



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento Artes Visuales

Bello Voyerista

Informe escrito para alcanzar el título de Grabador

FRANCISCA CECILIA GALLARDO PIZARRO

Profesor Guía: JAIME LEÓN RUIZ-TAGLE

SANTIAGO, CHILE

2012

Para Dante y mi familia

Página

INTRODUCCIÓN -----	1
0.1 Caminos previos recorridos -----	3
CAPÍTULO I	
1.1 Primer Acto: El Objeto -----	8
1.2 Segundo Acto: Posibilidad -----	12
1.3 Tercer Acto: Construcción -----	16
CAPITULO II	
2.1. Cuarto Acto: Voyerismo -----	27
2.2. Quinto Acto: Lo bello, Lo Sublime y Lo Siniestro -----	34
CAPITULO III	
Conclusión -----	50
Bibliografía-----	53
Anexos-----	55

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Página

1. Francisca Gallardo, Maculadas, Foto digital, 2008 -----	
3	
2. Francisca Gallardo, Cordero de Dios, Grabado metal, 2009 -----	
- 4	
3. Francisca Gallardo, Cordero de Dios, Fotografía digital, 2009 -----	
- 5	
4. Campo visual del ojo humano -----	
- 6	
5. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----	
- 7	
6. Marcel Duchamp, Rueda de Bicicleta, Ready Made, 1913 -----	
9	
7. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----	
11	
8. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----	
13	
9. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----	
15	
10. Rembrandt, Ronda Nocturna, Pintura, 1640-42 -----	
17	
11. Caravaggio, Martirio de San Mateo, Pintura, 1599-1600 -----	
19	
12. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----	
20	

13. David Lynch, Mullholland Drive, Película, 2001 -----
22
14. Thomas Holloway et alii, Maquina de dibujar siluetas, grabado para Johann Caspar Lavater, *EssaysonPhysiognomy*, 1792-----
24
15. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----
26
16. Canal 13, Año 0, Grabación, 2011 -----
27
17. Edgar Degas, Serie Bañistas, Pastel sobre tela, 1895-98 -----
28
18. Marcel Duchamp, Etant Doneés, Instalación, 1966 -----
30
19. Lucas Cranach, Diana desnuda y la pequeña cascada en la Ninfa de la fuente,
Pintura, 1550 -----
----- 31
20. Francisca Gallardo, Bello Voyerista, Técnica Mixta, 2011 -----
33
21. Derecha: David Lynch, Terciopelo Azul, Película, 1986. Izquierda: David Lynch,
Mullholland Drive, Película, 2001 -----
39
22. David Lynch, Terciopelo Azul, Película 1986 -----
40
23. David Lynch, Mulholland Drive, Película, 2001 -----
41
24. David Lynch , Carretera Perdida, Película , 1997 -----
44

25. David Lynch , Carretera Perdida, Película , 1997 -----
47

26. David Lynch, Mulholland Drive, Película, 2001 -----
48

INTRODUCCIÓN

El siguiente texto se ha concebido a la par de la propuesta plástica, lo que ha significado que las temáticas desarrolladas se han ajustado tanto en lo plástico como en lo escrito, permitiendo una lectura transversal de ambos trabajos.

En cuanto a la propuesta plástica, su concepción es una derivación de proyectos anteriores desarrollados en la Universidad, presentes en este texto para la comprensión tanto de las temáticas como del imaginario visual que utilizo.

Las temáticas indagadas se presentan en el mismo sentido cronológico que la propuesta plástica, por ello la metodología del texto está basada en la creación plástica.

El primer capítulo consiste en el desarrollo de temáticas acerca del objeto artístico y su construcción, una investigación acerca de la posibilidad de acceso a la propuesta visual por parte del espectador.

El segundo capítulo se subdivide en tres grandes temáticas: voyerismo, iluminación y lo siniestro. Temas desarrollados desde la percepción visual hacia una reflexión psicológica e histórica.

Este proyecto enmarca la finalización de cuatro años de estudio universitarios, con especialización de grabado, taller que me dio las herramientas para configurar y establecer mi quehacer como artista. Si bien, aún me siento parte del ámbito de grabado, no me agrada definirme en solo en un área, por esta razón en esta proyecto trabajé tanto con técnicas de grabado como de cerámica.

Por una parte este trabajo me permitió investigar y explorar inquietudes plasmadas en mi obra. Además de esta búsqueda he encontrado temas no reflexionados anteriormente, a pesar de que han estado formando parte fundamental en mi trabajo. Por eso el proyecto no es sino una instancia de reflexión acerca de mi visión del arte, convirtiéndose así en una introspección.

De esta manera la reflexión predomina, son múltiples las dudas, avances y retrocesos que se van dando en la marcha, y eso es parte fundamental del aprendizaje.

0.1 Caminos previos recorridos

Para dar cuenta acerca de este proyecto es pertinente comenzar por relatar el camino recorrido desde hoy hacia atrás, cómo y por qué hago lo que hago.

El primer trabajo que se establece dentro de la misma línea que se mueve este proyecto es un collage fotográfico que realicé el año 2008. Consiste en cinco vírgenes recopiladas en Internet, seleccionadas por su diversidad. El interés radicó en la posibilidad que genera la experiencia religiosa dependiendo del lugar geográfico en el cual se habite, y que esta experiencia pueda ser expuesta visualmente. Se trabajó a partir de la idea que la imagen posee la posibilidad de ser apropiada, seriada, alterada, etc., ya que al encontrarse dentro de la *web* cualquiera puede tener acceso a ella, perdiendo de esta forma la separación entre el espectador y la obra, porque ya no hay un museo, galería o una línea amarilla que no deje cruzar ni tocar. Por cierto que no deja de ser intocable la obra original, pero de todos modos estas reproducciones digitales hacen perder su capacidad de ser únicas y lejanas.



(1) Francisca Gallardo, Maculadas, Foto digital, 2008

El *collage* que establezco en la obra se genera por la priorización de lo artificial de una obra de arte, acentuando la apropiación de la imagen mediante la intervención.

El segundo trabajo que se enmarca en el mismo camino son cuatro grabados en metal realizados el año 2009, los cuales contenían citas al artista Jean-Honoré Fragonard, artista francés del siglo XVIII. Estos grabados surgieron a partir de la cercanía que sentía hacia aquel



(2)Francisca Gallardo, Serie Cordero de Dios, Grabado metal, 2009

artista en el aspecto de las temáticas: la sensualidad; la intimidad; el romance y las fiestas galantes. Estos temas los puse a disposición de mi trabajo, combinándolo con temáticas tales como lo desagradable y siniestro. Estas dos afluencias dieron como resultado una imagen perversa, si bien pretendían ser íntimas y sensuales, las características del personaje principal no lo permitían debido a que él, en sí mismo, es desagradable e incluso pervertido.

Aparte de las temáticas del artista Fragonard, decidí utilizar parte de sus obras. Así como en el trabajo anterior, apropiándome de la imagen y que esta sea parte de mi discurso, en este caso me interesó citar parte de la historia del arte.

También una de las formas que podemos acercarnos al arte es a través de su historia, conociendo ciertos artistas y sintiéndonos inclinados más hacia uno que a otro, comprendiendo a

través de ellos los planteamientos o ideas que transitaban en aquel periodo. El interés en mi caso se encuentra en las temáticas y la traducción de esta. Por lo tanto lo que pretendo es aferrarme a estas imágenes para hacerme cargo como artista de que soy parte de una historia y busco en ella respuestas.

Los grabados anteriores se encontraban en un montaje de manera tal que se establecieran como parte de un álbum familiar, construyendo así la posibilidad de existencia de este personaje fuera de la obra. Para lograr este objetivo enmarqué los grabados y los dispuse para dieran la sensación del interior de una casa.

En este mismo montaje incluí una serie de fotos creadas en PhotoShop, las cuales consistieron en la creación de pequeñas escenas. Después de fotografiarlas se intervinieron en forma digital, tanto en los tonos como en su morfología, ya que si el modelo era de juguete, la obra final pasaba a ser “real” o en sí posible, pero de todas maneras daba cuenta de su digitalización y montaje. Así los grabados como las fotografías establecieron una narración del personaje, el cordero en intimidad.

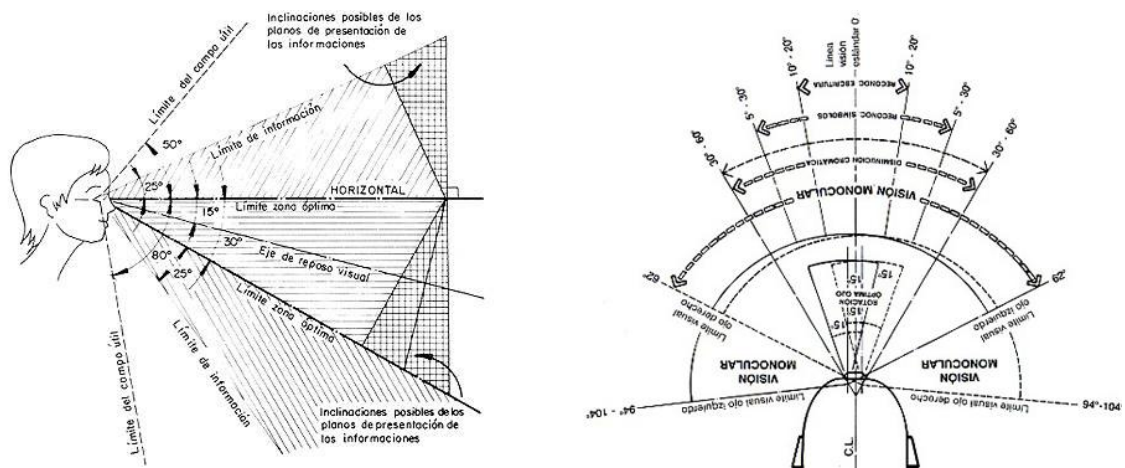


(3) Francisca Gallardo, Serie Cordero de Dios, Fotografía digital, 2009

Ese mismo año 2009 a partir de estas fotografías se generó la idea de presentarlas de modo que se extrajera la imagen fotográfica hacia las tres dimensiones, recreándolas como escenas en espacios determinados. Estos espacios se fueron fijando en el desarrollo del trabajo.

La obra se tradujo en tres maquetas de 30 centímetros de alto, largo y de profundidad, y todo lo que se encontraba dentro de ellas fue realizado en miniatura. Las maquetas están dentro de una caja y la posibilidad de observarlas es a través de un orificio el cual es de un tamaño no mayor a dos centímetros, lo cual permitía una visión parcial de la escena interiormente montada. En ese momento la obra se adentró en tres puntos fundamentales: la imposibilidad de visión, las miniaturas y la teatralidad.

De la manera que se muestra en la imagen inferior, el ojo humano tiene un campo visual limitado, horizontal y vertical, como también respecto a la visión del ojo derecho o izquierdo como la conjunción de ellos. Todas estas posibilidades dan distintas variables para el hombre respecto a la visualidad. Con estos parámetros comencé a dimensionar los escenarios.



(4) Campo visual del ojo humano

La materialidad de las escenas fueron creadas a partir de telas, específicamente de tul ya que al ser transparente la sobre posición de uno y otros genera distintos tonos. Por otra parte este tipo de tela al ser puesto a luz da una visualidad brumosa parecida a la luz que utiliza el artista Fragonard en sus obras, logrando lo buscado, intimidad.

Finalmente después de este paso por los trabajos anteriores al actual me dispongo a desarrollarla en forma completa, partiendo desde el punto formal, visual, recorriendo los contenidos tanto los que a mí me interesan plantear en la obra como también recursos de artistas que se encuentran citados en el presente trabajo y que me han interesado.



(5) Interior de la obra

CAPÍTULO I

1.1 Primer Acto: El objeto

La propuesta plástica se compone de varios episodios que se retrataran en los siguientes capítulos. El primer episodio está dado por el espectador frente a siete cajas de madera en formato de 35 de largo 20 de ancho y 25 de altura. Estas cajas están ubicadas de manera horizontal estableciendo una longitud de 6 metros y 65 centímetros. No existe un recorrido establecido para observarlas.

La invitación que sugiere la obra es a través de cables eléctricos con interruptores de luz que se desprenden de estas cajas de madera, encontrándose disponibles para su uso. No existe ninguna invitación formal para usarlos, pero tampoco una restricción, por lo tanto queda a juicio del espectador el dar inicio al segundo acto de la obra, una invitación a la curiosidad.

La madera aglomerada es reconocida por usarse en muebles “hágalo usted mismo”, en forma seriada y refleja una industrialización estética. Como material hace que la obra se presente en forma aséptica al espectador, de este modo genera una distancia debido a la frialdad del exterior de ella, no presenta signos de manualidad ni de alguna intervención, sino como un objeto de características eléctricas que fue trasladado de su función práctica a la obra.

Al respecto de esta primera parte de la obra surgió de inmediato las ideas de Marcel Duchamp, artista francés y estadounidense (desde 1955) que realizó su obra a principios del siglo XX hasta la mitad de este.

Por una parte al utilizar las cajas, como objetos que pretenden atraer al espectador, es indispensable hablar de Duchamp y sus *ready made*. Obras que tenían por característica principal hacer que un objeto de carácter útil pasara a ser inútil. Esta transformación se debe a que el objeto muta hasta convertirse en un objeto artístico, un objeto de contemplación.



(6) Marcel Duchamp, Rueda de Bicicleta, 1913

Duchamp estableció ciertas características que debían poseer los objetos útiles para luego convertirse en *ready mades*, por ejemplo que fuesen objetos cotidianos de origen industrial, nunca usados y que estuvieran escogidos por su neutralidad estética. Estos objetos puestos en escena como obras de arte sufrirían una liberación de su utilidad. Duchamp define su trabajo como “la elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que la ausencia total de buen o de mal gusto”¹. A pesar de esta afirmación el escritor Ramírez propone en “Duchamp: El amor y la muerte, incluso” que el sentido de estas acciones sean a partir de objetos antiestéticos no quiere decir que estos objetos no sugieren nada o no tengan importancia, sino que su realización se establece dentro de la idea de una “belleza industrial”, realizaciones poéticas que hablan de un artista situado en el comienzo del diseño industrial.

¹ CABANNE, P. Entretiens avec Marcel Duchamp. 1967 En: RAMIREZ, J. Duchamp: El amor y la muerte, incluso. Pág. 27

El planteamiento de este proyecto reside en utilizar objetos industriales, pero a diferencia de lo realizado por Duchamp, la utilidad del objeto en cuestión se deja en evidencia. Siendo así una ecuación contraria determinada a finalizar con la neutralidad estética, pero que busca el mismo objetivo, un espectador participe y pensador. Este objetivo principal decide la existencia de la obra, el espectador la genera, la construye de forma continua a partir de la pura observación hasta alcanzar una reflexión final.

El objeto interruptor por lo general se encuentra cubierto de manera que protege al usuario, siendo así un objeto amable y seguro, sin despertar impacto estético. En la obra los interruptores se desprenden de las cajas están desposeídos de sus cubierta, así los elementos que los componen pueden ser observados. Esta exposición interna permite al usuario tener conciencia de la acción que está realizando. El paso de electricidad mediante los cables y sus conexiones nos coloca en posición de alerta, alejándonos de la contemplación.

Respecto a la contemplación, Sergio Rojas² propone la pérdida de la placentera contemplación hacia una búsqueda del arte en sí mismo, expone que “el arte se vuelve contra sí mismo, o mejor dicho, contra su destinatario (...) contra la cómoda contemplación de códigos instituidos, contra la avidez burguesa de la experiencia”.³ Por consiguiente si al mismo tiempo se requiere un espectador activo, también es necesario que sea atrevido, eliminando el confort de la contemplación y de la interacción neutra. La obra si bien es estática en su construcción superficial y espacial, en el acercamiento primario por parte del destinatario, genera un ambiente de tensión entre la obra y el espectador, tensión que no pretende disminuir, sino aumentar en el tiempo.

Otro punto es la presentación de la obra, la cual se presenta dentro de unas cajas. La decisión de establecerlas así se debe en primer lugar a que éstas se disponen como una serie de objetos cerrados y contenidos, no solo en forma visual sino que contiene una necesidad por ser observadas. Por ende se formula contrario al concepto vitrinas dispuestas a la contemplación. No intentan competir con la realidad de su entorno sino que se encierran en su propio mundo. No pretende ser una representación, sino una presentación de su propia realidad y construcción.

² Licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en el área, además Doctor en Literatura de la Universidad de Chile.

³ ROJAS, S. El contenido es la astucia de la forma. Cap. 3 La reflexión irónica de la obra de arte. Pág. 15



(7) Interio de la obra

1.2 Segundo Acto: Posibilidad

En esta obra se considera cada caja de madera como una escena teatral, cada una pretende ser una narración visual y un descubrimiento de sus elementos mediante la luz.

El segundo acto comienza en el momento que el espectador decide ser partícipe de la obra, enciende y apaga las luces, recorre cada una de ellas y trata de ver a pesar de las dificultades.

Defino dificultades a los puntos de la obra que no permiten que se presente en su totalidad. Por una lado tenemos un único punto de observación, este punto es un orificio efectuado en la caja que permite observar su contenido, limitando la visión. De esta forma la imagen se encuentra seccionada tanto en formas, contra formas o sombras de los elementos que se encuentran es su interior.

Esto implica la parcialización de la observación. La construcción, de esta manera, está basada en esta imposibilidad del espectador por ver todo, la imagen que pretendo entregar no fue hecha al azar. Sin embargo el espectador al contrario del artista, no sabe la totalidad del contenido, no tiene noción del aparato técnico montado que permitió instalar la imagen final, por ello el espectador no tiene una opinión preformada acerca de lo que verá, no existen expectativas concretas y absolutas a lo que ocurrirá al mirar a través el orificio.

Benjamin⁴ expone acerca de la reproductibilidad técnica y el montaje cinematográfico que “representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenecen a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador”⁵ y que “despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial”⁶. Esto sería lo que ocurriría si despojáramos a la obra de su aparataje técnico, no sería más que partes de cables, luces, telas y papeles, nos daría cuenta de lo artificios necesarios que se utilizan para crear la imagen lo cual daría como

⁴ Walter Benjamin, filósofo y crítico literario alemán

⁵ BENJAMIN, W. Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Pág. 15

⁶ *Ibíd.* Pág. 16

resultado varios focos fragmentados que impedirían una totalidad. Si bien de por sí la obra es un objeto físico, tangible y artificial, lo que se busca es la construcción mediante el pensamiento y la memoria. Por lo tanto el aparato técnico permite visualizar la obra y por otro lado el pensamiento es quien finalmente construye y la define, tanto en sus límites y posibilidades, esto mediante la memoria, la cual por una parte puede ser consciente y por ello explícita, ya que nos permite recrear, evocar y recordar, conectándonos de una forma íntima con los que sucede a nuestro alrededor, en este caso la obra. Por otro lado la memoria inconsciente, implícita, que es



(8) Interior de la obra

de difícil expresión verbal y se activa a través de la experiencia. La obra pretende extenderse a través de estas dos memorias, por una parte evocar conscientemente sobre los conceptos que presenta y por otro lado establecer experiencias personales que nos permiten una descripción objetiva y precisa de lo que se observa.

De esta manera los objetos y la composición en su interior tendrán la capacidad de mutar con respecto a uno u otro espectador, el resultado de cada espectador respecto a la obra será único, tanto en lo concretamente visual como en la proyección del pensamiento, una traducción visual de nivel sensitivo.

El espectador también se podrá preguntar si es que tiene una función en la obra, que es lo que se supone que deba hacer y lo que no, o si realmente no se espera nada de él. En este caso las expectativas cambian el sujeto donde recae la acción, la obra lo traspasa al espectador. Ahora ya no es la obra el elemento crucial, el espectador al tener la capacidad de transformar la obra hace que esta acción sea tan importante como la obra misma. El espectador comienza a separarse de su función contemplativa en la medida que su acción o como también la falta de esta (la no acción también es una respuesta) produzcan un cambio en la obra, pues si este no se ve interesado en la interacción, la obra se ve imposibilitada en “aparecer”, limitando su existencia.

Otro aspecto es la dificultad a que sea una experiencia colectiva, si bien la obra puede ser vista por un sinnúmero de personas, la relación que se crea con ella es personal. Establecer una versión común de la imagen que se encuentra en su interior es dificultoso. Las construcciones imaginarias, visuales, intelectuales, etc., son propias, a pesar de los comunes acuerdos. Por esta razón la obra da pie a una discusión acerca de los distintos puntos de vista, llegando a avenencias como también a discrepancias, y más allá de los resultados la sola discusión es valiosa.

Por otra parte está el quehacer del artista, en la obra se encuentra presente debido a que el espectador al ver a través del orificio de la caja forma una acción similar al de ver a través de los ojos del artista. En consecuencia se ponen en el mismo lugar, trayendo al artista a la acción presente. El artista y el espectador se sitúan en un mismo espacio y tiempo respecto a la obra.

Al estar estos tres puntos en un mismo instante, artista-obra-espectador, produce que el espectador pueda tomar parte de las atribuciones del artista, el artista entrega cierta información, pero la revelación de esta y su final construcción está dispuesta para el espectador. El artista solo traza un camino para llegar a la obra, pero el espectador es quien debe recorrerlo.



(9) Interior de la obra

1.3 Tercer Acto: Construcción

En este tercer acto me interesa indagar acerca de la representación en el arte, y como este punto es y ha sido una problemática a desarrollar en su historia.

En primer lugar hablaré de Rembrandt, artista holandés del siglo XVII. El contexto histórico-social de la sociedad holandesa de aquella época se inclinaba por un arte representativo tanto en las figuras como en las diferencias jerárquicas, sociales y económicas. Estos puntos debían ser absolutamente visibles, ya que su representación debía ser de acuerdo a estos cánones. Sin embargo estos puntos no le interesaban a Rembrandt. En cambio le era importante hacer visible otros aspectos, estos eran los valores formales de la pintura.

La obra “La Ronda Nocturna”, fue pintada entre 1640 y 1642. Esta obra debía realizarse dentro de los parámetros de un “retrato colectivo”, por lo cual debía representar la jerarquía de los poderes dentro de ésta organización. Al contrario a esto el pintor decidió constituir una composición donde la pintura en sí misma es la protagonista “el maestro descuidó en esta obra la jerarquía de los personaje, y ellos, al encontrarse mal situados, la objetaron.”⁷ La luz y la sombra establecen una dinámica simbólica, entre lo inmaterial y lo material, lo positivo con lo negativo, también lo profano con lo divino “ha querido simbolizar alegóricamente a la luz y la sombra (...) aquel vestido que vemos en el primer plano representa a la luna, y el que le acompaña y empuña el espontón corto, a la otra”⁸

La luz en la obra es de tal intensidad que algunas figuras pierden materialidad y por otro lado existen sombras tan oscuras que las figuras apenas se dilucidan, “las figuras y objetos que parecen surgir a la luz de las tinieblas y del entorno a oscuras, están ligados de un modo extraordinario a la superficie pintada”⁹

⁷ COUVE, A. Revista Arco y la lira. No. 3. Cap. La Ronda Nocturna. Pág. 8

⁸ *Ibíd.* Pág. 8

⁹ ALPERS, S. El taller de Rembrandt: La libertad, la pintura y el dinero. 1992



(10) Ronda Nocturna, Rembrandt, 1640-42

Las figuras de esta obra se desvanecen en las sombras, estableciendo una dificultad de representación, o más bien mimesis, lo buscado por el grupo. Asimismo la luz constituye los puntos focales importantes en la obra, como es la niña en el centro, siendo esta luz proveniente de ella misma, careciendo de verosimilitud, no es posible aceptar este hecho proveniente de una copia mimética.

El carácter que le otorga Rembrandt al juego de luz y sombra hace desprender la sensación de teatralidad en sus obras, como un fotógrafo realiza un corte a la realidad, separa e instaura las prioridades a través de la iluminación o la falta de la misma.

Según lo anterior, qué es lo que busca Rembrandt en su hacer, si bien esta pintura fue realizada por encargo él no le toma importancia a este punto, sino que simplemente lo utiliza como pretexto para buscar en la tela un mecanismo o forma de comunicar su propio lenguaje, él es la pintura y al decir él me refiero a su pensar, a su ejecución, sus ideales y propuestas acerca del arte. Construye la obra desde el arte y la petición temática queda subyugada, como plantea

Couve “jamás en Rembrandt hallaremos un solo gesto que no responda a una intención superior, a una voluntad de atemporalidad que busca en sus obras”.¹⁰ Su acción fue presentar la pintura misma, mediante las posibilidades del arte para construir una obra, un lenguaje.

Sergio Rojas determina que “una característica de la historia del arte en general, y especialmente en el caso del arte moderno, consiste en que desarrolla una conciencia con respecto a sus propios recursos representacionales (...) una progresiva reflexión sobre el lenguaje”¹¹. Por lo tanto cuáles son los límites y por qué estos límites son cuestionados.

Por una parte podría pensarse que la falta de un canon con respecto a la pintura determina una libertad. Por otro lado esta libertad podría llegar a ser conflictiva, debido a la falta de códigos establecidos y a la ambigüedad de lo que puede ser definido como arte, se desvanecen los límites de sus posibilidades. Yves Michaud¹² incluso dice que “ya no se trata de preguntar “¿qué es el arte?”, sino “¿cuándo hay arte?”, ¿qué cosa hace el arte? o hasta “¿cómo nosotros, *regardeus*, hacemos arte?”.¹³ Asimismo podríamos preguntarnos que es el lenguaje, debido a que el arte de una u otra forma es un lenguaje visual el cual ha expandido los medios visuales para crear. Es esta expansión o el porqué de esta necesidad de expansión lo que interesa.

La forma proviene del lenguaje, y la construcción de una obra de arte deviene de este cuestionamiento acerca de su propio límite. Hegel propone la muerte del arte, “la emergencia del proceso en la obra, la ideología estética del proceso es la obra, toda obra es un “*work in progress*”¹⁴. En consecuencia aquí no hay límite, la obra produce un continuum, por ellos sus posibilidades son infinitas en la medida que la obra pueda ser vista. Este *work in progress* se puede establecer en la medida que exista alguna interacción con la obra, existan preguntas y algunas respuestas acerca de ella.

¹⁰ COUVE, A. op. cit. Pág. 8

¹¹ ROJAS, S. op. cit. Pág. 1

¹² Filósofo francés contemporáneo.

¹³ MICHAUD, Y. El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética. Pág. 93

¹⁴ ROJAS, S. op. cit. Pág. 14

El barroco como lenguaje presenta una disociación entre la estructura objetiva y la captación visual. Eugenio Trías¹⁵ plantea que el barroco está consciente que detrás del mundo de engaño, que se logra mediante el contacto sensible, existe una estructura firme, el espacio infinito el cual tiene límite y cadencia, en donde el sujeto comprende la dimensión de lo real.



(11) Martirio de San Mateo, Caravaggio, 1599-1600

El autor expone que el barroco demuestra el carácter ilusorio del mundo, sensible que siempre está más allá de sí mismo, el cual se encuentra en una constante metamorfosis. Es como si el barroco estuviera a punto de transformarse.

En el barroco se confunde el ser y el aparecer, Rojas¹⁶ dice que se presenta como un espectáculo, una ilusión, una máscara escenográfica en la cual el cuerpo retórico, de una realidad más profunda, es solamente esbozado. Lo que no está, lo invisible o lo innumerable se produce por un exceso de nombres o por un nombre en cierto modo excesivo, de esta manera la operación consiste en incorporar las cosas al lenguaje haciéndolas desaparecer.

¹⁵ TRÍAS, E. Lo Bello y Lo Siniestro, 1992.

¹⁶ En: Revista de teoría del arte. 2004.

Asimismo Trías explica que la metamorfosis y el *trompe l'oeil* se estipulan hacia el designio y la sugerencia ambigua de aquello que trasciende lo visible. Lo invisible es aquello que no está presente en la representación, es la infraestructura racional que lo determina. Expresa que el “ojo se está engañando, mientras que la inteligencia añade lo que “falta” a la representación”¹⁷

Caravaggio¹⁸ al igual que Rembrandt está consciente del lenguaje artístico, se le establece como un “artista realista”, definiendo la realidad como aquel lenguaje que esencialmente tiene presente el verosímil pictórico.



(12) Interior de la obra

Caravaggio no fue un pintor que se instauró dentro de los ideales decorosos, sus composiciones y las imágenes que exhibía no ilustraban los ideales de la época. La mayoría de sus obras presentan un develamiento de la realidad, estas no se muestran con decoro para la gratitud del espectador, sus obras son sinceras, realizadas con una pasión cruda. Esta crudeza, se encuentra presentada a través del manejo de la luz y la sombra, la cual es trabajada de manera similar a la luz teatral, como actualmente en la fotografía. La luz en ciertas partes es tan

¹⁷ TRIAS, E. op. cit. Pág. 169.

¹⁸ Pintor italiano de fines del siglo XVI.

incandescente que da la sensación que se saliera del plano de la tela, y las sombras de estos cuerpos son tan oscuras que recortan la imagen, lo cual no deja que existan fondos amplios. Las obras parecen sesiones fotográficas de cuerpos delante de una muralla, como montajes teatrales, donde conocemos su carácter falso de fantasía.

La propuesta plástica que presento muestra por una parte una cierta realidad que se genera debido a que la imagen está conformada por objetos tangibles, pero al mismo tiempo esa misma realidad es artificial por antonomasia, es solo posible en la aceptación del espectador, ya que los dispositivos que generan la imagen, ocultos al espectador, son olvidados. La obra rechaza su realidad plana, desde el dibujo al grabado, busca transformar a través de la técnica una imagen posible y material, lo que la convierte en un conducto de lo invisible a lo visible, desde las ideas a la materia.

Al respecto de la artificialidad me parece importante exponer acerca de la película del director David Lynch, “Mulholland Drive”¹⁹. En esta película existe una escena que se desarrolla en un teatro en el cual hay dos personajes de público escuchando al presentador relatar: “No Hay Banda. *This is all a tape recording*, no hay banda, *and yet we hear a band. (...) It's All an Illusion*”²⁰. Esto es lo que dice el presentador en el teatro “Club del Silencio” para proclamar la fantasía de la obra allí expuesta. Esta fantasía consiste en una mujer cantando emotivamente, la cual de un momento a otro se desmaya, pero su voz continúa sonando. Por otro lado un trompetista que interpreta una pieza, imprevistamente se va y la trompeta continúa sonando.

¹⁹ LYNCH, D., *Mulholland Drive* [película] USA, Universal Pictures, 2001, 147 min.

²⁰ No Hay Banda. Todo esto es una cinta grabada, no hay banda, y a pesar de ello oímos una banda. (...) Todos esto es una ilusión



(13) Mulholland Drive, David Lynch, 2001

El presentador nos pone en aviso que la voz y los instrumentos son representaciones que se ponen al servicio de la obra, pero solo como reflejos vacíos de sí mismo. Nos recuerda que frente a nosotros se personificaran espejismos, y a pesar de que tanto la emoción como la escenografía son igualmente de artificiales, el espectador acepta adentrarse en la ilusión.

Lo reciente nombrado lo destaco por el motivo que el espectador de mi obra, como de muchas más, acepta la invitación del artista para ser parte de ella, esta aceptación conlleva consigo hacerse cargo de las fantasías y construcciones de mundos imaginarios, que a pesar que sabemos que son colores, papeles, pinturas o telas, les damos la posibilidad de existencia. Esta “vida” que le entregamos a las obras es dada por el espectador, porque a pesar de los dispositivos, que permiten la existencia a través de montajes, la aceptación y participación esta mediada por él.

Continuando con la idea de la construcción a partir de la luz o la falta de esta, la obra en general presenta una luz tenue, dirigiéndose a puntos específicos. De esta manera deja lo demás en medias tintas o sombras absolutas. Dentro de esta limitación existe una posibilidad dada por el tiempo, a esto me refiero que al igual que un dormitorio sin luz el cual en una primera instancia está absolutamente oscuro cambia al pasar los segundos, ya que comenzamos a ver mucho más y finalmente casi todo. Asimismo mientras más tiempo se observa la obra más se ve,

se le permite develarse de a poco. La obra se deja ver solo si el espectador está dispuesto a esperarla.

Por una parte la sombra tiene la posibilidad de deformarse, cae de un objeto a otro, toma la segunda forma y establece una tercera, de esta forma nos aleja de su verdadero origen y se transforma en algo desconocido. La sombra nos entrega más posibilidades de imágenes que un espejo, nos permite explorar el cuerpo más allá de lo concreto. Puede constituirse como una imagen subjetiva, el sinnúmero de imágenes que proyecta también está dado por su descomposición, mientras más lejos este del cuerpo, la verdad, menos de ella ser verá, se desintegrará en medias tintas y se internará en claroscuros, la imagen final será construida y terminada por el espectador.

La sombra puede definirse como una mala definición o poco precisa de su objeto, al mismo tiempo se encuentra llena de interpretaciones o percepciones, lo cual imposibilita un acercamiento objetivo por parte del espectador. Esta situación se compara acerca de la problemática entre significante y significado, para que una comunicación sea correcta es necesario que un significante tenga solo un significado, ya que si esto no se cumple, la complejidad subjetiva empañara la comunicación. Tampoco se puede dejar de lado la connotación del contexto de aquella comunicación. René Tissot, psiquiatra contemporáneo francés, determina que existe una separación entre el significante y el significado. Esto se debería por “conocimientos fundados sobre conceptos esenciales, mal definidos, ricos en sentido, y a los cuales es raro que dos interlocutores den el mismo sentido”.

A pesar que disponemos de solo un significante, se cumple la complejidad de que le recaiga más de un significado. Tissot, acerca de la subjetividad sugiere que “ahí donde el francés sólo tiene una malla, sólo un signo para denotar la nieve, los esquimales tienen varios”

En Grecia Antigua la sombra era una metáfora de la *psyche*, del alma. En su mitología el inframundo era el lugar donde los muertos/almas residían, estas almas se visualizaban como sombras desprovistas de cuerpo.

Habitualmente esta temática se ha configurado dentro de un mundo fantasioso, debido a que no genera una sola lectura. Esta situación surge en mayor parte porque la sombra, al contrario de un reflejo en un espejo, es una proyección invertida generada por la obstrucción de

un cuerpo en el paso de la luz. En ambos casos, espejo y sombra, proviene necesariamente de un cuerpo, en el espejo se muestra algo evidente, en la sombra solo una guía para saber su procedencia.

Un punto importante acerca de la sombra como proyección de un cuerpo es lo que expone Lavater²¹ en “Fragmentos fisiognómicos”²². Lavater pretendió establecer que a partir de la sombra podríamos ver el alma y la moral de las personas, específicamente en la sombra de un perfil. Según él “lo que la persona suele ocultar, la sombra lo revela”²³. A partir de esta frase el autor dejar ver la connotación existente en la sombra, y que ésta puede ser una muestra tangible, una idea etérea que se logra convertir en una imagen.



(14) Lavater

²¹ Suizo, siglo XVIII

²² A pesar que sus postulados se alejan de un carácter científico, me interesan por la carga cultural que se logra desprender a partir de su análisis de la sombra.

²³ STOICHITA, V. Breve Historia de la Sombra. Pág. 165

Asimismo Carl Jung²⁴ en su teoría acerca del psicoanálisis, define a la sombra como una parte que se considera como impresentable, debido a que parece débil y no es aceptable que otros la conozcan, definiéndola como un lado negativo, un lado oscuro de las cosas o seres.

La connotación negativa de la sombra, específicamente en la fantasía literaria o en el cine es usada para genera miedo en los espectadores. Por ejemplo los miedos infantiles provocados por la oscuridad de la noche, sombras que crean monstruos, brujas o fantasmas. Si bien la oscuridad aumenta la duda de lo que está presente cerca de nosotros, la sombra lo acrecienta. Esta concepción de la sombra se encuentra en nuestro inconsciente colectivo, es parte de nuestra cultura.

Siguiendo esta lógica el espejo es la imagen de un cuerpo visible y la sombra la creación de una imagen a partir de un cuerpo. Por ello la sombra tiene la libertad de ser lo que no es, ser la verdad de nuestra conciencia pero al mismo tiempo difuminarse en otras verdades.

David Lynch dice que “percibimos cosas, y cuando intentamos ver de qué se trata, tenemos que vivir con ellas. Existe la luz y varios niveles de oscuridad”²⁵. La luz nos presenta una posición, la sombra nos una variedad de verdades que se develan en la oscuridad, para percibir aquellas cosas que están imposibilitadas por la falta de luz debemos cruzar un puente desde un lugar seguro, donde tenemos la visión de las cosas, hacia aquel lugar oculto. Por lo tanto nos hacemos parte de estas imágenes, sin nuestra presencia serían lo que simplemente son, libres de cualquier carga positiva o negativo. Esta carga negativa y siniestra está dada, como formula Sigmund Freud, debido a que “lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad”²⁶

²⁴ Psiquiatra del siglo XX

²⁵ RODLEY, C. David Lynch por David Lynch. Pág. 45

²⁶ CASAS, Q. op. cit. Pág.



(15) Interior de la obra

CAPÍTULO II

2.1. Cuarto Acto: Voyerismo

Después de asumir la aceptación del espectador a la obra, por motivos que provienen de la misma, este se convierte en un espectador voyerista.

La actitud voyerista se refiere al comportamiento de una persona que “disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otra persona”²⁷. Esta actitud por develar lo oculto tiene como característica el tiempo en que se contextualiza la persona, con esto me refiero a su contexto histórico social y cultural, ya que sin duda existe una gran diferencia entre una mujer chilena del siglo XXI a una mujer chilena del siglo XIX. Esto se debe por los cambios culturales o las influencias entre distintas culturas a cerca de la visión del cuerpo, la sexualidad, entre otros.



(16) Año 0, Canal 13, 2011

Estos cambios han permitido un camino hacia el destape, tanto que la intimidad se ha vuelto en muchos casos nula, así lo es por ejemplo en los *reality shows* donde las personas se muestra a través de la televisión en todos sus actos, desde los más privados como puede ser un

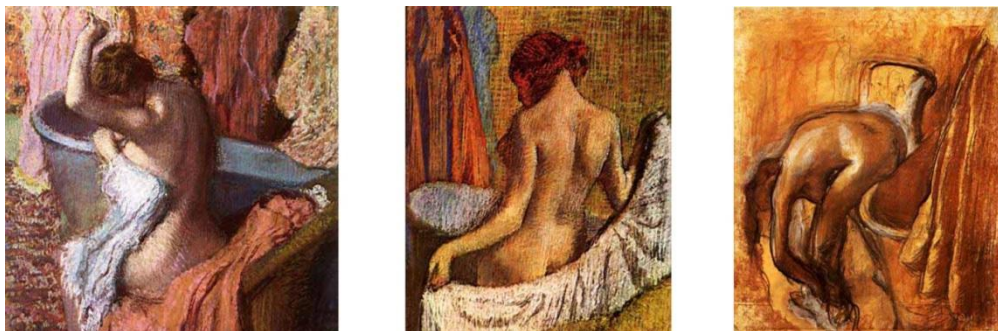
²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea]
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=voyerismo> [consulta:09 agosto 2010]

acto sexual, un baño en la mañana, una conversación que se supone que nadie más escuchará, etc.

Los televidentes acceden a estas escenas rutinarias por motivos que han existido por muchos siglos, la observación de otro ser humano en un acto que se presume privado es a lo menos cautivante. Si bien en los *reality shows* tanto el espectador como el observado saben de lo que acontece, el acto aún causa placer, pero se le debe sumar el placer del que es observado.

Acerca del voyerismo, un artista que trabajó con este tema fue Degas, artista francés del siglo XIX, en una serie hecha en pastel sobre bañistas. La particularidad de esta serie está en dos hechos, uno en su motivo y segundo en su construcción.

Un punto importante en esta obra es la observación de mujeres en un acto privado y ordinario, por una parte estas mujeres no están dispuestas en pose de modelo, sino más bien están en una posición accidental, en un movimiento continuo que fue captado. No nos es posible ver sus rostros, porque están girados contra lo que observamos, esto las despoja de su individualidad y las presenta en un contexto más amplio, como mujeres. Esta falta de posición dispuesta al retrato revela que estas mujeres no estarían al tanto de la acción de artista, y como consecuencia el espectador, por ello no estarían retratadas sino que observadas.



(17) Serie Bañistas, Edgar Degas, 1895-98

Este punto se acentúa por la composición de la obra mediante la utilización de un punto de vista que permite crear un ambiente de carácter voyerista. Los cuerpos ocupan todo el encuadre, provocando una falta de espacio en el entorno, están a una distancia corta, provocando la sensación de que estuviésemos parados detrás de ellas, siendo partícipes de la obra.

Degas presenta las escenas a partir de un ojo que no se supone que deba estar mirando y por eso estas mujeres son transgredidas en su intimidad, son utilizadas sin saberse objetos de placer. Este placer reside en todo lo anterior, no en la desnudez de las mujeres, sino en la transgresión de la privacidad.

Lo que le interesa a Degas plasmar en sus obras según C. G. Argan²⁸, es “lo que está *dentro* de la sensación, su estructura interna. Su gran descubrimiento es precisamente que la sensación visual no es un fenómeno superficial, sino una auténtica estructura del pensamiento”²⁹

Por lo tanto Degas trabaja desde un punto psicológico, si bien es artista plástico, utiliza la visualidad no solo para crear en la tela una imagen, sino que esta construcción esta trabajada desde la visión en varios aspectos. El análisis que realiza nuestra visión pasa por estos cuatro aspectos: bordes, colores, movimiento e intensidad, pero también el análisis de una imagen debe ser interpretado por la memoria, dándole un significado a lo que estamos viendo, no solo lo que básicamente podemos comprender de lo que se nos presenta, sino también los juicios de valor y percepciones. La integración de estos análisis será el resultado de la intención que busca Degas proyectar en sus obras, una proyección desde la tela al pensamiento.

La temática voyerista es uno de los pilares fundamentales de la propuesta plástica que presento. El interés que la obra pueda generar en el espectador es fundamental y es el lugar donde se sustenta su posibilidad de existencia. Al igual que una persona que descubre un orificio en la pared, este le permite observar un cuerpo desnudo, en la obra este orificio se plantea como una oportunidad para que el espectador se convierta en voyerista. Poder mirar, observar todo lo que más pueda a través del orificio dispuesto en las cajas, ya que a pesar que existe un solo ángulo de observación, es posible captar algo más y ese más imposibilitado por la estructura de la obra genera expectativas y deseos. La propuesta genera una oportunidad, y la decisión de aceptarla recaen en el espectador, la obra espera suspendida la aceptación.

El voyerismo se desarrolla con facilidad en una sociedad como la nuestra que está basada en valores católicos. La noción del pecado y su introducción en todo ámbito, tanto público, como lo es en la educación y en la vida privada, acentúa la inhibición de conductas inadecuadas. Estas conductas si bien pueden suprimirse y establecer una norma social, pueden

²⁸ Italiano, crítico de arte del siglo XX

²⁹ ARGAN, G. C. El arte moderno: del Ilusionismo a los movimientos contemporáneos. Pág. 100

también generar una atracción mayor hacia ellas, pensando que mientras más se controla mayor será el deseo por estas prohibiciones.

El placer que genera el voyerismo no es por los resultados sino que reside en el acto mismo, en aquel momento de transgresión de las normas.

Otra obra fundamental para hablar de voyerismo en el arte, es la obra de Marcel Duchamp *“Etant Doneés”*. Esta obra fue realizada en secreto por el artista a partir de 1946 y finalizada en 1966 en sus últimos años de vida, fue dada a conocer después de su muerte en 1968 en el Philadelphia Museum of Art.



(18) Etant Doneés, Marcel Duchamp, 1966

La imagen superior de la obra esta captada a través de unos agujeros que se hicieron en la puerta de madera a la altura de los ojos, por ello la posibilidad de observación esta detalladamente predispueta, no existe posibilidad alguna de ver más de lo que Duchamp dispuso.

Acerca de esta obra existen tres puntos fundamentales propuestos por Duchamp en el Manual de Instrucciones de la obra. Por una parte la mujer desnuda, por otra el paisaje y por

último “la mirada *voyeur*”³⁰. Los dos primeros puntos de la obra son tópicos que se pueden encontrar en el arte, como lo expone Ramírez³¹ a fines del *quattrocento*. Pinturas de mujeres desnudas presentadas al espectador para ser contempladas por su belleza, una belleza estipulada como canon.

El autor da un ejemplo con el artista Lucas Cranach³² en “Diana desnuda y pequeña cascada...”, esta obra como muchas otras que utilizan elementos similares en su composición, dan importancia al cuerpo de la mujer en medio de la naturaleza como objeto de belleza, este cuerpo como representación de deseos y placeres, un cuerpo que descansa apacible, desnudo y sin pecado, no se inquieta por la miradas de sus observadores, apenas cubre su sexo con una tela transparente, su inocencia la defiende de cualquier búsqueda morbosa, una criatura que se transforma en un ideal.



(19) Diana desnuda y la pequeña cascada en la Ninfa de la fuente, Lucas Cranach, 1550

Mujeres desnudas que son contempladas serán imágenes recurrentes en la historia del arte, tanto en su connotación asexuada como ocurre en el renacimiento, como también de carácter sexual, ejemplarmente en la obra “Olimpia” de Manet. La mujer que esta frente a

³⁰ RAMIREZ, J. op. cit. Pág. 200

³¹ En: Duchamp: El amor y la muerte, incluso. 1993.

³² Artista alemán del siglo XVI

nosotros nos mira y nos desafía. Si bien es una escena bastante similar a la que nos presenta Cranach, es el contenido temático lo que las separa extremadamente.

Lo realizado por Duchamp si bien se conecta con las otras obras por la observación de cuerpos desnudos, difiere en la connotación que le otorga tanto el encierro del cuerpo como también por que la observación simultanea de la obra no es posible, como si en Manet y Cranach, la vergüenza que nos podría transmitir la obra de Manet es compartida, nos enjuicia a todos en un mismo momento. Duchamp nos transporta individualmente a la obra creando una complicidad con lo que está ocurriendo, la obra se muestra en la medida de que el espectador la mire.



(20) Interior de la obra

2.2. Quinto Acto: Lo bello, Lo Sublime y Lo Siniestro

Este último capítulo consiste en una reflexión y análisis de la visión sobre qué es lo bello y lo desagradable. Estos términos antagónicos se desarrollan de manera particular en el arte, tanto sus diferencias como los matices entre ambos.

Eugenio Trías autor de “Lo bello y lo siniestro” determina que existen tres constelaciones que se relacionan por el paso de uno a otro. Estas constelaciones están definidas por tres aspectos. Primero por la pregunta fundamental, segundo por la categoría estética fundamental y por último acerca del concepto teórico correspondiente.

La primera constelación propone las siguientes preguntas: primero ¿qué es lo bello?, segundo la categoría estética en la cual está enmarcada es Lo Bello y tercero los conceptos teóricos que se entablaron fueron: idea, forma y armonía.

Esta categoría estética se desarrolló, según Trías, durante un gran periodo histórico, desde Grecia Antigua hasta el siglo XVIII. Este gran periodo como lo define el autor es una forma de división estratégica para comprender los términos que se piensan instaurar, si bien ya en el siglo XVII, periodo Barroco, la búsqueda de lo bello no es el foco (como si es el caso del Renacimiento y su mirada hacia Grecia Antigua) se le ha designado dentro de este periodo debido a que el análisis proviene del pensamiento de los filósofos de las épocas a tratar.

Acerca de cómo se definió este periodo, Trías expone que Lo Bello está determinado a partir de la categoría de Lo Sublime. Este análisis fue realizado tanto por la estética Kantiana, el idealismo alemán y el Romanticismo. Immanuel Kant define Lo Bello como límite formal para exponer el siguiente tema, Lo Sublime.

Kant en la Crítica del Juicio sugiere que un objeto se define como bello mediante el sujeto y el sentimiento de este, ya sea de placer o de pena el cual es realizado mediante la imaginación. La representación entregada por el sujeto no lleva a conocimiento alguno, siendo por consiguiente un juicio subjetivo debido a que el foco está en lo que le ocurre al sujeto con el objeto, no es un juicio al objeto en sí mismo.

Con respecto a los sentimientos de placer o pena, el autor formula tres formas de relación con la representación.

Por una parte “lo agradable”, que es todo aquello que produce satisfacción y se relaciona con el objeto mediante los sentidos, produciendo placer sin una necesidad de concepto. Establece un sentimiento particular que no busca ser verificado por el resto de los sujetos. Kant determina que “cada uno tiene su gusto particular (el gusto de sus sentidos)”³³

Por otra parte “lo bello” se refiere a lo que agrada, a la satisfacción proveniente de una reflexión sobre un objeto, lo cual “conduce a un concepto cualquiera (que queda indeterminado), y por lo tanto lo bello se distingue también de lo agradable, que descansa todo por completo en la sensación”³⁴. Kant propone que la finalidad de lo bello es una finalidad sin fin, y que la belleza es de esta manera una finalidad formal subjetiva. Todas estas concepciones existen solamente para los hombres, seres sensibles y razonables. Lo bello, al contrario de lo agradable, exige un equivalente de reconocimiento y satisfacción por los demás sujetos, como si esta categoría fuese una cualidad propia del objeto en cuestión.

Por último “lo bueno”, lo cual está ligado al concepto de utilidad, agrada por medio de la razón al contrario de lo bello, debe tener un concepto para ser definido como tal. El juicio del bien es lógico, porque su valor depende del objeto y no del sujeto.

El autor también desarrolla el concepto del juicio del gusto, el cual se basa en una satisfacción pura y desinteresada, es estrictamente contemplativo y no se funda sobre conceptos como tampoco se los presenta. A pesar de esto, el juicio del gusto se esboza como una universalidad, “hablará de lo bello como si esto fuera una cualidad del objeto mismo, y como si su juicio fuese lógico”³⁵. Este “como si” se refiere a que el juicio del gusto podrá exigir ser un valor universal, pero al no ser lógico y no representar un conocimiento a través del entendimiento se le otorgará una universalidad subjetiva, debido a que “descansa sobre conceptos del objeto (no sobre conceptos empíricos), no es lógica sino estética”³⁶ y por ello no necesariamente válidos.

³³ KANT, I. Crítica del Juicio. Pág. 47

³⁴ KANT, I. op. cit. Pág. 43

³⁵ KANT, I. op. cit. Pág. 46

³⁶ KANT, I. op. cit. Pág. 49

Acerca del juicio del gusto en lo bello se plantea como un juicio lógico dentro de un juicio estético, porque estos juicios de lo bello se presentan como un conjunto de juicios particulares que resultan como un juicio general (sociedad), de tal manera que les permite ser un juicio lógico, pero sobre un juicio estético.

El juicio estético no da ningún conocimiento del objeto, porque su motivo es “el sentimiento de armonía en el ejercicio de las facultades del espíritu”³⁷, no una búsqueda del concepto, como lo es en “lo bueno”.

Esto se puede comparar con la idea de normalidad, que es la idea de la “norma ideal” o “norma estadística”. La normal ideal se formula como todo aquello que cumple con un modelo valorado por el hombre al cual este debe aspirar.

El ideal de belleza es expuesto a través de la comparación entre una belleza vaga, libre y una belleza determinada (conceptos *a priori*). Por una parte la belleza vaga en su libertad es imposible de ser definida, porque sus fines no están lo suficientemente determinados, en cambio la belleza determinada tiene una finalidad objetiva resultante de un juicio del gusto en parte intelectual, a lo cual Kant la ha definido como ideal.

Desde este escenario el concepto de belleza es el límite del concepto sublime. En este sentido estaríamos en la segunda constelación diseñada por Trías. Esta segunda constelación se exponen las siguientes pregunta: primero ¿qué características posee el juicio estético?, segundo la categoría estética en la cual está enmarcada es Lo Sublime y por último el concepto teórico es lo Infinito.

Kant sugiere que si bien lo bello como lo sublime agrada por sí mismos, en lo sublime además se experimenta un rechazo, un concepto ambiguo entre dolor y placer, un placer negativo. En cambio lo bello posee una necesaria correlación con la satisfacción. Lo sublime está definido por no tener definición, no tiene límite ya que apela a lo infinito. Lo bello por su parte posee una finalidad subjetiva, en cambio lo sublime no se puede representar, no existe un límite que permita al sujeto otorgarle una definición concreta, el sujeto se ve excedido y sobrepasado por él.

³⁷ KANT, I. op. cit. Pág. 53

El objeto aquí es meramente una vía hacia lo sublime y su meta es el espíritu. El autor dice que “ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente dicho; descansa únicamente sobre ideas de la razón”³⁸. De modo que si lo bello encuentra fuera de sí mismo la experiencia, lo sublime la experimenta en sí mismo. Lo sublime está en el espíritu del hombre, lo conmueve, podemos decir que el espíritu se vuelve activo. Marina Silenzi³⁹ considera, en su ensayo⁴⁰ que lo sublime “es una proyección del sujeto, incluso se podría decir, un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación.”⁴¹

Por último, la tercera constelación expresa las siguientes preguntas: primero ¿qué procesos inconscientes determinan la creación de valor estético?, segundo la categoría estética en la cual está enmarcada es Lo Siniestro, y tercero el concepto teórico que se entabló fue el Inconsciente.

Sigmund Freud propone que el término siniestro es semejante al término angustioso, el cual está definido como “Aflicción, congoja, ansiedad.”⁴², también como un “Temor opresivo sin causa precisa”⁴³, de este modo poder encontrarnos en una situación de esta índole es necesario que algo la produzca, aunque este sujeto no esté definido.

Lo siniestro asimismo es “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”⁴⁴, a partir de esto, Freud se pregunta cómo y en qué condiciones lo conocido se ha transformado en siniestro.

La palabra siniestro proviene del alemán *Unheimliche* la cual en un principio está proyectada como el contrario de *Heimlich*, que significa íntimo, secreto, familiar o doméstico. *Unheimliche* por su parte significa lo no conocido, sentirse *unheimliche*, es sentirse incómodo.

³⁸ KANT, I. op. cit. Pág. 77

³⁹ Licenciada en filosofía, asistente en la materia de estética de la Universidad Nacional del Sur, Argentina, 2005

⁴⁰ SILENZI, M. El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. Andamios. Revista de Investigación Social [en línea] 2009, <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=62812720012>. ISSN 1870-0063> [consulta: 2 de agosto, 2011]

⁴¹ SILENZI, M. op. cit. Pág. 295

⁴² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea] <<http://www.rae.es>> [consulta: 2 de agosto, 2011]

⁴³ Ídem.

⁴⁴ FREUD, S. En: TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro. Pág. 31

El problema surge, explica Trías, por la segunda acepción de *Heimlich* que significa secreto u oculto. Como por ejemplo un lugar *heimlich*, es un lugar que el recato ha obligado a ocultar.

De este modo estas palabras son contrarias en la primera acepción, pero no así en la segunda. En consecuencia, sugiere Trías, es posible pensar que lo siniestro es tanto aquello *Unheimliche* como *Heimlich*, porque lo que debió permanecer secreto ha sido develado. Por lo tanto algo que ha sido familiar se ha convertido en extraño, ya que revela su faz siniestra.

Freud también establece que lo siniestro ocurre “cuando lo fantástico (...) se producen en lo real, o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado)”⁴⁵

A partir de este tema, lo siniestro, expondré acerca de la obra fílmica del director norteamericano David Lynch. La elección de estas obras se basa en el desarrollo de esta temática por parte de este director, en las cuales construye desde lugares comunes hacia terrenos desconocidos.

Las obras de Lynch se pueden comprender como una totalidad en la cual tanto ideas como recursos se asemejan entre una obra y otra. Lynch usualmente nos presenta personajes duales, o personajes que deben recorrer un camino de un extremo al otro. Estos cambios, o la presentación de estas dualidades, son introducidos por algún objeto o momento específico, son de cierta manera portales a otras dimensiones.

Por ejemplo en “Terciopelo Azul” retrata un típico pueblo sereno norteamericano de la década de los 50’. Esta tranquilidad se ve interrumpida por el descubrimiento de una oreja en un basural, la cual está siendo comida por hormigas (imagen inferior izquierda). Esta escena está introducida por una toma desde un jardín acercándose poco a poco a la tierra, la cual está siendo comida por cucarachas. La toma fue realizada con un plano cercano y detallista a estos insectos.

⁴⁵ TRÍAS E. op. cit. Pág. 35



(21) Derecha: Terciopelo Azul, David Lynch, 1986. Izquierda: Mulholland Drive, David Lynch, 2001

Asimismo en la obra “Mulholland Drive”⁴⁶ se produce un quiebre en el relato. Este ocurre en el momento en que un personaje abre una caja azul, la cámara se introduce en la caja como si esta succionara esta realidad. Desde ese momento cambian tanto los personajes, la historia como también la estructura de la película.

Lynch quiebra la belleza armonica y establece una narración hacia aspecto totalmente opuestos de carácter desagradable, siniestros y poco entendibles. Quim Casas, crítico de cine, en su libro dedicado a David Lynch plantea que al director “le interesa especialmente aquello que anida bajo la superficie de las cosas y las personas”⁴⁷. Por lo tanto Lynch trabaja esta clásica idea del sueño norteamericano, en el cual todas las casas tienen cerco blanco con rosas y niños corriendo por los parques, pero agrega todo aquello que se encuentra velado por esta presentación ideal de la vida.

“Lo que duerme en Terciopelo Azul [Blue Velvet] es toda una comunidad; el mecanismo despertador se pone en marcha a partir del hallazgo de una oreja cortada y tiene el pretexto argumental de un secuestro y unos abusos sexuales; y lo que la comunidad descubre al despertar es que está viviendo en un mundo extraño, idea en la que hasta ese momento no había reparado y que llama mucho más la atención cuando tiene en cuenta que, aparentemente, no ha cambiado nada en el rostro y en las costumbres de esa comunidad. En Terciopelo Azul lo fantástico no se manifiesta: se busca; no se exterioriza por sí mismo: se le hace aflorar

⁴⁶ LYNCH, D. Mulholland Drive [película] USA. Studio Canal. Universal Pictures. 2001, DVD, 147 minutos

⁴⁷ CASAS, Q. David Lynch. Pág. 194

cambiando el sentido de la mirada y, en consecuencia, de lo que ésta es capaz de descubrir. Es fruto de la puesta en escena.”⁴⁸

Cómo lo determina Eugenio Trias, la belleza es un velo ordenado, y lo que esta por debajo no son situaciones azarosas, sino que pertenecen a la realidad de la misma manera que las cercas blancas. De esta manera Lynch confronta a estos mundos en un solo plano, los cuales se han presentado en la sociedad como dos realidades separadas y no comprendidas como una gama de variados matices.



(22) “Terciopelo Azul”, David Lynch, 1986

Los personajes que nos presenta el director son dos personajes en sí mismos, con distinto nombre y personalidad, por una parte se presentan como persona comunes, sin rasgos aparentemente desequilibrados, el otro personaje, en cambio, se presenta contrapuesto a este.

La dualidad de personajes es interesante, se pueden comparar a lo expuesto por Sigmund Freud acerca de la segunda tópic del psicoanálisis, las instancias psíquicas⁴⁹ : el *ello*, el *yo* y el

⁴⁸ LATORRE, J.M. El cine fantástico. Publicaciones Fabregat, Barcelona, 1987. En: MIRANDA, C. La estética de lo abismal en el cine de David Lynch. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2010. 204p.

super yo. Debido a que los personajes se muestran como antagonicos, asimismo como el plano oculto de su personalidad.

Estas tres instancias regulan tanto las necesidades internas del sujeto, las percepciones externas y las respuesta. Por una parte el *ello* son las pulsaciones inconscientes sexuales⁵⁰, innatas e inconscientes que nos llevan a actuar por el placer; luego el *yo*, este es un proceso secundario que ha modificado el *ello*. El sujeto comprende que el medio no lo construye a él por ello existen limites entre él y los demás, en efecto integra tanto las pulsaciones internas y externas. Por último esta el *super yo*, el cual solo se mueve a través de ideales morales de represión y auto censura, existe una lucha entre el *yo* y el *super yo*, el cual se rige por ideales externos.

Los personajes se mueven entre estos tres procesos, desde un gobierno de pulsaciones internas hasta la construcción de una personalidad situada a partir de un ideal social y moral. Son los extremos del *ello* y del *super yo*.



(23) “Mulholland Drive”, David Lynch, 2001

⁴⁹ La primera tónica consiste en los conceptos : Consciente, Preconsciente e Inconsciente

⁵⁰ No se refiere a lo sexual relacionado con el sexo, sino con un impulso, energía que debe ser satisfecho.

En “Mulholland Drive” existe un personaje llamada Betty (imagen izquierda), que es una canadiense que llega a Hollywood para cumplir su sueño de ser actriz. Betty es una mujer ingenua, delicada e inocente, pareciera que todo le sorprende. Lynch la presenta como una niña-mujer que viaja de la provincia a la gran ciudad.

La narración presentada por Lynch comienza desde esta candida Betty, la cual encuentra a una mujer herida después de un accidente, la cual no recuerda absolutamente nada sobre ella misma. La relación que construyen es inocente, esta mujer deposita su confianza en Betty, ella es su soporte, ya que se encuentra en una situación vulnerable y Betty es la única persona que la puede ayudar.

En un comienzo esta mujer dice llamarse Rita pero luego piensa que su nombre es Diane. Ambas mujeres juegan a ser detectives para saber que es lo que le pasó y quién es realmente.

El quiebre se produce cuando la mujer con amnesia encuentra una llave y una caja azul, al abrirla pareciera que esta caja se tragara a la protagonista y a la película también en un efecto de espiral. Desde este momento la historia cambia, si bien son “las mismas personas”, sus nombres, relaciones y personalidades son otras, solo el cuerpo es el mismo (actores).

En esta segunda narración la relación que forman estas mujeres es totalmente inversa a la primera parte. En esta ocasión Betty se llama Diane y la mujer con amnesia se llama Camilla. Diane una mujer lesbiana que tiene una relación con Camilla que es la novia del director, de la película en que ambas participan. La relación entre ambas conflictiva debido a que Camilla no tiene un real apego con ella, mientras que Diane esta obsesionada con ella.

En los últimos momentos de la película podemos ver que Diane al verse traicionada por Camilla, que decide casarse con el director, contrata a un hombre para que la asesine. Este le indica que ella sabrá cuando Camilla este muerta cuando encuentre una llave azul.

A partir de esto podemos definir que el orden cronológico de los hechos son inversos a los presentados en la película. Primero está la traición por parte de Camilla a Diane, luego el asesinato de Camilla, y por último una construcción falsa e ideal por parte de Diane hacia si misma y hacia su relación con Camilla.

Diane al realizar un acto tan horroroso se ve sometida a crear una falsa realidad o un velo para cubrir la atrocidad que ha cometido. En este velo Camilla es una mujer inocente, perdida, confundida, la cual encuentra el apoyo y contención en Betty/Diane. Pero esta fantasía comienza a fragmentarse debido a que Rita/Diane/Camilla comienza a recordar cosas, empieza a desvanecer la fantasía creada por Diane. Esta fantasía se desvanece al abrir la caja que develara la realidad.

Freud explica que lo siniestro es algo íntimo o familiar que ha sido reprimido y censurado. Esta represión se localiza en nuestro inconsciente y de alguna manera se ha hecho consciente, Freud lo explica como la comprobación de una fantasía, la cual es inconsciente y que se presenta en lo real⁵¹

En “Carretera Perdida”⁵², de David Lynch, los personajes Fred y Alice están casado y viven juntos, un día reciben un paquete el cual contiene un video que muestra el interior de su casa. Al día siguiente reciben otra cinta la cual también muestra el interior de la casa pero además a ambos durmiendo. Esta extraña situación los desconcierta, pero no logran entender qué es lo que está sucediendo, así que deciden llamar a la policía los que tampoco pueden dar una explicación al caso. Uno de los policías le pregunta a Fred si tiene cámaras de video, pero Fred le contesta que no, ya que:

“me gusta recordar las cosas a mi manera (...) como las recuerdo no necesariamente fue como ocurrieron”⁵³

Fred en la noche le cuenta a su mujer que ha tenido un sueño en el cual él entraba al dormitorio y ella se encontraba en la cama, pero que realmente no era ella, si bien se parecía a ella, no lo era. Mientras le cuenta esto se va mostrando el sueño y al finalizar pareciera que Fred fuese a matarla. Al terminar el relato Fred mira a su mujer y sobre el rostro de ella se ve el rostro de un hombre extraño, Fred se asusta, prende la luz y nuevamente ve a Alice.

Luego de estos hechos Fred y Alice asisten a una fiesta, en la cual Fred se encuentra un hombre de extraña presencia. Este hombre se acerca a Fred y le dice que se conocen, que se han conocido en su casa, además le señala que incluso en este momento está en ella, en ese instante

⁵¹ FREUD, S. En: TRIAS, E. op. cit. 1992

⁵² LYNCH, D. Carretera Perdida [película] USA. Cibiy 2000. October Films. 1997, DVD, 135 minutos.

⁵³ Ídem

el hombre le entrega un teléfono a Fred para que este llame a su casa. Fred llama y el hombre le contesta, entonces Fred le pregunta cómo entró, a lo cual el hombre responde (todo este dialogo se produce por teléfono)

“Usted me invitó. No es mi costumbre ir donde no me quieren”⁵⁴.

Este hombre es el mismo que apareció en el rostro de su mujer noches antes. Quién es ese hombre, o qué es lo que realmente representa.

Al regresar a casa Fred le dice a Alice que entrará solo porque teme que haya alguien dentro. Luego de revisar no encuentra a nadie. Ya dentro de la habitación Alice se prepara para dormir y Fred sale del dormitorio, en ese momento Fred va hacia el pasillo, el cual está totalmente oscuro. Alice lo llama pero el no responde. Después de una toma en negro Fred vuelve por el mismo pasillo, se corta la escena.



(24) “Carretera Perdida”, David Lynch, 1997.

A la mañana siguiente Fred encuentra otro video en la cual, al igual que los anteriores comienza por una toma del pasillo, pero al llegar a la habitación se ve a si mismo después de haber asesino y mutilado a su mujer (imagen superior derecha). La escena se corta y aparece el policia de la escena anterior que le dice que es un asesino y lo golpea, pero Fred no recuerda nada de lo acontecido.

Asimismo como en “Mulholland Drive”⁵⁵ se produce un quiebre a partir de algo desconocido, el hombre bizarro y los videos son un simbolo de cómo Lo Real quedara expuesto.

⁵⁴ LYNCH, D. Carretera Perdida [película] USA. Cibiy 2000. October Films. 1997, DVD, 135 minutos.

Los videos podrían ser comparados con el plano inconsciente del personaje y el encargado de llevar estos pensamientos hacia lo consciente es el hombre bizarro. Fred al decir que prefiere recordar las cosas a su manera y no necesariamente como sucedieron, establece que prefiere solo conocer lo que él decide saber. En este sentido los videos son los recuerdos reprimidos que finalmente emergen al plano consciente, ya que Fred anteriormente había soñado que asesinaba a su mujer, y es en esa misma escena donde ve al hombre bizarro en la cara de ella. El inconsciente busca emerger en la realidad.

Acerca de la realidad Jacques Lacan, psicoanalista y psiquiatra francés del siglo XX, define que el hombre construye la realidad a partir de tres ejes. Lacan parte de la base de los preceptos de Sigmund Freud, pero complementandolos con las ideas de tres autores. Primero Hegel⁵⁶ y su planteamientos del deseo de lo que no tenemos; segundo Lévi-Strauss⁵⁷, quien propone que cada cultura posee un lenguaje, y que el hombre mediante la cultura se separa de la naturaleza, como también que en toda cultura existe una regulación sexual, específicamente sobre el incesto el cual está prohibido; por último Saussure⁵⁸, quien desarrolla la idea acerca del significante y el significado, el primero se refiere al componente material, la sucesión de fonemas que forman una secuencia que finalmente conforman una palabra hablada, un sonido; por otra parte el significado que es la representación mental que corresponde a la palabra hablada. Estos cuatro autores serán la base de la teoría Lacaniana.

Lacan determina que el ser humano está definido por su falta de ser y al mismo tiempo está determinado por Otro, el hombre necesita a Otro para mirar, tocar, hablar, etc. Según lo anterior el hombre necesita una cultura para constituirse, por esto el hombre sería una construcción a partir de Otro, el hombre de cierta manera no nace “listo”, es una construcción permanente en el tiempo. El autor estipula que la *realidad* no existe, sino que se construye.

Los tres ejes que construyen la realidad son; a través de lo simbólico y el lenguaje, de este modo la cultura; segundo mediante el imaginario, la posibilidad de poder evocar; por último comprender que lo real es algo imposible de definir.

⁵⁵ LYNCH, D. Mulholland Drive [película] USA. Studio Canal. Universal Pictures. 2001, DVD, 147 minutos

⁵⁶ Filósofo alemán siglo XVIII - XIX

⁵⁷ Antropólogo francés, siglo XX

⁵⁸ Lingüista Suizo, siglo XIX

Por lo tanto si Lacan estipula que lo real, expuesto también por Freud, es imposible de definir podemos preguntarnos qué es el lo que definimos como realidad. Para él la realidad es el “fantasma” que cubre Lo Real, es una fantasía creada que permite al hombre de manera inconsciente construir un discurso y una sociedad. Si este fantasma no existiera el hombre estaría frente a Lo Real, despojado de la construcción cultural (heredada). Los significantes y significados no tendría conexión ni para un hombre ni entre ellos, por esta razón no existiría el lenguaje. Por último sería el Otro el que habla por el hombre, este hombre tendría la conciencia que finalmente es una construcción desde la sociedad, los padres y pares, por consiguiente comprendería que está determinado por Otro, no por él mismo. Un psicótico, o esquizofrénico no se puede concebir como un ser en sí mismo.

En efecto lo que presenta Lynch en sus obras es el despojo del fantasma, lo cual revela lo siniestro bajo la forma de ausencia. Lacan lo desarrolla como la falta que viene a faltar, “lo real irrumpe en lo simbólico del marco fantasmático”⁵⁹.

Lacan en el Seminario X expone acerca de lo doble como paradigma de la experiencia de lo siniestro, la cual perturba en el espacio secular produciendo una transformación del objeto

La transformación del objeto que formula Lacan se expone en estas películas como el cambio de personaje y escenario.

En “Carretera Perdida” después de que Fred asesina a su mujer es enjuicado y encontrado culpable de asesinato y es sentenciado a morir en la silla eléctrica.

En la cárcel Fred comienza a sufrir intensos dolores de cabeza, para ello el doctor del recinto le da pastillas para dormir, pero a pesar de esto su dolor continúa igual. Fred está sentado en su celda y comienza a quejarse de un fuerte dolor, en momento pareciera que llegara a alucinar y comienza a ver una escena en la cual hay una casa en llamas, el fuego se extingue y de dentro sale el hombre extraño que conoció anteriormente. Luego la escena cambia a la imagen de una autopista en la cual aparece otro hombre llamado Pete, en ese instante Fred comienza a tener un ataque.

⁵⁹ BARBERIS, O. Lo siniestro, el pasaje al acto y el acting out. [en línea] Argentina <<http://www.osmarbarberis.com.ar/lo-siniestro-pasaje-al-acto-y-acting.pdf>> [consulta: 10 de agosto, 2011]



(25) “Carretera Perdida”, David Lynch, 1997. Izquierda: Fred y Alice. Derecha: Rene y Peter.

La mañana siguiente el gendarme va a despertar a Fred, pero para su sorpresa no está. Pero la celda no esta vacia, dentro de ella esta Pete.

Lo que presenta Lynch en esta mutación, es el velo contruido por Fred para tapar la atrocidad que ha cometido. La idea es tan macabra que el plano consciente no es capaz de soportarlo y por ello su mente construye una trama surrealista donde él se convierte en un nuevo hombre para fugarse de su realidad.

Una escena que ocurre en “Mulholland Drive” consiste en dos hombre están sentados en un café y uno le dice al otro:

“Hombre 1: *Hay un hombre atrás de este lugar, es quien lo está haciendo, lo puedo ver a través de la muralla, puedo ver su cara... espero nunca ver esa cara fuera del sueño”*

Hombre 2: *Entonces viniste a ver si está alla afuera*

Hombre 1: *Para liberarme de esta horrible sensación”*

Este hombre decide enfrentar su fantasía, pero en el momento que se acerca al lugar comienza a alterarse ya que siente un *deja vú* con lo que está sucediendo. Finalmente al estar frente a la muralla y ver al hombre que teme no lo resite, y sufre un ataque.



(26) “Mulholland Drive”, David Lynch, 2001.

Kierkegaard⁶⁰ plantean que la angustia es equivalente al miedo, y que esta sigue al hombre de forma continua a través de su vida, siendo esta angustia proveniente de una amenaza objetiva real. Lo patológico deviene cuando esta angustia no posee este objetivo real, sino que se relaciona con situaciones del pasado o representaciones imaginarias de conflicto del inconsciente.

Otro aspecto que propone Freud acerca de lo siniestro es la ambivalencia entre los seres animados e inanimados. Lo siniestro reside en la duda que surge a partir de este ser viviente o sin vida, se deposita en el un carácter mágico y misterioso. Las “figuras de cera, muñecas sabias y autómatas”⁶¹ producen esta sensación extraña y perturbante.

En la propuesta plástica existen varios de estos objetos, por ejemplo en una escena se encuentra un muñeco de un niño que apenas se le ve el rostro. En otra escena esta un muñeco muy particular, un cordero vestido con ropas victorianas (el mismo cordero de las intervenciones en photoshop) que está oculto tras una transparencia de color, la cual deja ver algunos segmentos del personaje. Hay una niña en otra escena que esta cubierta de una tela transparente, apenas se le ve el pelo y sus zapatos.

Estas pequeñas señales sugieren seres e historias en cada escena. Particularmente el tamaño de las figuras acentúa el carácter siniestro que propone Freud, al igual que unas muñecas de porcelana las figuras de la propuesta arman un micromundo propio. Se es permitido ver solo un instante, podríamos pensar que mientras no las observamos otras situaciones pueden ocurrir.

⁶⁰ Filósofo y teólogo danés del siglo XIX

⁶¹ TRÍAS, E. op. cit. Pág. 34

Las telas que tapizan una de las escenas no solo cumplen su función en la pared, sino que se apropian de toda la escena, desbordan el espacio confundiendo formas y fondo. Por una parte es una imagen conocida y familiar, pero el uso que se le ha dado no lo es, de esta manera la ambivalencia entre estos actos y no saber a ciencia cierta que es o que es lo que ocurre dentro de estas escenas permite a la obra transitar por una ambivalencia perturbadora.

Estas cajas nos invitan a entrar a un mundo paralelo y encerrado, así como los personajes de Lynch, el hombre bizarro y los videos del inconsciente o la caja azul y su respectiva llave, los interruptores y el ojal son portales hacia la ambigüedad, son quienes nos invitan a participar en una experiencia que esta fuera de lo cotidiano, pero al mismo tiempo extrae imágenes de este mismo.

Estos micromundos pertenecen de igual manera a la realidad ordenada, expuesta por Trías, la única diferencia es que están expuestas para ser vistas, se exhiben no frontalmente ya que resguardan su intimidad. Se pueden visualizar como una protuberancia que sale de la pared, se desbordan del plano y salen para participar en el velo ordenado de la realidad.

CAPÍTULO III

Conclusión

En síntesis la propuesta plástica se basó en varios puntos fundamentales que la sostienen. Por una parte el espectador, la propuesta espera a un observador que se interese en ella, la mire, la toque, se acerque y sea lo suficientemente curioso para tratar de ver lo que incluso se le impide. Un espectador impavido solo sostendrá tensión constante de la obra frente a él.

Por este motivo, para que la obra funcione como tal es necesario que el espectador logre cruzar la barrera de obra-espectador, pensando esta relación en forma frontal y no horizontal, comportándose como ejecutor y participante, es él quien será el encargado de iniciar la conexión entre ambos.

En segundo lugar la obra se establece de esta manera debido a que desarrolla la participación del espectador, no solo en el hecho intelectual, sino que también como partícipe de la construcción física de la obra final. Si bien toda obra de arte comunica de alguna forma u otra, particularmente me parece importante crear una necesidad desde la obra hacia el espectador, un llamado a que la conexión entre ambos sea única e irrepetible. Cada cual construye su propia obra, en consecuencia se crean un sinnúmero de ellas.

Por otra parte está la búsqueda de sensaciones ambiguas y ambivalentes. La disposición y composición de las escenas es lo que permite a los objetos en su interior presentarse como extraños, ya que de por si no lo son, es su fragmentación mediante la sobra lo que los posibilita cargarse de sentidos por parte del espectador.

El ser y no ser es en cierta manera un eje central de la propuesta. Con una primera mirada vemos siete cajas de maderas con cables e interruptores, lo cual a algunos puede decir algo, a otros nada. Si la obra no estuviera en una sala dispuesta para ser arte podría pasar desapercibida, no entrega señales concreta de lo que es.

Debido a que la iluminación como el control de esta esté a cargo del observador permite que la imagen que aparesca pueda no aparecer, encender la luz es encender la obra, mirar un poco como tratar de mirar mas permitirá a los elementos en su interior ser vistos, es la unica forma que la obra se presenta.

Como expuse en el texto la sombra ha permitido a la propuesta ser lo que no es y ser para cada espectador una imagen distinta. De esta forma la obra esta en constante cambio, muta como los personajes de Lynch, a pesar de estar formalmente estatica.

Otro punto acerca del objeto es su aspecto serial. En la obra esto es importante en la medida que se relaciona con mi quehacer como grabadora. Así mismo como una edición de grabado me planteo este trabajo como una suma de pruebas de artista, como se denomina en grabado a una obra y sus alteraciones.

Cada escena se relaciona con otra y conforman un conjunto dentro de una misma línea, por una parte la temática se establece en forma general pero además comparten la materialidad y algunos elementos, cada escena se encuentran en otra como también sus lenguajes y de esta manera componen una obra que es la suma de todas sus partes.

El camino de esta proyecto (como lo mencione en el inicio) comenzó el año 2009. En esta travesia surgieron numerosas derivaciones y experimentaciones para lograr la propuesta actual. Los multiples intentos tanto estético, formales como la utilización de ciertos materiales frente a otros, permitió una apertura de propuesta. Si bien mi especialización es en el área de grabado, utilicé esta técnica como una mas dentro de otras, así la expansión se realizó sin un cuestionamiento previo de cómo sería clasificada la propuesta.

Este tema es lo mismo que plantea Michaud acerca de que el arte no se pregunta qué es, sino cuándo es, cuando le otorgamos esta etiqueta. En estos años de Universidad lo que he establecido acerca de esto es que el arte visual es un lenguaje, el cual está constantemente en el límite con otras disciplinas, como la literatura, el cine o incluso la ciencia. Mas alla de sus limites el arte se define por sus posibilidades de ser.

En consecuencia experimentar en esta área es hacer arte, la búsqueda constante tanto de materiales, tematicas, propuestas, etc., es la acción fundamental de un artista. Pensar en una finalidad es acabar con que se estipula crear, el camino a esta creación es el que nos permite

encontrar en algún momento el punto final, pero también tal vez nunca lo encontramos. Es debido a esto que poner fin a una obra de arte puede llegar a ser tan difícil, por que si bien existen objetivos a lograr estos finalmente van cambiando en el transcurso del tiempo, en consecuencia esta en el hacer el encuentro con el significado de arte para un artista.

Desde este punto he comenzado a trazar nuevas derivaciones, específicamente al área de la escenografía. La experimentación del lenguaje escenográfico tanto del teatro como en películas me ha permitido reflexionar acerca del uso del espacio en forma totalmente contraria a esta propuesta. Bello Voyerista se esconde y no pretende llamar la atención de ningún público, en cambio lo que devinó de este proyecto ha sido un camino hacia la exposición exterior y la búsqueda de utilizar espacios amplios y abiertos, pero con bases similares a lo aquí presentado.

Finalmente concluir esta propuesta es simplemente abrirla a los otros, dejarla de lado para observar su comportamiento, es de esta manera un punto final que abre una nueva estrofa.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALPERS, S. El taller de Rembrandt: La libertad, la pintura y el dinero. Madrid, Biblioteca Mondadori, 1992. 183p.
2. ARGAN, G. C. El arte moderno: del Ilusionismo a los movimientos contemporáneos, 2ª ed., Madrid, Akal, 1991. 660p.
3. BENJAMIN, W. Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid, Taurus, 1973. 9p. 15-58.
4. BARBERIS, O. Lo siniestro, el pasaje al acto y el acting out. [en línea] Argentina <<http://www.osmarbarberis.com.ar/lo-siniestro-pasaje-al-acto-y-acting.pdf>> [consulta: 10 de agosto, 2011]
5. CASAS, Q. David Lynch, 1ª ed. Madrid, Cátedra, 2007.449p.
6. COUVE, A. La Ronda Nocturna. Revista Arco y la lira, (3):7-11, 1979.
7. JAMENSON, F. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidós, 1991. 121p.
8. KANT, I. Crítica del Juicio. 3ª ed. Buenos Aires, Losada, 1993. 344p.
9. LYNCH, D. Mullholland Drive [película] USA. Studio Canal. Universal Pictures. 2001, DVD, 147 minutos.
10. LYNCH, D. Carretera Perdida [película] USA. Cibiy 2000. October Films. 1997, DVD, 135 minutos.
11. MICHAUD, Y. El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética. 1ª ed, México, FCE, 2007. 169p.
12. MIRANDA, C. La estética de lo abismal en el cine de David Lynch. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Santiago, Chile. Universidad de Chile. 2010. 204p.
13. OYARZÚN, P. La cuestión de lo siniestro en Freud. Revista Teoría del Arte (8):53-94, 2003.

14. RAMIREZ, J. Duchamp: El amor y la muerte, incluso. 4ª. ed. Madrid, Siruela, 1993. 309p.
15. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA [en línea] <<http://www.rae.es>> [consulta: 2 de agosto, 2011]
16. RODLEY, C. David Lynch por David Lynch. 2da ed. Barcelona, Alba, 2001. 429p.
17. ROJAS, S. El contenido es la astucia de la forma. En: LARA C., MACHUCA G., ROJAS S. Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo. Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes FONDART, 2005. pp. 37-78
18. SILENZI, M. El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky. Andamios. Revista de Investigación Social [en línea] 2009, <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=62812720012>. ISSN 1870-0063> [consulta: 2 de agosto, 2011]
19. STOICHITA, V. versión española de CODERCH, A. Breve Historia de la Sombra, 2da ed. Madrid, Siruela, 2000
20. TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro. Barcelona, Ariel, 1992, 190p.

ANEXOS



