



Universidad de Chile

Facultad de Artes Visuales

EL AFAN DE LO IMPOSIBLE

Del collage móvil de carne & hierro
a la sistematización del orgánico comestible

Memoria para optar al Título de Pintora

María Jesús Schultz Abarca

Profesor Guía:

Rainer Krause

Santiago, Chile

Julio 2014

Agradecimientos

Agradezco sinceramente a mis padres Ana y Ernesto, por su apoyo diverso e inagotable a lo largo de toda mi vida y en especial, ayudándome a concretar mis metas. A mi hermano Francisco, por su ayuda múltiple y en especial por su colaboración en la realización y edición de mis videos, a mi hermana Viviana y su familia por su apoyo y preocupación, aun en la distancia. A Sebastián Robles por su amor, amistad, compañía y colaboración constante.

También agradezco a mi profesor guía Rainer Krause por su disposición, apoyo, confianza y humor, y a mis profesores de comisión y taller de pintura Gonzalo Díaz, Pablo Ferrer y Enrique Matthey por apoyarme en la búsqueda de un lenguaje más allá de la pintura. A Catalina Donoso por incentivarme a trabajar con comestibles y a Guillermo Frommer por sus enseñanzas y asesoría en *Litografía Gourmet*.

A todos mis amigos, amigas y familiares que me alentaron, acompañaron, guiaron y aconsejaron, muchísimas gracias.

Gracias a todos quienes colaboraron de distintas maneras, entregándome consejos técnicos, científicos, mecánicos, eléctricos, ayudándome en la realización de planos, proveyéndome extrañas materias primas, intentando solucionarme la vida, aun cuando muchos no me conocían anteriormente.

Y también a todos quienes confiaron en mí, invitándome a exponer en sus espacios o curadurías, permitiéndome mostrar y difundir mi trabajo.

En fin, gracias a todos los que colaboraron en la realización de cada proyecto y con esto, en la concreción de esta Memoria.

Índice

Introducción	4
CAPITULO I. Reanimación protésica: Collage móvil de carne y hierro	6
I.1 O! (Osobucos Móviles)	10
I.2 <i>Lengua Performance</i>	16
I.3 <i>El Rescate</i>	21
CAPITULO II. Disposición mecánica del orgánico-comestible	30
II.1 <i>Litografía Gourmet</i>	33
II.2 <i>APFC</i>	40
II.3 <i>Ab ovo usque ad mala</i>	45
CAPITULO III. <i>Plan Babelico</i> : El afán de hacer cosas imposibles	49
Conclusión	78
Bibliografía	81

Introducción

Esta memoria surge a partir de la revisión y relectura de siete obras realizadas desde el año 2011, con la intención de desglosar ciertos aspectos comunes entre ellas y descubrir los temas que se vinculan con las ideas y el proceso en que se desarrollaron.

Por lo tanto, esta memoria contiene un recuento que considera la experiencia en el desarrollo y resultado de los proyectos: *O!*, *Lengua Performance*, *El rescate*, *Litografía Gourmet*, *S/t Apfc*, *Ab ovo usque ad Mala* y *Plan Babélico*, esperando revelar los hilos conductores que motivan mi interés.

Cabe destacar, que la mayoría de los proyectos aquí expuestos, se presentaron previamente en mi mente a modo de revelación. Luego de brotar, pasaron a ser *imágenes obsesivas, de insistencia exclusivista*¹, cuya forma se evidenciaría en el recuerdo insistente de estas, sin una intención clara, pero sí con insinuación de ciertas texturas o viscosidades asociables a la materia. Podría decir que mi cuerpo pasa a ser gobernado por el afán de reconstruir aquella visión imaginada, con el fin oculto de expulsarla fuera de sí, liberándola del pensamiento y a su vez, aterrizándola, haciéndola palpable, de manera que este pueda tener mayor control sobre ella.

El movimiento siguiente a la construcción mental y previa a la materialización de la idea es el dibujo a modo de apunte. Podría confundirse este paso, con el miedo a perder la imagen de la memoria, aunque prefiero pensarlo como la primera instancia de exteriorización y de apropiación física de la idea, lo que podría sonar paradójico, si considerásemos que probablemente lo único propio del ser son sus pensamientos. El dibujo posibilita entonces que la idea exista como representación en la hoja de papel, cuya cualidad visual me permite compartirla con otros sin utilizar las palabras. Las líneas funcionarían como guía vial a la materialidad y por lo mismo, decidí incluir algunos en las siguientes páginas, a modo de graficar parte del proceso.

¹ Dalí, Salvador. *El mito trágico del Ángelus*+de Millet , Barcelona, (Tusquets), 1978.p.28

Curiosamente, las ideas/visiones presentadas involucran la noción de la relación entre lo orgánico-comestible y lo mecánico, planteado como un *objeto de arte*. Debo reconocer que me siento atraída a lo comestible, aunque es muy probable que a la mayoría de la gente le pase, por tanto, no considero que sea un fetiche personal. Sin embargo, aquel enfrentamiento que proponen las imaginaciones, revelan cierta condición extraña y perversa, al ser materializadas.

Desde el maquinismo de la Revolución Industrial hasta hoy, la fascinación por las máquinas se ha instalado en el hombre, siendo incluso tema y modo para desarrollar incontables *obras maestras*. A modo personal, me gusta creer que en mi caso, influyó el hecho de haber sido un feto dentro de un ambiente protegido y viscoso, mientras fuera del útero de mi madre rechinaba la *Gran Máquina*². Aunque sea poco probable, me gusta pensar que ésta podría haber articulado la orgánica de mi formación, afectando luego a mis inclinaciones, logrando una total fascinación en mí ante la relación de lo blando con lo rígido, del calor con lo frío, de lo vivo con lo muerto impostor de lo vivo.

En resumen, en cada ejercicio presentado a continuación, surgieron situaciones accidentalmente comunes entre sí, desde la estrategia para expulsar la idea de mi mente, la búsqueda de un resultado tridimensional y cinético, la utilización de materiales orgánico-comestibles en interacción con mecánicos y la necesidad de exploración en distintas áreas del conocimiento, desde la química de la cocina, hasta áreas específicas de la física, biología, entre otras. Estos vistazos y la guía complementada de expertos, me hicieron lograr la realización de los proyectos que se presentan en las siguientes páginas. Sinceramente, reconozco la dificultad que me significó llevar a cabo cada uno de ellos, debido a que aún no domino algunas de las disciplinas con las que juego. Sin embargo, tengo la intensión incontrolable de lograr algo similar a lo imaginado y el tránsito por una sensación asimilable a *un placer que podríamos definir en el cruce entre la imprecisión y el rigor de la aproximación, un placer-desafío, un placer estético*³

Finalmente presentaré el desarrollo de *Plan Babélico*, nuevo proyecto, en el que convergen muchos de los temas tratados en los proyectos anteriores.

² *La Gran Máquina* refiere a la Industria en la canción *Muevan las Industrias* Los Prisioneros, *Pateando piedras*, casete, Santiago de Chile, EMI, 1986. Destaco el párrafo *Yo me acuerdo que los fierros retumbaban y chocaban en el patio de la escuela. Con cada ritmo que marcaban dirigían el latido de nuestro propio corazón*, que hace referencia la afección del cuerpo en un ambiente rodeado de industrias.

³ Calabrese, Omar. *La era Neobarroca, Madrid (Catedra)*, 1999 p. 170

Tal como indiqué en la introducción, los ejercicios aquí analizados se vinculan con la interacción entre uno o más elementos orgánicos, pertenecientes a seres vivos y utilizados comúnmente como alimento, con uno o más elementos mecánicos, para que sean capaces de realizar algún tipo de movimiento por electricidad.

La primera interacción, que es la que examinaremos en este capítulo, combina, literalmente ambas naturalezas en un mismo cuerpo. A esto le llamo *reanimación protésica* y trata del resultado de un ensamblaje orgánico-mecánico que le permite al trozo que fue vivo (y ahora es muerto) recuperar algunas cualidades perdidas luego de traspasada la barrera. Esta condición sería opuesta a la idea que plantea a *la muerte como igualadora*, <<*mors omnia aequat*>> (*la muerte todo lo iguala*)⁴, ~~que~~ *coloca a la misma altura los atributos del mendigo y del rey, ò* +y cuya imagen se asocia a la muerte con capucha y guadaña, cosechando almas. Aquella cosecha mortal no distinguiría peculiaridades del ser (léase color, sexo, nacionalidad, clase social, etc).

¿Qué sucede cuando uno de estos frutos es separado, revalorado, reanimado? Quizás Dr. Frankenstein suponía la respuesta. ¿Será apropiado plantear entonces que, si *la muerte todo lo iguala*, la reanimación todo lo singulariza, entendiendo la reanimación como una vuelta a la vida aparente, a la materia en movimiento, a la carne adosada con una máquina que le permite desplazarse, dándoles especial autonomía al objeto inerte?

Este ejercicio de *collage*, en cuanto a ensamblaje de elementos diversos en un todo, en el que se puede percibir la hechura, ~~apropiándose~~ *de fragmentos de la realidad predada*⁵ recuerda el concepto de *prosopopeya*, <<*figura retórica que consiste en atribuir el sentimiento, la palabra y la acción a las cosas inanimadas o abstractas, a los muertos, a los animales, a los ausentes, etc.*>>⁶. Esta palabra llevada a la acción, podría revelar cierta pretensión humana por prolongar la vida, incluso después de la muerte.

⁴ Bialostoki, Jan. *Arte y vanitas en Estilo e Iconografía*, Barcelona (Barral), 1973 p.184

⁵ Marchan Fiz. Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, (Akal S.A), 1986 p.153

⁶ *Pequeño Larousse Ilustrado*, Buenos Aires (Larousse), 1980 p.845

En cuanto a la *reanimación protésica*, la prosopopeya se llevaría a cabo por medio de una prótesis adjudicada a un trozo orgánico. La definición de prótesis nos indica que esta es una pieza o aparato que reemplaza un órgano, o parte de él, es decir, es la extensión artificial que sustituye o provee la parte faltante de un cuerpo. La prótesis cumpliría un rol tanto funcional (tratándose de piezas que articulan una acción), como también estético (tratándose de las mismas piezas o de otras que no cumplen directamente una función).

A modo de referencia, asocio el *modus operandi* de los dadaístas, en cuanto a que la visualidad del *collage* parece promover una *estética de la prótesis*. Dicho de otro modo, la utilización del *collage* como estrategia de composición, podría asociarse formalmente al concepto de prótesis al combinar *fragmentos prefabricados*⁷ los cuales operarían entre sí, como aquella extensión que sustituye, que completa la forma, que completa los cuerpos. *Los dadaístas consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominando en la vida cotidiana*⁸. Este modo de operar en sus obras, genera imágenes difícilmente posibles fuera del cuadro, fabricadas con fragmentos extraídos de la realidad. Distinto es el caso de los ensamblajes, ya que al ser tridimensionales operarían como un objeto que se hace parte de la realidad tangible. *De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad*⁹

En las siguientes imágenes podemos apreciar que la prótesis también fue utilizada como *motivo* por los dadaístas, especialmente por Raoul Hausman y Hannah Höch. En estas imágenes apreciamos la vinculación de la máquina con el cuerpo humano.

A su vez, se advierte la ironía respecto a las teorías del *mecanicismo*, doctrina que plantea que toda realidad natural tiene una estructura comparable a la de una máquina y su funcionamiento estaría regido por la física.

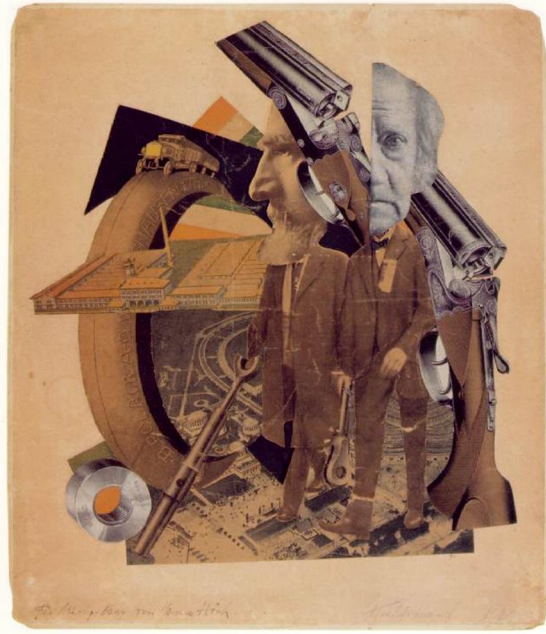
⁷ Marchan Fiz, Simón. Op.cit p.159

⁸ Marchan Fiz, Simón. Op.cit p.161

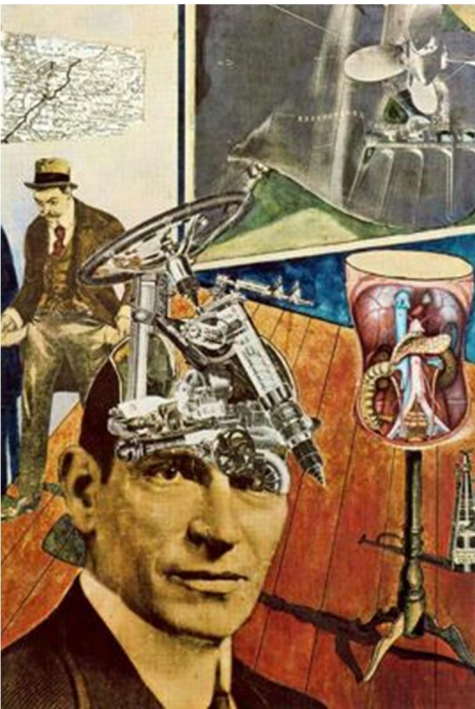
⁹ Marchan Fiz, Simón. Op.cit p.161



Das Schöne Mädchen, 1929, Hannah Höch



High Finance, 1923, Hannah Höch

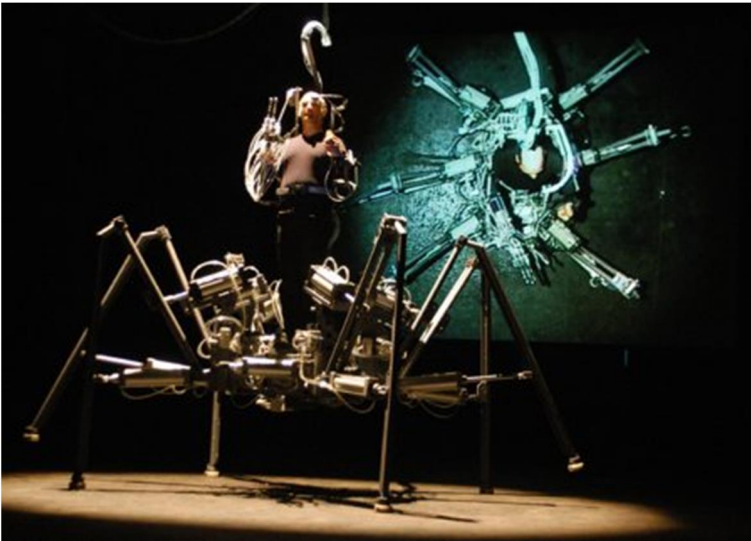


¿Tatlin vive en casa? 1920 Raoul Hausman



Cabeza Mecánica (espíritu de nuestro tiempo),
1919. Raoul Hausman

Dando un salto en la historia del arte a los tiempos contemporáneos, me gustaría referirme a Stelarc, quien trabaja particularmente con la idea de prótesis, vinculando directamente el cuerpo carnoso a los rígidos hierros mecánicos. Hoy, los avances tecnológicos, el trabajo en equipo y la interacción del arte con la ingeniería industrial, permiten que artistas como este, no solo imaginen su capricho protésico sino que también lo construyan. En la obra *Exoskeleton*, se plantea a sí mismo como un cyborg con capacidades superiores a las de sus pares humanoides. El trozo de cuerpo extraído, transforma su identidad instalándose como un nuevo producto de la tecnología. Un ser único, singular, visualmente superior, tan fascinante como amenazante. Imagino entonces que Stelarc se baja de su aparato, siendo solo un trozo de carne, que no funciona como le gustaría.



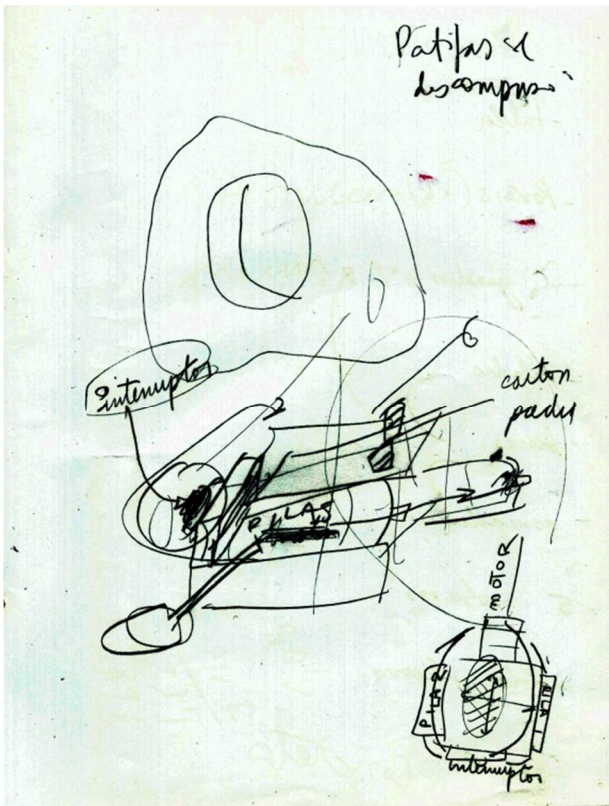
Exoskeleton, 1997, Stelarc



Third Hand, 1980-1998, Stelarc

O! (2011) es el título del ejercicio que resulta de la intervención de cinco osobucos o trozos de pata de res y cinco mecanismos diferentes que funcionen a pilas, uno para cada pedazo, y que les permita moverse de manera azarosa.

La idea surge con una imagen en la mente, como ya mencioné anteriormente. Esta me reveló cierto aspecto formal que debiese tener el objeto al momento de ser realizado. La idea era, básicamente, montar osobucos sobre distintos mecanismos y accionarlos. Me



Dibujo previo a O!

sentía profundamente atraída por la forma de estos y por su combinación de material; hueso, carne y grasa¹⁰. Aquel trozo pequeño contenía un recuento de estructura, revestimiento y lubricación. Un trozo que recorre el corte transversal de la parte alta de la pata (delantera o trasera) de la vaca y lo exhibe, tal como partir una naranja en dos, o la imagen macabra de un hombre de origen chino milimétricamente trozado de manera transversal en la exhibición *Bodies*. El osobuco no revelaría su origen al estar separado del resto del cuerpo.

La decisión de utilizar carne, variaba según su estado: fresca, envasada o falsa. La primera promovía el malestar de la putrefacción. La segunda sacrificaba la forma y contornos imaginados, pudiendo acarrear además ideas de higienismo, consumismo o

¹⁰ Osobuco viene de la palabra en italiano *ossobuco* que significa hueso (con) hueco.

derivados. La tercera resultaba inadecuada en términos de discurso, ya que la confrontación que tenía en mente correspondía a una con especímenes de distintos orígenes; no era pertinente enfrentar lo artificial a otro igual.

La idea me sugirió conservar la mayor parte del trozo y algunas de sus cualidades, transformándolo en uno todo manipulable. Finalmente decidí secarla aplicando una receta similar a la del charqui, es decir con sal al sol. Anoté las siguientes observaciones:

-El sol agita las partículas de agua y aceite de la carne desprendiéndolas, mientras la cubierta de sal las absorbe impidiendo que esta humedad vuelva al lugar de origen.

-El resultado es una carne más bien compacta, que pareciera contener menos agua que grasa, aun cuando esta también se comprime reduciendo su volumen. El olor que finalmente expele refiere a lo oleoso (aceitoso).

Una vez que la carne estuvo seca y rígida, escogí tres trozos y los ensamblé, con distintos mecanismos armables, que funcionan con motores de corriente directa y a pilas, a los cuales les adjudique distintos tipos de patas+ y un interruptor. A otros dos trozos de carne y hueso, les ensamblé el mecanismo de dos juguetes que desarmé. La ventaja de estos mecanismos ante los armables era que contaban con un micro sensor que emitiría una señal respecto a cualquier obstáculo en su camino, entonces el aparato frena su traslado y se redirecciona. Tuve la sensación de que los osobucos que poseían estos dispositivos parecían conscientes al lado de los otros, torpes y descontrolados.

Aquí observamos los distintos osobucos y sus medidas:



I 10 x 6,5 x 9,5cm

II 11 x 7,8 x 11 cm

III 11,5 x 6,5 x 9,5cm

IV 10 x 11 x 10,5cm

V 10 x 9,5 x 11cm

En cuatro ocasiones monté este trabajo. Las dos primeras fueron en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el marco de entrega de proyecto, la tercera en la Galería Local en donde instale los 5 miembros de la serie O! caminando dispersos, cada uno a su estilo, sobre una soporte de 90cm x 140cm x 95cm cuya disposición propone al espectador jugar con ellos, encender, apagar, hacer chocar, etc., es decir, tocar. Esto, al parecer, generó cierta complicación en los espectadores, debido a cierta desconfianza.

En resumen la instalación se planteó como *interactiva*, en donde O! apeló al tacto del espectador al invitarlo a tocar para accionar, visualmente, ya que las formas de la construcción se revelaba con la luz ambiente, auditivamente, ya que tanto los motores como el andar de estos robots metían ruido, olfativamente, por el olor a carne seca que aún expelían. En cuanto al sentido del gusto, la vinculación se produciría en cuanto conocemos los antecedentes de este corte de carne, conocido por ser apto para consumo humano, ideal para sopas y estofados. A su vez, la aparición de esa *extraña sensación+ el asco*¹¹, apelando directamente al sistema digestivo en cuanto se define como *alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a algo que incita al vómito*+me sugiere que la afección podría incluso ir más allá que el sentido del gusto.¹²

Finalmente, la cuarta vez que monté este proyecto, que fue en la vitrina de Local 1, la fiambrería de mi hermano. Instalé un sólo ejemplar que ató a un circuito de recorrido y por tanto no podía desplazarse más que en un círculo.

Aproximándome a una conclusión, podría decir que busqué materializar una idea aberrante, sin un sentido aparente, movilizada por unas ganas insistentes y cierta idea de que quienes lo presenciaran lo significarían. A su vez, podría plantear que la operación refiere a un retruécano visual, similar a lo que ocurre con los retruécanos lingüísticos de Humpty-Dumpty en *Alicia a través del espejo*. Estos empaquetan dos sentidos en una sola palabra, dando como resultado un lenguaje *"bífido, indeciso e indecible y*

¹¹ Oyarzun, Pablo. *Extraña Sensación, Kant sobre el asco*. Methodus (3):- pp. 7. 21 Este ensayo apunta a considerar la signi, cación del sentimiento del asco, que es mencionado en la *Crítica de la Facultad de Juzgar de Kant* en conexión con la discusión sobre la fealdad. *El asco es descrito como un extraño sentimiento+que se opone absolutamente a toda apreciación estética+*

¹² Real Academia Española [en línea]:- <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=BbF3WTOfX2x59xtpUr> [octubre, 2013]

extremadamente humorístico".¹³ La operatoria del retruécano entonces, *trata de una alteración en el signo*, es decir, un cambio formal de la constitución de este. Al tratarse de un retruécano lingüístico, dicha alteración se observa en la combinación de las letras de las palabras mezcladas y en el sonido final que estas generan al pronunciarse.¹⁴

Dos ejemplos de retruécano visual son *Pan negro con picaporte* y *Depresión endógena* de *Wolf Vostell*



Pan negro con picaporte, 1968, Wolf Vostell



Depresión endógena, 1984, Wolf Vostell

En el caso de O! (osobuco móvil), estará compuesto por dos elementos de distinta naturaleza, que al unirse conforman un tercero. El osobuco pierde totalmente su significado ya que, al ser desvinculado del área alimenticia, no puede ser consumido, perdiendo su función. El aparato móvil aún funciona como desplazamiento, pero al cargar un trozo de carne es difícil atribuirle algún sentido más que un fin estético.



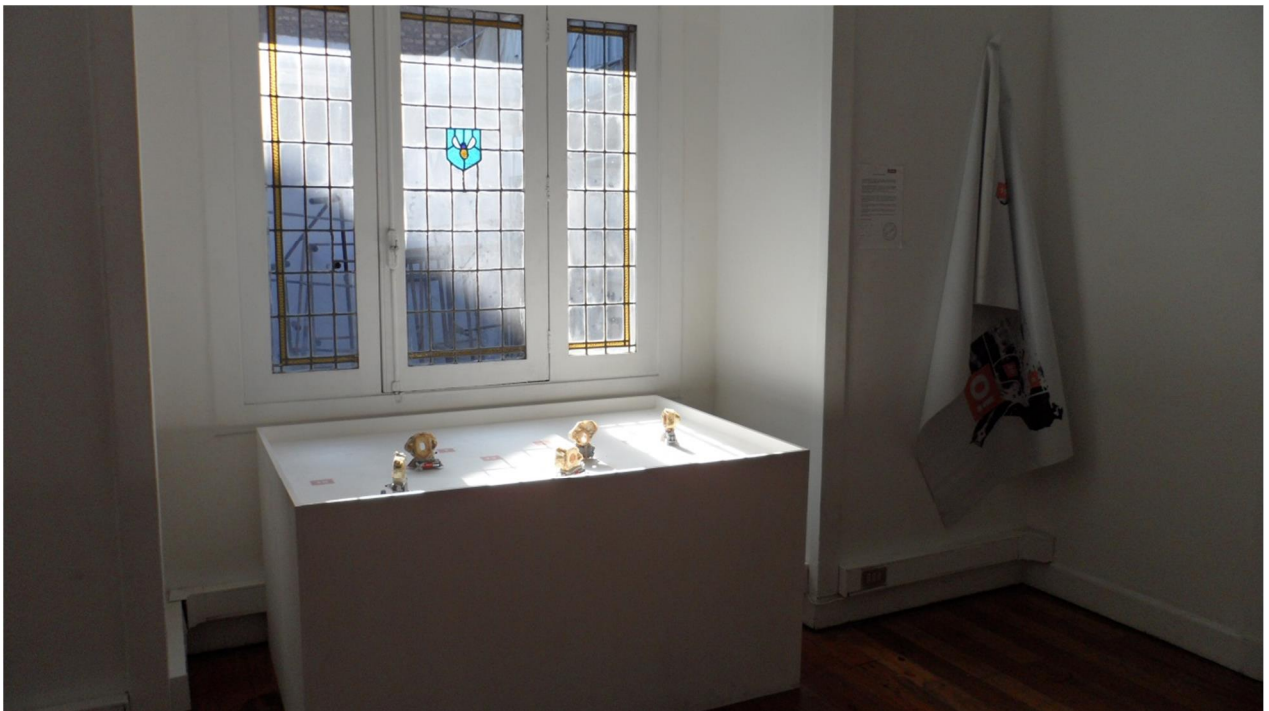
Por otro lado el título O! referiría a un retruécano, si consideramos que hay que darle un giro para que represente al osobuco sobre su aparato móvil.

¹³ Oyarzun, Pablo. *Anestética del ready-made*, Santiago de Chile (LOM), Universidad Arcis, 2000. p.166

¹⁴ Un ejemplo de retruécano empleado en *Anestética del Ready Made* refiere a mezclar las palabras %uming+(humeante) con %urios+(furioso) que da como resultado frumious (frumioso).



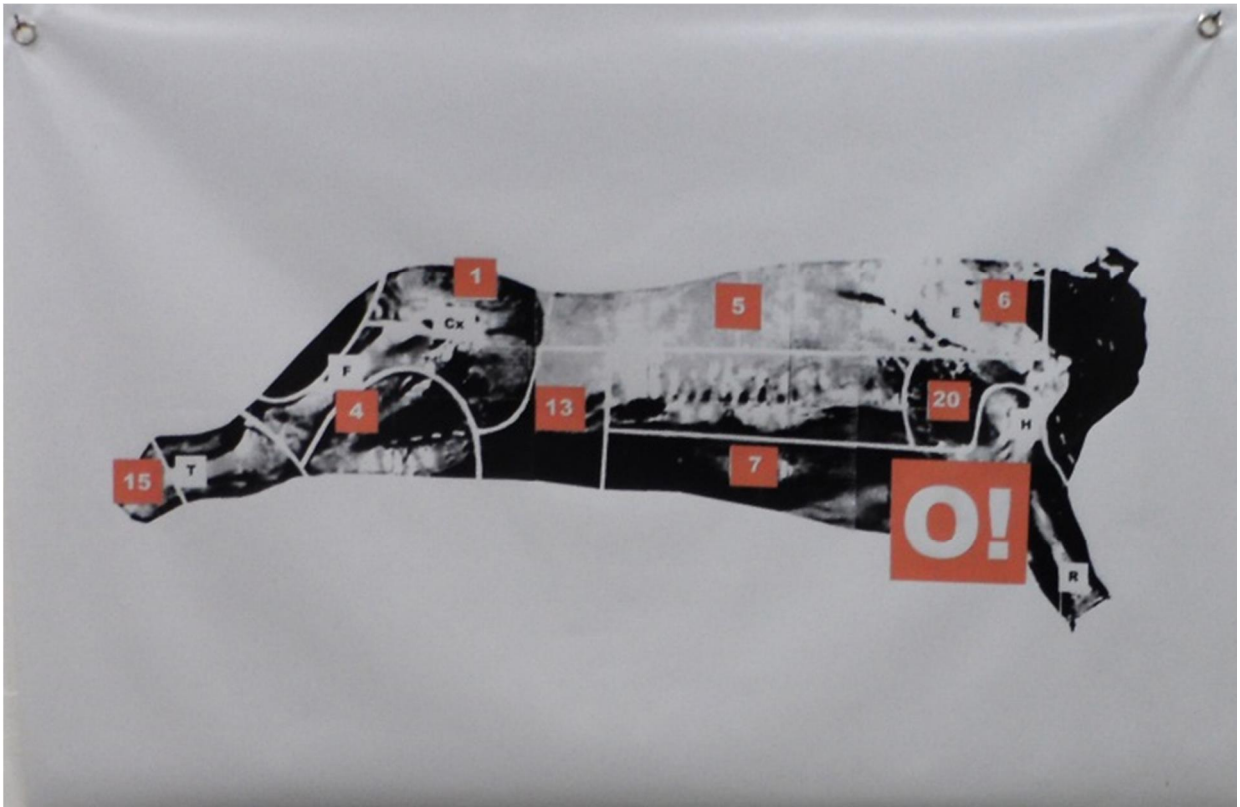
O! sobre la plataforma de desplazamiento



Montaje en sala de Galería Local, 2012. Vista general



Montaje en vitrina de Local 1, 2012.



Poster Serigrafía sobre PVC

Paralelamente a los O! realicé esta serigrafía sobre vinilo a dos colores que refiere al lugar de origen del osobuco robot. Los números del poster fueron estampados también en el tablero de superficie de desplazamiento de los osobucos robots.

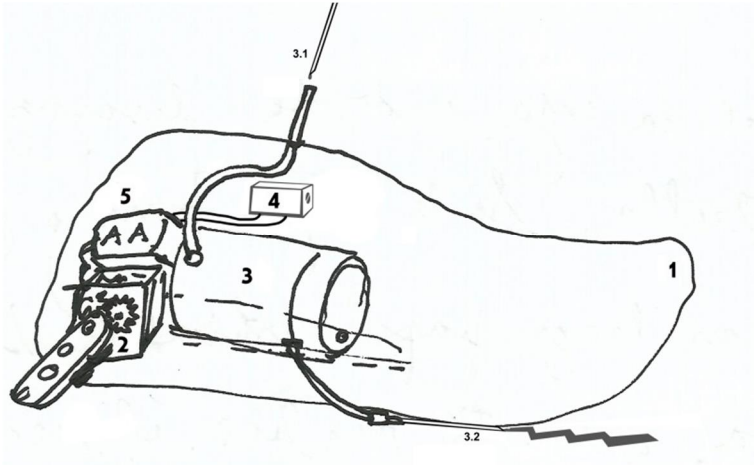
La que la lengua, la letra, el cuadro y la foto exteriorizan el cuerpo y la mente humana y conforman las manifestaciones traspuestas, traducidas y trasladables del metabolismo social que ella constituyen, se puede concluir que las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje¹⁵

Ronald Kay

Luego de haber descubierto con *O!* una manera factible de ensamblaje móvil, en donde se combina lo orgánico de la carne con lo mecánico de un dispositivo, plástico y metálico, desarrollé el proyecto de *Lengua Performance*, que podríamos decir, trata del momento o *acontecimiento* en que *Lengua* realiza su acto. Esta surge de la misma manera que los osobucos móviles en cuando a construcción: un trozo de carne que se ensambla a un aparato que le permite su desplazamiento. La singularidad es utilicé una lengua de vaca a la que adjudiqué la facultad de que su desplazamiento queda registrado como huella.

En cuanto al tratamiento de la lengua de vaca, fue secada al sol con sal, tal como los osobucos. Sin embargo el proceso fue más complicado ya que la capa externa de la lengua es muy gruesa y no deja que la sal penetre, y en cambio, aisló tibia la carne del centro, la que se convirtió en un delicioso festín para las larvas de mosca. Solucionado este tema, logré el trozo rígido, seco y hueco que necesitaba. Respecto al dispositivo móvil, utilicé uno armable y de marca japonesa, con un motor DC conectado a dos pilas AA. La huella o estela de óleo diluido, se almacena en un pequeño tanque al interior de la lengua. Este posee una sonda de inyección de tinta y otra de expulsión, que termina con la aguja de una jeringa. El grabado se produce en cuanto la salida del líquido se posa sobre un papel, o en su defecto, cualquier superficie.

¹⁵ Kay, Ronald. *Del espacio de acá*, Santiago de Chile (Editores Asociados), 1980, p.30



La lengua y sus dispositivos

- 1 Lengua de vaca
- 2 Mecanismo de desplazamiento
- 3 Tanque de almacenamiento y dispensador de oleo diluido
- 3.1 Entrada del liquido
- 3.2 Salida del liquido
- 4 Porta pila AA
- 5 Interruptor

Dibujo de los dispositivos en el interior



Lengua en acción en dos ocasiones distintas. Se puede apreciar la diferencia en el trazo. El tono de la fotografía está dado por la luz de ambiente del lugar en que se realizó la performance.

Tal como mencioné al principio, la presentación de Lengua, se realizó mediante una acción, *‘La Lengua Performance’*, junto a dos asistentes, cuyo rol consistiría en colaborar en la operación, en la performance de Lengua.



Fotogramas Lengua Performance

Debo reconocer cierta intención secreta de que la lengua fuese capaz de realizar un trazo que fuese tratado como arte, convirtiéndose en una especie de objeto artista/autor. En este aspecto, se asimila a lo que debe haber querido Jean Tinguely con la serie de aparatos Méta-matic, al referirse de esta manera a uno de ellos:- *Este artefacto puede utilizarse como juguete o para la realización de pinturas y dibujos abstractos dignos de ser expuestos y conservados*¹⁶.

Es por esto que la performance debía centrarse en la acción de la lengua a modo de acontecimiento. Si consideramos que una performance o *acción artística* se constituye con las acciones de un individuo o un grupo, que transcurren en un lugar y durante un tiempo determinado, en este caso, la acción predominante la protagonizaría la lengua, ayudada por dos asistentes que la encienden y le otorgan la autonomía para realizar el recorrido que deja el trazo sobre el papel.



Jean Tinguely junto a Méta- matic N°12 (Le Grand Charles), 1959

Realicé al menos cuatro veces la *Lengua Performance*. Cada vez que fue accionada realizó un trazo diferente. Dependía del suelo bajo el papel, de la densidad de la tinta, del azar. Solo al momento de la acción se revela la forma final de la huella, que incluso podía variar a lo largo de su recorrido. A su vez, tal falta de control, aumenta la cualidad esperada en un principio en relación al traspaso de cierta capacidad autoral a la lengua. En otras palabras, construí un objeto con tejido vivo y robot, capaz de hacer un trazo el cual yo no podía controlar del todo.

¹⁶ Schneckenburger, Manfred. *Arte del Siglo XX*, Köhl (Taschen) p. 499



Por otro lado, al realizar la lengua su acción, podría por asociación, vincularse al concepto del *lenguaje*, tanto por que la lengua es el órgano muscular que nos permite modular los sonidos del habla, como también al dejar una línea al andar que podría asociarse a la escritura. Aquel trazo resultó cada vez *difícil*, *tardo* y *vacilante*¹⁷, comparable al balbuceo de un individuo. Ciertamente, la lengua es de vaca y no humana, pero creo que la asociación podría referir a una manera lenta y complicada de expresarse.

A modo de hipérbole diría que la responsabilidad creadora, le ha sido otorgada a la máquina. En este momento el autor es reemplazado por la cosa, la materia en sí misma, tal como se plantea en *Un Arte Despiadado* de Paul Virilio: - *Si de acuerdo con Nietzsche Dios ha muerto en el siglo XIX, apostemos a que la víctima del siglo XX bien podría ser el creador.*¹⁸

¹⁷ Definición de balbuceo. Real Academia Española [en línea] <http://lema.rae.es/drae/?val=lengua> [marzo,2014]

¹⁸ Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*, Buenos Aires, 2001. p. 58

Una vez más el proyecto nace a partir de una idea que se transforma en *imagen obsesiva* en mi mente, en este caso, la de un pescado con un dispositivo interno que le permite, de manera autónoma, expulsar burbujas por la boca. Recojo el concepto de *imagen obsesiva* de Salvador Dalí, quien plantea que este tipo de imagen es la que interviene con *insistencia exclusivista*¹⁹, provocando fantasías, delirios y devaneos en el individuo. Esta tensión entre sujeto-imagen es subjetiva y carece de razones válidas que justifiquen su efecto, aunque el individuo cree comprender lo que presencia sin convicción objetiva alguna.

Por otra parte, relaciono la imagen anteriormente descrita, a las *vanitas*, designación utilizada en una categoría particular de naturalezas muertas de alta carga simbólica, ya que ambos elementos (pescado y burbujas), son asociables a éstas por su carácter perecedero. En otras palabras, la imagen trata de un pez muerto, el cual es un potencial banquete al mismo tiempo que es materia orgánica, camino a la descomposición. A su vez, las burbujas hablan de lo efímero, de un soplo; de cómo algo bello llega abruptamente a su fin. La diferencia es que las *vanitas* suelen ser pinturas de un oficio impecable que confunden al ojo humano. En este caso, la *vanita* es materia, está presente. Lo que podría ser representación es sustituida por presentación, *impostura de la inmediatez del arte (o) de una obra que pretende imponerse a todos como evidencia*²⁰. Con esta idea, se hace necesario prolongar/alterar las condiciones de cada objeto, ya sea en ralentización de su proceso de descomposición en el caso del pescado, como en la persistencia de la frecuencia en el caso de las burbujas.

Con el objetivo de instalar esta idea dentro de la materia, la asociación pertinente refiere a un ensamblaje, en el que se combinan dos cuerpos de distintos orígenes; pescado y burbujas. Se podría decir que el pescado se conforma a sí mismo, formalmente, como presencia. En cambio, las burbujas resultan de un efecto. Requieren de un mecanismo articulado que las produzca. Cito a Breton: *La obra emerge del principio de la*

¹⁹ Dalí, Salvador. *Op. cit.*, p.28

²⁰ Paul Virilio, *Op.cit.* p. 65

*casualidad, impulsando la verdad que se esconde en las energías del subconsciente y en las profundidades de la libido.*²¹

La tecnología más básica confiere cierta reanimación al pescado, pretendiendo singularizar al cuerpo que ha muerto, refrescándolo y reinstalándolo de forma poética en otro contexto. Supone, a su vez, un guiño al horror de la muerte proponiendo una imagen irónica respecto a un instante, que nos atemoriza, instalando al espectador como parte de la obra.

Se podría decir que *El Rescate* fue un proceso de tres etapas. La primera dio inicio a la noción de la posibilidad de ensamblajes orgánico - mecánicos, previo a *O!* y a *Lengua*, revelando cierta insistencia inexperta por lograr la idea imaginada. La segunda etapa es un año después de la primera, cuando al revisar el resultado inicial se evidencia el paso del tiempo, y la condición orgánica de los materiales utilizados. La tercera es el intento de perfeccionamiento de la idea inicial, con mayor sofisticación pero aun persiguiendo que la poética y la intención continuaran intactas.

La primera vez que realicé el pescado que tiraba burbujas por la boca fue en el año 2011. Se trató de una merluza de 60cm de largo aprox. la cual, para conservarla, sumergí en una solución de agua y formalina, por dos semanas y luego sequé al sol por una, receta que llevé a cabo guiada por un pescador y coleccionista con quien me contacté por internet. Recuerdo haber seguido sus pasos y que, al retirar el pescado de la solución, sentí el frío más gélido que he sentido en mi vida, tanto que atravesaba el guante de látex y me entumecía los huesos. Era el frío de la muerte. De la muerte en la muerte, ya que la formalina es una sustancia que simplemente no permite la vida. Ni la vida que se nutre de la muerte. Lo perturbador refería a la asimilación del pez muerto a un objeto inerte. Sin embargo, hubo un síntoma que fue en aumento y que evidenciaba la vida; el olor que detrás del perfume químico revelaba descomposición; vida.

Continuando con el proceso luego, disloqué la mandíbula del pez e instale un dispositivo que constaba en una cubeta con líquido de burbujas ubicada dentro de la superficie en la que iría instalado el pescado, con un mecanismo armable, tal como los mencionados anteriormente, conectado a un motor DC, el cual al girar movía las piezas para introducir tres aureolas en la cubeta, untándolas de jabón para luego alinearlas con el viento generado por un mini ventilador con aspas instalado atrás del mecanismo, dentro del pez,

²¹ Cit, en Ruhrberg, Karl, *Arte del Siglo XX*, Köhl (Taschen), 2001. p. 63

inflando la película de jabón y convirtiéndola en burbujas de tufo de pescado y formalina. Tanto el mecanismo como el ventilador funcionaron con pilas AA. Ambos se encendían y apagaban con dos interruptores independientes.

Ubiqué el pescado con su dispositivo interno sobre una superficie arriba de una mesa de madera con un hule blanco tipo delantal de carnicero de mantel.



Primer pescado tira burbujas

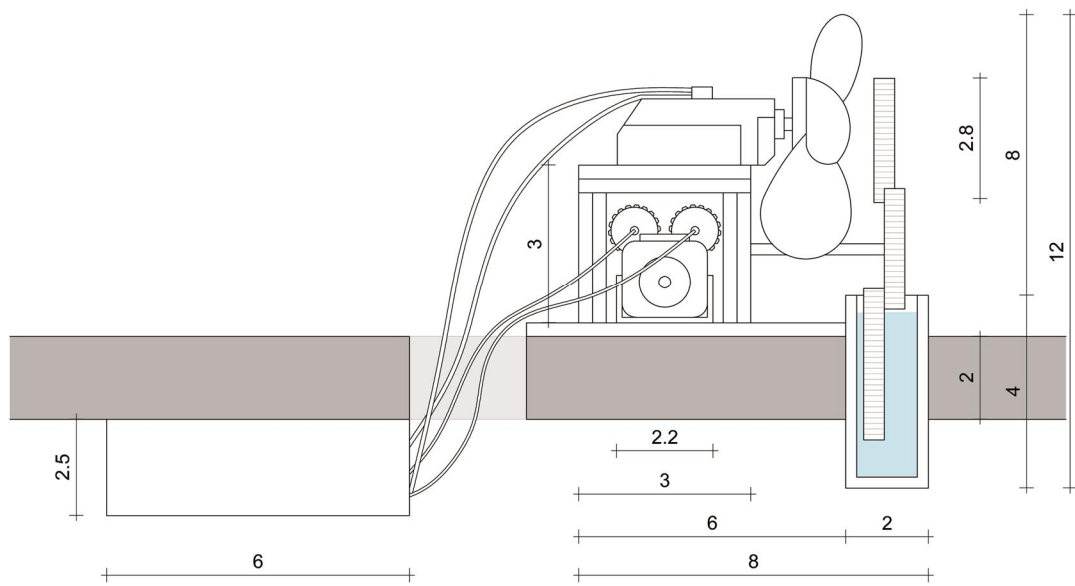


Primer pescado tira burbujas un años después de realizado

La segunda vez, un año después, volví a utilizar el pescado de la primera vez. Este permaneció todos los días dentro de una caja plástica en el techo de mi casa. Lucía succionado por sí mismo, chupado, apretado, compacto. Extraño y algo desagradable. El paso del tiempo evidenciaba que el material utilizado estaba sujeto a transformación y mutaciones, propias de lo vivo. Instalé el mismo dispositivo, pero lo fije directamente sobre la superficie de la mesa de madera con el hule blanco-carnicero de mantel.



Detalle del primer pescado que tira burbujas, 2011



Dispositivo Primer pescado que tira burbujas

La tercera vez el proceso cambió. Comenzó cuando presenté la experiencia previa del pescado al Concurso Matilde Pérez Arte y Tecnologías Digitales, en su segunda versión año 2012. Tal como su nombre lo indica, es un requisito que los proyectos presentados incluyan tecnología digital, por lo que debí sofisticar el mío; en vez del pescado compacto y fétido, utilicé otro que conseguí fresco en el Mercado Central y luego de investigar, lo envié donde un verdadero taxidermista, al que solicité hacer algunas intervenciones fuera de lo común. A continuación copio textual la descripción del proyecto enviada al concurso:

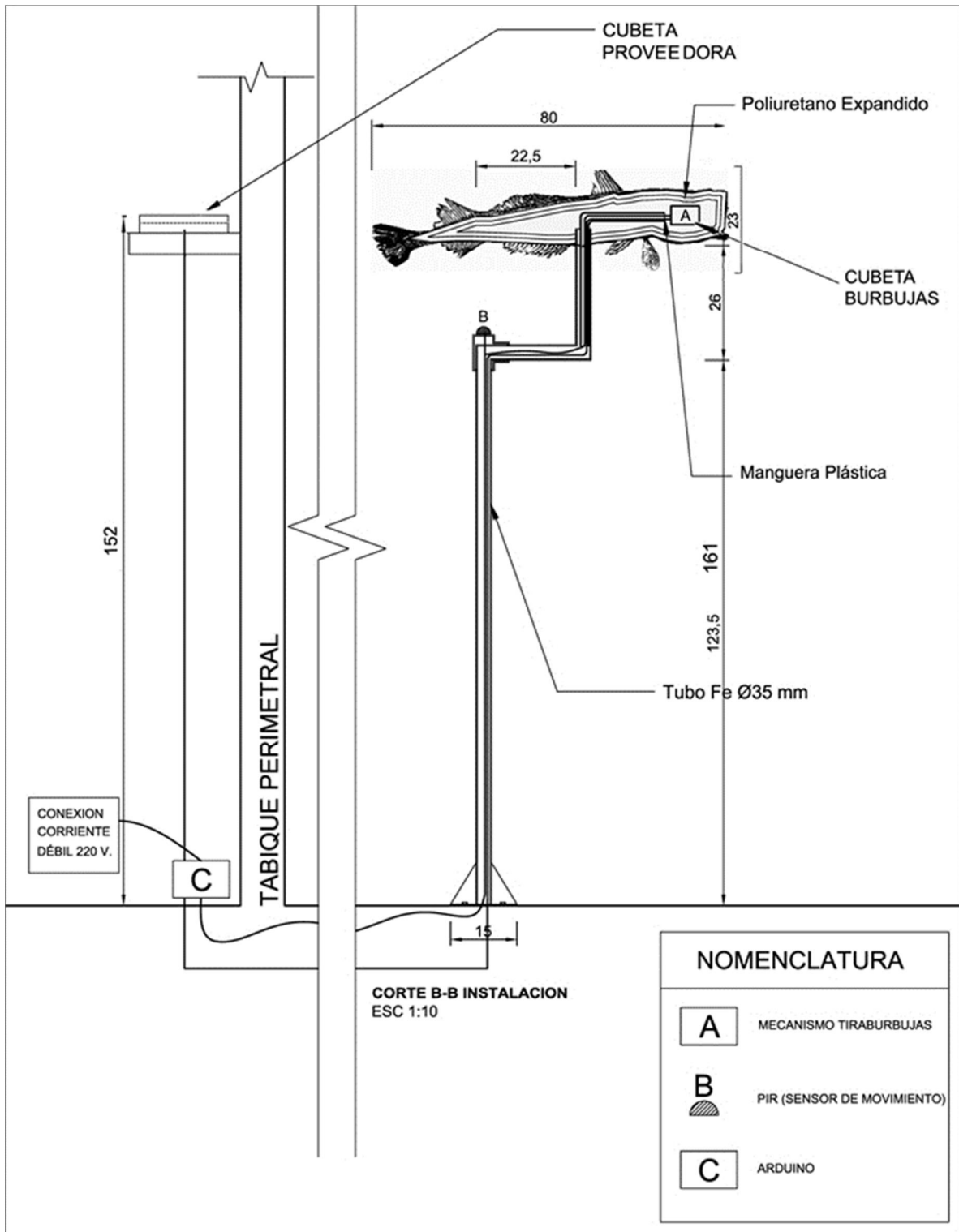
El proyecto trata de un pescado, específicamente una merluza disecada cuyas medidas aproximadas son 80 cms. de largo, 22 cms. de ancho y 23 cms. de alto, la cual lleva instalado un dispositivo interno que tira burbujas, cuya medida total es 9,5 cms. de largo, 7 cms. de alto y 6 cms. de ancho. Este dispositivo cuenta con un microservo y un motor DC programados por una placa Arduino. El servo permite a la aureola (pieza en donde se forma la burbuja) rotar en un ángulo 90°, siendo la posición de inicio (0°) la recarga de jabón y 90° la posición de alineación con el eje de fuerza del aire expulsado por el tubo del mini ventilador conectado al motor DC. Al proyectarse el aire empujará la película de jabón en la aureola formando burbujas.

Las conexiones del dispositivo Tiraburbujas viajan por el interior de una manguera de 2 cm de diámetro, instalada dentro del poliuretano expandido que rellena el pescado. Luego sigue por el centro del soporte, traspasando el suelo y viajando hasta cruzar la pared arribando a la fuente de poder. El mecanismo se acciona cuando el sensor PIR, instalado en el cambio de dirección en el soporte, detecta un cuerpo tibio. Este sensor tiene un rango de 6,96 mts.²²

El soporte anteriormente nombrado, de apariencia formal, similar al soporte utilizado por algunos taxidermistas, está constituido por tubos cilíndricos de hierro cromado, de 3,5 cms. de diámetro cada uno. En una vista de arriba abajo el primer tubo se ubica de manera vertical y mide 26 cms. introduciéndose en un codo, que conecta con el segundo tubo que mide 22,5 cms. y es paralelo a la merluza. Éste se conecta con una T, en donde por una extremidad se instala el sensor y por la otra, el tubo de 1,23 cms. Este tubo termina sobre una superficie del mismo material de 15 cm largo x15 ancho cm y 3 mm de altura. Esta va adosada al piso con 4 tornillos. La medida total de lo que observa el espectador es 160 x 80 x 23 cm.

El soporte a su vez, traslada en su interior el líquido de jabón de burbujas, que a través de vasos comunicantes permite mayor duración de éste en la cubeta ubicada al interior del pescado. Al ponerse en comunicación estos dos depósitos, los conductores se comportan de manera análoga; cuando están a distinto potencial se conectan entre sí pasando carga de uno a otro hasta que se igualen. Esta cubeta proveedora+estará ubicada detrás del tabique. La sonda comunicante viajará desde la cubeta en el pescado, traspasando el suelo, recorriendo 3 mts. hasta la pared, subiendo luego a la cubeta proveedora que será instalada en una repisa a 1,52 mts. del piso.

²² Aun cuando la idea era que el mecanismo se accionara cuando el sensor PIR detectara un cuerpo tibio, este finalmente no fue utilizado, y la maquina funciono continuamente.



Plano Elevación Proyecto *El rescate*

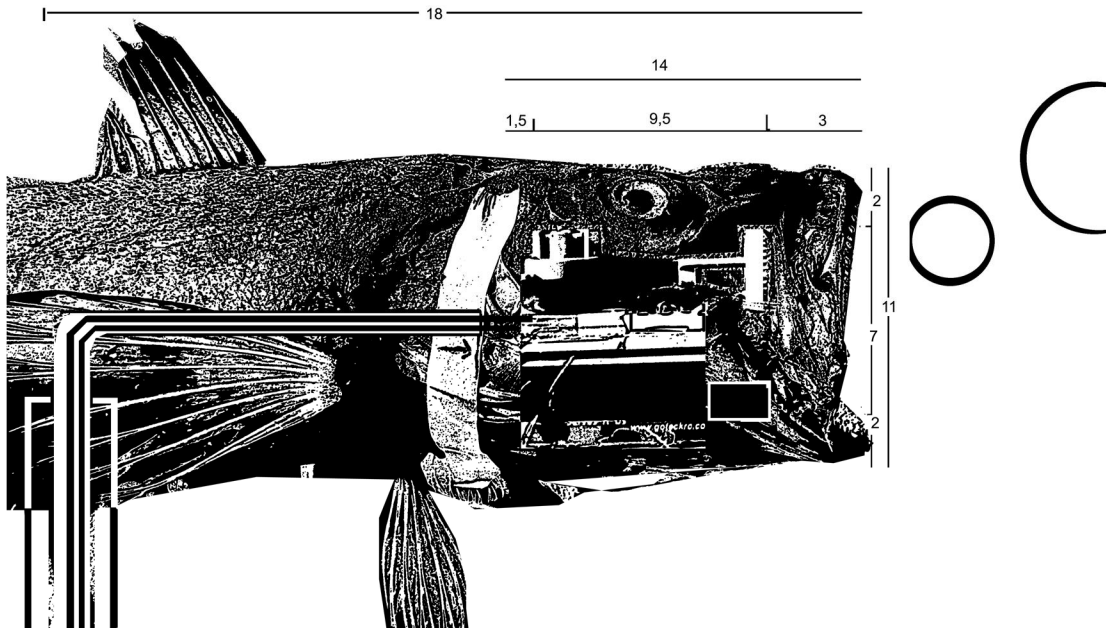
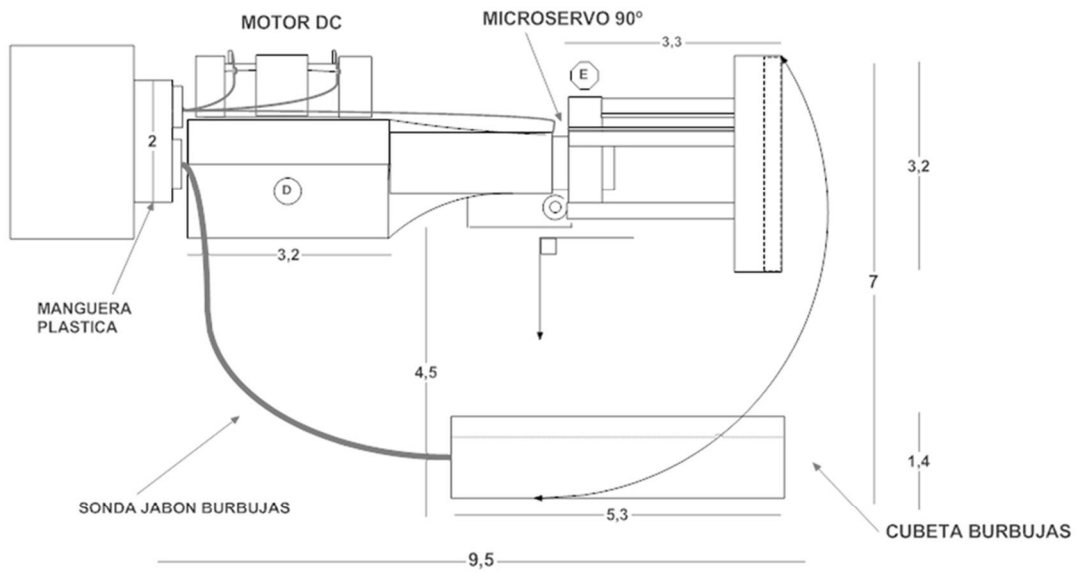


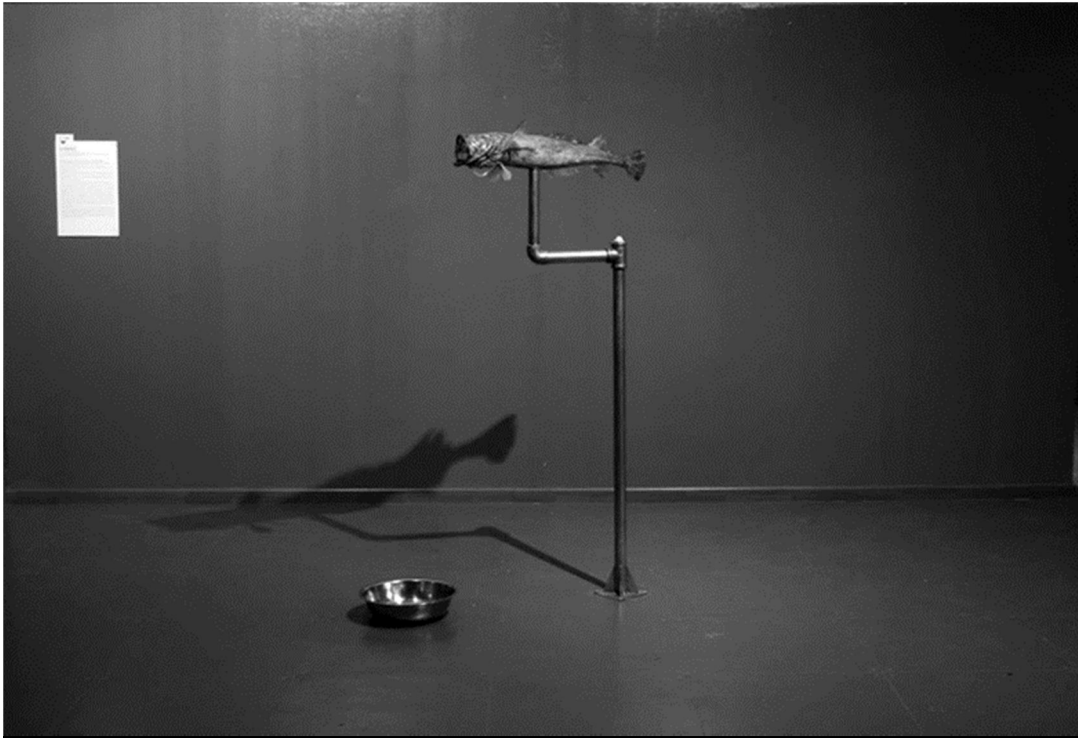
Ilustración del pescado y su dispositivo interno

A MECANISMO TIRABURBUJAS



NOMENCLATURA	
ⓓ	Ventilador
ⓔ	Aureola

Plano del Mecanismo Tiraburujas



El Rescate Montaje Sala Fundación Telefónica



Detalle de El Rescate Montaje Sala Fundación Telefónica

A las reflexiones anteriores, se suma la que se relaciona con los materiales escogidos. Más de una vez me han consultado que se siente trabajar con cadáveres, a lo que acostumbro a responder *«son comida»*, lo que confunde y dificulta inmediatamente la *«entrevista»*, aunque a veces enciende las discusiones de moral. Sin embargo, estoy en conocimiento de que muchos de los materiales escogidos, específicamente los mencionados en los trabajos anteriores, son al menos parte de cadáveres. El modo de obtención de estos trozos de animales, lo resuelvo como cualquiera que va al supermercado, mercado o feria; escojo un trozo fresco, y por qué no decirlo, atractivo. Hasta ahí todo normal, si el destino de estos trozos fuera el sartén. Sin embargo, recién al someterlos a tratamientos para su conservación, como los explicados anteriormente, se evidencia su condición de muerto, su metamorfosis y su posibilidad de engendrar vida.

Entonces, ¿que generaría que el común de la gente al comprar un trozo de carne no dimensionase su pertenencia al cadáver?

Una primera impresión me recuerda la cita de Ado Kyrrou rescatada por Roman Gubern en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, que plantea lo siguiente: *«Todo elemento de nuestra vida, incluso si es tan capital como la nutrición o el acto erótico, tomado separadamente, aislado de todo contexto se convierte en abstracto»*²³. Aun cuando esta cita refiere a los *«medical shot»*²⁴ o planos clínicos de la pornografía, me parece muy pertinente, ya que el trozo de cuerpo separado del resto, excluido de su forma original, conduciría a la abstracción de lo observado, y a su vez, a la falta de consideración de la posibilidad de estar comiendo un cadáver. Vale decir, que aunque esta falta de conciencia trasciende nuestra cultura, cada vez me encuentro con mayor cantidad de gente vegetariana.

²³ Kyrrou, Ado. *«D'un certain cinema clasdestin»* en: Gubern, Roman *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, (Anagrama) 2005, p. 28

²⁴ Gubern, Roman. *Op.cit* p.30

La manera en que se presenta el trozo, separado del resto del cuerpo, limpio, envasado, produciría la confianza del consumidor. Hace un tiempo en un programa de televisión²⁵ que trataba de este tema, un funcionario de uno de los mataderos en cuestión se refirió al proceso de convertir el cadáver en alimento como *humanización del alimento*, concepto que no deja de llamarme la atención. Si vamos a la definición de humanización que significa *acción y efecto de humanizar o humanizarse*²⁶, en que humanizar se define como *hacer humano, familiar y afable a alguien o algo*²⁷ y humano *refiere a lo perteneciente o relativo al hombre, propio de él*²⁸, entonces podríamos entender que la humanización del alimento refiere al acto de apropiación de éste.

Otro tema, previo al recién tratado, tiene que ver con el trato hacia el animal que será convertido en comida. Por un lado, existe cierta conciencia en que el animal no debe ser torturado al momento de ser sacrificado, lo que revelaría cierta empatía e incluso, relativizaría el antropocentrismo, que en general pareciera ser el gran eje en estos tiempos. Sin embargo, el trato que se le da en la industria al animal en vida, no puede llamarse de otra manera más que alienante. Montones de animales son acumulados en espacios reducidos de cemento y metal, desvinculados de su naturaleza y clasificados como productos desde su nacimiento. Trato que, si consideramos que los seres humanos también somos materia orgánica, sería analógico a la manera en que se construyen sociedades como la nuestra.

En el documental *Baraka* dirigida por Ron Fricke, se hace una analogía formal entre el tránsito de los pollos en las distintas secciones de la *Gran Máquina*²⁹ y el de la gente en distintos paisajes de la ciudad. La configuración de ambos espacios estructuraría nuestras conductas. El pollo carece de voluntad puesto que está dispuesto en un medio obligatorio desde antes de existir, sometido por una fuerza superior a él y los de su raza.

²⁵ En la mira, Capítulo *Los pecados de la Carne*, Canal Chilevisión, 2013

²⁶ Real Academia Española [en línea]
<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=humanizaciones> [marzo, 2014]

²⁷ Real Academia Española [en línea]
<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=humanicemos> [marzo, 2014]

²⁸ Real Academia Española [en línea]
<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=humano> [marzo, 2014]

²⁹ Los Prisioneros. Op.cit

El caso humano, pienso, es bastante similar, la diferencia es que unos se encuentran sometidos por otros de su misma raza.

La sociedad es un conjunto complejo. Esto significa que mientras podemos considerarla como un <<conjunto>> o un <<sistema>> (a la medida de un sistema biológico), y por tanto pensar que cada nivel de articulación represente, microscópica o macroscópicamente, los mismos rasgos, al mismo tiempo podemos también considerarla constituida por subconjuntos o subsistemas en competición.³⁰

En resumen, en la industria, el animal experimenta el proceso de *humanización* por medio de un riguroso sistema mecánico, que le permitirá convertirse en alimento, es decir, un producto apto para el consumo. A su vez, me atrevería a decir que, algo propio e ineludible del alimento, ya sea procesado o uno que provenga directamente de la naturaleza, es su predeterminado destino, referido a que, cuando un ser vivo lo utilice, estará sometido a un extenuante proceso al interior de su cuerpo, en un circuito que llamamos Sistema Digestivo. A partir de esta noción, podría plantear que es inherente al alimento el involucramiento con la idea de sistema, y con esto, la idea de sometimiento ante una mecanización.

En este capítulo, título *disposición mecánica del orgánico* comestible a tres tipos de desplazamientos que realicé ante la noción recién explicada del alimento. El primer ejercicio se denomina *Litografía Gourmet*, y se trata de un procedimiento experimental en el que utilicé el alimento como elemento gráfico sobre una matriz, acción asociable tanto al procedimiento de la cocina como al del Grabado. El segundo titulado *Ab ovo usque ad mala* y el tercero *APFC*, son instalaciones cinéticas que proponen una idea de sistema o sistematización.

³⁰ Calabrese, Omar. Op.cit. p. 21

La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior³¹

Ronald Kay



Litografía Gourmet en Fiambrería Local 1, 2012

Platón en su Libro X, establece un tópico que marcaría la discusión en la historia del arte, especialmente a partir del arte moderno. Me refiero a la relación y diferencia entre idea, presentación y representación; tres campos con articulación propia, en donde se organizarían diversos elementos para lograr un conjunto coherente y eficaz.

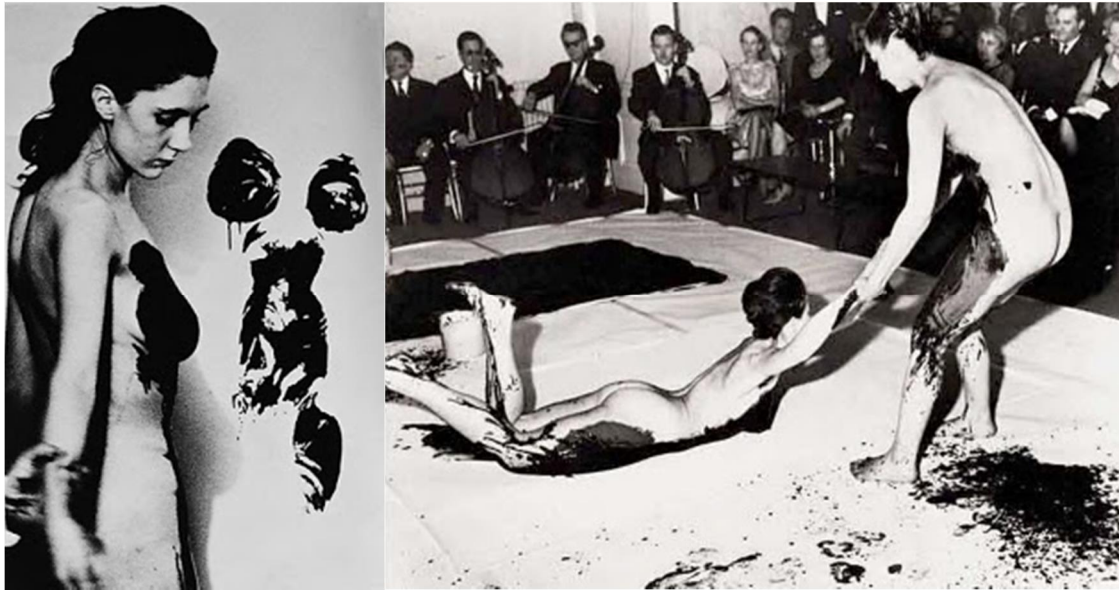
³¹ Ronald Kay , Op. cit, p. 30

Durante siglos, el arte se vio subordinado a la reproducción de imágenes, siendo éste, un medio de ilustración. Sin embargo, en la historia del arte se habla de un cambio en su percepción, desde los impresionistas, aun cuando haya habido atisbos previos de esta transformación. *“La década del final de siglo que se desvanecía contempló cómo todo el mundo se preparaba para una revolución en el arte visual, una revuelta consciente contra la tradición y el gusto establecido”*³². Este cambio, propuso que la importancia de la obra de arte radica en si misma, es decir, no en cuanto al motivo que representa, sino en su cualidad propia e inédita.

Tomando como ejemplo *Campo de trigos con cuervos* (1889) de Vincent Van Gogh, es posible observar la intención de la pincelada, la huella que connota un gesto que define otro enfrentamiento con la obra. Aun cuando estamos frente a una pintura, se asoma *la presencia* del sujeto. Otro ejemplo lo encontramos en las obras de Francis Bacon, cuyo gesto violento permanece en sus pinturas. Podríamos plantear entonces, que en estas representaciones, existe la presencia del sujeto. Ahora, si tomamos como ejemplo las performances *Antropometrías* de Yves Klein, en que un grupo de modelos entintadas dejaban la huella de sus cuerpos en un lienzo, podríamos establecer que se trata de una presencia en cuanto a la acción llevada a cabo, la que luego queda plasmada sobre la superficie como una impronta, que a su vez opera como otra obra de arte. La huella se vuelve copia en negativo. La carga es infinita puesto que la mancha, de forma irregular, es el indicio de la presencia del sujeto. *“Detrás de la mancha, verdadero embrión visual, llama la seducción de un posible ente querible, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado, conformable en su monstruosidad”*³³

³² Ruhrberg, Karl. Op. cit. p. 8

³³ Kay, Ronald. Op. cit. p. 31



Antropometrías, 1960

Obras como la de Yves Klein, plantean el problema de la presentación, la huella como canalizadora de esta y como conformación de una representación. La huella de la acción acontecida, indicio de lo tangible, marcas de formas cotidianas aplicables en el arte como en *Besos de mariposa* de Janine Antoni, en donde la artista fija los miles de pestañeos que realizó con rímel sobre un papel, o en *Chocolate Gnaw* (1992) en que exhibe la marca de sus dientes al roer un gran bloque chocolate.



Besos de Mariposa



Chocolate Gnaw, 1992

Esta idea de soporte, capaz de mantener el registro de una acción cotidiana, me lleva a considerar la superficie de una matriz litográfica, ya que ésta, registra cualquier elemento grasoso que entre en contacto con ella, permitiendo, luego de una serie de procedimientos, obtener una imagen final en negativo. Por otro lado, lo que me interesa de esta técnica de grabado es que se caracteriza por utilizar una rigurosa cocinería, es decir, requiere de una receta, método, un paso a paso, una mecánica para lograr el resultado esperado.

La litografía, es un procedimiento de impresión creado en el año 1796, por Aloys Senefelder (1771-1834) y se basa en el desvío recíproco entre sustancias hidrófobas e hidrófilas, lo que significa que funciona por el rechazo o aceptación de distintas sustancias con el agua, sobre una piedra caliza pulimentada o plancha de aluminio en las mismas condiciones. El dibujo sobre la matriz consiste en la adhesión de las tintas grasas y resinosas sobre ésta, el que se fija mediante una solución de goma arábiga y ácido nítrico, lo que produce un jabón calcáreo o metálico insoluble que constituye la base de señales de impresión. *Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo*³⁴

Considero a este procedimiento como un icono de la academia que, en esta ocasión, está a disposición de la experimentación. Probablemente, lo más destacable de esta técnica es su facultad como registro gráfico, entonces, propongo una nueva manera para dibujar. Una que registre una acción del actuar cotidiano del ser humano, que tal como el nuevo realismo francés o el arte pop, eleve el aspecto sencillo de la vida a la categoría de arte. Me refiero a utilizar alimentos como complemento técnico de la producción gráfica.

En *Litografía Gourmet*, la acción consiste en poner a calentar a fuego directo, una plancha de aluminio graneado de 1 cm de espesor de 33 x 33cm de superficie, tal como si esta fuera un sartén, luego, pasados unos minutos se deja caer con cuidado el alimento sin moverlo luego de que ha tocado la superficie. La idea es poder rescatar la huella del alimento, sin la mancha de interrupción de utensilios de cocina. Pasado un rato de apaga el fuego y cuidadosamente se retira el alimento.

³⁴ Benjamín, Walter *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [en línea] <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> p. 2 [mayo 2014]

De esta manera tenemos lista la matriz, que debe ir al proceso de la litografía con algunas variaciones técnicas de la acidulación, levantado de imagen y finalmente la impresión.

Por otro lado, la grasa es fundamental en cuanto al valor del tono que dará luego de realizado el procedimiento. Mientras más grasa contenga el alimento, más tinta tomará al imprimirse. Para el artista alemán Joseph Beuys, la grasa era sinónimo de calor y protección gracias a una supuesta experiencia autobiográfica. Para mí, la grasa, es una materia que la mayoría de los seres vivos contiene, que cambia de forma según su temperatura y tiene la capacidad de impregnarse y dejar una impronta, observables en ejemplos como el de este experimento, como también al observar las ventanas con manchones de pelo o cualquier utensilio con huellas digitales. La grasa es parte de nuestra composición y tal como a veces nos produce un enorme rechazo o asco, otras veces nos pasa lo contrario, como cuando se nos presenta en forma de exquisitos manjares.

En esta ocasión utilicé cuatro planchas y realicé la impronta de un tuto de pollo, de dos tocinos, de nueve choricillos y de dos huevos. A la vez, desarrollé una ficha que sirve como registro del procedimiento, de manera que se pueda replicar la acción, o compartirlo con otro. A continuación adjunto la ficha que realicé para *Litografía Gourmet: Pollo a la plancha*.

Ficha: Procedimiento experimental:

Litografía Gourmet, Alimento como complemento técnico a la producción gráfica.

1. Dibujo sobre Matriz:

Experiencia N° 1 Matriz N° 1 Denominación: Pollo a la Plaudra

Fecha 17/01/12 Hora de inicio 12:01 Hora de término 11:10 Temperatura: 24° (aprox.)

Material matriz: **Aluminio**. Material(es) de dibujo: (alimento) Trucho de Pollo y cuero

Fuente de calor: **Quemador de cocina a gas**. Fuego: X lento medio fuerte

Tiempo matriz al fuego: 4 min

Tiempo material de dibujo sobre matriz: 3m con quemador f encendido apagado

2. Acidulación de la Matriz y levantado de Imagen

Fecha 17/01/12 Hora de inicio 16:30 Hora de término 20:00 Temperatura: 24° (aprox.)

Materiales: Goma Arábica, Acido fosfórico, esponja, Jiraipe, rodillo de cuero talco, Pañal, Agua, Agente Ras (Carusel) Betún de judía (Brea) diluido (en Carusel). Tinta "ShopMix", tinta tipograf. ^{rodillo de cuero}

Descripción del proceso: talco a matriz. Aplicar con esponja (resajar ^{rodillo de cuero} y pañal) 30ml goma + 8 gotas acido fosfórico, lavar con agua.

Entintar (tinta shopmix y rodillo de cuero, y luego tinta tipograf. con rodillo normal). * Punto de Partida

Secar rápido. Aplicar talco. Aplicar Goma 30ml con 6 gotas acido fosfórico (esponja y empunjar y pañal, lavar y agua Ras (carusel) Aplicar asfalto (Betún de judía.) lavar con agua, entintar.

Observaciones: Se hace necesario levantar la imagen ^(impresión) y luego con tinta tipografica.

* Pto de Partida, cuando se revela la imagen -

* Si uno quiere guardar la matriz se aplica talco y goma sola resajando y pañal

3. Impresión

Experiencia N° 4 Matriz N° 1 Denominación: Pollo a la Plancha

Fecha 19/01/12 Hora de inicio 15:30 Hora de termino 20:00 Temperatura: 30° (aprox.)

Materiales: Piedra litograf., matriz alum. 1 tinta, 2 gamsol, asfalto, rodillo cues.
(bitún de judía), agua, esponja, rodillo de uero, papel

impresión 13 Papel canson Edición, grasa. Agua Ras y Huaype. (limpiar)

Descripción del proceso: (Prensa litografía) Instalar piedra lito-

gráfica (altura), poner matriz aluminio encima. Extender

tinta. lavar la matriz ^{con} huaype y gamsol y tirar 4 a 5

gotas de asfalto diluido. lavar luego con agua. Mojar

con esponja y entintar. Repetir este paso de 4 en 4.

(4 pasadas de rodillo sobre matriz, luego carga de tinta) x 4

4 veces que se entinta se debe mojar la matriz ^{con}

agua limpia. 3 Poner papel humedo (seca de papel imprenta)

Imprenta poniendo una capa de 3 p. imprenta y el maylar con grasa.

Observaciones: - Detorno de Matriz → al pasar la grasa continua ex-

panduiendose y hay un proceso de oxidación acelerado

Comentarios: Prof. G. Jommir :- "grasa continua expandiendose

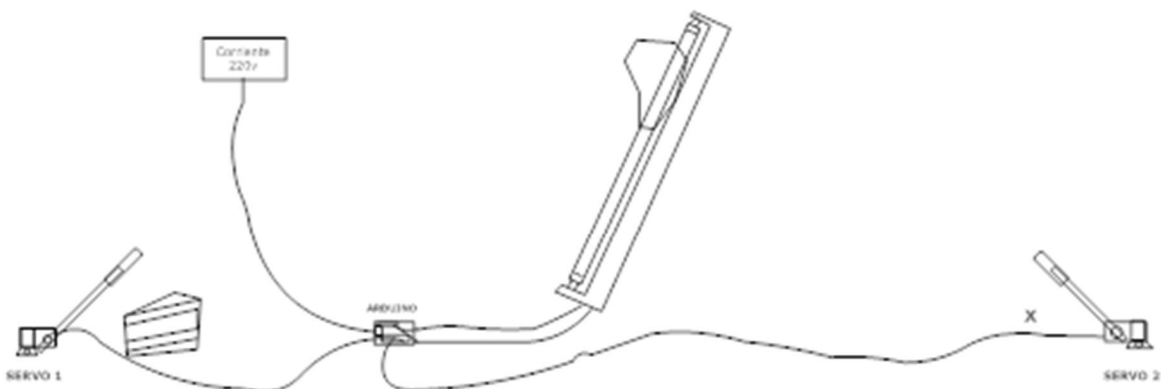
(proceso y materiales no convencionales). Tal como

la oxidación acelerada"

1 tinta: "shop mix"

2 Gamsol, Agua Ras o Trementina

APFC son la iniciales de *Aparato Performático de Funcionamiento Cíclico*, sistema de mecanismos que funcionan de manera sincronizada, con un orden dinámico de repetición, exhibida por un día en la muestra *Anestesia General en El Gabinete del Dr Sazié* ex taller mecánico y lugar de muros y pisos grises y quebrados.



Plano de APFC. La x refiere al saco de azúcar flor.

APFC hace referencia a ciertos procesos psíquicos que sucederían junto a las acciones cotidianas que hacemos por inercia. Se trata de un tubo fluorescente atravesado por un pernil de cerdo tratado al sol con sal (tal como las carnes de osobuco y lengua anteriormente presentadas). Este ensamblaje me recuerda a las operaciones simples e insolentes de alusión sexual de Sarah Lucas. Sin embargo, en APFC, la posibilidad de que este tubo fluorescente se prendiera, estaba regido por la programación en la memoria de un microcontrolador. Esta orden esta sincronizada con la acción de golpeteo de otros dos agentes. El primero, un mezcquino o paleta pastelera adherido a un servomotor, el cual golpea a un pastel de Selva Negra y el segundo, un látigo adherido a otro servomotor que golpea a un saquito con azúcar flor. El funcionamiento consta en que el primero realiza el mismo movimiento del segundo, dando golpes a sus respectivos objetos, acelerando su velocidad y luego quedando inmóviles. En ese momento, la luz se prende exhibiendo la carne traslucida del pernil. Vuelta a apagarse el tubo fluorescente, el

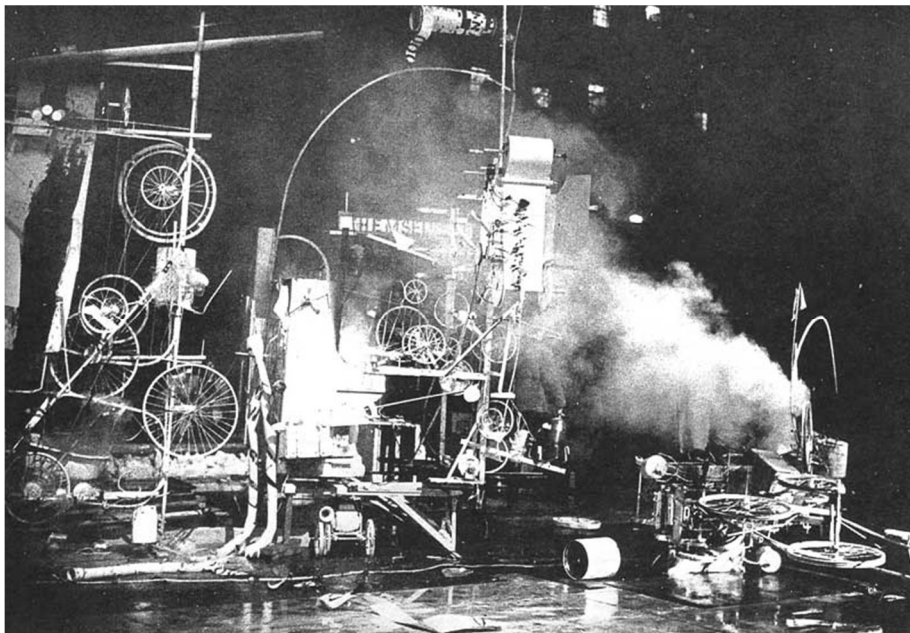
ciclo comienza de nuevo; paleta y látigo dan golpes, aceleran, luego se detienen y se enciende la luz. La operación se repite una y otra vez, es decir, su funcionamiento es cíclico.



Fotografía de la Instalación APFC

El golpeteo arruina por un lado el pastel, rompiendo su chocolate, luego su biscocho y desparramando su crema chantilly. Por otro lado el látigo, hace que el azúcar flor salga de la almohadilla y quede desparramado alrededor. El ininterrumpido funcionamiento esconde la idea del autoboicot, ya que ambos agentes de manera local destruyen lentamente la parte que los complementa.

Una de las obras icono de la representación y presentación de la autodestrucción es la magnífica obra del artista suizo Jean Tinguely, *Homenaje a Nueva York*, máquina de gran escala construida con desechos que rescató en los basureros, y que estaba diseñada para que, desde que comenzara a trabajar se comenzara a machacar, siendo su paso final el incendiarse, autodestruyéndose. El valor agregado de esta máquina, es la cantidad de cosas que el artista pudo adjudicarle, siendo finalmente un sinsentido, ya que la máquina terminaría en trozos de fierro y cenizas. Tinguely declara en un video lo siguiente: *Esta máquina hace un buen espectáculo. Es una escultura, es una pintura, hace pinturas, hace sonidos, compone, es poesía, es declaración. Esta máquina es una situación*³⁵

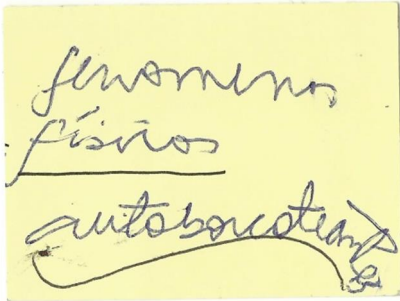


Homenaje a Nueva York, 1960

³⁵ Jean Tinguely [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=0MqsWqBX4wQ> [abril, 2014]

Tinguely, aparte de presentarnos esta situación a la que llama espectáculo, trata de hacer efectiva la idea de un posible *error tecnológico*, mostrando una imagen de la tecnología que en vez de salvarnos, nos aplasta y lleva a la destrucción.



En mucha menor escala, *APFC* se presenta como un sistema con distintas partes dependientes entre sí. Beatriz Morán, en la publicación de la exposición *Anestesia General*, plantea lo siguiente: *«Cada cuerpo es formado por un entramado de partes que si bien parecen ser independientes unas de otras, al trabajar en conjunto le permiten al cuerpo moverse, respirar, vivir. La totalidad de estas partes por lo tanto está condicionado al funcionamiento de la otra, una llega a fallar y el sistema entero puede colapsar»*³⁶

Tal como el nombre de este segundo capítulo lo indica, la idea de esta instalación fue someter a estos comestibles a una disposición mecánica, que les significara, una descontextualización y que a su vez, nos recordara la disposición de estos en la fábrica.

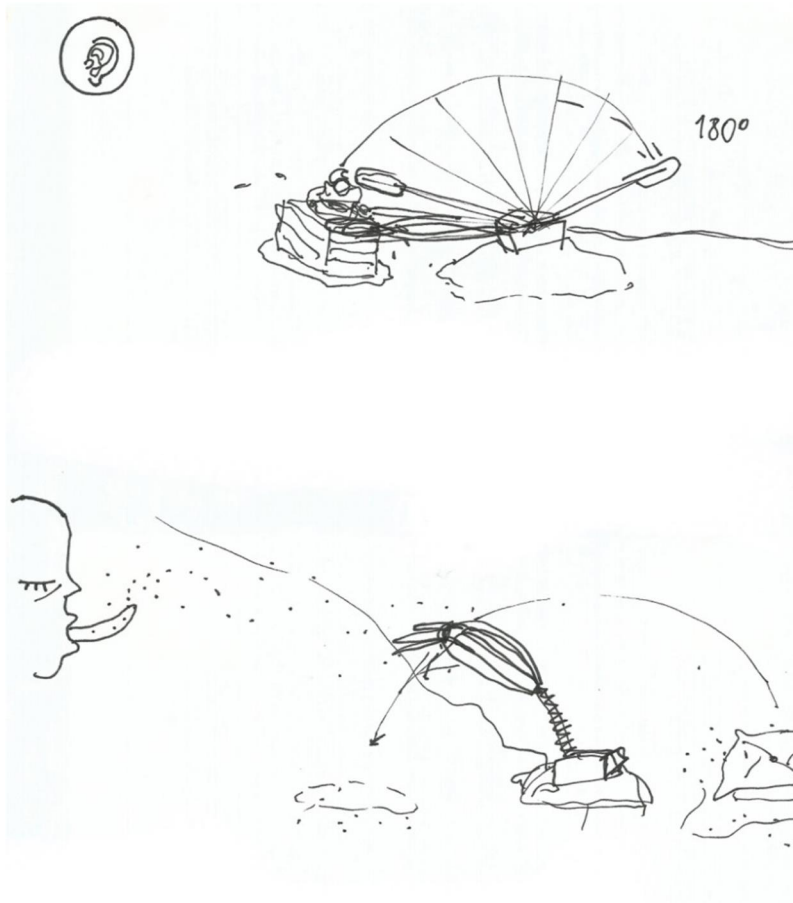
*«Además, al utilizar elementos comestibles - elementos netamente orgánicos - la noción de cuerpo es realzada. Tanto el pastel como el perrito inevitablemente sufrirán cambios, el primero dado no solo por su naturaleza orgánica, sino debido a los golpes que recibe por parte de la paleta. El cuerpo de la obra se transforma en cuerpo orgánico, en cuerpo vivo.»*³⁷

Considerando que una instalación *«se define por un determinado trato con el espacio y con el tiempo»*³⁸, en este caso además de considerarse una instalación, la obra realiza una performance.

³⁶ Morán, Beatriz. *Anestesia General*, Gabinete del Dr Sazié, Santiago (Sagrada Mercancía) 2012.

s.p
³⁷ Ídem

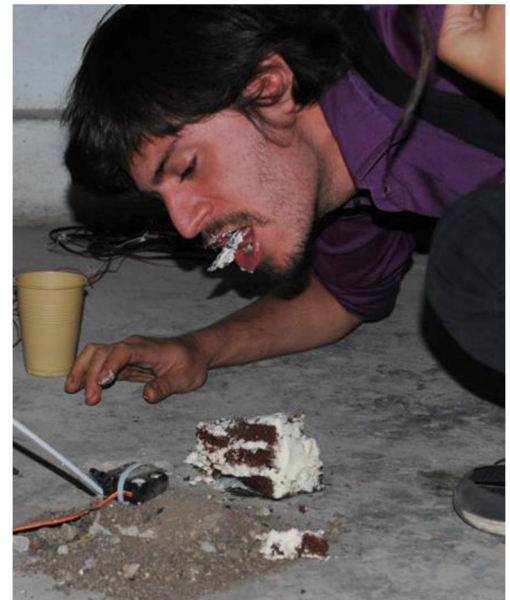
³⁸ Oyarzun, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia, Santiago* (La Blanca Montaña), 1999. p. 153



Dibujo

A pesar de que esto no haya sido tal como imaginé, lo que al parecer sugieren inevitablemente los alimentos es a meter la lengua, tal como se puede observar en la acción espontánea de uno de los espectadores.

Para terminar, quisiera confesar que una de mis intenciones fue proponer una instalación que apelara a todos nuestros sentidos. Tuve la ilusión de que el azúcar flotara por los aires llegando a nuestra lengua, experimentando con el sentido del gusto.

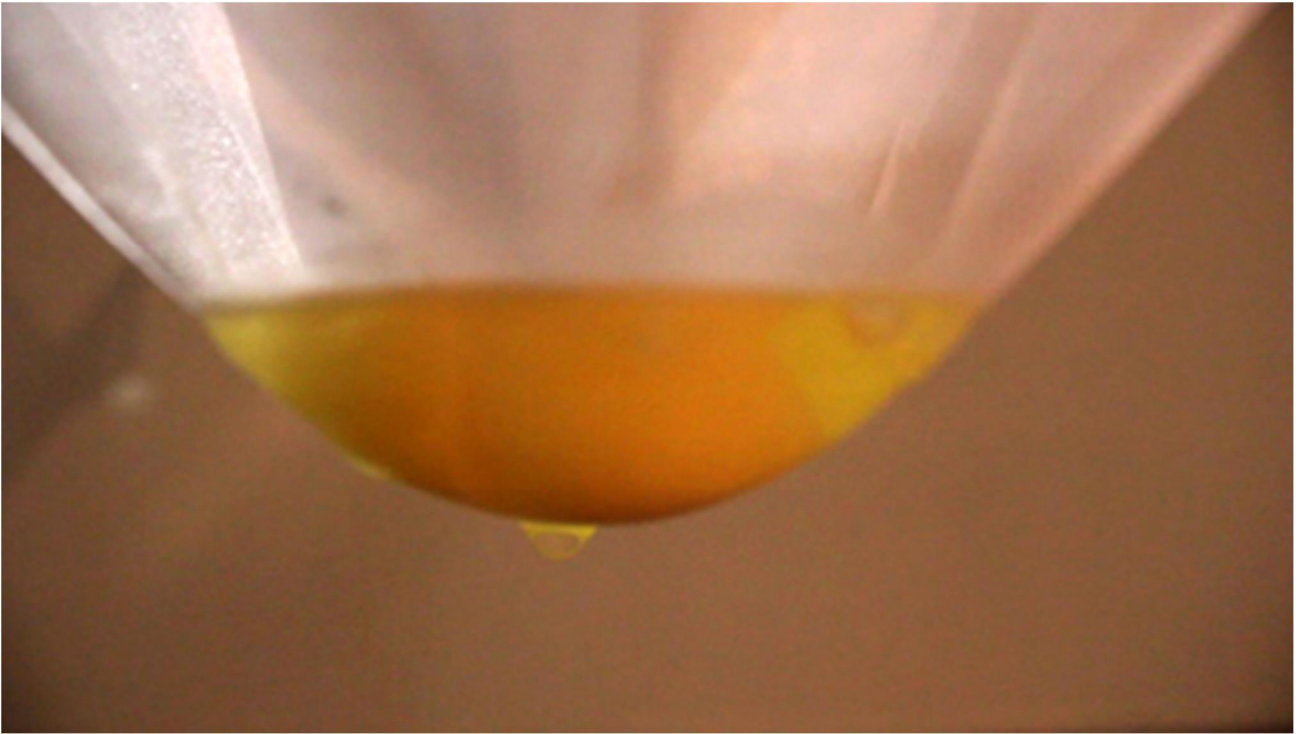


Hombre comiéndose a Apfc

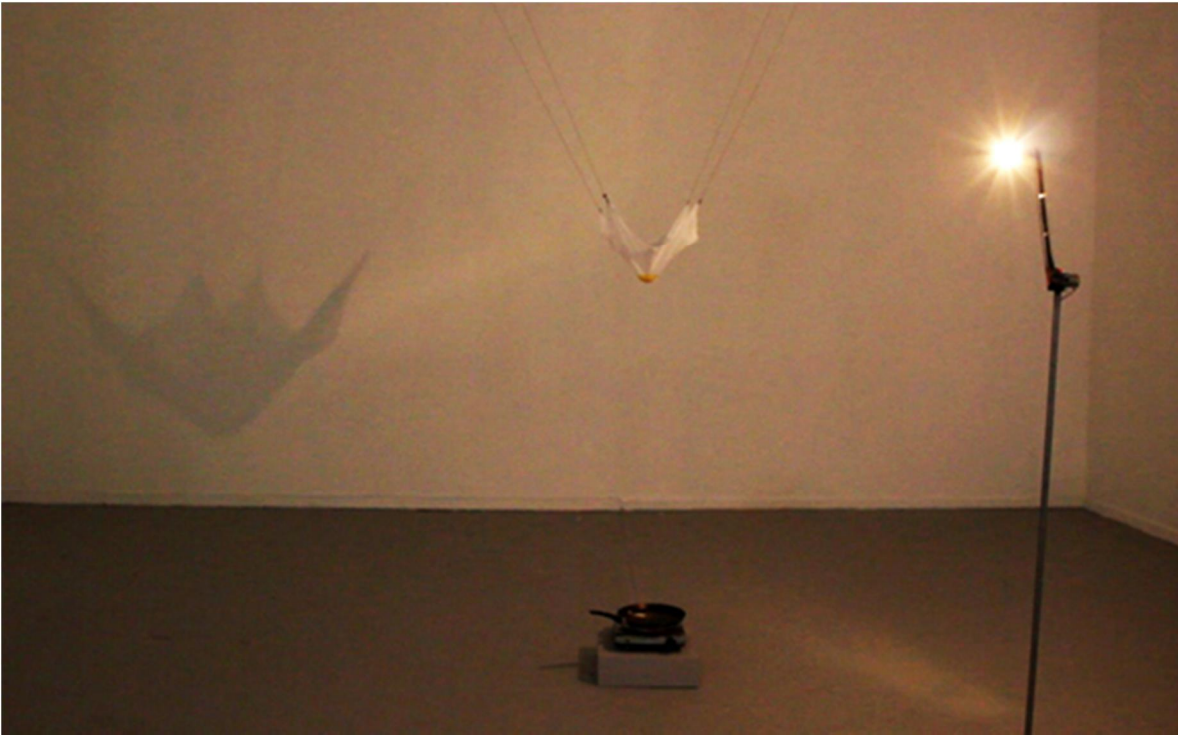
El huevo, principio del fin. Nacimiento que solo garantiza la partida, el límite, la vuelta a la nada.

El proyecto trata de un artefacto performático que se constituye por cuatro partes distintas. La primera se trata de 4 hilos que penden del techo con pinzas metálicas en la punta que se unen al centro para tomar un trozo holgado de velo italiano formando una especie de %copa-colador+. La segunda parte se ubica a 50cms. de distancia de la parte inferior de la primera. Esta parte se constituye por un sartén de 18cms. de diámetro, sobre una placa eléctrica. Esta placa va conectada a la corriente y se prende en cuanto se realice la acción. La tercera parte se encuentra en frente de la primera y la segunda a 100cms. de distancia aprox. Esta se trata de una estructura articulada, que gracias a un motor provee de un movimiento circular a una pequeña luz de 100w, dirigida a las unidades anteriormente descritas. La cuarta parte consta de una caja transparente de acrílico, la cual contiene 12 huevos de gallina. Esta se ubica al costado derecho, en una repisa a 100cms. aprox. del suelo. Aparte en un televisor se reproduce un video registro de la instalación, que sirve de apoyo para cuando el sistema no esté funcionando.

Durante la exposición, día por medio, fui personalmente a sacar un huevo del dispensador para abrirlo y ponerlo en %la copa-colador+. La yema queda retenida, mientras lentamente la clara del huevo comienza a caer en forma de %gotas hilo+ sobre el sartén caliente, quemándose, convirtiéndose en humo y mancha.



Fotogramas del video de *Ab ovo usque ad mala*



Ab Ovo montaje MAC

Ab Ovo usque ad mala fue un proyecto presentado en el Salón del Estudiante, en la exposición *Desde el resto* en el Museo de Arte Contemporáneo. El eje curatorial de esta muestra, se propuso como una reacción ante las curatorías tradicionales de museos, galerías y concursos, por considerar que estas promueven un colador estandarizado que considera principalmente obras que sean competentes dentro de la economía de mercado. Desde esta arista, propuse un artefacto performático que realiza una acción sinsentido, que podría poner en crisis cierta noción del arte y la mercancía, ya que por un lado es vulnerable, está hecho con materiales caseros y sin embargo, se instala como una obra de arte en cuanto a la convención de estar instalado en un museo.

A su vez, rescaté el concepto de inmunización planteado por los organizadores, utilizando formalmente el concepto de ~~colador~~, por medio de un aparato que realiza la acción de separación de fluidos. Por otro lado, el artefacto se articula a partir de materiales comunes, no propiamente artísticos, utilizando la cualidad de los materiales como contenedores de sentido, tanto por sus propiedades físicas como plásticas, incorporando

la idea de *materias químicas y orgánicas en estado de transformación*³⁹, atacando específicamente *la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio*⁴⁰.

A la vez, este artefacto se instala como presencia, que enfrenta a una representación de sí misma por medio de su sombra, la que revelaría cierto aspecto del volumen del objeto al proyectarse la luz desde distintos lugares, tensionando la relación entre éste y su representación, ya que el objeto se aplana por efectos de la luz, mientras la sombra revela detalles que de otra manera pasarían inadvertidos.

Finalmente la obra recibe como título *Ab ovo usque ad mala*, en latín, que traducido al español significa *Desde el huevo hasta las manzanas*, lo que es una idea asociada a *Desde el principio hasta el fin*. Este nombre refiere a la cualidad del artefacto de involucrar un huevo en su cascara, estado primero, abrirlo exponiendo su estado crudo en un tamiz, separándose luego y cayendo sobre un sartén, donde por la alta temperatura se quema y esfuma.

³⁹ Marchán Fiz, Simón. Op. cit. p.213

⁴⁰ Marchán Fiz, Simón Op. cit. p.215

*Todo es problema formal en cuanto la forma es el punto de enlace en que el arte llega a su concreción a partir de sus propias exigencias, a partir de sus propios materiales.*⁴¹

Este capítulo detalla el último proyecto a presentar en esta Memoria.

Viernes 1 de febrero de 2013

Salí temprano en busca de materiales para un nuevo proyecto. De sorpresa, viví una *experiencia estética*, de esas que no se olvidan. De hecho, desde ese día, la recordé diariamente, teniendo que asumir que debía hacer algo para concretar ese recuerdo, que volvía infatigablemente a mi mente.

El acontecimiento se produjo al ver, por primera vez, a un hombre inflar un sistema respiratorio de un cordero. Este sistema estaba separado del resto del cuerpo del animal, que no estaba presente en el lugar. Al ver esto, sentí la experiencia de la *visión*, atribuible a algo sobrenatural o a la imaginación. La cosa más maravillosa nunca antes apreciada, tráquea, pulmones, corazón e hígado de un cordero, estropajo de carne que al soplarlo se transforma en la más bella estructura. El hombre apoyó sus labios en el extremo de la tráquea del animal y al exhalar se produjo el intercambio. El pulmón se infló, exhibiendo todos sus alvéolos, su flora o especie de esponja. Hombre y cordero, compartiendo un mismo aire, haciendo contacto en el punto inicial de cada organismo. Entonces comprendo que el cuerpo del hombre contiene la misma estructura que está sosteniendo en sus manos. Es la imaginación de vista en *Rayos X*, mostrándome al hombre como si tocara un espejo, como si experimentara la revelación de un secreto que siempre estuvo enfrente, pero nunca supe distinguir. Imaginé el intento por revivir las funciones físicas y motoras del otro que yace muerto, por reanimar aquel trozo de carne, ese afán porfiado y disconforme del hombre, ante el inevitable panorama de la muerte.

Si la naturaleza hace proliferar la vida en lo que yace muerto ¿es el hombre capaz de hacerlo por su cuenta? Me refiero más allá de lo natural y lo probable, a nivel conceptual como herramienta de calma para el alma.

De acuerdo con el hombre, una semana después fui a buscar un ejemplar de estos.

⁴¹ Oyarzun, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*, Op.cit p. 46

Viernes 8 febrero 2013

Realicé la primera sesión de fotos y video a la tráquea, el pulmón, corazón e hígado de cordero. Emulé la respiración con un fuelle de pie.

Recuerdo haber tenido una extraña sensación de nerviosismo al realizar esta sesión. Una alegría perturbadora de estar presenciando una y otra vez un desplazamiento del acontecimiento inicial. Escribí:- *%Sublime, inconmensurable. Un trozo noble de naturaleza que da sentido de existencia. Explicación del origen de todo sistema. Comprensión del propio ser. Del propio sistema. El cuerpo contendría una gran cantidad de ejemplos para el hombre al momento de realizar maquinaria e industria, construcciones,õ todo sistema es similar+*

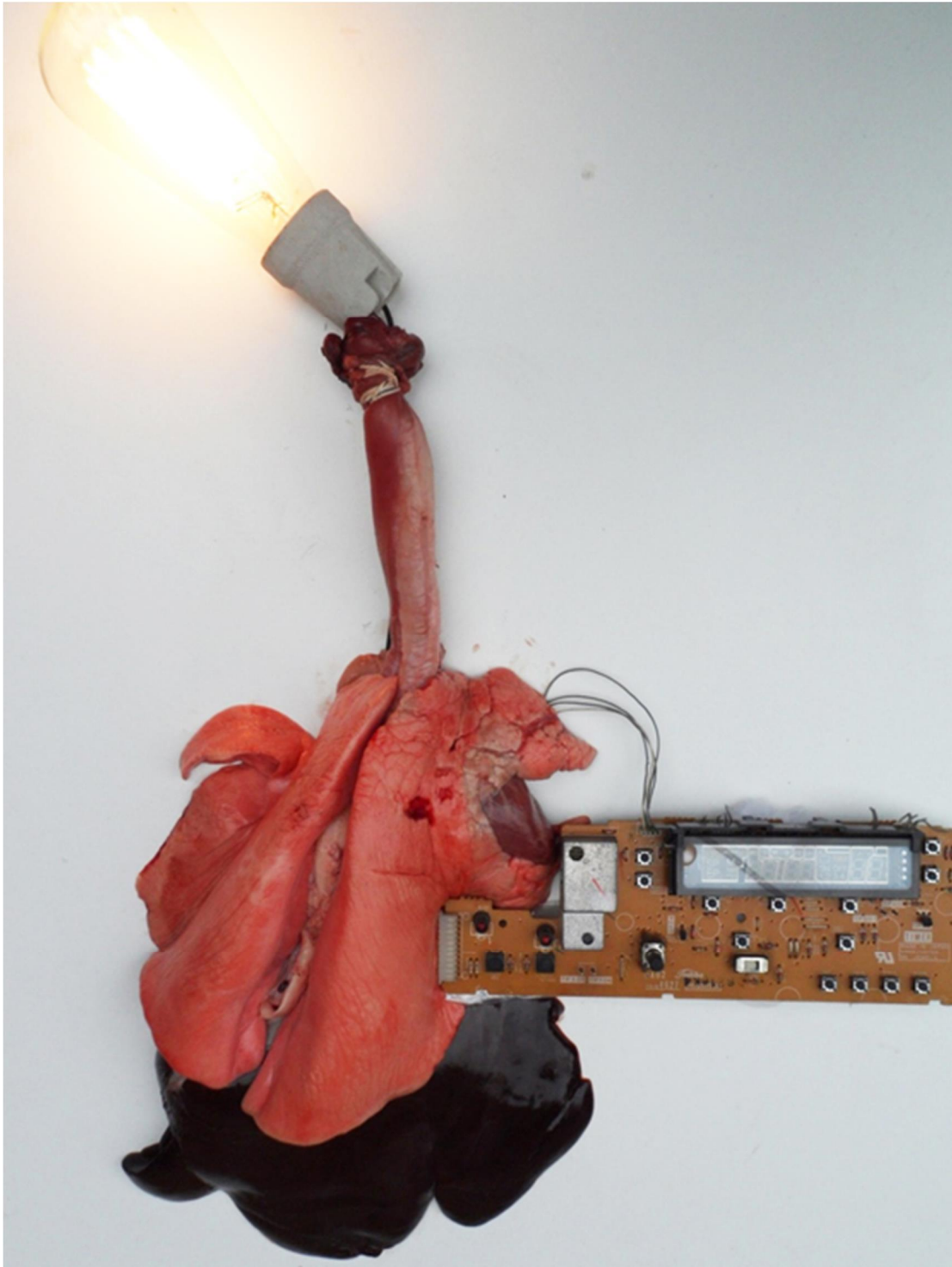
La sesión me hizo pensar que todo ya está en la naturaleza y que el hombre solo ha imitado el patrón para obtener nuevos objetos. Nuevos en cuanto a mezcla y resultado/función. Mas, solo es la representación de la propia naturaleza, entendida representación como reformulación o más bien como rescate y repetición de la presencia.

A partir de este momento, decidí que debía iniciar una investigación que me permitiera apropiarme de esta pieza, utilizándola como material de trabajo. Esta abarcó distintas formas de aproximación al objeto o trozo de carne en cuestión. Con la primera pieza de sistema respiratorio más corazón e hígado realicé, aparte de la sesión de fotos y video, un ensamblaje que sitúa al trozo como parte de un objeto.



Secuencia de imágenes de pulmón de cordero siendo inflado con un *fuella de pie*.

La posición vertical de la pieza hace referencia a la primera visión. A diferencia de cómo se ordenan estos órganos dentro del animal en vida, cuando el hombre toma la pieza aislada del cuerpo para inflarla, la pone en sentido vertical, tal como aparece en estas fotografías.



Ensamblaje de pulmón tráquea, corazón, hígado, soquete, ampolleta, cables, elástico y circuito.

A su vez, realice una impronta de esta pieza sobre una matriz litográfica de aluminio, con el fin de obtener un registro de su huella. Este procedimiento lo llamé *litografía No gourmet* haciendo alusión al anterior ejercicio *litografía Gourmet* que utiliza la impronta de alimentos como registro gráfico, pero asumiendo en este caso, la condición *no apta para consumo humano* de la pieza a registrar, específicamente del pulmón y la tráquea. Esta condición es propia de nuestro país, es decir, existen otras culturas que los utilizan como alimento y unas que lo prohíben.



Plancha Litografía No Gourmet impronta fresca



Plancha Litografía No Gourmet con tinta.

Mientras más tinta se acumule en la plancha litográfica, mayor el porcentaje de grasa que recibió al momento de ser dibujada. En este caso, al tratarse de órganos de cordero posados sobre la matriz, se podría deducir que existe una mayor cantidad de liberación de grasa desde pulmones y tráquea que de corazón e hígado.

Ficha: Procedimiento experimental:

Litografía no Gourmet, Órgano animal (no apto para consumo humano) como complemento técnico a la producción gráfica.

1. Dibujo sobre Matriz:

Experiencia N° 1 Matriz N° 1 Denominación: S. Resp. a la Plandria
Fecha 24/08/13 Hora de inicio 13:45 Hora de término : Temperatura: ° (aprox.)
Material matriz: **Aluminio**. Material(es) de dibujo: Sist Respiratorio de corduro
Tiempo material de dibujo sobre matriz: 00:20:00

2. Acidulación de la Matriz

Fecha 21/08/13 Hora de inicio 13:45 Hora de término 16:44 Temperatura: 14° (aprox.)

Materiales: Goma arabica, Acido fosforico, esponja, huayse, rodillo, talco, Pañal o Gara, agua, agua Pas (Gamsol), Betun de judio (Beca) diluido en Gamsol, Shop Mix, tinta tipograf.

Descripción del proceso: 1^{er} se hecha talco a la plandria y se rebaja con huayse. Se aplica 1 litro de Goma 8 (30 ml. goma + 8 gotas ac. fosf.) y se reparte x toda la plancha, luego se rebaja c/ pañal. Se lava c/ shro y esponja y se entinta c/ shopmix (50%) y tinta tipograf. luego secar rapido con palata, aplicar talco y luego goma 6 (30 ml. goma + 6 gotas ac. fosf.) esponja y rebajar c/ pañal. lavar c/ agua Pas, aplicar luego asfalto y luego lavar c/ agua, entintar (levantar imagen) x 2^{da} vez.

Observaciones: hacer en 2^{da} acidulacion (goma 6) la figura toma color negro "recuerda" ^{no se} levantar bien la imagen. x uso de rodillo pequeño, matriz se vela con la forma de un buelto la huella de este.
* Sacar parte del velo con Ac. fosforico:

La importancia de aproximarme desde distintas perspectivas a la pieza refiere a la necesidad de poseer la visión tangiblemente. A lo largo de este proceso realicé incontables dibujos de la misma escena y sus mutaciones, apegada al vínculo entre el trozo de carne descubierto, capaz de inflarse y el proveedor de ese aire.

Tal afección, me hizo recordar el caso de Dave Collins⁴², profesor de piano, que ama fraternalmente a los globos. En una entrevista que le realizan, comenta que al inflarlos, se imagina que les otorga vida. Esta acción podría asociarse a la figura retórica de la prosopopeya, que consta de traspasar al objeto inanimado características propias de los vivos. Collins siente que al traspasarle su aliento a un globo, se transforma en una prolongación de su ser, símil un hijo, un otro. Cuando intenta explicar lo que siente cuando pone en contacto su piel con uno de estos globos, manteniendo uno de estos abrazado, sufre una especie de escalofríos que lo retuerce diciendo:- *It feels so close, it feels so warm, it feel soñ in your heart, just reach it out, its beautiful, beautiful ballons,* que traducido al español significa *Se siente tan cerca, se siente tan tibio, se siente tanõ en tu corazón, llegar a él es hermoso, hermoso globo+*. Luego afirma *believe these balloons are my children+*, es decir, *lo creo que estos globos son mis niños+*



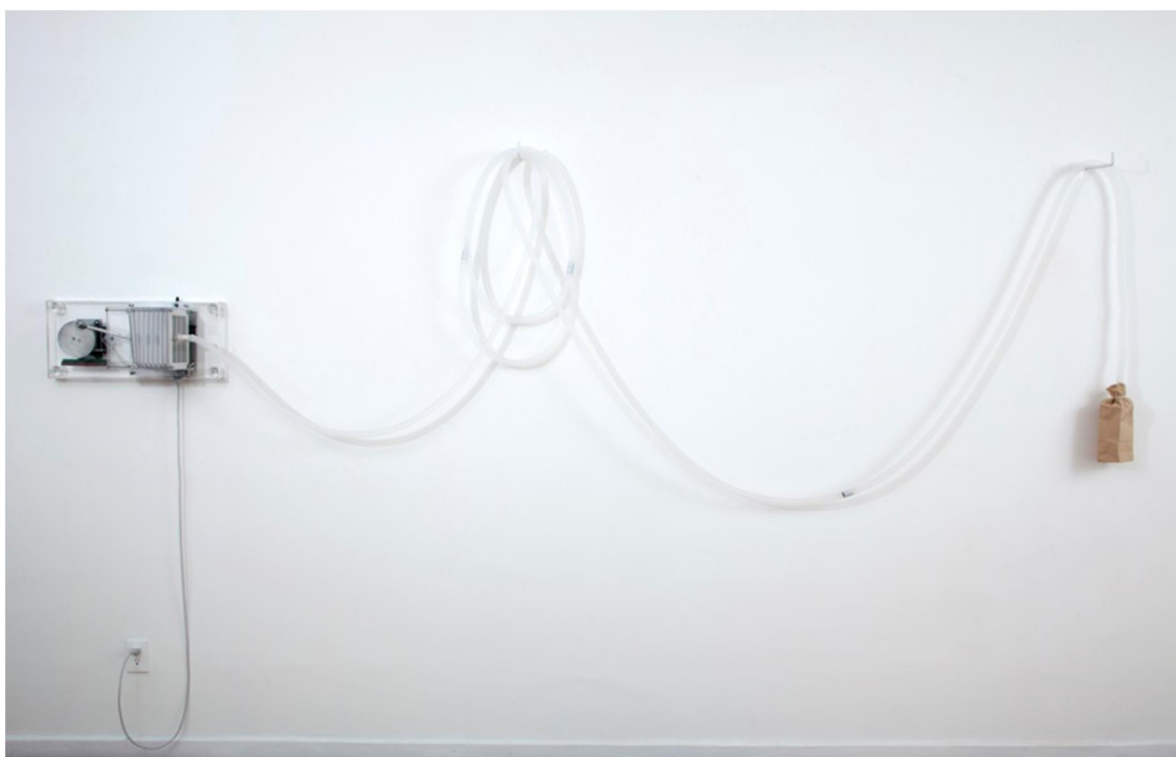
Fotogramas de reportaje a Dave Collins, Taboo de National Geographics

La relación que tiene este sujeto con los globos se produciría, en parte, por una sobrevaloración de su propio aliento, y de cómo está convencido de que este podría significar la prolongación de su propia vida. De esta manera generaría una dependencia globo-humana.

⁴² Dave Collins [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=7CCn0l-r26I> [mayo, 2014]

En cuando a la prolongación de la vida humana, quisiera destacar la obra del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer *Último Suspiro* la cual es *una instalación diseñada para almacenar y hacer circular constantemente el aliento de una persona*⁴³

La performatividad de esta obra se da cuando la persona respira dentro de la bolsa de papel conectada a una larga manguera que desemboca en un fuelle que mantiene este aire en circulación, incluso después de que la persona muere. En este caso la prolongación de la vida es la poética en esta obra de arte.



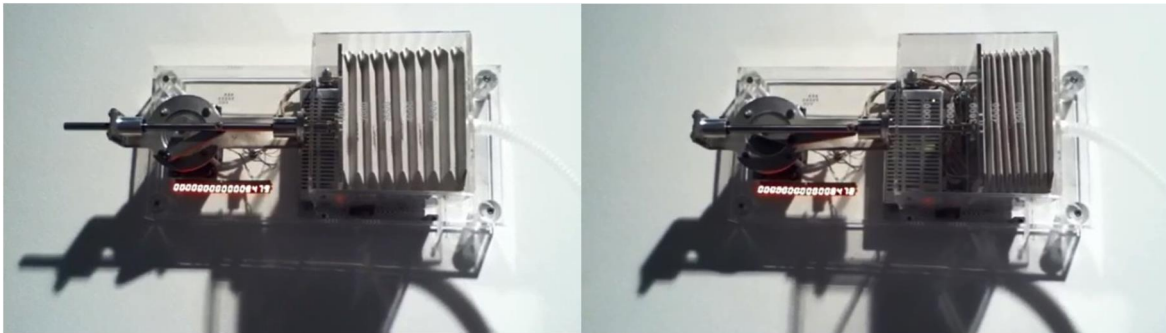
Rafael Lozano-Hemmer *Último Suspiro* 2012

Cabe mencionar que la imagen de esta obra de arte fue referente para la elaboración de mi proyecto a presentar en este último capítulo, en cuanto a la disposición de sus elementos: un fuelle industrial motorizado y una bolsa de papel orgánica e irregular. La instalación presenta ambos elementos, simulando que es el fuelle el que provee de aire a la bolsa. Sin embargo, es la bolsa la que recibe primeramente la expiración de una persona y el fuelle el que se encarga de mantenerla en circulación.

⁴³ Rafael Lozano-Hemmer: Detectores [en línea]
<http://www.fundacion.telefonica.com.ar/que-hacemos-difundimos-conocimiento-exposiciones-detectores.html> [octubre, 2013]

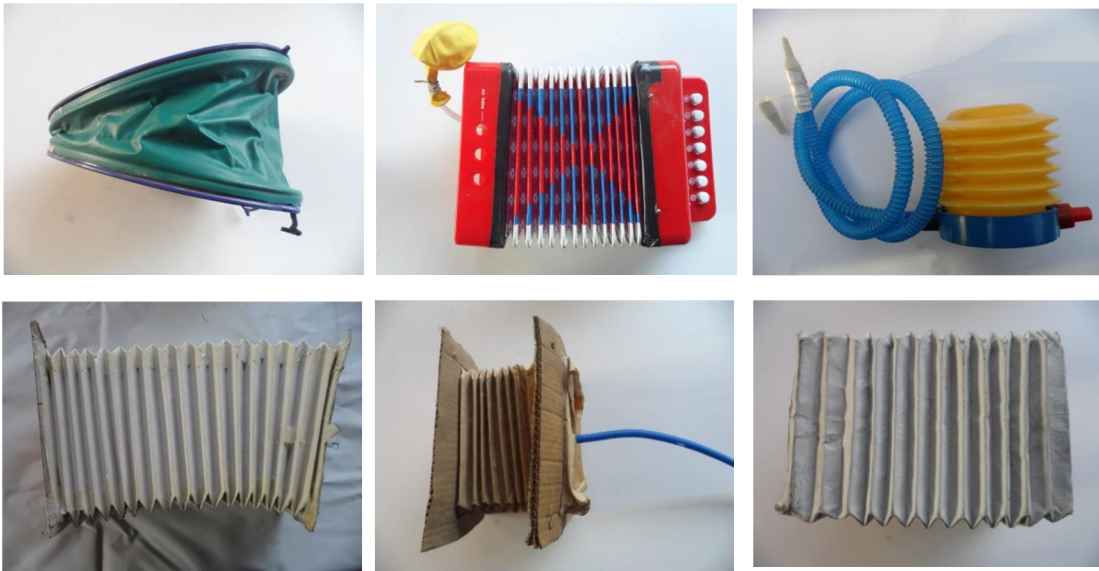
Se declara una relación de dependencia entre ambos elementos, ya que ninguno cumpliría su función de no ser por el otro.

Relacionando entonces esta obra de arte con la experiencia relatada en el principio de este capítulo, asocié la imagen de la bolsa con la del pulmón, cuya función al estar dentro del ser, es rescatar el aire del exterior para proveerle de vida. Al estar separado de este cuerpo, desvinculado de su naturaleza, se presenta como una pieza escultórica la que, para recuperar su facultad de inflarse y desinflarse necesita de un agente extranjero, ya sea un ser que lo infle o una máquina. La imagen del fuelle de material plegado, que debe deformarse para expulsar aire de si y luego volver a recuperarlo, me significó una analogía formal del pulmón, el que también se deforma al ser inflado y desinflado. En este sentido se podría graficar el aire yendo de un lado a otro, de ida y de vuelta, pudiendo establecer una relación de dependencia mutua.

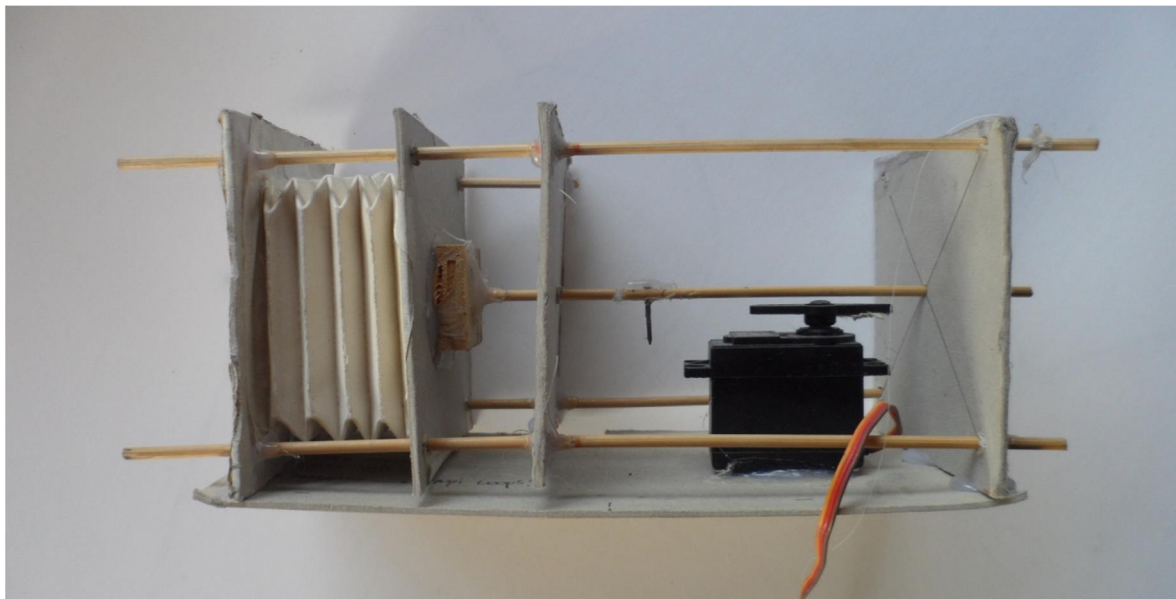


Imágenes de fuelle, obra *El Último Suspiro* Rafael Lozano-Hemmer

De esta manera fue como me obsesioné con la forma de fuelle tipo acordeón. Aun cuando comencé trabajando con un *fuelle de pie*, y este ejercía la presión suficiente para inflar los pulmones, sentí que la máquina aparte de funcionar de manera autónoma debería corresponder a la estética imaginada.

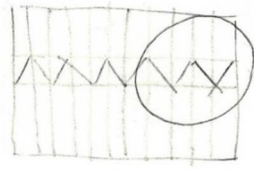


1° fila: referentes de fuelles utilizados en la investigación: *de pie, acordeón y respirador de emergencia*
 2° fila. Fuelles construidos en el proceso con técnica de papiroflexia



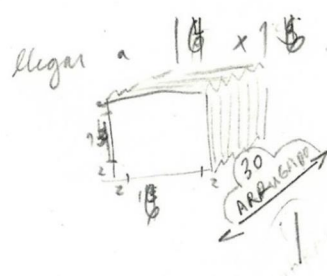
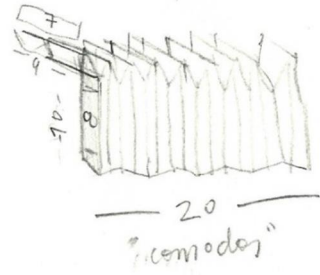
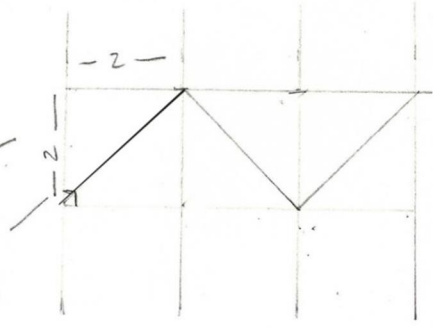
Primera maqueta de fuelle motorizado

hoja BASE: 43cm x 17

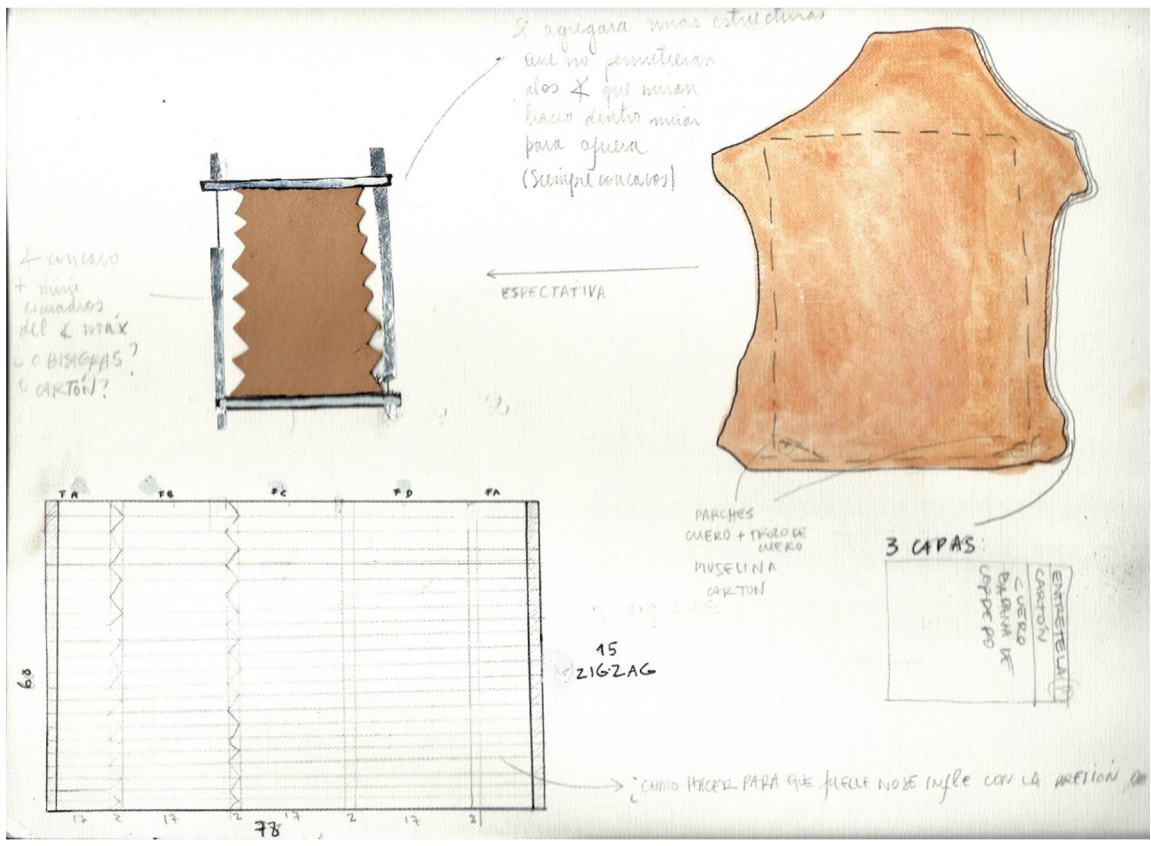


es a

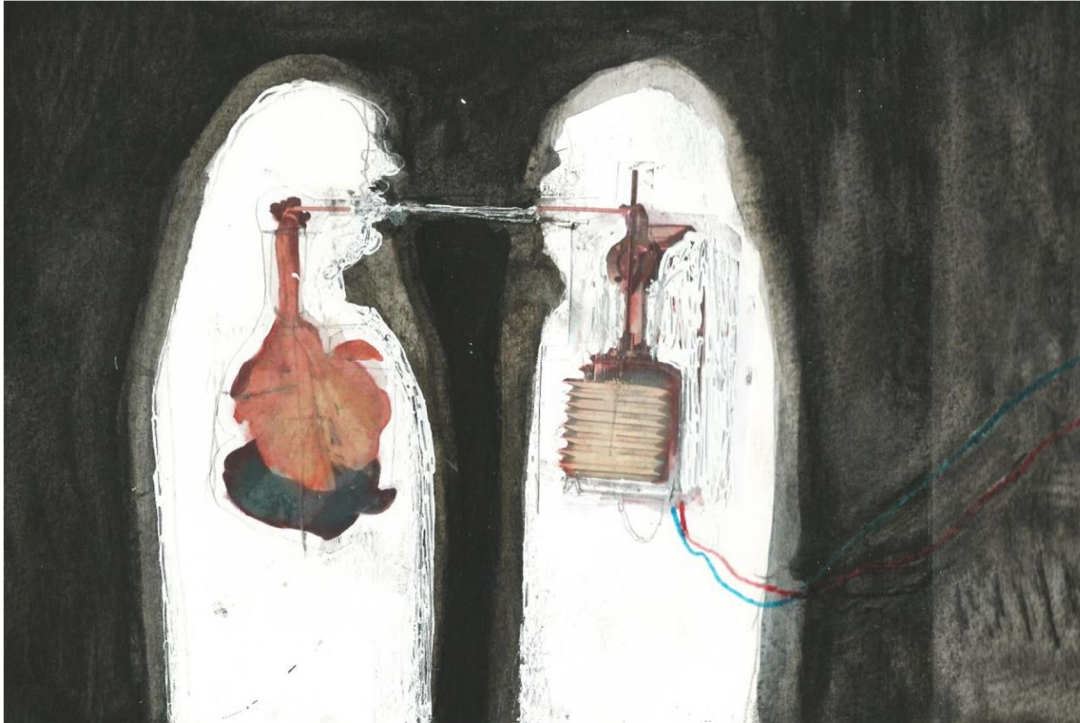
ANGULO RECTO



Extracto de apuntes para desarrollar papiroflexia para fuelle



Dibujo de referencia para fuelle final, construido por un material inventado que consta de 3 capas: la primera de entretela, la segunda de papel con alto gramaje y finalmente badana de cuero de cordero.



Collage sobre Papel

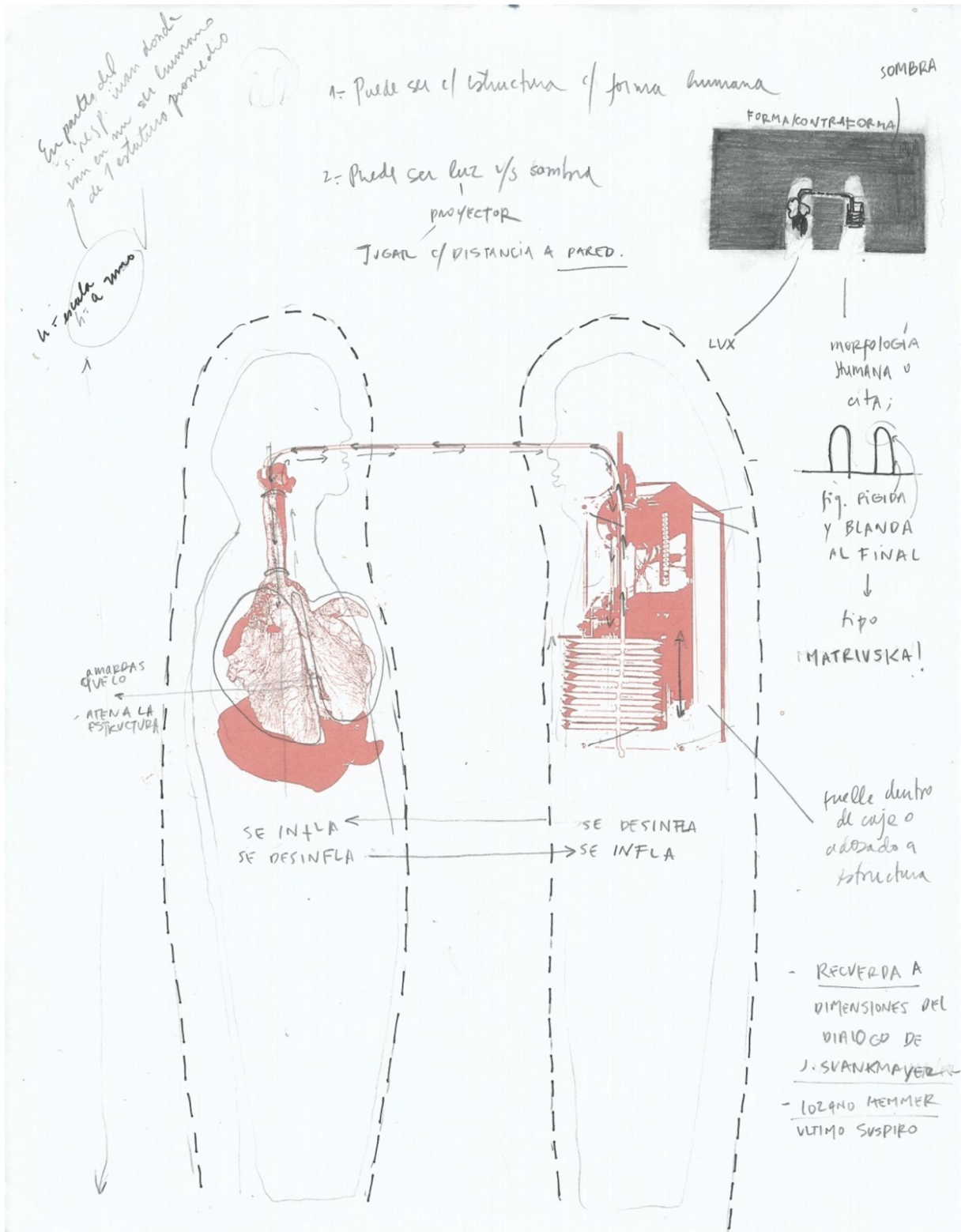
La idea de relación de dependencia mutua vinculada a la primera visión se instala como una relación similar a la del hombre y la máquina. Hoy día, nuestro vínculo es tal, que el hombre necesita de estas y por el momento, también ocurre a la inversa. La relación se establece en cuanto el sistema del animal se asimila al del humano, y el rol del hombre inflando se puede reemplazar, (como en la mayoría de los quehaceres desde la Revolución Industrial) por una máquina que cumpla la misma función.



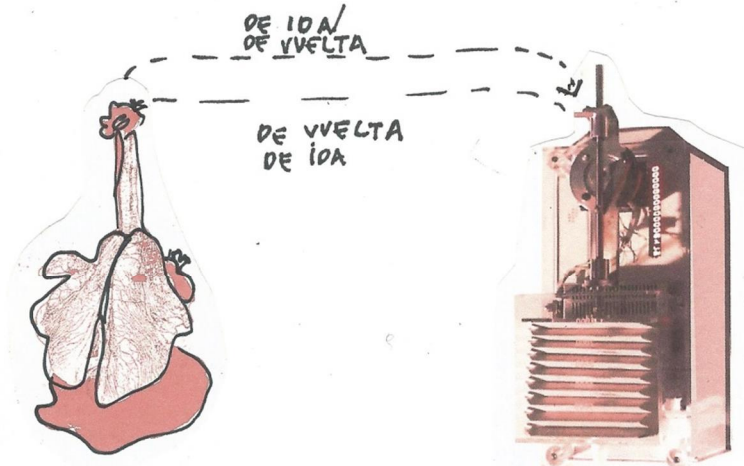
La obra *%Dimensiones del Dialogo+* de Jan Svankmayer⁴⁴, en que dos cabezas de greda se encaran, sacando cada una distintos objetos que se enfrentan al unirse, supone un contacto relacionable a la prótesis, es decir, aunque ninguna de las cabezas toque la greda de la otra, sus prolongaciones, generadas por los objetos en cada la boca, sí se conectan al otro. Imaginando de qué manera se podrían completar sus cuerpos, si estos continuaran bajo la mesa, aparece nuevamente la figura de los pulmones y del fuelle.

⁴⁴ Jan Svankmayer [en línea]

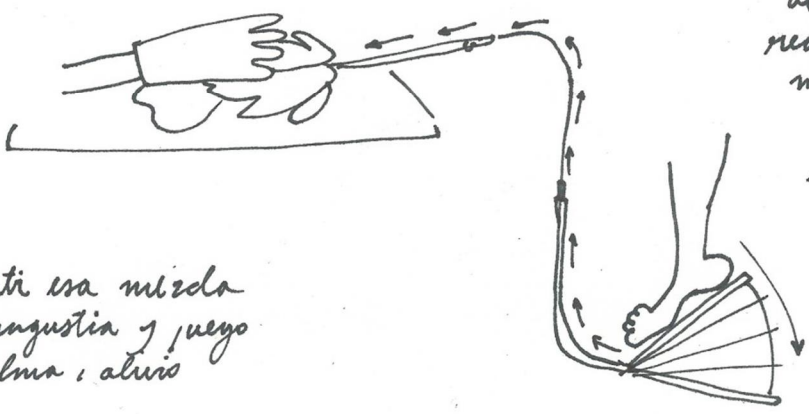
<https://www.youtube.com/watch?v=dNYlwPAUDPM> [enero, 2014]



Boceto de la una posibilidad de montaje



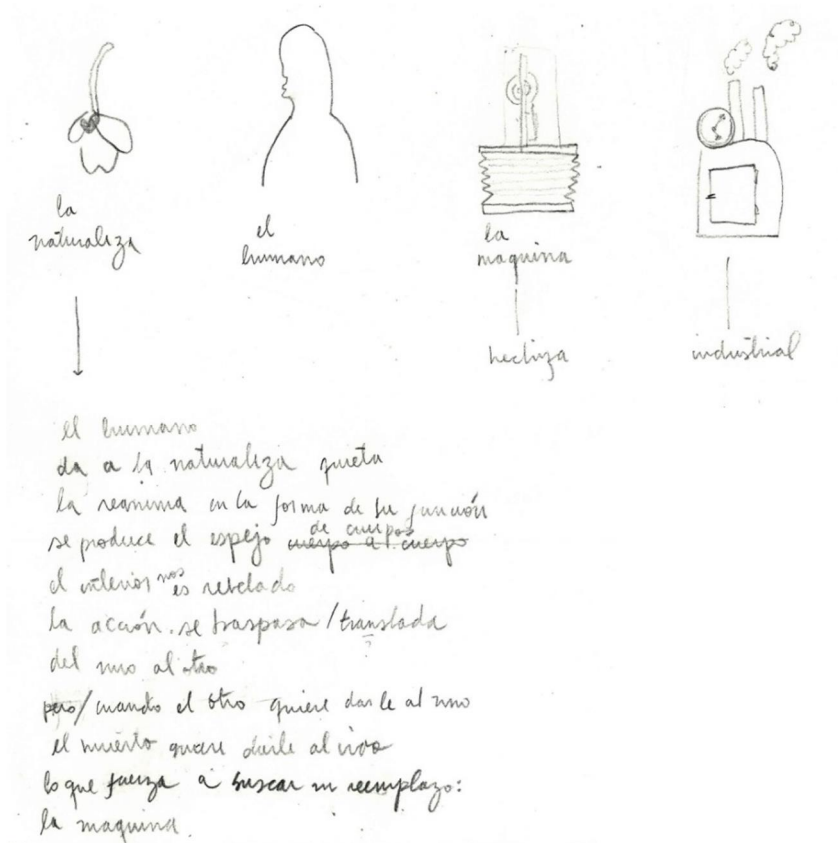
¿QUIEN DA EL AIRE A QUIEN? ¿ES AIRE O UN CONCENTRADO MANTO
 SEADO VSADO / REVSADO QUE VICIA CUALQUIER POSIBILIDAD QUE
 TUVO AQUELLA SUSTANCIA PARA HABER SIDO AIRE?
 RELACION ANALÓGICA ENTRE CUERPO Y MAQUINA
 Y OBJETO. ENTRE CUERPO Y MAQUINA
 ACCION - REACCION / VIDA Y MUERTE



Senti esa mezcla
 de angustia y luego
 calma, alivio

tocar el pulmón
 al inflarlo, y
 recordar cuando una
 mira a alguien
 dormir y fijo
 los ojos en su
 pecho para ver
 fíjar que
 respire

Dibujo asociado a la investigación del fuelle



Dibujo

Ya encausada la relación anteriormente declarada, se hizo necesario considerar la idea de lo *no* apto para consumo humano+. Los trabajos presentados anteriormente en esta Memoria, tienen en común la utilización de materiales orgánicos, que en su uso cotidiano servirían de alimentos. Sin embargo, en este caso, parte de los elementos a utilizar no son utilizados como alimentos, por considerarse *no* aptos para consumo humano+ por el Seremi de Salud. Esto se debería a que los pulmones contaminados (y por consiguiente parte de la tráquea), podrían presentar enfermedades tales como la Triquinosis y la Tuberculosis, peligrosas para la Salud Pública. Por norma, en los Mataderos Legales de Chile, estos órganos son decomisados desechándolos con un riguroso protocolo. Si alguno de estos estuviera contaminado y fuera utilizado como alimento para perros u otros animales, los parásitos se traspasarían a este, transformándolo en portador contagioso de la enfermedad. Esta situación, que ignoraba al comenzar a trabajar con estos elementos, se transformó en un asunto dificultoso y altamente riesgoso.

A estas alturas, yo me había propuesto que este proyecto trataría de un aparato performático cuya construcción constara básicamente de la pieza en cuestión, tratada para su conservación fuera del cuerpo del animal al costado de un fuelle con motor eléctrico el cual conecta su conducto de aire con la tráquea de cordero, inflando y desinflando el pulmón. En otras palabras, debía en primer lugar, investigar la manera de conservar los órganos.

En un comienzo (luego de experimentar el acontecimiento narrado en la primera página de este capítulo), conseguía estos órganos gracias a que un amigo me los facilitaba. Esta obtención sencilla, me permitió realizar el procedimiento experimental que buscaba la Conservación de órgano, específicamente de la pieza que contiene tráquea, corazón, hígado y pulmón de cordero, permitiendo que este último conserve su elasticidad siendo posible inflar y desinflarlo posteriormente.

Para esto me basé en los consejos de Ricardo Vergara, taxidermista del Museo Nacional de Historia Natural, quien me recomendó un procedimiento lógico para conservar estas materias. Mi objetivo era poder mantener el sistema, en un punto es que no se pudriera y la vez mantuviera su flexibilidad permitiéndome inflar y desinflar el pulmón en ese estado. El procedimiento básicamente consta en la sumersión de la pieza en una solución de alcohol y agua destilada, y luego en la sumersión de la misma en glicerina. El alcohol diluido en agua sella las células, permitiendo que estas no se pudran como lo harían normalmente. La glicerina rehidrata la pieza, permitiendo que esta recupere su elasticidad y pueda inflar y desinflarse. Luego la pieza se deja secar, rehidratando constantemente los pulmones con glicerina.

Como anteriormente realice una ficha que me permitiera oficializar mi investigación. A continuación comparto la primera ficha (de 5 páginas) de procedimiento experimental de conservación de la pieza orgánica.

1

Ficha: Procedimiento experimental

Conservación de órgano, específicamente de la pieza que contiene tráquea, corazón, hígado y pulmón de cordero, permitiendo que este último conserve su elasticidad siendo posible inflar y desinflarlo.

Etapas 1: Sellar las células de las distintas partes

Experiencia N° 1 Denominación: 1 fase Sellado de Células

Fecha de inicio: 12/07/13 Hora de inicio 17:45 Temperatura amb.: ° (aprox.)

Fecha de término: 14/08/13 Hora de término 17:48 Temperatura amb.: ° (aprox.)

Pieza(s) a tratar: tráquea, corazón, pulmón y hígado Peso: 0.425 kg. Medidas: cm x cm x cm.

Horas de congelado: 0:00 Horas de descongelado: : > Modo: Natural

Materiales y proporciones: H₂O (3LT) al 95 %. Alcohol (150mg) al 5 %.

Proporción de la Solución total en relación con la pieza a tratar: = %.

Recipiente: Abierto Cerrado X > Material Plástico

Descripción del proceso: Receta basada en recomendación: 2 días en alcohol, 1 día en glicerina; Se sumerge la pieza en la solución de agua y alcohol contenidos en un frasco plástico. Luego, a medida que transurren las horas se observa para distinguir los cambios en comparación al estado de la pieza inicial

Observaciones: 24 hrs después la tráquea parece "limpia", el pulmón parece con menos color amarillado, y el hígado está total% palido; de café chocolate a café con leche. El corazón también está decolorado. El color rojo se trasladó a la solución. 48 hrs. después idem.

Comentarios: ¿Que da el color rojo a la sangre? ¿El alcohol remueve estas partículas? Puede sellarse la célula sin que pierda su color.

olor sillo en zona de hígado; mezcla de alcohol y podrido. Se puede ver también que este está si color i café claro y café no tan claro.

5.4 5.000

Etapa 2: Elasticidad al pulmón; Rehidratación

Experiencia N° 1 Denominación: _____
 Fecha de inicio: 14/08/13 Hora de inicio: 12:55 Temperatura amb.: 15° (aprox.)
 Fecha de término: 15/08/13 Hora de término: 12:55 Temperatura amb.: 28° (aprox.)
 Pieza(s) a tratar: Pulmón (hacia su superficie) Peso: kg. Medidas: 40cm x 11cm x 25cm
 Materiales y proporciones: Glicerina (2lt) al 100% al %
 Proporción de la Solución total en relación con la pieza a tratar: = %
 Recipiente: Abierto Cerrado X Material: Plástico

Descripción del proceso: Terminada la Etapa 1, se retira la pieza de la solución y se lava con agua destilada. Luego se sumerge en la glicerina, no sin antes insuflar el pulmón con un bombón. Se sumergió la pieza 10 veces a insuflarla unas 3 veces, con el fin de que la glicerina impregne los poros del pulmón.

Observaciones: 24 hrs. después el color ha vuelto al brizado, a la par que queda humedecido en la glicerina. La parte que le mantuvo a flote mantiene color palido. El pulmón parece flexible al lado que queda sumergido, al otro parece seco y más rígido. El pezón no le quito otro a cambio de comentario sobre estado en brizado. Comentario: el pezón el pulmón dejó el 2do día de glicerina. Comienza a necesitar preocupante.

Decidi volver la pieza para que el otro lado también pueda absorba la glicerina. 24 HRS.

16/08. 16:00 Al abrir, otro a arrollas mudaras que comienzan a padecer el color ha vuelto en la totalidad del brizado y en el pezón (rozado en 2). Al insuflar -> Causa del 40% del pulmón se insufla y con dificultad. El resto permanece controlado, y rega casi. Se observa un tono grisáceo en esta zona. Al peso, arrugado. Los poros o incluso puntos visibles. "Rugoso"

Etapa 3: Dejar secar

Experiencia N° 1 Denominación: _____
 Fecha de inicio: 16/08/13 Hora de inicio: 11:35 Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Fechas y horas de observación: 17/08/13 11:35, 20/08/13 11:35, 23/08/13 11:35, 26/08/13 11:35, 29/08/13 11:35, 31/08/13 11:35

Fecha de término: 1/9/13 Hora de término: : Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Pieza(s) a tratar: hidas. Observación particular al pulmón

Peso y medidas según día de observación:
 29/08/13 kg. 22 cm x 11 cm x 25 cm, 13/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 16/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 19/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 22/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 25/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 28/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 31/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm
 Recipiente: Abierto Cerrado X Otro X
 Material: Vidrio

Descripción del proceso: Se deja secar la pieza dentro de 1 acuario de vidrio con una tela que le cubra permitiendo el paso del aire y no de insectos voladores. Se trata de saber cuánto día resistió la flexibilidad y el estado de la etapa 1 y 2. Se volvió la pieza para ver la reacción del otro lado al salir vivo expuesto con el aire.

Observaciones: 1º Se puede un dor fuerte y difícil al insuflar. 2º El otro punto comienza a parecerse al pezón aunque aun es susceptible. 3º La zona un aspecto CAPUVERITO EN LA PIEZA, ALGODRA. 4º Con un color que mantiene, tipo color carne de resaca. 5º Pérdida de cuerpo / de cambios en el dibujo / en la forma. 6º El pezón, parece al de la mosca. La parte que queda boca arriba se insufla, al insuflar, en cambio la otra del que estaba boca abajo se insufla con dificultad. Comentario: 1º Parece haberse secado, se pega al vidrio y escape con olor fuerte ya no a necrosis si no parece más a un pezón. Al insuflar, lo hace con dificultad y al 15% minuto.

Etapa 4: Rehidratación de emergencia

Experiencia N° 1 Denominación: Punto de fuga
 Fecha de inicio: 15/08/13 Hora de inicio: 12:45 Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Fechas y horas de observación: 16/08/13 11:45, 20/08/13 12:45, 31/08/13 11:45, 4/09/13 11:45, 7/09/13 11:45, 10/09/13 11:45, 13/09/13 11:45, 16/09/13 11:45, 19/09/13 11:45, 22/09/13 11:45, 25/09/13 11:45, 28/09/13 11:45, 31/09/13 11:45

Fecha de término: 15/08/13 Hora de término: 12:45 Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Pieza(s) a tratar: (hacia su superficie) Pulmón Peso: kg. Medidas: cm x cm x cm.
 Materiales y proporciones: Glicerina al 100% al %
 Proporción de la Solución total en relación con la pieza a tratar: = %
 Peso y medidas según día de observación:
 1º: kg. cm x cm x cm. 2º: kg. cm x cm x cm. 3º: kg. cm x cm x cm. 4º: kg. cm x cm x cm.
 Recipiente: Abierto Cerrado X Otro X
 Material: Vidrio Plástico

Descripción del proceso: Devolver pieza a la glicerina (sumergida) luego brizado (ya compacto) sobre el pulmón para a regar, sin dejar de insuflar.

Observaciones: la pieza presenta todo punto y dificultad al insuflar. Originalmente al volver meter la manguera al insuflar de más adentro, el pulmón mantiene color oscuro que se insufla normal. El lugar y siempre están compacto. Al apretador y de color oscuro, similar a lotos del vino.

Comentarios: _____

Etapa 5: Dejar secar II

Experiencia N° 1 Denominación: Punto de fuga
 Fecha de inicio: 15/08/13 Hora de inicio: 12:45 Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Fechas y horas de observación: 16/08/13 11:45, 20/08/13 12:45, 31/08/13 11:45, 4/09/13 11:45, 7/09/13 11:45, 10/09/13 11:45, 13/09/13 11:45, 16/09/13 11:45, 19/09/13 11:45, 22/09/13 11:45, 25/09/13 11:45, 28/09/13 11:45, 31/09/13 11:45

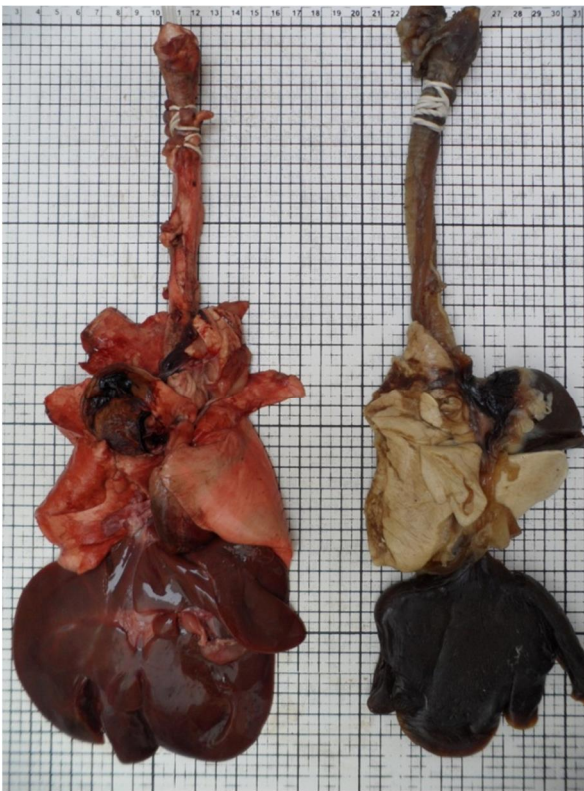
Fecha de término: 1/9/13 Hora de término: : Temperatura amb.: ° (aprox.)
 Pieza(s) a tratar: hidas (Pulmón)
 Peso y medidas según día de observación:
 16/08/13 kg. 22 cm x 11 cm x 25 cm, 19/08/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 22/08/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 25/08/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 28/08/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 31/08/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 3/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 6/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 9/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 12/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 15/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 18/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 21/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 24/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 27/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 30/09/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 3/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 6/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 9/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 12/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 15/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 18/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 21/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 24/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 27/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 30/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm, 31/10/13 kg. 27 cm x 11 cm x 25 cm
 Recipiente: Abierto Cerrado X Otro X
 Material: Vidrio

Descripción del proceso: Sacar la pieza de glicerina y dejar secar. Se insufla a más del pulmón con glicerina, mas en merced de dentro de 10 días en (interrupción) dentro de caja de vidrio o ventilación (1 día (11/9) (Bismarck 11/9)) Se saca la pieza del vidrio y se insufla luego con manguera. 3 días después de eso.

Observaciones: El objetivo es conocer en que grado de "sequedad" el pulmón está de insuflar. ¿Oun está difícil al insuflar? Espere un dor fuerte y difícil al insuflar. Se puede que aun se insufla al 10% aprox. 11 días de secar sin intervenir la pieza presenta un dor más fuerte que nunca aunque susceptible. El pulmón se insufla como lo ha hecho normal mente, demostrando que insuflar. Comentario: glicerina no soluciona la elasticidad del pulmón que aparece necrosis.

¿En el caso de resaca la pieza sin mayor color necrosis? ¿Se ve así, como vitulado -> con mayor las necrosis parece no abarcarle su olor. Toma un color verdoso -> abusivo a "lo podrido".

Aun cuando el primer pulmón observado fue de cordero, este procedimiento fue realizado con bofe de cabrito joven, ya que al ser más pequeño me permite mayor control en las variables de la investigación. Los resultados arrojados fueron satisfactorios, pero no lo suficientes en cuanto a la apariencia y capacidad de inflado del pulmón. Este, al ser sumergido en alcohol diluido en agua, perdía sus colores fuertes, quedando todo en un color parejo, rosa pálido, similar al de los chunchules. Sin embargo al sumergirlo en glicerina, recuperaba algunos de sus tonos. Realicé un procedimiento en el que añadí colorante comestible a la glicerina para resaltar los colores de la pieza. La diferencia se puede apreciar en la fotografía adjunta.



Bofe recién retirado de solución de glicerina con colorante comestible color rojo versus uno retirado una semana antes de una solución de glicerina pura.

Por otro lado la capacidad de inflarse se reducía a medida que los días pasaban, ya que, aunque fuese rehidratado con glicerina, la pieza se compactaba dificultando el objetivo. La elasticidad, luego de este procedimiento le permitía al pulmón inflarse entre un 10 a un 30%.

Una vez que realicé el procedimiento con piezas de cabra adulta, de gran tamaño, incluso mayor a la de cordero inicial, descubrí que aparecían ciertos gránulos en los pulmones, acompañado de colores grisáceos y verdosos, lo que se alejaba mucho a mi idea de reanimación asociada a la vida, cuando este pulmón se infla.


Este aspecto repugnante que adquirían los pulmones, me hizo considerar seriamente la calidad de los materiales que estaba utilizando y la posibilidad de que estos estuvieran contaminados. Es por esto que decidí utilizar el conducto regular para obtener piezas sanas, gestionando en primer lugar el respaldo de un matadero que quisiera facilitarme

estos órganos destinados a decomiso. En este caso el encargado de la Planta Faenadora Caren, junto al Médico Veterinario del SAG local estuvieron de acuerdo en entregarme dichos órganos, luego de obtener la autorización respectiva del Seremi de Salud Metropolitano.

Santiago, 25 Marzo 2014.

Yo **Alexis Cádiz M.** Medico Veterinario Inspector Oficial del Servicio Agrícola Ganadero autorizo a María Jesús Schultz , Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, al retiro de órganos los cuales corresponden a tráquea, corazón pulmón e hígado de res (vacuno u ovino) para el desarrollo de su Memoria de Título, que le permitirá obtener la mención de Pintura.

Todos los órganos que se entregarán no presentaran enfermedades que presenten riesgo para la salud pública.



Alexis Cádiz M

Jefe de Equipo SAG Maipo.

Carta del SAG con aprobación de la gestión.

Santiago, 26 Marzo 2014

Señores
Sub-Departamento Control Sanitario de Alimentos
Seremi de Salud R.M.
Presente



Estimados señores:

Ref: Autorización para retiro de órganos de res desde Productos Caren, para trabajo de Memoria, Universidad de Chile

Me dirijo a Uds. con motivo de solicitar su autorización para poder retirar los órganos que corresponden a tráquea y pulmón de res, específicamente ovino, aptos para la realización del Proyecto a presentar como parte de mi Memoria.

Como Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, este proyecto me permitirá obtener la Mención de Pintura. Los órganos anteriormente nombrados, serán sometidos a un proceso de sumersión en alcohol, que sella las células, y luego en glicerina para poder convertirlos en parte de una Escultura, que constituye una obra de Arte.

En esta etapa de estudios, la Universidad no me exige que haga un tipo de trabajo determinado, es decir, la decisión de trabajar con estos materiales fue tomada en conjunto con mi Profesor Guía Rainer Krause.

Su colaboración es muy importante para el Proyecto que estoy desarrollando.

Sin otro particular, quedo a la espera de sus noticias.

Atentamente,


María Jesús Schultz A.
Licenciada en Artes Plásticas


Rainer Krause
Académico Universidad de Chile

023194 *23.05.2014



RESOLUCIÓN N°
SANTIAGO

SUBDEPARTAMENTO CONTROL SANITARIO DE LOS ALIMENTOS
CARTAS N° 13251/14 (17064) y 13252/14 (17060)
AEM/CGPO/SVC/kme

27309

VISTOS estos antecedentes: solicitudes de fecha 26 de marzo de 2014 presentadas por don RAINER KRAUSE DANNHEISIG, en representación de la FACULTAD DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, ambos con domicilio en LAS ENCINAS N° 3370, comuna de MACUL, por la cual solicita autorización para retirar desde el Matadero de Reses Caren, ubicado Camino Lo Sierra N° 04300, comuna de San Bernardo: 01 pulmón con tráquea de la especie ovino, **no apto para consumo humano**, a fin de emplearlo en un proyecto de arte; **CONSIDERANDO** lo dispuesto en el Código Sanitario; artículo 86 del Reglamento Sanitario de los Alimentos, D.S. 977/96 y sus modificaciones, y en uso de las facultades que me confiere Decreto con Fuerza de Ley N° 1 de 2005, que fija el texto refundido, coordinado y sistematizado del Decreto Ley N° 2763/79, y el Decreto Supremo N° 136/04, del Ministerio de Salud, que aprobó el Reglamento Orgánico de dicha Secretaría de Estado, dicto lo siguiente:

RESOLUCION

HA LUGAR a lo solicitado por don RAINER KRAUSE DANNHEISIG, en representación de la FACULTAD DE ARTES PLÁSTICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, en el sentido de autorizar el retiro de 01 pulmón con tráquea de la especie ovino, **no apto para consumo humano**, desde el Matadero de Reses Caren, ubicado Camino Lo Sierra N° 04300, comuna de San Bernardo, en las siguientes condiciones técnicas:

- 1) Los productos antes mencionados serán empleados exclusivamente para fines de docencia y/o investigación.
- 2) Dado que los productos solicitados podrían constituir un riesgo al no ser aptos para consumo humano, deberán retirarse en envases sellados, con la indicación clara, legible e indeleble de la frase "Decomiso de Matadero-No Apto para Consumo Humano", por personas debidamente acreditadas para tal efecto.
- 3) La recolección del material deberá efectuarse en vehículo cerrado, productos que sólo deberán salir desde el Matadero de Reses Caren, ubicado Camino Lo Sierra N° 04300, comuna de San Bernardo.
- 4) La supervisión de la entrega del material biológico estará a cargo en todo momento de la Inspección Médico Veterinaria Oficial destinada en este matadero.
- 5) El destino final de 01 pulmón con tráquea de la especie ovina, será un proceso de sumersión en alcohol y glicerina para convertirlo en una escultura de arte.
- 6) La presente resolución tendrá validez hasta el 31 diciembre de 2014.

Saluda atentamente a Ud.,

Por orden del SEREMI de Salud R.M.
según Resolución N° 0001/05



Marta Zamudio A.
ING. MARTA ZAMUDIO ARANEDA
JEFA DEPARTAMENTO ACCIÓN SANITARIA
SECRETARÍA REGIONAL MINISTERIAL DE SALUD
REGIÓN METROPOLITANA

- Distribución:
- Interesado
 - Subdepartamento Control Sanitario de los Alimentos
 - Oficina de partes
 - Archivo
 - SAG Metropolitano

CAROLINA LOPEZ FERNANDEZ
MINISTRO DE FE

Documento que autoriza el retiro de 01 pulmón con tráquea de la especie ovina, desde el matadero Caren. Destaco el punto 5) que indica que el destino final de del pulmón con tráquea ovina será convertirse en una escultura de arte.

Paralelo a trámites y burocracia, comenzó a manifestarse otro problema, referido a la imposibilidad de llevar a cabo la máquina que haría respirar los pulmones. Por un lado, mi obsesión con la forma de fuelle de base cuadrado, había obviado la factibilidad de la función.

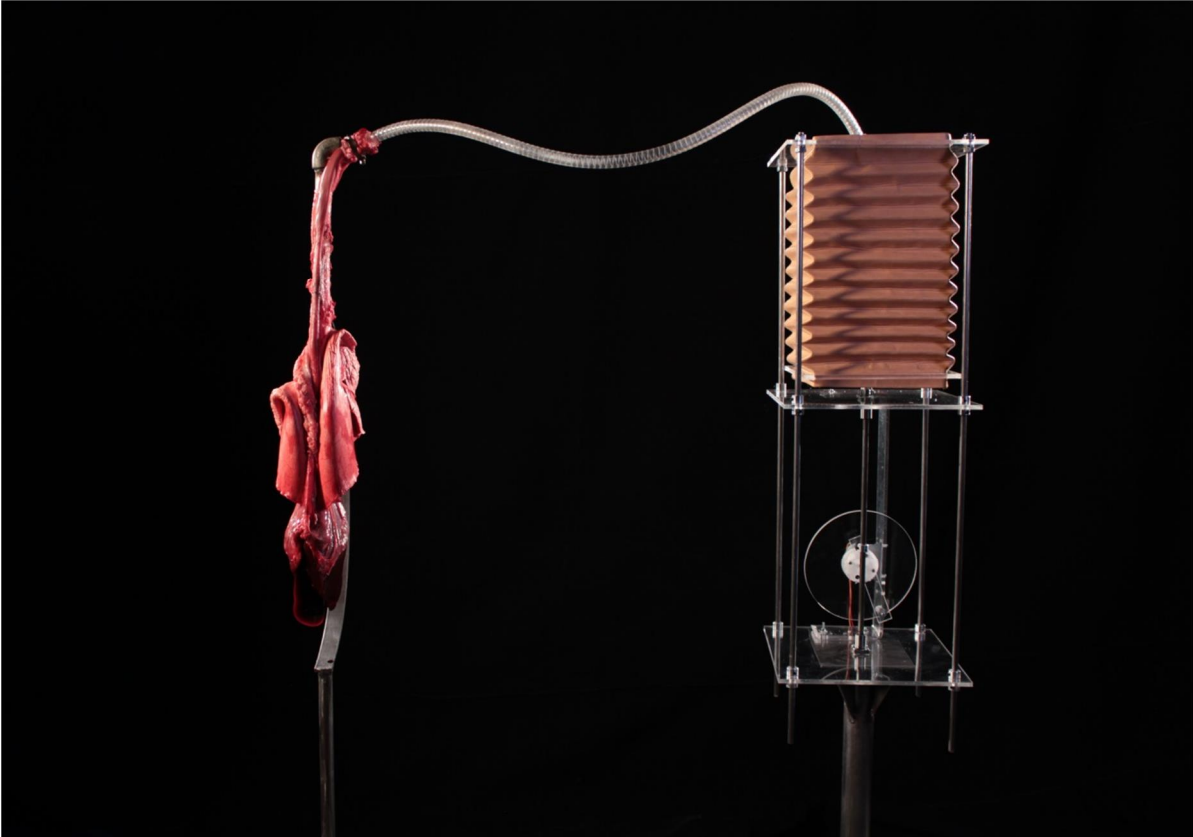
Observando ensimismada el mecanismo con motor para desplazar el fuelle de ida y de vuelta de la obra de Lozano Hemmer, me convencí que era totalmente posible. Imité la pieza, con otros materiales, y conseguí hacer el mecanismo para que el fuelle se abriera y cerrara. Sin embargo no era una pieza capaz de ejercer la presión necesaria como para inflar un globo, y menos un pulmón. Intenté cambiando el material del fuelle, el material del mecanismo, la disposición de estas piezas y el motor. Sin embargo, pasaban los meses y no lograba el resultado buscado. Sabios consejos de expertos que conocí en la realización de este proyecto sugerían que lo que debía cambiar era la forma de fuelle, conseguir la presión necesaria. A pesar de esta advertencia, no me permití sacrificar la estética de la idea, esa imagen que volvía insistentemente y que comenzaba a completarse en la realidad. No podía borrarla ni reemplazarla por una función que en términos concretos, no tiene sentido.

*Trabaja exhaustivamente en la forma, quizás, quien no tiene la certeza del contenido y no sabe su sentido unívoco y, en fin, lo niega, empeinadamente. La equivocidad es el arma del hombre que sufre la ausencia de la certeza del sentido; es el insulto del hombre incierto. Por eso el trabajo artístico que se pueda hacer hoy permanece siempre junto a la frontera del humor, y en estrecho parentesco con los avatares del símbolo.*⁴⁵

Las posibilidades eran dos: sacrificar la estética de la visión ó sacrificar la función de la máquina. Ciertamente escogí la segunda. Aunque en todos los trabajos de esta memoria tomé la postura de mostrar la verdad, sin maquillajes, apreciando el valor del error equívoco y el humor de lo defectuoso, consideré que en esta ocasión, los parámetros eran distintos. Tenía una máquina que simplemente no funcionaba para el destino programado; no se trataba del caminar dificultoso de la lengua, ni de la caída torpe de los osobucos ni del esfuerzo de la merluza al hacer una burbuja. Se trataba de un imposible. De un imposible para mi tiempo y mis recursos. Había agotado mis posibilidades de hacer funcionar esta máquina y sentí que debía permitir que esta no funcionara.

⁴⁵ Oyarzun, Pablo, *Arte, Visualidad e Historia*, Op cit. 44

La prioridad entonces se tornó en designar un plan B. La máquina en que invertí todas mis cartas se asumía como una escultura inmóvil. Sin embargo, la luz de la imposibilidad reveló lo que comúnmente conocemos como *la magia de la televisión*. En otras palabras, surge la idea de realizar un video que simule el funcionamiento de la máquina, es decir, que haga mi visión posible ante los ojos ajenos.



Fotografía de maquina en estudio de grabación

El video fue grabado en un estudio de televisión. Ante el lente se ubicó la máquina, que cuenta con dos soportes de hierro. Uno sostiene el mecanismo con el motor y el fuelle, y el otro, con forma similar al de la hoz, sostiene al sistema respiratorio más corazón e hígado de cordero. Desde la tráquea, punto de contacto entre ambos eslabones sale una manguera que se dirige al interior del fuelle. De escenario, un eterno fondo negro. Podría describir lo que sucedió fuera del lente, pero como diría Bartleby, *preferiría no hacerlo*.⁴⁶

⁴⁶ Frase acuñada por el protagonista de Bartleby, el escribiente, de Herman Melville.

Finalmente el montaje de esta obra constó del artefacto, es decir, la máquina que fabriqué con el fuelle, la unión con el pulmón y sus soportes, dispuesto como huella de la acción, junto a la proyección del video que muestra encuadres que sugieren del funcionamiento de la máquina. El lugar escogido para su exhibición fue la Galería Tajamar, una vitrina hexagonal ubicada en la plaza de los edificios que conforman las Torres de Tajamar, (Santiago, Chile). Esta me permite generar esa distancia entre los espectadores y la carne que, aunque haya sido sometida al proceso descrito anteriormente, podría eventualmente representar un peligro. A la vez, la carne comúnmente se comercializa tras un vidrio, y a pesar de ser este un trozo *no apto para consumo humano*, se instala en otro plano del consumo, en relación a la metamorfosis de vida efímera, la cual se consume en el tiempo, y de cómo este proceso está expuesto, apto para ser visto ante los ojos de otros al pasar de los días.



Vista general de *Plan Babélico*, 2014. Galería Tajamar

Proyecté el video en un papel diamante de 110 x 180cms, lo que permitió que la imagen se pudiera ver a través de los vidrios de la sala, en 360°. El uso del proyector se volvió fundamental, ya que esta transmisión de la imagen opera como un reflejo de mi idea. Considero que al tratarse de una proyección de luz, que es recibida y mediada por el papel traslucido, esta se asimila a la consistencia etérea de los pensamientos, que no se puede poseer por su condición intangible. Entonces, esta representación actúa como puente canalizador de la idea. Es como un scanner de mi mente en un tiempo de 00:01:42.



El título que escogí para este proyecto fue *Plan Babélico*, que nace a partir de la consideración del Plan B, combinado con la palabra *babélico*, perteneciente a la *Torre de Babel*⁴⁷, edificación rescatada por el imaginario judeocristiano mencionada en el Antiguo Testamento. A grandes rasgos, ese pasaje bíblico, narra acerca de unos hombres y su intención de construir una ciudad con una torre que llegara hasta el cielo, para transformarse en seres *ricos y famosos*⁴⁸. Luego bajó Yavé, les cambió el idioma para que no pudieran entenderse y tuvieron que dispersarse. Este pasaje se encuentra en Génesis 11, libro que explicaría el origen de todas las cosas, por tanto, podríamos suponer que esta condena que Yavé impuso a los hombres, refiere a una teoría que explica el origen de los idiomas y la dispersión del hombre en la tierra. Por otro lado, la moraleja que supone este relato, tendría que ver con la sanción que recibiría la ambición del hombre al intentar igualar a Yavé, asunto que considero que el ser humano occidental se ha propuesto afanosamente. De variadas maneras, el hombre ha buscado el control, principalmente el de la vida. Los avances en la ciencia y la tecnología, desde la fecundación in vitro hasta los ciborgs, desde técnicas de embalsamamiento a la posibilidad de ser congelados, con la esperanza de ser despertados en otra época. Múltiples e infinitas aplicaciones que buscan la prolongación de la vida, demuestran la ambición del ser humano por controlarla.

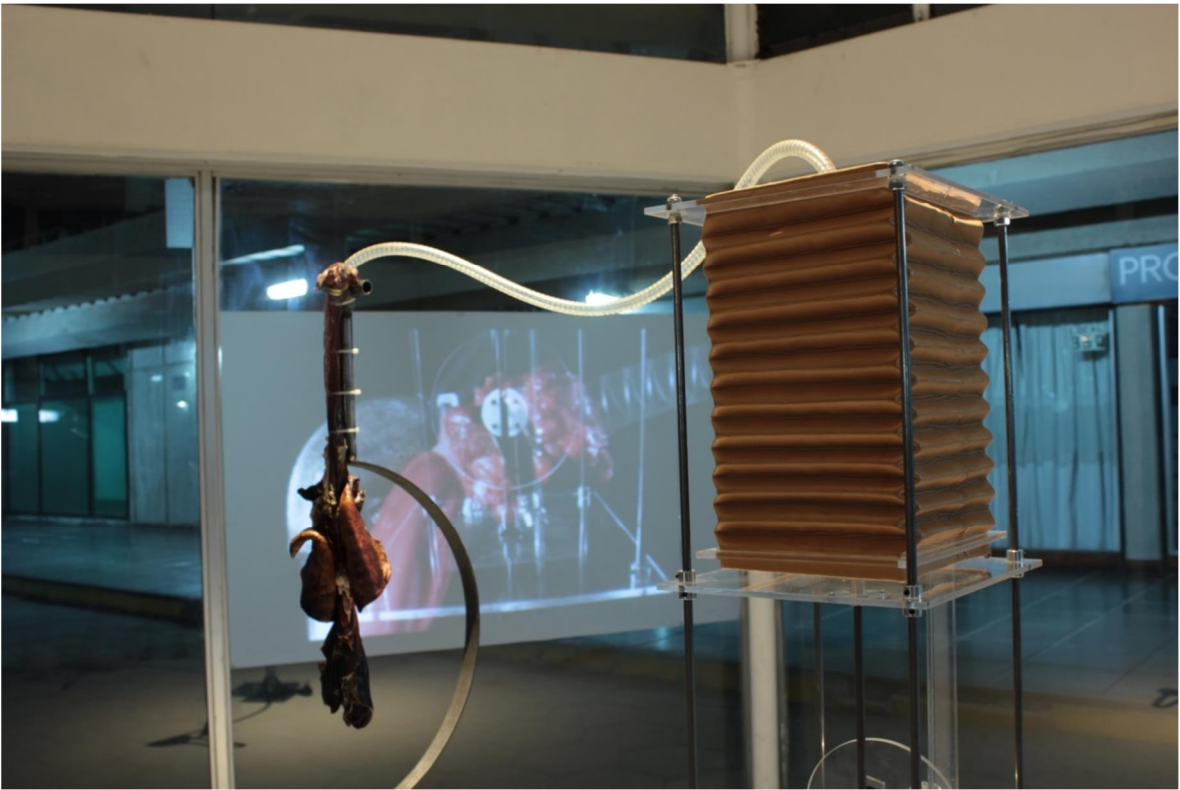
Por lo tanto, Plan Babélico refiere a la propuesta de hacer cosas imposibles, tal como revivir a los muertos en un afán poético de mantener alguna de sus funciones, dirigida por una visión impregnada en la memoria, una imagen obsesiva que guía al cuerpo, aun cuando este no es capaz de realizarla. Al mismo tiempo, refiere a cómo utilizar la confusión que se nos presenta, al enfrentar la crisis como una oportunidad de aprendizaje.

⁴⁷ Real Academia Española [en línea]
<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=bab%E9lica> [abril, 2014]

⁴⁸ La Biblia, XV Edición, Madrid (San Pablo y Verbo Divino), 1995. Génesis 11



Vista desde el interior de la galería (cerrada al público)



Conclusión

En conclusión, el desarrollar un arte que podría entrar en la categoría de contemporáneo, me permitió realizar un desplazamiento plástico en búsqueda de un lenguaje que trascendiera las disciplinas canónicas e involucrara distintos aspectos de la realidad tangible y que además, experimentara a través de un sistema de investigación prismático, la intromisión a la ciencia, la cocina, la poesía y otras ramas, en favor de una estética propia, que funcionara de espejo a mis pensamientos.

La experiencia de trabajar con temas y materiales que no domino, significó un desafío extra a la hora de materializar cada uno de las obras nombradas en la Memoria. Cada reto sazónó las etapas del proceso creativo, debido a que me propuse enfrentar las dificultades de lo desconocido.

La convicción del ejercicio serio y desprejuiciado del arte me impulsó a llevar a cabo las ideas que inicialmente parecían absurdas en el papel, y que se concretaron mediante la relación física de lo orgánico-comestible y lo mecánico, planteado como una obra de arte.

El hecho de utilizar alimentos como material al momento de realizar las obras que acoge esta Memoria, me permitió desplazar los aspectos relacionables al tema. A su vez, aprecio el valor particular que tiene trabajar con alimentos, ya que éstos suelen tener formas reconocibles, cuya apariencia nos refiere a ciertas viscosidades que podemos asociar rápidamente a sensaciones. Incluso, es muy probable que tanto yo como el espectador, hayamos tenido la posibilidad de haber interiorizado estos alimentos (u otros de similares características), por medio del olfato, del tacto y del gusto. El hecho de que las cualidades de los alimentos puedan ser captados en diferentes sentidos, permitiría que las asociaciones que se pueden establecer a partir de éstos, sean más cercanas al individuo que cuando se trata de solo apariencias.

De esta manera, utilizar alimentos para hacer ejercicios de arte, en que los descontextualicé en disparates del absurdo, podría ser algo confuso para el espectador, pero no del todo lejano. He llegado a suponer que la apreciación de las obras que presento en esta ocasión, requiere de un humor dispuesto a reinterpretar lo común y corriente, presentado de una manera distinta a la usual.

Para graficar esta idea, acudo al video sketch del año 1992 *La mermelada*⁴⁹, en el que un caballero de terno (Andrés Rillón) llega a un almacén y, luego de un breve y fluido dialogo con quien lo atiende (Patricio Torres), recibe una mermelada en frasco, la abre y luego de olerla, saca un puñado para comenzar a aplicársela en su cabeza calva, cuello y ropa a modo de crema humectante, disfrutando su delicioso perfume y demostrando el placer que le genera aplicársela. Frente a frente, ambos fluyen en una dinámica de sintonía absurda respecto de la situación que está ocurriendo. La imagen rectilínea de hombre de terno que ofrece Rillón, se ve ensuciada por la actitud de placer desbordante que éste asume al aplicarse en el cuerpo una mermelada sacada de contexto. Una roja, dulce y pegajosa mermelada que se impregna en cada poro, folículo y fibra que toca, entre las uñas y manos suaves de ese elegante señor.



Fotogramas de La Mermelada, 1992

Por lo tanto, el humor surge cuando nos parece ridícula la acción que este hombre realiza, ya que contradice lo que predeterminamos como lo natural. A su vez, el apoyo del almacenero hace de ésta, una escena aún más absurda. Se trata de que prejuiciosamente se asocia la mermelada a un alimento y su aplicación en el cuerpo nos parece ilógico e incluso desagradable. De esta manera se hace evidente lo que Henri Bergson plantea como *rigidez mecánica*⁵⁰ propia del ser humano: *Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico. Un paisaje podrá ser bello, sublime, insignificante o feo, pero nunca ridículo. Si reímos a la vista de un animal, será por haber*

⁴⁹ La mermelada [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=egC1vLFGVho> [junio,2014]

⁵⁰ Bergson, Henri. *La risa*, Buenos Aires (Orbis), 1983. p.16

sorprendido en él una actitud o expresión humana⁵¹. Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo⁵².

Finalmente, quisiera referirme a mi cercanía con el humor, no necesariamente como un resultado, sino más bien como parte del proceso creativo. En esta Memoria he desarrollado proyectos que podrían catalogarse como sinsentido. Sin embargo, he inventado estrategias para tomarlos en serio y poder proyectarlos como obras de arte. En este sentido, el humor ha acompañado mis procesos desde el origen, es decir, desde que decido concretar una idea que para otros puede sonar absurda.

En cada uno de los ejercicios el proceder fue distinto, pero en todos involucré extraños experimentos para comprobar si lo que estaba pensando era posible. De esta manera, un error no fue sinónimo de caída, sino de risa, nerviosismo y la exigencia de nuevos planes, en otras palabras, algo tragicómico.

Además, me parece bastante risible la idea de prolongar las características asociadas a lo vivo, a partes de seres que ya han muerto, insistiendo en imitar sus funciones anteriores, combinando sus partes orgánicas con diferentes mecanismos, que suplan esa falta. Considero que, de varias maneras, esta ha sido la búsqueda del ser humano durante su existencia y sin embargo, hasta el momento el control total de la vida es ridículamente imposible.

⁵¹ Bergson, Henri. Op. cit p.12

⁵² Bergson, Henri. Op. cit p.28

Bibliografía

1. Libros

ANESTESIA GENERAL, Publicación El gabinete del Dr. Sazié (Sagrada mercancía) , 2012

ARTE DEL SIGLO XX por Ruhrberg, Karl ~~et al.~~ Köhl (Taschen,.) , 2001

BERGSON, Henri. *La risa*, Buenos Aires (Orbis), 1983

BIALOSTOKI, Jan. *Arte y vanitas en Estilo e Iconografía*, Barcelona (Barral), 1973

CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*, Madrid, (Catedra), 1999

DALÍ, Salvador. *El mito trágico del %Angelus+de Millet* , Barcelona (Tusquets), 1978

GUBERN, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, (Anagrama), 2005.

KAY, Ronald. *Del espacio de acá, Santiago (Editores Asociados), 1980,*

LA BIBLIA, XV Edición, Madrid (San Pablo y Verbo Divino), 1995.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto, Madrid (Akal S.A.), 1986*

OYARZUN, Pablo. *Anestésica del ready-made*, Santiago (LOM y Universidad Arcis) ,2000

OYARZUN, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*, Santiago (La Blanca Montaña) 1999

OYARZUN, Pablo. *Extraña Sensación, Kant sobre el asco. Methodus (3)* (Universidad Católica de Chile), 2008

PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO, Buenos Aires (Larousse), 1980

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*, Bs Aires (Paidós), 2001.

2. Grabaciones sonoras

LOS PRISIONEROS, *Pateando piedras*, [casete] Santiago de Chile, EMI, 1986

3. Sitios www (word wide web)

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. [En línea]

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> [mayo, 2014]

Collins, Dave [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=7CCn0l-r26I> [mayo, 2014]

La mermelada [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=egC1vLfGVho> [junio 2014]

Lozano Hemmer, Rafael [en línea]

<http://www.fundacion.telefonica.com.ar/que-hacemos-difundimos-conocimiento-exposiciones-detectores.html> [octubre, 2013]

Real Academia Española [en línea]

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=BbF3WTOfX2x59xxtpUr> [marzo,2014]

<http://lema.rae.es/drae/?val=lengua> [octubre, 2015]

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=humanizaciones> [marzo, 2014]

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=humanicemos> [marzo, 2014]

<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=humano> [marzo, 2014]

<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=bab%E9lica> [abril, 2014]

Svankmayer, Jan [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=dNYlwPAUDPM> [enero, 2014]

Tinguely, Jean [en línea]

<https://www.youtube.com/watch?v=0MqsWqBX4wQ> [abril, 2014]