

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes
Escuela de Post-grado

ORTOPEDIAS ESTETICAS.

Tesis para Optar al Grado de Magister en Artes Visuales

Tesista:

Tanya Maluenda Toledo.

Profesor Guía : Sergio Rojas Contreras

Santiago – Chile. 2004

Informantes : Enrique Matthey – Pablo Rivera

RESUMEN .	1
INTRODUCCIÓN .	3
CAPITULO I. LA JOYA COMO FIGURA DE NOMADOLOGÍA .	7
1.1. Definiciones del objeto - joya .	9
1.1.1. La antigüedad metalúrgica y el objeto hoy. .	13
1.2. Terminología confusa. . .	15
1.3. Conversión de la joya como proyección de su entorno protésico . .	20
1.3.1. Sistema de elaboración tradicional y medios de re-producción. .	20
1.3.2. Sustitución del objeto por la imagen . . .	23
1.3.3. Huellas diferidas y mecanismos de manipulación. .	24
CAPÍTULO II. PRACTICAS CORPORALES : EL ESFUERZO METAMÓRFICO .	31
2.1. Antecedentes históricos. .	32
2.2. Instrumentos de seducción, protección, agresión, explotación. .	38
2.4. Naturaleza del híbrido. . .	42
2.5. Del artefacto barroco al objeto de consumo. .	50
CAPÍTULO III. ORTOPEDIAS ESTÉTICAS .	57
3.1. Itinerario. . .	57
3.2. Consideraciones técnicas. . .	71
3.3. Anclas figurativas y contraste dialéctico: forma e informidad . .	72
BIBLIOGRAFÍA. . .	79

RESUMEN

El presente texto aborda reflexiones en torno a la necesidad del proceso de desplazamiento de la joya tradicional hacia un medio de creación y reflexión en interacción con su soporte histórico : el cuerpo humano femenino, la percepción de su imagen y la construcción de su imaginario en la cultura occidental. *Ortopedias Estéticas* es el resultado de un trabajo que se ha desarrollado en el transcurso de los últimos cuatro años.

A través de un trabajo fotográfico de carácter experimental, la joya se convierte en una *huella diferida* sobre el cuerpo, una visualidad que exhibe entidades fragmentadas e intangibles donde se evidencian contrastes dialécticos entre lo frío y lo cálido, lo vivo y lo inerte, la defensa y el ataque, la tensión y el reposo, etc. La naturaleza de este híbrido nos dirige al encuentro de diversas cicatrices en la historia del “esfuerzo” metamórfico del cuerpo, cicatrices que vienen a funcionar como huellas sobre una matriz.

Por otra parte, el nuevo formato de la joya, obtenido con procesos técnicos igualmente experimentales, permite ubicarla en el escenario de instrumentos protésicos, donde se manifiesta su distrofia y deviene acople corporal insertándose en una estética barroca de exceso y “gasto improductivo”.

En el proceso reflexivo que conduce al texto *Ortopedias Estéticas: orfebrería y desplazamiento fotográfico* , se convocan referentes visuales y teóricos que articulan un horizonte de comprensión con respecto a la doble dimensión (actual y virtual) de estos objetos, sin definir prioridad ontológica entre el objeto real y su simulacro.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ha tenido presente el método analítico, que opera dentro de un marco teórico el cual pretende apoyar las reflexiones en torno a las posibilidades conceptuales y visuales de dos cuerpos ensamblados donde cada uno se presenta como extensión y proyección del otro : joya y cuerpo humano femenino, y dos tecnologías: fotografía y orfebrería, trabajando sus confluencias y disyunciones generadas en torno a sus formas de producción y artificios, así como los accidentes que los condicionan y resuelven en la generación de la propuesta y su planteamiento.

Debemos aclarar que la información en relación a la orfebrería es deficiente, existiendo básicamente bibliografía técnica, me refiero a datos, formulas y procedimientos de manufactura, con pobre material visual e históricamente discontinuada , abocadas a descripciones de piezas o a citar diseñadores destacados dentro de algún movimiento artístico determinado. La fotografía por su parte, es utilizada como un medio para la creación de imágenes, las que independiente de comportarse como tales y constituir parte de la obra, funcionan como patrón para la realización de la pieza metálica que allí aparece. La operación básica que se presenta como el problema de la propuesta es el desplazamiento de la joya en varios niveles. Uno de ellos, desde su condición de objeto decorativo, tradicional, de mercado, hacia una especie de acople corporal que explora e interactúa con la morfología femenina, apuntando a una ortopedia estética. La "ortopedia" según su significado oficial vendría a ser un mecanismo de prevención y corrección de anomalías del aparato locomotor , esto bajo una mirada del cuerpo humano que nos permitimos calificar como de un objeto manipulable. Lo que nos interesa es su relación con la "estética" (del griego aisthesis, "sensación") para intentar abordar lo que sucede

con la percepción de imágenes de cuerpos y la inevitable existencia de un “tipo” o “canon” establecido subjetiva o arbitrariamente, que estandariza la imagen física y su valoración. Por lo tanto se trata del desplazamiento de la joya como artificio que “soporta” (el cuerpo, el ser humano) hacia una herramienta de reflexión acerca de sí mismo.

Trabajamos con el cuerpo humano femenino ya que en nuestra sociedad occidental es la mujer la que en el terreno cotidiano y en diversos escenarios está relacionada con las joyas. Relación que es inmediata, a pesar de las mutaciones que ha sufrido el objeto y su entorno. Nuestro cuerpo híbrido se presenta entonces como un doble, a la vez cuerpo viviente procedente de una naturaleza orgánica y cuerpo enfático marcado por su función de objeto artificial, transitando por circuitos con una apariencia de corporalidad, donde la fijeza transmuta en movimiento cada vez que es posible la emergencia del aspecto siniestro o misterioso, activando ese malestar que se hace presente cuando estamos ante el Otro.

Por lo tanto no queremos hablar de joyas ni de ornamentación, sino de una herramienta, o acople, que con sus características de objeto “barroco” deviene “arma defensiva”, se acerca a la armadura medieval y su sentido de protección / agresión pero también ocultación, lujo, jerarquía y poder, términos que en sus diversas posiciones no abandonan totalmente la connotación de su referente. Evocando, por otra parte, la historia tecnológica, donde armas y joyas comparten una esfera común y se presentan como escrituras sobre un cuerpo. Funcionando así como una pseudo-ortopedia o falso aparato de corrección, intentando proyectar otro sentido y forma de ver el cuerpo femenino que progresivamente limita con un estándar a cargo de nuestro estado social contemporáneo.

Utilizamos medios fotográficos en el re - planteamiento de una disciplina y material organizado / codificado con anterioridad convocando sus representaciones establecidas. Lo que sabemos acerca de él y pretendemos como real, trabajando con recursos de montaje y aludiendo a mecanismos de simulación proponemos una lectura *otra*, en que los cuerpos van construyendo un amplio mapa imaginario y una *metalización* de la carne donde elementos del erotismo y la medicina, traen a escena cuerpos violentados y habla de transformaciones, deformaciones, ablaciones y aumentos disolviéndose las fronteras entre lo femenino y lo masculino.

Por otra parte, la variación de ciertos rasgos en la constitución y construcción de la joya, no significa que tengamos la intención de reivindicar el oficio o la disciplina como tal y tomar parte por determinadas tendencias artísticas, situación que nos enfrentaría con el tema de la inevitable y hostigosa división de las artes en menores y mayores. No es nuestro interés rescatar una expresión artística que en su momento histórico exteriorizó y reflejó niveles tecnológicos y simbólicos de grandes culturas pero tampoco renunciar a otras dimensiones que rodean tanto los procesos transformadores de sus materiales como sus resultados.

Pretendemos llevar más allá, el objeto de fasto y seductor, restringido al ámbito arqueológico o comercial, excediendo sus parámetros normales o tradicionales en una experiencia sin certezas, relacionada con la crisis, la duda y el experimento barroco. A través de disciplinas y elementos que se acercan y distancian, intentaremos sostener que

la joya se comporta como un objeto de sometimiento oculto en su poder de seducción irreductible.

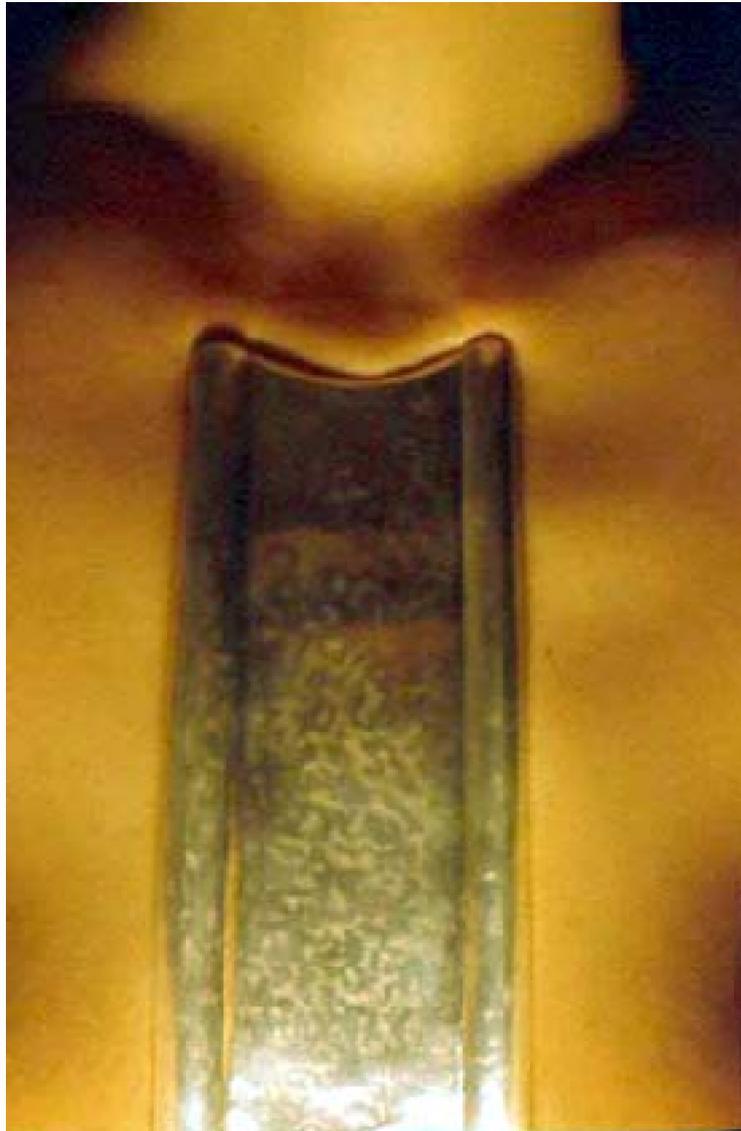


Fig. 1. Tanya Maluenda T. Fotografía. Diapositiva color. 2003.

CAPITULO I. LA JOYA COMO FIGURA DE NOMADOLOGÍA

¿ Por qué la metalurgia primitiva es necesariamente una ciencia ambulante, que proporciona a los herreros un estatuto casi nómada? Se puede objetar que, en esos ejemplos, se trata a pesar de todo de ir de un punto a otro, por mediación de canales, y que el flujo continúa siendo divisible en franjas. Pero esto sólo es cierto en la medida en que las actitudes y los procesos ambulantes están necesariamente relacionados con un espacio estriado, siempre formalizados por la ciencia real que los priva de su modelo, los somete al suyo, y sólo les permite subsistir a título de "técnica" o "ciencia aplicada" .¹

Sabemos que ciertos elementos que fueron protagonistas en los procesos civilizadores y en la naturaleza dialéctica del pensamiento humano obtuvieron una dimensión histórica cuyo valor actualmente parece extraviarse en una memoria forzosamente anacrónica. Sometidos al modelo de la "ciencia real" y jerarquizados por el pensamiento institucionalizado que avala la historia escrita oficial, sólo se presentan como metáforas en una dialéctica abstracta del espacio liso y el estriado, lo nómada y lo sedentario y porqué no, lo heterogéneo y lo homogéneo. George Bataille propone una concepción de la historia y el fenómeno social a partir de la tensión entre elementos heterogéneos y homogéneos como fuerzaso energías sociales de naturaleza "sagrada" y "profana"

¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, 1994, pág. 378.*

respectivamente. Las últimas, según él, tienen que ver con la utilidad, con la funcionalidad medio – fin y equivalencia económico – jurídica , y las anteriores con el “sacrificio y la pérdida” con elementos que se afirman como fines válidos en sí mismos : “Es el gasto improductivo, el derroche sin cálculo, el sacrificio sin beneficio, el éxtasis agonístico, tal y como se manifiestan las fiestas, los juegos, los deportes, las construcciones suntuarias, las joyas, las artes, los lutos, las guerras, las revoluciones, los arrebatos eróticos, etc.”, constituyendo “el verdadero fin al que se subordinan todas las otras actividades sociales.”

2

Elementos, según él, de carácter “subsidiario, marginal o patológico” que se instalan directamente en nuestra búsqueda al exponer, entre otros, un problema de jerarquías en relación a los cuerpos y medios de creación utilizados. En ese sentido nos permite una vinculación con lo *barroco* y su acepción generalizada (con la cual no estamos necesariamente de acuerdo) en que aparece como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico y el rechazo a su estética que refleja un juicio moral.³ Omar Calabrese no concuerda en establecer que el clásico es un momento de perfección de un sistema cultural y el barroco su momento degenerado.⁴ Su tesis es la que “muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco”⁵ Reconociéndolo como una “constante” que reaparece y que provoca diversos juicios de valor en la sociedad según sus delineamientos sobre lo bello, el bien, las pasiones y la forma (juicio estético, ético, pasional y morfológico).⁶ Esta constante desestabiliza y somete a turbulencia y fluctuación el orden del sistema y lo suspende en cuanto a la capacidad de decisión de los valores.”⁷ Para Henri Focillon, el barroco también es un instante ahistórico de la vida de las formas, siempre en el ámbito de la arquitectura, donde según él nace la noción de barroco, dice que “viven por sí mismas con intensidad, se expanden sin freno, proliferan como un monstruo vegetal” ... “ Se ven ayudadas en ello por la obsesión del objeto y por una especie de furor de ‘similismo’. Pero las experiencias a las que son impulsadas por una fuerza secreta sobrepasan sin cesar su

² Bataille, George, *El estado y el problema del fascismo*, Pre-Textos, Universidad de Murcia, 1993. Introducción Antonio Campillo , pág. XV y Ss.

³ La imagen de la perla irregular, uno de los orígenes de la palabra “barroco”, del portugués *barroco* áspero conglomerado rocoso y español *berrueco* , como objeto bruto, materia basta, sin factura, se transforma apareciendo entre los joyeros con esta connotación invertida, ya no designa lo inmediato y natural, sino lo elaborado y minucioso apuntando al sentido del rigor y precisión. Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E., 1987, pág. 149,150.

⁴ Sin embargo, según él su intención no es “revalorizar el barroco como Dorfles y Sarduy” , no le interesa emitir juicio al respecto sino que sólo reconocer la reaparición de la constante. Calabrese Omar, *La era neobarroca*, Catedra, 1994, pág. 33.

⁵ *Ibidem*, pág. 31

⁶ *Ibidem* , pág.39

⁷ *Ibidem*, pág. 43

objetivo “⁸

Por otro lado, Severo Sarduy, que también define “barroco” como una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan (por lo tanto puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización)⁹ plantea que los estudiosos de la historia del barroco no han logrado superar el prejuicio que persiste, “mantenido sobretudo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes de *camp* y de *kitsch*.”¹⁰

En términos de los citados autores podríamos decir que el orden de “naturaleza profana” renacentista con su “sentido de lo esencial y decoración sobria, racional”, se opone al “contraste y violencia” de la “naturaleza sagrada” del barroco donde “lo particular deviene primordial” en sus diversas expresiones de sacrificio y pérdida, ya que intentar establecer la relativa subordinación de lo profano a lo sagrado, de lo clásico a lo barroco o viceversa constituye un problema paralelo y más complejo que no altera el valor dado aquí a *lo barroco* como figura estética y concepto fundamental en la comprensión del arte.

1.1. Definiciones del objeto - joya

*Joya: Del francés antiguo joie , derivado regresivo del joiel (s. XII) hoy joyau ; dije, o del gioia , que a su vez proceden del latín vulgar joeale , derivado de joeus , juego, de donde juguete, objeto placentero, joya. En nuestro idioma se utiliza también alhaja, versión del arabismo hâyâ , objeto necesario , mueble, utensilio, joya .*¹¹

Actualmente sólo concebida dentro del plano ornamental, suntuario, utilitario y como un objeto decorativo corporal, la joya es definida además como: objeto placentero, necesario , mueble . De tamaño reducido y comúnmente restringido a zonas específicas del cuerpo, particularmente en nuestra cultura occidental donde si bien no constituye un bien de primera necesidad, forma parte de los sistemas de acumulación e inversión de riqueza tal como otros bienes.

La decoración y el lujo que rodea a la joya se extiende al campo de las armaduras¹² las que en su época generaron y establecieron un comercio que llegó a otorgar suficiente

⁸ Anceschi, Luciano, *La idea del barroco*, Estudios sobre un problema estético, Tecnos, 1991, pág.104.

⁹ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, 1994, pág. 31.

¹⁰ Sarduy, Severo, *Ensayos Generales sobre el barroco*, F.C.E., 1988, pág.149.

¹¹ Montañés, Luis y Barrera, Javier, *Diccionario de Joyas*, Antiquaria, 1987, pág. 151.

¹² En los siglos XIV y XV sólo la etapa de ornamentación era realizada por orfebres pero durante el XVI éstos abarcaron la manufactura. Una versatilidad que representó Bartolomeo Campi (1500-1573) ; “orfebre, repujador , arquitecto militar y especialista en todo tipo de ingeniería poliorcética” . Entre 1340 a 1650 los principales centros de manufactura se ubicaron en Italia y Alemania. Pfaffenbichler, Matthias, *Armeros*, Akal, 1998, pág. 41.

poder y riqueza para eludir los 'controles de producción' que intentaban mantener los gremios. Permitiendo que los talleres ligados tanto a la realeza, la aristocracia y por lo tanto a los ejércitos, dispusieran de grandes almacenes con el fin de proteger los límites del imperio. Esta esfera común de protección, lujo y poder nos habla de una dimensión correspondiente a imágenes totémicas o ídolos.



Fig. 2. Armadura de Federico I . Milán. 1450 a 1455, talleres familia Missaglia



Fig. 3. Armadura de Enrique VIII. hacia 1515, artesanos italianos o flamencos.

Por otra parte, el adorno en el contexto humano, según Hans Heinz sólo florece cuando adquiere valor de lujo, de decoración. Derivado del verbo *ornare* (adornar), *ornamentum* significa el medio con que se adorna, incluyendo la forma de adorno y/o el resultado de la ornamentación: “El significado original de *ornare* (equipar, lucir) permite reconocer sin lugar a dudas que un *ornamentum* añade una calidad suplementaria a algo que ya existe.” Sin embargo, dice que la ornamentalidad más antigua buscaba la distinción, otorgando importancia al “distinguir” donde el adorno “por muy falto de valor y de sentido en que se encuentre, adquiere un carácter de sublimidad emblemática (con lo que puede llegar a la vecindad de la heráldica o del totem)”¹³

¹³ En relación a los diversos “diseños” encontrados en la naturaleza ; “Por mucho que tales formas naturales puedan tener algo en común con nuestras ornamentaciones, siempre son algo diferente del adorno. Así como nadie consideraría adorno un disco cualquiera de la circulación, un triángulo señalizador o una cruz, tampoco podemos llamar ornamentales a estas imágenes naturales.” Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, 1979, pág. 117 y SS.

G. von Kaschnitz-Weinberg ha señalado que las formas primitivas de lo ornamental tuvo su predicación entre los pueblos nómadas y cabalgadores eurasiáticos. Primero se encuentra “en las culturas del neolítico tardío y de la Edad del Bronce en el norte y este de Europa, llegando hasta Asia, abarcando también las regiones altas iraníes”.¹⁴ Asimismo Deleuze y Guattari observan que “...se nos dice que la orfebrería fue el arte bárbaro, o el arte nómada por excelencia (...) esas joyas, conciernen a pequeños objetos muebles, no sólo fáciles de transportar, sino que sólo pertenecen al objeto en tanto que éste se mueve (...) constituyen rasgos de expresión de pura velocidad, en objetos a su vez móviles y cambiantes .”¹⁵



Fig. 4. Fíbula con forma de Dragón. Florencia, Museo Arquelógico Nacional. Plata fundida, oro laminado Segundo cuarto del siglo VII a.C.

¹⁴ Sin embargo, G. Von Kaschnitz-Weinberg propone establecer la naturaleza más primitiva del adorno en las formas en “serpentina” esgrafiadas en cavernas arcillosas y en las “varitas mágicas” del auriñaciense con sus incisiones irregulares en espiral. Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, 1979, pág. 117.

¹⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, 1994, pág. 403.



Fig. 5. Portapene. Bogotá – Colombia , Museo del Oro. Oro fundido Cultura Sinú Siglo V-X d.C.

1.1.1. La antigüedad metalúrgica y el objeto hoy.

En relación al trabajo con los metales encontramos algunos antecedentes en épocas remotas hasta el Renacimiento que podríamos establecer como el periodo de grandes conversiones y en la que se origina la abertura y distanciamiento de disciplinas como la orfebrería del campo del arte. El orden jerárquico en que se encontraban, en general, los diversos creadores de la antigüedad sufre un giro irreversible y las categorías de valor asumidas por la nueva sociedad progresivamente distancian y abandonan la riqueza de los mitos y rituales de los antiguos protagonistas de la historia. Esta observación un tanto antropológica podría leerse como una defensa de épocas pasadas, sin embargo, no está dirigida a negar los procesos históricos acontecidos y no reconocer el aporte de los cambios que trajo consigo la época renacentista. En términos generales, una progresiva renovación en las concepciones y planteamientos del ser humano y la aprensión de su entorno determinado por diversos descubrimientos, un quiebre en la forma de mirar, de manipular, de crear, y por lo tanto en su capacidad de asombro. Poco a poco, se transformaron los marcos sociales y culturales lo que implicó ciertamente una fractura ontológica donde la nueva cultura “erudita” occidental se aleja de lo que queda de las culturas y saberes populares. La humanidad se desplaza, según Alexandre Koyré , del “mundo del aproximadamente, al universo de la precisión”¹⁶

La metalurgia antigua contiene los elementos que permiten los acontecimientos modernizadores, a partir de procreaciones ígneas , muescas y falos silenciosos¹⁷ el

¹⁶ Le Bretón, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, 1990, pág. 63.

sujeto se prologa en sus objetos y se disuelve en el trabajo, Mircea Eliade dice que "Importa particularmente subrayar la posibilidad ofrecida al hombre de las sociedades arcaicas de insertarse en lo sagrado mediante su propio trabajo, su calidad de *homo faber*, de autor y manipulador de herramientas" ¹⁸ . En un antiquísimo plano místico "Hacer algo es conocer la fórmula mágica que permita "inventarlo" o "hacerlo aparecer" espontáneamente. El artesano es por este mismo hecho un conocedor de secretos, un mago, y así todos los oficios implican una iniciación y se transmiten mediante una tradición oculta. El que *hace* cosas eficaces es el que *sabe*, el que conoce los secretos de hacerlas." ¹⁹

El trabajo físico, que no se constituye sin el intelectual, implicaba insertarse en lo sagrado, la alquimia que se hace cargo de esto franqueando los actuales límites de la realidad física, Eliade observa : "... en las concepciones que conciernen a la Madre Tierra, los minerales y los metales y , sobre todo, en la experiencia del hombre arcaico ocupado en los trabajos de la mina, de la fusión y de la forja donde hay que buscar, a juicio nuestro, una de las principales fuentes de la alquimia. La conquista de la materia comenzó muy pronto, tal vez en el mismo periodo paleolítico; es decir, tan pronto como el hombre consigue no sólo fabricar sino dominar el fuego y utilizarle para modificar los estados de la materia. El laboreo de las tierras o la cocción de la arcilla, como un poco más adelante los trabajos mineros y metalúrgicos, situaban al hombre arcaico en un Universo saturado de sacralidad." ²⁰

Desde esa sacralidad emerge hoy, el objeto, el artificio, que convierte esa "naturaleza", esa materia, en marca, tatuaje, grafía y acople de una huella anterior, por medio de procesos similares pero insertos en otras dimensiones y concepciones donde se despliega como fuerza (ya no mágica ni religiosa) y deviene soporte simbólico de una sociedad que gasta en lo exterior y juega con el exceso.

¹⁷ Mircea Eliade observa en los trabajos de la mina y la metalurgia concepciones específicas relacionadas con la sexualización del mundo mineral y las herramientas, así como solidaridad entre la metalurgia, la ginecología y la obstetricia. En ambientes culturales distintos la realidad cósmica es percibida en tanto que vida y por tanto sexualizada , así como el mundo natural y el de los objetos y herramientas. Eliade, Mircea, *Herreros y Alquimistas*, Alianza, pág. 34 y SS..

¹⁸ *Ibidem*, Pág. 127.

¹⁹ *Ibidem*, Pág. 92 .

²⁰ *Ibidem*, Pág. 126.



Fig. 6. Tanya Maluenda T. Fotografía. Diapositiva color. 2001.

1.2. Terminología confusa.

Quisiera referirme a algunos términos y acepciones que rodean al que hacer orfebre. La joyería especialmente como explotación, manufactura, elaboración mecánica en serie y comercio de metales nobles y piedras preciosas se relaciona estrechamente desde sus orígenes con la economía, establece un valor de cambio, de uso, representa y conserva un mercado, y por lo tanto la optimización en su producción tiene razones de sobra, llegando a ser una exigencia lo que la diferenciaría del arte *con contenido* o el *high art*. Podemos observar, sin embargo, que las artes denominadas *mayores*, igualmente han generado un *mercado*, que sostienen coleccionistas y galerías de arte.

La orfebrería es considerada como uno de los *oficios* que integran las llamadas artes

menores, aplicadas o decorativas cuya definición oficial incluye también lo *hecho a mano* y la *artesanía*. Todo bajo la misma rúbrica a pesar de que existen aspectos importantes que los diferencian claramente. Las siguientes observaciones basadas en las definiciones oficiales y la terminología común quieren dar a entender que este universo se compone de acervos con grandes diferencias y otros tantos matices.

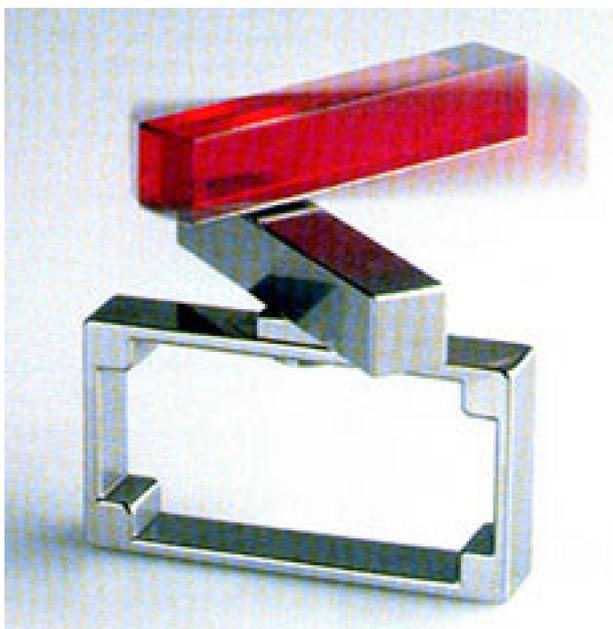


Fig. 7. Friedrich Becker. Alemania. «Ring for Two Fingers» 1987.



Fig. 8. Matthias Mönnich. Alemania. "Iris Ring" 1984

Los trabajos de menor escala, no son necesariamente artesanía y tampoco realizados necesariamente *a mano*. Los objetos decorativos, no siempre son artesanales y de uso común, ni por regla utilitarios. Lo artesanal y las técnicas decorativas o aplicadas no tienen el mismo *móvil* ni los mismos objetivos. La artesanía, por su lado, se relaciona

con el folclore y una identidad local. No necesitan demasiados medios de producción, por eso el escaso uso de maquinaria y unidades productivas de pequeñas dimensiones no es relevante. Los objetos de mecánica sencilla y acabado rudimentario no significan necesariamente artesanía, si bien pueden ser *hechos a mano*, esto no significa que sea necesariamente rudimentario y mucho menos se puede clasificar lo hecho a mano como un modo de producción aparentemente simple. En las definiciones oficiales de las artes menores, aplicadas o decorativas se relaciona también estrechamente disciplinas tan variadas y con grandes diferencias en cuanto a los orígenes, antigüedad, historia, procesos, resultados, objetivos y motivaciones como por ejemplo: el bordado y la joyería, la encuadernación y el esmalte, la tapicería, la ebanistería y la forja.²¹



Fig. 9. Win Delvoye (Bélgica) "Chantier (v)", 1994-1995. Colección en Lund (Suecia). Caños subterráneos alzados sobre pedestales de cerámica pintada. A través de una parodia crítica reflexiona acerca del conjunto de mecanismos de producción, gusto, jerarquía y fetichización del "arte contemporáneo" y su lenguaje . Respecto a la valoración de lo "bajo" en el arte, la inversión de esas jerarquías, los vínculos entre lo decorativo y lo utilitario, lo ornamental y lo funcional, la ambigüedad de lo estético y lo antiestético.

La confusión en las definiciones de distintos acervos tecnológicos radica simplemente en la falta de información, sin embargo, todas las producciones y resultados de aquellos oficios sub-valorados y relegados avalan las razones de su marginación y abandono, dado su evidente carácter decorativo y utilitario, conservando las diferencias entre sus "productos", siendo obvia su marginación del campo de las artes contemporáneas. No se consideran como medios ni siquiera secundarios, a través de los que se pueda construir una obra con significado. No queremos pasar aquí de defensores de las artes menores de ninguna manera. No es nuestro objetivo hacernos cargo de la situación deficitaria en que se encuentran, sin embargo, rescatamos las posibilidades visuales y simbólicas que ofrecen sus materias, herramientas y procesos.

Estos antecedentes exigen trabajar sobre los límites, en el borde mismo de la disciplina para rescatar y llevar más allá el acervo metalúrgico y las técnicas de

²¹ Lo decorativo y lo funcional se relaciona con lo que se denomina *Kitsch*. que, según Gerardo Mosquera es "una estrategia de apropiación cultural", debido a que la revolución Industrial generó una producción sin cultura propia, por lo que tuvo que "maquillarse estéticamente apropiando la decoración artesanal". Revista *LAPIZ122* , pág. 48.

elaboración posteriores así como los conceptos que lo rodean, orientándolos hacia un proceso creativo alejado del agrado y la complacencia.



Fig. 10. Gerhard Rothmann. Alemania. "Achilles' Heel" , 1978.



Fig. 11 Gerhard Rothmann. Alemania. "Arm Jewelry", 1981.

El objeto de fasto, restringido al ámbito arqueológico, económico y comercial busca posibilidades a través de los medios fotográficos, ir más allá : exceder su condición tradicional por medio de una experiencia que nace ante la evidente marginación y depresión, para situarse como canal de reflexión e instancia de experimentación. Utilizaré los conceptos que forman parte de la definición de la orfebrería como : nómada , móvil y cambiante para plantear algunas aproximaciones entre los elementos que conforman la propuesta y que muchas veces se extravían o distancian.

El desplazamiento de la joya ocurre a varios niveles, el más evidente es el que apela a su acepción como «objeto de mercado decorativo » derivando hacia un « acople corporal » que explora e interactúa con la morfología femenina y deviene « herramienta » o « arma » defensiva , acercándose a las estructuras metálicas de armeros medievales, con su carga simbólica de guerra, protección y lujo. La clásica joya se limita a reflejar poder y riqueza además de entrar en el rol seductor de la mano de un cuerpo estereotipado, pero cuando la relación con el usuario es otra, se trastoca la finalidad del objeto, modificando su valor de uso y su posición en el espacio cultural.



Fig. 12. Tanya Maluenda T. Acople corporal. Cincelado y forja en plata, 2002. Alto 12 cm. Ancho 18 cm. Profundidad 15cm.



Fig. 13. Tanya Maluenda T. Acople corporal. Cincelado y forja en plata, 2002. Alto 18 cm. Ancho 15 cm. Profundidad 22 cm.

1.3. Conversión de la joya como proyección de su entorno protésico

“Después creí que esas formas [la estética de las máquinas de guerra] eran indiscifrables porque se relacionaban con velocidades diversas, excesivas, por lo que inevitablemente reflejaban otra representación del universo destinada a poblar tiempos diferentes; pertenecían a otros mundos, invisibles a simple vista, cuya impronta conservaban ”²²

1.3.1. Sistema de elaboración tradicional y medios de re-producción.

²² Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, 1988, pág.119.

La pervivencia y utilización por nuestra parte de los más antiguos procedimientos técnicos sostienen el discurso y su materialización. Sin embargo, el desplazamiento de la joya pretende una renovación del pasado, al articular y tensionar antiguos conocimientos tecnológicos y materiales tradicionales, con elementos del presente, en este caso los medios fotográficos y sus posibilidades de sustitución y simulación estableciendo una de las dicotomías que construyen nuestro mapa conceptual. Se trata del desarrollo desde *otra* perspectiva, no de la destrucción de la tradición, sino que como dice Hans Heinz Holz: “La ruptura con la tradición tiene lugar sobre la base de la tradición”²³, actualizando otros momentos de la historia, *lo nuevo* transforma signos parcialmente conocidos y abre la posibilidad de descubrir el valor hierático de lo arcaico.

La elaboración manual de cada pieza metálica apunta a la permanencia y conservación de un sistema de producción. Manufactura artesanal que en su acepción de lo hecho a mano habla de un sistema donde no existe molde o patrón, lo que significaría repetición y serialización. Como característica de lo exclusivo e irrepetible, conservamos aquella unicidad que refleja un sistema antagónico al fotográfico y sus mecanismos de multiplicación. La generación del metal al interior de la tierra, su extracción, fusión, purificación y su proceso tecnológico posterior al requerir de un tiempo cronológico extenso, lo ubica en una posición de extrañamiento en el tiempo de hoy, fuera de contexto en la cultura de lo inmediato y desechable. La certeza de la presencia “fija y estable” del metal, su duración o perdurabilidad establece de algún modo el contrapunto que nos deriva hacia el desplazamiento del modelo de la visualidad a cargo de los medios fotográficos que preconizaron la experiencia ocular ante lo cinestésico y táctil, quebrando modelos seculares como el vínculo de la forma y lo tangible.

A partir del siglo XIX, según Virilio, entraría a actuar el llamado fenómeno de sustitución, donde las materialidades se abandonan a la apariencia, a una pura visualidad, un constante flujo (o fuga) que sustituye la densidad de los cuerpos y la persistencia de sus materiales. Este fenómeno deviene estética de la desaparición, opuesta “ a la estética de la aparición o la emergencia que yace en los orígenes del arte, en los orígenes de la representación.”²⁴

En el transcurso de las épocas el horizonte de perdurabilidad y solidez física de la obra se ha ido desdibujando en la negación de materiales tradicionales y nobles, y surgen propuestas artísticas donde el material no es sólo medio o instrumento, sino elemento agente. Asimismo y progresivamente, por la naturaleza cada vez más inestable de la información visual, nos rodeamos de concepciones artísticas radicales en cuanto a la utilización de la tecnología que tienden a la anulación como principio estético generalizado, fenómeno representado también como “la nada”. Al respecto , podemos citar a Omar Calabrese quien observa que la Nada como *no definido* es otro carácter de la presente era neobarroca (término con el que define los diversas expresiones contemporáneas) pero que se presenta en una versión barroca más sofisticada llamada

²³ Heinz Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancia* , Gustavo Gili, 1979, pág.64.

²⁴ Virilio, Paul, Velocidad y Fragmentación de las Imágene en *Revista FAHRENHEIT 450* Año 2 N ° 4, pág. 42 y Ss. Buenos Aires, Argentina.

“annihilatio” : “Hay que subrayar que la edad del computador ha llevado consigo la eliminación de la materia misma del arte; ha llevado la estética de la Nada”²⁵

Retomando lo nuestro, la mutación de las piezas únicas e irrepetibles en imágenes reproducibles y manipulables, significa el desplazamiento del objeto que viene a funcionar como una cita, reformulado al ingresar al mundo de la fotografía y sus cada vez más infinitos medios de multiplicación, hoy la fotografía digital. Frente a la fuerte presencia de la desmaterialización que niega la presencia física del objeto, la fotografía cuya histórica relación con la orfebrería ha sido la de constituir un medio objetivo para el registro, archivo y conservación de datos, deriva hacia un medio e instrumento de exploración y de creación.

Entonces el cuerpo humano deviene un campo orgánico que se fragmenta a través del encuadre fotográfico y la tensión producida por las naturalezas de los elementos que lo intervienen. En la perpetuación de la pose a través de la toma fotográfica, se fija el encuentro de dos cuerpos, carne y metal, sus naturalezas y representaciones, pero además se hace presente la antítesis y complementariedad de dos disciplinas cuyos procesos y orígenes traen a escena la orfebrería como lo único y duradero y los medios fotográficos como lo repetible e inestable .

La supuesta contrariedad de estos elementos que parecen representar distintas edades tecnológicas, aquí se complementan, dialogando dos tiempos: concretamente el segundo de la toma fotográfica y la realización manual de la pieza metálica. El extenso tiempo requerido para la manufactura de la joya y la obtención casi instantánea de la fotografía se enfrentan, generando a su vez una dialéctica donde se reconocen sus procesos alquímicos (sabemos que la fotografía análoga se ha basado en antiguos procesos químicos y en haluros de plata desde hace más de un siglo y medio) y la presencia de un elemento básico: la luz .

La huella luminosa, regida por las leyes de la física y de la química es parte de la naturaleza del procedimiento fotográfico, donde la huella luminosa deviene depósito de saber y de técnica, así como en la metalurgia. Según Denis Roche la fotografía en términos tipológicos “...está emparentada con esa categoría de “signos” entre los que se encuentra también el humo (indicio de fuego), la sombra (indicio de una presencia) la cicatriz (marca de una herida) la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí)...” Signos que tienen en común el haber sido afectados por su objeto y por ello mantener con él “una relación *de conexión física*”²⁶ . Elementos que a pesar de su contexto tecnológico moderno no han dejado de involucrar al ser humano en algún tipo de búsqueda sagrada; “Fotógrafos de renombre como Henri Cartier-Breson han interpretado el acto fotográfico como un instante decisivo, sobrenatural, epifánico, de comunión entre el mundo y el espíritu.”²⁷

Los límites de la joya se explotan y exploran como forma y como objeto luminoso,

²⁵ Calabrese, Omar, *La era Neobarroca*, Cátedra, 1994, pág. 185.

²⁶ En ese sentido, se diferencian radicalmente de los *iconos* (que se definen por una relación de semejanza) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*). Dubois , Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, 1994, pág. 48.

como color o resplandor dado por el metal, creando la apertura a una huella de luz que un objeto graba en el negativo, en el cuerpo, la luz es la huella del metal, el metal es la huella de la luz en el cuerpo. La luz del objeto en el cuerpo viene a ser su presencia intangible que permite la presencia de su significado. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre una superficie, un rastro archivado, que constituye memoria. El negativo, como el cuerpo, funciona como una matriz que recoge las diferentes niveles de huellas: las cicatrices de una historia.

1.3.2. Sustitución del objeto por la imagen .

En el proceso de desplazamiento, la joya se disuelve en moléculas de luz. Posteriormente, en la elaboración de su nuevo formato, trabajando a la inversa de la evolución general de la tecnología que tiende a la miniaturización y todo lo reduce, se transforma en acople, excediendo sus dimensiones y prolongando su encarnación. Haciendo de su intangibilidad y aparente desaparición una presencia, de la imagen y la materia dos estructuras verosímiles como a un tiempo iguales y diferentes. Al exceder su ubicación, el sentido de la joya se anula, ya no funciona como adorno, sin embargo, no pierde el atractivo de su material y significado al proyectarse en otra escala sobre su soporte tradicional. Soporte que se transforma en topografía, terreno explorado por una pieza metálica que se torna flexible y elástica, mediatizada y explotada en su forma acoplándose a los volúmenes y pliegues del cuerpo, instancia donde opera y se convierte en un rayo luminoso, moléculas, átomos, absolutamente abstractos dados como elemento básico constitutivo de la materia, transformado básicamente en luz, en huella mnemónica , en un dispositivo virtual.

Anteriores registros en diapositiva de diversas joyas permitieron un trabajo exploratorio, donde adquieren otro carácter al proyectarse sobre el cuerpo humano y sus signos vitales, respirando, latiendo. La imagen envuelve a este soporte irreductible y se acopla. Luces y sombras en el espacio físico de la proyección dan paso a una atmósfera donde formas inestables interactúan, las estructuras de los cuerpos en cuestión y sus cualidades físicas se tornan ambiguas.

²⁷ Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*, Gustavo Gili SA, 1997, pág.28-29.



Fig. 14. T. Maluenda T. Fotografía, negativo blanco/negro, ampliación digital 72 x 110 cm. 2002.

El efecto de realidad creado por la emisión luminosa del aparato proyector propone la manipulación de la luz. Universo que se inicia con la hoguera, una constante creadora de heteromorfias, que jamás presenta formas estables produciendo estados de hipnotismo al impedir captar y fijar sus transformaciones. Ese estado ígneo inaprehensible, en permanente movimiento, tiene que ver con la realidad aparente de las imágenes fotográficas, productos de la emisión luminosa, que transforma un lit en un posible, confiriéndole verosimilitud, un grado de verdad a lo inmaterial. La joya y el cuerpo en una primera etapa existen tangibles y únicos. En su desplazamiento posterior la pieza metálica como diapositiva proyectada se transforma en una imagen que depende de la luz, así como de la oscuridad, la existencia de lo que se ve tan animado, desaparece con la luz y no hay estabilidad ni solidez de materias, ni de formas. Las proyecciones de la pieza metálica sobre el cuerpo se construyen a través de una apropiación simbólica de la luz que hace posible una realidad corpórea y que nos permite acceder a ella por medio de la sombra. La estabilidad y solidez del cuerpo se ha transformado en entidades fragmentadas e intangibles, en huellas.

1.3.3. Huellas diferidas y mecanismos de manipulación.

Joan Fontcuberta, fotógrafo contemporáneo, distingue la huella directa de la huella diferida. En la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica, dice que son huella, “pero entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen a dictados culturales e ideológicos”.²⁸ En ese sentido el presente proyecto se constituye

²⁸ Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*, Gustavo Gili, 1997, pág. 78,79.

de aquellas huellas diferidas y de cuerpos que se disuelven y reconstruyen en la consecución de la imagen.



Fig.15. Tanya Maluenda T. Fotografía, Diapositiva Color, Ampliación digital 72 x 110 cm. 2002.

El método usado por Fontcuberta que no previsualiza los resultados, sino que se basa en la prueba y el error, es muy cercano a las operaciones realizadas aquí: de experimentaciones sucesivas, para seleccionar al final aquellos resultados valiosos. Del proceso de montaje fotográfico y posterior selección podríamos decir estamos ante imágenes *compuestas* o huellas diferidas.²⁹

La supuesta *estabilidad* de la cámara como testimonio de lo sucedido; como soporte de evidencias ante estados de confusión o inestabilidad ha sido una de tantas convenciones aceptadas y finalmente establecidas. El mismo autor nos habla, a través del trabajo de algunos fotógrafos contemporáneos, como Nan Goldin, Pedro Meyer y Friedl Kubelka-Bondi³⁰ de la existencia de un protocolo de *lo fotografiable* (capturar sólo momentos gratos: fotografiar para recordar: fotografiar para olvidar) ante lo que proponemos la existencia de un protocolo de *lo enjoyable*, en el sentido de que existe cierta estética que determina y limita a su vez esa actividad y sus fronteras en relación al objeto, al usuario y evidentemente a su dimensión artística (como posible medio de reflexión y creación). Las funciones de la fotografía y especialmente de la joyería estarían entonces estrictamente establecidas y asumidas. Por esto es que la fuga de la joya desde

²⁹ Estas imágenes compuestas significarían "manipulaciones" proceso donde la ética se enfrenta con la estética, ya que en un momento la fotografía fue "la manera en que la naturaleza se representaba a sí misma" presuponiendo la ausencia de intervención y, por tanto, la ausencia de interpretación. Sin embargo, las imágenes están cargadas de propósitos, el signo encubre y el artificio intencionado sirve al fotógrafo o el creador. La fotografía según Fontcuberta, ha significado la posibilidad de manipular y controlar la memoria a través de la información: "Detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones de lo real." Ibidem, pág. 123 y Ss.

³⁰ Ibidem, pág. 59.

su condición de objeto prisionero en su decoratividad y en su papel histórico, nace de la evidente necesidad de desplazar su uso y tráfico explorando un trayecto morfológico femenino al cual le debe en cierta forma su existencia y permanencia.

En esta exploración del cuerpo femenino, las imágenes van apareciendo como un cuerpo con dos elementos en tensión: la incipiente forma orgánica que acerca la zoomorfia a la antropomorfia, el metal y la carne, lo animado y lo inanimado, lo frío y lo cálido constituyen híbridos enigmáticos, de contrastes inquietantes donde un mecanismo de simulación "obliga" de alguna forma a creer en la existencia de la imagen y el objeto representado, especialmente en una superficie fotográfica estable. El artificio revela a su vez la inquietud y atracción de una imagen trompe - l'oeil que según Severo Sarduy es "...hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el "arte", la técnica".³¹ Pero el encuentro de la imagen y lo representado en ella evidencia la fragmentación y el divorcio entre esta imagen y la materia. Se trata aquí de enfrentar la anulación de la técnica con el objeto tangible, constituyendo una instancia de reflexión dirigida al abismo más o menos infranqueable dado entre el significado y su referente palpable o real.

³¹ Ya en el siglo XVI la presencia de cangrejos y espárragos de cerámica de Bernard Palissy en las fuentes repugnaron a los comensales clásicos. Más tarde la confrontación a que dieron lugar estas cerámicas fue retomada por Patrick Lichfield quien también realiza ciertos ejercicios de alteridad relacionados con la identidad ficticia de personajes determinados por movimientos y gestos cotidianos. Los escultores hiperrealistas norteamericanos presentaron generalmente personajes *trompe-l'oeil*, como dobles falaces y "verosímil de lo visible". Sin embargo, en el exceso de simulaciones "circenses" de la realidad, enfrentaron muchas veces una inversión de papeles. Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E., pág.79.



Fig.16. T.Maluenda, Fotografía , 2001.



Fig.17. T.Maluenda, *Acople corporal*, 2002.

Nuestra operación en relación al *trompe-l'oeil* se invierte al simular una presencia que no existe, se trata del artificio de la copia y la posterior creación del modelo, o dicho de otra forma, primero lo simulado y luego lo "real". Trabajamos imágenes *trompe-l'oeil* para dar paso luego, paradójicamente, a la creación del original, primero lo falaz, luego lo verosímil, primero lo virtual, luego lo actual.

Severo Sarduy observa al respecto : " Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del *trompe-l'oeil* como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el *trompe-l'oeil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un *trome-l'oeil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo

verosímil, es decir, prioridad ontológica. " ³²

³² Sarduy, Severo , *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E., 1987, pág. 75.

CAPÍTULO II. PRACTICAS CORPORALES : EL ESFUERZO METAMÓRFICO

" El hombre de guerra opone a los signos y herramientas del estado sus Armas y sus joyas. Una vez más quién dirá lo mejor y lo peor? Es cierto que la guerra mata y mutila espantosamente. Pero lo hace tanto más cuanto que el Estado se apropia de la máquina de guerra. Y sobre todo el aparato de estado hace que la mutilación e incluso la muerte se produzcan previamente. Tiene necesidad de que ya se hayan producido, de que los hombres nazcan de ese modo lisiados y zombies. El mito del zombie, del muerto - viviente, es un mito del trabajo y no de la guerra. La mutilación es una consecuencia de la guerra, pero es una condición, un presupuesto del aparato de Estado y de la organización del trabajo: "Esa brutal profusión de trozos de carne cortada me había consternado (...)¿ No formaba parte de la perfección técnica y de su embriaguez (...) ? Los hombres se hacen la guerra desde los tiempos más remotos, pero no recuerdo en toda la Iliada un solo ejemplo en el que un guerrero haya perdido un brazo o una pierna. El mito reserva las mutilaciones para los monstruos, para las bestias humanas de la raza de Tántalo o de Procusto (...) Una ilusión óptica hace que atribuyamos esas mutilaciones al accidente. De hecho, los accidentes proceden de las mutilaciones que ya ha sufrido nuestro mundo en sus orígenes; y el crecimiento numérico de las amputaciones es uno de los síntomas que traicionan el triunfo

de la moral del escalpelo." ³³



Fig.18. Caballeros normandos con yelmos y cotas de maya, tapicería de Baueux, posterior a 1077.

2.1. Antecedentes históricos.

Las transformaciones del “soporte natural” han funcionado como una especie de inserción en un mundo, según José Miguel G . Cortés "el ser humano es el producto de una continua metamorfosis, de una permanente hibridación (biológica antropológica) donde cohabitan y se mezclan las especies y se transgreden las categorías" ³⁴ En las distintas formas de artificios, injertos o deformaciones corporales se revela un esfuerzo metamórfico en la obtención de una apariencia amable para atraer o desagradable para disuadir que abarcan desde lo cromático a lo morfológico. En nuestra especie habría que agregar un tipo de mimetismo “actitudinal”, pero no nos compete abarcar tales áreas, sin embargo podemos observar que las sutiles transformaciones del soporte en nuestro contexto social hablan también de una necesidad de aceptación y adaptación para la sobrevivencia dentro de una comunidad.

Actualmente la intersección de biología y tecnología ha permitido un hibridaje de

³³ Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, 1994, pág. 434-435.*

³⁴ Cortés, José Miguel G., *Orden y Caos, Un Estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Anagrama, 1997, pág. 161*

materias y formas, inestabilidades orgánicas relacionadas asimismo con los fenómenos de simulación y mimetismo morfológico al que Roger Caillois ha dedicado varios estudios, siempre fuera del contexto humano. Según él algunas transformaciones funcionan como una inocua *teleplastia* "...podría ser entonces una verdadera fotografía, pero de forma y relieve, una fotografía en el plano del objeto y no en el de la imagen, una reproducción en el espacio tridimensional con relleno y profundidad: una fotografía - escultura o, mejor dicho, una teleplastia."³⁵

El cuerpo como pieza clave y continuamente sujeto a transformaciones y diversas alteraciones lo encontramos ya en las sociedades de las culturas ágrafas o denominadas "primitivas". Si el ser humano forma parte de un tejido de relaciones, del mundo viviente que lo rodea, la transformación de su cuerpo viene a funcionar como pivote de inserción en él. A través de representaciones simbólicas que incluyen fuertes descargas y prácticas corporales, según algunos estudios, muy ambiguas y variables incluso para los mismos integrantes de la comunidad, experimentan lo carnal muy cerca del borde, en los límites, en el exceso .

³⁵ Caillois, Roger *El mito y el hombre*, F.C.E. México 1938, pág. 111,112 Teleplastia: Tele: lejos. / Plastia: tipo de intervención quirúrgica cuyo objetivo es la reparación o reconstrucción de tejidos u órganos. Quirúrgico : adj. relativo a la cirugía. Cirugía: del griego *cheirurgia*, de *cheir*, 'mano', y *ergon* 'obra'. Parte de la medicina que propone el tratamiento de las enfermedades por procedimientos manuales o instrumentales. *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, GRIJALBO.

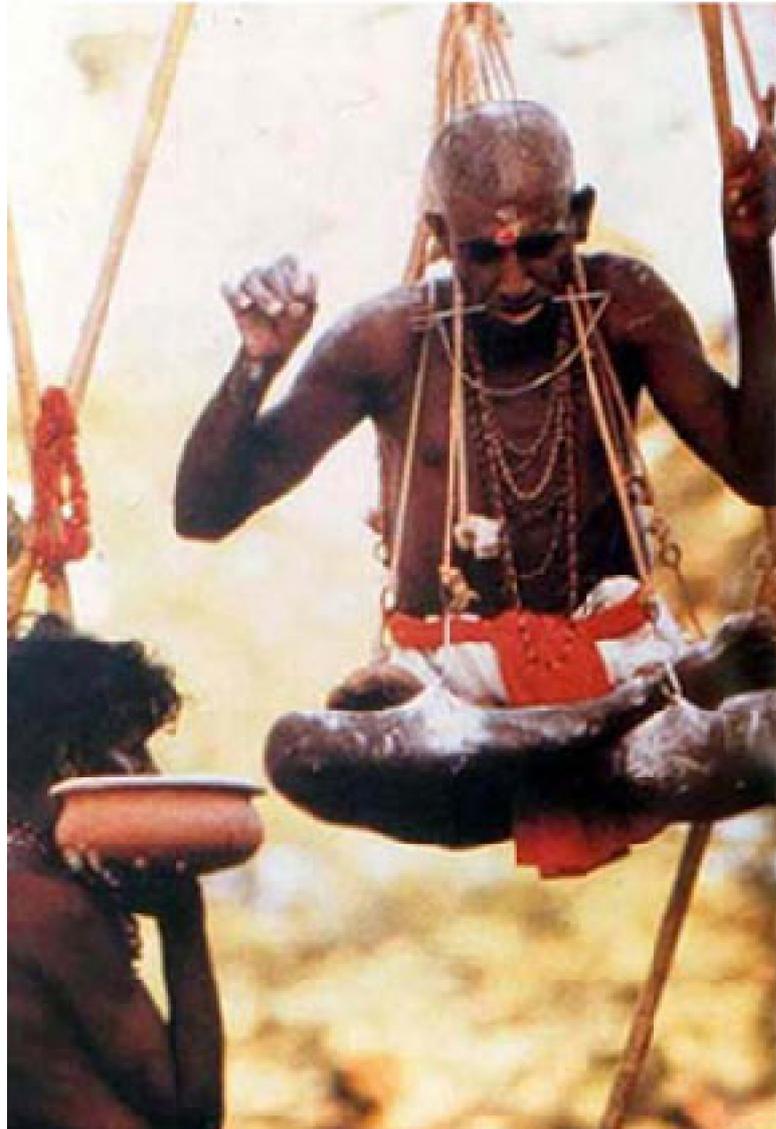


Fig.19. Ritual hindú, suspensión con ganchos subcutáneos.



Fig.20. Nómades wodaabe de Níger, danza geerewol rito en que se manifiesta la belleza transmitida por sus antepasados (Adan Y Adana) durante siete días de bailes.

Por medio de diversas expresiones y transformaciones, que abarcan desde lo bello hasta lo extremadamente violento, de lo hilarante a lo lúdico, el ser humano se insertaría como representante de su comunidad en un tejido de mundo terrenal y espiritual. Incluso en contextos no necesariamente ceremoniales, el cuerpo es objeto de alteraciones, determinado por la red de relaciones sociales y espirituales, a cambio quizás de la ausencia de una escritura formal como la nuestra, (y otros medios de comunicación externos) de allí la denominación de pueblos ágrafos.

Retomando las antiguas concepciones del cuerpo como página virgen para expresar su cultura, los “primitivos post - modernos” que integran las corrientes desarrolladas actualmente en plena urbe, cambian lo que está a su alcance, con tatuajes, perforaciones, marcas (branding o quema, escarificaciones o cicatrices, etc.) y amputaciones llegando muchas veces a lo instantáneo y sin sentido de lo que impone una “moda”. La importación y el desarrollo de estas renovadas formas de flagelación por

grupos específicos herméticos se presentan como prácticas un tanto fetichizadas³⁶ en el intento de afirmar concepciones de mundo actualmente ausentes, a través del rescate del valor “terapéutico – traumático” del dolor , que ha ido adquiriendo relevancia hasta convertirse en un rasgo común. “Aborígenes urbanos” o seres desesperadamente aprisionados en la tecnología moderna y su racionalidad científica conforman un mundo heterogéneo de posturas: aficionados tanto al tecno - hard - cord de la música de baile industrial y al arte performance, como a las suspensiones con ganchos subcutáneos y otras formas de mortificaciones rituales o “juegos corporales” realizados en búsqueda de “nuevos estados de conciencia” en respuesta y rechazo a la cultura digital que elimina todo registro sensible, cinético, táctico. Por una lado éstos apelan a elementos antimodernos y antitecnológicos de la cibercultura alimentando la esperanza del fracaso tecnológico para así poder “regresar al cuerpo” y por otro, están los que pretenden “ir más allá del cuerpo”, y no volver a él .

Rescatan y trabajan en función de la tecnología y sus posibilidades macluhianas de “autoamputación” con lo que recuperaríamos nuestra “unidad” al integrar la tecnología a nuestra fisiología, y remplazar los sentidos corporales “naturales” por la simulación digital.

Stelarc o Stelios Arcadio, australiano considerado uno de los máximos exponentes del body art cibernético ha desarrollado una especie de “estética protésica”. En sus primeras performances, suspensiones “indudablemente rústicas” según Mark Dery, realizadas entre 1976 y 1988 su cuerpo era levantado por medio de ganchos de acero inoxidable insertos en la piel. Aunque las suspensiones y el uso posterior de los ganchos derivan y se relacionan con rituales hindúes y orientales, intenta eliminar de su propuesta toda connotación mística asociada al body art.³⁷ Según él “Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y por modificar. El cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño.”³⁸

³⁶ Según David Oubiña, “el fetichismo aparece como la evidencia fatal de un todo que ya no puede reconstruirse. Imagen de una fragmentación que sólo produce sentido por el peso que la cultura ha desplazado hacia él, el fetiche es la referencia inevitable de una ausencia.” Oubiña, David, *Filmología Ensayos con el cine*, Manantial, 2000, pág.118, 119.

³⁷ Dery, Mark, *Velocidad de Escape*, Siruela, 1998, pág.182

³⁸ *Ibidem*, pág. 184.



Fig.21. Sitting / Swaying : Event for rock suspension, 1980.



Fig.22. Tercera Mano, 1976-1981.

2.2. Instrumentos de seducción, protección, agresión, explotación.

Dentro del concepto del cuerpo como una estructura por controlar y manipular, la joya viene a ser un fenómeno artificial que en su condición de objeto y artefacto, modifica los fenómenos naturales, lo que permite ubicarla en el escenario de instrumentos protésicos que se insertan, acoplan e invaden los cuerpos. Constituyendo a su vez un híbrido donde se distingue lo pesado y lo ligero, la asimetría de la defensa y el ataque como la tensión y el reposo, instancia que nos remite al escenario de la medicina occidental que visualiza sólo instrumentos y materia vulnerable.

Podríamos afirmar que la materia orgánica del cuerpo humano ha sido vista por occidente como una condena y trauma respecto al desarrollo de su “civilización”, mirada que se agudiza en la cibercultura. Esa evidente y vergonzosa fragilidad fue trabajada con diversos medios a fin de ubicarla en los asépticos escenarios de la incipiente modernidad, aquella cultura de la “nobleza cortesana” preocupada del comportamiento “noble” que a través del concepto de urbanidad, exigía un cuerpo erguido, fijado y contenido así como una actitud moderada, uniforme e impasible. Según Georges Vigarello “ La regla y el orden imperan en el comportamiento hasta llegar al artificio”³⁹. Recordemos a Ambroise Paré como antecedente importante en la nueva mirada del cuerpo que se construía hacia 1582, uno de los primeros en Francia en describir el *corps corsé* “un envoltorio que más que enderezar, disimula”⁴⁰ el cuerpo le parecía una “sustancia deficiente” y la intervención sobre él necesaria; confiando en el poder transformador del hierro y el acero propone las primeras fundas de hierro que pretenden la rigidez continua del cuerpo para su aparente “corrección”. El metal adquiere importancia en aquella nueva estética que empieza a predominar apuntando fuertemente a las patologías anatómicas en el ámbito terapéutico general y al cuerpo de la mujer con la “armadura de ballenas”.

Estética y fisiología se unen en la manipulación del cuerpo humano justificada, condicionada y protegida por la mirada inquisidora de Dios.⁴¹ Patrones que en adelante serán juzgados silenciosamente por el entorno de una humanidad ahora “urbana” que se adapta a la evolución de esa cultura y su indumentaria. Los comportamientos basados en el “acto pedagógico” que según Georges Vigarello “se concentra en el ejercicio de un poder que impone una acción física transformadora” adquirieron una dimensión escénica regulada por una “pedagogía de la vigilancia”⁴². Un espectáculo que progresivamente adiestra el cuerpo, prolongándose muchas veces como un maquillaje vacío y ofreciendo

³⁹ Vigarello, Georges, “El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería hasta la urbanidad cortesana” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, editado por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Taurus, 1992, Tomo II, pág.174.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 178.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 183.

una mueca de su antiguo imaginario.

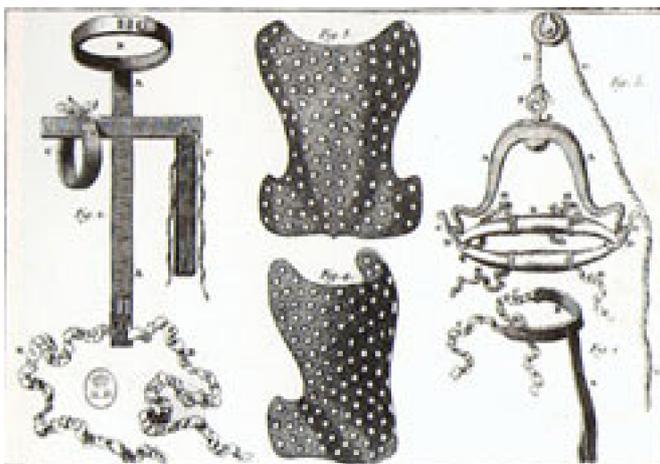


Fig.23. M. Levacher de *La Feutrie*, *Traité du rachis o el arte de enderezar niños contrahechos*, 1772, París, Biblioteca Nacional.

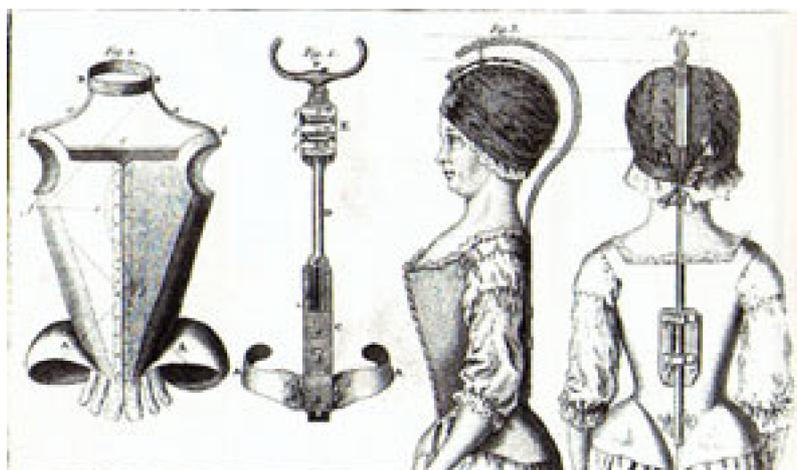


Fig.24. M. Levacher de *La Feutrie*, *Traité du rachis*, 1772, París, Biblioteca Nacional.

En relación a la ortopedia clínica y la joya como armas de lo postizo cabe citar aquí a Carlos Leppe como un referente contemporáneo de la llamada “escena de avanzada” en Santiago de Chile con uno de sus trabajos realizado en el año 1980, titulado “Sala de espera”.⁴³ Nos referimos específicamente al registro fotográfico y audiovisual de “Las Cantatrices” y del proceso de enyesamiento en el Hospital Traumatológico. En la “performance” de parodiar a una cantante de opera intenta gesticular y mover sus extremidades superiores, pero su boca se mantiene fija y abierta por un instrumento metálico, el torso está inmovilizado por yeso ortopédico, dejando sólo descubiertos el perímetro de las tetillas y el abdomen, destacando así zonas evidentemente ligadas a la maternidad. Esto se complementa con otros elementos entre los cuales su madre habla de él y su familia a través de uno de los monitores instalados en la sala. Sin la intención de abocarnos a describir la obra de Carlos Leppe, pretenderemos establecer ciertas

⁴² *Ibidem*, pág. 188.

⁴³ Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *Chile Arte Actual*, Universitarias de Valparaíso, 1988, pág. 195 y Ss.

aproximaciones con lo nuestro. Primero y en relación a los medios utilizados, que permiten la presentación indirecta del cuerpo humano al público y, por lo tanto, como otro significativo que viene a ser un nuevo signo soportado por medios fotográficos y utilizando además diversos dispositivos materiales sobre el cuerpo en la creación de un lenguaje para “problematizar” e “interrogar” su entorno.

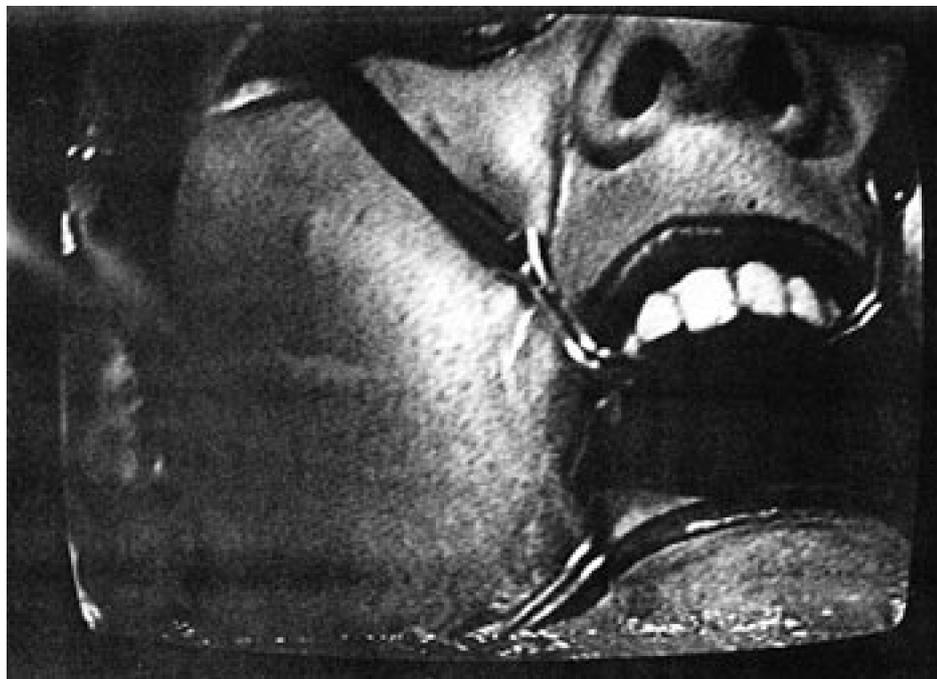


Fig.25. Carlos Leppe, audiovisual “Las Cantarices”, en “Sala de espera”, Galería Sur , 1980.

Las joyas, y su acepción históricamente suntuaria aparentemente no podrían presentarse en una relación de semejanza, ya que se ubicarían en estos términos de forma radicalmente opuesta a los materiales y aparatos de ortopedia clínicos utilizados en la obra de Leppe anteriormente descrita. Sin embargo, aquí hablamos de la conversión de las joyas en acoples y broqueles, lo que las acerca a los objetos e instrumentos del mundo clínico, a sus ortopedias, sus prótesis y la mecánica conservación y transformación de los cuerpos. La supuesta protección que daría el acople metálico, se invierte y resulta progresivamente opresor y el mundo de la sensualidad se transforma en sometimiento.



Fig.26. Tanya Maluenda T. Fotografía, Negativo blanco/negro. Ampliación digital 72 x 110 cm. 2002.

Una profunda contradicción se nos presenta en relación a la “nobleza” de los materiales utilizados por nuestra parte y el yeso, gasa, acero, etc., que destacan zonas por lo que se reconoce lo femenino / reproductor en la corporeidad oprimida de Leppe. Por el contrario, un gran porcentaje de nuestras imágenes y acoples metálicos son “agradables”, percepción que aseguran los elementos presentes: metal noble y cuerpo femenino. El cuerpo de “La sala de espera” lucha y se agreda en el intento de aceptación y adaptación al entorno. En esa batalla de identidades encuentra un par femenino contenido y soportando similares acoples y artificios dados como armas de lo postizo o apelando a recursos tales tal como el registro fotográfico en la que sus apariencias se fragmentan y manipulan.

Los códigos occidentales de lo “femenino” se revelan en cuerpos clínicamente traumatizados. La joya relacionada con la seducción y entendida como objeto de deseo (no solo en su dimensión erótica sino por simbolizar poder) se convierte en un aparato de constricción corporal. Acerca de la obra artística de Leppe, Nelly Richard reflexiona: “Tu armadura clínica reprime toda deformidad natural o restringe toda disponibilidad motora por amonestación de tu cuerpo operático, por imposición de la norma ortopédica de los yesos cuya vigencia te mortifica en tu convención cultural o te perpetúa en la pose por coartación de tu rítmica sexual. En la presión de los yesos de las cantatrices, en el traumatismo o trauma que forran, tú revelas el coeficiente traumático del aparato cultural, fracturando los cuerpos.”⁴⁴

⁴⁴ Richard, Nelly, *Cuerpo Correccional*, Vía Cosmética y Ortopédica de Corrección Corporal, 1980, pág. 69.



Fig.27. Tanya Maluenda T. Fotografía. Diapositiva color. 2003.

2.4. Naturaleza del híbrido.

Cuando queremos hablar de las naturalezas de la joya, origen de nuestro acople metálico y del cuerpo humano femenino; su soporte natural, intentamos leer las huellas que han logrado dejar, en cuanto víctimas o testigos del hallazgo y consiguiente explotación por parte del homo faber y sus distintos estados de civilización. Presencias confusas que nos remiten a sociedades donde estos elementos se ubican en distintas plataformas representando fundamentalmente botines, ya que han sido históricamente los elementos que generan fenómenos de concentración, acumulación e inversión de riquezas.

Las aparentemente distantes naturalezas corpóreas de nuestro híbrido, nos trasladan a un escenario de dimensiones y conceptos que se relacionan como coordenadas rizomáticas ubicándose en puntos determinados por proximidad o alejamiento. A este escenario nos podríamos aproximar con la siguiente cita: "Existe un absoluto nómada como integración local que va de una parte a otra, y que constituye el espacio liso en la sucesión infinita de las conexiones y de los cambios de dirección. Es un absoluto que se confunde con el propio devenir o con el proceso."⁴⁵

En relación al acople metálico, utilizamos medios de producción que forman parte de los más antiguos procedimientos tecnológicos los que constituyen además un sistema. Este sistema metalúrgico y la materia orgánica, (en este caso del cuerpo humano femenino) de acuerdo a los planteamientos de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* funcionan y permanecen en base a mecanismos metamórficos, que en realidad son sistema de flujos constantes, al respecto Michel Serres sostiene que "la física se reduce a dos ciencias, una teoría general de las vías y caminos, una teoría global del flujo."⁴⁶

Esto se acerca a nuestro planteamiento en la medida que alude a la inestabilidad de los dos cuerpos que conforman el híbrido. El trabajo en cadena que requiere la fabricación de la joya, desde el prospector, el extractor, el fundidor, el herrero o ya el orfebre, que posteriormente trabaja en la adquisición de forma a través de operaciones

⁴⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, 1994, pág. 501.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 377.

sucesivas. Y siguiendo a Deleuze y Guattari : “Las minas son una fuente de flujo, de mezcla y de fuga..., incluso cuando están controladas por un imperio que las posee (...)”⁴⁷ lo mismo ocurriría con la naturaleza orgánica del cuerpo femenino, pensando que la inestabilidad es un rasgo inherente a su organismo y desde otro punto de vista, destinada como lo estaría la naturaleza cuya fertilidad ella encarna, a ser sometida, poseída y explotada.

Lejos de la ornamentación nuestro acople constituye más bien una herramienta que invoca la historia tecnológica, a la que hemos tenido acceso por registros escritos y visuales que no dejan de ser una arqueológica visión parcial. Basándonos en el supuesto teórico que las poblaciones nómadas en la prehistoria son las que estuvieron en contacto con los principales centros metalúrgicos, nuevamente Deleuze y Guattari plantean: “¿ Por qué la metalurgia primitiva es necesariamente una ciencia ambulante, que proporciona a los herreros un estatuto casi nómada?”⁴⁸ En un acercamiento metafórico, podríamos decir que la metalurgia es como el par tecnológico correspondiente al cuerpo de la mujer, en cuanto habría sido menos sometida en esas circunstancias, suponiendo que como afirma Simone de Beauvoir, las “ instituciones y el derecho aparecen cuando los nómades se fijan en el suelo y se hacen agricultores” apareciendo así la explotación.⁴⁹ Por consiguiente, el metalúrgico como el primer artesano especializado subsistiría gracias a la formación de un excedente agrícola y su relación con la agricultura no se debería únicamente a los utensilios que éste fabrica sino a los alimentos que toma y recibe, iniciándose de esta manera un estado de dependencia.

De acuerdo a los mismos autores, las actitudes y los procesos ambulantes del espacio liso estarían necesariamente relacionados con un espacio estriado; “siempre formalizados por la ciencia real que los priva de su modelo, los somete al suyo”, desaparecidas, absorbidas o transformadas por la sociedad dominante y que “sólo les permite subsistir a título de “técnica” o “ciencia aplicada”.⁵⁰ Según estas situaciones dialécticas bipolares, lo nómade, el espacio liso y la técnica o ciencia aplicada se ubican en una situación de correspondencia con el cuerpo humano femenino y su acople metálico.

A estas naturalezas inestables de los cuerpos del híbrido hay que agregarle entre otros elementos, la fusión de lo contradictorio en que lo inerte se adhiere a lo vivo, la materia fría y dura contrasta con la carne humana, viva, cálida y blanda. El objeto de metal desmaterializado por los medios fotográficos pasa por una etapa virtual, su imagen intangible interactúa con estructuras, pliegues y volúmenes del cuerpo: explorando un terreno. En esta anatomía entremezclada, uno de los cuerpos es una estructura de metal aproximada a lo orgánico – zoomorfo cuya proyección explora superficialmente el cuerpo

⁴⁷ Ibídem, pág. 413.

⁴⁸ Ibídem ,pág. 378.

⁴⁹ De Beauvoir, Simone, *El Segundo Sexo*, Sudamericana,1999, pág. 67.

⁵⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, 1994, pág. 378.

femenino, movimiento que la vuelve flexible y elástica.

En esta especie de tránsito fluido, presente antes de la toma, las materialidades se invierten, el metal se hace blando y lo orgánico se muestra como lo sólido, pasando del estado amorfo a la rigidez agresiva. Es un devenir de las estructuras blandas que comparten el espacio con estructuras sólidas, como observa José Miguel G. Cortés "La materia fluye y conforma paisajes de la prehistoria, de antes del principio de los tiempos, donde el organismo todavía no se ha solidificado; momentos en que todo se está gestando sin que podamos saber, al final, que forma adoptará todo este magma..."⁵¹



Fig. 28. Tanya Maluenda T. Fotografía. Diapositiva color. Ampliación digital 72 x 110 cm. 2002.

En esta operación de montaje la joya se proyecta como aparato de exploración y escritura generando una especie de metástasis donde la carne deviene un campo ocupado por formas rizomáticas que lo exploran. La imagen mediatizada transforma el objeto de metal en un integumento flexible que se alimenta de los volúmenes y pliegues del cuerpo humano. Se acopla de tal forma que en algunos casos llega a ser una trama confusa, ingresando a un estado de ambigüedad donde es difícil reconocer los límites de cada cuerpo y diferenciar sus materias. Estaríamos cerca de lo denominado *abyecto* que se presenta fundamentalmente como ambigüedad, según Julia Kristeva; "un estado de fragilidad en que el hombre se acerca a los estados de animalidad"⁵². Una presencia que adopta múltiples expresiones al situarse como lo Otro y vinculada generalmente a la mujer.

⁵¹ Cortés, José Miguel G., *Orden y caos*, Un Estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Anagrama, 1997, pág. 175.

⁵² *Ibidem*, pág. 16.

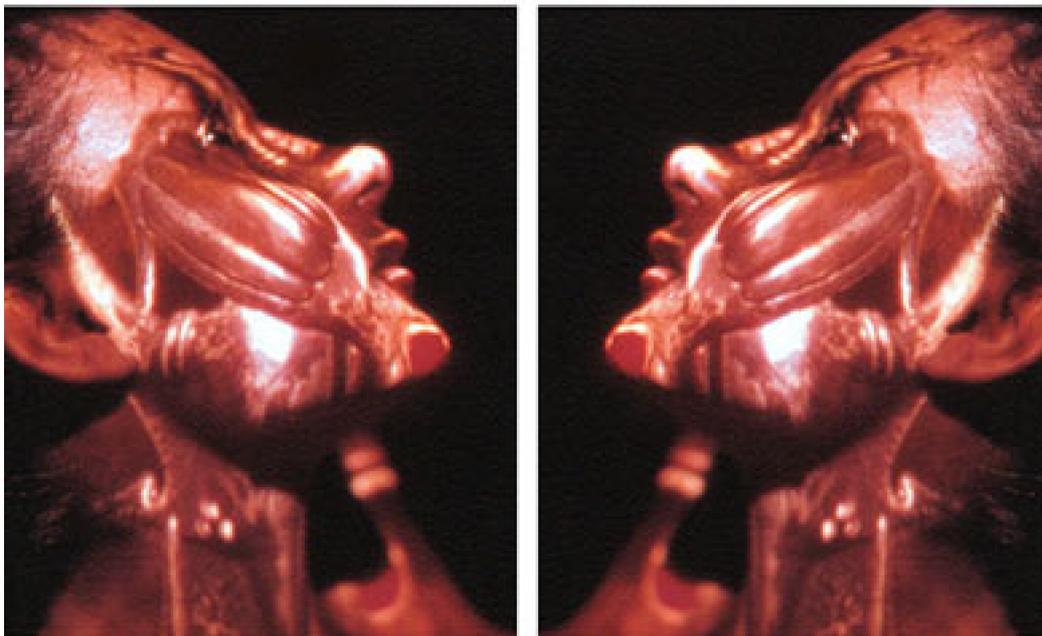


Fig.29. Tanya Maluenda T. Fotografía. Diapositiva color. Ampliación digital 72x110 cm. 2002.

Acerca de la naturaleza del cuerpo humano femenino, hemos intentado leer sus huellas que confusamente figuran en la historia escrita por la sociedad patriarcal. El interés por la problemática del cuerpo es amplio, sin embargo los puntos de vista difieren si se trata de cuerpos y artistas mujeres, compartimos con algunas, que más adelante citaremos, la inquietud y necesidad de reflexionar acerca de la imagen del cuerpo estereotipado y sus situaciones de metamorfosis heredadas en que se instala artificialmente o aparece batallando de diversas formas contra un sin fin de mecanismos que lo rodean y a partir de los que se reconstruye .

Su presencia en diversas sociedades se ubica naturalmente en el mismo escenario de los metales nobles formando parte de algo así como el “botín”. Según Simone de Beauvoir la “conquista” de la mujer por medio de la fuerza, le demuestra al hombre que ha sabido anexionarse una riqueza forastera; comprándola bajo sus diferentes formas: tributo pagado, prestación de servicios. Intentando poseer aquello que no es, aquello que se le aparece como distinto de él.

Presentándose como lo Otro y “siempre cambiando un derecho por una obligación lo que permite afianzar y mantener su situación en el mundo masculino”⁵³ ha estado sujeta a transas, asumiendo posiciones, escenario en que la joya se convierte en arma seductora, ofensiva y defensiva. En este escenario encontramos cánones de belleza cada vez más complejos, pero siempre en la búsqueda del objeto erótico ideal y como objeto mantiene una actitud pasiva. Como describe Simone de Beauvoir “Entorpecido por la grasa o, por el contrario, tan diáfano que todo esfuerzo le está prohibido, paralizado por incómodos ropajes y por los ritos del decoro, es entonces cuando se le presenta al hombre como su cosa.”⁵⁴

⁵³ De Beauvoir, Simone, *El Segundo sexo*, Sudamericana, 1999, pág. 73 y SS.



Fig.30. Christo. Embalaje de mujer, 1963.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 160 .

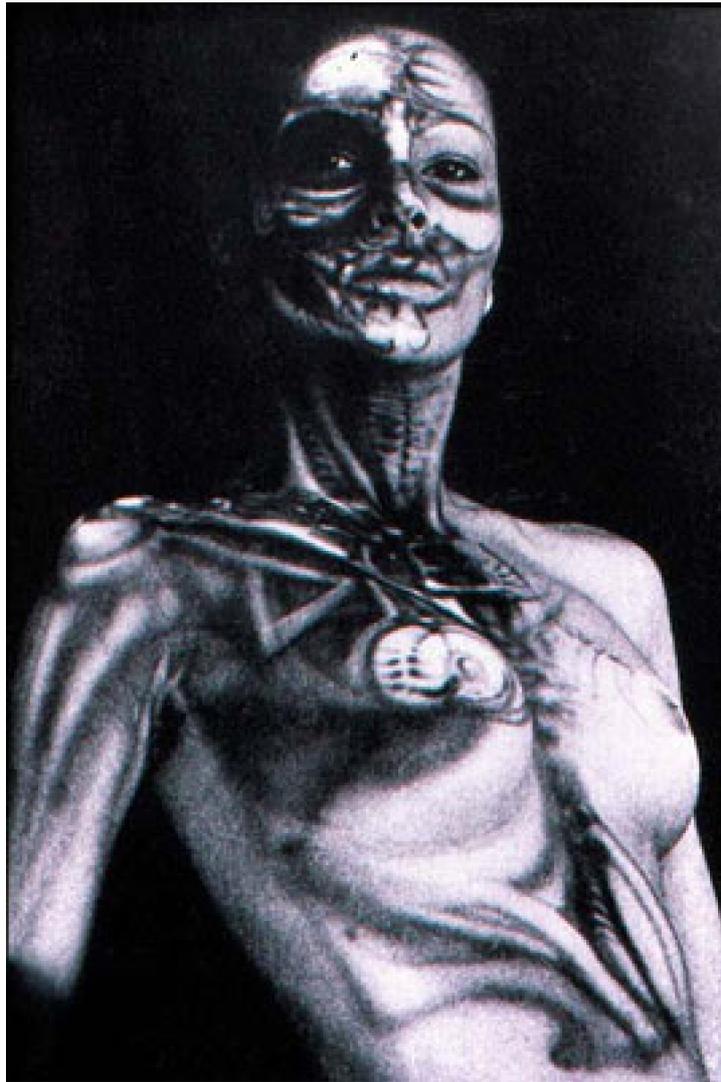


Fig.31. H.R.Giger.



Fig.32. Tanya Maluenda T. Fotografía.

Así también “El maquillaje y las joyas sirven también para esa petrificación del cuerpo y del rostro. La función del ornato es muy compleja; entre ciertos primitivos, tiene un carácter sagrado, pero su papel más habitual consiste en terminar la metamorfosis de la mujer en ídolo. Ídolo equívoco: el hombre la quiere carnal, su belleza participará de la de las flores y los frutos, también debe ser lisa, dura y eterna como un guijarro. El papel del ornato consiste, a la vez, en hacerla participar más íntimamente de la Naturaleza y en arrancarla a la misma; consiste en prestar a la vida palpitante la fosilizada necesidad del artefacto. Se desemboca así en la extraña paradoja de que, deseando asir en la mujer a la Naturaleza, aunque transfigurada, el hombre consagra la mujer al artefacto.”⁵⁵

El artefacto como exceso decorativo, limita con lo ominoso, especialmente si es asociado a la mujer y vinculado a la antigua condena del *barroco* y la transgresión de sus nuevas formas. Luego de ser considerado como “termino histórico para designar todo un siglo de la cultura, el clasicismo europeo de entreguerras, aceptada la antítesis wölffliniana dio vuelta su valoración y vio en el barroco al enemigo”. Asimismo “en la interpretación católica de D’Ors esta antítesis llega a ser la figura estética de una antítesis fundamental y metafísica, la antítesis Razón – Vida , y el Barroco fue el signo estético de lo vital, de lo femenino, de lo pecaminoso, en una continua ambigüedad entre atracción y repulsa ...”⁵⁶

En el Modern Style por ejemplo, lo accesorio se convierte en esencial, el ornamento desmedido, la contorsión, parecieran en esa búsqueda sólo llegar a lo superficial del erotismo. Severo Sarduy nos habla de metáforas de cuerpos del arte 1900 : “placas opresoras que llegan a formar en su proliferación de joya bárbara, los oros bizantinos, los broches de ojos egipcios, los peces de metal, las flores”. Un frenesí ornamental, en que

⁵⁵ Ibídem, Pág.160-161.

⁵⁶ Anceschi, Luciano, *La idea del Barroco, Estudios sobre un problema estético* , Tecnos, 1991, pág.60

las musas de Klimt están presas como en nichos barrocos especies de “murate vive”⁵⁷ En esas placas opresoras está presente el fantasma de la fijeza, la metalización de la carne, la aurificación del cuerpo femenino que es posible reconocer en otras imágenes cinematográficas posteriores como Goldfinger de Ian Fleming (1959) donde la violenta atracción de un cuerpo femenino cubierto de oro prueba la capacidad del *barroco* como concepto metahistórico .



Fig.33. Gustav Klimt, *Palas Atenea*, 1898, Viena.

⁵⁷ Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E.,1987,pág. 238 y Ss.



Fig.34. Gustav Klimt, Judith, 1901, Viena.

En el caso de Gustav Klimt “Judith ha sustituido las armas de guerra – el casco, la lanza, la malla- de Palas Atenea o la belleza simbólica de la Alegoría a la escultura por armas más femeninas la belleza, casi de joya, que exhibe. La profusa introducción de los oros, al eliminación del fondo, en cuyo lugar el plano dorado destaca la figura, la unión de ese fondo con el marco hacen de la pieza un icono con resabios bizantinos y orientales. El amplio collar dorado es a la vez joya y sujeción, dogal exquisito y refinado, pero también bárbaro: a la vez que adorna y embellece a la reina ,a la diosa, sugiere el dominio a que la mujer, la fiera, la esclava, está sometida.”⁵⁸

2.5. Del artificio barroco al objeto de consumo.

La joyas y su poder de seducción funcionan eventualmente como armas favorables a la mujer, convirtiéndose así en “objetos necesarios” , una de sus acepciones oficiales, y ya no “ objeto placentero” o “juguete” como también se lo señala. Sin embargo, se transforman en potenciales instrumentos de sometimiento. En los diversos intentos de representación de la figura femenina, ésta se ha ido convirtiendo en un icono, a modo de la antigua tradición religiosa, que “aparece” en la modernidad. Figuras que si bien

⁵⁸ Bozal,Valeriano, *Los Primeros Diez años 1900-1910*, La Balsa de la medusa, 1991, pág.70.

recogen parte de la historia sagrada se sostienen en la belleza y su atracción desacralizada. Las imágenes evidentes, refinadas o brutales, la “ornamentación decadente” (tal como se calificó al barroco en un momento) incluso “depravada” va más allá de la superficialidad y nos encontramos con que la adherencia y superposición de elementos inertes en lo vivo , el metal en la carne, tienen un profundo lazo con la tortura, con cuerpos institucionalizados que en ese intento de protección justificado por el entorno, se transforman en víctimas. El cuerpo acaba “poseído en su poseedor”.⁵⁹

La imagen de la mujer artificial y mecánica nos remite a esos “ ídolos equívocos” (Simone de Beauvoir) donde una metástasis de lo accesorio abroquela su cuerpo. Un tipo de disfrazamiento cuyas cercanías con el tatuaje u “orfebrería dérmica” (Severo Sarduy) , con el maquillaje y la cosmética, permiten la re - lectura de los cuerpos como una experiencia de inestabilidad donde el conjunto simbólico, adherencias y superposiciones a veces ambiguas, operan en la interacción de juego y lucha entre lo vivo y lo inerte, para el acoplamiento del metal en la carne. El encubrimiento de la joya - ficción, que hace “el papel de” , se adentra en un simulacro sin fin ignorando los infinitos *trompe'l - oeil* que trae a escena y que progresivamente van posibilitando un desplazamiento ontológico que convierte el cuerpo en un puro artificio del ser humano.

Relacionada fácil e inmediatamente con su aspecto sexual – sensual - erótico, así como con lo matérico y telúrico de la naturaleza dejándola fuera del campo del conocimiento y la razón, la mujer ha sido vinculada históricamente con imágenes que van desde la virgen a la prostituta, enlazando su mundo casi siempre con su sola sexualidad. Las imágenes de los monstruos femeninos aúnan sexualidad, violencia y animalidad que asumen en el ámbito de lo monstruoso la expresión de uno de los rostros del terror más interiorizados. Creados por la cultura de los miedos masculinos dando las razones para su existencia y conservación, algunas sociedades y autores han llegado a un grado exagerado en la referencia a la mujer y su universo, en la que pareciera proyectar a *todas* las hembras a la vez, llegando a descalificaciones un tanto violentas y reducciones que llegan a su *objetificación* . La exclusión del Otro de la condición humana alcanza la de objeto o más despectivamente “cosa”.

Diversas bibliografías de lo monstruoso incluyen generalmente un capítulo relativo a la mujer donde la amenaza parece abarcar varias dimensiones. José Miguel G. Cortés en Orden y Caos, sintetiza muy bien el fenómeno: “Tanto el mito griego de *Pandora* como el judío de *Eva* son claros ejemplos de cómo la existencia de una *ideología* misógina atribuye a la mujer el origen de todos los males”⁶⁰ Es evidente que la generación de aquellas imágenes se acrecientan cuando la mujer no se somete ni es subyugada a roles establecidos unilateralmente, el mismo autor observa al respecto que : “El papel de la mujer en esas sociedades está construido para que en cada una de las etapas de su vida se acomode a las necesidades del hombre, primero como hija obediente, más tarde como esposa complaciente y, finalmente, madre sacrificada.”⁶¹ Dentro de la generación de

⁵⁹ Brito, Eugenia, en catálogo “*Ortopedias Estéticas*”, Museo de Arte Contemporáneo , Santiago.

⁶⁰ Cortés, José Miguel G., *Orden y Caos*, Un Estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Anagrama, 1997, Pág. 44, 45.

⁶¹ *Ibidem*, pág.45.

monstruos femeninos por parte de las culturas patriarcales la mujer castradora parece ser la más temida y odiada. Desde la esfinge a la medusa se ha construido culturalmente a la mujer como ser devorador, identificando la cavidad sexual con la cavidad bucal, es decir: sexualidad y oralidad representado por la “vagina dentada”.

Esta concepción de mujer ⁶² es evocada especialmente por la Mantis Religiosa o Santa Teresa, insecto de rigidez articulada tipo armadura y que según Roger Caillois: "...por su aspecto general, no sólo recuerda la forma humana sino que, siendo la única entre los insectos con larvas odonatas, tiene como el hombre la facultad de volver la cabeza para seguir con la mirada a aquellos en quienes fija su atención" ⁶³ Además de dirigir su mirada y examinar, es universalmente conocida por las características de su coito, el que culmina con la “ingesta” del macho.

La proyección de este imaginario se extiende a aquellos órganos que especialmente producen placer o generan y eliminan una especie de “energía inútil”, (Foucault) que no sólo por inútil es excluida o sublimada sino por estar fuera de la funcionalidad reproductiva y representar los ya mencionados ancestrales miedos del *hombre masculino*. ⁶⁴ Es importante la aclaración de José Miguel G. Cortés en cuanto que: " La utilización del término *hombres masculinos* tiene la pretensión de clarificar y enfatizar la importancia del género, *gender* (i.e. no todos los hombres por el hecho de serlo *físicamente*, sino aquellos que participan de un visión masculina del mundo), en la construcción de la visión de los genitales femeninos como monstruosos." ⁶⁵ Ya que el sexo puede ser de una mujer, pero el género permanecer masculino, situación en que las mujeres se identifican con la mirada hegemónica de la sociedad.

Frente a estas percepciones universales en relación a la imagen del cuerpo femenino y sus modelos de comportamiento nos interesa citar propuestas visuales de mujeres que según el crítico de arte Thomas McEvelley “ restablecieron el punto de atención sobre la realidad del cuerpo y con ello sobre la realidad social y personal”. ⁶⁶ Creemos que se pueden establecer ciertos lazos con lo nuestro a partir de la problemática del cuerpo femenino y su representación, aunque difieren en cuanto a operaciones y medios utilizados. Hannah Wilke (1940-1993 Nueva York) trabajó en “S.O.S. Starification Objet

⁶² La Esfinge griega, primera manifestación vampírica de devoración del macho. Las Sirenas. Las Lamias símbolo de una mujer sin hijos. Las Estriges predilectas a muchachos. Las Serpientes “génesis del pecado”. Las Amazonas. Las Empusas. Las Bacantes, enamoradas del dios Dionisos. Y el transmundo oscuro y misterioso de lo pulsional e irracional lo encerraron las brujas de la Europa medieval.

⁶³ Caillois, Roger, *El mito y el Hombre*, F.C.E., 1988, pág.53.

⁶⁴ Las distintas mutilaciones de órganos, especialmente el clítoris no es exclusividad de culturas primitivas. La mutilación de los genitales femeninos no disminuye, se cree que existen, hoy en día, en unos 75 y 85 millones de mujeres afectadas por esta bárbara costumbre en todo el mundo. Cortés, José Miguel G., *Orden y Caos*, Un Estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Anagrama, 1997, pág. 42.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 44.

⁶⁶ Grosenick, Uta, *Artistas Mujeres de los siglos XX y XXI*, Taschen, 2001, pág.554 y Ss.

Series” la convergencia en su cuerpo de “los papeles de objeto del deseo masculino y crítica de la supuesta disponibilidad de las mujeres”⁶⁷ .

La noción de identidad femenina sufre un quiebre con la proyección de una serie de imágenes artificiales de si misma. “Su cuerpo desnudo y sus estigmas de chicle que representaban vaginas dejaban claro que el cuerpo revelado a la mirada ansiosa estaba sexualizado por todas partes pero que también era un cuerpo que podía sufrir heridas y cicatrizar.”⁶⁸



Fig.35. H.Wilke, S.O.S. Starification Objet Series, 1974-1982 –

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.



Fig.36. Orlan "Carnal Art Manifesto", 1993.

Así como Wilke, Carolee Schneemann (1939 Fox Chase Kentucky) y VALIE EXPORT (1940 Austria) tratan la percepción que nuestra cultura tiene del cuerpo femenino centrándose en proyectos antagónicos a la explotación pornográfica de éste y en tabúes en relación a su libido. Apelan a los modelos de comportamiento femeninos y su circulación presentándose en algunos casos como objetos de consumo tan evidentes en la forma que parecen mas bien confirmar los tópicos de ese cuerpo y su atractivo vulgarizado. Por otra parte, la francesa Orlan ha utilizado la tecnología de la cirugía estética para el desarrollo y presentación de su obra, algo así como "performances quirúrgicas". Bajo anestesia local, Orlan se comunica con los espectadores que siguen el acontecimiento en directo vía satélite. Desde 1990 le han practicado siete operaciones. Transformando su cara de acuerdo a un "canon facial" seleccionado y re - compuesto digitalmente por ella a partir de rasgos femeninos "famosos" (que han establecido "tipos" en distintas épocas) entrega su integridad a un "arte carnal" a través de los mismos mecanismos / medios (o armas) de los cuales es víctima , evidenciando el límite de la presión que significan los patrones estéticos y la cada vez más infinita disponibilidad tecnológica al servicio del ambiguo "icono femenino". Los iconos sagrados, "los embelesados retratos de la pureza femenina y los prototipos de belleza idealizadas" van construyendo la recreación de su propia imagen bajo aquella herencia, con una visión excesiva en relación a esta tradición estética codificada hoy por la manipulación tecnológica que la transforma en moda y entretenimiento mediático.

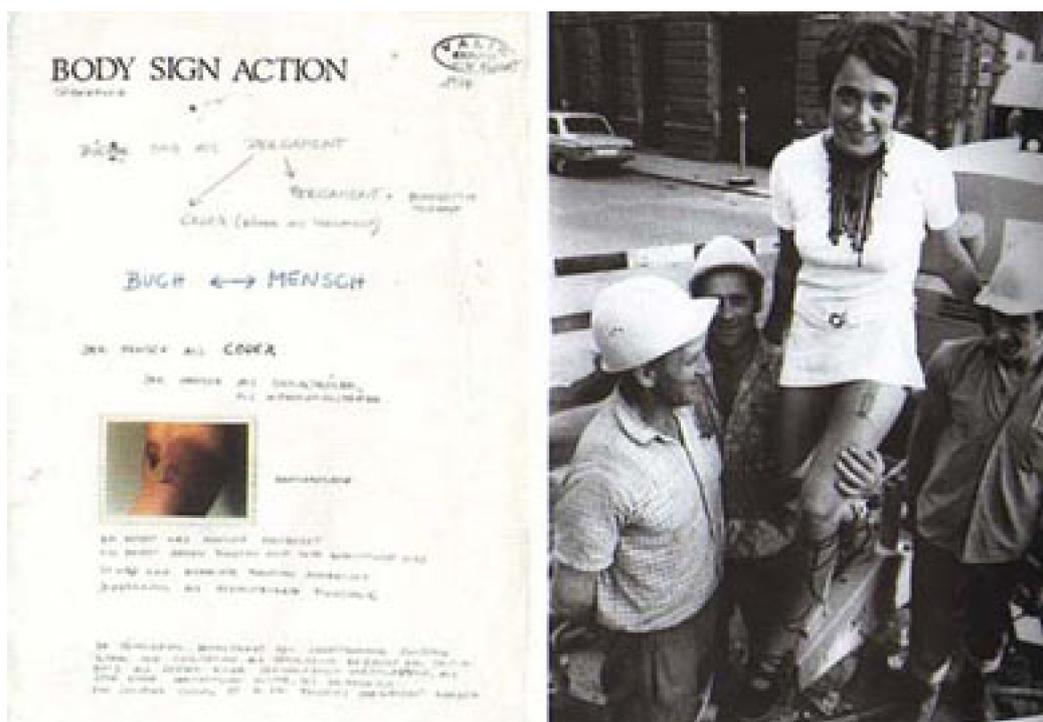


Fig. 37. VALIE EXPORT, *Body Sing Action*, Arte corporal, 1970.

Más allá de la idea del cuerpo como una “lucrativa fuente de repuestos” , de transgresiones en una época de manipulaciones genéticas, de los científicos informáticos especulando acerca de la modificación de estructuras, estados y procesos corporales, de las posibilidades posthumanas; el cuerpo, como territorio donde confluyen tiempos simultáneos pone de manifiesto lo artificial en la construcción de su nueva taxonomía⁶⁹ y la obsesión goyesca de sustituir el cuerpo “imperfecto y mortal” por un artificio “perfecto” .

Con estos antecedentes y consideraciones nos apropiamos de un objeto simbólico desvirtuado por su uso y tráfico así como de su soporte natural sobre el cual se potencia una extraña alienación, para desplazarlo como “contramaquillaje” (Sarduy) y asignarle otras resonancias en torno a su debilitación por las intensas re – escrituras que según se fijan en él. La superficialidad del referente, como *accesorio* de una humanidad, deviene objeto de reflexión y “performance” degenerando en artificio semiótico, arma comunicadora, seductora, ofensiva, defensiva, operando en la histórica plataforma y escenario de conflictos que significa el territorio del cuerpo.

⁶⁹ Distintas teorías “postevolutivas” que tienden a escapar del contexto político social han sido blanco de críticas y calificadas de reduccionistas por aquella “ licencia poética” u “objetividad científica” de acuerdo a la cual niegan la ciencia y la tecnología como parte del orden social, desde donde emergen para ser utilizadas a su vez como mecanismos de dominación. Dery, Mark, *Velocidad de Escape*, Siruela, 1998, pág.253 y SS.

CAPÍTULO III. ORTOPEDIAS ESTÉTICAS

3.1. Itinerario.

La histórica presencia de estructuras metálicas como fenómenos artificiales sobre la materia orgánica han convertido al cuerpo en una especie de *palimpsesto* en el que huellas de diversas culturas se han inscrito. Pero en esta era de simulacros los dispositivos deformantes se articulan perfectamente sobre éste, en constante uso y tráfico de su imagen, donde el medio social estimula estrategias extensivas o autoamputativas confrontando su preocupante explotación con el simultáneo desprendimiento de su corporeidad respecto a lo humano.

En el presente proyecto nos apropiamos del cuerpo humano femenino no sólo como soporte vivo, sino como signo autónomo cuyas dimensiones en esta ocupación, pretenden dar cabida a territorios heterogéneos y a una continuidad de signos que valen por si mismos, en su territorialidad y posición de conexión múltiple, respondiendo a distancias, velocidades y flujos.

El itinerario descrito a continuación, a través de una síntesis de imágenes, pretende reflejar el desarrollo progresivo y experimental del proceso, que en su primera etapa opera con medios fotográficos obteniendo una serie de imágenes. La creación y construcción posterior del acople metálico se realizó con técnicas escultóricas y orfebres,

revirtiendo ambas su tradicional método de aplicación y desarrollo, lo que significó singulares aportes de desplazamientos en sus operaciones y resultados.

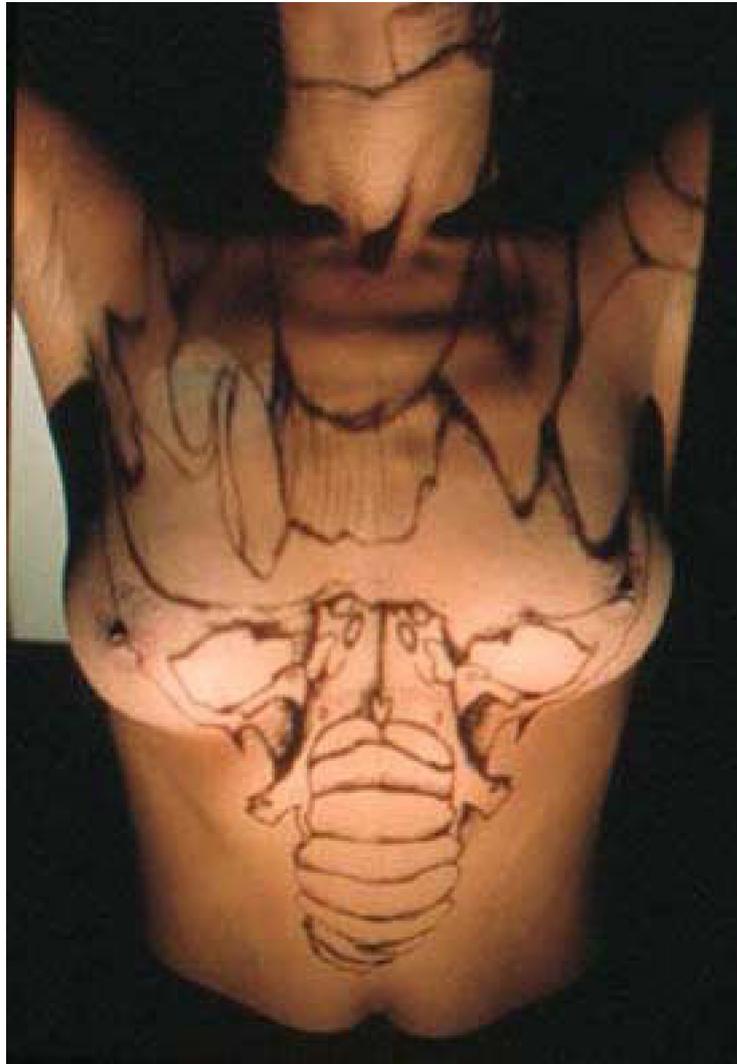


Fig. 1. Búsqueda inicial a través del registro de proyección de dibujo sobre el cuerpo de la modelo, primeros acoples gráficos "virtuales". 1998.



*Fig. 2. Primera etapa de proyección con registros de piezas metálicas tipo pectorales .
Problemas de fondo y la integración objeto - cuerpo. 1998.*



Fig. 3. Realización y registro en diapositiva de piezas metálicas para su proyección sobre el cuerpo con técnicas de orfebrería: cincelado y forja : construcción de volumen a partir de una lámina. 1999.

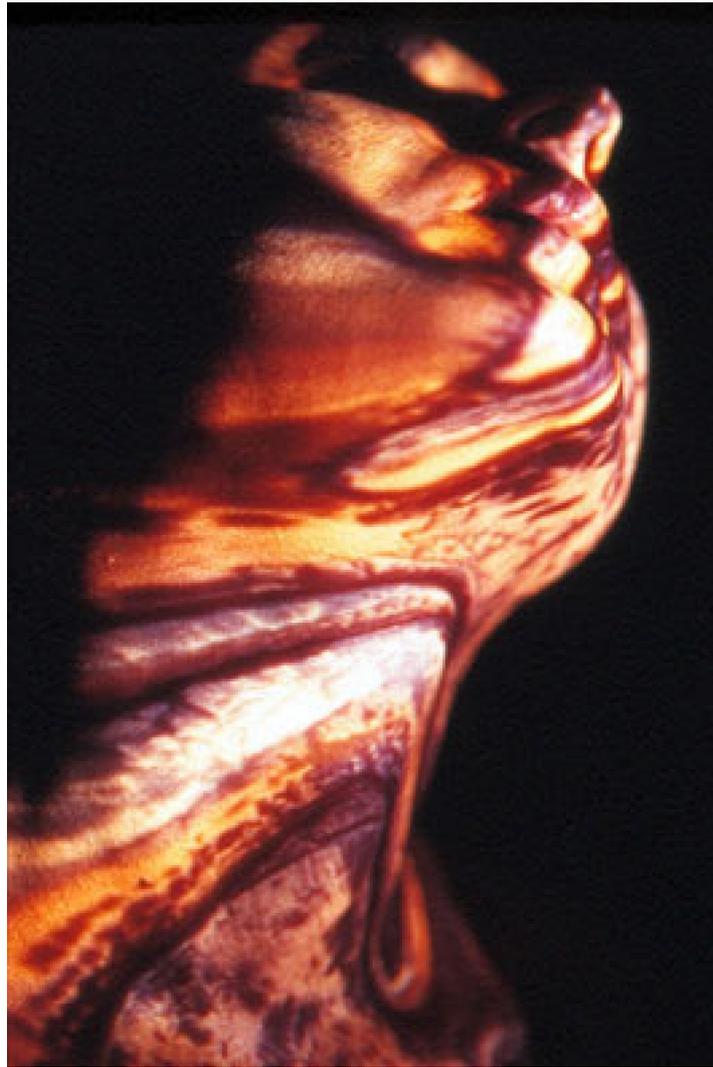


Fig. 4. Resolviendo problemas de encuadre, enfoque y tensiones. 2000.

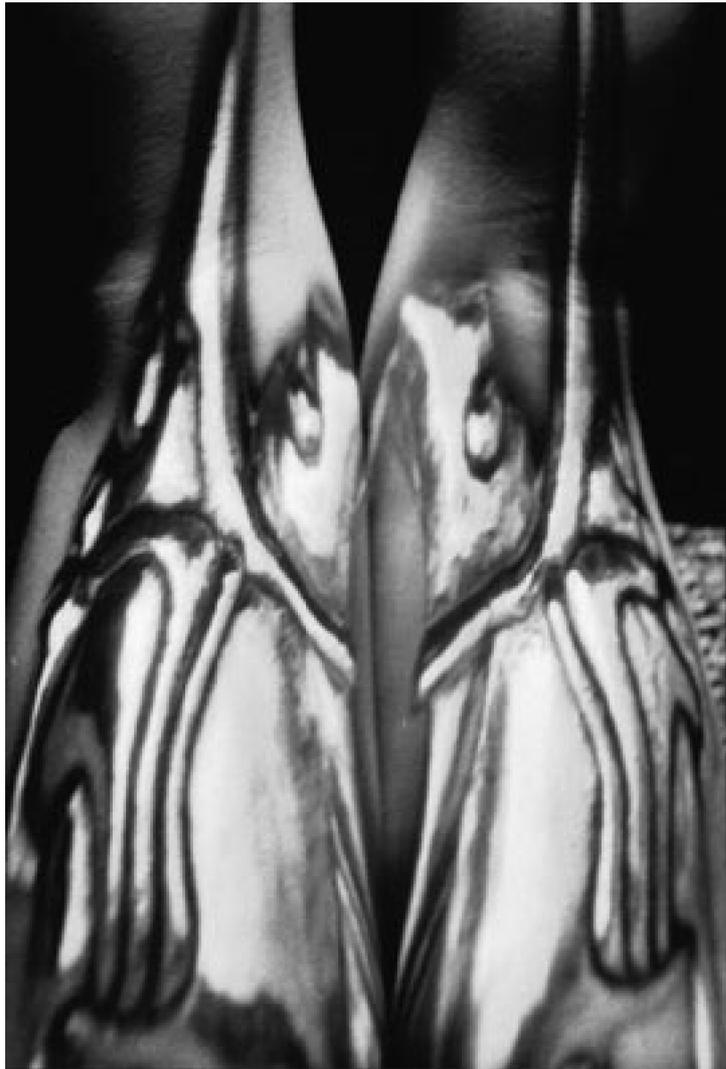


Fig. 5. Registro en película negativo bl/ng. Acercádonos al objetivo de interacción de de los cuerpos. 2000.



Fig. 6. Registro en TMAX100 para obtener diapositiva bl/ng a través de un proceso de inversión química. 2000.



Fig. 7. Registro en diapositiva color. 2001.



Fig. 8. Registro en diapositiva color.2001.



Fig. 9. Construcción del objeto proyectado. Por medio de procesos y técnicas de orfebrería. Dimensiones: Alto 20cm. Ancho 16 cm. Profundidad: 22 cm. Material: Plata. 2002.



Fig. 10. Registro del acople sobre el cuerpo. 2003.



*Fig. 11. Acople corporal. Dimensiones: Alto 45 cm. Ancho 20 cm. Profundidad 18 cm.
Material: Plata. 2002.*



Fig. 12. Registro del acople sobre el cuerpo. 2003.



Fig. 13. Acople corporal. Material: Plata. Dimensiones: Alto 9cm. Ancho 18cm. Prof. 20 cm. 2002.



Fig. 14. Acople corporal. Material: Plata. Dimensiones: Alto 45cm. Ancho 13 cm. Prof. 28 cm. 2003.

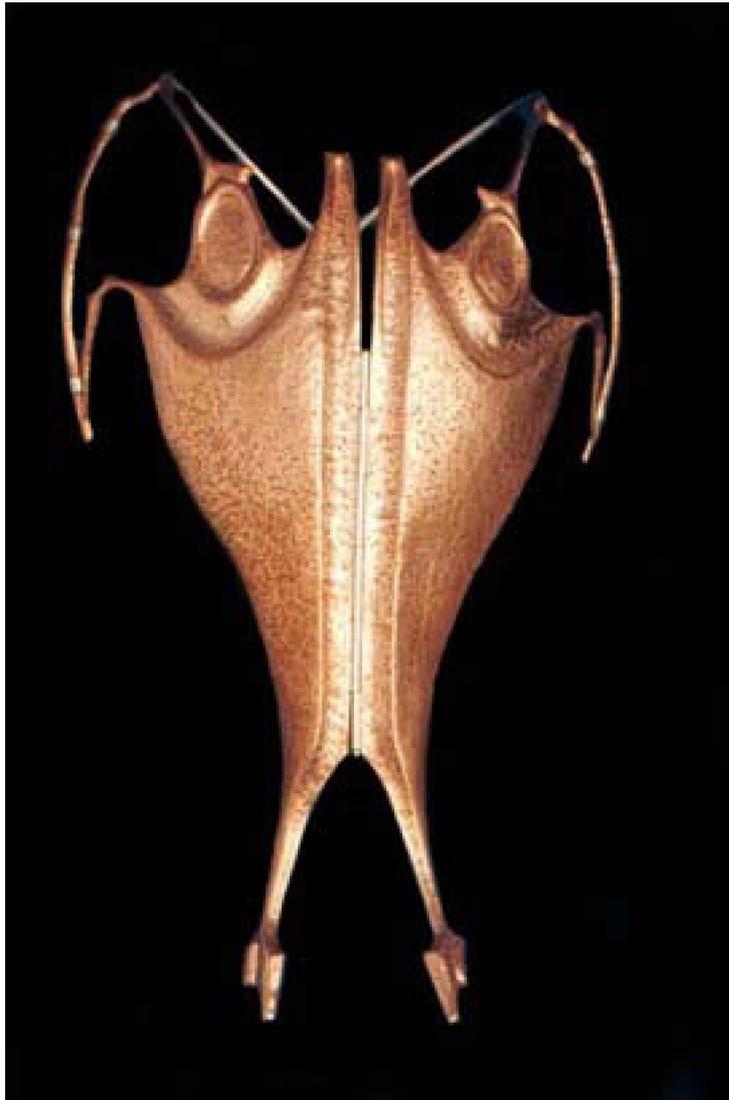


Fig. 15. Acople corporal. Material: cobre y plata Dimensiones: Alto 55 cm. Ancho: 35. Prof. 20 cm. 2002.



Fig. 16. Acople corporal. Material: cobre y plata. Dimensiones: Alto 60cm. Ancho 15 cm. Prof.15 cm. 2002.

3..2. Consideraciones técnicas.

Es necesario tener en cuenta que el trabajo fotográfico es de carácter experimental (así como la construcción que requiere el nuevo formato de la “joya”) donde se utilizaron básicamente películas diapositiva color. Otras tomas fueron realizadas con negativo blanco / negro y traspasadas a película de alto contraste (lit) con el fin de obtener “diapositivas” bl/ng. Con el mismo objetivo utilizamos película bl/ng TMAX 100 cuyo revelado por inversión permite obtener una diapositiva blanco/negro de mejor calidad. En muchos casos, especialmente las primeras sesiones, no se obtuvieron los resultados esperados; deficiencias en relación al enfoque, encuadre y revelado en las películas

TMAX100 .

Los resultados posteriores fueron progresivamente superiores y significaron una interesante etapa de investigación estimulada además por la “acción” misma que requiere la toma. Un estado de alerta para lograr la mejor traducción de los tres tiempos que convergen en la toma fotográfica y que constituyen la imagen resultante. Uno de ellos es la proyección de la diapositiva con determinado ángulo y distancia sobre el segundo tiempo que sería el cuerpo de la modelo o “el soporte vivo” de la proyección. Una vez integrados visualmente el tercero interviene registrando la escena de acuerdo a un encuadre específico. Por lo tanto, la distancia es un elemento fundamental que permite explorar zonas límites abriendo posibilidades de distintas lecturas.

3.3. Anclas figurativas y contraste dialéctico: forma e infirmitad .

Sabemos que la fotografía no se caracteriza por dar forma a una materia directamente, sino que con las posibilidades de manipulación que ofrece más bien forma y/o deforma, sustrayendo de la fuga cronológica lo fotografiado, en este caso el encuentro de dos cuerpos: el de un sujeto y el de un objeto. El trayecto de la joya sufre una interrupción, un lapsus en su “forrar”, fragmentando el cuerpo de la modelo. Del segundo en que se fija la imagen, del momento de la toma, y del único “testigo potencial” depende que la imagen no caiga en lo irreconocible. El velamiento es sólo parcial, los grados de legibilidad y ambigüedad son diverso y dependen de la deformación de la joya en su interacción con el cuerpo. Uno y otro son factibles de reconocer. Porque la imagen se encuentra al borde de una masa amorfa, una confusión de luces y sombras sin estructura, en la búsqueda de equilibrios metamórficos.

Aquí establecemos relación con Francis Bacon que utilizó como referente para la creación de gran parte de su obra la serie de fotografías de luchadores desnudos de Eadweard Muybridge (*The Human Figure in Motion*, 1887) y que transformando las escenas congeladas de registro de movimiento anatómico en encuentros humanos más complejos, evidencia la instancia de esa figura humana en los límites de su disolución. Un proceso de representación que se debate, como el nuestro, siempre en la tensión de la presencia y su desaparición. Este método de “contraste dialéctico” o “concepto dialéctico” de la representación radica en el contraste de elementos opuestos.⁷⁰ A través de tensiones, contradicciones y anclas figurativas (la presencia de objetos o formas verosímiles) se gesta parte de la “obra” como gestos “formales” e “informales”, parámetros en los que se sostiene la producción artística, pero en este caso, instancias determinantes desde las que se hace posible la forma también como infirmitad .

⁷⁰ Francis, Bacon , *Ediciones Polígrafa*, 1994, pág.6.

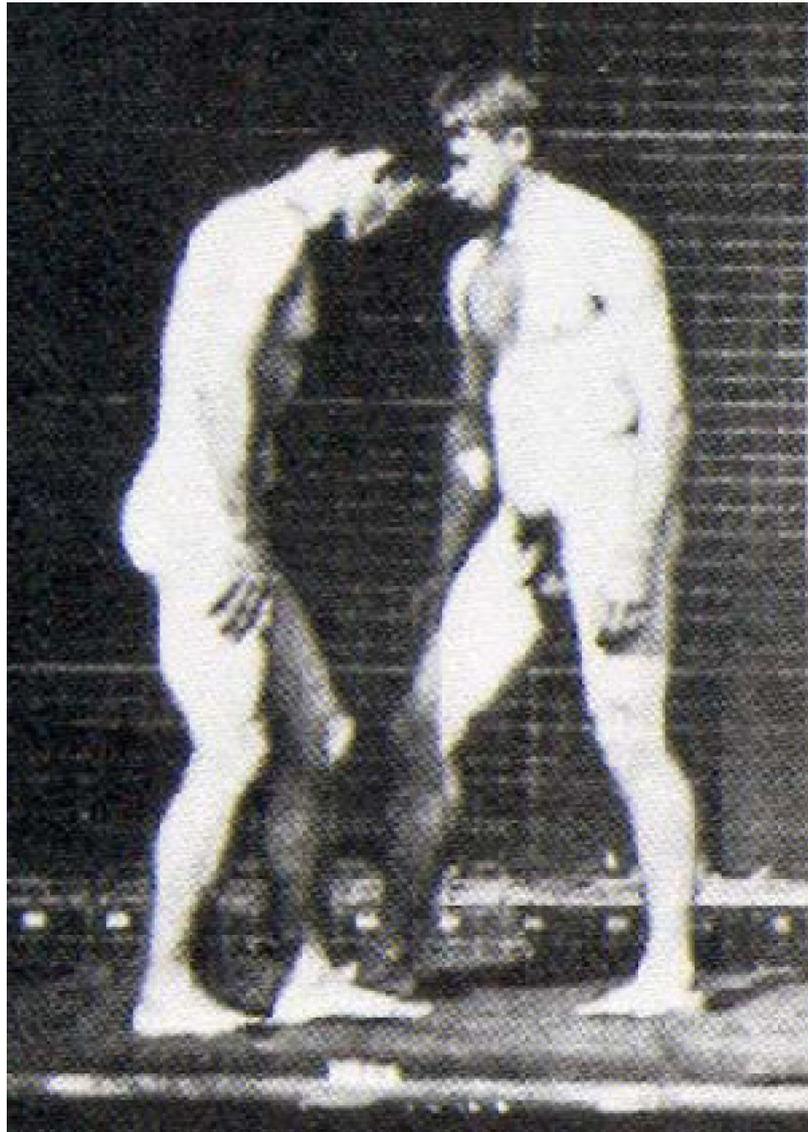


Fig.38. Eadweard Muybridge, 1887.



Fig.39. Bacon, "Tríptico", Marzo, 1974. Panel central.

La imagen que por medio de un foco luminoso se arroja sobre una superficie generalmente plana, en este caso se proyecta sobre un cuerpo, llegando a un punto de deformación donde se disuelve por completo. Para iniciar otro movimiento desde lo difuso, desde esa nada donde se ha disuelto, la imagen se regenera y transformada se posesiona de esa superficie volumétrica, de su eterno soporte vivo y móvil. Nuestra modelo - paciente es auscultada y recorrida por esta luz que proyecta la joya, sobre articulaciones y pliegues de esa anatomía de mujer, de ese trayecto topológico que, unas veces se encuentra bajo tensión, otras, adaptada a esa especie de broquel, sujeta, cubierta metálicamente.



Fig.40. Fotografía. Diapositiva color. 2000.

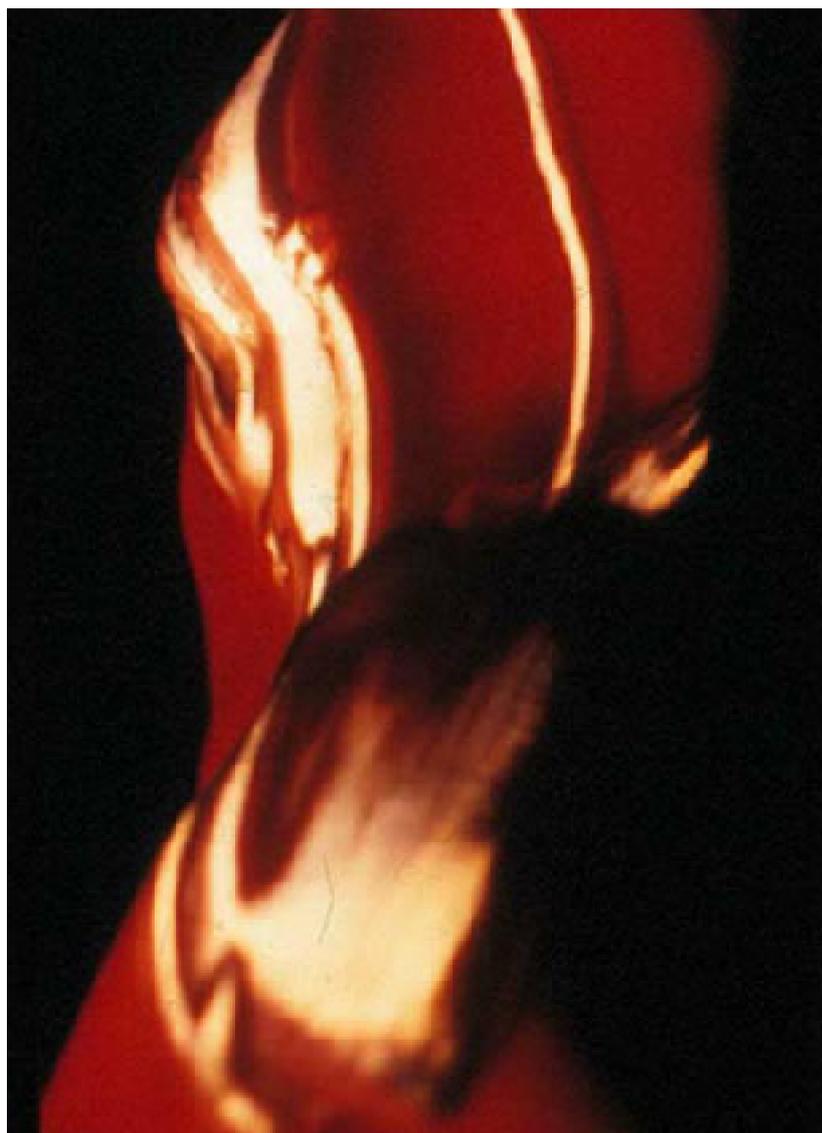


Fig.41. Fotografía. Diapositiva color. 2000.

La posición del cuerpo, no siempre paralelo a la proyectora ni a la cámara fotográfica, la difícil inmovilización de éste y del lente de la proyectora, son factores determinantes; un pequeño movimiento de uno u otro obliga a retomar la posición inicial, situaciones siempre factibles de aprovechar en la misma búsqueda morfológica que nos mueve. Bajo tales condiciones la captura de la imagen con un punto focal exacto en toda su extensión es imposible.



Fig.42. Fotografía. Diapositiva color. 2001.

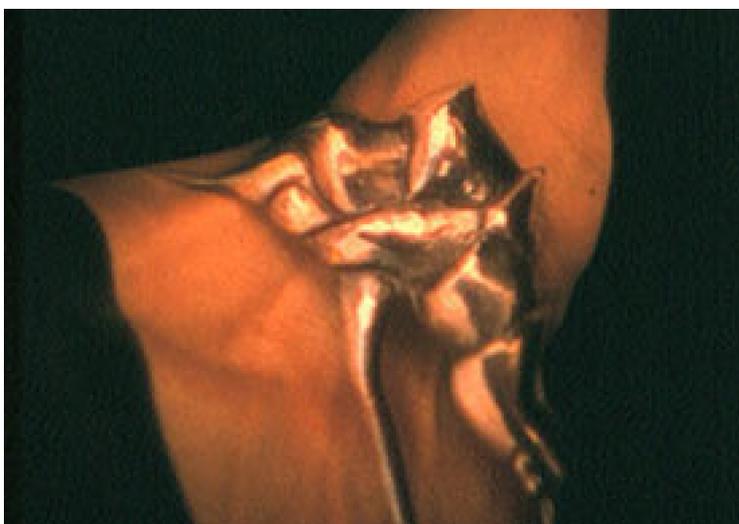


Fig.43. Fotografía. Diapositiva color. 2001.

Una vez encontrado el lugar, y en el momento de la toma, ocurre la traducción, el traslado material de lo representado y su significado. La inestabilidad de dos tiempos es capturada. El híbrido compuesto por el cuerpo humano femenino y la imagen proyectada sobre él, es fijado. En relación al término fijar, Severo Sarduy observa que la fijeza contiene en potencia toda agresión posible ... : " La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina. No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más high que el de la foto. Arte en el que, sin embargo, todo ha existido, realmente, todo ha sido." ⁷¹

La fotografía opera en ORTOPEDIAS ESTÉTICAS como medio de apropiación y desplazamiento. Paralelo a su potencial expresivo marcado por la ambigüedad realidad - ficción, sobrelleva la carga de la joya, la problemática de su vacuidad y precarios límites con las artes. Pero la carga del origen de la joya; la necesidad de su manifestación

⁷¹ Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E., 1987, pág.89.

simbólica en distintos planos y plataformas sociales permite su devenir y emplazamiento en la zona de los *códigos* y como *artificio semiótico* indispensable en la apertura de nuevas articulaciones en el campo del arte.

BIBLIOGRAFÍA.

- Anceschi, L., *La Idea del Barroco*, Estudios sobre un problema estético , Tecnos, 1991.
- Bataille, George, *El estado y el problema del fascismo*, Pretextos, Universidad de Murcia, 1993, Introducción Antonio Campillo.
- Bozal, Valeriano, *Los Primeros Diez años 1900-1910*, Los orígenes del Arte Contemporáneo, La Balsa de la Medusa, 1991.
- Caillois, Roger, *El mito y el hombre*, F.C.E., 1988.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, 1994.
- Cortés, José Miguel G., *Orden y caos*, Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes, Anagrama, 1997.
- De Beauvoir, Simone, *El Segundo Sexo*, Sudamericana, 1999.
- Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil Mesetas*, Capitalismo y esquizofrenia, Pre-Textos, 1994.
- Dery, Mark, *Velocidad de Escape*, La cibercultura en el final del siglo, Siruela, 1995.
- Dubois, Philipe, *El acto fotográfico*, Paidós, 1994.
- Eliade, Mircea , *Herreros y Alquimistas*, Alianza, 1995.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas*, Fotografía y verdad, Gustavo Gili SA, 1997.
- Feher M., Naddaff R., y Tazi N., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, 1992.
- Grosenick, Uta, *Artistas Mujeres de los siglos XX y XXI* ,Taschen, 2001.

- Heinz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili , Barcelona, 1979.
- Ivelic, M., Galaz, G., *Chile Arte Actual*, Universitarias, U.C.V., 1988.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, 1995.
- Montañés, Luis y Barrera, Javier, *Diccionario de Joyas*, Antiquaria , 1987.
- Oubiña, David, *Filmología*, Ensayos con el cine, Manantial, 2000.
- Pfaffenbichler, Matthias , *Armeros*, Akal, 1998.
- Polígrafa Ediciones, *Francis Bacon*, 1994.
- Revista *LAPIZN*º 122 .
- Revista *FAHRENHEIT 450* Año 2 Nº 4 , Buenos Aires, Argentina.
- Richard, Nelly, *Cuerpo correccional*, Vía Cosmética y Ortopédica de Corrección Corporal, 1980.
- Sarduy, Severo, *Ensayos Generales sobre el barroco*, F.C.E., 1987.
- Virilio, Paul , *Estética de la Desaparición*, Anagrama, 1988.