



Universidad de Chile
Facultad de Artes

Trofeo de Caza

Memoria para optar al título de Artista Textil

Stephanie Michelle Stifel Caica

Profesor Guía

Pablo Rivera

Miembros de la Comisión

Francisco Sanfuentes

Rainer Krauser

Santiago, Chile

Abril 2012

Índice

-Introducción	3
-Capítulo 1: Vanitas	
1.1 <i>Vanitas</i>	5
1.2 La <i>bestia</i>	11
1.3 Erotismo y posesión	14
-Capítulo 2: El Aura	
2.1 El <i>aura</i> en la obra de arte	17
2.2 El <i>aura</i> de la prenda usada	25
-Capítulo 3: Descripción del proyecto	
3.1 Las <i>vanidades</i> por medio de un nuevo sentido del vestuario	30
3.2 Volúmenes textiles	34
3.3 Obra	45
-Conclusión	51
-Bibliografía	53
-Páginas web	53

Introducción

Si el cazador, para obtener y domar a la *bestia* utiliza el gatillo, el hilo y el corta hilachas en mi obra son el medio para romper con la *vanidad* que éste mantiene durante el proceso de retener a un ser vivo, al que le quita esta característica y lo lleva a la muerte.

La muerte sólo está relacionada con el cuerpo, si no existe éste, la primera tampoco. Con conceptos tales como “*Vanitas y el Aura*” en la obra de arte, los que sólo se albergan y se manifiestan en un cuerpo; realizo un análisis del alojamiento del primero y de la pérdida del segundo en la obra de arte; en la investigación, mantengo un paralelo entre estos dos conceptos y la muerte.

Lo superficial de lo material nos lleva a las *vanidades*, las que sólo se sitúan en un cuerpo, porque éste es materia, llevando consigo lo banal y los caprichos. Las *vanitas*, se relacionan con la muerte, porque sólo los cuerpos tienen un período de vida determinada, se van deteriorando con el pasar del tiempo, el que va dejando marcas sobre las “cosas”.

El que las *vanidades* estén estrechamente relacionadas con la muerte, me permite articular lazos con el acto de cazar por deporte. Los cazadores matan por las *vanitas*, a su vez, éstas solo se alojan cuando existe un cuerpo, el que puede morir. Al querer atrapar a la *bestia* para poseerla, quitándole la vida, muestra un apetito por tener más, que sólo aparece como un acto superficial, que tiene que ver con lo material. Solo lo corpóreo tiene una superficie, razón por la cual los seres humanos la desean, pues es un medio de contención de otras superficies, como el mismo cuerpo del hombre.

La moda, en mi investigación, es ligada con las *vanitas*, por esta razón hago un paralelo entre la caza de los animales y ésta. La ropa deja su función atrás, que es cubrir el cuerpo, para alojar a la *vanidad* en su estructura. Es por esto que en mi obra rompo con su forma y la dirijo a otra. Así también, el ropaje que utilizo para crear los objetos son usados, ya que la ropa usada lleva consigo un *aura* que la nueva no tiene, el uso se la dio. El

desgaste que el movimiento de un cuerpo le entrega le da vida a la prenda, por lo que es posible relacionarla con los animales. Yo le quito la vida a la prenda tras desarmarla y los cazadores al disparar.

El *aura* en la obra de arte se puede ver tras una lejanía, la que puede ser entregada por el valor *cultural*, o, en el caso de obras contemporáneas, por lejanías que el mismo artista le entrega a la obra.

El *culto*, por mucho tiempo fue el medio por el que la obra mantenía su *aura*, Walter Benjamin habla de una pérdida absoluta de ésta. En mi memoria propongo que más que de una pérdida es una transformación. El *aura* ya no se veía en la obra de arte a través de un culto, sino que conservó su distancia mostrándose por diferentes medios, los que los diversos artistas utilizan para que sus obras mantuvieran, y mantengan, su esencia, por lo tanto su *aura*.

Con la ropa usada ocurre algo similar. Los objetos usados llevan consigo una lejanía que los vuelve cercanos al usuario, al ser antiguos llevan con ellos un *aura* que el tiempo de uso les dio, en consecuencia, demuestra que hubo vida tras el movimiento que queda plasmado. El ser que les dio uso por primera vez ya no está, pero dejó su huella, lo que le da años de vida al objeto; y el sujeto que compra lo usado conserva una cercanía, ya que ese objeto nadie más lo tiene.

Los objetos que realicé son hechos de ropa usada, la que fue desarmada y rearmada, dando forma a animales y a sus cabezas. Éstas fueron rellenas con algodón sintético, dándole volumen a los objetos y, a la vez, la blandura que necesita mi obra para contraponer la violencia que conlleva una cabeza disecada, y la comodidad que representa lo blando.

Capítulo 1: Vanitas

1.1 *Vanitas*

“La vida no es más que humo, cada ser florece y muere, las riquezas perecen...”¹

Víctor Stoichita

Tras esta cita abordaré uno de los conceptos pictóricos del norte de Europa del siglo XVII: las *vanitas*. Los pintores que manejaban este concepto en sus cuadros muestran al espectador a través de diversos íconos la *vanidad* humana, lo frágil de la vida, lo banal, cómo lo material en algún momento va a expirar.

Esto lo podemos observar en el cuadro de Jacob de Gheyn II, el que muestra elementos de la naturaleza muerta, los que representan las vanidades. Esta pintura, con el nombre de “Vanitas”, fue una de las primeras que plasmó este concepto en el siglo XVII.

En el cuadro podemos observar como una gran pompa de jabón se eleva sobre una calavera. El primer símbolo representa la fragilidad del mundo y la vida, que por su condición y aparente materialidad provoca la sensación de que puede reventar. También, se reflejan en ella los objetos que se encuentran a su alrededor, lo que nos muestra la inconsistencia y vanidad humana. Esto lo podemos observar en el diario vivir, cuando uno se mira en el espejo antes de salir de su casa y se arregla para enfrentarse al mundo, busca la perfección y verse bien, lo que puede ser algo momentáneo e inconsistente, un viento puede desarmar el peinado que tan cuidadosamente se hizo antes de salir o un vehículo manchar la ropa puesta tras pasar sobre un charco.

Víctor Stoichita menciona, a propósito de esto: “la calavera con sus órbitas vacías, enfoca al espectador como su alter ego”². El espectador se refleja en el cuadro –el cual se vuelve un espejo para él mismo–, insinuando así que cada ser que se enfrente a la pintura lleva consigo la vanidad.

¹ Stoichita, Víctor, “La Invención del Cuadro”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pag. 36.

² Stoichita, Víctor, “La Invención del Cuadro”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, pag. 36.

A su vez, el símbolo del cráneo está relacionado con la muerte, al ser éste nuestro reflejo nos dice que todos vamos a morir, es lo único que sabemos certeramente, es nuestro único destino escrito.

Sobre la esfera aparece la imagen de dos hombres que la apuntan, estos son Demócrito y Heráclito, filósofos griegos que en la historia han representado la risa y el llanto. En el cuadro estos personajes logran hacer un paralelo entre las dos emociones –que a su vez son antónimas- con la vida y la muerte. La primera representa lo material y la segunda lo fugaz de lo recién mencionado, lo que nos liga con las *vanidades*.

Al lado izquierdo vemos una flor situada en un florero, la que nos muestra la floración de la vida y, al mismo tiempo, la convivencia con una fragilidad que en cualquier momento la puede marchitar.

Al lado derecho, se ubica otro florero, con la diferencia de que contiene un incienso prendido y humeante, con lo que se nos muestra lo efímero de la vida. Bajo la calavera podemos ver monedas, las que simbolizan la fortuna, el exceso y el lujo.



Jacob de Gheyn II, (1565-1629), *Vanitas*, 1603, óleo sobre tabla, 82 x 54 cm., Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

“Hevel,... significa en hebreo “vapor”, pero fue traducida al latín *Vanitas*. A diferencia de su traducción, la palabra hevel no supone un juicio de valor, sino una constatación material: todo es pasajero, repetición, humo.”³

Sandra Accatino

Accatino realiza en su artículo una definición del origen de la palabra *vanitas*, lo que me permite reafirmar el análisis hecho del cuadro de Gheyn, el que a través de

³ Accatino, Sandra. “*Vanitas*, Imágenes del Conocimiento y de la Vacuidad de Todo Saber”, revista *Vértebra*, N° 10, Chile, 2005, p. 28.

imágenes representativas muestra las *vanidades* humanas, no por medio de juicios, sino de íconos que exponen este concepto pictórico.

Para reafirmar esta idea podemos también citar a Svetlana Alpers, quien dice acerca de la pintura “Muchacha leyendo una cuadra”, de Vermeer, lo siguiente: “La señora que en un cuadro de Vermeer lee una carta junto a la ventana anda metida en alguna aventura extraña o prematrimonial (...), el despliegue de relojes o flores exóticas que se marchitan son ejercicios sobre la vanidad humana”⁴. En este cuadro podemos ver a la mujer que lee la carta reflejada en la ventana, su reflejo nos muestra un ser extraño, poco nítido e impalpable. Al proyectar su imagen en el espejuelo el cuadro nos muestra que el cuerpo de ésta será lo que dejara de existir, su reflejo no quedara por siempre plasmado en el vidrio sino que se irá cuando abandone su posición en el espacio.

Al lado izquierdo de la joven podemos ver una mesa cubierta con una alfombra. Visualmente puede llevarnos a creer que es una cama deshecha, haciendo alusión a la aventura prematrimonial que Alpers menciona en su descripción. Vermeer tiende a repetir mesas similares en diversos cuadros, como en “Muchacha dormida”, donde ella al estar apoyada sobre ésta y por la composición del cuadro, nos muestra que sí es una mesa. Sobre esta supuesta cama se encuentra un plato con fruta, esta se pudre, al igual que el cuerpo humano, ambos tienen un tiempo determinado de existencia, al ser materia reflejan lo frágil y fugaz de la vida.

En “Muchacha leyendo una carta”, vemos en primer plano, un enorme telón verde, el que logra crear un escenario teatral en el cuadro, exacerbando lo ya planteado por Alpers, logrando entrever un dormitorio en vez de un comedor o sala de estar. Dijo Víctor Stoichita: “llegan finalmente a coincidir: la representación ilusionista (en este caso el trampantojo) la idea de la <<vanidad>> de las cosas y el carácter metapictórico de la representación. En toda naturaleza muerta estos elementos están presentes de un modo u otro; lo que varía en su proporción pues se puede privilegiar uno u otro de estos tres

⁴ Alpers, Svetlana. “El Arte de Describir, El Arte Holandés en el Siglo XVII”, Hermann Blume, México, 1987. p. 20.

elementos. La historia del arte los ha analizado por separado”⁵. En mi memoria el elemento que he privilegiado es el *vanitas*, pero es necesario también hablar en esta sección del trampantojo (trampa ante el ojo) ya que éste se liga con la aventura prematrimonial, que tiene que ver con el cuerpo, por lo tanto, con lo banal, las vanidades y el exceso.



Johannes Vermeer, (1632-1675), Muchacha leyendo una carta, 1657, óleo sobre lienzo, 83 x 64,5 cm., Gemaldegalerie Alte Meister en Dresden.

⁵ Stoichita, Víctor, “La Invención del Cuadro”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, Pag. 28,



Johannes Vermeer (1632-1675), Muchacha dormida, 1657, óleo sobre lienzo, 87,6 x 76,5 cm., Museo Metropolitano de Nueva York.

Las *vanidades* son representadas a partir de la vida cotidiana: en mesas ostentosas, paisajes, retratos, etc. Nos muestran placeres de la vida humana, lo banal, lo pasajero, lo fugaz, por consiguiente, la muerte, lo que nos lleva a las *vanitas*, a la fascinación por lo material.

Escribe Accatino: “La imagen que consignaba, en los libros de heráldica⁶, a la vida del hombre la fragilidad del vapor, era la pompa de jabón: Homo bulla, todo lo humano es

⁶ 1. Pertenciente y relativo de los blasónes o a la heráldica.

2. Arte del blasón.

3. La **heráldica** es la ciencia del blasón. Es también un campo de expresión artística, un elemento del derecho medieval y de las dinastías reales hasta nuestros días. Más recientemente, ha sido admitida dentro de las ciencias anexas de la historia junto con la sigilografía, la vexilología, la falerística y la diplomática.

destrucción, vacío, ruina”⁷. Lo que se plantea en esta frase acentúa lo ya dicho anteriormente: Las vanidades se encuentran en el mundo de lo material, el cual es fugaz, en cualquier momento va a dejar de existir para los ojos del que sigue en el mismo plano material, y la materia no va a ser más que una huella o un fantasma en el tiempo.

1.2 La Bestia

En esta sección voy a hablar de la relación que tiene el hombre con la muerte, cómo se desliga de la sensación erótica que puede llegar a producirle ésta, y cómo la irracionalidad (la *bestia*) llega en algún punto a dominarlo, ligándose con sus deseos más ocultos.

Abordaré el tema tomando como base que todo ser humano es “discontinuo”, tal como escribe George Bataille: “los seres que se reproducen son distintos unos de otros y los seres reproducidos son distintos entre ellos como son distintos de aquéllos de los que salieron. Cada ser es discontinuo de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás un interés, pero sólo él está interesado directamente. Solo él nace. Solo él muere. Entre un ser y otro, hay un abismo, hay una discontinuidad (...) para nosotros que somos seres discontinuos la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser”⁸. Si un ser muere y el otro queda vivo ellos no comparten la misma situación sino que, se vuelve una interrupción, la muerte forma parte de una continuidad pues rompe con la discontinuidad de cada ser. Todos vivimos situaciones distintas, pero a la vez compartimos un solo destino: que es el morir. Así, el perder la vida forma parte de una continuidad, es la separación de lo material, de aquello que nos lleva a la *vanidad* o *vanitas*.

El hombre, al ser un ente discontinuo, inconscientemente busca la continuidad, lo que lo lleva a la muerte, no necesariamente de sí mismo. Es aquí donde entra la sociedad,

⁷ Accatino, Sandra. “Vanitas, Imágenes del Conocimiento y de la Vacuidad de Todo Saber”, revista *Vértebra*, N° 10, Chile, 2005, p. 28.

⁸ Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 25.

que a través de reglas intenta sobrellevar instintos o afanes del hombre por diversas situaciones. Cada regla existe porque un hombre, o varios, tienen la necesidad de infringirlas, más bien de hacer lo que su inconsciente les manda. La pasión tiene relación directa con esto, ya que puede producir un descontrol de la razón, un desorden social, el ser humano puede escaparse de la línea trazada por las reglas. Conviene citar aquí a George Bataille: “los hombres fabricaban herramientas y las utilizaron con la intención de subvenir a su subsistencia, y después, sin duda bastante rápidamente, a necesidades superfluas. En una palabra, se distinguieron de los animales por el trabajo. Paralelamente, se impusieron restricciones conocidas con el nombre de *interdictos*”⁹. Los *interdictos* o reglas son utilizados por la sociedad a modo de control del ser, éstas reprimen una serie de acciones que el ser humano en algún momento llevó a cabo por distintas razones. Por ejemplo la ira; la que incluso puede llevarnos a matar, por lo mismo la sociedad creó una serie de *interdictos* para impedir ciertos actos, muchas de estas normas fueron situadas desde un aspecto religioso. Nacen leyes castigadoras, las que al no ser seguidas llevan consigo una consecuencia, el castigo de Dios, pero si no se rompen traen recompensas. Las leyes marcadas por las diversas religiones, a su vez, connotan algo negativo, lo que podemos ver en los 10 mandamientos, como expresó Bataille: “<<No matarás>>, <<No cometerás adulterio...>> (...) El primero de estos interdictos es la consecuencia de la actitud humana para con la muerte”¹⁰. El “No” logra un carácter prohibitivo y tajante, lo que genera un miedo más grande a la transgresión, provocando un cumplimiento cabal de las reglas. Como el ser humano busca una continuidad, la que puede encontrar con la muerte de lo material, en el inconsciente queda este afán por el dejar de ser un ser incontinuo buscando la muerte. Las prohibiciones están impuestas por el afán de lo ya vedado. Esto puede ser un arma de doble filo ya que el *interdicto* logra que el hombre controle sus instintos, pero no que los deje de tener, logrando crear una bomba que en cualquier momento puede explotar.

En el cuadro de Bertram Von Minden: “El pecado original”, podemos ver como Dios expulsa a Adán y a Eva del paraíso, por desobedecer un *interdicto* impuesto por Él. Adán apunta con su dedo a Eva declarando que ella fue la quien lo tentó a probar el fruto

⁹ Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 46.

¹⁰ Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 63.

prohibido, rompiendo la única regla que existía para mantenerse viviendo en el paraíso. A su vez, Eva apunta a la serpiente que fue la que la tentó. En la pintura se ve claramente que si uno desobedece un “*Interdicto*” tendrá castigo, en el caso del cuadro de Von Minden fue la expulsión del paraíso.

Esta obra me permite hacer un paralelo entre la serpiente y la *bestia*. La primera representa la tentación, lo que el inconsciente te llama a hacer, lo vedado por las normas. Ésta en el nuevo testamento es asociada con el diablo, ya que es él el que toma esta forma como un disfraz para conseguir su objetivo. Él es nombrado en este libro varias veces como *bestia*, la que está relacionada con los más bajos instintos del ser humano, según la Biblia, los cuales se encuentran en el inconsciente, aquello que el ser humano inhibe o controla, como la ira, la pasión o el amor, todos sentimientos intensos que pueden desatar descontrol en el hombre.



Bertram Von Minden, (1340-1415), El pecado original, 1375.

Con esto puedo esclarecer que la razón es una característica que permite al hombre desligarse del reino de las *bestias*, logrando controlar de cierta forma sentimientos intensos, como lo son las pasiones. La racionalidad que imponen los *interdictos* logra una disputa con la *bestia* que en todo ser humano se aloja.

La *bestia* tiene relación directa con los animales, los que al no tener raciocinio se rigen por sus instintos, sin los cuales no podrían sobrevivir en la vida salvaje. El hombre también es un animal, es por esto que utilizaré el nombre de *bestia* para dirigirme hacia los animales que se guían según sus instintos.

1.3 Erotismo y posesión

En el caso de los cazadores y coleccionistas de animales considero su actividad una forma de enlazarse con la *bestia* interna. Es el retorno al instinto de caza, la racionalidad se escapa de su lugar, y lo une directamente con la muerte, por lo tanto con las *vanitas*. El hombre se deja dominar por la serpiente, percibiéndose a sí mismo como “la *bestia* dominando a la *bestia*”. A mis ojos, esto es lo que ocurre con el hombre cazador y su presa, es una metáfora que habla del animal sometido ante el cazador, por lo tanto, un símbolo del hombre intentando controlar su *bestia* interna, que ve reflejada en el animal cazado, como una manera de dominar su irracionalidad.

Luego de cazada la presa, muchas veces es disecada y colgada en la pared, lo que le sirve al cazador para demostrar el control sobre la *bestia* –sea el animal o su inconsciente-, pero es ella la que lo logró sobre él, ya que mientras el ser humano está cazando el instinto inhibido por los *interdictos* aparece y logra controlar al individuo. El animal comienza a ser un “Trofeo de caza” viéndose un apego a lo material relacionando al cazador con la vanidad. Él le quita la vida a otro ser para demostrar su poder, porque mientras más opulencia de *bestias* disecadas, más poder tiene sobre ellas. El cazador se relaciona con la

exuberancia y la muerte, es un acto excesivo, donde la ostentación y el deseo por algo violento lo vincula al *vanitas*.

Sucedee también en la caza deportiva que no es el cazador quien finalmente le quita la vida al animal, sino el ayudante de turno que lo acompaña, pero siempre es él quien en primera instancia ataca al animal, ya sea con un disparo u otro medio, por lo tanto, es él quien inicia el acto de violencia contra el animal, es decir, es quien decide la muerte de éste y comanda las acciones necesarias para este fin, y, además, el que las inicia.

“Les falta el sentimiento de una violencia elemental, que anima, sean cuales sean, los movimientos del erotismo. Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación (...) lo más violento para nosotros es la muerte”¹¹

George Bataille

Bataille mira la violencia y el erotismo en un mismo campo y los conjunta con la muerte, por lo que se me hace evidente la relación de la acción de cazar con la del acto erótico. Primero, el hombre se siente atraído por infringir los *interdictos* y hacerse uno solo con la *bestia* y, a su vez, sentir que la domina a través del animal; y segundo, posee atracción y deseo por el otro y su pertenencia permanente.

Mi análisis unirá la violencia y el erotismo con lo implícito, y explícito, en las acciones de los cazadores y coleccionistas de “trofeos de caza”, los que intentan dominar su *bestia* interior con la ambición del control sobre sí mismos. Lo que comienza en un afán por controlar una *bestia* exterior (el animal), en la que se ven reflejados; y culmina en buscar la satisfacción a través del control de la naturaleza, lo que lo lleva a un erotismo, a un deseo, por poseer al ser.

¹¹ Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 30.

En otro ámbito, los seres humanos que cazan por supervivencia no se desligan del acto violento, pero tienen como fin preservar su especie, a diferencia de la caza deportiva cuyo fin último es el placer.

“La pasión nos repite sin cesar: si poseyeras al ser amado, ese corazón que la soledad estrangula formaría un solo corazón con el del ser amado”¹².

George Bataille

Esta cita me permite vincular a los cazadores con los amantes y a los primeros con los animales; haciendo un paralelo entre lo que sienten los amantes con lo que los cazadores añoran. A través de lo ya expuesto sobre el sentir de los hombres al cazar puedo sacar la conclusión que a éstos les apasiona el hecho de perseguir al animal para hacerlos suyos, al igual que el acto de seducción entre el macho y la hembra.

Viéndolo desde el punto de vista del ser animales, al cazador le despierta el instinto de caza el que ella le sea una presa difícil. Al conseguir su objetivo y poseerla por completo la vuelve un “trofeo de caza”, lo que nos lleva al erotismo y la pasión, el querer poseer para siempre el objeto deseado, lo que se grafica en la acción del cazador de colgar la cabeza de la *bestia* en la pared, poseyéndola de por vida y, a su vez, quitándosela. El erotismo extremo conlleva un apego a una posesión del ser. El cazador pretende hacer suya a la *bestia* externa –los animales- por siempre, queriendo tener el control sobre ella plasmándola en su pared y volviéndose uno con su animal interno.

Como la serpiente, por medio de la pasión, domina al ser humano, es, también, ésta la que está relacionada con el dominio del animal, a su vez la pasión se vincula directamente con el erotismo, el que en los textos de Bataille es conexo a la posesión que conlleva a la muerte.

¹² Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 35.

Capítulo 2: El aura

2.1 El *aura* en la obra de arte

Me parece importante para la visión planteada ahondar en el concepto de *aura* en la obra de arte, de la reproducción en serie y cómo se introdujo nuevamente el *aura* en el objeto de arte, y aquellos que no lo son. Comenzando con la descripción de lo qué es el *aura*, para luego relacionar la pintura prehistórica con este concepto moderno.

“Aura de objetos naturales. Definiremos esta (...) como la manifestación irrepetible de una lejanía (por muy cercana que pueda estar)”¹³.

Walter Benjamin

Benjamin habla del *aura* en la obra como una manifestación irrepetible que encierra en ella las cualidades esenciales del arte, como lo es el valor *cultural*, el que implica una lejanía. Al decir, que “el *aura* encierra las cualidades esenciales del arte”, me lleva a pensar en la esencia de las cosas, en que cada una de éstas tenga una naturaleza que las hace únicas e irrepetibles, por mucho que exista la copia. Su esencia es lo que las diferencia unas de otras, esto es el *aura*: “la esencia de las cosas” o, en este caso, de la obra de arte.

El valor *cultural* aparece en obras a las que se les da una determinación mística o religiosa. En el caso de la Iglesia Católica a sus cuadros y esculturas se le entrega un *culto* a Cristo, quien, en su visión de mundo, es el Creador, por lo tanto, lo enaltecen. Creando así una distancia entre la imagen y el espectador más, a la vez, conserva una cercanía con sus seguidores. En la prehistoria ocurre algo similar, pero relacionado con la captura del animal.

¹³ Benjamin, Walter. “La Obra de Arte en su Época de Reproductibilidad Técnica”, Itaca, México, 2003, p.24.

“El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado”¹⁴.

Arnold Hauser

El arte prehistórico conlleva una carga mágica en cada una de sus interpretaciones, para ellos el dibujar a los animales en las cavernas les permitía mantenerse cerca de su presa. El poseerlas mediante sus dibujos era un plus hacia la caza, permitiéndoles que el alma de la *bestia* les perteneciera antes que su cuerpo, el hombre pretende “poseer” a otro ser mediante elementos mágicos. Con la pintura en las cavernas llevaban la captura del espíritu del animal a algo concreto, todo lo que pueden ver con sus ojos es lo real, es por esto que atraen su captura a un medio visual. En esta época el ser humano estaba arraigado al instinto animal, el cazar por sobrevivencia era algo esencial, el poseer a la *bestia* no es por simple vanidad, el que capturen su espíritu de manera esotérica acerca la caza a un ámbito espiritual alejándola de lo banal. Pero el plasmar su captura al interior de una cueva y exhibirla sólo ante los ojos del que habita en ella, nos dice que es una pintura de *culto*¹⁵, mantiene una cercanía pero con cierta distancia.

¹⁴ Hauser, Arnold. “Historia Social de la Literatura y el Arte: Tiempos Prehistóricos”, Gudarrama, Barcelona, 1969, p. 16.

¹⁵ 1. Conjunto de ritos y ceremonias litúrgicas con que se tributa homenaje.
2. Honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado.



Caverna de Lascaux, hacia el año de 13.500 antes de la era común, Francia.



Caverna de Lascaux, descubierta el 12 de Septiembre de 1940, hacia el año de 13.500, Francia.

Al mencionar que el *culto* es una forma ritual de admirar, y aludir, manteniendo una cercanía que, a la vez, permite un distanciamiento, señalamos que es este factor produce

que lo creado por el artista se torne una obra para algunos, para los que conviven en el lugar donde es exhibida la obra.

Relacionado a lo anterior, Walter Benjamín dice: “El alce que el hombre de la Edad de Piedra dibuja en las paredes de su cueva es un instrumento mágico. Claro que lo exhibe ante sus congéneres; pero está sobre todo destinado a los espíritus. Hoy nos parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta (...) A medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.”¹⁶ En estas imágenes de la caverna de Lascaux podemos observar como los animales fueron previamente dibujados en la pared para obtener su alma antes de la caza. Al estar en una roca es imposible removerla, se logra crear un ambiente en que sólo los que pasen por esta caverna presenciarán la captura espiritual de la *bestia*, conservando así el *aura* en la obra. El hacerlo la vuelve irrepetible, ese animal va a morir una sola vez, por lo tanto, la retención previa de su espíritu también, solo será una. Los hombres de la Edad de piedra, le hacían un *culto* al animal al plasmar su imagen en la pared, así éste les pertenecía antes de ser cazado.

En otras culturas se producía el valor *cultural* por medio de ídolos, como lo son Cristo en la cruz, la virgen María, los dioses romanos etc. Esto en algún momento de la humanidad se comenzó a perder. Me refiero, específicamente, a la época a la que Benjamín se refiere en su ensayo, sobre “La obra de arte en su época de *reproductibilidad técnica*”, donde la obra de arte comienza a tener una crisis *aureatica*, pos causa de la producción masiva de los productos.

En el siglo XX, en la obra de arte comienza a perder fuerza su valor *cultural* y, con ello, su *aura*, esto a través de su reproducción en serie, desmaterialización y/o globalización, que aumenta su cobertura de exhibición, logrando una obra más asequible, por lo tanto, capta una mayor cantidad de espectadores. En consecuencia, al perder el valor

¹⁶ Benjamin, Walter. “La Obra de Arte en su Época de Reproductibilidad Técnica”, Itaca, México, 2003, p. 29.

cultural y desaparecer la distancia que la esencia de la obra le otorgaba, se aleja de su originalidad, ya no es única e irreplicable.

Con el descubrimiento de la Fotografía, Cine e Internet fue posible que la imagen fuera más fácil de conseguir. Pues, aunque la reproducción de una sola imagen fue en un principio tras los grabados, los que de una sola placa pueden sacar variadas copias de la misma, la masificación de la imagen comienza por los avances tecnológicos, haciéndola alcanzable.

La fotografía fue el pie para que esto sucediera, al capturar la imagen de forma inmediata logró superar los medios plásticos con los que se desenvolvían las Artes en general. El ojo es más rápido que la mano en captar el retrato, al saber esto se crea un ojo mecánico que plasma la imagen en un papel en poco tiempo, logrando que ésta al ser reproducida en serie se vuelva una independiente de la original. Es más, en la fotografía deja de existir la unicidad de la obra, son muchas iguales, lo que no significa que no sean el original, todas las imágenes lo son, pero aún así el *aura* se disipa en la obra. Hoy en día la fotografía se ha vuelto algo nostálgica, se añora el pasado, los antiguos tiempos, en que el instante fotográfico era importante, ahora con la tecnología se puede manipular la imagen. Al añorar antiguos tiempos, intenta reproducirlos mediante los avances tecnológicos actuales, esto lo podemos observar con la manipulación de los colores, que nos trasladan a diferentes épocas, como el blanco y negro, el sepia, e inclusive se intenta imitar la calidad de la imagen de cierto momento vivido. La imagen de ahora y de hace 20 años atrás no es la misma, su resolución ha cambiado, esto permitió que se simulara un *aura* en la obra, al jugar con el tiempo de la imagen. Además, al volverse más experimental se ha logrado incursionar en las imperfecciones que nos ofrece la fotografía. Por ejemplo, una mala impresión, o revelado, un acople de luz, se trabaja y controla el azar, el cual se manifiesta en las artes de este siglo y del pasado en general, permitiendo el descubrimiento de nuevas técnicas.

La imagen de *culto*, como mencioné anteriormente, lleva consigo un elemento que crea distancia (el *aura*). La imagen es más fácil reproducirla en esta época, no precisamente

el objeto mismo pero es más factible el captarlo rápidamente. Esto lo podemos observar en la captura de una imagen tras una fotografía que circula en internet, ésta es la misma imagen pero no la misma obra. Con la maquina fotográfica podemos capturar el contorno, el contexto, un color similar –con la luz éste cambia- pero no su espacio. Con el lente somos capaces de generar cambios importantes en la imagen como sacar la foto de contexto, provocando que el objeto se vea más grande o más pequeño, más oscuro o más claro, más pesado o más liviano, al sólo mostrar una parte de él podemos hacer que cambie totalmente, lo que hace que la obra de arte plasmada en una fotografía sea más manipulable. El estar frente al objeto de arte y observarlo nos permite vivir el tamaño, la profundidad, la textura y el verdadero color que éste impone tras su volumen, sea tridimensional o bidimensional.

La obra de arte al mantener distancia, consigue seguir siendo un objeto de deseo para el espectador, él no pierde el interés por lo que tiene en frente. Preciso citar aquí a Georges Didi-Huberman: “El espacio es distante, el espacio es profundo. Sigue siendo inalcanzable –por exceso o por defecto- cuando está siempre allí, alrededor y delante de nosotros. Entonces, nuestra experiencia fundamental será sin duda experimentar su *aura*, es decir, la aparición de su distancia y el poder de ésta sobre nuestra mirada, sobre nuestra capacidad de sentirnos mirados... Por eso ya en sí mismos es para nosotros un elemento de deseo”¹⁷. Por lo que, mientras más espacio mantenga la obra de arte mejor conservada está su *aura*, lo que no significa que la obra tenga más nitidez. El espacio produce profundidad, la que permite tomar una distancia ya prescrita por la imagen de *culto*.

Tras el comienzo de la *reproductibilidad técnica*, la autenticidad de la obra se tornó frágil, pero con esta pérdida nacen artistas de este siglo que consiguen que el *aura* siga en pie en los objetos labrados. Como mencioné anteriormente, la desaparición del *aura* tiene que ver con el desligue del valor *cultural* que es lo que le daba distancia a la obra en su época, pero estos artistas promovieron una restauración de la esencia, sin que exista la imagen cultural. Lo lograron dándole una mayor distancia a través del color, más bien de la oscuridad.

¹⁷ Didi-Huberman, George. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997.p. 107.

La noche, la oscuridad, provoca una sensación de inestabilidad, inseguridad e inquietud por lo que se puede esconder tras ella, lo que produce un distanciamiento del porvenir, no se sabe que es lo que está detrás de la oscuridad, nos muestra una profundidad en el espacio que sólo la penumbra puede provocar. Tony Smith hace un análisis acerca de la oscuridad, encontrando en ella la distancia que necesita su obra para conservar su *aura*, desligándose del sentido religioso que se le dio en un momento. Esto lo podemos ver en sus obras monumentales, las que tras su gran tamaño muestran profundidad mediante la pintura negra sobre el metal.



Tony Smith, *Generation*, 1965, Aluminio pintado de negro, 407 x 443 x 480 cm.

¹⁸ Didi-Huberman, George. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 107.

Tony Smith logra con sus esculturas una “cercanía profundizada”¹⁹ -concepto utilizado por Didi-Huberman-, esto es posible ya que el artista hace una mezcla con el volumen y la oscuridad. El primero es un elemento que provoca cercanía, el público puede hacer un recorrido en torno al objeto, la construcción del mismo consigue una sensación táctil en el espectador la que permite una proximidad con la obra, y el segundo elemento nombrado logra un distanciamiento por la profundidad visual que el negro induce en el espacio. Conviene citar aquí a Benjamin en el escrito de Didi-Huberman: “Unas obras modernas pudiesen *no* caracterizarse por una decadencia del *aura*, para fomentar muy por el contrario algo así como una nueva forma aurática”²⁰. La “cercanía profundizada” se liga a la sensación del espectador para con la obra, logrando crear la distancia necesaria para conseguir un distanciamiento-*aurático*, al utilizar este concepto hago hincapié a la forma de ver el *aura* con una lejanía, lo que le permite alcanzar una nueva forma de conservarla sin que sea necesario el valor cultural en el objeto. La obra empieza a ser para todo espectador, ligando el valor exhibitivo con el *aura* de la misma, creando una nueva forma *aurática* en la obra de arte.

Esto tiene que ver con el poder de la mirada, algo que expone Benjamin y que menciona Didi-Huberman: “El aura sería como un espaciamento obrado y originario del mirarte y el mirado, del mirarte por el mirado... *un poder de la distancia*: Única aparición de una lejanía por muy cercana que pueda estar”²¹. La oscuridad tiene una capacidad de hacernos sentir mirados, no sabemos que se encuentra detrás de ella, provocando una incertidumbre que conlleva la sensación de sentirnos observados. La mirada puede variar según el tipo de estímulo que ésta reciba, ante la luz muestras cosas que la oscuridad oculta, pues esta última aleja de la mirada los elementos escondidos en la negrura, elementos que no nos pierden de vista aunque nosotros no lo sepamos, algo que hace Tony Smith en sus obras, logrando que la forma de éstas te observen mientras las miras y recorres.

¹⁹ Didi-Huberman, George. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 108.

²⁰ Didi-huberman, George. Cita a Benjamin. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 109.

²¹ Didi-Huberman, George. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 94.

2.2 El *aura* de la prenda usada

La moda tiene relación con la fabricación en masa de un producto: el vestuario, que en estos días se guía por este modelo masivo industrial. Gracias a la tecnología la moda se masificó, perdiendo la esencia que tiene la prenda fabricada a mano, la que si bien puede parecerse una a otra, siempre son distintas entre sí. Su cambio puede ser muy sutil, pero siempre existe una diferencia, nunca es exacta una de otra. Las prendas llevan consigo un *aura* diferente entre sí, pues cada individuo le otorga una esencia distinta a las cosas. La experiencia *aureatica* es desigual para el que le toque vivirla, depende mucho de la persona que aprecie el objeto, todos vemos algo distinto en cada cosa.

La producción en masa hace que la prenda sufra una pérdida del *aura*, es la copia de la copia la que llega a las manos del consumidor, nunca es el original. Sin embargo, la ropa industrial puede llegar a adquirir el *aura* extraviada. El tiempo de uso por cada individuo le da un desgaste propio a cada ropaje, lo que le entrega una esencia diferente a cada uno, por muy tenue que sea. El desgaste es inevitable, es algo que va a suceder, se puede restaurar pero ya quedó la marca, la ropa ya fue utilizada. Además, existen factores de la naturaleza que pueden provocar la alteración de la tela. Pero es la gente que utiliza el vestuario la que acelera el proceso de desgaste, el daño a la tela, que es propia del movimiento, le da una personalidad diferente a cada ropaje. Hay gente que también personaliza las prendas que compra, para que no sean igual a las del resto, lo que le permite dejar su marca no sólo desgastando el ropaje.

Toda persona tiene un caminar distinto, el movimiento cambia según el sujeto, esto hace que el vestuario se vuelva único adquiriendo su propia *aura*, la que nace por el tiempo de uso, como dijo Benjamin: “el *aura* está ligada a su aquí y ahora. Del *aura* no hay copia”²². La ropa usada tiene esta característica, no sólo porque otra persona le dio un roce propio, sino que la ropa reciclada de alguna época pasada, de alguna moda que ya dejó de existir, es algo único e irrepetible, puede ser por su forma o porque los materiales de hoy en día ya no son los mismos de los de antaño, se puede llegar a algo parecido pero no al igual,

²² Benjamin, Walter. “La Obra de Arte en su Época de Reproductibilidad Técnica”, Itaca, México, 2003, p 36.

jamás va a tener la misma tela, forma, ni desgaste originado con el uso, puede existir una imitación pero nunca será el original. En las tiendas de ropa usada se venden muchas prendas que están en buen estado, tanto así, que el desgaste casi ni se ve pero está ahí, por mucho que no se capte, el color del traje ya no es el mismo. Esto es posible observarlo en las juntas de la tela o al desarmar una prenda, por lo general las zonas que se encuentran prensadas por la costura o con otra tela son más oscuras que las que están a simple vista, permitiéndonos ver el color que tenía antes.

Podemos observar algunas de las obras de Christian Boltanski, en ellas el artista trabaja con la representación del *aura*, lo cual logra a través de imágenes fotográficas y ropa usada. Si bien, en la sección anterior hablé de la fotografía como un medio donde el *aura* de la obra es inhabilitada, Boltanski fue capaz de conservarla, haciendo uso de rostros humanos de gente muerta para lograrlo. El retrato fue un recurso fotográfico que utilizó para poder captar la pérdida del *aura* ante la producción masiva de imágenes que la fotografía podía lograr, esto consiguió mantener vivo en una imagen a alguien que ya no existe en la realidad, capturando el *aura* del ser que ya no está.

El artista recurre a este recurso para representar el holocausto judío en su obra. La ropa que utiliza es usada pero, aunque no perteneció realmente a los rostros que aparecen en la fotografía, la composición de su obra nos lleva a pensar que sí. Los rostros fotografiados, que parecieran están muertos, son iluminados de tal forma que los hace ver fantasmales, exacerbando el hecho de que ya no están. La ropa usada, gracias a la posición que se les da en la obra, da la sensación que fuese la piel de cada uno de estos personajes y que ellos fueran sus dueños. El que Boltanski utilice ropaje que es usado, pero que no pertenecen a los presos del holocausto, le permite llevar a su obra una representación del *aura*. El vestuario soporta un cuerpo, el cual tiene una esencia, que se vislumbra en el deterioro de la ropa, causado por factores naturales como la luz, humedad, gases atmosféricos, etc. Los que hacen tener a la prenda usada un olor que nos traslada a la muerte, cosa que favorece la obra del artista, quien utiliza, entonces, los remanentes *aureaticos* que cada prenda usada carga en sí.

El ropaje mantiene en el tiempo el movimiento del cuerpo que pasó por su tela, relacionándolo con la vida. Todo lo que tiene vida lleva consigo una cierta forma de moverse, algunas son más leves que otras pero siempre lo vivo tiene un movimiento que permite saber que lo está. Las plantas se mueven con el viento, nosotros caminamos y respiramos, al igual que los animales, etc. El movimiento lo podemos ver en el deterioro que el uso le da a la prenda, cada cuerpo deja su propio desgaste al caminar, registra su firma, queda por siempre impreso en la tela demostrando vida, más bien que la hubo en algún momento. El que las personas compren ropa usada, y la reutilicen, provoca que este movimiento no termine, entregándole vida a aquello que la ha perdido. También al comprar antigüedades se produce un efecto similar pues, entre otras cosas, “visten” *aureaticamente* la falta de historia de sus propias vidas; por ejemplo, un coleccionista de antigüedades que llena su hogar de elementos usados en otras épocas.

Boltanski, en su obra, deja la ropa usada potenciando lo inerte, recalcando el hecho que los judíos que vivieron el holocausto ya no están ahí. El artista muestra que la muerte de estos seres fue tétrica al igual que la puesta en escena de su obra.

La ropa usada posee un olor que la nueva no lo tiene. Lo mismo pasa con la fotografía, la imagen nueva es muy diferente a la antigua, tiene otra *aura*, el artista hace una mezcla volviendo su obra lúgubre, ilumina de la misma manera los rostros y la ropa, como diciendo: esto es lo que quedó de sus rostros y esto lo de sus cuerpos.

En “Réserve”, el montaje nos muestra estos rostros situados en una especie de nichos, uno al lado de otro, haciendo un hincapié en el hecho de su muerte, la pared llena de ropa parece el muro de los lamentos, situado en Jerusalén, donde se encontraba el antiguo templo judío y en donde se ponen deseos en sus grietas, los que al rezarles se cumplirán. En la obra se nos representa como en el muro de ropa se fueron todos los deseos de esos niños.

En “Reliquaire, les Vetements” podemos observar que las fotografías y el ropaje se encuentran en una caja con esquinas de metal, y una reja que permite una transparencia nos

permite observar lo que se encuentra al interior de ella. La caja, además de representar el ataúd, a través de sus materiales nos dice que estos son caídos de la Segunda guerra mundial. Su tumba fue un campo de concentración, por esto el artista construyó el ataúd con elementos no convencionales para una caja fúnebre. Ésta está hecha de metal, el cual sabemos que es duro, frío y muy difícil de romper. Las celdas se hacen de éste material, lo que nos traslada a Auschwitz, campo de concentración en que murieron miles de judíos, gitanos, gays, y personas con problemas físicos y mentales. Podemos trasladar la imagen de los niños que se ven en esta caja enrejada y compararla con los que estuvieron atrapados tras las rejas de la prisión y la tortura que allí vivieron.



Christian Boltanski, "Réserve", técnica mixta, dimensiones variables, instalación, Amburgo, 1991, fotografía de Elke Walford.



Christian Boltanski, "Reliquaire, les Vetements", técnica mixta, 91 x 91 x 31 cm, Courtesy of Arndt & Partner, Berlín, 1991, fotografía de Daniel Rückert.

Capítulo 3: Descripción del Proyecto

3.1 Las *vanidades* por medio de un nuevo sentido del vestuario

La ropa ha sido utilizada por el ser humano desde un principio para cubrir la piel, en otras palabras, para protegerla del exterior. Actualmente, el vestuario es un gran símbolo de vanidad, la moda lo ha llevado a eso. Hoy en día, lo que prima es lucir aquello que se usa, el estar a la moda. Cada manera de vestir marca una tendencia y, a su vez, al grupo que pertenece cada individuo. La protección del cuerpo pasó a tercer plano siendo la prioridad el verse bien, llevando la ropa a las “*vanitas*”.

Los elementos materiales nos llevan a la superficialidad, ya que al relacionarse con todo lo físico mantienen una unidad con lo visual, por consiguiente, con lo que se encuentra en el exterior. Aunque, si el objeto lleva consigo un valor sentimental, éste comienza –por superficial que pueda llegar a ser- a contener su propia *aura*. Dice Sandra Accatino: “En las *vanitas* (...) no existe un significado “oculto” tras la apariencia de las cosas, sino éste se encuentra, como los objetos mismos, en la superficie...”²³. El vestuario se entrelaza con lo dicho por Accatino, no sólo por que se encuentra en la superficie de nuestro cuerpo, sino, que también es materia. Uno puede ser más o menos aceptado a partir de lo vestido, las diferentes situaciones ameritan diversos ropajes, otorgándole relevancia a éste, ya sea en matrimonios, fiestas de gala, graduaciones, trabajo, etc.

Las pieles de los animales les ofrecen protección para su cuerpo, misma función que cumple el vestuario para nosotros, ya sea para resguardarnos del exterior o del juicio de la gente. Al final, el ser humano es como una serpiente que constantemente cambia su piel para diferentes ocasiones. Podemos relacionar esto con la serpiente (el diablo disfrazado) que conduce a Eva a tentar a Adán a comer el fruto prohibido. Es preciso asociar aquí nuevamente al hombre con este reptil, ambos hacen lo mismo, cambian su ropaje para lucir

²³ Accatino, Sandra. “Vanitas, Imágenes del Conocimiento y de la Vacuidad de Todo Saber”, revista Vértebra, N° 10, Chile, 2005, p. 28.

diferente ante los ojos de los demás. Por lo tanto, son seres superficiales, para quienes el de la piel más hermosa, o diferente, es el que guía una tendencia.

El ropaje es un objeto, un elemento cotidiano en nuestras vidas, el que, en algún momento, va a dejar de existir, tiene un principio y un fin. El desgaste natural de lo material lentamente lo va a hacer desaparecer.

En mi obra acelero el proceso de extinción de la ropa, dándole otro sentido al vestuario, y así, provocando un deslizamiento de su función, volviendo la prenda que sirve para vestir un objeto de arte. Los cazadores realizan el mismo acto al quitarles la vida a los animales, dándole otro sentido a su existencia, y esencia, para hacerlos otra cosa: un trofeo de caza. Ellos, al colgar las cabezas, hacen un *culto* a la *bestia* -la que, en su inconsciente, se encuentra reflejada en el animal-, manteniéndola viva, a través de la muerte.

Al darle otro sentido a la prenda realizo un paralelo con la matanza de los animales, asociada a los cazadores y las *vanidades* que conlleva el vestuario. A su vez, transformé su función cotidiana, la cual consiste en vestir al cuerpo. Que la prenda deje de ser ropa y, que a su vez, se reconozca la materialidad con la que fue construido el “trofeo de caza”, le permite a mi obra mantener un contacto con el espectador, quien posiblemente pueda tener una experiencia *aurática* con mi trabajo o, en su defecto, captar la ironía y crítica del mismo.

Las prendas escogidas para mi proyecto no son nuevas, sino que utilizadas. Éstas las elegí porque cada una trae una huella diferente entregada por un cuerpo, lo que no sucede con una industrial. La ropa usada es original, al igual que la manufacturada, siempre tendrán una diferencia entre una y otra, ya sea porque la hecha a mano cambie algún punto o parte de la confección por el azar, o porque la que le perteneció a otra persona queda con un desgaste que el antiguo cuerpo le dio, además los materiales van cambiando con el tiempo y la fabricación nunca será la misma, por mucho que se intente copiar el original. Me parece importante mencionar a Benjamin: “El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad (...) la reproducción técnica se acredita como más

independiente que la manual del original”²⁴. Cuando la ropa deja de ser manufacturada manualmente y se vuelve algo industrial pierde su *aura*. El roce que cada individuo le da a su indumentaria crea una huella que le da movimiento a la prenda, el cual representa vida, por lo tanto, el ocupar un objeto que fue utilizado de antemano, supone que éste tiene o tuvo vida.

Para llegar a los objetos fabricados a partir de la ropa, primero descosí cada prenda, dejando ver su molde. Al tener la vestimenta desarmada, analicé su estructura, notando que con cada corte de la prenda se veían figuras que parecían animales. Al empezar a unir un molde con otro de a poco se iban formando cabezas de animales; no intervino mucho las piezas, ya que me interesaba la forma de cada una y el confeccionar cada objeto con solo una prenda, siendo éste un pie forzado en mí trabajo.

²⁴ Pág. 21, “La Obra de Arte en su Época de Reproductibilidad Técnica”, Walter Benjamin.



3.2 Volúmenes textiles

El arte textil proviene de épocas antiguas, donde todo era fabricado a mano. Los artistas textiles precolombinos usaban en las construcciones de las telas un lenguaje a través de los signos, donde mostraban cómo era su cultura, flora y fauna, y, además, queda de manifiesto la capacidad del manejo de los materiales naturales antes de que existieran las industrias. En sus imágenes narran situaciones, en las que aparecían frecuentemente motivos relacionados a los animales de la zona.

“Si uno debiese simplificar al máximo el encadenamiento de hechos culturales que cubre un siglo, se podría decir que el arte textil contemporáneo ha nacido de un extraño encuentro entre la Bauhaus y las tradiciones textiles extraoccidentales”²⁵.

Michel Thomas

El sincretismo del que Thomas habla tiene que ver con la unión entre arte y técnica, las cuales se comienzan a relacionar en profundidad una con la otra.

El arte textil se ubica en un lugar donde es capaz de decir algo, escapando del prejuicio que le otorgan llamándolo un arte menor. Sus raíces muestran que es un arte simbólico que plasma y reconstruye culturas a través de las imágenes. El artista precolombino y el contemporáneo, buscan un encuentro entre la forma y el espacio que llevan consigo un trasfondo poético, que conduce a la estructura a un lenguaje simbólico.

William Morris le entrega un nuevo valor a la estructura del material. Esto es posible pues reconoce la capacidad que la fibra y el tejido tienen para construir una historia sobre la cultura en la que son utilizados. Morris rescata de los bordados medievales el gran valor técnico y estético que estos textiles tenían, postulando así, que los artesanos debían ser vistos como artistas.

²⁵ Corcuera, Ruth. “Herencia Textil Andina”, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2010, p. 113.

En el siglo XX se redescubrió América Latina en el arte, Ruth Corcuera dijo: “fue a partir del nacimiento de las vanguardias –alrededor de 1920- cuando los textiles serán objeto de atención de los constructivistas”²⁶. Esto se produce por las propiedades y características que el textil posee al ser un arte que sintetiza, mantiene un orden -con su urdimbre y trama-, una unidad y estructura, elementos que lo muestran como una forma de expresión más universal. El textil logra crear una convivencia armónica entre lo pasado y lo moderno.

El arte textil es la estética construida con material, fibras, texturas y técnicas textiles (shibori, tejido a telar, batik, patchwork, costura, tejido a crochet, etc.), es necesario mencionar a Corcuera que dice: “Lo estético es siempre una forma de aproximarse a la intimidad del otro, a ese lugar donde las palabras suelen ser barreras, pero el color y la forma invitan al encuentro”²⁷. Aquí se nos habla de una proximidad que lo bello provoca, logrando una cercanía con lo lejano, que nos dice que el arte textil logra conservar su esencia, y se compenetra con el arte contemporáneo, aunque haya expandido su campo de producción de sentido.

“Si el espacio lo consideramos una materia susceptible de ser modificado, la escultura es uno de los elementos modificadores... No nos cabe duda de que nada se acerca más a la imitación de la naturaleza que la solución tridimensional. Y si el naturalismo es el camino que algunos artistas querían recorrer, uno de esos caminos por cierto era abandonar el telar, olvidar tramas y urdimbres, y ganar el espacio por medio del volumen”

Ruth Corcuera

La escultura habita en el espacio, por eso logra modificarlo, su estructura necesita de un lugar para ubicar su cuerpo y para que exista un recorrido. Podemos graficar esto tomando como un ejemplo una antigua solución tridimensional de pueblos andinos, como lo fue el “Árbol Mágico”, que representa un acercamiento con la muerte. Éste los llevaría hacia el cielo, el cual se encontraba cada vez más lejos. El árbol sagrado unía los tres

²⁶ Corcuera, Ruth. “Herencia Textil Andina”, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2010, p. 12.

²⁷ Corcuera, Ruth. “Herencia Textil Andina”, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2010, p. 15.

planos: el de abajo, de donde venían las semillas y todo lo que iba a nacer, el plano en el que vivimos y el de los cielos, que era el lugar del sol, la luna y los dioses. Esta escultura narra una historia a través de la simbología propia de la cultura generadora, es posible observar en diferentes indumentarias andinas esta característica narrativa, como en el gorro tejido, que lleva en la parte de arriba una llama y un hombre, representando al animal de carga altiplánico.



“Árbol Sagrado”, Costa central, Chancay, 97 cm de alto, Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires



Gorro, Costa sur, Horizonte Tardío, tejido a Crochet, 28 cm x 19 cm

Los volúmenes textiles son aquellos cuya contextura los hacen ver o parecer blandos. Como el material textil es en base a fibras y texturas, perfectamente puede utilizarse una que no sea blanda. Es probable, sin embargo, que una escultura textil no tenga esta característica; podemos observar esto en el trabajo de la artista francesa Rachel Denny's, quien en su obra cubre con diversas telas formas plásticas de animales, aludiendo a lo que hacen los cazadores cuando disecan su trofeo. La mayoría de sus obras parecieran estar cubiertas de una prenda que en algún momento fue un chaleco, ropa que sirve para proteger del frío, cosa que hace también la piel animal. La unión que Denny's construye permite que sea una de los mayores referentes para formular mi memoria.

La similitud que existe entre la obra de Denny's y la mía se concreta en la unión entre la caza deportiva y el uso de un material textil para referirse a ello. En la obra de la artista francesa hay un paralelo entre el pelaje animal, que utilizan los coleccionistas para disecar y hacer los trofeos, y la segunda piel de los seres humanos: la ropa. Ella, cubre maniqués con fibra animal. Los chalecos, que quedan perfectamente ceñidos a la estructura que representa el animal, cumplen la misma función que cuando son utilizados por los hombres, es decir, de abrigo. La artista devuelve este material, ya intervenido por la mano humana, a los animales al cubrirlos con el chaleco, provocando una acción similar a la que se realiza al utilizar esta prenda.

Las diferencias que existen entre su trabajo y el mío, se establecen a partir de los conceptos que utilizo en mi tesis. A simple vista, es muy fácil relacionar su obra con la mía, mas las diferencias de construcción son muchas, partiendo porque yo no cubro una estructura similar a la de un animal, sino que hago la forma según la prenda utilizada. Además relleno el animal, apreciándose mejor el contorno que las piezas de la ropa al ser dispuestas de otra manera le entregaron al objeto. Denny's sólo utiliza chalecos en sus cabezas, en mi obra los animales son hechos de cualquier prenda que sea compuesta de muchos moldes. La forma que la artista da a los animales es realista, lo que deja al descubierto otra distinción entre nuestros trabajos: los trofeos, que yo compongo, crean dudas en el espectador, se sabe que es un animal simulando un trofeo de caza, pero no se sabe exactamente qué tipo de animal es, por mucho que exista una intención de mostrar su especie, acercándose mucho más a lo que es el toy-art. Cuando uno ve la obra de Denny's, de inmediato interpreta frente a qué animal se encuentra parado.



Rachel Denny's, "Grandeur", 2012, lana sobre plástico, 42 x 38 x 36 cm.



Rachel Denny's, "Red Doe", 2011, lana sobre plástico, 23 x 15 x 14 cm.



Rachel Denny's, "Four Point", 2010, lana sobre plástico, madera, 31 x 19 x 29 cm.

El vestuario sirve para contener el cuerpo y, como también lo he mencionado antes, para protegerlo.

Esto me remite a la obra de arte del artista brasileño Ernesto Neto, quien crea una especie de puff, donde la gente se puede introducir. Los cuales al ser blandos y sostener el cuerpo dentro de los mismos, sirven como un contenedor del cuerpo para mantenerlo protegido, siendo una especie de armadura acolchada.



Ernesto Neto, “Humanoides”, 2001, instalación, escultura blanda, proporciones variables.

El origen del arte textil proviene de antiguas civilizaciones, por lo que hoy en día se mezcla en el textil lo antiguo con lo nuevo. Podemos ver en la obra del artista canadiense Brian Jungen como une lo arcaico y lo moderno. El artista nació en una pequeña ciudad de Canadá donde desde hace siglos viven indios americanos, siendo él uno de ellos. Se inspiró en el arte de sus raíces, creando máscaras hechas de zapatillas deportivas marca Nike, mostrando a través de ellas una sociedad de consumo. Los materiales que utilizaban en las tribus eran naturales, usaban lo que la tierra les ofrecía; su sociedad les brindaba naturaleza, la nuestra nos entrega consumismo y materialismo. Pero, finalmente, quienes nos hallamos consumidos somos nosotros, atrapados en el gastar y en el tener.



Brian Jungen, Prototipo de “New Understanding” # 11, 2002.

Troy Emery, artista australiano, trabaja con la decoración de animales, volviéndolos exóticos a través de un deslizamiento del pelaje. Asocia la historia natural con la estética textil, mezclando la riqueza del material con la de la naturaleza. Su escultura es de diferentes animales, los que son cubiertos con elementos textiles, específicamente con pompones de poliéster y cordones de colores brillantes, logrando que estos se transformen en la piel del animal, los que son reconocibles como tales por su movimiento y posición. Mas no se sabe exactamente qué es, siempre existe la duda, el artista juega con la incertidumbre del espectador al no ponerles caras a sus esculturas, creando un animal que no existe en nuestra realidad. Su escultura no es blanda, pero si es textil por la calidad de sus materiales ya que aunque la base de las figuras sea de plástico, ésta se aprecia blanda y suave.



Troy Emery, “Gren Hooded, Candy Stripe Fox”, 2010, rayón, maniqui de poliuretano, 38 x 40 x 20 cm.

La blandura del material textil genera que los objetos contruidos con éste se vean frágiles, por mucho que la obra no lo sea. Podemos ver en el trabajo de Margarita Cabrera, artista mexicana, la utilización del textil para ablandar cosas de lo cotidiano, las cuales de por sí no son blandas. Cuando se trabaja un objeto se intenta que se vea lo menos posible la confección y, a su vez, que las terminaciones sean perfectas, con el objetivo que el trabajo se perciba limpio. La artista logra un control sobre el objeto y sus terminaciones, aun cuando deje hilachas colgando en la obra se sigue notando bien facturado, las hizo parte de la obra, manejó la imperfección y la uso a su favor, utilizó este recurso para dar cuenta de que existe una mano de obra detrás de su producción.



Margarita Cabrera, "Coffe maker", 2001, vinilo, metal, vidrio, El Paso Museum of Art.

3.3 Obra

Los objetos que componen mi obra fueron hechos en base a ropa usada, que fue desarmada y luego transformada en cabezas de animales. Éstos aluden al trofeo de caza, lo que me permite unir la matanza animal con la moda y a ambas con las *vanitas*.

Inicié mi trabajo tras la recolección de ropa usada, que fue escogida según su estructura, mientras por más piezas estuviese conformada la prenda más favorable era para mi trabajo. Después de la selección, procedí a desarmar la ropa, donde se podía ver claramente su estructura. A partir de esto comencé a armar el volumen blando, el que iba surgiendo según la forma de las piezas que formaban parte del ropaje. La prenda era la que me daba el indicio para que hiciera cada objeto. Es necesario aclarar que los animales fueron confeccionados con solo una prenda, sin agregarle ningún material anexo a la ropa utilizada.



Luego del proceso de deconstrucción procedí a unir cada pieza, quedando a la vista la piel de la *bestia*. En seguida, ésta fue rellena con espuma sintética, la que terminó de

dar forma a las cabezas. Al ser terminadas, les cosí en la parte trasera un pedazo de tela en forma de colgajo, para que pudiese ser colgada al igual que un abrigo.

El montaje de las cabezas de animales se realiza en unos bastidores que crean un símil a la estructura que utilizan los coleccionistas para poner sus trofeos. Éstos están contruidos y compuestos por madera barnizada. Con la finalidad de poder ubicar a los animales en sus respectivos bastidores, atornillé en la madera de estos armazones unos ganchos de ropa para que pudiesen ser colgados, estableciendo una analogía con cómo se sostiene el ropaje en el diario vivir.



Mi obra llamada “Trofeo de caza”, hace un paralelo entre las *vanidades* que el vestuario trae consigo, y con las que aparecen en la caza animal. Por lo mismo, realizo una relación, entre estas dos y la muerte, ya que ambas son elementos materiales.

Mi acción de romper la ropa y la del cazador al quitar la vida a su presa, se relacionan por lo racionalmente irracionales que son. Se podría pensar que es absurdo que un ropaje que fue creado para vestir, cubrir nuestro cuerpo y protegerlo, sea desarmado y transformado en una cabeza de animal, pero, a diferencia de la caza, tiene un trasfondo que lo lleva a dejar de ser incoherente. Este trasfondo se lo da la crítica que hace mi obra a la caza deportiva.

El cazador le quita la vida al animal para poseerlo, para mostrar su poder frente a sí mismo y ante sus pares. Esto es un puente que lo lleva a las *vanitas*. No sólo le usurpa la vida a otro, sino que luego exhibe el cuerpo de la presa sin vida, para que todos puedan admirar su trofeo.

A diferencia del cazador que quita la vida por *vanidad*, mi destrucción de las prendas es para dar cuenta de que existe esa *vanidad*, en el acto de coleccionar los animales muertos por deporte. Todo lo material se va a ir en algún momento por lo que dejara de existir, por eso, a modo de desprendimiento de la materia, destruyo la vestimenta; en cambio, el cazador conserva la *bestia*, su objeto de dominación, reteniendo la *vanidad*. En mi trabajo, por el contrario, no conservo la estructura original de la prenda, que es lo que pretendo someter, por lo que ocurre una contraposición entre mi obra y la del cazador, ya que ellos conservan las *vanitas* y yo las disuelvo, pero dentro de un objeto que en sí tiene que ver con las *vanidades*.

Los volúmenes textiles en forma de animales de ropa, los que por su estructura y apariencia blanda, permiten al espectador enfrentarse a ellos de una manera poco hostil, produciendo en el público una sensación de comodidad y ternura. Lo que permite una contraposición entre la muerte de un animal para fines estéticos y banales, y esta sensación provocada por un objeto blando y abrazable. Llevando al espectador a observar algo violento pero, a la vez, agradable a la vista y al tacto.







Conclusión

Tras estos análisis, muestro que en mi obra abunda la ironía y la crítica hacia la acción de cazar por deporte, poniendo en evidencia lo absurdo y escalofriante que es el tener como trofeo y/o adorno en el hogar a un animal disecado. Dando a conocer la posibilidad que en el inconsciente del ser humano están alojadas las *vanidades*.

Así también, éstas se encuentran presentes cuando un acto tan simple como el vestirse se vuelve banal desligándose de su función primordial. Al ocupar una prenda uno no debe olvidarse de su objetivo principal, que es “el proteger al cuerpo”. Al trasladar la función del ropaje a algo meramente estético, el vestuario comienza a volverse una especie de trofeo, cayendo en la *vanidad* y el deseo.

Al desarmar la ropa y transformarla en otra cosa, rompo con las *vanidades* del ser humano plasmadas en el vestuario. Las *vanitas* se ligan a lo que mencioné anteriormente ya que éstas hablan de la vida como algo banal, que en algún momento perecerá pues lo material no tiene vida eterna, por lo tanto, es pasajero y en algún momento morirá. El hecho de estas matanzas sin sentido, más que el estético, lleva su acción a las *vanitas*, reafirmando lo ya dicho acerca de lo banal y de la vanidad humana, que se puede ver reflejado en las tenencias materiales como en el vestuario.

Por lo demás, podemos ver que tras el nuevo sentido que adquiere la vestimenta, por el desarme de ella y con esto dejando de ser lo que era en un principio, pierde su propósito - el vestir un cuerpo-, transformándose en otra cosa. Con la muerte en la caza deportiva ocurre algo similar, el animal deja de ser lo que era en un principio, un ser vivo, transformándose en algo inerte, en un adorno.

Al utilizar ropa usada se genera un *aura* distinta que la que se daría con una prenda nueva, ya que pasó un cuerpo por ellas, él que las volvió su segunda piel. Esto me permitió crear lazos entre la cubierta animal y la humana. Al construir esta asociación, y con ella un

nuevo objeto, se puede observar que a través de la mezcla se crea un híbrido, el cual contiene, y refleja, en sí la imagen de la *bestia* y la esencia humana.

Además, mencioné los volúmenes blandos, los que no solamente se producen de manera táctil, sino que existe un juego visual, a partir del cual se puede trasladar la imagen de un material duro a una sensación de algo suave e inconsistente.

Lo suave y blando de mis volúmenes de ropa, provocan una sensación agradable a la vista, logrando una confrontación hacia la hostilidad de matar por deporte a un animal o, en el caso de mi obra, de romper una ropa para criticar la acción del cazador.

Al contraponer en mi trabajo la escultura textil con los trofeos de caza, se puede ver que lo blando de las cabezas de los animales de ropa provoca una sensación al espectador ligada, preferentemente, a la ternura. A través de esto pude ironizar la operación de la caza deportiva, la cual me permitió establecer la diferencia de mi obra con la del cazador, pues la sensación antes mencionada libera mi obra de una violencia innecesaria. Por el contrario, con los animales disecados, que los coleccionistas conservan en sus paredes, existe un exceso de violencia y un fanatismo excesivo que lleva a la muerte, este delirio por el poseer es disipado en mi obra través de una crítica a la matanza animal.

Bibliografía

- Alpers, Svetlana. “El Arte de Describir, El Arte Holandés en el Siglo XVII”, Hermann Blume, México, 1987.
- Stoichita, Víctor, “La Invención del Cuadro”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
- Accatino, Sandra. “Vanitas, Imágenes del Conocimiento y de la Vacuidad de Todo Saber”, revista Vértebra, N° 10, p.26, Chile, 2005.
- Bataille, George. “El Erotismo”, Tusquets Editores, Barcelona, 2005
- Benjamin, Walter. “La Obra de Arte en su Época de Reproductibilidad Técnica”, Itaca, México, 2003.
- Hauser, Arnold. “Historia Social de la Literatura y el Arte: Tiempos Prehistóricos”, Gudarrama, Barcelona, 1969.
- Didi-Huberman, George. “Lo que Vemos, Lo que nos Mira”, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Corcuera, Ruth. “Herencia Textil Andina”, Fundación CEPPA, Buenos Aires, 2010.

Páginas web

- www.rae.es
- es.wikipedia.org