MERIDIAN CRITIC Nr.1 (Volume 26) 2016

El maniquí: iconografía y código en el lenguaje escultórico del siglo XXI

Pablo GARCÍA CALVENTE
Escuela de Arte de Toledo, España

Abstract: The mannequin show window has evolved meteorically in a short period of time, renouncing to be a human replica to become a real "artistic creation": an abstract entity, which consciously or unconsciously, contains almost enigmatic elements that configure it as a contemporary art piece that continually evolves in its conception, thus becoming one of the most developed sculptural elements since its creation until the last decades. Similarly, the mannequin is part of a wider reflection on modernity and the human condition, and maintains its enigmatic power on the already demonstrated ability to embody a fiction on the border of the imagined and the real. The most prominent artists of the twentieth century to today have recycling the mannequin, rebuilt and used it on stage, being elected to witness the dynamism and anxieties of modern ever changing world.
Keywords: *art, mannequin, sculpture, iconography*.

A lo largo de sus más de quinientos años de existencia, el maniquí ha sido la forma escultórica que más ostensiblemente ha representado la imagen que el hombre tiene de sí mismo. La biografía del maniquí está marcada por momentos en los que sus creadores se han afanado por alcanzar bien la verosimilitud bien la indiscutible expresión de lo misterioso o, al contrario, siguiendo la evolución general de las corrientes estéticas, por el rechazo del realismo. Objeto de diversas interpretaciones, el maniquí ha ocupado durante mucho tiempo la imaginación del hombre, desde el antiguo mito de Pigmalión hasta la fotografías contemporáneas de Cindy Sherman o Valérie Belin. Sus muchas interpretaciones constituyen una rica investigación psicológica de la auto-representación. Asimismo, el maniquí ha ocupado un papel protagonista sustancialmente dentro del trabajo diario de artistas, diseñadores de moda y escaparatistas. En el estudio del artista y del diseñador de moda, el maniquí ha servido para mostrar la configuración del cuerpo haciendo las veces de soporte ideal para el diseño de prendas, mientras que en los escaparates de las tiendas y de los grandes almacenes ha sabido comunicar con enorme eficacia el atractivo de la moda textil, transformando así a los transeúntes en consumidores.

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

A parte de la fascinación que estas figuras ejercen en artistas y escritores, es importante recordar que, etimológicamente, la palabra maniquí procede del neerlandés "mannekeen", que significa "hombre pequeño". Será a partir del siglo XVII cuando, como atestiguan los diccionaros históricos, adquiera el significado de estatua articulada que imita al cuerpo humano, al servivio de pintores y escultores, principalmente, que venía a sustituir a los figurines de madera, de cera o de barro de los siglos XV y XVI. La función artística del maniquí articulado se consolida a lo largo del siglo XVIII, donde se conocerá como "maniquí de artista" para distinguirlo del maniquí de moda utilizado en las satrerías y en los talleres de confección. En cuanto a los materiales de su fabricación, en su origen, la madera forma parte esencial de la composición del cuerpo del maniquí, si bien, a partir de 1906 algunos diccionarios recogen referencias a maniquíes de artista hechos de cera, cartón o mimbre. A lo largo del siglo XIX el maniquí de fabricación francesa, articulado y embutido imitando la forma del cuerpo humano se impone en todo el mundo, si bien es verdad que el concepto de maniquí se ha manipulado en exceso, asignándole nuevos significados en multiples campos del saber y de la creación. Será precisamente la polisemia de esta palabra y su polivalencia temática lo que sigue seduciendo a los espiritus creativos de los artistas, que han sabido renovar continuamente la relación con su silencioso compañero convirtiendo una herramienta del *atelier* en un fetiche artístico [Munro 2014:4].

Aunque actualmente la noción de maniquí de artista se ciñe, por lo general, a la conocida figurita de madera producida en serie, dotada de articulaciones flexibles que permiten un cierto numero de poses, históricamente, a partir del siglo XVI, estos maniquíes se dividian en dos categorías: las pequeñas figuras con la que las que los artistas se ayudaban para preparar sus escenografías compositivas, y los modelos de tamaño natural, mas o menos articulados, que se usaban fundamentalmente para el estudio de los ropajes[1]. A partir del siglo XVIII numerosa documentación de distinta procedencia, fundamentalmente de carácter comercial, da fe no sólo de la demanda creciente de maniquíes capaces de reproducir lo más fielmente posible el cuerpo humano, sino también del enorme empeño de los fabricantes en la confección de productos de la más alta calidad, conviertiendo París en la capital del maniquí, una supremacía que a lo largo del siglo XVIII se va a extender asimismo a la fabricación de los maniquíes de confección y los maniquíes de escaparate. En ambos casos la intención es la de crear una replica lo más realista posible del cuerpo humano, por lo que ésta variará considerablemente según la época.

El maniquí ha evolucinado mucho entre los siglos XVI y XX. En un principio nació instrumento de trabajo de sastres y de artistas, pero terminó por poblar los escaparates de las boutiques y de los grandes almacenes. Sus materiales y sus formas se han transformado literalmente: al principio era un simple busto de mimbre o de alambre y posteriormente se convirtió en un cuerpo entero, con cabeza de cera o de

[1] Como no ha llegado ningún modelo de este tipo hasta nuestros días, podemos imaginar su aspecto y su composición por analogía con las efigies fabricadas con fines religiosos, o bien con las figuras de los autómatas, auténticas proezas mecánicas de los siglos XVI y XVII, que han llegado hasta nuestros días gracias al coleccionismo.

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

papel maché para terminar imitando a verdaderos hombres y mujeres de fibra de vidrio capaces de mantenerse en pie por sí mismos. A partir del año 1870 aparecen en los escaparates de toda Europa maniquíes de formas idealizadas. París era entonces el principal centro de producción. En 1896, Pierre Imans fundó una empresa que va a prosperar y a dominar el mercado con sus figuras de rostro de cera finamente diseñadas, con pelucas de cabello natural, con ojos de vidrio y miembros articulados, mientras que su competidor, Victor-Napoléon Siégel se dio a conocer por sus modelos de "piel de melocotón" con pestañas y cabello sedoso.

Estos dos hombres aseguraron la preeminencia mundial de Francia en la producción de maniquíes y sus tiendas se convirtieron en atracciones turísticas. La mayoría de los maniquies fabricados en Francia se destinaban a la exportación, pero al final de los años veinte y principios de los treinta, los fabricantes franceses se enfrentaron a una fuerte competencia de los maniquies americanos, italianos y alemanes, estos últimos con fuertes rasgos arios [Thesander 1997:74]. Los maniquíes podían ser masculinos o femeninos, pero en los años treinta los primeros, jugaran un papel secundario en la industria de la moda y, sin duda, han interesado mucho menos a los artistas. Su perfeccionamiento está ligado al progreso técnico industrial y al crecimiento económico, pero el maniquí femenino encarnaba la imagen de la mujer moderna y ofrecía una visión adoctrinada de la sexualidad femenina. En el panorama teatral de las vanguardias europeas de los años veinte llama la atención la comedia *Nostra Dea* (1925) del escritor italiano Massimo Bontempelli, quien, fiel a su continua indagación literaria del universo femenino, pone en escena a una mujer-maniquí. La protagonista de la obra, Dea, no posee personalidad propia, sino que asume una distinta cada vez que cambia de vestido apropiándose con absoluta suficiencia de la personalidad que la ropa le transmite (mujer sentimental, dócil y pasiva con el vestido color "cuello-de-tórtola", mujer dominante y agresiva con el traje de chaqueta rojo, mujer malvada con el vestido verde de serpiente, etc.). La fuerza de esta pieza de Bontempelli, de evidente inspiración pirandelliana, radica en llevar a la escena, de manera exagerada y grotesca, uno de los grandes temas de la contemporaneidad: el drama del aniquilamiento de la propia personalidad en aras de una identidad impuesta por el entorno y las convenciones sociales, especialmente dramático en las mujeres, obligadas a ser, como en este caso concreto, lo que imponga el caprichoso mundo de la moda. Anna, la asistente personal de la protagonista-marioneta, afirma en el acto primero en referencia a la cambiante e imprevisible personalidad de su "señora":

> Muy sensible a los trajes que lleva. Si se pone uno de colores vivos, es viva y juvenil como hoy; si otro tímido, es tímida como ayer; cambia toda, toda: habla de otro modo: es otra. Un día la vestí de china y se puso a hablar en chino purísimo. Si le pusiese un vestido negro y un velo muy largo, se iría al cementerio, a sollozar sobre una tumba [Bontempelli 1942:25].

Así pues, en las décadas a caballo entre los siglos XIX y XX se rompe definitivamente el silencio del maniquí [Munro 2014:6], pues si el progreso tecnológico permite a los fabricantes de maniquíes alcanzar un enorme realismo, este

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

artefacto logrará poner al descubierto su lado sombrío al erigirse en el topos que marca las diferencias entre la vida y la ausencia de vida o bien en la creación de dobles ficticios que, aunque físicamente se nos asemenjan, no será nada fácil, en cambio, controlar su moral y su comportamiento, reforzando así una cualidad pertubadora, que ha ejercido una gran atracción entre muchos y variados artistas, de Degas a Bellmer, sugiriendo o manifestando una atracción o una violencia sexual latente entre el artista masculino y el maniquí femenino, ese cuerpo al que se puede controlar, manipular y reconfigurar a placer. En otras obras la presencia del maniquí transforma radicalmente nuestras creencias sobre el realismo cuestionando no solo la naturaleza de la figura representada, sino la del arte mismo.

En un proceso de selección que podríamos llamar natural, el maniquí de artista ha sido suplantado al final del siglo XIX por un pariente mejor adaptado al entorno urbano: el maniquí de escaparate. Si el primero tiene entre sus cometidos el de pasar desapercibido, el segundo está concebido para ser visto exhibiendo productos (ropa y accesorios de moda, fundamentalmente) de los que él es el estandarte publicitario. El maniquí de escaparate ha evolucionado en un breve arco de tiempo de manera meteórica, dejando de ser una réplica humana embutida (bastante parecido al maniquí de artista) para convertirse en una auténtica "creación artística": un ente abstracto, depurado, que modela y moldea a la mujer moderna en sentido propio y figurado. Ya sea de modo consciente o inconsciente, este objeto encierra de manera casi enigmática, elementos que lo configuran como una pieza artística contemporánea que evoluciona en su concepción continuamente, convirtiéndose así en uno de los elementos escultóricos que más se han desarrollado desde su creación hasta las últimas décadas. Como cualquier otra expresión artística (o incluso de manera más fidedigna que otras), con el paso del tiempo el maniquí ha sabido adaptarse y reflejar el cambio o la evolución de los ideales de belleza y de las condiciones sociales de su entorno. El maniquí no sólo se ha convertido en una patrón de belleza a seguir, sino que también representa todo aquello que nos gustaría ser, cómo nos gustaría vivir y cuáles son nuestras aspiraciones sociales.

En este sentido es importante recordar las palabras de Walter Benjamín contenidas en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1936), con las que defendía la idea (entonces en el contexto del desarrollo del cine y de la fotografía) que la reproducción se había convertido en la codición primordial de la obra de arte moderno. A medida que disminuía el "aura" y el "valor cultural" de la obra de arte, su valor de exposición crecía en un "cara a cara con las masas": el objeto ya no era apreciado desde la contemplación, sino desde la asimilación por parte de un espectador moderno "distraído" [Benjamin 2010:53-55].

Por su función y su carácter reproductivo, el maniquí presenta algunos elementos propios de una obra de arte, tal como la concebía Walter Benjamin, elementos que serán cada vez más utilizados por los pintores, los fotógrafos y los cineastas de las primeras décadas del siglo XX. De esta manera, el maniquí de artista que había llegado incluso a aparecer en algunos cuadros del siglo XIX, fue reemplazado como catalizador de la creación por el "maniquí moderno". Esta figura, concebida para

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

ser vista, atesora su valor artístico en su doble condición de ser, a un mismo tiempo, una imitación de la forma humana y poseer, en cambio, unas cualidades específicas que la alejan de esta realidad para dotarla de una existencia autónoma.

En una perspectiva histórica mas amplia, ese deseo de reproducir a la mujer y de exponerla a la mirada del consumidor no tiene nada de sorprendente hoy día. No ocurría así a finales del siglo XIX, donde el maniquí de escaparate era identificado con la modernidad. Posteriormente, su condición desdoblada (de objeto y de fetiche) agudizará la imaginación de los creadores del siglo XX, especialmente de los surrealistas que alimentarán una fascinación sin límites por el maniquí (el "objet fantôme", como lo definió Salvador Dalí) vacilante en la frontera entre la moda, el cuerpo y el deseo sexual. Del mismo modo que exploran el inconsciente mediante técnicas automáticas de dibujo y pintura, los surrealistas utilizarán el maniquí como una manera de poner de manifiesto la relevancia de los procesos modernos como la mecanización, la erotización y la mercantilización, debido sobre todo a la frenética capacidad de mutación del maniquí al pasar del realismo al surrealismo, de la mano de destacados creadores de la vanguardia.

De la misma manera, el maniquí se inscribe en una reflexión más amplia sobre la modernidad y la condición humana, ya sea bajo la forma de *manichino* (maniquí de confección) extraño y sin expresión (ese hombre sin rostro) en la obra de Giorgio de Chirico, ya sea en las evocaciones satíticas de Sándor Bortnyik a través de la representación del hombre y de la mujer modernos en el "mejor de los mundos". Constantemente nos encontramos con la necesidad del artista de destruir para crear. Este es el sentido de la obra impactante de Hans Bellmer, quien ha abierto "los ojos del público a nuevas realidades" [Webb-Short 1985:38] reconfigurando a la manera de un anagrama el elemento sexual del cuerpo femenino adolescente; o bien la performance perturbadora de Oskar Kokoschka, que mandó fabricar, pintó y luego decapitó una muñeca fetiche, hecha a la imagen de su ex amante, un objeto de deseo erótico que creó en un principio para adorarla y más tarde destruirla.

A pesar de la plétora de efigies humanas que pueblan nuestra existencia contemporánea, el maniquí sigue siendo un objeto tan fascinante como perturbador. Su historia es mucho mas compleja de lo que parece y está lejos de llegar a su fin. Actualmente el maniquí sigue inspirando la creación de obras de arte entre las más iconoclastas y subversivas del siglo XXI, como es el caso, por ejemplo, del norteamericano Charles Ray con sus gigantescos maniquíes femeninos, o de los hermanos Chapman, que a través de la deformación monstruosa y sexual del maniquí infantil, exponen y acentúan, en un modo entre inquietante y repulsivo, su alteridad. De ahí esa aptitud indiscutible de los maniquíes para generar cierta inquietud, tanto por su proximidad a lo humano, como, muy especialmente, por su capacidad de representar metáforas de lo inhumano [San Martín 2003:46].

En 1969, Allen Jones desató la polémica con un conjunto de esculturas -un perchero, una mesa y una silla- en los que incorporaba modelos de fibra de vidrio de mujeres sumisas, de raza blanca, y con trajes de cuero diminutos, que presentó en 1969 en una galería de Westminster. Para crear sus esculturas, el artista se alió con un escultor comercial**,** que trabajaba para el museo de cera Madame Tussauds mientras

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

que la lencería de cuero la aportó la misma empresa que suministraba los ceñidos trajes a la actriz Diana Rigg en la serie británica de *Los vengadores*. La primera vez que se exhibieron las esculturas, se desató una la ola de protestas, especialmente por parte de las feministas que denunciaron la cosificación de la mujer aseguraranding que la obra de Jones convertía a las mujeres en un mueble, o en objetos en los que un hombre podía colgar un abrigo o dejar una cerveza[2].

Desde entonces la polémica no ha parado. En el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres las obras fueron atacadas con el lanzamiento de bombas fétidas y de humo y años más tarde, en 1986, cuando *Mujer como una butaca* se presentó en la Tate, también fue agredida con pintura y restaurada posteriormente. Jones afirmó en su día que no se propuso nunca que su obra fuera ofensiva y que estaba protestando contra el sexismo y no deleitándose con él. Su principal objetivo, explicaba, era ser iconoclasta: "Mi idea era ofender los cánones del arte de la época". En las entrevistas concedidas con motivo la retrospectiva que le ha dedicado este mismo año la *Royal Academy of Arts de Londres* Jones se ratifica en sus declaraciones de entonces afirmando: «Era lo último que pretendía. Mi trabajo fue visto como antifeminista, pero toda mi obra quería reflejar la liberación del cuerpo de la mujer (…) Estaba convirtiendo a la mujer en sujeto, no en objeto".

Vistas hoy, esas mujeres-mueble, cuya deuda con los muebles surrealistas de la exposición parisina de 1938 es evidente [Pedraza 1998:231][3], de parecen armas de doble filo. Por un lado, no cabe duda de que Jones erotizó a féminas de anatomías exageradamente idealizadas, a las que relegó literalmente a la misma categoría que el mobiliario. Por el otro, parece claro que estaba edificando una agresiva metáfora sobre la opresión que la sociedad patriarcal ejercía sobre ellas, en una época, los setenta, en la que pese a los primeros asomos de la liberación sexual, las mujeres seguían siendo aplastadas por el género dominante y obligadas a comportarse como silenciosos floreros[4]. Caminando por esa cuerda floja, Jones logró incomodar y lo sigue haciendo hoy, lo que convierte a su obra en relevante. De hecho, a pesar de lo que defiende el artista británico, Jones tampoco niega que, además de romper tendencias, el impulso sexual estaba ahí. Dice Jones que parte de la inspiración vino de ver a mujeres caminando por Londres en minifalda y pantalones ceñidos.

Su obra no ha tenido sólo detractores. Grandes personalidades de la cultura del momento se vieron atraídos por los muebles-maniquí de Jones. Roman Polanski y Elton John compraron sus esculturas, al igual que el *playboy* Gunter Sachs, entonces marido de Brigitte Bardot. Los Beatles acudieron una vez a su estudio y, una década

[2] Se habló incluso de "forniphilia", una perversión sexual con la que se describe a quienes se excitan disponiendo a personas como si fueran muebles. La revista feminista *Spare Rib* llegó a sugerir que a Jones le aterrorizaban las mujeres y que tenía un "complejo de castración".

[3] Aunque la deuda salta a la vista, hay importantes diferencias entre ellos. Las piernas de los muebles de Adré Bréton o de Kurt Seligmann son elementos de un juego fetichista, provocador e irreverente, que apunta a la transgresión, mientras los maniquíes de Allen Jones son meros objetos, "globos, colorines, bombones" [Pedraza 1998:231].

[4] Véase Alex Vicente, "Las mujeres-mueble de Allen Jones, ¿sexismo o arte?, *El País* (30-XI-2014).

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

después, Johnny Rotten. Además, se sabe que el cineasta Stanley Kubrick, admirador de su obra, trató de que elaborara nuevas esculturas parasu película *La naranja mecánica*, pero Jones rechazó el trabajo. Aunque nunca fue tan famoso como sus contemporáneos (Hockney, Roy Lichtenstein o Andy Warhol), Jones estaba en la vanguardia del movimiento de arte pop británico [Jones, 1993].

Otro artista a tener en cuenta en este contexto es el escultor estadounidense Charles Ray, mundialmente conocido por sus enigmáticas esculturas que hace que el espectador se cuestione la percepción convencional del arte. La relación del artista Charlie Ray con los maniquíes empieza a dar sus frutos con *Fall '91* (1992), que suscitó cierto grado de atención internacional. Los maniquíes de *Fall'91* rondan los dos metros y medio de altura y todos los elementos que lo componen han sido redimensionados a razón de un tercio de su longitud. Según imaginaba Ray, el espectador debería apreciar el maniquí en la distancia, sin ser capaz de distinguir ni los rasgos ni la escala, de modo que se apreciara como si tuviera un tamaño normal. Sin embargo, conforme el espectador se acercaba, se sentiría empequeñecer por momentos en comparación con esta estatua imponente y segura de sí misma semejante a una amazona. Expuesta por primera vez durante la exposición "Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s", en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, *Fall '91* causó enorme sensación. Mientras se apresuraba por terminar su obra justo antes de la inauguración, Ray decidió en el último minuto instalarla en una espaciosa sala que ofreciera una amplia visualización. Más allá de su capacidad formal para manipular la escala y el espacio, la obra recordaba al espectador cómo era eso de sentirse de nuevo un niño al evocar a la vez la comodidad y el miedo que se experimenta en la infancia cuando se mira a los padres de heroicas proporciones (Schimmel 1998: 86). Para muchos espectadores, *The Big Lady*, como se la bautizó informalmente, se convirtió en el monumento de la relación maternal psicológicamente disfuncional. De hecho, Ray concibió originalmente una enorme figura masculina pero, como se aclaró posteriormente: "En un mes, consideré necesario que fuera mujer".

En *Fall '91*, Ray hablaba de sus problemas de identidad, sexo y sexualidad, todos ellos en el centro de los movimientos feministas de los setenta y de los ochenta. Al igual que ha hecho con otros movimientos, Ray comenzó a introducirse en el difícil terreno del feminismo combinando la cultura popular con la industria de la moda mediante tres mujeres de proporciones heroicas, vestidas cada una por su lado: la *Pink Lady*, con ese glamour hollywoodiense desenvuelto; otra, embutida en un traje azul oscuro mucho más sutil y la tercera, decidida mujer neoyorquina trabajadora con un conjunto en blanco y negro. Le atraía la moda, porque de por sí era una potente metáfora de la identidad, algo que podía ser alterado, manipulado y usado para crear una intimidad falsa entre el sujeto y su observador [Phillips 1998:102].

En 1992, Ray creó otro maniquí, *Boy*. Para realizar la obra, estiró los miembros de un muchacho adolescente hasta adecuarlos a los de su propia altura. Lo cierto es que originalmente deseaba vestir a este muchacho agigantado con un trajecito de marinero, sacando así sus propias memorias de cuando fue humillado públicamente durante un desfile de moda donde le obligaron a llevar ese mismo traje con seis años. Mientras Ray

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

se esforzaba por encontrar un traje que conmoviera al público por su figura, escogió al final un trajecito de bebé que alteró para que le sirviera a su obra, dando lugar a un apariencia que alternaba entre la propia de un bebé y la de un muchacho de las juventudes hitlerianas. Mediante Boy, transformó la experiencia de su propia juventud, incómoda y difícil, en un niño que irradia una cualidad poderosa y malvada.

Los maniquíes que crean Jake y Dinos Chapman en las dos series tituladas *Minderwertigkinder* y *Tinkerbellend*, asocian el sentimiento de confusión que se siente cuando, inseguros de lo que es humano y no en las representaciones de finales del siglo XIX y principios del XX, se pasa súbitamente de la identificación a la alienación. Los Chapman trabajan esta fusión desplazando el centro de atención de esta calma colectiva hacia las relaciones desiguales entre los adultos y los niños, es decir, concentrando la atención en una categoría de seres humanos que considera natural (y al mismo tiempo deseable) controlar [Mengham 2014:225]. En esta producción se inscriben las obras con maniquíes que los hermanos Chapman realizaron a mediados de la década de los noventa. En caso todas ellas utilizan el maniquí-niña propio de tiendas de ropa, de superficies pulidas, de gran realismo corporal y de estética kitsch. Todas estas figuras apareden totalmente desnudas, aunque calzadas con zapatillas deportivas *Nike*. En muchos casos están unidas entre sí formando parejas de siamesas o bien en grupo de tres o más maniquíes. Lo más llamativo de estas obras es que aparecen órganos sexuales, penes o vaginas, en los lugares más inverosímiles, en la nariz, boca o en el punto de unión de las parejas de siamesas. Son como alucinaciones zafias nacidas de un *ménage è trois* demoniaco entre la perversión, la fantasía y la ciencia [Fogle, 1996; Crego, 2007:137].

Su figura de Tinkerbell (el hada Clochette del famoso relato de James Matthew Barrie, muy popular en la cultura británica) se pregunta por nuestras intenciones hacia los niños desde un doble punto de vista absolutamente contradictorio: por un lado, la idealización de la infancia en nuestra cultura a través de un personaje célebre de los cuentos infantiles y, por otro, las formas inadmisibles de agresión que se ejercen sobre los niños, al representar el personaje alterado su rostro en el que los artistas han colocado un pene en el lugar de la nariz.

El adoctrinamiento progresivo de los niños con la complicidad de autoridades como la iglesia y el estado tiene como finalidad modelar los deseos de egoísmo que caracterizan a los niños, pero esta inculcación de códigos morales tiene por efecto una vuelta a los canales que privilegian la agresión y la avidez de los adultos sobre ellos. Para los Chapman, la imaginación de los jovenes constituye un recurso con la que el arte debe emparentarse para distinguir entre los deseos que hablan de ellos mismos y los que responden al lenguage de la moralidad convencional. En gran parte de sus obras, han recurrido a métodos y a modos de expresión juveniles, cuyas imágenes ellos utilizan para desnaturalizarlas o directamente borrarlas.

En los maniquíes de *Minderwertigkinder* y *Tinkerbellend* esta desnaturalización está tomada al pie de la letra. Si el pene que reemplaza la pequeña nariz del rostro del hada Clochette parece alterar el personaje original de la obra de Barrie es directamente proporcional a la conducta escandalosa del hada misma que no se detiene ante nada

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

con tal de satisfacer sus deseos. Pero el simbolismo tiene otra proyección en esta figura infantil, es decir, el presupuesto adulto de que es posible moldear o modelar a los niños a la manera que se hace con los maniquíes para que se atengan a lo que se espera de ellos. El hecho de que la mezcla obtenida parezca una especie de *sex-toy* testimonia la voluntad de los Chapman de establecer una correlación entre los deseos mas oscuros y la obscenidad de querer someter a los niños a ciertos estereotipos.

Elaborada durante más de una década (entre 2002 y 2013), la serie *Minderwertigkinder* es mucho mas impactante, pues su humor negro se ve reforzado por el uso de esvásticas, que crean una confrontación entre la evocación de máscaras cómicas y el recuerdo histórico de las perversas experiencias médicas llevadas a cabo por los nazis. El desequilibrio extremo de registros está calculado para evitar que reaccionemos de manera ligera ante estas esculturas, verdaderos avatares de escolares occidentales normales. Producidas en serie, ataviadas con despeinadas pelucas, estas figuras muestran claramente que la aculturación es sinónimo de "anonimización", hasta el punto de que un personaje puede ser substituido fácilmente por otro si no fuera por las desfiguraciones que los distinguen. La aparición de elementos propios de la morfología animal en sus caras y bajo la piel nos produce la impresión de descubrir una naturaleza subyacente: bajo la superficie anodina del púber se esconde una forma de ferocidad y esos rasgos que distinguen un niño de otro están determinados por su instinto de supervivencia [Mengham 2014:225].

Rígidos e inanimados, congelados en idéntica actitud, esos maniquíes no dan la impresión de tener algo que decir. Si nos impactan no es porque hacen pensar en mutilaciones, sino porque desafían el principio de la domesticación a través de la vida familiar y la educación, que someten al niño a convenciones y a ideologías. Para los Chapman, esta domesticación que anula la autenticidad del niño exige una reacción brutal. No se trata de realismo: el maniquí, con todo lo que tiene de artificial, se convierte en el mejor medio de expresar la fuerza y la ambigüedad del niño en estado puro [Mengham 2014:226].

El maniquí bajo un doble rostro, fantasmático y comercial, mantiene su enigmático poder en la demostrada capacidad de encarnar una ficción en la frontera de lo imaginado y lo real. Los artistas lo han reciclado, reconstruido y puesto en escena para provocar visiones pertubadoras que, por lo general, la sociedad rechaza. El maniquí no tiene ojos para ver, pero, gracias a los artistas, se convertirá en testigo del dinamismo y de las angustias de un mundo moderno en evolución. Y ahí reside precisamente el secreto de su fascinación y de su verdadero poder.

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)

BIBLIOGRAFÍA

Baudillard, Jean, 2005. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
Benjamin, Walter, 2010. *La obra de arte en la época de de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
Bontempelli, Massimo, 1942. *Nuestra Diosa*. Madrid-Barcelona: Ediciones de la Gacela.
Crego, Charo, 2007. *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí, el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada Editores.
Fogle, Douglas, 1996. "A Scatological Aesthetics for the Tired of Seeing", en *Chapmanworld*, Londres: ICA Publications.
Foster, Hal, 2008. *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.
Jones, Allen, 1993. *Allen Jones*. Londres: Academy Editions.
Mecham, Rod, 2014. "From Modernism to the Chapman Brothers: Mannequins and the Ages of Man", en MUNRO, Jane, *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 223-226.
Munro, Jane, 2014. *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge, The Fitzwilliam Museum.
Pedraza, A., 1998. Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
Philips, Lisa, 1998. "Charles Ray: Castaway", en RAY, Charles, Catálogo Exposición. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 93-104.
San Martín, Javier, 2003. "Negro", en Valérie Belin, Exposición / [textuak = textos Hasier Etxeberria, Francisco Javier San Martín], Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 36-49.
Shimmel, Paul, 1998. "Beside one's self", en RAY, Charles, Catálogo Exposición. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, pp. 59-90.
Schwartz, Hillel, 1998. *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.
Thesander, Marianne, 1997. *The Feminine Ideal*. London: Reaktion Books.
Vicente, Alex, 2014. "Las mujeres-mueble de Allen Jones, ¿sexismo o arte?, *El País* (30-XI-2014).
Webb, Peter; Short, Robert, 1985. *Hans Bellmer*. Londres: Quartet Books.

BDD-A26597 © 2016 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:20 UTC)