



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Artes  
Departamento de Artes Visuales

## **Ejes, uniones e intersecciones**

Memoria para optar al Título Profesional de Escultora

Autora:  
**Nataly Pérez Rivas**

Profesor Guía  
Víctor Mena Chouquet

Santiago, Chile  
2010

Dedicado a mis padres  
Margarita y Miguel Ángel

## **Agradecimientos**

Quisiera agradecer a todas las personas que de una u otra manera ayudaron a que este proyecto pudiera llevarse a cabo y especialmente a Víctor Mena por su constante preocupación y orientación durante todo mi proceso de formación académica.

# Índice

Introducción.....	5
I. Reflexión y alcances previos al tema.....	6
II. Espacio.....	8
III. Línea y forma.....	10
IV. Materia- textil.....	13
V. Trabajos previos.....	16
VI. Unidad de creación.....	22
VII. Bibliografía.....	38

## *Introducción*

---

“Ejes uniones e intersecciones” nace a partir de la investigación y profundización de conceptos analizados en torno a los trabajos plásticos realizados durante los años 2006 y 2007, en donde germinaron una serie de problemáticas en torno a los 3 ejes que estructuran la escultura, me refiero a forma, materia y espacio.

Para abordar de mejor modo tales problemáticas, el texto se organiza en base a 6 capítulos: *Reflexión y alcances previos al tema, Espacio, Línea y forma, Materia-textil, Trabajos previos y Unidad de creación.*

Comienzo con una visión general del tema a modo de introducción, donde en primer lugar, se desarrollará la manera en que surge la temática de mi trabajo, la cual tiene relación con la estructura y forma de organización que poseen los seres vivos a nivel celular, considerando esencialmente la lógica en que una unidad repetida forma un total, criterio que aparece en el texto “*Todos los reinos palpitan en ti*” de la escritora chilena Patricia May y en segunda instancia el modo en que a partir del tema se fueron hilando y problematizando la forma y el material en relación al espacio.

Considerando este sentido, la forma y la materia a partir de la manifestación de una secuencia rítmica de líneas que utilizan el espacio como soporte, produciendo a su vez, una intervención que establece una dialéctica entre el espacio interior y exterior.

De esta manera, se intenta proponer una lectura con respecto al trabajo plástico presentado en el capítulo *Unidad de creación*, el cual se organiza en relación a las etapas del proceso, descripción de las esculturas a través de fichas técnicas y finalmente reflexiones en torno al trabajo realizado.

## *I. Reflexión y alcances previos al tema*

---

Cuando pienso en el surgimiento de la temática es inevitable no pensar en la primera clase de dibujo que tuve con el profesor Jaime León, donde manifiesta que la particularidad de nuestros dibujos dependerá de la manera en que organicemos los elementos del lenguaje plástico, pues estos no varían, solo cambiará la manera de disposición y énfasis que le demos al punto, la línea, textura, mancha, silencios, etc. , ejemplificando a través de una analogía con el abecedario, ya que en base a las mismas letras se forman las palabras, las oraciones y los distintos idiomas que sirven como un sistema de comunicación.

Este patrón repetido que forma un total es posible vincularlo con la manera en que estamos conformados los seres vivos a nivel celular, ya que dependiendo de la ordenación se generarán las características propias de cada especie o individuo. *“Los átomos, las células, los seres humanos son manifestaciones a “imágenes y semejanza” del orden universal, sólo que a distintos niveles de complejidad y conciencia”*<sup>1</sup>.

Considerando tales conceptos fue que surgió el tema en primera instancia, el que fue materializado a través de la utilización de la semilla como eje central de los trabajos realizados durante los años 2006 y 2007. En este sentido, la semilla es vista como un ser en potencia, es decir, que *“contiene las instrucciones para construir al nuevo organismo”*<sup>2</sup> que incluye dentro de su lógica los criterios del nacimiento y la estructura celular.

Sin embargo, es de gran relevancia señalar como a partir de esta temática comienzan a aparecer una serie de reflexiones y problemáticas que se fueron suscitando en el camino, en la medida que se iban incorporando los elementos para la conformación del trabajo visual, es así como la forma, el material y el espacio comienzan un proceso de correlación, el cual lleva a una transfiguración del tema desde donde nacieron , por el

---

<sup>1</sup> MAY PATRICIA. *Todos los reinos palpitan en ti*. Santiago. Editorial Grijalbo. 2001. Pp. 50

<sup>2</sup> Ídem. Pp. 126

hecho que cada uno de estos conceptos al realizar un análisis formal y de sentido, comienzan a ser en sí mismos un lenguaje que permite una lectura a través de las características visuales que presentan, adquiriendo valor en sí mismos, apareciendo así la presencia de la escultura.

Por ejemplo, la utilización de plantas carnívoras chilenas, se debió a que calzaban a la perfección con la temática que quería desarrollar, no obstante, desembocó al relacionarse con la técnica del textil, en la simpleza de la línea y esta a su vez se vincula con el dibujo, por lo que las formas de las plantas van siendo desplazadas por el lenguaje visual, transfigurando el material, ya que *“la escultura lo modifica, pero tratando de parecerse más a él como forma viviente, en un sentido muy distinto al de una mimesis aparente”*<sup>3</sup>.

No obstante, la escultura no sólo modifica el material, sino también el lugar de emplazamiento, ya que este es intervenido por las estructuras lineales que conducen a una apropiación del espacio, consiguiendo independizarse de la temática inicial, por lo tanto, *“la imagen se impone a la idea, la cubre y la disuelve a la vez en una armonía visual autónoma suscitada estrictamente por los medios plásticos”*<sup>4</sup> convirtiéndose los elementos que componen el lenguaje visual en un “texto”.

---

<sup>3</sup> SCHULTZ MARGARITA. *La obra escultórica de Marta Colvin*. Santiago. Hachette. 1992. Pp. 11

<sup>4</sup> DEBRAY RÉGIS, *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1998. Pp. 46

## II. Espacio

---

La definición de espacio es muy amplia porque puede hacer referencia a muchas áreas del conocimiento, por lo tanto en este análisis consideraré las definiciones que hacen referencia al ámbito del arte y la percepción.

Etimológicamente la palabra espacio proviene del latín *Spatium*, y se define como una *“extensión en la que puntos distintos pueden existir simultáneamente, y que constituye el lugar en el que se sitúan los cuerpos materiales y los fenómenos físicos”*<sup>5</sup>, por lo tanto, es posible desprender un punto importante de esta definición, el espacio sería el lugar físico que es intervenido por la escultura pues es donde confluyen y dialogan el material, la forma y el espectador del objeto visual, considerando desde esta perspectiva una visión más bien perceptual del espacio, en donde se da cabida a la utilización de los sentidos a través del espacio vivenciado por medio de la experimentación a través del desplazamiento corporal.

Esta visión del espacio es la que se vincula con mi trabajo, pues durante el desarrollo del proceso me fui dando cuenta como a través de la abstracción de las formas, eliminando la representación realista, comencé a volcar la mirada en los elementos constructivos del lenguaje visual, como el color, la línea y las formas de las estructuras, para que la obra se sustentara sobre sus propios medios, proponiendo así por parte del espectador una visión más perceptual.

Considerando esta visión del espacio brotan ciertas problemáticas, ya que durante la realización de la primera escultura de este proyecto comencé a sentir que algo no estaba funcionando, pues al cortar los hilos de la urdimbre visualicé que los potenciales plásticos de la técnica textil no estaban dialogando con el espacio, porque aún seguía viendo la técnica textil desde una perspectiva bidimensional, y no en su potencial expansión espacial. Porque la utilización de los recursos que tenía a mí parecer no estaban dialogando con el espacio ni tampoco dejaba vestigios del proceso de la urdimbre tridimensional.

---

<sup>5</sup> SOURIAU ÉTIENE. Diccionario AKAL de estética. Ediciones AKAL. 1998. Francia. Pp-526



Por lo tanto, busqué un método que permitiera evidenciar en plenitud la relación de la unión del arte textil como materia escultórica, y a su vez el despliegue de los elementos del lenguaje plástico. Así llegue a la pureza que otorga la línea recta y la unión que se establece entre el cruce de los ejes que la estructuran, relacionándose de esta forma directamente con un dibujo espacial, que facilitara explorar y definir sus estructuras a través de la utilización de medios concretos para estudiar el espacio.

En este sentido, por medio de la utilización de estructuras lineales intento concretar la necesidad de aire entre las fibras entrelazadas para poder configurar una dialéctica entre el espacio interior y exterior de la escultura con el espacio circundante a través de las transparencias y silencios generados en los módulos y en el tejido, estableciendo “una osmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado”<sup>6</sup> producido por cada línea tensada, dando una sensación etérea en la zona que sólo hay aire, constituyéndose el espacio interior delimitado por el material como una parte esencial del lenguaje escultórico.

El volumen, de esta manera se instaura como un elemento determinante y modificador del espacio, pues está inmerso en él, obteniendo el espacio el carácter del material, que en este caso es algodón y lana natural estableciendo una correlación entre la triada espacio – material – forma.

Es por esta razón que la configuración del emplazamiento espacial también interfiere en el material y la forma, por lo tanto, al estar ubicados en un rincón de la sala se intenta enfatizar la tensión entre el lugar de emplazamiento de las obras y las direcciones de las líneas diagonales que forman los módulos pues al estar ubicados en los rincones se juega con la antítesis de la expansión y la necesidad de ocultamiento que representa el rincón, al ser este “*un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad*”<sup>7</sup> y la fuerza generada por las direcciones de las líneas diagonales que forman los módulos.

---

<sup>6</sup> BACHELARD GASTÓN. *La Poética del Espacio*. Fondo de cultura económica. México. 1975 .Pp. 270

<sup>7</sup> Ídem. Pp. 172

### *III. Forma y línea*

---

El respeto y observación de la naturaleza me ha llevado a utilizar de manera recurrente en mi trabajo las formas orgánicas, esto se ha desenvuelto desde una copia de las formas de la naturaleza hasta interpretaciones que han llegado casi a la abstracción, Sin embargo considerando siempre patrones que la constituyen, como por ejemplo el modo en que están contruidos a nivel celular.

La decisión de utilizar en esta instancia plantas carnívoras chilenas se debió a la fuerza de los colores, la peculiaridad de sus formas y la capacidad adaptativa que estas presentan, ya que se desarrollan en suelos que presentan pocos nutrientes. Las plantas carnívoras que seleccione fueron:



Nombre común: Violetilla de los Pantanos.

Nombre científico: *Drosera uniflora* Willd.

Distribución y Hábitat: Crece en la zona centro sur de Chile y Argentina.

Tamaño: De 3 a 5 cm.



Nombre común: Violetilla de los Pantanos.

Nombre científico: *Pinguicula chilensis* Clos

Distribución y Hábitat: Zona sur de Chile

Tamaño: De 6 a 15 cm.



Nombre común: Oreja de zorro

Nombre científico: Aristolochia chilensis Bridges

Tamaño: Crece desde Copiapó a Santiago. Habita zonas abiertas.

Desde estas formas, luego del replanteamiento mencionado en el capítulo anterior germinó el posicionamiento del dibujo como un eje articulador de mi trabajo, pues este en su definición más sencilla según Juan José Gómez Molina en su libro “Las Lecciones del Dibujo”, se establece siempre como una delineación o fijación de un gesto que concreta una estructura, intentando buscar la esencia de las formas.

De esta manera, al rescatar las líneas estructurales ya no intento realizar una representación mimética de las formas seleccionadas sino más bien una interpretación de la proyección de las líneas estructurales esenciales que generan las formas de las plantas carnívoras. Ya que la línea representa el elemento principal del dibujo, por lo que podríamos definir el dibujo como una organización estructurada de líneas en donde esta última según Kandinsky sería la huella de un punto en movimiento.

Estableciéndose así, el dibujo a través de la urdimbre como un eje ordenador de la escultura, donde la línea parte desde un punto y recorre el espacio por medio de mi desplazamiento corporal durante el proceso de desarrollo creativo, el cual materializa el gesto dejando vestigios de la trayectoria realizada a través de cada hebra que da vida a los módulos, creando dibujos que utilizan el espacio como soporte, recordándonos así *“el papel que mantiene el dibujo como elemento definidor de la idea, pero también el papel que asume como medio instrumental a la hora de configurar,*

*tanto los aspectos estructurales que permiten describir una forma como aquellos otros que nos aclaran su construcción”<sup>8</sup>*

Construcción que genera límites definidos de color en donde las superficies coloreadas producen “*un enjambre de relaciones, una especie de polifonía plástica. En este sentido, el trazo puede enmarcar las superficies coloreadas y dibujar en ellas los contornos*”<sup>9</sup> y desde la perspectiva compositiva un sentido de ritmo por medio de los silencios y la proliferación de líneas rectas y diagonales que se entrelazan y encuentran, en donde la reiteración funciona como elemento narrativo de la obra y como generador de tensiones que sugieren dinamismo y fuerza a través de las direcciones expansivas a través de las líneas que estructuran los módulos y el color.

---

<sup>8</sup> GÓMEZ JUAN. *Las Lecciones del Dibujo*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1995. Pp. 33

<sup>9</sup> SOURIAU ÉTIENE. *Diccionario AKAL de Estética*. Ediciones AKAL. Madrid. 1998. Pp. 742

#### *IV. Materia- textil*

---

*“Al igual que una piedra o un fierro, un escultor no tiene carrera que correr, porque su obra no sirve para nada, sino para mostrar el instante en que un hombre se entendió con la materia”*

*Francisco Gacitúa*

La materia se configura como uno de los elementos centrales de la escultura, la valoración que ha tenido la manipulación del material en el proceso creativo, por ejemplo en la talla directa, nos habla de una calidez en la relación que establece el escultor con la materia, lo cual implica un conocimiento profundo de la técnica a utilizar para poder “sacar” sus cualidades y forma.

En este caso al hablar de materia hago referencia a las fibras con las que se trabaja en el arte textil, en donde llamamos tejido a un plano formado por el entrelazamiento de hilos, los cuales en el tejido a telar se disponen en forma perpendicular, en donde los hilos de la urdiembre son colocados primeros en el telar, y el hilo de la trama se desarrolla a partir de la acción del tejedor en forma transversal.

Tal proceso ha resultado casi mágico para mí, pues he sentido una conexión muy especial al convivir con la materia a través del procedimiento y la relación con las fibras naturales, llevándome a ampliar mis conocimientos sobre la técnica en cuanto al hilado, teñido y tejido en diferentes telares.

Sin embargo, no podía dejar de lado el aspecto espacial de la escultura, por lo que consideré la decisión de incorporar el arte textil al campo escultórico, y es precisamente desde esta fusión que se generan problemáticas de los conceptos.

Tal operación implica descontextualizar y desfuncionalizar el material, pues se busca una nueva relación con los elementos del lenguaje plástico dejando de ser visto desde su aspecto funcional de vestimenta o ornamentación sino más bien en cuanto a la relación que establece el material y la forma con el espacio que es intervenido.

De esta manera se produce una transfiguración de la materia, llevándola a un nuevo estado en donde funciona como una suma de estructuras que otorgan distribución y orden a la corporalidad tridimensional, es decir, que se constituye a través de la línea como un volumen, el cual es un elemento propio de la escultura.

Este paso de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad generó otra problemática en torno a la utilización del color, porque en la escultura por lo general es importante respetar y potenciar los colores naturales que nos otorga el material, no interviniendo con tintes artificiales a menos que nuestros conceptos a trabajar lo requieran.

Por lo tanto, al plantearme la pregunta desde donde proviene la utilización del color en las esculturas pienso que es desde la forma por las características que presentan las plantas carnívoras, porque estas necesitan tener colores vibrantes para lograr atraer a los insectos y de esta manera poder alimentarse.

Ahora, el orden y disposición de los colores se debe a una búsqueda de generar tensión a través de las direcciones y del uso del color, por medio de la cercanía de un color claro con uno oscuro o bien cruzado por un color más intenso.

Además apareció la necesidad de utilizar el color como un recurso plástico que invitara a recorrer las formas al ir cambiando secuencialmente los planos de color e intensificarán el sentido de ritmo, por lo tanto a través del uso del color que en algunos casos se encuentra con degradación vertical y otras horizontal se intenta instaurar una sensación de ingravidez y atmosfera en cada uno de los módulos. Esta policromía cálida con la que han sido teñidas las hebras es según el escultor francés Henry Laurens la luz interior de la escultura.

Ahora bien, en cuanto a la relación que se puede establecer entre los materiales tan diferentes que han sido realizadas las esculturas como son el fierro, el algodón y las lanas naturales podría decir que nació a raíz de la fusión de la escultura con el textil, porque cada uno de estos materiales fueron con los cuales me inicié en las respectivas disciplinas y que a mi parecer representan una antítesis de sensaciones por las cualidades que poseen cada uno de ellos, siendo el fierro frío y rígido en oposición a el algodón y la lana de oveja que es cálida y flexible.

Sin embargo, existe un punto de encuentro entre estos materiales, ambos funcionan como estructuras, esto quiere decir que el fierro es un material que puede ser utilizado para realizar estructuras internas como también material constituyente de la obra y el arte textil debe ser mirado como una estructura que se desarrolla por medio del entrelazado de las fibras.

## *V. Trabajos previos*

---

Como antecedentes para comprender la evolución plástica y conceptual que se fue produciendo durante estos últimos 4 años, detallaré los trabajos previos realizados durante mi periodo de formación para así tener una visión panorámica y detallada de cómo se fue generando una aproximación más sensible y consiente de los elementos que constituyen el lenguaje plástico.

Este camino se inicio en primera instancia con una serie de experimentaciones con diferentes materiales y formas, indagando con elementos naturales e interpretaciones, considerando siempre como ha sido mencionado en los capítulos anteriores las formas extraídas de la naturaleza.

Esto ha sido siempre intentando desarrollar la lógica en que una unidad repetida forma un total distinto a aquella unidad. De esta forma la utilización de distintas semillas ha sido un eje central en cada uno de mis trabajos.

Los cuales han ido desde la semilla como material único constituyente de la escultura, en otras ocasiones mezclando la semilla con un material sintético y también la interpretación de la forma de una semilla a través del tejido en un telar tridimensional por medio de los recursos que presenta el arte textil.

### **1. Espermatozoides de semillas.**

La primera indagación que tuve con las semillas fue durante el año 2006 estando en segundo año del taller de escultura y se generó a partir de un trabajo que consistía en descontextualización, desfuncionalización y desmaterialización de un objeto. Para lo cual pensé en utilizar una colección de semillas que había recolectado durante años.



Fue así como luego de ver las características tanto visuales como prácticas para la construcción de una estructura, pues la belleza de las formas puntiagudas además de la facilidad para perforarlas seleccioné la semilla de liquidámbar. Las cuales eran unidas con alambre no galvanizado, dando de esta manera vida a una serie de 13 espermatozoides de aproximadamente de 80 cm. de longitud. Los que fueron pensados para ser instalados tanto en las paredes como en el piso.



## 2. Esferas



Este trabajo fue realizado durante el año 2007, el cual era el último año del taller de escultura, en donde la idea inicial consistió en realizar la interpretación de una imagen que había visto en un Icarito y que tuve en mi mente durante mucho tiempo, consistía en un hombre en forma fetal dentro de un espermatozoide.

Dentro de las características matéricas que yo imaginaba la representación de esta imagen era que tuviera una consistencia viscosa y la forma interior fuera articulada en base a la misma lógica mencionada en el trabajo anterior. En base a esas características y luego de una experimentación con varios materiales llegué a un gel utilizado en la fabricación de velas y a los piñones.

Durante el proceso de creación surgió la idea de no hacer una representación realista de la figura humana sino más bien reducirla a su ADN en donde a través de la suma de piñones se daría forma a la espiral que iría dentro de este gel.

Este gel debía ser derretido y vaciado posteriormente en moldes de aluminio los cuales eran lisos, por esta razón para poder generar diferentes texturas introducía dentro de los moldes bolsas plásticas arrugadas.

El montaje de este trabajo fue presentado en 3 estructuras de madera las cuales tenían luces de diferentes colores que otorgaba atmósfera al lugar.



### 3. Semilla de Braquiquito.

Este ejercicio fue realizado el año 2007 para el electivo de arte textil, en donde debíamos presentar al finalizar el curso un proyecto personal utilizando la técnica aprendida.

Este fue el primer acercamiento que tuve del arte textil en el espacio, en donde tomando como referente una semilla de Braquiquito comencé a tejer en forma tridimensional.

Durante el proceso de este trabajo llegué a establecer una conexión con las fibras y con la técnica, porque a medida que iba avanzando sentía que el mismo tejido me iba diciendo como dar la forma.

El procedimiento para realizar esta escultura fue en primer lugar cortar las hebras y tensarlas una por una en las argollas de fierro ubicadas en los extremos de la urdimbre.

Luego debía ir tejiendo con varios cambios de densidad para ir produciendo una textura irregular.





Al finalizar el tejido, debía realizar la parte interior de la semilla, en donde a través de embarrilados de diferentes grosores y teñidos rojos se fue dando vida y contraste a la semilla.

Al pensar en la temática desarrollada en los ejercicios anteriores es posible hacer un vínculo con el arte textil, porque este también es la unión de una unidad repetida que forma un total, además funciona como una estructura al igual que la escultura.



Nombre: Sin título.  
Año: 2007  
Materiales: Algodón, hilo de seda, algodón sintético.  
Técnica: Tejido telar  
Dimensiones: 1.75 x 0.35 x 0.23 m.

## VI. Unidad de creación

---



La realización durante el año 2008 de este primer trabajo que formaría parte de la memoria fue definitorio para las posteriores esculturas porque fue desde aquí donde comenzó un cuestionamiento más profundo de los elementos que constituyen el lenguaje plástico más allá de la idea inicial.

Como fue mencionado en los capítulos anteriores en base a las cualidades de la urdimbre y por lo tanto de la línea al ser realizada sobre un soporte tridimensional surgen modificaciones tanto espaciales como matéricas, lo que condujo a una transfiguración de la temática inicial, que giraba en torno a la constitución a nivel celular mencionada en el capítulo *Reflexión y alcances previos al tema*, a un posicionamiento de las formas esenciales del lenguaje plástico.

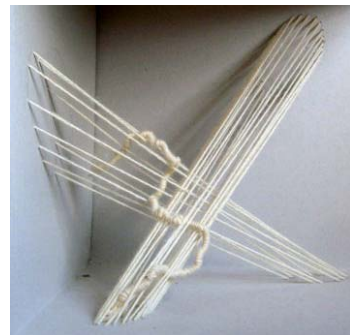
Por lo tanto, esta modificación en la percepción del trabajo me llevo a un replanteamiento de la forma de ejecución y utilización de los recursos plásticos que estaba empleando en el desarrollo de las esculturas.





Nombre: Sin titulo.  
Año: 2008  
Materiales: Algodón, vellón de oveja.  
Técnica: Tejido telar  
Dimensiones: 1.20 x 0.90 x 0.70 m.

De esta manera surgen 3 nuevas esculturas, las cuales intentan buscar un posicionamiento de despliegue espacial y captar la esencia de la forma de las plantas carnívoras a través de la interpretación y la síntesis. Las siguientes imágenes muestran las maquetas del proyecto y la forma desde donde surgieron.





Estas maquetas fueron realizadas en monocromo, ya que cuando comencé a trabajar me enfoque en la problemática que se había producido en torno a la urdimbre y el espacio, más que en el color, por lo que al tener materializadas las formas y empezar a trabajar en la primera escultura aparecen los cuestionamientos en torno al color de la urdimbre.

### Proceso escultura N° 1

El procedimiento de las esculturas ha sido bastante similar en cuanto a la ejecución de las 3 esculturas, pues he comenzado cortando las hebras, tiñendo con anilinas de origen mineral utilizando la gama de los colores cálidos, tensando las hebras una por una en los círculos de fierro y posteriormente tejiendo con lanas hiladas considerando como referente una planta trepadora que había observado en los arboles.

Sin embargo, algunas variación se presentaron durante el proceso, como por ejemplo la urdimbre de la primera escultura que realice iba a ser de 3 colores, café, amarillo y naranja, pero al mirarla desde varios ángulos sentía que no invitaba a recorrerla porque no existía variación dentro de esta, por lo que pensé en que aún estaba trabajando bajo una mirada bidimensional no en la tridimensionalidad de la escultura.



Fue así como se explica en el capítulo IV Materia- textil, que se intenta a través de planos de color que van cambiando a medida que se recorre la escultura producir espacios de luz y otros de sombra, además de enfatizar el punto del cruce de los módulos, pues en donde hay un color claro cruza un color oscuro y viceversa.

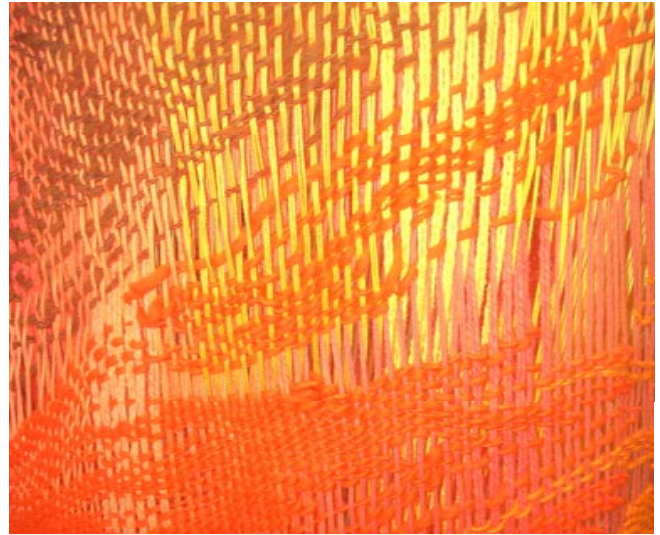


Luego de tener tensadas las hebras de la urdimbre debía comenzar el proceso del tejido en donde por medio de la trama busco producir una sensación de movimiento y vida a través de las líneas orgánicas que van enfatizando el dinamismo de los módulos.





Nombre: Sin titulo.  
Año: 2010  
Materiales: Algodón, vellón de oveja y fierro  
Técnica: Tejido telar  
Dimensiones: 2.35 x 0.80 x 0.80 m.



## Proceso escultura N° 2



Durante el proceso de esta escultura el principal cuestionamiento giro entorno a la manera de concretar el cruce de los módulos, ya que en la maqueta no estaba solucionado este punto. Esto desembocó en una serie de pruebas para poder determinar la forma de producir el cruce, llegando finalmente a tejer cada hebra al pasar por el otro módulo, esto origina el centro de interés de esta escultura.

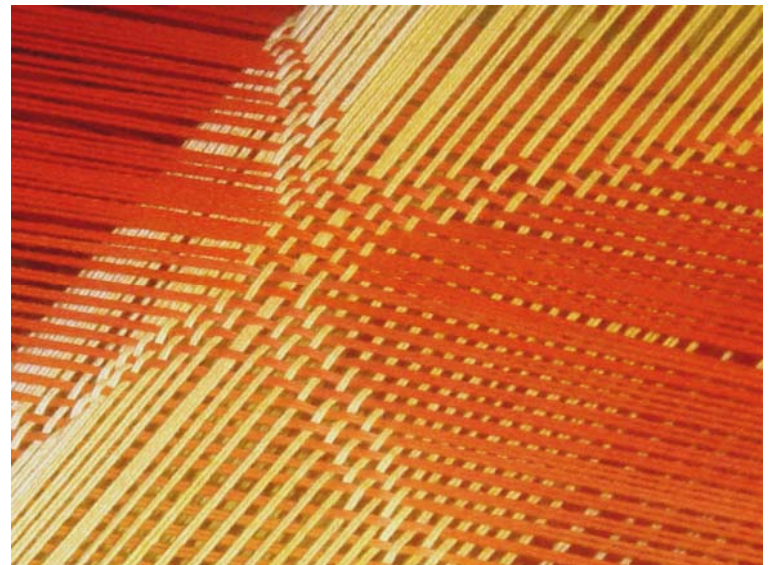
En relación al proceso de teñido, intenté producir una degradación horizontal para crear espacios sombreados y de luz sin que se sintieran los pasos de los cambios de color. Esto se llevo a cabo con mucha rigurosidad ya que fue necesario dividir las hebras en 16 grupos de 12 hebras cada uno.

En donde cada grupo era teñido agregando un poco más de anilina al agua y aumentando el tiempo en que tenia el algodón en el fuego.

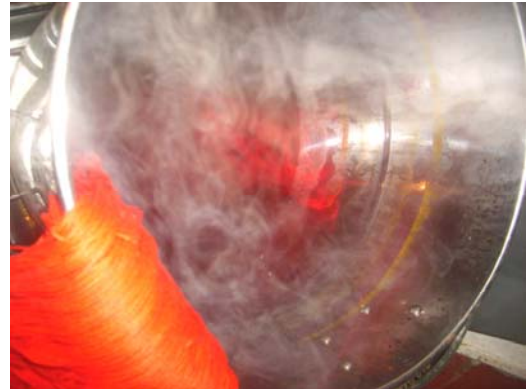
La incorporación de los embarrilados se debe a las imágenes de los insectos atrapados en el interior de las plantas carnívoras.



Nombre: Sin título.  
Año: 2010  
Materiales: Algodón, vellón de oveja y fierro.  
Técnica: Tejido telar  
Dimensiones: 2.05 x 1.95 x 2.85 m.



### Proceso escultura 3



Esta escultura fue la única de las 3 esculturas en donde hubo modificaciones en cuanto a la forma durante el traspaso de la maqueta al trabajo final, esto se debió a que no quería que la escultura funcionaran como un conjunto de módulos en los que no se produjeran cruces entre ellos, por lo tanto tuve que comenzar un estudio de las direcciones a partir de hebras amarradas a las circunferencias de fierro y moviéndolas para ver como iban cambiando.

Es por esta razón que tuve que volver a soldar los fierros uniendo finalmente el módulo de mayor altura con el de menor longitud, produciendo un cruce entre ambos.

Luego al momento de teñir no quise volver a degradar en forma horizontal, sino que vertical, para esto fue necesario variar la manera de teñir, primero debía teñir todas las hebras de un módulo con el color más claro que llevaría, secarlas y luego teñir del color más oscuro, estrujando con las manos el lugar en donde se generaba el cambio de color para no producir un cambio brusco del color.

Al poner todas las hebras de los módulos, sentía que no se producía la tensión que yo quería que tuviera el conjunto, por lo que fue necesario desarmar, volver a tensar y cruzar las hebras del módulo más oscuro en la dirección contraria en que estaban dispuestos los otros cilindros.

Finalmente, el tejido fue realizado considerando la misma imagen del árbol con las ramas de las plantas trepadoras.





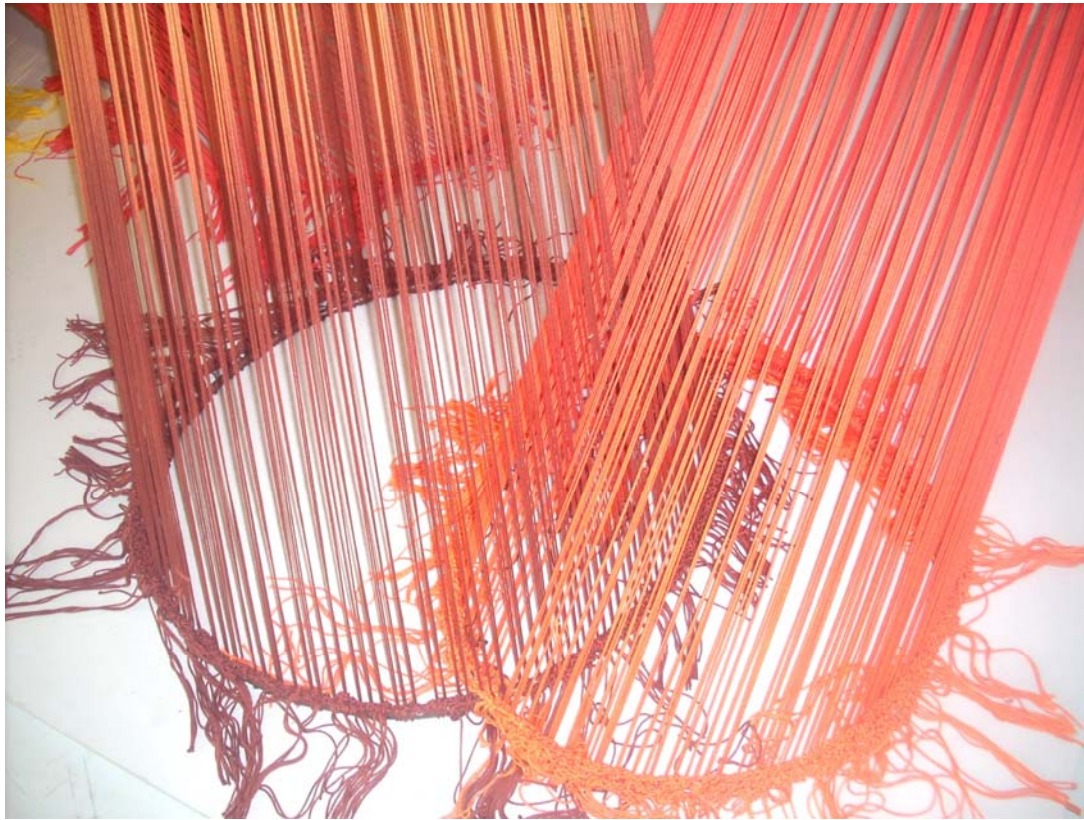
Nombre: Sin título.

Año: 2010

Materiales: Algodón, vellón de oveja y fierro

Técnica: Tejido telar

Dimensiones: 2.35 x 1.20 x 2.30 m.







## VII. Bibliografía

---

BACHELARD GASTÓN. *La Poética del Espacio*. Fondo de cultura económica. México. 1975.

DEBRAY RÉGIS. *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1994.

DORIVAL BERNAL. *Pevsner*. En *Los Grandes Escultores Nº 6*. Editorial Viscontea. España. 1980.

GALERIA ARTESPACIO. *Escultura Chilena Contemporánea: 1850- 2004*. Ediciones Artespacio. Santiago de Chile. Octubre 2004.

GÓMEZ JUAN. *Las Lecciones del Dibujo*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1995.

IVELIC RADOSLAV. *Fundamentos para la Comprensión de las Artes*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. 1999.

KANDINSKY WASSILY. *Punto y Línea Sobre el Plano*. Grupo Editor Quinto Centenario. Colombia. 1995.

MAY PATRICIA. *Todos los Reinos Palpitan en Ti*. Editorial Grijalbo. Santiago. 2001.

SAURAS JAVIER. *La Escultura y el Oficio del Escultor*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 2003.

SCHULTZ MARGARITA. *La Obra Escultórica de Marta Colvin*. Editorial Hachatte. Santiago. 1992.

SOURIAU ÉTIENE. *Diccionario AKAL de Estética*. Ediciones AKAL. Madrid. 1998.

[www.chilebosque.cl](http://www.chilebosque.cl)

[www.florachilena.cl](http://www.florachilena.cl)

[www.rae.es](http://www.rae.es)

<http://www.bildungsservice.at/faecher/geo/Staaten%20und%20Landschaften/Argentinien/photogalerie%20argentinien%2066.htm>