



UNIVERSIDAD
Finis Terrae
VINCE IN BONO MALUM

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

LOS AUSENTES

FERNANDA PARDO BUSTOS

Tesis presentada a la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae para optar al Grado
Académico de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura

Profesor Guía: Demian Schopf Olea

Santiago, Chile

2015

A mi familia

Mis padres: Mónica y Germán

Mis hermanos: Agustín e Ignacio

*El secreto de la creatividad
está en dormir bien y abrir la
mente a las posibilidades
infinitas ¿Qué es un hombre
sin sueños?*

(Albert Einstein)

CONTENIDO

NOTA PRELIMINAR	1
DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.....	2
Registro cronológico	3
MARCO TEÓRICO.....	6
Lo ominoso (das unheimliche).....	7
del arte fantástico y el arte de ciencia ficción	12
La ironía	23
LECTURA DE LA OBRA	25
Ominoso – ensamblaje – ironía.....	26
CONCLUSIONES	37
BIBLIOGRAFÍA	39

NOTA PRELIMINAR

En este texto desarrolla el proceso creativo y conceptual de mi proyecto de Tesis, el cual permite optar al grado Académico de Licenciado en Artes Visuales con Mención en Escultura otorgado por la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae

Es importante destacar que el texto nace a dos años de haber comenzado la investigación de la obra escultórica y que parte de la misma continuará después de este documento.

Deseo agradecer afectuosamente a mis profesores Elisa Aguirre, Pablo Mayer, Cristóbal Guzmán, Osvaldo Peña, Jessica Torres, Javier Arentsen, por su apoyo incondicional durante toda la carrera y muy sinceramente a Demian Schopf por su paciente orientación, dirección y revisión de estos esbozos.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Registro cronológico

El proceso de investigación de esta Tesis centra su trabajo de investigación en la muñeca- icono de la modernidad y entre las muchas características de ésta, destacan sus aplicaciones de: forma, materialidad, tamaño y color, lindantes con lo abstracto, así como, con la interacción que este icono logra con el espectador, el cual liga la obra a su infancia, variando su percepción de acuerdo a la temática y el género.

Este apartado tiene por propósito introducir al lector de forma cronológica en el desarrollo de la obra, poniendo énfasis en el porqué de su secuencia, para luego dar paso en los capítulos siguientes: al marco conceptual en el que se ha desarrollado esta investigación y la lectura de la obra desarrollada, estableciendo la correspondiente interrelación de la misma.

Este proceso investigativo invita a un universo de sugerencias, búsquedas y respuestas en torno a la serie de esculturas propuestas, a su secuencia fotográfica de la misma y a la experimentación con el video arte, además, plantea con reflexión lineal los argumentos, que atisban con citas del mundo de la ciencia y estilos literarios, lo que refiere a la cualidad frágil y mutable del ser humano, que dará sentido con lo planteado dentro del proceso artístico creador.

El desarrollo de las obras contenidas en esta Tesis pone de relieve un acercamiento al sentimiento ominoso en el arte y su inicio data de comienzos del año 2013. En un principio se experimenta con muñecas industrializadas y materiales como madera y fierro, dando la integración de éstos en su conjunto origen a ejercicios como: “Hibrido 1” e “Hibrido 2”.

Con posterioridad, y siguiendo con el modelo industrializado de las muñecas, surge la necesidad de modelar fragmentos de éstas, llevándolas a escala real humana, dando origen a “Híbrido 3”, el cual propone un escultura de carácter totémico.

La utilización de la fotografía a finales del año 2013, surge por la necesidad de situar a las esculturas señaladas, en un contexto escenográfico diferente. Así, a través de la cámara digital y flash se genera una serie de 6 fotografías.

A comienzos del año 2014 y con la utilización de fragmentos de muñecas – objeto encontrado- específicamente de torso y cabeza, se comienza con el ciclo del modelado en arcilla, con la particularidad de situar al objeto encontrado a escala humana; para luego, llevarlas a un molde de yeso y posteriormente a un vaciado en cera a la pérdida. Esta serie de ejercicios consta de diez piezas. Algunas de éstas van desde los veintiséis centímetros de alto, por diez y ocho centímetros de ancho y otras, de veinte y cinco centímetros de alto por veinte centímetros de ancho. Como proceso final de la serie señalada, cinco de ellas fueron fundidas en fierro a finales del 2015.

Siguiendo con la inquietud de sacar a la escultura de su contexto tradicional de presentación, se llevan éstas -las desarrolladas en cera a la pérdida- al Cementerio General, donde el proceso de intervención es en diferentes espacios y nichos del cementerio. Dicho proceso se registra a través de una cámara análoga con rollo en blanco y negro, dando lugar a una serie de 5 fotografías.

Finalmente, a principios del año 2015 y continuando con el mismo modelo que dio origen a la serie de cabezas señaladas, se da inicio a un proceso de tallado en piedra, experimentando así con otra materialidad.

Durante el periodo descrito se desarrollaron un total de 14 esculturas y 11 fotografías.

A mi parecer el modo de presentar mi Tesis dará pulso al lector a motivarse con la lectura que es y será el engranaje de mi **defensa**, la que tendrá prevalencia en la experiencia estética; en este caso la estética de lo fantástico toma sentido y, en ese predicamento se hace necesario poner en relieve lo grotesco, lo horroroso, lo espeluznante, lo ominoso, como en los grabados de “ Los Caprichos” de Goya , como en las escenas próximas de la novela y el cine gótico y/o la fuerza y el peso de algunos fantasmas de Ingemar Bergman que residen en su doble condición de corporeidad e incorporeidad, de presencias que comparten el mismo paisaje a la vez real y no real en el cine. “Fresas Salvajes”, “La Hora del Lobo”, “El Séptimo Sello”.

MARCO TEÓRICO

Lo ominoso (das unheimliche)¹

“Algo reprimido que retorna”

Lo Ominoso concepto próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante, pero con una significación del término un tanto indeterminado, es coincidente generalmente con lo angustiante, sin embargo esto no necesariamente lo hace ominoso.

El texto de Freud(1992), a través del psicoanálisis y de la búsqueda del desarrollo de la lengua que sedimentó el significado de lo ominoso, presta atención al dominio de lo siniestro. Respecto de este último punto Freud concluye que el término que permite de mejor forma denotar el concepto de siniestro es: **-unheimlich-**; Sin embargo, según él, éste debe estar justificado en un núcleo particular, sentido esencial y propio que permite distinguir lo angustioso y que además es siniestro, -ominoso-.

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (Freud, 1992, pág. 220)

Friedrich Schelling, según (Errázuriz, 2001), enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto **Unheimlich** – extrañeza inquietante- sería **“lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”** . Es decir, lo

¹ Freud, Sigmund. Lo Ominoso, Obras Completas, Tomo XVII, Editorial Amorrortu, páginas 217-251.

siniestro, procede de lo heimisch, lo familiar, que ha sido reprimido. Sin embargo, para Freud el enigma de lo siniestro no queda del todo resuelto, esta definición no tiene la propiedad transitiva.

La provocación del sentimiento de lo siniestro “que se imagina”, requiere además de -factores temáticos como los pertenecientes al dominio de la ficción y de la poesía, expresados, por ejemplo por: E.T.A. Hoffmann, O. Rank-, la incorporación de lo siniestro, que es “vivencial”.



Para Freud, en “El Hombre de la arena” de Hoffmann, el elemento central de ese relato y factor principal en el efecto ominoso es:

“el motivo del hombre de la arena que arranca los ojos a los niños”; El sentimiento de lo ominoso adhiere directamente a la figura del Hombre de la Arena, vale decir, a la representación de ser despojado de los ojos, y nada tiene que ver con este efecto la incertidumbre intelectual en el sentido de Jentsch. La duda acerca del carácter animado, que debimos admitir respecto de la muñeca Olimpia, no es nada en comparación con este otro ejemplo, más intenso de lo ominoso. (Freud, 1992, p. 230)

La experiencia psicoanalítica nos alerta: *"dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños (...) la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración". (Freud, 1992, p. 232).*

En síntesis, para Freud, "*nos atreveríamos a reconducir lo ominoso del Hombre de la Arena a la angustia del complejo infantil de castración*" (Freud, 1992, p. 232)

Respecto de la obra de E.T.A. Hoffman: "Los elixires del diablo", donde pueden destacarse varios motivos de efecto ominoso:

la presencia de "dobles" en todas su gradaciones y plasmaciones (...) el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra - lo que llamaríamos telepatía - de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio - o sea, duplicación, división, permutación del yo - y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas. (Freud, 1992, p. 234)

Según Otto Rank el doble es una "*enérgica desmentida del poder de la muerte*". Para Freud, "*el doble fue en su origen una seguridad contra el sepultamiento del yo (...) y es probable que el alma inmortal fuera el primer doble del cuerpo*" (Freud, 1992, p. 235)

Las representaciones del doble

han nacido sobre el terreno del irrestricto amor por sí mismo, el narcisismo primario, que gobierna la vida anímica tanto del niño como del primitivo; con la superación de esta fase cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte. Ahora bien, "la representación del doble no necesariamente es sepultada junto con ese narcisismo inicial; en efecto, puede cobrar un nuevo contenido a partir de los posteriores estadios de desarrollo del yo". En el interior del yo se forma una instancia particular que se opone al resto del yo, la "conciencia moral"

(que luego devendrá en "ideal del yo", y más adelante en "superyó"). Esto "posibilita llenar la antigua representación del doble con un nuevo contenido y atribuirle diversas cosas, principalmente todo aquello que aparece ante la autocrítica como perteneciente al viejo narcisismo superado de la época primordial, O. Rank citado en (Freud, 1992, p. 236)

Sin embargo, para Freud, todo eso no alcanza para "comprender el grado extraordinariamente alto de ominosidad" adherido a la figura del doble. En particular, "nada de ese contenido podría explicar el empeño defensivo que lo proyecta fuera del yo como algo ajeno".

Freud considera necesario apelar al

Factor de la repetición de lo igual como fuente del sentimiento ominoso", a pesar de que no sea algo aceptado por todas las personas: "es solo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario solo habríamos hablado de casualidad. (Freud, 1992, p. 236)

Según Freud,



Lo ominoso del retorno de lo igual suele deducirse de la vida anímica infantil", "compulsión de repetición" y señala que "todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición (Freud, 1992, p. 238)

Podemos afirmar entonces que lo ominoso corresponde a todo aquello que nos

altera internamente y que se manifiesta cuando el yo está siendo alterado por el ello que intenta llegar a nuestro superyó.

Lo ominoso entonces, corresponde al sentimiento del recuerdo de una represión develada en el yo, donde el argumento de la omisión corresponde a una represión en los estados primarios del individuo, el ello; donde este sentimiento pertenece a la sensación que nos estremece por el hecho de haberlo sentido con anterioridad.

Como conclusión preliminar se puede indicar que lo ominoso sería lo **familiar-entrañable** que ha experimentado una represión y retorna desde ella, aunque a la inversa esto no necesariamente es cierto, es decir, que no toda sugerencia de deseo reprimida es ominosa por si sola.

Lo ominoso a través de la mirada del arte fantástico y el arte de ciencia ficción

El arte a través de su historia se ha constituido en un espejo de la época en la cual éste se desarrolla.

Existen diferentes corrientes artísticas que han explorado el imaginario social; Sin embargo, el arte fantástico, ciencia ficción contemporáneo y mitología, han descrito - quizás- con mayor precisión aquellas **aspiraciones** y **temores** de nuestra sociedad. Es un estilo que lleva consigo las nociones de una sociedad, donde el lenguaje es la clave de la verdad, el cual tiene un carácter contextual o variable según el punto de vista, en lugar de una cosa universal e incuestionable. Las personas acceden a la realidad en función de la percepción que de ella tienen.

El reino de la fantasía tiene por premisa que su contenido se sustraiga del examen de la realidad. El creador literario puede escoger a su albedrío su universo figurativo de suerte que coincida con la realidad que nos es familiar o se distancie de ella de algún modo. Por eso habrá muchas situaciones y factores que en el vivenciar podrían ser ominosos y no resultan tales en la ficción, al tiempo que, a la inversa, *"la ficción abre al sentimiento ominoso nuevas posibilidades que faltan en el vivenciar"* (Freud, 1992, p. 250)

Todos los demonios de este mundo son fantásticos, pero solo son fantásticos para quienes confían en la razón, es decir, nosotros. Para quienes los descubrieron dentro y fuera de sí mismos, quienes los crucificaron; todo lo que surge de la fantasía existe, la capacidad inventiva de las personas no conoce límites; lo que hace en un momento la imaginación de pronto se vuelve realidad. Tan pronto se revelan en nuestros pensamientos y salen al mundo los dioses, ídolos y demonios cobran independencia, se mezclan en la vida de la gente, exigen sacrificios de carne, sangre, humo, flores y frutos.

Todos estos seres que nos resultan tan fantásticos son proyecciones de nuestra angustia, pero a la vez de nuestras alegrías e incertidumbres, igualmente de la sabiduría, del terror y la esperanza. Son personificaciones de la realidad humana.

El arte fantástico nos muestra en sus obras, lo que el psicoanálisis intenta descubrir científicamente, es decir, todos los impulsos inconscientes de nuestro espíritu, ayudan a vivir los deseos incumplidos. **Lo fantástico es una rareza, es lo inesperado, es la ruptura con el orden establecido.** En este sentido, y al mirar las obras del Bosco, uno observa respecto a los demás pintores de su época, que es uno de los que se atrevió a pintarlo tal y como es el hombre desde su interior.

La ciencia ficción, por su parte, ofrece al observador la posibilidad de detener las normas en las que se apoya su visión de la realidad, y lo logra a través de la metáfora. Es un arte simbólico, que recicla, ironiza y en ocasiones altera el orden de la realidad que produce en los observadores lo clásico, y al hacerlo, contribuye a la creación de un paradigma emergente en las formas de mirar el mundo, y de transformarlo al momento de poner en escena esta mirada.

Del subconsciente de Giger, artista suizo contemporáneo, al igual que el Bosco en su lógica artística, emana la agresividad en sus pinturas, donde sus cuadros no solo son reflejos de las horrendas crisis del artista, sino además, de las pavorosas crisis de nuestros días. En gran medida dentro de su aparente absurdo, las monstruosas criaturas de Giger con sus fragmentos orgánicos y mecánicos, se asemejan a ciertos seres de la pintura del Bosco. Es solo que las esotéricas y religiosas visiones del Bosco son hijas de una fantasía poética, mientras que con Giger éstas son una realidad concreta. Como por ejemplo los científicos que se adentran en el reino de las estructuras genéticas.

La producción artística, así como, el propio arte, mantienen viva la idea de ser un medio de comunicación en el cual pueden coexistir la intención de comunicar o representar tanto la realidad como la imaginación del colectivo social, motivo por el cual es el arte, en

el gran sentido de la palabra, donde mejor se transmiten aquellas aspiraciones sociales, pero también aquellos **temores** que son propios del colectivo humano. De este último punto nos ocuparemos a continuación.

Si bien hemos señalado que la función del arte es representar o al menos presentar mediante la producción de objetos artísticos, de diversa índole, lo que atañe al periodo histórico de la sociedad, esto no quiere decir del todo que aquellos objetos presentados en sociedad sean justamente aquellos que son idealmente esperados, sobre todo si tenemos en cuenta los cambios que ha sufrido el arte con la incursión, del cine o la novela de ciencia ficción, en los cuales la tendencia de representar/presentar se encontraban en la vereda opuesta de lo tradicionalmente presentable, sin que esto quiera decir que no existiese el interés por aquello. Esto resulta entendible si consideramos que los intereses pueden estar solapados y contrariados debido al misterio que el objeto guarda en sí mismo, comprensible en el sentido freudiano del vocablo *Heimlich* (Ominoso), en el cual lo extraño puede coincidir con su opuesto *Unheimlich*, por lo cual, el “*Unheimlich* también es lo espectral, temeroso y horroroso, lo fantasmal y sombrío, en cierto modo, lo opuesto –y, al mismo tiempo, estrechamente vinculado– a la primera extensión significativa de *Heimlich*” (Bornhauser, 2006) ¿Qué puede significar esto para el arte?. Pues que justamente la obra artística puede poseer a lo menos dos interpretaciones, por un lado representan aquello que se desea representar, pero también representa aquello que se desea ocultar, lo cual nos puede obligar a convivir con la representación de un objeto que causa rareza, generando distancia y extrañeza. Es “en la manifestación de aquello que debería haber permanecido oculto, donde se experimentan vivencias sorprendidas, inquietantes y sobrecogedoras” (Bornhauser, 2006).

Schopf (2002) refleja la tensión que se produce entre la **identidad** y la **diferencia**, haciendo referencia al maniquí descrito por Freud y el arcángel desarrollado por él:

El rostro del maniquí como el del arcángel corresponden a patrones estandarizados de rostro que, cada cual en su época, se reproducen serialmente. Este patrón es en ambos casos una perversión de su referente en donde las diferencias se anulan en una suerte de indiferencia de la

reproductibilidad técnica y de una matriz andrógina donde los rostros no son ni hombres ni mujeres, ni adultos ni niños” (Schopf, 2002, pág. 23).

Para esta situación (Schopf, 2002, pág. 23) señala *“lo familiar que retorna en lo infamiliar sería a mi juicio, el motivo del “doble”.*

Para comprender en profundidad el efecto de lo ominoso, pasaremos a continuación a revisar como este sentir se expresa en diferentes elementos u objetos de carácter artístico que se han experimentado con el pasar del tiempo.

Si bien existen diferentes objetos artísticos a lo largo de la historia que pueden llegar a despertar el sentimiento ominoso, no es hasta siglo XIX en el cual este sentir se transforma en una cultura de masas, es decir, que el mismo objeto pueda generar la misma extrañeza a un sin fin de personas a lo largo y ancho del mundo, como si el fenómeno de lo ominoso conformara ahora parte de una incertidumbre generalizada. Fue para este siglo que se dio origen y liberó el interés por una sociedad en la cual las cosas que hasta ese entonces resultaban solo parte de la imaginación, adquirir la posibilidad de ser verdaderas o por lo menos esas son las intenciones plasmadas en la literatura.

Es un siglo sin duda alguna interesante y que fija las pautas de todo lo realizado posteriormente respecto al arte con contenido ominoso, ya que es el siglo en el cual lo deshumanizador e inclusive lo sobrehumano adquieren un papel singular en la conformación de la literatura gótica, muy acorde a lo que se presenta como lo ominoso, ya veremos el por qué.

Se podría pensar que el sentido de ominoso es singular a todo tiempo, es decir, que el carácter familiar y a la vez extraño es propio de lo que hemos definido como la función de representar y presentar en el arte, por lo tanto propio de la producción artista y en cierta forma del propio comportamiento humano, motivo por el cual concordamos con (Fernández, 2013) al señalar que lo ominoso no es exclusivo de este siglo, como tampoco

corresponden a una manifestación exclusiva de la cultura occidental, sino más bien una forma latente en todas las culturas, sobre todo al carácter ominoso que genera el problema de la muerte en la mayoría de las culturas. Pero lo que queremos destacar es que es este período donde la influencia de la ciencia es más directa que en otros tiempos, donde ciertos experimentos, en especial aquellos que tienen que ver con la vida y la muerte, se vuelven cotidianos. Muchas de las novelas de la época parecieran querer preveniros de aquello que no nos corresponde saber. Lo realmente sorprendente de estas narraciones, resulta ser que aquello que se nos presenta como aterrador son objetos ya conocidos, como el caso del libro de Mary Shelley- *Frankenstein o el moderno Prometeo* del cual hemos venido a hablar.

La historia del monstruo de Víctor Frankenstein es ampliamente conocida por ser una de las que inaugura aquello que se ha denominado literatura pro-ciencia ficción, cuyos elementos se encuentran basados en una estructura mítica cuyas características principales son la transgresión por parte del personaje de una ley natural o divina relacionada con la propia esencia humana y sus límites que se expresan a partir de una búsqueda de conocimiento en la mayor parte de las ocasiones, y cuyo desenlace suele ser trágico debido a la osadía del protagonista. ((González de la Llana, 2009: 1) citado en (Fernández, 2013, p. 2).

Pareciera ser que lo que aterra al hombre son aquellas creaciones que no puedan ser consideradas como naturales o como señala (Bornhauser, 2006)

La fuente de pavor, asociada a lo Ominoso, y en ello reside el efecto paradójico, en este caso no consiste, al menos exclusivamente, en el carácter extraño, en su oposición diametral a lo familiar, sino en el hecho de que lo que antes solía ser lo más familiar, ahora, de pronto, como resultado de una sorprendente inversión, emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso y extraño, y simultáneamente, refiere algo conocido desde siempre, que sin embargo, durante mucho tiempo se ha mantenido oculto, a la sombra.

En el caso particular de la criatura de *Frankenstein*, el problema radica en el momento en el cual la criatura se torna consiente de la extrañeza que significa su existencia,

entre lo que aparenta ser y lo que es, hay un dejo de sentimiento extraño que no puede mediar por la sola aceptación de estar vivo. Resulta ser para la criatura, que a pesar de guardar semejanza con lo humano, él se reconoce y también es reconocido como algo extraño, como aquello que a pesar de guardar la forma no contiene el contenido propio de la humanidad, él no es un hombre.

Como ya se señaló, a pesar de la apariencia humana de la criatura de *Frankenstein*, y por tanto de una familiaridad, había algo que lo alejaba completamente de los seres humanos, esta compleja relación entre lo familiar y lo aterrador fue lo que Freud trató en su texto sobre lo siniestro.

Lo siniestro se relaciona como ya hemos señalado, por medio de lo familiar, pero a la vez de la extrañeza que causa lo familiar, como aquello que es imposible que sea igual a uno, y por lo tanto debe permanecer en secreto, oculto, pero que logra salir a la luz y por lo tanto infligir en nosotros un halo de extraña familiaridad. Lo siniestro genera angustia para quien presencia un suceso o una relación con algún objeto que cause esta relación entre familiaridad y horror. Para seguir con el caso de la criatura de *Frankenstein*, el sentimiento ominoso ocurre como dijo Jentsch en la "*duda sobre si en verdad es animado un ser en apariencia vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte* (Freud, Lo ominoso, 1992, p. 226)

En uno de los análisis sobre lo ominoso de Freud, él trata sobre una particularidad que se daría en aquellos objetos que funcionarían como *dobles*, causando un sentimiento siniestro, ya que comparten idéntico aspecto, hasta el punto de llegar a confundir al yo, o sea, existen objetos que pueden funcionar como dobles que reflejan la identidad de otro hasta el punto de no poder diferenciar el uno del otro. Esta duplicación y división del yo, conlleva a un sentimiento también causante de lo siniestro: el permanente retorno de lo igual. Freud cita los estudios de O. Rank, que hablan sobre el primer *doble*, este se encontraría en la creencia de un alma inmortal, creencia que permite sostener la seguridad frente al sepultamiento del yo, en un intento de burlar o desmentir a la muerte. En otros casos el doble puede devenir en una crítica del yo, contraponiéndose como conciencia moral, como una instancia en el cual el doble se transforma en una crítica del propio yo, en

otras palabras la presencia del doble puede terminar por efectuar una crítica sobre el original hasta el punto de terminar por ser un espejo de aquellas cosas que uno muchas veces quiere ocultar o no reconocer, en el doble uno puede presenciar aquellas cosas incumplidas, aquellos defectos y aspiraciones que muchas veces no se quieren asumir. El doble nos recuerda aquellas cosas que pensamos que tenemos superadas, en él nos hacemos consciente que dichas cosas en verdad han sido solo ocultadas, lo cual nos otorga un sentimiento de terror y angustia.

En un sentido u en otro, el doble es una forma de represión del yo. La represión del inconsciente exteriorizado nos lleva al sentimiento de angustia que caracteriza a lo ominoso. No importa directamente si el origen del contenido de lo reprimido es angustioso o no, sino que la angustia es provocada por retornar a lo reprimido. Lo reprimido termina por ser aquello que debe permanecer oculto, como en el caso de la criatura de Frankenstein, un muerto o para ser más exacto una especie de collage de varios cadáveres que ha vuelto a vivir. Tras esto invade la angustia de ver como el muerto sobrevive al viviente, transformando a este otro en un enemigo.



Frankenstein, en un principio, parece entender el drama de su criatura y acepta compadecido por la inmensa soledad de la “criatura” que él ha creado, pero que no logra reconocer como propia, obligándolo a abandonarlo sin siquiera haberle otorgado nombre alguno. Transcurrido un tiempo, en el cual la criatura toma cada vez más conciencia de sí, busca a su creador con el propósito de que este le otorgue una compañera con el cual pasar sus eternos días, pero Frankenstein se niega a repetir el proceso de creación, argumentando que no tiene la seguridad de que ese nuevo ser no resulte una criatura perversa que pudiera poner en peligro la integridad de los humanos, a los que se siente en el deber de proteger. Acto seguido la criatura manifiesta *«Me vengaré de mis sufrimientos, si no puedo inspirar amor, desencadenaré el miedo; y especialmente a ti, mi supremo enemigo, por ser mi creador, te juro odio eterno»* M. Shelley, Frankenstein o el moderno Prometeo, Madrid, Cátedra, 1996, p. 264. Citado en (Rumeu, 2002, pp. 252-253)

Frankenstein no es el único personaje de ficción que nos remite a lo más profundo de la represión y de lo ominoso. Pero no hace dialogar con aquellas cosas que persiguen al hombre desde tiempos inmemorables, como los temores sociales al violar ciertas "leyes naturales" producto de la incursión del pensamiento y sobre todo de la ciencia. Aunque sin duda el personaje nos lleva también a preguntarnos sobre la identidad y el reconocimiento, que aún están abiertas a la imaginación, en especial con los avances tecno-científicos y *las posibilidades abiertas por la ingeniería genética que son las claves de este renovado mito* (Rumeu, 2002, p. 251).

En el sentido ominoso, una de las figuras más reconocidas y populares del cine de finales de los años setenta fue Alien. Giger, su creador, es uno de los artistas contemporáneos más celebres y reconocidos debido a su producción artística ligada al cine de ciencia ficción contemporáneo, en especial con la película Alien, con la cual alcanza un reconocimiento a nivel internacional.

Las obras de Giger estuvieron profundamente influenciadas por la literatura fantástica, las novelas, los relatos y los ensayos que había leído a lo largo de su vida. El artista utilizó diferentes recursos en una recombinação entre vivencias personales y la literatura, con el fin de desarrollar su imaginación. Su interés por la temática ocultista su

obra adquiere un tono temático siniestro característico, dominado por lo claustrofóbico, la angustia existencial y el terror en su estado puro.

Giger sentía atracción por lo macabro, lo oculto y sobre todo por el horror, inspirando reiteradas veces por uno de sus escritores favoritos: Poe, donde *"la muerte y lo macabro son motivos recurrentes en su producción narrativa, en la que explora el lado oscuro y tenebroso del alma y sondea así los límites del dolor y el sufrimiento humano"* (Orient, 2005, p. 136). Una de las preocupaciones centrales de la obra de Giger es el cuerpo humano, pero no tal como es, sino un cuerpo intervenido por la ciencia y la técnica, al igual que la criatura de Frankenstein.

Su obra más popular, es la ya nombrada criatura elaborada para la película *Alíen*: el octavo pasajero de 1979 y *Alien: El regreso* de 1986. La criatura en toda su composición, entrañaba una representación simbólica que a todas luces causaba el sentimiento ominoso, siniestro y aterrador. A pesar de su rareza, el alienígena en apariencia, ajeno a toda biología humana, guardaba cierto comportamiento, ciertas acciones que podrían ser catalogadas como humanas.

¿Qué era Alien en la película? De alguna forma la criatura representaba a una especie de madre universal, Alien II. Desde primer contacto con la nave encontramos diversas alusiones sobre esa tergiversación de la reproducción humana. Se puede interpretar las numerosas cavidades y protuberancias de tejidos biológicos como un gran útero.

Con anterioridad Giger había trabajado el tema sobre la hibridación entre la ciencia y el cuerpo, que serviría posteriormente en la creación de Alien. En 1967 diseña a una mujer *"que representa un ideal estético simbólico de la belleza femenina, con profundas asociaciones sexuales."* (Orient, 2005, p. 545), este trabajo se llamó Alpha, pintura inserta en una visión futurista del hombre, en la cual la ciencia ha ido reemplazando lentamente partes del cuerpo con circuitos y cables e implantes en la piel, también se puede apreciar como las vértebras de hueso van siendo reemplazadas por unas de apariencias metálicas o sencillamente por prótesis.

La imagen es sugerente de Alpha "Como ya hiciera en *Alíen* al mostrar el interior del útero tecnológico, la imagen sugiere un cuerpo penetrado por la tecnología hasta la médula espinal, que parece que mantiene al hombre en esclavitud." (Orient, 2005, p. 546).

Por su parte, La filmografía de Carlos Enrique Taboada² se adentra en el universo de la infancia para mostrar, con tacto y crudeza, su reverso oscuro, sus temores confrontados con la incredulidad, la ceguera y el materialismo del mundo de los adultos, poco o nada reacio a creer en el poder de la magia y la fantasía. Así, en "El libro de Piedra", su protagonista Silvia, experimenta la maldad a partir de la inocencia. Inocencia que se manifiesta en conversaciones con Hugo que es la representación de un niño esculpido en piedra que tiene la dualidad de ser animado e inanimado.

La trama de la película gira entorno a la escultura, la cual se convierte en una obsesión para Silvia la hija del dueño de la finca, la cual es presentada como un amigo imaginario, como aquello que Freud describe como lo ominoso fantástico, como cuando los niños desean que sus juguetes, muñecos cobren vida, por lo tanto podría comprenderse como un estado *infantil* de un deseo que no llega a realizarse, sin embargo con Hugo ocurre una doble sentido ominoso debido a que, si bien es Silvia quien puede hablar con él, este puede interferir con los demás personajes, o sea, por un lado se presenta como una situación imaginaria, pero a la vez como un hecho debido a que ocurren situaciones en las cuales tanto los personajes como uno duda si Hugo es real o no. En este sentido se desenvuelve la trama de la película, en una constante incertidumbre respecto al origen de la relación entre Silvia y Hugo.

Pero ¿Quién es Hugo? o ¿Qué es Hugo?, pues hemos dicho que Hugo es un escultura, pero aquello no nos dice nada respecto a quién es. Pues la historia deviene en que Hugo es justamente lo contrario de lo que nosotros hemos creído o visto, Hugo es un niño hecho escultura que tiene la capacidad de realizar acciones intencionadas o propuestas por Silvia –matar un perro, matar a su tío, causar daño a su madrastra, etc.-, por lo cual la

² Taboada, C.H. (1968). El libro de piedra. Película

escultura de Hugo ejerce un símil con la imagen religiosa de un Golem judío, con la diferencia de que Hugo no es la creación artificial, sino un niño de carne y huesos que por medio de un *hechizo*, que realizó su propio padre ha quedado confinado a la inmortalidad hecha piedra y como humano posee conciencia de sus actos, aunque la conciencia en el caso de lo ominoso no diga nada de la humanidad, como ya hemos señalado en el caso de Frankenstein, de una criatura que posee conciencia de sí y que aun así es rechazado.

La ironía³

“Parábasis”

La ironía resulta ser más compleja en el arte, que en otra expresión artística ya que se espera que la obra represente o guarde relación con el concepto o idea, motivo por el cual el observador tenderá a buscar la asociación directa entre lo que él posee como concepto y lo que está observando. Motivo por el cual una obra puede llegar a ser incomprendida. Por lo tanto, el aspecto irónico genera una disociación en el observador, teniendo este que ampliar el significante de su significado, o sea, es él quien se ve afectado por la imagen retórica, ya que es él quien debe lidiar con las figuras/ideas que se encuentran detrás de la imagen, lo cual posibilita entender y extender a la propia imagen otras ideas.



Para (Arce, 2000) lo irónico contiene un elemento lúdico entre el artista y la obra de arte. El artista irónico en este caso se presentaría como un antagonismo, o sea, que a pesar de conocer las reglas del campo artístico no las respeta, finge ignorar aquello que conoce⁴- ironía- estableciendo una distinción entre lo que es considerado como arte y lo que él está haciendo como arte. Si bien se presenta un objeto como elemento artístico, al no respetar las reglas del campo del arte podría ser rechazado, sin embargo es reintegrado por medio de

³ La interpretación sobre la ironía que se hace en este apartado se encuentra inspirada en la obra de Paul de Man. El concepto de ironía. En P. d. Man, *La ideología estética* (pág. 231-260)

⁴ Un caso similar, pero de otra área se dio en la poesía con el surgimiento de la antipoesía, como es de esperar, la poesía está llena de argumentos retóricos, mientras que la antipoesía se caracteriza por el uso de un lenguaje directo, antirretórico y coloquial,

la reflexión como aquello que no es arte a pesar de serlo, a esto se refiere (Arce, 2000, pág. 100) al decir que el buen jugador, o sea, aquel que respeta las reglas del juego, se debe inventar inconscientemente nuevas reglas, nuevos modos de juego para hacer posible la continuidad del mismo. En otras palabras el arte posee una capacidad reflexiva, visualmente mayor que la de un texto, al incorporar en la producción elementos que generan disociación con la tradición artística, a pesar de estar siendo llevada a cabo por una persona que si conoce las reglas de producción del campo artístico.

De lo anterior, a mi juicio, no debemos confundir esta capacidad irónica del artista de aquel que es un mero intruso en el campo del arte. La diferencia entre el primero y el segundo, corresponde a la intención intencionada de ser un mal jugador un aparente mal artista, un desinteresado por las reglas generales del campo, mientras que el segundo busca, ya que es su intención, entrar en el campo bajo las reglas del juego. Mientras que el primero logra generar una irrupción dentro del campo, un quiebre por medio de la reflexión, entiéndase como aquello que permite un cambio de dirección- cuya producción aparece como algo novedoso-aunque incomprendido-, el segundo aparece como un imitador o un continuador de las reglas del arte, quizás como un aprendiz de las mismas, un artista confinado a la reproducción. **La ironía encuentra su validez en el campo artístico como crítica a la tradición, como aquel quiebre que permite la experimentación y la innovación, siempre dispuesta a interpretaciones que van más allá que las del propio autor, en una dialéctica irresoluble o como problema, ruido, entre el significante del autor y el significado de la obra y la reflexión que experimenta el observador.**

LECTURA DE LA OBRA

Ominoso – ensamblaje – ironía

“Las muñecas”



Modelo de observación

En términos generales el proceso de investigación sobre este trabajo centra su atención en las muñecas; donde los fragmentos de éstas son el objeto observado.

La inspiración del trabajo desarrollado desde comienzos del año 2013, surge por el interés en la escultura, y esto, pues se ha constituido en la mejor forma de expresar a través de ésta, mis inquietudes artísticas como: la materialidad, la escala y el modelado.

Tanto las muñecas y objetos relacionados con el maniquí y los robot están diseñados para cumplir una función -no se puede poner un terno al David de Miguel Ángel, el cual fue creado como pieza artística para la contemplación-, en cambio, la muñeca, el maniquí y el robot aparecen como un elemento sustituto.

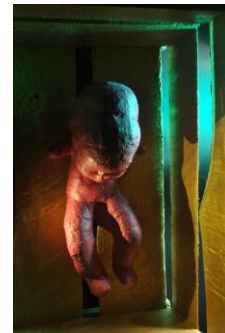
Al igual que Demian Schopf, se considera que tanto el maniquí como la muñeca corresponden a patrones estandarizados de rostros, que cada cual en su época, se reproducen serialmente. Este patrón es en ambos casos una perversión de su referente en donde las diferencias se anulan en una suerte de indiferencia de la reproductibilidad técnica y de una matriz andrógina, donde los rostros no son ni hombres ni mujeres, ni adultos ni niños.

En el desarrollo del proceso investigativo se utiliza la muñeca -objeto encontrado- como objetivo de estudio, con el propósito, de despojar su rol de objeto sustituto y llevarla a la escultura como modelo de contemplación artística.

Después de la vanguardia que amplía el repertorio material y técnico, da la posibilidad a esta investigación de trabajar con “objetos encontrados” como los fragmentos de muñecas. Así, durante el año 2013 se da inicio al desarrolló de la serie “**Híbridos**”;

En una primera instancia se trabajó específicamente con la materialidad- materiales industrializados, fragmentos de muñecas, madera y metal-, para luego ensamblar las muñecas, el modelado y los cambios de escala, generando en el montaje de la obra un

en general esta serie de obras dice relación con el “cuerpo mutante” en el cual se experimenta con el ensamblaje de fragmentos de muñecas, madera y hierro, generando en este contexto una expresión de arte más allá de la muñeca en sí.



código totémico; cambiando así nuevamente la función y significación de las muñecas, desde la representación y cambios de escalas hasta la unión de éstos para generar otras lecturas



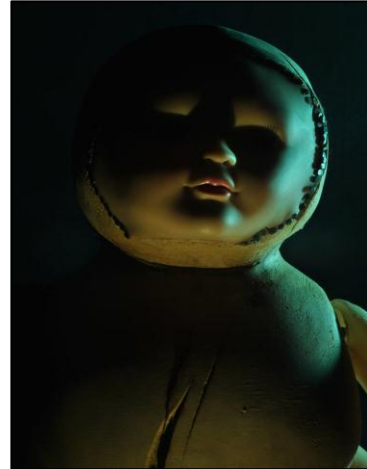
Esta serie de trabajos, inspirada bajo la lectura planteada por Mary Shelley,⁵ se

presenta como una exageración de los rasgos de la ciencia, donde la unión de fragmentos da paso una rareza inerte que no cumple otra función que no sea la de ser

⁵ M. Shelley. Frankenstein, publicada en 1818, Inglaterra.

contemplada y que difiere del Moderno Prometeo. O cómo Orlan en su performance de 1993 “Omnipresence” que en su rostro ensambla: la frente y pómulos de la Mona Lisa, la boca de Europa, la nariz de Diana, el mentón de Venus y los ojos de Psyché, creando así su propio auto retrato y renunciando a la noción de unidad de éste.

Las obras seleccionadas para llevar a cabo esta tesis, fueron sometidas a distintas composiciones fotográficas con el propósito de provocar en un mismo objeto la percepción de distintas expresiones, sobre todo cuando lo observado se encuentra relacionado con algo cotidiano, del cual sabemos o creemos saber que es.



El concepto de “Híbridos” lo retoma esta investigación durante el año 2015 con el desarrollo de un video arte. El taller se ambienta como un quirófano al estilo Orlan, donde las esculturas sufren transformaciones en vivo y donde la exageración es la temática de la obra.

Punto de inflexión: El quiebre que propone el video, es llevar al espectador a situarse por un momento en una interrupción, en una sensación de no participación vista como quiebre, es decir, que también la obra pueda transitar por lo opuesto de su discurso entendido como “bello”, por lo ominoso e inquietante que ruptura todo lo anterior (de las artes tradicionales) cuestionándose con la materialidad (elementos materiales industriales, ensamblajes, otros) de su proceso formativo y, también la elección de un lugar experimental, al haber sido propuesto como exposición en escenario no convencional como es un quirófano.



Del mismo modo, La figura inanimada que retorna como animada en la película el “Libro de Piedra “, donde Silvia experimenta la maldad a partir de la inocencia, la cual se manifiesta en conversaciones con Hugo, que es la representación de un niño esculpido en piedra que tiene la dualidad de ser animado e inanimado; da origen a la última obra de investigación, esculpida en piedra, a fines del año 2015 y que es una cita a la obra de Carlos Enrique Tobada.



Sugerencia, materialidad, factura, presentación: orientada como crítica a lo que está establecido como reglas del arte y que se plantea como poder creador y destructor de todo lo anterior hacia una nueva mirada, hacia una nueva y/o diferente proposición de mundo posible

en el arte, vista como representación y modo en su forma.

En este instante la investigación de “Híbridos” da paso a una serie de obras en proceso y, a la terminada serie de esculturas “Los Ausentes”





La muñeca como modelo escultórico desarrollado en esta Tesis, incluso aquellos que no varían en forma, ni en tamaño, experimentan bajo ciertas condiciones de trabajo una naturaleza distinta, en la cual lo cotidiano se transforma por un instante en algo totalmente distinto.



La experimentación con barro y posteriormente con cera a la perdida da lugar a la estudiante a explorar y desarrollar sus propios modelos y a partir de éstos, comenzar a generar obras con otra dimensión de espacio y tiempo, sin perder el carácter lúdico de las muñecas, las cuales mantienen la ilusión y magia de nuestra conciencia remota.





Los Ausentes encubre la duda sobre si en verdad es animado un ser en aparecía vivo, y, a la inversa, si no puede tener alma cierta cosa inerte, sobre todo cuando estos objetos conviven en la cotidianidad y/o han estado presente en nuestra infancia.



La representación fragmentada del objeto encontrado, la deformación de los rostros, así como el emplazamiento cliché de la obra, son temas desarrollados por la investigación “Los Ausentes” durante los años 2014 y 2015.



Los Ausentes es una serie compuesta de diez obras escultóricas, sustentada en el trabajo de un sentimiento ominoso, el cual habita en la humanidad desde pretéritos tiempos, manifestado a través del miedo, la angustia y el desamparo. Los Ausentes pretende a través de transformaciones del rostro y escala del objeto encontrado, un punto de inflexión hacia algo que nos sostiene hasta hoy y que muchas veces está oculto; es lo que nos ha acompañado hasta

nuestros tiempos, sumado al sentimiento de culpa producido en casi todas las sociedades humanas.



El doble en la obra los Ausentes es un tema central; es el permanente retorno de lo igual, la crítica del propio yo donde el original se diluye en el doble.





Exposición

Oficio Taller

Factoría de Arte Santa Rosa

17 octubre – 8 de noviembre 2015

CONCLUSIONES

“Desde la emoción”

Estos tres años dedicados a los trabajos que son parte de esta Tesis, han sido un espacio y una instancia de investigación, producción y catarsis atesoradas como invaluable.

La producción escultórica “Los Ausentes” me permitió desarrollar una disciplina pensante que me motiva hoy en día a continuar, con un esfuerzo renovado, mi proceso formativo y de investigación.

De esta forma, puedo decir que la creación artística desarrollada detrás del proceso de elaboración, me ha permitido descifrar y construir significados que están marcados por el espacio, el tiempo y la experiencia mi vida como estudiante.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, A. (2000). La ironía y su definición (sobre la distancia irónica). *Emociones. Thémata*(25), 95-100.
- Bornhauser, N. (2006). Presencia e incidencia de lo Ominoso en el pensamiento de Freud y Foucault. *Revista Observaciones Filosóficas*. Revisado el 3 de Junio de 2015. Obtenido de <http://www.observacionesfilosoficas.net/ominoso.html>
- Enrique Lynch. (2000). Discurso interrumpido. *Anàlisi*(25), 95-108.
- Errázuriz, P. (2001). El Rostro Siniestro de lo Familiar: Memoria y Olvido. *Cyber Humanitatis*(19). Recuperado el 20 de Octubre de 2015, de: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8894/8749>
- Fernández, N. G. (2013). El pecado de Frankenstein. *Álabe*, (7), 1-13.
- Freud, S. (1992). Lo ominoso. In S. Freud, *Obras Completas Volumen XVII* (pp. 215-252). Buenos Aires: Amorrortu.
- Grovas, A. (Productor), & Taboada, C. E. (Dirección). (1968). *El libro de piedra* [Película]. México.
- Man, P. d. (1998). El concepto de ironía. En: P. d. Man, *La ideología estética* (págs. 231-260). Madrid: Catedra.
- Orient, C. A. (2005). *El mundo de H.R. Giger (Tesis Doctoral)*. Valencia: Universitat de València.
- Rumeu, A. H. (2002). La Criatura de Frankenstein y la lucha. *Isegoría* (26), 251-256.
- Schopf, D. (2002). *La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente (Tesis de Magister)*. Santiago: Universidad de Chile.

Zizek, S. (2011). *Visión de paralaje*. Buenos Aires Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina .