



UNIVERSIDAD DE CHILE
ESCUELA DE POSTGRADO
FACULTAD DE ARTES

**LO INFORME Y AMBIGUO:
MODELADOS HÍBRIDOS EN PLASTICINA**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes

Mención Artes Visuales

VALENTINA SOTO ILLANES

Profesor guía: Rodrigo Zúñiga

Santiago de Chile

2015

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	...03
INTRODUCCIÓN	...04
CAPÍTULO I LO RARO: ESBOZOS DE UNA PROBLEMÁTICA	...07
1.1 Antecedentes de lo extraño (ejemplos de obra)	...07
1.2 Hacia una teoría de lo siniestro	...10
1.3 Criaturas: la inexactitud intelectual	...12
CAPÍTULO II REFERENTES ARTÍSTICOS: ARTE SINIESTRO Y ABYECTO	...17
2.1 Lo siniestro, lo abyecto y lo Real	...17
2.2 Las criaturas de Patricia Piccinini	...20
2.3 De objetos a la fotografía: la evolución de mi obra	...24
2.4 Deconstrucción de las formas: referentes latinoamericanos	...29
2.4.1 Rubén Santantonín: las cosas y la indefinición	...29
2.4.2 Artur Barrio: <i>trouxas ensanguentadas</i> y la recepción del espectador	...33
CAPÍTULO III REFERENTES DEL MUNDO ANIMAL: EL ANIMAL EXTRAÑO	...37
3.1 Animalística	...38
3.2 Animales raros: el animal como el otro desconocido	...44
3.3 El animal, lo abyecto y lo informe	...49
CONCLUSIÓN	...54
ÍNDICE DE IMÁGENES	...56
BIBLIOGRAFÍA	...58

Resumen

El objetivo inicial de esta indagación fue poner de manifiesto los intereses, motivaciones y manías de mi investigación y producción visual. Los conceptos de lo híbrido, ambiguo, indefinido, siniestro y abyecto son por los cuales transita este texto, intentando dilucidar un universo propio de intereses en mi producción. Estos conceptos son personificados en creaciones híbridas efectuadas con plastilina, material que también aporta a los conceptos mencionados.

El texto introduce trabajos anteriores al programa de magíster, y sigue el desarrollo de este quehacer a través del programa. Los ejercicios son contrastados a su vez con obras de artistas que desarrollan conceptos parecidos a los que menciono anteriormente, con el fin de dilucidar aún más mis propios intereses.

Por último, se ahonda en vivencias personales que marcan mi producción artística y la insistencia por el mundo animal como referente de mis creaciones, ya que éste permite hablar de manera más ilustrativa de lo ambiguo e indefinido.

Introducción

En dos cuentos de Franz Kafka se introducen criaturas ficticias que son difíciles de definir. *Preocupaciones de un padre de familia* nos describe a Odradek, que:

“A primera vista tiene el aspecto de un carrete de hilo en forma de estrella plana. Parece cubierto de hilo, pero más bien se trata de pedazos de hilo, (...) de su centro emerge un pequeño palito, al que está fijado otro, en ángulo recto. Con ayuda de este último, por un lado, y con una especie de prolongación que tiene uno de los radios, por el otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.”¹

Por el otro lado, *Una cruza*, describe a un animal híbrido -mitad cordero mitad gato-. Estos dos relatos instauran los intereses de mi producción visual. Kafka plantea la existencia de estas criaturas híbridas, que tienen características de objetos conocidos, pero que en su conjunto arman una nueva especie. Estas criaturas no afectan nuestra cotidianeidad, sino que son parte de ella, a pesar de ser extrañas.

Este texto se presenta como la culminación de un proceso de investigación – conceptual y visual- que comenzó a fines de mi formación artística en pregrado. Mi indagación ha consistido en la creación de objetos e imágenes que logren ser siniestras de alguna manera. Este texto presenta lo siniestro/ambiguo personificado en creaciones híbridas. Para profundizar en dichos temas, el escrito se divide en tres partes, donde a pesar de la relación que comparten entre ellas, cada una aporta por sí misma a la investigación de manera distinta.

El primer capítulo comprende los inicios de mi obra, ejemplificado en ejercicios. Este capítulo se entiende como un prólogo del programa de magíster, ya que describe mi trabajo anterior a éste, y cuál fue el punto de partida de mis intereses. Se mencionan las obras *Eva derretida* y *Lo no listo (fetos)* para introducir no sólo los motivos de la investigación, pero también el tema de los animales y el material de la plasticina que, como

¹ Franz Kafka, “Preocupaciones de un padre de familia (Odradek)”, en *El libro de los Seres Imaginarios*, Coord. Jorge Luis Borges con la colaboración de Margarita Guerrero. Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1979): 44.

se verá, cruzará el desarrollo del trabajo. Estos ejemplos de obra derivan hacia una teoría de lo siniestro, donde se introduce el texto de Sigmund Freud, cruzado por el texto inicial de Ernst Jentsch. Por último, este desarrollo teórico se plasma en la obra *Criaturas: la inexactitud intelectual*, donde las referencias al mundo natural se hacen más presentes, logrando generar formas más ambiguas. En el ejemplo de esta obra, el uso de la plastilina, como un material que apela a la manualidad, se torna una decisión más consciente.

Con el concepto de lo siniestro explicado, en el segundo capítulo se profundizan los referentes artísticos que tratan este mismo asunto, de manera similar o distinta a la mía. El capítulo introduce la noción de lo Real de Hal Foster, de su libro *El retorno de lo Real*, diferenciando dos caminos de este arte: arte siniestro y arte abyecto. La teoría da paso a ejemplos más concretos de artistas como Ron Mueck y Patricia Piccinini, con los cuales se contrastarán obras mías. Dicho contraste hará que aparezcan elementos de mi obra a analizar con más profundidad que en el primer capítulo. A su vez, se introducirán ejercicios realizados durante el programa de magíster, que demostrarán el desarrollo de la investigación, como ejercicios de fotografía. Estas obras se equipararán con otros referentes artísticos que trabajan con fotografía, dilucidando la efectividad de mis experimentaciones materiales. El capítulo termina con un apartado respecto a referentes artísticos latinoamericanos, ilustrado en la obra de dos artistas: las cosas de Rubén Santantonín, y las *trouxas ensanguentadas* de Artur Barrio.

El último capítulo se centra en un asunto que aparece a lo largo de todo el texto y las obras; las referencias al mundo animal. Este capítulo constata que el afán por el mundo animal no es sólo uno personal, sino que es un tema que ha motivado al hombre a través de la historia. Asimismo, se citan ejemplos de la representación de animales durante la historia del arte y reaparecen referentes del segundo capítulo. El texto se apoyará en escritos de la revista *Lápiz* que, para su número 199-200, lanzó un especial referente a la animalística en el arte contemporáneo. Dicho mundo sirve para definir la propia naturaleza humana y se erige como un símbolo para hablar de otros asuntos. Lo extraño y lo siniestro también se relacionan con lo animal, ya que a través de la historia se han explicado sucesos extraños a partir de animales sobrenaturales. De este modo, la introducción del animal desemboca en el animal como un extraño, para luego relacionarlo con lo abyecto y lo

indefinible. En este apartado no se mencionan obras específicas de mi quehacer, porque éstas ya han sido presentadas en los capítulos anteriores. Me interesa en este capítulo desarrollar mi interés personal por la referencia a los animales, hacia un interés por algo más.

Capítulo I. Lo raro: esbozos de una problemática

*“Tengo un animal curioso, mitad gatito, mitad cordero. Es una herencia de mi padre.
En mi poder se ha desarrollado del todo; antes era más cordero que gato.
Ahora es mitad y mitad.”*

Una crucea, Franz Kafka

1.1 Antecedentes de lo extraño (ejemplos de obra)

Dentro de la investigación artística que he realizado en los últimos años, destaco dos obras de sus comienzos, *Eva derretida* y *Lo no listo (fetos)*, que ponen de manifiesto dos formas de usar la representación para ahondar en ciertos asuntos que enmarcan un universo de intereses en común. En primer lugar, la obra *Eva derretida* es creada a partir de la representación de un animal doméstico -un gato- que es traducido a la plasticina, material con el que estaba trabajando en esos momentos y que me llevó a desarrollar una técnica específica. Este procedimiento consiste en representar imágenes (figuras bidimensionales y objetos) en plasticina de la manera más realista posible, copiando formas y colores. De esta manera, se conserva la escala del animal, reproduciendo los colores del pelaje y traduciendo los pelos del animal en pequeños lulos de plasticina que se ponen uno a uno sobre la figura modelada. Una vez hecha la figura del gato, esta fue expuesta al calor por tan solo unos segundos, provocando que el objeto empezara a derretirse desde su base. Al irse fundiendo sus extremidades se fue creando una masa informe y grisácea, como consecuencia de la mezcla de colores del material. El resultado de la operación fue en parte azaroso, ya que el deseo de derretir una porción de la figura fue inconsciente, más que nada cumpliendo con aspectos formales que de contenido y probando las potencialidades de la plasticina. Dicho ejercicio me daría las claves para la conformación del universo conceptual que luego se haría más patente con la siguiente obra.

La motivación tras el ejercicio *Lo no listo (fetos)* corresponde al interés respecto a la reacción de un espectador con la obra, y con un desafío material para seguir ahondando en el uso de la plasticina. Teniendo en mente el ejercicio *Eva derretida*, ahora el punto de partida era la sensación del asco. Se tomó como referente del mundo natural las crías de los

mamíferos, que en un estado muy temprano se asemejan entre sí. Debido a una reflexión en torno al asco llegué a la resolución de representar fetos de ratones. El mayor desafío material fue lograr la membrana que recubre al feto. Esta tiene la característica de ser una carne translúcida, lo que presenta un desafío para el trabajo con plastilina, ya que esta es opaca. Dicha dificultad se resolvió al recubrir los cuerpos de plastilina con cera de vela de color rosáceo. Construyendo una ficción posible para estas criaturas, la puesta en escena consistió en agrupar estos objetos cerca de una alcantarilla, presentándolos como si hubiesen sido arrojados al mundo y aparecieran en un lugar húmedo y sucio, escena que guardó estrecha relación con lo asqueroso. A lo lejos, no era posible definir la acumulación de estas figuras; una vez frente a la obra se logran discernir las características de estos objetos, para enseguida poder asociarlos con fetos de animales.



Fig. 1: Valentina Soto, *Eva derretida*, 2009.

Plastilina (28 x 56 x 16 cm).

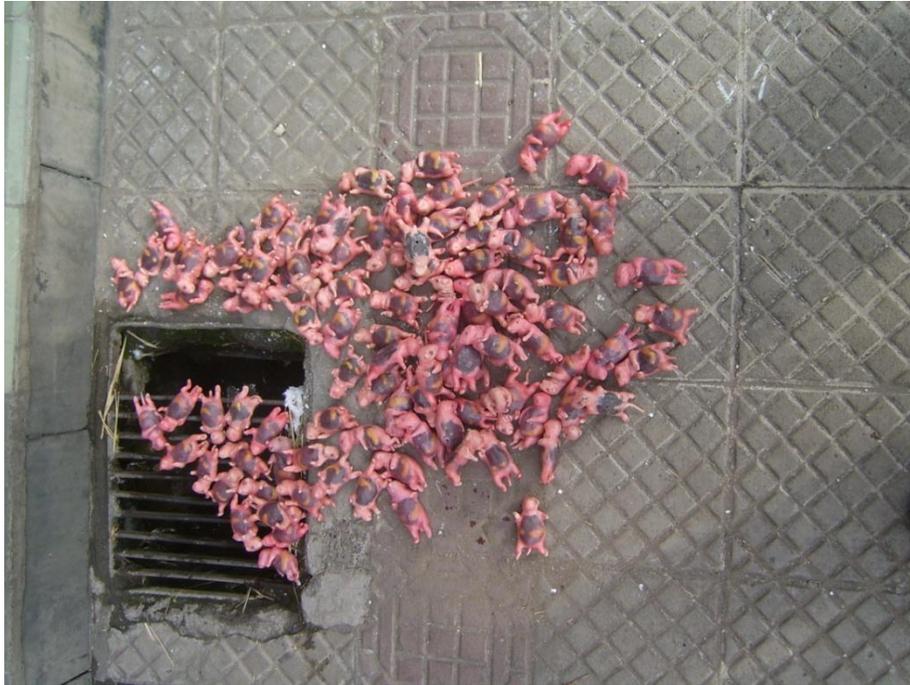


Fig. 2 y 3: Valentina Soto, *Fetos (lo no listo)*, 2009. Plasticina y cera de vela.

Al mismo tiempo que la figura repele, al despertar asociaciones con lo sucio, lo informe y el asco, atrae en cuanto a su materialidad. Me parece importante rescatar ambos ejercicios, pues aunque correspondían a una exploración material, inevitablemente estaban entrelazados con una exploración conceptual. A su vez, ambos ejercicios muestran el universo posible de la investigación, donde por un lado se sugiere una extrañeza en elementos cotidianos (*Eva derretida*) y, por el otro, se hace más explícito el tema del asco y la repulsión (*Lo no listo (fetos)*).

El interés por lo extraño y lo abyecto me llevó a buscar referentes de lo mismo, enfocando mi quehacer artístico bajo estos motivos. Mi indagación artística de estos últimos años se centra en los conceptos de lo siniestro, lo híbrido, lo ambiguo y lo extraño. Dichos motivos resultan difíciles de definir teóricamente y, por lo mismo, me parece adecuado usar sinónimos que logren conformar una poética, o un hilo conductor, entre las distintas obras que se aproximan al problema. A modo de referencia, para la creación de estos elementos extraños se ha recurrido al mundo de los animales y de las plantas, más específicamente a la observación de fotografías de especies de animales poco usuales² y de plantas que puedan parecer zoomórficas, sugiriendo lecturas ambiguas en cuanto a su naturaleza. A su vez, se han tenido como referentes fotografías de pájaros muertos, ratas, pústulas en animales, garrapatas, etc. Mi interés en estos asuntos se manifiesta en la creación de imágenes, que a su vez están compuestas por objetos que no logran ser definidos fácilmente a primera vista. En este sentido, se vuelve importante el uso del lenguaje, ya que el ejercicio de definir implica poner límites a lo que se está describiendo, donde estos límites van siendo marcados por diferencias -o similitudes- de conceptos que ya son preestablecidos y conocidos. Lo que yo puedo nombrar es lo que yo puedo entender.

1.2 Hacia una teoría de lo siniestro

Conceptos como lo extraño, lo ambiguo, lo híbrido y lo informe, surgen a partir del encuentro con las obras previamente mencionadas. Dichos motivos pueden aunarse para generar un universo conceptual en el que se desarrolla la investigación, donde existe un

² Estos referentes se ahondarán con mayor profundidad en el capítulo III.

término que aparece como el más relevante, o al menos el más teóricamente asentado, y que guarda relación con todos los anteriormente mencionados.

En 1919, el psicoanalista Sigmund Freud publica su texto *Lo siniestro*, en el contexto de su estudio del psicoanálisis. Freud retoma este término, acuñado anteriormente por otro psicoanalista, Ernst Jentsch, para ahondar en motivos que resultan extraños a la psique humana y para definirlos más certeramente que Jentsch. Freud plantea que: “(...) lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”³, donde las situaciones/objetos, que una vez fueron familiares, retornan para perturbar la psique, superando la ecuación de Jentsch, donde “lo siniestro = lo insólito”⁴. Luego, Freud procede a indagar en las definiciones en distintas lenguas del término, arrojando pistas en cuanto a la ambivalencia del mismo. Así se llega al vocablo alemán *Unheimlich*, que significa siniestro, y cuyo antónimo *-Heimlich*⁵ no sólo haría referencia a lo hogareño, familiar y conocido, sino que también una de sus definiciones coincide con la de *Unheimlich*, oculto y disimulado. Esta lectura del término aumenta la poética que Freud intenta establecer del psicoanálisis, donde se refiere a experiencias que retornan, a recuerdos de infancia, o vivencias reprimidas. El hecho de que el antónimo de *Heimlich* se encuentre dentro de sus propias definiciones implica que: “(...) heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, unheimlich. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich.”⁶ Junto con dicha ambivalencia, *Unheimlich* se convierte en lo familiar que fue reprimido por alguna razón, pero que vuelve a perturbar al sujeto. Freud refuerza esta idea de lo reprimido con la constatación del filósofo alemán Schelling, quien afirma: “Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.”⁷ A su vez, lingüísticamente, el prefijo “un” ilustraría el rememorar experiencias reprimidas⁸,

³ Sigmund Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, en *Obras completas (tomo III)*, Coord. J. Numhauser Tognola, Trad. L. López-Ballesteros y de Torres, (Madrid: Edición Biblioteca Nueva, 1973), 2484.

⁴ Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2484.

⁵ “*Heimlich*: 1.- también *heimlich*, *heimelig*, propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda al hogar, etc. 2.- *Secreto*, *oculto*, de modo que otros no puedan advertirlo, querer disimular algo; véase : *Geheim* (secreto).”

Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2485

⁶ Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2488.

⁷ Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2487.

⁸ Eugenio Trías, “Lo bello y lo siniestro”, en *Lo Bello y lo siniestro* (Barcelona: Ed. Seix Barrial, 1982), 31-33.

reforzando aún más la idea de Freud. Se llega entonces a la confirmación final en el texto de Freud, donde: “(...) lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.”⁹

En el texto se da a entender que *Unheimlich* presupone aspectos ambiguos, híbridos y extraños desde su génesis, como en sus ejemplos prácticos. En uno de aquellos aspectos, Freud resalta la inexactitud conceptual a la cual se refiere Jentsch en su texto de psicología, al que la obra *Criaturas: la inexactitud intelectual* le debe su nombre. Es en esta relación que establezco con estos intertextos donde me parece importante recalcar la imposibilidad que manifiesta el espectador al tratar de definir¹⁰ con certeza lo que está viendo, siendo incapaz de reunir las características de cada forma en una palabra exacta. A su vez, el concepto de la descontextualización toma importancia, debido a que un objeto es capaz de volverse siniestro al ser sacado de contexto, ya que aunque nos parezca familiar, no es posible adivinar por completo su origen. Es así como se decide representar extremidades de animales reales, sacándolas de su contexto y desplazándolas hacia la construcción de nuevas criaturas híbridas.

1.3 Criaturas: la inexactitud intelectual

Parte de la investigación de lo siniestro tuvo su síntesis en la obra *Criaturas: la inexactitud intelectual*. Esta serie consiste en cinco plintos rectangulares, pintados de distintos tonos tierra, donde cada uno presenta un bulto encima, en ocasiones desbordándose por los lados o por una esquina. Estos cuerpos son realizados con poliuretano expandido vertido sobre el plinto, dejando que este material se expanda libremente, y a veces se rebase por los lados del plinto¹¹. Cada figura está recubierta con plasticina moldeada en distintas texturas que asemejan animales o plantas, y presentan colores y características propias, pero que de igual manera dialogan entre sí. El resultado final es una serie de bultos sobre la forma regular del plinto, donde las distintas vistas de la

⁹ Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2503.

¹⁰ El definir se entiende etimológicamente:- Proveniente del prefijo ‘De-’ y ‘Finire’ (terminar), donde definir es poner límites o fronteras a un concepto, delimitándolo.

¹¹ El poliuretano expandido consiste en dos químicos líquidos que, al combinarse, se expanden como espuma, por lo que el control de su forma final es mínimo.

figura generan diferentes formas al recorrerlas. El espectador que se ve confrontado ante cada “criatura”, es capaz de recorrerla completamente, creando distintas perspectivas y lecturas del objeto. A veces se asemeja a un perro dormido, mientras que desde otros ángulos se aprecia una cola larga o una extremidad. Algunas figuras fueron recubiertas con resina de poliéster, logrando un acabado brillante, que da el aspecto de estar mojado y viscoso. Por un lado, tenemos un bulto cubierto de texturas que asemejan escamas y donde una especie de cola se forma, remitiendo a características de reptiles del mundo natural. Mientras que, por otro lado, hay un bulto verde-grisáceo, con una textura que asemeja pelos, cubiertos por resina, aparentando una superficie húmeda, trayendo a la mente musgos o vegetación marina. Las múltiples lecturas que surgen se vuelven posibles pero, a su vez, ninguna logra dar con una certidumbre. El deambular de la razón por definir lo que se presenta coincide con el deambular físico del espectador al recorrer la obra. Los bultos se rehúsan a un nombre, como su propia forma se rehúsa a ser contenida por el objeto regular del plinto.

Las particularidades que conforman a los cuerpos amorfos tienen características familiares, al presentar extremidades de animales representadas de manera realista o al estar recubiertas con texturas que asemejan escamas o pelaje. Los colores de dichas criaturas intentan parecerse a los colores más comunes del pelaje en el reino animal, siendo estos los tonos tierra, grises y negros. La escala de cada bulto también corresponde a un sentido de familiaridad, ya que no se pretende insinuar criaturas monstruosas, se guarda una escala media, remitiendo al tamaño de un animal doméstico¹². Aunque es cierto que estas criaturas no son un simulacro de animales de verdad, sí se toman cualidades del color del pelaje, con el fin de llevar a un plano más realista su construcción y alejarse de colores más plásticos que pudiesen remitir directamente al material utilizado, la plasticina. Además, la constitución ambigua de los colores, donde un gris puede ser más café o más negro, concuerda con lo indeterminado de la constitución de estos bultos.

En muchas ocasiones me han preguntado si presento estas figuras detrás de un vidrio o pantalla, para conservarlas. Nunca he realizado esto, puesto que me interesa que el espectador pueda tener una relación táctil con el objeto mostrado y logre relacionarse con

¹² Dicha escala se diferencia de escalas monstruosas como las de Ron Mueck, y otros artistas, que se contrastarán con mi obra en el capítulo II.

éste a un nivel sensorial. El trabajo presenta a veces una gran labor manual, donde las pequeñas escamas o “pelitos” hechos en plasticina cautivan al ojo, ya sea por lo minucioso del modelaje o por la similitud con el referente natural. Se vuelve importante la atención del ojo, que a su vez despierta una noción de lo manual. Aunque el ojo es el que observa, la mano también se hace parte de esta contemplación. La plasticina es un plástico termoestable, permitiendo que su forma sea siempre variable, por lo que el espectador puede tocar las figuras y dejar su huella, literalmente. A su vez, al acercarse a las figuras, se logra oler el material. La plasticina es un material didáctico, usado generalmente por niños pequeños con el fin de desarrollar sus habilidades motrices, por lo que probablemente un espectador ha manipulado este material en su infancia. Al encontrarse con la plasticina en un nuevo contexto, los recuerdos de su uso vuelven a la memoria, y especialmente el olor gatilla una fuerte reminiscencia. En este caso, no se trabaja la plasticina como es regularmente mostrada. El material no es el cliché, no es presentada como una bola de color fluorescente, torpemente moldeada y con marcas dactilares. Al contrario, los colores son opacos grisáceos, modelados con un orden y propósito (por ejemplo, escamas de un cocodrilo), donde a veces ni se reconoce su naturaleza, al estar cubierto con resina de poliéster. Se logra escapar del cliché que impone el material, desaparecer el cuerpo de la plasticina, para que el material pierda su pregnancia y distintas lecturas logren aparecer.

Este material provoca entonces un contrapunto que nos lleva a un contexto de familiaridad, pero que a la vez es utilizado para crear seres y formas no familiares. Es así como el material de la plasticina guarda relación con lo siniestro, donde ya por sí misma conlleva esta sensación, trayendo lo familiar de vuelta en una forma extrañada.

En esta obra se concluyen entonces los temas introducidos en este capítulo. Donde, por un lado, se moldean creaciones no sólo como una exploración material, sino que esto se torna consciente y se intenta salir de la representación naturalista de animales, soltándola, para que nuevas formas más híbridas aparezcan, que a su vez se relacionan con la teoría de lo siniestro. Por otro lado, el uso de la plasticina se vuelve más consecuente y acompaña las temáticas expuestas. Con todo este marco teórico y material, el trabajo me llevará a la observación de una gama de referentes artísticos que se tratarán en el siguiente

capítulo. Dichos referentes harán asentar aún más los intereses de mi indagación, junto con las distintas maneras de aproximarse a lo siniestro.



Fig. 4: Valentina Soto, *Criaturas: la inexactitud intelectual*, 2011.
Poliuretano expandido, resina de poliéster y plasticina (100 x 56 x 40 cm c/u).



Fig. 5, 6, 7, 8, 9: Valentina Soto, *Criaturas: la inexactitud intelectual* (detalles), 2010-11.
Poliuretano expandido, resina de poliéster y plasticina (100 x 56 x 40 cm c/u).

Capítulo II. Referentes artísticos: arte siniestro y abyecto

2.1 Lo siniestro, lo abyecto y lo Real

Al comienzo del ensayo *Lo Siniestro*, Freud manifiesta el poco interés que las exposiciones artísticas tienen con temas relacionados a lo siniestro, fijándose más en asuntos “positivos”, como lo bello y grandioso: “desdeñando en cambio la referencia a los sentimientos contrarios, repulsivos y desagradables.”¹³ Esta observación probaría ser contraria años más tarde, donde a comienzos de la década de los 70 y culminando en los 90 habría una explosión de artistas que tratarían los temas a los que precisamente se refería Freud. Empezaron a abundar exposiciones con las palabras abyecto, informe, híbrido y post-humano. Así, la exposición *Sensation*, presentada por primera vez en la Royal Academy de Londres, a fines de 1997, y después en el Brooklyn Museum de Nueva York en 1999, exhibía una advertencia del Departamento de Salud Pública, respecto a los contenidos polémicos y chocantes con los cuales se encontrarían los espectadores¹⁴. Dicha exposición cimentaría los nombres de la nueva generación de artistas que liderarían el mercado. Las instituciones y el mercado transformarían a este arte abyecto y asqueroso en el oficial, donde: “más inquietante que su fabricación es la recepción de estos objetos.”¹⁵

En su libro *El retorno de lo Real*, Hal Foster analiza la obra de estos artistas contemporáneos, relacionándolos con el afán por evocar lo Real, pero donde al hacerlo este se vuelve traumático. Foster basa su análisis en el estudio que realiza Lacan acerca de la mirada¹⁶. Se erige un diagrama en relación con la mirada del sujeto y del objeto, donde el sujeto no es sólo el que mira, sino que también es mirado por el objeto, siendo esta una mirada amenazante. Dicha mirada es protegida por la relación entre la imagen y la pantalla-tamiz, donde:

¹³ Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2483.

¹⁴ “El contenido de esta exposición puede provocar choque, náuseas, confusión, pánico, euforia o angustia. Si sufre de hipertensión, de desórdenes nerviosos o problemas cardíacos, debería consultar a su médico antes de entrar.”

Jean Clair, *De Immundo*, Trad. Santiago E. Espinosa (Madrid: Arena Libros S.L., 2007), 22.

¹⁵ Clair, *De Immundo*, 25.

¹⁶ En su seminario, *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*.

“(…) la pantalla-tamiz permite al sujeto, en el punto de la imagen, contemplar al objeto, en el punto de la luz. De otro modo sería imposible, pues ver sin esta pantalla-tamiz sería ser cegado por la mirada o tocado por lo real.”¹⁷

Este grupo de artistas intenta atacar esta pantalla-tamiz de la mirada para rasgarla, o sugiere que ya está rasgada. Estos artistas intentan suplir la distancia entre lo Real y la representación, pero de manera fútil, ya que es lo Real lo que no se puede reproducir efectivamente, y donde esta distancia es lo que Lacan denomina como traumático: “es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición.”¹⁸

El tratado de lo Real se puede dividir a su vez en dos frentes: por un lado, un arte que evoca lo Real rechazando cualquier ilusionismo, y por otro un arte que explota el ilusionismo, trayéndolo al borde angustiante de lo Real. El primer caso intenta evocar lo Real en sí mismo, rechazando cualquier tipo de simulación. Dicho enfoque se relaciona a su vez con el concepto de lo abyecto, con el fin de traer lo Real en escena, tanteando el trauma y la herida provocada en la representación: “la extraña ambición de este enfoque es sacar el trauma del sujeto, con el aparente cálculo de que si no puede reclamarse su perdido objeto, al menos la herida que dejó atrás pueda sondarse.”¹⁹ Lo abyecto se define como “(…) aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo”²⁰, relacionándose de manera directa con el tipo de materiales que utilizan estos artistas. En la abyección domina la idea del restante, de un cuerpo vuelto al revés y de un sujeto arrojado, transformándolo en un arte acerca del residuo, de lo bajo y lo desechado, utilizando elementos como pelos, sangre, heces y vómitos. Lo obscuro e informe es mostrado aquí como un ataque a la escena representada, donde no existe una pantalla para protegernos de lo Real que se nos muestra, sino que son estos mismos materiales de desecho que hemos querido obliterar los que vuelven. En contraposición, vemos que en el segundo caso las obras simulan la realidad de forma casi perfecta. Esta simulación guarda relación con un arte hiperrealista y

¹⁷ Hal Foster, “El retorno de lo Real”, en *El retorno de lo real*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 143.

¹⁸ Foster, *El retorno de lo real*, 144-145.

¹⁹ Foster, *El retorno de lo real*, 156.

²⁰ Foster, *El retorno de lo real*, 157.

apropiacionista, al tomar objetos cotidianos y enajenarlos. Dicho enfoque cuenta con ejemplos de objetos extrañados, facturados con resina, simulando piel, protuberancias o heridas, provocando una ilusión casi perfecta al espectador. Dicho enfoque guarda profunda relación con lo siniestro, ya que “aquí el ilusionismo se emplea no para cubrir lo real con superficies simulacrales, sino para descubrirlo en cosas extrañas”²¹.

Mi indagación artística se encuentra en los intersticios de estas dos formas. Por una parte, no ahondo en el tema de lo abyecto, sino más bien rozo su introducción, y por otro lado, tampoco existe una simulación exacta de la realidad, pero sí un “descubrimiento en cosas extrañas” y un interés por lo siniestro. Lo que pretendo es poder navegar por los intersticios de estos conceptos, investigando los límites de cada uno y transitar entre las zonas grises -tanto en términos conceptuales como materiales-. De todas formas, de los dos casos descritos anteriormente, el segundo es aquel con el cual mis obras guardan una mayor concordancia. Junto con tener una relación con lo siniestro, también existen operaciones similares, y la creación de objetos que logren un grado de ilusionismo o simulacro (como los ejemplos de *Eva derretida* y *Lo no listo (fetos)* del primer capítulo).

Rescato las obras de artistas internacionales como Mike Kelley, Damien Hirst, Paul McCarthy, David Altmejd, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Matthew Barney, Patricia Piccinini y Ron Mueck. Estos artistas se relacionan principalmente con el arte objetual, en el modelaje de hombres o criaturas, para investigar sobre lo híbrido, lo siniestro y lo abyecto. Las obras consisten en modelos de criaturas o humanos, con materiales que recrean las características físicas de la piel (poros, arrugas, pelos), donde llegan a tal veracidad en cuanto a sus modelos reales, que existe una angustia al pensar que las figuras cobrarán vida. Surgen así esculturas como las de Ron Mueck, que consisten en seres humanos copiados casi a la perfección en resina, provocando inquietud en el espectador, pues “ofrecen la ilusión de una vida inmediata, igual a la perturbadora ilusión de las anatomías de cera depositadas en los relicarios de los santos.”²² Junto con dicho ilusionismo, al explotar su escala, Mueck logra extrañar sus figuras y presentarnos hombres calvos sentados en una esquina de dos metros por dos. Estos contrapuntos son lo

²¹ Foster, *El retorno de lo real*, 155.

²² Clair, *De Immundo*, 71.

que provocan el sentimiento angustiante de lo siniestro, y en el cual también juega su parte lo abyecto, coexistiendo una suerte de repulsión y atracción, que a su vez se relaciona con la capacidad visual de los materiales empleados, donde “el artificio en sí mismo parece ser deliberadamente urdido para encajar con una incomodidad generalizada.”²³



Fig. 10 y 11: Ron Mueck, *Big Man*, 2000.

Resina de poliéster pigmentada en fibra de vidrio (203.2 x 120.7 x 204.5 cm).

2.2 Las criaturas de Patricia Piccinini

Los objetos que realizo se relacionan con dicho universo de artistas, y con el interés a las referencias de la realidad, y cómo puedo traducir estas a un lenguaje material específico. El sentimiento de lo siniestro se produce por esta vuelta a la realidad, pero también por una empatía con los objetos presentados, que provoca ambivalencia en cuanto

²³ Kay Larson, “Beautiful Mutants”, *ARTnews* 105, no. 2 (febrero 2006): 109 [mi traducción].

a la recepción de estos. Me interesa contrastar dos obras: *The Young Family*, de la artista australiana Patricia Piccinini, y una obra mía del 2009, *La madre y sus crías*. Ambas obras tienen un deseo de representar una “genealogía” de criaturas inventadas, mostrando a una madre con su camada.

The Young Family, obra del 2002, está moldeada de modo muy realista con resina y cabellos humanos, enfatizando la mirada expresiva de la criatura –de ojos café y arrugas-. La inspiración tras el trabajo de Piccinini nace a partir de los avances científicos respecto al desarrollo de órganos humanos en otras especies –especialmente chanchos-, y las implicancias morales de dichos avances, en cuanto a la separación entre humanos y animales. La artista pretende que la criatura transgénica que se nos presenta provoque ambivalencia. Lo siniestro que se provoca con *The Young Family* resulta en parte por una empatía, en la cual:

“(…) su piel colgando, marcas de edad, orejas traslúcidas, y uñas del pie crecidas inducen a los espectadores a identificarse con ellos, como con Yoda o Frodo. Escamosos, escalofriantes, y verrugosos, ellos son deliberadamente sentimentales: repulsivos y tiernos, dulces y tristes.”²⁴

Las obras de Piccinini transitan en estas referencias, con esculturas de resina que crean una genealogía de especies que no sólo se relacionan con animales de la realidad, sino también con un imaginario fantástico, arraigado en nuestros inconscientes, debido a creaciones de películas o de la literatura. Por otro lado, mi obra presenta una serie de bultos recubiertos por un “pelaje” de plasticina, sugiriendo una forma y unas crías, pero no tan explícitamente como en la obra de Piccinini. En mi caso, no me interesa ser tan explícita, sino más bien jugar con los límites de la indefinición, cuándo un objeto puede volverse un bulto o no, o en qué circunstancias se convierte en “una madre y sus crías” y deja de ser una bola de plasticina recubierta en resina.

Los materiales que usa Piccinini son polivinilos que logran replicar la visualidad de la piel a la perfección, junto con poner pelos humanos donde sea necesario. Este material borra completamente la posible injerencia que tiene la manualidad en su proceso, en pos de

²⁴ Larson, “Beautiful Mutants”, 109 [mi traducción].

la simulación perfecta con el referente. Por otra parte se encuentra la plasticina, que a pesar de ser un plástico, al igual que los polivinilos, tiene propiedades muy distintas. Es un plástico termoestable, por lo que pierde su forma a bajas temperaturas, y el cual registra cada huella de su manipulación. En este caso, a pesar de que el material está recubierto por resina, por lo que no se le puede dejar huella, el espectador aun así puede tocar la textura de este cuerpo, y lograr una asimilación con el aspecto manual del material. La plasticina no logra una mimesis total con su referente, sino una representación de este. Los lulos de plasticina hacen las veces de pelaje, pero no se confunden con tal, como sí resulta en *The Young Family*. La diferencia de estos materiales genera impresiones distintas, ya que la plasticina se vuelve una forma más ambigua y, a su vez, existe una mayor identificación manual del espectador con ella, como se sugirió en el primer capítulo.

Asimismo, la puesta en escena de ambas obras contiene distintos fines. Por un lado, encontramos a *The Young Family* sobre un mueble especialmente diseñado por la artista y dentro de una sala de exhibición, mientras que *La madre y sus crías* se halla en un rincón al aire libre, en el pasillo de una universidad. Mientras que las criaturas de Piccinini simulan a la perfección la realidad, estas se encuentran en un espacio donde no podrían existir realmente. La obra de Piccinini es presentada en un espacio blanco de la galería, mientras que el lugar de exhibición de mi obra es un espacio fuera de la sala de exhibición, donde podrían existir realmente estas especies. Al trasladar este objeto extraño a un rincón de un pasillo, el espectador pasajero no se esperaría un objeto fuera de lo común, como sí lo espera dentro del espacio de la galería. El contexto cotidiano del objeto ayuda para generar un contexto familiar en torno a este, ayudando en el contrapunto con su morfología extraña. A su vez, el lugar es pensado como una ficción posible en la cual estas criaturas podrían residir, y también un espacio donde el objeto se pueda camuflar debido a sus colores, o incluso confundir desde lejos con un animal real. La puesta en escena se torna fundamental, donde no sólo importan la creación de estos seres y su morfología ambigua, sino también su posición en distintos contextos.



Fig. 12: Patricia Piccinini, *The Young Family*, 2002.
Silicona, poliuretano, pelo humano (80 x 150 x 110 cm).



Fig. 13: Valentina Soto, *La madre y sus crías*, 2009.
Plasticina y resina de poliéster (64 x 40 x 14 cm).

2.3 De objetos a la fotografía: la evolución de mi obra

El cuerpo de obras que compone mi trabajo ha estado más focalizado en la realización de esculturas en plastilina. Una de las motivaciones para entrar en el programa de magíster fue experimentar materialmente con los contenidos de esta investigación, y poder idear nuevas formas para sugerir ambientes extraños, híbridos y ambiguos. Dentro del programa de magíster desarrollé una experimentación con la fotografía que me llevó a la observación de nuevos referentes en este campo. Junto con el desarrollo de la fotografía y la edición digitales, una camada de artistas intervino y creó nuevas imágenes ambiguas, que rozan lo siniestro. La exploración material que he desarrollado en el programa guarda relación con estos fotógrafos, quienes le deben su punto de partida al *composite*²⁵, y la posibilidad de alterar o hibridar una imagen con recursos digitales. El ejercicio *Variaciones* nace a partir de la observación de estos artistas, y del afán por lograr híbridos no sólo como esculturas, sino bajo otros medios. La obra tuvo como punto de partida un archivo de fotografías de mi gato, tomadas en situaciones cotidianas. Luego fueron editadas en Photoshop, con el fin de alterar su forma, borroneando partes de la imagen para que el gato perdiera su forma, convirtiéndose en una bola de pelos o una mancha sobre una silla. Esta operación guarda relación, en parte, con mi proceder escultórico con la plastilina, ya que estoy “moldeando” la figura al agregar o quitar partes de la fotografía.

Me interesa rescatar dos obras que utilizan Photoshop y que guardan relación con la obra *Variaciones*: la serie *Manimals*, de Daniel Lee, y principalmente la serie *Dystopia*, de Anthony Aziz + Sammy Cucher. En la serie *Manimals*, Lee tomó los doce animales que componen el horóscopo chino y, manipulando digitalmente retratos de personas nacidas bajo cada signo, logró una serie de doce híbridos. El resultado final es un hombre que mira a la cámara y que parece ser la cruce con un buey. Dicha obra me interesa más por su temática de los híbridos y humanos que por el resultado final, el cual no es tan inquietante, más allá de la impresión inicial ante el producto visual de la peculiar mezcla entre animales y humanos.

²⁵ Ideado por Francis Galton en 1880', esta técnica consiste en sobre poner una serie de retratos para crear un rostro promedio de todos los sujetos en la fotografía. Dicha técnica sería luego mejorada con el uso de la fotografía digital y softwares.

Por otra parte, *Dystopia* es una serie de retratos de personas donde se ha borrado digitalmente cualquier orificio del rostro (nariz, boca y ojos), y han sido cubiertos por piel, sugiriendo una posible evolución natural del ser humano hacia estas masas de carne sin individualidad, introduciendo los temas del anonimato y la conformidad. El resultado de estos retratos es angustiante, en donde el cuerpo siente una empatía por ese rostro retratado que no puede respirar. Los rasgos de estos personajes han sido borrados, negando así la cualidad más individual y característica del ser humano: el rostro. A pesar de deshumanizar a estos sujetos, los retratos presentan características formales conocidas que resultan familiares: las



Fig. 14: Daniel Lee, 1949 - *Year of the Ox*
de la serie *Manimals*, 1993.
Ektacolor print (76.2 x 60.96 cm).

poses, el pelo de los personajes, las inclinaciones de la cara o la posición de las manos, como sacadas de álbumes o de retratos escolares. *Dystopia* contiene un tono hogareño, con rostros que no lo son, transformándose en lo familiar que retorna bajo una forma extrañada. De manera similar, *Variaciones* también presenta un ser extrañado por la manipulación digital, pero que a su vez proviene de un ambiente conocido. Ambas obras presentan operaciones similares, donde el manejo digital de la fotografía es parecido, ya que consisten en manipular la forma total, borrando ciertas partes de la figura. Dicha borradura pretende extrañar al objeto fotografiado, al quitarle elementos reconocibles (como las orejas o las extremidades del animal). En ambas series fotográficas se nos presentan elementos que quieren ser, pero no. Una serie de retratos de personas, pero no, y una serie de fotografías de un gato, pero no.

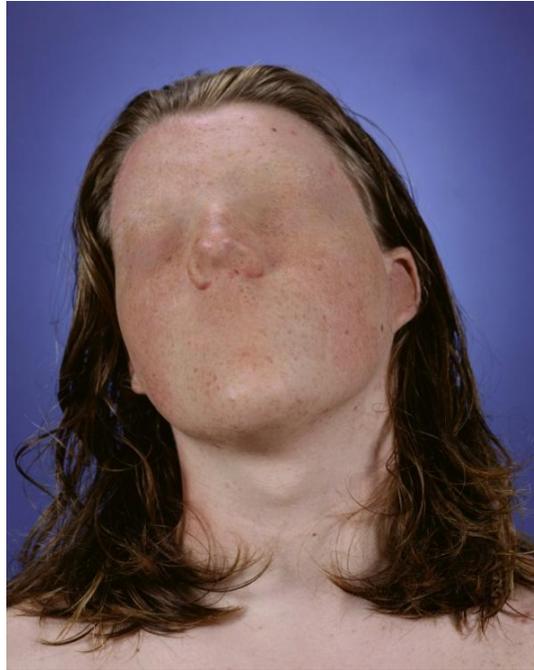


Fig. 15: Anthony Aziz + Sammy Cucher, *Rick* de la serie *Dystopia*, 1994.
C-print (127 x 101.6 cm).



Fig. 16: Valentina Soto, *Variaciones*, 2013.
Fotografía digital.

Como mencioné anteriormente, el ejercicio *Variaciones* nació como un deseo de trasladar la indagación hecha en objetos a la fotografía. Se podría decir que lo que se efectuó en este ejercicio fue un traslado de una imagen desde una técnica a otra. El cuerpo de plastilina de *Eva derretida*, obra mencionada en el primer capítulo, es ahora presentado como fotografías en *Variaciones*. Existe una traducción de la materia a una imagen digital que ya no tiene la misma presencia física de la anterior. Aun así, en dicho traslado, no se pierden los temas principales de la obra. En ambos se presenta un gato, figura hogareña, con colores similares. Mientras en el primero se derrite la plastilina para lograr una borratura de la forma, en el segundo se edita digitalmente el aspecto del animal. En ambos casos el objetivo es similar: poder extrañar una figura familiar a través de una operación que “indefina” su composición física. ¿Se logra el mismo efecto inquietante en la fotografía como en el objeto? ¿Existe una pérdida de contenido en esta traducción? Pienso que dicho ejercicio, a pesar de brindar nuevas aproximaciones, resulta fallido en cuanto a generar la misma impresión que en el trabajo en plastilina. La traducción se vuelve muy literal, donde en la primera obra el trabajo ya es efectivo. Tal vez para desarrollar un trabajo fotográfico igual de eficaz se necesiten operaciones distintas, que no correspondan a borrar o moldear la fotografía (haciendo el símil con el modelar en plastilina), sino más bien a que la puesta en escena pueda ser lo relevante en el resultado fotográfico.

Uno de los ejercicios del programa de magíster consistió en intervenir un lugar para una exposición. Dentro del Teatro Cousiño (teatro cercano al Parque O’Higgins), cada uno de los expositores debía escoger un espacio para idear una obra. Luego de buscar por el teatro, decidí intervenir una pequeña pieza de mantenimiento, donde se encuentran las escobas, el panel de luces, una manguera y cajas de cartón. Esta decisión me hacía sentido con las puestas en escena de ejercicios anteriores, donde disponía a las criaturas en pasillos o esquinas oscuras. A su vez, pensaba en la posible existencia real de esta criatura dentro del teatro, y dónde podría encontrar un espacio hogareño, como en el caso de *La madre y sus crías*. En este caso, me parece que el registro de dicha acción funciona de mejor manera como fotografía, sugiriendo un ambiente extraño, más que el ejercicio de fotografía de *Variaciones*. Lo que se ve en la fotografía es una especie de criaturas en un rincón, de colores cafés que se mimetizan con las paredes de la habitación. A su vez, la criatura parece estar sosteniendo con una de sus extremidades una manguera del lugar, sugiriendo

una pose amenazante o en medio de una acción. En este caso no existe una traducción literal de mi labor en plasticina a la fotografía, sino que el objeto modelado en plasticina es parte de la fotografía, y donde se cuida la composición de los elementos de esta. El resultado de este ejercicio corresponde a un estudio del lugar, y de pensar en la manera más efectiva para posicionar este elemento con el fin de crear una poética discordante de este elemento con los ya existentes en el lugar.

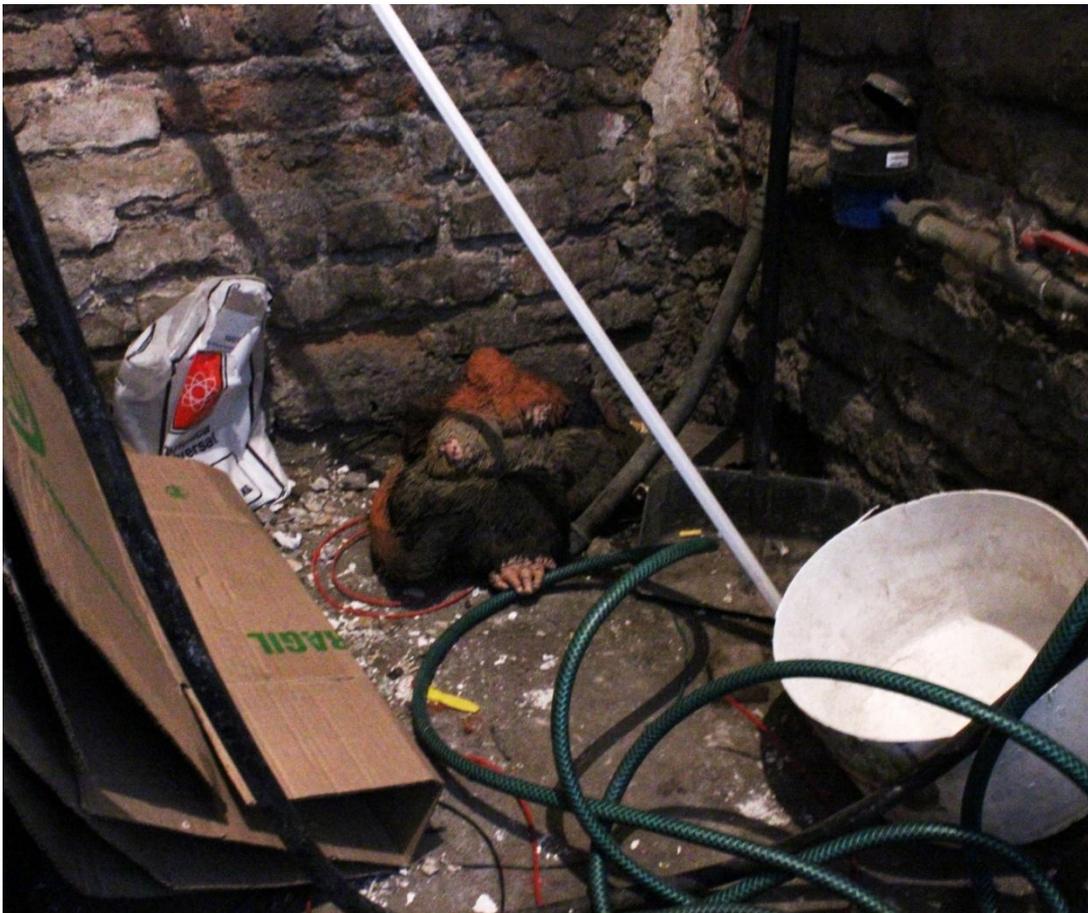


Fig. 17: Valentina Soto, *S/t*, 2013.

Registro de intervención en sala de mantenimiento en Teatro Cousiño con criatura de plasticina (40 x 30 x 29 cm).

2.4 Deconstrucción de las formas: referentes latinoamericanos

Hasta el momento me he referido al trabajo de artistas internacionales, quienes fueron mis primeros referentes. Junto con el desarrollo de mi investigación, también se han ido sumando artistas locales. Paula Dittborn y Magdalena Atria son los referentes nacionales más populares con los que comparto el material de la plasticina, pero de manera muy distinta. Ambas artistas utilizan la potencialidad pictórica de la plasticina para construir imágenes sacadas del cine (Dittborn) e imágenes geométricas coloridas que recuerdan el test de Rorschach (Atria). A su vez, el colectivo argentino Grupo Mondongo ha utilizado la misma capacidad pictórica para retratar imágenes ambiguas infantiles, como en *La serie roja*. A continuación destaco dos artistas latinoamericanos que desarrollan dos tipos de obras que me interesan, en cuanto a aspectos formales de mi trabajo, y como claras manifestaciones de las formas en que se desarrolla el arte en Latinoamérica.

2.4.1 Rubén Santantonín: las cosas y la indefinición

A mediados del siglo XX en Buenos Aires, en una exposición de 1960, en la Galería Von Riel, se hace conocido Rubén Santantonín, gracias a los artistas Felipe Noé y Kenneth Kemble. Sin estudios formales, Santantonín ingresa en la escena artística con una serie de objetos escultóricos. En un comienzo realiza relieves de formas indeterminadas, con materiales poco nobles: cartón, alambres, hilos, telas y yeso. Dichos relieves luego se transforman en objetos que pasan a ser colgados por unos alambres, los cuales Santantonín nombrará como “cosas”. Estas “cosas” radicalizarían la indeterminación que el artista había comenzado a explorar en sus relieves:

“(…) en alguna de estas ‘cosas’, la gestalt responde al concepto de un bulto, de un atado semilogrado de telas y restos de materiales del que sobresalen o cuelgan, a la vez, pequeños retazos, o que se encuentran habitadas por elementos de carácter decididamente pre-formal.”²⁶

²⁶ Andrea Giunta, “El arte de las <<cosas>>”, en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (B.Aires: Paidós, 2001), 174.

Existe una correlación entre la materialidad precaria de estos objetos y sus formas precarias. El afán de Santantonín era poder hacer esta serie de “cosas” como una búsqueda sensorial, donde su énfasis radicaba en la percepción del espectador, no como un simple contemplador de la obra, sino que se sintiera “inmerso en ellas.”²⁷ Estas formas “entre las que camina la gente, ásperas, opacas, perforadas por cráteres, chorreadas de color, tensadas, apretadas, amordazadas”²⁸, buscan ser tocadas y experimentadas con los sentidos por el espectador, “formas que apelaban a la tactibilidad, en lugar de los objetos para ser mirados del pop art.”²⁹ Santantonín pretendía que la potencia de esta tactibilidad lograra abrir camino a un arte nuevo, influenciado por el existencialismo sartreano.

Me parece que existen muchos puntos en común en cuanto a las formas y fondos de la producción de Santantonín con las mías. La idea de la indeterminación es una que comparto con estos objetos, pues existe una indeterminación de las formas, que es creada a través de la manipulación de una serie de materiales. Igualmente, la idea del bulto es una con la cual he definido mi trabajo. Me parece oportuno destacar precisamente el ejercicio *Marea gris*, realizado durante el programa de magíster, donde creo que la “cosa” de Santantonín dialoga en cuanto a relaciones formales, y en asociaciones comunes que el espectador puede establecer. Este ejercicio respondió a experimentaciones formales respecto a mi investigación, donde pretendía soltar más el modelo de “criaturas” que había estado desarrollando, tanto en formas como en colores, y manipulando el material de la plasticina y el poliuretano de manera más libre. Aun así, nunca dejé de lado la observación de fotografías del mundo natural, en este caso de cadáveres de elefantes. En mi obra me interesa que la idea de bulto remita a su vez a una idea de cuerpo, el cuerpo de un organismo. Existe un deseo de que mis objetos produzcan dicha reminiscencia, ya que el espectador contiene un conocimiento previo con el cual puede contrastar el objeto presentado. De esta manera se produce la descontextualización necesaria para un sentimiento extraño, pero donde quiero que exista alguna pista de su modelo en la realidad.

²⁷ Giunta, “El arte de las “cosas””, 177.

²⁸ Ibid.

²⁹ Op. Cit., 178.

Junto con la indeterminación de las formas, Santantonín también utilizaba materiales perecederos con el fin de alejarse de la institución artística: “las ‘cosas’ se caracterizan por el uso intensivo de una materia que se opone a lo admitido por el canon de la pintura o de la escultura.”³⁰ En mi caso, el uso de la plasticina en el arte se ha vuelto un lugar común, por lo que no contiene raíces similares. Sí considero que resulta un material híbrido, ya que se puede utilizar en pintura y escultura, y pese a que una variedad de artistas contemporáneos la utilizan, no deja de tener una carga didáctica. Al referirse a la plasticina, me parece crucial la idea de la tactibilidad, aunque en mi trabajo esta no tiene una categoría central, como el deseo de Santantonín en sus obras, sí son importantes las capacidades sensoriales que posee la plasticina. Por lo mismo las criaturas modeladas en plasticina no están tras un vidrio, sino que el espectador puede tocarlas y olerlas, para no “protegerlo” de las relaciones que se tejen con el material. Dichas relaciones guardan similitudes con las relaciones de los objetos de Santantonín, aludiendo a lo táctil, donde en sus objetos vemos descripciones como “cráteres, chorreadas de color, tensadas, apretadas, amordazadas.”³¹ En mi obra se ven escamas, pelos, planicies lisas y partes onduladas, características que remiten a la tactibilidad del sujeto. Por último, rescato la siguiente afirmación de Santantonín en cuanto a las “cosas” colgadas: “Veo mejor a mis cosas colgadas (...) habitan un instante de precariedad un poco como si colgasen una paloma corrida por un gato.”³² Dicha afirmación me parece atrayente, no sólo porque haya necesitado de una imagen relacionada con animales para retratar sus deseos de autor, sino también porque



Fig. 18: Rubén Santantonín, *Cosa*, 1963.
Cartón corrugado, cola, tela y pintura látex
(56 x 65,5 x 60 cm).

³⁰ Giunta, “El arte de las “cosas””, 180.

³¹ Op. Cit., 177.

³² Op. Cit., 181.

revela ulteriormente el fin del artista, que es lo que nos une más allá de temas formales, ya que “la intención de Santantonín es, centralmente, alcanzar un lugar perturbador.”³³



Fig. 19: Valentina Soto, *Marea gris*, 2013.

Poliuretano expandido recubierto de plasticina y resina de poliéster.



Fig. 20: Fotografía de cadáver de elefante (parte de mi banco de imágenes de Internet).

³³ Giunta, “El arte de las “cosas””, 181.

2.4.2 Artur Barrio: *trouxas ensanguentadas* y la recepción del espectador

Junto con la traslación de movimientos artísticos foráneos a Latinoamérica, la proliferación de dictaduras a través del continente también marcó el desarrollo artístico del siglo XX. Parte de los artistas de esta época centraron su interés en el acercamiento perceptual-cognitivo aplicado a la sociedad y al individuo. Buscaban transformar el modo en que el espectador –pensado como un participante/receptor– reacciona frente a situaciones específicas que recrean su lugar en la estructura social y política. Bajo dichas características se encuentra la producción artística de Artur Barrio, artista nacido en Portugal y radicado en Brasil, Río de Janeiro. La familia de Barrio emigró a Brasil escapando de una dictadura en Portugal, para luego caer en una brasileña, contexto donde Barrio desarrollaría parte de sus trabajos más insignes. La obra de dicha época corresponde a una serie de acciones en el espacio público, donde en algunos casos un par de registros son prueba de ello. A Barrio le interesaba salir a la calle a realizar sus acciones, con materiales perecederos y poco nobles, respondiendo por un lado a un rechazo al museo y las obras fetichizadas (conforme a Santantonín), y también por razones prácticas: “no había costo, ya estaban disponibles y significaba que podía trabajar en cualquier parte.”³⁴ Restos de comida, sangre, orina, uñas, carne, secreciones humanas, piedras, tierra, basura o cuchillas de afeitar, eran parte de los materiales de sus obras. En los años 60 y 70, Barrio realiza los “bultos sangrientos” -“*trouxas ensanguentadas*”-, que consistían en bolsas de tela amarradas, a veces rellenas con materiales de desecho, manchadas de sangre. Los “bultos ensangrentados” eran dispuestos por la ciudad, para luego registrar la reacción de los transeúntes topándose con dichos elementos. Barrio dispuso estos bultos tanto en calles transitadas de Río de Janeiro como en parques, y hasta en la orilla de un río, siempre con el fin de buscar reacciones diversas por parte de los espectadores. Los paquetes ensangrentados remitían indirectamente a la censura y la represión de la dictadura brasileña, donde los asesinatos o desaparición de personas contrarias al gobierno eran un escenario habitual. Estos bultos manchados de sangre representaban los cuerpos de estos desaparecidos.

³⁴ Oliver Basciano, “Artur Barrio”, *ArtReview* 64, n° 6 (Septiembre 2013), consultado 07 de octubre de 2014. http://artreview.com/features/september_feature_artur_barrio/ [mi traducción].

Nuevamente aparece la figura del bulto para describir la forma de una obra. En el caso de Artur Barrio, me interesa que dicho “bulto” remita nuevamente a un cuerpo, y en este caso, a un cuerpo marginal, quebrado y ensangrentado, relacionándose con motivos abyectos. Es este cuerpo el que mejor funciona para hablar en el contexto de dictadura, donde “la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder.”³⁵ Estos “bultos ensangrentados” provocan ambivalencia, donde por un lado está el interés en el objeto tirado en la calle, pero, por otro, la posible amenaza que esconde dicho paquete. La importancia de la reacción del espectador frente a la obra es algo que Barrio supo apreciar y potenciar.

En un principio, el interés de mi investigación no radicaba en el efecto del espectador, ya que mis obras se presentaban en una sala neutra. Al sacar las obras al espacio público, surgió el interés en algunos ejercicios respecto a la reacción del espectador. Cuando mis obras son dispuestas en el



Fig. 21: Artur Barrio, *trouxas ensangrentadas*.

espacio público, generalmente escojo un lugar que no sea muy transitado, imaginando escenarios posibles si es que estas “criaturas” existieran realmente. Generalmente son rincones, desagües o lugares oscuros, relacionándolos a su vez con lugares que remitan a lo abyecto o extraño. Por lo mismo, el espectador generalmente no repara en la existencia de estos objetos, o si lo hace es de una manera muy sutil, acercándose brevemente para verlo más de cerca y luego alejarse. Durante mi formación de pregrado, para ahondar en la investigación acerca del asco y los contextos en las obras de arte, realicé un ejercicio que consistía en modelar un grupo de objetos que asemejaran palomas muertas, y colocarlas en la universidad. Con el uso de la plastalina, y mirando referentes fotográficos, modelé

³⁵ Foster, *El retorno de lo real*, 170.

cuatro palomas que luego fueron bañadas en resina. Estas no sólo tenían el aspecto de palomas muertas –de espaldas y con los pies recogidos-, sino que también estaban brillantes, como si estuvieran mojadas y viscosas. A la mañana siguiente, cuando todavía no llegaba mucha gente, situé estas palomas en el suelo, al borde del kiosco de comidas del patio central de la universidad -que a su vez siempre está lleno de palomas-. Luego de ausentarme por quince minutos, la obra había desaparecido, y al preguntarles a la gente y a las señoras del kiosco, nadie había visto quién se las había llevado. Nunca supe cuál fue el destino de esa obra, ni pude registrarla. Aun así, pienso que el motivo por el cual fueron retiradas fue precisamente por el asco que generaban estos objetos, y específicamente por el contexto en el que estaban, el kiosco de comidas. Dicho contrapunto hizo insostenible la presencia de estas “palomas muertas”, aunque fuesen un modelado en plasticina, generando una repulsión a tal punto que los objetos tuvieron que desaparecer.

Volviendo a la obra de Barrio, durante el Salão da Bússola, organizado en 1969 por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el artista realizó una serie de “bultos ensangrentados” y los instaló a las afueras del museo. La policía vio dicho trabajo como sospechoso y lo retiraron. En este caso no existía un contrapunto en cuanto a objetos que producen asco en el lugar donde se consumen alimentos, pero sí existía un contrapunto entre los objetos visibles que remitían a cadáveres y el contexto político-social de censura de la época. En este caso, “las trouxas se convierten en una especie de objetos catalépticos que transitan en una zona indefinida entre la vida y la muerte, entre la inmovilidad y la latencia.”³⁶ En ambos casos, las razones por las cuales las obras fueron apartadas difieren en sus intensidades y contextos, pero aun así ambos trabajos fueron retirados por afectar la sensibilidad del espectador, pero de manera muy distinta de acuerdo al universo de intereses comunes de ambas prácticas artísticas.

³⁶ Silvio De Gracia, “Insurgencias urbanas: estrategias artísticas subversivas y espacio público en el contexto sudamericano”, *Artishock* (Noviembre 2013), consultado 07 de octubre de 2014. <http://www.artishock.cl/2013/11/insurgencias-urbanas-estrategias-artisticas-subversivas-y-espacio-publico-en-el-contexto-sudamericano/>.



Fig. 22 y 23: Artur Barrio, *DEFL....Situação....+S+.....Ruas*, abril 1970.

En conclusión, todos los referentes planteados en este capítulo enriquecen las lecturas de mi trabajo, brindando distintas aristas a mis obras al contrastarlas con otros ejemplos. También existe una distancia entre los referentes internacionales y latinoamericanos, donde cada proceder corresponde a una identidad regional. A pesar de toda la influencia que reconozco en estos artistas, existe todo un universo de referentes del mundo animal y natural que no puedo dejar de mencionar. Estas referencias cruzan tanto mi obra como la de mis referentes artísticos, por ejemplo, Patricia Piccinini y Rubén Santantonín. Como planteé en el vínculo con el mundo animal en el análisis de obra de Santantonín, dicha referencia me parece tan significativa y relevante, que resulta necesario el siguiente capítulo dedicado a este asunto.

Capítulo III. Los referentes del mundo animal: el animal extraño

*“El animal es una criatura frágil y ajena,
misteriosa y portadora de una historia particular insondable.
Su presencia en el hábitat humano está marcado por el extrañamiento.”*

El Despertar, Manuel Vilariño

A lo largo de todo este texto –como a través de toda mi obra- nunca he dejado de lado las referencias al mundo animal, específicamente los animales. Mi trabajo ha estado marcado siempre por un interés en la observación de animales, tanto en fotografías como en la vida real. En un texto de John Berger, titulado *¿Por qué miramos a los animales?*, el autor expone la relación que desde siempre ha acompañado al hombre: la con los animales. Esta relación se ve en términos utilitarios –el animal como comida, transporte, trabajo y vestimenta- como en cuanto a relaciones simbólicas y metafóricas –la necesidad del animal para definir la naturaleza del humano-. Como expresa Berger:

“Según la ideología que acompaña a todo este despliegue técnico, los animales son siempre observados. El hecho de que ellos también pueden observarnos ha perdido todo su significado. Son objetos de nuestra insaciable sed de conocimientos. Lo que sabemos sobre ellos es un índice de nuestro poder, y, por consiguiente, un índice de lo que nos separa de ellos. Cuanto más sabemos sobre ellos, más se alejan de nosotros.”³⁷

Dicha separación se ha intensificado a través de los tiempos, con la eventual desaparición del animal salvaje en la vida cotidiana de la ciudad moderna, relegados al zoológico. Claro que la representación de animales, éstos como metáforas y símbolos, sigue existiendo. Desde la infancia, los niños están cubiertos por referencias de animales que les ayudan en su introducción al mundo. Los animales se vuelven íconos dentro de la cultura popular, retratados en juguetes, dibujos animados y libros. Se convierten en los

³⁷ John Berger, “¿Por qué miramos a los animales?” en *Mirar*, Trad. Pilar Vázquez Álvarez (Madrid: Editorial Hermann Blume, 1987), 20.

guías para las primeras aproximaciones respecto a lo que nos rodea. El lenguaje también demuestra dicha personificación; una persona se puede comportar como una bestia, o ser tan dulce como un gatito. El animal se transforma entonces en un animal antropomórfico, donde dicho antropomorfismo persiste y se acentúa al adoptar mascotas. Perros, gatos, caballos, pájaros, e incluso peces, se transforman en compañeros de casa, llegando a desarrollar “personalidades” únicas. De todas maneras, cada cierto tiempo, los ataques de mascotas contra sus dueños nos recuerdan la dimensión salvaje, incontrolable y desconocida que cada animal –por mucho adiestramiento que tenga- siempre conservará. El animal juega entre estos dos polos de identificación; somos empáticos e iguales a veces, y la antítesis civilizada en otras:

“Feroces o dóciles, domesticadas o rebeldes, familiares o extrañas, las bestias constituyen en todo momento la angustia y preocupación del hombre, el paradigma innegable de su curiosidad, inquietud e imaginación, el lazo de unión entre las potencias de la naturaleza y él mismo.”³⁸

3.1 Animalística

El interés humano en el mundo animal se puede ver ejemplificado a través de la historia del arte. Desde un comienzo, en las pinturas rupestres del Paleolítico se aprecian las representaciones de bisontes sobre la roca, donde el “animal fue la primera temática tratada por el hombre en la pintura. Probablemente el primer pigmento utilizado para pintar fue sangre animal.”³⁹ A su vez, la



Fig. 24: *El caballo chino*
Pintura rupestre. Lascaux, Francia.

³⁸ Inés Monteiro Arias, “El animal en el arte”, *Revista Lápis* 199/200 (enero-febrero 2004): 98.

³⁹ John Berger, “¿Por qué miramos a los animales?”, 12.

representación de personas ha estado presente junto a la de los animales: al lado de las pinturas de bisontes, a su lado están los cazadores y sus manos. La representación de animales siguió su desarrollo en la antigüedad como una forma de simbolizar el mundo, ilustrando conceptos como la valentía, la lealtad, la pureza, lo violento, etc. La representación de animales se codificó, dotando a cada uno características particulares y conceptos establecidos. Un ejemplo de esto es la mitología griega, la cual está invadida por bestias; humanas y animales. La pintura renacentista retoma estos temas, sin dejar de lado la representación humana, y donde esta será considerada superior a la representación de animales.

Un ejemplo de la historia del arte que me interesa rescatar es un grabado de un rinoceronte de Alberto Durero. La historia tras esta obra es que Durero realizó el grabado a partir de una carta y boceto donde se relataba el aspecto de este animal “novedoso” que había llegado a Lisboa (por primera vez en Europa desde el Imperio romano). Durero nunca llegó a ver a un rinoceronte en la vida real. Dicho grabado, a pesar de las inexactitudes anatómicas, se consideró como una descripción fidedigna del rinoceronte hasta el siglo XVIII. El ejercicio que hace Durero es el de lograr componer algo nuevo sobre la base de conocimientos anteriores. Se podría decir que el resultado es un collage de cosas conocidas, para crear una nueva especie. Esto es lo que intento replicar con las obras de las “criaturas”, ya que represento características de animales conocidos, pero que en su totalidad conforman algo nuevo. Me interesa que al enfrentarse a algo nuevo, es necesario remitirse al mundo conocido anteriormente, a las certezas que uno ya tiene, para conformar nuevos conocimientos. Esto se ve ejemplificado en la inscripción que aparece en el grabado de Durero, donde el rinoceronte “tiene el color de una tortuga moteada y está casi completamente cubierto de gruesas escamas. Es del tamaño de un elefante, pero tiene las patas más cortas”⁴⁰. Durero también interpretó la piel del animal como una armadura, basándose en lo ya conocido. Dicho proceso se puede ver replicado en el grabado de Durero y en las ilustraciones de animales descubiertos, en donde las nuevas especies

⁴⁰ The British Museum Compass collections online, “Albrecht Dürer, *The Rhinoceros*, a drawing and woodcut”, 2000, consultado noviembre de 2014.
<http://web.archive.org/web/20050303215305/http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/goto?id=O BJ894>

contenían características de especies u objetos conocidos, y que ayudan a conformar un todo, pero en el que ese todo resulta en un híbrido de lo conocido.

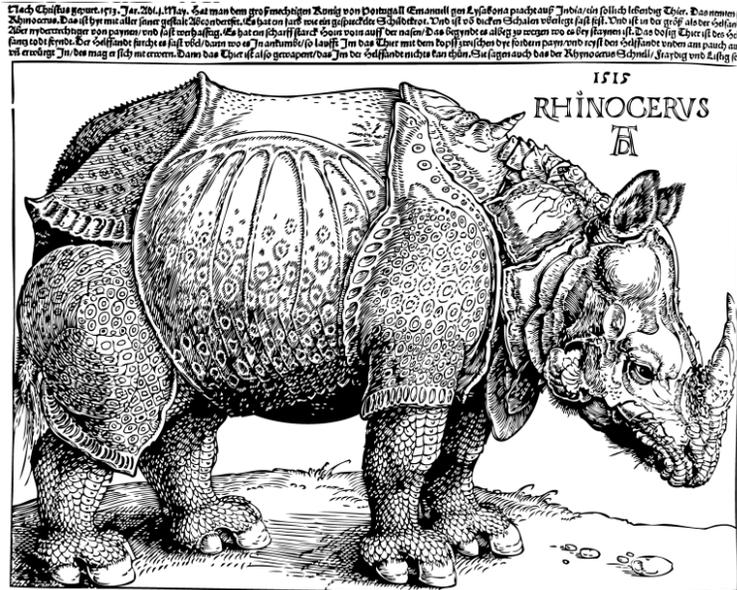


Fig. 25: Alberto Dürero, *Rinoceronte*, 1515.

Grabado (21,4 cm x 29,8 cm).



Fig. 26: Valentina Soto, *Criatura*, 2010.

Modelado en plasticina, cera de vela (30 x 30 x 30 cm).

La representación de animales se fue tornando cada vez más naturalista. Ejemplos de esto son las creaciones de artistas anteriormente mencionados, como Patricia Piccinini, Ron Mueck y Matthew Barney, quienes tratan, por ejemplo, el tema de la ambigüedad confeccionando híbridos (animales o humanos) que desafían la realidad gracias a materiales como los polivinilos. A su vez, esta representación desembocó en la presentación de animales en las salas de arte, como en los casos de Damien Hirst, Thomas Grünfeld y Berlinda De Bruyckere. Numerosa es la cantidad de artistas que trabajan junto a taxidermistas para utilizar animales disecados en sus trabajos, y otros que han utilizado animales vivos para sus obras. Surgen ejemplos como el de Joseph Beuys, junto a “Little John”, el coyote con el que convivió una semana en una galería; o la obra paradigmática de Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*. De un modo más radical, el artista brasileño Eduardo Kac creó a la coneja fluorescente conocida como *Alba*. Junto a la colaboración de científicos franceses, se manipuló una coneja genéticamente con la proteína verde fluorescente de una medusa, para que esta brillara en un tono verde al estar bajo luz negra. Todos estos casos presentan cuestiones éticas que no se tratarán en este texto, pero que sí resultan interesantes al plantearse la relación humano-animal, y cómo, hasta el día de hoy, aparentemente el uso de animales no es lo mismo que el uso de humanos en las artes visuales. A su vez, el animal se erige como el otro, pero que funciona para hablar de lo humano. Bajo estas expresiones artísticas, los animales no dejan de ser símbolos: “(...) a veces reales, a veces imaginarios, siempre han constituido algo más que emblemas mudos, integrando una simbología propia bajo la que subyace a menudo un contenido moral.”⁴¹



Fig. 27: Eduardo Kac, *Alba*, 2000.
Coneja modificada con genes de medusa.

⁴¹ María José Velayos, “De la Quimera a la coneja fluorescente”, *Revista Lápis* 199/200 (enero-febrero 2004): 55.



Fig. 28: Thomas Grünfeld, *Misfit* (San Bernardo/oveja), 1994.
Ensamblaje de animales disecados
(60 x 120 x 70 cm).



Fig. 29: Berlinda De Bruyckere,
K36 (The Black Horse), 2003.
Poliuretano expandido, piel de caballo, madera y hierro
(295 x 286 x 158 cm).

Asimismo, la historia de la literatura está cruzada por la inclusión de animales y especies fantásticas. Como en las artes visuales, los animales sirven para ilustrar conceptos y representan virtudes o vicios. La fábula es el epítome de dicho ejemplo, donde se pretende inculcar una enseñanza, generalmente moral, mediante animales que presentan características humanas. Novelas como *Rebelión en la granja*, de George Orwell, pretenden evidenciar críticas sociales de manera más efectiva e ilustrativa que si los personajes fuesen humanos. O casos como en la novela *El extranjero*, de Albert Camus, donde su protagonista muere “como un perro”, “aludiendo a esa oscura zona de la enajenación humana y social que le conduce a una muerte inhumana por impensable y absurda”⁴². De manera similar, autores latinoamericanos como Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges introducen animales e híbridos en sus relatos. Cortázar escribe una colección de cuentos bajo el nombre de *Bestiario*, mientras que Borges recopila en *El libro de los seres imaginarios*⁴³ una serie de bestias que aparecen en la literatura. Probablemente, ambos autores se inspiraron en los populares bestiarios (o bestiarium) de la Baja Edad Media, que consistían en un compendio de ilustraciones de carácter científico de animales, reales e imaginarios.

En la recopilación de *El libro de los seres imaginarios*, se encuentran autores como Edgar Allan Poe, C. S. Lewis, Kafka, y criaturas como el fénix, el centauro, el basilisco, el golem y el minotauro, entre otras. Dentro de esta recopilación, el relato *Una cruza*, de Franz Kafka, muestra un universo más ambiguo e híbrido que abren cierto tipo de criaturas inventadas. El relato de Kafka presenta un narrador en primera persona, el cual es dueño de una criatura “mitad gatito, mitad cordero”⁴⁴, el cual en ocasiones se comporta como un gato y a momentos como un cordero. Junto con el tema de lo híbrido, el cuento también trata acerca del antropomorfismo, en donde el narrador ve lágrimas en el animal, lo cual trae consigo sospecha ante la naturaleza de la criatura “¿Eran tuyas o mías? ¿Tiene este gato de alma de cordero el orgullo de un hombre?”⁴⁵ Así, se mezclan las especies de animales conocidos y de la imaginación, transformándose en híbridos. Existe un afán del

⁴² Piedad Solans, “Horror y animalidad”, *Revista Lápis* 199/200 (enero-febrero 2004): 34.

⁴³ Publicado originalmente como ‘*Manual de zoología fantástica*’, en 1957.

⁴⁴ Franz Kafka, “Una cruza” en *El libro de los Seres Imaginarios*, Coord. (s). Jorge Luis Borges con la colaboración de Margarita Guerrero (Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1979): 19.

⁴⁵ Kafka, “Una cruza”, 19.

Es por esto que me interesan los animales como referentes visuales, ya que desde un comienzo, y hasta el día de hoy, han persistido como una forma de explicar lo nuevo, disonante y/o desconocido. Existe el ejemplo paradigmático chileno del imbunche. Según la leyenda, esta mezcla de humano y animal, el cual tiene todos los orificios del cuerpo cerrados, corresponde a niños que son deformados y malnutridos para que no puedan escapar de la cueva de la cual son guardianes. El imbunche es una figura presente en el imaginario chileno, tanto en la cultura popular como en las artes visuales y la literatura. Dicha criatura nace en parte para explicar las desapariciones de niños pequeños y las malformaciones congénitas. En la actualidad, a pesar del avance tecnológico y el conocimiento del entorno natural, persisten creencias de criaturas mitológicas o extrañas en situaciones donde la razón se ve superada por los hechos. Fotografías de chupacabras, yetis y monstruos submarinos inundan actualmente Internet, en que sitios enteros se dedican al análisis y fotografías de dichas “especies”. Cada cierto tiempo se muestran en las noticias fotografías de supuestos chupacabras encontrados por el mundo. Independientemente de la veracidad de estos hallazgos, resulta interesante notar el afán humano que persiste hasta el día de hoy por este “animal fantástico”, donde “seguimos suspirando por la existencia de quimeras como el monstruo del Lago Ness o el Abominable Hombre de las Nieves.”⁴⁷



Fig. 31: Tiburón duende.

Vive en aguas de profundidad de 1.400 m.

⁴⁷ Loría, “Bestiarium”, 113.

De vez en cuando se divulgan fotografías de nuevas especies en una época donde se piensa que ya no hay más por descubrir. Generalmente, estas nuevas especies se encuentran en las profundidades oscuras del mar, lugar en donde la exploración humana ha llegado sólo a la superficie de este, y en que 90% del volumen del océano está en oscuridad y la luz solar sólo penetra entre 0 y 200 m.⁴⁸ Dichas especies perturban por sus formas peculiares, presentando cuerpos traslúcidos, ojos enormes, o formas que resultan monstruosas, que no difieren de las pensadas por los colonizadores del siglo XV. En conclusión, “continuamos ubicando lo no humano fuera de nuestro orden, como otro inferior y potencialmente agresivo, y seguimos temiendo la existencia o el poder de criaturas animalizadas que puedan arrebatarnos nuestro reinado sobre el mundo, sean extraterrestres, mutantes o bacterias.”⁴⁹



Fig. 32: Diablo negro del mar (*Melanocetus johnsonii*)

En noviembre del 2014 se consiguió el primer registro en video de este pez en su hábitat natural (profundidad de 600 m).

⁴⁸ La oscuridad se relaciona a su vez con la teoría de lo siniestro de Freud, donde: “Nada tenemos que decir de la soledad, del silencio y de la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres.” Freud, “Ensayo CIX: Lo siniestro”, 2484.

⁴⁹ Loría, “Bestiarium”, 113.



Fig. 33: Fotografía de “chupacabras” muerto encontrado en Venezuela, septiembre 2013.



Fig. 34 y 35: Fotografías de extraña criatura no identificadas encontrada a orillas del mar en Norteamérica.

3.3 El animal, lo abyecto y lo informe

“El ser humano, y ésta es su naturaleza, no soporta la descomposición de la forma, el nacimiento de lo informe.”

Vivianne Loría

Mi interés por animales que son extraños o asquerosos radica también en razones biográficas. La casa en que he vivido toda mi vida estaba rodeada antiguamente por grandes terrenos -parcelas-. Cuando mis padres compraron el terreno, tanto al lado izquierdo como hacia arriba, la casa colindaba con parcelas. Cuando estas parcelas fueron vendidas, se transformaron en condominios o casas, lo que significaba que animales silvestres se movían por los jardines, escapando de las construcciones. Así, durante mi infancia hubo una gran plaga de ratones por toda la zona. Era muy común salir al patio y creer ver un pájaro muerto o un cúmulo de hojas

secas sobre el pasto, sólo para acercarse y comprobar que era un ratón muerto. Generalmente estos encuentros eran en el jardín, hasta que un día un ratón entró a la casa. Al entrar en la cocina un día, a lavar una fruta, me percaté de un ruido. Al mirar dos veces, vi que tras el tostador sobresalía una cola larga, pelada y café, ante lo cual salí corriendo. La cola pertenecía a un guarén, especie mucho más grande que los ratones de campo, y que generalmente vive en las alcantarillas. Desde ese momento desarrollé una fobia a los ratones, que no impidió que me encontrara con varios más al interior de mi casa. Este hecho reluce ante mí no sólo como una anécdota, sino como parte de mi biografía artística. El cruce entre la existencia de ratones, una criatura considerada como antihigiénica, sucia y repulsiva, que irrumpe en lugares hogareños, seguros y protegidos. Generalmente, los lugares donde he encontrado ratones muertos han sido los baños y la cocina, contextos



Fig. 36: Fotografía de ratón muerto flotando en una piscina.

donde se espera limpieza y seguridad, generando un contrapunto entre este cuerpo asqueroso y no deseado, y un lugar de la casa. Dicho cruce se relaciona con lo *Unheimlich*, como si en mis obras quisiera replicar dicha relación y sorpresa que uno tiene al verse enfrentado a un cuerpo ajeno y extraño, pero extremando en mis obras esa indefinición, y no logrando nombrar nunca lo que se ve.

Animales como las ratas no sólo me generan un miedo y asco, sino también una fascinación en cuanto a su conformación, sus colores, pelajes y formas. Por eso, siempre estoy en la búsqueda de fotografías de especies que a mí me parecen fuera de lo normal, y que presentan características extrañas, de las cuales puedo tomar prestado o que pueden resultar atractivas como texturas en plastilina. Especies como el topo nariz de estrella, el pez blob, el ornitorrinco, el armadillo, la iguana, la zarigüeya y el perezoso, entre otros. Asimismo, me interesa la conformación física de animales domésticos, que sirven a su vez para la creación de un contraste con esta serie de especies fuera de lo común. Un perro o gato acostado es un cuerpo familiar, pero que al manipularlo o verlo desde distintos puntos de vista puede extrañarse. Por ejemplo, los gatos que se duermen enroscados en sí mismos, y que desde ciertos ángulos pierden su definición y se transforman en masas de pelo. Existe un interés en el descubrimiento de situaciones donde haya animales fuera de lo común, o al mirar un cuerpo por primera vez y no saber qué es exactamente. Me interesa esta primera aproximación hacia un animal desconocido, que no sólo se relaciona con el miedo, sino también con la fascinación del espectador por definir lo que se le presenta.

Un ejemplo de esto se observa al ir manejando y ver por el rabillo del ojo una carroña en el camino, o un animal silvestre que se cruza por cinco segundos delante de los focos del auto. Pretendo rescatar esa mancha café o gris que se percibe en estas situaciones, y su estado de indefinición, cuando todavía no puedo nombrarla. La mente se ve atraída a esta mancha, ya que está buscando su definición y clasificación de este objeto dentro del universo de cosas conocidas y nombradas. La indefinición de los animales puede resultar en cuanto a su conformación física. Los colores del pelaje, las plumas o el pelo de algunas especies pueden crear esta dificultad de reconocimiento. Un objeto al ser indefinido provoca un sentimiento de angustia, como lo vimos en el capítulo uno, y a su

vez el horror. En este caso, el horror “se manifiesta donde desaparece la definición.”⁵⁰ Esto resulta ilustrativo al ver animales muertos que se han convertido nada más que en un bulto en el camino. Este horror no es sólo por el asco que provoca avistar entrañas de animales, sino también por esta indefinición de la forma.

Volviendo nuevamente a las fotografías de chupacabras o de criaturas no identificadas encontradas en la costa del mar, estas muestran cuerpos alargados, pedazos de piel y de pelaje, y una descomposición avanzada. Su conformación es extraña, ya que el rostro es deforme, y su cuerpo también, asemejándose más a un bulto que a un animal de verdad. Dicha morfología podría responder a un proceso natural: la descomposición. Estos animales extraños fotografiados podrían haber sido en un principio un perro o un mapache, que luego de estar semanas o meses en el agua fue devuelto a la orilla bajo una forma híbrida, a veces monstruosa. Dicho proceso orgánico trastorna lo vivo -la carne-, transformando en un otro informe el cuerpo que una vez tuvo identificación, hasta que de este quedan eventualmente sus huesos. Dicha explicación responde también a conceptos tratados anteriormente, donde al presentarse algo nuevo, la mente humana intenta definirla con elementos conocidos y preestablecidos, por lo que la forma de una de las criaturas indefinidas se asemeja a una de estos animales conocidos.

Otro ejemplo ilustrativo de esto son las ballenas varadas. Cada cierto tiempo surgen imágenes o videos de cuerpos masivos -pesando toneladas- varados en las playas del mundo, y que eventualmente mueren a la orilla. Estas ballenas pierden su identificación por la hinchazón del cuerpo, debido a su descomposición, y se transforman en cuerpos informes desplegados sobre la playa. Estas montañas masivas sobre la orilla necesitan ser tratadas y sacadas de la arena, generando ráfagas de olores desagradables, dado el gran tamaño de estos animales. La transformación de este cuerpo animal a un bulto de carne genera asco. El ser humano rechaza dichos procesos naturales de descomposición, de olores y avistamientos desagradables. Dicho rechazo a la abyección puede ser parte de la naturaleza humana, de un “horror de lo informe, horror del residuo, horror del pelo y de los olores que eso puede esconder, horror de un elemento orgánico, de una entidad viviente

⁵⁰ Solans, “Horror y animalidad”, 44.

que escapa a nuestro control.”⁵¹ Cada vez más el hombre se aleja de este contenido orgánico, cada vez más se pretende la pulcritud, lo inoloro, y la definición de la forma, posiblemente para tener una seguridad mental. Como expresaba Ernst Jentsch en su texto respecto a lo siniestro: “El deseo humano por un dominio intelectual de su ambiente es uno fuerte. La certidumbre intelectual provee refugio psicológico en la lucha por la existencia.”⁵² Existe una necesidad innata por esta “certidumbre intelectual”, una exactitud en el lenguaje, en las formas y lo que nos rodea. Aun así, no se dejan de lado los temas abyectos, ya que dentro de esta abyección se encuentra irremediabilmente una atracción. Como el avistamiento de la carroña en la carretera, el divisar estos animales resulta atrayente:

“Así, la categoría del asco, del horror y de lo abyecto se funden constantemente con ese límite humano que se metamorfosea en animalidad, como una pérdida del sujeto y del objeto, un estar expulsado, fuera de sí, en el derrame sin fin de una sangre, un ojo, una sexualidad y una muerte que ya no tiene cuerpo, identidad ni nombre, cuyo vacío atrae con la gravitación de un vertiginoso abismo.”⁵³



Fig. 37: Ballena varada en una playa, inflada por proceso de descomposición.

⁵¹ Clair, *De Immundo*, 12.

⁵² Ernst Jentsch, “On the psychology of the uncanny”, [en línea], consultado el 28 de octubre de 2014 http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf [mi traducción].

⁵³ Solans, “Horror y animalidad”, 38.



Fig. 38: Ballena varada en una playa.

Como se ha visto a través de este capítulo, mi interés por los animales como referentes no es literal, sino que pretendo que estas formas hablen de manera más ilustrativa los asuntos tratados en este texto. Los animales siguen siendo símbolos que, en este caso, se erigen para hablar de temas como lo extraño, lo híbrido y lo siniestro, y donde a su vez existen como referentes para la representación plástica de ellos. Todas estas cuestiones sirven como pretexto para tratar las zonas grises, los intersticios del conocimiento humano y de la certidumbre de lo que nos rodea. Como también sirven para tocar temas como la angustia y el temor a lo desconocido, que desde siempre han estado en la psique humana.

Conclusión

La motivación de este texto, era dilucidar los componentes de mi producción artística. No sólo los aspectos más formales y conceptuales del asunto, sino también las manías más inconscientes que impulsan mi trabajo. En este sentido, asumo que existen elementos que no caben en este texto, ya que una tesis de magíster no logra abarcar un universo de intereses, pero sí reconozco que los tres capítulos centrales son los aspectos más significativos para comprender y dar a conocer mi producción.

Las citas literarias a través del texto, y la presencia de relatos como los de Kafka, pretenden acentuar la relación que existe entre las artes visuales y la literatura. Me parece que la manía por lo extraño y por animales mitológicos, se hace patente en la literatura, existiendo una rica fauna de relatos y creaciones de este tipo. Dicha insistencia de los autores me recuerda a mi propia insistencia con encontrar elementos extraños o asquerosos en el mundo cotidiano. Generalmente, cuando transito en lugares donde sé que puede haber ratones o musarañas, estoy atenta a encontrar alguna. Irremediamente me vuelvo más alerta. Si estás pendiente de eso, lo vas a encontrar, me dicen a modo de reproche, pero es precisamente lo que espero encontrar.

El tema de lo siniestro y lo extraño, es uno popular dentro de las artes. Las distintas personificaciones de este resultan tan ricas y variadas que me parece pertinente presentar la mía como una más. Como se ha visto a través del texto, mi aproximación no se relaciona con elementos psicológicos o catárticos, sino más bien con una experimentación de las formas que nos devuelven a lo familiar y lo tergiversan. A su vez, tampoco pretendo que mi trabajo se relacione cabalmente con lo siniestro, como expresé en el primer capítulo –y reforzado por el título de este texto- sino me interesan conceptos variados y entrelazados como lo extraño, lo ambiguo, lo híbrido y lo informe.

La idea de lo ambiguo, o extraño, está relacionada a la descontextualización, y a su vez, el contexto puede llegar a entenderse como hábito. Si a uno se le presentan una serie de objetos de naturaleza incierta –descontextualizados-, al ser vistos reiteradamente pueden perder su potencial ambiguo o siniestro. Se manifiesta el poder de la costumbre, que vuelve

a las cosas en conocidas, dejando de provocar la angustia que antes provocaban. Así, un espectador confrontado a mi obra en primera instancia, no es lo mismo que un espectador asiduo a mis modelados en plasticina. Por esto, me parece importante la necesidad de seguir experimentando con materialidades diversas. Con esto no pretendo que mi obra sólo funcione en su sentido efectista, sino que al experimentar con nuevas materialidades, estas pueden ofrecer nuevas lecturas a espectadores habituados. Para ampliar mis posibilidades, podría considerar nuevas soluciones plásticas, como indagué en el capítulo dos, con la fotografía. A su vez, considero interesante las oportunidades escultóricas que puedo seguir explorando, como el uso de distintos soportes, o el descubrimiento de otros materiales que puedan remitir a la manualidad o tener una atracción distinta a la plasticina. En este caso surgen interrogantes como: ¿Qué hace que un material apele a la manualidad del espectador? ¿Qué materiales pueden ser o tornarse siniestros? ¿Qué formas se pueden volver ambiguas, y bajo qué métodos? En mi estudio, me parece esencial dichos cuestionamientos respecto a aspectos formales, ya que éstos irremediablemente afectan al contenido de la obra y viceversa. Las representaciones ambiguas, los colores grisáceos poco definidos, y la mezcla de texturas y formas, van interrelacionados con lo híbrido, la indefinición, lo siniestro y lo abyecto. Las zonas grises literales de la obra, se relacionan con las ‘zonas grises’ que existen entre estos términos, donde no pretendo que mi obra se establezca en uno, sino que deambule, como lo hace el espectador al tratar de definir lo que observa.

Por último, recalco nuevamente la importancia del mundo animal y natural como un referente de los temas tratados, donde las plantas o animales son elementos que se pueden tornar extraños o familiares de acuerdo al contexto que se les brinde. Me interesa reiterar la idea presentada en el último capítulo, donde las relaciones que se establecen entre el animal como el otro, o como uno mismo, se vuelven esenciales para entender las relaciones entre otras cosas. El arte se presenta como una herramienta para ilustrar estas zonas grises o ambiguas de manera más clara, para hablar de situaciones que se esclarecen al ilustrarlas de otra manera. A mi parecer, esta es una de las funciones principales del arte.

Índice de imágenes

Figura 1:	Valentina Soto, <i>Eva derretida</i> , 2009. Plasticina (28 x 56 x 16 cm).	... 08
Figuras 2 y 3:	Valentina Soto, <i>Lo no listo (fetos)</i> , 2009. Plasticina y cera de vela.	... 09
Figura 4:	Valentina Soto, <i>Criaturas: la inexactitud intelectual</i> , 2011. Poliuretano expandido, resina de poliéster y plasticina (100 x 56 x 40 cm c/u).	... 15
Figuras 5, 6, 7, 8, 9:	Valentina Soto, <i>Criaturas: la inexactitud intelectual</i> (detalles), 2011. Poliuretano expandido, resina de poliéster y plasticina (100 x 56 x 40 cm c/u).	... 16
Figuras 10 y 11:	Ron Mueck, <i>Big Man</i> , 2000. Resina de poliéster pigmentada en fibra de vidrio (203.2 x 120.7 x 204.5 cm).	... 20
Figura 12:	Patricia Piccinini, <i>The Young Family</i> , 2002. Silicona, poliuretano, pelo humano (80 x 150 x 110 cm).	... 23
Figura 13:	Valentina Soto, <i>La madre y sus crías</i> , 2009. Plasticina y resina de poliéster (64 x 40 x 14 cm).	... 23
Figura 14:	Daniel Lee, <i>1949 - Year of the Ox</i> de la serie <i>Manimals</i> , 1993. Ektacolor print (76.2 x 60.96 cm).	... 25
Figura 15:	Anthony Aziz + Sammy Cucher, <i>Rick</i> de la serie <i>Dystopia</i> , 1994. C-print (127 x 101.6 cm).	... 26
Figura 16:	Valentina Soto, <i>Variaciones</i> , 2013. Fotografía digital.	... 26
Figura 17:	Valentina Soto, <i>S/t</i> , 2013. Registro de intervención en sala de mantenimiento en Teatro Cousiño con criatura de plasticina (40 x 30 x 29 cm).	... 28
Figura 18:	Rubén Santantonín, <i>Cosa</i> , 1963. Cartón corrugado, cola, tela y pintura látex (56 x 65,5 x 60 cm).	... 31
Figura 19:	Valentina Soto, <i>Marea gris</i> , 2013. Poliuretano expandido recubierto de plasticina y resina de poliéster.	... 32
Figura 20:	Fotografía de cadáver de elefante (parte de mi banco de imágenes de Internet).	... 32
Figura 21:	Artur Barrio, <i>trouxas ensanguentadas</i> 34

Figuras 22 y 23:	Artur Barrio, <i>DEFL....Situação....+S+.....Ruas</i> , abril 1970.	... 36
Figura 24:	<i>El caballo chino</i> . Pintura rupestre. Lascaux, Francia.	... 38
Figura 25:	Alberto Durero, <i>Rinoceronte</i> , 1515. Grabado (21,4 cm x 29,8 cm).	... 40
Figura 26:	Valentina Soto, <i>Criatura</i> , 2010. Modelado en plasticina, cera de vela (30 x 30 x 30 cm).	... 40
Figura 27:	Eduardo Kac, <i>Alba</i> , 2000. Coneja modificada con genes de medusa.	... 41
Figura 28:	Thomas Grünfeld, <i>Misfit</i> (San Bernardo/oveja), 1994. Ensamblaje de animales disecados (60 x 120 x 70 cm).	... 42
Figura 29:	Berlinde De Bruyckere, <i>K36 (The Black Horse)</i> , 2003. Poliuretano expandido, piel de caballo, madera y hierro (295 x 286 x 158 cm).	... 42
Figura 30:	Antigua carta marina referente al Maelstrom (Moskenesstraumen): un gran remolino que se halla en las costas meridionales del archipiélago noruego de las islas Lofoten, en la provincia de Nordland, Noruega. Realizada por el obispo sueco Olaus Magnus.	... 44
Figura 31:	Tiburón duende. Vive en aguas de profundidad de 1.400 m.	... 45
Figura 32:	Diablo negro del mar (<i>Melanocetus johnsonii</i>). En noviembre del 2014 se consiguió el primer registro en video de este pez en su hábitat natural (profundidad de 600 m).	... 46
Figura 33:	Fotografía de “chupacabras” muerto encontrado en Venezuela, septiembre 2013.	... 47
Figuras 34 y 35:	Fotografías de extraña criatura no identificadas encontrada a orillas del mar en Norteamérica.	... 48
Figura 36:	Fotografía de ratón muerto flotando en una piscina.	... 49
Figura 37:	Ballena varada en una playa, inflada por proceso de descomposición.	... 52
Figura 38:	Ballena varada en una playa.	... 53

Bibliografía

- Basciano, Oliver. “Artur Barrio”. *ArtReview* 64, n° 6 (Septiembre 2013). Consultado 07 de octubre de 2014. http://artreview.com/features/september_feature_artur_barrio/.
- Berger, John. “¿Por qué miramos a los animales?”. En *Mirar*, traducido por Pilar Vázquez Álvarez, 10-24. Madrid: Editorial Hermann Blume, 1987.
- Clair, Jean. *De Immundo*. Traducido por Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros S.L., 2007.
- De Gracia, Silvio. “Insurgencias urbanas: estrategias artísticas subversivas y espacio público en el contexto sudamericano”. *Artishock* (Noviembre 2013). Consultado 07 de octubre de 2014. <http://www.artishock.cl/2013/11/insurgencias-urbanas-estrategias-artisticas-subversivas-y-espacio-publico-en-el-contexto-sudamericano/>.
- Foster, Hal. “El retorno de lo Real”. En *El retorno de lo Real*, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, 129-173. Madrid: Ediciones Akal, 2001, 143.
- Freud, Sigmund. “Ensayo CIX: Lo siniestro”. En *Obras completas (tomo III)*, coordinado por J. Numhauser Tognola, Trad. L. López-Ballesteros y de Torres, 2483-2505. Madrid: Edición Biblioteca Nueva, 1973.
- Giunta, Andrea. “El arte de las “cosas””. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, 163-215. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Jentsch, Ernst. “On the psychology of the uncanny”, [en línea]. Consultado 28 de octubre de 2014. http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf .
- Kafka, Franz. “Preocupaciones de un padre de familia (Odradek)”. En *El libro de los Seres Imaginados*, coordinado por Jorge Luis Borges con la colaboración de Margarita Guerrero. Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1979): 44.
- Kafka, Franz. “Una cruz”. En *El libro de los Seres Imaginarios*, coordinado por Jorge Luis Borges con la colaboración de Margarita Guerrero. Barcelona: Editorial Bruguera S.A., 1979): 19.
- Larson, Kay. “Beautiful Mutants”. *ARTnews* 105, no. 2 (febrero 2006): 106-109.
- Loría, Vivianne. “Bestiarium”. *Revista Lápiz* 199/200 (enero-febrero 2004): 108-113.
- Monteiro Arias, Inés. “El animal en el arte”. *Revista Lápiz* 199/200 (enero-febrero 2004): 98-107.
- Solans, Piedad. “Horror y animalidad”. *Revista Lápiz* 199/200 (enero-febrero 2004): 34-49.

- The British Museum Compass collections online. “Albrecht Dürer, *The Rhinoceros*, a drawing and woodcut”. The British Museum Compass (2000). Consultado 04 de noviembre de 2014. <http://web.archive.org/web/20050303215305/http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/goto?id=OBJ894>
- Trías, Eugenio. “Lo bello y lo siniestro”. En *Lo Bello y lo siniestro*, 17-43. Barcelona: Ed. Seix Barrial, 1982.
- Velayos, María José. “De la Quimera a la coneja fluorescente”. *Revista Lápiz* 199/200 (enero-febrero 2004): 50-67.