



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

“Sobre vestigios en constante desalajo”

El desplazamiento y la desviación como articuladores del discurso visual.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales con mención en Artes
visuales.

Estudiante: Cecilia Flores Aracena.

Profesor Guía: Sergio Rojas.

Santiago de Chile.

2016

RESUMEN

El presente escrito refleja una búsqueda reflexiva a partir del cuerpo de obra comprendido entre los años 2002 y 2010. En el texto se presentan dos modalidades, procesual y teórica, lo cual se justifica en la pertinencia de hacer visibles no sólo los devenires que caracterizan el quehacer personal, sino también la búsqueda de sus raíces tanto en la historia del arte como en referentes de diversa índole.

Este trabajo tiene como lineamiento el desplazamiento y su relación con la desviación como articulador. Esta reflexión se origina a partir de la pintura y posteriormente a través de soportes heterogéneos, dada la necesidad de ampliarla discursivamente. De esta manera, se transforma al objeto en uno de sus agentes protagónicos; alojando en él una amplia gama de contextos, formas e interpretaciones que permiten involucrarlo al desplazamiento y convertir a este último en el objeto de esta investigación.

La presente tesis también hace mención al rol que cumple la desviación como articulador del desplazamiento, donde el modo de decir las cosas es replanteado, ya sea deformando la noción de uso, lenguaje u orden que le adjudicamos a los objetos.

DEDICATORIA

Dedico esta investigación a mi familia, en especial a mi madre Alejandra, por apoyarme irrestrictamente en mis estudios, a mi hermana Nani y a Violeta, mi madrina. Agradecimientos a mi profesor de tesis, Sergio Rojas, por su dedicación, sabios consejos y ayuda.

Agradecimientos especiales para mi padre y mi hermano Aquiles que, a pesar de estar lejos, me enseñan en el día a día a estar un paso más cerca de lo que, para mí, significa el conocimiento.

ÍNDICE

RESUMEN.....	2
DEDICATORIA	3
PRESENTACIÓN.....	6
INTRODUCCIÓN	8
I. CRONOLOGÍA DEL DESPLAZAMIENTO.....	11
1.1 Formación de un cuerpo de obra	11
1.2 La experimentación y desplazamiento pictórico	12
1.3 Desviación, experimentación y desplazamiento pictórico a través de la alteración de la percepción en procesos convencionales.....	15
1.4 Desplazamiento por medio de la deformación literal de géneros y sus recursos estilísticos	18
1.5 Desplazamiento por medio de la deformación.....	19
1.6 Deformación, ironía y reflexión a través del lenguaje manual.....	23
1.7 Desplazamiento y desviación en lo ornamental.	25
II. DESPLAZAMIENTO, DESVIACIÓN Y REFERENTES	28
2.1 Desplazamiento.....	28
2.2 El desplazamiento y la deformación del lenguaje	32
2.3 Desplazamiento como reinterpretación del lenguaje	35
2.4 Deformación como medio de desplazamiento.....	38

2.5 Desviación	38
2.6 Desplazamiento y deformación en relación con la desviación.....	42
2.7 Desviación como gatillante de complicidad	43
2.8 La Desviación como corrupción del espectador	45
2.9 El monstruo como desviación.....	51
2.10 La candidez de la fealdad	55
III. EL HUMOR NEGRO	58
3.1 El mal gusto y el humor	65
3.2 Lo asqueroso, el sentimentalismo y lo infamiliar	69
IV. PROCESO DE OBRA.....	75
4.1 La realidad de la imperfección.....	75
CONCLUSIÓN.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	89

PRESENTACIÓN

Desde muy pequeña he tenido muy en claro que nada es perfecto. Nada. Todo aquello que se manifiesta de una forma casi perfecta, apacible, me produce inquietud, desconcierto, desconfianza.

Recuerdo mi infancia en Coyhaique, donde vivía. Era una casa enorme, con un patio gigante. Y aunque quizás ahora la consideraría de un tamaño regular, en aquellos años mi percepción del entorno me decía lo contrario. Todo se desplegaba de una manera inconmensurable y mis ojos se estimulaban con cada detalle que ella albergaba, ya que debía permanecer la mayor parte del tiempo dentro del hogar, por el frío constante que imperaba en el exterior. Sin embargo, la calidez de mi casa se disipaba en los momentos de mayor soledad. Se escuchaban ruidos en los pasillos y escaleras, sentía presencias extrañas a mi alrededor, al igual como lo presentían mis seres queridos. Posteriormente, junto a ellos comentábamos y coincidíamos en las mismas sensaciones, buscando explicaciones racionales a dichos ruidos que derivaban inexorablemente en temor; un miedo inexplicable que existía dentro del hogar, lugar que debía ser seguro por antonomasia.

Aquellas presencias no tenían un origen definido, provocando la sensación de una existencia inaprensible, invasiva y ominosa a la vez, inquietando a todos por igual, dejándome muy en claro que una casa apacible y perfecta podía convertirse a su vez en un territorio diferente, que con sólo unos detalles era capaz de mostrarme todo lo contrario a ese hogareño domicilio.

Este sentimiento se repetiría en la mayoría de las casas antiguas en las que viví junto a mi familia, marcando mi forma de ver las cosas, aumentando mi interés por aquella sensación, buscando entonces su materialización sobre distintos soportes; incluso hasta el día de hoy pretendo, mediante diversas materialidades, establecer desplazamientos por medio de la desviación y la deformación, movilizandolos distintas situaciones, objetos o conceptos hacia otra forma de mirar, alejándolos de su

naturaleza original, generando preguntas, sensaciones de inquietud, sorprendiendo o incluso provocando un efecto risible, quizás algo inesperado, pero que, definitivamente –según mi parecer– hace más llevadero el mundo de las ideas.

INTRODUCCIÓN

El concepto de arte es variable, dinámico. Los diversos contextos y períodos de la historia con los que ha sido nutrido modificaron sus bases, hasta transformarlo en lo que es hoy el arte contemporáneo. En Grecia, en el siglo IV a. C., encontramos las primeras referencias al concepto de arte en el término *techné*, el cual tenía una relación más amplia respecto a los escenarios dispuestos, que aquello que hoy entendemos como arte. Estos escenarios se emplazaban en diversos aspectos de la vida, integrándose de forma natural en la sociedad. Posteriormente, este término se vuelve más específico cuando surgen las *téchnai mimetikai*, o artes de la imitación, las cuales no solamente comprendían las habilidades remedadoras del actor, sino también la capacidad de reinterpretar y permear su propia personalidad al servicio del personaje.

A partir de dicha descripción es posible extraer y vislumbrar el concepto de mimesis. La mimesis hace posible comprender, en gran medida, los pasos que ha dado el arte en función de resolver la problemática representativa, donde aprehender y reflejar la realidad operan a modo de constante como excusa *a priori* de numerosas obras a lo largo de la historia. La representación se podría definir como una aproximación a la esencia de las cosas, teniendo en cuenta que la idea de aquello representado –su parte más emblemática– va de la mano con el criterio del artista. Apela entonces a las ideas contenidas en nuestra experiencia, colaborando en el desarrollo de lenguajes y disciplinas. Las más tradicionales –pintura, escultura, artes aplicadas, por nombrar algunas– fueron fieles reflejos de las inquietudes presentes durante cada uno de los períodos históricos. En el devenir de los procesos concernientes a lo representacional, considerando su consecuente complejización y sofisticación técnica, surge durante el siglo XIX la fotografía. A través de ella, se alcanza un apogeo en materia de mimesis, a causa de los inmediatos y exitosos resultados para llevar a cabo la representación, siendo una respuesta que se desenmarca de la laboriosidad y lentitud propias de la academia, transformándose en un referente sin parangón en términos de

verosimilitud, y en el cual luego comenzarían a dibujarse los primeros atisbos de desplazamiento.

Es necesario plantear también que en las disciplinas de lenta elaboración y cuyo trabajo exige mayor manualidad, como es el caso de la cerámica –disciplina que es aludida múltiples veces en esta tesis– se vuelve perentorio disponer de una mirada de contemporaneidad, donde se establezcan revisiones a la disciplina como un modo de abordar problemáticas de diferente naturaleza (procesos, visualidades, condiciones históricas, etc.), todo esto desde una condición de desplazamiento. En este desplazamiento, la mirada de contemporaneidad es entablada en los posibles cruces entre la observación y el posterior replanteamiento de la praxis y su historia, siendo éstas condiciones *sine qua non* del trabajo cerámico contemporáneo.

Abordar el desplazamiento es el objetivo principal de esta investigación. Éste opera en una modalidad de traducción, donde existen dos polos interpretativos que son puestos en diálogo: uno de ellos es silenciado y sacado a flote por el otro polo, generando alteridad. En esta tesis, se busca la convergencia de ambos puntos de interpretación a través de la deformación o la desviación como articuladores del discurso visual. El primero acusa una variación en la forma, su visualidad, mientras que el segundo se refiere a la alteración del modo en que se lleva a cabo la propuesta. Ambos medios comparten características sutilmente familiares, no sólo porque aluden a procedimientos que generan alteraciones, sino también en su posibilidad de concebir desplazamiento, a través de una huella que es dejada cuando se desdibujan los límites de las formas y del orden.

Dentro de estos lindes presentados en la investigación, también se indaga sobre aquellos que confieren la belleza y la fealdad, conceptos que se oponen dando paso a territorios en apariencia irreconciliables, pero sí muy vastos respecto a las múltiples lecturas ofrecidas al espectador.

Primero, dentro de este texto, haré referencia a las propuestas visuales que han sido claves para llevar a cabo esta investigación, desglosando en ellas las maneras en que

se hace presente el fenómeno de desplazamiento, partiendo por el origen del aprendizaje personal en las artes visuales a través de la pintura, hasta la objetualidad, terreno de actual desempeño.

En el segundo capítulo se pretende situar al desplazamiento en la historia del arte, reparando a su vez tanto en la desviación como en la deformación, y en cómo ambas logran entremezclarse mediante ejemplos presentes en las artes visuales. Se aborda, a su vez, el tema de la fealdad, espacio donde es posible entramar y ahondar gracias a la figura del monstruo y al *Camp*.

El tercer capítulo aborda la temática del humor negro dentro de algunas propuestas y la capacidad transformadora que tiene, ya que desmantela ciertos preceptos mediante la risa, desviándolos de su forma socialmente arquetípica y desvirtuando la manera que tenemos de apreciar las cosas, apelando directamente a nuestra moral y al sentimentalismo.

El último capítulo alude al proceso de obra, donde se detectan las influencias e inquietudes concernientes a mi trabajo, a cómo éstas van surgiendo con los años y el modo de llevarse a cabo a través de diversas materialidades.

I. CRONOLOGÍA DEL DESPLAZAMIENTO

1.1 Formación de un cuerpo de obra

En este capítulo se analizarán algunos trabajos que ejemplifican diversas formas de desplazamiento presentes en el cuerpo de obra de esta tesis. Este desglose hace referencia a estructuras e imágenes que utilizan la deformación como modo de ejercer el desplazamiento. En estos ejemplos, también están integrados elementos diversos que tensionan, en un grado mayor, la clase de obras que el presente escrito intenta desentrañar.

También, mediante este análisis, daré cuenta de la evolución en la obra trabajada a lo largo de los años, poniendo énfasis tanto en sus directrices comunes como en aquellas que generan divergencia y mayor riqueza en esta suerte de relato entretelado gracias al tiempo y a una constante inquietud por desarrollar distintas temáticas. Todas ellas se encuentran bajo una forma de operar que, en innumerables oportunidades, coincide a modo de síntoma. Se hace mención a esto último debido a que en su génesis estas temáticas surgen espontáneamente, pero al aprehender este acto como una operación consciente, se atisban con mayor claridad las intenciones o los *modus operandi* implícitos en cada propuesta. Ningún trabajo se asemeja al que le precede y responde a la necesidad de utilizar una multiplicidad de soportes con el fin de generar nuevas interrogantes al interior de un proceso que busca una relación simbiótica –y a la vez antagonica– entre el lenguaje del material u objeto utilizado y la operación a la que es sometido.

El inicio de mi trabajo tuvo su origen en la disciplina pictórica. Debido a la formación universitaria de la que fui parte, las referencias más inmediatas correspondían a aquellas ligadas a la academia, razón por la cual el cuestionamiento de las mismas se instala como referente y punto de partida; analizando soportes y motivos pictóricos, surge una serie de interrogantes acerca de las posibilidades sintácticas que se entablan entre los materiales y los motivos de la pintura. A partir de todo esto, fue posible dar

cuerpo a una forma de trabajo más experimental e intuitiva; una concatenación de características que fueron deformando poco a poco las visiones académicas que, por defecto, se encontraban instaladas en el imaginario conforme al cual administraba mi trabajo.

La importancia de estas reflexiones radica en que se manifestaron sostenidamente develando, de manera indefectible, el desplazamiento como operación donde la desviación y la deformación se hacen parte de la obra.

1.2 La experimentación y desplazamiento pictórico

Asimilaciones (2005)

Este trabajo (figura 1) estaba constituido por una serie de masas de galleta de unos diecinueve centímetros de diámetro con glaseado en su superficie. Sobre éstas se presentan ilustraciones ejecutadas a mano con colorantes comestibles, permitiendo eventualmente su posible digestión. Las ilustraciones mostraban representaciones de situaciones, personajes, escenarios desagradables, cuerpos alterados, amputaciones, rostros repletos de pústulas, penetraciones con tuberías, cercenamientos o cuerpos en interacción directa con restos de tipo orgánico, por nombrar algunos.



Figura 1: Cecilia Flores, *Asimilaciones*, 2005. Colorantes comestibles sobre galletas glaseadas. 19 cm de diámetro.

Este universo de situaciones anómalas tiene como objetivo presentar una visualidad que, bajo una primera mirada, se vuelve difícil incorporar dentro de una experiencia estética. Las imágenes generan un vaciamiento al confrontar el habitual imaginario del espectador sumado al material sobre el cual están ejecutadas, lo cual provoca interrogantes respecto a la operación misma de incluirlos, pues lo abyecto resulta inasimilable *a priori*. “Lo abyecto no es un objeto en frente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este ob-juego, pequeño objeto ‘a’, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo”¹, por lo que esta búsqueda estética apunta hacia un blanco más específico que se logra ejecutar cabalmente al masticar la pieza, incorporándola al cuerpo para luego asimilarla. Sin embargo, a su vez, es necesario destruirla al triturar, aniquilar y hacer desaparecer por completo la imagen abyecta de su superficie.

En primera instancia, por medio de este proyecto, no sólo se hace un desplazamiento material del soporte pictórico habitual (el lienzo), sino también en la posibilidad de hacerlo comestible, ya que permite la divergencia sobre el procedimiento habitual de

¹ KRISTEVA, Julia. (1989). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI. P. 8.

asimilación de la obra visual, planteando en ella una segunda posibilidad, esta vez de forma gustativa y luego mecánica. “Decir que ese alimento se mudará en nosotros es como decir que no hay (ni puede haber) nada más serio para cada cual que el acto de comer”².

A partir de esa reflexión emergen los motivos por los cuales se escogen estas ilustraciones para intervenir la superficie comestible. Las composiciones representan aquello que es imposible de enfrentar de una forma meramente estética; son situaciones desagradables y repugnantes de las cuales se torna menos probable generar una experiencia de tipo estético, pues su fin es provocar sentimientos de incomodidad e incertidumbre en el espectador.

Al hacer la superficie comestible, ejecutar la acción de masticar y posteriormente deglutir el trabajo, el proceso de asimilación se desplaza y es desviado haciendo uso del sentido del gusto para percibirlo. Es decir, se refuerza el concepto de la asimilación en función a otra de sus acepciones: aquella vinculada a procesos mecánicos y biológicos. Dichos procesos son reforzados paratextualmente con su título *Asimilaciones*, a modo de designarle un concepto capaz de aglutinar esas dos acciones en el espectador: la de contemplación y posterior deglución del trabajo.

Esta propuesta se comenzó a elaborar en base al encuentro de ciertas analogías entre los procesos de asimilación de una obra de arte y de la comida. Para fundamentar esto fue necesario partir desde los significados que arrojaba la Real Academia Española respecto a las operaciones implicadas en la digestión, como el masticar, tragar y digerir. Tomé como referencia las acepciones que generaban un nexo entre ambos procesos, haciendo posible su interpretación de forma ambivalente. Por ejemplo, masticar significa “considerar con reflexión y madurez”³; tragar es definido como

² VALERY, Paul. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa. P. 202.

³ Real academia española. <www.rae.es>.

“dar fácilmente crédito a las cosas, aunque sean inverosímiles”⁴; y digerir es “meditar cuidadosamente algo, para entenderlo o ejecutarlo”⁵.

Esta reflexión, si bien no es algo que se pueda apreciar visualmente, grafica y sustenta de mejor forma los razonamientos previos a la ejecución de la obra y el porqué de la elección de este tipo de materialidades.

1.3 Desviación, experimentación y desplazamiento pictórico a través de la alteración de la percepción en procesos convencionales

E-painting (2007)

Éste es un trabajo que consta de cinco pinturas al óleo de 40 x 50 centímetros. En ellas es posible apreciar las representaciones de una interfaz provenientes del programa de Internet MSN y los rostros de siete personas de sexo masculino.

Para llevar a cabo la propuesta se estableció contacto con personas de manera aleatoria. El único factor relevante que operaba a modo de pie forzado dentro de esta selección consistía en poseer una localización geográfica cuyo huso horario fuese distinto al de Chile, con el fin de otorgar signos sobre una posible distancia geográfica, traduciéndose naturalmente en una posible diferencia de tipo racial y, por ende, fisonómica.

Después de dicho procedimiento, se les propuso a los seleccionados realizar un retrato de ellos mediante la cámara web, a lo cual sólo algunos accedieron voluntariamente. Para llevar a cabo dicha tarea, se les solicitó posar ante la cámara del computador al igual como lo haría un modelo en un taller académico ante un artista, en un lapso no mayor a los treinta minutos, momento donde se contemplaría la ejecución total del retrato y, a su vez, se generaría una instancia donde los modelos se

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

convertirían en posibles espectadores del proceso mismo gracias al uso simultáneo de cámaras.

A través de esta operación se genera una deformación clara de los factores que establecen una pintura de caballete. Por un lado, existe una clara modificación en términos espaciales. El espacio físico en común está simulado a través de la posibilidad de compartir visualmente la locación del modelo y del artista, estableciendo un nuevo espacio conformado por la unión simbólica de éstos. Por otra parte, el huso horario también condiciona a un replanteamiento de la operación tradicional pictórica de la utilización del modelo en vivo, pues confiere un elemento de inmediatez que en realidad no es tal, pues hace referencia a estados temporales divergentes, como el pasado y el futuro que confluyen gracias a la ayuda de la tecnología.

Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando ésta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Ésta es la propensión nativa, “humana”⁶.

La tendencia aludida en esta cita refiere a la importancia de la imagen, pues ésta se presenta como un elemento que conforma realidades. Dicho aspecto, el de la percepción de la realidad, es exacerbado cuando se trata de interfaces que permiten la comunicación y el traspaso de imágenes a tiempo real, aumentando la sensación de que aquello proyectado a través de la pantalla corresponde a la realidad en sí misma y no a la representación de ésta.

También –debido al aspecto representativo de la realidad dentro de este proyecto pictórico– es cuestionada la auratización del modelo, la cual se manifiesta en la clara diferencia que se genera al pintar a través de una pantalla como mediador, cuya visión ya se encuentra mermada por un asunto tecnológico; la calidad de la imagen y su

⁶ ORTEGA Y GASSET. (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral. P. 72.

reproducción están condicionadas no sólo por el filtro que el artista es capaz de otorgarle al momento de su traducción pictórica, sino también por lo que la tecnología es capaz de ofrecer visualmente. Se transforma la operación en una pintura de caballete sin serlo, pues si bien los procesos coinciden a cabalidad, la implementación que circunda todo este despliegue operacional sufre de fallas de origen, generando un resultado final que se asemeja al original pero que se constituye en sí mismo como un símil del símil al reproducir la información que es capaz de otorgar la pantalla del ordenador.

Para establecer una fórmula general, la técnica de reproducción desvincula el objeto reproducido del campo de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, la técnica reemplaza el lugar de la existencia irrepetible por la repetición masiva. Y actualiza el objeto reproducido al permitirle a su reproducción salir al encuentro de cada destinatario en su respectiva situación⁷.

En esta cita, Benjamin hace referencia a cómo el objeto, gracias a procesos que implican serialización, sufre un desencuentro con la tradición. En la propuesta de *E-Painting* ocurre un proceso inverso, tal vez reivindicativo, que apunta hacia la vuelta al lenguaje tradicional de la pintura, utilizando técnicas que son propias de la masividad como es la reproducción ejercida por medio de pantallas y cuyas posibilidades técnicas, en este caso, son interpretadas en pos de establecer procesos y resultados alusivos a la unicidad de la pintura tradicional, reactualizando, de esta forma, sus nuevos contextos.

⁷ BENJAMIN, Walter. (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. P. 12.

1.4 Desplazamiento por medio de la deformación literal de géneros y sus recursos estilísticos

Zombie (2007)

Este trabajo (figura 2) es una obra cinética configurada visualmente por una caja de luz mortecina que contiene una composición hecha con frutos plásticos sobre un paño. Además, la cara frontal del cubo se encuentra rodeada por un marco dorado, emulando, en conjunto, al género de la naturaleza muerta. El trabajo está comandado por un tablero electrónico donde se alojan ciertos mecanismos que permiten un cambio de estado en la composición, estableciendo una secuencia: pasado un minuto, las frutas comienzan a moverse y la luz cambia violentamente de amarilla a rojo durante un breve instante que dura sólo tres segundos, para luego volver a su estático contexto.

La obra está titulada como *Zombie*, palabra anglosajona que denomina a los muertos vivientes, personajes de ficción propios del cine y la literatura de terror. En este caso, se le adjudican cualidades impropias –en tanto que absurdas– del género de la naturaleza muerta (o bodegón) como lo es la capacidad de movimiento. Por medio de esta operación, se ironiza sobre el arte contemporáneo, el posmodernismo y su búsqueda de sentido a través de un lenguaje autónomo para poder replantearse.

Se ironiza y a la vez deforma el género al salir de la norma visualmente, en este caso, con códigos que difieren del original, como es la elección del formato tridimensional que, además, es implementado con materiales propios del mal gusto como las luces y las frutas falsas.



Figura 2: Cecilia Flores, *Zombie*, 2007. Marco, caja de madera, frutas plásticas, paño, luces y mecanismos eléctricos. 60 x 70 x 40 cm.

1.5 Desplazamiento por medio de la deformación

Bienes familiares (2010)

La función del arte decorativo es desempeñar ese papel secundario. Por consiguiente, serán bellas y nada más que bellas las cosas de la naturaleza en las que no se pone ningún sentido humano, o las cosas configuradas por el hombre que conscientemente se sustraigan a toda imposición de sentido y sólo representen un juego de formas y colores⁸.

La carencia de sentido contenido en el ornamento va en contra del llamado “orden natural”, concepto introducido por Aristóteles que plantea la existencia de un orden, sentido y finalidad en la naturaleza. En el caso del arte decorativo, más específicamente en el caso de su ornamentación, no existe una finalidad clara en su

⁸ GADAMER, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. P. 42.

composición, ya que se presenta netamente como un elemento subsidiado por una superficie que lo ampara, una estructura que otorga soporte a la ornamentalidad, siendo ésta una superficie desarrollada por la imaginación del artesano, transformándose en una relación parasitaria donde hay preceptos de belleza ya instaurados. La belleza como *leit motiv*, sin embargo, se presenta sobrevalorada ya que no existen reglas ni límites que permitan que la ornamentación se norme. En ella no hay parámetros de simetría ni tampoco funcionales, por lo tanto, la permisividad que avala la inclusión de la decoración podría ser infinita. Es en este aspecto donde la deformación de los objetos se hace presente dando paso a su monstruosidad. Es posible ver un ejemplo de ello en el proyecto *Bienes familiares* (figura 3) construido a través de esculturas blancas y opalescentes que representan figurines cerámicos a una mayor escala respecto del original y que poseen deformaciones evidentes en sus composiciones anatómicas. En ellas, es posible encontrar representaciones zoomórficas donde la lógica de su anatomía se encuentra alterada, así como también se logra detectar partes del cuerpo que son repetidas en una misma pieza. Las figuras se encuentran instaladas sobre mesas redondas color caoba cubiertas por paños tejidos a crochet, evidenciando su carácter de ornamentación. Esta última, según la RAE, es “aquello que se pone para la hermosura o mejor parecer de personas o cosas”⁹. Si bien el ornamento tiene un objetivo claro que pretende embellecer las superficies, la pregunta que surge con esta definición es sobre cuáles son los parámetros y las cualidades que hacen de un ornamento, algo bello.

Se hace referencia al arte decorativo a modo de construir oposición entre la deformación y los cánones de belleza impuestos *a priori* que ofrece la ornamentación: “En él queda patente que algo se acepta con satisfacción estética sin referirse a algo significativo, a algo, en definitiva, comunicable conceptualmente”¹⁰. El comportamiento del espectador ante el aspecto decorativo y la fascinación por

⁹ <www.rae.es>.

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. P. 43.

ciertos elementos que gozan “del reconocimiento y aprobación general”¹¹, se ven cuestionados por un planteamiento que pone en un mismo nivel la monstruosidad y lo bello. Se desplaza a la ornamentación en un acto consciente que hace uso de los mecanismos propios de ella misma, resabios de aparente belleza que son contrapuestos con una escala y unas formas que apelan a un imaginario monstruoso: se revela así la extrañeza proporcionada por la composición, detonando un aspecto ominoso.

En este trabajo, mediante objetos cotidianos, se hace clara alusión a un imaginario hogareño, el cual es desviado por las deformaciones visuales a las que están sometidos los objetos. A primera vista, el conjunto en su total pareciera hacer alusión a un escenario doméstico de apariencia ideal, simbolizado por sus características ornamentales, el brillo, los paños y las mesas. Sin embargo, cuando el espectador repara en las alteraciones de cada figura, su escala, se da cuenta de que a pesar de la hermosura contenida en el ornamento, ésta se encuentra pugnada por la fealdad, por la corrupción de su forma. La perfección, la calidez de un hogar son rotas por la fealdad. Lo mismo sucede en todos los hogares donde, en su cara externa, se representan los valores ideales constructores de una sociedad, ideales pero que en el fondo guardan las imperfecciones que los conectan con la realidad. “La unidad propia del arte es la vivienda de un grupo de personas, bien construida, bella, adaptada para su fin, decorada y amueblada de una manera que exprese el tipo de vida que llevan sus residentes”¹², es decir, se vuelve de suma importancia la configuración del hogar como una manera de reflejar al ser que vive en él.

¹¹ *Ibíd.* P. 34.

¹² MORRIS, William. (1910). *The Arts and Crafts of To-day: The Collected Works of William Morris*. Vol. 22. Nueva York. Londres: Longmans. P. 360.



Figura 3: Cecilia Flores, *Bienes Familiares*, 2009. Loza, paños de crochet y mesas de maño. Medidas variables.



Detalle de obra.

1.6 Deformación, ironía y reflexión a través del lenguaje manual

Máquina y mercancía exprimen la mano de obra y la voluntad humanas, su animación y autonomía, para devolverlas en formas extrañas, como seres independientes.¹³

El trabajo titulado *Entre paréntesis (segunda selección)* consiste en una serie de veinte bastidores realizados con dorado a la hoja que contienen y tensan una trama de crochet de color blanco hueso. Dicha trama se encuentra compuesta por módulos cuadriculados que forman un paréntesis y que son contrastados por un fondo verde agua que permite evidenciar dicha forma. Al interior de cada uno de estos paréntesis se sitúa una pequeña representación de una campesina hecha con crin de caballo. Todas ellas tienen distintas anomalías en su forma: falta de extremidades, partes del cuerpo desproporcionadas, inversión de colores, detalles absurdos como vello facial o simulación de invisibilidad, etc.

En esta obra se busca contraponer dos conceptos que se establecen mediante la visualidad y el título. En el aspecto visual, estas pequeñas figuras están basadas en las artesanías típicas de Rari, pueblo emplazado en la séptima región. Como sucede comúnmente en el área de las artesanías, existe una tendencia a repetir ciertos motivos representacionales, siendo, en este caso, la imagen de la mujer campesina, la fauna típica del sector rural y el imaginario propio de dicha zona. Este tipo de artesanía se caracteriza, además, por tratarse de un trabajo propio del género femenino y que es traspasado de generación en generación, comprometiendo una alta laboriosidad y tiempo por parte de sus ejecutantes. Respecto a su relación con el título, *Entre paréntesis (segunda selección)* ironiza con procesos que aluden a un escenario industrial, donde la mano de obra laboriosa y altamente calificada se torna escasa. Sin embargo, en el caso de este trabajo, la manualidad se encuentra de forma exacerbada y tensada con el detalle de las deformaciones de cada una de estas pequeñas campesinas de crin, aludiendo a un error de fabricación demasiado

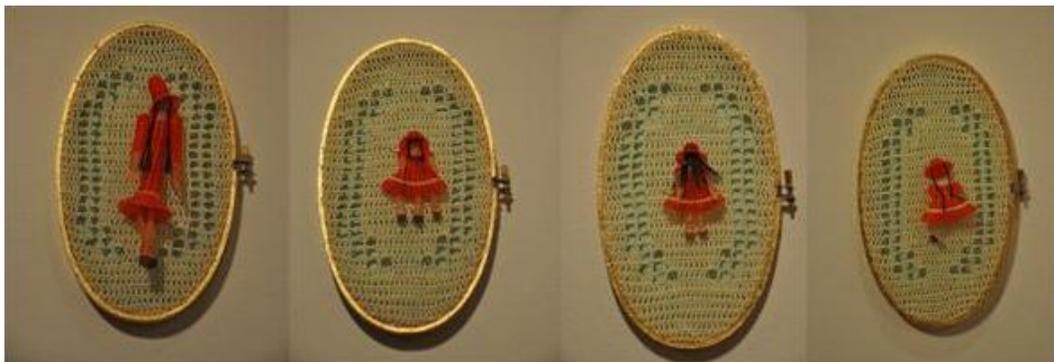
¹³ FOSTER, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 217.

evidente, como si el trabajo allí representado fuese eventualmente construido por maquinaria.

“Lo doméstico no es una naturaleza original, no representa una escena adánica, sino que es el resultado de un proceso largamente trabajado en el tiempo, es el producto precisamente de una *domesticación*”¹⁴. Esto se manifiesta también en la laboriosidad como herramienta visual, el oficio de la mano en pos de la perfección de la producción del relato visual.



Figura 4: Cecilia Flores, *Entre paréntesis (segunda selección)*, 2010. Figuras de crin sobre tejidos de algodón, bastidores dorados a la hoja, papel. 19 x 15 x 3 cm c/u.



Detalle de obra.

¹⁴ ROJAS, Sergio. *El domicilio de todo ello*. Texto de sala, muestra “Doméstica”, Cecilia Flores.

1.7 Desplazamiento y desviación en lo ornamental.

Tramas (2011)

No hay un solo paso que no dé hacia el pasado donde no encuentre ese sentimiento de lo extraño, que me tomaba cuando todavía era yo la maravilla misma, dentro del decorado en el cual por primera vez tuve conciencia de una explicable lógica y de sus repercusiones en mi corazón¹⁵.

El decorado es un caso anecdótico dentro de la conformación de un objeto, ya que carece de una función que justifique su existencia. A pesar de todo, el ornamento genera cierta fascinación en las personas, aún más cuando está ligado a la manualidad. Esta última remonta a tiempos pasados, donde los procesos lentos y demandantes gozaban de popularidad, atribuyéndole características nostálgicas.

La propuesta *Tramas* (figura 5) está compuesta por una serie de siete paños de crochet de 50 x 100 cm cuyo imaginario contradice a las composiciones asociadas a este tipo de manufactura. Por medio del tejido manual se representan problemáticas que son parte de un imaginario contemporáneo, al contrario de lo que se representa en esta clase de objetos decorativos, donde comúnmente es presentada una visión nostálgica que remite a motivos campestres, domésticos y ornamentos de diversa índole, cuya función decorativa es establecida por defecto. En este trabajo se ponen en cuestionamiento los parámetros de lo decorativo al tensionar esta técnica mediante el reemplazo de los motivos e ideales de sus representaciones emblemáticas (las casas campestres, motivos celestiales, objetos cotidianos), desviando, de esta manera, la visión tradicional de la belleza ornamental del cual son representativos. En respuesta a lo anterior, en cada uno de los paños presentados se encuentran alusiones a situaciones actuales presentes en el día a día: cambios en la arquitectura, métodos anticonceptivos, dispositivos de comunicación, desastres naturales, cacerolazos, muertes, entre otros.

¹⁵ NADEAU, Maurice (1948). *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda. (Cita a Aragon, en *Le paysan de Paris*). P. 301.

Se desplaza la visión bucólica por otra contemporánea, problematizando los paradigmas existentes en la ornamentación y la idealización propia de lo campestre. Es posible asociar la visión bucólica al crochet: técnica de lenta elaboración, ligada a un estilo de vida reposado, muy contrario a la vida citadina, donde la inmediatez es necesaria para optimizar procesos donde la cantidad de producción prima por sobre el detalle.



Figura 5: Cecilia Flores, *Tramas*, 2011. Tejidos de algodón en técnica de crochet. 50 x 100 cm.



Detalles de obra.

II. DESPLAZAMIENTO, DESVIACIÓN Y REFERENTES

En este capítulo se consideran diversas fuentes bibliográficas para proponer una reflexión acerca del desplazamiento, planteando cómo el acto de desplazar se inserta mediante distintas figuras en un contexto artístico. Debido a que se está abordando la deformación como eje en el desplazamiento dentro de mi trabajo, es esencial pensar que dicha operación va ligada a una multiplicidad de conceptos posiblemente relacionados como la desviación y, dentro de ella, otras reflexiones que, según mi criterio, van de la mano con conceptos atinentes a mi producción.

2.1 Desplazamiento

Con la modernidad, surgen nuevas tecnologías y, con ello, inéditas interrogantes y propuestas respecto al hacer: cómo y con qué llevar a cabo la obra de arte. Junto a esto, emergen formas de interpretar el objeto de arte, haciendo uso de referentes ajenos a la tradición que permitieran expresar con mayor eficacia su planteamiento. En este sentido, resulta imprescindible hacer referencia a los cambios en la representación y en los modelos institucionales, comenzando por la influencia disruptiva de la fotografía, pavimentadora de los primeros atisbos de desplazamiento.

Los inicios del desplazamiento

Durante el siglo XIX, nace la fotografía y se instauro como el primer contenedor fiel de la realidad. Esta nueva forma de representación se basa en traspasar fielmente cuerpos tridimensionales hacia medios bidimensionales a través de sustancias reactivas a la luz logrando resultados óptimos. Por medio de esta nueva técnica, la pintura cede su sitio en la representación y la fotografía emula en muchos aspectos a esta técnica madre, desplazándola por medio de un lenguaje formulado desde terrenos académicos. “En la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que

tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios”¹⁶.

Avanzando en la historia del arte, Marcel Duchamp se inicia en el desplazamiento de la figura de obra de arte por medio de su obra *La Fuente* (1917), que inicialmente se llevó a cabo como una provocación hacia el arte institucional: “Yo les lancé a la cara botellas y el orinal como una provocación y ahora los admiran como lo bello estético”¹⁷. El orinal, insertado en un medio artístico, genera cuestionamientos a las bases institucionales del arte y a cómo sus límites estéticos se van amoldando y mutando, dando cabida, entre otras cosas, al objeto y su producción como problemática artística, y estableciendo *a posteriori* un arte de tipo objetual.

El arte objetual se entiende como un estilo artístico donde surgen operaciones desde las cuales se realiza una “apropiación de fragmentos de la realidad predada”¹⁸, ya que se comienza a considerar al cuadro como una forma obsoleta para representar la realidad, apostando por la inserción del objeto en contextos artísticos. De esta forma, se le otorgaría protagonismo al significado del objeto, considerándolo como un formato de mayor idoneidad en términos conceptuales respecto al tradicional cuadro bidimensional, ya que se lo establece directamente como portador intrínseco de la relación entre arte y vida. Los objetos, en consecuencia, se vuelven portadores de diversas connotaciones en términos de formas, funciones, asociaciones culturales, etc., logrando establecer, por medio de su inclusión en las artes visuales, una forma eficaz de presentar contenidos a través de elementos que funcionan como símbolos provenientes de nuestro día a día: “el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen,

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 15.

¹⁷ MARCHAN FIZ, Simón. (2012). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. P. 36.

¹⁸ *Ibíd.* P 153.

nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello”¹⁹.

Dentro de los movimientos vanguardistas, cabe destacar el aporte significativo del Arte Pop en cuanto al uso del desplazamiento del motivo artístico tradicional mediante contextos basados en lo ordinario. De este modo, se incluyen objetos, íconos e imágenes populares dentro de un entorno artístico museal, poniendo especial énfasis sobre temáticas pueriles, insignificantes en su lectura más inmediata, pero cuya segunda mirada evidenciaba esta banalidad como conformadora de una realidad tangible, cotidiana, transversal –incluso cruda–, y que se ve expandida a través de los medios comunicacionales y la irrupción de la industria como método de reproducción.

La técnica de reproducción desvincula el objeto reproducido del campo de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, la técnica reemplaza el lugar de la existencia irrepetible por la repetición masiva. Y actualiza el objeto reproducido al permitirle a su reproducción salir al encuentro de cada destinatario en su respectiva situación²⁰.

El poder icónico y masivo del Pop fue capaz de influenciar espacios reducidos del arte, comúnmente asociados con la élite intelectual, concibiendo así el arte como una manifestación que abandona su marginalidad academicista. De esta manera, hizo posible la inclusión de las masas y –gracias al uso de una visualidad reconocible a nivel popular más la introducción de nuevas metodologías– conformó el objeto de arte integrando medios de producción asociados a la industria. Se desplazan, de esta forma, sus precedentes implantados por la academia, pero conservan a su vez la naturaleza figurativa que le es intrínseca, introduciendo inclusive características de humor dentro de la conformación de la obra y sus disruptivos modelos. Un ejemplo de ello es una obra escultórica de Jasper Johns llamada *Bronce pintado (lata de*

¹⁹ VALERY, Paul. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa. P. 131.

²⁰ BENJAMIN, Walter. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Savarin) (figura 6) realizada en 1960, compuesta por una escultura de bronce pintada con óleo que representa pinceles y una lata de café que los contiene.

Dicha obra parodia en sí misma dos géneros dentro de las artes visuales, la pintura y la escultura, cuyos formatos confluyen por medio de la representación de objetos cotidianos en la vida de un artista: “los sucios instrumentos de un pintor en un material noble –el bronce– ennoblecidos todavía más por la pintura del pincel”²¹, unen dos disciplinas de forma simultánea y hacen una referencia a su significado, más que meramente a la ejecución material. Por un lado, se encuentra representado el rol de la pintura a través de la aplicación de óleo sobre la superficie del objeto y, por otro, el de la escultura mediante la estructura del mismo, presentada de una forma menos visible por el bronce que subyace la capa de óleo. Ambos materiales, asociados a la academia más purista, se anulan paradójicamente al integrarse, ya que el objeto busca la mimesis con el modelo real. La pintura en la obra *Bronce pintado*, al estar la tridimensionalidad presente en la representación del objeto, pierde, en parte, su condición tradicional dentro del género pictórico. Por su parte, la forma escultórica cede su presencia más purista al ser cubierto el bronce, uno de sus materiales más nobles, para llevar a cabo la mimesis a través de uno de los materiales más representativos en el universo de la historia de la pintura, el óleo. Ambos finalmente se unen dependiendo uno del otro, cumpliendo cada cual su rol para llevar a cabo la mimesis del referente.

Por otra parte, el aspecto humorístico presente en la obra da cuenta de otros niveles en que es posible observar el desplazamiento de la figura académica. En todo este despliegue de técnicas, se plantea la ironía de que un objeto serializado sea reproducido por medios no sólo considerados tradicionales, sino también portadores de un valor intrínseco y una manualidad propia de procesos de aprendizaje basados en la academia. De esta forma, se banalizan los medios de reproducción asociados a

²¹ OSTELWOLD, Tilman. (2007). *Pop Art*. Madrid: Taschen. P. 59

cualidades que perpetúan su unicidad, cuestionando a la fuente que les dio origen y abriéndose a campos nuevos de lenguaje.



Figura 6: Jasper Johns, *Bronce pintado (lata de Savarin)*,1960. **Bronce pintado con óleo.**

2.2 El desplazamiento y la deformación del lenguaje

Ejemplos basados en lo local

La inclusión del lenguaje propio de los objetos y formas preexistentes en imaginarios populares en el arte, no sólo opera desde la desarticulación de las técnicas hegemónicas del academicismo, sino que también genera nuevas capas de sentido, permitiendo las más diversas interpretaciones. En ellas, lo ordinario es reconsiderado en su totalidad como agente significativo y, con ello, la interpretación de su uso y su lenguaje son desperfilados hacia reinterpretaciones que expanden las posibles relaciones con el objeto. De esta forma, el lenguaje comienza una etapa de subversión, donde su significado más elemental es desintegrado y vuelto a recomponer en visualidades ajenas a su lógica común, rebelándose respecto a la

interpretación más ajustada de los objetos. Un ejemplo de ello es la Escena de Avanzada, grupo de artistas críticos de la Dictadura Militar, comprometidos políticamente con su producción artística. Es perentorio mencionar su carácter de desobediencia para entender mejor el fenómeno del desplazamiento a través del cambio de “las asignaciones de formato convencionales que fija la tradición artística y literaria (el cuadro para la pintura; el libro para la poesía o la narrativa)”²². Esto debido a un cambio obligatorio y forzoso en la mirada de quienes lo ejecutaban, así también como en algunos aspectos presentes en las vanguardias artísticas donde se cuestionó la efectividad de los formatos académicos.

La Escena de Avanzada, producto de una constante vigilancia por parte de entidades ligadas a la Dictadura Militar, se vio obligada a replantear la forma de concebir el lenguaje visual asociado al imaginario político, conteniendo un cierto grado de “autocensura y silenciamiento”²³. Si bien los silenciamientos a los que hace referencia Nelly Richard surgen como una forma de proteger al autor, en muchos casos corresponden a operaciones que se tornaron crípticas para el público, pues aquellos signos reconocibles y, por ende, comprensibles popularmente, eran travestidos, arribando exclusivamente a un destinatario que en general era más instruido y conocedor de los códigos, capacitado por tanto para rearmar los trozos y huellas planteados en las obras. Dicho aspecto se presenta contrario del trabajo que elaboro, pues no pretende ser una obra hermética ni poner a prueba conocimientos específicos del espectador para develarla conceptualmente –al menos en sus lecturas más inmediatas–, debido a que, en gran parte, existe un contexto decisivo al momento de elaborar mecanismos significantes en la obra, que atienden a diversos objetivos y funciones. El contexto del arte de avanzada forzaba un enmascaramiento de la lectura como método de “sobrevivencia”, generando desplazamientos por medio de la ausencia como mecanismo de contraste para el surgimiento de sus significantes. Por

²² RICHARD, Nelly. (2009). *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados. P. 18

²³ *Ibíd.*

su parte, el desarrollado en mi obra busca subvertir la naturaleza de las cosas que ya conocemos para replantear o poner en duda sus convenciones, sin la intención de silenciarlas.

Producto de los silencios autogenerados en la cadena enunciativa, “lo no dicho” (lo suprimido, lo faltante) funciona clandestinamente como un polo de imantación de lectura que incorpora a su trabajo subyacente de recolección del sentido las señas de lo escondido, para luego activar su potencialidad disidente²⁴.

Este último punto, también referido a la Escena de Avanzada, es de suma importancia para comprender el desplazamiento, puesto que una de las claves para su entendimiento se encuentran en estas señas de lo escondido, la huella, una suerte de rastro que opera a modo de antecedente, pues es necesaria la conservación de un remanente simbólico. Sin éste no hay códigos que permitan realizar conexiones y diálogos entre los materiales, la materialidad y sus motivos a representar.

Para que exista este “rastro” es importante comprender, además, el rol que cumple la supresión en todo esto, pues en el desplazamiento se obliteran ciertas características de la obra que hacen posible interpretarla inmediatamente. Renuncia, pues, al carácter de inmanencia dejando una serie de señales que permiten reconstruir su naturaleza y dar origen a su lectura.

En el siglo XIX la huella no sólo era considerada como una efigie, un fetiche, una película que hubiese sido despegada de la superficie de un objeto material y depositada en otro lugar. Era ese objeto material que se había vuelto inteligible²⁵.

Es decir, al interior de esta operación de desentrañar conceptualmente la obra se hace necesario originar este desenmarañamiento desde el fragmento visual: pequeña figura metonímica que, a través de sus indicios, colabora en la reconstrucción de un significado desde donde emergen otras verdades no dichas del objeto y que, al

²⁴ RICHARD, Nelly. (2009). *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados. P. 19

²⁵ KRAUSS, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili. P 26

optimizar ciertas características en común, adoptan otras formas visuales, funcionando a modo de reemplazo para las obliteraciones que están ahí presentes.

En el afán de reconstruir el lenguaje, las verdades no dichas del objeto, las disciplinas institucionalizadas se escinden de su contexto típico generando nuevas relaciones, organizaciones y percepciones del lenguaje. Existe, por ello, una “separación de su dimensión semántica y pragmática”²⁶. Esto último, aparentemente, de una forma u otra se hace imposible desvincularlo como antecedente para la operación de desplazamiento.

Para Richard, “una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron consciencia interpretante y materia de la experiencia, sólo quedaba formular enlaces hasta entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconciliable con la Historia, en mayúscula, de los vencedores”²⁷. En este caso, sin embargo, las razones de este nuevo lenguaje se tornan intrincadas y crípticas como una forma de sobrevivencia, un reclamo silencioso que se estableció tanto en circuitos tradicionales como aquellos exentos de reconocimiento. Por el contrario, en el cuerpo de obra presente en esta tesis, la operación de desplazamiento se genera en cuanto a la desviación de su visualidad, asociada a formas donde se pervierte la imagen y en la cual se plantean distintos usos y situaciones, objetos y palabras, con el fin de experimentar con el lenguaje y las reacciones del espectador, que se encuentran fuera de un contexto; obligando, de esta manera, a travestir el lenguaje.

2.3 Desplazamiento como reinterpretación del lenguaje

Un ejemplo de desplazamiento, donde el lenguaje es reinterpretado bajo un contexto diferente, es la obra de Clare Twomey, *Scribe* (figura 7). Se trata de una obra *site-*

²⁶ MARCHAN FIZ, Simon. (2012). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. P 30.

²⁷ RICHARD, Nelly. (2009). *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados. P 16.

specific en la casa de Samuel Johnson (1706-1784) quien fue lexicógrafo, escritor, crítico y poeta inglés de gran relevancia, considerado un fiel representante del refinamiento en la cultura inglesa, producto de su gran contribución en el ámbito del lenguaje. En esta obra, la artista decide instalar dentro de una estructura de vidrio –a modo de vitrina museal– una serie de objetos que aluden al oficio de un escritor (pluma, libros, tintero, etc.) cubiertos por una clase de arcilla celeste de alto valor y tradición llamada “azul jaspe de Wedgwood”. Esta porcelana coloreada con óxido de cobalto fue desarrollada por Josiah Wedgwood, contemporáneo a Samuel Johnson, y su materia prima, la azulosa pasta de porcelana sin cocer, en esta obra se presenta pulverizada, asemejándose al polvo que se deposita y concentra sobre los objetos con el paso del tiempo.

A través de este medio, se hace referencia al valor literario de la obra de Samuel Johnson, representada explícitamente, por un lado, mediante el uso de un material no sólo económicamente valioso, sino también portador de una tradición, refinamiento y valor patrimonial único en su tipo. Así, al ser dispuesto como si fuese el polvo sobre objetos en abandono, busca finalmente la simulación de un tiempo que ha pasado sobre los bienes del escritor, valorizando aún más su trabajo que se implanta a modo de patrimonio. “El sueño ya no revela un horizonte azul. El sueño se ha vuelto gris. La cubierta de polvo gris sobre las cosas es su mejor parte”²⁸.

La visión melancólica sobre el pasado se insinúa, en este trabajo, como un período donde la sabiduría acumulada es propia de un proceso de arduo estudio, horas de soledad, silencio y reflexión. Particularmente –en esta propuesta– es puesta simbólicamente en evidencia, por vitrinas que exhiben objetos cubiertos con una polvorienta materialidad, los cuales fueron, aparentemente, dejados en un estado de abandono e inamovilidad, como si estuviesen en latencia. “Después de todo, sus objetos ya no estaban conectados con nada vital, no eran más que emblemas de una

²⁸ BENJAMIN, Walter. (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. P. 236

muerte cultural perpetrada por la comodificación, restos de un aura (por muy mítica que fuese) cuya brutal desintegración marcaba el final de una era”²⁹. Esta visión respecto a la acción del tiempo sobre los objetos muestra un carácter de negatividad, pudiendo ser aplacado –en cierta medida– por el valor de uso que se otorga a los objetos que no sufren mayor deterioro, como los que se encuentran dentro de una vitrina, ya que, de una forma u otra, son considerados dignos de contemplación y, por ende, portadores de un valor en sí mismos.

De este modo, dispone en paralelo dos grandes aportes coetáneos provenientes de disciplinas diversas como son la cerámica y la literatura. Mediante el material utilizado, el polvo habla sobre la importancia del tiempo, y de cómo éste actúa como agente para aumentar la plusvalía del legado de Samuel Johnson. La huella, en este caso, estaría representada por la valiosa arcilla que reemplazaría el significado de la acción del tiempo, el refinamiento y la importancia patrimonial del gran legado aportado por el escritor.



Figura 7: Clare Twomey, *Scribe*, 2006. Instalación (polvo de azul jaspe de Wedgwood sobre libros en vidriera).

²⁹ OLALQUIAGA, Celeste. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 74.

2.4 Deformación como medio de desplazamiento

El ser humano construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajuste a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no turbe estos supuestos³⁰.

En base a esta cita es preciso mencionar que la forma presentada en el universo de las cosas posee una naturaleza y características propias que la identifican. Al estar ausentes dichas cualidades, en mayor o menor medida, se vuelve pertinente hacer referencia a la deformación. Ésta no sólo se hace posible desde un ámbito visualmente tangible, pues los procesos implicados en la ejecución de una obra pueden invertirse, cambiar de orden metodológico y dar paso a diversos puntos de vista sobre un mismo fenómeno, es decir, tergiversarse.

La deformación y el desplazamiento poseen un punto de convergencia que permite relacionarlos, ya que en ambos existe una cualidad mixta. En la acción de desplazar siempre se manifiesta un cambio en la percepción de una cosa o en su *modus operandi* que pierde, en cierta manera, la naturaleza formal que la hace identificable. Pero al mismo tiempo conserva en sus procesos, conceptos o usos una relación con aquello desplazado, adoptando nuevas formas. Por su lado, la deformación manifiesta un cambio de órdenes visuales, los manipula a su antojo desviándolos de su propio contexto, pero conservando un remanente.

2.5 Desviación

Respecto al cambio de visión que generan el desplazamiento y la deformación en el lenguaje, es también posible detectar la desviación como un mecanismo que se encuentra contenido en ambos resultados. La desviación se entiende, según la RAE, como la “tendencia o hábito anormal en el comportamiento de alguien”³¹. En materia de artes visuales, se puede ligar dicha operación, primeramente, con un cambio

³⁰ G. CORTÉS, José Miguel. (1997). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama. P. 18.

³¹ <www.rae.es>.

respecto a la visión tradicional-académica que le dio origen, para dar paso a un lenguaje que replantea el quehacer artístico, partiendo desde ámbitos de tipo material y ontológico.

Donde se hace posible detectar esta manera de operar, respecto al cambio de su habitual comportamiento, es durante las vanguardias artísticas, movimientos donde se “cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto”³² debido a su potencialidad de ser portadora de la realidad misma. A partir de dicha premisa, los límites de lo que se entendía como arte son, inevitablemente, expandidos.

“Una obra de arte puede parecerse en cualquier medida a un objeto que no lo sea”³³. Esta frase ilustra este cambio de mirada en la obra de arte hacia una desviación producida al interpelar su pasado, cuestionando la concepción encasillada en la que estaban sometidos poéticamente los objetos. La visión preconcebida de dichos elementos se encuentra ligada a factores de tipo social y cultural, que establecen una convencionalidad posteriormente rota por las ya mencionadas vanguardias.

Desde 1960, los métodos de producción en las artes comenzaron a mutar de manera notoria gracias a los avances de la tecnología y los nuevos mecanismos de producción ligados a la industrialización. Estos mecanismos fueron capaces de generar una suerte de desviación en términos del rol que poseen al momento de ser integrados en el contexto artístico, ya sea por descontextualizar el uso del objeto mismo, dotarlo de cualidades de unicidad o, lo que es más inmediato, integrarlo al espacio museológico, aun siendo éste un artículo acreedor de características completamente ordinarias y serializadas.

Estos nuevos modos de concebir obras de arte se convertirían en métodos válidos para la producción artística en general, trayendo consigo la “exacerbación de los

³² MARCHAN FIZ, Simon. (2012). “*Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. P 11.

³³ BENJAMIN, Walter. (2011) *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

géneros híbridos, ‘promiscuidad en las artes’, etc., o influencia en la organización total de nuestros sentidos”³⁴.

En este último punto, el cambio tanto en la producción como en las formas de organización de los sentidos, responde a una aproximación al concepto de desplazamiento. Dentro de éste se establece un cambio de mirada, de orden, e incluso una modificación de función sobre el objeto, partiendo desde una descontextualización de tipo lingüística y sintáctica donde “la obra, la percepción de cada objeto representado no sólo depende de su estructura singular sino también del contexto en donde estaba inserto”³⁵. Para ello, era imprescindible conocer los ambientes y las posibles asociaciones producidas en la interacción con el objeto, llevándolo, de esta manera, al nivel de su descontextualización, la cual era aplicada en materia de lenguaje y a nivel simbólico. También es necesario comprender que a través de estos cambios, en los cuales existe influencia sobre la organización total de los sentidos, se van estableciendo conexiones que convergen hacia el concepto de desviación, aspecto que, en el caso del trabajo que realizo, puede ser relacionado con la idea de perversión. Ésta no sólo se puede asociar con viciar al gusto de malas doctrinas, sino también con “perturbar el orden o estado de las cosas”³⁶, y es, en estos dos aspectos, donde se hace posible establecer un punto de intersección con la desviación y su desplazamiento.

Un trabajo proveniente de las vanguardias que ejemplifica la desviación hacia la idea de perversión es la paradigmática obra *Cadeau* (figura 8) de Man Ray. En ella se produce un ensamblaje entre una plancha de ropa y púas que se sitúan a lo largo de la base plana del objeto utilitario, inutilizándolo.

³⁴ MARCHAN FIZ, Simon. (2012). “*Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. P. 14.

³⁵ Loc. Cit.

³⁶ <www.rae.es>.

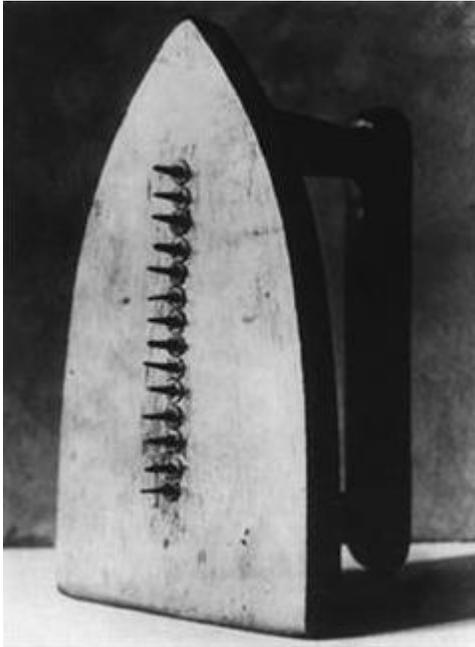


Figura 8: Man Ray y Erik Satie. *Cadeau*, 1921. Plancha y púas.

¿Qué es un objeto surrealista? Se podría decir en general que es todo objeto *dislocado*, es decir salido de su esfera habitual, empleado para usos distintos a los que está destinado o cuya función es desconocida. Por lo tanto, lo es todo objeto que parezca fabricado por capricho, sin destino que la satisfacción del que lo hace, y por ende, todo objeto fabricado según los dictados del subconsciente, del sueño.³⁷

En esta propuesta surrealista, donde la hibridez es una práctica propia de este estilo, el autor opta por el ensamblaje entre un objeto de naturaleza doméstica, la plancha, y la adición de módulos punzantes que dotan de mayor agresividad a la obra. Con estos elementos unidos en un solo objeto no sólo se desfuncionaliza el artefacto en sí, transformándolo en una paradoja, sino que también abre la interpretación hacia el terreno de lo infamiliar, en el cual el objeto doméstico puede proyectarse en su funcionamiento, y cómo no, si pertenece al mundo cotidiano. De esta manera, ofrece la posibilidad de interpretar un posible artefacto que, al ser puesto en uso, rompe todo aquello que pase por debajo de su base, haciéndolo inclusive un objeto con cargas de tipo humorístico: “Quizá el surrealismo sea la extensión extrema de la idea de

³⁷ NADEAU Maurice (1948). *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda. P. 199.

comedia, pues abarca toda su gama, desde el ingenio hasta el terror. Es ‘cómico’, más que ‘trágico’ porque el surrealismo (en todos sus ejemplos, que incluyen a los *happenings*) subraya los extremos de falta de relación, que es el tema preeminente de la comedia”³⁸.

La descontextualización producida en *Cadeau* adelanta una nueva forma de comprender la obra en función de la desviación en el uso del objeto original, la plancha. Según Guy Debord, el desvío “no es una negación de estilo, sino el estilo de la negación”³⁹. Se acusa, de esta manera, la anulación de sentidos que le son propios al objeto, como en este caso sería su desfuncionalización hacia una lógica completamente opuesta. En otros casos, en el desvío mismo se producen filtraciones de sentido –a modo de huella–, generando desplazamiento.

2.6 Desplazamiento y deformación en relación con la desviación

El desplazamiento pone en cuestionamiento la naturaleza y el lenguaje de las cosas, mientras que la deformidad lo hace principalmente en los límites de la belleza, que son identificables a través de la distorsión a formas ya conocidas. Esta deformidad, sobre todo en el campo estético, hace mención a la ausencia de la belleza, obliteración que pretende ser redimida –en el caso del trabajo que realizo– por medios materiales y acciones ajenas a dicha naturaleza, donde los oropeles, la manualidad y las cualidades matéricas de los objetos que componen las obras se presentan como sucedáneos o, al menos, actúan como factores mitigantes ante la falta de belleza.

En la operación de deformar se pone en duda la integridad “moral” de sus elementos al estigmatizarse negativamente la fealdad. Como menciona Kant en su crítica del juicio sobre la relación de la belleza y el concepto de bien, “por donde esta relación que se manifiesta cuando miramos un objeto como bello, se halla ligada con el

³⁸ SONTAG, Susan. (2007). “Los happenings un arte de yuxtaposición radical”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo. P. 350.

³⁹ BOURRIAUD, Nicolás. (2004) *Postproducción*. (Cita sobre Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*). Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Pp. 41-42.

sentimiento de un placer al cual reconocemos por el juicio del gusto un valor universal; por consiguiente, no se debe buscar la razón determinante de esta especie de juicio en una sensación agradable que acompañe la representación, sino en la representación de la perfección del objeto en el concepto de bueno”⁴⁰. De este modo, lo imperfecto, que podría derivarse fácilmente hacia lo deforme dentro de un punto de vista netamente visual, se interna en el ala de lo que está fuera de ese orden y es homologable en muchas ocasiones a lo incorrecto, ocurriendo de esta manera la desviación.

Tomando como referencia dicha información, es preciso mencionar que tanto en el desplazamiento como en la deformación se establece una mirada notoriamente desviada. Dentro de estas formas de ver fue posible detectar dos criterios que adopta el espectador frente a la obra de características desviadas, dependiendo de las temáticas a las que ésta haga referencia. En ambas hay un espectador que es corrompido, sin embargo, en una gatilla una relación de complicidad con el espectador, mientras que en la otra opera un factor de culpa o incomodidad.

2.7 Desviación como gatillante de complicidad

Dentro de la operación de la desviación, como ya se ha hecho mención anteriormente, se generan cambios en la mirada sobre un fenómeno. Sin embargo, es posible que dichos cambios, al alterar estas formas de ver, interpelen al espectador de formas que lo hacen partícipe de la obra, permitiendo incluirlo de forma tácita e indirecta por medio de recursos como la risa (o la risa nerviosa, si se quiere) al momento de asimilarla. La complicidad, al fin de cuentas, es una estrategia integradora.

Un ejemplo que concretiza esta desviación se encuentra en la obra *Him* de Maurizio Cattelan (figura 9), donde se presenta la instalación de una escultura en técnica mixta

⁴⁰ KANT, Immanuel. (2006). *Critica del Juicio*. Barcelona: Espasa-Calpe. P. 40.

y escala 1:1, la cual representa a Adolf Hitler arrodillado y con la mirada perdida hacia lo alto.

Es una obra que, de forma evidente, opera por medio de la paradoja, desviando la imagen histórica ligada a la abyección del personaje, y exponiendo la revelación de un lado humano, y por lo tanto inesperado, de esta figura pública. El personaje se encuentra arrodillado, con las manos entrelazadas, en un claro acto de contrición. Sin embargo, la mirada y el rictus facial acusan lo contrario, correspondiendo, más bien, a un gesto hierático y frío. De esta forma, se deja entrever la disociación presente entre su postura corporal y la expresión del rostro, ironizando respecto al contexto humanizante de un genocida y a toda la carga que ha significado la construcción de su imagen en términos iconográficos a través de la historia. En esta obra se plantea, con un corrosivo sentido del humor, el enigma sobre el porqué de la postura del personaje, buscando sembrar en el espectador la posibilidad de que el arrepentimiento que acusa la figura de Hitler arrodillado sea realmente auténtico; si efectivamente el personaje ruega clemencia por sus actos del pasado o simplemente se trata de un momento en contacto con la divinidad, cualquiera de las posibles interpretaciones finalmente opera dotando de mayor humildad y humanidad al personaje. Aquí lo que opera como desviación es la percepción que se tiene popularmente de Adolf Hitler, asociada a una maldad –perfectamente equiparable a un monstruo– que se ve coartada por medio de una postura corporal que nos habla de un acto humanizado, de aparente bondad. Por un momento, el reflejo de una historia monstruosa desaparece, pero deja expuesto el remanente de la pregnancia de su estampa. Su gesto y el peso histórico se tornan inevitables para pensar en él, dentro del contexto de la obra, como un “lobo en piel de oveja”.

Por otro lado, esta obra sigue teniendo un carácter moralmente difuso, característica que se encuentra en muchos de los trabajos de Cattelan (como la *Nona Ora*). Hitler corresponde a una figura ampliamente polémica, cuya acción develada en la obra apela a un momento de contrición. El público adopta una postura de cómplice ante esta situación ficticia que es notoriamente irónica, pero cuyo trasfondo, de mayor

profundidad, se presenta de forma intermitente. De este modo, la risa implica una especie de complicidad entre el autor y el espectador, quizás una vía liberadora para burlarse de este personaje que yace de rodillas, en una situación vulnerable; la absurda paradoja que resulta de presenciar la imagen de un genocida pidiendo clemencia, etc. El humor se vuelve una suerte de puente entre el artista y el espectador, transformándolos en cómplices de una burla negra.

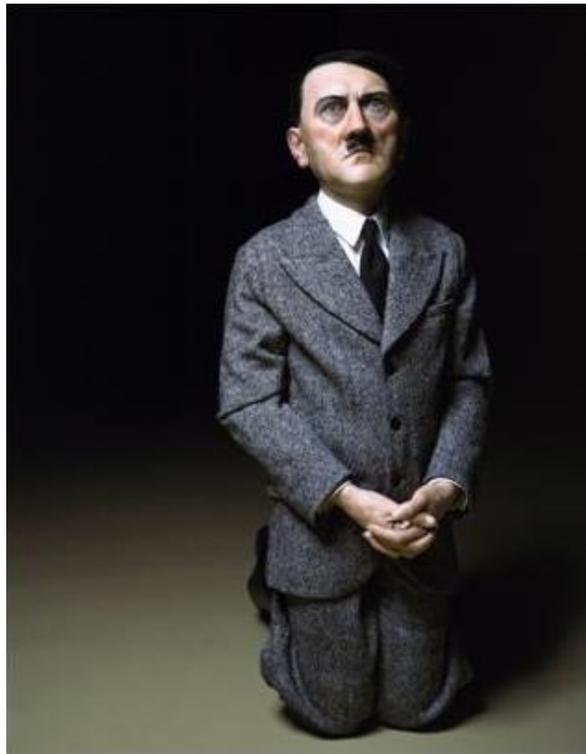


Figura 9: Maurizio Cattelan. *Him*, 2001. Técnica mixta.

2.8 La Desviación como corrupción del espectador

En la complicidad que se logra con el espectador mediante la desviación también se detectan otras formas de concebir dicha instancia. Sin embargo, esta comunión con el espectador tiende a transformarse en una situación incómoda, es decir, se plantea algo de forma estética, asimilable por el público pero que, a pesar de todo, lo mantiene en un estado de moralidad quebrantada, pervirtiéndolo, contaminándolo al hacerlo partícipe de la visualidad presentada.

Un ejemplo de esto es la obra *Dead dad (Padre muerto)* (figura 10) de Ron Mueck, que consiste en una escultura hiperrealista que representa a su padre muerto y desnudo de acuerdo a una escala dos tercios menor que la real. Está realizada minuciosamente en técnica mixta, con cabellos del artista y emulando, además, la materialidad característica de la piel humana. Por medio del oficio y el formato se establece una visión crítica y a la vez autobiográfica respecto a la figura de su progenitor, al exhibir y exacerbar la vulnerabilidad del personaje a través de su desnudez, estado mortuorio y pequeñez. Se generan, así, atisbos de cercanía con la escultura, dada la veracidad que acarrea su alto nivel de ejecución técnica, lo que además permite reflejarnos en la pieza debido al carácter humano que conlleva a pesar de su irreal tamaño.

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos⁴¹.

Es posible asociar este pequeño formato con la desviación que se manifiesta por la deformación, en cuanto a su escala. Además, a pesar de la humanización de la obra, el formato propicia la intimidad con ésta, haciendo necesario el aproximamiento físico al trabajo para poder apreciarlo de forma completa. Por otra parte, se manifiesta un carácter infamiliar mediante la desviación que pervierte la forma en la que nos relacionamos con lo humano: aquellas formas que son conocidas y familiares como la textura de la piel, el pelo, las uñas, son replanteadas al reducirse a una pequeña escala y trabajarse de forma tal que su contexto se vuelve tanto veraz como paradójico a los ojos. “Se trata una vez más de la distancia como choque. La distancia como capacidad de alcanzarnos, de tocarnos”⁴². Para poder apreciar esta obra, es necesario generar una postura diferente a la que estamos acostumbrados; el autor nos presenta

⁴¹ ORTEGA Y GASSET. (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral. P. 65.

⁴² HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Pp 103-104.

una mirada obligada de cómo enfrentarnos a lo humano y a lo íntimo mediante la escala y a la posibilidad táctil observada en la enorme cantidad de detalles. “Tal vez, cuando vemos algo que de improviso nos toca, no hagamos otra cosa que abrirnos a una dimensión esencial de la mirada, según la cual mirar se convertiría en el juego asintótico de lo cercano”⁴³.

Esta dimensión de la mirada se torna, en primera instancia, en una forma de complicidad con el artista. Se encuentra un hombrecillo desnudo sobre una superficie blanca que resulta ser la representación del padre del artista. Es en ese instante cuando la relación con la obra se transforma en real incomodidad. No se sabe con certeza cómo reaccionar ante este trabajo; sentir pena, lástima, o remordimiento por hacernos parte de la observación, en toda su vulnerabilidad, de la representación del padre del autor. La obra, al estar elaborada tan fielmente al modelo, salvo por su escala, nos hace ver una representación deshonorosa de una persona que pertenece al terreno afectivo del artista y que se torna, además, infamiliar, pues “las figuras de cera, las muñecas artificiales, y los autómatas son los objetos más siniestros de todos”⁴⁴.



Figura 10: **Ron Mueck. *Dead Dad*, 1996-1997. Técnica mixta y pelo del artista. 20 x 38 x 102 cm.**

⁴³ *Ibíd.* P. 105.

⁴⁴ FOSTER, Hal. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 216.

Ampliar las sensaciones de un objeto, donde le son asignadas características propias de seres vivos, como es el caso de la introducción de palpitations, respiraciones o movimientos ajenos a su inerte naturaleza y lógica, son características propias de la figura de los autómatas: objetos que representan personas o animales, poseedores de mecanismos e inteligencia artificial que alteran la percepción del objeto inanimado, generando extrañeza en el espectador, al enfrentarse a la aparente posibilidad de vida.

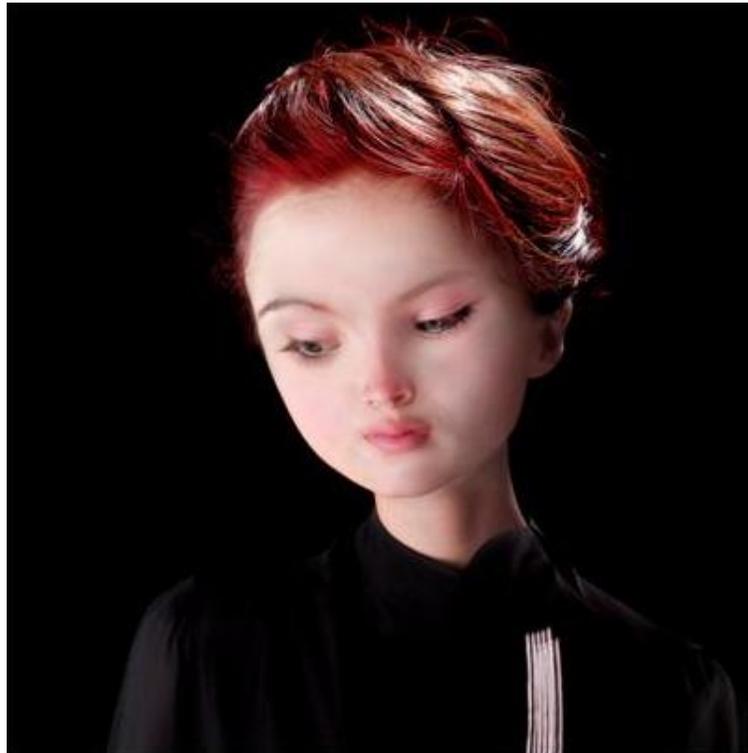
Un ejemplo local de ello es el trabajo *Blow* de Cecilia Avendaño, quien construye imágenes de mujeres por medio del ensamblaje digital de fotos, integrando un mecanismo al interior de cada una de ellas que permite emular el movimiento respiratorio. Los personajes contruidos lucen ambiguos en edad, fluctuando entre la niñez y la adolescencia, ya que le son incorporadas características visualmente seductoras, como tatuajes, cigarros –cosas propias de una edad más cercana a la adultez–, en contraposición con la niñez presentada mediante rasgos propios de una edad temprana. De esta manera, despierta la inquietud del espectador al buscar, en vano, dentro de su memoria una categoría capaz de enlazar todos estos signos. “Así, se encuentran en estos retratos el artificio de la construcción y la naturaleza como degeneración”⁴⁵, ya que esta última –interpretada en el acto de respirar– trastoca arquetípicamente las nociones de objeto.

Este artificio finamente compuesto seduce con su propia monstruosidad. Son personajes elaborados por fragmentos –al igual que la figura de Frankenstein– mediante categorías ampliamente conocidas en el rubro estético, como es el caso de la moda o el *manga* japonés. De ellos se desprenden ideales de belleza completamente ligados al artificio, cuya falsedad es extensamente difundida e incorporada en el imaginario real, articulando una visualidad híbrida. Estos nichos de estetización pura, sumados a la inclusión de la respiración –signo de vida– conjuntamente parecieran transmutarse con el fin de relacionarse con su espectador a

⁴⁵ Rojas, Sergio. *La secreta respiración de las miradas*. Texto para Cecilia Avendaño en su muestra “Blow”.

un nivel más cercano, como si se tratara de entidades aprisionadas, de forma perpetua, al interior de una fotografía.

En *Blow*, el espectador es interpelado producto de la seducción de las imágenes. “La representación destinada a capturar las ficciones narrativas del consumidor provoca entonces la fascinación por la imagen-sujeto congelada, enfrentándolo a la soberanía narcisista de un cuerpo que nunca será poseído ni descifrado por una interpretación”⁴⁶. El lenguaje y la percepción del espectador son interpelados y desafiados en función de sus límites, ya que, evidentemente, son representaciones híbridas que apelan a una monstruosidad subyacente, puesto que se presentan como entidades seductoras, ya sea por sus miradas, bocas, vestimenta, etc., las cuales, sumadas a sus características infantiles, alteran la percepción de lo que es moralmente seductor.



Cecilia Avendaño. *Respiracion 17*, 150x150

⁴⁶ *Ibíd.*

En la obra del pintor Balthus, encontramos un ejemplo extremado de esta incomodidad que puede provocarse en el espectador. Sus trabajos, en su gran mayoría, representan situaciones en las cuales la mirada del espectador es forzada a establecerse como una mirada voyerista, debido a una composición donde la disposición despreocupada de sus personajes y la intimidad en la que se encuentran apelan al espectador. Por ejemplo, en *Thérèse rêvant* (1938) (figura 11), pintura donde aparecen representadas la figura de una adolescente y un gato, vemos, sentada sobre un rústico diván, a una niña con falda cuyas piernas despreocupadamente abiertas dejan entrever su ropa interior. De forma paralela a esta zona, justo en el área del suelo, se sitúa un gato tomando leche de un pocillo. La escena compuesta es bastante sugerente, pero al mismo tiempo inquietante. La posición despreocupada de la joven en una instancia tan íntima nos hace participar de la escena como una suerte de voyeur, generando tensión. A su vez, genera una situación que resulta muy inadecuada, pues hace partícipe al público de una escena cargada de un insinuante erotismo que no es cualquiera, sino uno donde toma parte una menor de edad, motivo aún más incómodo, por lo incorrecta que resulta la situación desde la perspectiva adulta. De esta forma, activa una suerte de complicidad paradójica en la cual existe un cierto goce estético por su impecable ejecución pictórica, pero que, a pesar de todo, pone en escena una mirada en la cual no se quisiera participar, incomodando, por consecuencia, al espectador. La pintura misma, la forma en que está elaborada, nos puede desviar por un momento de su intención primordial y es posible disfrutar de ella visualmente, acto que genera sentimientos encontrados donde el placer y el remordimiento se activan simultáneamente.



Figura 11: Baltus, *Thérèse rêvant*, 1938. Pintura. 150 x 130 cm.

2.9 El monstruo como desviación

La maldad de la fealdad

En función de la extraña complicidad, donde el espectador se inserta en la desviada lógica que le puede ofrecer la belleza (sin antes ser seducido por ésta), es posible generar también, en este orden de desviación, una situación de completa antítesis. En ella, el espectador puede ser apelado por medio del rechazo producido por alguna imagen carente de ideales de belleza. Éste es el caso de la figura del monstruo, donde no existe sentido alguno y la desviación se presenta de forma evidente.

El monstruo es una suerte de ensamblaje, donde el género mixto, lo indefinido y su falta de conexión se aglomeran en un ser único. En éste se logra coincidir en un punto con la desviación ya que lo monstruoso “perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha derrotado

para su cohesión”⁴⁷, logrando consensuar y conectarla, mientras que la desviación se aparta de un camino que la perversión se ha encargado de alterar. Ambas podrían asociarse a problemáticas de naturaleza moral, ya que representan la rebeldía ante parámetros preestablecidos y normados.

Por otro lado, las criaturas monstruosas son “las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar”⁴⁸. Es la deformación en sí misma que se hace visible a través de su fealdad, pero que simultáneamente vuelve indecibles conceptos alusivos a la desviación y su falta de orden; la diferencia. Es en el ocultamiento que se encuentra parcialmente la huella de lo que el monstruo pudo llegar a ser, su remanente que lo conecta a un orden lógico que remite a cada una de sus partes.

Un referente artístico que utiliza la figura del monstruo dentro de su cuerpo de obra es la fotógrafa alemano-argentina Grete Stern (figuras 12 y 13), quien explora las posibilidades del lenguaje fotográfico por medio de la técnica del fotomontaje. Sus composiciones monstruosas son construidas mediante la combinación de fragmentos corporales de distinta naturaleza. Lo humano y lo animal se entremezclan formando nuevas especies, o simplemente nacen entidades a través de notorios cambios de escala en distintas partes del cuerpo. No obstante, con este visible extrañamiento, estas criaturas son insertadas fotográficamente dentro de contextos cotidianos dotándolas de un carácter infamiliar ajeno a toda lógica, absurdo que deviene en humor negro mediante la constante descontextualización en la que se encuentran inmersos sus personajes.

En la figura del monstruo es posible detectar, desplazada, la idea de maldad. Ésta es propiciada a través de su extraña morfología, ya que, históricamente, los arquetipos

⁴⁷ G. CORTÉS, José Miguel. (1997). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama. P. 18.

⁴⁸ *Ibíd.* P. 19.

de belleza se asocian a la idea de equilibrio, moralidad, mientras que la fealdad más bien se inserta en una categoría relacionada a la falta de regulación y orden. Es por eso necesario mencionar que, en toda esta operación de desviación mediante la figura del monstruo, se involucra también la perversión, ya que “construir un monstruo sería algo así como pervertir el puzzle de Dios. Con todo ello, lo irracional se reduce a lo extravagante. La razón lo comprende, lo sitúa, lo desvaloriza”⁴⁹.

Un aspecto particular de la figura del monstruo es su sexualidad. “Lo monstruoso se presenta como un hecho extraordinario en el interior del mundo natural”⁵⁰, vale decir, el monstruo se presenta como un ser único en su tipo, por lo tanto, en su singularidad, se sitúa completamente fuera de contexto. Para sobrevivir, éste debe someterse a un entorno hostil donde los códigos para relacionarse con el medio son diferentes y también, por la misma razón, se dificulta la posibilidad de encontrar un símil, su par, con el cual es posible reproducirse, abandonando la soledad a la que se encuentra condenado por defecto. Su extraña singularidad, al reproducirse, logra constituirlo finalmente como especie no sólo con el fin de preservación, sino también para salir del rango de lo extraño, ser uno más en el mundo al reflejarse en sus pares y dejar de sentirse tan solo en su propia fealdad.

El monstruo es asociable de manera más directa a la fealdad, debido a sus extravagantes y fantásticas formas difíciles de asimilar. Dichas figuras son expuestas sin mayores filtros o eufemismos, permitiendo, de este modo, una relación frontal con la fealdad. Sin embargo, también es posible encontrar manifestaciones que, a pesar de hacer uso de lenguajes visuales propios de la belleza, derivan –sin proponérselo– en una irremediable e inocente fealdad, siendo el *Camp*, presente en parte de mi cuerpo de obra, el mejor ejemplo de ello.

⁴⁹ Ibíd. P. 24.

⁵⁰ Ibíd. P. 25.



Figura 12: Grete Stern, *Sin título*, 1931. Fotomontaje.



Figura 13: Grete Stern, *Sueño n° 28: Amor sin ilusión*, 1951. Fotomontaje.

2.10 La candidez de la fealdad

Sensibilidad *Camp* y desplazamiento en el cuerpo de obra

El infierno está empedrado de buenas intenciones⁵¹

La referencia a esta cita de San Agustín tiene un dejo de ironía, al introducir el tema de la carga desmoralizante que posee la fealdad, de cómo ésta pretende ser aminorada e incluso, en ciertas ocasiones, redimida con formas estetizantes, cuyos referentes remiten a las prácticas artísticas.

El *Kitsch* es el punto de partida para la sensibilidad *Camp*, la cual, dentro del sinnúmero de definiciones planteadas por Susan Sontag, “convierte lo serio en lo frívolo”⁵², asunto que difiere del Pop ya que este último “utiliza los procedimientos de la vanguardia para propósitos de lo que podemos llamar <publicidad estética>”⁵³. Esta característica en el *Camp* permanece con cierta invisibilidad, pues tiene un carácter inocente y de idealismo en su representación; se plantea estéticamente como bello al basarse en la adaptación de manifestaciones de buen gusto provenientes del pasado, pero que, a fin de cuentas, rayan el mal gusto dando paso a la fealdad; un proyecto fallido, pero como se hizo mención previamente, de buenas intenciones.

En la sensibilidad *Camp*, “el amor a lo no natural: al artificio y la exageración”⁵⁴, adopta tintes que la van acercando a las nociones de desplazamiento, puesto que dentro de toda acción de deformación queda manifiesto un grado de artificialidad, ya sea al embellecer aquello que se encuentra carente de belleza o al forzar algo bello a entablarse en una modalidad aparentemente opuesta a aquélla prevista por sus cánones, desviando la lectura oficial de los parámetros estéticos preestablecidos. “Porque este camino se llama voluntad de estilo. Ahora bien: estilizar es deformar lo

⁵¹ DE HIPONA, San Agustín. (2003). *Obras completas de San Agustín XVIII*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. P. 57.

⁵² SONTAG, Susan. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo. P. 352.

⁵³ CALINESCU, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Alianza. P. 229.

⁵⁴ SONTAG, Susan. (2007). “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo. P. 351.

real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar”⁵⁵.

“Es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas”⁵⁶. Objetos, conceptos, operaciones adquieren nuevas propiedades, logran travestirse, subyugarse a una nueva imagen y formular nuevos niveles en su comprensión, convirtiéndolos en una huella, o inclusive hacerlos ajenos a nuestra lógica. Con dicha búsqueda se pretende plantear una segunda mirada para comprender el mundo exento de juicios de valor, mediante la hibridez en la representación como una operación donde dos polos pueden coexistir siendo parte de un todo.

“El gusto camp vuelve la espalda al eje bueno-malo del juicio estético corriente. El camp no invierte las cosas. No sostiene que lo bueno es malo, o que lo malo es bueno. Se limita a ofrecer un conjunto de normas para el arte (y la vida), diferente, complementario”⁵⁷.

Un ejemplo de ello se puede graficar en la obra de un artista contemporáneo que trabaja principalmente la cerámica. Se hace referencia a su trabajo ya que a través de este medio se han hecho posibles los últimos planteamientos presentes en el trabajo que realizo. El artista francés Laurent Craste (figura 14) utiliza como modelo principal para sus obras la vasija, objeto que explora hasta el agotamiento por medio del humor negro, a modo de generar una crítica respecto a la técnica como valor único dentro de la creación artística. Este objeto es sometido a diversas situaciones perversas que aluden a muertes e irrupciones violentas: el uso de armas y diversos implementos que intervienen vasijas le improntan deformaciones que transmutan visualmente el material inorgánico en uno de tipo orgánico. De esta forma, borra su naturaleza habitual formando una huella que remite a lo humano y animal, pero que

⁵⁵ ORTEGA Y GASSET. (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral. P. 63.

⁵⁶ SONTAG, Susan. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo. P. 255.

⁵⁷ *Ibíd.* P. 352.

aún se empecina por un ideal de belleza basado en aspectos ornamentales, muy propios del *Camp*.



Figura 14: Laurent Craste, *Style colonial*, 2012. Porcelana, esmalte y machete 86,5 x 31 x 31,5 cm.

III. EL HUMOR NEGRO

El arte se ha complejizado cada vez más, debido, entre otras causas, a que todos los medios pueden ser utilizados con el fin de hacer arte. Las bases conceptuales y visuales que definían de alguna forma el umbral del arte han desaparecido hace un buen tiempo y los cruces entre distintas disciplinas y arte visual son aún mayores. Esto parece relacionarse con un estado de excepción donde no existe ley y se enfrasca en una legislación en la cual todo está permitido. Aquella línea entre lo que era considerado arte y aquello que antes fue marginado se encuentra cada vez más difusa y fuera de control.

La desorientación del espectador frente a lo que se está observando es aún mayor, dejando en manifiesto el aumento de la complejidad en el lenguaje visual, y la trascendente función que cumple la teoría al problematizarlo, muchas veces revelando detalles ocultos que pasan de forma desapercibida en nuestras vidas.

El arte en sí se configura estableciendo distintos modos para manifestar su mensaje. Es posible llevarlo a cabo mediante un lenguaje críptico, sutil, irónico, controversial, humorístico, entre otros. En este tercer capítulo de la tesis se hará referencia al tema del humor y cómo éste se refleja en la obra que he desarrollado, empezando por hacer referencia a las implicancias de incluir el humor en la obra de arte.

El humor es una necesidad primigenia en la vida del hombre, que le permite desligarse de su entorno que muchas veces se muestra agreste y lleno de gravedad, para crear una instancia donde “interrumpimos de alguna manera nuestro discurso con la vida cotidiana y nos adentramos en enclaves fuera de lo que creemos ‘realidad’”⁵⁸. Gracias al factor humorístico es posible la evasión y apreciación desde otra arista, desprovista de todo carácter tedioso, solemne y, en algunas oportunidades,

⁵⁸ ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009) *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. P. 22.

sombrío. De otra forma, el mundo circundante se revelaría insostenible y difícil de vivir: “El humor, no busca con este planteamiento enloquecido ningún objetivo destructor, sino sólo arrojar una duda sobre lo comúnmente aceptado”⁵⁹. El humor es algo tan importante en la vida del hombre que otorga no sólo un momento de esparcimiento, sino que también responde a una necesidad ligada de manera intrínseca con el placer. El sentimiento placentero que nos otorga el humor es un impulso irresistible que pasa por muchas barreras, puesto que aquello que se revela como algo gracioso no siempre cumple con las condiciones para causar dicho efecto. Esta sensación muchas veces suele subyacer bajo preceptos morales que lo detienen, apelando a la bondad humana y a las buenas costumbres.

El entusiasmo repentino es la pasión que mueve a aquellos gestos que constituyen la RISA; es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad, y para favorecerse observan imperfecciones de los demás. Por tanto, la frecuencia en el reír de los defectos ajenos es un signo de pusilanimidad⁶⁰.

Thomas Hobbes deja entrever otra clase de humor, compuesto por el agravio, estableciéndolo dentro de una categoría ligada a lo abyecto. Sin embargo, a pesar de esta premisa, creo que uno de los elementos básicos del humor es el desprestigio, resultando un arma eficaz para criticar cualquier cosa o persona que suele desembocar en sus facetas más corrosivas y oscuras; aquello que comúnmente llamamos “humor negro”.

El humor negro, por medio de la risa, impacta el sentimentalismo de la gente, aquella delgada fibra que aguarda en cada uno de nosotros y que se instala gracias a nuestros afectos, nuestra cultura y a los preceptos morales que subyacen en ésta. El impacto ejercido por la risa sobre ellos siempre implica el efecto de distancia del espectador,

⁵⁹ *Ibíd.* P. 25.

⁶⁰ HOBBS, Thomas. (1984). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Tomo I. Madrid: Bruguera.

al hacer risible algo que emocionalmente se encuentra resguardado, conservado y alejado de cualquier sentimiento que implique humor. Éste es capaz de rebajar la seriedad de cualquier tema, a tal punto que se desacraliza y se torna algo maquinal e inclusive deshumanizado, puesto que la afección por las personas y las cosas son aspectos que nos diferencian frente todo aquello que nos rodea. Al generarse un efecto risible sobre ellos se ejerce una negación, ya que los lazos afectivos que hacían respetarlos y mantenerlos en estado intocable dentro de sus concepciones culturales son trastocados con la risa. El humor negro tiene una forma políticamente incorrecta, la cual apela –y remueve– intelectual y éticamente al criticar las concepciones morales de cada persona. Pero a su vez, dicha forma es lúcida y pulcra, y su resultado final no sólo parece un acto desconcertante, sino también subversivo, pues devela aspectos desconocidos que están presentes en nuestra vida, como un tabú o algún aspecto que realmente genere respeto.

Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero, sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado, el eterno sentimentalismo sobre fondo azul y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada⁶¹.

En el caso de la obra de arte visual, la inclusión del humor negro también revela un aspecto crítico que se presenta de forma inherente en cualquier obra inscrita en un contexto de institucionalidad, puesto que representa la circunspección y la intelectualidad basadas en la tradición de un arte institucional (sobre todo tomando como referencia disciplinas como la pintura, la escultura, el grabado, entre otros). Al efectuar la operación de incluir el humor negro, se ignora la seriedad contenida en los discursos más institucionalizados y, por ende, se descontextualiza develando una

⁶¹ BRETON, André. (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama. P. 35.

faceta no sólo crítica sino también irónica, que complejiza el lenguaje y la forma de relacionarnos con nuestra subjetividad.

El humor negro problematiza también la moralidad del arte, como también la del espectador, debido al recelo que existe hacia lo risible en cuanto a la función crítica en las artes visuales: hay cierta dificultad para catalogar o adjudicar un valor artístico a una obra cuya comicidad articula su discurso visual, pues no se tiende a valorar el humor en su dimensión más compleja, y se tiende a apreciarlo como “pérdida o disminución”⁶². Sin embargo, cuando en las propuestas se revela un aspecto crítico de la realidad, adoptan el cariz de la transgresión, puesto que el humor “elige como temática lo que socialmente se considera como más respetable y, en principio, nada susceptible de gracia alguna”⁶³.

Como referente de lo dicho se encuentra la obra de Maurizio Cattelan, artista italiano cuyo trabajo destaca el humor negro como hilo conductor de su obra. Ejemplo de ello es la *La Nona Ora* (figura 15), en la cual muestra una escultura hiperrealista que representa al Papa Juan Pablo II siendo impactado y derribado por un meteorito caído, supuestamente, desde el cielo del lugar donde se encuentra emplazado. En dicha obra se manifiesta de manera categórica el humor negro, intercediendo de manera violenta contra aquella rigidez perpetuada en los estatutos eclesiásticos, no sólo por lo absurdo de un meteorito que impacta a la cabeza de la religión católica, sino también porque en ella se pueden revelar distintas lecturas que apuntan, sin duda alguna, al deterioro de la iglesia, institución que, de manera sostenida, se encuentra en tela de juicio. Este aspecto podría encontrarse señalado a través de la roca que lo impacta, pues supuestamente provendría del mismo cielo, lugar que por antonomasia es relacionada con Dios y el mundo espiritual; un Dios

⁶² ECO, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen. P. 135.

⁶³ ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009) *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía. P. 126

que aparentemente podría enviar un castigo divino desde los cielos, o incluso podría ligarse a una satírica y gratuita casualidad.



Figura 15: Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999. Instalación.

Sin duda es un trabajo donde el humor negro se articula haciendo patente aquella rigidez de las instituciones (como lo son, en este caso, la iglesia católica o las religiones en general), y generando con sarcasmo un vaciamiento logrado mediante una situación aparente, desenfadada, e improbable. Al ser testigos y participar, cual cómplices, mediante la risa –por muy disimulada y silenciosa que sea–, se actúa subversivamente hacia estas instituciones cuya función primordial es la de regular la sociedad, y hacia la forma en que debemos percibir ciertos elementos de nuestro entorno (por ejemplo, la parsimonia existente en la religión, su carácter sagrado y circunspecto). La risa, “por el temor que inspira, reprime las excentricidades, mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y de adormecerse, y hace que se

vuelva ágil toda la rigidez mecánica que pudiera quedar en la superficie del cuerpo social”⁶⁴.

En el caso del trabajo visual que realizo, el humor negro es primordial, y se aproxima bastante al concepto que define André Breton. La forma en que éste se manifiesta no alude a la burla gratuita, sino que más bien adopta un carácter crítico de la realidad que se presenta idealizada de diversas formas, siendo la paradoja el medio más común para llegar al humor negro y así subvertir la realidad. En el trabajo que yo realizo, por lo general la paradoja queda enunciada al incluir la perversión, que corresponde al punto eje de mi trabajo, versus otros conceptos existentes como por ejemplo la inocencia, el absurdo, la ironía, etc. La paradoja, según Didi Huberman⁶⁵, una vez instalada dentro de la obra la vuelve anacrónica, negando todo atisbo de historia. Sin embargo, a pesar de esta atemporalidad, existe la posibilidad de instaurar una visión que es capaz de aludir a contextos situados en un tiempo determinado. Tomaré como ejemplo un trabajo titulado *Tratado del libre comer* (figura 16), que consiste en dos figuras que se anteponen y representan alcancías con forma de cerdos; uno de ellos es grande, obeso y esmaltado de color blanco brillante, y el otro es pequeño, sencillo y de greda. Ambos están dispuestos uno frente a otro, como si existiera un diálogo, encontrándose en una situación de total anacronismo que, a pesar de todo, nos revela un hecho actual y, por ende, histórico: el abismo económico existente entre las grandes potencias y el tercer mundo, reflejado a través de distintos materiales, materialidades y formas (la arcilla blanca, el cerdo blanco, esmaltado y mórbido se contraponen con la rusticidad, pobreza y pequeña proporción de aquél fabricado con greda).

Resulta importante mencionar el gesto caricaturesco existente en los personajes y en cómo este gesto colabora con el efecto humorístico que está incluido en la obra. La

⁶⁴ BERGSON, Henri. (2008) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza. P. 23

⁶⁵ DIDI HUBERMAN, Georges. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 18

caricatura tiende a exagerar ciertos rasgos que son preponderantes en una persona, animal o cosa y que son puestos en evidencia mediante la deformación: “el humor se sirve de lo grotesco y lateral con el fin de distanciar la realidad, de romper nuestras barreras”⁶⁶, y así poder tomar distancia del hecho y no otorgar mayor gravedad al asunto, el cual es referido mediante un sugerente título. Respecto a este último, colabora de forma sustancial a la elaboración del carácter humorístico en la obra, pues genera una relación entre los objetos presentados, los cerditos alcancía y su significante, y el TLC (tratado de libre comercio), estrategia de tipo comercial aplicada en Chile, muy en boga en el año en que fue realizada la obra.

Para analizar el humor presente en esta obra, he tomado como referencia el texto de Freud *El chiste y su relación con el inconsciente*⁶⁷. En él explica de forma detallada la operación que da origen al chiste, en el cual se logra el efecto humorístico a través del doble sentido. Se entiende que dicha operación no modifica ninguna de las palabras que componen el chiste, sino que éstas responden a distintos significados que se adecúan entre dos contextos diferentes, logrando simultáneamente su unidad y dualidad.

En la obra que nos ocupa, el primero de estos contextos es el de comer, cuyo significado es desplazado hacia otra arista: el comercio y la relación con el TLC. De esta manera, se genera aquello denominado “doble sentido”, característica reforzada por los elementos visuales que lo conforman: por un lado, las características físicas de los dos cerdos, que permiten asociarlos al acto de comer; y por otro, el hecho de que son alcancías, lo cual remite inmediatamente a lo financiero (relación con el TLC). Una de las alcancías deja ver su rusticidad, pequeñez, precariedad de materiales, pues se trata de un símil de aquellas artesanías provenientes de Pomaire. La otra, por su parte, delata una mayor elaboración, excesivo tamaño y morbidez, constituyéndose,

⁶⁶ ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. P. 17.

⁶⁷ FREUD, Sigmund. (1973). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza. P 46.

gracias a dichas características, como una representación caricaturizada del cerdo. De este modo, se presenta como un animal asociable a temáticas alimenticias, como la gula y, por ende, la codicia desmedida que se revela, de forma desigual, en ambas piezas. Dichas características, en conjunto, poseen el carácter de “unificación”⁶⁸, lo que propicia el humor de la obra, en el que temas distintos entre sí, logran aglutinarse creando metáforas que, en este caso, se relacionan con la codicia ya mencionada.

3.1 El mal gusto y el humor

Ya he calculado el costo de crianza de un hijo de mendigo (entre los que incluyo a todos los cabañeros, a los jornaleros y a cuatro quintos de los campesinos) en unos dos chelines por año, harapos incluidos; y creo que ningún caballero se quejaría de pagar diez chelines por el cuerpo de un buen niño gordo, del cual, como he dicho, sacaré cuatro fuentes de excelente carne nutritiva cuando sólo tenga a algún amigo o a su propia familia a comer con él⁶⁹.

Esta mención a Swift ilustra el humor negro, una manifestación humana que colinda con el mal gusto, el cual es “llevado hacia sus propios límites, la indignación moral, la compasión y el llanto. Reír de lo que para otros es una tragedia”⁷⁰.

En el desarrollo de mi trabajo, cobra esencial relevancia el mensaje detrás de aquello inmediatamente perceptible en la propuesta: su naturaleza perversa, la cual es presentada mediante una visualidad que muchas veces puede resultar provocadora, exagerada e incluso de mal gusto, pero no por eso carente de contenido crítico.

⁶⁸ *Ibíd.* P. 75.

⁶⁹ SWIFT, Jonathan. (2010). *Una modesta proposición*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

⁷⁰ LUNA, Álvaro (2013). “Humor negro: Una aproximación estética”. Tesis en Historia del Arte. P. 8.



Figura 16: Cecilia Flores, *Tratado de Libre Comer*, 2006. Instalación. Arcilla blanca esmaltada, greda y pasto artificial.

¿Qué diríais de un dramaturgo cuyos personajes fuesen todos gentes virtuosas? Pues el artista que no pinta más que las cosas bellas olvida la mitad de la vida.⁷¹

Esta reflexión de Schopenhauer demarca la importancia de mostrar ambas caras de la moneda, como una forma de representar lo real que se encuentra enmarcado dentro de una constante dualidad: la bondad / la maldad; la belleza / la fealdad; etc. El humor negro revela de una manera exagerada aquello que se podría llamar “el lado oculto de las cosas”, puesto que muestra la realidad de forma crítica y, por otro lado, exhibe la fealdad tal como es; con pocos rasgos idealizables. De este modo, pasa por alto el deleite visual del espectador, como se presenta en el caso de la belleza idealizada, sensibilidad que se basa en su universalidad y promete la reunión de la especie humana. Entonces, al igual que el humor negro, la fealdad no busca la complacencia; es más, raya muchas veces la frontera del mal gusto.

La belleza idealizada tiene como particularidad el ocultar todo atisbo antiestético, mientras que la fealdad lo expone sin complejos. El trabajo que yo realizo muchas

⁷¹ SCHOPENHAUER, Arthur. (1981). “El arte”, en *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf.

veces se revela con una faceta que denota fealdad y perversión, pero que responde a su vez a una operación que busca perturbar e inquietar al espectador. Una obra que puede ejemplificar esto es *La sagrada familia* (figura 17). En este trabajo realizo un retrato grupal de mi familia sentada en los sillones del living de mi casa iluminada de forma lúgubre. Cada uno de los personajes representados se encuentra haciendo una mueca que deforma sus rostros. Al lado de cada uno de los vértices del lienzo en que está pintada la escena se encuentran cuatro pinturas de pequeño formato retratando a cada uno de los miembros de la familia. El resultado es una obra que nos parece perturbadora visualmente, pero que a su vez responde con ironía al retrato tradicional donde se busca inmortalizar y ensalzar a la persona retratada. “Pero una expresión cómica del rostro es la que no promete nada más de lo que da. Es un gesto único y definitivo. Se diría que toda la vida moral de la persona se ha cristalizado en ese sistema”⁷². Entonces, por medio del retrato, es posible generar dicha rigidez necesaria para generar el aspecto cómico dentro de la obra. El retrato aquí no sólo opera como un acto de inmortalización, sino también como un cuestionamiento del género en sí por medio del retrato familiar.

⁷² BERGSON, Henri. (2008) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza. P. 26.



Figura 17: Cecilia Flores, *La sagrada Familia*, 2005. Óleo sobre tela, 150 x 180 cm.

Todos estos temas, cargados de traumatismo, se declaran tabú por la sociedad y se ven rodeados de rituales, de elaboradas retóricas, de sofisticados protocolos y solemnidades, para proteger de esta manera los territorios propios del dolor⁷³.

La familia, para muchos, constituye una institución sacralizada, cuya carga apela a un universo particular e íntimo y, por ende, de innegable vulnerabilidad. Al hacer uso de mi propia familia para una pintura que a su vez parece una burla, se está buscando mostrar la realidad de cualquier núcleo familiar, en el cual se ocultan verdades y secretos que pertenecen a un rango íntimo, a fin de proteger y revelar exteriormente a la familia como una institución libre de máculas e intocable. En esta obra, sin embargo, se hace mención a la naturaleza oscura que tiene, en mayor o menor grado, cada uno de sus miembros, por medio de la deformación de sus rostros que –si bien responde a las muecas que cada modelo fue realizando– opera dentro de la pintura como caricatura. Una de ellas, la que representa a mi madre, es realizada en desproporción al modelo real. Su cabeza es exageradamente más grande que las otras, generando cierta indecisión en el espectador sobre si las deformaciones de cada uno del resto de los personajes corresponden a una rigidez propia de los modelos o si es

⁷³ ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. P 127.

efecto de deformaciones temporales de los mismos dentro de la pintura. La caricaturización y la deformación de los personajes denuncian por medio de su propia falencia física una imperfección de tipo moral.

Este aspecto también toma otra forma metafórica en la obra, por medio de la fealdad y oscuridad, cuyo resultado visual nos lleva también al concepto de lo infamiliar. También, representar mi familia implica restarles la posición de importancia a personas que son parte de mi vida y de mi afectividad, eludiendo el sentimiento que me une a ellos al retratarlos de manera poco estética, contrariamente a lo que se podría esperar de cualquier miembro de una familia.

3.2 Lo asqueroso, el sentimentalismo y lo infamiliar

Existe algo que produce más rechazo dentro del tópico de la fealdad: “lo asqueroso”. Éste tiene otra clase de verdad que no es abarcada por lo horroroso, pues es un tipo de representación donde la subjetividad es puesta fuera de sí, ya que se contempla con distancia, desde afuera, desde su materia, que a su vez implica estados orgánicos que no son posibles de categorizar meramente bajo la estética de la fealdad.

Desde el punto de vista estético se encuentran chocando subjetividades ético-racionales *versus* la estupidez de la materia y los desechos orgánicos. A causa de esto, se provoca un asco que no es gatillado por la observación de lo asqueroso, sino por la forma con la que éste irrumpe en el sujeto, el cual –casi forzado– adopta una actitud de distancia al momento de enfrentarse a algo que es un recordatorio de lo más originario y descartable de nuestra humanidad, optando por alejarse de él, de su presencia, y así evitar el contacto físico con el objeto causante de tal repulsión: “Lo asqueroso de algo consiste en lo que ese algo da a pensar y a sentir con intensidad”⁷⁴.

⁷⁴ ROJAS, Sergio. (2001). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña.

Por esta razón, la estética de lo asqueroso es incluida en algunas de las obras que, sin embargo, están instaladas dentro de un contexto estetizante. No pretendo que el trabajo que ejecuto induzca inmediatamente al rechazo y se mantenga sólo bajo esta reacción, más bien, busca desconcertar al espectador y provocar su indecisión, entre si aquello que está contemplando es algo digno de repulsión o corresponde a algo asimilable. Si bien inicialmente se entiende lo repugnante como un estado donde no se asimila nada, pretendo retomarlo, a pesar de la condición natural de dicha estética, y darle un giro, llevándolo a la paradoja. En el caso de algunos de mis trabajos, llego a esa contradicción a partir de elementos comestibles que representan sucesos, cosas, personas o seres repugnantes y que, a pesar de su aspecto, se mantienen como productos que pueden ser asimilables por el espectador, visual, intelectual o mecánicamente. Esta paradoja es la encargada de formar puentes hacia el humor negro, ya que una de sus características es su articulación por medio de este tropo. Por ejemplo, la obra *Hijos de Saturno* (figura 18) consistió en un encargo realizado al interior de una asignatura, cuyo pie forzado era elaborar una obra que contuviera un pasaje de la vida personal y a la vez estableciera un nexo con la historia de Chile. Basándome en dichas condiciones, elaboré mitades de naranjas vacías rellenas con jalea (receta que estaba presente en las primeras fiestas de mi infancia) y “guagüitas” (golosinas hechas a base de jalea), dispuestas sobre pequeñas bandejas de acero inoxidable, y acompañadas por cucharas: una obra comestible cuyo resultado visual se asemeja a un feto contenido por el útero materno. En esta obra se pretende mostrar el triste acontecimiento de un hermano menor que, producto de un aborto espontáneo, jamás logre conocer, y la visión infantil que tenía del triste suceso, cuya temporalidad se manifiesta por medio de los materiales que remiten a mi infancia.

Dicho pasaje personal es entrecruzado con el problema que se ha originado en Chile respecto al aborto, derivando muchas veces en prácticas ilegales y poco ortodoxas. El papel del espectador en esta obra es clave, puesto que al extraer el contenido de cada cáscara con la cuchara recrea, metafóricamente hablando, un aborto. Es de considerar también a la abyección como un factor presente en el trabajo, sobre todo al dotarse de

esta acción de tipo performática: “... los devotos de lo abyecto no cesan de buscar, en lo que huye del ‘foro interno’ del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto del materno”⁷⁵.

Este objeto, al igual que la operación que le otorga sentido a la obra, a primeras luces nos parece asqueroso e incluso chocante. Sin embargo, la sencillez y la candidez de sus materiales confunden e interpelan a nuestra memoria que remonta a épocas infantiles, cargadas de nostalgia y sentimentalismo.



Figura 18: Cecilia Flores, *Hijos de Saturno*, 2006. Cáscara de naranja, jalea, guagüitas, cuchara y bandeja. Medidas variables.

Por otro lado, el sentimentalismo es otra arista explorada por el humor negro y, por qué no decirlo, es uno de los ejes articuladores dentro de dicha categoría. El humor negro se prende del sentimentalismo para llevarse a cabo, exprimiéndolo, parodiándolo, llevándolo a su ruina para poner a prueba al espectador y su tolerancia.

⁷⁵ KRISTEVA, Julia. (1989). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI. P. 75.

Una niña lautreamontiana atraviesa una página de Nadja y desaparece con esta idea de sacar siempre los ojos de las muñecas para ver qué hay detrás⁷⁶.

El trabajo que realizo reflexiona sobre la perversión por medio de una estética infantil, inocente, sentimentalista y a la vez lúdica, siendo capaz de evocarnos sentimientos de ternura. Sin embargo, al unir dichas características e incluirlas dentro del humor negro, producen inevitablemente un efecto ominoso o *unheimlich*⁷⁷, definición que Freud hacía respecto a la sensación de rechazo y angustia que provocan hechos familiares o comunes en nosotros, cuando se vuelven infamiliares.

Lo infamiliar es el efecto logrado por el uso de una estética infantil-lúdica que se contrapone a situaciones perversas, logrando que ambos se enfrenten de manera paradójica. Esto produce inquietud en el espectador, ya que lo que se percibe es una mezcla extraña de perversión infantil, que se manifiesta polimorfa y sin tapujos.

A modo de hacer más claro este punto, tomaré como ejemplo uno de mis trabajos realizados en forma cooperativa, llamado *Auch x 4*⁷⁸ (figura 19), el cual está integrado por un gran plinto dispuesto a modo de ring de boxeo, encontrándose sobre él cinco personajes que representan androides portando martillos. Dichos robots están fabricados en cerámica y no presentan particularidades entre uno y otro, siendo idénticos en su totalidad, empero, se encuentran quebrados a excepción de uno que se encuentra intacto. El panorama es desolador: no queda más que destrucción, fiel huella de que ahí existió una batalla a muerte, presentada por personajes coloridos que nos evocan la estética del cómic y los juguetes, revelando en sus rostros un dejo de ternura, la cual se opone a la expectativa violenta que el objeto de por sí, sin el contexto violento que lo aglutina, pudiese llegar a producir.

⁷⁶ PIZARNIK, Alejandra. (1994). "Relectura de Nadja de André Breton". *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor. P. 395

⁷⁷ FREUD, Sigmund. (1979). "Lo ominoso", en *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

⁷⁸ Obra en conjunto con María José Bustamante.

Esta escena apunta a una crítica a las sociedades de libre mercado, donde aquél que gana no sólo es el más agresivo, capaz y fuerte, sino aquél que muchas veces se ubica por sobre los demás, arrasándolos, sin importar los perjuicios que pueda ocasionar en sus pares. El humor negro es presentado en esta obra a primeras luces por su título *Auch x 4*, donde convergen el lenguaje visual del cómic y su onomatopeya (“auch” se refiere al sonido emitido en un momento doloroso físicamente). Este título enmarca inmediatamente a la obra como parte de una ficción que, al igual que el cómic, entretiene, pero que en este caso alude a un espectáculo cruento que culmina con la ruina no solamente física, sino también moral de los personajes (uno de ellos toca una de las cuerdas del ring en señal de rendición). La escena propone una reflexión sobre las sociedades modernas y su falta tanto de ética, como de moralidad en la libre competencia, reflejada en robots de apariencia inocente, pero carentes de valor humano.



Figura 19: María José Bustamante y Cecilia Flores, *Auch x 4*, 2003. Instalación. Medidas variables.

A partir de la carga poco amable generada por la crítica hacia quien es criticado, hay quienes encuentran en ella una fuente de conocimiento válida, elaborada por medio de un pensamiento pleno de inconformismos cultivados en un entorno lleno de irregularidades. Sin embargo, no se debe olvidar que cualquiera de sus manifestaciones, por muy ácidas que éstas eventualmente llegasen a ser, tiene por

objetivo revelar, haciendo un llamado de atención –o incluso desmantelando– aquello que se cree posible remediar. Ahora, si el humor negro es su catalizador, genera un resultado más complejo, que dinamiza la forma de concebir la crítica y, por ende, logra su aceptación, ya que banalizar aquello que se encuentra resguardado bajo un escudo de moral y sentimentalismo crea paradojas difíciles de ignorar. Éstas permiten asumir de una vez que todo aquello que es respetado tiene una arista que lo acerca a nosotros, dejándose desmantelar de vez en cuando por el deseo desesperado de olvidar su innata seriedad al momento que una sonrisa se asoma buscando la luz.

IV. PROCESO DE OBRA

Si, para escribir, tenemos –¡tiene él!– necesidad de ese papel amarillento, de esa lapicera especial, si necesitamos precisamente de aquella luz mortecina que alumbra desde la izquierda, es inútil decirse que cualquier lapicera hace su trabajo...⁷⁹

Dentro de esta última parte del escrito es necesario hacer referencia a los procesos involucrados en la elaboración del trabajo personal: cómo éste se gesta, luego desarrolla y finalmente nace, presentándose públicamente y completando el ciclo que hace de un pensamiento abstracto, una obra.

El acto de referirse a los procesos que están implícitos dentro del cuerpo de obra es una tarea compleja de asumir, pues requiere hurgar profundamente en toda clase de experiencias, incluyendo también vivencias de tipo personal, para encontrar aquello donde, en numeradas ocasiones, no se ejerce real conciencia. Por esta razón se hace necesario ordenar, clasificar y luego verbalizar cada enunciado, lo cual implica también la capacidad de distinguir la línea que delimita lo personal dentro del trabajo y cuánto de ello es posible revelar y exponer. Cualquier disciplina artística contiene, en gran medida, una muestra de las vivencias, convicciones y costumbres, donde se dialoga y se mantiene “constantemente en relación con una zona de no-conocimiento”⁸⁰, pero que, al hacerla más consciente, es posible verbalizarla y aprender de ella.

4.1 La realidad de la imperfección

Pienso mucho en la gente que supuestamente carece de problemas, que se casa y muere y todo ha sido una maravilla. No conozco a nadie así. Siempre tienen algún problema, aunque sólo sea la cadena de la cisterna del retrete⁸¹.

⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. (2007). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 9.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ WARHOL, Andy. (1998). *Mi filosofía de la A a B y B a A*. Madrid: Fabula Tusquets. P. 51.

Uno de los conceptos relacionados y enfatizados al interior de las propuestas que realizo es la imperfección del mundo que nos rodea y que se gesta a partir de situaciones o cosas provenientes de la cotidianeidad. Esta última es abordada como punto de partida, puesto que en los proyectos es necesario destacar la dualidad latente en todo orden de cosas y actividades, a modo de tener una visión más acabada de la realidad experimentada personalmente en el día a día, no necesariamente marcada por un dejo de negatividad sino, más bien, asumiéndola como conformadora esencial de la realidad que me circunda, llena de matices y recovecos.

Por otro lado, el lenguaje de las imágenes me parece el medio más idóneo, pues éste genera un nivel mayor de apertura respecto a aquél que está compuesto por las palabras, ya que existe una libre interpretación del espectador hacia lo visual dependiendo del medio y las experiencias de cada uno. Por esa razón, en el trabajo realizado, he optado por aquellas imágenes que a juicio personal son más sugerentes y abiertas en su interpretación contextual, de conocimiento general y provenientes de distintos ámbitos, aspecto que se relaciona indudablemente con el Pop Art en cuanto a su “efecto dominante de elevar a lo inferior a lo superior”⁸². He considerado como ejemplos trabajos en donde se hace uso de diversos imaginarios de tipo popular: alcancías de cerámica de Pomaire, la interfaz de un programa de Internet (*Messenger*), juguetes, ornamentos típicos que pueden ser encontrados al interior de una casa, etc. Es un imaginario que, además de ser muy variado, no pretende en absoluto ser críptico, más bien todo lo contrario: es accesible y comprensible para el resto de la gente, funcionando a modo de signo. Este último, según Umberto Eco, es “cualquier procedimiento visual que reproduzca objetos concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente”⁸³. En este procedimiento, el de conducir los signos hacia la interpretación del público, se procura evitar su literalidad, pues ésta agota la posibilidad de obtener una mayor cantidad de estratos significantes al interior de la obra.

⁸² FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. P. 63.

⁸³ ECO, Umberto. (1988). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor. (Acepción número 9).

Comunicarle a alguien los propios deseos sin las imágenes es brutal. Comunicar las propias imágenes sin los deseos es fastidioso. Pero fácil, en ambos casos. Comunicar los deseos imaginados y las imágenes deseadas es la tarea más ardua⁸⁴.

Lo anterior, en este cuerpo de obra, se basa mayormente en un deseo por encontrar, generar y luego ejecutar imágenes y objetos portadores de un cierto atractivo que permita observar la propuesta, movilizándolo al espectador mediante la inquietud y el interés. Considerando este último aspecto se acude, por consecuencia, al imaginario popular. Por otro lado y complementando en cierto grado este imaginario mayormente reconocible, se presenta otro de tipo particular y más personal en las obras realizadas, el cual surge, en gran parte, del coleccionismo. “La selección y la organización permiten a los coleccionistas establecer una relación particular con sus objetos: independiente de cuán ordinario sea un objeto, siempre puede ser rescatado de su aparente trivialidad al ser investido de un significado personal, ese inefable ‘valor sentimental’ que puede hacerlo superior en estima a los objetos más valiosos”⁸⁵. El placer de buscar objetos fetiches, que despierten la fascinación personal y que sean portadores de una peculiaridad que muchas veces se ha denominado como “especial”, cumple con la unicidad muchas veces añorada en un objeto dentro de la esfera artística. Ésta se encuentra ligada a su vez “a la conversión del producto artístico en mercancía y a su consiguiente autonomización”⁸⁶, pues a pesar de la posible referencia al objeto seriado, se consideran en éste sus cualidades estéticas como un valor independiente del que ya le ha sido asignado por el mercado: “La posesión del objeto ‘raro’, ‘único’, es evidentemente el fin ideal de la apropiación; pero, por una parte, la prueba de que tal objeto es único jamás se llevará a cabo en un mundo real y por otra parte la subjetividad se las arregla muy bien sin esto”⁸⁷. Esto se debe a que el objeto al que anteriormente se le ha asignado un valor y

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. (2007). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 67.

⁸⁵ OLALQUIAGA, Celeste. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 17.

⁸⁶ ESCOBAR, Ticio. (2008). “Acerca de lo único”, en *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados. P. 68.

⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean. (2010) *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI. P. 103.

cualidad de “especial”, se relaciona con la identificación propia respecto al objeto mismo que, de alguna forma u otra, ayuda a construir una visión personal de mundo.

Por otra parte, dentro de los referentes personales, desde una temprana infancia los textos también constituyeron para mí un nicho de información. Libros de zoología y de medicina fueron fuentes de conocimiento de los cuales era posible extraer las curiosidades del mundo animal y humano que constantemente se vislumbran en la obra que realizo.

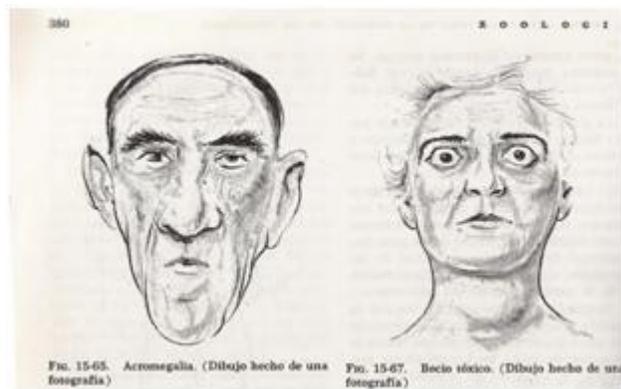


Figura 20: Ilustraciones de libro de zoología.

En reiteradas ocasiones se hace uso de los referentes ya nombrados como un punto de partida para luego ejecutar su reproducción en otro material, a modo de maqueta, ya sea de forma fotográfica o mediante un modelado con arcilla, plasticina, etc. Se pretende, por medio de esta experimentación previa, evaluar distintas posibilidades de sentidos formales y conceptuales para lograr obtener un variado abanico de opciones. Luego se potencia uno de ellos, por medio de su descomposición, reconfiguración, alteración y recomposición, haciendo hincapié en una búsqueda formal:

Las cosas han encontrado un medio de escapar a la dialéctica del sentido, que las aburría: consiste en proliferar al infinito, potencializarse, insistir sobre su esencia, en

una escalada a los extremos, en una obscenidad que les sirve ahora de finalidad inmanente y de una razón insensata⁸⁸.

Una vez obtenida esta nueva versión del referente original, se realizan fotografías del resultado para después, por medio de un programa computacional de edición fotográfica, proceder a experimentar con colores y contextos que aporten visualmente a reforzar el planteamiento de la obra. Es decir, se opera con “la manifestación de formas sensibles y la manifestación de nuevos sentidos de lo real”⁸⁹, donde este nuevo sentido es encontrado por medio de la constante búsqueda de distintas formas de desplazar los objetos, sus formas o disciplinas en cuestión.

En cuanto a la acción de “desplazar los objetos” es necesario hacer referencia al cambio de lectura de los mismos, y a cómo se le otorgan otros valores de uso a las cosas y, por ende, otras formas de interpretarlas. Desde ese lugar comienza a operar la perversión en el cuerpo de obra, ya que se modifica visualmente –mediante la deformación– la naturaleza de un objeto ligado, de manera ineluctable, a un entorno cultural. Se entiende, de este modo, a la deformación como una operación amplia en cuanto no sólo se le considera como una operación netamente relacionada con su estructura material u objetual, sino también a su lenguaje y contexto.

La visualidad, el lenguaje y el contexto se encuentran en el cuerpo de obra destinados a cuestionar la relación existente entre belleza y fealdad, y la forma en que estas interacciones se relacionan con los preceptos culturales, a modo de generar inquietud en el espectador ya que adoptan un nuevo cariz, mixto e indefinido, perdiendo ambas identidades visuales, conciliando y colisionando a la vez.

⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. (2000) *Las estrategias fatales*. Madrid: Anagrama. P. 5.

⁸⁹ Escobar Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*, cuestiones sobre arte popular. p 71 Edit Metales pesados.

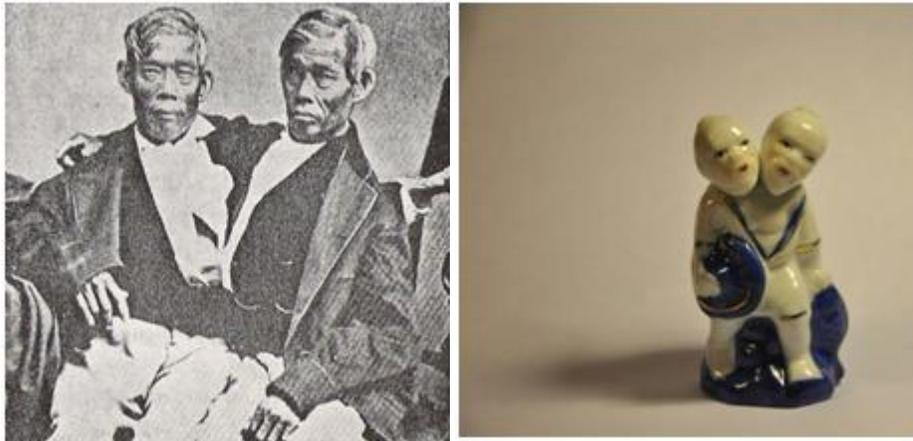


Figura 21: Fotografía extraída de texto de Zoología.

Figura 22: Cecilia Flores, *Chang y Eng*, 2011. Porcelana, 10 x 5 x 5 cm. Galería alternativa 11 Monterrey.

Ninguna de las obras presentadas luce similar en su conjunto. Tienen aspectos conceptuales que las entrecruzan y atraviesan, pero su resultado visual es bastante diverso y desprejuiciado. De hecho, se busca constantemente la experimentación con los materiales y medios, en función de encontrar aquéllos que representen y refuercen los propósitos conceptuales de la obra.

Las respuestas resultantes en medios de diversa índole, corresponden no sólo a un aliciente para la investigación, sino también a un motor clave para mi desarrollo artístico. Enfrentarse a múltiples materiales genera, personalmente, un desafío mayor, puesto que exige una búsqueda de sentido constante y el dominio de nuevos territorios plásticos y técnicos. La pintura, disciplina que ha sido el punto de partida de esta investigación, ha sido una base importante para establecer los primeros lineamientos de mi trabajo; las primeras preguntas surgieron desde esa área y siguen manifestándose en otros soportes mixtos, pero aquél que ha ido de la mano en cuanto a cantidad de trabajos y cuestionamientos respecto a la pintura es la cerámica.

Últimamente, la mayoría de las interrogantes se han ido emplazando en el soporte cerámico, pues éste constituye un área donde es posible experimentar distintas materialidades y una gran variedad de técnicas, cuyos resultados son completamente disímiles entre sí. Además, cabe recalcar que es un área poco explorada dentro de lo

que estamos habituados a ver en el arte contemporáneo, entendiendo que éste cuestiona su pasado y hace uso de su lenguaje e historia como articulador de discurso: “el arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un arte de reflexión sobre sus propios datos”⁹⁰.

No se pretende generar una sentencia con carácter de absoluto e instalarla como si se tratara de un suceso revelador, sino mencionar que no es común realizar una búsqueda para “legitimar conceptualmente”⁹¹ el lenguaje que subyace en la cerámica como un eje articulador de la obra, acción que requiere asumir no sólo su aspecto material, sino también el de la historia y el lenguaje que le son intrínsecos y que están relacionados a la cultura popular. Ésta “comprende las prácticas y discursos simbólicos de los sectores subalternos, sectores que, por la particularidad de sus memorias y sus proyectos, no terminan en reconocerse en las imágenes hegemónicas, ni se identifican fundamentalmente a partir de ellas”⁹².

Al contrario de lo que se podría esperar, la simplicidad y respecto a su materialidad, forma e imaginario alusivo al hogar lo hace generador de mayor cercanía y colabora a establecer desplazamientos y planteamientos que son de mi interés. Un ejemplo es el tema de la cotidianidad, la cual colinda con lo afectivo, puesto que se trata de aquellos objetos con los que diariamente debemos convivir y que muchas veces están ligados a recuerdos y, por ende, a significaciones de tipo emocional.

Este último tópico, el de la cotidianidad, es un tema de interés fundamental dentro de mi trabajo pues, como mencioné anteriormente, las temáticas que planteo no son sólo de conocimiento popular, sino también de situaciones del diario vivir, las que se tornan aún más reconocibles para el espectador.

⁹⁰ MARCHAN FIZ, Simon. (2012). “Determinación de términos”, en *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal. P. 249.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² ESCOBAR, Ticio. (2008). “La cultura popular”. en *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados. P 109.

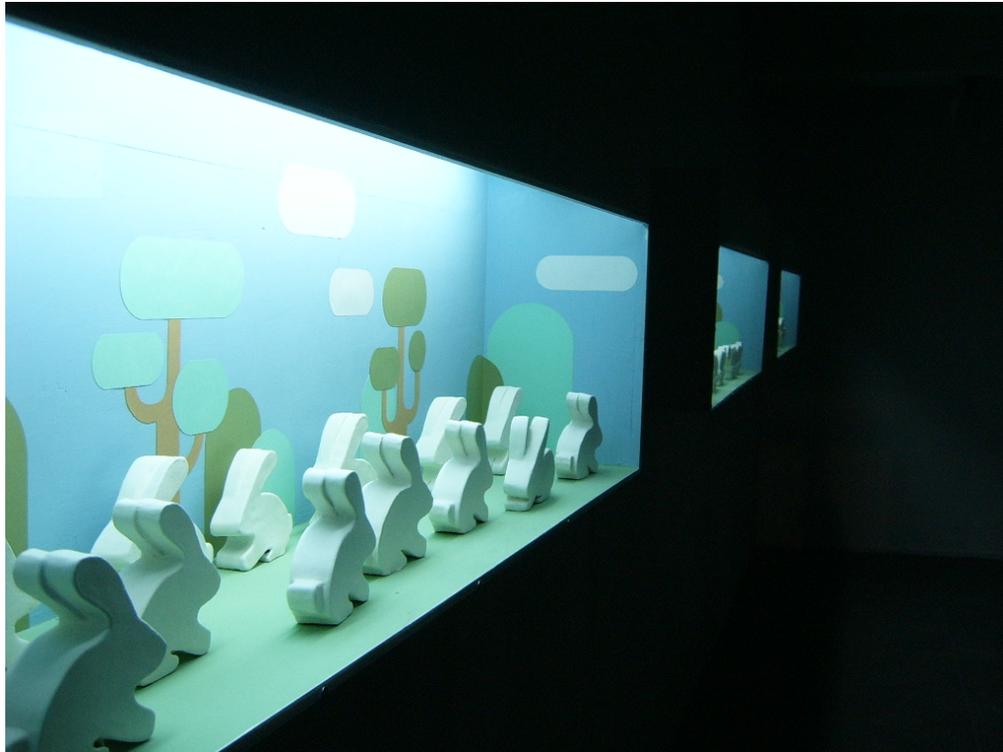
La cotidianidad y su afectividad son, sin duda, excusas para aproximarse al tema de fondo y se presentan al interior de mi propuesta plástica por medio del desplazamiento de algunas de sus manifestaciones, situaciones u objetos representativos. Dicho desplazamiento, como se ha visto a lo largo de este texto, se lleva a cabo a través de lo perverso y lo ominoso o infamiliar.

Otro aspecto que también es importante dentro del proceso de obra, pero que a veces puede pasar desapercibido, es el tema de los títulos. La importancia de éstos en la obra radica en el papel fundamental de contextualizar verbalmente la obra, ya que es una suerte de pista para dirigir la mirada del público, contribuir y condicionar un poco el enfoque que éste tiene frente a la obra. Por medio de los títulos se generan juegos de palabras que incluyen “por definición una incorrección conceptual”⁹³, aludiendo a un origen popular, de la misma forma que su imaginario visual. Los siguientes son ejemplos de ello: *La prueba de la blancura* (figura 23) es una obra donde existían de manera camuflada elementos anómalos dentro de composiciones modulares de color blanco; *Tratado de libre comer* (figura 24) relacionaba los tratados de libre comercio con la desmesura a través de alcancías de cerdos en tamaños desproporcionados y desiguales; el origen de *Dejad que los niños vengan a mí* (figura 25) es bíblico, pero su contenido es morboso y chocante; el título *Corte y compresión* (figura 26) es un juego de palabras que remplaza el oficio de “corte y confección”. Este tipo de apelativos deja entrever algo implícito dentro la obra que muchas veces –sobre todo en sus etapas más tempranas– emerge de manera espontánea, esto es, el humor, el cual de alguna forma constituye un bálsamo en medio de tantos tópicos que podrían ser considerados –o no– difíciles de digerir.

⁹³ ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones. P. 17.



Figura 23: Cecilia Flores. *Prueba de la blancura*, 2006. Instalación. Cajas de luz de 1,30 cm x 50 cm x 27 cm y cerámica esmaltada.



Detalle de obra.



Figura 24: Cecilia Flores. *Tratado de Libre Comer*, 2006. Instalación. Arcilla blanca esmaltada, greda y pasto artificial. Medidas variables.



Figura 25: Cecilia Flores, *Dejad que los niños vengan a mí*, 2004. Óleo sobre tela. 180 x 150 cm.



Figura 26: Cecilia Flores, *Corte y compresión*, 2006. Figurines de loza, cuero, seda y peluche.

Como resultado final de las obras ya ejecutadas, se han logrado obtener diversas manifestaciones plásticas, todas las cuales se transformaron en su momento en un

desafío, una forma enriquecedora de aprender y conocer distintos oficios. Los conceptos y resultados se encuentran en función de un mismo objetivo y parten desde un punto de vista desprejuiciado en la búsqueda de conocimiento, sintiéndolo, apreciándolo y experimentándolo como una forma renovada y personal de vivenciar la realidad que me rodea.

CONCLUSIÓN

Todas estas constantes búsquedas de sentido, manifestadas de manera temprana y desarrolladas posteriormente a través de los años, tienen como punto de partida a la pintura. En ellas, se pone en cuestionamiento su soporte, la tradición y las formas de interactuar con ésta a fin de activarla, acercando, de esta manera, mis inquietudes hacia la relación con el objeto. De este modo, fue posible plantear con mayor certeza los significantes que cada uno de estos objetos representaba. Sin embargo, al ser el objeto portador en sí mismo de conceptos, dio paso a cuestionar su lenguaje, modificándolo, dinamizándolo: llevándolo a su desplazamiento. Este desplazamiento, en primera instancia, se encontraba influenciado por el afán de pervertir formas para elaborar propuestas perturbadoras, capaces de adulterar la mirada del espectador, ya sea en términos de su relación directa con el objeto (al contemplarlo, al ponerlo en uso o al interactuar con él) o con la posible organización de sus significados.

Posteriormente, en función de lo anterior, di paso a la pesquisa de referentes más reconocibles que fuesen, además, portadores de una belleza estereotipada. Dichas características pudieron detectarse en el ornamento y el trabajo manual. El primero – fiel representante de la belleza en sí misma– contiene códigos que pueden ser puestos en tensión por medio de la fealdad, generando un terreno mixto. En este aspecto más inmediato, cabe destacar a la deformación como una operación que pervierte los cánones morfológicos y permite descontextualizar la visualidad ornamental, tornándola infamiliar, extraña e inclusive monstruosa. Se dota así al adorno de una mirada más irónica respecto a lo que se entiende culturalmente por belleza, ya que en el caso de la ornamentalidad se ponen en juego valores construidos a través del tiempo y que se relacionan con lo popular y lo doméstico. En esto último, destaco la sensibilidad del *Camp* a la hora de entender mi trabajo, ya que las representaciones que realizo tienen un carácter que, a pesar de relacionarse muchas veces con la perversión, adopta un cariz de inocencia tanto en la huella a la que los objetos apelan, como en algunos de los materiales que los conforman.

Por otra parte, el trabajo manual y la alta laboriosidad que en él implica, permite acceder a valores agregados relacionados estrictamente con la unicidad, la belleza e, inclusive, con un carácter de tipo cultural-tradicional. Éstos se encuentran depositados en la técnica y, posteriormente, son sacados del contexto al cual estamos acostumbrados.

Los múltiples soportes me han permitido ampliar las posibilidades de lenguaje, cuyas propiedades materiales y los potenciales conceptos que éstas arrojan, se encuentran condicionadas estrictamente a la interpretación de la obra, aspecto que es de suma importancia para comprender las operaciones que realizo a lo largo de mi trabajo. En ellas existen constantes contradicciones entre la representación y el material, aglutinándose de manera simbiótica y desviándose de su raíz original. Hay también, en este desvío, una posibilidad más de desplazamiento en mi trabajo, ya que la mirada desviada permite, a su vez, la reinterpretación de la forma, la materialidad y los conceptos para encontrar una huella que nos lleve a entender obras con cualidades mixtas, entremezcladas y, a veces, travestidas.

En el desplazamiento, como hilo conductor de mi trabajo, se ve alterada la forma de interpretar la realidad, otorgando nuevos valores de uso a las cosas. El desplazamiento que es ejercido en ellas, se encuentra subyugado por operaciones claves como lo son la desviación o también la deformación. Éstas obran permitiendo, de forma indefectible, la detección de la operación del desplazamiento en el cuerpo de obra que realizo.

Dentro de las estrategias de desviación –en las cuales existe un quiebre con el orden habitual– fue posible percibir, al interior de las obras ya realizadas, la existencia de dos subcategorías: la primera remite a una desviación que vuelve cómplice al espectador, y la segunda actúa como una forma de involucrarlo involuntariamente por medio de recursos visuales que lo apelen, ya sea por llamativos colores, formas enigmáticas, motivos sugerentes, etc., a modo de sutil engaño. Hay, también, figuras que remiten a la desviación que son más directamente perceptibles, como es el caso

del monstruo, figura que se intersecta con la operación de la deformación, siendo esta última evidentemente una operación visual, pero que, en términos conceptuales, alude a un ser desviado de la norma.

También se manifiesta en mi trabajo el humor negro, elemento que funciona como una estrategia para cuestionar las temáticas que planteo, adhiriendo capas de sentido a la obra y, además, permitiendo aproximar los contenidos al espectador con facilidad. Sin embargo, el humor planteado es más bien ácido, lo que en cierto punto genera mayor complicidad con el espectador, gracias a la cualidad liberadora de la risa.

Para finalizar, creo que es necesario pensar en el desplazamiento como una operación muy presente en el Arte Contemporáneo, como una forma en que los lenguajes pueden ir contaminándose –cooperando entre sí– y generando instancias en que lo multidisciplinar es necesario a fin de expandir aún más los campos de conocimiento. Sin embargo, en conjunto con esta integradora tarea, se vuelven inevitables los procesos de pérdida, donde se torna importante repensar la tradición, las costumbres, el uso de la mano, con el fin de que su huella permita burlar la barrera del tiempo, permeabilizándola a través de su insistencia: conservándoles un sitio en la historia.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. (2007). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel. (2009). *El diseño de lo incorrecto. La configuración del humor gráfico*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- BAUDRILLARD, Jean. (2000) *Las estrategias fatales*. Madrid: Anagrama.
- --- ---. (2010) *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- BERGSON, Henri. (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza.
- BRETÓN, André. (2007). *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CALINESCU, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- DE HIPONA, San Agustín. (2003). *Obras completas de San Agustín XVIII*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- DIDI HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- --- ---. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ECO, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- --- ---. (1988). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- ESCOBAR, Ticio. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- --- ---. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FREUD, Sigmund. (1973). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza.
- --- ---. (1979). “Lo ominoso”, en *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

- G. CORTÉS, José Miguel. (1997). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- GADAMER, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- HOBBS, Thomas. (1984). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Madrid: Bruguera.
- KANT, Immanuel. (2006). *Crítica del Juicio*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- KRAUSS, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KRISTEVA, Julia. (1989). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI.
- LUNA, Álvaro. (2013). “Humor negro: Una aproximación estética”. Tesis en Historia del Arte.
- MORRIS, William. (1910). *The Arts and Crafts of To-day: The Collected Works of William Morris*. Vol. 22. Nueva York. Londres: Longmans.
- MARCHAN FIZ, Simon. (2012). “Determinación de términos”, en *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- NADEAU, Maurice. (1948). *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- OLALQUIAGA, Celeste. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ORTEGA Y GASSET. (1987). *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral.
- OSTELWOLD, Tilman. (2007). *Pop Art*. Madrid: Taschen.
- PIZARNIK, Alejandra. (1994). *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Corregidor.
- ROJAS, Sergio. (2001). *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña.
- RICHARD, Nelly. (2009). *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (1981). “El arte”, en *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid: Edaf.

- SONTAG, Susan. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo.
- SWIFT, Jonathan. (2010). *Una modesta proposición*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- VALERY, Paul. (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: La balsa de la medusa.
- WARHOL, Andy. (1998). *Mi filosofía de la A a B y B a A*. Madrid: Fabula Tusquets.