



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Artes Visuales

LA EXTENSIÓN DEL CUERPO

La escultura en el campo de los objetos

Alumna: María Jesús Seguel Tagle

Profesor guía: Rodrigo Zuñiga

2011

Agradecimientos:

A Rodrigo Zuñiga por su gran apoyo y compromiso en la realización de esta tesis.

A Daniela Montenegro por las conversaciones y guía en las correcciones.

A Enrique Matthey y Carlos Ossa por su claridad y motivación para enfrentar el trabajo.

A mi familia, especialmente a mis padres.

“(...) y una vez que quise pelar una cebolla, quité la primera capa, luego la siguiente y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla sólo esta hecha (...) de envolturas sucesivas que finalmente no envuelven nada en lo absoluto. Eso no impide que una cebolla sea algo existente. Pero el hecho de pelarla no conduce a nada (...).El arte tampoco está donde se lo busca, sino ahí cerca, debajo de vuestras narices.”

Jean Dubuffet

ÍNDICE

*Abstract.....	5
*Introducción.....	6
*Capítulo 1	
Desde la Escultura: rastros de historia	9
1.1 Consideraciones previas.....	
1.2 Procedimientos.....	
1.3 Las huellas del origen	
1.4 El volumen-objeto como referente escultórico.....	
*Capítulo 2	
Impresión volumétrica: el negativo como espectro.....	22
*Capítulo 3	
Estrategias de referencialidad: reiteración de autonomía.....	26
*Conclusión.....	33
*Índice de ilustraciones.....	36
*Apéndice: Selección de imágenes.....	38
*Bibliografía.....	53

Abstract

Esta tesis consta de tres capítulos esenciales para comprender mi trabajo y mi interés principal: objetos contruidos a partir de otros objetos. Esto quiere decir que objetos preexistentes son la base para mi trabajo. El primer capítulo aborda uno de los temas más importantes como es el proceso de moldaje, y las diversas decisiones que se tomaron con respecto al trabajo, haciendo énfasis en el concepto de huella que lleva implícita su producción. En el segundo apartado se presentan asociaciones y reflexiones con respecto a las similitudes con el proceso (y con el resultado) fotográfico. Para finalizar se exponen los principales referentes y se analizan las formas en que los trabajos se vinculan con las estrategias de referencialidad utilizadas en mi obra, como así también el rol interpretativo del espectador con respecto al trabajo.

Introducción

En esta breve reseña de lo que ha sido y es mi investigación como artista, pretendo develar de manera clara la construcción de cierto cuerpo de obra.

En general los trabajos que he escogido para escribir esta tesis son los menos vistos. He tomado trabajos antiguos que fueron presentados para los talleres de pregrado, que en su mayoría no han sido exhibidos dentro de circuitos tradicionales de arte como son las galerías o museos. Estos trabajos los considero relevantes en cuanto al potencial y al campo de investigación que proponen.

Pensar en mis primeros trabajos es también hacer el ejercicio de retroceder y entender mi modo de producción básica o primera, más espontánea y “fresca”. El incluirlos en esta tesis me ha hecho tomar consciencia de la estrecha relación que guardan con intereses, decisiones y conceptos de mi producción actual.

El tema de la referencialidad y el trabajo artesanal son elementos que se encuentran –de una u otra manera- en la totalidad de mis trabajos, convirtiéndose éstos en tópicos transversales. Las extensiones de un objeto –aludiendo a los diversos elementos dependientes de la existencia del objeto de manera previa, como la sombra- son el tema central de mi interés. Lo que un solo objeto pueda generar, tanto en un espacio como en el espectador, me atrae sobremanera, pero lo que se crea al trabajar con elementos y construcciones que mantengan el nexo con el objeto y además tengan una presencia y lectura diferente, me atrae aún más.

El desarrollo visual de estos elementos -entendiendo la palabra *desarrollo* como un hacer visible algo que estaba en potencia- deriva de la íntima relación que tenemos con los objetos y su morfología. Con respecto a esto, el libro *Ser cráneo* (2009) del teórico Georges Didi-Huberman -tomado como referente para esta tesis- aborda la proximidad entre cuerpo y objeto, homologando al objeto con el cuerpo y planteando a la piel como un envoltorio, a modo de barrera entre el cuerpo y el espacio. Como el título de esta tesis lo enuncia, la palabra cuerpo no queda ligada exclusivamente al cuerpo humano, sino que se utiliza en su significado genérico, abarcando a todo tipo de volúmenes.

Los trabajos que presento a continuación me servirán para ir hilando y ejemplificando los diversos intereses presentes desde el 2005 a la fecha. Intereses personales que, finalmente, se vinculan con situaciones culturales y sociales, las cuales aterrizan y contextualizan el trabajo en la escena actual.

Sin duda, el problema que rodea el trabajo en general se define a partir de las decisiones técnicas. En este sentido el primer capítulo aborda la elección del material y su manipulación, aspectos claves a la hora de tomar decisiones y administrar lo que será el proceso, parte fundamental de mi trabajo y capítulo importante de este texto que escribo como artista visual. En este primer capítulo se abordan los procedimientos de realización de mis trabajos; tanto la utilización de sombras como generadoras de imágenes, como el sistema de moldaje, nos permite relacionarlos con el concepto de huella, elemento constitutivo importante que se propone para el análisis de este cuerpo de obra. Al explicar las implicancias del material y su manipulación en este capítulo, se prosigue con relaciones conceptuales y teóricas en los apartados siguientes. El segundo capítulo aborda la relación de impresión y de “captura” que existe entre mi proceso y la fotografía; el negativo fotográfico y el negativo escultórico comparten la similitud de que ambos existen a partir de un referente, pero en el primer caso la referencialidad pasa por procesos químicos, mientras que en el proceso de moldaje artesanal pasa por un contacto físico directo, lo que hace que la pieza sea susceptible a cambios en las diferentes etapas de realización, potenciando el gesto táctil del artista. Por último, en el tercer capítulo se hace un análisis a las estrategias de referencialidad: la primera vinculada al tomar el objeto como fuente inmediata de referencia directa y la segunda, referida a tomar la sombra como elemento a trabajar, en este sentido referentes como Tim Noble y Sue Webster con sus instalaciones de sombras y en especial los volúmenes de la artista Rachel Whiteread serán importantes a la hora de explicar las relaciones de referencialidad que comparten con mi trabajo. Para concluir este capítulo se aborda el carácter tautológico del trabajo, tautología que tensiona el rol práctico de la referencia como estrategia.

Todas mis obras, en definitiva, son proposiciones analíticas que dependen siempre de un cuerpo de manera específica, poniendo especial atención en los detalles y su desarrollo, produciendo finalmente la extensión de dicho cuerpo en un objeto nuevo que guarda dependencia indentitaria con el objeto original pero al mismo tiempo es diferente.

En estos capítulos se presentan los aspectos más relevantes de mi obra. Este escrito me ha brindado la posibilidad de reflexionar de una manera diferente temas de mi interés presentes en mi trabajo; primero en el trabajo físico con los materiales y luego en el trabajo reflexivo en el escrito.

Desde la escultura: rastros de historia

“El cráneo es un objeto escultórico por la razón más esencial, más orgánica, de que nuestro cerebro es incapaz de imaginarse su verdadera espacialidad, dado que el techo abovedado sólo aporta a nuestra representación un sustituto cómodo y culturalmente reproducible.”

Giuseppe Penone

1.1 Consideraciones previas.

Actualmente hay una variedad de materiales casi ilimitada para un artista, ya que esta diversidad se ha expandido a todos los objetos que nos rodean. Tanto materiales propios de otras áreas como autos o guitarras (Arman), objetos absolutamente cotidianos como camas o sillas (Robert Rauschenberg o Joseph Kosuth), o incluso casas enteras (Rachel Whiteread) o animales (en casos como Damien Hirst o Fernando Prats), entre otros, son utilizados normalmente a la hora de plantear un trabajo.

Teniendo en cuenta toda esta multiplicidad, los artistas contemporáneos han dejado de lado los materiales “artísticos” para volcarse al mundo de posibilidades que les entrega esta época. Materiales como el óleo, la cerámica o la arcilla nos remiten –por sí solos- a un “período anterior”, al hablar de contemporaneidad. Pero hacer una obra contemporánea va más allá de sus materiales, apunta al sentido, a los temas que aborda y/o a la postura del artista al respecto. No es suficiente con vivir en esta época para ser un artista contemporáneo, como especifica Arthur Danto: “De la misma manera que “moderno” no es simplemente un concepto temporal que significa “lo más reciente”, tampoco “contemporáneo” es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente” (Danto 1999: 32).

Volviendo al punto anterior, se podría pensar que existe una “cronofobia” generalizada o una especie de pánico a cualquier atisbo de vínculo con el pasado, como así también con la artesanía tradicional. No se puede pretender escapar del pasado sólo por utilizar como materiales esmalte sintético o plumavit. Al trabajar en una obra siempre se

está en conexión con la historia del arte y lo “ya hecho” es algo de lo que resulta imposible escapar y menos se lo puede negar rotundamente, ya que por más radical que sea la propuesta, se está tomando el pasado para negarlo.

Desde comienzos del siglo XX se presenta la dificultad de enmarcar o entender una obra de manera estricta y exclusiva desde solo un género artístico. El diálogo con diversas esferas, (y no tan sólo con otros géneros artísticos), tales como la arquitectura, el diseño, el paisajismo y sobre todo el desarrollo tecnológico, han gatillado una especie de “socialización” de la obra. Es por esto que encuentro más apropiado hablar *desde* la escultura y no *de* la escultura propiamente tal, ya que hablo desde mi experiencia como artista, no como teórica.

Asimismo, un tema importante dentro del género de la escultura es el del espacio, por el hecho de tener una existencia objetual real y palpable. A diferencia de la pintura, no se simula una tridimensionalidad, sino que se trabaja desde ésta. De esta forma, la obra no posee un sólo punto de vista frontal al estar exenta de marco¹, sino que ésta propone un recorrido al espectador. En virtud de tal objetualidad es que el espectador puede relacionarse de manera más inmediata con la obra, suponiendo una proyección más directa; de presencia física a presencia física.

Para mi propuesta, en términos generales, he elegido trabajar con papel cerámico, una técnica que, gracias a sus cualidades, me permite trabajar con el moldaje de ciertos objetos que despiertan un gran interés para mí, como son los envoltorios o recipientes. La técnica de moldaje me da acceso a un mejor entendimiento de la estructura del objeto; me permite leer el volumen de manera más íntima y acercarme al objeto no sólo por el conocimiento visual, sino que también por un re-conocimiento táctil. El papel cerámico me da la opción de trabajar con grandes volúmenes -a diferencia de la cerámica sola- ya que su composición es una mezcla de pulpa de papel con cerámica. Esto le permite a la cerámica poder contar con una *trama* de papel en donde sostenerse.

¹ Marco entendido como un límite, una decisión del autor por mostrar un determinado segmento de imagen (esto en relación a la pintura).

1.2 Procedimientos

Son pocos los artistas que trabajan este material, ya que se trata de una técnica poco conocida pero muy versátil, similar al trabajo de la cerámica. El procedimiento es el siguiente: se preparan 2 partes de pasta líquida (cerámica) por una parte de pulpa de papel. Esta mezcla homogénea se extiende sobre una superficie de yeso para ser deshidratada y hacerla modelable.

Las ventajas de este material, respecto de la cerámica tradicional, son su extrema flexibilidad y maleabilidad. Estas cualidades se deben a la *trama* generada por la pulpa de papel, sosteniendo la pasta y permitiendo que ésta sea más elástica. Gracias a su consistencia, esta técnica concede la posibilidad de *cubrir* objetos completos, como en el trabajo “Uno y tres maniqués” (Figura1).



Figura 1
María Jesús Seguel, *Uno y tres maniqués*, 2005
Papel cerámico, 3.80 x 4.10 x 1.20 cms
(Imagen de mejor calidad en la página 38)

Me detendré un poco más en este trabajo, ya que me interesa sobremanera no sólo el procedimiento técnico sino también los temas abordados. En esta obra, el maniquí fue cubierto de manera completa por papel cerámico para obtener su forma. La “sombra

concreta” proyectada por este objeto también fue cubierta por este material, creando una estructura rígida. La sombra del maniquí cobra una presencia concreta al materializarse y a su vez obtener su propia sombra, su propia imagen referencial. La *tercera* sombra resulta cada vez más distante del referente inicial, independizándose como imagen pero sin perder su referente. Al observar al objeto (maniquí) y a sus *dos sombras*, resulta inevitable una comparación con el trabajo de Joseph Kosuth “Una y tres sillas” de 1965 (Figura 2), en el que el artista norteamericano nos presenta una silla real, una definición de silla y una imagen de la misma silla. El mismo Kosuth dice:

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte (...)(Kosuth 1973:68).



Figura 2
Joseph Kosuth, *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, 1965

Kosuth nos habla de la obra de arte presentada como un *problema* y de la gran importancia del autor al presentarla como tal. En la obra antes mencionada de Kosuth, el autor, finalmente, nos presenta tres tipos de sillas, como una paradoja, comparando la divergencia entre éstas y planteando un sistema de referencias cruzadas, apuntando a la pregunta ¿Dónde está el

referente?. La diferencia con mi trabajo es que en éste se presentan tres presencias con una referencialidad común: el mismo maniquí -que a su vez se refiere al cuerpo humano-, la sombra concreta del maniquí y la sombra de la sombra. No son lo mismo, de hecho se independizan sin perder su raíz común. El ámbito tautológico de la obra es una característica que se evidencia en más de uno de mis trabajos y en la que profundizaré más adelante en el presente texto.

La gran mayoría de los escultores ligados al *minimal art* comparten la frase de Dan Flavin: “Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (...) Reivindico el arte como pensamiento”². En mi caso, sin negar la importancia de la idea escultórica, gran parte de la fascinación con la obra se genera en el hacer, en el ensuciarse las manos, en el desafío material y en su construcción artesanal.

Volviendo al material, el papel cerámico me permitió la realización del trabajo antes comentado. Este material posee un tiempo corto de secado, y también puede ser desprendido de manera fácil, sin romperse ni sufrir ningún tipo de agrietamiento. Una de sus cualidades importantes es que admite el trabajo o la reparación en cualquiera de sus fases de secado; esto quiere decir que se puede agregar pasta, parchar o seguir trabajando en cualquier estado de secado del objeto, se puede trabajar la pasta húmeda y seca, todo a la vez.

La utilización de cerámica tradicional implica la necesidad de amasar el material (para sacar las burbujas) de manera previa a su utilización, en tanto que el papel cerámico no necesita este trabajo previo ya que, gracias al papel, el aire que queda adentro sale por las fibras, y la pieza no tiene el peligro de, literalmente, explotar en el horno. Esta técnica tiene buenos resultados para rellenar moldes de yeso. En unos instantes se puede desmoldar para unir las diferentes partes y continuar trabajando.

Los moldes se realizan a partir de yeso. Se escoge un objeto, un contenedor en este caso, y se evalúa el sistema de moldaje más apropiado para cada uno de ellos. Esto es lo que va a dar como resultado la cantidad y disposición de los diferentes “compartimentos”. Se determina dónde podrían existir retenciones con respecto a la forma del objeto y en base a esto se construye con cartón o latas de aluminio las separaciones (Figura 3), que conforman esta retícula que cubre el objeto, antes de verter el yeso.



Figura 3
Compartimentos hechos con cartón sobre objeto, antes del vertido del yeso

² Citado en Phillis Tuchman, “Reflexiones sobre Minimal Art”, en *Minimal Art*, Fundación Juan March, 1981.

Luego, se aplica cera desmoldante sobre toda la superficie a cubrir, para que el yeso no se adhiera al objeto, y se pueda desprender el molde fácilmente. El yeso, en su estado líquido, se pone sobre uno de los compartimentos que se han hecho en el objeto, de modo que lo cubre de manera parcial (Figura 4). Sobre esta capa de yeso se aplica otra nueva, esta vez mezclada con estopa, la que actúa como trama para darle mayor resistencia y durabilidad al molde. A continuación de este proceso, se aplica otra capa de yeso para cubrir la



Figura 4

Aplicación del yeso por partes.

capa anterior que lleva la estopa. Antes de seguir aplicando yeso al resto de los compartimentos, se le aplica cera desmoldante a los bordes que quedarán contiguos; así, el yeso de un compartimento con el otro no se unirá. Para finalizar, se realiza el mismo proceso sobre el resto de los compartimentos, quedando el objeto completamente cubierto por el yeso. El objeto está atrapado, encapsulado por el yeso, no se ve.



Figura 5

María Jesús Seguel, *Huésped* (detalle de la serie), 2010
(Imagen de mejor calidad en la página 46)

El grosor de las capas es homogéneo y cubre al objeto dejando una superficie pareja, esbozando su forma más general. Es por esto que el molde queda como una “cápsula”.

En la Figura 5 podemos observar la terminación a la cual me refería en el párrafo anterior. En este trabajo se ha dejado en evidencia el “exterior” del molde de yeso, realizado de manera artesanal. En este

caso se deja al espectador un espacio pequeño por donde puede darse cuenta del espacio vacío que posee en su interior (con similitudes a la arquitectura futurista) y de la facultad de la materia de apropiarse de la estructura y superficie del referente. La forma externa, trabajada de manera burda, contrasta de modo radical con el interior, un espacio pulcro y

delicado, destinado a la auto-negación al presentarse como un nuevo lugar pero demostrando, al mismo tiempo, la imposibilidad de un real acceso. Con respecto al habitar, el teórico francés Georges Didi-Huberman afirma: “(...) lo que “atrio” o “morada” quieren decir: sería morada no aquello en lo que vivimos, sino aquello que nos habita y a la vez nos incorpora.”(2009: 92). Con respecto a la incorporación del espectador, en este ejercicio se niega el espacio habitable, presentándolo exclusivamente para ser observado, privando a



Figura 6
Desmoldaje

éste de la posibilidad de entrar en él.

Siguiendo con el procedimiento, se espera que el yeso haya fraguado (secado) en todas las partes o compartimentos para ser rociado con agua. Esto hará que se desprendan los diferentes compartimentos y aparezca el objeto nuevamente (Figura 6).

Luego, estos moldes se pueden rellenar con otros materiales; en este caso, con papel cerámico, captando -como dice Mullins a propósito del trabajo de Rachel

Whiteread- “todas las imperfecciones del objeto original”³, si nos referimos al último trabajo realizado. En relación a esta cualidad del proceso, Didi-Huberman plantea:

“La escultura adquiriría, pues, el valor de piel por cuanto es capaz de desarrollar (por contacto, por frottage, por un reporte proyectivo) una espacialidad que la experiencia visible en general es incapaz de asir, de abarcar. ¿De qué espacio de extrañeza, de qué lugar se trata, pues? (2009: 87)

El autor plantea la incapacidad de la mirada para captar las sutilezas y detalles que quedan impresos en el molde, que los atrapa para fijarlos y volver a imprimirlos en un futuro objeto. De esta manera se le otorga mayor importancia al sentido del tacto por sobre la vista que, generalmente, domina no solo las artes sino que nuestro diario vivir. Se trastoca el orden jerárquico establecido para estos sentidos y se enfatizan las cualidades únicas con

³ Traducción personal: “(...) all the imperfections of the original object (...)” (Mullins 2004: 18).

que cuenta el tacto. La vista es un sentido que implica lejanía física con el objeto en cuestión, mientras que el tacto se lleva a cabo mediante el contacto directo con la superficie.

En esta propuesta se dejan los cortes de los compartimentos; el proceso queda a la vista. Esta red es parte del objeto; la huella de la huella. “(...) la escultura trabaja con huellas más que con objetos. Su objeto mismo sería la huella (...)” (Didi-Huberman 2009: 75). En otras palabras, Didi-Huberman plantea a la huella como principal elemento constitutivo de la escultura, potenciando el gesto táctil del artista.

1.3 Las huellas del origen

El proceso de moldaje, explicado anteriormente, conlleva de forma inherente rastros de su transcurso y realización. Éstos se pueden dejar, borrar o evidenciar de acuerdo a la intención del ejecutor.

La palabra proceso, como su nombre lo indica, apunta a un aspecto temporal ligado a la sucesión de diversos tipos de operaciones en pos de un resultado final. Específicamente



Figura 7

María Jesús Seguel, *Objeto Encubierto* (detalle de la serie), 2010
82 x 38 x 40 cms

(Imagen de mejor calidad en la página 49)

el proceso de moldaje implica la realización de una serie de líneas volumétricas que cubren por completo el objeto, dando cuenta de los diferentes fragmentos de matriz que se debieron utilizar. Esta especie de *red* o *retícula* dejada por la totalidad del proceso evidencia su naturaleza temporal y sucesiva.

Como parte del proceso, estas líneas se han dejado en el objeto resultante, ya que con éstas se evoca la manufactura implícita en la producción

del trabajo y se lo distancia de su referente original, otorgándole una característica que su referente no tiene. En el caso de los últimos trabajos (Figura 7) estas redes o retículas, llamadas “entidades espaciales, estructuras visuales” por Rosalind Krauss (1996: 27), son exacerbadas para que, por una parte, evidencien el proceso o historia de vida del objeto realizado y, por otra, se materialicen de manera tal que logren tener una presencia física suficientemente importante como para afectar la fisonomía del objeto resultante. Esto quiere decir que estas huellas pasan a formar parte del volumen total trabajado, concediéndole al objeto resultante otro elemento o rasgo que lo separa de su objeto de referencia.

Estas redes, al igual que las sombras, se vinculan directamente al concepto de huella, al ser un testimonio de lo ocurrido y dejar un testimonio patente del proceso. Este concepto comparte ciertas características con el índice⁴. Con respecto al concepto de índice podemos tomar como referencia la definición realizada por el semiótico C. Sanders Peirce (1965). Éste afirma que índice “es el signo que refiere al objeto que denota en virtud del hecho de estar realmente afectado por éste” (1965: 147). Es decir, el índice es un signo que tiene relación de contigüidad con el objeto. Por ejemplo, cuando hay humo podemos deducir que hay fuego. En este caso, el humo señala la existencia del fuego en su ausencia; se establece una relación de causa-efecto entre significado y significante, siendo el efecto el significante de la causa. El gesto indicativo del índice nos da a entender cómo un signo puede llegar a significar sin una relación iconográfica con su significado, así como tampoco simbólica (dada por una convención). La relación entre significado y significante en el índice es íntima; implica el hecho de que aquel objeto al cual significa alguna vez estuvo ahí presente, pero ya no. En este caso, estas redes serían el índice (significante) que nos remite al molde (significado) y a todo el proceso que éste implicó.

Tomando esta relación, se podría afirmar que la sombra es un índice de su referente. La dependencia sombra-objeto es abordada y problematizada en varios de mis trabajos anteriores, como por ejemplo en “En Cuclillas” (Figura 8) del 2006.

⁴ Es preciso dejar en claro que el concepto de huella e índice no son homologables.



Figura 8

María Jesús Seguel, *En Cuclillas*, 2006
1.10 x 80 cms
(Imagen de mejor calidad en la página 39)

En éste podemos observar un espacio ausente situado al interior de una superficie de baldosas. Este espacio corresponde a la copia de mi sombra sobre ellos, pero la delineación de ésta la realicé agachada, siguiendo los bordes que hacía mi sombra en ese momento. Esta serie está concebida con una mirada aérea, una mirada que dista de la que estamos acostumbrados a reconocer el cuerpo humano como es la horizontal. Aparece un cambio de escala y de proporción y por esta razón la sombra no evoca de manera clara a su referente, a pesar de que está sacada directamente de la sombra “original”. No siempre en virtud de este tipo de huellas, como la sombra, se puede entender o reconocer a primera vista su origen. Sin embargo, al desprenderse de su referente (la sombra) la autonomía que ostenta como imagen hace que nos podamos concentrar en otros aspectos como su vínculo con el muro. Esto sucede al presentar una imagen abierta; dejando partes de la silueta incompletas al no restringirse por el formato del soporte. Podemos, también, analizar otro tipo de aspectos como la serie y el material, elementos que dan una esporádica referencia al cuerpo; la serie al evocar los movimiento repetitivos que diariamente hacemos y las baldosas por ser un elemento por el cual transitamos. En el caso de la serie podemos observar que gracias a la presentación de más de uno de estos ejercicios se comienza a visualizar una condición anamórfica, una vinculación entre la imagen y un referente corporal dadas las líneas curvas y ciertas partes de la imagen. Y con respecto al material, la baldosa, podría darnos una eventual pista del proceso de realización de estas imágenes al evidenciar su procedencia como “baldosas para suelo” por su peso y tamaño.

1.4 El volumen-objeto como recurso escultórico

A lo largo de mi investigación de materiales, en donde se puede destacar el haber llegado al papel cerámico, una de las decisiones más importantes ha sido la elección del objeto de referencia. Éste tendrá un rol protagónico, ya que el objeto realizado obtendrá y aprovechará muchas de sus características.



Figura 9

María Jesús Seguel, *Obra Plástica*, 2008, 169 x 92 x 28 cms
(Imagen de mejor calidad en la página 40)

Mi interés y atención se fue acotando en los volúmenes huecos y cómo éstos ocupaban el espacio, dando paso a la focalización en envoltorios o contenedores. Estos se materializan como un volumen ahuecado y cerrado, albergando un espacio determinado para otro objeto. La artista inglesa Rachel Whiteread se refiere a este tipo de espacios como “espacios escondidos que generalmente son inaccesibles”⁵. Ella se focaliza en el espacio que existe adentro

de un objeto que no está hecho para que nosotros entremos. El objeto en sí cumple la función de contener a otro, adquiriendo, de esta forma, algunas de las características del otro elemento. Con respecto a la relación entre envoltorio y objeto a envolver, se podría afirmar que la morfología “(...) ata el envoltorio a la cosa envuelta. El exterior aquí no es más que una muda del interior” (Didi-Huberman 2009: 20). El envoltorio actúa como una piel, como un límite entre el espacio exterior y el objeto a proteger; una delgada capa que está supeditada a su contenido y que sin él no tiene una mayor razón de haber sido pensado y diseñado. Éste fue uno de los principales temas abordados en el trabajo “Obra Plástica” del 2008 (Figura 9), en donde la piel hacía las veces de “capa



Figura 10

María Jesús Seguel, *Ejercicio (Descuerando)*, 2008
(detalle) dimensiones variables

⁵ Traducción personal: “(...) hidden spaces that are generally inaccessible”. (Citado en Mullins, 2004: 52).

protectora” de todo el interior que evidenciaba las capas interiores gracias a las cuales el objeto se fue construyendo. En otro ejercicio realizado el 2008 (Figura 10), se desprendía la membrana plástica que cubre a las invitaciones a exposiciones, así como también a un sinnúmero de impresiones. En este caso, se separaba la *piel* (membrana plástica) de su objeto (invitación), llevándose con ello las imágenes y mostrándonos una especie de *interior* trastocado del objeto, un cuerpo ausente. Se removía exclusivamente el espacio en que estaba impresa la imagen de la invitación, dejando un espacio vacío dentro de la imagen completa. Literalmente se “descueraba a las exposiciones” actuando a modo de crítica conceptual, extrayendo la única superficie que lo protegía y lo separaba del espacio exterior.

Retomando el contenedor, que como dijimos, debe su forma a otro objeto, agreguemos que éste se encuentra en un universo de elementos de segunda categoría, en el sentido de que su notoriedad para nosotros pasa, exclusivamente, por otro objeto y no por



Figura 11
 Marcel Duchamp, *Underwood*, 1916
 (réplica 1963-64),
 ready-made, 30 x 40 x 24 cm,
 Colección privada

el contenedor mismo. Es decir, los contenedores o envoltorios de las diferentes cosas pasan desapercibidos muchas veces, pero el hecho de ser una *piel* para este objeto lo vuelve referencial, lo que al mismo tiempo mantiene su independencia, tornándose un objeto interesante para mi

investigación. Como especifica Didi-Huberman: “Simultáneamente la piel recibe forma y ella misma da forma (...)” (2009: 81). En este sentido, la obra “Underwood” de Marcel Duchamp (Figura 11)

pone de manifiesto la cualidad principal de un envoltorio: el esconder o proteger su contenido. En esta obra se evidencia la función de un envoltorio al clausurar de manera definitiva el espacio que existe en su interior.

Este tipo de objeto utilizado por Duchamp, fabricado en serie y de uso cotidiano, habla de una atracción por parte de los artistas hacia estos referentes desde hace ya más de un siglo. La funcionalidad y la ruptura con “el objeto único” son características esenciales para el surgimiento de un conflicto al insertarlos en los circuitos de validación del arte.

La posibilidad de tomar como referente a un objeto de uso masivo dio pie para que el nexo con el público no especializado fuera mucho más inmediato y directo. Al ver un objeto, o una referencia a él, que pudiera serles reconocible se creará un vínculo, gracias a un conocimiento previo, por parte del espectador con respecto al trabajo. En relación al objeto elegido, puedo mencionar que su misma funcionalidad, envolver o contener, se asemeja a la técnica del moldaje que se utiliza. Para obtener los moldes se debe envolver completamente al objeto, para así lograr la “impresión” de su forma, vinculando el proceso de trabajo al objeto elegido.

Impresión volumétrica: el negativo como espectro

La “impresión” de la superficie que el proceso de moldaje conlleva la podemos analizar no necesariamente desde la escultura, sino también desde la fotografía, con la cual comparte ciertas características.

Los comienzos de la fotografía, a grandes rasgos, se basa en la necesidad del ser humano por fijar una imagen de la manera más verídica posible. Esta necesidad se canalizó por siglos en la pintura y todos los niveles de veracidad que ésta ofrecía, siendo “liberada”, en el siglo XIX, de la necesidad de mimesis por la fotografía.

Los experimentos con diferentes materiales condujeron al descubrimiento de la fotosensibilidad de las sales de plata, las cuales son capaces de reaccionar con la luz y por consiguiente, después de muchos experimentos, fijar las imágenes de manera permanente (Figura 12). Esta solución salina hacía las veces de matriz para poder obtener las reproducciones de la imagen deseada.

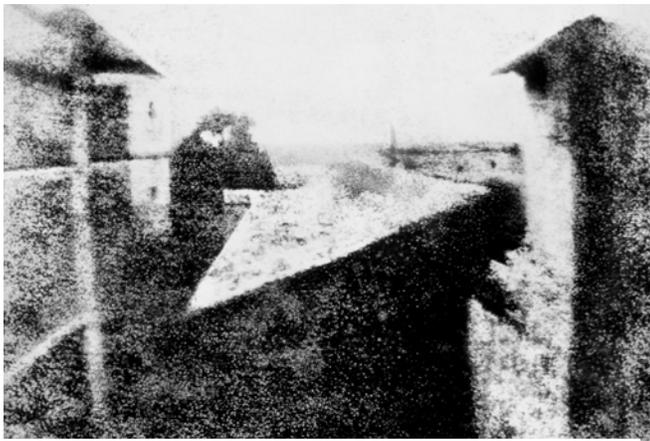


Figura 12

Joseph-Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras*. 1826.

Debido a las 8 horas de exposición, la luz del sol ilumina los edificios de ambos lados

Esta matriz fotográfica, llamada negativo fotográfico, captura –al igual que el molde– todos los detalles técnicamente posibles que se encuentren dentro de un encuadre específico. Capta una imagen, algo impalpable e irreplicable, mientras que el molde capta un volumen físico y estático. Por la naturaleza de sus referentes (tres dimensiones) es que el resultado fotográfico nunca será igual a la imagen capturada, sin embargo un

molde puede tener la capacidad de realizar una copia casi idéntica al original.

Situándonos en la impronta artesanal que tiene mi trabajo, este molde tiene la capacidad de obtener un negativo de la totalidad de un objeto, entendido en sus tres dimensiones. El producto resultante de la fotografía es un objeto plano, anulando una de las principales características del mundo que nos rodea como son las tres dimensiones con sus volúmenes, distancias, tamaños, etc. Pero la gran similitud entre el negativo fotográfico⁶ y el negativo escultórico es que ambos existen a partir de un referente y sin éste su presencia física no tiene explicación ni fin aparente. Esto también puede verse evidenciado en el grabado, técnica que comparte similitudes con el resultado bidimensional fotográfico y características de la matriz escultórica (Figura 13 y 14). La referencialidad, compartida por los tres procesos, en el primer caso pasa por procesos químicos, mientras que en el grabado y la escultura pasa por un contacto físico directo y, al ser artesanal, mucho más susceptible de sufrir alteraciones por parte del artista. A mi parecer, ésta es una ventaja del proceso de moldaje: el permitirme realizar todos los cambios que yo estime conveniente y tener acceso directo a todas las etapas de realización.

Con respecto al punto anterior, me gustaría referirme al trabajo “Huésped” (Figura 15). En esta serie el foco de atención (y de tensión) apunta a la preciosidad de

⁶ Hay que aclarar que se está tomando la noción sobre el negativo fotográfico (fotografía análoga), ya que sería absolutamente cuestionable esta afirmación teniendo en consideración la tecnología digital y los adelantos en esta materia.

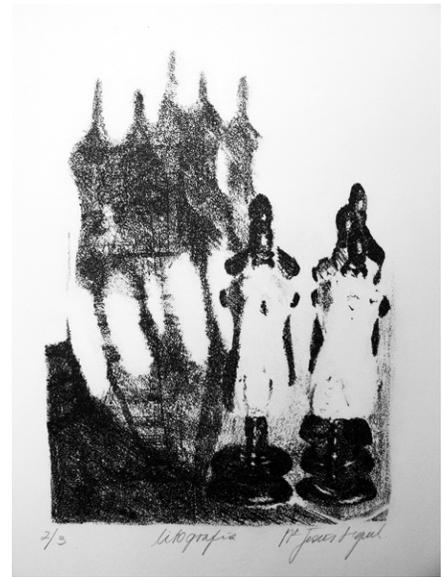


Figura 13
 María Jesús Seguel, *Proyección I*
 2005
 Litografía, 78 x 110 cm.
 (Imagen de mejor calidad en la
 página 41)



Figura 14
 María Jesús Seguel, *Proyección II*
 2005.
 Litografía, 78 x 110 cm.
 (Imagen de mejor calidad en la
 página 42).

detalles captados por el molde y enfatizados por el modo de montaje y la lámina dorada.

La dicotomía entre afuera y adentro, entre el exterior rugoso y el interior pulcro se exagera. En este caso, se invierten los papeles y se presenta a la matriz como trabajo, se



Figura 15

María Jesús Seguel, *Huésped* (detalle de un objeto de la serie), 2010
(Imagen de mejor calidad en la página 46)

trastoca e interviene la cadena de moldaje “congelando” al molde e imposibilitándolo que una nueva copia salga de su interior. El objeto de referencia hace las veces de “huésped” de esta cavidad, siendo acogido por unos momentos, dejando impresa toda su superficie, como así también, su calidad de objeto autónomo. El dorado (Figura 16) insinúa un hurto, no solo de superficie, sino de estatus al objeto ausente. El material, yeso, finge la pieza

original y al pintar el interior del vaciado se le confiere importancia al único lugar verdaderamente original; se lo valoriza sencillamente por su fingimiento, tanto a la pintura como al espacio vacío. Esta importancia conferida a través de una operación de revestimiento dorado, que también finge ser un material que no es, enfatiza la decisión y la importancia conferida al interior.

Mi trabajo depende de un cuerpo de manera específica; la foto, depende de un ambiente compuesto por muchos elementos. Esta dependencia de, literalmente, vida o muerte del objeto creado, me ha impulsado a fijarme en la preciosidad de detalles que el material puede extraer del modelo y, por consiguiente, conferir al nuevo objeto. La dependencia identitaria llega a ser extraña, siniestra. Una manera de clonar y/o dar forma a un nuevo objeto a partir de otro (Figura 17).



Figura 16

Ejemplo de moldaje de una muñeca

Un proceso estratégico y calculado para capturar las características propias de un objeto preexistente y transferírselas a otro completamente nuevo.

Al obtener y ver una fotografía, a pesar de tener siempre presente la existencia de un referente, le otorgamos el estatuto de objeto “diferente” a su referente. Pero cuando observamos el objeto resultante de un molde, este se nos presenta como una especie de “zombie”, un objeto que queda en el medio; entre la individualidad y la reproductibilidad. Este objeto *sin alma* y su existencia en un limbo es lo que produce la extrañeza y, al mismo tiempo, la interrogante en el espectador.

Si solamente comparamos el proceso de moldaje con otros sistemas artesanales,



Figura 17

Positivo y negativo de fotografía estenopeica

posibles de trabajar de manera precaria, como son la fotografía estenopeica⁷(Figura 18) y el frottage, se puede pensar que la generalidad de los resultados obtenidos con estas técnicas comparte una cuota de separación con el referente. Este porcentaje de individualidad es el que genera fotografías u objetos enigmáticos. Algunas de las características de las técnicas antes mencionadas, como el mayor tiempo necesario para obtener una fotografía estenopeica o el contacto físico directo con las imperfecciones del objeto de referencia que tiene el frottage, también son compartidas por el moldaje. A pesar de las semejanzas, el moldaje otorga posibilidades, como la tridimensionalidad y versatilidad, que me hacen ver al

objeto resultante con una mayor autonomía. Quizás, con lo que mejor se puede relacionar es con la fotocopia de una fotografía automática; redundante en su proceso y similar en el resultado.

CAPÍTULO 3

⁷ La fotografía estenopeica es una técnica de carácter artesanal que no trabaja con los sistemas ópticos tradicionales basados en la refracción de la luz, sino que lo sustituye por un orificio, llamado estenopo, que es el encargado de formar la imagen.

Estrategias de referencialidad: reiteración de autonomía

“La caja craneana, protección dura del cerebro, se adapta a la forma que protege. El hueso del cerebro es una materia plástica para el cerebro que lo construye y lo adapta a su forma. El cerebro se adhiere al cráneo sobre el cual registra sus pulsaciones, pero no está en condiciones de leer la superficie que toca. Para comprender la forma de la superficie interna del cráneo y para tomar conciencia de ella hay que tocarla con las manos, verla con los ojos. Una vez más, se tiene una imagen por ese intermediario que es el frottage: extremo frottage es el que se produce en el interior de nuestro cráneo”.

Giuseppe Penone

Una *estrategia*, en términos generales, se puede entender como el conjunto de acciones o decisiones que se toman para lograr un determinado fin. En el contexto artístico, la utilización de la estrategia más apropiada para lograr la concreción de una idea es clave en el desarrollo de la obra. Es por esto que para lograr la estrategia más adecuada, el “ensayo y error” y la investigación de materiales forman parte importante de mi obra plástica.

En mi trabajo particular, no sólo tengo un nexo patente de referencialidad con respecto al envoltorio elegido, sino que hay una apropiación por negación del espacio que este objeto albergaba. Esto quiere decir que al elegir un objeto-envoltorio determinado y sacarle un molde, el acceso al espacio interior queda negado y sellado en el nuevo objeto. Esta presentación de un espacio (el interior del envoltorio) por medio de su negación (al clausurar de manera definitiva el acceso a éste) es un tema similar al que trata Rachel Whiteread en su obra *Ghost* (Figura 19). La artista utiliza la expresión “*momificar el aire de una pieza*”⁸ al momento de expresar qué es lo que quería hacer con su trabajo. Whiteread expone el negativo de la forma espacial de toda una pieza. Charlotte Mullins, al

⁸ Traducción personal de “mummify the air in a room” (Citado en Mullins 2004.:23)



Figura 18

Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990
Yeso sobre marco de acero
270 x 318 x 365 cm.
Colección privada

analizar esta obra, habla de un espectro negativo de una pieza, como un mausoleo de la misma pieza que ya no está (2004: 23).

El monocromo y la simpleza de este volumen reticular tan compacto y pesado convierten a la galería de arte en un espacio de solemnidad y silencio (si es que ya no lo era). Whiteread, en este trabajo, aborda el espacio habitable y la historia que deja éste con respecto a los

diferentes elementos que lo rodean. Existen diferentes tipos de espacios, que no se clasifican solamente en cuanto a sus dimensiones, es decir en que sean más grandes o más pequeños, sino que estas diferencias se presentan a la hora de comparar los diferentes usos que se les dan. Un espacio público está pensado para que muchas personas pasen o se encuentren dentro de él, mientras que un espacio privado se limita a un reducido número de personas que lo utilizan o habitan.

Al incluir dentro del análisis del trabajo el número de personas que puede “vivenciar” un espacio -es decir las personas que pueden habitarlo y, por ende, verlo- podemos hablar de lo visible y lo no visible, siendo este último asociado a la privacidad del lugar. Teniendo esto en cuenta, el espacio que existe en el interior de un envoltorio (objeto de referencia) tendría un carácter privado y no visible; sin embargo, al presentarlo de manera clausurada se convierte en un espacio no visible y anulado por la materialidad de su contenedor, como un espectro del espacio que había.

De esta misma forma, en el trabajo “En cuclillas” (Figura 8) podemos observar que la presentación de un espacio por negación se repite, pero de manera diferente. En este caso, la silueta de la sombra se presenta al extraer el material (baldosas) dentro del

perímetro que comprende la sombra. Se evidencia la imagen exclusivamente por las baldosas que se encuentran en su contorno, enmarcando esta figura que interactúa con el muro al no enmarcarla de manera total, dejando segmentos abiertos y tornando más enigmática a la misma imagen. La condición serial del trabajo evidencia un dinamismo en la silueta, un cambio en los diferentes contornos que evidencian al proceso temporal implícito en esta obra.

Dentro de mi trabajo, retomando el tema anterior, las estrategias para abordar estos espacios negativos se pueden canalizar de dos amplias maneras: la primera, vinculada a tomar el objeto como fuente directa de referencia, como se ejemplificó con el trabajo de Whiteread, y la segunda, referida a tomar la sombra como elemento a trabajar.

Sobre la sombra, se puede mencionar el relato de Plinio el Viejo, en “Historia Natural”, en donde describe el mito del alfarero de Corinto⁹ como inicio de la representación tanto bidimensional como tridimensional. El protagonismo que ostenta la sombra en este pasaje hizo afirmar a Victor Stoichita que “de su lectura se deduce que el origen de la representación artística en su totalidad se remite al primitivo estadio de la sombra”¹⁰. Si bien mi trabajo toma como referencia la sombra, no nace de la premisa de ésta como origen de la representación. El mito de Plinio no deja de ser interesante a la hora de hablar de la sombra como recurso artístico.

Al trabajar con la idea de sombra, que hace presente un objeto mediante la ausencia, es pertinente establecer que la sombra es una proyección oscura de un elemento sobre otro; es un elemento gráfico, completamente plano, que existe gracias a la presencia de la luz. Podrá sonar un tanto contradictorio plantear que la sombra depende de la luz y se evidencia como un signo indudable de ella, pero es así. En cuerpos sólidos la luz está imposibilitada de traspasarlos, por lo que la sombra surge como un elemento antagónico y testigo inseparable de la luz.

El trabajo “*7b Brownlow Road*”, emerge de una investigación iniciada el 2010, en torno a las posibilidades del papel como material escultórico. La elección de este material surge del constante trabajo de modelado con Papel Cerámico, técnica escultórica explicada anteriormente (véase subcapítulo 1.2) cuya base es una mezcla de agua con papel higiénico

⁹ Se relata que el alfarero dio relieve al contorno o silueta del amante de su hija, dibujado por ésta sobre una pared, gracias a la luz de una vela.

¹⁰ Stoichita, Victor I (1999: 15-16). *Breve Historia de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

triturado. Esta pulpa de papel viscosa y mojada se va transformando a medida que se va deshidratando.

Se ha proyectado y dibujado sobre el suelo y muro la sombra ficticia de la reja en el corredor de un edificio. Esta proyección se ha materializado con pulpa de papel higiénico (papel triturado con agua). En algunas partes se ha dejado el dibujo a la vista, lo que da cuenta de su producción, nos da pistas de que anteriormente a la aplicación de la pulpa se ha dibujado la silueta de la proyección de la sombra de la reja. La relación visual de la reja con la proyección de pulpa es directa, ya sea por su forma o por su color. Este trabajo de carácter site-specific va mutando en la medida que pasa el día. La presencia del referente (reja) juega un rol tan importante como su proyección. Se propone un diálogo entre la proyección



Figura 19

María Jesús Seguel, *7b Brownlow Road*
2011.

125 x 110 x 126 cm.

(Imagen de mejor calidad en la página 51).

inmaterial (luz/sombra real de los elementos) y la material ficticia (pulpa), poniendo en tensión la nobleza de la escultura, la perennidad de la cerámica y la fragilidad del cotidiano.

El resultado representa la descontextualización de un material cotidiano y vulgar – en este caso el papel higiénico- para extraer de él un máximo rendimiento poético.

Si se aborda la idea de sombra en el campo escultórico, dotándola de materialidad y fijando su silueta, pierde dos de sus principales características: su inmaterialidad y su constante movilidad. Comienza a adquirir características de cuerpo, de objeto físico y entra en una ambigüedad objetual entre forma y proyección.

En este aspecto, podemos observar en el trabajo de los ingleses Tim Noble y Sue Webster la presentación de la sombra como elemento esencial en sus obras, sin necesidad

de concretizarla. Sus trabajos más conocidos son instalaciones constituidas por elementos de desecho alumbradas por un fuerte foco, el cual provoca una nítida sombra. Esta sombra nos presenta imágenes absolutamente distantes a su objeto de referencia como es el montón de basura. Tanto la sombra como los materiales de desecho tienen el mismo nivel de importancia en sus trabajos, configurando una instalación con una parte escultórica y con otra parte gráfica-proyectiva.



Figura 20

Tim Noble y Sue Webster, *Dirty White Trash [With Gulls]* 1998
Six months worth of the artists rubbish

En el trabajo *Dirty White Trash [With Gulls]* de 1998 (Figura 20), se presenta un montón de basura, dispuesto de manera tal que al ser iluminado por un foco dirigido, la sombra proyectada forme las siluetas de los mismos autores, en una posición distendida y relajada. El montón de basura que se presenta responde a la basura que ellos produjeron durante seis meses, en los cuales vivieron muchos momentos de distensión como la imagen que nos presentan.

El trabajo realiza un cruce entre lo público y lo privado, entendiendo este último concepto a nivel de la relación personal que existe entre los artistas. En este caso, la basura sí actúa como “referente” para la sombra, pero no en una relación visual directa, sino como referencia de objetos que fueron “testigos” de la escena presentada. Es una referencia conceptual, una referencia que aborda el tema de la temporalidad, tanto del momento representado como del objeto utilizado. Aborda la instantaneidad y fragilidad de la representación, conjugando la presencia física del tiempo pasado (dado por la basura) con la presencia gráfica y permanente de un instante específico.

En los dos tipos de estrategias de referencialidad utilizadas para mis trabajos, creo que tanto la referencialidad como las posteriores decisiones en torno al procedimiento,

confluyen en volúmenes tautológicos desde su génesis hasta su concreción. En el primer caso, en el tema de los envoltorios, estos mismos objetos ya son creados a partir de otros, existen gracias a otro y su funcionalidad queda supeditada a un otro. Si le sumamos el proceso de moldaje, en que el envoltorio es nuevamente envuelto para sacar un molde y finalizamos con que el objeto resultante evidencia este proceso por medio de diversas líneas que lo cubren (y ponen de manifiesto la inutilidad de este cuerpo), estamos frente a tres fases de una misma acción. El trabajo nos cuenta acerca de sí mismo. Al trabajar la sombra caigo en un tema similar; se redunda dentro del ámbito de la referencialidad, ahondando en el tema y reformulando la pregunta sobre el objeto primario en cada fase del trabajo.

El aspecto tautológico de mis obras pone mayor énfasis en las decisiones técnicas y tensiona el rol práctico de la referencia como estrategia. Esta característica “egocéntrica” de estos entes demanda una detención por parte del espectador, un enfrentamiento con este volumen enigmático que entrega detalles sobre su origen.

Con respecto al procedimiento de moldaje, abordado en el capítulo anterior, se puede mencionar que esta operación da origen a un objeto nuevo, con rasgos de familiaridad, pero constituyéndose como un elemento extraño. Al manipular elementos cotidianos o, más bien, objetos reconocibles, siempre se estará trabajando también con las imágenes colectivas que todos poseemos, llamado inconsciente colectivo por Carl Jung. Al variar o trastocar de cierta manera estas imágenes (con el proceso de moldaje) este nuevo objeto remite directamente a su objeto de referencia pero contando con un *re-conocimiento* parcial por parte del espectador. Una dificultad al momento de vincularlo de manera rápida a otro objeto que sea más cercano.

El sumar, por ejemplo, a este nuevo objeto las huellas del proceso, se constituye como una visión extraña para el espectador, rozando la idea de lo siniestro estudiada por Sigmund Freud. Acerca de este concepto, Freud lo explica como cuando un “otro” afecta a algo conocido o familiar. Volviendo al trabajo, existe una indefinición en el objeto presentado y teniendo en cuenta que siempre tendemos a ponerle un nombre a las cosas este “instinto denominador” queda frenado al enfrentarnos a un objeto enigmático que nos pide una mayor detención al momento de la observación.

Como menciona Durero al referirse a las imágenes obtenidas en sus investigaciones sobre el cuerpo, el mero hecho de cambiar el punto de vista -por ejemplo, ver un cuerpo desde su base (Figura 21)-, es decir situándose por debajo de los pies, cambia totalmente la familiaridad que teníamos con la “imagen de cuerpo”. Se *trastoca el fundamento de la visibilidad misma*, enfrentándonos a una imagen que nos plantea nuevas relaciones con respecto a un volumen tan conocido como el cuerpo humano (Didi-Huberman 2009: 29). Con este ejemplo se puede entender perfectamente la relación de cercanía y seguridad plena que uno tiene al enfrentarse a los objetos cotidianos, pero al cambiarlos mínimamente ya se pierde la completa convicción en lo que se está viendo.

El trabajo siempre depende de un objeto, tan fiel a éste que produce una extrañeza al cerciorarnos que cuenta con nuevos detalles o materialidades que el objeto original no ostenta. La traducción trastocada del objeto original es la que se nos presenta; una extensión del cuerpo inicial, un objeto que a su vez también puede ser referente.

Se apela a la relación triangular entre espectador, obra y artista, en donde el espectador juega un rol tan importante como el de cualquiera de estos elementos; un rol activo, un componente mutable en la ecuación para terminar la obra. La relación con el espacio interpretativo del espectador va a depender de éste y su particular lectura de la forma, de la sombra, de la sombra de la sombra.

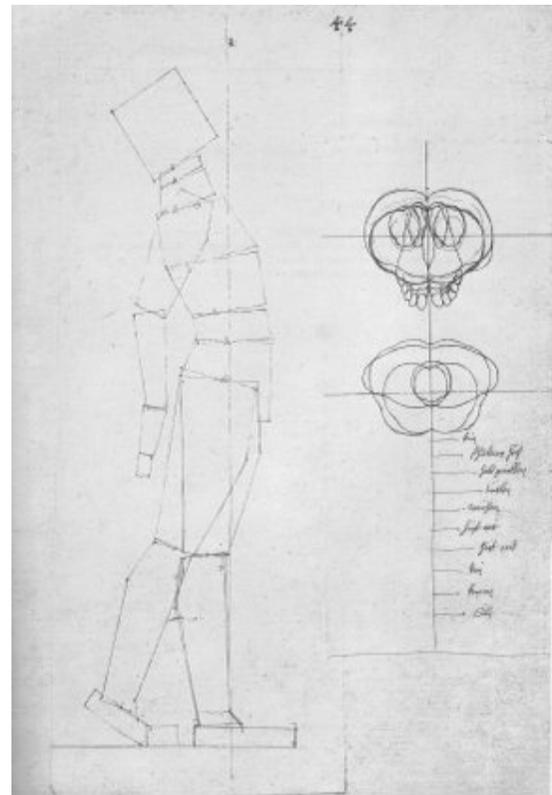


Figura 21
 Alberto Durero, *Hombre estereométrico y dos secciones del cuerpo*, 1523-1528.
 Tinta sobre papel.

Conclusión

En este escrito se analizaron diversos aspectos de mi creación actual, llegando a conceptos claves para entender y conocer tanto mi producción anterior como mi última serie de trabajos. Gracias a los procesos de producción, la misma obra da cuenta de su historia y por ende, de su punto de partida, dándole al espectador un posible hilo narrativo o de interpretación.

La íntima dependencia y el limbo conceptual en que estos trabajos podrían encontrarse, a la hora de tratar de definir su naturaleza específica, nos dan como resultado objetos crípticamente atractivos; el enigma que nos presentan sobre su procedencia es su principal característica. Teniendo en cuenta todas las obras abordadas en mi tesis, se podría decir que el principal cohesionador de mi trabajo tiene que ver con los procesos, no con temas específicos. Acciones como guardar, envolver, cortar o sacar se repiten una y otra vez en los diferentes trabajos; se llega a diversos resultados pero todo comienza a partir de estas acciones.

Estamos acostumbrados a generar un tipo de lectura dicotómica al enfrentarnos al análisis de un trabajo, es decir, dividir la aproximación en decisiones técnicas y decisiones sobre el contenido. En mis trabajos, el sentido y la idea de la obra nacen en las decisiones técnicas, llegando así al tema o a los conceptos asociados que rodean cada trabajo. Los valores estéticos se fundan en las operaciones técnicas y las operaciones técnicas nacen de valores estéticos, es una convivencia difícil de ver por separado. Esta relación es la que establece la separación entre los objetos cotidianos y mi trabajo, sin dejar de lado que ellos son la base del proceso.

Recuerdo haber tenido que llevar a cabo un trabajo por encargo de un profesor durante mi época de estudiante de pregrado. Llevaba tiempo poniendo atención en las posibilidades que me brindaba las sombras para generar imágenes abstractas y distanciadas del cuerpo referencial. Caminaba siempre por la misma vereda para acceder al Campus donde atendía a clases. En esta ruta pude presenciar la historia de una casa desde su desocupación hasta su demolición. Me llamaba mucho la atención su vereda, era de muchos colores y se notaba que era muy vieja, estaba muy sucia, llena de grietas y con

aureolas de chicles marcada, lo que me hacía pensar que la memoria es una condición propia de cualquier material. Pensaba cuándo iba a ser la última proyección de la sombra de la casa sobre la vereda antes de que la retroexcavadora arrasara con ella y la destruyera para siempre. Era invierno y la parte superior de la casa proyectaba su sombra sobre la vereda entre las 3.00 y las 4.00 de la tarde. Yo pasaba por ahí 3 o 4 veces al día con la intención de llevarme los pastelones luego de que la casa proyectara su última sombra. Finalmente un día lunes 8 de Agosto extraje la porción de vereda. Esta misma operación la realicé meses después en otra casa que demolieron en el mismo barrio que tenía una vereda muy similar, pero estaba en mejor estado. Ambas porciones de vereda las monté a muro para la entrega del curso.

El modo de concebir un trabajo, tiene directa relación con la experiencia, sucesos y vivencias personales. “La arqueología del material no se concibe aquí sin una arqueología del sujeto que se confronta a aquél: ¿consistiría entonces el arte del escultor en cavar galerías, en excavar en la memoria de su propia carne y de su propio pensamiento?” (Didi-Huberman 2009:61).

El quehacer escultórico, entendiéndolo como un desarrollo de las formas y un desarrollo visual, está asociado de un modo inherente a categorías como espacio, tiempo, lugar, material, peso, equilibrio, composición, escala, proporción, etc. Dichas categorías son aspectos fundamentales a la hora de construir un trabajo. En este sentido al plantear un trabajo y tomar la decisión de cómo mostrarlo, me pregunto ¿cómo nos afecta, cómo lo atrapamos, cómo entra en relación conmigo y con el resto?. Indudablemente no puedo asegurar que resuelvo de modo eficiente estas preguntas, pero a lo menos pienso que al desplazar los puntos de vista, invertir los espacios, crear nuevas relaciones, nuevos contactos, el “hacer aparecer”, desplegar lo que estaba envuelto o extender lo que estaba enrollado, es de algún modo un actuar mucho más honesto que creer que respondo a esas interrogantes.

En este sentido, cuando pienso en un trabajo, siempre pienso en la tensión visual que proponen los diferentes elementos construidos en diálogo con el espacio. La idea de elevar el material, presentar el trabajo de tal modo que el material adquiere otro valor, es un interés constante en mis propuestas; las baldosas y veredas van a muro como una pintura, el

molde de yeso va suspendido e iluminado con lámina de oro, pareciendo ser de un material liviano y delicado, al parecer el material adquiere otro estatus.

La proximidad de mi trabajo a objetos cotidianos está muy relacionada a lo que planteaba Durero en el capítulo 3; solamente se necesita un movimiento, una intervención para que un objeto mute en su sentido, su utilidad y su cotidianidad. La excepcionalidad del objeto común es lo que le da el sentido al trabajo. No se buscan objetos extraordinarios ni inventados, todo está al frente de nuestros ojos, solamente se los presenta desde un nuevo punto de vista que genera diversas asimilaciones por parte del espectador.

Índice de ilustraciones

Figura 1. María Jesús Seguel, *Uno y tres maniqués*, 2005. Papel cerámico, 3.80 x 4.10 x 1.20 cms. Pág:11

Figura 2. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs (Una y tres sillas)*, 1965. Pág:12

Figura 3. Compartimientos hechos con cartón sobre objeto, antes del vertido del yeso. Pág:13

Figura 4. Aplicación del yeso por partes. Pág:14

Figura 5. María Jesús Seguel, *Huésped* (detalle de la serie), 2010. Pág:14

Figura 6. Desmoldaje. Pág:15

Figura 7. María Jesús Seguel, *Objeto Encubierto* (detalle de la serie), 2010 82 x 38 x40 cms. Pág:16

Figura 8. María Jesús Seguel, *En Cuclillas*, 2006 1.10 x 80 cms. Pág:18

Figura 9. María Jesús Seguel, *Obra Plástica*, 2008, 169 x 92 x 28 cms. Pág:19

Figura 10. María Jesús Seguel, *Ejercicio (Descuerando)*, 2008 (detalle) dimensiones variables. Pág:19

Figura 11. Marcel Duchamp, *Underwood*, 1916 (réplica 1963-64), ready-made, 30 x 40 x 24 cm, colección privada. Pág:20

Figura 12. Joseph-Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras*. 1826. Debido a las 8 horas de exposición, la luz del sol ilumina los edificios de ambos lados. Pág:22

Figura 13. María Jesús Seguel, *Proyección I*, 2005. Litografía, 78 x 110 cm. Pág:23

Figura 14. María Jesús Seguel, *Proyección II*, 2005. Litografía, 78 x 110 cm. Pág:23

Figura 15. María Jesús Seguel, *Huésped* (detalle de un objeto de la serie), 2010. Pág:24

Figura 16. Ejemplo de moldaje de una muñeca. Pág:24

Figura 17. Positivo y negativo de fotografía estenopeica. Pág:25

Figura 18. Rachel Whiteread, *Ghost*, 1990. Yeso sobre marco de acero
270 x 318 x 365 cm. Colección privada. Pág:27

Figura 19. María Jesús Seguel, *7b Brownlow Road*, 2011. 125 x 110 x 126 cm.
Pág:29

Figura 20. Tim Noble y Sue Webster, *Dirty White Trash [With Gulls]* 1998.
Six months' worth of the artists' rubbish. Pág:30

Figura 21. Alberto Durero, *Hombre estereométrico y dos secciones del cuerpo*,
1523-1528. Tinta sobre papel. Pág:32

Apéndice
SELECCIÓN DE IMÁGENES

María Jesús Seguel, *Uno y tres maniquíes*, 2005
Papel cerámico, 380 x 410 x 120 cms



María Jesús Seguel, *En Cuclillas*, 2006
Baldosas recortadas 110 x 80 cms cada uno



María Jesús Seguel, *Obra Plástica*, 2008
Plástico modelado. 169 x 92 x 28 cms.



María Jesús Seguel, **Proyección I**, 2005
Litografía, 78 x 110 cm.



María Jesús Seguel, **Proyección I**, 2005
Litografía, 78 x 110 cm.



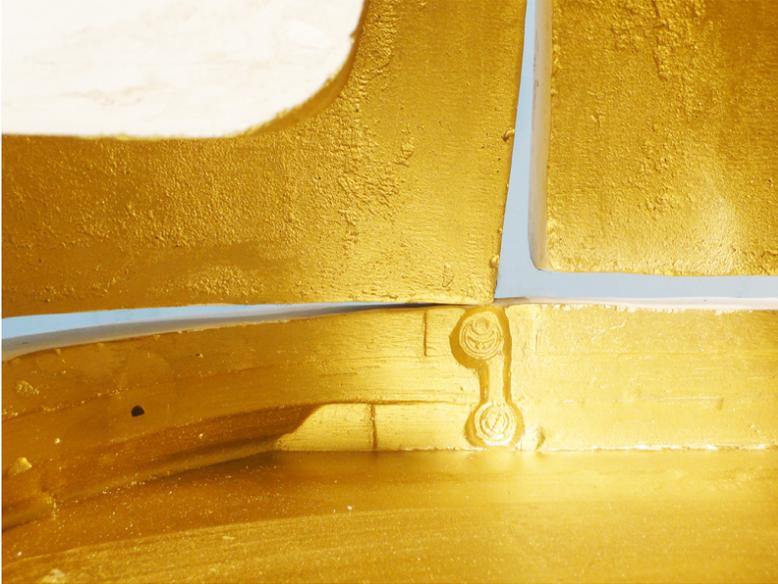
María Jesús Seguel, Huésped, 2010
Yeso, esmalte sintético y fierro.
Dimensiones variables, montaje 24 metros cuadrados.



María Jesús Seguel, Huésped, 2010
Yeso, esmalte sintético y fierro.
Dimensiones variables, montaje 24 metros cuadrados.



María Jesús Seguel, Huésped, 2010
Yeso, esmalte sintético y fierro.
Dimensiones variables, montaje 24 metros cuadrados.



María Jesús Seguel, Huésped, 2010
Yeso, esmalte sintético y fierro.
Dimensiones variables, montaje 24 metros cuadrados.



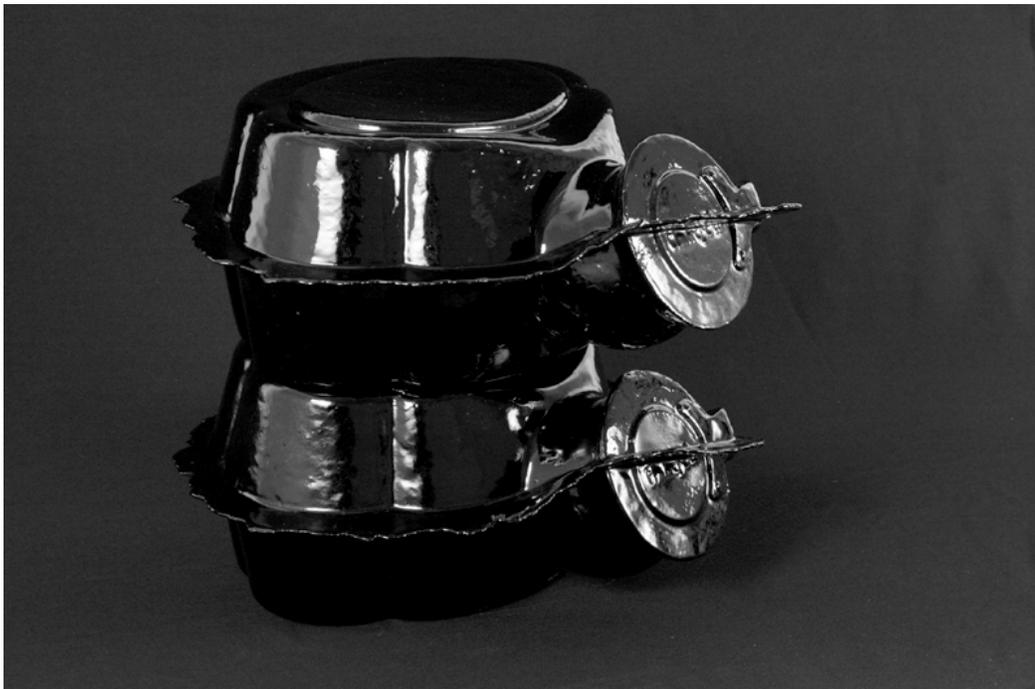
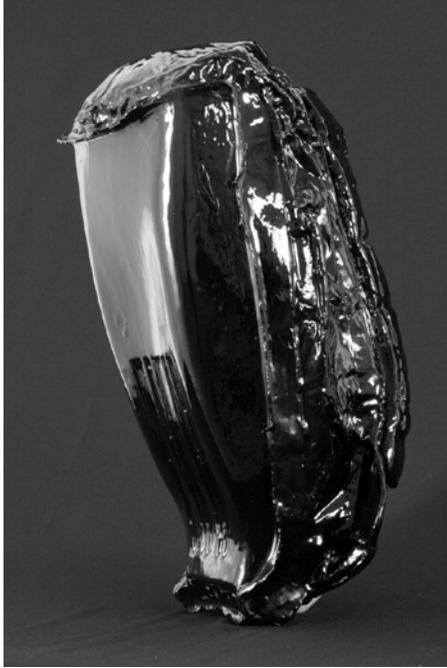
María Jesús Seguel, Objeto Encubierto, 2010
Papel cerámico, mesa de aluminio
montaje 453 x 75 x 58.5 cms.



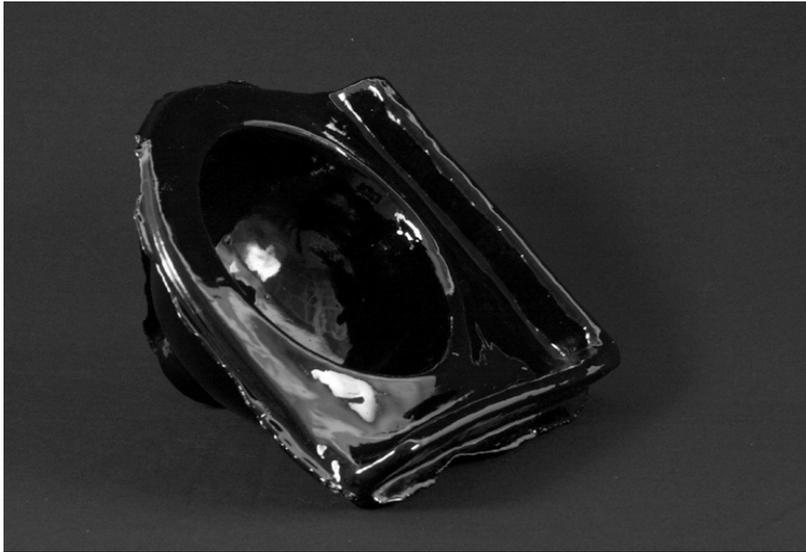
María Jesús Seguel, Objeto Encubierto, 2010
Papel cerámico, mesa de aluminio
montaje 453 x 75 x 58.5 cms.



María Jesús Seguel, Objeto Encubierto, 2010
Papel cerámico, mesa de aluminio
montaje 453 x 75 x 58.5 cms.



María Jesús Seguel, Objeto Encubierto, 2010
Papel cerámico, mesa de aluminio
montaje 453 x 75 x 58.5 cms.



María Jesús Seguel, 7b Brownlow Road, 2011
Pulpa de papel higiénico, reja y corredera de edificio
Montaje instalación 125 x 110 x 126 cm.



María Jesús Seguel, 7b Brownlow Road, 2011
Pulpa de papel higiénico, reja y corredera de edificio
Montaje instalación 125 x 110 x 126 cm.



Bibliografía

Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. traducción de Elena Neerman. Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2009). *Ser cráneo*, [traducción Rosario Ibañes], Valladolid, Cuatro Ediciones.

Kosuth, Joseph (1973). “ *Arte y filosofía, I y II*”, en Gregory Battcock, ed., *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual.*, ed., G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

Krauss, Rosalind. (1996). *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos* [traducción Adolfo Gómez Cedillo], Madrid, Alianza.

Mullins, Charlotte. (2004). *Rachel Whiteread*. Londres, Tate Publishing.

Peirce Sanders, Charles. (1965). *Collected Papers, vol II*. Cambridge: The Belknap.

Stoichita, Victor I. (1999). *Breve Historia de la Sombra*. Madrid, ed., Siruela.