



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

CORPUS TRANSMUTARI

VALENTINA CORREA SEGOVIA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Ismael Frigerio
Profesor Guía Preparación de Tesis: Daniel Reyes León

Santiago, Chile

2015

Índice preliminar

Introducción

CAPÍTULO 1 _____ **En relación a los Conceptos**

1.El Fluido íntimo como extensión del cuerpo humano

1.1 Aspecto sujeto al tiempo

1.2 Desde la mancha a la materia

1.3 Las relaciones de pliegue y la continuidad de la forma

1.4 Lo Solemne

1.5 El Cuerpo Anónimo y Presente

CAPÍTULO 2 _____ **En torno a mi Trabajo Visual**

2.1 Antecedentes Inmediatos

2.2 Materialidad

2.3 Procesos

2.4 Textura

Descripción del Examen de Grado

Conclusión

Bibliografía

Auto-entrevista.....

.....

.....

.....

.....

Agradecimientos

A mis padres, Rosita y Manuel, por ser el mejor ejemplo de madre y padre, de amor, unión y disciplina.

A mi abuelita por el vínculo indisoluble entre nosotras y por proyectarse a través de la mejor madre que podría tener.

A mi *Ivonnecita*, por autonombrarse mi “segunda madre”, especialmente por sostenerme, levantarme y abrazarme en los momentos más duros.

A mis mejores amigas: Constanza, *Fiorella* e Isidora, por su honestidad, su sencillez, su compañía, complicidad, etc.

Y finalmente a la fortaleza que en la vida llegué pensar a tener.

Mi concepto de arte no se relaciona con una técnica específica, sino en función de las propiedades simbólicas que me aporte un material, objeto o pigmento; y las relaciones que pueda establecer con el contexto en que lo inscribo.

Asumo lo artístico y su práctica desde la experiencia diaria y desde los objetos que se relacionan con el cuerpo, el espacio y la arquitectura. Mi trabajo parte desde asumir lo cotidiano como cuerpo fisiológico, intentando crear relaciones de reconocimiento en torno al cuerpo, vinculando estos elementos con un itinerario que he dispuesto como eje central. La forma de enfrentarme al proceso creativo es recreando los elementos que a mi modo de entenderlo y que no es igual para todos, representan al cuerpo y sus procesos; transformaciones, descomposiciones o simplemente la ausencia, es decir la pérdida. Me interesa con esto realizar calces entre la obra y las referencias que me llevaron a ella, integrando partes fundamentales que me llevaron a su resultado, como trabajo visual.

Introducción

Hay una verdad escrita en cada uno de nosotros como una huella identificadora, más profunda, espontánea y primitiva que cualquier bien civil o material: nuestro cuerpo como sistema de secreciones y acciones, el que se inscribe como materia a partir de vestigios y procesos. El querer responder esta inquietud la cual va más allá de la verdad que esconden las huellas, impulsa a inscribirme en la búsqueda de lo que vendría siendo la confirmación de y desde la materia, entendiéndose esta última desde lo corpóreo y la sensibilidad que experimentan estos rasgos primitivos dentro de una temporalidad sujeta a cambios. Me interesa indagar en lo que me-nos inscribe como persona-materia, lo que se dispone de manera inherente en servicio de nuestra calidad vital.

En el primer capítulo de esta investigación enuncio las nociones conceptuales de mi propuesta, donde explico y direcciono cada concepto trabajado. En la introducción del capítulo doy cuenta de las relaciones con el fluido íntimo de la mujer, el cual sirvió como metáfora inicial en la búsqueda de mi propuesta.

En el segundo capítulo el cual habla acerca de lo que gira en torno a mi trabajo visual voy mezclando nociones y referentes con el fin de unir estos a mi cuerpo de obra, el que en su explicación se compone de los antecedentes inmediatos, análisis, procesos y materialidad; todos estos abarcados no en este orden, sino en pos de una narración que facilite el entendimiento del resultado final.

Capítulo 1

EN RELACIÓN A LOS CONCEPTOS

El Fluido íntimo como extensión del cuerpo humano

La palabra fluido generalmente se asocia a un cuerpo de naturaleza acuosa o aceitosa que fluye con facilidad, la que inscribo en mi investigación dentro del campo de lo corpóreo, cuya asociación vendría siendo la serie de torrentes internos que lo conforman. Abordo específicamente los fluidos íntimos del cuerpo (como entidad general). Dado que el cuerpo está compuesto por un gran porcentaje de fluidos, fijo mi atención al flujo cíclico de la menstruación, como resultado escatológico de lo cotidiano.

Es necesario dejar en claro que estas reflexiones, si bien tienen un punto de partida fijado en los flujos menstruales, pueden ser homologados y expandidos a otro tipo de fluidos propios del cuerpo. Para interpretar el presente trabajo, se hace necesario realizar esta abstracción ya que como artistas muchas veces podemos sentirnos ligados a ciertas nociones que han sido importantes en la exploración, pero a veces hay que pararse enfrente de la obra y poder escucharla, sentirla y observarla a partir de criterios sensibles y objetivos.

Lo abyecto como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de abyección, la cual se conecta con las fases: oral, anal y genital. Esto funciona como borde entre lo que pertenece al cuerpo humano y lo que debe ser expulsado hacia el mundo exterior. Julia Kristeva distingue tres categorías de cosas que pueden ser consideradas como abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal) y signos de la diferencia sexual (genital). Lo abyecto, en forma sublimada, es parte del arte, la literatura, la religión, etc. Situaciones que han conformado todos nuestros constructos culturales pero que la sociedad tiende a rechazar y mantener oculto.

Es importante partir desde la noción del cuerpo y estas relaciones. Charles Baudelaire acotó la existencia de un cuerpo exterior y un cuerpo interior. El cuerpo exterior nos representa y diferencia como ser otro:

———“(...) está ligado a lo que llamamos apariencia de las cosas. En él cabe un cuerpo físico que nos define en género y raza; pero también un cuerpo social a través de actitudes, gestos y comportamientos. Detrás de esta máscara existe un cuerpo interior del que goza cada individuo: Fluidos corporales, órganos internos y huesos soportan un cuerpo fisiológico excepto por la conciencia de sus necesidades inmediatas. Cuerpo fisiológico y cuerpo exterior secundan el parecer de un cuerpo psicológico preso en los problemas mentales, fobias, obsesiones, etc. de la persona”¹ (Santana: 2007,691-692).

Desde el hábito de esconder estas huellas pulsionales, este vínculo del propio cuerpo consigo mismo se inscribe en el ámbito de lo privado bajo las nociones convencionales de abolir estos residuos que a la vez hablan de la intimidad más grande que nos conforma.

Para poder explicar mejor lo anterior voy a citar una parte del mismo libro:

“Cuerpo fragmentado, nunca rostro. La peculiaridad del desconocido: tú, yo, cualquiera. Abigail asume lo cotidiano desde el cuerpo fisiológico. Inversión de códigos: cuerpo exterior negado por el cuerpo interior. Somos orine, sangre, semen; esa escatología interior que negamos. Identidad de los fluidos corporales. Estrías, celulitis, venas, arrugas. Belleza del cuerpo marchito. Por encima de todo somos carne y placer de los sentidos”²(Santana: 2007,693-694)

Si bien su pulsión permite el desprendimiento del interior como matriz a su vez su presencia en el exterior constituye una especie de pérdida corporal, inscribiéndose como fragmentos de él mismo como productor.

Lo abyecto yace en la privacidad, de alguna manera el cuerpo o su ausencia constituyen sentidos posibles de relación visual. Haciendo alusión a este sentido de pérdida, me interesa hacer una relación con la definición de abyecto a través de la cita de Jean Clair:

*“Abjicure, es lanzar lejos de sí, es desechar. De aquí la idea de rebajar, de bajo o incluso de un arte de residuo. El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o incluso de un arte del resto cuando todo ha sido desechado. El arte de la abyección se interesa en lo que el cuerpo exuda cuando está cansado, deja escapar cuando está herido o simplemente desecha cuando la comida ha sido digerida. Abjicure es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, vender a bajo precio. Resumiendo, es todo lo que se refiere al abatimiento así como al rebajamiento, todo lo que cubre el campo de la degradación. Un arte que pone en escena su propio abandono que va hasta el aflojamiento de los esfínteres, ¿hace otra cosa que despachar, llevando esto a cabo, el signo de la muerte clínica?”*³ (Clair: 2006,22-23).

I) Aspecto sujeto al Tiempo

La palabra “aspecto” generalmente hace alusión al conjunto de características con las que se presenta una persona o cosa. En términos de investigación me es necesario darle una

connotación literal que acompañe la temática tratada, es así como la defino como la cualidad anímica de lo físico.

Si bien en mi trabajo, en términos visuales, el aspecto se inscribe como la conjunción entre lo físico y el tiempo, es imposible que estas afirmaciones no remitan a la vida y el deterioro, lo cual está ligado al carácter orgánico de lo natural. En definitiva, estas transformaciones son el resultado de la manifestación del objeto.

*“¿No comparaba Diderot la Naturaleza, primer estadio de la materia en continua formación, a la mujer que gustando de disfrazarse muestra con sus diversos esbozos ahora una parte de su cuerpo y luego otra, con lo que da esperanzas a los que desean conocerla en su totalidad? Nada más acorde con aquel principio que anunciando de la materia que ni se crea ni se destruye, hace de Lavoisier, su autor, el directo descubridor de su adherencia radical. Le responsabiliza de haber detectado esa atroz característica que autoriza a la materia a subsistir tras todos los disfraces con los que cambia de forma, secreta e indiferente a cualquier solicitudión”.*⁴ (Salabert: 2004, 10-11).

Si bien esta materia por su naturaleza intrínsecamente orgánica sufre cambios en su presentación es importante detenerme en este punto ya que esto es visible mediante su forma que no es fija, lo que inevitablemente me lleva a la relación de materia-forma.

“Porque habríamos obtenido un nuevo paradigma con el que concebir una estrategia de la representación plástica que si bien comienza por excluir la materia a favor de la forma pura, llega un momento en el que la exaltación final de aquella que va en detrimento de esta última. Así, el paso que conduce

*el arte desde una práctica formalizadora hasta la curiosidad actual por lo informe, y consecuentemente adverso—Con sus categorías negativas de lo sublime, lo inquietante o siniestro hasta lo abyecto”.*⁵(Salabert: 2004, pág43)

Es finalmente lo efímero de la permanencia de su forma la que entra en constante juego, en estudio y en exposición, definiéndola a través de todas sus formas.

*“Guardar lo que permanece, aquello que subsiste lo substancial, en ese sentido—, eliminando lo perecedero: esta otra substancia deleznable por transitoria. Cuando Hegel en su estética se enfrenta a lo sublime, advierte que de substancia verdadera, y por tanto ajena al tiempo, sólo hay una, que al abstraerse evidentemente a la cambiante realidad de los fenómenos en el presente, afirma su independencia frente a la finitud del mundo y permite la continuidad de las formas más allá de la materia”.*⁶(Salabert: 2004,52)

Desde la mancha a la materia

Así como esta materia trabajada se sostiene bajo los aspectos extremos desde la noción de mancha hasta la petrificación de su forma me parece pertinente realizar una filiación con el trabajo de Carlos Leppe, específicamente el gesto de desplazar el cuerpo a la pintura y la pintura al cuerpo.

“He hablado de las acciones de Leppe fuera de Chile. En Santiago, solo hay que consignar las de 1979-1981 y las del 2000-2005, con intermitencias. Las bisagras de cada puesta en función de la obra corresponden a determinadas coyunturas pictogramáticas. De ahí que sea necesario periodizar

5

6

la obra performática desde los indicios de diagrama que es posible encontrar en la pintura. De siempre. Desde siempre, en Leppe. En el sentido que no se puede dividir su obra en una etapa performática y otra etapa pictórica, sino que el registro de acción y la deposición material corresponden a estrategias combinadas y desiguales, que se deben a un mismo cauce simbólico. ¿Quién podría poner en duda la tasa de pictograficidad invertida en la tablilla de la Ley que cuelga de su cuello?” (Rescatado de <http://www.d21.cl/carlos-leppe/>)

En este sentido lo relaciono con mi trabajo bajo el ejercicio de llevar la mancha a la materia como metáfora que conecta la transformación del vestigio a la materia presente.

Las relaciones de pliegue y la continuidad de la forma

Es así como su forma va mutando, desde su gestación en forma de mancha hasta el plegamiento de la misma. Recogiendo estas nociones y la relación que existe con el cuerpo me es imposible no relacionarlo con la piel herida: a partir de la sangre como fluido interno que se va secando y va tomando solidez:

“En el caso que nos ocupa, la inquietud que produce el incierto proceso de cicatrización de la herida nos servirá para manifestar ciertos desvíos de la piel, momentos en los cuales la piel se pliega en sí misma, se contrae y se expande incesantemente. Estos desvíos mostrarán una serie de resquicios que exponen la vulnerabilidad del cuerpo del artista y de su propia experiencia vivida dentro del —“cuerpo de obra”—”.⁷ (Ruiz: 2006,120)

7

Bajo estas nociones de lo que significa la cicatriz, la piel y su transformación voy a volver a citar parte del trabajo de Carlos Leppe:

“No seremos jamás paulistas. Misión imposible. Pero es en contacto con la pintura brasilera que Leppe elabora su teoría de la venda. La pintura manufacturada a base de vendas superpuestas y remitidas a la función de parche. ¡Por cierto! De parche-antes-de-la-herida. Los poros de su cuerpo ofician una función ocular relocalizada. ¡Cómo no pensar en las palabras de Hans Bellmer, recuperadas por el Lyotard de los dispositivos pulsionales! Bellmer toma el ejemplo del dolor de muelas. Aprieta el puño e incrusta las uñas en la palma de la mano. El cuerpo funciona conectando la mano con la mandíbula. Lyotard reproduce en ese trayecto el temor de un padre o de una madre a la obesidad. La del propio Leppe. Reversibilidad que introduce a la destrucción del signo. De manera análoga, de la herida al ojo: fenomenología de los bordes. La celosía relocaliza la función de la ceguera. El ojo-herida reproduce la ventana del cuerpo. La pintura realiza una acción de primeros auxilios. La costura imbunchiza –¡que palabra!– la corporalidad del cuadro. Ocularidad de la herida que cancela el acceso a la visión; su pintura es ciega. La tactilidad de los bordes inscribe la experiencia de una temporalidad pensada como pérdida de capital. La muela y la palma son afectos presentes que condensan el teatro energético de la pintura. El dolor opera por defección del desplazamiento libidinal para ejecutar una sustitución representativa, como será el caso de sus moldes de yeso, en Reconstitución de escena (1979)”. (Rescatado de <http://www.d21.cl/carlos-leppe/>)

Y finalmente en términos de pliegues es necesario terminar por citar las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn cuya persistencia de su producción aerepostal mediante pliegues constituyen una mediación visible de las diferentes formas y estados en que la obra transita por más de veinte años recorriendo diferentes lugares del mundo, estableciendo así un volumen a partir de su propia superficie en forma de carta o pintura. Como afirma Nelly Richard: “las pinturas aeropostales exhiben las marcas de los trámites

que historiaron su llegada”. De esta misma manera como la formación de aquellos dobleces aportan una fragmentación en la obra de Dittborn, me apropiaré de este mismo discurso más adelante.

Y es así como esta materia corporal sujeta al tiempo a partir de esto busca abrir interrogantes de reconocimiento como proyección de su propio productor: el cuerpo. Recogiendo todo lo anterior ¿De qué manera se hace presente su propia presencia? ¿De qué manera se inscribe y se destaca a su vez en un marco expositivo abierto? ¿Cómo puedo atesorar la transitoriedad de su aspecto y cómo pueden dialogar todos estos entre sí?

II) Lo Solemne

La palabra solemne está relacionada comúnmente a lo sagrado y lo ceremonial. Esta última inconscientemente me remite a Cristo y las muchas procesiones que se hacen en pos de su veneración, así como también al camino que se realiza en la iglesia para posicionar el cuerpo frente al altar. Dicha coyuntura supone la acción de caminar en línea recta como la ascensión de Jesucristo hacia el cielo, trascendiendo desde el alma por sobre el cuerpo. El cuerpo muerto, su materia. “Hay lo informe, todo lo que trabaja alrededor del *Erdenrest*, que el cuerpo deja detrás suyo”.⁸(Clair: 2006,17)

Ahora bien, volviendo a las relaciones a las que me convoca mi investigación, es necesario hacer un calce entre estas características del ritual eclesiástico con el atesoramiento de los propios desechos.

8

En el momento en el que el cuerpo accede a volcar sus propios excrementos lleva a desarrollar una actitud con la propia intimidad, la que calificaría como ritual ya que se somete al rito de lo íntimo, del silencio en pos del servicio para él mismo.

——Al sentir la necesidad de expulsarlo me dirijo en silencio hacia el espacio más íntimo de la casa, con el fin de tener una reunión conmigo misma. Me siento y me rebelo a través de su liberación, situación que me invita al diálogo conmigo misma en cuyo espacio atesoro los secretos de mi propio cuerpo con los de mi vida——

Para explicar mejor esta idea es necesario citar a Jean Clair:

*“A falta de poder “pensar” la mierda, conviene aislarla, para permitir que el pensamiento se ejerza mejor en otra parte y el lugar de la defecación se especifica, se individualiza. Por el proyecto de privatización del residuo, tiende a volverse el del monólogo interior”.*⁹(Clair: 2006,36)

Dentro de mi interior se recogen sentimientos de nobleza y admiración hacia los propios excrementos corporales, ya que son el medio a través el cuerpo se expresa, se libera y se comunica con el ambiente y con él mismo; por estas razones los califico dentro de una posición majestuosa.

“En términos de ritual el autor nos habla de los artistas que coleccionan desechos corporales (pelos, cabellos, uñas, etc.). Esto nos remite a una especie de regreso a la creencia en un “mana primitivo” (magia cuyo poder se ha tratado de adueñar de los fragmentos de organismo). Estas “obras” elaboradas como obras se presentan como reliquias: desechos orgánicos de un individuo al que se busca sujetarse, o casi embrujar manipulando sus restos.

9

(...) Estas reliquias son presentadas en un contexto ritual, en un lugar consagrado: galería de arte, museo, recinto privado. Tan próximos a la zoología de la que han salido, desechos biológicos de la identidad de un ser.”
(Clair: 2006, 35)

“Estas manipulaciones de sangre, esperma, heces, etc. Se presiente que estas prácticas, tomadas entre el Gran Guiñol y la misa negra pretenden ejercer un poder de seducción o de dominación con un maestro/maestro de ceremonia/sujetos reducidos a una vida elemental”¹⁰(Clair: 2006,42)

Retomando el tránsito lineal que suponen las acciones eclesiásticas desde la abertura principal hasta el altar: el caminar de la novia con el padre en los matrimonios, la entrada del ataúd en los funerales, la fila para recibir la ostia, etc. hablan de las cualidades del espacio y la distribución de sus elementos lo cual obliga a hacer un tránsito determinado. Entre estas nociones y los ejercicios de interioridad que supone la liberación de los propios desechos confluyen conclusiones que giran en torno a lo ritual bajo un espacio que obliga a la linealidad del tránsito y el desarrollo de la acción.

III) El Cuerpo Anónimo y Presente

Cuando escucho la palabra cuerpo se me viene a la mente la presencia de, claramente lo corpóreo, pero en su totalidad como pieza única e indisoluble. Al tener presente en mi mente esta concepción total dejo en claro que también soy consciente de lo que podría posiblemente aludir a él en términos de reconocimiento visual. –Mi interés no es ahondar de manera profunda en las nociones semióticas, pero sí los voy a enunciar con una

¹⁰

breve explicación para poder encasillar al fluido íntimo de manera adecuada en relación a la totalidad del cuerpo—.

Es este fluido el que anteriormente definía como extensión del cuerpo, pero es en su expulsión donde queda el vestigio de la relación con el cuerpo. Son esas nociones flemáticas las que nos han acompañado durante toda la vida y de las cuales en términos de composición, textura, color y estado nos aportan la conciencia de haber sido parte del cuerpo como una pérdida que en su independencia como materia va adquiriendo aspectos por acción del viento y otros parámetros. Si bien estos aspectos nos ayudan a su lectura y traducción, específicamente no existe noción de su proveniencia, por lo que cumplen un rol de fragmento.

Es el testimonio visual de —finalmente- el conjunto de relaciones que se conectan con el cuerpo, lo interrogan al recuperarlo en su materialidad, promueve su inserción en la realidad cotidiana, en el tiempo de la vida —*“La discontinuidad”, dice Bataille—, indagando en sus debilidades o dolencias, sus achaques, su corrupción. Es succulento el arte que pone sobre la mesa, a poder ser directamente, la substanciabilidad de la carne, su presencia copiosa, el cuerpo en toda la opulencia de su estricta realidad y sus funciones—,*

*“Es aquí succulencia: el volumen hace rato ha roto los límites de la escena, la masa ha desbordado y amenaza con saturar nuestra sensibilidad. **Es el cuerpo “en su juego” del arte más reciente, con sus restos, sus fluidos...** Experiencia de la materia viva que languidece y se pudre, prólogo a un mutis existencial carente de razón”.* ¹¹(Salabert: 2004,43)

11

En base a estos conceptos voy a nombrar el trabajo de Rubén Castillo, mi máximo referente, el que se relaciona estrictamente con esta temática conceptual.

Rubén Castillo

Mi relación con este artista gira en torno a su trabajo referente del cuerpo post-muerte, el cual lo retrata a través de enunciaciones de este mediante el simulacro. Específicamente me vinculo con sus obras que hacen alusión directamente a esto como la exposición *Cuerpo Presente y Réquiem*, cuyo componente central se basa en la representación de fragmentos cutáneos del cuerpo los que son trabajados con látex y aceites, lo que como material aportan con su carácter ficcional.

Su montaje y las características cromáticas de las obras dirigen hacia una lectura atmosférica de laboratorio mortuario: Es el cuerpo cercenado y su no presencia, sólo a partir de la enunciación de su fragmento; una porción cutánea que nos aporta el conocimiento universal de su ADN, una identificación de alguien desconocido que no se encuentra. Todas estas características son las que Rubén inscribe dentro de un montaje referente a la morgue, ocupando estructuras de acero inoxidable como las bandejas con las que levantan los cuerpos sin vida de las calles.

El artista, al desplegar su trabajo, no intenta entregar lecturas específicas, más bien le interesa dejar abierta la incógnita de una historia con el fin de generar interpretaciones personales desde la consciencia individual de la persona. En este sentido los recursos y estrategias utilizadas potencian al máximo generando un equilibrio entre lo ficcional y la profundidad con que se despliega, logrando también conexiones entre la sensación y el objeto.



Rubén Castillo, “Cuerpo Presente”, 2002. Museo Nacional de Bellas Artes. Gentileza del artista

Rubén Castillo, artista visual. Nació en Santiago el 10 de febrero de 1969, realizó sus estudios de Artes en la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Ha expuesto individual y colectivamente en Chile como en el extranjero.



Rubén Castillo, “Cuerpo Presente”, 2002. Museo Nacional de Bellas Artes. Gentileza del artista

En una entrevista que le realizó la revista Arte y Crítica en el 2006, el artista deja en claro los intereses que intenta retratar en base a las nociones de cuerpo post-muerte:

“El cuerpo, su descomposición, no cambia aunque se cambie la perspectiva desde el que se le mire. Lo que cambia es su enunciación. Evidentemente, el objeto cambia por que en gran parte existe en la medida y forma en que se le nombra, pero es posible separar en este caso el proceso biológico de cambio de una masa (el cadáver) de la manera en que se lee o enuncia”.

Dentro de este discurso que está acompañado por un cuerpo de obras que me ayudan a integrarlo a mi trabajo, existe también el abarcar la descomposición como temática visual

(cuya palabra configuro en base al contexto de mi obra, vinculándome más con su noción hermana de “transformación”)

“Claro, el cuerpo es la obra. Ahora, la forma en que yo me enfrento al proceso creativo es de manera de recrear los elementos que a mi modo de entenderlo y que no es igual para todos, representan al cuerpo y sus procesos; transformaciones, descomposiciones o simplemente la ausencia, es decir la pérdida.

A través de toda mi obra he intentado crear un espacio de silencio y evocación en torno al cuerpo, en este sentido los elementos que componen mis trabajos se relacionan de una u otra manera con un itinerario que he trazado como idea central, este sería el corpus de mi obra en general, y a través de este corpus he ido construyendo cada una de sus partes”.



Rubén Castillo, Réquiem (detalle), 2005. Galería Animal. Cortesía del artista



Rubén Castillo, Réquiem (detalle), 2005. Galería Animal. Cortesía del artista



Rubén Castillo, Réquiem (detalle), 2005. Galería Animal. Cortesía del artista

Capítulo 2

EN TORNO A MI TRABAJO VISUAL

I) Antecedentes Inmediatos

En esta parte de la investigación teórica es donde doy cuenta de mi trabajo, con el fin de seleccionar piezas particulares que calcen coherentemente con mi discurso y las relaciones que establezco anteriormente. Es por esto que, desde una posición sincera hacia mi trabajo, dejo en claro los aciertos y errores que me acompañaron en la búsqueda y el encuentro con el resultado.

A lo largo de la carrera siempre mis intereses han girado en torno a la figura del cuerpo humano, trabajando sus formas a través de la pintura y la fotografía, pero es este último año cuando mis intereses e inquietudes en torno al cuerpo se vuelcan hacia la representación y la visceralidad de su materia, su transformación, su reacción y su disposición en el espacio de la obra; lo que me llevó finalmente a incursionar dentro del campo de la instalación.

La investigación realizada toma como punto de inicio al cuerpo femenino y sus fluidos. Este último me acompañó hasta las últimas fases de mi desarrollo donde al mirar paralelamente mi discurso y lo que efectivamente elaboro en el campo de lo plástico me di cuenta que se desvinculaban. Me encontraba arraigada en la temática de la mujer y el interior de cuerpo en cuanto, sus fluidos. Si bien estos principios son importantes para el resultado de mi trabajo, actualmente ya no se vinculan. Me detuve a mirar, desde un punto de vista objetivo, y efectivamente mi trabajo plástico se abría hacia una visualidad que remitía a un cuerpo general, sin géneros que lo cualificaran. Es ahí cuando este cuerpo cualificado se abre hacia la generalidad del fluido íntimo del organismo.

En esta parte es imperativo citar el prefacio del libro *El Género en Disputa*: “*Los debates feministas contemporáneos sobre los significados del género conducen sin cesar a cierta sensación de problema o disputa, como si la indeterminación del género con el tiempo, pudiera desembocar en el fracaso del feminismo*”. ¹²(Butler: 1990, 35) –Es necesario hacer citas que nacen de una investigación feminista, ya que es un ejercicio inconsciente que también realicé en mi proceso, pero no por ello voy a vincularme políticamente con ellas –.

12

Corazones Rojos



Corazones Rojos
Fotografía
2014
70 x 55 c/u

Me parecía inquietante crear una escena en torno a la mancha de la menstruación como vestigio en una sábana, una especie de intimidad biológica que quedaba en evidencia desde su gestación hasta el aspecto que adquiriría con el paso del tiempo. Trabajé el detalle de lo que supone la mancha, el fluido corporal como vestigio, su transformación, la intimidad, el género femenino, etc.

Sacro

Con el fin de seguir un hilo conductor e ir más allá, investigué en torno al género y a la orientación sexual. Para la siguiente propuesta me inspiré cuando vi en internet una serie de jeringas formadas una al lado de la otra con la aguja hacia arriba, (de inmediato hice el vínculo en mi cabeza de este objeto que penetra la piel e introduce fluidos), entonces lo personifiqué dándole un carácter de connotación sexual. Como un gesto intencional rellené estas jeringas con semen, fluido que en ese momento cumplía un rol de adjetivación del elemento.

En esta propuesta presenté una serie de imágenes de mi autorretrato en contraluz, el cual se ve violentado por este objeto fálico.

En esta pieza afiné el lenguaje de los signos, pero existía en mí una necesidad no resuelta respecto a articular una voz propia en el trabajo plástico. Era consciente que tenía que seguir trabajando pero no sabía qué, por lo que de alguna manera los trabajos que anteceden a los relacionados con el material cola pez constituyen una especie de error, los que también sirvieron como antesala a ese hallazgo —en ese entonces ocupaba el fluido íntimo del cuerpo como una herramienta, el que cumplía un carácter de mero personaje en mi propuesta.



Sacro
Fotografía
2015



Sacro
Fotografía
2015



Sacro
Fotografía
2015

Existían aspectos ficcionales que abordé mediante una escenificación visual a través de luces y oscuridades que remitían a la teatralidad.

En esta propuesta, vacié fluidos corporales en mi cara. Estas tres imágenes se potenciaban en el sentido de entregar una narrativa a la historia.

En la segunda fotografía (donde se incorpora el objeto de la jeringa) se evidencia la intromisión de manos femeninas ajenas, las que en la propuesta adquieren un carácter de agente activo ya que compensan el morbo, la violencia y el deseo. Es una propuesta que como artista me puso en el centro de estos tres sentidos.

Viaje de la Palabra a través del Cuerpo



Viaje de la Palabra a través del Cuerpo
Hapening
2015



Viaje de la Palabra a través del Cuerpo (detalle)
Hapening
2015

Esta performance está pensada desde el cuerpo de la artista como agente activo. En ese momento mi discurso respecto a mi trabajo hablaba del cuerpo como agente activo, el cual tenía una triple función: autor, medio y espectador; de esta manera era el propio cuerpo el que se desplegaba en función de la obra. Esta propuesta siguiendo el hilo conductor de mis entregas se formaba bajo los conceptos de Los Enigmas del Cuerpo, Los Fluidos como medio de Expresión y El Morbo. De esta manera la propuesta se arma sobre los cimientos del cuerpo de la artista el cual se enfrenta a este elemento fálico colectivo, y a su vez a la intromisión de terceros.

Este *happening* es la conjunción de performance e instalación, esta última es la que primero actuaba dentro de la visualidad de la obra: eran treinta jeringas las que colgaban suspendidas de la superficie superior de la sala, las cuales contenían un líquido que hacía alusión al semen, todas estas circunscritas a través de un rectángulo imaginario en el centro del espacio de la sala. Es ahí cuando mi cuerpo desnudo irrumpió, posicionándome debajo de este conjunto. –La propuesta era que esto insinuase al espectador la acción de dispararle libremente este líquido a mi cuerpo– En un par de segundos estaba la gran mayoría de las personas presentes en la sala alrededor mío, en ese momento mi cuerpo estaba cubierto de ese líquido gelatinoso, cuando la gente se dispersó alejándose un poco de mi cuerpo, me voy vuelta y me empiezo a arrastrar por el suelo de la sala en dirección a la puerta, por la que salgo dejando el rastro transparente de este líquido ya más espeso.



II) Materialidad

Desde aquí mi trabajo da un giro que apunta hacia la búsqueda de los propios intereses específicamente hacia la visceralidad del cuerpo mediante sus fluidos íntimos. Mis interrogantes giraban en torno a la materialidad, a cómo esta podía expresar las nociones de interior corporal y cuerpo íntimo.

A lo largo de esta búsqueda y de su análisis correspondiente, me di cuenta que siento una afinidad por los materiales transparentes, especialmente si como recurso es amable a la moldura y manipulación (material blando). Inconscientemente en mi exploración siempre busqué una materialidad cercana al plástico, por ejemplo llegué a trabajar con plástico PVC, el cual si bien es transparente, dicha transparencia es demasiado limpia para lo que yo buscaba en términos de cromatismo.

Colapez

Descubrí este material ya que cuando preparaba las telas de pintura lo utilizaba como imprimante, lo que me permitía tener nociones experienciales respecto a su comportamiento. Este es una gelatina sin sabor cuyo formato viene en una plancha transparente.--Es necesario acotar que este material artificial está hecho en base a huesos de animales, como las patas de gallinas; cuyo proceso de fabricación consiste en hervirlas hasta que este brebaje llegue a la consistencia adecuada. Posee una composición reticulada, la que bajo los procesos de manipulación se va distorsionando, adquiriendo un aspecto de ramificación que alude a lo venoso y a líquido contenido (en forma de gotas) entre las envolturas transparentes-amarillentas que lo conforman.

III) Procesos

Los procesos en los que se enmarca la experimentación con el material dan cuenta de una experiencia ligada a sus tipos de reacción, cuya manipulación la trabajo de la mano con la humedad y la temperatura. Como dije anteriormente, trabajar su amabilidad depende de la inserción de estos parámetros, abriendo paso a la docilidad del material y por ende a su transformación.

Para lograr resultados visuales es necesario encontrar el punto medio dentro del proceso como parte de la elaboración de la obra, en este sentido me refiero a poder controlar la temperatura del agua, la cual debe estar en nivel medio-frío para que este no se derrita. Mi trabajo consiste en la fabricación, en términos iniciales de proceso, de una especie de manto de Colapez, básicamente en la unión y superposición de estas planchas, generando grosores en esta envoltura plana con el fin de darle fuerza a este cuerpo total; este tiene que estar necesariamente húmedo para adquirir la forma buscada. Dicho mecanismo de manipulación me sirvió para encontrar su vulnerabilidad.

El Colapez lo escojo por su naturaleza, la que me aporta en términos de **reacción, color, composición, textura, densidad, etc.** Bajo todos sus estados, creo vínculos visuales con la noción de interior del cuerpo.

Si bien en el proceso de exploración me interesaron las fases de transformación que sufre a través de su aspecto (en forma de estados), lo cual dejé en claro anteriormente en el marco teórico; actualmente como ejercicio de limpieza me siento más vinculada hacia sus “aspectos extremos”, valga decir su aspecto inicial y el último: en forma líquida y petrificada.

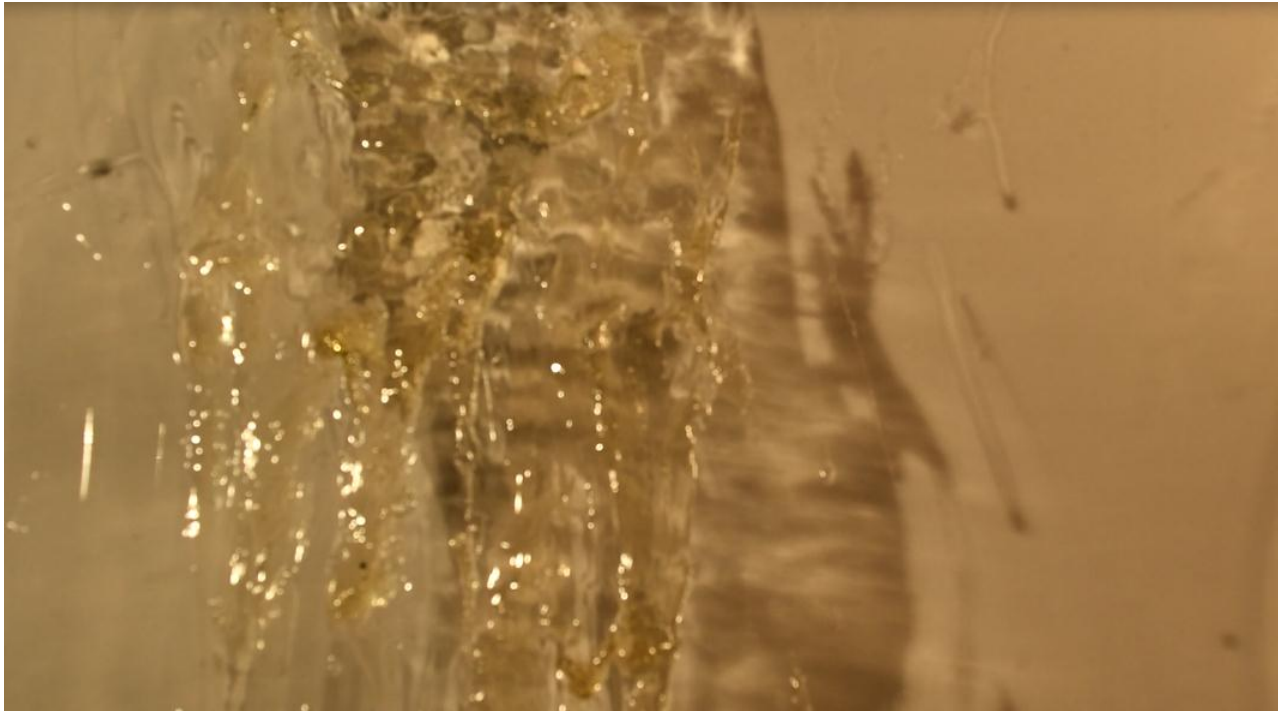
Ahora mostraré dos imágenes de un video que capturan específicamente la cualidad del material en sus primeros estados: el líquido espeso y el gelatinoso espeso



Corpus Nuntiata
Video
2015

La función de este video es presentar el colapez como un fluido íntimo por medio de la exhibición de todos los aspectos que adquiere al someterlo con agua tibia y agua fría por sí sola. Mi interés es documentar la transformación de este, sus múltiples apariencias gracias a su carácter orgánico.

El objetivo de proyectar este video en conjunto con una instalación (que da cuenta de otro tipo de estados del Colapez) es mostrar su génesis cambiante, con el fin de generar un vínculo de asociación entre el fluido proyectado y los objetos petrificados presentados.



Corpus Nuntiata
Video
2015

La Textura

Dentro del análisis de los procesos me di cuenta que existen vínculos que hablan de mis intereses respecto al material, por ejemplo su textura. La **Textura** hace referencia a la experiencia directa que se genera a través del tacto: textura táctil, pero también existe otro tipo de textura que se genera como unión entre el objeto que se ve y las sensaciones respecto a su materia que se producen por medio de esta visualidad, suponiendo una evolución desde la experiencia directa hacia una elaboración más abstracta. Esta última acepción corresponde a la **Textura Óptica**.

Las superficies de diferentes materiales presentan características distintas, como también estas cualidades pueden darse mediante tratamientos de la propia superficie.



Manto de Colapez (detalle)

Es esta superficie la que trabajo, su aspecto, su forma. En el arte actual este tipo de cosas es muy importante, ya que le aporta a la obra calidades que van desde las superficies lisas, las rugosas, las burbujeantes, las costrosas, las rayadas, etc. Estas nociones que acabo de citar me hacen llegar a la conclusión de que existe una trinidad entre la superficie, la forma y la textura. Es imposible que no vayan de la mano, mientras una cambia automáticamente la siguen las demás. Esto lo explico en términos de proceso que mientras por ejemplo la materia de colapez se encuentra en forma de manto (foto superior) su textura va a ser

amable, ligera y un poco frágil; cuya superficie también se caracteriza por la cualidad que le entrega la unión entre la forma y esta. –Mientras a la superficie “X” se le vierta agua medianamente caliente, su constitución se va a deformar quizás no tan rotundamente en el caso de que esté esta petrificada), la cual como textura también va a adquirir una visualidad distinta mediante lo óptico y lo táctil.



Vista transparencia sábana de ColaPez (detalle)

Así como el video anterior mostraba los dos estados primarios de los tres que experimenta el colapz, es necesario hablar del tercer y último, el referente a su estado finito: la petrificación.



Vista cerrada Objeto (detalle)



Vista abierta Objeto (detalle)

En términos visuales considero mucho más interesante la diversidad de formas que puede lograr el material en este estado. Considero cada una de las piezas petrificadas como un objeto de arte, los cuales son independientes entre sí ya que poseen una fuerza por sí sola, pero también son un cuerpo que dialoga como conjunto. Mi interés en esta forma radica en la organicidad, ya que a pesar de que en su proceso se fabrique a través de un formato recto, este por sí solo se posiciona y va tomando direcciones y pliegues que lo definen.

Así como anteriormente citaba un texto de *Diderot* que reflexionaba en torno a la naturaleza por “autorizar a la materia a subsistir bajo todos los disfraces con los que cambia de forma, secreta e indiferente”. En este sentido rescato el carácter enigmático que posee la forma, cuyos innumerables pliegues y giros generan una continuidad obligada, en constante movimiento. Al no presentar vértices como puntos de partida y fin, esta superficie rígida y plegada se sirve de sus características las cuales dejan abiertos espacios e incógnitas.

Es interesante el mecanismo que posee el material cuando se seca, en un par de horas levantándose y tomando una forma autónoma en el espacio. Esta anulación casi de lo rectilíneo me remite a un movimiento arquitectónico que sigue las mismas bases pero a gran escala, el deconstructivismo, especialmente los trabajos realizados por *Zaha Hadid*. Este movimiento nace en la postmodernidad teniendo como soporte filosófico las teorías de *Jacques Derridá*, quien teoriza acerca de la sociedad del momento expresando una realidad tortuosa, ambivalente e inestable. Con este aporte filosófico algunos arquitectos contemporáneos buscaron dar una respuesta espacial a este tipo de lenguaje con un lenguaje arquitectónico.

-
1. Zaha Hadid (Bagdad; 31 de Octubre de 1950) es una arquitecta angloiraquí relacionada a la corriente del deconstructivismo. Fue la primera mujer ganadora del galardón al premio Pritzker en el 2004 y ganadora del premio Mies van der Rohe
 2. Jacques Derridá (El-Biar, Argelia Francesa 15 de julio de 1930 – París, 8 de octubre de 2004) es considerado uno de los más importantes pensadores y filósofos contemporáneos. Su pensamiento es conocido popularmente como las bases de la deconstrucción.



Zaha Hadid. Al Wakrah Stadium, 2002. Cortesía de la artista

Zaha Hadid también es diseñadora y arquitecto urbano, etc. donde en dichos diseños también se repite el patrón de esta forma orgánica que destaco, lo que se repite por ejemplo en diseños de la ciudad como por ejemplo *Zorrozaurre Masterplan* en Bilbao, su organización de calles como planes trazados en la disposición de la trama urbana.

Si bien mis objetos petrificados actualmente están pensados para una forma coherente sobre la base de un plinto de 30x35 cm, estos insinúan constantemente la continuidad que sigue más allá de lo que establece mi ojo. Al tener este carácter, se ciernen posibles perspectivas de continuación a través del imaginario, como hipótesis de lo que estaría pasando espacialmente más allá de lo que veo. Es aquí donde este tipo de reflexiones empiezan a dialogar también con los conceptos de mi trabajo, por ejemplo al destacar el tercer y último aspecto de la materia el cual cierra los disfraces de la forma hace que su característica de finito se contraste con su formalidad orgánica.

Corpus Nuntiata



Corpus Nuntiata
Instalación
2015
1,80 x 2,0 m

En mi trabajo donde siempre está presente el factor tiempo, trabajé la materialidad desde distintas formas cuyo aspecto respecto a su estado. Como dije anteriormente, al ser un material intrínsecamente orgánico posee una capacidad de cambios en su estado y por ende su superficie, forma y textura. Bajo estos preceptos fui fabricando distintas piezas en diferentes etapas, por ejemplo desde la fabricación hasta la entrega del trabajo habían estructuras que tenían un mes, otras tenían semanas y otras horas; por lo que entre se diferenciaban bastante entre sí.

Así como los fundamentos teóricos van evolucionando, la obra plástica también. En esos momentos estos giraban en torno a las secreciones de la mujer (metáfora de la generalidad de mi temática) por lo que al implicar al género, reintegré los códigos del signo. Para el montaje de este trabajo utilicé una serie de elementos que hacen alusión a lo fálico, todos estos relacionados a la pesca: gancho de estibador y anzuelos, los que tenían el rol de suspender estas piezas.

Presenté cuatro piezas (tres de ellas petrificadas y la otra en el estado medio (liso gelatinoso)), las que estaban presentadas de manera suspendida, de alguna manera exhibiéndose a centímetros de la muralla, levantándose de la superficie arquitectónica como un gesto solemne hacia la sacralidad que suponen los desechos del cuerpo.



Corpus Nuntiata (detalle)

Visualmente, las tres primeras daban cuenta de lo degenerativo de su aspecto. En esta obra se puede ver esa calidad orgánica de contornos viscosos amorfos, ondulados y arrugados. Esta característica de superficie rugosa, de bordes imperfectos están hechos intencionalmente con el fin de hacer presente la carnalidad y lo humano del objeto. Esta dureza fluyó durante el laboratorio de un mes, dejando como resultado una superficie costrosa. A las que también les añadí pigmento rojo, haciendo alusión al fluido menstrual; en general a las secreciones vaginales donde cromáticamente jugaban lo transparente-amarillento del material con el color del pigmento. Por otro lado, estaba la cuarta estructura la que era de forma lisa y textura gelatinosa, su naturaleza de tan sólo horas sufría las transformaciones hacia la dureza del material.

Estas cuatro piezas dialogaban en torno al material como factor común, pero también existían oposiciones respecto a su aspecto y presentación.

Este trabajo en particular lo relacioné al de Eva Hesse en términos de materialidad, montaje y nociones conceptuales. Esta artista trabajaba con materiales considerados “pobres”, o sea de muy fácil obtención como la madera, hojas o rocas, telas, etc. o también materiales de desecho, por lo tanto carentes de valor. Este tipo de arte pretende abrir reflexiones en torno a la relación del objeto con la forma, a través de la manipulación del material y su observación, explorando en una amplia gama de asociaciones orgánicas a través de contornos viscosos y arrugados. Ella juega con las cualidades de absorción y transmisión de luz de los materiales (transparencia), exagerados por el contraste conmovedor de las cualidades efímeras y perdurables de los materiales.

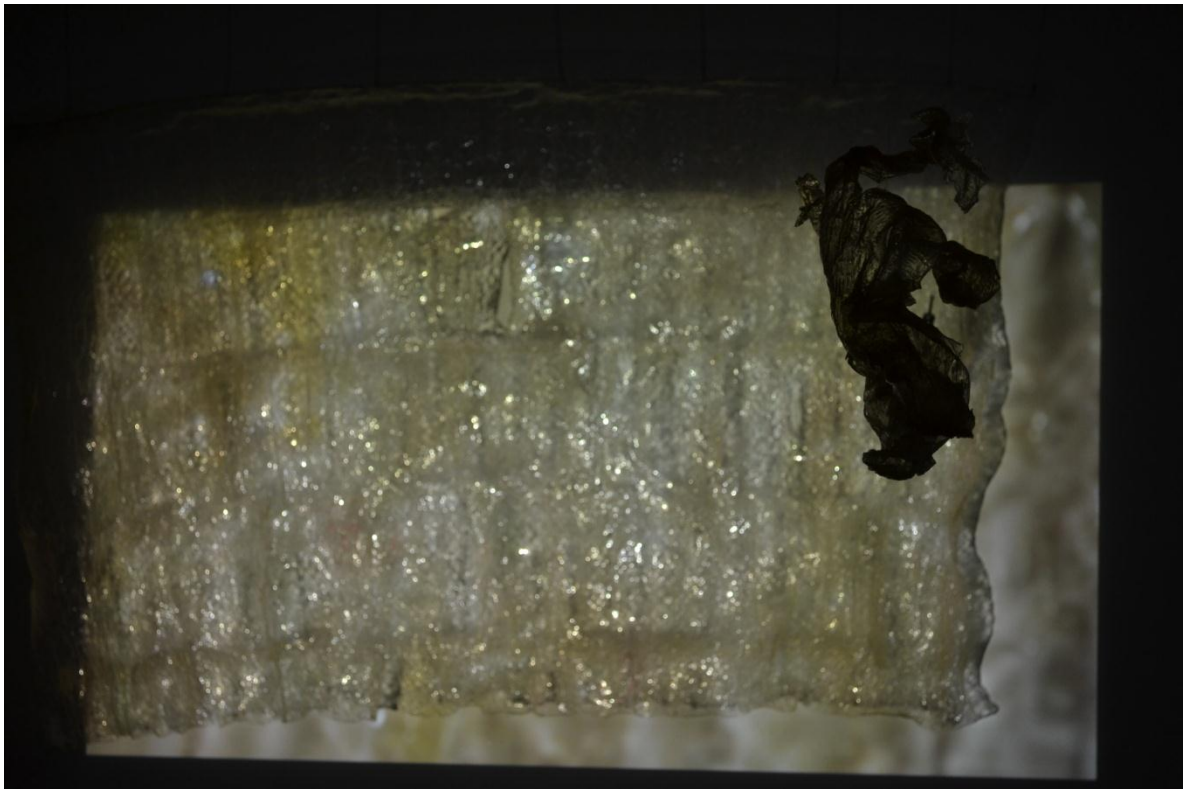


Eva Hesse. Contingentes, 1967. The Fruitmarket Gallery, Edinburgh

Eva Hesse (11 de enero de 1936 – 29 de mayo de 1970) fue una escultora estadounidense nacida en Alemania cuya carrera como artista abarca tan sólo diez años, su producción ha tenido una importancia decisiva para la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX. Ha expuesto en espacios como *The Fruitmarket Gallery*, *Camden Arts Centre*, *Fundación Antoni Tàpies*, *Art Gallery of Ontario*, *University of California*, etc.

La familiaridad entre lo que realizamos es el resultado de la experimentación y la formulación tanto conceptual como representativa de la forma, las que sirven de fundamento para abrir nuevos espacios físicos y mentales.

Corpus Transmutari



Corpus Transmutari

Videoinstalación

2015

1,70 x 3,0 m

Siguiendo la línea de lo anterior este trabajo nace sigue la misma línea conceptual, a diferencia de la limpieza que realizo al abstraer la temática hacia la carnalidad y fluidos provenientes de un cuerpo general sin especificidades de género.

Esta propuesta lleva como nombre *Corpus Transmutari, del latín Cuerpo Transformado*. Utilizo las tres nociones de estados trabajadas bajo las nociones físicas y conceptuales de transformación de la materia. Como un gesto de yuxtaponer estos tres y a la vez generar un diálogo, dispuse este manto liso gelatinoso suspendido a ras de la muralla con el propósito de jugar con la transmisión y absorción de la luz a través de la transparencia y la composición reticulada del material. A un metro de esta y frente a ella se encontraba una pieza de la misma naturaleza pero petrificada, con pliegues y contornos arrugados como una forma de ampliar esta gama de asociaciones orgánicas. Y sobre todo esto se proyectaba un video del fluido líquido viscoso el cual era expulsado sobre una superficie de vidrio y se iba derramando, el cual también se detenía mediante el secado de lo que suponía su materia desplazándose. En este video también se ve la expulsión del agua (agua tibia) sobre esta materia detenida, la cual retomaba su paso y se hacía más líquida.

Estas formas orgánicas que va adoptando el material se sujetan en una linealidad temporal la que va adoptando una volumetría que trabajo en una escala determinada (como consecuencia de una poética que asume lo cotidiano como cuerpo fisiológico). Si bien el objeto estaba suspendido, mi intención fue entregarle una fusión con la pantalla del fondo y el video, pero debo asumir que no fue la mejor decisión, ya que el objeto por sí solo presenta cualidades formales que se perdieron en la oscuridad de la proyección y en su propia ubicación en relación a la mirada del espectador.



Corpus Transmutari vista objeto (detalle)

Corpus Transmutari

Descripción de Examen de Grado

La sala de exposición de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae es un espacio alargado y sin aberturas, cuyas dimensiones son: 2,60m de alto, 4,20m de ancho y 10,7m de largo. La obra es una videoinstalación que se conforma de texto, video e instalación; lo que para su conjunto el carácter lineal de la sala es fundamental. Su disposición se ordena siguiendo su forma alargada: La instalación que es el cuerpo más importante de la obra está compuesta de siete objetos de colapez que estarán montados cada uno sobre un plinto de 1,20m de alto x 30cm x 35cm de base. Estos objetos son el resultado de la forma orgánica que fue adoptando el material en el tiempo. Los voy a presentar como volúmenes que trabajo a una escala que lo inscribe dentro de dicha categoría, disponiendo de una estructura de fierro metálico que estará entre este y la base del plinto, levantándolo y posicionándolo espacialmente. Siguiendo las correcciones del examen semestral (donde presenté un esbozo de esta propuesta), decidí que el plinto como soporte, por sí solo en términos de montaje, no le entregaba la importancia necesaria al objeto, por lo que es necesario la incorporación de una estructura intermedia.

El que el cuerpo de objetos sea el centro de mi exposición me llevó a la necesidad de poder alimentar mas allá mi propuesta ya que como artista me es necesario acudir a modos de expresión que conduzcan al espectador al lenguaje y poética de la obra, es por esto la utilización de un texto y un video. Voy a presentar este último en un monitor ubicado en el fondo de la sala, para así obligar a la persona a este tránsito acorde a la forma de la obra en el espacio. El video que proyectaré mostrará esta materia viscosa entre transparente y amarillenta que va bajando por una juntura carnal, la que en términos cromáticos actúa con el lenguaje de la obra y la transparencia del material. La viscosidad la manejo con la

carnalidad del fondo a modo de poder aludir a algo que se podría relacionar con lo genital, con la juntura del pliegue y su relación con este fluido. Esta la trabajé a modo de *close up* ocupando el pliegue que se produce cuando uno flexa el brazo hacia arriba. Esta idea nace tras ver una obra de Leppe donde el artista realizaba un close up en su cuello, y en conjunto con su vellosidad producían el efecto de algo relacionado a lo genital. Este vínculo con la lectura de la obra se relaciona con la poética y las nociones que fueron parte de su desarrollo, recogéndolas y entregándole una vigencia y una coherencia tanto a su proceso como a su resultado. ———Es importante destacar que la viscosidad del fluido y su paso por la piel se va a ver interrumpida por el viento, produciéndose esa “transformación” en la materia,———

El texto que es el tercer elemento de mi propuesta, es una cita del libro más influyente de mi investigación: De Inmundo de Jean Clair y dice exactamente: “La familiaridad entre lo que realizamos es el resultado de la experimentación y la formulación tanto conceptual como representativa de la forma, las que sirven de fundamento para abrir nuevos espacios físicos y mentales” (donde al final en l citaré con mi nombre, como un gesto de apropiación e integración con la obra). Este estará en los inicios de la muralla norte del espacio, al lado de la puerta. Mi intención es hacer una oda a la museografía, el texto va a estar escrito a mano en manuscrita, con el fin de seguir la libertad formal de los objetos.

Mi intención, con estos tres elementos dispuestos de manera separada en la sala: al comienzo, al centro de manera lineal y en la muralla del fondo, es crear cruces con el mensaje, la forma y la imagen. La decisión de presentar siete objetos también en parte tiene que ver con entregar al espectador más de esta diversidad de formas orgánicas, las que presentan por sí sola una independencia. La linealidad de la obra se encuentra fundamentada en los principios de intimidad y procesión que asume el cuerpo al momento de establecer un acto íntimo, el adentrarse y recogerse; en este sentido el video, que viene a ser el elemento con un mayor carácter íntimo y provocador, va a estar en el fondo de la sala. Mi propuesta busca integrar el espacio, estableciendo una narrativa y un recorrido en

el espectador que lo hagan interrogarse y reconocerse a sí mismo como cuerpo a través de las alusiones de la obra.

CONCLUSIÓN

Esta investigación nace de un marco conceptual cuya génesis emerge del cuerpo humano como tal, pero situado dentro de un campo genérico estrechamente ligado a la figura de la mujer; para ello utilicé representaciones de fluidos corporales que me aportaban al lenguaje dado su carácter ficcional, gracias a esto empezaron a girar en mí interrogantes respecto a la materia y sus capacidades, fui limpiando intereses y realizando calces que apuntaban hacia un “cuerpo” más visceral.

Siendo consciente que esa materia lánguida presente en mis trabajos podía ser potenciada más allá de lo pictórico y lo ficcional, me embarqué en la búsqueda de un material que dadas sus características pudiera aludir a las nociones de cuerpo, de interior corporal, de fluidos, etc. persiguiendo en su manipulación la volumetría que logra el líquido después de cierto tiempo. —La poética de mi propuesta nace aquí, en la exploración y documentación del fluido corporal, cómo su aspecto y forma van cambiando en el tiempo, cómo su estado líquido se petrifica y se posiciona en el espacio—.

Encontré dicho material que me aportaba en términos de transparencia, composición, densidad, color y reacción: el Colapez. Con todas estas características me interesa integrarlo en un contexto y un lenguaje que se inscriben en un amplio marco relacionado al cuerpo, por ejemplo en parte de este proceso utilicé el concepto de piel cuya materialidad relacioné con la pérdida del epitelio en el proceso menstrual; en este sentido sin aplicar pigmentos que entregaran una literalidad puedo afirmar que mi trabajo nace de metáforas como estas, como también de la composición del cuerpo humano, cuya mayoría la componen sus fluidos. Si bien esto me resulta a un juego entre palabras y significantes, basta decir que el cuerpo humano es sólo fluidos, y de ahí la organicidad de la forma.

BIBLIOGRAFÍA

Butler, J. (1990). *El Género en Disputa*. España: Paidós Ibérica.

Clair, J. (2006). *De Inmundo*. Barcelona, España: Arena Libros.

Pastor, J. (2012). *Leppe, Pinturas*. Revisado: diciembre 29, 2015, de Recuperado de:
<http://www.d21.cl/carlos-leppe/>

Ruiz, I. (2006). *Piel/Herida*. Revisado: diciembre 29, 2015, de Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59401605>

Salabert, P. (2004). *La Redención de la Carne*. Murcia: Cendeac.

Santana, A. (2007). *Nosotros, los más infieles*. Cuba: Cendeac.

Auto-Entrevista

Esta es una entrevista que me realizo a mí misma con el fin de aclarar ciertos puntos que me llevaron a la investigación de la temática y al trabajo de estos procesos. Si bien todo lo que uno hace lo define, gracias a esta serie de preguntas he podido ahondar en torno a mis intereses, a cómo estos van quedando en una especie de pausa y se retoman de la manera más inconsciente posible.

En torno al trabajo que realizabas y a tu mención de pintura, ¿De qué manera encaja la temática actual, de dónde proviene?

A decir verdad, mi trabajo dentro de una línea de tiempo estuvo caracterizado por la pintura. Si me preguntas qué me imagino cuando me dicen “Arte” se me viene a la mente un cuadro.

La temática actual nace de la curiosidad intrínseca por lo biológico fuera de su contenedor: el cuerpo. En este sentido empecé a trabajar con los humores, específicamente con la documentación y experimentación de la sangre, por medio de la menstruación, que es el medio que me es más familiar dentro de sus múltiples enunciaciones.

¿Por qué es la menstruación la forma más familiar para ti?

Es la sangre lo que, como signo, me remite mentalmente a la menstruación, esta se inscribe yo creo inconscientemente ya que —como mujer— es la forma más recurrente en que se presenta periódicamente sin que la llame.

En tu trabajo, la sangre menstrual se encuentra en un marco que hace protagonista a la mujer, idea de la que te has desvinculado.

Efectivamente realicé una especie de “limpieza” donde me di cuenta que mi trabajo práctico avanzaba más allá del discurso respecto al fluido íntimo de la mujer. Es así como mi obra, desvinculándose de esto y por sí sola, remitía a un fluido vinculado a un cuerpo general, sin género. Si bien la menstruación y el fluido íntimo de la mujer fueron parte de esta investigación, en el resultado de esta práctica es necesario nombrarlas como metáforas de lo que actualmente conforma la obra.

Pero también en el recorrido de esta búsqueda integraste el semen. O sea no es un trabajo que ha girado solamente en torno a la mujer.

Primero que todo, lo femenino da nociones de lo masculino, y viceversa en el mundo de los contrastes. Volviendo a tu pregunta, lo que queda explicado en la parte de “antecedentes inmediatos/análisis”, si bien realicé tres trabajos donde actuaba de manera visual este fluido, fueron búsquedas que en su momento me ayudaron a trabajar la temática de mi Yo mujer y de mi orientación sexual frente a una sociedad de límites. En ese sentido me pareció oportuno, al estar utilizando la jeringa como objeto de connotación sexual integrar este fluido. Más adelante lo trabajo en una performance donde instalo una serie de treinta jeringas con este fluido las cuales estaban suspendidas dentro de un rectángulo de la sala, las que enfrente a mi cuerpo desnudo donde el espectador tenía que vaciarlas de manera libre.

Actualmente trabajo la noción de fluido corporal dentro de la espacialidad.

¿Cómo es eso de trabajar el fluido corporal en la espacialidad?; si éste es un líquido.

Este fluido, más allá de las características pictóricas y cambios que estas sufren en el tiempo, por acción del viento y otros parámetros, se va secando, permitiendo así el levantamiento de la forma. Es lo que trabajo también producto de esta transformación.

¿En qué momento surgieron en ti esos intereses?

Han estado desde siempre. Me matriculé hace seis años en arquitectura, carrera que estudié durante tres años. Desde ahí, el 2009, que empezaron a surgir necesidades espaciales en todo lo que fabricaba. Si bien mis trabajos anteriores estaban ligados netamente a la pintura, seguía creciendo en mí esa “deuda” con lo formal/arquitectónico. Si bien actualmente abordo la forma dentro del campo de lo orgánico, es necesario vincular esto con mis intereses ligados a mi antigua carrera: el deconstructivismo, por ejemplo, es un movimiento arquitectónico que nació a finales de la década de 1980, el cual se caracteriza por un proceso de diseño no lineal donde está presente la curva.

Es por esto que al encontrar el material para mi trabajo y mediante ciertos procesos pude descubrir su reacción mediante esta manipulación. Es la ligereza de la dirección y la forma la que establezco dentro de los criterios visuales que ofrece.

¿Cuál es este material y de qué manera lo trabajas?

El material que utilizo es el cola pez, una gelatina sin sabor, cuyo formato es una plancha transparente la que tiene una composición reticulada.—Es necesario acotar que este material está hecho en base a huesos de animales, como las patas de gallinas, las cuales se ponen a hervir y finalmente cuando se llega a la consistencia es cuando está listo.— Lo descubrí ya que cuando preparaba las telas lo utilizaba como imprimante, el que tenía que

remojar en agua tibia. Dicho mecanismo de manipulación me sirvió para encontrar su “vulnerabilidad”.

¿Cuáles son los procesos con lo que trabajas dicho material, y en qué resultados te enfocas?

Siempre preparo agua tibia en un *bowl*. Es aquí donde sumerjo estas láminas, una por una y las voy uniendo a través del contacto de sus contornos. Siempre va a quedar una especie de “sábana transparente” la que dentro de las primeras horas tiende a ser delicada. El aire la va secando hasta encontrar la forma en que yo la haya dispuesto, de esta manera y con estas características formales, se petrifica.

¿Cuáles son los estados que propones en tu proyecto? Haciendo una selección: ¿Cuál es el más importante?

Son tres estados lo que va teniendo el material: El primero es el líquido (que es cuando se derrite), pasando por el gelatinoso (que es el estado medio) el cual se va endureciendo con las horas, y finalmente el último aspecto es el relacionado a su petrificación. Es necesario acotar que es el carácter orgánico del material y su docilidad los que ayudan a conformar una forma final, la que podría calificar como la más interesante de mi propuesta. Sin desmerecer el primer estado (líquido acuoso espeso) el que también es importante, ya que mediante su presentación visual ayuda a generar el discurso teórico del cual emerge este trabajo.

En el “hacer” uno va descubriendo un mundo de posibilidades, pero también doy gracias a un accidente en particular que me llevó a esta escultura como forma final.

¿Cuál es ese accidente?

Es una anécdota que me ocurrió en la entrega de tutoría del mes de octubre. Yo había montado mi trabajo, era una instalación y performance. Para la performance me había fabricado un molde espeso de cola pez de mi torso, el cual llevaba puesto debajo de la ropa. El plan era ponerme cerca de la instalación, sacarme la parte de arriba de la ropa quedando semi-desnuda, tras una serie de pausas me tenía que sacar este molde y dejarlo suspendido en un lugar predeterminado, formando parte de esta instalación. Lo que ocurrió fue que no pude hacer la performance y el molde de cola pez lo terminé guardando finalmente en una bolsa de *nylon*. Al pasar una semana, el cola pez como material estaba semi-duro, permaneciendo húmedo en relación al tiempo transcurrido. Al haberlo guardado en esa bolsa adquirió una serie de dobleces amables en su forma, donde la organicidad de esta se evidenciaba también en sus pliegues continuos. Es así como llegué a esta forma final, cuya línea investigativa relaciono también con lo solemne de la relación del cuerpo con el fluido.

Háblame de ese carácter solemne que dices: ¿Cómo es que estableces esas nociones?

Me interesa hacer un calce entre los hábitos y posturas que existen en la relación del cuerpo humano con los fluidos que expulsa.

El ser humano está inmerso en una sociedad que se mueve en base a códigos morales en los cuales existen hábitos como “medidas y precauciones” que debe tomar el propio cuerpo con respecto a sus secreciones y excreciones, las que son consideradas como desechos que dentro de un marco estético y útil, no sirven. En este sentido existen espacios y utensilios pensados para este acto de desecho. Es el cuerpo humano el que niega su organicidad, en este caso el de sus fluidos, el que al momento de sentir la necesidad de expulsión debe dirigir su cuerpo hacia un espacio íntimo y depositarse: como una especie de procesión, el encuentro del cuerpo y la materia. Es como una especie de procesión la que el cuerpo debe asumir cada vez que requiere dicha expulsión, en la que es el y lo que excreta los elementos que dialogan y se reconocen. Mediante este diálogo con lo íntimo existe la consciencia de su apariencia.

