

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE ARTES  
MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE ARTISTA PINTOR

## **AUTOPSIA AXD-66.**

**ROCIO ORELLANA FERNÁNDEZ.**  
PROFESOR GUÍA: PATRICIO GONZÁLEZ. LICENCIADA EN ARTES CON  
MENCION EN ARTES PLÁSTICAS



<b>AGRADECIMIENTOS .</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>3</b>
<b>i.-GOYA, ENSOR, MUNCH Y BACON . .</b>	<b>5</b>
<b>I.- CAPÍTULO. FRAGMENTACIÓN Y DESGARRO .</b>	<b>9</b>
<b>II.- CAPÍTULO. LA AUTOPSIA .</b>	<b>13</b>
<b>III.- CAPÍTULO. DETALLE Y FRAGMENTO . .</b>	<b>17</b>
<b>i.-EL MATERIAL . .</b>	<b>21</b>
<b>IV.- CAPÍTULO . LEONARDO DA VINCI, SUS ESTUDIOS DE ANATOMÍA . .</b>	<b>23</b>
<b>i.- ANATOMÍA HISTÓRICA , ANDREAS VESALIO Y CLAUDIO GALENO. .</b>	<b>24</b>
<b>V.- CAPÍTULO. ARTE APROPIACIONISMO Y SERIALIZACIÓN .</b>	<b>29</b>
<b>i.-Lo real como copia múltiple. .</b>	<b>29</b>
<b>ii.- Arte y ciencia .</b>	<b>30</b>
<b>VI.- CAPÍTULO. EL MONSTRUO. . .</b>	<b>35</b>
<b>i.-El símbolo, El Monstruo.- .</b>	<b>38</b>
<b>ii.-La contraposición del Monstruo. .</b>	<b>40</b>
<b>VII. CAPÍTULO.- EL CUERPO COMO SOPORTE .</b>	<b>43</b>
<b>i.-ARTE Y ACCIONISMO VIENÉS, LA ESCUELA DE VIENA . .</b>	<b>43</b>
<b>ii.-DAVID NEBREDA, UN SÍMBOLO DE LA MOSTRUOSIDAD DEL S.XX. .</b>	<b>48</b>
<b>CONCLUSIÓN .</b>	<b>55</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>59</b>
<b>ANEXOS .</b>	<b>61</b>
<b>I.- ANEXO RESPETO AL CADAVER EN EL ESTUDIO DE LA ANATOMIA HUMANA . .</b>	<b>61</b>
<b>II.- ANEXO. La Psique .</b>	<b>63</b>
<b>El drama de la Muerte .</b>	<b>63</b>
<b>III. ANEXO.- .</b>	<b>66</b>
<b>ZHU YU «EL CANÍBAL» .</b>	<b>66</b>
<b>IV.- ANEXO. HISTORIA DEL ANTIGUO HOSPITAL SAN JOSÉ EL EX LAZARETO EL</b>	<b>68</b>

SALVADOR . .

V.- ANEXO.-PLASTINACIÓN, LA NUEVA TÉCNICA ANATÓMICA. . 70

VI.- ANEXO. ARTE FEMINISTA, CINDY SHERMAN Y LA DESCONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO. . 72

## AGRADECIMIENTOS

Esta Memoria va dedicada a mis abuelos fallecidos Antonia Vilches Soto, Ana Fernández Moreno y Antonio Moya Rivas, los cuales siempre han estado presentes.

También va dedicada a todas las personas que hicieron posible la realización de esta Memoria.

Agradezco a mi madre por educarme por creer en mi trabajo y por todo el apoyo brindado, por ser como es, por ser mi amiga, por entregarme esa fuerza interna y enseñarme a luchar contra todas las adversidades que aparecen en el camino.

Agradezco a mis hermanos por su comprensión y cariño

Agradezco a mi Profesor guía Patricio González por creer en este proyecto, por enseñarme y por guiarme a través de esta realización.

Agradezco a mi Profesor Gabriel Ravioly ,por entregarme todos aquellos conocimientos que han ayudado a que este proyecto se realice, también por aconsejarme y hacerme comprender que nada es imposible en esta vida.

Agradezco a mis Profesores Matías Vial, Eugenia Ugarte, Byron Boyd, Jorge Gaete, Daniel Henríquez y Jaime Cordero, por darme aquella enseñanza que se entrega a través de la comprensión y del diálogo.

Agradezco a los encargados del departamento de Biología del Desarrollo del Instituto de Anatomía Patológica de la Universidad de Chile, Profesor. TM Miguel Soto Vidal, Dr.Prof.Rodrigo Bustamante

Y a Prof. Dr. Veterinario Víctor Toledo, los cuales me brindaron todo su apoyo en cuanto a conocimientos, confianza y amistad. También a todos los funcionarios de éste Instituto.

Agradezco a Marcos Ulloa Licenciado en Teoría de las Artes por ser parte importante en el desarrollo de este texto.

Agradezco a Liliana Carrillo Administradora del Antiguo Hospital San José por brindarme todo el

apoyo necesario para poder instalar mi obra.

Agradezco a mi mejor amiga Claudía Cuevas por acompañarme durante 11 años con su amistad.

Agradezco a mi pololo y amigo Héctor Muñoz por brindarme todo su apoyo y creer en mí.

Agradezco a mis amigos y compañeros de la Universidad ,Luis O, Galide, Jorge, Rodrigo, Marcos, Richard, Carla, Marcos Ulloa.

Agradezco a todos los funcionarios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile sede las Encinas ,Janet, Claudia, Margarita, Sofía, Soledad, Nora,Cecilia, Don Hernán, Diego, Viviana, Victoria, Sra.Yolanda, Sra.Noemi ,a las Tías del casino, Violeta, Silvia, Ada, Elena,....., a los auxiliares, Luis H, Teo, Javier ,Cristian, Pinina, Alex ,Sr.Mandiola, a los maestros y ayudantes, Don Manuel Hidalgo, Don Manuel Pavez Jonquera, Juan Alfaro, Don Nelson, gracias por escucharme, por soportarme, por su siempre buena disposición ante mis peticiones, por su labor, gracias a todos aquellos que conocí en esta escuela, los que están y los que ya se fueron.

*A todos los que están y a los que ya se fueron,  
Muchas Gracias*

# INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del arte y de la ciencia, el tema del cuerpo humano se ha complejizado debido a las distintas visiones que el hombre le ha dado durante siglos. Tanto en el arte como en la ciencia, el hombre se ha ido introduciendo en este cuerpo para encontrar las miles de interrogantes que éste posee, por ejemplo las autopsias, han sido una llave para encontrar respuestas a ciertos sucesos fisiológicos que ocurren dentro de él. También estas autopsias nos han servido para conocer de que estamos constituidos, etc. Muchas veces científicos y creadores de las distintas expresiones artísticas, han tomado este cuerpo para crear y curar. Sin duda los científicos acceden a este cuerpo para estudiarlo con un fin específico, el encontrar soluciones a problemas fisiológicos del ser humano, no así el artista, éste lo toma como objeto y excusa para su obra, lo dibuja, lo desdibuja, lo tuerce, le cambia el color, esta constitución tan acuciosa, esta señalética en cuanto a sus partes, el erotismo que posee, el dolor que causa la pérdida de alguna de sus partes u órganos, el dolor de la pérdida en la mente.

El cuerpo es en si es una constitución avanzada del homo erectus y del homo habilis, así se llega al homo sapiens, o el hombre pensante. El que piensa ¿quién es? , el cuerpo, la mente el cerebro, ¿cómo nosotros sabemos cual de estos mencionados es el que realmente piensa?, o ¿será que ninguno?, o ¿talvez es una invención del hombre para mantener a la raza humana en pie?, el concepto de hombre-pensante, cuerpo-mente, o cerebro-pensante. Sin duda todo esto no son más que meras interrogantes y una que otra hipótesis creada por mi, ahora lo angustiante del tema es porque se llega al cuerpo mediante el arte, ¿porqué el arte?, ¿porqué la ciencia?, en realidad estos dos conceptos de arte y ciencia nos llevan a este endemoniado discurso de conceptos, tal vez a esta

discrepancia de ideologías, la ciencia utiliza el cuerpo para tratar las enfermedades, para curarlas para sanar al ser humano, pero aquí el ojo clínico solo se dirige a las formas entendidas gracias a los libros de anatomía, para el médico o el científico solo importan músculos, órganos, formas simples comprendidas por la memoria, sanar y asesinar. Ahora hago la diferencia, en el arte se necesita el cuerpo para llegar al estudio pleno de las formas, para realzar volúmenes, para captar colores, texturas, expresiones y necesidades del ser humano, nos involucramos con el ser que posa no solo para observarlo sino que también para destrozarlo en una tela, para mostrar el monstruo que existe en su exterior y en su interior.

La muerte como tal también rodea a este cuerpo, pinturas de autopsias, símbolos que proclaman la muerte, etc. La muerte en sí, ha sido una de las interrogantes que ha marcado al hombre durante siglos, la muerte es definida para el común de la gente como *“el final de la vida”*, científicamente *“es cuando el corazón deja de latir”*, para las religiones *“es cuando Dios los llama a su santo reino”*, finalmente para los escépticos *“un acontecimiento natural que sucede en algún momento de la vida”*.

Lo fundamental en la obra son los conceptos de *autopsia*, *cuerpo*, *ciencia* y *muerte*. Del cadáver su anatomía, del cuerpo trozos de tejidos biopsiados que derivan de las autopsias, de la ciencia el procedimiento al cual se somete dicho tejido en un respectivo Laboratorio de Anatomía Patológica, luego para ser estudiado por la Histología médica. Finalmente la muerte se presenta como una consecuencia de los dos conceptos anteriores, aparece como un símbolo escondido en textos de las respectivas fichas clínicas de las autopsias, del número que se les da AXD-66 como ejemplo, el hombre pasa a ser una seriación en la ciencia deja de tener nombre, éste se resume a un archivo que se oculta en viejas gabetas de hospital

Como primera parte el trabajo siempre estuvo enfocado al cuerpo. Luego lo tomé como una excusa para deformarlo con técnicas principalmente mecánicas como es el collage, seriaciones, impresiones, entre otras. Al igual que la Autopsia y la Histología médica, su trabajo es netamente paso por paso, cualquier equivocación puede ser fatal. Finalmente llegué a la instancia de reducción de objetos y de materiales, me aboqué más a la investigación del fenómeno autopsia-cuerpo-ciencia-muerte

***Las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo como los rostros de las funerarias. ( La precesión de los simulacros, Jean Baudrillard)***

Abarcando todos los criterios, ciencias y creencias, el “azar” ha estado en algún momento presente. Desde tiempos inmemorables, el hombre ha experimentado, creyendo en sí mismo y creando cosas que aparecen sin ser pensadas con anticipación. Al pasar las épocas todo empezó a ser más racionalizado, pero a pesar de la potencial intelectualidad del hombre seguimos sujetos a ciertos conceptos que no necesitan ni requieren ser pensados, es como la suerte, que es solo un conjunto de hechos fortuitos que le suceden a una persona en una determinada situación.





Rocío Orellana F. "Necropsia n° 17410" 2005.

## i.-GOYA, ENSOR, MUNCH Y BACON

Como lo hizo Goya con sus aquelarres, y brujos a finales del barroco, personas con rostros deformes casi endemoniados vestidos de ropajes oscuros, invocando ritos al demonio, Cronos devorando a su hijo, Cronos concebido de manera humana destrozando con sus fauces a un cuerpo más, su hijo humano. Además Goya no es solo un pintor, un pintor preocupado por incorporar a su lenguaje todos los recursos expresivos ,todas las técnicas plásticas, un pintor, en suma, poseedor de un oficio insuperable al servicio de una vigorosa vocación artística, Goya es el hombre que busca a través de la realidad, el significado de la vida y de los actos humanos, el pintor que se compromete éticamente, que censura con dureza crítica, que denuncia los horrores de la guerra, que experimenta repugnancia ante el espectáculo de la hipocresía y de la corrupción que van del brazo. Goya desea un mundo mejor ,pero no cuenta más que con su arte para luchar por él y, sintiéndose impotente, duda de los resultados. Su propia amarga impotencia le empuja desesperadamente hacia el mundo alucinante de sus "pinturas negras". Las pinturas negras tratan de una serie de 14 obras pintadas por Goya para decorar su casa de campo la popular "Quinta del Sordo", entre los años 1820 y 1822. la fantasía goyesca y su poderosa penetración psicológica carga sus tenebrosas tintas sobre grupos de gentes que se arraciman en brujeril caos y descarga sobre grotescas fisonomías ramalazos de locura y de repulsiva concupiscencia. Goya deforma

las figuras de modo similar al empleado por Valle-Inclán en sus esperpentos, a fin de conseguir un radicalismo expresivo y llega, en su desesperado anhelo de sintetizar, a desdeñar, o poco menos, el color y el espacio.

E.Munch aparece creando seres deformes de horror, mujeres vampiros, mujeres enfermas agonizando, y pequeñas niñas como La Pubertad, pintadas con erotismo y un dejo de deseo pervertido del pintor. La vida avocada a la muerte, así podríamos definir la obra de Munch, este artista refleja la crisis de la conciencia moderna, además de su propia personalidad depresiva y pesimista. Este artista vivió con la muerte desde niño, su madre y una de sus hermanas fallecieron, su otra hermana enloqueció, su padre era un médico melancólico residentes en Oslo, la miseria era un huésped en su hogar, Munch como muchos otros artistas, plasmó sus emociones más retorcidas en sus obras, recordando el pasado y la miseria que le recorría, a diario se decía para él " Yo pintaba las líneas y los colores que afectaban a mi ojo interno. Pintaba de memoria sin añadir nada, sin los detalles que ya no estaban ante mí. Este es el motivo de la simplicidad de los cuadros, de su obvia vacuidad. Pintaba las impresiones de mi infancia, los colores olvidados de un día apagado" E.Munch

El reino embrujado de James Ensor, el retrato a una próspera sociedad burguesa que pronto se precipitaría al abismo con la Primera Guerra Mundial, sus demonios y esqueletos sonrientes y máscaras horripilantes son augurios del desastre que se avecina, Ensor gozaba de una imaginería apocalíptica, tomando su experiencia personal, adoptando una forma ejemplar, sus máscaras son los fantasmas burgueses, ciudadanos cotidianos y normales que develan su lado más brutal, demoníaco, macabro y pretencioso de su naturaleza. La realidad para Ensor se pone una máscara, se vuelve rara y extraña, se aísla, aparece sólo con su desconfianza ante la realidad que lo rodea y con una ansiedad que solo devela muerte y decadencia.

La vida dañada de Francis Bacon, la imaginería de Bacon y los métodos poco convencionales que utilizaba para producir su obra, tirando pintura o trapos llenos de pintura, pasando cepillos o escobas sobre la tela, ponen de manifiesto un tema subyacente: la precariedad de la condición humana, "pienso que el arte es una obsesión con la vida" F.Bacon " y después de todo como somos seres humanos, nuestra principal obsesión es con nosotros mismos, a continuación, tal vez con los animales, y después con los paisajes". Bacon usaba el método de la distorsión al igual que Picasso, tanto del aspecto visible como de la esencia oculta, en sus obras y retratos. Pero no lo usaba con fines dramáticos como Picasso, sino que lo presentaba como el terrible resultado de su diagnosis (1) de la realidad. Una de las visiones más importantes de su obra no es la moralización, sólo señalaba el estado de la humanidad, proporcionaba una "imagen del fenómeno". La vida y la existencia dañadas se evocan por medios puramente pictóricos. El terror y el horror, la destrucción, los seres humanos destruidos y torturados, los animales destripados no se presentan sádicamente, sino desapasionadamente ya que si la imaginaria de Bacon es atormentada, también lo es la realidad que refleja, " En mi caso todo cuadro, cada vez más, a medida que pasan los años es un accidente. Así en mi mente, lo proyecto y sin embargo casi nunca sale como lo he previsto. Se transforma con la pintura real. Utilizo pinceles muy grandes y, en la manera que trabajo, muchas veces no sé realmente qué hará la pintura, y hace muchas cosas que son mucho mejores de las

que yo podría hacer. ¿Es un accidente?. Tal vez se podría decir que no es un accidente, porque se convierte en un proceso selectivo el hecho de que uno escoja conservar parte de este accidente. Se intenta por supuesto, mantener la vitalidad del accidente y, sin embargo, conservar una continuidad” F.Bacon.

1.Diagnosis.-Diagnóstico, conocimiento de la naturaleza de una enfermedad por la observación de sus síntomas y signos.

Cuando a Francis Bacon le preguntaron por qué pintaba sus cuerpos como si estuvieran descuartizados y horrorosos, simplemente se limitó a responder: "Espero ser capaz de hacer que las figuras surjan de su propia carne con sus sombreros hongos y sus paraguas y que resulten figuras tan penetrantes como una crucifixión."

La pregunta sería ¿Por qué hacer surgir las figuras de la carne y por qué esta carne de "cualquiera" tenía que ser como una crucifixión, para la cultura occidental, un modo radical de la violencia al cuerpo?

Estas citas a pintores es para reflejar de alguna manera el proceso creativo que ha tenido la obra antes de llegar al proceso final como es AXD-66, la base del cuerpo, para estos artistas fue también una problemática, tanto como carne como enfermedades ya sean fisiológicas o psicosomáticas . Como lo apunta Bacon la “precariedad de la condición humana”, “ la obsesión por nosotros mismos”, son ejemplos claros de la sensibilización que produce el ser humano sobre el mismo, lo pobre que somos como seres, somos una “imagen fenómeno”.

El arte insiste en hacer visible lo invisible, en dar forma al pensamiento. La ciencia se hace técnica, soluciona problemas planteados por su propia estructura interna. La voluntad de crear una imagen real se ha perdido. Es aquí en este espacio donde lo científico se vuelve una formalización el lenguaje.



# I.- CAPÍTULO. FRAGMENTACIÓN Y DESGARRO

En el cubismo y en el expresionismo abstracto, corrientes pictóricas del Siglo XX, vemos cómo las imágenes se juntan y fragmentan conforme a un nuevo patrón. La fragmentación del cuerpo se ha convertido en algo cotidiano, desde los *serial killer* norteamericanos, pareciera que trozos de cuerpo pueden vivir de manera autónoma al individuo. Las ideas del siglo XX conforman mucho más esta idea de la fragmentación del cuerpo, en el cine, en la ciencia, pareciera que la fragmentación del cuerpo es un ícono de nuestra época. La fragmentación, una violencia ejercida a la carnalidad. Es el modo mismo del ultraje a la carne y el ámbito donde la forma primordial de la unidad se pone en cuestión.

Sin embargo, el cuerpo es una unidad intencional que arraiga al ser humano al mundo, la conciencia de la unidad de la corporeidad no es una acción de segundo grado a partir de la cual integró las sensaciones de las cosas a una entidad vacía y mecánica que se denomina cuerpo. El cuerpo es una unidad indestructible: nuestro cuerpo lo vivimos como una integridad absoluta y originaria. La tradición estética hace de la unidad del cuerpo la forma misma de la belleza, desde la cultura clásica hasta el Renacimiento y el barroco secular y, más tarde, las expresiones neoclásicas e impresionistas han hecho de la unidad del cuerpo la forma misma de la belleza.

Rauschenberg recuerda que tuvo como un impacto revelador, de furia y asombro, cuando su profesor hizo pedazos una cuidada composición que le acababa de presentar.

Juntó los fragmentos en forma casual y esa fragmentación física valió para ser la primera fragmentación histórica del arte. A partir de allí se hicieron más y más experimentos fragmentados, geométricos y abstractos inclusive en el siglo XX, llamado el siglo de los "ismos". Algunos de estos estudios lograron iniciar corrientes artísticas muy conocidas.

Por consiguiente, la disolución fragmentaria corresponde más a una estética de la barbarie. La fragmentación del cuerpo muestra la forma absoluta de la violencia, de la posibilidad de sublimación de éstas como santificación y de los procesos adversos primarios del ser humano.

**1).-Fragmentación Física:** Uno de los despliegues trascendentales de la corporeidad es el que muestra la vulnerabilidad de la vida humana, evidente en la violencia que revela un cuerpo mutilado. La fragmentación física muestra la imposibilidad de reducir el cuerpo humano a códigos culturales de significación. Es cierto, la fragmentación como cualquier acción o gestualidad del cuerpo puede recibir una sobrecarga de significado. Las expresiones artísticas, sociales, políticas, de la carnalidad tienen su vértice en el esquema y la lógica propia de la corporeidad humana. El cuerpo es una realidad irreductible a los discursos; más bien ciertos despliegues corporales se pueden cargar de significados. La carnalidad es un fenómeno trascendental.

**2).-Fragmentación Psicológica:** La fragmentación del sujeto y de la conciencia para el esquizofrénico, para el paranoico o para el psicótico, se vive como la disolución de su cuerpo: sus piernas y brazos se entregan a monstruos que se gobiernan a sí mismos, como si el cuerpo fuera una condición de ser otro que se le viene encima. Otras veces, esta disolución tiene que ver con la imposibilidad de marcar su propio límite corporal, se trata de la fragmentación del estado interno que se traduce en la fantasía de la fragmentación del propio límite de la carnalidad

**3).-Fragmentación Simbólica:** El límite que nuestra conciencia marca, es el límite de nuestro cuerpo como unidad y diferencia con el mundo y con los otros. En la oscuridad del espacio ritual se desdibujan las fronteras de los cuerpos, se fragmentan los gestos hasta confundirse con la totalidad del movimiento colectivo. En este sentido, convocar ritualmente significa simbolizar más allá de las identidades lógicas o psicológicas, ir más allá de la subjetividad y de la individualidad. Los símbolos que corresponden al rito nada tienen que ver con los límites. Es curioso que uno de los modos constantes de simbolizar los rituales sea a partir de la disolución del espacio y de la fragmentación del cuerpo. Sin duda, esto responde al afán de reintegrar la existencia a lo primigenio de la vida y la memoria colectiva.

Trascender el cuerpo significa fragmentarlo en un rostro, en un ojo y en una mano; para con ello superar la identidad de la materia y mostrar el reino divino de la espiritualidad.

**Por ejemplo:-** La concepción barroca de la fragmentación echa mano de símbolos que unifiquen a los fieles. Se trata de una retórica del cuerpo glorioso de Cristo y de la santificación de sus órganos o de los órganos de los santos. Sin duda, la fragmentación del cuerpo en el arte barroco recupera la materialidad como sufrimiento y dolor del cuerpo de Dios, no para demostrar la potencia de lo sagrado, sino la solidaridad de su carne

humana con la de los hombres. La fragmentación es un símbolo y una retórica del sacrificio de Cristo para la salvación.

Por último la fragmentación del cuerpo para simbolizar es un modo en que la disolución de nuestra identidad corporal trasciende hacia el pasado irrecuperable por la memoria o hacia el futuro de un cuerpo glorioso. La fragmentación corporal: aquél por el cual recuperamos el pasado como ruina, como *"la huella siempre misteriosa, de una vida humana siempre grabada en su materia"*, y como *la epifanía de un cuerpo más allá del cuerpo*".

La fragmentación es un motivo constante del arte y de la cultura de nuestro siglo, los cuerpos mutilados y en estado de desintegración cruzan el imaginario del mundo contemporáneo. Se sabe que ya desde otras épocas el hombre ha retratado el cuerpo sin su vestimenta de piel, lo ha mostrado totalmente desnudo al mundo, causando gran conmoción. Según Ehrenzweig (1975), el primer desgarro en la composición surge con la Action Painting, en la cual se representaba una súbita erupción de las estructuras inconscientes en el arte, espontáneas, autómatas, con texturas inarticuladas y grafías con huecos y esquinces.





## II.- CAPÍTULO. LA AUTOPSIA

La autopsia desde el punto de vista anatomopatológico, es el método de investigación en el cadáver de las causas de muerte y de las lesiones producidas durante enfermedades, por la cual se ratifican o rectifican diagnósticos clínicos, y es la base del conocimiento íntimo de las enfermedades.



*Cadáver diseccionado, del Instituto de Anatomía Patológica de la Universidad de Chile, Facultad de Medicina Norte.*

1.- Virchow, Rudolf,. Pomerania 1821- Berlín 1902).Médico alemán, fundó la Patología celular, 1858.

El instrumental consiste en: dos cuchillos de autopsia, uno de hoja ancha, otro de hoja mas angosta (es posible utilizar un solo cuchillo) sirven para la extracción y sección de los órganos. Un cuchillo de hoja corta fuerte, para cortar piel, tejido celular subcutáneo y peritoneo, como así también para desarticular el esternón.

Un costótomo, para cortar costillas, una pinza de dientes de ratón o de disección, una tijera de disección, una sierra, un escoplo, un martillo, una plancha de corcho para cortar los órganos, una cubeta enlozada para colocar los instrumentos durante la autopsia, que se mantiene llena de agua corriente.

La autopsia comienza con el reconocimiento exterior del cadáver, se anota la edad, sexo, conformación del cuerpo, estado general de su nutrición, color de la piel sistema piloso, descripción de cicatrices si es que existen, manchas cadavéricas hipostáticas (de color violáceo mas o menos extensas, porque la sangre queda estacionada en las partes declives), de putrefacción (color verde oscuro por la combinación de la hemoglobina con

el hidrógeno sulfurado proveniente del intestino. Primero se observan en abdomen, luego en tórax y en toda la superficie llegando los gases a distender el abdomen). Heridas o cualquier detalle que indique una anormalidad debe protocolarse. Se deben palpar las superficies externas.

Se pasa luego a la autopsia propiamente dicha, con el reconocimiento de las cavidades cefálica, torácica y abdominal y en casos especiales de la columna vertebral. Es necesario observar siempre el lugar y las relaciones que ocupa cada órgano y protocolizarlo como asimismo las anormalidades, y efectuar las resecciones con conocimiento de la anatomía normal descriptiva, topográfica y patológica. El operador a la derecha o frente a la luz.

**II.- A) MACROSCOPIA.-** Comprende el estudio visual, manual e instrumental de los órganos provenientes de las biopsias, actos quirúrgicos y de las autopsias. El estudio de las piezas debe ser ordenado, y comienza con la inspección: **Examen Visual**, la manera de presentarse el órgano. **Examen Manual:** dejar deslizar sobre la superficie del órgano la mano, la palma, o los dedos índice, medio y anular, se siente la sensación de liso a áspero, viscoso a seco o la untuosidad normal del órganos. **Examen Instrumental:** Sección de los órganos, con un cuchillo largo, tomando firmemente la empuñadura del cuchillo con la mano derecha y sujetando el órgano con la mano izquierda.

Finalmente el lenguaje debe ser breve, preciso y claro, expresado con términos corrientes y de fácil entendimiento.

### **II.- B.-MICROSCOPIA**

Para el estudio microscópico de un tejido, es necesario fijarlo previamente. Sean partes de órgano provenientes de autopsias o de tejidos biopsiados. Para fijar un tejido se utilizan líquidos fijadores como el Formol o la Formalina que se suele adquirir al 40% del gas formaldehído. La pieza debe dejarse 24 hrs en formol.

**Inclusión** una vez fijada la pieza se pasa a lo que tiene por objeto. Mantener la consistencia y arquitectura de dicha pieza sin deformarse, para ello se utilizan sustancias como la Parafina Histológica que es la más fácil de cortar y con la cual se obtienen cortes desde 1 micrón, conserva la pieza en su interior sin alterarla.

Luego la pieza se lava con agua y empieza el proceso de deshidratación: con alcohol de 70%, 96% y 100%, de 4 a 8 horas en el cual se terminan por deshidratar completamente. Ahora es necesario eliminar el alcohol, para evitar que éste también altere la pieza, se usa un líquido intermediario, es el corriente **Xilol**. En la estufa de inclusión o termostato se coloca la Parafina Histológica para su disolución. Luego se utilizan dos piezas metálicas para darle forma de cubo. **Micrótomos:** es un aparato destinado a cortar las piezas con el cual es posible obtener finos cortes. **Coloración:** la coloración tiene por objeto hacer distintas, diferenciables y visibles las partes integrantes de una célula y por ende, tejidos y órganos. El colorante más usado para núcleos es la **hematoxilina**, (también se usan otros colorantes aparte del nombrado). Una vez coloreadas las preparaciones deben ser preservadas para lo cual se hace el montaje, el más común de los líquidos es el bálsamo de Canadá, se pone una gota sobre la sección cubriéndolo con el cubreobjetos. Finalmente la placa va al microscopio para su estudio Anatómo Patológico.

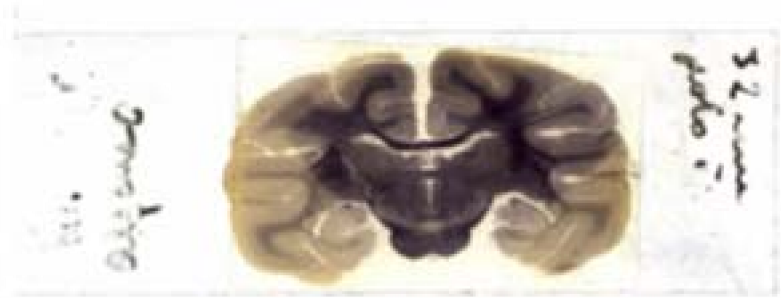


## III.- CAPÍTULO. DETALLE Y FRAGMENTO

En la idea del “todo” o del “entero” o “sistema” o “conjunto” existe la presuposición de la “parte” o del “elemento” o del “fragmento” o del “detalle”. Etimológicamente la palabra “fragmento” deriva del latín “frangere”, que significa “romper”. También de “frangere” derivan otras palabras que constituyen una parte el todo como “fractura” y “fracción”. Ahora la diversidad de la palabra depende de la marca temporal que mide la ruptura, el fragmento es sucesivo a ésta, la fracción es el acto divisorio, la fractura es una potencialidad de ruptura no necesariamente final.

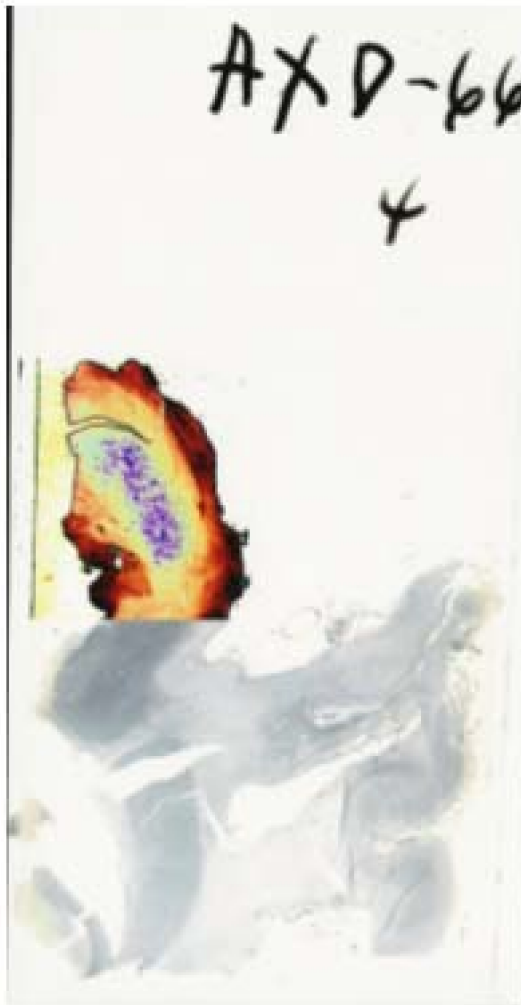
Calabrese da cuenta de un fenómeno cultural más bien generalizado, y de sus consecuencias “estéticas”: la puesta en tela de juicio del concepto de totalidad. El autor parte de un dato: muchos artistas contemporáneos construyen hoy obras-detalle u obras-fragmento, es decir, obras que, a su vez, manifiestan la deconstrucción de la categoría parte/todo a través de la puesta en escena de una nueva categoría: la parte entendida como detalle o como fragmento. Así que, observar los criterios de pertinencia por los cuales se legitima este comportamiento puede ayudar a comprender el gusto de época. El principal criterio se refiere al proceder mismo de divisibilidad de una obra. Según se proceda por corte o por ruptura, se tendrán dos tipos de estética: una, conformada por obras que se concentran en la elaboración de las partes y la emergencia del detalle, y que Calabrese llama “práctica del asesino”, en cuanto son obras que exigen una lectura por reconstitución; la otra, la constituida por obras que proceden por

fragmentación, las denomina “práctica del detective”, pues la lectura que exige esta manera de proceder es la reconstrucción.



*Placa de biopsia de cerebro.*

AXD-66, es una ruptura de conceptos, el cuerpo como símbolo, sus interiores como fragmentos, sus trozos de tejido como detalles, esta es “la práctica del asesino”, así la nombra Calabrese, le denomino el mismo nombre ya que la emergencia del detalle arma la obra, cada color, cada lámina de vidrio coloreada es un mero intento de una totalidad perdida del interior del cuerpo humano, también creo que la tendencia al detalle es a un gusto por la autonomía de la parte



*R.O, Autopsia AXD-66, Enero 2004.*

El cuerpo y su interior pasan a ser el fragmento que implica un escurrirse, eludiendo el centro y responde a una expresión de lo caótico, la necesidad de alejar el monstruo de la totalidad, de ahí que la escritura fragmentaria sea proclive a lo breve, a los pensamientos sueltos, a los no-libros. El gusto por el detalle se caracteriza por ser una forma fiel del gusto por lo perfecto de la representación. En cambio la recepción del fragmento se caracteriza por un gusto por la ruptura de la continuidad, a partir, por lo general, de productos regulares y continuos.

**Resumen:**

**Detalle y Fragmento:** relación parte todo donde detalle y fragmento serían sinónimos desde una concepción diferente de parte y todo detalle y fragmento pueden ser opuestos.

**Dos estéticas:** la del detalle y la del fragmento.

Le interesa ver a donde apuntan los gustos de la época. Si hay un gusto relacionado con el

Detalle y el fragmento, se puede decir que está en una época de ruptura de la

totalidad.

**Detalle (cortar de):** implica un sujeto que realiza la acción, un objeto que es cortado y la relación presupuesta entre el todo y lo separado de él. Para percibir el detalle necesitamos relacionarlo con el todo (conocimiento por deducción, de lo más a lo menos, de lo macro a lo micro). Está relacionado con las artes y los medios.

**Desde la estética de la producción:** Cine TV y video son predominantes en este tipo de estética. Existe el detalle temporal, el instante como detalle (uso de la cámara lenta).

**Desde la estética de la Recepción del Detalle:** existen diferentes aparatos tecnológicos orientados al manejo del detalle.

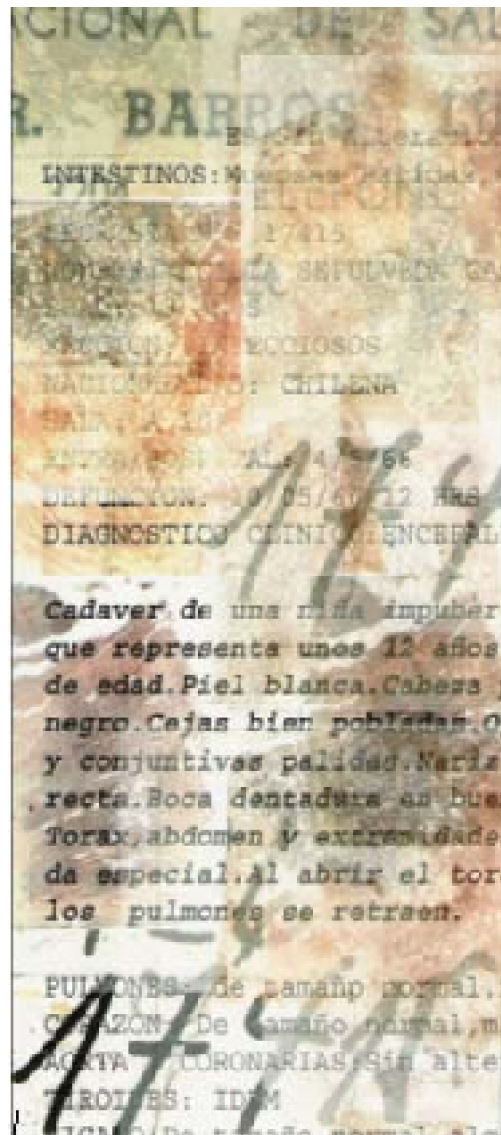
**Fragmento (romper, fracturar):** no aparece el sujeto, sólo el objeto, la relación con el todo de que proviene no es necesaria. Conocimiento por inducción (de lo menos a lo más, de lo micro a lo macro).

**Desde la estética de la producción-creación:** se relaciona con los medios. En diferentes temas, diferentes lugares, tiempos distintos.

**Desde la estética de la recepción del fragmento:** el gusto del fragmento se va a relacionar con el gusto por las antologías, exposiciones de muestras artísticas, libros con fotos de fragmentos, etc.

El discurso se construye por detalle. El fragmento se relaciona con la historia o el relato.





*R.O. "Necropsia n° 17415", de la serie de Autopsia AXD-66. (Esta imagen contiene un informe de autopsia del año 1966 de una niña de 12 años la cual fallece a causa de una meningitis viral en la sección de infecciosos del Hospital Barros Luco Trudeau.)*

## i.-EL MATERIAL

El territorio de las artes plásticas de nuestro tiempo ha dejado de ser un universo "ordenado". Es por el contrario una superficie mestiza, resultado de las inevitables hibridaciones que conlleva la superposición de distintos soportes y técnicas. Hoy día cualquier material, soporte o temática puede ser considerado arte: la libertad del artista no tiene límite previo

En esa situación los elementos de provocación y escándalo han empezado hace tiempo a desempeñar su papel. El gran artista conceptual Piero Manzoni, muerto en

febrero de 1963 sin llegar a cumplir los 30 años, formuló una de las críticas más radicales a la valoración de las obras de arte en función del aprecio mercantil de la firma del artista. En mayo de 1961 produjo una serie de 90 latas de conserva, de 90 gramos cada una, de excrementos de artista conservada al natural. Cada lata se vendía al peso, según la cotización del oro.

Jannis Kounellis, uno de los más destacados del arte povera, ha utilizado el cuerpo humano y los animales, no muertos sino vivos.. Joseph Beuys también desarrolló una acción durante una semana En 1969, realizó en Roma una instalación con doce caballos vivos lo repitió con cuervos. En 1974, en una galería de Nueva York. Se encerró con un coyote vivo.

Marcel Duchamp. Él abrió la vía de la transgresión con L.H.O.O.Q. (1915), una reproducción de la Mona Lisa de Leonardo con perilla y bigote. Una de las obras más venerables quedaba despojada de su halo de solemnidad, y el arte se convertía en algo más próximo y manipulable.

En Duchamp predominaba el humor y la ironía, pero otros intentan hacer presente la vida en el arte como una forma de reactualización del ritual. Aquí es donde mejor encaja la utilización del cuerpo, humano o animal, vivo o muerto, en obras y acciones del arte de nuestro tiempo.

Tal vez la idea de utilizar cuerpos o animales vivos o muertos tenga que ver con una voluntad de eliminar la diferencia entre realidad y representación, esto traería al arte una nueva base frente a la constante reproducción tecnológica de imágenes dentro las sociedades masificadas. Por consiguiente, creo que el espectador debe asumir la pluralidad de lenguajes y códigos que puedan aparecer en una obra de arte, desde principios del siglo XX el arte se caracteriza por no tener un código homogéneo a diferencia de la tradición del arte clásico. Nuestro juicio debe formarse desde una actitud abierta, olvidada de prejuicios y consciente de que la última palabra sobre el valor de una obra no se formula de modo inmediato, sino mucho después. El tiempo es el que afirma la puesta en escena de una obra.

## IV.- CAPÍTULO . LEONARDO DA VINCI, SUS ESTUDIOS DE ANATOMÍA

Da Vinci, artista, arquitecto, e inventor, su permanente curiosidad por el cuerpo humano y por el estudio minucioso de las funciones de todos sus órganos, con autorización de Ludovico el Moro para dedicarse a la disección de cadáveres, no era en absoluto dado a consolidar una imagen de buen patricio. Algunos decían que olía a muerte, que vivía rodeado de restos humanos, que los dibujaba a menudo con extraordinaria precisión. Llegó a tener 30 autopsias las cuales les revelaron poco a poco los misterios del organismo humano. Los cadáveres, desgraciadamente se descomponen muy rápidamente, por lo tanto, diseccionarlos, durante más de 3 a 4 días seguidos era absolutamente nauseabundo. Debido a esto es que pasa en la medida posible sin interrupciones, haciendo sus estudios. Pasaba largas noches junto a los cuerpos despedazados, en un cavernáculo húmedo. Se agota su resistencia nerviosa y sufre bajo el ruido lacerante de los instrumentos que rompen o cortan los huesos en el olor espantoso de la carne putrefacta.

Los anatomistas habían comprendido hacía tiempo la utilidad de la presentación esquemática del cuerpo humano, pero se servían de diseños convencionales y muy aproximativos. Leonardo es el primero en representar con precisión la estructura interior del cuerpo humano y alcanza en sus dibujos una perfección que no será igualada durante siglos. Los cortes transversales que obtiene gracias a una sierra y un cuchillo que constituyen una innovación total y anticipan la ciencia moderna.

Sus dibujos de cráneo y esqueleto suponen un progreso considerable con respecto a los conocimientos de la época. Da Vinci es el primero en dibujar correctamente la curvatura de la columna vertebral, la inclinación del sacro, que asegura el reparto del peso del torso, sobre los miembros inferiores, el arco del torso, la posición exacta de la pelvis. Precediendo a todos los anatomistas determina la forma del hueso esfenoideas y del frontal y así las diferentes cavidades, incluidas la maxilar que será descubierta en 1615 por Highmore por cuyo nombre es conocida. Habla incluso de las funciones del corazón y de la circunvalación de la sangre en las arterias, pero actuaba prácticamente en secreto y sin ser médico, mucho antes que el flamenco anatomista Andrea Vesalius. En su época estos trabajos eran muy audaces y especialmente heréticos. Fue acusado de todo tipo de cosas horribles, pero nunca, llegó a incurrir en las iras de la inquisición. En el veían alquimista y un necrófilo que a través de misteriosas cábalas intentaba devolverle la vida a los cuerpos inertes.

Para no enfrentarse a los tribunales ni a los procesos inquisitoriales, nunca hizo públicos sus descubrimientos o sus intuiciones. Se perdió durante un tiempo en el laberinto de su imaginación.

Hasta 1515, en una época en la que la disección de humanos estaba prohibida por las ordenanzas papales, Leonardo habría estudiado anatomía en más de 30 cadáveres de hombres y mujeres de todas las edades. La finalidad de su investigación no es solamente anatómica estructural, sino también fisiológica (movimiento) y morfológica (forma externa). Ya en el siglo XVII en la época de Descartes la práctica de la disección sea tolerada.

## **i.- ANATOMÍA HISTÓRICA , ANDREAS VESALIO Y CLAUDIO GALENO.**

Andrea Vesalio fue un médico anatómo europeo del siglo XIV , principalmente en España fue donde trato de abarcar este tema desde el punto netamente científico, pero difícilmente en España como en todos los países de Europa , la abertura de cadáveres estuvo controlada por la iglesia

Bonifacio VII en su bula contra las Universidades de Bolonia, Paris, Papua y Orleáns del 3 de marzo de 1298 y que se publicó en primer término en el Sexto de las Decretales (1), prohibía bajo excomunión las disecciones humanas para evitar crímenes y escándalos. Mondino, que fue embajador en Nápoles disecó 2 cadáveres en 1306 y 1315. Otros cirujanos italianos practicaron disecciones siendo Berengario de Capri el más audaz y el más afamado.

Alejandro IV (1255) declaró a la anatomía uno de los estudios generales del mundo mandando que los graduados en ella no se sujetaran a nuevo examen para entrar en ningún otro Stadium generale. Alfonso el Sabio fue quien más ocupó la Universidad salmantina, fijo el número de cátedras pero sin señalar la de Medicina.

La anatomía no podía progresar en una Universidad que fue tan adicta a la iglesia porque la Bula de Bonifacio VIII prohibía la disección de cadáveres y además la Iglesia desde el Concilio de Tours 1163. Prohibía a los clérigos ejercer la cirugía y aún menos diseccionar cadáveres, prohibido después de la Bula de Bonifacio VIII en 1300.

#### **La Cátedra de Anatomía**

***Estatuimos y ordenamos, que el catedrático de Anatomía haga seys Anatomías uniursales enteras desde el día de sant Lucas, hasta sant Juan: las unas de solo los músculos: otra de solas las venas: otra de solo los huesos otra de solos nieruos y dos enteras de todo el cuerpo humano. Y en el dicho tiempo haga doce particulare. Dos de cabeza: dos de ojos: dos de riñones: dos de coracon: dos de músculos y venas del braco: y dos de músculos y venas de la pierna. Las seys generales de haser en la casa de Anatomía edificada a este fin: y los doze particulares oe en el hospital del estudio, o en el general de Medicina, no gastando en ellas mas que una hora y media a la hora de la cátedra de Anatomía. Más las Anatomías universales empear se han en saliendo de lection de Prima hasta la tarde antes de lection de Visperas: de manera que nunca se pierda de leer en la Cátedra de Prima y de Visperas. Yten, que por causa del olor en las Anatomías uniursales no excedera de dos o tres días en ellas, solo tratando el uso y el nombre, alegando precisamente donde la trata Galeno, y Vesalio y los de mas que quisieron, declarando los mas llegado a razón. (Fragmento de la Cathera de Anatomía).***

En el Claustro de 9 de Septiembre de 1551 se acordó la creación de una Cátedra de Anatomía. En 1566 se crea una Cátedra de Cirugía y en 1573 otra de Simples.

En 1551 a 1561 fue catedrático de Anatomía Cosme de Medina. En 1551 ocupó la cátedra cursatoria de Anatomía y el 28 de noviembre de 1561 fue nombrado catedrático de Víspera de Medicina. Era ya licenciado, al año siguiente se doctoró y en 1563 se le encomendó la cátedra de Prima.

Esta es la única referencia sobre la cátedra de Anatomía de Salamanca en el siglo XVI:

***“Después que para la demostración de los huesos hubimos hecho toda la diligencia dicha nos pareció era razonable cosa ver hacer anatomía en algunos cuerpos y así nos fuimos a Salamanca donde a la sazón se hacía por un catedrático de aquella Universidad que llamaban el doctor Cosme de Medina y vimos desollar por las partes del cuerpo algunos hombres y mujeres justiciados y pobres, además de ser cosa horrenda y cruel vimos no ser muy decente para el fin que pretendíamos.”***

Es importante acotar que es difícil establecer con precisión el desarrollo de la Anatomía en España. Las obras de historia de Chinchilla y de Morejón, aunque no arrojan luz suficiente. Las biografías de los primeros anatomistas están incompletas, y la cronología imprecisa. Aquí nombraré algunos anatomistas del S XVI , Andrés Laguna primer anatomista Español autor de Anatomica Methodus , Lobera de Avila publicó el primer libro de Anatomía en España, y fue médico de Carlos V, Pedro Gimeno publicó en Valencia la obra titulada Dialogus de remedica compendiaria ratione, universam anatomen, y Juan Valverde de Amusco el cual fue el mayor exponente de la Anatomía en España.

**ANDREA VESALIUS.-** Anatómico belga, nacido en Bruselas (1514-1564) de una familia originaria de Wesel, de donde vino su nombre de Wesale ó Vesale; hizo excelentes estudios en Lovaina, aprendió la medicina en Montpellier, y la cirugía en París. Luego dió lecciones de anatomía en Lovaina y fue cirujanos de los ejércitos de Carlos V. Fue a Italia, haciendo en todas partes demostraciones públicas, y solicitando de los magistrados los cuerpos de los ajusticiados para las disecciones.

El Senado de Venecia le dio la cátedra de Anatomía de Pádua en 1537. Entonces reconoció que las descripciones de Galeno se referían no al hombre, sino al mono y empezó su *Tratado de Corporis humani fabrica*. Regresó a su patria en 1543, publicó su grande obra, respondió victoriosamente a todos los ataques de que fue objeto y pasó a dar lecciones públicas en Basilea en 1546. Después de la abdicación de Carlos V, a quien había asistido más de una vez, siguió a Felipe II a España. Se han contado muchas fábulas respecto a sus querellas con la Inquisición, pero lo mas probable es que Vesale enfermo y aburrido, obtuviese un permiso del rey para hacer un viaje a la Tierra Santa.

Al volver a Europa, naufragó en las costas de la Isla Zantes y murió de miseria en la ciudad de este nombre. Hay muchas obras de este gran anatómico. Las principales son *Anatomicarum Gab.Fallopilii observationum examen*, Venecia 1564 en 4°; *Chirurgia magna in VII libros digesta*, Venecia 1569, en 8° etc; Las obras completas, *Andreae Vesalii opera omnia anatómica et chirurgica*, forman 2 tom. En fol., Leiden 1725.

**CLAUDIO GALENO.-** Nacido en Pérgamo (Misia) 131-200 o 210, discípulo de su padre el arquitecto Nicon, siguió las lecciones de varios filósofos y de médicos distinguidos. Estudió en numerosas ciudades, fue médico de la Escuela de los gladiadores de Pérgamo y pasó en 164 a establecerse en Roma. Muy luego adquirió una gran reputación por su ciencia y por la sagacidad de su diagnóstico y el empleo inteligente de ciertos remedios, como la triaca. Los emperadores, desde Marco Aurelio hasta Sétimo Severo, y los más ilustres personajes fueron sus clientes; sus compañeros celosos, le llamaban decididor de paradojas y hasta charlatan.

Se ha podido motejarle de haber pensado demasiado en su propia conservación de haber abandonado Roma en circunstancias en que se hallaba diezmada por la peste, y rehusaba acompañar a Marco Aurelio en sus expediciones. Fue a terminar sus días a Pérgamo, aunque otros dicen que murió en Sicilia.

El talento y el saber de Galeno son incontestables, pues el único entre los antiguos que, han dado un tratado completo de Medicina. Inclínabase hacia el eclecticismo, así en medicina como en filosofía, y sin embargo hay unidad en su sistema; y aunque en extremo apegado a las teorías, fue no obstante buen observador; la anatomía le debe mucho y la semiótica y la higiene hicieron por sus experiencias y observaciones los progresos que aún admiramos. Sus escritos estudiados con entusiasmo por los árabes han gozado de la mayor autoridad hasta el S XVI.

Dícese que han compuesto más de 500 tratados sobre ciencias médicas y más de 250 sobre otras materias. Aunque filósofo distinguido y a veces de sublime elevación, ha pecado por excesiva credulidad, en términos que los sueños representan gran papel en su vida y escritos. Fuera imposible o al menos temerario el dar aquí una idea de las doctrinas de Galeno. Aunque mucha de sus obras se han perdido, quedan sin embargo

---

en gran número que han sido a veces impresas, comentadas y traducidas.





# V.- CAPÍTULO. ARTE APROPIACIONISMO Y SERIALIZACIÓN

## i.-Lo real como copia múltiple.

Bajo la variada y aparente implosión de obras que preceden de una matriz original, se reproducen y se expanden sin término en una serie de metamorfosis de acción ilimitada de las cuales se generan otras copias, de esta manera perdiéndose la identidad propia del original en el arte.

En consecuencia, el problema de la seriación, la copia y del apropiacionismo, y no ha de verse sólo acotado al camino de la (re)producción múltiple de obras procedentes del original. El apropiacionismo no solamente es una cuestión formal, si no que atañe a los fenómenos de descomposición, pérdida del sentido y fragmentación del objeto artístico y del contexto, así tomados como modelos generan formas y procesos de manipulación de la obra, especialmente en la instalación, la fotografía y la imagen mediante medios digitales. El apropiacionismo es un fenómeno de disolución del arte, que ya no busca ni mantiene la relación íntegra perceptiva y simbólica con lo real, sino que lo fragmenta, simula, interviene, multiplica y lo utiliza. La relación de imitación o innovación la obra mantenía con el mundo se multiplica, se disgrega, su identidad incide en la comparación

entre el objeto artístico y las demás partes de donde se deriva un mundo autónomo marcado por sus propias citas y códigos *“una sensibilidad porosa que disuelve la obra a través de una adición ilimitada”*

La post-modernidad renunció a las premisas modernas revolucionarias: la novedad, la originalidad, el progreso, si bien partiendo de ellas, descontextualizar, revisar y apropiarse de la historia del arte. Como señala Foster si *“el arte moderno se ocupó de las formas históricas, a menudo para deconstruirlas, el arte posterior tiende a asumir las formas históricas descontextualizadas y rectificadas”*. Se ignora el contexto histórico se rechaza su **continuidad** y *“se resuelven falsamente en forma de pastiche, los elementos conflictivos del arte y sus modos de reproducción”*.

El robo, el saqueo y la inflación fantasmagórica de objetos imágenes genera la implosión de lo artístico que acaba provocando un colapso y un agotamiento de los modelos repetidos hasta la infinitud, se hacen amorfos, se desvirtualizan y sólo destacan su capacidad de seducción.

La obra artística ha perdido ese carácter simbólico, reemplazado agónicamente por los juegos de la simulación, la autoreferencialidad, el apropiacionismo y la textualidad, descomponiéndose y disolviéndose en el juego de su desaparición.

Dentro de una sociedad post-modernista la exaltación del momento, que **todo** en una sociedad capitalista, mediática y tecnocientífica desde el alimento hasta la atmósfera, desde la imagen hasta el lenguaje, de la mirada al cuerpo y al tiempo, está inflado, fabricado, contaminado, agresivo, clonado, seriado, exagerado e intoxicado, traspasado por los rayos, radiaciones y cuerpos extraños todo esto va en contra de una pureza cultural. No hay obra de arte “pura”, en un mundo donde la realidad natural ya no sirve en un mundo donde lo artificial es natural.

Duchamp antes de embarcar a América en 1919 convence a un farmacéutico, le habla de vaciar una ampolleta de cristal y sellarla, regalándosela a unos amigos coleccionistas en N.York como si estuviera constituida con “Aire de Paris”, se está instaurando una concepción y praxis artística que supone un corte fenomenológico, cultural y ontológico: la ruptura con la historia la naturaleza y la “verdad” ¿dónde están aquí los límites de lo real con la copia de la verdad con la falsedad, en caso de que tal ampolleta sea considerada como obra de arte?. Después de esta fisura en el arte ¿qué se podría esperar del arte?, sino repetir, multiplicar el sin sentido y la disolución de la obra artística en las miles de series, variaciones, fragmentos y aporias que produjo el siglo.

## ii.- Arte y ciencia



*Julio Le Parc, "Mural de luz continua", 1966-67.*

No cabe duda de una discrepancia estructural entre los artistas y la concreción de las obras. Aquel "arte nuevo" se basaba en una dimensión especulativa, que alterna los juegos cabalísticos y otras disciplinas de la emulación del paradigma institucional de la ciencia.

El asunto se remonta a la asimilación de las sociedades occidentales. En este sentido el vanguardismo del arte contemporáneo sea la mejor enseñanza aprendida por la ciencia, la institución socialmente más prestigiosa desde el S XVII.

La ciencia fue categóricamente elevada a una gran consideración en el sistema social de valores. Este aumento de la atención prestada a la ciencia ha hecho que esta haya avanzado a pasos agigantados esta última parte del siglo. En el mundo del arte la imagen de la ciencia ha sido una de las zonas más sensibles a esta irradiación estética proyectada por la ciencia.

De algún modo imprevisible, muchas de las transformaciones más radicales han sido precedidos de aspectos inicialmente lúdicos, de experimentos ideados por diletante, ó sea, por el que se "deleita". En la fidelidad de quien admira una actividad a la que es ajeno, se encontró siempre el soporte económico y material del arte. El mecenas y el coleccionista necesitaban alimentar una fe basada en su exterioridad como espectadores y en la veneración de un mundo del que no se sentían partícipes.



*Lygia Pape, "Livro da Criacao", 1960.*

Y algo de ese diletantismo sería una base fundamental de muchas de las poéticas del arte más actual cuando se apropian, con remembranza irónica o con verdadera fe, de otros territorios culturales. Los libros antiguos de Ciencias Naturales pueden contener clasificaciones exquisitas e inútiles como también esquemas, dibujos y grabados que podemos ver como productos netamente estéticos. En el film *Metrópolis* de Fritz Lang, los laboratorios y los escenarios urbanos llenos de instrumentos y máquinas que sólo tratan de reproducir la impresión de un mundo tecnificado, pero que lo hacen con los presagios de su presente, y toda esta colección de signos pertenecientes al vocabulario objetual de la ciencia queda situada nuestra visión como la estética del "futuro" pasado. La pérdida de funciones de los objetos científicos en *metrópolis* es doble: por un lado, el conjunto de los instrumentos no responde a ninguna verdadera labor científica. Por otro lado el decorado de *Metrópolis* ha perdido también sus virtudes para hacernos creer que estamos ante lo que será el último grito de la tecnología, aquel futuro nunca tendrá lugar, toda la estética de la historia está atravesado por la historia, la historia se filtra en los rincones más imprevisibles, también en el vacío solipsista donde se realizan los experimentos, o en la institución científica, que deja de tener a partir de entonces ese aspecto intemporal.

En las imágenes de la ciencia persisten ricos yacimientos de significados. Hoy la instrumentalización del conocimiento ya es una realidad ostentosa y curiosamente se ha construido como un relato audiovisual, muy próximo a las evocaciones de la ciencia ficción. En el proceso de la espectacularización de los hallazgos científicos, el más ambicioso de los espectáculos épicos será "la carrera espacial". La ciencia sitúa un nuevo ámbito de investigación fuera de los condicionantes terrenales, en la llamada "atmósfera cero", en un espacio descontextualizado donde es posible el contacto con los fenómenos, puros con los arquetipos platónicos. Para ello se despliegan nuevas tecnologías e infraestructuras para colonizar el mundo del conocimiento.

Al intentar sobrepasar los límites físicos de la supervivencia de la vida quizá se

sublima un impulso de trascendencia secularizado en su representación mediática. Los objetivos parciales e incierto de las investigaciones en el espacio son contingentes en su relación con el verdadero objetivo de recrear un espacio idealizado, un orden alternativo a la realidad que es el verdadero escenario de la ciencia y, al mismo tiempo, su estatización. Esa construcción en paralelo, esa metáfora de otro espacio, se establece de nuevo como una forma de discurso, se consolida como la versión estética de un mundo originario más próximo al pensamiento que a la realidad.

A la porte de la ruina de los mitos, una vez puestos en crisis el modelo de racionalidad científica y también finalizados los proyectos utópicos de la vanguardia anidan nuevas propuestas artísticas. Sin duda, la potencia representacional de la ciencia afectaba a el concepto mismo de lo que era considerado "realidad". La ciencia generaba imágenes identificables con lo real más allá incluso de lo visible. Las imágenes tanto del microscopio como del telescopio recreaban unas formas literalmente nunca vistas y sin embargo científicamente reales. Los científicos inventan modelos explicativos que se declinan en un lenguaje matemático. La ciencia, como el arte, reconstruye reflexivamente sus fundamentos a lo largo del siglo XX. En el proceso se da una paradójica inversión de los términos: a mayor crisis de la racionalidad científica, mayor racionalización del territorio artístico.



*Obra de Marce.li Antúnez, "Hongos"*

El arte insiste en hacer visible lo invisible, en dar forma al pensamiento. Desde las configuraciones reticulares hasta las emulaciones archivísticas, el arte viene reaprovechando las ruinas estéticas de las representaciones científicas. A lo largo del siglo XX han sido muchos los artistas que han hecho recaer la mirada sobre la

maquinaria desactivada de un saber positivo. La segregación estética se vuelve melancólica y lo poético se instala en las estructuras puras del lenguaje, en los espacios de un discurso vaciado en su intento de explicar el mundo.

La ciencia se hace técnica, soluciona operativamente problemas planteados por su propia estructura interna. La voluntad de crear una imagen especular de lo real se ha perdido. En ese territorio desalojado donde lo científico se vuelve una formalización del lenguaje. En su ausencia de finalidad se convierte en un peculiar fenómeno estético.

En 1969, Kosuth interpretaba la obra de arte como una proposición analítica en el sentido kantiano, es decir, intransitiva y autorreferencial, alusiva únicamente a su propio contexto. Kosuth escribe: "Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la "idea artística" (u obra) y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto arte sin salir del contexto artístico para u verificación. Pero el puritanismo conceptual que puede contener esta idea no ha excluido en la práctica artística la deleitación por los objetos apropiados a la ciencia, es decir, el inevitable éxodo del arte hacia otros contextos entre los que la ciencia aparece como un ámbito de diálogo privilegiado.

En esta relación de colateralidad cognitiva donde el arte construye una nueva mitología a través de las formas externas del mundo depurado y soliptista de la ciencia. Para artistas como Denes el contenido estético de la obra se encuentra en la perfección formal de su significado, es decir, en la semántica de las deducciones lógicas contenidas en ellas.

El par arte-ciencia se muestra como un foco dialéctico instalado en la base de las instituciones culturales. En su dimensión política, el arte y la ciencia representan aspectos aparentemente autónomos de la praxis social y, por ello, decisivos en el arbitrio de una conciencia recorrida por los intereses económicos y de poder. La manera en que se instrumentalizan ambos territorios resulta ser sorprendentemente parecida. La estética de la ciencia aparece como la mejor renta de un proceso de fusión. La ciencia como obra de arte ,el arte como ciencia, ambos ensimismados en estructuras aparentemente autónomas, pueden convertirse en reconstrucciones simbólicas de lo real o simples instrumentos. Arte y ciencia crean un espacio ideológico que es fruto del intento de trascender sus propios límites. En la frontera con lo real, desde la ficción o desde la abstracción teórica, ambos elaboran un discurso. Ellos han creado en gran medida nuestras formas de comprensión de lo real. Ambos elaboran de hecho formas, simbólicas y visuales, que son la materia prima de nuestras representaciones. Ya sea en sus escenarios o en su asimilación desde dentro, arte y ciencia están sutilmente contagiados. Precisamente porque en su estructura institucional están recorridos por el prejuicio de ser ámbitos contrapuestos en el reparto de funciones que se establece en Occidente.

## VI.- CAPÍTULO. EL MONSTRUO.

El monstruo dicen, se parece a la máquina . El monstruo compone, anuda partes de diferente naturaleza y origen, hasta coagular la figura final multiestilística de un organismo complejo. La arquitectura morfológica barroca se contrapone a una arquitectura funcional deslumbrante: una máquina de matar, una máquina de aterrorizar, una máquina de desear , de ser deseado, de odiar, de amar , de no morir.

Jean Paulhan decía que "*nada se parece tanto a la mediocridad como la perfección*". Por eso, morfológicamente, todo monstruo es, por definición, un exceso. El romanticismo da a ese exceso una escenografía gótica : un enano deforme aparece y desaparece, entre gárgolas, en un campanario; un noble rumano, decadente y melancólico, mira el paisaje hostil y hermoso desde una ventana de su castillo en los Cárpatos; un fantasma enmascarado se descuelga desde la tiniebla superior de las bóvedas del teatro, o emerge de un teatro subterráneo de ventilaciones, cloacas , y habitaciones ignoradas; debajo de París hay catácumbas - en las noches silenciosas es posible oír, desde la superficie, el murmullo de los rituales secretos e informes.



*Rocío Orellana F. "Monstruo I", de la serie "Autorretratos" 2002.*

El exceso del monstruo requiere la oscuridad de su coreografía, de su decorado, de su *puesta (monstrum)*. Una línea divide, excluye y nos aísla del contramundo y de la contrautopía en la que el monstruo vive los hace lejanos y tranquilos, ligeramente inquietantes, ejemplos y advertencias distantes de *lo que pudo haber sido o de lo que podría ser*.





*Francisco de Goya y Lucientes. "Cronos devorando a su hijo"*

Un dios ha separado el cielo y la tierra, un centinela cuida que el infierno y la tierra no vuelvan a reunirse, la policía cuida y protege el orden: los géneros y los estilos deben conservarse puros, reconocibles, inteligibles. Este monstruo es el Gran Monstruo (la gran máquina), siempre aludido y siempre evitado: *el cuerpo* su química nauseabunda prefigura un mundo atroz que podría ser o que pudo haber sido.

Esa línea tiende a ceder. Ya sospechábamos que la verdadera monstruosidad no es el monstruo, sino su manifestación en este mundo, su contrahabitación, la carnavalización. El monstruo será arrancado de su ambiente estilístico, y colocado abruptamente en medio de la ciudad, en medio del día, el monstruo, sumado a su nuevo contexto, formará otro monstruo, más terrible e ilegible.

La vieja idea es que toda metamorfosis, toda mutación, todo proceso son catastróficos, monstruosos: lo abierto se opone a lo concluido, a la perfección, al punto terminal de un proceso que termina por ocultar al propio proceso.

El minotauro en su laberinto, el monstruo en su escenario, como espacio clausurado y vigilado, no es monstruoso; lo monstruoso es cuando nuestro escenario no puede impedir que se transparente su *backstage*, el lugar del monstruo superpuesto al mío. Foucault le hubiera dado a este trans-lugar un nombre rimbombante: *heterotopía*. Cuando la utopía no tiene una divinidad que las separe y mantenga sus órdenes, empieza un proceso, un embarazo, una mutación, un cambio catastrófico, una monstruosidad.

Los presos se amotinan en un infierno llamado Libertad la noticia policial se convierte en una razón de Estado, provoca a políticos y legisladores, los involucra: los géneros se

confunden, nuestro escenario no puede ocultar su *backstage*.

El gusto neobarroco por el monstruo no deforme o multiforme, sino informe, amorfo, metaforiza y metaboliza la violencia cultural de todo proceso, la encuesta y la consultoría se concentran en dibujar la figura del indeciso, del descreído, del monstruo irresuelto, para que luego el político trabaje sobre el invento; el político electoral transparenta (se diría que casi deliberadamente) lo que en la jerga se conoce como "doble discurso".

Finalmente, toda escritura fuerte, conviene saberlo, es monstruosa



R.O, "Monstruo III" de la serie de "Autorretratos" 2002

*"Una obra no tiene valor, sino poder. No necesita llamar con mucho ruido. La escuchan los que tienen oído para ella..."*

## **i.-El símbolo, El Monstruo.-**

El monstruo es también el símbolo de la resurrección, se traga al hombre a fin de provocar un nuevo nacimiento. Aquí se alude a la obra de Goya Cronos devorando a su hijo, o la de Rubens, o la del japonés Zhu Yu "El Caníbal", todos ellos de alguna forma demuestran el canibalismo contemporáneo cada cual en distintas épocas, devorar a un hijo a un humano, devorarlo para traer así un nuevo nacimiento, esta idea del monstruo como "caníbal", todo ser atraviesa su propio caos antes de poder estructurarse; el pasaje por las tinieblas precede la entrada de la luz. Conviene sobrepasar en uno mismo lo incomprensible, que es terrorífico por ser incomprensible y parecer privado de leyes. El

monstruo también pertenece a la simbólica de los ritos de pasaje. El mundo que guarda y al cual nos introduce no es el mundo exterior de los tesoros fabulosos, sino un mundo interior del espíritu, al que no se accede más que por una transformación interior. Por esta razón vemos en todas las civilizaciones imágenes de monstruos tragadores, andrógagos y psicopompos, símbolos de una necesidad de una regeneración.

Los cuerpos monstruosos que son donados para el estudio de la ciencia humana en Institutos de Anatomía patológica, son cadáveres seccionados, meros objetos para el estudio, cada uno de ellos con sus rostros mutilados por el bisturí, sus pieles ajadas y sus músculos como simples tiras de carne, así viven apilados en una sala apestosa de olor a glicerina y formol. El temor de la gente a esto es un temor inculcado por la civilización, el temor al cadáver, al muerto, el cuerpo inerte de un humano, este estado de temor a lo monstruoso aparece desde las civilizaciones más antiguas, por ejemplo lo que era considerado como monstruosidades durante la revolución cultural china de 1966-1967, toma un sentido totalmente particular a la luz de esta interpretación; significa que la revolución debe ir hasta una transformación radical del hombre, a fin de hacerlo apto para vivir en un mundo nuevo “Muera el hombre viejo, viva el hombre nuevo”, esta fórmula podría resumir la simbólica del monstruo.

Pero a veces la devoración del por el monstruo es definitiva, es la entrada de los condenados al infierno, tragados y mordidos por las fauces temibles de demonios o bestias salvajes.

*“Lo incontrolable también tiene sus propias leyes.”*

Según Diel, los monstruos simbolizan una función psíquica, la imaginación exaltada y errónea, fuente de los desórdenes y las desgracias, es una deformación enfermiza, un funcionamiento malsano de la fuerza vital. Aunque los monstruos representan una amenaza exterior, revelan también un peligro interior, son como las formas asquerosas de un deseo pervertido. Proceden de una cierta angustia, de la cual son imágenes, tal así es el caso del fotógrafo madrileño David Nebreda el cual sumido en su esquizofrenia a ratos en lo que le queda de cordura crea obras en las cuales se autoinflinje heridas cociéndose el abdomen con hilo el cual lo sostiene con sus manos.

Pues bien aludiendo a lo anterior la angustia es un estado convulsivo, compuesto de dos actitudes diametralmente opuestas “la exaltación deseosa y la inhibición temerosa”, generalmente surgen de la región subterránea, de las cavidades, de los antros sombríos, otras tantas imágenes del subconsciente.

Walter Abell en *The Collective Dream of Art*, señala que, desde el neolítico a las culturas históricas, se advierte una casi omnipotencia de los monstruos, los cuales retornan de la llamada “Edad de las tinieblas”, disminuyendo progresivamente durante el románico para ser bendecidos en el gótico en que, por el contrario prevalecen las imágenes heroicas o religiosas de salvación.

En la tradición bíblica el monstruo simboliza las fuerzas irracionales, posee las características de lo informe, de lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. El monstruo aparece como desordenado, desmedido, evoca el período anterior a la creación del mundo.

El monstruo también son símbolos de las fuerzas cósmicas en estado inmediato, al

caos, a las potencias no formales. En el plano psicológico aluden a las potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse como el volcán en erupción. Simbolizan también, según Diel una función psíquica en cuanto trastornada la exaltación afectiva de los deseos, la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras. Son por ello el oponente el adversario por excelencia del “héroe” y de las “armas” (potencias positivas concedidas al hombre por la divinidad; de ahí el origen misterioso, milagroso o mágico de la mayor parte de las armas usadas por los héroes en los mitos y leyendas). Las armas son lo contrario del monstruo. Señala Diel que por paradoja el enemigo quimérico la perversión, la llamada fundamental en la vida del hombre.

## ii.-La contraposición del Monstruo.

Somos monstruos, yo soy uno de ellos, la ciencia también lo es, la iglesia, el amor, la caridad, es monstruosa, el sentido neobarroco que le damos a ciertas cosas es monstruoso.

Mi obra por definición, es angustiante, dolorosa, cargada de símbolos, de muerte y de personajes que ya no existen, desde este punto de vista está resuelto, pero también esta obra guarda esa sensibilidad escondida que todo monstruo lleva dentro, como en los antiguos cuentos, ese monstruo sólo, incomprendido, enterrado por la sociedad, esos monstruos, esos “*freaks*”, que aparecen en dicha película en el año 1932 creada por el cineasta Tod Browning, creador también de “Drácula” (1931), su maestro fue Griffith en todo lo relacionado al cine y a su vida. Este personaje catalogado como un alcohólico, insobornable, autodestructivo, aficionado al ocultismo y marginal era como “*el monstruo devorado por si mismo*”. Browning rodó en 1932 para la MGM la película “La Parada de los Monstruos”, la historia se desarrolla en un espectáculo de feria y que está protagonizada por verdaderos “fenómenos”, entre ellos, enanos, cabezas de alfiler, mujeres sin brazos, torsos vivientes entre otros. Una hermosa trapezista accede a casarse con Hans, un enano adinerado con la intención de envenenarlo y quedarse con su fortuna. Descubierta el cruel plan los “*freaks*” se vengano no menos cruelmente de la trapezista y su amante. La película vulneraba todos los esquemas de Hollywood, fue censurada y prohibida en algunos estados de Norte América. Tod tenía una personalidad disorde a veces era afable y otras veces muy agresivo, no así con los llamados “*freaks*” a los cuales veía como sus hermanos dentro de esta película es fácil entender cuales son los verdaderos monstruos ¿serán acaso los “fenómenos”?, ¿ó tal vez los personajes bellos pero codiciosos?, la venganza nacida de la indignación ante el escándalo de la injusticia es otro de los apuntadores del melodrama, la venganza en “La parada de los monstruos” es un tema esencial. Se dice que el mal está en nuestro interior y es inseparable de nuestra naturaleza, en las obras de Browning nos dicen que el mal existe, pero que siempre se puede luchar contra él. En el universo del melodrama el bien y el mal son dos entidades separadas que existen fuera de la conciencia humana y, por lo tanto, se puede elegir uno u otro. El sufrimiento es el motor de la naturaleza humana, en

“freaks”, el sufrimiento de pertenecer a una comunidad, es fruto inevitable de una “desgracia física”.

Durante la Segunda Guerra Mundial se prohibió en varios países de Europa exhibir “La parada de los monstruos” entre otros filmes de Browning , probablemente este afán de no mostrarlas era el de no evidenciar los horrores que vendrían durante esta guerra, Tod tal vez en su enigmático subconsciente sabía lo horrores que se avecinaban , la muerte, el dolor, la desfiguración, la mutilación de la raza humana, una raza perfecta quizás, dispuesta a conquistar el mundo. Tod nos demuestra en sus filmes la monstruosidad del ser humano como ente, la maldad almacenada en nuestras mentes, *“devoramos a los más débiles”*, no así estos “fenómenos”, como en la última escena cuando todos estos seres se agrupan para vengarse de Cleo y su amante, *-“los carruajes corren en fila bajo la copiosa lluvia de una noche demasiado oscura, en los vagones van los fenómenos con Cleo en otro va la enana enamorada de Hans, los carruajes se vuelcan, uno de los payasos enamorado de una de las siamesas se va encima de Hércules y lo lastima, por otra parte los otros fenómenos están escondidos bajo uno de los bagones esperando atacar a Hércules éste los mira mientras se arrastra para poder huir, al ver la escena observamos como estos fenómenos como poseídos por una fuerza inexplicable reptan por el suelo barroso con cuchillos para mutilarlo, por otra parte los otros corren tras Cleopatra para también ser mutilada, la escena final muestra a la bella Cleo transformada en una gallina que cloa, y de Hércules sólo se sabe que fue castrado y que perdió su voz ronca, de los “freaks”, se sabe sólo de su venganza”*.

Ahora decidan ¿ quiénes son los monstruos finalmente?



## VII. CAPÍTULO.- EL CUERPO COMO SOPORTE

### i.-ARTE Y ACCIONISMO VIENÉS, LA ESCUELA DE VIENA .

El cuerpo se va ligando a través del arte como el conjunto de necesidades del ser humano, el cuerpo desde épocas ha sido utilizado como soporte, ya sea en culturas indígenas como en nuestros tiempos, así por ejemplo, los Selknam aborígenes originarios del extremo sur de Chile, al pintar su cuerpo para el rito de iniciación del adolescente selknam, con esto ellos asumen ser un Dios y su imagen atemoriza .

La pareja de Gilbert & George se muestran como esculturas vivientes en una galería en Londres Inglaterra. El 9 de marzo de 1960 Yves Klein pinta de azul 3 cuerpos desnudos, acto seguido, dejan su huella en el lienzo, siguiendo las instrucciones del artista.

Así el 2003 la artista y coreógrafa Su-En realiza The Body Project que se monta en el Teatro Anatómico del Museo Gustavianum en Uppsala durante dos días en agosto del 2003. El teatro fue inaugurado por Olor Rudebeck el año 1663 y queda a pocos

pasos de la catedral de Uppsala. En el tetro se disecaban cuerpos humanos ante espectadores atentos y excitados. El establecimiento religioso se puso furibundo. ¡El cuerpo pertenecía a Dios!

Con las disecciones esto cambió. Después de haber sido la morada de Dios el cuerpo pasó a ser más una máquina biológica manejada por sus funciones y necesidades. El cuerpo se dividió y los pedazos fueron separados y tuvieron especialidades. El cuerpo se convirtió en una fuente de conocimientos nuevos y al mismo tiempo creó nuevos prejuicios. Todo lo que no tenía una explicación científica era inútil e incluso peligroso.

La gran pregunta es ¿a quién le pertenece el cuerpo?, ¿a Dios?, ¿a la sociedad? Al que lo necesita? 350 años después de las primeras disecciones el cuerpo humano sigue siendo un misterio y un secreto; está rodeado por tabúes. El cuerpo es más que nunca el portador de contagios de los que desesperadamente tratamos de escapar. Partes del cuerpo se pueden comprar y cambiar, órganos se cultivan y se engendran en otras especies.



Su-En opina que el cuerpo principalmente pertenece a sí mismo. El cuerpo es divino, justamente porque pertenece a sí mismo. Es una cantidad infinita de elementos y funciones que juntos crean un todo. La vida se manifiesta en lo corporal, la carne le da sentido a lo espiritual.

***“En mi propio trabajo como coreógrafa y bailarina investigo constantemente sobre la existencia del cuerpo humano. Escarbo en lo carnal. Esto a veces me lleva a expresiones o situaciones que a veces son percibidas como extremas, peligrosas o asquerosas por el mundo circundante. Ante el cuerpo que yo presento en mi arte me puedo encontrar con un tipo de resistencia de gente alrededor; cierto deseo de un cuerpo puro que no ha sido mancillado por algo asqueroso. Esto probablemente esté fundado en el miedo a lo desconocido e imposible de controlar. El miedo por ensuciarse o ser deformado.”***



¿Qué es lo realmente horrendo, ver órganos e intestinos llenos de gusanos devorándolos? Parece que todo lo que está en un lugar "equivocado" nos causa molestias, incluso puede causar peligro mortal. Pero todo, todos los materiales, todos los componentes tienen una función y un lugar y perciben a través de eso una belleza en sí mismos. Su-En piensa que la obra de arte corporal ultimada debería poder verse dentro del propio cuerpo. *"Yo quiero ver un cuerpo que es mancillado por la vida. Justamente lo mancillado resucita lo divino."*

El Teatro Anatómico ha incentivado muchos de los proyectos de la artista en el 2002 hizo una intervención corta con el artista de video Richard Sporrang. Ella estaba recostada sobre la mesa de disección y Sporrang trabajaba con proyecciones de cámara y a través de un proceso digital de la información en tiempo real la forma del cuerpo se podía disolver en una pantalla de video.

El año 2002-2003 Sporrang y Su-En produjeron una obra de video, donde el tema era el mismo. El título es SLICE y el concepto también fue una función que está de gira por el mundo. En SLICE hicieron una disección artística, buscando un tipo de juego con el exterior y el interior. La filmación se realizó en el estudio de SU-EN Butoh Company durante tres días y la artista estaba revuelta completamente con intestinos de pescados. También la música creada por Lee Berwick de Londres son sonidos grabados de vendedores de pescado y carniceros que cortan, pican y abren.

***El concepto de SLICE: morir en lo vivo, la disección de la carne el deseo interno manda y captura un corte, corte, otro más la forma se disuelve colgando respirando de un hombro y hacia abajo el baile de las costillas el rostro verdadero comido hasta la médula un soldado desnudo, un esclavo de la disolución unidad y separación des-encarnación y fantasías secretas volando el insecto se destroza por la luz un corte, corte, otro más una caminata interna***

**"Nuestros pecados los expiaremos dejando nuestros cuerpos a disposición de la sociedad."**

*"Justificar el uso de la violencia estética, nos llevará a reflexionar a cerca de la violencia real en el arte. Las cuestiones éticas se nos plantean por sí mismas pues la imagen ya no es sacada de la realidad sino que es insertada en una realidad."*

El Accionismo Vienés se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, pero sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo numeroso de artistas preferentemente austríacos, se puede destacar la obra de Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch.

El accionismo vienés el el lado mas cruento que puede haber registrado el body art y otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en EE.UU, Italia, Alemania y Francia

Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular, en el uso del propio del cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, el artista y del arte mismo. Su lema era el de redimir y liberar. Con él, en palabras de Solans, «el accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de postguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales,

tanáticas y agresivas y revolucionarias el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica.

El accionismo vienés, después de los desastres traumáticos de Vostell, a los “juegos de liberación” del Teatro misterios-orgías de Hermann Nitsch o las acciones materiales de de Otto Muhl, a la decoración de su propio cuerpo y las automutilaciones de Gunter Brus o las acciones destructivas de Rudolf Schwarzkogler, no hay más que un paso. No se podría imaginar rechazo más categórico para curar las heridas abismales de la sociedad. Artistas como Vostell y los accionistas vieneses nos mostraron que hay sectores enteros de nuestra sociedad carentes ya de los ritos necesarios para tratar el trauma del estrés mental.

Sus acciones consistían en la exploración de las zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte. Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, éste como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halle en el mundo, incluidas, y sobre todo, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante y su aparente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución total de los sentidos en el público con la intención de acceder a una especie de libertad de la identidad en la no-identidad.

Es obvio que el “teatro en acción” de H.Nitsch deriva del action painting y del arte informal, y se puede establecer una interrelación entre el uso de animales muertos, el ataque a materiales orgánicos, la agresión sobre superficies pictóricas por parte de Fontana y la apropiación de la realidad a cargo de los “nuevos realistas”. El conservadurismo extremo del entorno social es fundamental para entender el fenómeno del “accionismo vienés”.

Nitsch concebía sus “juegos de liberación” como descargas impulsivas que permitían exteriorizar y hacer aflorar las energías reprimidas en el inconsciente. La transgresión de los tabúes llegó a su máximo desquicio con las auto-mutilaciones de Brus, a partir de la pintura gestual y la autodecoración de su cuerpo. A mediados de los años sesenta Brus considerado “el padre del Body Art”, paso de la auto-mutilación ficticia a su realización efectiva

A diferencia de los artistas del happening y el fluxus los accionistas vieneses utilizaron la fotografía y la filmografía para sus propios fines. El interés por estos medios se remonta en parte al entorno de la vanguardia cinematográfica austriaca de los años sesenta. Pero probablemente fue el marcado aspecto escultórico y pictórico de las ideas e los accionistas lo que los llevo a recurrir a estos soportes.

Lo que hace el accionismo es preguntarnos ¿qué es arte? o a establecer un canon artístico, nada más lejos de nuestra intención, sino más bien, por las propias características de estas manifestaciones, a preguntarnos si puede existir arte sin ética o si, al menos, la reflexión moral tiene algo que decir en la reflexión sobre el arte actual.



En el Accionismo Vienés los cuchillos se convierten en pinceles, el cuerpo en lienzo y la propia sangre en el pigmento, se está hablando de exhibiciones en las que los artistas se realizan cortes y laceraciones, auto-mutilaciones o autoelectrocuciones, o todo ello a la vez, como medios por los que, por ejemplo, Günter Brus manifestaba la destrucción como parte fundamental de la obra de arte. Cuando se nos explica que su intención es la de llevar a cabo *collage* en los que el cuerpo humano pierde su forma en una alusión a la propia experiencia vital para crear una dimensión positiva a través de la liberación de tabúes, nos encontramos trabajos como los de Otto Muehl, en los que aparece rebozado entre sus propios excrementos. Así como cuando se describen los espectáculos multitudinarios, a través de los que a Nistch tanto le gustaba «accionar», como dramatizaciones de liturgias eclesiásticas en las que, además como novedoso, se hacía participar al público; de lo que se trata es de orgías al más puro estilo de los relatos de Sade y de sacrificios de animales vivos llevados a cabo en su gran castillo del Barroco.

Schwarzkogler realizaba las únicas acciones que tan sólo aludían a la violencia, sin caer en ejercerla sobre sí mismo, pues su intención fue la de mostrar ésta como algo frío y silencioso, a través de una iconografía hospitalaria, trasladaba la sensibilidad exacerbada de sus ideas sobre el color, las relaciones y las proporciones espaciales entre los objetos a sus obras, mediante la creación de cuadros vivos con cuerpos vendados. Schwarzkogler, que definía el cuerpo humano como «purgatorio de los sentidos», nos presentó como su última acción el acto de matarse al tirarse desde una ventana.

*Bataille, que «ahora el hombre normal sabe que su conciencia tenía que abrirse a lo que más violentamente lo había sublevado: lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros»*

Accionismo tiene dos caras por un lado, la exaltación de la violencia y el recrudescimiento de lo real en la pornografía y por otro, la manifestación de la misma obra como expresión ontológica. «El exceso se opone a la razón», Bataille. Y esto es precisamente el valor intensificado del Accionismo, el ritual como forma de arte no posible de capturar y que escapa a su vez del consumo de la obra comercial el deviene y se deja ver como el reducto de la misma realidad fragmentada, como el lugar del no arte donde la violencia como transporte ha crecido dentro del arte, pero sin estar encarnada. El accionismo es, cuerpo obturado, concluido y reabsorbido por el espectador, en la relación de que ese cuerpo violentado y devaluado es parte de lo que el mismo arte, a pesar de todas sus excepciones, ha querido mitificar: El cuerpo erótico.

Lo interesante del accionismo a comparación de la ironía del Pop, el cual se puede serigrafiar en serializaciones mundiales, es que para recrear la expresión del Accionismo, necesitaríamos algo más: una víctima, una forma más de vislumbre y de recelo contra las prácticas apropiacionistas y sobre todo, un vínculo con lo que podríamos llamar no arte.

Podríamos decir que todas las aberraciones que suceden en nuestra sociedad son una suerte de “accionismo vienés”, ya sea la tortura, la dictadura, la publicidad, la televisión, ya no existe la excusa del arte, es algo que se ha masificado, la violencia real es solo accidental, el accionismo representa la imagen, ya no es sacada de la realidad sino que es insertada en una realidad.

## ii.-DAVID NEBRED, UN SÍMBOLO DE LA MOSTRUOSIDAD DEL S.XX.

***“...UN ALIENADO ES EN REALIDAD UN HOMBRE AL QUE LA SOCIEDAD SE NIEGA A ESCUCHAR, Y AL QUE QUIERE IMPEDIR QUE EXPRESE DETERMINADAS VERDADES INSOPORTABLES...”***

***Francisco Carpio.***

Por los pasillos del sanatorio psiquiátrico de Rodez en el Otoño de 1943, la sombra de un hombre deambula sin rumbo. Tras más de 50 comas insulínicos y electrochoques, el deseo de este hombre es encontrarse, un día se llamó Antonin Artaud, sólo puede pensar

; “este tratamiento me desespera, me roba la memoria entumece mi pensamiento y mi corazón, hace de mi un ausente que se reconoce como ausente..”

Mientras que cuarenta años después en el otoño de 1983 en una habitación en algún lugar de Madrid, la sombra de un hombre se desdibuja una cámara fotográfica asiste expectante. El hombre David Nebreda, se abre y dice: “La sangre me constituye, los excrementos me manifiestan, el dolor demuestra, el silencio justifica, la comida tranquiliza”.

Otro ausente que se reconoce ausente, se inicia así otra aventura creativa, singular y única.

David Nebreda (1952), constituye un caso bastante atípico dentro del arte español. Autor de una obra fotográfica de gran calidad, a la cual se le dedican adjetivos como atroz, espeluznante, sanguinaria entre otros es también bella.

Diversas razones, biográficas, clínicas unas y otras se relacionan con la intensidad y crudeza de las imágenes. Nebreda es conocido como el Artaud de la fotografía.

En noviembre de 1998 fueron por primera vez exhibidos los trabajos de Nebreda en la galería Xippas, en París con el nombre de “L´enfermement photographique”, causando un gran impacto en el ambiente artístico parisino.

La obra de Nebreda que es su vida, es un proyecto creativo único. Un proyecto que escapa a los límites, en ocasiones tiránicos. El mismo ha insistido siempre en que sus fotografías deben ser vistas más como en el registro documental de un proyecto de regeneración que como un producto meramente artístico.

Su proyecto regenerador nace de un diagnóstico concreto: Esquizofrenia paranoide, una horrible enfermedad psiquiátrica que le sería detectada a los 17 años, esta enfermedad supone la ruptura de la personalidad, es decir sentirse dos o más seres diferentes al mismo tiempo. Nebreda pues, tratará de encontrar esa personalidad desgajada huyente y desconocida, la cual le provoca un gran desconcierto. Es como el grito de Artaud “ no tengo vida, no tengo vida”. Y la vida, en su caso, se busca construyendo un doble fotográfico, un reflejo de él mismo y al mismo tiempo del yo desconocido.



Este reflejo necesita una materialización, un cuerpo. Necesita carne, piel, sangre para constituirse, excrementos para manifestarse, dolor, en ocasiones sobrepasando el límite para renacer y demostrarse. (*Véase capítulo El cuerpo como soporte*)

La locura ha estado considerada como una de las bellas artes. La esquizofrenia paranoide , la ruptura de la psique y del no encontrarse en el mundo que le rodea, se sufre el aislamiento propio, un sentimiento de soledad desesperante. Nebreda talvez esté loco como afirman los psiquiatras. Pero lo indudable que bajo esta locura existe un espíritu lúcido y humano, de la misma forma que habita ese cuerpo castigado y el cuerpo químico de sus fotografías.

La enfermedad mental de Nebreda lo ha llevado a destruir ciertas estructuras inhibitoras de la personalidad, él ha desarrollado su propio límite, una serie de potencias expresivas que normalmente quedan reprimidas en nuestro interior.

Nebreda acepta, la locura como premisa sobre la cual crear el extraño y denso corpus de su obra Un intento por fijar sobre el papel fotográfico, ese otro hemisferio perdido entre las herrumbrosas ruedas del cuarto oscuro de su espíritu.

El arte de Nebreda y quizás también la vida de éste, tiene un solo sujeto; él mismo. La plasmación de imágenes fotográficas, sus autorretratos, de esa identidad perdida a causa de la esquizofrenia.

Sus fotografías establecen con el espectador un diálogo mudo, difícilmente soportable, traspasan a través de nuestros ojos todos los límites humanos de resistencia y sorpresa, creando un horror íntimo, y a la vez colectivo.

Y sin embargo, invade una extraña sensación que evita que ese horror nos anegue, que actúe como contenedor de la piedad, lástima, asco, atracción... el horror no es tal sino la sombra de ese cuerpo lacerado y sangrante. Lo que se nos muestra es a dos

individuos en uno y así podemos soportar estas imágenes de horror, no el horror mismo.

El objeto espejo es un objeto simbólico que aparece recurrentemente en estas fotografías. Su propia imagen se nos presenta reflejada en un espejo que es, pues, el reflejo de su reflejo. Ante el espejo el busca confrontarse consigo mismo, revela de que forma el ser humano puede ser separado de su yo.

La experiencia de contemplarse en el espejo, al cabo de un tiempo esta imagen reflejada de nosotros se nos antoja fantasmal, insoportable.

En las fotografías de Nebreda aparece otro marco negro: el marco negro del negativo. Este marco que lo encierra de cierto modo es clave en sus trabajos, se niega rotundamente a que no aparezca este “halo” negro, esta “aura” negra del negativo.

Esta presencia del “marco negro”, conceptualmente quiere conseguir que la plasmación del yo, no puede escapar, ni pueda ser atacada o dañada, es un espacio limitado donde necesita conseguir refugio. También la creación de este doble fotográfico tiene como fin la necesidad de abandonar un “cuerpo prisión” que actúa como un territorio para el dolor y la enfermedad. El que aparece fotografiado ya no es él, es su doble, la refracción de un cuerpo extraño y temido a la vez.

El auto-castigo, la autoflagelación, es el camino que ha asistido en un sentido muy nitzscheano, más allá de los límites del bien o del mal para acceder a ese yo desconocido que todos escondimos en nuestro interior.

El doble fotográfico representa, una calculada estrategia de desaparición. La idea de desaparecer es para construir y asimilar otra realidad, una realidad doble que ha sido impuesta, bipolarizada.

Este doble fotográfico pasa a ser un monstruo psicológico, al contemplarse en el espejo es la autoprohibición, la negativa de proyectar el yo, físico e interno hacia el exterior. Es como si esa imagen debiera quedarse borrosa, vacía. Y esta negación a verse, a ser visto, se relaciona también con su negación a la propia visión. Nebreda que sufre de una ceguera avanzada debido a su miopía ya negarse a usar gafas que le permitirían tener una mejor visión de la realidad, aunque fuese la propia realidad que él pudiese percibir. la negación a verse, es la negación a ver, lo horroroso, para soportar una realidad que le resulta extraña, agresiva, ajena, hostil y desconocida.

Resulta en cierto modo contradictorio, el hecho de que una obra tan conceptual, tan llevada a los núcleos profundos del yo y de su esencia, sea a la vez deudora de los territorios físicos de lo material.

Ese cuerpo martirizado, auto-torturado, es el emblema del rechazo de la imagen que emerge en las fotografías. Ese cuerpo que nunca llegará a ser totalmente Nebreda, es el que recibe el castigo, seguramente desmedido e insano que permita vivir a su auténtico ser.

Esta estrategia se enmarca, en un campo de experimentación muy característico de nuestro siglo, un siglo que incorpora lo corporal y sus consecuencias. Así a través de la manifestación del cuerpo se produce una intervención del artista en el mundo de lo real. Empleando su propia fisicidad como elemento nuclear de intervención artística.

Lo corporal se transforma en campo de experimentación del deseo, del miedo, de lo sexual. El cuerpo se convierte en producto simbólico, en algo que ya no es objetivo e inmutable sino que está sometido a experimentaciones y transformaciones, a una reconstrucción en muchas ocasiones idealizada pero nunca carente de un cierto sentido.

Para ello Nebreda, necesita elementos y estrategias expresivas y conceptuales; las cuchillas, las hojas de afeitar, el bisturí y cristales, son los elementos con los que oficia sus rituales; la sangre, el fuego, las heces, los instrumentos simbólicos a utilizar; la herida, la quemadura, serán las huellas de su testimonio; el dolor y el sufrimiento, el único camino a seguir.

Precisamente el dolor actúa como un elemento comunicativo; las heridas como labios abiertos tratan de hablarnos un lenguaje de sufrimiento y vulnerabilidad. Por otra parte estas manifestaciones de dolor dotan a la obra de un fuerte componente místico.

Todas estas estrategias de castigo y sufrimiento a las que Nebreda se somete configuran un teatro ritual (*Véase capítulo de Accionismo Vienés*) en que la sangre adquiere un protagonismo innegable. La sangre que a su vez es la consecuencia natural de la herida y a su vez la memoria del cuerpo.

El Teatro de la muerte del que hablaba Barthes ha sido, a excepción de los dibujos realizados con su propia sangre, el único y obsesivo lenguaje de David Nebreda.

Su proyecto personal requería ciertamente una sintaxis que le permitiera dar una visión lo más exacta posible. El mismo dirá: "...llegó un momento en que percibí que la fotografía era la forma más próxima a la verdad, la única que me ofrecía un mayor grado de semejanza en términos de representación".

En sus fotografías fragmentadas de su cuerpo Nebreda recurre frecuentemente a la utilización del plano detalle. De esta forma no revela totalmente su anatomía desnuda sino que queda arropada entre sombras y telas.

Talvez lo elocuente de Nebreda es que ocupa los fluidos de su cuerpo que los tomamos como "fragmentos" dentro de un lenguaje plástico para hacer sus obras, las palabras que escribe con su propia sangre y en ocasiones con su orina y excrementos sigue siendo emblema constructor y de-constructor de sus fotografías.

La palabra escrita con su propia sangre es *alfa-estéril-omega*: "*Soy David Nebreda de Nicolás escribo con mi sangre la única justificación moral que admite mi silencio y que me acredita como la razón alfa-ante el tiempo-. He llegado al principio y sólo queda David Nebreda de Nicolás nacido en Madrid el 1 de agosto de 1952-. Hoy Martes 9 de octubre de 1990-. El hace todo lo necesario por su voluntad. En silencio. Pero no suficiente. Este es el principio sin embargo su verosimilitud no está aquí.*"

Este texto es la última imagen fotográfica que realiza antes de su gran crisis, durante la cual será sometido a un período de internamiento psiquiátrico. En esta época de "invasión" de su cerebro es cuando decide enterrar todas sus fotografías, como él lo señaló: "*No las enterré directamente en el suelo, sino que las puse en grandes cajas y luego las llene con tierra... Es cuando se abrió este agujero en mi cabeza. Todo se borró. Abandoné la fotografía y percibí que se acercaba algún tipo de final, por ello, intenté preservar esas fotos y darles una garantía de eternidad...*"



Entre 1992 y 1997 sufre un período de aislamiento, en un estado de casi total postración física y psíquica. Así se dedica de forma completa a la copia de libros de geometría.

Luego de esta crisis realizará su nuevo re-proyecto regenerador. En estas nuevas imágenes podremos observar cambios físicos visibles. El cuerpo por fin encontrado y comprendido de cierto modo conciente, ya no presenta ese atroz aspecto de épocas pasadas. Un cuerpo que ha dejado de ser el único escenario de todas sus batallas-perdidas-. Heridas, cortes, incisiones, pústulas, labios que han cerrado al llanto de la sangre. Las palabras siguen siendo una presencia ocre constante.

Nebreda junto a sus últimas obras fotográficas ha creado una serie de dibujos que el mismo califica como de "crisis", sin ninguna pretensión artística. Estas obras quizás puedan leerse como documentos que permitan reconstruir el camino hacia esa búsqueda de su identidad que como puros productos estéticos.

Sus dibujos que realizados con su tinta preferida "su sangre", intenta ser una metáfora –traducida a líneas y grafismos- para comprender lo que hay dentro de sí mismo.

La obra de Nebreda nos deja con una sensación de dolor, que contiene una fuerza repleta de fragilidad, que nos trae a la memoria la afirmación de Artaud sobre sus propios dibujos : *"Hay en mis dibujos una especie de música moral que hace que mis trazos estén hechos no sólo con la mano, sino también con el raspado del hálito de mi arteria tráquea o los dientes de mi masticación..."* Mano, arteria, dientes...herramientas, en definitiva, para labrarse-sangrarse una –última-personalidad.



## CONCLUSIÓN

En el transcurso de toda la memoria se ha evidenciado en parte cuales son los principales puntos dentro de los cuales la obra encuentra lugares comunes en ideología y composición, en algunos casos, con los artistas mencionados. Ahora bien, a modo de conclusión es preferible referirse a las implicancias directas de la obra, que es la relación directa entre arte y ciencia y como las miles de formas de azar aparecen en el proceso, específicamente con el trabajo de placas de Autopsias, también a sus fichas clínicas en las cuales va especificada el proceso de autopsia clínica.

La ciencia posee elementos propios de azar que, en este caso, parecen emulados dentro del ámbito artístico debido a que este trabajo no nos invita a una mera reflexión de los alcances de la ciencia y la serialización que produce dentro de nuestra sociedad. En este trabajo no se quiere ver el cuerpo como un simple descubrimiento pictórico, aún cuando ese proceso está presente, no es la principal motivación que se genera en la obra, como se podría evidenciar si las comparamos con los trabajos de Rembrandt con respecto a los cadáveres (Lección de Anatomía).

Lo que la obra quiere expresar con esta relación arte-ciencia es que, al igual que la ciencia, el arte se vale de procedimientos técnicos, de disección, de fragmentación y de casualidad, los cuales son empleados en el proceso de creación y ese proceso creativo está estimulado, al igual que la ciencia, en la mayor profundización de elementos que puedan satisfacer sus posibilidades investigativas; sino, recordemos las posibilidades que se abrieron para la ciencia cuando la aplicación del cadáver para fines de investigación se hizo posible. Acaso esto no es asimilable a la posibilidad del artista de conocer más

profundamente parte importante de su obra como lo sería el cuerpo humano? Arte y Ciencia comparten lugares comunes dentro del estudio del cuerpo humano y por ende es que se cruzan en diversos caminos y, es precisamente esa, una de las motivaciones de la obra, descubrir caminos cruzados con la ciencia, no caminos paralelos.

El símbolo también aparece dentro de la interpretación de la obra. Uno puede preguntarse a qué se opone el símbolo, que es el núcleo mismo del Simbolismo. Para eso tenemos una respuesta: a lo "real", determinado y delimitado por la época, a lo dado, a lo profano. En efecto, todo símbolo se refiere a una mera realidad. Si designa en las matemáticas una cantidad desconocida, podría decirse que en religión, en poesía o en arte aporta una cualidad desconocida susceptible de volverse tangible un valor codiciado. Desde una perspectiva religiosa, esa cualidad es desconocida (o inaprensible), dado que deriva de un orden sobrenatural, un orden que sólo la mediación del objeto sagrado permite significar. Pero incluso prescindiendo de esa perspectiva, ciertas cosas no se pueden designar directamente. Hacen falta símbolos para poder hablar de ellas. De esta forma se pasa a las categorías emblemáticas de la cultura que se encuentran más allá del umbral del lenguaje, y se alimentan de una reserva de valores implícitos que a los ojos de cada uno crean la jerarquía del mundo indican al individuo cual es su posición individual en esta jerarquía. A partir de esta definición se entiende la obra, se interpreta como una obra polémica que quiere mostrar de manera simbólica la muerte, no nos muestra la muerte inmediata, sino la que no se ve, la olvidada por los años, la muerte reflejada en el rostro del cadáver.

Los símbolos en la obra no son propios de una designación formal de la muerte, sino que corresponden a mis vivencias personales, así la obra se transforma no en una condicionante de símbolos universales, sino que personales. Es la propia resurrección de la memoria olvidada, los bellos recuerdos, ideales, fragmentados, pero se hacen presentes, desfigurados, atropellados por los años, por el olvido, por la incomprensión.

Las placas empleadas también nos dan luces para entender la obra y sus posibilidades ya que son tratadas vía digital en computador, el juego de transparencias y pesos visuales mediante la saturación de colores, enriquecen un mero proceso técnico médico, sacarlas de su contexto llevarlas a una pintura a un collage, sacarlas de su ambiente natural, para que el público en general también tenga acceso a este procedimiento científico tan poco conocido, que el público entienda que las autopsias no son solo abrir cadáveres, diseccionarlos o mutilarlos, sino que estos sirven para encontrar algunas curas para ciertas enfermedades, sacarlos de ese tenebroso contexto de morgue, hospital y laboratorio, que vean que también existe arte en la ciencia.

Valdría la pena hacerse la siguiente pregunta: ¿es este un método de conciliación con la muerte? La obra expuesta nos propone desde este punto de vista que la relación entre cadáver y alguna expresión artística es válida, en la medida de que los conceptos intrínsecos del cadáver se traspasan de lo monstruoso, fétido y la muerte, a los de una discusión sobre nuestra propia vida, sobre la posibilidad de reconocernos como individuos; es decir, la obra actúa de modo que nos muestra a un personaje consumido por los números que lo rodean, por la información que se desprende de él; información que seguramente nunca supo, pero que ahora reemplaza sus recuerdos y otra cosa más importante dentro de la sociedad: el nombre del individuo.

La obra aborda el comportamiento de la identidad de cada uno, de nosotros los vivos, haciéndonos reflexionar sobre nuestros comportamientos con lo 'otro', con lo que no queremos ver, con lo que está fuera de nuestro alcance precisamente porque no deseamos observar, no deseamos conocer debido a que la obra puede ser de poco agrado para las personas que sienten una sensibilidad hacia lo extraño y perecedero (sin darse cuenta que lo perecedero es parte primordial de nuestra existencia) como, por el contrario, puede considerarse (y esa es la idea) algo "bello" con lo que culturalmente es considerado horrendo, por lo cual se debe pasar primero por una mediación con la obra, un entendimiento más allá de lo visual.

Ahora bien, la mediación entre lo horrendo y el significado de la obra artística está precisamente en los textos que exhiben las obras. Es el texto el que nos acerca a la profundidad de la obra en la medida de que entendemos que el texto le da la vida después de la muerte a lo 'otro' es el texto que se encuentra precisamente en la obra, pero no es la resurrección carnal del sujeto, sino la resurrección de la memoria a lo que está escrito, aunque, lamentablemente lo escrito poco tiene que ver con la vida del sujeto.

En otro plano, el proceso creativo queda marcado por la introspección hacia lo que estaba ocultado y guardado, o sea, el arrancar del olvido es el resurgimiento de lo nuevo... pero ¿qué es lo nuevo si no tenemos conciencia de lo que es el pasado? Aquí la obra invita a recordar, pues ella misma lo hace a través de las placas de autopsia y los informes médicos que deben entenderse desde lo que son, un elemento de investigación, pero también deben entenderse de diferente forma, pues las placas de autopsia, y las fotografías del cadáver son representaciones de lo que alguna vez fueron órganos, y en un proceso de asimilación obvia, los órganos son la representación del cuerpo, y el cuerpo de la vida.



---

# BIBLIOGRAFÍA

- Arte del siglo XX, Primera parte.** Rubrberg Kart Editorial TaschenGmbH  
Hohenzollerning 53,D-50672 Koln España Impresion Año 2000.
- Diccionario Enciclopédico** De la Historia, Biografía Mitología y Geografía Por Luis  
Grégoire Doctor en Letras Traducido Tomo I y II Librería de Garnier Hermanos  
Editores Paris, 6 calle de Saints-Peres Año 1874.
- Leonardo Da Vinci** Frére Jean Claude. Finest Sa/Editions Pierre Terrail, París,  
France. Año 2001.
- Andrea Vesalius Bruxellensis y su época.** Pérez Fontana Velarde. Montevideou:  
Imprenta Nacional. Año 1963.
- La Precesión de los Simulacros.** Baudrillard Jean. Barcelona Kairos. España. Año  
1984.
- La era Nobarroca.** Calabrese Omar. Madrid Signo e Imagen. España. Año 1987.
- Revista Lápiz N° 168.** Revista internacional. de Arte Madrid, España.
- Revista Lápiz N° 63.** Revista Internacional de Arte. Madrid,España
- Revista Lápiz N° 138.** Revista internacional de Arte. Madrid, España.
- Revista Lápiz N° 193.** Revista internacional de Arte. Madrid, España. Año 2003.
- Diccionario de símbolos





# ANEXOS

## I.- ANEXO RESPETO AL CADAVER EN EL ESTUDIO DE LA ANATOMIA HUMANA

HIC MORS GAUDET SUCCURRERE VITAE



La utilización del cadáver es una triple lección educativa:

Instructiva o formativa, como medio del conocimiento de la organización del cuerpo humano, precediendo al estudio del vivo.

Normativa, disciplinadora del estudio, por su carácter metodológico y de precisión del lenguaje.

Estético-moral, por la naturaleza del material de estudio, el cadáver, y por el método más importante del aprendizaje, la disección, que es experiencia y reposo en la contemplación de la belleza y armonía en la construcción del organismo humano.

Esencialmente, lección de **ética y de humildad** porque:

El cadáver de indigente, hombre, mujer, niño, viejo, marginado de la vida, de la familia y de la sociedad, cadáver que, tal como el doliente indigente, no es un hecho aislado de la comunidad, sino un reflejo de la sociedad de la cual proviene; cadáver que es un medio para el vivo como 10 es para la sociedad.

Cadáver cuyos despojos miserables, "abandono de muerte, parecen además sufrir y pedir piedad", partes muertas que serán vivificadas por el calor de la juventud estudiosa y de su sentimiento de gratitud.

Cadáver de una persona sin hogar, abandonada, olvidada o ignorada por la familia y por la sociedad, en parte al menos, culpada; de una persona que vivió más, desde el nacimiento a la agonía solitaria, sin amparo y sin amigo que lo conforte, vida que de humana sólo recibió el nombre de tal.

Cadáver de un hermano en la humanidad, que no tuvo ilusiones, sin creencias y sufrido; de personas que cuanto más agredida era por ventura, más se aproximaba a la mesa de disección, como premio a su desgracia.

Cadáver de alguien que si fue inútil, oneroso o aún nocivo a la sociedad, paga con un alto precio, por el conocimiento que proporciona al futuro médico, el daño que se le atribuye, del cual más que culpable, es víctima.

---

Que se alguien anónimo y no uno de nosotros, mío o de Uds., 10 es por un capricho del juego azaroso del destino.

Cadáver anónimo que adquiere el valor de un símbolo cadáver desconocido y así sobrepasa el estrecho límite del nombre y

Despersonalizado, atribuye elementos para el bien colectivo, sin tener conocimientos antes, durante o después de su inmolación, de su destino - destino a un mismo tiempo trágico y de redención.

Despojos de alguien que por su sacrificio, carecen de todo, sin haber recibido nada; queda sin saber qué, sin conocer la recompensa de gratitud y sin sentir el valor de su generosa dádiva, en la más noble expresión de caridad universal: caridad de indigente para humildes y poderosos.

El cadáver disecado, desmembrado, simboliza otra forma de **crucifixión** para el bien y marca el sentido profundamente humano de la medicina

El material de estudio de la anatomía humana, trasciende pues el simple valor del medio u objeto de aprendizaje y nos habla en un lenguaje universal que nos enseña la humildad humana. De allí es que, en la austeridad del ambiente del pabellón de disección, la actitud física, mental y verbal del estudiante debe de ser de sobriedad, meditación y elevada compostura, utilizando las piezas anatómicas con el más profundo sentido de respeto y cariño.

***Resumen de la clase inaugural para el curso de medicina efectuada por el Profesor Dr. Renato Locchi, en la Escuela Paulista de Medicina, el 13 de Marzo de 1961. Sao Paulo, Brasil.***

## II.- ANEXO. La Psique

### El drama de la Muerte

---

***Fragmento de una entrevista acerca de mi obra por un estudiante de IV año de Licenciatura en Teoría del Arte, Marcos Antonio Rojas Ulloa, año 2003.***

**Descripción de la personalidad** Rasgos observables más destacados: biotipo y temperamentos aproximados, comunicación no verbal o estilo expresivo, opiniones del artista y de otros sobre su personalidad (auto y heteropercepción).

Un biotipo aproximado sería el siguiente: en relación a los componentes estructurales primarios, la artista calzaría en ciertos aspectos con la ectomorfia alta debido a sus líneas delgadas y fragilidad, músculos alargados y delgados, piel delgada, cabeza pequeña, rasgos faciales finos. Si bien no son todos los postulados de la ectomorfia, tiene los suficientes y la casi total ausencia de los otros, como endomorfia y mesomorfia, para que el biotipo calce con la artista. Ahora bien, en las variables del temperamento, la artista presenta gran parte de las características de la cerebrotonía que son: excesiva rapidez

de reacción, reserva de sentimientos y restricción emocional, actitud imprevisible. Cambios repentinos de actitudes, hipersensibilidad al dolor, apariencia y modales juveniles. Pero también presenta rasgos que son de las otras dos variables. De la viscerotonía presenta: la búsqueda de afecto y aprobación (artísticamente hablando). De la somatotonía presenta: gran disponibilidad de energía, deseo de poder y dominio, modales directos y francos, agresividad competitiva y voz potente.

En resumidas palabras, podremos decir que la artista es ectomórfica- somatotónica- cerebrotónica, con un grado de éstas dos últimas casi equilibrado, o sea, si bien es de facciones delgadas, de temperamento fuerte pero controlado y reflexivo.

Con relación a la comunicación no verbal, la artista se expresa con el cuerpo y con las manos, quizás en directa relación a sus gustos musicales y teatrales. Se mueve constantemente, indica, apunta, gesticula.

La artista se define como hiperkinética, para ella, moverse constantemente, hacer algo, trabajar, caminar es de suma importancia. Las demás personas concuerdan en esos puntos al igual que en las características de las variables del temperamento.

Las obras son fragmentarias, en cierto sentido disgregadas, donde lo que se nos trata de proyectar es confuso, tan confuso que se nos debe poner un texto para que, recién ahí, logremos abrir la puerta de su arte e intentar abarcarlo un poco más a cabalidad. Puede que la relación se haya expuesto de manera un tanto forzada, pero lo que trato de postular es que hay una relación de su pasado con el de su trabajo reciente, al igual que con sus primeras obras. Desde este punto de vista, debemos estudiar la obra considerando la vida personal, el ambiente familiar y el entorno socioeconómico en el que el arte se hace presente.

Aquí hay una interesante asociación con el arte rupestre ya que este trataba de captar el espíritu del animal, que el hombre originario quería cazar, a través de la imagen. La artista reconoce que dibujaba una familia unida. Sin duda eran los deseos de acercar y atrapar lo que se necesitaba, lo que se deseaba, la intención de capturar el “espíritu” de lo que no se puede tener, aquí por razones ajenas a ella.

Otro punto que debemos considerar en este de vida infantil y su posible “reflejo” en la obra actual es el de su proximidad con la muerte. Es este problema el que posiblemente marcara fuertemente el desarrollo temático de ella. Primero su abuela y después su abuelo (suponemos maternos), son dos de las personas trascendentes de la vida de la artista que la abandonan tempranamente. Ella reconoce que su abuelo fue la persona más importante de su vida lo que nos da pie para decir que el tema de la muerte como arrebato también puede estar presente por estos motivos. Como pregunta puede surgir ¿es este un método de conciliación con la muerte? Un método quizás de traerla nuevamente a la vida, de dominarla, reglarla, regularla y, primordialmente, someterla ahora ha ella y no que tome por sorpresa a la artista. Probablemente tenga una relación plausible en ese sentido. El revivir a la muerte como acto catártico, pero también como ritual, pues así la controla (nuevamente la relación con el arte rupestre) y la intenta someter con sus reglas, las reglas del arte.

*Así podremos decir que el arte para la artista es una asimilación de las experiencias*

---

personales, estrictamente personales de la artífice a través de un proceso de descubrimiento de sus aptitudes artísticas, aunque reconociendo que no fue desde un punto de vista del todo agradable, sino mucho tuvo que ver la sensación de escapatoria, generando una confusión: si bien dibujaba familias unidas para atraerlas, los mismos problemas de su familia la impulsaban a “escaparse” y ponerse a dibujar.

El punto de que su madre trabajara en un centro hospitalario también determina la vocación de la artista, sus ideas de la muerte van madurando en este sitio, se hace más conciente de que hay personas que mueren, no sólo en su familia, sino que personas que pueden ser considerados en este momento como los otros, los otros que la artista en su momento consideró como sus amigos, los anormales y deformes. Precisamente en este punto la discusión se hace interesante, aquí se genera un doble proceso de asimilación y calce con la obra. La muerte es uno de los tópicos dominantes, como también lo es la deformación de la forma ¿por qué?, esto debido a que se genera una situación precisamente barroca, la de Marsias arrancado de su piel. Este punto es primordial para comprender la obra pues la saturación de formas, ideal del barroco, está también presente en la obra, la nueva vida después de la muerte es la que se encuentra precisamente en la obra AXD-66, pero no es la resurrección carnal del sujeto, sino la resurrección de la memoria por el sujeto.

A medida de que la entrevista avanza, uno se da cuenta de que la artista tiene una clara preocupación por la memoria pasada, sea lo bueno o lo desagradable lo que recuerde, está consiente de que se debe revivir la conciencia del muerto, pero es una resurrección abrupta, fuera de los canales simplificados como un honor iconológico, sino que por partes del cuerpo del sujeto, partes arrancadas. ¿Se asemeja el artista y su obra?, existe la conexión nombrada en la introducción? Pues estos puntos que son los primordiales en la discusión, creo tienen contestación positiva. Hay una relación plausible del artista con su obra, al ser esta obra la búsqueda tan personal del dolor que siente el artista, de las preguntas que acechan su vida, claramente tienen que ver con su personal. Recordemos que la artista queda enmarcada a grandes rasgos como ectomórfica-somatotónica-cerebrotónica. Es de una asimilación engañadora debido a que su apariencia física no deja entrever la fuerza que lleva adentro ni sus deseos de poder, eso sí, reconoce la misma artista que es hipersensible al dolor, le afecta muchísimo sufrir y ese sufrimiento queda plasmado en la obra. Ésta es como su pensamiento expuesto al público, pensamiento por el cual ella no espera entendimiento, sino comprensión de los conceptos, no hay una aceptación de la artista para con el público. Si bien hace la obras (aquí reproducida) más asimilables para el común de las personas al incorporarle textos, sigue siendo un tema bastante difícil de tocar porque sigue pesando la memoria que uno le confiere a la muerte.

La memoria es la clave para entender la obra de la AXD-66 y su relación con la artista:

El proceso creativo queda marcado por la introspección hacia lo que estaba ocultado y guardado, el mismo ejemplo del barroco queda expuesto aquí, el arrancar la piel (aquí arrancar del olvido) es el resurgimiento de lo nuevo... pero ¿qué es lo nuevo si no tenemos conciencia de lo que es el pasado?. Aquí la artista invita a recordar, pues ella misma lo hace, no podría proponer un problema sin antes haberlo estado

experimentando, a través de las placas de autopsia que deben entenderse desde lo que son, un recuerdo triste, frío de lo que fue una muerte o como ella decía “no me interesa que tu fuiste una persona, me interesa porque ahora tiene número y el tono en que nosotros somos número, en el fondo después de que mueres pasas a ser, netamente un número más, el AXD-66.” Revelador.

Es este número lo único que queda de nosotros? Si, al igual que los tímidos recuerdos de la infancia de la artista es eso lo que se nos viene a la memoria, los fragmentos, pues las placas son representaciones de lo que alguna vez fueron órganos, y en un proceso de asimilación obvia, los órganos son la representación del cuerpo, y el cuerpo de la vida.

La obra se asemeja con la misma vida de la creadora ya que su pensamiento todavía le plantea interrogantes continuas, y el entendimiento de la obra va desde el punto de vista de un proceso de asimilación parecido al entendimiento de una materia, hay que entender lo básico para adentrarse en lo profundo. Pues la obra tiene clara conexión con la artista ya que mezcla todas las experiencias familiares de sus años de infancia como de adolescencia, las cuestiona, reflexiona, y se sale de sus características que podríamos llamar intrínsecas, como lo son la ectomorfía y la cerebrotonia. No es casual que la artista presente rasgos de la somatotonia. Ahí hay una necesidad de defenderse lo más fuerte posible del pasado y de los estímulos externos que la acechen en la actualidad. Pues la obra es la canalización de todo eso, la mutilación es la búsqueda de la memoria en la artista y la fragmentación son los pedazos rescatados de la misma memoria.

Como conclusión hay claramente una conexión del artista y su obra, no puede no haberla, pues la obra AUTOPSIA AXD-66 se debe entender sólo a través del estudio de la vida del artista, su contexto social y sus ganas de crear. Pienso que sería muy difícil llegar a lo propuesto originalmente por la artista (y ahí lo cerrado de su obra) sin tener conocimiento de lo que es su vida, salvo de una manera: preguntarnos sobre nuestra memoria, a que es lo que le damos mayor importancia, o si es la sociedad la que nos impulsa a clasificarnos en números para así regularnos en cosas... esa esta la pregunta que queda abierta hacia nosotros.

### **¿QUÉ TANTO DURA EN LA MEMORIA EL DOLOR DE LA MUERTE?**

Marcos Antonio Rojas Ulloa, estudiante de Teoría del Arte.

## **III. ANEXO.-**

### **ZHU YU «EL CANÍBAL»**

---

#### **Su arte: comer niños muertos**

Sin límites. El artista Yu Ji pasó 24 horas en una caja de cristal llena de pollos vivos, Yuan Cai y Jian Ji Xi se pasearon por Londres totalmente desnudos con un osito de peluche y Zhu Yu lleva dos años repitiendo un espectáculo de canibalismo en el que

---

supuestamente se come el cuerpo de un bebé muerto. Es lo que en China se conoce como «arte extremo», la última forma de expresión radical para una nueva generación de creadores que han surgido de la sombra de la censura comunista con el lema de «No hay límites».

Zhu Yu, es quizá el que más lejos ha llevado la nueva tendencia artística llegada del Imperio del Centro. Natural de Shanghai, este artista de 32 años se dio a conocer en la tercera edición de la bienal de Shanghai en 2000, cuando dejó boquiabiertos a organizadores y visitantes al preparar, con mantel y cubiertos, un banquete en el que se comió el feto que había cocinado en su parrilla.

«Ninguna religión prohíbe el canibalismo. Ninguna ley dice que no se pueda comer carne humana. He aprovechado ese espacio vacío entre la moral y la legalidad para desarrollar mi trabajo», asegura el protagonista del escandaloso espectáculo.

Las fotografías de la exhibición de Zhu Yu en Shanghai -ahora repetida en el Reino Unido- han recorrido las entrañas de Internet durante los últimos dos años y en ellas se le puede ver devorando, parte a parte, un feto de seis meses procedente de un aborto. «Sé que hay gente que no cree que el bebé sea real, pero lo es. Me lo llevé de un colegio médico», asegura Zhu cuando se pone en duda la veracidad de su espectáculo.

El excéntrico autor asegura que la ingestión de la carne de feto le supo mal, le provocó náuseas e incluso le hizo vomitar varias veces durante la función sensacionalista, pero que siguió hasta el final para demostrar «el significado de la vida y la muerte». El espectáculo incluía una segunda parte bautizada como «cerebro humano enlatado» en la que Zhu Yu introducía sesos humanos en recipientes para mermelada.

La primera consecuencia negativa de las actuaciones de Zhu Yu ha sido la propagación en medio mundo del falso rumor que asegura que el canibalismo de bebés muertos es una práctica habitual en Taiwan y China, y que los fetos se pueden conseguir en el mercado negro por entre 60 y 70 euros. En marzo de 2001, una revista sensacionalista de Malasia llegó a asegurar que en algunos restaurantes de Taipei se servía habitualmente carne de bebés muertos.

Con sus trabajos vetados en casa, Zhu Yu planea recorrer el mundo y presentar su obra allí donde lo acepten para «abrir la mente de la gente». París y Berlín ya han organizado otras exposiciones del nuevo arte contemporáneo radical chino, y nuevos exponentes del llamado shock art están surgiendo cada poco tiempo en lo que se ha convertido en una competición particular por ver quién logra presentar la creación más escandalosa.

Mientras, un grupo de artistas tradicionales chinos ha alzado su voz contra lo que consideran «una vergüenza nacional» que no se puede llamar arte.

La aparición del arte extremo chino probablemente tiene mucho que ver con la propia Historia del país. La llegada de la revolución comunista no fue una buena noticia para el arte en China. Los Guardias Rojos de Mao destruyeron todo lo que pudieron durante la Revolución Cultural (1966-1976). Músicos, escultores y pintores fueron apaleados, encerrados e incluso ejecutados. Así, el legado artístico del milenarismo país quedó maltrecho sin remedio y la sensibilidad cultural china fue seriamente dañada.

Más de dos décadas de apertura económica han dejado atrás los malos tiempos y, aunque la mayoría de los artistas ha aprovechado la nueva primavera para recuperar el arte de antaño, algunos han escogido para salir del anonimato formas mucho más extravagantes.

## IV.- ANEXO. HISTORIA DEL ANTIGUO HOSPITAL SAN JOSÉ EL EX LAZARETO EL SALVADOR

El origen del Antiguo Hospital san José data de 1875. Construido como Lazareto del Salvador, fue testigo y antiguo escenario de la historia de la Salud Pública en Chile y de la lucha contra las epidemias y tuberculosis.



El Lazareto del Salvador es resultado de las construcciones que se iniciaban en 1871 para enfrentar el devastador panorama de las "pestes" que asolaban a Santiago. Los hospitales deben quintuplicar sus atenciones, por lo cual fue necesario crear establecimientos de apoyo. Uno de los más importantes fue el Lazareto del Salvador, luego llamado Hospital San José.

La epidemia de 1872 obligó a ocupar este establecimiento, que no estaba terminado por no

haber espacios disponibles en ningún otro lugar aislado. La ubicación del Hospital San José junto al cementerio, no es una casualidad. En esa época se temía ubicarlo en cualquier barrio donde terminara contagiando a gente sana y, por lo tanto, se localizó ahí, con puertas de acceso directo al cementerio porque los enfermos de cólera y viruela eran prácticamente



---

desahuciados. Por otra parte, careciendo de muchas alternativas, fue el Cementerio General

el que ofreció parte de sus terrenos para ese nuevo lazareto.

Su localización, en el sector Norte de Santiago, sitúa a este establecimiento en el epicentro de la historia de la medicina chilena.. Además del Hospital San Vicente de Paul, que comenzó parcialmente a funcionar en 1874, en 1889 se instala la Escuela de Medicina en la Avenida Independencia, trasladándose a ésta, las cátedras del Hospital San Juan de Dios. El Hospital Clínico de la Universidad de Chile, 'José Joaquín Aguirre', el Policlínico del Servicio del seguro Social, el Instituto de Higiene, el Instituto de Oncología, y el Instituto

Médico legal, entre otros, se fueron sumando a lo largo del siglo XX, hasta hacer de la comuna de Independencia, el barrio de la medicina.

Como consecuencia de la epidemia de "cólera morbos" que azotó a Santiago en 1887, el Lazareto de San José, dejó de ser un lugar de desahogo para transformarse en una institución formal y estable que nuevamente se entregó a la filantropía, quedando a cargo de la Junta de Beneficencia.

Atendido por las Hermanas de la Caridad, este Lazareto, al igual que todos los centros de infecto-contagiosos de la época, fue asumido por monjas, cuyo aporte fue muy valioso por

cuanto arriesgaban su vida a diario. Careciendo de mayores remedios, entraba la víctima de cólera o viruela, encomendándose a la imagen de San José, como también en la gruta, lugares donde los familiares dejaban velas y flores para que este santo y la virgen, protegiera al enfermo, siendo las monjas la protección visible.

Desde 1897 el lugar destina 80 camas a tuberculosis, enfermedad que llena páginas de medicina de la época en todo el mundo occidental. En sus comienzos, en este lugar se trató

con remedios que incluían preparados tradicionales, a base de eucaliptos y guayacol. Hasta 1929, los enfermos tuberculosos estaban hospitalizados en salas donde compartían con pacientes con otras enfermedades crónicas y contagiosas.. ese año reorganiza, transforma y moderniza su vieja estructura, dedicando exclusivamente su atención a la patología tuberculosa, creándose además otros Servicios.

La actividad del hospital san José en tomo a la tuberculosis significó que sus médicos fundaran en 1930 la Sociedad Chilena de Tisiología, la que por largos años fue la contraparte chilena para presentar ponencias en congresos mundiales, además de ser patrocinadora de la investigación, prevención y tratamiento de la enfermedad.

En este Hospital se vivieron primero las peores crisis de tuberculosis, llegando a tener 400 camas, pero también fue protagonista del triunfo final sobre la enfermedad. En 1938 el Dr.Víctor Sierra inicia la inmunización con BBC inyectable. Más adelante, el profesor Armando Alonso Vial introduce la cirugía resectiva pulmonar. En 1954 a través del tratamiento quimioterápico, se produce un descenso de la mortalidad de la tuberculosis.

Entre los años 1960 y 1970, el Hospital san José se reorganiza como un Hospital General para atender las necesidades de atención de salud del área norte, asumiendo las funciones del Hospital Base del área. En 1974 se incorpora una maternidad y, a principios de la década de los 90, un servicio de urgencias. Estuvo en funciones hasta agosto de 1999, y sus funcionarios se trasladaron al nuevo Hospital construido al frente.

Ante la posibilidad que este espacio histórico mantuviera su sentido y no pasara al olvido, un grupo de funcionarios y amigos del Hospital san José se organizaron y trabajaron para tramitar la declaración de Monumento Histórico. Es así como el 27 de Diciembre de 1999, el Ministerio de Educación declaró Monumento Histórico a este hospital.

La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Santiago, bajo la tuición del arquitecto señor Juan Amenábar, formula una propuesta de recuperación de una pared del antiguo Hospital san José.

Fue tan exitosa la acogida del proyecto ligada a la cultura y patrimonio, que permitió ampliarse al resto del hospital y hacer una propuesta de gestión patrimonial, basada en la reutilización de los espacios inmuebles, a fin de continuar prestando servicio a las personas. Con este objetivo, se entrega en comodato a diferentes instituciones que prestan servicio a la comunidad a través de proyectos sociales sin fines de lucro y creando la "Comunidad Antiguo Hospital san José". Estas instituciones son actualmente. La Corporación de amigos del Antiguo Hospital Roberto del Río (COAR), el Servicio Evangélico para el Desarrollo (SEPADE); el Club de la República, la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Santiago, y el Centro de Estudios para la Calidad de Vida (CECVI). Posteriormente, a partir del año 2000, se instala la Comisión de Trabajo sobre el Patrimonio Cultural del Ministerio de Salud, cuyo Secretario Ejecutivo es el Dr. Patricio Hevia, consolidándose la presencia ministerial a partir de agosto del 2003, momento en que el Subsecretario de Salud Dr. Antonio Infante, inaugura oficialmente la Unidad de Patrimonio Cultural de la Salud, estableciendo su sede central en el Ex -Banco de Sangre del Antiguo Hospital San José, cuyo jefe es el Dr. Patricio Hevia.

## **V.- ANEXO.-PLASTINACIÓN, LA NUEVA TÉCNICA ANATÓMICA.**

Dr. R. Olivares, Dr. I. Adaro, Dr. M. Soto, y Dr. S. Valenzuela

### **Introducción**

Las técnicas anatómicas que actualmente se usan de forma rutinaria, para fines docentes y de investigación (fijación en formalina, alcohol, etc.), si bien son económicas, adolecen de múltiples defectos. Destacándose la corta vida media de los preparados anatómicos y en algunos casos la poca fidelidad con respecto al material vivo.

Es así como en el último tiempo, se han desarrollado nuevas técnicas de conservación: entre las que destaca la plastinación, desarrollado en Alemania, a partir de

1978, por G. V. Hagcns. Este proceso. A grandes rasgos, consiste en la sustitución de agua y lípidos de los tejidos biológicos por un polímero curable (silicona. epoxy, poliester) el cual es posteriormente, endurecido. La clase de polímero a utilizar determinará las propiedades ópticas (transparente u opaco) y mecánicas (flexible (o firme) del espécimen impregnado.

Las piezas fijadas de esta manera mantienen la textura y coloración del tejido vivo. Además las piezas plas-tinadas son más resistentes que las piezas fijadas por medio de las técnicas clásicas, por lo tanto su duración es mayor frente al uso. También se destaca que las piezas anatómicas así fijadas carecen de las clásicas res-tricciones y desventajas tales como, el uso de guantes, la inhalación de vapores tóxicos, el riesgo de contagio por contacto con material biológico, el gasto en mantención, etc.

-La plastinación puede ser usada con todo tipo de material biológico humano y animal, por lo que su potencial de uso a nivel universitario no solo se limita al estudio de la Anatomía Nor-mal, sino también se puede explotar su aplicación en áreas tales como la Anatomía Patológica, Embriología, etc. Además, vale la pena mencionar que es de gran utilidad en la génesis de material de Museo.

Básicamente existen tres varia-ciones de la técnica, permitiendo cada una de ellas distintos tipos de pre-parados:

1. La impregnación en silicona, que es usada para especímenes enteros o cortes de cuerpo y órganos, obteniendo una apariencia natural; permite la obtención de preparados clásicos y flexibles, siendo usados, principalmente para fines docentes.

2. La impregnación con epoxy, para la obtención de cortes de órganos o de cuerpos enteros transparentes, es utilizada principalmente, para fines de investigación que per-miten una visión topográfica real de las estructuras corporales. Además, estos preparados son útiles en programas de entre-namiento de resonancia nuclear magnética y tomografía.

3. La impregnación con poliester-copolímeros, son preparados opa-cos, rígidos y quebradizos. Esta técnica se utiliza principalmente para cortes de encéfalos, permi-tiendo una excelente distinción en-tre sustancia gris y blanca.

#### **Principios de la técnica:**

El método consiste de cuatro etapas básicas:

a) Fijación: Pueden utilizarse casi todos los fijadores convencionales. El fijador más comúnmente usado es la formalina en concentraciones no mayores a un 5% e idealmente a temperaturas bajas (no mayor que 5°C), para la mantención de la coloración natural de los tejidos, por un mínimo de una semana; dicho fijador inactiva las enzimas de la putrefacción. Es importante además que tanto el órgano como el cuerpo entero mantengan su forma original.

b) Deshidratación: El objetivo de esta etapa es remover la grasa y el líquido tisular, para ser reemplazados por un solvente orgánico, como puede ser alcohol ó acetona. Esta última tiene la ventaja que también sirve como solvente intermediario durante la impregnación forzada. Dicha inmersión se realiza a -25°C por 3 a 5 semanas (incluyendo 2 a 3 cambios de acetona).

c) Impregnación forzada: Es el paso central de la plastinación, que consiste en reemplazar el solvente intermediario, el cual está ocupando los espacios dejados por el agua y lípidos, por un polímero curable. Basado en el principio químico que la acetona presenta una alta presión de vapor y bajo punto de ebullición y por el contrario el polímero presenta una baja presión de vapor y alto punto de ebullición, por lo tanto cuando la impregnación forzada es ejercida, solo el solvente intermediario es continuamente extraído fuera del preparado en forma de burbujas de gas.

La impregnación forzada es realizada a temperatura ambiente cuando se utiliza epoxy y resina poliéster o a  $-25^{\circ}\text{C}$  cuando se trabaja con silicona.

La velocidad de impregnación dependerá tanto del tamaño del preparado como del polímero usado. En general polímeros de una alta viscosidad requerirán mayores tiempos de impregnación, por otro lado especímenes de gran tamaño y densidad, presentarán una lenta impregnación, siendo recomendable utilizar una resina de baja viscosidad.

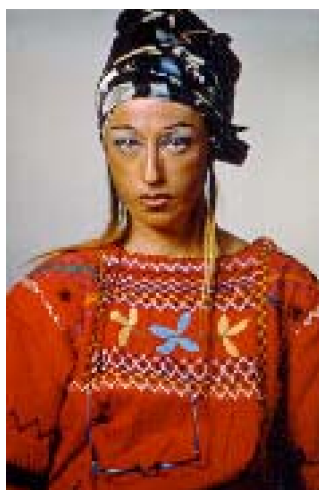
d) Endurecimiento o curado: Es la última etapa en la cual se remueve el espécimen del baño de impregnación. El endurecimiento se realiza en base a gases endurecedores, cuando se trabaja con silicona; y mediante luz ultravioleta y calor ( $50^{\circ}\text{C}$ ), cuando se utiliza epoxy o poliéster.

Por último es importante señalar que las unidades de Anatomía de la Facultad de Ciencias Veterinarias y de Medicina, de la Universidad de Chile, están empeñadas en un trabajo conjunto, para estructurar un museo anatómico, que permita el óptimo aprendizaje de los educandos, tanto de pre como de postgrado. Por otra parte permitiría realizar labores de extensión universitaria a colegios y otras instituciones interesadas en el tema. mediante visitas guiadas, presentación de servicios, asesorías o cualquier otra iniciativa de carácter formativo. Para ello la plastinación aparece como la técnica anatómica ideal para cumplir dicho objetivo, la cual no obstante ser mucho más costosa desde el punto de vista de su implementación en el equipamiento e insumos, otorga piezas de gran belleza y de un grado de preservación admirable, razón por la cual se justifica plenamente una inversión en este sentido.

Dr. R. Olivares, Dr. L. Adaro,

Unidad de Anatomía Departamento Ciencias Biológicas Animales Facultad de Ciencias Veterinarias y Pecuarias Universidad de Chile. Dr. M. Soto, Dr. S. Valenzuela, Programa Morfología. Facultad de Medicina, Universidad de Chile.

## **VI.- ANEXO. ARTE FEMINISTA, CINDY SHERMAN Y LA DESCONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO.**



Obra de Cindy Sherman, "Autorretratos"

Hace años que investiga la imagen de la mujer como objeto cliché de la cultura de masas. En su trabajo, la misma, Sherman adopta diferentes personalidades que, enmarcadas en composiciones perfectas, ponen en evidencia la naturaleza manipuladora del medio fotográfico y permiten reflexionar sobre la imagen preconcebida.

En una de sus mejores muestras en los últimos años, Cindy Sherman se sumerge para reconstruir el perfil estético psicológico de la mujer que enfrenta la llegada de la edad madura. Sherman asume, caracteriza y se apropia de la imagen de la cuarentona, expresada en formas que van de la nostalgia a la decadencia, de la ironía al ridículo. No hay concesión alguna en los retratos que se hace a sí misma Sherman: La evaporación de la belleza física se acentúa tras la capa densa de maquillaje. No hay tampoco modelos de éxito que vender: las cuarentonas de Sherman habitan cualquier casa, caminan por cualquier calle, anulan el estereotipo de belleza ideal. No obstante, Sherman destaca también una figura femenina de dignidad, apareciendo también como desafiante y satisfecha con la imagen proyectada.

El trabajo de Cindy Sherman se remonta a la década de los setentas con los llamados "Film Stills" (1977), en los que realiza una crítica a los estereotipos femeninos de la época difundidos y asimilados a través de los papeles aspiracionales asignados a la mujer en el cine hollywoodense la mujer bella e ingenua que sueña con ser. El trabajo de Sherman es precursor dentro del discurso posmodernista. El uso crítico que hace de la fotografía como medio expresivo define hasta cierto punto su trabajo, al evidenciar la reproducción de los estereotipos femeninos a nivel masivo en la revista de moda por ejemplo.

### **No soy feminista, pero...**

*¿Es alivio ante la muerte de algo que, a ojos de la cultura popular, proyecta la imagen estereotipada de la feminista como lesbiana obsesionada por la política, desgarrada, peluda y que odia a los hombres? O quizás sea querer estar a todo: apropiarse los beneficios y logros del movimiento feminista sin tener que cargar con las connotaciones negativas contra las que, sin duda, reacciona el 'contramovimiento' feminista. Los medios han sustituido este concepto unívoco de la llamada feminista por*

*otro más diverso: la nena fresca, moderna, la Chica Mala, la Mujer Airada que vomita obscenidades, la lesbiana chic, la mujer vestida con minifalda y siempre con una copa en la mano, a la que le encanta que la llamen zorra. Estos estereotipos continuarán demarcando el concepto de la [post]feminista, limitándolo, pero sin alcanzar nunca una definición precisa de lo que es post-feminismo ni de a quién se le puede aplicar esa etiqueta. En estos momentos, la post-feminista está algo -más en la onda es, desde luego, mucho más mala que antes, y ya no es necesariamente mujer.*

Ideas de feminismo. . .

"Por mi parte, no comprendo cómo podemos estar en la fase 'post' de una condición que, para empezar, no parece haber tenido la suficiente influencia como para prevalecer. "

"En lo que al 'post-feminismo' se refiere, no es un término que tenga un significado, tal como se entiende habitualmente la palabra 'significado'. Es una construcción social. "

El movimiento se asoció con tendencias feministas antiesencialistas en un deseo de distanciarse de los estereotipos del feminismo esencialista de los 70, es decir del concepto de la hermandad de las mujeres. Y así las defensoras del movimiento expresaban que eran 'post' con respecto a este tipo de feminismo y eran chicas postmodernas. El debate antiesencialista, esencialista ha dado muchas vueltas y ha resultado en muchos casos un multo. Pero también ha sido constructivo al reiterar el feminismo como política y no como etiqueta o forma de designar un estilo de vida."

Muchas feministas, independientemente de su compromiso con la teoría o con los aspectos políticos del movimiento feminista, mantienen la firme convicción de que el post-feminismo debe rechazarse, argumentando que representa un punto en el tiempo posterior al feminismo, lo que implicaría el fin del éste, lo que, a su vez, necesariamente nos llevaría a la conclusión de que este movimiento no ha logrado las metas que se proponía.

Julie Ewington dice: una obra sólo puede convertirse en moderna-feminista si es postmoderna postfeminista. El postmodernismo post-feminismo así entendido no es modernismo feminismo en declive, sino modernismo feminismo en su origen, y ese origen siempre es recurrente.