

3.1. EL MANIQUÍ COMO METÁFORA DE LA CONDICIÓN HUMANA

DE CÓMO LAS ARTES VISUALES Y EL DISEÑO DE INDUMENTARIA COMPARTEN CÓDIGOS EN COMÚN

Félix María Cardozo Marecos

Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional de Asunción

Resumen

La moda y las artes visuales han estado en íntima relación desde hace tiempo. Uno se ha servido del otro como fuente de inspiración. Partiendo de este pensamiento relacional e indagando más allá de la estética que puedan presentar uno y otro respectivamente, el trabajo aborda las correspondencias (diseño y arte) a partir de un elemento común: el maniquí. Personaje que se sitúa entre los hombres y los objetos. Figura que nos remite a un mundo no humano que pone en evidencia la crisis existencial del hombre contemporáneo y su propia condición humana. En esta línea, el trabajo considera las obras de De Chirico, Cindy Sherman, Nicholas Cope, Dustin Arnold y Muriel Nisse, entre otros y, se fundamenta en las voces de Nietzsche, Deleuze, Luc Nancy y Kristeva, por nombrar a algunos.

Palabras clave

Condición humana; moda; Artes Visuales

Que los diseñadores de moda trabajen a partir de propuestas de artistas visuales (y viceversa), ya no es cosa nueva. Obras de Pablo Picasso, Gustav Klimt, Andy Warhol, entre otros, se convirtieron en fuentes de referencias creativas de portentosos del diseño como Christian Dior, Dolce & Gabbana, Prada o Chanel, desde hace tiempo. A la actualidad, esto no ha menguado y es quizás porque en la moda es donde el arte ha encontrado respuesta a uno de los más grandes reclamos que le hiciera la postmodernidad: su validez funcional. A partir de esto, mi propuesta es presentar un elemento más en común entre ambas manifestaciones artísticas: el maniquí. Esa pieza que se sitúa exactamente en la zona indexical entre el hombre y el objeto,

esa figura que presenta un cuerpo y representa una corporeidad que se deja ver más allá de la materialidad pura porque, la representación “No es [...] la pura y simple presencia: no es, justamente, la inmediatez del ser-puesto-ahí, sino [es] la presencia de esa inmediatez, en cuanto la hace valer como tal o cual presencia” (Luc Nancy, 2006: 37). Por todo esto el maniquí inexorablemente nos remite al hombre y su doble. Así la obstinada presencia del tema del *alter ego* en la historia del pensamiento pone

en evidencia el eterno conflicto del hombre consigo mismo y con los demás, convirtiéndose en una metáfora de la permanente búsqueda interior de la identidad.

Para aclarar mejor mi planteamiento, creo necesario rastrear en el tiempo el momento en el que el hombre inició su desdoble y me parece encontrar indicios sin ir muy lejos en el dualismo cartesiano, en el pensamiento del filósofo francés del mundo moderno quien propugnó la idea de la separación del alma y del cuerpo, un dualismo ya iniciado en la antigua Grecia, reinterpretado por San Agustín y teorizado por Descartes en su *interaccionismo* mente/cuerpo. Descartes no encontró mejor ejemplo para explicar la relación entre sustancia “extendida” y “sin extensión” que la figura del autómeta. Es así que en su *Tratado del hombre*, cuya primera edición data de 1648, el filósofo se refiere al cuerpo presentándolo como un artefacto, una máquina que funciona de igual manera que un reloj debido a la exacta disposición de sus partes y a la buena organización de sus órganos, encontrándose el uso de la palabra y la reflexión entre las pocas diferencias que distinguen al hombre de la máquina.

La idea de la maquinación del cuerpo siguió siendo potenciado, en esos tiempos, por el pensamiento de Leibniz y su *hombre-artefacto* capaz de imitar muchas de las acciones cotidianas del hombre real y por el de Le Mettrie y su idea de *hombre-máquina*. Con todo esto, el pensamiento especular que circuló en la época fue que conociendo las ideas de Dios y los artilugios en los que se sustenta su creación, también nosotros podríamos ser *creadores* igual que él. Pero esta idea de progreso sin límites pronto empezó a declinar coincidiendo sus últimos alientos con el despunte del romanticismo.

Con el romanticismo el autómeta, la máquina y el artefacto devenido hombre presentaron un viraje hacia la marioneta que enseguida se erigió en metonimia de la crítica, por un lado, a la mecanización y automatización de la estructura estatal y, por otro, a la incapacidad del hombre de escapar de la subordinación de los *hilos de su destino*. De este modo, la henchida idea de progreso técnico y científico sobrevalorizada durante el siglo XVIII, rápidamente inició, a finales del mismo siglo, su deshinchamiento. Así, “La muñeca o el autómeta empezaron a mostrar ahora ese lado oscuro que se escondía tras el optimismo de las luces” (Crego, 2007: 17), lado oscuro que se des-limita orillando lo siniestro y lo perverso. En este punto son dignos de ser mencionados dos personajes, protagonistas de obras literarias, cuyos autores en su momento

lograron el impacto necesario con su querrela contra el autómatas progresista: la muñeca Olimpia y el monstruo (anónimo) del Dr. Frankenstein. Olimpia, nacida de la pluma de E.T.A. Hoffmann, es uno de los personajes de ficción más comentados y retomados por diversos campos del conocimiento; entre ellos la psicología. Sigmund Freud sustenta su teoría de lo siniestro justamente en *El hombre de arena* (1816), obra protagonizada por Olimpia, una muñeca que carga con la responsabilidad de la locura y el trastorno del joven Nataniel quien al final de la historia y, luego de un grave episodio de perturbación que lo lleva a confundir a su novia Clara con la muñeca Olimpia y viceversa, se quita la vida arrojándose desde una torre. Para Freud, lo siniestro se engendra

en el momento justo en el que los límites entre la fantasía y la realidad se difuminan y desaparecen. Fantasía y realidad que en confusa amalgama resume la historia de Víctor Frankenstein, el *moderno Prometeo*, quien en su pretensión de crear un nuevo hombre a partir de osamenta y carne muerta, dio vida a una criatura de “fealdad repugnante y terrible” quien en un ataque de dolor e ira, víctima del vilipendio, se volvió contra su creador. Esta obra llama la atención no tanto por la temática que aborda sino porque su autora, Mary Shelley, presenta al doble del hombre no ya como pieza mecánica, pastiche de tuercas; resortes y fragmentos metálicos, sino como producto orgánico que pone en evidencia la idea refleja de ese otro (¿monstruo?) que nos habita.

Ya en el siglo XX el maniquí, como argumento del hombre y su doble se erige en manifiesto del abatimiento, de la angustia y la melancolía que traía consigo el inicio de una nueva centuria, hija de ideas por demás confusas como la muerte de Dios, el ocaso de las verdades absolutas o el fracaso del racionalismo positivista, entre otras cosas. Un siglo que prometió progreso para todos, tiempo de prosperidad exacerbada y, por sobre todo, el triunfo de la tecnología y de la comunicación de masas. Promesas que muy pronto se diluyeron del imaginario y quedaron sepultadas bajo los escombros y las ruinas que dejaron tras sus pasos la Primera Guerra Mundial y las demás catástrofes del siglo pasado. Coincidentemente con el inicio de las acciones bélicas, en 1914, Giorgio De Chirico, pintor de origen griego y de padres italianos, pinta *Viaje sin fin*, obra representativa de su etapa metafísica que se afianza luego de sus exploraciones futuristas. Esta pintura representa un punto de inflexión en la producción del artista debido a que es una de las primeras en las que hace su aparición un maniquí. Esto es teniendo en cuenta que en sus obras anteriores las escenas se encontraban habitadas por enigmáticas arquitecturas y frías e impávidas estatuas de sesgos clásicos, generalmente mutiladas o sin cabeza.

Viaje sin fin nos presenta un maniquí ataviado en túnica blanca, único sobreviviente en pie en medio del silencio y la desolación de formas escultóricas en ruina. Coquetea con la ambigüedad

porque mutilado y herido aún se yergue sobre un pedestal que valida su importancia ante los demás elementos de su alrededor. Así, el maniquí asume la imagen del *hombre redimido* de Nietzsche. Ese hombre que sobrevive a pesar de las dificultades e inclusive a pesar de la incomprensión de los demás porque, como lo afirma el filósofo: “Es difícil ser comprendido en especial si uno piensa y vive al ritmo del Ganges entre hombres que piensan y viven de otro modo, a saber, al ritmo de la tortuga [...]” (Nietzsche, 2004: 34). De Chirico continúa con su iconografía inasequible, misteriosa y ajena a la lógica, reafirmandose cada vez más el sesgo metafísico en sus pinturas. Es así que se vuelven insistentes los profundos, enigmáticos y vacíos espacios que funcionan de escenarios para que maniqués, a veces articulados, a veces incompletos, pero siempre hieráticos y silenciosos por la ausencia de rostro, aparezcan en escenas generalmente incomprensibles y en espacios fijos, sin flujos de tiempo ni dinamismo alguno, donde únicamente la levedad de la luz permite ensayar una temporalidad. Espacio metafísico del cual también echan mano el fotógrafo y diseñador norteamericano Nicholas Alan Cope y el diseñador,

fotógrafo y escenógrafo Dustin Edward Arnold para desplegar sus creaciones que forman parte de la colección *Vedas*. Colección que no únicamente está conformada por indumentaria sino también por espacios, luces, sensaciones e imágenes que juntos emulan la ya antigua idea wagneriana de *obra de arte total*. Cope y Arnold nos presentan espacios de tesitura notablemente metafísica y misteriosa, poblados de vacíos y anonimato a pesar de la superposición de planos llenos, en los que la luz se revela como única protagonista junto con las sensaciones de miedo e incertidumbre. Estos espacios livianos por la ausencia e ilógicos por la ubicuidad a la que nos remiten, son los más lógicos para albergar la inusual indumentaria que nos proponen los artistas.

Como los maniqués dechiriquianos los cuerpos sustentantes de las obras se presentan hieráticos, ignotos y asexuados como intentando emular la generalidad humana a través del anonimato. Los profusos pliegues y repliegues de la tela, a pesar de su carácter bucarán, permiten describir siluetas sin extremidades y sin rostro sin que esto de lugar a la fisura del antropomorfismo que indudablemente se cuenta entre las intenciones de los artistas. En momentos, el exacerbado hieratismo de las estatuas-maniquí se quiebra mediante lánguidas inclinaciones de la cabeza que son acompañadas por las direcciones de los pliegues de la tela, potenciándose con esto un atisbo de expresión que se centra, por ausencia del rostro, en la cabeza y que por esta misma razón se replica en todo el cuerpo porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. El filósofo Gilles Deleuze sostiene que todo el cuerpo puede reducirse a la cabeza inclusive aunque carezca de rostro, esto es debido a que ambos presentan una gran diferencia entre sí ya que el rostro es una estructura organizada que recubre la cabeza mientras que esta es una parte del cuerpo que lo representa aunque sea su remate. Así Cope y Arnold,

mediante la velación del rostro, hacen que surja la cabeza y con ella el cuerpo que se encuentra bajo la tela-dermis empujándonos a una zona de *indiscernibilidad* entre el hombre y su doble quien también es hombre. Con esto ellos van más allá de los límites establecidos por De Chirico en su *Autorretrato* de 1924. En él, el pintor se presenta como hombre y se representa como materia inerte, así su doble devenido objeto petrificado, carente de toda humanidad, únicamente reclama el derecho de una digna reificación.

Y si bien, como lo mencioné en el párrafo anterior, Cope y Arnold al velar el rostro, como parte del diseño, no cosifican completamente al doble del hombre, sí logran instalar una metáfora del aislamiento y del des-relacionamiento, con el *otro*, mediante la anulación de los trazos faciales del modelo, lográndose con esto que la identidad misma se anule y que el *yo* se extravíe y se desdoble en *otro*, teniendo en cuenta que el rostro es un lugar de ficciones y simulaciones en el que realmente se inscribe el *otro* y no precisamente el *yo*. Ficción y simulación debido a que: “[el rostro] es, por excelencia, el espacio donde se incluyen las marcas, trazos, manchas, colores o maquillajes que, compuestos en un cierto orden, van a componer no el *yo* sino la ficción del *yo*, aquello que el individuo no es. Y así, el rostro como lugar de transformación continuada, como superficie de inscripción de la ficción del *otro*, en lugar del *yo*, se convertirá en el instrumento más directo y más

inmediato de acercamiento hacia el *otro* que está en nosotros” (Cortés, 1997: 134). Con esto vemos, que es el *otro* quien posibilita que *yo* ostente un rostro (aunque sea de ficción) debido a que el rostro aparece en tanto que el *otro* (me) observe, por eso, *mi* rostro, siempre representará al *otro*. En este mismo estado de ocultamiento y desvelamiento se encuentran las obras de la creadora francesa Muriel Nisse quien con materiales orgánicos e inorgánicos poco usuales, fabrica máscaras que en lugar de potenciar y embellecer el rostro, lo desfigura y anula para los demás, operando en contramano a la mayoría de las ideas de la moda y las tecnologías de la belleza para quienes el embellecimiento, aunque sea de manera artificiosa e inclusive bajo riesgo, debe ser promovido y prosperar. Indudablemente, las máscaras de alta costura de Nisse causan más que asombro, sensaciones debido a que superan lo meramente narrativo e ilustrativo porque no tienen ninguna historia que contar. Para Valéry, la sensación se transmite directamente sin el rodeo ni la distracción tediosa de una historia que la anteceda y, en palabras de Deleuze,

La sensación es lo contrario de lo fácil y acabado, del cliché, pero también de lo ‘sensacional’, de lo espontáneo... etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto [...] y una cara vuelta hacia el objeto. O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente (Deleuze, 2009: 41).

Por esto, las máscaras en lugar de producir un distanciamiento entre el sustentante y el mirante, producen empatía y conexión. La morfología fractal de las piezas fabricadas de restos orgánicos e inorgánicos, no impiden que despierten en *mí* ciertas sensaciones debido a que no hay una barrera entre el sujeto y el objeto: en el objeto estoy yo y el objeto está en *mí*. La sensación no está precisamente en la máscara en cuanto materialidad, sino en el rostro velado que se oculta y que me invita a desvelarlo con la mirada, para inscribir en él mis deseos, frustraciones y aspiraciones. Ahí es cuando aparece la empatía y la sensación, en el momento justo en el que yo le doy un rostro al *otro* y cuando el *otro* soy yo. Quizás por esto es que la materialidad abyecta de algunas máscaras, especialmente las que están confeccionadas a partir de cabellera (desecho del *otro*), no producen repulencia ni amenaza, muy al contrario de los sentimientos que despiertan los maniqués de Cindy Sherman.

Sherman explora lo abyecto en su serie fotográfica de 1992 titulada *Sex Pictures*. En ella la artista nos presenta maniqués o muñecas que de ninguna manera pretenden negar su apariencia artificial. Aparecen desnudas o semidesnudas, a veces incompletas, potenciándose al máximo en ellas su carácter sexual, así, el ano y la vagina se muestran de un tamaño exagerado, o los genitales combinándose en un mismo cuerpo dando espacio a biología imposibles, que por imposibles provocan repulsión y abyección. Si bien lo abyecto es ya patente del arte desde siglos atrás, teniendo en cuenta que a partir de la Edad Media la hagiografía cristiana nos presenta un verdadero catálogo de suplicios y castigos aplicados a sus mártires, pasando por representaciones de guerras y enfermedades, inclusive llegando a escenas de desollamiento, como el caso de San Bartolomé o de Marsias, esto es debido a que el despellejamiento a un enemigo o a un vencido en guerra era una práctica común en muchas culturas de la antigüedad, aún así, los obras de Sherman rebasan los

propios límites de la repulsión empujando a lo abyecto a una zona por demás lábil, estableciendo con esto una especie de estética del dolor, de la violencia y del erotismo espurio. En este punto es imposible dejar de mencionar la idea nitschiana de que el dolor, a pesar de todo, también es belleza o la de Michel Maffesoli quien refiriéndose a la condición posmoderna menciona a la anomia como parte constitutiva de la contemporaneidad. Por eso propone que cada uno de nosotros aceptemos nuestra correspondiente *tajada del diablo*. Esa tajada que palpita y respira en los maniqués de Sherman y que tanto nos cuesta asumir porque, como ya lo mencioné, en el *otro* estoy yo. El maniqué es mi doble. Esta alteridad reclamada es quizás la que marca la diferencia entre los sentimientos confusos que pueden llegar a producir las imágenes de la serie *Sex Pictures* ya que estimulan la repulsión, pero no el deseo de arremeter contra ellas. A pesar de sus disloques abyectos, no incitan la violencia. Lo mismo se podría decir del vestido de carne cruda que lució la estrella pop Lady Gaga en la entrega de los premios MTV en 2010 realizado por el diseñador Franc Fernández. El vestido, confeccionado a partir de trozos de matambre vacuno, causó furor en los medios de comunicación y en la web. Diversos tipos de comentarios fueron realizados a partir de la *performance* de la estrella. Comentarios que rozaron lo grotesco (entendiendo a éste como una categoría en la que aparecen distorsionados los órdenes que rigen un condicionamiento social), e inclusive lo humorístico y lo repulsivo, pero ninguno propuso aplicar una violencia explícita, materializada en escraches o ataques a

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



Gaga, esto quizás porque “el objeto repulsivo no es amenazante, sino perturbador, no pone en peligro nuestra existencia, sino que nos muestra su lado oscuro, por eso no intentamos destruirlo, sino evitarlo, excluirlo” (Crego, 2007: 120). O quizás porque la abyección, igual que el erotismo, es también bicéfala ya que, como lo argumenta Julia Kristeva, lo abyecto inquieta pero sin embargo estimula el deseo, fascina y no deja de seducir. Es como un búmerang inquieto que oscila entre el polo de la seducción y de la repulsión. Entre la curiosidad y la negación de contemplar lo representado como fundamento de anagramas posibles. Por lo tanto Sherman y Gaga, con un maniquí una y, con un vestido otra, no denuncian precisamente la deshumanización o la cosificación del hombre, como en su momento lo hiciera De Chirico, sino más bien ponen en evidencia la condición misma de la humanidad posmoderna de la cual todos somos parte. Así, los artistas visuales y diseñadores de indumentaria a quienes he presentado, expresan más que nada en sus obras la crisis de identidad del hombre contemporáneo. Sus propuestas se interpretan como codificadas en función al momento y al tiempo entrópico en el que coexistimos, porque, “No se comprende bien una época más que respirando su olor. Los humores sociales e instintivos nos dicen más de ella que un montón de tratados eruditos. En ellos se expresan los afectos, las pasiones, las creencias que la caracterizan. A partir de ellos se manifiestan los sueños más delirantes, con los que juega o donde es el juguete. A partir de ellos podemos comprender que la ‘parte destructora’, la del exceso o la efervescencia, es aquella que siempre precede a una armonía nueva” (Maffesoli, 2005: 47). Una armonía que se redibujará en el momento justo en el que demos la espalda a esta *sociedad del cansancio* y, cuando el diseñador de indumentaria abandone su aspiración de vestir el cuerpo de un maniquí y tome conciencia de que más que nada su cometido es vestir la corporeidad del sujeto, la propia condición humana. Ahí el vestido recuperará la expresividad y las emociones que alguna vez le signaron.

Bibliografía

- Cortés, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, Gilles (2009). Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid.
- Crego, Charo (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada editores, Madrid.
- Hernando, Alberto (2013). *El arte en carne viva*. Sd edicions, Barcelona.
- Kristeva, Julia (2010). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, México DF.
- Luc Nancy, Jean (2006). *La representación prohibida*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Maffesoli, Michel (2005). *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*. Siglo XXI, México DF.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Más allá del bien y del mal*. Gradifco, Buenos Aires.

ISBN 978-950-34-1538-2

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA