



Universidad de Chile
Facultad de Artes

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

Órganos fuera de un Cuerpo (OfC)
Propuestas para una representación anatómica

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Visuales con mención en Artes visuales.

Autor: Ángela Cura Méndez.
Profesor guía: Miguel Ruiz Stull.
Santiago de Chile. 2017

ÍNDICE

- Resumen
- Introducción
- 1. ANTECEDENTES:
 - 1.1 Sobre la anatomía y representación del cuerpo desde la Antigüedad hasta hoy.
- 2. CUERPO-OBJETO. Sobre los trabajos en relación a los antecedentes anteriores.
 - 2.1 Obras
 - Esquemas anatómicos (2005)
 - Post humano: Cuerpo, máquina y movimiento (2009)
 - De la serie Somatopías I y II. (2014)
 - Estados de distracción mínima o Tacto intimus (2012)
 - Naturaleza artificial (2016)
 - Entre líquido y sólido (2017)
- 3. Conclusiones
- 4. Bibliografía

RESUMEN

Este escrito pretende desarrollar el vínculo que existe entre el cuerpo, el objeto y la orfebrería, por medio de antecedentes relacionados con la representación del cuerpo desde distintas miradas como son la médica, anatómica, sociológica y artística; la propuesta visual y formal, que juega y especula sobre la idea de inventar o repensar “órganos fuera de un cuerpo” (OfC), sin una norma de utilidad impuesta o un programa funcional y/o utilitario sino que, abriéndose a la posibilidad de un cuerpo otro a través materialidades particulares y una serie de estrategias como abstracciones, torsiones, etc.; y un texto que se despliega intentado articular un discurso propio sobre este nuevo cuerpo (cuerpo orgánico, cuerpo de obra, cuerpo textual)

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es abordar una parte de la producción visual que he realizado desde el 2005 hasta hoy y que surge a partir de la atracción que provocan las imágenes y representaciones del cuerpo humano y de este mismo que, como soporte, se vincula con el campo de la orfebrería, disciplina desde la cual se han articulado procesos, técnicas, materiales y discursos, para llevar a cabo esta producción.

Por lo tanto, estos trabajos apuntan a reconocer en la orfebrería un lenguaje capaz de despegarse de conceptos y definiciones que la encasillan o limitan para avanzar hacia una propuesta que se desenvuelve en el contexto del arte contemporáneo.

Hoy nos encontramos con acontecimientos y condiciones culturales que nos sirven para pensar en marcos de referencia o conceptos dentro de los cuales se puede inscribir una obra realizada a partir de cualquier técnica (textil, pictórica, escultórica, orfebre, etc.) y que están asociados a la idea de crisis, desplazamiento, contaminación, hibridación; último término que, García Canclini ve interesante tratar como una traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y otros vocablos empleados para designar no solo mezclas particulares, sino también, contactos interculturales producto de tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos y posmodernos; como por ejemplo lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, entre otras. Sin embargo, hibridación no se trata de una denominación para una mezcla sino de un proceso que nos sitúa en el campo de lo inestable, de lo conflictivo, de la traducción pero también de la “traición”; por tanto en este contexto “las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y vértigo”¹.

¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2005). Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Paidós. P 31.

Este concepto de hibridación ronda y motiva este trabajo que, como señalaba al comienzo, gira en torno a uno de los grandes temas del arte del siglo XX como es el cuerpo, tema que comienza a desarrollarse en la primera parte de este escrito, allí se encuentran una serie de antecedentes relacionados con la representación del cuerpo desde la mirada médica, anatómica, sociológica y artística, los que son fundamentales para entender desde donde provienen las relaciones establecidas con la propuesta visual en donde se manifiesta la manufactura de objetos con la articulación de nuevos enunciados y discursos; esta se presenta en un segundo lapso, que tal como se menciona antes es tanto formal (imágenes) como textual (escrito) y da curso al desarrollo de una idea sobre un organismo pero cuyo fin no es necesariamente definirlo sino más bien generar una potencia visual que rememore, como nueva posibilidad, a “un” cuerpo que se abre a una multiplicidad de singularidades, esta transformación que pasa tanto por las formas como por el discurso, también lo hace por los materiales y técnicas, etc. sobre las que se hará referencia en la tercera parte y final, recogiendo a modo de conclusiones otras cuestiones que tienen que ver con la materialidad frente a la carga conceptual y el aporte de otras significaciones y connotaciones, que en síntesis se transforman también en elementos de sentido para los futuros procesos.

1 ANTECEDENTES

1.1 Sobre la anatomía y la representación del cuerpo desde la Antigüedad hasta hoy

“La medicina como fruto de técnicas de pintura, destinada a circunscribir y visualizar el trastorno.

Justamente, ya que trabaja para aclarar, vive no de sombras, ni de palabras, sino de imágenes”.

Françoise Dogognet.

Es casi imposible establecer una fecha específica para determinar el inicio del estudio de la Anatomía; sin embargo, existen antecedentes que demuestran el interés de particularidades anatómicas y su representación desde la época primitiva, como las pinturas paleolíticas de una cueva en España en donde aparece el perfil de un elefante y en su interior el corazón, otro dato importante en este ámbito es que al empezar el hombre a articular el lenguaje, de manera natural se le fueron otorgando nombres a las distintas partes del cuerpo. En Egipto se tiene conocimiento que los cirujanos tenían que saber algo de anatomía, así lo evidencia, el documento más antiguo conservado que corresponde a un “papiro quirúrgico” del viejo reino.

Sin embargo, es en Grecia donde la medicina comienza a tener un carácter teórico, basándose en ideas conceptuales de la filosofía natural, la que relaciona de manera directa la naturaleza universal con el hombre; se pensaba que por medio de la observación de la naturaleza, el médico disponía del método adecuado para desarrollar sus conocimientos y llevarlos a la práctica, es decir, el

médico necesitaba conocer la totalidad de la naturaleza antes de poder tratar al enfermo, sólo por medio de esta observación podía disponer de la capacidad de discernir en qué relación se encontraba el cosmos con el ser humano.

El médico griego más famoso de la antigüedad y que toma esta idea es Hipócrates (V a de c), de esta manera rompe con la tradición de la medicina ligada a la religión, convirtiéndose en el iniciador de la medicina racional empírica y el padre (hasta hoy) de la medicina occidental. En esta época surge la noción que los problemas físicos se pueden explicar con la fisiología humoral o de los fluidos, el cuerpo contiene cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, cada una de ellas servía para clasificar enfermedades según las estaciones del año y los tipos constitucionales: sanguíneos, flemáticos, coléricos y melancólicos. Esta idea se encuentra desarrollada en un texto aparecido a finales del siglo V a de c., *De natura hominis* (Sobre la naturaleza humana) escrito por Polibio, yerno de Hipócrates; cabe señalar que, Hipócrates escribió sólo una parte de la obra conocida como *Corpus Hippocraticum*, que abarca alrededor de 60 disertaciones realizadas en la escuela de médicos de Cnido y que no fue el autor del Juramento Hipocrático, texto que conforma este Corpus.

Ya entre los siglos IV y III a de c., encontramos a dos médicos importantes asociados a la fundación de la anatomía: Herófilo de Calcedonia y Erasítrato de Julis. Herófilo, influenciado por la Escuela de Cos, escribió varios libros entre ellos un tratado de anatomía de al menos tres tomos y realizó numerosas disecciones y vivisecciones (del latín *vivere*: vivir y *secare*: cortar) en animales y seres humanos (se sabe que en Alejandría estaba permitido realizar vivisecciones en hombres); mientras que Erasítrato, de la escuela de Cnido, seguidor de Hipócrates, es considerado mejor anatomista, por las precisas descripciones publicadas en libros y que son producto de disecciones y vivisecciones realizadas a delincuentes condenados a muerte, obteniendo con ello conocimientos más exactos del funcionamiento del cuerpo; además este médico logró tal nivel de avances, que

quiso ya en esta época establecer un sistema anatómico de la medicina, sin embargo este intento fracasó pues los griegos pensaban que los síntomas no eran referidos al organismo.

Pese a estas limitaciones, ambos médicos fundaron escuelas que lograron tal notoriedad que hicieron que Alejandría se constituyera en el principal centro de difusión de la medicina griega, consiguiendo grandes avances, sobre todo en el campo de la anatomía. Se sabe que “cuando en el siglo II d.c., Galeno quiso estudiar anatomía, tuvo que ir a Alejandría y nos cuenta que era el único lugar donde pudo encontrar un esqueleto; es verdad que ya no se practicaban las disecciones humanas y había que apoyarse en lo encontrado al disecar monos, cerdos y otros animales. De tal manera que hubo anatomía antes del Renacimiento.”²

Es, precisamente, Galeno (129-199) quién, nombrado médico oficial de la corte por Marco Aurelio en el año 169, redacta un compendio que abarca todos los conocimientos médicos y por el cual, junto con Hipócrates, será conocido como la figura más importante de la medicina antigua. Para Galeno: “Un médico excelente también debe ser un filósofo”, por esto en su obra trata de reunir todas las corrientes filosóficas y médicas para elaborar una especie de compendio general. Respecto de la anatomía, Galeno en *Sobre la utilidad de las partes del cuerpo*, se refiere bajo un aspecto puramente funcional, “dependiendo de la estructura exacta de los órganos, se comprueba su función en el cuerpo”³ y para lograr este conocimiento realiza disecciones en animales vivos, pues las humanas están prohibidas; de esta manera traslada los conocimientos obtenidos en los animales al hombre, lo que da origen a errores pero también da luces y clarifica cosas, como por ejemplo: el funcionamiento de los nervios, el movimiento de la sangre, etc.

² SIGERIST, Henry 2007. Historia y sociología de la Medicina. Colombia, National Graphics Ltda. P. 179-180.

³ VV. AA. 1993. Crónica de la Medicina. Barcelona, Editorial Plaza y Janés. P. 54.

Durante el siglo XII, la enseñanza de la anatomía en las universidades europeas, se ve entorpecida por las orientaciones religiosas que declaran inviolable el cadáver humano; siempre se pensó que el cuerpo humano pertenecía al dominio médico no así el cadáver, este era algo santo o impuro, por lo que no debía ser tocado sin necesidad; esta actitud provoca la renuncia al “descuartizamiento de cadáveres” con fines científicos. Por ello, las personas que realizaban los oficios de cirujanos, barberos, verdugos e incluso carniceros no gozaban con la simpatía del resto de la sociedad porque sus labores transgredían los límites permitidos del cuerpo; y los médicos monásticos tenían estrictamente prohibido realizar incisiones sobre el cuerpo, pues según el Concilio de Tours de 1163, esta acción constituía una violación al ser humano, “fruto de la creación divina”.

Producto de estas discusiones, la profesión médica se divide en tres categorías: primero los médicos monásticos, estudiosos que, como decíamos, no pueden tocar los cuerpos; segundo, los cirujanos, que trabajan en el interior del cuerpo, a menudo eran laicos y poco valorados por los primeros por su falta de conocimientos escolásticos y del latín; y finalmente, los barberos, los que por usar navajas tenían conocimientos de los puntos de sangría. La diferenciación de estas tres profesiones se hace efectiva desde fines del siglo XIII y se trata de una jerarquía que establece distancias inmensas respecto del cuerpo y del enfermo. Mientras tanto, los anatomistas sólo se limitaban a repetir obras de autores árabes, como Avicena, y antiguos, como Galeno, derivando en una anatomía medieval que sólo muestra una imagen aproximada del cuerpo humano.

Las lecciones sobre esta materia comenzaron a impartirse por primera vez en la Universidad de Bolonia hacia 1300, siguiéndole la de Padua (1348), Perugia (1348), Montpellier (1376) y Florencia en 1388. Estas escuelas trabajaban con los cadáveres de ajusticiados los que en ocasiones se hacían escasos, producto de esto comienza el robo de cadáveres.

En 1300, el Papa Bonifacio VIII, en su documento pontificio *De Sepulturis*, condena incluso la “reducción del cadáver al estado de esqueleto en nombre del dogma de la resurrección. El cadáver no debe desmembrarse, arruinarse, dividirse, sin que se comprometan las condiciones de salvación del hombre al que encarna...cortar al cuerpo en pedazos es romper la integridad humana”.⁴

Este documento papal nació para prohibir la costumbre que tenían los cruzados de despedazar el cuerpo y hervir los restos para separar los huesos y de esta manera repatriar los cadáveres (o lo que quedaba de ellos) de sus compañeros muertos en Tierra Santa. Por lo tanto, para proceder al acto anatómico se debía contar con la autorización de la Iglesia y durante su ejecución era obligatoria la presencia de un cura y una religiosa rezando, para velar por la salvación del cuerpo expuesto.

Esta medida hizo más difícil la práctica de la disección con fines anatómicos, sin embargo, la primera disección judicial (por encargo de un fiscal) de la que se tiene noticia fue en 1302 en Bolonia, por el anatomista Bartolomeo de Varignana, la que se realiza con el fin de determinar la causa de muerte por un posible envenenamiento.

Ya en 1316 aparece el primer libro de anatomía, titulado *Anatome omniun humani corporis interiorum membrorum* (Anatomía de todas las partes corporales internas del ser humano), y que fue redactado por el anatomista de Bolonia, Mondino dei Liucci; quien desde 1306 practicaba disecciones en sus clases. Cabe señalar que este Libro de Anatomía será el más utilizado e influirá en la enseñanza de esta área, al menos hasta la aparición de Andreas Vesalio.

Gradualmente se fueron permitiendo las disecciones, no obstante, fue durante el período del Papa Sixto IV, en que se realizaban normalmente previa autorización de la Iglesia; a partir de este momento comienzan las disecciones anatómicas públicas.

⁴ LE BRETON, David 1995. Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. P 48.

Según Guerra:

“La Medicina moderna se inició con la llegada a la Península itálica de estudiosos bizantinos portadores de las fuentes de la tradición cultural griega, como consecuencia de la caída de Constantinopla en 1435. El descubrimiento coetáneo de la imprenta y la difusión de los textos clásicos de Filosofía y la Ciencia, con la dispersión de los impresores por Europa tras el saqueo de Mainz en 1463, convirtieron al libro en el instrumento del milagro cultural del Renacimiento.”⁵

Respecto de esto, se sabe que a finales de 1456 en Maguncia (Mainz en alemán) se imprime la primera obra de contenido médico: un calendario de sangrías y laxantes para los meses del año 1457. Este libro cae en la descripción de “incunable”, este concepto hace referencia a la época en que los libros se hallaban en la “cuna” o “infancia” de la técnica moderna de hacer libros a través de la imprenta y fueron realizados por medio de la técnica de caracteres móviles fundidos, invención atribuida a Gutenberg; mientras que en 1491 aparece el *Fasciculus medicinae*, libro impreso que contiene las primeras ilustraciones anatómicas, estos dibujos muestran la imagen de una mujer embarazada, la primera representación real de un embrión en el útero, representaciones con indicaciones para el uso de laxantes y puntos de sangría, etc. Este libro se imprimió en varias ediciones y hasta el siglo XVI fue un importante medio auxiliar para la formación y la práctica de los médicos.

⁵ GUERRA, Francisco 2007. Historia de la Medicina. España, Ediciones Norma-Capitel. P 135.

En este momento comienza a pensarse que el conocimiento humano “sólo será verdadero cuando pueda ser medido”; es así como comienzan a medirse los ciclos siderales, la trayectoria de los proyectiles, se resumen los sistemas del cálculo matemático, comienza el uso de la pólvora lo que cambia la forma de la guerra y se destruye el poder feudal al pasar el poder económico a la burguesía urbana.

El impulso decisivo para el progreso de la anatomía procedió de este cambio de paradigma, cambio que se extendió hacia el cuerpo humano y éste se ve reflejado en el trabajo de los anatomistas, quienes inician el estudio detallado del cuerpo, comenzando con las traducciones al latín de los tratados anatómicos de Galeno publicados por Thomas Linacre, J. Sylvius, Johannes Guenther von Andernach, profesor de Vesalio. Por otra parte, los artistas italianos buscaban superar la antigua representación de la figura humana plana y sin relieve, y para ello acudían a las disecciones de cadáveres para estudiar del natural las formas humanas y los problemas de la perspectiva anatómica. Los trabajos y observaciones de artistas como Donatello, Massacio, Pollaiuolo, Verrocchio, Da Vinci y otros, fueron la base de textos anatómicos para médicos y cirujanos.

Es precisamente, Da Vinci, quién ya en 1489 comienza su dedicación a la anatomía y la preparación de un libro de texto con sus observaciones del cuerpo humano y animal, producto de la disección de cadáveres que conseguía al igual que muchos anatomistas y artistas por medio de contrabando, buscando en cementerios y horcas. Conjuntamente dedica más de 20 años a sus cuadernos de dibujos en donde deja constancia de estas observaciones, fruto de este estudio son miles los dibujos recopilados destinados a un libro completo de anatomía descriptiva que salió a luz recién en 1778.



Leonardo da Vinci. Estudio de hombros.
Hacia 1510. Pluma y tinta china sobre carboncillo.

En 1530, aproximadamente, encontramos nombres como Andrés Laguna y Nicolo Massa, quienes fueron perfeccionando con sus disecciones y estudios anatómicos las descripciones de los textos galénicos; es Massa quién refuta a Galeno, señalando discrepancias en algunas anotaciones sobre el corazón; y así como él vendrán otros más, lo que demuestra la pugna generada en la época, entre tradicionalistas y modernos.

A su vez, Charles Estienne y Giovanni Battista Canano ampliaron las posibilidades de la ilustración; es Canano, poseedor de una gran biblioteca y de un anfiteatro anatómico particular, quién publica en 1541 el libro *Musculorum humani corporis picturata dissectio*, en el que se destacan los grabados en cobre de Girolamo da Carpi, sobre todo las ilustraciones de los músculos del brazo, antebrazo y mano con exacta relación con el hueso; mientras que Estienne en conjunto con el cirujano Etienne de la Riviere, publica en 1545, *De dissectione partium corporis humani*, en el que se encuentran grabados en madera de François Jollat. También Jacques Dubois (conocido como Jacobus Sylvius) describe con detalle la columna vertebral consiguiendo una visualización de los vasos sanguíneos como nunca se había logrado. Cada vez más, tanto los artistas como los anatomistas representaban con objetividad y exactitud el cuerpo humano, sin embargo, es con Andreas Vesalio de Poncet, cuando se inician los estudios sobre el cuerpo humano con independencia de los postulados de la medicina antigua.

En 1538, para facilitar el trabajo de los alumnos en las disecciones, Vesalio dibuja seis tablas de gran realismo, *Tabulae anatomicae sex*, con grabados de Jan Steven van Calcar (alumno de Tiziano), más tarde publica *Institutiones Anatomicae* y luego *Epistola docens venam*, para en 1543 publicar su gran obra anatómica *De humani corporis fabrica*, impresa en Basel por J. Oporinus con ilustraciones de Vesalio grabadas en madera en Venecia. En ella el médico corrige más de 200 errores de la anatomía antigua y ataca la forma acrítica en que Galeno traspasa la anatomía animal a la humana; sin embargo, esto no significa que esté en su contra, igualmente, sigue sus postulados pero los amplía y corrige. En consecuencia con la actitud de su tiempo, Vesalio sitúa al hombre en el centro de su interés y aboga por una representación fiel de la naturaleza, es por eso que de la “Fabrica” intentó hacer el fundamento de la Medicina deducido de la experiencia de las disecciones y no de las descripciones literarias. Esta enciclopedia consta de siete libros con un total de 663 páginas tamaño folio y cuenta con una serie de 300 ilustraciones con descripciones anatómicas del

cuerpo humano realizadas por el artista Jan Steven van Calcar, que por su factura y gran realismo fueron ampliamente imitadas. Tuvo un total de 25 ediciones, siendo la de 1555 en la que se incluye un capítulo sobre vivisección.

Las publicaciones en Italia siguen, en 1544, Guido Guidi o Vidus Vidius, saca *Chirurgia*, que se dice es uno de los libros científicos más bellos del Renacimiento, tal vez, gracias al contacto que este médico tuvo con artistas, puesto que era descendiente de Ghirlandaio y fue amigo de Benvenuto Cellini, reconocido escultor y orfebre italiano. En 1552, Bartolomeo Eustachi (por quién el tubo auditivo adquiere su nombre) completa su obra más destacada *Tabulae anatomicae*, la que no se publicó hasta 1714 y en la que aparecen ilustraciones realizadas con la ayuda de Pietro Matteo Pini y luego grabadas en planchas de cobre por Giulio de Musi.

Los avances de la anatomía fueron visibles también en la obra *De re anatomica*, que Mateo Realdo Colombo de Cremona publicó en 1559, aunque sin ilustraciones esta obra se caracterizó por refutarle algunas precisiones a Vesalio, de quién fue discípulo; igual Gabriele Fallopio, quién se distinguió por las disecciones realizadas a fetos y niños; en 1561 publica *Observationes anatomicae* que aunque carece de ilustraciones tiene el mérito de describir las trompas de falopio (de allí su nombre) y establece el significado moderno de conceptos como placenta, paladar, entre otros, mientras que su discípulo, Girolamo Fabrizzi conocido también como Hieronymus Fabricius ab Acquapendente, realiza *300 Tabulae anatomicae* (1600) con grabados en color pero que no llegó a publicarse. Fabrizzi se concentró en estudios embriológicos, por lo que sus anotaciones dan cuenta de las observaciones realizadas del útero, de la placenta de una embarazada, formación del huevo, nutrición del feto, etc.

En España en tanto, los discípulos de Sylvius, Vesalio y Colombo, estimularon rápidamente la enseñanza de Anatomía en las universidades de España. Es así como Pedro Gimeno después de estudiar en Italia y París vuelve en 1547 a Valencia en donde comienza a enseñar con disecciones anatómicas; Bernardino Montaña de Monserrat ejerció en Valladolid y fue médico de Carlos V, en 1551 publica Libro de la anatomía del Hombre, que cuenta con ilustraciones medievales para su época.

Pero el tratadista anatómico español más importante del Renacimiento fue Juan de Valverde de Amusco, quién publicó en 1552 *De animi et corporis sanitate tuenda libellus* y en 1556 la *Historia de la composición del cuerpo humano*, que tuvo 13 ediciones y fue el texto de anatomía más leído en su tiempo, las ilustraciones de esta obra fueron realizadas por Gaspar Becerra y grabadas en cobre por Nicolás Beatrizet; están basadas en la obra de Vesalio pero ofreció 15 nuevas perspectivas y el texto contiene más de 60 correcciones y adiciones a Vesalio.

En Francia podemos destacar al cirujano A. Paré, quién aumentó, en la *Anatomie universelle* publicada en 1561, el texto y las ilustraciones de su obra previa de 1550 basándose en Vesalio; mientras que Jacques Guillemeau, se basa en Valverde para los 19 grabados en cobre de *Tables anatomiques* de 1598.

El anatomista más importante en Alemania durante este período fue Volcher Coiter, quien estudió anatomía en Italia con Fallopio, Eustachi, y Aranzio, entre otros, graduándose de médico en la Universidad de Bologna en 1562. A su regreso Coiter fue nombrado médico de la ciudad de Nürenberg y por su posición tuvo la oportunidad de realizar numerosas disecciones en los cuerpos de ajusticiados. Sus *Tabulae* (1564), *De ossibus...* (1566) y otras publicaciones están ilustradas con sus propios grabados en cobre. Mientras que en Suiza, Felix Platter recibe la influencia de Fabrica y en 1583 publica *De corporis humani structura et*

usu, cuyo libro III consiste en 50 láminas grabadas en cobre, más reducidas que las de Vesalio, donde mejora la representación. Platter, quién fuera profesor de medicina y médico oficial de la ciudad de Basilea, dirigía un teatro anatómico; en él lleva a cabo unas 300 disecciones. En 1594 aparece en Padua una instalación similar que tiene una capacidad de 200 a 300 espectadores y en 1597 otra en la ciudad de Leiden.

Estos teatros sirven como aulas para los estudiantes de medicina, sin embargo las disecciones públicas comienzan a convertirse cada vez más en un acontecimiento comercial, constituyéndose en todo un espectáculo para el público, tanto así que existía un ordenamiento dependiendo de la jerarquía del público, por ejemplo, la fila inferior estaba reservada a los profesores de medicina y las personas destacadas de la vida pública; la segunda fila estaba reservada a los aspirantes a médicos, mientras que el resto de las localidades se encontraban a disposición de barberos y el público en general, que pagaban sus correspondientes entradas. Las personas interesadas en participar eran sometidas a un programa establecido que tenía una duración de cuatro días: el primer día se mostraba la cavidad abdominal con sus vísceras, el segundo, la cavidad torácica con sus órganos; el tercer día, el cráneo y el cerebro, para el último, terminar con las extremidades, la columna vertebral, los músculos, vasos, nervios y huesos. Estas disecciones se llevaban a cabo en invierno y en un espacio sin techo a fin de garantizar la conservación de los cadáveres; sin embargo, la expectación producida por estos eventos logró que su importancia científica fuera bajando para convertirse en tiempos de carnaval en verdaderas fiestas populares; incluso en verano estos teatros anatómicos atraían al público distribuyendo por la sala esqueletos humanos y animales, a modo de primeros museos de historia natural.

Durante el Barroco, el avance de las ciencias médicas se desplazó hacia España y países con poder naval como Holanda e Inglaterra, producto de cambios económicos e incluso políticos como la depresión económica motivada por la

Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Surge en esta etapa la observación de los fenómenos naturales con la introducción de métodos experimentales, es así como en Leiden (1673) René Descartes propone el método deductivo; sin embargo, el método científico que va a regir el avance moderno de la medicina es el propuesto por Galileo Galilei, en el que el estudio de los fenómenos naturales dan paso a una fase creadora de la hipótesis científica, verificada por la secuencia de la parte experimental. Fueron decisivos en esta etapa los descubrimientos de nuevos instrumentos de observación y medición como el telescopio, el microscopio, el termómetro y el barómetro, así como la libre discusión de las ideas científicas en las academias.

Respecto de la anatomía, los textos aparecidos siguen el diseño de la obra de Vesalio aunque mejorando las ilustraciones al generalizarse el grabado en cobre, ejemplo de ello son *Anatomicae institutiones* de Caspar Bartholin y *Catoptri microcosmici visio* de Johann Remmelin, publicada con planchas anatómicas superpuestas.

Para mediados del siglo XVII los textos anatómicos se hicieron más compactos debido al detalle conseguido en las láminas grabadas en cobre, destacando entre todas, las obras de los anatomistas de Leiden; mientras que la enseñanza de esta disciplina estuvo dominada a partir de 1666 por los textos holandeses, destacando entre ellos la *Anatome contracta* de Gerard Blaes, la *Anatomia humani corporis* (formada por 105 planchas grabadas) de Govard Bidloo, profesor de Anatomía en Leiden. En Italia destacó Bernardino Genga cirujano del Hospital del Santo Spirito y profesor de anatomía en Roma, autor de una *Anatomia chirurgica* (1672) y otra para artistas (1691).

Es conveniente destacar acá las contribuciones de Gaspare Aselli de Cremona, que estudió medicina en Pavia. Aselli se distinguió por su habilidad quirúrgica y su interés en la vivisección de animales. Se dice que en 1622, al examinar la cavidad abdominal de un perro recientemente alimentado observó los vasos linfáticos del

intestino o sistema quilífero; descubrimiento que fue publicado después de su muerte por A. Tadino y S. Settala que habían presenciado sus observaciones; en este libro *De lactibus sive Lacteis venis...*(entre 1625-1627) aparecen cuatro láminas que ilustran el sistema linfático en rojo y negro que hacen de este libro el primero que cuenta con ilustraciones anatómicas en color (cromoxilografías).

A esta época corresponde el lienzo de Rembrandt Van Rijn “Lección de Anatomía” (1632), en donde retrata la clase de anatomía del Doctor Nicolaas Tulp con siete miembros del gremio de cirujanos de Amsterdam; Tulp, quién fuera concejal y alcalde de esta ciudad también se desempeñó como *praelector anatomie* de la Chirurgijns-Gild hasta 1653. Practicó numerosas disecciones anatómico-patológicas y en su obra de 1641 *Observationeum medicarum libri* describe 200 enfermedades.

Otra área que comienza a desarrollarse con gran fuerza, es el arte anatómico de preparar órganos. Entre 1701-1716 aparece publicado en Amsterdam *Thesaurus anatomicus* del anatomista Frederik Ruysch; en el que en diez volúmenes en holandés y latín describe su amplia colección anatómica, la que se convierte en una gran atracción para los visitantes que acudían a la ciudad. Además Ruysch impartía cursos privados de anatomía para estudiantes extranjeros que venían motivados por el renombre, experiencia y las técnicas que manejaba este médico, que hacía un arte de la preparación y conservación de órganos y cadáveres; se decía que preparaba tan bien los cuerpos “que parecen todavía estar vivos, pero que llevan muertos unos dos años. Prepara el cadáver de un niño de un modo tan fiel al natural, que el zar Pedro I el Grande sintió el impulso de besarlo”. Es, este mismo zar, quién en 1717 le compra su colección anatómica con más de 900 preparados, prueba de la afición por las curiosidades durante la época barroca.

La ciencia médica durante el siglo XVIII se dedicó a explicar la complejidad del cuerpo humano más allá de sus características mecánicas, esto enmarcado en el contexto de la Ilustración; por lo tanto, durante este siglo se produjeron innovadores discursos médicos los que fueron ampliamente difundidos producto del aumento de la prensa médica. La anatomía progresó mucho desde Vesalio hasta el siglo XVIII, los gobiernos permitieron ocupar los cuerpos de delincuentes, locos e indigentes para las investigaciones anatómicas, así mismo aumentaron las protestas en contra de la disección y disección de animales y humanos, pues: “Todo el mundo temía a los traficantes (profanadores de tumbas) que robaban cadáveres para vendérselos a quienes los necesitaban, e incluso supuestamente mataban a los desprevenidos”⁶.

En esta época se registra un mayor interés por la anatomía patológica, estableciendo de forma más directa la relación de la anatomía con la teoría y la práctica médica y su importancia, dotando por primera vez a la medicina de objetividad, basada en resultados cuantificables; por ello el estudio de los cadáveres en esta época cobra vital importancia, pues al abrirlos se puede localizar la enfermedad en el organismo y sus causas, y una vez identificadas estas, producir una cura para aportar soluciones a los “enigmas médicos”. Giovanni Morgagni es uno de los nombres más relevantes en esta área.

Durante el siglo XIX, la realización de estudios comparativos entre el hombre y los animales, dieron paso a los tratados sobre fisiognómica, fisiología y frenología, siendo el anatomista y fisiólogo alemán, Joseph Gall, el fundador de esta última.

⁶ LINDEMANN, Mary 2001. Medicina y sociedad en la Europa moderna: 1500 - 1800. España, Siglo XXI de España Editores. P 93.

El interés por este “desciframiento del cuerpo”, pone al hombre nuevamente como medida de todas las cosas, elaborando tipologías y convirtiéndolo en intérprete de los signos de su propia corporalidad con el fin de capturar una esencia, de manera que “cada rasgo expresivo está constituido por un elemento integrante al cual se asigna un determinado significado”.⁷

En esta época se encuentran las ilustraciones del naturalista holandés Petrus Camper, que muestran la metamorfosis de una vaca en un pájaro y de un caballo en un hombre en *Oeuvres qui ont pour objet l'histoire naturell, la physionomie et l'anatomie comparée* de 1803, Transformación de Apolo en una rana de 1844; así como, Cabeza del parricida Martín ejecutado en París, de De Vimont en Atlas de *Phrénologie* en 1831. Y en 1863, en el ámbito de la educación artística, la anatomía se instaura como materia obligatoria para los alumnos de pintura, escultura y grabado de la École des Beaux Arts de Paris.

El deseo por conocer y registrar el cuerpo sigue y en 1868 aparece en Francia el *Atlas clínico fotográfico de las enfermedades de la piel*, considerada la primera obra que no utiliza el trabajo de un artista para la representación de las imágenes; en 1895 Roentgen descubre los rayos X, a partir de este momento la imagen es generada por medios técnicos que apartan el margen de error y la fantasía para dar paso a una imagen verídica y sin la necesidad de recurrir a un cadáver; por otra parte, la fotografía se consolida como medio para plasmar el cuerpo, ejemplo de ello son: la publicación en 1888 de *Animal Locomotion* de Eadweard Muybridge y la *Anatomie artistique. Description du corps humana u repos et dans le principaux mouvements* que en 1890 lanzó Albert Londe, director del laboratorio de fotografía del hospital de la Salpetriere e inventor de un aparato que permitía hacer doce tomas sucesivas de algo en movimiento en la misma placa. Ambas

⁷ MAGLI Patrizia. 1991. “El rostro y el alma” en Fragmentos para una historia del cuerpo humano (segunda parte). Madrid, Editorial Taurus. P 95.

publicaciones causaron impacto en los círculos tanto científicos como artísticos de la época.

Gradualmente la representación del cuerpo se depura por medio de la tecnología, si antes fue el dibujo, grabado o la fotografía, ahora aparecen las radiografías, imágenes tomográficas, ecografías, resonancias magnéticas, entre otras.

Hoy, en pleno siglo XXI, de la mano de la tecnología más compleja aparece la nanociencia, desarrollándose con ella dispositivos microeléctricos capaces de introducirse en el cuerpo y obtener imágenes tridimensionales y en el espacio real; es más, en la actualidad es posible transmitir imágenes médicas a través de un teléfono móvil, por medio de un dispositivo que tiene la capacidad de conectarse al teléfono y enviar los datos a una central, que puede estar ubicada en cualquier parte del mundo. Estos datos sin procesar, luego son codificados por un hardware y un software, transformándose en imágenes que luego son devueltas al teléfono móvil para que el médico pueda visualizarlas. De esta manera hasta los lugares más apartados del mundo podrían contar con los últimos avances tecnológicos relacionados con las imágenes médicas.

Así pues, la aspiración por conocer, registrar y representar el cuerpo humano; ya sea por el interés en el estudio de la representación anatómica, el avance de la ciencia y la tecnología, la plasmación de los ideales y pensamientos de una época determinada o, según veremos a continuación, punto de referencia del quehacer intelectual y artístico; lo sitúan en el centro como lugar de reflexión, problema y, por tanto, de discusión.

Desde la sociología, en el actual panorama de países como el nuestro, surgen las reflexiones respecto del cuerpo pero vinculado con el racismo y la inmigración; abriendo la pregunta ¿Qué sucede con esos “cuerpos otros”? Al respecto la investigadora María Emilia Tijoux dice: “Tenemos más de 600 mil inmigrantes en Chile, sin embargo la recepción y significación que se hace de esa inmigración es racista... Se unen características físicas como color de piel, altura, forma del

cuerpo, rasgos con características culturales, que son propensos al desorden, al delito, a la prostitución, a una cantidad de cosas vinculadas con estas características corporales”⁸.

Por su parte, el francés David Le Breton, ha investigado cómo en la modernidad un número de prácticas, discursos, representaciones e imaginarios, le asignan al cuerpo una posición y señala duramente: “El cuerpo es el sitio en donde es cuestionado el mundo”; esta sentencia no se distancia mucho de las reflexiones que desde la crítica del arte realiza Hal Foster, insistiendo en que el cuerpo se convierte “en un *site* (lugar) nada neutral ni pasivo” en donde han convergido prácticas artísticas que extendieron su noción más allá de su propia realidad física. Hay quienes sostienen que: “todo es cuerpo en el arte... la presencia del cuerpo en el arte, como contenido, reflexión, huella, traza o resto es innegable... el cuerpo humano se encuentra como punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos”⁹.

Sin embargo, es a partir de los sesenta, con el cambio en la idea de la obra de arte como presencia material y como mercancía, en donde los materiales utilizados remiten a la tecnología, a la producción industrial, a la era del consumo masivo, a la aparición del supermercado, etc., y en donde también los modelos científicos, las reflexiones desde las áreas como la lingüística, antropología, los estudios culturales y los códigos de comunicación impuestos por los medios masivos determinan y cruzan las artes visuales otorgando otro sentido, otra manera de interpretar el proceso de creación promoviendo una marcada democratización del campo artístico; de aquí en adelante, sin modelos reglamentados o autorizados, las producciones multiplican sus posibilidades, contaminaciones y lenguajes.

⁸ <http://radio.uchile.cl/2016/05/16/maria-emilia-tijoux-encontramos-maravilloso-machu-picchu-pero-no-queremos-peruanos-al-lado-de-la-casa/>

⁹ CRUZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel (Editores). (2004). Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CendeaC. P 14.

En este contexto aparece en la época de finales de los sesenta y principio de los setenta, el *Body Art* o arte corporal, que trae consigo lo que se ha denominado como un “retorno al cuerpo” en donde “el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recupera el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto”¹⁰



Robert Gober. Hanging Man/Sleeping Man
(Hombre colgando/Hombre durmiendo)
1989

¹⁰ GUASCH, Anna María. (2003). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Editorial Alianza Forma. P 499.

Nos encontramos con un cuerpo que se presenta como real pero a la vez simbólico, que revela los aspectos de la sociedad por medio no sólo del simulacro sino que también del descubrimiento a través de cosas u objetos cotidianos pero extraños que pudieran asimilarse formalmente a él o en la exhibición de retratos (autobiográficos o no) o de situaciones que están en el límite entre lo íntimo y lo público que representan un inconformismo y crítica ante el modelo establecido tanto social como cultural, económico, moral, etc., y que pone en evidencia temas como: la violencia, consumo, identidad sexual, sexismo, desigualdad social, enfermedad, guerra y muerte, entre otros.

Según Paul Ardenne, esta “imagen-cuerpo” moderna, en el nivel material, es un soporte de la catarsis que trata de escenificar las crisis por medio del cuerpo y el pensamiento de este, en un interminable cuestionamiento, una figuración imposible, inestable, que habita este mundo, no sólo lo imagina sino que está presente. “El hecho de “experimentar” el cuerpo conduce, entonces, al artista a modificar, incluso, la relación entablada, hasta entonces, con la imagen, que, para algunos –según se ha dicho-, llega a convertirse en una superficie inútil”¹¹.

¹¹ CRUZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel (Editores). (2004). Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CendeaC. P 42.

2. CUERPO-OBJETO.

Sobre los trabajos en relación a los antecedentes anteriores.

“El pensamiento operatorio se convierte en una especie de artificialidad absoluta, donde las creaciones humanas se derivan de un proceso natural de información, pero en la que este mismo es concebido según el modelo de las máquinas humanas”.
Maurice Merlau-Ponty.

En los trabajos realizados desde el 2005 en adelante seleccionados para esta tesis, que más adelante se describirán, y en donde aparecen representaciones o alusiones abstractas de un cuerpo o un órgano de este; lo que realmente importa son los aspectos simbólicos que emergen al visualizarlos, que como diría Deleuze, “no es ya un órgano particular, sino el agujero a través del cual el cuerpo entero se escapa”. Cuerpo que hoy, se ha convertido en un “juguete mecánico” subordinado por el propio hombre, con sus leyes y un mundo en el que todo está concebido bajo el modelo del mecanicismo y en donde la máquina proporciona la fórmula de este “nuevo” sistema.

En este sentido, la propuesta de Descartes sobre el cuerpo humano como “un cuerpo plano carente de simbolización”, se puede comparar con la idea más contemporánea de Baudrillard, en su forma de ver o describir al cuerpo como algo que “no es una metáfora de nada, es el lugar de la metástasis, del encadenamiento maquinal de todos sus procesos, de una programación al infinito sin organización simbólica, sin objetivo trascendente”¹²; pues para que exista metáfora, es preciso que existan unos campos diferenciales y unos objetos

¹² BAUDRILLARD, Jean. (1991). La transparencia del mal. Barcelona: Editorial Anagrama. P 13.

distintos, sin embargo, ahora la contaminación de todas las disciplinas acaba con esa posibilidad.

Esta contaminación resulta por el proceso de metonimia total, viral por definición o indefinición, por la confusión de los géneros o por la sustitución de una esfera por otra; contaminación que en estos casos está dada por la relación que se puede establecer metonímicamente, por ejemplo: entre los “nuevos órganos” presentados y los órganos que carga a diario nuestro cuerpo.

Aparece ahora, un cuerpo ilusorio allí donde no existe ya el cuerpo “orgánico”, un cuerpo ausente que, sin embargo, “no ha perdido totalmente sus contornos”, y no es “no identificable”, sino que, a pesar de su falta o su carencia de plenitud, aún cabe la posibilidad de una rememoración... en la metonimia de cuerpos fragmentados”¹³ de los que se desprenderán otras asignaciones de sentido; como un fondo que sería una especie de fundido “encadenado” o en este caso un “encadenamiento maquinal”, una “zona de indiscernibilidad, de indecibilidad”, como diría Deleuze, pero no entre el hombre y el animal como sucede en Bacon, sino entre el hombre y la máquina.

Se podría decir que la máquina actúa como una especie de velo que cubre esta realidad para no desenmascararla, para no mostrar su crudeza inmediatamente, pues estas piezas no hacen más que presentificar la ausencia y con ello hacer patente el tema de la muerte.

Tal y como aparece en el libro *Impurezas: el híbrido fotografía-pintura*:

“Se trata de un proceso de siniestralización del ver, entendiendo siniestro en el sentido freudiano del término, como una desfamiliarización de lo familiar, “aquella suerte de sensación de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Lo siniestro...sería algo con resonancias de lo familiar (heimlich) pero que, a la vez, nos es extraño (unheimlich), como una especie de déjà-vu que

¹³ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel (Editores). (2004). Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CendeaC. P 28-29.

puede llegar a establecer una virtual conexión entre una “no-primer vez” y una “primera vez”, algo que “acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito”¹⁴.

Por lo tanto y si se quisiera hacer una clasificación, algunos de estos trabajos podrían enmarcarse dentro del arte de lo abyecto, el que al mostrar las cosas tan de cerca -como fluidos y/o sustancias corporales- pretenden trastornar la percepción, producir reacciones ambivalentes, subvertir un orden y de esta manera remecer al espectador, intentando siempre armar un nuevo discurso en el cruce de sentidos y de citas que estas formas y materiales proporcionan. Estos cuerpos-objetos proponen la aparición de la “realidad” como una suerte de icono, el representamen de un signo, un signo que representa una idea: la de la vida y la muerte. Según Régis Debray, es la muerte, posiblemente, la que eleva el pensamiento del hombre, de lo visible a lo invisible; y pudo haber sido a la vista de la muerte cuando, un día, el hombre, homo faber se vio sapiens.

A partir de esta experiencia el hombre ha tratado de hacer una imagen, un doble del muerto para mantenerle con vida, una especie de ritual que se opone a la descomposición de la muerte y por ello, la recompone en imagen. Estos cuerpos-objetos, entonces, cumplen una función de relación al poner en contacto a opuestos, sirviendo de enlace para hacernos entrar en un sistema de correspondencias simbólicas, pues aun referenciando a un cuerpo real, permiten la confusión entre él y su simulacro. Cuerpos-objetos que hablan del espesor oculto de nuestro propio cuerpo en un mundo que vive en una alianza cada vez más fuerte entre ciencia y técnica, las que a su vez también lo organizan, simulándolo y representándolo según sus propios parámetros.

¹⁴ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y HERNÁNDEZ-NAVARRO Miguel. (2004). Impurezas: el híbrido pintura-fotografía. Murcia: Murcia Cultural S.A. P 140-141.

Estas piezas también hablan de un cuerpo fragmentado a través de un sistema de medidas fiables pero en un cuerpo que no es medido de la manera tradicional (el hombre como centro y medida de todo) sino ahora como medida de un cuerpo fragmentado en todo orden (social, espiritual, mental, sexual, etc.), un cuerpo desorganizado y, entonces, ¿Por qué no establecer, definitivamente, otro orden?

Hace sentido la pregunta de Deleuze sobre ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos (CsO)?, poniendo al cuerpo como el lugar límite de la experiencia, como energía pulsional y producción deseante.

“¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre...”¹⁵

¿Por qué no repensar los órganos? ¿Por qué no repensar un cuerpo con otros órganos o en un cuerpo con los órganos organizados de otra manera, Órganos fuera de un Cuerpo (OfC), convertidos en Cuerpos-Objetos? Podría ser estimulante especular que los trabajos acá convocados, que se describirán más adelante, pueden funcionar como la implementación de una serie de estrategias (perversiones, torsiones, etc.) para inventar o repensar una fórmula nueva, otra nomenclatura, ya no un CsO sino que OfC, Órganos fuera de un Cuerpo que se oponen a todo programa funcional y/o utilitario, sin una norma de utilidad impuesta sino que proponen la posibilidad de un cuerpo otro, tal vez imponiendo formas (pues es una propuesta a la vez que visual también formal) pero no desde una jerarquía y menos desde funciones, pues se deshace la idea de organización que define los rasgos de toda significación y organismo posibles. Pura metafísica de la potencia, plan de consistencia: flujos, fluctuaciones, recorridos, oscilaciones, etc. Máquina.

¹⁵ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos. P 156-157.

Ahora bien, respecto a la posibilidad de “fallar en el proceso de formación de un CsO e incluso morir en la instalación de su proceso... al deshacer el organismo de modo imprudente, a violentos martillazos, quedan en la clausura y en el vaciamiento de sus propios órganos, ya que nada pasa, nada se conecta o se conjuga con ellos”¹⁶; esta sentencia podría quedar obsoleta desde una propuesta visual, sería imposible fallar en el proceso de formación de un CsO o de unos OfC (Órganos fuera de un Cuerpo, como nueva nomenclatura), dado que no se desarma nada (un organismo) sino que efectivamente nada se conecta, no va en busca de una definición de lo funcionalmente orgánico como organismo sino más bien de una potencia visual que rememore, que atraiga, que se abra a esta nueva posibilidad, entendiendo que no existe “el” sino “unos” cuerpos como órganos que, tal como se señala, se abren a la multiplicidad de singularidades expresables en esta otra línea enunciativa que puede hacerlo variar libremente en sus recorridos.

Órganos que se hallan más allá de una organización significativa, que se encuentran en una oscilación con todos los estratos (campo de inmanencia) en el afuera absoluto “que ya no conoce los Yo”; entonces y en este caso lo que podría ser mi propuesta de unos Órganos fuera de un Cuerpo, mi propio CsO (entendida como mi trabajo, producción u obra) no se deshace de los órganos ni del organismo; sino del proceso de acción como función, pues su fin se conecta desde mi perspectiva no con una involución sino con un cambio, una transformación (que también se relaciona con los materiales utilizados), -entendida como lo opuesto a involución pero no necesariamente una evolución- hacia UNA inmanencia.

¹⁶ RUIZ, Miguel. (2011). La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, n.1. P 136-137.

2.1 Obras

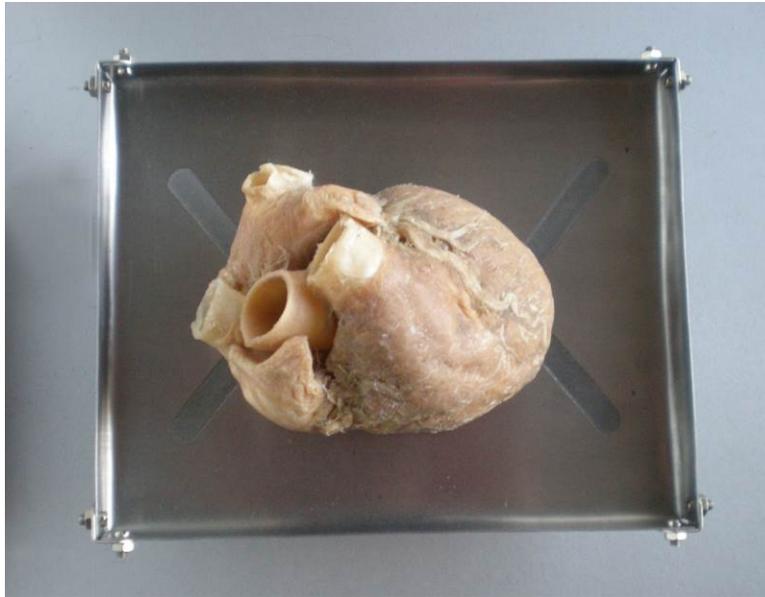
- Esquemas Anatómicos (2005)



Corresponde a 10 módulos piramidales armados por medio de una estructura semiplegada en ángulos de 45°, que mide en total, aproximadamente, 5 m de largo x 2 m de alto, en forma de zigzag y en dos direcciones, lo que origina 20 caras en total, 10 por dirección con representaciones anatómicas en gigantografía del cinturón pelviano femenino, tratadas de manera digital y fragmentadas verticalmente. Estas imágenes corresponden, por una parte, a una pieza realizada en cobre (originalmente mide 10 x 8 x 2 cm) sobre la cual se funde y transparenta el sistema reproductivo femenino que corresponde al encuadre de un dibujo anatómico de la disección de los principales órganos y del sistema arterial de la mujer realizado por Leonardo da Vinci hacia 1507; y por otra, aparece una ilustración de la visión ventral del cinturón pelviano femenino y sus articulaciones, extraída de la página 176 del libro de medicina *Esquemas de anatomía, histología y embriología. Serie Sobotta-Mini*.

Estas imágenes se van revelando en la medida que el espectador se desplaza, por lo que su cuerpo está implicado en la apreciación de la obra; esta característica nos remite a los paneles de publicidad caminera de alta velocidad.

- Post humano: Cuerpo, máquina y movimiento.



- Mecanismo dirigido por un chip programado para definir los tiempos y dirección de sus movimientos.
- Bandeja de hierro grabada al ácido de dimensiones 20,5 x 16 x 1,5 cm.
- Material corpóreo conservado con la técnica del glicerinado.

Post humano (2009) se podría describir brevemente como un objeto-máquina expandido, asimilado a la noción de instalación, que va hacia lo simbólico y que utiliza un sistema mecánico para llevar a cabo su función, la que sería el traslado errático de una pieza de material corpóreo (corazón).

Este mecanismo viene a ser algo así como una excusa pues la acción de transportar, mover, literalmente, un objeto haciendo que se desplace de un lugar a otro de manera autónoma y, a la vez, desplazarlo de su lugar de procedencia original (el cuerpo) estableciéndose como un OfC, permite articular múltiples relaciones: con su contexto, función, lugar de exhibición, etc.; infectando y contaminando con ellas también su significación. Por lo tanto, esta acción de desplazamiento como operación, se presenta como un factor esencial en el trabajo, pues se traduce en un movimiento ininterrumpido que permite el tránsito de una forma a otra, movimiento que hace que nada permanezca quieto, configurando una experiencia de la circulación, del tránsito, que irá revelando la obra, proponiéndole al espectador, en cierta medida, una “libertad de la mirada”.

Nos encontramos entonces, como ya se ha dicho, con dos movimientos; uno ya no como representación o manifestación de algo, sino que vemos frente a nosotros un dispositivo móvil que transita por el espacio y, a la vez, vemos sobre él un órgano verdadero, original (no simulado, no falso) que nos hace entrar a dualidades como son: el simulacro (en este caso el órgano parece ser real pero a simple vista no se sabe si lo es o no) y lo hiperreal (pues efectivamente es un órgano original). Este “OfC” o “pieza de carne”, se podría entender como el acceso a una parte de la realidad, tornándose reconocible cuando en uno de los movimientos de la máquina este se nos presenta tal cual, con sus arterias de entrada y salida de la sangre como cuando aún estaba en el cuerpo.

Este órgano expuesto ha pasado por técnicas de conservación como son: en una primera instancia la de fijación y en una segunda de glicerinado. Técnicas que - desde la antigüedad con la momificación en la época de los egipcios- ya intentaban lograr algo contranatura: la conservación y preservación de restos

cadavéricos; esta intención se muestra, entonces, como una catarsis que ofrece algún consuelo ante la imposibilidad de aprehender el mundo y que asegura una prolongación del instinto que genera (esta pieza de carne) una reacción defensiva de la naturaleza en contra de lo inevitable de la muerte.

Esta “realidad pura” cuando se desvela, se torna rara, extraña (unheimlich), chocante, siniestra e incluso escatológica; es por esto que, en este caso la máquina o dispositivo móvil se constituye como el marco o contenedor que opaca la realidad, otorgándole cierta “impureza” con su movimiento trastornado y su conformación mecánica, tan distante esta última en cuanto a materialidad se refiere de la carga que lleva.

- De la serie Somatopías I

Material vegetal (ixtle), crin de caballo y bronce bañado en oro. Dimensiones variables. (2014)







- De la serie Somatopías II

(Pectoral) Cobre repujado, envejecido y cuero. 32 x 17 x 2.1 cm. 2014





(Objeto) Cobre repujado y envejecido. 18.5 x 10.5 x 3 cm. 2014



(Objeto) Cobre repujado, envejecido y crin de caballo. 11.5 x 4.5 x 1.5 cm. 2014

En las series Somatopías I y II (Soma: estructura corporal total. Topo: lugar) se presentan piezas-objetos por medio de los cuales se explora lo orgánico a partir de fragmentos que se conforman como un todo por sí mismos. Estas evolucionan en forma y escala, surgidas como la externalización de un cuerpo para convertirse en anatomías independientes, en ellas se hace más clara y patente la noción de Órganos fuera de un Cuerpo (OfC) pues efectivamente han surgido como referencia del cuerpo humano; sin embargo, esta referencia es una estrategia, la que luego será abandonada para que cada órgano pueda ser por sí mismo. No se conectan con un organismo, al menos no uno funcional tampoco lo necesitan, no conocen un Yo, ellos son. Naturaleza imprevista. Órganos que son y que existen fuera de un cuerpo Estas piezas proponen una reflexión acerca de la función de portabilidad en joyería, expandiendo, desde nuestro punto de vista, esta definición. Ya son portables porque surgen de la reminiscencia de un cuerpo y se constituyen como un OfC, no necesitan más.

- Estados de distracción mínima o Tacto intimus.

Pelo de caballo. 2 m x 1.6 m. 2012





La piel es el órgano más grande del cuerpo humano, ocupa 2 m² y su peso aproximado es de 5 kg; esta pieza al remitir a ella participa de la idea de un OfC pues surge de la erótica o pulsión del revestimiento barroco que incluye desde el interior del cuerpo y los huesos hasta la piel y su parte interna que pareciera descubrirse por sí sola para ofrecer a la vista no un interior, sino tejidos más finos y apreciados. Impresiones orgánicas que se podrían llamar *Tacto interior* o *Tacto intimus*, que ponen al cuerpo, tal como señala Deleuze, como el lugar límite de la experiencia como energía pulsional y producción deseante.

- Naturaleza artificial

Objeto Instalación. Crin de caballo, caja de madera, malla plástica, ventiladores y sensor de movimiento. 80 x 50 cm. 2016.





Naturaleza Artificial es una propuesta que surge a partir de la inquietud que provocan las radiaciones electromagnéticas que se propagan por la comuna de Colbún como parte del proyecto Residencia de Arte Colbún. Al recorrer este territorio el cuerpo reacciona, la piel se eriza como efecto reflejo al reconocer esta horrorosa realidad.

“Horreo, ere, es el hecho de que el pelo se erice por el golpe del susto o del sufrimiento, es la horripilación. La palabra misma “horror”, está en parte vinculada con el pelo.”¹⁷

De esta manera la obra, compuesta por pelo de caballo (crin), un sensor de movimiento y dos ventiladores, recrea artificialmente el erizamiento del crin sobre una piel. Es así como a partir del trabajo de campo y la relación con el cuerpo, particularmente por un fenómeno físico corporal, la obra invita a reflexionar acerca de un lugar erosionado, en donde la hidroeléctrica ha puesto en serio peligro los ciclos naturales que nos rigen y que al ser estos alterados dramáticamente, provocan un desequilibrio en el entorno y en nosotros mismos.

¹⁷ CLAIR, Jean. (2007). De immundo. Madrid: Arena Libros. P 13.

“Tenía en las manos y en corazón
una necesidad confusa, singular, continua,
sensual, de hundir mis dedos en aquel
encantador arroyo de cabellos muertos”
Guy de Maupassant

Frío

Niebla

Zumbido

Acumulación de agua

Embalse artificial que almacena una cantidad de agua que, como energía eléctrica, equivale en pocas palabras a 114 bombas atómicas.

Lagos que no son lagos, bosques que no son bosques, despliegue artificioso de un verde que no es verde y en contraposición a un paisaje húmedo aparece un terreno reseco, agrietado e infértil.

Como reacción a esta imagen no puede aparecer otra cosa que un cuerpo estremecido del susto, del impacto o sufrimiento, una producción orgánica e informe que se conmueve como una entidad viviente ante lo que los ojos ven.

Torres y más torres

Un espejo de agua que cada año disminuye

Y nuevamente,

Frío

Niebla

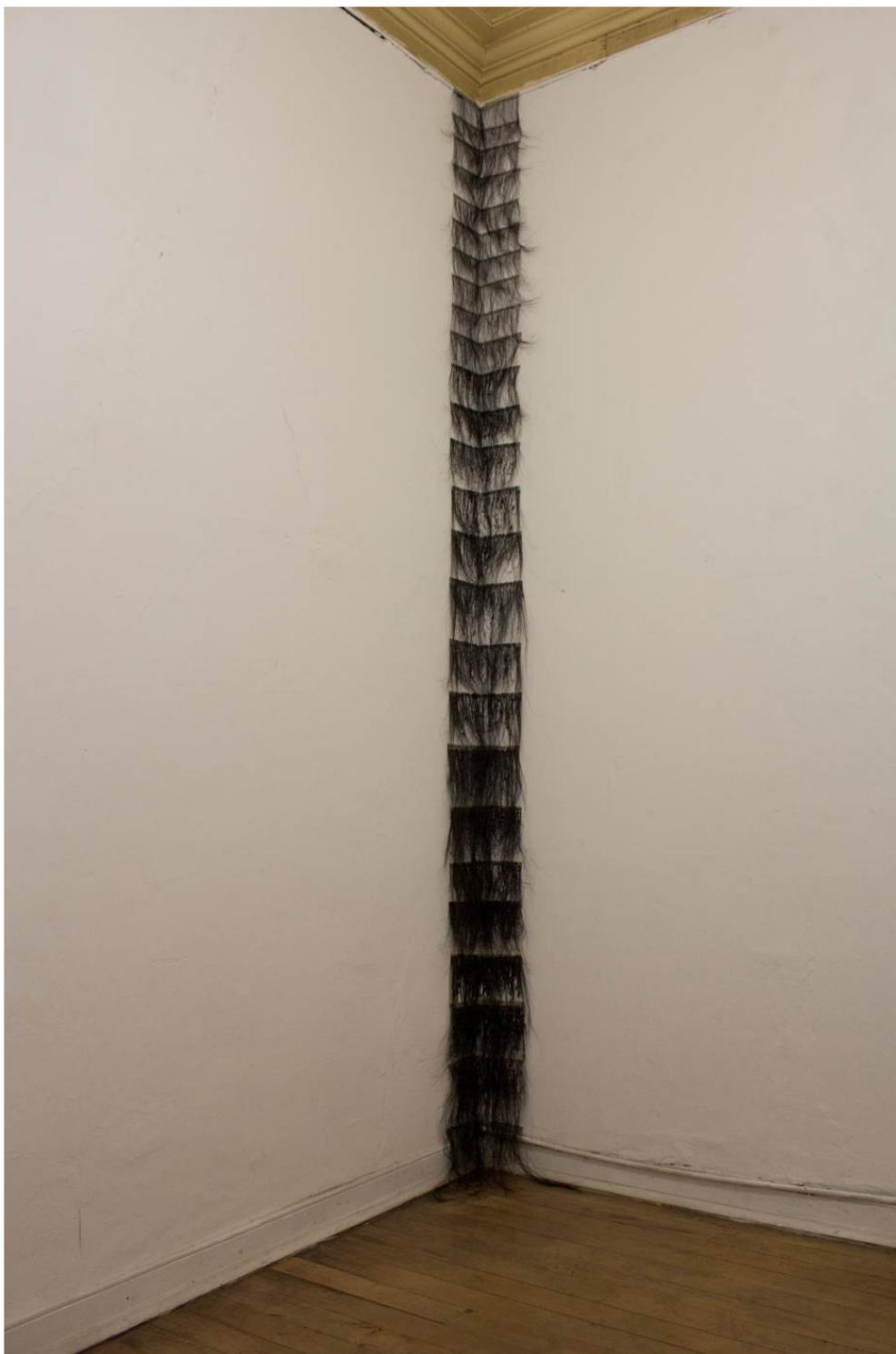
Zumbido

Acumulación de agua

Cuerpo erizado por la desolación.

- Entre líquido y sólido

Instalación. Crin de caballo, espátula y contenedor con asfalto. Dimensiones variables. 2017.







ENTRE LÍQUIDO Y SÓLIDO

I

El cuerpo humano está compuesto en un 70% de agua.

II

La gravedad del Sol y, sobre todo, de la Luna, atrae el agua de los océanos provocando las mareas que varían con las fases lunares; por ejemplo en las fases creciente y menguante, las mareas son más pequeñas, mientras que, cuando hay luna nueva y llena, las mareas son mayores.

III

Según el Informe de las Naciones Unidas sobre los recursos hídricos en el mundo 2015, se prevé que en 2030 el mundo tendrá que enfrentarse a un déficit mundial del 40% de agua en un escenario climático que sigue igual. El cambio climático exacerbará los riesgos asociados con variaciones en la distribución y disponibilidad de los recursos hídricos; respecto a su distribución se señala que el acceso inadecuado al agua, saneamiento e higiene es una de las muchas privaciones que todavía sufren los grupos de población más pobres y marginados del mundo.

IV

Existen sustancias con apariencia de sólidos que en realidad son líquidos extremadamente viscosos como el vidrio y la brea. Se ha estimado que la viscosidad de esta última es de $2 \cdot 10^7$ Pa·s, unos 200 millones de veces mayor que la del aceite de oliva, unos dos millones de veces la de la miel líquida o veinte mil millones de veces la del agua. Interesante resulta saber que las sustancias viscosas parecen tener dificultades para decidir si son sólidos o líquidos, pues existen regiones de moléculas que son tipo sólido y otras de ellas tipo líquido que con el tiempo cambian de estado. Muy distinto es el comportamiento del agua al congelarse, en donde todas las moléculas deciden formar un sólido.

V

El sociólogo polaco, Zygmunt Bauman, denominaría como “el tiempo de la modernidad sólida” a la realidad de nuestros abuelos, época en donde tanto el trabajo como el matrimonio eran para toda la vida; sin embargo, en la sociedad contemporánea esta realidad se ha desvanecido para entrar, según el término acuñado por él, a la “modernidad líquida” definida como aquella en la que ya nada es sólido. “No es sólido el Estado-nación, ni la familia, ni el empleo, ni el compromiso con la comunidad.”

Según sus palabras: “Hoy la mayor preocupación de nuestra vida social e individual es cómo prevenir que las cosas se queden fijas, que sean tan sólidas que no puedan cambiar en el futuro. No creemos que haya soluciones definitivas y no sólo eso: no nos gustan... Estamos acostumbrados a un tiempo veloz, seguros de que las cosas no van a durar mucho, de que van a aparecer nuevas oportunidades que van a devaluar las existentes. Y sucede en todos los aspectos de la vida. Con los objetos materiales y con las relaciones con la gente. Y con la propia relación que tenemos con nosotros mismos, cómo nos evaluamos, qué imagen tenemos de nuestra persona, qué ambición permitimos que nos guíe. Todo cambia de un momento a otro, somos conscientes de que somos cambiables y por lo tanto tenemos miedo de fijar nada para siempre... ¿Qué significa ser flexible? Significa que no estés comprometido con nada para siempre, sino listo para cambiar la sintonía, la mente, en cualquier momento en el que sea requerido. Esto crea una situación líquida. Como un líquido en un vaso, en el que el más ligero empujón cambia la forma del agua. Y esto está por todas partes”. En esta “sociedad contemporánea, en la que somos más libres que nunca antes, a la vez somos también más impotentes que en ningún otro momento de la historia. Todos sentimos la desagradable experiencia de ser incapaces de cambiar nada.”

VI

En la exposición “ENTRE LÍQUIDO Y SÓLIDO” de las artistas Claudia Müller y Ángela Cura, pareciera haber una búsqueda para encontrar la forma en que -así como en los líquidos viscosos las regiones de moléculas tipo sólido se comunican con las de tipo líquido y viceversa- las obras se comunican entre ellas por medio de interacciones, combinaciones y permutaciones para evidenciar la ambivalencia de los estados. Múltiples lecturas pueden abrirse a un espectro tan amplio como enigmático. Video registro del nivel de un mar con gráficos lunares, instalación de crines de caballo en una pared del espacio, una espátula con brea y una gota esperando caer. Débil y flexible. Rígido e insensible. Tierno y dúctil. Rigidez y fuerza. Ductibilidad y vulnerabilidad. Líquido y sólido.

3. CONCLUSIONES

Para terminar quisiera, en esta última parte, explayarme sobre lo que implica la realización de un objeto; entre otras cosas, cierto manejo a nivel técnico, un nivel de manipulación de materiales y herramientas según corresponda el proceso, estableciendo un sistema de hacer.

En orfebrería (como antes mencioné tomo esta especialidad dada mi formación y porque desde allí abordo mi trabajo) existe una variada gama de técnicas y procedimientos que se vinculan a la historia de la humanidad, al desarrollo metalúrgico y a los oficios como el forjador, el herrero e incluso el alquimista, hasta la tradición del joyero en el taller medieval: “Todos ellos reivindicar una experiencia mágico-religiosa particular en sus relaciones con la sustancia; esta experiencia es su monopolio, y su secreto se transmite mediante los ritos de iniciación de los oficios; todos ellos trabajan con una materia que tienen a la vez por viva y sagrada, y sus labores van encaminadas a la transformación de la Materia, su “perfeccionamiento”, su “transmutación”.¹⁸

Hoy, el hombre sigue interviniendo y modificando la materia, sin embargo, los procesos técnicos están sujetos a reinterpretaciones en pro de una búsqueda de nuevos sistemas, nuevas necesidades estéticas y el trabajo con otros materiales; ya no es necesariamente el metal, material bruto con poder mágico-religioso, ni es oro o diamante.

Los sistemas han cambiado y como diría Barthes: “(la moda) no sabe ya de joyas, solamente de bisutería”¹⁹, los materiales también han cambiado, ahora hay vidrio donde antes hubo piedra o madera donde hubo metal, los materiales imitan a la sustancia preciosa, son un símil, “no intenta engañar sino solamente conservar las cualidades estéticas de la materia imitada”, esta acción libera a la joya de su

¹⁸ ELIADE Mircea (1993). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial. P 11.

¹⁹ BARTHES Roland. (1961) *De la joya a la bisutería*. P 68.

definición, ampliándola y constituyéndola como un objeto, multiforme, de usos infinitos; así, lo que sucede con la joya también sucede en el arte, la apertura hacia innumerables productos sintéticos como resultado de las sociedades industriales y su deseo de precipitar los ritmos temporales de la naturaleza mediante una explotación cada vez más rápida para su transformación en energía, han aportado otras cuestiones que tienen que ver con la materialidad frente a la carga conceptual, de esta manera los elementos materiales le otorgan al trabajo otras significaciones y connotaciones, transformándose también en elementos de sentido.

Estas nuevas relaciones entre técnica versus nuevas materialidades, no son “neutras” y están tan implicadas al punto que, se las escoge no sólo por sus propiedades físicas o el fin estético sino que también por su relación biográfica con el autor, asociaciones sensoriales, culturales, etc., las que derivan en nuevos significados, activando la obra y la experiencia.

En este punto quisiera detenerme en tres materiales con los que trabajo, los que se vinculan estrechamente con la labor orfebre, la artesanía, y de manera consciente y premeditada con la joyería, estos son: la brea, pelo de caballo y los metales en general y el cobre en particular.

Brea

Es una sustancia obtenida producto de la destilación del alquitrán, este material aparece porque es muy utilizado en orfebrería para el desarrollo específico de una técnica denominada repujado: procedimiento en el que por medio de golpes de cinceles se va dando relieve a una placa de metal la cual se debe fijar a una superficie de brea mezclada con otras sustancias, que sirve de soporte a la vez resistente y blando pues cuando no es sometida al calor es compacta, mientras que al calor se transforma en un material flexible, hasta líquido. Un material que fluye pero sobre el cual se inicia un principio activo de transformación que deriva hacia lo sólido y la forma.

Esta característica la transforma en un particular material, clasificándola en el tipo de sustancias con apariencia de sólidos pero que en realidad son líquidos extremadamente viscosos, ejemplo de ello también es el vidrio. Se ha estimado que la viscosidad de la brea es de $2 \cdot 10^7$ Pa·s, unos 200 millones de veces mayor que la del aceite de oliva, unos dos millones de veces la de la miel líquida o veinte mil millones de veces la del agua.

En 1927, el Profesor Thomas Parnell, de la Universidad de Queensland, en Brisbane, Australia, quiso demostrar que la brea no es un sólido sino un líquido. Para su experimento, Parnell fundió brea dentro de un embudo y la dejó enfriar y reposar tres años. Después, liberó el sello que retenía el supuesto líquido y lo dejó fluir libremente. La primera gota de brea cayó unos diez años después, permitiendo a los investigadores calcular que la sustancia, efectivamente, es un fluido altamente viscoso.

Sin embargo, aunque el experimento de la Universidad de Queensland tiene el honor de ser el primero en comenzar, no es el único de este tipo que se ha desarrollado. En 1944, los científicos del Trinity College de Dublín (Irlanda) iniciaron su propio ensayo, también con el propósito de estudiar el comportamiento viscoso de la brea. Aunque estuvo descuidado durante mucho tiempo, se retomó décadas después y, en el año 2013, con una gota a punto de caer, se instaló una cámara web que permitió hacer un seguimiento constante logrando registrar por primera vez la caída de una gota de brea, el 11 de julio de 2013.



Ángela Cura
S/T (Objeto)
12 x 12 x 13 cm
Acumulación de crin de caballo y brea

Crin de caballo

“Parménides adelantaba que la mugre y el pelo son dos cosas para las que no existe ninguna Idea. De lo Bello ideal de Platón a lo que podría llamarse, a partir de *aisthesis* (la sensación) y a partir de *stercus* (los excrementos), una estética de lo estercóreo, ¿qué ha pasado?”²⁰

El cabello continúa su crecimiento después de que hemos muerto. El pelo como residuo, como resto, es lo informe puesto en forma

“Horror de lo informe, horror del residuo, horror del pelo y de los olores que pueda esconder, horror de un elemento orgánico, de una entidad viviente que escapa a nuestro control... el pelo devuelve al hombre hacia la animalidad pura, hacia la vida oscura e independiente de los órganos.”²¹

El punto de partida de la utilización de este material es un encantamiento ante la fascinante aparición de “eso” orgánico, una fascinación por el exterior de un cuerpo que aunque animal, igualmente, remite a las profundidades, a la interioridad de un cuerpo, convocando a sus humores internos.

Una exaltación del residuo biológico trabajado como fibra en la artesanía con dimensiones miniatura que se desarrolla en la localidad de Rari, comuna de Colbún, Provincia de Linares en la Región del Maule. Destreza manual y técnica desarrollada mayoritariamente por mujeres, que al momento de conocerla se presentó como un desafío, primero para aprenderla y, luego, para exacerbar las dimensiones y cambiar las formas en las que este trabajo usualmente se presenta (miniaturas con formas reconocibles producto del imaginario colectivo, como: sombreritos, flores, ángeles, brujas, etc.) e ir más allá haciendo aparecer formas nuevas, informes o abstractas, (ver De la serie Somatopías I) o simplemente desplegar el material (ver Estados de distracción mínima o Tacto íntimus).

²⁰ CLAIR, Jean. (2007). De immundo. Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy. Madrid: Arena Libros. Inserto.

²¹ IBID. P 12.

Cual sea la disposición del crin, acumulado, tejido o amarrado, se pretende sacar el rendimiento al residuo informe, en un proceso de identificación con y de la materia para que emerjan sus reminiscencias corpóreas.

¿Para qué esforzarse por ser un moderno Leonardo y pintar la Gioconda, si la simple “crecida de los cabellos, de los pelos, de las uñas” basta para hacer una obra, y de todo individuo un ser único? “Jeder Mensch ist ein Künstler” (“todo hombre es un artista”) proclamará Joseph Beuys.



Ángela Cura
S/T (Objeto)
11.5 x 4.5 x 4 cm
Acumulación de crin de caballo

Los metales y el Cobre

Los pueblos prehistóricos comenzaron a trabajar el metal mucho antes de aprender a utilizar los minerales ferrosos terrestres, antes, incluso de descubrir la fusión: “Fue necesario el descubrimiento de la fusión de los minerales para inaugurar una nueva etapa en la historia de la Humanidad: la edad de los metales... una vez descubierto o conocido el secreto de fundir la magnetita o las hematites, no hubo ya dificultades para procurarse grandes cantidades de metal.”

22

Este trabajo se inicia con la manipulación del hierro meteórico que trataban como si fueran piedras para la confección de objetos como cuchillos; estos meteoritos caídos sobre la tierra fueron asociados a dioses y se los consideraba como una manifestación de lo sagrado (representaban el cielo), cargados de sacralidad tenían un valor incluso superior al del oro. Se inicia así la relación mágico-religiosa con la materia, la que también se extiende a las sustancias minerales que “crecen en el vientre” de la tierra.

Respecto del cobre, sabemos que fue uno de los primeros metales en ser utilizados. Desde el período neolítico (VI-V milenios) el hombre usaba el que podía encontrar en la superficie de la tierra, pero al igual que a los meteoritos le aplicaba el mismo tratamiento que a la piedra y al hueso, lo que quiere decir que ignoraban sus cualidades específicas. Más tarde se comenzó a trabajar el cobre calentándolo, y la fusión se remonta a los años 4000 y 3500 a de C.

“En América Latina, mucho antes de la Conquista, las civilizaciones prehispánicas producían su metalurgia. En el territorio chileno, por ejemplo, los primeros artefactos metálicos reconocidos por la arqueología datan del periodo formativo temprano del Norte Grande –fases Azapa de Arica y Tilocalar del Salar de Atacama- y han sido fechados alrededor del 1200 a. de C.”²³ Ramaditas (Iquique)

²² ELIADE, Mircea. (1993). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial. P 23.

²³ WILDI, Ingrid. (2016). *Arquitectura de las transferencias*. Arte, política y tecnología. Madrid: ABADA Editores. P 41.

“constituye la huella material de fundición de cobre más temprana en la Región del Norte Grande de Chile, de entre los años 500 y 300 a. de C. Se trataría de una industria minera local anterior a la incorporación de la región al Estado tiwanaku, y uno de los focos metalúrgicos más tempranos del área centro-sur andina”.²⁴

Durante la Independencia en Chile ya se producían “unas diecinueve mil toneladas de cobre al año. A lo largo de las décadas esta cifra fue en aumento hasta convertir al país... en el primer productor y exportador mundial. En los últimos años Chile se ha consolidado como el mayor productor mundial de cobre, pasando del 14 al 36 % de la producción global.”²⁵



Ángela Cura
2016
De la serie Somatopías (Broche)
10.5 x 4 x 2 cm.
Cobre repujado, envejecido y crin de caballo.

²⁴ IBID. P 57.

²⁵ IBID. P 65.

Los trabajos presentados en este documento, han sido realizados en gran parte con los materiales antes descritos -brea, crin y cobre-; por lo tanto resulta, al menos, interesante tener en cuenta estos antecedentes que señalan una historia, un origen.

Respecto del cobre, en particular, a mi juicio es casi una obligación conocer sobre la tradición metalúrgica, las invenciones a través de esta materia prima y el trabajo extractivo desarrollado en torno a este metal en nuestro territorio. El desconocimiento público de esta tradición es, según se puede leer en la investigación denominada "Arquitectura de las transferencias" realizada por Ingrid Wildi, una omisión por parte de la historiografía, una acción premeditada de invisibilización puesta en marcha como práctica de dominación colonial y que tiene como fin la apropiación no sólo de recursos naturales (extractivismo económico), sino que también, un extractivismo cognitivo, ontológico y epistémico; y que, hasta hoy con los procesos de globalización se siguen replicando como nuevas formas de colonización. Cuestiones a tener en cuenta a la hora de escoger un material con el cual trabajar, como por ejemplo el cobre, no solo por su dimensión metafórica (conductor del calor, maleable, vínculo con lo femenino, etc.) sino también por las asociaciones que puede conllevar (el sueldo de Chile, la privatización de la minería en nuestro territorio, relaves, contaminación, etc.)

En resumen, estos materiales nos sirven, no solo, de enlace para hacernos entrar en sistemas de correspondencias simbólicas con estos Órganos fuera de un Cuerpo (OfC) o lo que también se ha denominado en este texto como Cuerpos-Objetos, sino que también nos permiten visualizar ciertas acciones que contribuyen, tal como señalábamos al comienzo, a la contaminación de clasificaciones estables o/y establecidas. En este caso en particular podríamos hablar sobre cuál es la distinción o el límite entre arte y artesanía, al intentar generar una reflexión en torno al oficio orfebre a partir de un desplazamiento que cuestiona el concepto tradicional de esta disciplina o de las asociaciones que se generan al nombrarla, como por ej.: desmarcamiento con relación a la forma de exhibición de las piezas (no todas las piezas son usables (joyas), la mayoría son

sólo objetos pero que, igualmente, abordan el tema de la portabilidad a través de su vínculo con el cuerpo, no todas están trabajadas con metal, sus dimensiones (en el caso de las piezas tejidas en crin exceden el formato miniatura de esta artesanía) o las técnicas empleadas, hay piezas de crin que no siguen la técnica tradicional del tejido que dice que debe haber una urdimbre y trama sino que son más bien una acumulación de pelo de caballo; o de la brea, que en vez de contener una placa para una técnica específica, se presenta en una instalación (Ver Entre líquido y sólido) haciendo alusión al experimento de la gota que constata su carácter líquido o como un chorreo sobre un cuerpo volumétrico constituido por pelo de caballo.



Ángela Cura
2011

Lobo con piel de oveja (Broche)
8 x 13.5 x 1.6 cm

Cobre repujado y envejecido, pelo de caballo y cerámica en frío pintada con acrílico.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. (1961) De la joya a la bisutería. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2725571.pdf>

BAUDRILLARD, Jean. (1991). La transparencia del mal. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- --- --- (2004). El sistema de los objetos. México: Siglo XXI Editores.

BENANVENTE, Carlos. (2006). La rebelión contra el cuerpo: Acerca de la introducción del cadáver en las prácticas contemporáneas artísticas. Santiago: LOM Editores S.A.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen. (1999). Joseph Beuys. Madrid: Editorial Nerea.

CLAIR, Jean. (2007). De immundo. Madrid: Arena Libros.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro y **HERNÁNDEZ-NAVARRO** Miguel (Editores). (2004). Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CendeaC.

--- --- --- (2004). Impurezas: el híbrido pintura-fotografía. Murcia: Murcia Cultural S.A.

DEBRAY, Régis. (1998). Vida y muerte de la imagen. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

DELEUZE, Gilles. (2005). Francis Bacon. Lógica de la sensación. Madrid: Arena Libros.

DELEUZE, Gilles y **GUATTARI**, Félix. (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.

ELIADE, Mircea. (1993). Herreros y alquimistas. Madrid: Alianza Editorial.

ESCOBAR, Ticio. (2008). El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular. Santiago de Chile: Metales Pesados.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2005). Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Paidós.

GUASCH, Anna María. (2003). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Editorial Alianza Forma.

GUERRA, Francisco. (2007). Historia de la Medicina. España, Ediciones Norma-Capitel.

LE BRETON, David. (1995). Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

--- --- --- (2007). Adiós al cuerpo. México: La Cifra Editorial.

LINDEMANN, Mary. (2001). Medicina y sociedad en la Europa moderna: 1500 - 1800. España, Siglo XXI de España Editores.

MAGLI, Patrizia. (1991). "El rostro y el alma" en Fragmentos para una historia del cuerpo humano (segunda parte). Madrid, Editorial Taurus.

RAMÍREZ, Juan Antonio. (2003). Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. España: Ediciones Siruela.

RUIZ, Miguel. (2011). La fórmula del cuerpo sin órganos. Una aproximación bergsoniana a su enunciación. Trans/Form/Ação, Marília, v.34 (n.1): 131-148.

SIGERIST, Henry. (2007). Historia y sociología de la Medicina. Colombia, National Graphics Ltda.

WILDI, Ingrid. (2016). Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología. Madrid: ABADA Editores.

WEB

FUNDACIÓN UNAM [en línea] <http://www.fundacionunam.org.mx/ciencia/vidrio-solido-o-liquido/> [consulta: junio 2017]

BLOG DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA Y EDUCACIÓN [en línea] <<https://lidiakonlaquimica.wordpress.com/2016/07/19/el-experimento-de-la-gota-de-brea/>> [consulta: junio 2017]

THE UNIVERSITY OF QUEENSLAND. AUSTRALIA. The pitch drop experiment. VIDEO [en línea] <<http://www.thetenthwatch.com/>> [consulta: junio 2017]

THE UNIVERSITY OF QUEENSLAND. AUSTRALIA. Custodian of UQ Pitch Drop Experiment dies [en línea] <https://www.uq.edu.au/news/article/2013/08/custodian-of-uq-pitch-drop-experiment-dies> [consulta: junio 2017]

DIARIO UCHILE. María Emilia Tijoux: “El racismo está inscrito en la historia de Chile” [en línea] <http://radio.uchile.cl/2016/05/16/maria-emilia-tijoux-encontramos-maravilloso-machu-picchu-pero-no-queremos-peruanos-al-lado-de-la-casa/> [consulta: julio 2017]