



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES

Cuerpo Háptico

Benjamín Gallardo Cadenasso

Memoria para optar al Título profesional del Orfebre

Profesor(a) guía: Tanya Maluenda

Santiago; Marzo 2016

Resumen

En este trabajo estuvo presente plantear dudas respecto al ejercicio del arte en función de su histórica tradición; uno de los grandes temas del arte tradicional ha sido el cuerpo, visto en la mayoría de sus veces desde una perspectiva muy apegada al campo de la antigüedad clásica filosófica. Un caso podría ser el de un cuerpo desnudo como modelo, esta idea ya está muy desgastada y también muy ligada al precepto de belleza; categoría estética que en estos tiempos resulta ser muy conservadora.

Sin embargo, el objetivo que busca tomar este texto no es acabar con esa tradición, sino en elaborar un trabajo por medio de la disciplina orfebre e influenciado por otros medios tecnológicos visuales que exponga una mirada del cuerpo basada en la experiencia. Pero no una experiencia ligada o guiada desde un excesivo contenido teórico, más bien una experiencia que tenga una sensibilidad de carácter resolutivo y práctico.

Partiendo el problema desde esa directriz, habrá una necesidad de comprender cómo funcionan y operan las tecnologías de nuestro actual contexto; dado que el problema inicial es el cuerpo, por tanto, entender su origen y su naturaleza de acuerdo al saber científico, será de gran utilidad para la reflexión que propone este ensayo; además de cómo se pone en tela de juicio la crisis de la orfebrería al insertarse en el campo artístico.

El compartir el imaginario de las bellas artes en conjunto a la disciplina orfebre (que se vale de procesos técnicos complejos), replanteará esta supuesta dicotomía entre ciencia y arte; junto con la dirección que está tomando el arte contemporáneo.

Índice

	Página
Introducción	3
CAPITULO I	
ARTE Y CIENCIA: La anatomía desde una perspectiva empirista.	4
I.I. El retrato y la imagen condicionada.	17
I.II. Representación: mimesis y huella directa.	20
I.III. Cuerpo: visualidad y visibilidad.	24
CAPITULO II	
LA ORFEBRERIA EN LAS ARTES VISUALES	29
II.I. Parcelación / hibridación.	29
CAPITULO III	
PROCESOS DE CREACIÓN	35
III.I. Materialidad, técnica, estética y contenido.	35
III.II. Proyecto de creación: "Orfeografías"	48
BIBLIOGRAFÍA	

Introducción

Este trabajo pretende poner en interacción la aplicación analítica de la mirada artística con la mirada científica, esta última se enfocará en el campo de la anatomía. Respecto a la mirada artística destacará la orfebrería; espacio de expresión visual que se ha hecho difícil de ser concebido formalmente como arte, es por eso que debo dar a entender que la idea o información que se tiene de orfebrería es incompleta.

En este intento de cruzar el arte orfebre con la anatomía, notaremos un sometimiento del cuerpo con la joya; en un principio la visualización más simple que podemos hacernos del eje joya – cuerpo, es que esa joya actúa como objeto de ornamentación en dicho cuerpo. Pero el tema estará más allá de eso, apuntaré a que la tecnología será un instrumento de gran apoyo al quehacer y a la reflexión del orfebre; además se hará resaltar el rostro como una parte fundamental del cuerpo, dicho fragmento es el que hace diferenciar mayoritariamente un cuerpo de otro.

En esta ocasión el rostro no se reducirá esencialmente a un retrato de anatomía artística, sino que se valdrá de sus estudios y aspectos biológicos; la ciencia será un apoyo para concretizar el trabajo final. Por tanto, aludiré también a la medicina y así entender cómo nació esta curiosidad de los anatomistas por estudiar el organismo humano y su funcionamiento.

Se recurrirá a la estética de la imagen radiográfica la cual no es solamente un recurso tecnológico, sino que también será un nuevo modelo de traducción visual, dada la enorme capacidad que tiene este medio de capturar detalles que parecen ser inalcanzables al ojo humano.

En el desarrollo de esta propuesta se busca no atenerse a la idea de ver al arte como algo separado del conocimiento científico, sino de ver ambos saberes como un solo conjunto del conocimiento humano, a pesar de que la carga histórica cultural diga lo contrario.

Capítulo I

Arte y Ciencia: La anatomía desde una perspectiva empirista

Una de las principales influencias para la anatomía moderna es el científico Andrés Vesalio, sus estudios contribuyeron al cambio y transformaciones de valores culturales de ese tiempo.

Lo predominante en sus ideas es *“la vuelta a la naturaleza”*¹ dado que busca o plantea otra metodología, una alternativa diferente al tradicional conocimiento teórico de libros, un saber empírico, es decir, el conocimiento basado en la experiencia.

El empirismo tiene sus orígenes desde la antigüedad clásica, pero adquiere vigencia y fuerza por fundamentos de David Hume. Su pensamiento filosófico dice que todo conocimiento se obtiene de la experiencia sensible; la experiencia es la situación determinante y única base para el conocimiento, sin experiencia no se logra el saber.

Vesalio fue hijo de un farmacéutico titular del emperador (Maximiliano I), sus generaciones anteriores eran ya dedicadas a la medicina; entre los catorce y diecinueve años acude a las escuelas de Lovaina y logra un manejo de las lenguas griega y latina. Se interesa también por la lengua árabe y hebrea, pero a la vez se inclina por la medicina y las ciencias naturales, donde investiga por su cuenta libros de la antigüedad clásica y la edad media; la anatomía será finalmente el área donde más se esmerará.

Las escuelas de anatomía de su época no presentaban ni entregaban suficiente información, ni tampoco avances cognitivos, es por eso que inició sus estudios por libros de manera independiente; luego procedió a diseccionar animales, ratones, topos perros y gatos.

¹ F.Hoffmann – la Roche & Cie, *De hunmani corporis fabrica*, Segunda edición (1960), pag.5.

En 1533 con diecinueve años de edad, se inscribe en la facultad de medicina de la Universidad de París, la cual era conocida por su distinguido prestigio; Vesalio tenía el apoyo de Jacobo Sylvius du Bois (médico y filólogo) y de Jean Guinter d'Andernach (anatomista que hizo la primera traducción latina de un libro de Galeno titulado *Administraciones anatomicae*).

Sin embargo, Vesalio no se encuentra satisfecho con los cursos de esta escuela, ya que estas no buscan su mismo fin y la disección de cadáveres también es muy desestimada en París. En consecuencia, empieza a estudiar osteología de forma personal, consiguiendo esqueletos en cementerios y patíbulos. Luego de dos años de comparar sus observaciones y estudios con las de Galeno (medico griego, quizás el más destacado durante más de 10 siglos), empieza a diseccionar cadáveres humanos, un año después se marcha de París y vuelve a Lovaina; abandonando las doctrinas medicas convencionales, pero continuando sus trabajos personales.

Luego de recibir el grado de doctor y el de profesor de la cátedra de Cirugía (1537), continúa diseccionando cadáveres siendo muy reconocido por trabajar con dos cuerpos en forma simultánea y públicamente. Vesalio veía a Galeno como una autoridad y también lo respetaba, pero poco a poco se ve en la necesidad de corregir sus irrefutables estudios; posteriormente concluyó que estos solo tienen realidad en la zootomía². Con el tiempo Vesalio se impone sobre Galeno, sus investigaciones personales y su método de experimentación hacen que su trabajo sobresalga.

Trabajó arduamente realizando algunos dibujos, un año después publicó una de sus primeras ilustraciones ya acabadas, que consistían en xilografías las cuales representaban vísceras y arterias. Durante ese tiempo recurrió a un alumno de Ticiano (Jan Stefan Calcar) para poder lograr ilustrar el esqueleto humano; aquí nuevamente usó técnica xilografica; por supuesto Vesalio también publicó estos trabajos, esto resulto ser todo un éxito y un gran impacto en el campo de la medicina de ese tiempo.

² Ciencia que estudia la estructura corporal de los animales.

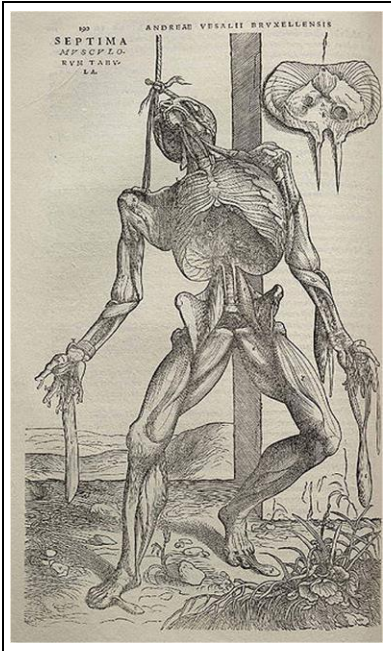


Fig.1. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fábrica*, 1543.

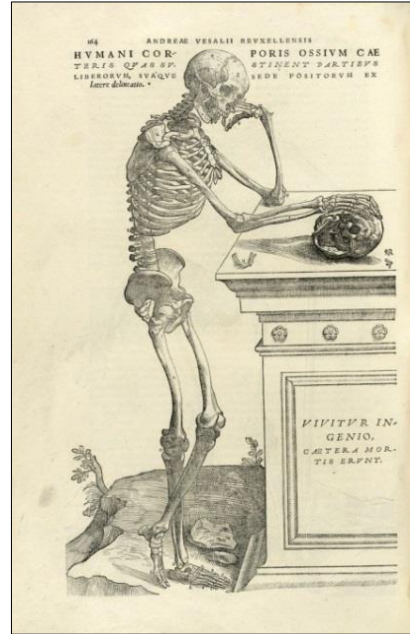


Fig.2. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fábrica*, 1543.

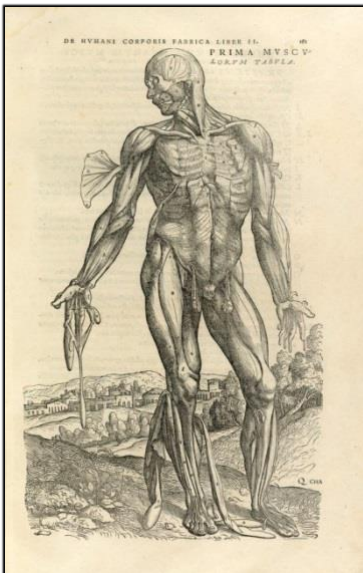


Fig. 3. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fábrica*, 1543

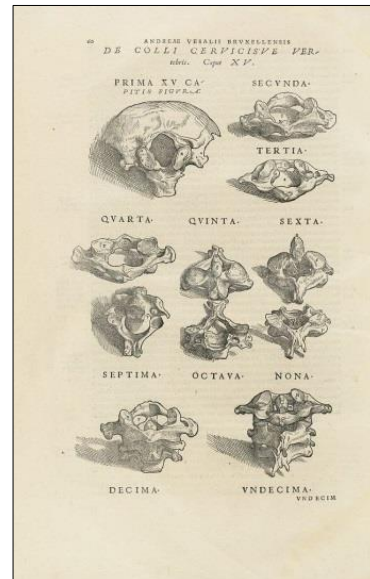


Fig. 4. Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fábrica*, 1543

Ahí es cuando Vesalio concluye que la capacidad persuasiva de la imagen es más convincente para el conocimiento, entonces lo que hace es buscar el apoyo de más artistas venecianos que le serán de ayuda posteriormente.

El objetivo que persigue es una observación lo más cercana a la realidad, ya que la innovación que necesitaba la anatomía era un poder persuasivo que no se desmoronara ante cualquier creencia o idea fantástica preconcebida.

En la medida que Vesalio iba haciendo disecciones humanas necesitaba más el apoyo de artistas e ilustradores. Finalmente publicó en 1543 su célebre libro "Fábrica", obra mejor conocida como "*De humani corporis fabrica libri septem*"; Vesalio estuvo tres años redactándola, nuevamente con el respaldo artístico de su ayudante Calcar y Basilea es la ciudad designada para su publicación. Este trabajo revolucionó lo que era la anatomía en ese tiempo; un claro ejemplo fue que logró refutar el postulado erróneo de Galeno de que los vasos sanguíneos provenían del hígado.

Con los estudios de Vesalio todo parece indicar que el saber científico intenta estar por sobre el saber socio-cotidiano. Lo que le da respaldo de fundamentación al saber científico es la capacidad persuasiva en la imagen.

[...] La práctica médica tiene que ver con mirar, con observar, con un juego de miradas que se lanzan sobre un espacio muy concreto, el cuerpo humano. Rembrandt acierta a mostrar como la medicina de la época se articula sobre la relación cuerpo-mirada [...]³

El mismo Rembrandt en su obra "Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp", causa impacto al recrear una escena de clase de anatomía. En el siglo XVII las lecciones de anatomía con disección eran poco usuales; el Dr. Tulp permitía una vez al año que sus aprendices observaran la disección de un cuerpo humano. Por lo que este tipo de acontecimientos solían ser un total espectáculo; socialmente fue algo necesario para el contexto cultural congelar o rescatar estos hechos, dado que el Dr. Tulp al ser el cirujano

³ Mendiola, Ignacio, *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Poblador Jesús Arpal; Vizcaya, 2007, pag.96

más famoso de Ámsterdam, también era Burgomaestre⁴ y parte del gremio de cirujanos. Viéndolo desde la medicina, el saber científico se ha destacado por presentarnos un conjunto organizado de tejidos, que juntos cobran una realidad independiente de lo que entendemos por figura humana, es decir, la apariencia o imagen externa.

Anterior a Vesalio estaba Leonardo Da Vinci (1452-1519) quien lo precedió respecto a la práctica de disección de cuerpos humanos, pero el interés en la perfección artística fue lo que lo llevó a este otro campo de estudio. Da Vinci se debió haber dado cuenta que para representar el cuerpo humano tienes que entenderlo; ya no de manera metafórica, sino empíricamente. Como nunca se inclinó por la religión, no le perturbaba abrir o descuartizar un cadáver; de este modo logró ilustrar en detalle las vísceras, los órganos y huesos del cuerpo, ingresando de lleno a la anatomía por medio de registros gráficos.

Además de poder dejar registrado en sus dibujos la anatomía humana, investigó las enfermedades de los cadáveres. En sus autopsias logro diagnosticar algunas causas de muerte, como por ejemplo la arterioesclerosis, enfermedad ratificada cuando comparó el sistema circulatorio de un niño con el de un anciano cuyas arterias estaban inflamadas. Como la disección humana era una práctica ilegal, debía hacerse con mucha cautela; pero con el tiempo la Iglesia descubrió a Leonardo y se le prohibió realizar disecciones.

A diferencia de Vesalio, Da Vinci no se inclinó por un área específica en sus cuadernos, integraba apuntes sobre arquitectura, óptica y perspectiva, así como de botánica, geología, ingeniería y anatomía. Por lo visto no seguía un orden sistemático tradicional en sus estudios e investigaciones, permitiendo la integración y una mirada ecléctica respecto al conocimiento.

⁴ Autoridad municipal de algunas ciudades de Alemania, Suiza y Holanda.

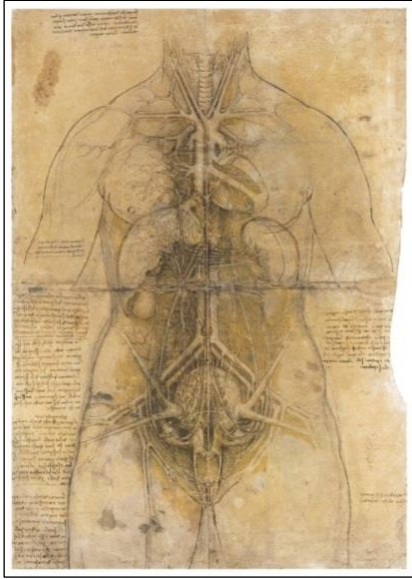


Fig.5. Da Vinci, diseccion cuerpo femenino, 1510.

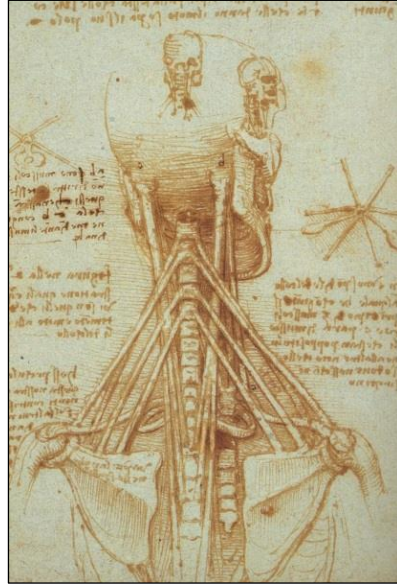


Fig.6. Da Vinci, columna vertebral, 1510.

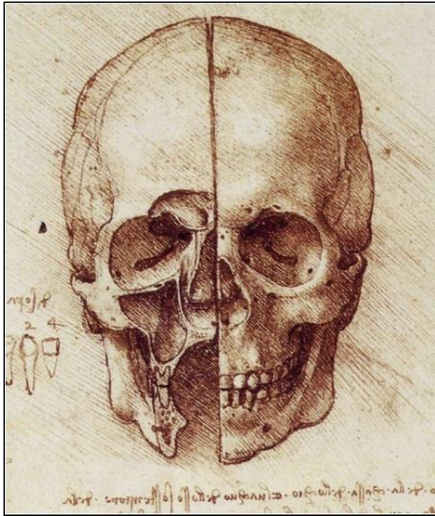


Fig.7. Da Vinci, estudio de craneo, 1489.



Fig.8. Da Vinci, embrion, 1510-1513.

En el transcurso de los años, los anatomistas han intentado incorporar el saber científico en su expresión más simple y esencial. De esta forma la ciencia ha logrado alcances que parecían ser infactibles, como el puntual uso de la plastinación; técnica creada por el científico Gunter Von Hagens⁵. Este procedimiento consiste en la conservación de un cuerpo o espécimen biológico por medio de la extracción de fluidos corporales (agua, lípidos y sangre), luego serán sustituidos por un polímero de resina; es una intención similar a la de momificar un cadáver, pero con una técnica más avanzada.

La plastinación no solo ha sido una herramienta y un beneficio para la anatomía y su enseñanza, a la vez rememora el carácter ritual que hay desde el observador hacia el sujeto o cadáver plastinado.

[...]Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento ritual* [...]⁶

El trabajo de Hagens ha generado diversas reacciones por el hecho de manipular el cuerpo; unos lo ven como una falta de respeto al recuerdo del difunto, sin embargo, él defiende su trabajo no como un arte, sino como una herramienta de apoyo para el estudiante de anatomía o cualquier observador que busque comprender la estructura corporal. Las posibilidades de postura en que se pueden presentar los cadáveres plastinados son varias, esto ha causado fascinación en los espectadores y además otra forma de entender su exhibición; más bien de carácter contemplativo, donde el observador junto con el cuerpo plastinado se acercan a una experiencia ritual.

Hagens no ha sido el único en utilizar el cuerpo como soporte de obra, Damien Hirst trabaja con cadáveres, pero sólo en animales. Lo que hace es exponerlos variando sus

⁵ Nacido en Enero 10 de 1945, Alemania. Creador de la Plastinación, su primer cuerpo humano plastinado fue en 1990; en 1993 crea el "*Instituto de Plastinación de Heidelberg*" (Alemania) el cual continúa funcionando. Actualmente está construyendo el *Plastination City* de Dalian (China).

⁶ Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su Reproductibilidad Técnica*, Itaca; Mexico DF, 2003, pag.49-50.

posiciones corporales e incluso, en algunos casos los corta transversalmente. Los cuerpos se conservan al ser almacenados en tanques transparentes de formaldehído⁷. La mayor parte de sus obras ocupan esta técnica; Hirst defiende su trabajo sosteniendo que el contenido o tema central de su obra es la muerte.

Existe también la Taxidermia⁸ como otro proceso técnico para disecar animales, la artista australiana Julia de Ville usa la Taxidermia en cadáveres animales, influenciada por lo que ella llama joyería de luto; el empleo de esta técnica es un intento de reverencia a la vida en búsqueda de preservar el cuerpo, a pesar de que sea un muerto.

Su obra está al servicio del arte contemporáneo aludiendo a la mortalidad, en su trabajo joyero resaltan los símbolos de la muerte de tiempos remotos; utiliza metales tradicionales, preciosos y gemas; en algunas ocasiones trabaja con materiales y restos orgánicos de animal.

El discurso de su obra (la mortalidad), incorpora motivos y problemas que provocan en los espectadores la identificación del inminente final en los vivos; lo que ella busca es afrontar la cultura actual de planificar persistentemente un futuro.

La artista chilena Tania González que es más bien pintora, ha desarrollado e incorporado en su trabajo la Taxidermia también como otra técnica para su obra. Este trabajo fue expuesto el año 2013 a través de *Galería Temporal*, específicamente en el local 5 de Galería Alessandri en Santiago Centro, titulado con el nombre de "Se levantó en su Gloria". La obra consta de un trabajo de cuarenta aves de especie Mirlo, colgadas a diferentes alturas; dos de ellas son aves reales que han sido conservadas por Taxidermia; el resto son hechas por medio de vaciados y moldes en poliuretano de colada⁹.

⁷ Metanol (Formol), compuesto químico altamente volátil, fórmula $H_2C=O$

⁸ Técnica que consiste en disecar animales.

⁹ Proceso técnico para fabricar esculturas, piezas o relieves de metal, plástico, yeso, cerámica o barro



Fig.9. Gunther Von Hagens, *Body Worlds - La mostra sul Corpo Umano*, 1995.



Fig.10. Gunther Von Hagens, *Body Worlds - La mostra sul Corpo Umano*, 1995.

Al igual que la medicina, la joyería ve al cuerpo como objeto o espacio problemático de experiencia, el cual puede ser estudiado de múltiples maneras; la medicina promueve su planteamiento de investigación en la enfermedad y la joyería desde la representación en el objeto.

[...]La enfermedad es siempre individual y el saber médico debe abrirse a las singularidades de lo patológico, más el cuerpo es común, general, idéntico en todas las personas. Así se desarrolla una semiología médica que actúa en dos sentidos: busca por un lado y analiza los principios generales que rigen el funcionamiento del cuerpo vivo, crecimiento de tejidos, circulación de sangre, funcionamiento hormonal, etc., y examina por otro, los síntomas y expresiones individuales de la enfermedad en tales cuerpos [...]¹⁰

La enfermedad es uno de los centros problemáticos que dan inicio a la medicina y el espacio de este enigmático fenómeno ocurre justamente en el cuerpo. El trabajo joyero es un saber práctico, el cual maneja una técnica bastante minuciosa a partir de metales preciosos, la obtención de estos metales viene de la técnica metalúrgica; el joyero se encarga de encontrar la particularidad dentro de la homogeneidad que hay en los metales desde la mirada. El saber médico moderno diagnóstica desde una generalidad; parten desde la premisa de que todos los cuerpos son homogéneos si no está presente la enfermedad, la patología es la que hace la diferencia dentro de la uniformidad corporal.

La medicina empezó a estudiar la enfermedad, porque los anatomistas se dieron cuenta que ésta ocupaba un espacio en el cuerpo; vieron este fenómeno como una mezcla abstracta de indeterminación el cual estimula un deterioro del organismo. Al no encontrarse solución, el cuerpo llegaba a su fallecimiento, ante tal hecho los anatomistas diseccionaban los cadáveres y exploraban su interior, resultó que hallaron un conjunto de tejidos y estructuras orgánicas, los cuales constituían un sistema corporal.

Es ahí cuando el cuerpo deja de parecer algo abstracto y empieza a ser observado como algo material; también la enfermedad deja de ser vista como manifestación ininteligible y pasa a ser visto como algo concreto. La medicina tradicional de ese periodo, que era

¹⁰ Mendiola, Ignacio, *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*, Poblador Jesús Arpal; Vizcaya, 2007, pag.98.

aproximadamente del siglo XVI, empieza ya a asimilar el concepto “naturaleza” de forma más cercana, pasa a ser entendida como vida.

A diferencia de Da Vinci, Vesalio tuvo el apoyo de la corte y sus jueces para diseccionar cadáveres, los que en su mayoría fueron acusados de criminales o asesinos; en el juicio al ser declarados culpables eran degollados o a veces descuartizados por un verdugo. El cadáver o los restos les eran entregados clandestinamente; la Iglesia le daba respaldo para permitirles realizar sus estudios y haciendo silencio; dado que las facultades de medicina de ese tiempo eran todavía muy conservadoras y basadas en saberes escolásticos (enseñanza filosófica medieval de origen árabe y judeocristiana, sujeta por doctrinas religiosas y aristotélicas). Los anatomistas laicos de ese tiempo no eran tomados en cuenta ni mucho menos bien vistos por los médicos de ese tiempo, estos más bien actuaban y manejaban sus conocimientos como clérigos con principios especulativos.

Pero ya en la era actual vivimos y comprendemos la medicina y la ciencia de una manera completamente diferente; con la tecnología la especie humana comienza a transformar su civilización, desarrollando facilidades para el saber científico como para la vida cotidiana. Sin embargo, los avances de la modernidad no se quedaron ahí, en el siglo XX la transformación de las sociedades se aceleraron muy significativamente; los científicos introdujeron la tecnología bélica, la biotecnología y la tecnología de transporte.

En ese contexto apareció un artista que problematizó el fenómeno de la tecnología para el contenido de sus obras, utilizando su propio cuerpo como parte de sus escenas performáticas. Es australiano y se pone como seudónimo Stelarc, pero su nombre real es Stelios Arcadiou; se le ha considerado como el máximo exponente del *body-art* cibernético.

[...] La base de las críticas más recientes a la ciencia es la idea de que la verdad es tanto algo que se construye desde un punto de vista social como algo que se descubre, que incluso las metodologías supuestamente neutras asumen ciertos prejuicios culturales. Para la analista cultural Claudia Springer la ciencia y la tecnología «no están aisladas de la influencia tecnológica sino que son “parte y componente, tejido y esencia, de los órdenes sociales de los que emergen y que las apoyan”» [...]»¹¹

La estética protésica que ha desarrollado Stelarc pretende inferir que el cuerpo está obsoleto y que la tendencia del hombre va en dirección a evolucionar, pero mutado en una forma de ciborg (hombre cibernético). Esto lo expresa en una de sus performances llamada “Structure/ Substance” la cual consta de su cuerpo casi desnudo sometido a un conjunto de electrodos y cables, conectado junto a unos ojos laser, una tercera mano (brazo automático) y un video en el que se registran las sombras proyectadas por esta nueva estructura corporal.



Fig.11. Stelarc y su Tercera mano.



Fig.12. Stelarc con su cuerpo amplificado, Ojos laser y Tercera mano.

¹¹ Dery, Mark, *Velocidad de Escape*, Siruela; Madrid, 2007, pag.190.



Fig.13. Performance "Structure/ Substance" 1990.

Desde el ámbito científico y tecnológico, una descripción del trabajo de Stelarc se hace compleja desde la perspectiva de las artes visuales y como referente de mi trabajo lo importante es que lo que encarna y evidencia anticipadamente el híbrido hombre – máquina, un nuevo modo de pensar el cuerpo creado por la era de la tecnología.

Sus experimentaciones y propuestas artísticas que abarcan diversas áreas del conocimiento, vendrían a decir que el ser humano es un individuo terminal, atrapado confusamente en una red global de telecomunicaciones. El personificar este futuro arquetipo de hombre ha desatado la idea en una premonición de posibles horrores, un compendio que hay entre la humanidad presente y los que están por nacer.

I.I. Retrato: La imagen condicionada.

Durante la edad media; periodo de intensa adherencia al cristianismo, el retrato sufre un estancamiento en el curso de su evolución imaginativa, ya que había un temor de que la imagen del hombre fuese concebida o entendida como hombre mismo. Solo los que eran dignos y condescendientes de la Iglesia o del Reino eran autorizados a ser retratados, pero siempre desde una perspectiva religiosa. Los retratos de ese periodo consistían en que el donante¹² era representado con una atmosfera de indicios sacros, acompañado de personajes celestiales y santos.

Hubo un artista de ese tiempo que le bajó importancia a la memoria religiosa, este fue Jan Van Eyck; en él existen dos obras que dan cuenta de ello: una es "La virgen del canciller Rolin" y la otra es "El retrato de los Arnolfini".

La primera retrata al canciller Nicolas Rolin discutiendo con su cónyuge la Virgen, en el rostro del donante (canciller) hay un canciller de personalidad soberbia y de temperamento orgulloso; además de que su altura esta al tamaño de la Virgen. En aquel tiempo, las pinturas se caracterizaban en que el donante fuera más pequeño que la figura sagrada; al contrario vemos que en esta pintura el comitente¹³ tiene la misma altura que la virgen, lo que refleja una actitud poco subordinada ante una autoridad santa.

¹² Persona que pagaba por una obra de arte, generalmente de tipo religioso, y cuya imagen solía aparecer en posición de orar.

¹³ Cliente que encarga la realización de una obra, es lo mismo que el donante.

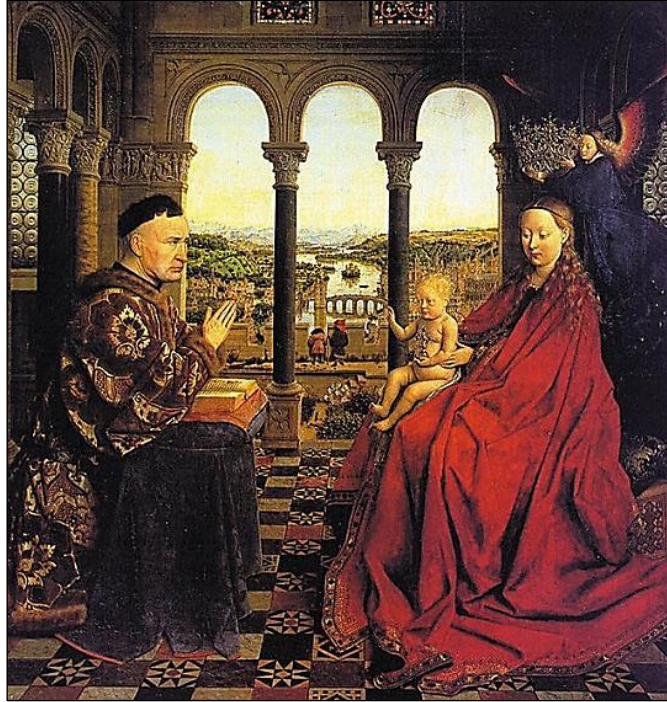


Fig. 14. Jan Van Eyck, *La virgen del canciller*, Museo del Louvre, 1435.

La segunda pintura "El retrato de los Arnolfini" hace un acto de reverencia a la intimidad: el comerciante Giovanni Arnolfini y su esposa Jeanne Cenami; el cuadro tiene varias interpretaciones, la más conocida es la de Erwin Panofsky, que sostiene la idea de una escena de matrimonio realizado en secreto; esta teoría ya es difícil de defender.

Lo que sí es claro, es que la pintura alude a una escena de una pareja fuera de los esquemas religiosos, dado que no aparecen ángeles, ni sacerdotes; salvo el detalle en el espejo la pareja es vista desde atrás, junto con los pequeños círculos del marco donde aparecen clérigos y un Jesucristo crucificado. Este detalle viene a recordar el estilo o los vestigios religiosos que todavía están en el retrato los cuales eso sí, pierden su protagonismo.

Si aprobamos por completo la idea de que este retrato representa una escena de matrimonio privado, en la pintura debería haber por lo menos un testigo de fe para atestiguar la legalidad de la ceremonia, pero lo que vemos es un perro a los pies de esta pareja; lo que fortalece el aspecto personal de la escena. Con esta obra, el retrato pasa de

ser un culto religioso a una conmemoración de libertinaje; no obstante sabemos que Giovanni Arnolfini fue un comerciante que vino de Italia a Bélgica a negociar, ahí aseguró una enorme fortuna siendo admitido en la selecta "Elite" de Felipe III (o "Felipe el Bueno"), Duque de Borgoña para quien trabajaba Jan Van Eyck.



Fig. 15. Jan Van Eyck, *Los Arnolfini*, Galería Nacional, Londres, 1434.



Fig. 16. Jan Van Eyck, detalle.

Indudablemente este cuadro está lleno de enigmas que todavía no están resueltos, pero da un paso a que el retrato pierda su conservadurismo de dependencia religiosa.

“En el siglo XV, el retrato individual sin ninguna referencia religiosa se afianza en la pintura, tanto en Florencia como en Venecia, en Flandes o en Alemania. Se vuelve un cuadro en sí mismo, soporte de una memoria, de una celebración personal si ninguna otra justificación. La preocupación por el retrato y, por lo tanto, esencialmente, por el rostro, tendrá cada vez más importancia con el correr de los siglos (la fotografía reemplazó a la pintura: por eso existen los documentos de identidad con foto, que utilizamos ahora; la individuación por medio de cuerpo se vuelve más sutil a través de la individuación por medio del rostro)”¹⁴

¹⁴ Le Breton David, *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Nueva visión; Buenos aires, 1995, Pág. 42-43

De esa manera el retrato comienza a desprenderse de las doctrinas religiosas, lo que implicara en los artistas una búsqueda de desarrollar un estilo personal. El hombre empieza ya a morar en una dimensión diferente, donde el anonimato es desplazado por la individuación; el rostro será una parte significativa y clave del cuerpo en esta transición de paradigma cultural.

I.II. Representación: Mimesis y huella directa.

El arte contiene un lenguaje muy particular, el cual los científicos no manejan del todo; no obstante la ciencia logra cautivarse por la imagen verosímil cuya representación, va de alguna manera más acorde a sus esquemas y fines.

Los científicos reciben más amablemente esta imagen porque connota una contemplación "realista". Sin embargo el término "realismo" es un concepto que ha sido mal entendido como una representación idéntica al modelo, objeto o cualquier imagen que se esté observando.

El concepto de esta palabra fue introducido por Gustave Courbet, pintor cuyo imaginario estuvo dirigido a escenas sencillas de la vida cotidiana, al parecer registrando ambientes o circunstancias sociales de su entorno social, por medio de la recreación de supuestamente sencillas escenas cotidianas.

El tema o problemática que más estimulaba a la corriente realista era "la vida del trabajo", en ese entonces Europa estaba siendo transformada económica y socialmente a causa de la revolución industrial; la creación de la maquina a vapor implicó el uso de barcos y ferrocarriles, pasando de una economía agrícola a una fundamentalmente industrializada. Volviendo a la mirada científica, la concepción de imagen realista en un artista es diferente al tipo de realismo que entiende el científico; más bien la ciencia persigue una imagen lo más veraz a lo que el individuo está observando, simplemente aspira a un arte mimético, es decir al concepto o idea de mimesis. Dicha palabra proviene

del griego y su traducción más universal es “imitación”; la mimesis ha sido base de análisis y ensayos para la filosofía y el arte.

“Llamamos en nuestra cultura occidental *mimética, imitativa, naturalista, realista o ilusionista*, por encima de toda connotación sociológica, a aquella técnica que rige la producción de representaciones icónicas de acuerdo con las leyes de la perspectiva central y que dispone sus formas y colores de tal manera que evoquen en el observador el modo como la visión humana monocular (o binocular, en los sistemas de producción tridimensionales) percibe las apariencias ópticas externas de los seres y de las cosas desde un punto dado del espacio”¹⁵

El ejercicio de la mimesis en arte es algo tedioso, la memoria visual del sujeto se pone a prueba, junto con el contenido psíquico o de fantasía visual; el fin en este acto de mirada – traducción consiste en realizar una reproducción lo más fiel y exacta al objeto, persona o ente que se esté mirando. La mimesis fue el análisis operativo que más problemas le causo a los artistas (principalmente pintores y escultores); la fascinación que había en las bellas artes por duplicar ópticamente lo que estaba ante los ojos del artista, era el principio que estaba por encima del fenómeno de la mirada. En el siglo XIX cuando apareció la fotografía, el problema de la mimesis dio un giro completo de perspectiva. La fotografía fue un artefacto revolucionario, este alteró la condición universal del arte, superando a la técnica manual en su intento de imitar la realidad.

La fotografía se convierte en el aparato que da solución a la representación verosímil, en consecuencia la pintura será puesta en duda debido a que la reproducción manual es desplazada ante la técnica fotográfica. La labor de la pintura pierde su sentido y razón frente a las cualidades de la fotografía, esta replica extraordinariamente el modelo de origen que está captando; haciendo sobresalir en sus fotos particularidades de la figura original y que resultan ser inasequibles a la simple mirada humana.

[...] Tradicionalmente la fotografía se extendió como el resultado de una corriente de pensamiento que presuponía que la observación directa de la naturaleza y el rigor y precisión de la ciencia proporcionaban el único acceso a un conocimiento fiable del mundo físico.

¹⁵ Gubern Román, *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gilli ,S.A.; Barcelona,1987, Pág. 72.

De hecho la fotografía nació como la culminación de un “instinto”: la imitación, la obsesión por re-presentar la naturaleza (como estrategia de comprensión) que encontramos una y otra vez, desde las pinturas en las cuevas prehistóricas a los sofisticados procedimientos tecnológicos actuales [...]¹⁶

La ciencia ratificó la propensión de sus objetivos al notar que la fotografía recogía una imagen objetiva de la realidad; la objetividad es indispensable para el científico. Como la fotografía se volvió un recurso tecnológico de facilitación para los diagnósticos médico-científico o científico en sí, los pintores y dibujantes quedan desaventajados en su labor como ilustradores de anatomía.

Una característica de lo fotográfico además de conceder un hiperrealismo superior (respecto al ejercicio mimético), es su capacidad de capturar y dejar una huella; en una localidad pesquera de Enoshima (Japón), los pescadores escogen alguno de sus peces, los humedecen de tinta e imprimen sobre el papel sacando sus propios carteles. El resultado es el grabado de un pez, ya que los pescadores colocan el pez mismo a presión para obtener las reproducciones. Este procedimiento se llama “*Gyotaku*” y lo peculiar de esta técnica, además de estar ligada al campo artesanal, es la persistencia fija de hallar un realismo lo más idéntico al modelo. Esta sería otra forma en cómo opera el fenómeno de la huella, pero con una gráfica y estética diferente; además de que el problema visual ya no pasa por lo fotográfico.

Otro ejemplo de huella es el *frottage* de Max Ernst¹⁷, introduciendo esta técnica que al ser básica y sencilla, más bien perteneciente a la corriente Dada y Surrealista; ha tenido reconocimiento en el mundo de las artes plásticas. Pues Ernst al ser un pionero de *frottage*; problematizó este descubrimiento en el área básica pero fundamental de las artes plásticas, el dibujo.

¹⁶ Fontcuberta Joan, *El beso de Judas Fotografía y verdad*, Gustavo Gilli ,S.A.; Barcelona,1997, Pág. 148-149.

¹⁷ Artista alemán (1891- 1976), destacado por la experimentación en el periodo de vanguardias.

[...] Toda imagen es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o magnética, una reacción química). En síntesis, una diferente modulación de información almacenada de "memoria" [...] ¹⁸

Más allá de entrar a definir que es una huella directa o indirecta, se puede ver la enorme capacidad que tiene esta de abarcar y problematizar nuestro imaginario social, lo que finalmente constituye en las personas una memoria, tanto colectiva como individual.

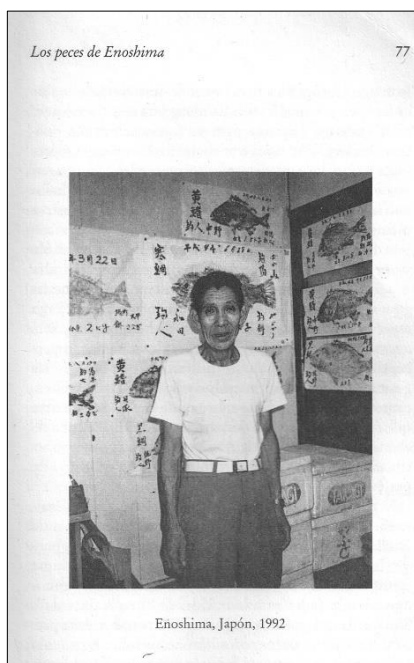


Fig.17. Artesano en su emporio, Japón, 1992.

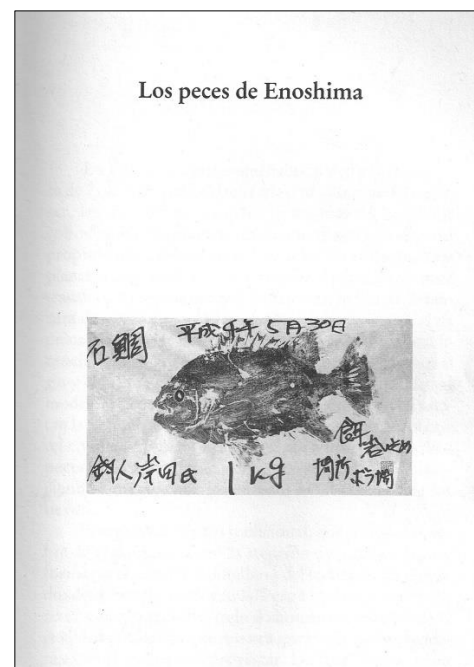


Fig.18. Gyotaku Japón, 1992.

¹⁸ Fontcuberta Joan, El beso de Judas Fotografía y verdad, Gustavo Gilli ,S.A.; Barcelona,1997, Pág. 79.

I.III. Cuerpo: visualidad y visibilidad.

Existe un tipo de imagen muy particular que no forma parte del ámbito artístico, pero si es parte del estudio científico; esta es la radiografía. Con la radiografía la manera en que se entiende el cuerpo, parte desde una condición independiente a la de una mirada tradicional; ya que al observar un cuerpo sin uso de radiografía solo se puede visibilizar la superficie de la cabeza, los ojos, el pelo, los pies, etc.

Pero mucho antes de la radiografía, el trabajo de disecciones que realizaron Da Vinci y Vesalio (junto con el respaldo de los dibujos de aprendices de Ticiano¹⁹), hizo que la anatomía y el cuerpo adquirieran otro modo de presentar las cosas. Esto significó y dio a entender que el conjunto o estructura corporal lo formarían los músculos, los huesos, los órganos, las vísceras; en definitiva el imaginario de la figura humana cambia. Todo esto no solo fue un avance para la ciencia y la anatomía moderna, sino que será una herramienta para el campo del arte.

[...] Desde el punto de vista de la historia de la medicina, los anatomistas fueron los primeros en darle una representación al interior del cuerpo, a la conformación de los tejidos, de los huesos, de la articulación con los músculos, etc., en los tratados que redactaron. Los ojos del anatomista se sumergen, directamente, en el cuerpo abierto y encuentran la mejor visibilidad y la habilidad del artista consiste en restituir las formas que la minuciosidad del anatomista desnudó [...] ²⁰

Volviendo a la radiografía, es importante también saber los orígenes de esta, los haces de luz emitidos en la radiografía se denominan rayos X y fueron descubiertos por Wilhelm Rontgen. Al darse cuenta de las posibilidades que tenía este enigmático fenómeno, aplicó los resultados en una placa fotográfica con lo que llevó a cabo la primera radiografía en la historia de la humanidad.

Ocurre también que la radiografía trabaja por medio de la técnica fotográfica, cosa que no es menor, ya que las ilustraciones de Vesalio y Da Vinci quedan de alguna manera desplazadas por esta técnica moderna.

¹⁹ Ticiano Vecelli (1477 -1576), Venecia, pintor italiano renacentista.

²⁰ Le Breton David, *Antropología del cuerpo y Modernidad*, Nueva visión; Buenos aires, 1995, Pag.198.

La radiografía no es precisamente fotografía, pero ambas técnicas se encargaron de reducir la percepción fantástica. El deseo de los científicos por explorar el cuerpo y transcribir su imagen, los ha llevado a descubrir una realidad del cuerpo que se escapa de nuestras ficciones o ilusiones inconscientes. Los descubrimientos no se quedaron ahí, Becquerel descubre la radioactividad, la cual potencia la técnica radiográfica; el diagnóstico médico – científico se perfecciona en los años sesenta, cuando se empiezan a obtener imágenes de radiografías en pantallas de televisión por medio de computadoras; las cuales codifican la información en números permitiendo mejorar el contraste y clasificar los datos.

Con el uso de la tomografía se alcanzan imágenes por secciones o fragmentos, la computadora puede distinguir, marcar e incluso reconstruir imágenes nítidas a partir de cortes frontales y planos transversales.

Existen investigaciones científicas que sostienen la idea de que la estructura del tórax humano es de tipo fractal²¹, dicha investigación fue comprobada gracias al uso de la técnica radiográfica.

[...]Las características de la figura geométrica de la placa de tórax hacen que sea considerada como un fractal salvaje, pues hay superposición entre sus partes. Además, no es una figura autosimilar como los fractales matemáticos estrictos. La aplicación de esta nueva metodología de medición a las placas de tórax de individuos con diferentes patologías, constituirá una primera aproximación para el posterior desarrollo de una nueva evaluación diagnóstica, con un rango de incertidumbre menor que el del índice cardiotorácico [...]²²

[...]Debido a que las imágenes radiológicas de las placas de tórax son objetos irregulares, la geometría fractal es apropiada para construir una nueva metodología para la caracterización matemática objetiva de las placas de tórax. Las dimensiones fractales permiten realizar una caracterización matemática de las imágenes radiológicas de placas de tórax de pacientes con diferentes patologías. Las medidas obtenidas son independientes de la experiencia del médico y de su observación subjetiva, lo que garantiza su reproducibilidad y objetividad. La metodología

²¹ Objeto geométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.

²² Revista Ciencias de la Salud, *Medidas fractales de radiografías de tórax de pacientes con diferentes patologías*, Universidad del Rosario; Bogotá, 2006, Pag.32.

desarrollada caracteriza específicamente cada placa de tórax y no requiere de un gran volumen de muestra para llegar a resultados concretos [...] ²³

Esto podría significar que por las teorías clásicas de la física y la ciencia en general, varios fenómenos de la naturaleza ya no tendrían una explicación suficientemente convincente. Tampoco es seguro que las tecnologías de la actualidad sean la respuesta para explicar los fractales o solucionar las diferentes patologías corporales.

Las radiografías se revelan en unas películas y se visibilizan por el uso de pantallas; durante el proceso de revelado las películas se colocan dentro de un chasis (metálico o de vinil), que se encarga de proteger la película de la luz y aumentar el efecto químico de los rayos X sobre las emulsiones. La emulsión consta de dos láminas de Tungstato de Calcio, una colocada en la base y otra junto a la tapa del chasis, la lámina de la tapa es transparente a los rayos X y la otra de base, es reforzada por una lámina de metal que le da resistencia y detiene los rayos X que llegan; pero en la tecnología actual ya no se utiliza este proceso, las radiografías pasan a formato digital.

Específicamente con las tomografías es posible registrar los rayos X más en detalle, teniendo una observación del cuerpo más acabada, dado que la visualización es tridimensional y se pueden ver minuciosamente cortes axiales.

[...]En 1987 la tomografía es usada en Odontología por Schartz, Rotman, Chafetz y Rodes quienes desarrollaron un programa específico para el estudio de la zona maxilo mandibular al que denominaron Dentascan. Permite obtener imágenes de alta resolución de la maxila y mandíbula a partir de cortes en el plano axial, realizando reconstrucciones panorámicas y transversales las cuales son de escala en milímetros, de gran contraste sin superposiciones de estructuras o distorsiones como en la radiografía convencional.

Las ventajas que presenta en comparación con una radiografía convencional son: elimina por completo la superposición de imágenes, debido a su resolución de contraste se pueden distinguir diferencias entre tejidos cuyas densidades físicas son menores al 1% y con solo procedimiento se pueden visualizar imágenes en planos axial, coronal y sagital obteniendo una

²³ Revista Ciencias de la Salud, *Medidas fractales de radiografías de tórax de pacientes con diferentes patologías*, Universidad del Rosario; Bogotá, 2006, Pag.34.

imagen en tres dimensiones. Como desventaja se mencionará el costo y la radiación que recibe el paciente aproximadamente entre 120 y 130 kv [...] ²⁴

La radiografía y la tomografía han sido tecnologías de avance útil para detectar mejor las patologías, anomalías o fenómenos biológicos del cuerpo; junto con otros diagnósticos como la ecografía y la Resonancia Magnética Nuclear. Sin embargo debemos considerar que actualmente el diagnóstico médico – científico se basa mucho en criterios cuantitativos, donde la demostración visual está por sobre cualquier otro síntoma; el imaginario de la modernidad carece de importancia y su capacidad de evocar una interpretativa diferente es menos factible.



Fig.19.Wilhelm Conrad Röntgen, Prusia, 1845-1923

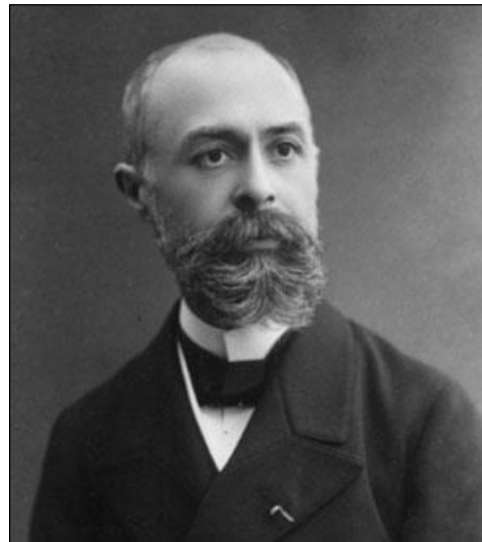


Fig.20.Antoine Henri Becquerel, Francia, 1852 1908

²⁴Granados María del Carmen Silvestre, *Aplicación de la Tomografía axial Computarizada en Pacientes Candidatos a Implantes Dentales*, Facultad de Odontología UNAM; D.F. México, 2011, Pag.2.

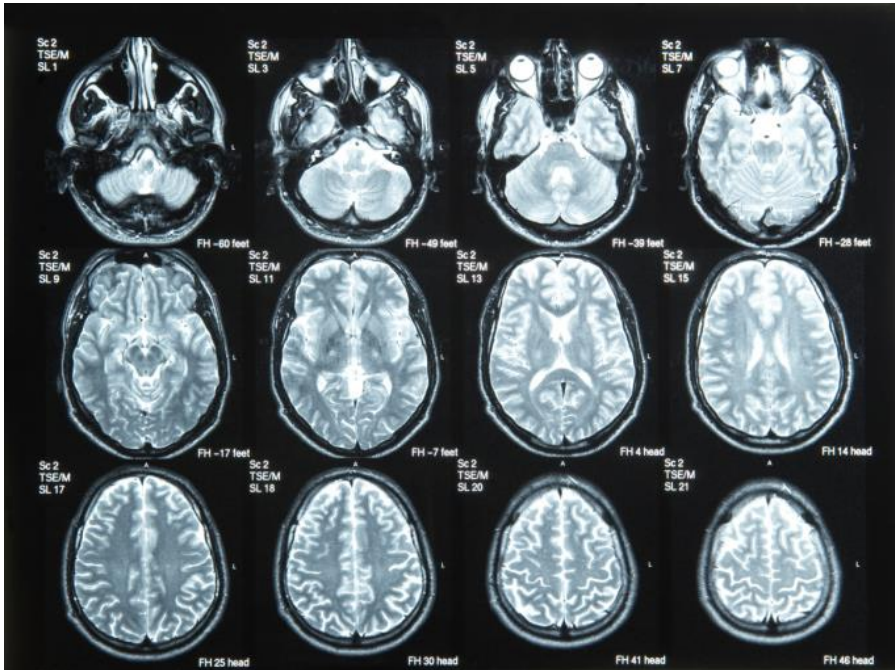


Fig.21. Radiografía del sistema nervioso central y periférico
 Diagnóstico: lesión axonal difusa
 Causa: traumatismo craneoencefálico.



Fig.22. Radiografía frontal de hombro
 Diagnóstico: junta de hombro – lesión.

Capítulo II

La orfebrería en las artes visuales.

II.I. Parcelación / Hibridación.

Existe una tremenda incógnita sobre lo que es orfebrería, cada sujeto nos podría dar su reflexión o idea de cómo lo entiende. Es claro que en un principio esto tiene que ver con la producción o creación en metales; sin embargo la orfebrería contemporánea ha buscado y propuesto lo que es o podría ser un orfebre. El artista orfebre u orfebre o como se pueda catalogar vio el problema en la materialidad, y lo llevó a buscar materiales que no sean necesariamente metálicos. Es decir, que la orfebrería contemporánea vendría a ser la creación de una obra a partir de materiales no metálicos. Por consecuencia esto es lo que ocurrió y sucede aún dentro de su círculo artístico, pero no se ha considerado suficientemente el quehacer artesano.

El arte se diferencia de la artesanía por los fines que persigue, el arte se mueve en la retórica representativa de símbolos espirituales; lo que significa que ocupa conceptos bastante abstractos que resultan ser muy interpretativos e incluso ambiguos dentro de la realidad material. En el arte la forma está por sobre la función y lo útil no existe ante lo bello. Los intereses del arte pertenecen a los gustos de clases sociales pudientes y que a la vez someten a un desarrollo por aspirar a neutralidades.

La artesanía tiene sus orígenes en la cultura indígena y campesina, los productos que salen de ese territorio correspondería a creaciones que apelan a una expresión de lo popular; el lenguaje de la visualidad artesanal se basa en el mito, buscando satisfacer más la sensibilidad colectiva que la individual. Sin embargo el artesano conociendo muy poco la historia del arte, aspira y se ve atraído a las artes cultas.

Existen antropólogos y músicos de folclor que reivindican en la artesanía (que tiene su origen en la producción de la cultura indígena), un valor artístico. Es más, muchos historiadores de arte han reconocido el valor estético de las artesanías, sin tener que estar

instaladas en los museos. Es claro que hay una creación de carácter formal en cerámicas, tejidos y retablos populares; a pesar de que haya una estética e imaginario diferente al del arte culto.

[...]Si quizá nunca el arte logró ser plenamente Kantiano – finalidad sin fin, escenario de la gratuidad –, ahora su paralelismo con la artesanía o el arte popular obliga a repensar sus procesos equivalentes en las sociedades contemporáneas, sus desconexiones y sus cruces [...] ²⁵

Es relevante considerar que el arte a diferencia de la artesanía, no tiene propósitos lucrativos; más bien busca nuevos esquemas en la inutilidad, procurando causar una especie de sorpresa en el sujeto que contempla la obra.

En la artesanía si existe cotidianamente una ganancia y un consumo monetario, pero está instalado con el objetivo de que el artesano pueda sobrevivir, aunque para el círculo artístico más ortodoxo no es suficientemente legítimo.

La controversial dicotomía entre artes y artesanía no ha incentivado nuevas propuestas en la cultura actual; y si lo ha hecho termina en una idea muy parcelada que llega a ser entendida por un grupo pequeño, conservando todavía más la fragmentación sociocultural.

No obstante, existen dos orfebres (o artesanos) que se han esmerado en rescatar el arte del repujado, uno es Guillermo Benito²⁶ y el otro es Emilio Patarca²⁷. Ambos además de poseer y haber desarrollado una técnica extraordinaria, tienen la característica de resistirse al Arte Contemporáneo²⁸ y al mundo moderno; Guillermo Benito siendo más

²⁵ Garcia Canclini Nestor, *Culturas Híbridas – Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Paidós; Barcelona, 1990, Pag.226.

²⁶ Artista español nacido el 27 de junio de 1955; en 1981 el Ministerio de Cultura del gobierno español le hizo un reconocimiento por su labor en recuperar la técnica del repujado.

²⁷ Orfebre argentino nacido el 21 de Mayo de 1956, formado por el maestro Edgard Michaelson. El año 2006 es distinguido por el Gobierno de la Ciudad a través del Ministerio de Cultura, como “Artífice del Patrimonio de Buenos Aires” siendo considerado “Patrimonio Viviente de la Ciudad”, por su constante aporte al enriquecimiento de la cultura de la ciudad de Buenos Aires.

²⁸ Arte actual, un arte independiente fuera del academicismo y con una renovación de conceptos respecto a su historia. Tiene que ver con lo que es la instalación, el video arte, arte sonoro, performance, happening, arte web, land art o earth art, etc.

cercano a la labor artesana expone sus piezas como obras de arte, trabajando diferentes materiales como el hierro el mármol o la cerámica. En el caso de Patarca, él es capaz de conciliar lo estético con lo utilitario; en una entrevista defiende el trabajo orfebre diciendo:

*“Lo que nosotros hacemos es crear belleza, que si bien tiene un sentido o un fin utilitario, el fin estético lo trasciende y por lo tanto la gente opta en dejar la pieza como adorno. Es eso un poco lo que nos diferencia del arte como se considera hoy en día”*²⁹

[...]Lo hecho a mano representa hoy no solo una actitud subversiva frente a la producción de arte sino también una postura política frente al ritmo de vida de nuestras sociedades globalizadas [...] ³⁰

Actualmente en la aldea global hay un intento de resistir a las implicancias tecnológicas, que siendo una ayuda; muchas veces nos generan desidia frente a la producción y creación manual. El problema no radica en que la tecnología es el auge de la era cibernética, sino que se establecen límites entre intuición estética y objetividad científica; es necesario abolir la diferencia entre estos dos paradigmas, pero sin caer en el abuso de contenido que podría haber en una obra de arte, en una artesanía o incluso en el diseño.

Lo que se busca, es que el trabajo manual adquiriera un incentivo de colectividad o socialización entre personas, por supuesto cada trabajo tendrá su propia connotación alegórica; pero es ahí donde aparecerá un estímulo diferente con otro lenguaje hacia el observador.

Durante el Renacimiento italiano hubo un orfebre importante llamado Benvenuto Cellini³¹, su trabajo era también de tipo escultórico; sus obras para esa época tenían un estilo difícil de clasificar y por eso fue catalogado como manierista.³²

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oz62YZJIQxk>.

³⁰ Paola Moreno; Bárbara Palomino, *Mano de Obra*, Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile; Santiago, 2009, Pag.8.

³¹ Orfebre italiano renacentista (3 de noviembre de 1500 - 13 de febrero de 1571)

El manierismo se contextualiza a mediados y finales del siglo XVI, es decir en la última parte del periodo renacentista. Es una época de transición en la que los artistas pretendían hacer obras a la manera de los grandes maestros del renacimiento, donde además la Iglesia Católica Apostólica Romana y Europa se encuentran en guerra con la religión protestante

[...]Por ello se ha dicho que el manierismo sería el arte de la crisis; y las crisis tienen su reflejo en las prácticas heterodoxas, los ejercicios lúdicos y las representaciones morbosas (incluyamos aquí determinadas desviaciones sexuales: obsérvese al niño Jesús – de rasgos andrógenos – representado en la “Virgen de Cuello Largo” de Parmigianino). Refleja un lenguaje donde lo técnico y lo formal se mezclan arbitrariamente, todo ello en un mundo donde el sentido ya no viene de un poder fuerte, unitario, hegemónico (como lo había sido la iglesia en el esplendor del Renacimiento y luego en el Barroco católico como efecto de la contra Contrarreforma).

Adolfo Couve en una clase sostuvo que las crisis estaban siempre presentes en la historia del arte, y que no había momentos de pacificación reales. Los momentos de calma a nivel de lenguaje estético han sido secundarios respecto a los periodos de turbulencias y convulsiones. En el caso chileno, las artes tuvieron su desintegración manierista durante la dictadura militar. Esto se encuentra avalado por el arte y la estética implantada por nuestro vanguardismo de los 70 y 80 (refractario al arte comprometido en el exilio y a la restauración de la pintura decimonónica durante los primeros años de la Dictadura). Una desintegración social y cultural supone una desintegración equivalente en el campo del arte y el pensamiento. Las cosas no han cambiado mucho. Y esto por una razón muy sencilla: el arte ya no puede dar cuenta de la crisis de la política, y la política pareciera no necesitar que el arte piense por ella [...]³³

En la orfebrería pasa que al ser un trabajo entendido como un arte decorativo (vinculado mucho más a las artes aplicadas y a las artesanías, que a las artes cultas de museos y galerías); persiste aún por querer ser reconocido como un arte al nivel o altura de las “Bellas Artes”. Parece ser algo incompatible, ya que el valor de culto que posee “La

³² El Manierismo proviene de “*maniera moderna*”, es un género artístico donde las obras decían ser hechas a la manera de los grandes maestros del arte italiano. Fue un tiempo de crisis para el arte, ya que las posibilidades creativas se quedaron en la imitación, además de que hubo una transición económica y cultural por la reforma protestante. No buscaba representar la realidad de manera naturalista, sino que se hace extraña, un poco deformada. Los cuadros ya no transmiten el sereno orden y equilibrio del Renacimiento, se inclinan por representaciones menos clásicas, intrincadas y complicadas en cuanto a su sentido.

³³ Machuca Guillermo, *Tanya Maluenda – Compuesto Sin Nombre*, Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile; Santiago, 2015, Pág. III – IV.

Gioconda”, “El David” o una pintura de Picasso, es completamente diferente a la obra de un orfebre. Es por eso que quizás inventaron la orfebrería contemporánea, una sub - área de la disciplina orfebre que todavía esta indefinida, pero que ha tenido de alguna manera más adeptos en la Elite artística que la orfebrería tradicional.

Pareciera que la orfebrería tradicional está obsoleta, que el trabajo de Emilio Patarca y Guillermo Benito es un anacronismo, algo que está en constante amenaza de acabarse. Sin embargo, esa es la particularidad en la producción de Benito y Patarca, culturalmente sus creaciones resultan ser actos de resistencia en la aldea global que vivimos, situación que advierte poner posiblemente un fin a la orfebrería y su historia. Podría ser que todavía hay un fantasma manierista que niega a consumirse ante la presente Modernidad chilena, ese fantasma quizás se manifiesta en la orfebrería



Fig. 23. Emilio Patarca en su taller.



Fig.24. Guillermo Benito en su taller.

CAPÍTULO III

PROCESOS DE CREACIÓN.

III.I. Materialidad, técnica, estética y contenido.

Este capítulo consiste en el registro de mis trabajos de Memoria realizados en el taller de orfebrería (2011-2014) y mi propuesta de Tesis, cabe mencionar que a los dos meses me di cuenta que el tiempo, la dedicación y la infraestructura eran indispensables en esta disciplina; por lo que me vi en la necesidad de especializarme en la orfebrería no solo como un taller central, sino escogiéndolo también como taller complementario.

Requiere de mucho ensayo y error saber manejar las técnicas, dado que cada una es muy diferente ante la otra; hay que considerar también que los primeros trabajos consistían en ejercicios, lo cual implicaba que al principio no se podía entrar de lleno en proyectos de arte, aunque al final de cada año se intentaba que el último trabajo fuera un proyecto con determinados objetivos y procesos de investigación tanto conceptuales como técnicos y de montaje.



Fig.25. Ensamble y articulaciones.
Bronce – Aluminio
Dimensiones: 44 x 2 cm.
Año: 2011



Fig.26. Ensamble y articulaciones
Bronce – Aluminio
Dimensiones: 10 x 36 cm
Año: 2011.



Fig.27. Ensamble y articulaciones.
Bronce.
Dimensiones: 19 x 8 cm.
Año: 2011.



Fig.28. "La Ballenera"
Grabado en cobre a partir de registro fotográfico.
Dimensiones: 15 x 44 cm.
Año: 2011.



Fig.31. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado en cobre.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig.32. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado en bronce.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig.33. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado en cobre.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig. 34. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado bronce.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig. 35. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado en cobre.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig.36. "Fragmento orgánico".
Repujado – Cincelado en bronce.
Dimensiones : 30 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig.37. "Organica."
Esmalte sobre cobre – Cloisonné y Lemonges
Dimensiones : 7 x 10 cm
Año: 2013.



Fig. 38. "Organica."
Esmalte sobre cobre – Grisalla
Dimensiones : 10 x 10 cm
Año: 2013.



Fig .39. "Organica."
Esmalte sobre cobre – champlévé
Dimensiones : 7 x 10 cm.
Año: 2013

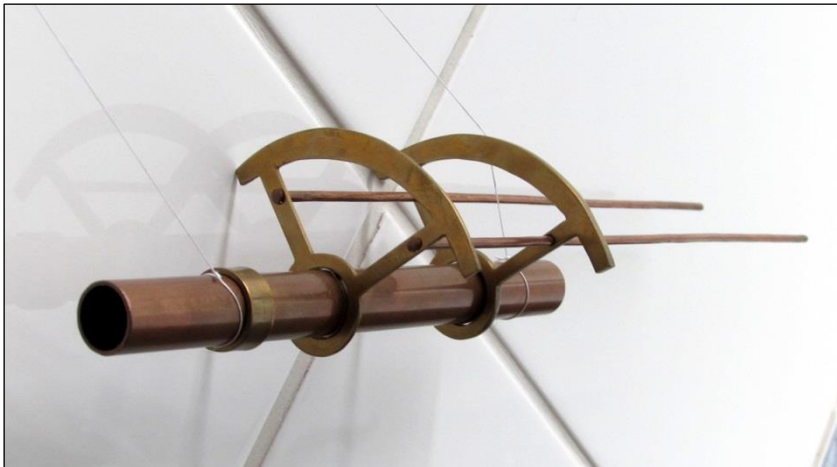


Fig.40. "Re – Construcciones".
Piezas tridimensionales de cobre y bronce.
Dimensiones: 6 x 30 cm.
Año: 2012.



Fig.41. "Re – Construcciones".
Piezas tridimensionales de cobre y bronce.
Dimensiones: 10 x 10 cm.
Año: 2012.



Fig.42. "Re – Construcciones".
Piezas tridimensionales de cobre y bronce.
Dimensiones: 8 x 7 cm.
Año: 2012.



Fig.43. "Nefrón"
Esmalte sobre cobre repujado - cincelado.
Dimensiones: 28 x 22 cm.
Año: 2013



Fig.44. "Medio organico medio metalico"
Acoples corporales realizados en bronce.
Dimensiones: 76 x 58 cm.
Año: 2012.



Fig.45. "Medio organico medio metalico"
Acoples corporales realizados en bronce.
Dimensiones: 76 x 58 cm.
Año: 2012.

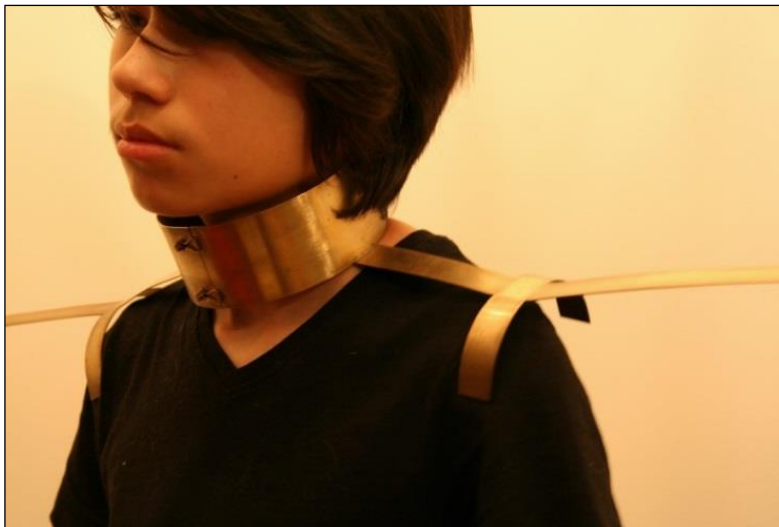


Fig.46. "Medio organico medio metalico"
Acoples corporales realizados en bronce.
Dimensiones: 76 x 58 cm.
Año: 2012.

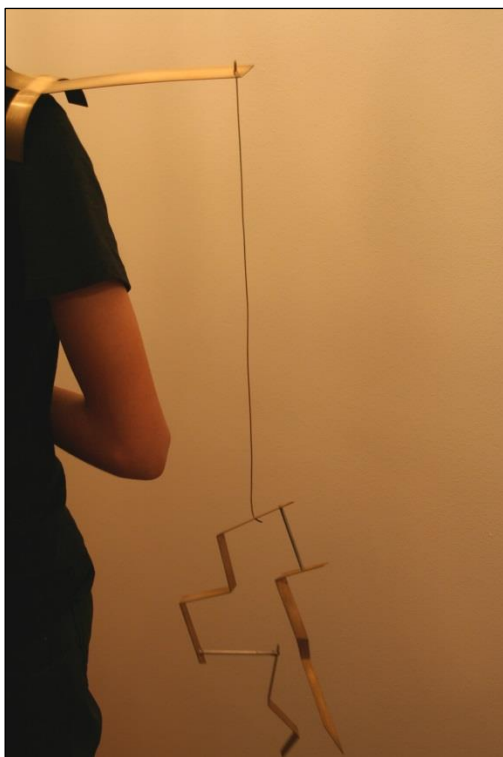


Fig.47. "Medio organico medio metalico"
 Acoples corporales realizados en bronce.
 Dimensiones: 76 x 58 cm.
 Año: 2012.



Fig.48. "Fragmentos geometricos" .
 Piezas tridimensional realizada en Bronce.
 Dimensiones: Alto 22cm. Ancho 13cm
 Año: 2012.



Fig.49. "Fragmentos geometricos" .
 Pieza tridimensional realizada en Bronce.
 Dimensiones: Alto 20cm. Ancho 18cm
 Año: 2012.



Fig.50. "Fragmentos geometricos" .
Piezas tridimensionales realizadas en Bronce.
Dimensiones: Alto 20cm. Ancho 17cm
Año: 2012.

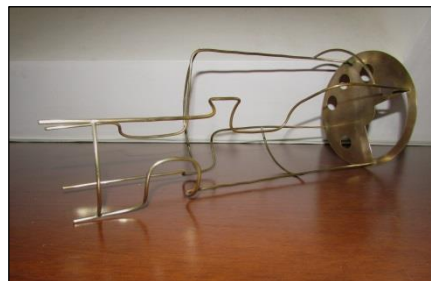


Fig. 51. "Fragmentos geometricos" .
Piezas tridimensionales realizadas en Bronce.
Dimensiones: Alto 40 cm. Ancho 16cm
Año: 2012.



Fig.52. Abstraccion Riñon
Bronce recocido con materiales no metalicos
Dimensiones: Alto 12cm . Ancho 23cm
Año: 2013



Fig.53. Abstraccion Riñon
Cobre recocido con materiales no metalicos
Dimensiones: Alto 16cm . Ancho 27cm
Año: 2013



Fig.54. "Reparo Corporal"
Alpaca, rodamientos y mangera industrial
Año: 2013
Dimensiones: 13cm.x 24cm.

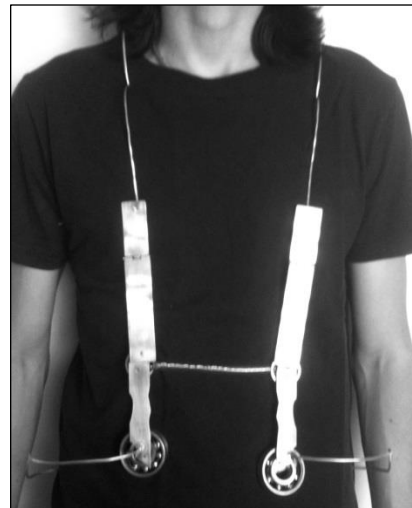


Fig.55. "Reparo Corporal"
Alpaca, rodamientos y mangera industrial
Año: 2013
Dimensiones: 49cm. Ancho 38cm



Fig.56. "Reparo Corporal"
Alpaca, rodamientos y mangera industrial
Año: 2013
Dimensiones Alto 55cm. Ancho 24cm



Fig.57. "Reparo Corporal"
Alpaca, rodamientos y mangera industrial
Año: 2013
Dimensiones 45cm. x 21cm.

III.II. Proyecto de creación.

“ORFEOGRAFIAS”

Las artes visuales inevitablemente se retroalimentan de otras áreas del conocimiento, de ahí que en este caso se integra el ámbito de la medicina y sus medios de visualización del cuerpo, (la radiografía como huella directa) con la orfebrería que permite el desplazamiento de tecnologías para abordar el tema del cuerpo.

Así este trabajo consiste en la elaboración de una serie de retratos que derivan de un proceso de traducción de rostros utilizando recursos técnicos del ámbito orfebre (específicamente, el repujado y cincelado) basados en la estética y lenguaje científico que otorgan las placas de radiografías.

En este proyecto se busca darle otra mirada al retrato, ya no sería relevante el tema de la expresión del rostro, los rasgos más notorios, o la representación mimética del modelo. En la radiografía de un rostro es difícil observar eso; pero sí se pueden ver la cantidad de huesos, la forma y su distribución, además de observar el estado en que se encuentran. Este último punto es lo que le interesa al diagnóstico científico, visión completamente diferente a una mirada estética.

Pero ¿Qué es lo importante para un pintor, un escultor o un grabador en el retrato?, lo que busca un artista visual para traducir un rostro es la manifestación o el efecto plástico desde el valor de la línea en el sujeto; todo esto pasa por la subjetividad que tiene el artista hacia el individuo que está retratando.

Si tomamos en cuenta que el quehacer plástico trabaja desde la subjetividad, entonces la ciencia se estaría enfrentando a un lenguaje bastante ajeno; considerando además que el saber científico busca insistentemente una verdad, que sea libre de prejuicios y de interpretaciones; entonces ¿La expresión plástica desde la subjetividad no es factible en un retrato radiográfico?

Se trata de reflexionar acerca del significado (o el peso simbólico del retrato) en la tradición artística que inevitablemente está vinculada a la mirada objetiva y racional de la medicina.

Es esa una razón por la que se está trabajando en función de un medio en formato digital y que tiene su uso diario en la ciencia, porque la ciencia al igual que el arte es un trabajo de ensayo y error.

Otro motivo es por la enorme ayuda que ha ejercido el uso de la técnica fotográfica al avance científico, junto con la capacidad que tiene este aparato de configurar una sensibilidad diferente a la de todas las áreas artísticas. Esta experiencia de lo fotográfico nos hace ver que el problema de las artes visuales e incluso los diagnósticos médicos o científicos tienen su fundamento en el ejercicio de la percepción.

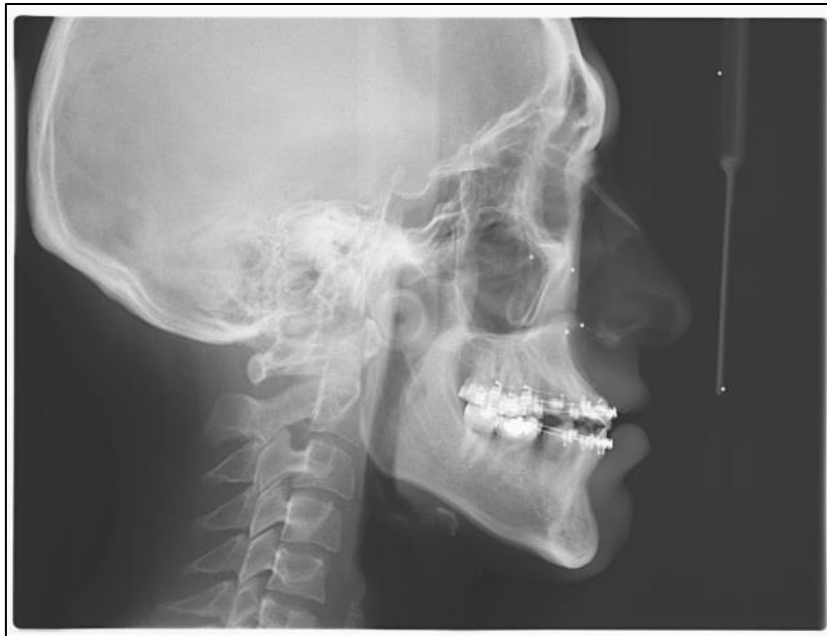


Fig.58. radiografía de perfil en zona mandibular.
Diagnóstico: Hiperplasia Condilar.
Año: 2015.



Fig.59. radiografía frontal en zona mandibular.
Diagnóstico: Hiperplasia Condilar.
Año: 2015.

Estos retratos se basarán en radiografías debido a que el rostro que es captado padece una “*hiperplasia condilar*”; esta es una anomalía extraña cerca de la mandíbula, que consta de un crecimiento gradual y progresivo en dicho sector, lo que provoca en definitiva una asimetría facial; estimulando también molestias o incluso un dolor mandibular, pudiendo afectar hasta el cuello del individuo. El diagnóstico de esta malformación fue detectada por el ensayo radiográfico, con este rostro sometido a la radiactividad, se vuelve a insistir en esta idea de que la percepción visual posee una mayor credibilidad que cualquier otro método de indicio perceptivo.

La elaboración de estos retratos se verá materializada en placas de cobre. Si hacemos un retroceso al pasado respecto a cómo se hicieron las primeras fotografías; nos daremos cuenta que las imágenes obtenidas fueron en superficies metálicas, el ideal era en placas de plata; pero para economizar, los pioneros de la fotografía utilizaban placas de cobre plateado.

Una vez repujadas y cinceladas las placas, aprovecharé al máximo la visualidad de cada una, por lo que esmaltaré (con esmalte tipo transparente) el anverso y el reverso; logrando el doble de imágenes en cada retrato metálico.

El esmaltar la parte delantera y trasera en una misma placa, pretende connotar la dicotomía entre las artes visuales y las ciencias como dos polos opuestos del conocimiento humano, pero que en sus orígenes son parte de una misma unidad.

La extraña anomalía en estos rostros inducen también la idea de que para entender visualmente esta enfermedad, tienes que obsérvala en un principio como algo abstracto y que para adherirlo concretamente a nuestro razonamiento humano, debes mirarlo desde otra perspectiva. Esa otra perspectiva es el reverso de la imagen o tal vez el anverso, pero independiente del lado que sea la otra mirada, ambos son disyuntivos entre sí.

No obstante el problema del anverso y el reverso está abierto a otras interpretaciones, según desde el punto de vista en que se mire o la sensibilidad que pueda causar la exhibición de este trabajo; dado que la interacción del observador con una obra nunca es algo concluyente.

Las placas se sostendrán por acrílicos tipo transparente, con la intención de que el observador perciba que las piezas se suspenden en el aire por si solas. Para asegurar un mejor soporte los acrílicos se sostendrán por bases metálicas de cobre y finalmente habrá una serie de fotografías de los retratos, intervenida cada una con tinta de grabado.

El trabajar en placas de cobre es hacer un fuerte llamado de persistir en esta idea de buscar todavía una acogida o inclinación al ocaso de la creación y trabajo manual, de reivindicarlo como una instancia de poder en la creación de la obra; no es por una negación al arte contemporáneo; sino porque el pasado y sus antecesores al mundo moderno fueron y son contribuyentes a la cultura actual.



Fig.60. Dibujo

Año: 2015



Fig.61. Dibujo

Año: 2015



Fig.62. Dibujo

Año: 2015



Fig.63. Dibujo

Año: 2015



Fig.64. Dibujo

Año: 2015



Fig. 65. Dibujo
Año: 2015



Fig. 66. Dibujo

Año: 2015



Fig. 67. Esmalte transparente sobre cobre repujado - anverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015



Fig. 68. Esmalte transparente sobre cobre repujado - reverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015



Fig. 69. Esmalte transparente sobre cobre repujado - anverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015



Fig. 70. Esmalte transparente sobre cobre repujado - reverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015



Fig. 71. Esmalte transparente sobre cobre repujado - anverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015



Fig. 72. Esmalte transparente sobre cobre repujado - reverso

Dimensiones: 22cm x 28cm

Año: 2015

Bibliografía

- Benjamin, W. (2003). Ritual y política. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (págs. 49-50). Mexico DF: Itaca.
- Canclini, N. G. (1990). Arte VS. Artesanías. En N. G. Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pág. 226). Barcelona: Paidós.
- Dery, M. (2007). Mecanismo ritual: el body - art cibernético . En M. Dery, *Velocidad de escape* (pág. 190). Madrid: Siruela.
- Fontcuberta, J. (1997). De la huella metálica a la huella digital. En J. Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (págs. 148-149). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Fontcuberta, J. (1997). Los peces de Enoshima. En J. Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (pág. 79). Barcelona : Gustavo Gili, S.A.
- Gubern, R. (1987). Los componentes miméticos de las representaciones icónicas. En R. Gubern, *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea* (pág. 72). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- Guillermo, M. (2015). Tanya Maluenda - Compuesto Sin Nombre . *Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile*, III- IV.
- Le Breton, D. (1995). Invención del rostro. En D. Le Breton, *Antropología del Cuerpo y Modernidad* (págs. 42-43). Buenos Aires: Nueva Vision.
- Le Breton, D. (1995). Un imaginario de la transparencia. En D. Le Breton, *Antropología del Cuerpo y Modernidad* (pág. 198). Buenos Aires: Nueva Vision.
- Paola, M., & Barbara, P. (2009). La lenta conquista de lo manual. En M. Paola, & P. Barbara, *Mano de Obra* (pág. 8). Santiago: Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile.
- Rodríguez, J., Prieto, S., Correa, C., Avilán, N., Ulloa, H., & Caicedo, R. (2006). Medidas fractales de radiografías de tórax de pacientes con diferentes patologías. *Revista Ciencias de la Salud*, 32-34.
- Silvestre, G. M. (2011). *Aplicación de la Tomografía axial Computarizada en Pacientes Candidatos a Implantes Dentales*. D.F. Mexico: Facultad de Odontología Universidad Nacional Autónoma de México.

Tirado, S. F., & Doménech, A. M. (2007). Cuerpo y poder. La medicina virtual y la muerte de la clínica. En M. Ignacio, *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura* (págs. 96-98). Vizcaya: Jesús Arpal Poblador.

Vesalio, A. (1960). De humani corporis fabrica. En H.-L. R. CIE, *De humani corporis fabrica* (pág. 5). Basilea: segunda edición.

Zamudio, J. P. (6 de Diciembre de 2011). *youtube.cl*. Recuperado el 4 de Septiembre de 2015, de *youtube.cl*: <https://www.youtube.com/watch?v=oz62YZJIQxk>

