa en dos piezas principales: Serie de Cubículos y Serie de Mesas, ambas concebidas para interactuar espacialmente en un entorno de exposición controlado. Ambas obras serán dispuestas directamente sobre el suelo, una junto a la otra, dentro de un espacio delimitado por paredes blancas y bajo una iluminación diseñada para ser cálida y tenue. Este ambiente museográfico de austeridad visual busca resaltar la materialidad de la madera y la complejidad de las formas, invitando a una contemplación íntima y despojada de distracciones.

### 1. Serie de cubículos:

La escultura de formato vertical alcanza una altura total de 2 metros. La pieza se distingue por la unión de dos componentes:

- **Cuerpo Modular (1.50 x 1.00 m):** Consiste en un gran volumen rectangular organizado internamente como una cuadrícula o rejilla de madera que posee profundidad. Esta estructura está compuesta por la repetición de 368 cubículos vacíos de 9 cm cada uno. La seriación y la profundidad de estos espacios generan un efecto óptico de punto de fuga que se activa con el desplazamiento del espectador.
- **Base Tradicional:** El cuerpo modular reposa sobre unas patas de madera maciza torneada de 50 cm de altura, introduciendo un elemento de carpintería tradicional que contrasta con la abstracción geométrica de la rejilla.

### 2. Obra 2: Serie de Mesas:

La obra Serie de Mesas es una instalación compuesta por 13 mesas que van progresivamente creciendo en tamaño. Las mesas más pequeñas y las más grandes, ubicadas en los extremos, enfatizan sobre el concepto de inutilidad práctica. El conjunto, que linealmente abarca casi 8 metros de largo, se dispone de forma intencional en una forma escalonada (ver Figuras 10 y 11). Este orden acentúa el efecto óptico que produce la serie modular. Los tableros están contruidos con terciado de 12 mm y cuentan con tapacantos de madera natural de eucalipto, mientras que las patas y las uniones se realizaron en madera de pino, manteniendo una coherencia material con la primera pieza y unificando la propuesta bajo la estética de la carpintería subvertida. Las medidas de las mesas varían desde la mesa más pequeña con medidas de 24 x 7 x 20 cm hasta la última y más grande con 96 x 115 x 128 cm.



**Figura 10:** Maqueta a escala de escultura Serie de Mesas, propuesta de montaje 2. Sonia Llambias, 2025.



**Figura 11:** Maqueta a escala de escultura Serie de Mesas Vista frontal, propuesta de montaje 3. Sonia Llambias, 2025.

## CONCLUSIÓN

La investigación exploró la relación entre la función práctica del mueble y su potencial como expresión artística. Se centró en demostrar cómo la negación intencional de la utilidad o la subversión de la función puede transformar un objeto cotidiano en una pieza de arte, dándole un nuevo valor puramente conceptual.

La práctica escultórica concretó esta búsqueda mediante dos obras principales:

- Serie de Cubículos: Esta escultura combinó una base tradicional (patas macizas) con un cuerpo contemporáneo de módulos vacíos. Al no permitir el almacenamiento, el volumen se convierte en un simple *contenedor de aire*, obligando al espectador a concentrarse en la forma geométrica y en la ilusión visual que genera la cuadrícula modular.
- Serie de Mesas: La serie de 13 mesas utilizó la progresión de escala como herramienta crítica. Al disminuir progresivamente su tamaño, la obra llega a los extremos donde las piezas son imposibles de usar. De esta forma, la inutilidad se convierte en el lenguaje principal de la obra, cuestionando la obligación del objeto de ser funcional.

En conclusión, el proyecto reafirma que un objeto, al ser liberado de su propósito práctico, puede adquirir una nueva aura estética, invitando a la reflexión sobre cómo la sociedad valora las cosas.

Además, el trabajo nos sirve como punto de partida para futuras investigaciones, se identifica un área de gran potencial en el aspecto óptico que surgió en el proceso. La repetición de los 368 cubículos vacíos en la rejilla de *Serie de Cubículos* ha demostrado generar un fuerte efecto visual de punto de fuga, un fenómeno que se percibe dinámicamente según la posición del observador.

Como conclusión y proyección, se propone que futuras investigaciones se centren en aislar y potenciar este aspecto óptico del módulo geométrico. El objetivo será estudiar cómo la repetición y la disposición de estructuras vacías pueden manipular la percepción espacial del espectador de forma más dinámica, consolidando la escultura como un dispositivo de ilusión visual y llevando el objeto más allá de su función y su estética.

## REFERENTES

- Bourriaud, N. (2021). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica del arte. Iluminaciones; Ensayos y reflexiones*.
- Benjamin, W. (1933). Sobre la capacidad mimética. *Escritos recopilados*, 1, 210-213.
- Danto, A. C. (2013). *El mundo es más*. (2024, September 17). *First in Architecture*.  
<https://www.firstinarchitecture.co.uk/less-is-more/>
- Lima, MEC (2023). *Diario del artista: un recorrido de autoexpresión y proceso creativo*.
- Marcel Duchamp and the Readymade | MoMA*. (2022). The Museum of Modern Art; MoMA.  
<https://www.moma.org/collection/terms/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade>
- Martinez, R. (2025). *Carla Cohen - Concepto de aura de Walter Benjamin*. Unam.mx.  
<https://puntoenlinea.unam.mx/indice-de-contenidos?view=article&id=934>
- Mimesis. (2025). Uchicago.edu. <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm>
- Modi, K. (2021, February 19). *Theory in Architecture: Form follows function. RTF | Rethinking the Future*.  
<https://www.re-thinkingthefuture.com/rtf-architectural-reviews/a3347-theory-in-architecture-form-follows-function/>
- Montaner, J. M. (2022). *La modernidad superada*. Editorial GG.
- Op art, entre color y espacio*. (2025). Masdearte. Información de Exposiciones, Museos Y Artistas. <http://masdearte.com/movimientos/op-art/>
- Ready-made - Artistas Visuales Chilenos, AVCh, MNBA*. (2025). *Artistasvisualeschilenos.cl*.  
<https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-58898.html>
- Surrealist Objects and Assemblage | MoMA*. (2024). The Museum of Modern Art; MoMA.  
<https://www.moma.org/collection/terms/surrealism/surrealist-objects-and-assemblage>
- Whellan, D. J., & O'Connor, C. M. (2021). *Function Follows Form*. *JACC Heart Failure*, 9(7), 482–483. <https://doi.org/10.1016/j.jchf.2021.02.012>