



FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE LICENCIATURA EN ARTE

ARCHIVOS CORPORALES

**Los tatuajes como vestigios de una memoria
individual y colectiva**

Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte

JAVIERA FUENTES PONCE

Profesora guía: Dra. Magdalena Dardel Coronado

Profesor informante: Mg. Pierre Chateau

Valparaíso, Chile

2024

AGRADECIMIENTOS

Sin lugar a dudas, esta investigación no hubiese sido posible sin la ayuda de todos quienes me ayudan a crecer día a día. Principalmente, gracias a mi profesora y guía Magdalena Dardel, quien me orientó y apoyó durante todo este proceso con su gran conocimiento y amabilidad.

A la Universidad federal de Santa María por todas las oportunidades creativas y reflexivas, a mis profesores(as), amigos(as) y colegas quienes me ayudaron a expandir los horizontes artísticos, fueron -y son- de gran inspiración.

A la Universidad de Tarapacá que me brindó la oportunidad de conocer y entender la interesante y hermosa carrera de Antropología. A la profesora Andrea Chamorro que amablemente me compartió sus perspectivas y opiniones sobre la actual investigación. Gracias a la arqueóloga Vivian Standen, quien me permitió conocer el laboratorio del Museo de San Miguel de Azapa y compartió su conocimiento. A mis amigos(as) ariqueños(as) que hicieron todo este proceso más enriquecedor.

Gracias al Museo Textil Precolombino Amano en Lima por la incorporación de esta tesis a su biblioteca.

Estas experiencias no serían posibles sin la oportunidad brindada por la Universidad de Playa Ancha, gracias al departamento de movilidad internacional y nacional por todo el apoyo. A mi profesor guía en el proceso de obra, Nicholas Jackson, por sus lúcidas recomendaciones.

No podría dejar de agradecer a mi familia, por estar ahí incondicionalmente y entender mi recurrente falta de tiempo. Por último, y no menos importante, gracias a mi pareja, por todo el cariño y contención durante estos años.

Chile, 01 de Noviembre de 2024.

TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO	3
Índice de figuras	5
RESUMEN	8
ABSTRACT	9
INTRODUCCIÓN	10
Delimitación del tema de estudio	10
Marco teórico: Artes visuales, antropología y estudios visuales	14
Metodología práctica: De la observación al experimento	20
Referentes visuales	25
CAPÍTULO I	33
1.1. Estudio del cuerpo a través del contexto	33
1.2 El uso del cuerpo en el arte contemporáneo	40
1.3 ¿Por qué modificar el cuerpo?	49
CAPÍTULO II	60
2.1 El lugar de las imágenes	60
2.2 El tatuaje como parte de la cultura visual	65
CAPÍTULO III	71
3.2 Desplazamientos del archivo	71
3.3 Cuerpos, cicatrices y memorias	78
CAPÍTULO IV	88

4.1 Antecedentes: cuerpos e inscripciones	88
4.3 Proceso de obra: Una arqueología de las marcas	97
CONSIDERACIONES FINALES	113
BIBLIOGRAFÍA	116

Índice de figuras

Fig. 1. Born in USSR, Valeriu Schiau, 2010. Captura de pantalla de la videoperformance publicada en Youtube, minuto 4:36.....	25
Fig. 2. Episode 3, STILLIFE BRÜCKE, 2019. Fotografía encontrada en la página web de Servadio.....	28
Fig. 3. The decade Review, Fernando Bryce, 2019. Cortesía del artista.	30
Fig. 4. Discóbolo, Mirón, 450 a.C. Encontrado en The Trustees of the British Museum.....	35
Fig. 5. Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?, Richard Hamilton, 1956. Archivo de Kunsthalle Tübingen, Tübingen.....	37
Figura 6. Untitled (Blood sign #2 / Body Tracks, Ana Mendieta, 1974. Archivo de Courtesy Galerie Lelong, New York.....	41
Fig. 7. Born in USSR, Valeriu Schiau, 2010. Fotografía encontrada en el Instagram del artista.....	43
Fig. 8. Locura total, Gunter Brus, 1968. Fotografía encontrada en el libro "Accionismo Vienés" (2000) de Piedad Soláns.....	46
Fig. 9. Marca registrada, Leticia Parente, 1975. Archivo fotográfico de ArtBasel.....	47
Fig. 10. Registro fotográfico hecho en el Museo de San Miguel de Azapa, Universidad de Tarapacá, 2024. Registro de la autora.....	50
Fig. 11. Hallazgo de "Otzi" o el "Hombre de los hielos" en 1991. Fotografía de Paul HANNY. Gamma-Rapho via Getty Images.....	52
Fig. 12. Retrato de un hombre maorí (1769). Grabado de Sydney Parkinson (1745-1771). Propiedad de The National Library of New Zealand.....	53
Fig. 13. Una mujer tatuada en el cuerpo de João. Fotografía de Silvana Jeha en el libro "Uma história da tatuagem no Brasil", 2019.....	56
Fig. 14. Episode 4, STILLIFE BRÜCKE, 2019. Fotografía de Giacomo Strelitto encontrada en la página web de Servadio.....	57
Fig. 15. Vania Rezende con su tatuaje de mariposa en el muslo. Fotografía de Silvana Jeha en el libro "Uma história da tatuagem no Brasil", 2019.....	68

Fig. 16. Atlas Perú, Fernando Bryce, 2000-2001. Fotografía de Manuel Morón Pastor.....	72
Fig. 17. Atlas Mnemosyne, Panel 46, Aby Warburg, 1924-29. Fotografía encontrada en la página del proyecto IDIS.....	75
Fig 18 y 19. Untitled (De la serie Siluetas), Ana Mendieta, 1973-1977. MCA Chicago.....	78
Fig. 20. Desenho-corpo, Lia Chaia, 2001.....	79
Fig. 21. Série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996. Fotografía encontrada en la página web de Rosângela Rennó.....	82
Fig. 22. Série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996. Fotografía encontrada en la página web de Rosângela Rennó.....	83
Fig. 23 y 24. Tatuaje hecho por la autora, 2023. Registro de la autora...	84
Fig. 25. Episode 1, STILLIFE BRÜCKE, 2018. Fotografía de Giacomo Strelitto encontrada en la página web de Servadio.....	85
Fig. 26. Tatuaje hecho por la autora, 2023. Registro de la autora.....	88
Fig. 27. Cómo te ves, mí. Como me ves, te verás, Javiera Fuentes, 2022..	89
Fig. 28. Frottage, Javiera Fuentes, 2022. Registro de la autora.....	90
Fig. 29. Memórias, Javiera Fuentes, 2023. Registro de la autora.....	92
Fig. 30. Precenças, Javiera Fuentes, 2023.....	93
Fig. 31. Sem título, Javiera Fuentes, 2023.....	94
Fig. 32 y 33. Monotipia sobre fragmentos de ropa, 2024. Registro de la autora.....	98
Fig. 34. Captura de pantalla de una publicación de instagram.....	99
Fig. 35. Proyección de la imagen digital en la pared. En la parte inferior es posible observar la matriz de acrílico entintada. Fotografía de la autora.....	100
Fig. 36. Hombre chinchorro con tatuaje a modo de bigotes. “Modelo bioarqueológico para la búsqueda y acercamiento al individuo social”, Bernardo Arriaza, 1988.....	103
Fig. 37. Detalle del sistema de sujeción de las prendas, 2024. Registro de la autora.....	104
Fig. 38. Detalle de las agujas sucias, 2024. Registro de la autora.....	106
Fig. 39. Matriz de acrílico, pernos y tubo led, 2024. Registro de la autora	107
Fig. 40. Detalle del perno y el tubo led en la instalación, 2024. Registro	

de la autora.....	108
Fig. 41. Detalle de la deformación de la tela, 2024. Registro de la autora..	109
Fig. 42. Instalación de obra, 2024. Registro de la autora.....	110
Fig. 43. Boceto de instalación final, Javiera Fuentes, 2024.....	111

RESUMEN

Esta investigación explora la intersección entre cuerpo y archivo a través de las modificaciones corporales, específicamente los tatuajes. Mediante un enfoque interdisciplinario que combina herramientas de las artes visuales, la antropología y los estudios visuales, se propone analizar la construcción social del cuerpo, la relación entre cuerpo e imagen, y los posibles desplazamientos del archivo. Para sostener estos análisis, constantemente se harán menciones a artistas y colectivos que ejemplifican ciertas ideas, además, se profundizará sobre las implicancias socioculturales del tatuaje para, por último, plantear el desarrollo de obra que materializa estas propuestas y reflexiones sobre los archivos corporales.

Palabras clave: Tatuaje - Grabado - Archivo - Interdisciplinariedad.

ABSTRACT

This research explores the intersection of body and archive through the lens of bodily modifications, specifically tattoos. Employing an interdisciplinary approach that draws on visual arts, anthropology, and visual studies, this study seeks to examine the social construction of the body, the interplay between body and image, and the ways in which the archive can be reconfigured. The research will reference artists and collectives whose work illuminates these themes, explore the broader sociocultural significance of tattoos, and ultimately lead to the creation of an artwork that embodies these ideas and insights into bodily archives.

Keywords: Tattoo - Engraving - Archive - Interdisciplinarity.

INTRODUCCIÓN

Delimitación del tema de estudio

Desde el año 2015 que mis intereses prácticos emergen desde mi oficio como tatuadora. Esta práctica de modificación corporal, actualmente en pleno auge, repercute directamente en mi cuerpo y las modificaciones corporales que he adquirido. Desde esta subjetividad como tatuadora y como tatuada, se va gestando un interés teórico y práctico en torno a esta modificación corporal milenaria y, al mismo tiempo, tan contemporánea. Diferentes son las razones por las cuales las personas nos tatuamos en la actualidad y diferentes han sido las razones por las cuales se tatuaba un individuo en el pasado, sin embargo, es posible observar vestigios de esta práctica a lo largo de todo el globo, en diferentes tiempos y contextos. Cada uno de estos cuerpos modificados, desde su particularidad y subjetividad, abarcan vínculos y correspondencias con una memoria individual y colectiva que se buscará abordar desde una mirada contemporánea.

La presente investigación se origina sobre un proceso formativo marcado por un interés recurrente en conceptos como el cuerpo, la memoria, las cicatrices y el archivo. Desde una mirada antropológica, estos conceptos se podrían englobar dentro de un interés sobre el humano, enfatizando los contextos socioculturales y las subjetividades de cada cuerpo, a través de técnicas como el grabado, la cerámica, el

video o el frottage. En el apartado IV es posible profundizar sobre estos antecedentes, los cuales han sido cruciales para la construcción de este estudio.

Estos conceptos, que han sido y son desarrollados en profundidad dentro del campo de las artes visuales, emergen desde preocupaciones propias de un contexto posmoderno, donde la globalización e hiper digitalización repercute de una u otra manera en los cuerpos y las imágenes. El auge de las modificaciones corporales en las últimas décadas, en especial el tatuaje, es una de las posibles consecuencias de este contexto. Se podrá observar, a través de fuentes principalmente secundarias, razones por las cuáles las personas se han tatuado a lo largo de la historia, principalmente en los siglos XIX, XX y XXI, además de complementar con subjetividades propias de mi trabajo como tatuadora.

Si bien es la contemporaneidad el marco temporal en el que se enfoca principalmente este escrito, en ciertas partes se hace mención a ejemplos o situaciones que se distancian de la actualidad, como de tiempos prehispánicos, de la Antigüedad Clásica o de la modernidad, lo que permite plantear -aunque de forma general- los contextos que argumentan el desarrollo de ciertos capítulos, como por ejemplo, la evolución del concepto de cuerpo y las razones que llevan a modificarlo.

Para profundizar en las posibles razones o implicancias que conlleva la práctica del tatuaje, es esencial comenzar con el primer implicado de este asunto: el cuerpo. Gracias a autores como David Le Breton o Hans Belting, será posible observar en el apartado I, como el concepto de cuerpo ha ido mutando hasta convertirse en la concepción de cuerpo que se tiene en la actualidad. Vinculado a las artes visuales, en el apartado 1.2 se hará una aproximación al uso del cuerpo en prácticas

contemporáneas como la performance o el body art, para posteriormente vincular e introducir a la modificación corporal y el tatuaje en el apartado 1.3.

Estas inquietudes teóricas me llevaron a realizar una pasantía de corta duración a la carrera de Antropología en la Universidad de Tarapacá, lo que resultó ser un hito fundamental en el desarrollo de esta investigación. La inmersión en el campo antropológico, particularmente en el ámbito de la antropología audiovisual y la arqueología, me permitió establecer conexiones cruciales entre la imagen y la construcción de la realidad. La imagen, lejos de ser una representación objetiva de la realidad, es en sí misma una construcción cultural subjetiva e íntimamente relacionada a la concepción de cuerpo, lo que se abordará en el apartado 2.1, para luego, en el apartado 2.2, presentar la corriente de estudio que da sustento a esta investigación: los estudios visuales.

Desde el concepto de archivo es que surge el último apartado teórico (III) dedicado principalmente a la definición de archivo y sus posibles desplazamientos hacia el arte contemporáneo, para así, apoyar la propuesta inicial de archivos corporales.

La oportunidad de ver y fotografiar cinco pieles tatuadas del norte de Chile (gracias a la pasantía en la Universidad de Tarapacá) fue una experiencia transformadora. Estas piezas materiales se convirtieron en el punto de partida de mi producción artística, inspirando y orientando gran parte del desarrollo de mi obra. A través de ellas, fue posible explorar de manera profunda la piel como archivo, al mismo tiempo que reflexionar sobre la propia impermanencia del cuerpo como materia orgánica.

La investigación presentada aquí se fundamenta en una metodología que combina la reflexión teórica con la experimentación

artística. El proceso creativo, como se evidencia en el apartado IV, no sólo es un medio para materializar conceptos, sino también un espacio que genera preguntas y nuevas perspectivas. Es imprescindible incluir y considerar este apartado, ya que se profundizará sobre la elección de técnicas y materiales que dialogan con la hipótesis central.

El objetivo general de la investigación es, entonces, profundizar sobre la relación entre el tatuaje, como una imagen del cuerpo, y el contexto sociocultural al que se adscribe, a través del estudio de bibliografía secundaria y subjetividades propias de mi trabajo como artista y tatuadora. Para ello, será importante abordar cuatro aspectos relevantes que se van entrelazando entre sí. Primero, el vínculo existente entre la concepción de cuerpo y el contexto. Segundo, abordar desde los estudios visuales la importancia de la imagen como documento histórico y su estrecha relación con el cuerpo. Tercero, entender la definición de archivo y responder a la pregunta ¿Pueden los tatuajes, como documentos del cuerpo, considerarse archivos corporales? Para así, por último, presentar la manera en que estas reflexiones teóricas se relacionan y desplazan a una producción artística.

Por esto, la hipótesis principal de esta tesis es proponer estas imágenes del cuerpo como archivos que permiten la permanencia de una memoria y al mismo tiempo intervienen el concepto de historia, pudiendo observarse a través de la acumulación de diferentes tatuajes una construcción o reconstrucción de la memoria de cada individuo. Este archivo visual/corporal, que suma a una historia cultural desfragmentada y no lineal, permite la reconstrucción de una memoria sociocultural portadora de maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.

Marco teórico: Artes visuales, antropología y estudios visuales

Como se mencionó en la introducción, el presente estudio tiene como objetivo comprender la profunda relación entre los tatuajes y sus contextos socioculturales. Para ello, se abordará un marco teórico interdisciplinario que integra perspectivas desde las artes visuales, la antropología y los estudios visuales. A través de este enfoque, se explorará como los tatuajes son un fenómeno complejo que refleja identidades, creencias y prácticas sociales.

De manera particular, es imprescindible fragmentar esta investigación en tres campos diferentes -y al mismo tiempo entrelazados- que permitan responder a la hipótesis principal sobre archivos corporales: el cuerpo como soporte, el tatuaje como imagen y los posibles desplazamientos del archivo, permitirán comprender la compleja relación del tatuaje como una práctica profunda y milenaria. Con este fin, será indispensable acudir a referentes teóricos como David Le Bretón, Hans Belting y Ana Maria Guasch, entre otros, quienes permiten ilustrar el camino investigativo del presente escrito.

Las artes visuales son el común denominador de toda esta investigación, eso está claro. La investigación en arte como motor teórico y práctico es el hilo conductor de todas las reflexiones desarrolladas durante el escrito. Sin embargo, al sentar las bases de esta investigación desde la interdisciplina, se hace necesario definir algunas cuestiones teórico conceptuales. La interdisciplina es, según el historiador y teórico W. J. T. Mitchell un lugar de convergencia y

conversación de diferentes disciplinas (Mitchell, 1995, 540). Una propuesta que, a pesar de ser cada día más mencionada o utilizada, no queda fuera de debates y problemáticas metodológicas.

Ahora bien, para entender mejor este concepto, considero ejemplificadora la propuesta de la historiadora del arte española Ana Maria Guasch, al considerar la figura del teórico cultural como representación de la interdisciplina, ya que no es “un antropólogo, ni un filósofo, ni un politólogo, ni un teólogo, sino un personaje interdisciplinar que constantemente se desterritorializa...”, un miembro pensante de la sociedad que busca persuadir, pero en ningún término socavar autoridad (Guasch, 2021, 150). Posición que, a mi parecer, libera las expectativas resolutorias de cualquier investigación y permite un conocimiento más amplio -pero al mismo tiempo profundo- sobre un tema.

Por tanto, es necesario introducir al primer campo de estudio que ayuda a consolidar parte de este escrito; la antropología. Según Hans Belting, un historiador del arte nacido en alemania, define la antropología sociocultural como una disciplina que estudia los medios y las técnicas que han empleado los seres humanos y su cultura en la producción de símbolos (Belting, 2012, 30), depositando un gran interés en la imagen como reflejo de una relación entre la praxis colectiva y las imágenes personales. Es sugerente, además, como el mismo autor propone esta perspectiva antropológica para afrontar la imagen -y el cuerpo- (Belting, 2012, 8), aún siendo historiador. Así pues, la interdisciplina planteada en esta tesis está presente en gran parte de los(as) autores(as) utilizados como bibliografía.

El antropólogo y sociólogo francés David Le Breton ha dedicado gran parte de sus investigaciones a explorar la dimensión social y cultural del cuerpo. En su libro "Antropología del cuerpo y modernidad" (2002), el autor desarrolla, en base a diferentes ejemplos, como el cuerpo es una construcción social que se transforma a lo largo del tiempo. De hecho, en antropología, cuando se habla de cuerpo se refiere a una realidad cambiante de una sociedad a otra, definida especialmente por las imágenes, los sistemas de conocimiento y el comportamiento humano (Le Breton, 2002, 25).

Estas ideas se refuerzan en otro texto de David Le Breton llamado "El tatuaje o la firma del yo" (2013), donde se profundiza sobre el estrecho vínculo de los tatuajes, la identidad, y las transformaciones socioculturales. Estas dos investigaciones resultan fundamentales para comprender la compleja relación entre cuerpo y contexto, proporcionando un marco teórico sólido para analizar el fenómeno de los tatuajes.

Se presentan otras investigaciones que también complementan el entendimiento de los tatuajes y sus implicancias conceptuales y contextuales, al mismo tiempo que vinculan este tópico con la variante de las artes visuales contemporáneas. Por ejemplo, la arquitecta y artista visual brasileña Beatriz Ferreira Pires en su libro "O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem" (2005), desarrolla la relación entre las modificaciones corporales y la moda, reflexionando sobre la disposición humana para automutilarse en búsqueda de una singularidad.

Al buscar proponer los tatuajes como archivos corporales, es necesario profundizar en la relación entre cuerpo y tatuaje, o cuerpo e

imagen. Para ello, fueron imprescindibles los aportes de Hans Belting en su libro “Antropología de la imagen” (2012), donde plantea -entre otros- que el cuerpo, al ser sustraído de una situación “natural” e insertado en un orden simbólico, adquiere existencia como medio y como imagen, ya que el cuerpo es portador de imágenes y también creador de ellas (Belting, 2012, 46).

En este proceso de reflexión e investigación en torno al cuerpo, la imagen y el contexto, es cuando se presenta la corriente de pensamiento que daría hilo conductor a todas estas ideas: los estudios visuales. Para ello, la autora Ana Maria Guasch en su libro “Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento” (2021), específicamente en el segundo capítulo dedicado al arte y los estudios visuales, fue un importante guía para el desarrollo de este apartado. Según la autora, los estudios visuales son un gran campo interdisciplinar que se preocupa del estudio de las imágenes y su función sociocultural, más allá de categorías estéticas o artísticas (Guasch, 2021, 98). Al incluir todos los fenómenos visibles que la humanidad produce y consume en su vida, y recordando la relación entre cuerpo e imagen propuesta por Belting, los tatuajes son propuestos aquí como parte de la cultura visual que puede ser estudiada en relación a su contexto, incluyendo la variante cuerpo que complejiza -y permite profundizar- estas relaciones.

La historiadora brasileña Silvana Jeha, en su libro “Uma história da tatuagem no Brasil” (2019), propone una historia del tatuaje en base a la construcción narrativa de subjetividades. A través de archivos y entrevistas de personas con tatuajes, la autora relata estas experiencias con datos contextuales que permiten levantar una historia de las marcas corporales. Esto permitiría cimentar una posible relación entre el tatuaje

como imagen, el cuerpo y el contexto, siendo de gran aporte para el desarrollo de los apartados 2.2 (El tatuaje como parte de la cultura visual) y 3.2 (Cuerpos, cicatrices y memorias).

En parte, la definición de archivo y sus posibles desplazamientos es planteada en base al libro “Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades” (2011) de Ana Maria Guasch, quien reflexiona acerca del archivo como herramienta conceptual que permite a los artistas exteriorizar, reflexionar y reconstruir las memorias individuales y colectivas. Al respecto, son importantes los aportes de la crítica de arte y curadora brasileña Priscila Arantes, que en parte de su libro “Re/escrituras da arte contemporânea. História, arquivo e mídia” propone cruces entre archivo y arte corporal, siendo un valioso precedente para la hipótesis central de esta investigación.

En definitiva, para profundizar sobre los tatuajes, es necesario trascender los límites disciplinares de las artes visuales, lo que no significa negar los grandes aportes que este campo suscita a la indagación actual. Como se verá en el siguiente apartado, el proceso práctico y el enfoque en lo visual son aspectos muy relevantes para el desarrollo de este escrito.

Concluyendo, el marco teórico propuesto en este apartado evidencia la necesidad de una mirada interdisciplinar que aborde, en su conjunto, el concepto de "archivos corporales". La convergencia de las artes visuales, la antropología y los estudios visuales permite comprender los tatuajes como un entramado semiótico que almacena memorias individuales y colectivas. Este enfoque teórico abre un amplio abanico de posibilidades investigativas, permitiendo explorar desde las dimensiones simbólicas de los tatuajes hasta sus implicaciones sociales y

culturales, considerando la intersección entre lo personal y lo social en la construcción de identidades.

Metodología práctica: De la observación al experimento

De forma simultánea a la investigación teórica, se fue construyendo un interesante camino reflexivo y experimental en torno a la obra y sus implicancias formales y de contexto. Como proceso, fueron (y son) imprescindibles tres grandes pilares: la figura del/a artesano/a, la escuela textural y la instalación. A través de este enfoque, se profundizará en torno a la metodología aplicada durante estos meses, dedicando gran atención a las prácticas de la observación. Además, se evidenciará la importancia de este proceso para materializar los conceptos teóricos y enriquecer la comprensión de los archivos corporales.

Cuando se hace mención a la figura del artesano, es probable que lo primero que llegue a la mente es la imagen de una persona trabajando en un taller lleno de objetos cuidadosamente distribuidos y, a la cual, se le atribuyen grandes habilidades técnicas. Esta definición de artesano proviene de la Grecia Antigua, cuando el conocimiento dependía de las reglas establecidas de generación en generación (Sennett, 2009, 19). Esta imagen de artesano se mantiene casi intacta hasta la actualidad, con algunas diferencias contextuales propias de la época. Por ejemplo, Richard Sennett, en un apartado de su libro “El artesano”, desarrolla el análisis de la figura del artesano usando de referencia a las tejedoras antiguas y los actuales programadores de Linux (un software de código abierto) (Sennett, 2009, 18).

La figura del artesano representa la condición del compromiso y de la dedicación, de la gran recompensa emocional de la artesanía

cuando se logra un trabajo bien hecho, lo que permite no dejarse seducir por una alta producción que, en consecuencia, bajaría la calidad del mismo trabajo. De hecho, el filósofo griego Platón, se refería a la habilidad técnica como *poiéin*, que significa “hacer”: es la palabra que deriva de la poesía y representa al artesano ya que, toda artesanía es trabajo impulsado por la calidad (Sennett, 2009, 20).

Desde estas ideas se establecen algunos fundamentos del presente proceso de obra: la atención al detalle y a la calidad como un aspecto autónomo del arte, que permite ir más allá de las propuestas teóricas y así mantener un ritmo experimental que se centre en las soluciones prácticas y estéticas. Es el paso de la observación del detalle al experimento con el material.

La exploración con los materiales, técnicas y emplazamientos, derivó en un concepto que orienta el trabajo práctico -y también teórico- de esta tesis: el desplazamiento. En Chile, los primeros usos de este concepto dentro de las artes visuales fueron en el taller de Eduardo Vilches alrededor de 1980, cuando los estudiantes comienzan a reflexionar sobre los límites de las disciplinas tradicionales en búsqueda de posibles transgresiones. Es aquí cuando surge el término “desplazamiento” que refiere, según Carlos Gallardo, a hacer todo lo que uno hace habitualmente, sólo que de otra forma (Gallardo, 2022). Posteriormente, el concepto de desplazamiento es retomado por el mismo Carlos Gallardo en “A la carne de Chile” (2018) y por Justo Pastor Mellado en “Grabados por desplazamiento. Desplazamientos del grabado” (2023). Lo que sienta las bases del proceso creativo en un intento de cuestionar las nociones preconcebidas sobre disciplinas artísticas, abriendo así nuevas posibilidades de expresión.

En lo que respecta al proceso de obra (detalladamente descrito en el apartado IV), es relevante mencionar ciertos aspectos sobre la elección del soporte que ejemplifican de mejor manera estas propuestas antes mencionadas. Desde la observación a la práctica experimental, el soporte de la monotipia como técnica principal fue transitando desde el papel a la tela, y desde la tela a la prenda de vestir. Este descubrimiento respecto de lo textural, coincidió con una investigación del historiador y crítico de arte Luis Eduardo Wuffarden, respecto de la textura y el verismo en la pintura virreinal peruana (Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas, 2020). En él, se presentan diferentes ejemplos donde se evidencia “el empleo del recurso técnico de las texturas o del relieve pictórico -contrapuesto a las veladuras y los colores planos- como estrategia superficial de representación verista entre los artistas coloniales” (Siracusano & Rodríguez Romero, 2020, 329). Este descubrimiento técnico surge desde la necesidad de representar lo verosímil, al mismo tiempo que con un desinterés por la perspectiva o la descripción naturalista (propia de referentes europeos).

En mi obra, la elección de la prenda de ropa como soporte procuraba en un principio la representación o encarnación de la corporalidad en la obra. Sin querer que aparezca directamente un cuerpo, el recurso textural es, a mi parecer, lo que da coherencia a la relación entre cuerpo y tatuaje. La elección de las prendas fue realizada en base a filtros por colores (con tonos que varían entre blanco, crema y marrón) y por texturas (principalmente que fuesen compatibles con la monotipia). En suma, lo que se busca es que el cuerpo fragmentado sea encarnado a través de la textura de tela.

Respecto del montaje, se despliegan dos intereses directamente relacionados: el diálogo de la obra con el espacio y con el espectador. La historiadora del arte Claire Bishop lo llama como “el arte de la instalación” y lo diferencia de los medios tradicionales ya que está dirigido directamente al espectador y presupone que este esté corporeizado (apelando a sentidos que exceden la mera visualidad, como el olfato, el tacto o la audición) (Bishop, 2008, 47), una pretensión que, sin duda, conlleva diferentes dificultades técnicas y reflexivas que se pretendió solucionar de la mejor manera. Sin embargo, lo importante aquí es la intención de desplazar el montaje tradicional (enseñado hasta la actualidad en diferentes academias) a posibilidades de emplazamiento mucho más amplias.

Este gran interés en el espectador surge, a mi parecer, desde una visión del arte como dispositivo. El filósofo Giorgio Agamben reconoce el origen de este término en Foucault, y lo define como:

cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por tanto, las prisiones, los manicomios,... sino también el lápiz, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura...

(Giorgio Agamben, 2005, 13)¹

Dispositivos que median las experiencias de cada persona en el mundo y podrían ser entendidas como obstáculos para la libertad

¹Traducción propia.

humana. El arte contemporáneo y sus exposiciones no quedarían fuera de esta definición y esto genera una autocrítica debatida durante las últimas décadas. Ana Maria Albani de Carvalho reflexiona a respecto en su texto “La exposición como dispositivo en el arte contemporáneo: conexiones entre lo técnico y lo simbólico”² (2012), dotando a la exposición de cierta autonomía que permitiría establecer múltiples direcciones en forma de red, siempre que se relativiza la tendencia a depositar un excesivo énfasis en la observación como el único componente del conjunto (Albani de Carvalho, 2012, 57).

En términos generales, este apartado busca sentar las bases para un proceso artístico que se caracteriza por su carácter experimental y atento a los detalles. A través de la exploración de diversas técnicas y materiales, se ha construido un lenguaje visual que invita a la interpretación y a la reflexión del espectador sobre algunos de los tópicos abordados en la investigación teórica. La obra, lejos de ser un producto acabado, se presenta como un punto de partida para futuras investigaciones y creaciones, siempre en constante evolución y transformación.

²Traducción propia.

Referentes visuales

La elección de referentes visuales ha sido de gran ayuda para la construcción y definición de una propuesta de obra coherente. En este capítulo, se busca analizar como estos artistas han influido en la conceptualización y desarrollo de mi obra, así como en la elección de técnicas y materiales. Para ello, se presentan tres referentes claves que han guiado mi investigación en torno al cuerpo, las modificaciones corporales y el archivo.

Valeriu Schiau (1969-) es un artista nacido en la República de Moldavia y establecido en Bucarest, Rumania. A través de la pintura, el dibujo, el grabado, la performance y el video, Schiau reflexiona desde una autorreferencialidad sobre los traumas personales y sociales de su contexto. Nacido en la URSS, es testigo de la ausencia de condena de un régimen totalitario y, por ello, critica el régimen stalinista y sus crímenes contra la humanidad (Project, 2013).

Especialmente, en la obra “Born in USSR” (2010) (Fig. 1), a través de una videoperformance, el artista imprime en su cuerpo rostros de niños desaparecidos durante la dictadura, para luego, intentar borrarlos y quedar completamente cubierto de tinta negra. La manera en que crea un puente a través del trauma y su cuerpo, entre su memoria individual y la memoria social de su pueblo, ilustra de sobremanera la hipótesis central de esta investigación respecto de la relación entre la memoria individual y colectiva que se evidencia a través de los tatuajes. Además, traslada estas reflexiones a lenguajes contemporáneos como la

videoperformance o la instalación, generando desplazamientos disciplinares en pro de la narrativa que pretende exponer.

Por otra parte, es interesante como el artista dispone su cuerpo como instrumento o soporte de una acción que busca denunciar el traumatismo vivido en el pasado histórico, que trasciende sus experiencias netamente individuales. Esto genera evidentes cruces con la antropología del cuerpo mencionada en el marco teórico, la cual entiende y estudia el cuerpo como una construcción cultural y social, complejizando aún más las posibles lecturas de esta obra.



Fig. 1. Born in USSR, Valeriu Schiau, 2010. Captura de pantalla de la videoperformance publicada en Youtube, minuto 4:36.

Valeriu Schiau, al entrecruzar el grabado y la performance, me ha inspirado a explorar las posibilidades de desplazar los límites tradicionales del grabado. Al igual que en “Born in USSR”, mi obra busca establecer un diálogo entre la imagen y el cuerpo como soporte, explorando la manera en que las marcas que dejamos en nuestra piel se convierten en registros de nuestra historia personal y colectiva. La acción de marcar el cuerpo, tanto en mi trabajo con los tatuajes como en el de Schiau, se convierte en un acto performativo que entrelaza la memoria, tanto individual como social.

Por lo demás, la imagen, lejos de ser una representación objetiva de la realidad, está cargada de subjetividades. El artista, al utilizarla como recurso reflexivo, no sólo analiza y visibiliza una situación particular, sino que también interviene en la memoria que esta evoca, transformándola y resignificándola. Esta perspectiva, propia de los estudios visuales, nos invita a cuestionar la neutralidad de la imagen y a reconocer el papel activo del artista y el espectador en la construcción de significados.

El colectivo “STILLIFE BRÜCKE” en Roma, conformado por los artistas y tatuadores Ruco y Servadio, es un proyecto que busca interrogar los límites del tatuaje como una forma de arte más amplia. Los artistas trasladan lo que observan directamente a la piel, a través de la colaboración interdisciplinaria con fotógrafos y escenógrafos (*STILLIFE BRÜCKE*, s/f).

Los artistas crean escenarios o situaciones (que llaman “episodios”) propias de las bellas artes, como es el bodegón o el desnudo al natural. Pero en vez de reproducir esta imagen al lienzo en blanco, como se haría tradicionalmente, los artistas desplazan esta imagen a un

cuerpo a través del tatuaje. La piel reemplaza el lienzo y el cuerpo se vuelve soporte de una memoria simbólica construída por quienes participan.

Ruco y Servadio, desde su individualidad como artistas, son relevantes en mi proceso práctico y teórico por su capacidad de desplazar el oficio del tatuaje a disciplinas como la fotografía, el grabado, la cerámica o las máscaras, entre otros. Además, este colectivo de investigación sobre el tatuaje ejemplifica bastante bien mis motivaciones teóricas respecto de este oficio. La posibilidad de estudiar el tatuaje desde diferentes perspectivas que complementan y revelan la complejidad de esta técnica es sin duda un camino que recién comienza.

Como ejemplo, en “Episode 3” (2019) (Fig. 2), la acción se llevó a cabo en el “Klub Verboten” en Londres. Por primera vez se representó una escena en movimiento y, además, erótica. Como un acto performático, Ruco y Servadio dibujaron y tatuaron el rápido movimiento de los cuerpos en la espalda de Ivano (*STILLIFE BRÜCKE*, s/f). Siendo un referente fundamental para mi investigación, ya que explora las posibilidades del tatuaje como medio artístico.

Si bien Valeriu Schiau y el colectivo STILLIFE BRÜCKE han sido fundamentales para mi investigación, principalmente en torno a áreas como la memoria, el cuerpo y el tatuaje, el último artista que quisiera mencionar es importante para este proceso en su especial relación con el archivo. Fernando Bryce es un artista peruano que trabaja principalmente con documentos históricos y pintura a tinta china. A través de la apropiación de estos archivos, el artista desplaza estas imágenes al papel por medio de la tinta.

Vinculado a los estudios visuales desarrollados en el apartado 2.2, el artista utiliza diferentes tipos de imágenes que representan construcciones culturales y de poder como: revistas, diarios, panfletos, posters, periódicos, textos diversos y propaganda política o publicitaria, con los cuales busca exponer diferentes aspectos de un contexto particular, sin ejercer juicios de valor estético.



Fig. 2. Episode 3, STILLIFE BRÜCKE, 2019. Fotografía encontrada en la página web de Servadio.

Como el artista comenta, su trabajo con el archivo surge de la experiencia de vivir en otro contexto (Alemania), donde comienza a cuestionar sus intereses y posibilidades narrativas a través del arte. La aproximación a la imagen del archivo, específicamente de periódicos encontrados en el instituto Iberoamericano de Berlín, traza los orígenes del gran trabajo práctico y reflexivo del artista³

La posibilidad de generar nuevas lecturas sobre estos archivos, es una de las características que representan el trabajo de Bryce. Como el mismo artista menciona, lo interesante del proceso es como extrae del archivo su condición original y lo convierte en otra cosa⁴. Y, es en este proceso, que el artista libera al documento de su condición archivística y lo coloca en otro contexto, como por ejemplo en una sala de exposición, como una obra artística.

En la serie “The decade review” (2019) (Fig. 3), el artista trabajó en torno a la década de los 70 ‘s. Almacenando diferentes imágenes de portadas de revistas, con informaciones tan diversas como la llegada del hombre a la luna, movimientos anticoloniales, dictaduras en Latinoamérica (con figuras como Augusto Pinochet), el estalinismo, la liberación nacional de África y Asia, etc. Bryce busca evidenciar a través de las imágenes la realidad sociocultural y política que vivía la población global durante la década. Todo esto, me impulsó a considerar aún más la posibilidad de observar o reflejar la memoria colectiva de una época a través de los tatuajes, entendiendo los archivos corporales como una ínfima parte de este gran mundo de la cultura visual. Además, el montaje en forma de panel es de gran inspiración para el emplazamiento de mi obra.

³ F. Bryce, comunicación personal, 28 de Octubre de 2024.

⁴Ídem.



Fig. 3. The decade Review, Fernando Bryce, 2019. Cortesía del artista.

En general, es posible identificar entre estos referentes el gran valor depositado al poder de las imágenes. Schiau, por su parte, desplaza estas imágenes colectivas a su cuerpo, dotándolas de un complejo aspecto subjetivo. Bryce, presenta archivos reinterpretados en forma de paneles visuales que poseen su propia narrativa (la del espectador). Los dos artistas, desde sus particularidades, utilizan la imagen como un entramado de significados culturales, históricos y sociales que contribuyen a estructurar el entorno en el cual están localizadas.

En conclusión, los trabajos de Valeriu Schiau, STILLIFE BRÜCKE y Fernando Bryce han sido importantes para definir los ejes centrales de mi investigación y creación de obra. La capacidad de Schiau para entrelazar la memoria personal y colectiva a través del cuerpo, la exploración del tatuaje de forma interdisciplinaria en STILLIFE

BRÜCKE y la mirada crítica de Bryce sobre los archivos históricos me han permitido desarrollar una propuesta artística que busca construir puentes entre el pasado y el presente, entre lo individual y lo colectivo. A través de la exploración de las posibilidades expresivas del tatuaje y el grabado, mi objetivo es crear una obra que invite al espectador a reflexionar sobre su propia memoria y corporalidad.

CAPÍTULO I

Sobre el cuerpo

1.1. Estudio del cuerpo a través del contexto

Indagar en las diferentes definiciones que se han tenido sobre el cuerpo durante la existencia de la humanidad es sin duda abrir un campo de estudio casi interminable. La compleja relación entre el cuerpo y la cultura, teniendo en cuenta los diferentes periodos históricos a los cuales se adscriben las corporalidades, es transitar por territorios bastante inestables. Para comenzar, es esencial comprender que es lo que define un cuerpo, si es que fuese posible delimitarlo, y de que manera esta variación se relaciona con el contexto sociocultural al que pertenece.

Hans Belting en su libro “Antropología de la imagen” (2012), propone que el cuerpo, en términos físicos, consta de una parte interna y una externa que estarían divididas por la piel y, en su conjunto, representan un individuo (Belting, 2012, 26). La parte interna del cuerpo está conformada por los diferentes sistemas y órganos que actúan coordinadamente para mantenernos vivos y saludables, esto sería el cuerpo “natural” o netamente anatómico. El sistema perceptivo neuronal también es parte de este interior y nos permite crear y percibir imágenes, que por su materialidad o condición tangible podrían ser más relacionadas a la parte externa del cuerpo, una dualidad que introduce a la correspondencia entre interior y exterior.

Lo que convierte al cuerpo en portador de un ser social es su exterior, desde la piel al exterior es todo lo que caracteriza al humano como un individuo y al mismo tiempo lo incluye dentro de un marco sociocultural. El exterior es la manifestación corporal de lo que sucede en el interior, como por ejemplo: la vestimenta, el maquillaje, los peinados, las cirugías, el deporte, la depilación, las modificaciones corporales efímeras o permanentes, etc. Aún vigentes en la cultura contemporánea, estas manifestaciones no son propias de la actualidad y han estado sujetas a diferentes transformaciones. Ahora bien, lo interesante aquí recae en la posibilidad de identificar y comprender el contexto sociocultural del que cada cuerpo es parte, a través de estas características externas.

El entendimiento actual del cuerpo surge, según Le Breton, en la modernidad con el ascenso del individualismo (Le Breton, 2002, 17). Como repercusión de cambios económicos y políticos, el cuerpo es concebido como una construcción de la expresión de identidad única e individual, donde además es el límite que lo distingue del “otro”. Desde una mirada panorámica, será posible comprender que esta noción occidental es sólo una pequeña parte del entendimiento del cuerpo y está sujeta a constantes transformaciones.

Para las sociedades melanesias, la noción de un “yo” individualizado, como se concibe en occidente, es impensada. El cuerpo está profundamente entrelazado con la naturaleza, sin límites claros entre los vivos y los muertos. La persona es una compleja red y reflejo de las relaciones que mantiene con sus semejantes (Le Breton, 2021, 28). Una concepción que resulta radicalmente diferente a la visión occidental, especialmente en el contexto latinoamericano, donde la colonización

implicó una progresiva ruptura de esta estrecha relación con la naturaleza que mantenían los pueblos originarios.

Nunca ha existido un concepto de cuerpo que no haya sido generado por una época o una sociedad determinada (Belting, 2012, 174). En la Grecia Antigua, el cuerpo respondía a cánones de belleza realizados a través de proporciones matemáticas y se dió mucha importancia al trabajo físico. El cuerpo desnudo y tonificado era exhibido como un signo de libertad (Pires, 2005, 30) y el canon estético que define su arte y cultura quedó plasmado en sus creaciones escultóricas, como por ejemplo el conocido “Discóbolo” de Mirón (450 a.C) (Fig. 4), donde prima lo atlético y tonificado de un cuerpo desnudo a través del movimiento.

Durante la Edad Media el cuerpo se convirtió en un gran misterio, “quien osara cortar la piel e investigar las áreas recónditas del cuerpo cometía un gran sacrilegio, pues este acto profanaba aquello creado a imagen y semejanza de Dios” (Martínez Rossi, 2017, 37). La religión católica controlaba el completo de las relaciones humanas y eso incluía el cuerpo. No es coincidencia que, a lo largo de mil años, sea difícil encontrar los nombres de pintores, escultores o arquitectos asociados a sus obras, la individualidad que se estaba gestando en la Antigüedad Clásica es en estos siglos desplazada.



Fig. 4. Discóbolo, Mirón, 450 a.C. Encontrado en The Trustees of the British Museum.

En el Renacimiento, los ideales sobre el cuerpo retornaron. En paralelo al auge del comercio y el surgimiento del mercader, el interés personal como móvil de las acciones sentó las bases para el ascenso del individualismo (Le Breton, 2002, 45). Los artistas comienzan a firmar sus obras y tienen un valor autónomo, nombres como Da Vinci o Miguel Angel son reconocidos hasta la actualidad y evidencian esta singularidad del individuo -y del artista-. El cuerpo impoluto e inmodificable de la Edad Media se transforma con las primeras disecciones en el siglo XV, generando una diferencia entre cuerpo y persona (Le Breton, 2002, 66) trascendental para las concepciones del cuerpo actuales.

El canon de cuerpo tonificado de la Grecia Antigua es retomado con una fuerza similar entre las décadas de 1970 y 1980, cuando la cultura física comenzó a integrar cuerpos musculosos, depilados, fuertes y atléticos para revistas y espectáculos: el culto al cuerpo había regresado y evidencias de esto se encuentran en revistas o publicidades de la época. El collage “Just What is It That Makes Today’s Homes So Different, so Appealing?” (1956) (Fig. 5) del artista estadounidense Richard Hamilton representa el estereotipo de cuerpo de la época. Como parte del movimiento Pop Art desarrollado en Estados Unidos, el artista utiliza imágenes propias de la cultura popular para representar y criticar los intereses de la sociedad de la época. A través de este collage es posible identificar elementos que nos proporcionan información sobre el contexto.

Como señala Beatriz Pires, la moda es un reflejo de, por un lado, la necesidad de diferenciarse y destacar como individuos; y por otro, del deseo de pertenecer a un grupo social (Pires, 2005, 51). Esta tensión, explorada en profundidad por los estudios visuales, se evidencia en el auge de las modificaciones corporales desde los años 70 ‘s. Al modificar sus cuerpos, las personas expresan una identidad individual al tiempo que se inscriben en una tendencia colectiva propia de su época, se ahondará sobre este tema en apartado 2.C.



Fig. 5. Just What is It That Makes Today's Homes So Different, so Appealing?, Richard Hamilton, 1956. Archivo de Kunsthalle Tübingen, Tübingen

Cuando se habla de cuerpo en antropología, se tiene en cuenta que la concepción de este es una realidad cambiante de una sociedad a otra: lo definen las imágenes, los sistemas de conocimientos y su comportamiento (Le Breton, 2002, 25). Los cuerpos crean imágenes como acto simbólico y como una forma de comunicarnos, todas estas manifestaciones nombradas anteriormente forman parte de una relación sociocultural. Por esto, el estudio de estas imágenes ayudarían a comprender el cuerpo y la cultura en la que está inserta (Belting, 2012, 30).

En definitiva, el cuerpo no es una entidad “natural” ni fija, sino una construcción social que se moldea y transforma constantemente a través de las interacciones sociales y culturales. El cuerpo es un lienzo sobre el cual se inscriben las normas, los valores y las identidades de una sociedad determinada. Comprender esta construcción social del cuerpo nos permite apreciar la diversidad de experiencias corporales y la complejidad de las relaciones entre los individuos y su entorno.

1.2 El uso del cuerpo en el arte contemporáneo

Posicionar este trabajo teórico y práctico en la actualidad es, sin duda, una cuestión relevante que no recae solamente en la mera definición del término. Contemporáneo o “con-tempus”, es un término paradigmático que en su significado más literal quiere decir “estar con el propio tiempo” (Giunta, 2014, 8). Pero lo contemporáneo contiene en sí mismo algunas contradicciones, ya que todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron, pero no todo arte hecho en la actualidad es considerado contemporáneo. Diferentes visiones establecen el debate actual: desde el planteamiento de que el arte contemporáneo es hecho por artistas vivos (Gompertz, 2012, 22), hasta una noción más compleja de lo contemporáneo como la mezcla entre el vértigo de estar con el propio tiempo, pero buscando percibirlo (Giunta, 2014, 8).

Un hito que marca la llegada paulatina del arte contemporáneo es la creación del internet en los años 90 's, alterando indiscutiblemente las formas de comunicarnos (Giunta, 2014, 12) y, además, la concepción de identidad individual y colectiva. Estos flujos de información constante y actualmente en pleno auge, repercuten, según la hipótesis de Hans Belting, en una gran crisis de la imagen (Belting, 2012, 137). Somos incapaces de retener todos los recuerdos visuales que nos rodean cada día produciendo una pérdida de la memoria individual y colectiva que caracteriza las culturas actuales.

A fines del siglo XX, profundas son las transformaciones sociales, políticas y culturales que permean la sociedad a nivel global. Desde el

arte, la capacidad de reflexionar y reaccionar en torno a estas transformaciones se acrecenta aún más, evidenciando un vínculo arte-vida cada vez más fuerte. Los artistas comienzan a experimentar en torno al cuerpo, utilizándolo como instrumento o matriz de complejas reflexiones. Por ejemplo, Ana Mendieta (1948-1985) fue una artista cubana criada en Estados Unidos y reconocida por unir su cuerpo y arte en una sola pieza. Como mujer, migrante y marginada, la artista reflexiona a través de la performance sobre el problema de la memoria y ausencia de territorio, “cuestionando los ideales políticos de dos naciones en relación a las minorías étnicas radicadas en USA” (Arantes, 2015, 158).

En su obra “Untitled (Blood sign #2 / Body tracks)” de 1974 (Fig. 6), la artista presenta un video de un minuto de duración en donde ejecuta un diseño sobre una superficie blanca. En él, Mendieta se posiciona frente a la pared con ambas manos y antebrazos manchados de sangre, los levanta hacia su cabeza y gradualmente desliza sus manos y antebrazos en dirección a la parte inferior de la pared, formando una “V” sobre la superficie. El movimiento que ejerce la artista de arriba hacia abajo, como un cuerpo que va en dirección al suelo o a la tierra, es una idea muy presente en los trabajos de la artista (Arantes, 2015, 146), aún así, hay espacio para diferentes interpretaciones que no abordaremos en este escrito, ya que lo importante a destacar es la capacidad de la artista de convertir su propio cuerpo en un instrumento.



Figura 6. Untitled (Blood sign #2 / Body Tracks, Ana Mendieta, 1974.

Archivo de Courtesy Galerie Lelong, New York.

El uso del cuerpo en el arte contemporáneo es significativo en tanto despoja a este de su materialidad y lo utiliza como instrumento y/o soporte de la creación artística, dejando improntas o marcas que enuncian un vínculo entre cuerpo y contexto mucho más visceral que épocas anteriores. En el caso de Mendieta, el cuerpo se convierte en una brocha y la sangre se convierte en pintura, y la manta, como soporte, recibe la huella gráfica del cuerpo, rompiendo con la tradicionalidad de los lenguajes artísticos y otorgando así una acción viva.

Según el escultor y escritor colombiano Rodríguez Osorio, quien reflexiona en torno al cuerpo como matriz, sería posible identificar dos tipos de acciones que utilizan el cuerpo como matriz de reproducción (vinculada también al grabado): primero, las que dejan improntas o huellas, al utilizar el cuerpo como instrumento (que sería el caso

mencionado de Ana Mendieta) y, segundo, las acciones que dejan marcas o heridas al mismo cuerpo, transformándose en la matriz (Rodríguez Osorio, 2016, 154). Al respecto, sería posible complementar esta catalogación añadiendo un tercer tipo; cuando el cuerpo se convierte en soporte de la acción.

Como se comentó en el apartado sobre referentes visuales, el artista rumano Valeriu Schiau realizó una video performance durante 10 minutos llamada “Born in USSR” (2010) (Fig. 7). En ella, estampa a través de pequeñas matrices los rostros de niños desaparecidos durante la dictadura de Stalin (Rodríguez Osorio, 2016, 163), para posteriormente frotarse el rostro y quedar completamente cubierto de tinta negra.

Su propio cuerpo se vuelve soporte de presencias que remiten a la memoria individual de cada niño desaparecido, pero también a una memoria colectiva de toda una población marcada por la dictadura de Stalin y sus atrocidades. El artista traslada el trauma social a su propio cuerpo por medio del grabado, y en una acción casi desesperada por borrar estas marcas es que queda completamente cubierto de tinta negra, en una imposibilidad de “borrar” estas heridas sociales. Como menciona Rodríguez, es una acción que continúa borrando a los desaparecidos, frotándose la cara como quien despierta de una pesadilla (Rodríguez Osorio, 2016, 165).

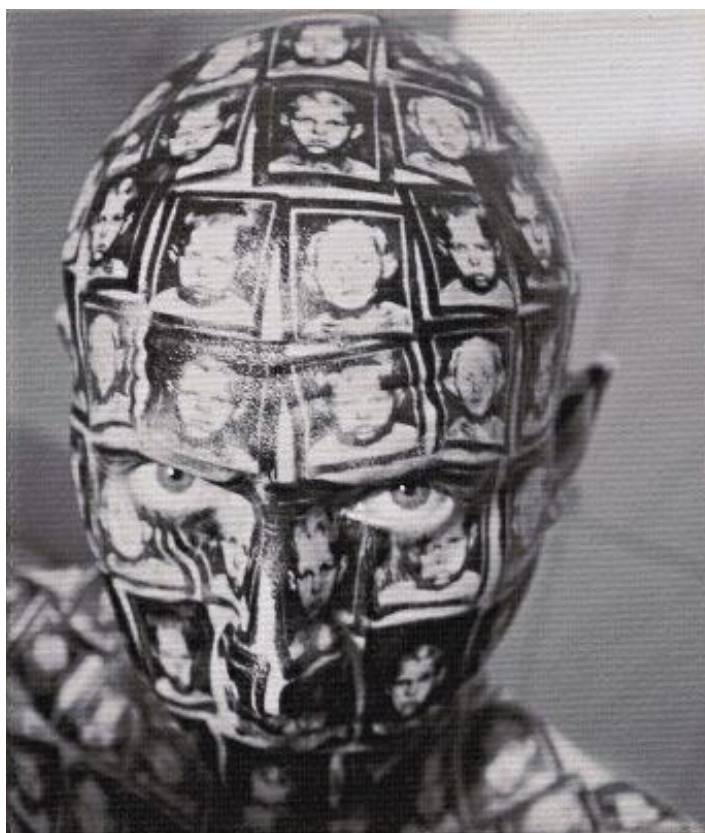


Fig. 7. Born in USSR, Valeriu Schiau, 2010. Fotografía encontrada en el Instagram del artista.

La videoperformance funciona como dispositivo que busca nuevas visiones de la historia, alejándose de los soportes tradicionales para posicionar el mismo cuerpo como soporte y centro de la obra. Desplazar una disciplina clásica como es el grabado, donde la matriz se modifica y entinta para luego imprimirla en un soporte, enriquece aún más el proceso práctico de su obra. El grabado y el cuerpo se entrecruzan en pro de un desarrollo conceptual propio del arte contemporáneo.

Respecto a Chile, es en el taller de Eduardo Vilches cuando surgen las primeras experimentaciones sobre los límites del grabado -y por qué no, también del cuerpo- y sus posibles transgresiones. En pleno periodo de dictadura, los alumnos de la Universidad Católica como Mario Soro,

Silvio Paredes, Arturo Duclós o Carlos Gallardo comienzan a reflexionar sobre los conceptos tradicionales del grabado como matriz, soporte y serie, para así quebrantar estas limitaciones conceptuales y proponer desplazamientos que permitan nuevas narrativas (Padilla, 2022)

Según Carlos Gallardo, el término “desplazamiento”, acuñado en el taller Vilches, consiste en que todo lo que uno hace habitualmente, está hecho de otra manera (Gallardo, 2022). Por ejemplo, Silvio Paredes comenta la libertad artística que significa el poder entender una serie de moretones en el cuerpo que fueron hechos por los golpes de una “luma” como una xilografía, pensando cómo a través del arte se puede intervenir en una situación que les estaba asfixiando (Paredes, 2022).

Es de forma casi simultánea que en los años 60 's la performance comienza a derivar en ramificaciones como el happening, el fluxus o el body art, los cuales se caracterizan, principalmente, por usar el cuerpo como una manifestación artística, uniendo en un todo al artista con su obra. El cuerpo como zona artística y territorio de la acción, de la forma más violenta y visceral posible, es un posicionamiento -muchas veces político- propio del body art. El accionismo vienés, movimiento artístico que tuvo lugar en Viena entre los años 1965 y 1970, formado por artistas austríacos como Gunter Brus, Otto Muhl o Hermann Nitsch (Soláns, 2000), se enmarca dentro de las corrientes antes mencionadas, pero con un particular carácter violento y rupturista que los distinguía. El cuerpo no es considerado sólo un mero instrumento, sino que es la matriz, y al mismo tiempo soporte de la acción. El cuerpo es en sí mismo el campo de batalla. Es el body art.

Como una necesidad de apropiarse del propio cuerpo que por décadas fué y ha sido desfigurado, Gunter Brus (1938 - 2024), define en

1965 el accionismo vienés con estas palabras: “Mi cuerpo es la intención, mi cuerpo es el proceso, mi cuerpo es el resultado” (Soláns, 2000, 17), negando absolutamente lo artístico o estético (a pesar de las contradicciones que esto pudiese suscitar). En la obra “Locura total” (1968) del mismo Gunter Brus (Fig. 8) se consigue identificar los planteamientos del accionismo vienés. En la acción de atravesar la camisa y la piel con un objeto cortopunzante, el mismo artista propone este gesto como un lenguaje corporal, que va más allá de las simbologías existentes, ya que él crea su propio lenguaje (Soláns, 2000, 19).

A través de la performance o el body art, las fronteras entre lo que es arte y lo que no, se difuminan aún más. La necesidad de expandir los horizontes sobre una definición de arte es cada vez más fundamental, y aquí es donde los estudios visuales se vuelven una gran herramienta de estudio. Se ahondará sobre esto en el apartado II, sin embargo, es importante tener presente este debate actual para lo que concierne a esta investigación.



Fig. 8. Locura total, Gunter Brus, 1968. Fotografía encontrada en el libro “Accionismo Vienés” (2000) de Piedad Soláns.

Hans Belting menciona que el cuerpo “no sólo es portador de imagen, sino también productor de imágenes, en el sentido de que por propia mano se ha transformado en imagen” (Belting, 2012, 46). Notorio en el caso de la artista brasileña Leticia Parente y su obra “Marca Registrada” (1975) (Fig. 9), donde costura la frase “Made in Brasil” en la suela de su pie con hilo y aguja. Como una obra que podríamos considerar parte del body art por la acción de modificar el cuerpo, es interesante pensar en la forma en que el cuerpo se vuelve soporte y al mismo tiempo mensaje de la acción.

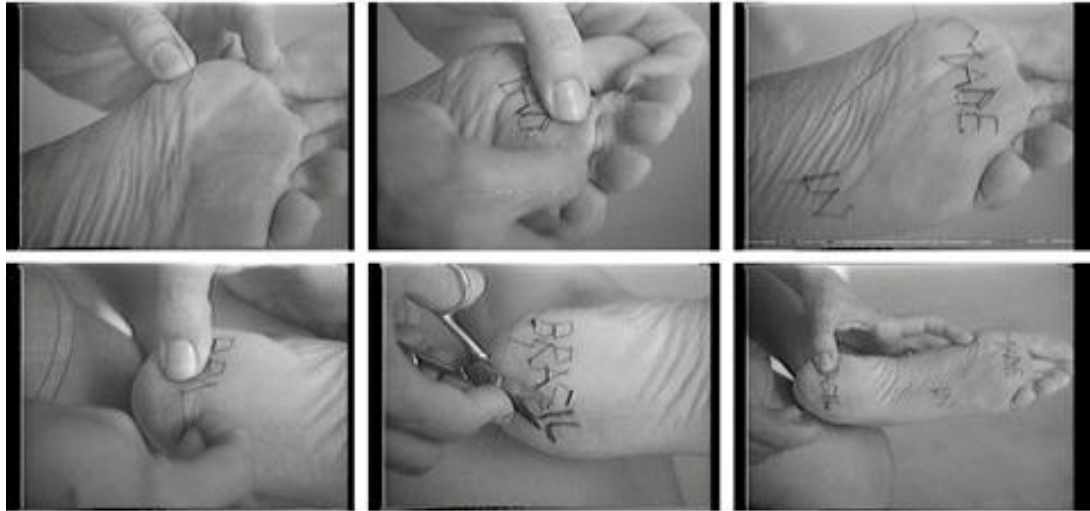


Fig. 9. Marca registrada, Leticia Parente, 1975. Archivo fotográfico de ArtBasel.

Experimentar y transgredir los límites de la piel y el dolor a través del gesto produce marcas en el cuerpo como si se tratase de una escritura o grafía, entonces, desde esa premisa ¿Sería posible “leer” estas marcas como si leyese un libro? Estas acciones de intervenir y modificar el cuerpo son características que definen lo más fundamental del body art, no obstante, esta definición también alude a las modificaciones corporales como: las escarificaciones, las perforaciones o el tatuaje, entre otros. Las cuales, como se verá, se entrecruzan con lenguajes del arte contemporáneo y generan nuevos dispositivos narrativos que enriquecen la escena artística.

1.3 ¿Por qué modificar el cuerpo?

La acción de modificar el exterior del cuerpo con fines estéticos o sociales es una práctica que se origina de tiempos muy antiguos y que nos acompaña hasta la actualidad. “Se define como la alteración permanente -o efímera- del cuerpo humano, y sus significados varían en cada sociedad que las practica, como un medio para expresar identidad grupal e individual” (Luis Fernando, 2024, 71) y sería posible agruparlas en dos tipos: por una parte, están las modificaciones efímeras o temporales como: la pinturas corporales, el maquillaje, la vestimenta, la joyería, los peinados, etc. Y, por otra, las modificaciones permanentes como: perforaciones, escarificaciones, mutilación dental, cirugías, implantes estéticos, transformación craneal, tatuajes, etc. (Luis Fernando, 2024, 71).

Según Bernardo Arriaza, antropólogo físico de la Universidad de Tarapacá, las modificaciones corporales sirven para diferenciar a una persona de la otra, al mismo tiempo que para distinguir grupos sociales (Arriaza, 1988, 10).

En general, las diversas prácticas de modificación corporal responden a una necesidad de expresar en forma visual y tangible diferentes sentimientos y creencias, los cuales no solamente se deben a un contexto sociocultural, sino que también depende de elementos individuales. Al respecto, Arriaza comenta:

Toda interacción producida en los niveles de persona-persona y persona-sociedad implica una transmisión de ideas y mensajes; no obstante el individuo puede existir como una identidad única, a pesar de no existir una interacción, conservando obviamente cierta influencia en su comunidad.

(Arriaza, 1988, 11)

Cuando se plantea el estudio sobre modificaciones corporales en la prehistoria, las preguntas son más abundantes que las respuestas. En el caso de Chile, por ejemplo, las modificaciones corporales en grupos étnicos prehispánicos no fueron tan comunes como en otras partes (Perú, por ejemplo). Las más comunes fueron las modificaciones craneales, originadas en el periodo Chinchorro⁵, pero que aún así el conocimiento que se tiene sobre ellas es escaso.

Las modificaciones realizadas por la cultura Chinchorro, específicamente la modelación de la cara y genitales, refleja según Arriaza un refuerzo de la idea de individualidad, al mismo tiempo que la semejanza de estilos en un tiempo determinado apunta a una identificación con el grupo social (Arriaza, 1988, 15), reafirmando la posibilidad de estudiar a través del tratamiento del cuerpo las motivaciones e identidades propias de una organización social. Vivian Standen comenta que, realmente, es relevante toda información que se pueda recabar en el estudio de un individuo y su contexto, por ejemplo desde un enfoque bioarqueológico, que trata de acercarse al individuo a través de los huesos, los peinados, la piel, etc.⁶.

⁵ Vivian Standen, comunicación personal, 23 de Septiembre del 2024.

⁶ Ídem.

Quizás una de las modificaciones corporales permanentes más conocidas hasta la actualidad sean los tatuajes, que a diferencia de las modificaciones craneales antes mencionadas, no fueron tan comunes en lo que hoy llamamos Chile. De hecho, actualmente sólo se conocen cinco casos de tatuajes encontrados en el norte del país, de los cuales tres se determinó que eran individuos femeninos, y los otros dos no están identificados⁷.



Fig. 10. Registro fotográfico hecho en el Museo de San Miguel de Azapa, Universidad de Tarapacá, 2024. Registro de la autora.

El Museo San Miguel de Azapa está a cargo de la conservación de estos valiosos vestigios y, en especial, es posible observar el cráneo de un adulto femenino (Fig. 10) que vivió durante la fase Maita Chiribaya o

⁷ Vivian Standen, comunicación personal, 23 de Septiembre del 2024.

a fines periodo medio, presenta la figura “XX” en el pómulo izquierdo y las razones de esta simbología se desconocen. Sin embargo, diferentes son las incógnitas que surgen de la reflexión sobre estos hallazgos, principalmente ¿Por qué estas mujeres fueron tatuadas?, o quizás aún más enigmático: ¿Por qué individuos femeninos?, además, estas incógnitas permiten pensar ¿Estas mujeres eran de grupos locales o venían de otra localidad donde el tatuaje era una práctica más frecuente?

A nivel global, los vestigios más antiguos de un cuerpo tatuado se remontan al periodo neolítico. Encontrado en 1991 en los Alpes Suizos, “Otzi” o el “Hombre de los hielos” del Glaciar de Similaun (Fig. 11), presenta diferentes tatuajes a lo largo de su cuerpo. Específicamente, sus tatuajes se alojan a lo largo de su espalda y rodillas donde, coincidentemente o no, presentaba signos de artrosis (Sierra Valentí, 2009, 314). Nuevamente, desconocemos las razones por las cuales pudo haberse tatuado este hombre, pero más que buscar explicaciones exactas o presentar una historia del tatuaje, lo importante aquí es intentar dimensionar la antigüedad que conlleva esta práctica y acercarse a la potencia que refleja en términos sociales y culturales para la contemporaneidad. Para ello, se avanzará un poco más en el tiempo.

Como se profundizó en el apartado 1.1, la definición de cuerpo es en sí misma una construcción cultural que conlleva a diferentes entendimientos sobre el mismo y, por ende, diferentes son las maneras en que cada individuo entiende su propio cuerpo. Las modificaciones corporales son, según Le Breton, algo propio de la condición humana, el humano habita el mundo y modifica su cuerpo, no es ni fue nunca un cuerpo natural, ya que siempre está inmerso en una cultura llena de significados (Le Breton, 2013, 8). Una cuestión relevante si se piensa en

la inmensidad de periodos y territorios en los cuales el tatuaje ha sido parte de una organización sociocultural mayor, volviendo su análisis mucho más complejo.



Fig. 11. Hallazgo de “Otzi” o el “Hombre de los hielos” en 1991.
Fotografía de Paul HANNY. Gamma-Rapho via Getty Images.

Los maoríes, por ejemplo, tenían sus rostros marcados con tinta en diferentes partes del cuerpo y las mujeres marcaban su barbilla con patrones abstractos (Fig. 12) (Le Breton, 2013, 15). James Cook, quien viajó a las Islas del Pacífico durante el siglo XVIII, escribió que “la mayoría lleva grandes arcos dibujados uno encima de otro; estos arcos parecen ser motivo de orgullo, pues tanto hombres como mujeres se complacen en mostrarlos” (Cook, 1998. Citado por Le Breton, 2013, 16). Esta práctica tan común hacia el oeste de Oceanía, generó en los marineros occidentales que llegaban a estos territorios una gran

admiración y curiosidad, lo que se vió reflejado en una paulatina apropiación de estas prácticas. A finales del siglo, los marineros traerían de vuelta a Europa recuerdos cutáneos de sus viajes (Le Breton, 2013, 16), dando origen al primer estilo de tatuaje occidental, concebido actualmente como “tradicional”.



Fig. 12. Retrato de un hombre maorí (1769). Grabado de Sydney Parkinson (1745-1771). Propiedad de *The National Library of New Zealand*.⁸

⁸ Sydney Parkinson fue un naturalista e ilustrador botánico que participó como artista en el primer viaje del capitán Cook a Nueva Zelanda en 1769.

Si bien para la historia del tatuaje occidental este encuentro y apropiación de esta técnica fue crucial para la posterior profesionalización del tatuaje, durante mucho tiempo en las sociedades europeas, el tatuaje no pasó de ser una exhibición de excentricidad (Le Breton, 2013, 18). Antes del actual gran auge de los tatuajes, tuvieron que suceder diferentes transformaciones sociales que hicieron propicio el desarrollo de esta modificación corporal para individuos de diferentes edades y estratos sociales.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta al menos la mitad del siglo XX, el tatuaje se desarrolló mayormente en grupos marginados de la sociedad: marineros, presos o prostitutas eran quienes decidían marcar su cuerpo de cicatrices y recuerdos, siendo discriminados y estigmatizados por ello. De hecho, hasta al menos finales del siglo XX, las palabras “tatuado” y “tatuajes” seguían indicando relación con el crimen. Así como no es casualidad que los grandes archivistas de tatuajes sean médicos o policías ya que se relacionaba el tatuaje a la delincuencia, la realidad es que no existe una historia del tatuaje hasta la primera mitad del siglo XX sin consultar sus archivos (Jeha, 2019, 238). Y, lamentablemente, la imagen que refleja el tatuaje hasta la actualidad aún no se desliga completamente de este estigma.

Diferentes eran (y son) las simbologías utilizadas por presos en sus tatuajes desde diferentes partes del mundo: corazones, nombres de mujeres o de algún familiar (normalmente la madre), fechas importantes, retratos, o iconografías religiosas, entre otros. Según Jeha, el tatuaje religioso quizás sea el más repetido dentro de las prisiones brasileñas, y es que, “el tatuaje prisionero tiene que ver con el sufrimiento, la falta, la

angustia, la locura, la violencia” (Jeha, 2019, 257), y esta realidad se refleja en la piel de una forma simbólica.

Muchas veces, las razones o simbologías relacionadas con los tatuajes establecen conexiones entre lo individual y lo social. Las experiencias personales, a menudo se expanden hacia cuestiones sociales, tejiendo diversas redes de significados. La complejidad de nuestra identidad se ve reflejada en las marcas corporales como testimonios tangibles de las múltiples formas de relacionarnos como humanos. Y, a pesar de las grandes diferencias que se mantienen entre cuerpos y culturas, nos unifican intereses y preocupaciones transversales como, por ejemplo, las relaciones amorosas, de familia o las creencias religiosas

Entre personas privadas de libertad, los tatuajes de rostros o nombres de mujeres eran (y continúan siendo) muy comunes, sobre todo teniendo en cuenta que estando en confinamiento, el contacto con mujeres es más complejo. Un deseo que también se repetía en las experiencias de los marinos que pasaban meses viajando en barco a mar abierta. Por ejemplo, en la figura 13 se muestra el tatuaje de João hecho en la casa de detención de São Paulo (Jeha, 2019, 252), es el retrato a cuerpo completo de una mujer (hecho punto por punto).

En la actualidad, con muchas más herramientas técnicas y, por consecuencia, desarrollos estéticos y conceptuales, el tatuaje está inmerso en propuestas trans o interdisciplinarias que buscan desplazar este oficio hacia otras disciplinas como son: las artes visuales, la escenografía, la sociología, la antropología o la filosofía, entre otros. Como reacción propia de su tiempo, las prácticas de modificación

corporal abren paso a otras formas de concebir estos cuerpos, cicatrices y memorias, principalmente desde la performance y/o el body art.



Fig. 13. Una mujer tatuada en el cuerpo de João. Fotografía de Silvana Jeha en el libro “Uma história da tatuagem no Brasil”, 2019.

El proyecto “STILLIFE BRÜCKE”, conformado por los artistas y tatuadores italianos Ruco y Servadio, evidencia perfectamente estos nuevos desplazamientos del tatuaje. A través del trabajo colaborativo de artistas, fotógrafos, escenógrafos y tatuadores, el colectivo busca

cuestionar los límites del tatuaje como una expresión artística, generando cruces entre la modificación corporal y expresiones más tradicionales del arte como la pintura de bodegón.



Fig. 14. Episode 4, STILLIFE BRÜCKE, 2019. Fotografía de Giacomo Strelotto encontrada en la página web de Servadio.

En “Episode 4” (fig. 14), en el marco de una residencia en Milán llamada *Mapping Skins* (organizada por el equipo *Inksist*), los artistas construyeron un escenario en base a recolecciones de diferentes materiales encontrados en el espacio, lo colocaron en el medio de un

gran salón principal e invitaron a una modelo a ser parte del bodegón. La acción, en sí misma, consistió en tatuar esta imagen en vivo y en directo sobre la espalda de un individuo (*STILLIFE BRÜKE*, s/f), trasladando esta imagen a un cuerpo como si se tratase de un pintor trasladando una imagen a su lienzo.

Lo particular, más allá del desplazamiento de la pintura hacia el tatuaje es, a mi parecer, la acción realizada en el marco de una residencia artística que, para más sorpresa, era una residencia enfocada en tatuadores y artistas que se planteaban la práctica del tatuaje a través de colaboraciones cruzadas. Este enfoque interdisciplinario, aunque quizás no sea demasiado representativo de la práctica del tatuaje actual, evidencia una tendencia creciente hacia la experimentación y la expansión de los límites del tatuaje como forma de expresión artística. Proyectos como este señalan el camino hacia una mayor integración del tatuaje en el ámbito del arte contemporáneo y son de gran relevancia para lo propuesto en esta tesis.

CAPÍTULO II

Sobre la imagen

2.1 El lugar de las imágenes

“La persona humana es, naturalmente, un lugar de las imágenes. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes, y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes. A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc),...”

(Belting, 2012, 71)

Las imágenes podrían definirse, en pocas palabras, como creaciones humanas, ya que todo lo que hemos creado es y se convierte en imágenes como resultado de experiencias personales o colectivas que reflejan una expresión simbólica. Sin embargo, este acercamiento a la imagen contiene muchas variantes e imprecisiones que se abordarán durante el apartado.

Las imágenes internas, son las que dependen totalmente del aparato perceptivo neuronal. Son todas las imágenes que pensamos y soñamos y que nacen de nuestra imaginación. Estas pueden ser tanto individuales como colectivas y están supeditadas a una época específica.

A su vez, las imágenes externas son las que hacemos materiales y que están directamente vinculadas al imaginario. Por ende, existe un estrecho vínculo entre imágenes internas y externas que conduce al diálogo constante entre ellas a lo largo de este escrito.

Además de permitir la comunicación entre los cuerpos, las imágenes son un medio de expresión simbólica e identitaria de cada individuo o colectivo. Esta expresión simbólica está mediada por la corporalidad y es lo que Belting denomina como “imágenes culturales” (Belting, 2012, 63), ya que reflejan el contexto sociocultural en el que han sido creadas. Por ejemplo, en el periodo de la colonización, además de someter y asesinar a los pueblos originarios, se le dio una gran importancia a colonizar el imaginario colectivo. Como un gesto iconoclasta, buscaron destruir a los dioses e ídolos de cada cultura, reemplazándolos por sus imágenes cristianas. La colonización es una agresión contra una sociedad con el fin de explotarla económicamente, y no puede alcanzar este objetivo si no desarticula la cultura de una sociedad (Villarán Rivera, 1972, 64).

Las imágenes que introdujeron durante la colonización modificaron la cultura propia del territorio y Mario Villarán hace gran hincapié en corregir a quienes pretenden desvirtuar la significación real del dominio de nuestra sociedad por los españoles, refiriéndose a esta como un gran patrimonio cultural que introdujo la cultura dominante, no obstante, él menciona que esta perspectiva no repara en que un transplante cultural supone en sí mismo un proceso de deshumanización (Villarán Rivera, 1972, 37). Las imágenes, como sistema de símbolos, tienen un gran poder al ser capaces de transformar estructuras socioculturales.

En la actualidad, nos vemos inmersos como sociedad global en un contexto cada día más virtualizado que transforma nuestro nexo con las imágenes. La creación del internet en los años 90 ‘s ha desencadenado rápidamente un bombardeo de información digital que de alguna forma u otra afectan en el cuerpo y la relación que se tiene con las imágenes. La comunicación entre las personas y la propia identidad de cada individuo o sociedad se ven cada día más alterados y fragmentados. Más específicamente, Belting menciona que el problema de la globalización recae en la amenaza que significa para la diversidad de imágenes colectivas (Belting, 2012, 72). Si ya en el periodo de la colonización significó para los pueblos originarios una pérdida del lugar cultural y de su propia identidad, en la actualidad estamos sumidos en un nuevo tipo de estructura social, constituida por flujos de información constante (Guasch, 2021, 183) que derivan en una pérdida del lugar cultural generalizado.

En consecuencia, han surgido diversas estrategias que buscan ordenar o dar sentido a este gran flujo de imágenes. Ana Maria Guasch, en su famoso libro “Arte y archivo”, propone la colección como una respuesta a esta sobrecarga visual, como una forma de enfrentar la incertidumbre del futuro (Guasch, 2011, 173) y de preservar aquello que se considera valioso. Coleccionar fotografías familiares, por ejemplo, es una manera de preservar acontecimientos del pasado, se guardan imágenes para no olvidar los momentos y las personas.

Entonces, ¿Es posible observar a través de la relación con las imágenes cuestiones propias de un contexto?, o más específicamente, ¿Se puede ver en las imágenes un reflejo sociocultural?

Según Belting, el debate sobre el lugar de las imágenes presupone que existe al menos un lugar al que se puede nombrar de esa manera, y uno de ellos es el cuerpo (Belting, 2012, 72). Si tenemos en cuenta que, como se mencionó, las imágenes son un medio de expresión simbólica e identitaria de cada individuo o colectivo, la actual separación del sujeto y la cultura convierte a las personas en lugares donde las imágenes viven:

“El nómade, quien ya no se encuentra en casa en ningún lugar geográfico, lleva en sí mismo imágenes a las que les devuelven un lugar con una vida temporal, osea su propia vida.”

(Belting, 2012, 86)

La relación entre cuerpo, imagen y contexto es casi inseparable, y desde esta premisa es que se construye la actual investigación. Como se observó en el apartado I, los cuerpos han sufrido diferentes modificaciones a lo largo de la existencia del ser humano, siendo el espacio que se muestra para que los demás lo lean e interpreten (Le Breton, 2013, 6). Por tanto, los tatuajes se proponen aquí como un tipo de imágenes, las cuales son perecederas mientras el cuerpo lo sea.

Si al estudiar la imagen es posible estudiar el cuerpo (ya que la imagen es representación de éste), entonces sería viable la posibilidad de estudiar a través de los tatuajes, la relación con los cuerpos y los contextos (y viceversa). Ahora bien, al adoptar una perspectiva antropológica, es posible trascender las limitaciones de una visión puramente estética y comprender los tatuajes como expresiones

simbólicas que revelan aspectos fundamentales de la experiencia humana.

2.2 El tatuaje como parte de la cultura visual

La globalización de la cual se hace mención en reiteradas ocasiones durante este escrito repercute también en aspectos más académicos o disciplinares. Quizás como respuesta a la gran complejización de las relaciones y estructuras socioculturales se hace necesario reinventar algunos caminos reflexivos. Para el historiador del arte norteamericano David Freedberg, es necesario derribar las disciplinas y sus rígidos parámetros, los cuales no han sido de gran utilidad para pensar las manifestaciones culturales del ser humano (Freedberg, 2013, 43). Por esto, y quizás de una manera un poco atrevida, las artes visuales, la antropología y los estudios visuales son propuestos aquí como diferentes perspectivas de una misma moneda, las cuales buscan complementar diferentes aspectos que aproximan al entendimiento de las imágenes corporales y sus implicaciones contextuales.

Desde hace unas décadas que asistimos a la fragmentación paulatina de estructuras binarias y etnocéntricas que han dominado durante siglos en Occidente. En la cultura contemporánea, las categorías tradicionales se vuelven cada vez más insuficientes. La interconexión global, acelerada por la tecnología digital, desafía los límites entre lo local y lo global, creando una nueva realidad marcada por la simultaneidad y la inmediatez. Ante esto, la investigación y creación artística deben adaptarse, desarrollando metodologías capaces de dar cuenta de esta complejidad y fluidez.

La historia del arte, como una disciplina rígida y occidental, que mantiene un canon establecido sobre los artistas y obras que pueden ser consideradas arte, propició naturalmente el surgimiento de diferentes cuestionamientos a respecto de la visualidad. Desde la misma disciplina, el “arte”, como un concepto tradicional y estático fue -y es- tema de gran controversia. Desde los años 60 ‘s con el movimiento Pop Art, las creaciones artísticas expandieron sus lenguajes y narrativas hacia una producción de imágenes que exceden el parámetro estético/artístico.

Estos planteamientos son interesantes ya que, como se mencionó en la introducción, esta investigación es realizada en el marco de una tesis para optar al grado de Licenciada en arte, sin embargo, la definición de arte es en algunos casos desplazada o cuestionada, por ejemplo, al primar el valor sociocultural del tatuaje como una apertura metodológica más allá de su rol artístico o estético. Entender la imagen como un texto permite acceder a ella como reflejo de aquellas ideas que fueron planteadas al momento de ser concebidas, independiente de las clasificaciones que se puedan realizar.

Antes de abordar de lleno los estudios visuales, es relevante esbozar el papel que tendría la antropología de la imagen para el propio análisis de la cultura visual. La antropología, en general, se preocupa de investigar los medios y los símbolos que emplea una cultura en la producción de signos, por lo que el estudio de la imagen es un punto relevante para su investigación. El caso del cine y su vínculo con la etnografía ejemplifica bastante bien esta transformación. Según Russell, considerar el cine como etnográfico fue un gran avance para la antropología (Russell, 2007, 116). La imagen tenía la capacidad de ser un medio para abordar cuestiones sociales y esto generó que el trabajo de

campo de los antropólogos fuese en conjunto con el registro fotográfico y audiovisual. Pero tuvieron que pasar décadas para que se pensase la imagen cinematográfica no como un reflejo fiel de la realidad sino que entendiendo su capacidad subjetiva y alegórica, liberándola de lo real.

Esta construcción de la imagen como medio de expresión simbólica y subjetiva es relevante ya que, al igual que los estudios visuales, se liberan de las grandes narrativas, el etnocentrismo y la jerarquización de la misma imagen. Como menciona Guasch, hay un interés en el discurso por la diferencia como un efecto “collage” (Guasch, 2021, 160).

En este ajetreado contexto de desplazamientos y cruces entre disciplinas, además de los mencionados cuestionamientos en la historia del arte, hacen imprescindible el uso de los estudios visuales como campo interdisciplinar que permitiría integrar los tatuajes como una pequeña parte de este gran mundo de la cultural visual.

La ampliación del espectro artístico hacia lo visual es una de las principales características de los estudios visuales, como un modo de acercarse a ellas en su sentido más originario, antes de ser añadidas a categorías estéticas de arte (Chateau, 2017, 23). Esto permite incluir imágenes no canónicas como: las filmicas, televisivas, carteles, paisajes urbanos, cómics, y, por qué no, tatuajes. Lo eminente de las imágenes es su funcionamiento sociocultural.

Este campo interdisciplinar surge de la urgencia de situarse a nuevas necesidades propias de una cultura contemporánea y global. Esta característica inclusiva de la imagen permite proponer el estudio de una parte de esta cultura visual y analizarla bajo la lógica de la imagen atravesada por múltiples identidades. Porque lo que cada imagen

“cuenta” es el entramado semiótico por el que cada imagen contribuye a estructurar el entorno cultural y social en el cuál está localizado (Guasch, 2021, 104).

Por esto, durante esta investigación, no se buscará profundizar en un análisis particular, sino que se pretende establecer algunos parámetros teóricos y prácticos que permitan una posterior investigación más acabada. El vínculo entre los tatuajes y su contexto se complejiza aún más al incluir la variante globalizada de la cultura actual, ya que las memorias individuales y colectivas se fragmentan y se vuelven, muchas veces, indeterminables. Como menciona Guasch, el arte actual está sumido en lo contextual global y, paradójicamente, en lo particular de lo local (Guasch, 2021, 11).

Silvana Jeha en su libro *“Uma história da tatuagem no brasil”* (2019) menciona a Vania Rezende, una mujer prostituta de hace 45 años que cuenta la historia de su tatuaje de mariposa (Fig. 15). Según la mujer, su tatuaje es de cuando comenzó en la prostitución a sus 20 años; un cliente argentino le pagó con cerveza y le tatuó una mariposa en la pierna. Para ella, la mariposa representa la libertad que buscan las mujeres prostitutas, en sus palabras: “era una búsqueda de volar libremente y salir de la jaula” (Rezende citada por Jeha, 2019, 204).

En base a esta experiencia, Jeha recuerda que si la historia del tatuaje masculino es oscuro (sobre presos, marinos o soldados), la historia de tatuajes en mujeres lo es aún más. La prostitución es, de hecho, el contexto donde más se desarrolló el tatuaje en mujeres durante el siglo XX. Pero Vania cuenta su historia del tatuaje con orgullo, porque con él busca derrotar el estigma con la autoestima que ganó al tornarse activista y coordinadora de la “Associação Pernambucana das

profissionais do sexo” (Jeha, 2019, 204). Así, una historia que nace de la subjetividad de Vania a través de su marca corporal y, en este caso, de su trabajo con el cuerpo, refleja situaciones y contextos propios de la prostitución a fines del siglo XX en Brasil, y probablemente latinoamérica.



Fig. 15. Vania Rezende con su tatuaje de mariposa en el muslo. Fotografía de Silvana Jeha en el libro “Uma história da tatuagem no Brasil”, 2019.

A través de la recopilación de entrevistas, imágenes de tatuajes extraídas de periódicos, archivos médico-legales, revistas y publicidad de época, Silvana Jeha (re)construye una historia visual del tatuaje en Brasil. Su enfoque se centra en la intersección entre las experiencias individuales y los contextos sociales en los que se inscriben los tatuajes, revelando así la complejidad y profundidad de esta práctica corporal, donde el cuerpo, la imagen y la memoria se entrelazan.

Además de construir una “historia” colectiva (en Brasil) a través de individualidades, la autora realiza un ejercicio que sin duda se vincula a los estudios visuales. No hay -aparentemente- un interés por el resultado visual o estético del tatuaje ni de la fotografía, sino que, lo realmente relevante es la historia o la memoria que hay por detrás. El tatuaje es visto como un documento que contiene información de las personas, de sus experiencias y aspiraciones, y desde ahí es que se construye un relato contextual. Lo que entreabre la tercera dimensión de esta investigación, ¿Pueden los tatuajes considerarse documentos que, en su conjunto, representan un archivo corporal?

CAPÍTULO III

Sobre el archivo

3.2 Desplazamientos del archivo

Antes de comenzar a desarrollar más extensamente la relación existente entre cuerpo y archivo, es esencial entender que es lo que define un archivo y cuales son sus diferentes manifestaciones.

De manera general, el archivo puede ser entendido como la acción de registrar, depositar, almacenar, coleccionar o crear imágenes con el propósito de coordinar un corpus, estableciendo clasificaciones o identificaciones en forma de inventarios, tesauros, atlas o álbumes (Guasch, 2011, 10). Desde el arte contemporáneo, el concepto de archivo es utilizado y desplazado para diferentes propósitos narrativos: desde un almacenamiento de imágenes, hasta aproximaciones fragmentarias de la memoria, lo que complejiza aún más los límites y definiciones del mismo.

Al imaginar un lugar donde se resguarda la memoria colectiva, la imagen de una biblioteca suele ser lo primero que nos viene a la mente. Los libros, archivos y fotografías, organizados y accesibles, constituyen un repositorio tangible del pasado. No obstante, los dispositivos de la memoria trascienden estos espacios físicos. La cultura oral, por ejemplo, nos muestra que la transmisión de conocimientos y tradiciones puede ocurrir de manera no tangible, a través de relatos fundamentales que permiten mantener viva una cultura. En este sentido, la memoria no se

limita a un único archivo físico y centralizado, sino que se manifiesta en una multiplicidad de formas y lugares como, por ejemplo, a través de la corporalidad.

Los infinitos flujos de información comentados a lo largo de este escrito, y la dificultad de clasificarlos de manera global, generan la necesidad de proponer y validar otros sistemas de clasificación que permitan recuperar una memoria individual y colectiva que se pueda acotar y sea fiable (Guasch, 2011, 13). Si se recuerda, esta propuesta de desjerarquizar y fragmentar los hechos del pasado ya son planteados por los estudios visuales en relación a la imagen, reflejo de una sociedad globalizada y desterritorializada donde las certezas se difuminan en un gran flujo de inseguridades respecto del futuro. No es casualidad que diferentes artistas son los que han reflexionado en torno a la memoria y su permanencia desde finales del siglo XX hasta la actualidad. Sin duda, el acto de rescatar o coleccionar imágenes se vincula con una necesidad de luchar contra el olvido, de detener el paso del tiempo o de enfrentar el miedo a lo no predecible del futuro (Guasch, 2011, 173).

El artista peruano Fernando Bryce evidencia perfectamente el interés de traer el pasado al presente a través del archivo, pero de una forma crítica y muchas veces humorística. Comenzando con la selección de revistas, diarios, panfletos, posters o de publicidad, el artista se apropia de estas imágenes y las reproduce a través del dibujo a tinta china, creando un nuevo archivo (o un archivo del presente). En su obra “Atlas Perú” (Fig 16), Bryce narra la memoria de acontecimientos del pasado en Perú a partir de una mirada crítica -y no descriptiva- filtrada por su mirada contemporánea. Esta reinterpretación del archivo histórico mediado por la propia subjetividad del autor, es valiosa en la medida que

propone reflexiones en torno a hechos del pasado y los trae a la actualidad, dotándoles de otra narrativa. “El documento de la imagen es un hecho del pasado, el dibujo es un hecho nuevo” (Guasch, 2011, 192).



Fig. 16. Atlas Perú, Fernando Bryce, 2000-2001. Fotografía de Manuel Morón Pastor.

Fernando Bryce despoja al archivo de su estricta institucionalidad, lo rehace y modifica para construir una narrativa que sea principalmente evidente a través de la concatenación de imágenes a modo de panel visual. Esto demuestra que los archivos, muchas veces, están lejos de ser depósitos neutrales de la realidad y, por ende, están sujetos a múltiples interpretaciones.

La artista estadounidense Susan Hiller, en su obra “From the Freud Museum” (1997), hace uso de cajas o maletas propias de la arqueología en las cuales introduce objetos y materiales que tenía Freud en su consulta, desde documentos de su archivo personal hasta colecciones de postales, siempre siguiendo un interés por lo etnográfico, lo artístico y lo mitológico (Guasch, 2011, 181). Como se mencionó, la antropología es una disciplina que se preocupa del estudio de los contextos a través de los objetos, por esto se genera una gran importancia sobre la archivación o conservación de los hallazgos del pasado (Guasch, 2011, 181). Siendo interesante como, a través de estos objetos, la artista evidencia parte de los intereses y subjetividades de Freud, al mismo tiempo que refleja un contexto en base a los mismos objetos, generando un interesante cruce entre lo personal y lo colectivo.

A respecto, el historiador Aby Warburg propuso el término de “engramas culturales”, que refieren a toda huella o símbolo visual que queda archivado o registrado en la memoria de cada cultura, las cuales podrían ser recuperadas y relacionadas con el presente, a través de las imágenes (Warburg citado por Guasch, 2011, 24). Lo que se propone entonces, es que estas imágenes o archivos podrían ser trasladados hacia la permanencia de los tatuajes en el cuerpo, donde el conjunto de tatuajes e iconografías asociadas son en sí mismos engramas culturales que reflejan una memoria individual y colectiva.

Como se mencionó y podrán dar cuenta, el entendimiento del archivo como información visual se asimila, evidentemente, a la propuesta de los estudios visuales: es parte de una propuesta histórica no jerárquica que, al relacionar memorias individuales y colectivas que

engloban estos archivos, sería posible reconstruir una ínfima parte de la historia cultural.

Siguiendo esta lógica, Aby Warburg desarrolló un proyecto llamado “Atlas Mnemosyne” (1924-29) (Fig. 17), donde buscó ilustrar con imágenes los modelos preexistentes que determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento, para ello, se dedicó a coleccionar imágenes de diversa procedencia que recogieran el lenguaje gestual de los estremecimientos humanos: desde lo más horrible e inquietante hasta acciones de movimientos como luchar, correr o danzar, las cuales, según Warburg, eran cuestiones prohibidas para el hombre del Renacimiento (Warburg, 2010, 3). Con ellas, creó un archivo visual en forma de paneles como un ensayo con puntos de vista filosóficos e históricos en relación a las imágenes.

Warburg buscaba repensar la historia del arte, proponiendo esta a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con un valor individual de cada imagen, pero a la vez un valor relacional, en la medida que esas imágenes reflejan una cultura (Guasch, 2011, 25). Por esto, es considerado uno de los precursores de los estudios visuales, ya que trabajó con la imagen por sí misma como fuente y construcción de conocimiento.



Fig. 17. Atlas Mnemosyne, Panel 46, Aby Warburg, 1924-29. Fotografía encontrada en la página del proyecto IDIS.

Otro ejemplo es Walter Benjamin, que en su “Libro de los pasajes” evidencia también la voluntad por leer el presente a través de destellos, fragmentos o gotas del pasado, en este caso, el autor busca evidenciar la cultura propia del París de la época, “eliminando todo comentario para que la memoria analítica de la experiencia colectiva de París del siglo XIX aparezca” (Guasch, 2011, 22), aportando a esta comprensión de un espacio-tiempo determinado a través de las fotografías. Es interesante como, a través del registro de momentos, Benjamin crea huellas en base a sucesos, convirtiéndose -también- en un antecedente para los estudios visuales (Guasch, 2011, 23).

Por todo esto, Guasch, se refiere a la necesidad de proponer sistemas de clasificación que permitan recuperar una memoria que se pueda acotar y sea fiable (Guasch, 2011, 13). Es prioridad para los artistas reflexionar sobre el pasado para situarse en la contemporaneidad, y el uso del archivo refleja este interés por la recuperación de la memoria.

Ahora bien, como se verá, los tatuajes también son una práctica que responde al actual contexto globalizado, que ha sido durante décadas marginalizado y se perpetúa en la contemporaneidad como un intento de detener el vertiginoso paso del tiempo, al mismo tiempo que adquiere presencia como archivos corporales.

3.3 Cuerpos, cicatrices y memorias

Entender conceptos tan fundamentales como la memoria es, sin duda, una tarea compleja estudiada desde diferentes campos disciplinares como la biología, la psicología, la física y las artes, entre otros. Es, sin duda, una necesidad que atraviesa a la sociedad en busca de reflexionar y recordar las personas o acontecimientos individuales y colectivos del pasado, sea para no olvidar, para entenderlo o para reconstruirlo.

La etimología del término “memoria” se remonta a tiempos muy antiguos: proviene del griego “Mnemosyne” y refiere al nombre de la diosa de la memoria en la mitología griega. Según el mito, ella fue quien descubrió el poder de la memoria, nombrando objetos para que los mortales pudiesen entenderse, siendo también la creadora del lenguaje.

Si bien las bibliotecas y los archivos constituyen espacios fundamentales para el resguardo de los recuerdos, como se mencionó anteriormente, la memoria humana se manifiesta de diversas formas. La memoria corporal -como una de estas- es expresada en marcas como cicatrices, tatuajes o heridas, son como inscripciones en la piel, marcas indelebles que hablan de experiencias vividas. El cuerpo se convierte en un archivo personal, un repositorio de recuerdos que, al entrelazarse con los recuerdos de otros, podría contribuir a la construcción de una memoria colectiva.

El cuerpo como escritura que incorpora marcas significantes es una idea que desarrolla Priscila Arantes en el apartado de su libro “Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia”, en él, la

autora desarrolla diferentes formas en las que el cuerpo deja de ser sólo soporte o instrumento y pasa a ser el mismo cuerpo un archivo (Arantes, 2015, 148). En la serie “Siluetas” (1973-1980) (Fig. 18 y 19) de Ana Mendieta, por ejemplo, la artista inserta su cuerpo desnudo en el paisaje natural como una búsqueda de fusionarse con la tierra, las plantas, el fuego o el árbol, la marca del cuerpo de la artista se inserta en el cuerpo de la naturaleza. El mismo cuerpo es una especie de archivo que incorpora memorias propias de Mendieta.



Fig 18 y 19. Untitled (De la serie Siluetas), Ana Mendieta, 1973-1977. MCA Chicago.

Lia Chaia, por su parte, desarrolla una videoperformance llamada “Desenho-corpo” (2001) (Fig. 20) donde ejecuta la acción de marcar su cuerpo con un plumón rojo por 51 minutos, hasta que ya no quede más

tinta. Como una modificación efímera, la artista dispone su propio cuerpo para reflexionar sobre el tiempo y el proceso de registro (Arantes, 2015, 149). Por lo efímero de la acción, el propio cuerpo incorpora marcas que gracias al video permanecen, como si fuese el archivo (video) de un archivo (cuerpo).



Fig. 20. Desenho-corpo, Lia Chaia, 2001.

Los tatuajes, las cicatrices o las heridas en el cuerpo, encarnan un profundo vínculo con la memoria al entrelazarse de forma íntima y permanente. De hecho, los tatuajes y los archivos remontan su correspondencia desde principalmente el siglo XVII y principios del siglo XX, donde los grandes médicos y archivistas coleccionaban pieles de tatuajes de presos o marinos. Estos intereses antropológicos respondieron a un intento de estandarizar y reconocer un posible “perfil

de criminoso”. Por ejemplo, Armand Coire, médico de la marina francés, tenía un fragmento de piel tatuada que servía como cartografía o identificación de posibles criminales (Arantes, 2015, 150).

En su mayoría, las personas buscan tatuarse imágenes que sean significativas y que se vinculen a una memoria específica. Sin embargo, también existen casos de personas que -al menos conscientemente- no tienen una mayor razón para tatuarse (además de un valor estético), pero si se reflexiona un poco más, la misma práctica siempre se enmarca dentro de un recuerdo, sea de quien tatuó o del momento vivido durante la sesión. Beatriz Pires afirma que “El tatuaje hoy, más que una marca estética o un amuleto protector, representa un prolongamiento de la mente”, y agrega, “El recuerdo, que antes habitaba en la memoria o en determinados objetos externos al cuerpo, ahora está incrustada en la piel” (Pires, 2005, 89)⁹.

El archivo se desplaza hacia la piel y origina el concepto de archivo corporal, el mismo cuerpo se vuelve soporte y al mismo tiempo creador de estas imágenes que se mantienen vigentes aún hasta después de la muerte del individuo -si así se quisiera o el entorno natural lo hiciera propicio-, solamente la descomposición del cuerpo podría borrar estas huellas de la memoria.¹⁰

Siempre el trauma del dolor deja una cicatriz en la memoria de cada persona, todos recuerdan el día que cayeron al suelo siendo niños y quedaron con esa cicatriz que hasta el día de hoy está presente en el cuerpo. Los tatuajes son esa misma cicatriz corporal pero hecha con una

⁹ Traducción propia.

¹⁰ Este comentario no toma en cuenta el actual desarrollo de las técnicas de láser para eliminar tatuajes. Se entiende que esta técnica aún no consigue borrar el tatuaje de forma completa y definitiva. Sin embargo, esto es materia para una gran e interesante investigación que excede los parámetros del actual escrito.

intención, cada persona que lo porta decidió marcar su cuerpo con memorias.

Rosângela Rennó, artista brasileña que se posiciona como archivista en la mayoría de sus proyectos, realiza una arqueología de la imagen fotográfica como un medio para reflexionar y politizar los modos de ver, principalmente a través de la instalación. Para la obra “Cicatriz” de 1996 (Fig. 21 y 22), la artista organiza fotografías de tatuajes hallados en los archivos de la Academia Penitenciaria del estado de São Paulo. Junto a ellos, dispone 12 textos seleccionados de su obra “Arquivo Universal” (1992), donde es posible leer clichés sentimentales e intimidades que se relacionen con la vida carcelaria.

La artista expone los modos de ver de un sistema penitenciario que visibiliza la detención de un individuo y lo somete a una estructura de poder disciplinar que borra las singularidades de cada individuo. En contraste a estas imágenes de un cuerpo olvidado, Rennó dispone los textos sobre experiencias personales que propician movimiento a las imágenes, les dan un ritmo presente a los cuerpos del pasado, oscilando entre la memoria y el olvido. El tatuaje, la fotografía y el texto son tres memorias que convergen en la obra de Rennó y que permiten, a través de la instalación, armar otras posibles narrativas.

A pesar de la estrecha relación entre tatuaje y archivo criminal durante el siglo XX, en la actualidad esta modificación corporal está experimentando un desarrollo técnico y teórico bastante interesante. La reflexión conceptual de esta práctica es cada vez más común y permite dejar atrás algunos estigmas como la marginalización del individuo.



Fig. 21. Série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996. Fotografía encontrada en la página web de Rosângela Rennó.

Ahora bien, el tatuaje y el archivo no sólo estarían presentes en documentos propios de la medicina y criminología, sino que, lo que se quiere plantear es que el mismo tatuaje podría ser entendido como un archivo. Si se recuerda, Hans Belting menciona que el cuerpo “no sólo es portador de imagen, sino también productor de imágenes en el sentido de que por propia mano se ha transformado en imagen”, y es en su reconstrucción simbólica inserido en un contexto cuando adquiere el cuerpo una doble existencia, como medio y como imagen (Belting, 2012, 46). Por ende, este ceñido vínculo entre cuerpo, medio e imagen concedería al cuerpo tatuado un valor archivístico.

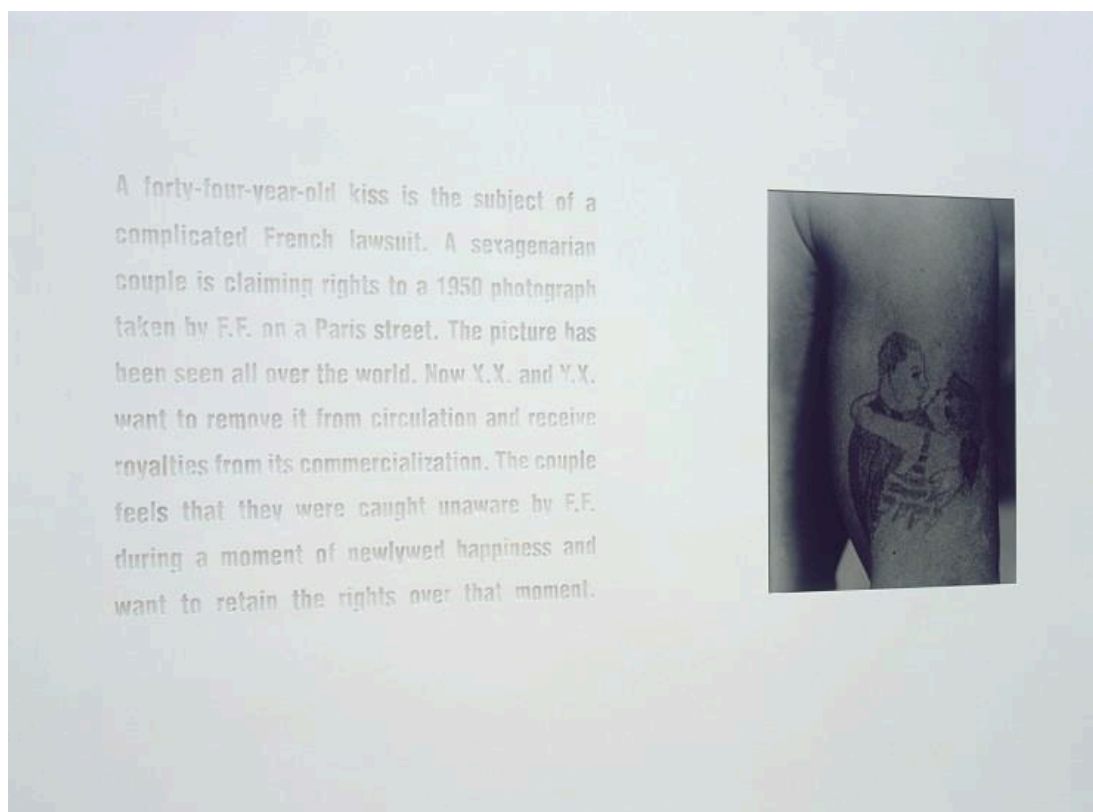


Fig. 22. Série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996. Fotografía encontrada en la página web de Rosângela Rennó.

En un tatuaje hecho por la autora (Fig 23 y 24) en el año 2023, es posible observar una casa y árboles dispuestos en una espalda. Catalina, quien posee el tatuaje, mencionó que su idea nació de un viaje al sur de Chile, específicamente a Chiloé, donde conoció la “Isla de los brujos” y, en especial, la “casa de una bruja” que, según el mito, era capaz de convertir una persona en ola ¹¹. Esta conexión con el bosque de arrayanes y la casa, llevó a querer adquirir este recuerdo en su cuerpo, exteriorizando su memoria.

El archivo del cuerpo al cual se hace referencia es subjetivo. La memoria individual a la que alude es propia de quien la posee y el

¹¹ Catalina, conversación personal, 2023.

desciframiento de ello requiere de cierta intromisión. Pero ¿No es esa una cualidad de un archivo fotográfico familiar, por ejemplo? Que un documento no sea a simple vista “legible” no ocasiona que deje de formar parte un archivo.



Fig. 23 y 24. Tatuaje hecho por la autora, 2023. Registro de la autora.

Por otra parte, el proyecto “STILLIFE BRÜCKE” mencionado en la introducción y el apartado I, es otro ejemplo de esta relación entre tatuaje y memoria. En la acción “Episode 1” (2018) (Fig. 25) realizada en una casa de los Alpes italianos (2018), Ruco y Servadio tatuaron en la espalda de su amigo Giacomo un bodegón hecho a partir de una recolección de elementos del entorno, los cuales fueron elegidos por su hermana Serena. La intención de esto, era que Serena pudiera identificar

objetos y elementos que fuesen de gran valor emocional para Giacomo, y así pudiesen ser trasladados a la piel (*STILLIFE BRÜCKE*, s/f) como memorias corporales o, mejor dicho, como archivos corporales.



Fig. 25. Episode 1, *STILLIFE BRÜCKE*, 2018. Fotografía de Giacomo Strelotto encontrada en la página web de Servadio.

Por ende, sería posible reflexionar desde la corporalidad como un registro histórico, respecto de la memoria individual y colectiva asociada. El cuerpo tatuado se inscribe dentro de una compleja red de significados y relaciones arraigadas a diversas culturas y contextos históricos, desplazando la noción tradicional de archivo hacia el

planteamiento de archivos corporales como una compleja red de memorias sujeta a múltiples interpretaciones.

CAPÍTULO IV

Sobre la obra

4.1 Antecedentes: cuerpos e inscripciones

A lo largo del proceso formativo, mi práctica artística se centra principalmente en diferentes aspectos sobre el humano. He explorado el estudio y representación gráfica de diferentes culturas originarias, como por ejemplo, sobre los pueblos Chinchorros. Asimismo, he abordado conceptos tan fundamentales como la muerte o la memoria, a través de técnicas como el frottage o la videoinstalación. Durante mi intercambio en Brasil, profundicé en la semiología del cuerpo tatuado a través de conceptos como la cicatriz, la sangre y el cuerpo, utilizando el grabado y el video como medios de reflexión y experimentación, sentando las bases para la actual investigación.

Sin embargo, si tuviese que definir un origen, sin lugar a dudas mi oficio como tatuadora hace nueve años marcó un precedente. Como ya se comentó en la introducción, la acción de generar heridas y cicatrices que posibilitan la permanencia de imágenes en el cuerpo es una cuestión que me ha hecho reflexionar en los últimos años. En el contexto de esta tesis -como finalización de un periodo-, es mi principal motivación vincular el tatuaje con las artes visuales. Como se vió a lo largo de esta investigación, esta acción de modificar el cuerpo, que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su existencia es, para mí, esencial.

Para ilustrar estas ideas, se presenta un tatuaje de mi autoría que engloba algunas de estas reflexiones (Fig. 26). Este diseño surge de una idea mencionada por la clienta: quien buscaba representar el cotidiano de las tardes con su abuela tomando mate y compartiendo¹². Esta acción, que acontece en su casa en la ciudad de Ovalle, se refleja principalmente en el paisaje montañoso a través de la ventana. Como podrán notar, en el diseño no se observa ni la clienta ni su abuela, y aún más, sólo se incluye una silla, lo que refleja la naturaleza íntima y subjetiva de la memoria. Esta decisión estética subraya la autonomía del diseño, que trasciende la función de mera ilustración y se convierte en un símbolo cargado de significado personal para la portadora.



Fig. 26. Tatuaje hecho por la autora, 2023. Registro de la autora.

¹² Maria José, conversación personal, 2023

En los inicios de mi formación universitaria, desarrollé un gran interés por el estudio de las prácticas funerarias en la cultura Chinchorro. A través de la linografía, exploré la relación entre la muerte y las máscaras desde una perspectiva antropológica. La obra “*Como te ves, me ví. Como me ves, te verás*” (Fig. 27), refleja un interés por estudiar y reflexionar en torno al ritual funerario y la significación cultural de la máscara como representación del cuerpo. En esta obra, es posible evidenciar las investigaciones antropológicas que se erigen como ejes centrales de mi producción artística y que me motivaron a realizar posteriormente la pasantía a la carrera de Antropología en la Universidad de Tarapacá (Arica).



Fig. 27. Cómo te ves, mí. Como me ves, te verás, Javiera Fuentes, 2022.

En el marco del curso de Expresión Gráfica con la profesora Nancy Gewolb, desarrollé un gran interés por la relación entre vida y muerte. Desde el curso, fue propuesto el trabajo sobre la memoria a través del frottage, principalmente dentro del cementerio No3 de Valparaíso. Desde este enfoque, reflexioné principalmente sobre el piso del cementerio donde, a mi parecer, se evidenciaban los pasos de quien transita -en vida- en este lugar -de muerte-, realizando un frottage con distintas texturas del suelo (Fig. 28). Así pues, el suelo es desplazado como soporte que recibe la memoria de las huellas.

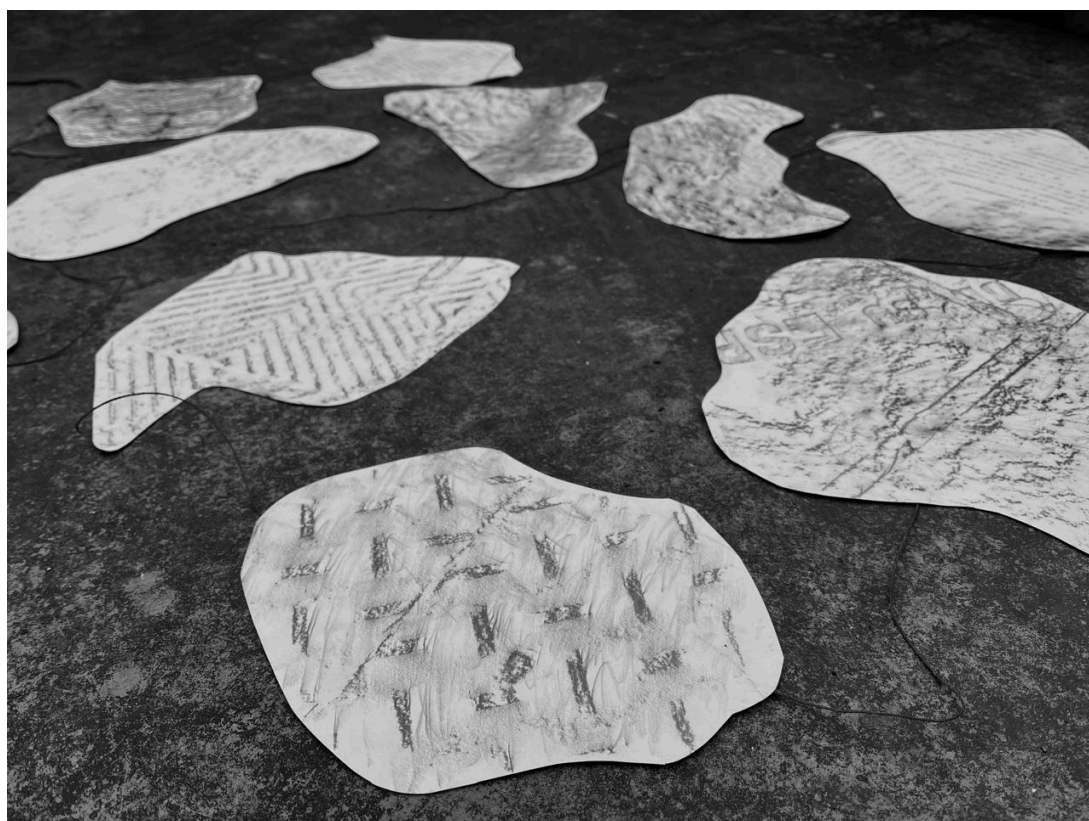


Fig. 28. Frottage, Javiera Fuentes, 2022. Registro de la autora.

Entre los años 2022 y 2023, diferentes fueron los avances investigativos y prácticos que desarrollé, manteniendo generalmente la

misma línea conceptual mencionada anteriormente. No obstante, donde quiero detener la atención es, especialmente, en el segundo semestre del 2023, donde logré consolidar mucho más la actual investigación. En ese periodo, realicé un intercambio internacional a la carrera de *Licenciatura em artes visuais* de la *Universidade Federal de Santa Maria*, madurando mis intereses conceptuales desde una visión contemporánea. Asistiendo a cursos como “*Arte e subjetividades*”, “*Video, arte e instalação*”, “*Gravura e meio ambiente*”, “*Metodologia da pesquisa*”, entre otros, abordé desde la teoría y la práctica los posibles cruces entre el tatuaje y el grabado, profundizando en conceptos y relaciones como la cicatriz y la memoria desde perspectivas que potenciaban las subjetividades.

En el marco del curso de “*Video, arte e instalação*” con el profesor Fernando Codevilla, desarrollé dos obras que enriquecen este proceso práctico desde lenguajes como el videomapping y la videoinstalación participativa. La obra “*Memórias*” (2023) (Fig. 29), consistió en la proyección de un mapa de sudamérica sobre una cartulina blanca dispuesta en la pared, sobre ella, se observa un cartel que dice “*O que você faz com suas memórias?*” (¿Qué haces con tus memorias?). La obra, acompañada de un sonido que alude a la naturaleza, invita al espectador a introducir sus manos en una caja con tinta acrílica roja (dispuesta bajo la proyección) y marcar su huella sobre el mapa. La propuesta de esta acción buscaba reflexionar sobre el vínculo entre memoria, cuerpo y herida, a través de la premisa de que toda acción individual tiene una incidencia en el tiempo y el espacio, buscando responder ¿Cómo se relaciona esta memoria individual con las marcas corporales y colectivas?

Desde una acción gráfica, se invitó a los participantes a pensar en su propia huella, cuerpo y heridas, y como esta se desplaza hacia el territorio. La guerra, la sangre y el sufrimiento de latinoamérica, o la sangre ancestral y la conexión con ella, fueron las ideas que más se repitieron desde quienes participaban y nutrieron profundamente la intervención e investigación.

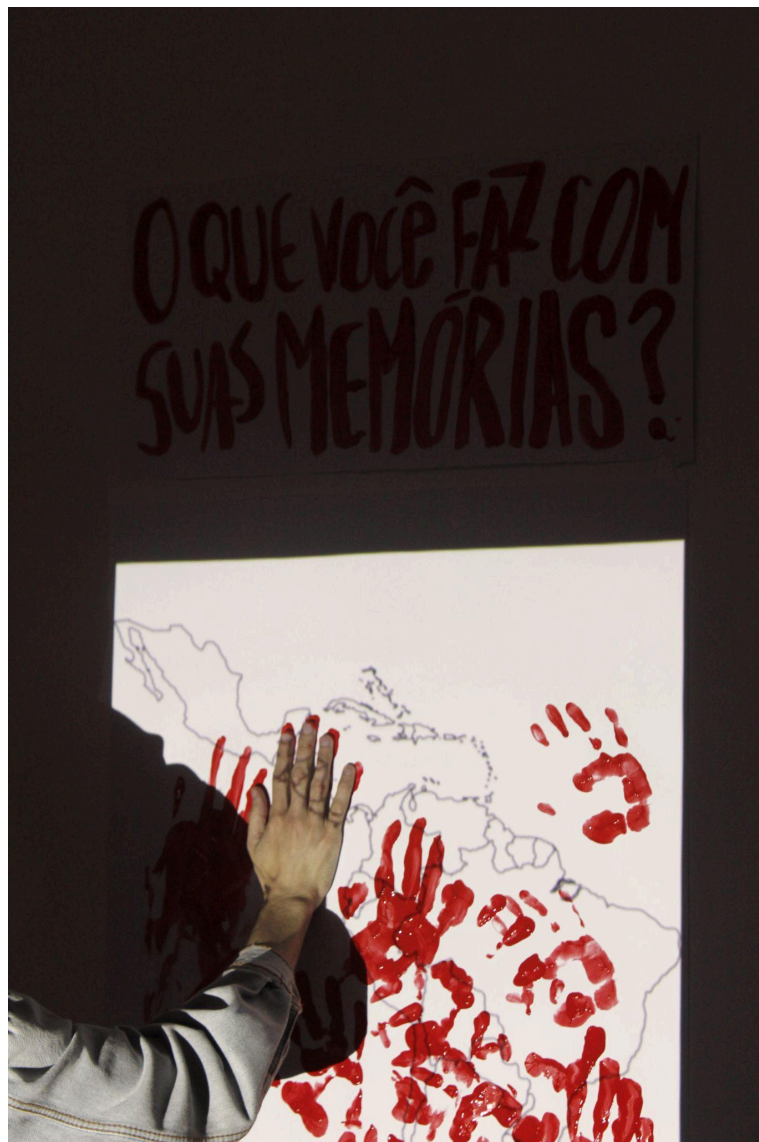


Fig. 29. Memórias, Javiera Fuentes, 2023. Registro de la autora.

Dentro del mismo curso, la obra “Precenças” (2023) (Fig. 30) marcó el final de mi intercambio. Como parte de un festival de videomapping llamado “MVV” en la *Vila Belga* (Santa Maria, Brasil), este vídeo de 1 min y 3s fue proyectado en la fachada de un edificio del casco histórico de la ciudad, en conjunto con obras de diferentes artistas de Brasil, principalmente de la ciudad. El video evidencia superposiciones de escenas captadas durante una sesión de tatuaje, desde la depilación del sector del cuerpo, hasta la limpieza de la mesa una vez finalizado. Además, se escucha el sonido distorsionado de la máquina y algunos otros ruidos de ambiente, como voces y música. En este proyecto, la principal experimentación fue en torno a la edición, a la incorporación del sonido y a la experiencia de proyectar el resultado en un edificio. A pesar de no existir un trabajo conceptual profundo, lo que me interesó fué desplazar el tatuaje hacia otros lenguajes.



Fig. 30. Precenças, Javiera Fuentes, 2023.

La última obra que considero relevante comentar es “Sem título” (2023) (Fig. 31), un grabado hecho como parte del curso “Gravura e meio ambiente” con el profesor Raul Dotto Rosa. Utilizando la técnica de “puntaseca” sobre papel, la matriz es una caja de leche y la imagen representa un cuerpo de espaldas, en posición fetal. El cuerpo y la cicatriz, como resultado de una modificación corporal, son los conceptos que me llevaron a buscar formas más directas de encarnar -y no solamente representar- esta marca corporal. Por esto, en vez de buscar dibujar una cicatriz, decidí producir cicatrices a la misma matriz, amasando la caja de leche. Por consiguiente, sobre la imagen del cuerpo es posible observar cicatrices que forman parte de la narrativa de la obra.



Fig. 31. Sem título, Javiera Fuentes, 2023.

Las obras presentadas que anteceden a la investigación actual, permiten consolidar gradualmente intereses y procesos que configuran un camino conceptual mucho más sólido. Dar cuenta de un hilo conductor que guía los últimos años dentro de la carrera me permitió entender y valorar la propuesta actual de “archivos corporales”, un tema amplio que requiere de una investigación teórico-práctica bastante exhaustiva. Por ello, considero relevante describir brevemente estos antecedentes, los cuales, lejos de ser investigaciones acabadas, se plantean como ejercicios que expanden los horizontes de la investigación.

4.3 Proceso de obra: Una arqueología de las marcas

Hasta el momento, se han explorado los fundamentos teóricos que dan sustento a la propuesta sobre los archivos corporales, estableciendo una solidez en el marco conceptual que permite una construcción de obra íntegra. Si bien el proceso teórico y práctico se desarrolló de manera casi simultánea, generando un diálogo constante entre ambas partes, este apartado está enfocado en la construcción de la obra, con el fin de presentar las reflexiones y decisiones que fueron claves para la consolidación de la obra final. El cuerpo, la imagen y el archivo reaparecen en este apartado en forma tangible y, si se quiere, también poética.

En pocas palabras, mi trabajo consiste en la instalación de dos obras conjuntas. Por un lado, se puede observar diferentes monotipias sobre fragmentos de ropa suspendidos por gargantillas desde el techo, desde cada fragmento se desprenden agujas sucias unidas por ojettillos. A través de la proyección de registros fotográficos de diferentes tatuajes encontrados en internet, traslado esta imagen hacia la materialidad de la ropa. En la parte inferior, se encuentra una matriz de acrílico, cuatro pernos y un tubo led que ilumina parcialmente la obra desde el suelo. Mi interés recae en investigar como a través de los tatuajes y el grabado, es posible reflexionar y evidenciar la memoria individual y colectiva que reflejan estas imágenes del cuerpo.

Como una arqueología del propio proceso, en particular de los últimos ejercicios mencionados en el apartado anterior, fue posible

identificar el grabado y la cicatriz como procesos y conceptos con un diálogo intrínseco. El grabado, como una técnica que deja una marca en la matriz, guarda cierta relación con la técnica del tatuaje, la cual marca la piel y deja una cicatriz o impronta. Por esto, es el grabado la principal técnica utilizada durante el proceso de obra.

Ahora bien, como podrán notar, específicamente la monotipia como técnica de grabado contemporáneo tiene una particularidad; sólo permite una copia -ya que no hay una modificación de la matriz-. Siendo así, ¿Por qué elegir esta técnica si no se genera la marca en la matriz que mencioné anteriormente? Y la respuesta es simple: por su resultado gráfico. La monotipia, a diferencia de otras técnicas como la xilografía o el aguafuerte, permite resultados mucho más gestuales y diversos a través de diferentes herramientas. En ese sentido, el uso de un retazo de tela para retirar tinta y generar la imagen, además de vincularse con el material del soporte -nuevamente una tela-, deja una impronta mucho más pictórica (Fig. 32 y 33). Este proceso transita entre la lentitud de la acción que procura ser fiel a la imagen, y la rapidez que permite más expresión en el resultado.



Fig. 32 y 33. Monotipia sobre fragmentos de ropa, 2024. Registro de la autora

En el primer paso, se llevó a cabo una recolección y apropiación de fotografías de tatuajes encontradas en internet (Fig 34). Como se mencionó principalmente en el apartado II, el creciente flujo de imágenes digitales y, en consecuencia, la globalización que media nuestras experiencias, repercute de diferentes formas en los cuerpos de los individuos y la sociedad circundante. Al trasladar estas imágenes digitales a un soporte físico como la tela, se pretende otorgarles una nueva dimensión material, rescatándolas del gran flujo de imágenes digitales y transformándolas en un objeto tangible.



Fig. 34. Captura de pantalla de una publicación de instagram.

Las imágenes seleccionadas aluden a diferentes estilos, simbologías, contextos y territorios donde fue hecho cada tatuaje. Mi interés principal fue buscar representar la mayor diversidad posible de tipos de tatuajes que se han realizado a lo largo de estos miles de años, desde tatuajes precolombinos o maoríes, hasta tatuajes de marineros, presos, prostitutas y contemporáneos. Aún así, es evidente que estas decisiones son subjetivas y no representan una historia del tatuaje, porque simplemente no pretende serlo.

Otro criterio que guía la selección de imágenes es principalmente una cuestión estética y técnica de la monotipia. Las imágenes más claras y simples son las más factibles de trasladar al grabado, pasando por una posterior edición de brillo y contraste que permite observar claramente la imagen proyectada en la matriz.

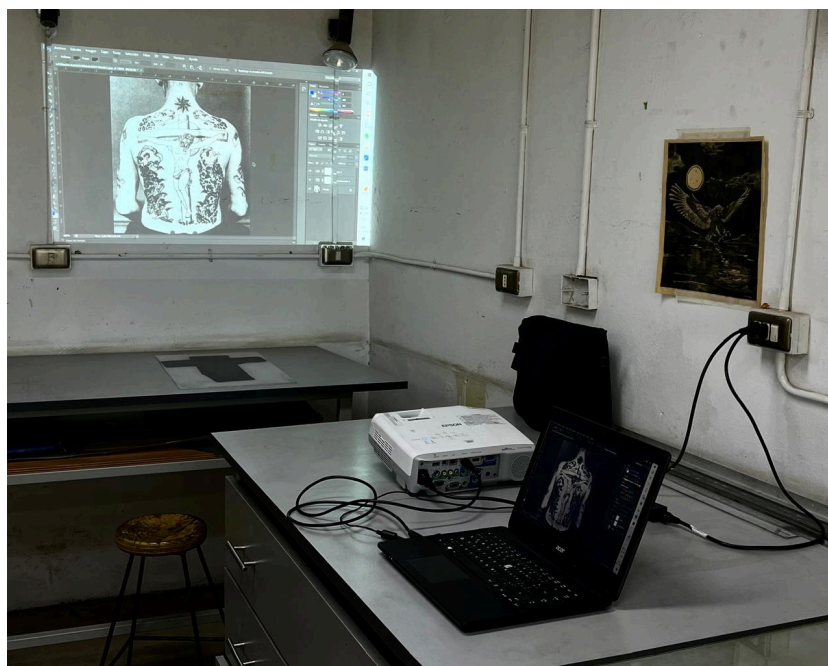


Fig. 35. Proyección de la imagen digital en la pared. En la parte inferior es posible observar la matriz de acrílico entintada. Fotografía de la autora

Posterior a la elección de imágenes, se desarrolla un análisis visual respecto del tipo de tatuaje, el tamaño y la ubicación correcta dentro del fragmento de ropa. A la brevedad, esta imagen es proyectada sobre una matriz de acrílico entintada (fig. 35), para así, comenzar a retirar tinta con un retazo de tela. Luego, esta imagen se imprime sobre la ropa, permitiendo generar otra imagen diferente con la misma matriz, y así, sucesivamente.

La recolección de prendas fue hecha a partir de hallazgos callejeros o en ferias de ropa usada, para luego cortarlas en fragmentos de diferentes tamaños y formas. Además, la elección de tonos que varían entre blancos, cremas y marrones, responde a la búsqueda de aludir a los diferentes tipos de pieles existentes.

Como se mencionó en la introducción, durante la pasantía que realicé en la carrera de Antropología, tuve la gran experiencia de acceder al laboratorio del Museo San Miguel de Azapa (de la Universidad de Tarapacá). En él, las arqueólogas Vivian Standen y Susana Monsalve me permitieron observar y fotografiar cinco cuerpos momificados y tatuados encontrados en la región de Arica y Tarapacá. Me permitiré desarrollar un poco más esta experiencia porque es fundamental para la consolidación de mi obra.

Estos cinco hallazgos, como mencioné en el apartado 1.3, son los únicos cuerpos tatuados encontrados en todo Chile. Coincidentemente -o no-, en el año 2023 descubrí un texto de Bernardo Arriaza (arqueólogo de la Universidad de Tarapacá) llamado: “Modelo bioarqueológico para la búsqueda y acercamiento al individuo social” (1988). En él, Arriaza propone un cruce disciplinar entre antropología física y arqueología, para así, a través del hallazgo material cultural depositado en la tumbas, junto con un análisis de la tumba, los cuerpos y la vestimenta, lograr aproximarse aún más al entendimiento de las relaciones socioculturales de los individuos y sociedades prehistóricas (Arriaza, 1988, 9).

Dentro de otras modificaciones corporales como la deformación craneal o de las orejas, Arriaza menciona el tatuaje como una práctica escasa (hasta la fecha sólo se habían encontrado cuatro casos de tatuajes). El hallazgo más antiguo correspondía a una momia asociada a la cultura Chinchorro, fechada en 1880+-100 a. C. De 35-40 años de edad, tenía una serie de puntos negros en la cara a modo de bigotes (Fig. 36) (Arriaza, 1988, 21). Un poco más de treinta años después de la publicación de este artículo, estando frente a frente con los cinco

fragmentos de momias tatuadas, me percaté que la momia Chinchorro mencionada por Arriaza no estaba.

A respecto, Vivian Standen comenta que este hallazgo era el único caso que se registraba para periodos tempranos, pero la piel “sucumbió”. Esto quiere decir que, con 4.000 años de antigüedad, el cuerpo no se conservó, desintegrándose hasta el punto de no dejar rastro. Como un costo que paga la arqueología; el retirar un objeto de un medio estable que le permitió conservarse durante milenios para así, colocarlo en otro contexto, genera un irremediable deterioro que podría, eventualmente, resultar en una desintegración del mismo¹³. Una experiencia relevante y enriquecedora que mencionaré brevemente.

Primero, es importante considerar que el mismo cuerpo parece ante el paso del tiempo. Sin la fotografía, la mayor parte de los cuerpos tatuados a lo largo del tiempo pasarían desapercibidos, la fotografía permite que esta marca corporal permanezca. Por otro lado, ya se ha mencionado bastante la condición actual de la fotografía digital en esta gran circulación de imágenes. El tatuaje es inestable y la tela, entonces, surge de una necesidad de hacer imperecedero lo perecedero, o tangible lo intangible.

Ahora bien, como se ha planteado durante toda esta investigación, los archivos corporales refieren principalmente al cuerpo y la imagen, además de su estrecha relación con las memorias individuales y colectivas. Sin embargo, el desarrollo de mi obra no aborda, precisamente, el cuerpo modificado, sino que busca encarnar en la tela estos cuerpos -del pasado- que se nos presentan a través de imágenes digitales.

¹³ Vivian Standen, comunicación personal, 23 de Septiembre de 2024.

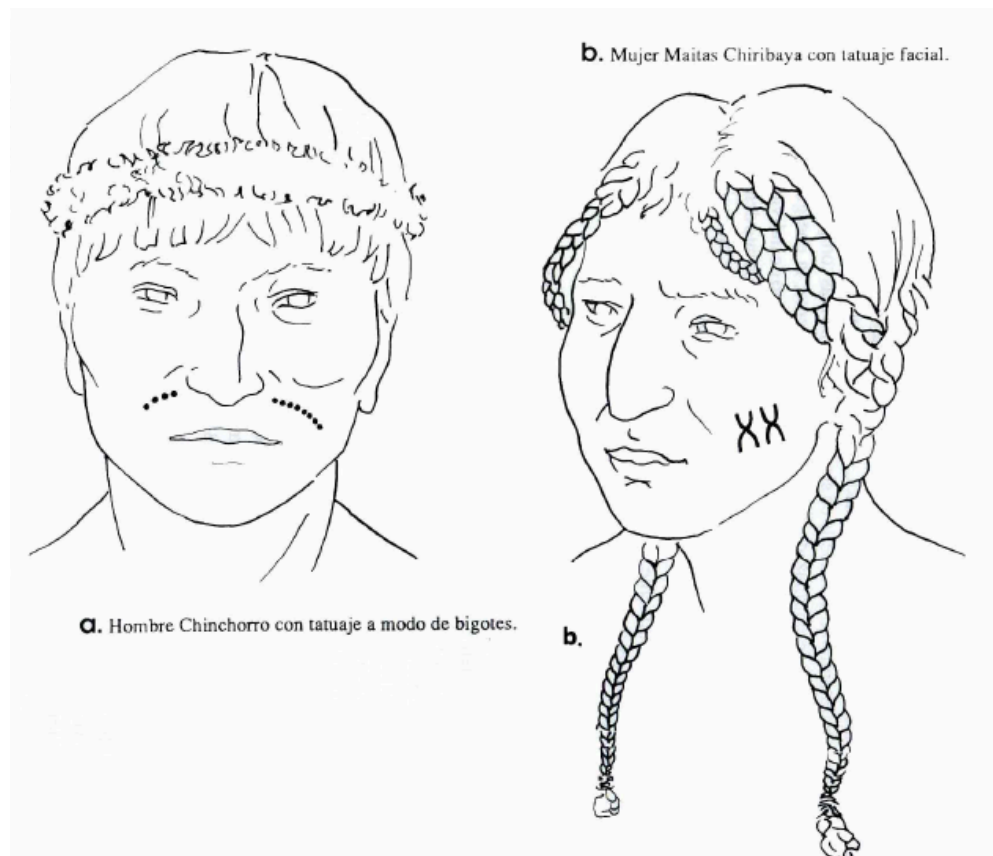


Fig. 36. Hombre chinchorro con tatuaje a modo de bigotes. “Modelo bioarqueológico para la búsqueda y acercamiento al individuo social”, Bernardo Arriaza, 1988.

Retomando el proceso de obra, la instalación de estos fragmentos de ropa serán suspendidos desde el techo por gargantillas (fig. 37) a una distancia de 10 cm de la pared y 150 cm del techo, creando una línea visual a la altura del rostro. Esta disposición uniforme permitirá al espectador analizar cada pieza individualmente, al tiempo que invita a contemplar la instalación como un conjunto coherente. Sumergiéndose en un espacio de cuerpos fragmentados y tatuados, se revela lo textural y los tonos pieles.



Fig. 37. Detalle del sistema de sujeción de las prendas, 2024. Registro de la autora.

Aby Warburg, uno de los precursores de los estudios visuales, buscó ilustrar con imágenes preexistentes la época del Renacimiento. En su “Atlas Mnemosyne” (Fig. 17) creó un archivo visual en forma de paneles que buscaba repensar la historia del arte a través de discontinuidades. Lo interesante de estos paneles es como se presenta cada imagen con su valor individual, pero principalmente relacional. En mi obra, el valor individual de cada fragmento de ropa es importante, no

obstante, lo esencial recae en el diálogo del conjunto, razón por la cual, las prendas son dispuestas en un mismo nivel y a una misma distancia.

En suma, la incorporación de las agujas usadas en la parte inferior de los fragmentos (Fig. 38) busca intensificar la connotación de tatuaje en la instalación. Estos objetos usados, con el fluido de la sangre y la materialidad de la tinta, refuerzan la idea de un cuerpo marcado. Además, el contraste entre las telas, las monotipias y las agujas, sumado a la incorporación de elementos como ojettillos y argollas, confiere a la obra un carácter artesanal y estético que evoca, incluso, las prácticas de perforación corporal, ampliando así la reflexión sobre las modificaciones del cuerpo.

Cabe destacar que la incorporación de agujas usadas en la obra es el resultado de un proceso de exploración constante, que combina la observación, la experimentación y la investigación teórica mencionada anteriormente. Esta decisión creativa responde a una evolución natural del proyecto, buscando profundizar en ciertas temáticas. Pero es importante aclarar que las imágenes que se presentan a continuación, correspondientes a una etapa anterior del proceso, no incluyen aún este elemento, ya que fueron tomadas antes de su implementación.

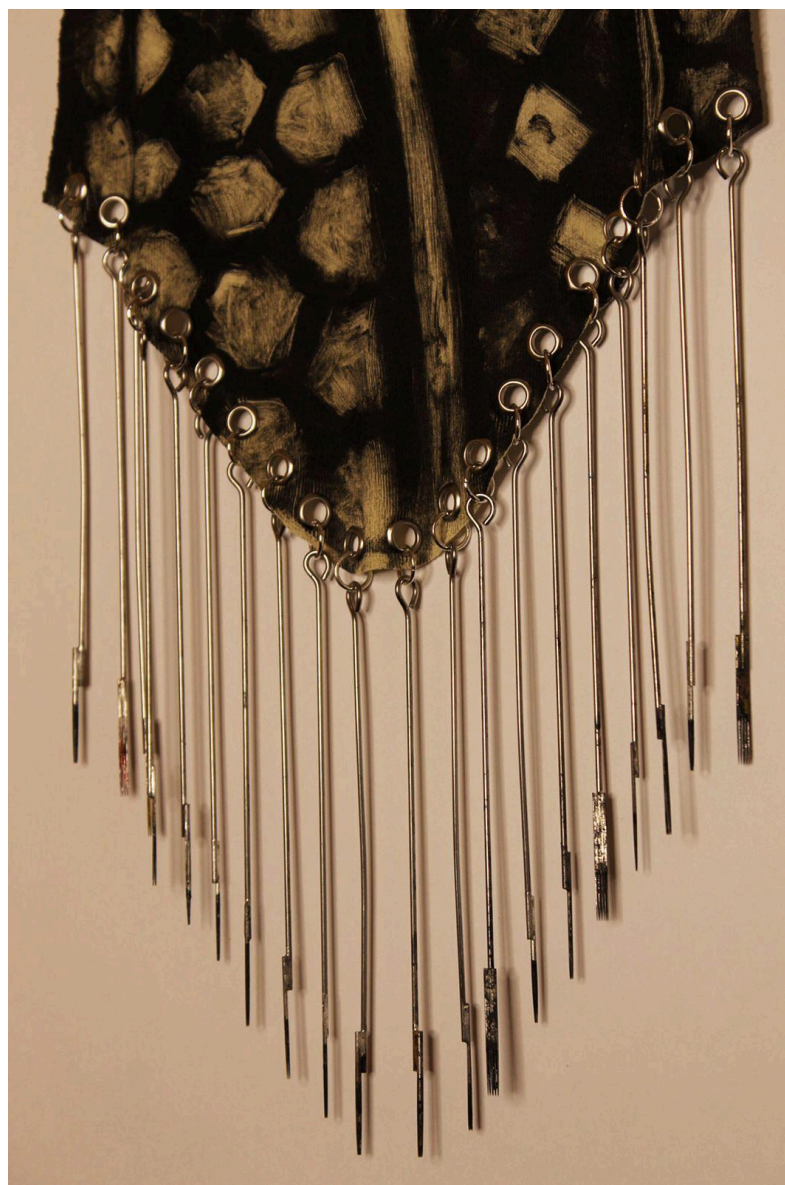


Fig. 38. Detalle de las agujas sucias, 2024. Registro de la autora

El segundo objeto de esta instalación se encuentra en la parte inferior de las prendas, específicamente en el piso, compuesto por una matriz de acrílico entintada y un tubo led que ilumina desde el inferior (Fig. 39). Al incluir el acrílico entintado con una monotipia que no fue impresa, busco que el espectador se de cuenta y comprenda del proceso de traslado de la imagen digital a la tela. A su vez, la razón de incluir el

tubo led se debe al símil con la luz que emerge de la proyección sobre una matriz. Resultando un objeto que remite a un proceso y al mismo tiempo dota de dinamismo a la instalación en general.



Fig. 39. Matriz de acrílico, pernos y tubo led, 2024. Registro de la autora

Como se indicó en la introducción, la metodología utilizada a lo largo de todo el proceso de obra fue la “del artesano”. La atención a los detalles a través de la observación para la posterior experimentación (y viceversa), es vital para la consolidación del proyecto. Como se ve en la figura 40, hasta la más mínima decisión conlleva un largo proceso de ensayo y error. Interrogantes del tipo: ¿Con qué elementos podría levantar la matriz? ¿Qué tipo de diseño quiero que tenga el perno? ¿Qué acabado (plateado, dorado o negro) es el más apropiado? y ¿Qué grosor

será el adecuado? guiaron este proceso de búsqueda y perfeccionamiento de técnicas y materiales.

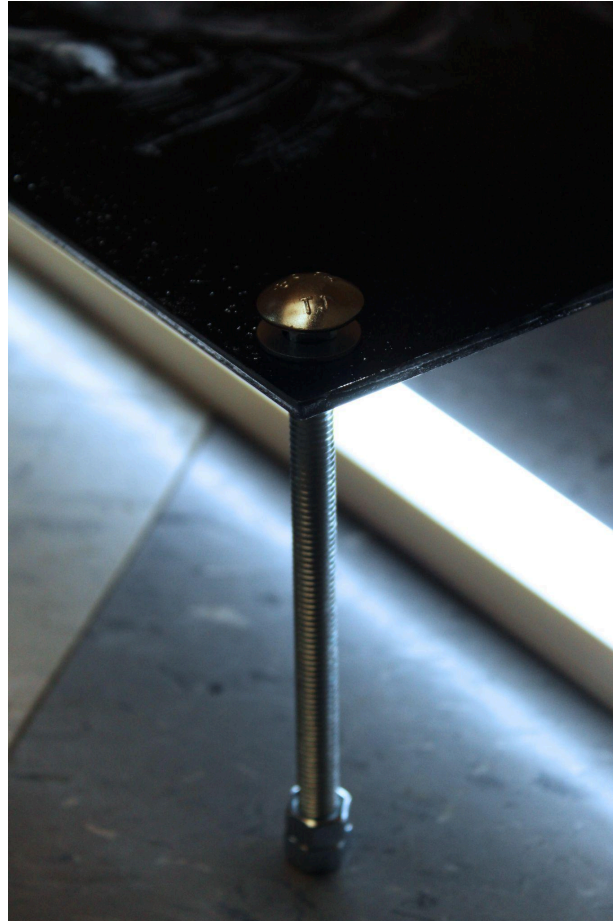


Fig. 40. Detalle del perno y el tubo led en la instalación, 2024. Registro de la autora.

Por estas razones, se dificulta la posibilidad de plantear un trabajo completamente acabado. Se comprende que el proceso de creación de obra tiene un límite de tiempo, pero aún quedan preguntas por responder e inquietudes por resolver. Por ejemplo, el sistema de sujeción a través de gargantillas generó en la prenda un movimiento que no permite observar completamente la monotipia (fig. 41). Por ende, es necesario

explorar diferentes posiciones de los ojettos (por donde se ancla la gargantilla), que permitan una menor deformación de la tela.



Fig. 41. Detalle de la deformación de la tela, 2024. Registro de la autora.

Como primer acercamiento concreto a la obra final, se presenta una instalación de cuatro monotipias sobre fragmentos de ropa, colgadas a través de gargantillas de diferentes tonos (pruebas de color), además de la matriz de acrílico y el tubo led en la parte inferior izquierda (fig. 42). Se contempla que algunos elementos de esta instalación serán levemente modificados, como por ejemplo: el cable del tubo led será de color negro y de mejor calidad, permitiendo una continuidad en las curvas.



Fig. 42. Instalación de obra, 2024. Registro de la autora.

En conformidad, se presenta un boceto que evidencia la instalación final de la obra (fig. 43), esta consistirá en siete (o más)

monotipias sobre fragmentos de ropa colgados desde el techo por gargantillas. La matriz de acrílico entintada y el tubo led serán dispuestos en el suelo a 20 cm aproximadamente entre estas dos paredes, permitiendo que el tubo led ilumine parte de la pared y las prendas.

En conclusión, esta instalación presenta una reflexión visual sobre la memoria, materializada en una serie de fragmentos de ropa “tatuados”. A través de la apropiación y transformación de las imágenes digitales, la obra invita al espectador a sumergirse en un universo de símbolos y significados. Cada tatuaje se convierte en un vestigio de experiencias pasadas, un testimonio de memorias individuales que, en su conjunto, permiten la construcción de narrativas no lineales y subjetivas.

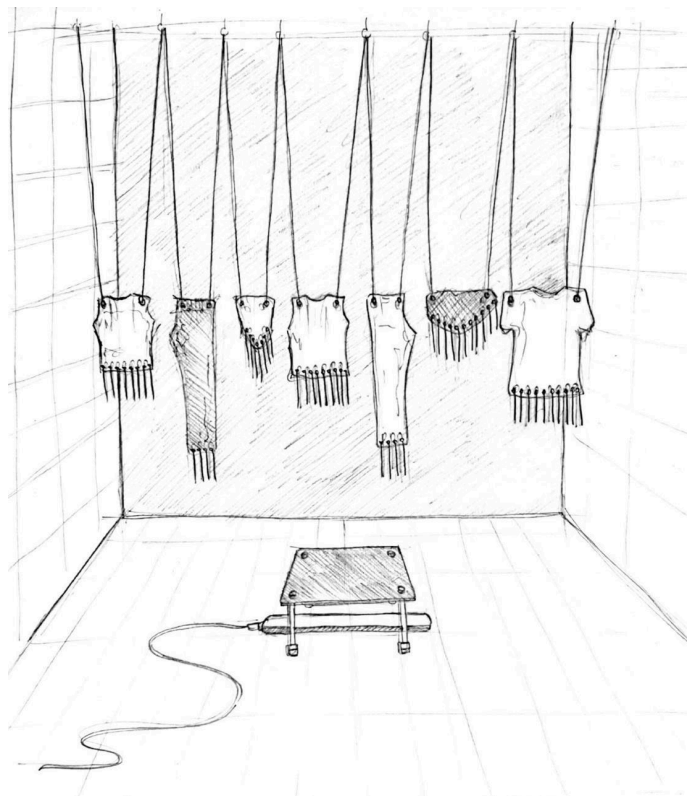


Fig. 43. Boceto de instalación final, Javiera Fuentes, 2024.

CONSIDERACIONES FINALES

En esta tesis, se propuso estudiar la relación entre los tatuajes y el contexto sociocultural en el cual son realizados, analizando una posible correlación entre la memoria individual de cada cuerpo tatuado y la memoria colectiva. Para ello, se dividió la investigación en tres grandes campos de estudio, los que, en su conjunto, hicieron propicia la consolidación de la hipótesis sobre “archivos corporales”.

Primeramente, se desarrolló un estudio sobre la relación entre cuerpo y contexto, donde se comprendió que históricamente el cuerpo ha estado supeditado a nociones sociales y culturales, el cuerpo no es ni fue nunca independiente. Por esto, los usos y modificaciones que sufra el mismo durante cualquier periodo están directamente relacionadas al entorno. Esto se evidenció con el progresivo uso del cuerpo dentro del arte contemporáneo y el creciente auge de las modificaciones corporales desde la década de los 60 ‘s.

El segundo gran campo de estudio se refirió a la imagen y los estudios visuales. En él, fue posible comprender la indisociable relación entre cuerpo e imagen, y, consecuentemente, la correspondencia entre imagen y contexto. Al entender el tatuaje como una imagen del cuerpo, es posible confirmar la correlación entre estas modificaciones corporales y el contexto sociocultural. Asimismo, se planteó la incorporación de las modificaciones corporales como imágenes del cuerpo al gran campo de la cultura visual, siendo posible analizarlas desde el enfoque de los

estudios visuales. Si bien este trabajo no profundiza en un análisis exhaustivo de estas imágenes corporales, sienta las bases para futuras investigaciones que las sitúen en un contexto más amplio y las exploren en detalle.

La investigación sobre los "archivos corporales" ha permitido comprender como estas marcas se convierten en testimonios de experiencias vividas, de identidades en construcción y de narrativas que buscan ser recordadas. Desde una perspectiva antropológica, se ha puesto de manifiesto que el cuerpo tatuado actúa como un archivo que guarda no sólo la memoria personal del individuo, sino también de tradiciones y significados compartidos a lo largo del tiempo y el espacio.

Al analizar la relación entre cuerpo, imagen y contexto, se ha evidenciado la capacidad del tatuaje de trascender lo individual y convertirse en un vehículo de expresión cultural. Sin embargo, esta expresión no responde a cánones del arte o de la historia, sino que se plantea como una fragmentación de sucesos no lineales y no jerárquicos, que permiten la reconstrucción subjetiva de una memoria social con sus maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.

La capacidad de generar un diálogo entre una investigación teórica y práctica sin duda conlleva dificultades, por esto, el proceso de creación de obra no quedó exento de complicaciones y sus respectivas reflexiones. Se entiende que las posibilidades narrativas del arte contemporáneo son bastante diversas, por esto, se decidió utilizar la construcción formal de la obra en base a pequeñas observaciones y experimentaciones sobre materiales y técnicas de emplazamiento. Por otra parte, como se pudo observar, la interdisciplinariedad fue un pilar fundamental en este proyecto, el traslado a un nuevo entorno geográfico

y cultural me permitió adoptar una perspectiva más amplia sobre mi propia obra.

Se consideran relevantes los aportes realizados al campo de las modificaciones corporales, los cuerpos tatuados pueden ser vistos como portadores de memoria y significado, a medida que avanzamos en un mundo donde las identidades son cada vez más fluidas y diversas, el estudio sobre los "archivos corporales" se vuelve esencial para comprender las complejidades de la experiencia humana y la forma en que nos relacionamos con nuestro propio cuerpo y con los demás.

A través de la lectura bibliográfica, fue grato dar cuenta que estos intereses teóricos alrededor del tatuaje no son tan escasos como se pensó en un principio. Por supuesto, esta investigación no logró abarcar todos o la mayor parte de estos escritos, no obstante, se propone como un primer acercamiento a investigaciones mucho más profundas.

Es imprescindible desbordar las perspectivas tradicionales del oficio y explorar nuevas intersecciones disciplinarias que permitan comprender de manera más profunda e íntegra los significados, las motivaciones y las implicaciones sociales de estas prácticas corporales. Al cruzar las fronteras disciplinares, podemos enriquecer nuestra comprensión de estas prácticas y abordarlas desde múltiples perspectivas, teniendo en cuenta el gran auge de estas modificaciones corporales en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Albani de Carvalho, A. M. (2012, Julho/Dezembro). A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, I(2), 47-58.
- Arantes, P. (2015). *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Editora Sulina.
- Arriaza, B. (1988, Diciembre). Modelo bioarqueológico para la búsqueda y acercamiento al individuo social. *Chungará*, (21), 9 - 32.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trans.). Katz.
- Bishop, C. (2008, Marzo). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona*, (78), 46 - 52.
- Buck.Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Revista de Antropología y Arqueología*, 9, 19 - 46.

- Chateau, P. (2017). CULTURA VISUAL E HISTORIA DEL ARTE. LA PUESTA EN EVIDENCIA DE LOS ESTUDIOS VISUALES. *Revista de humanidades y ciencias sociales*, 32(2), 15 - 28.
- Costa, C. d. (2014). *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Quartet Editora.
- Freedberg, D. (2013). Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas? *Revista Sans Soleil*, 5(1), 30-47.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (T. Stuby, Trans.). Fundación arteBA.
- Gompertz, W. (2012). *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (F. Corriente Basús, Trans.). Taurus Ediciones.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.
- Guasch, A. M. (2021). *Derivas: ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal.
- Hernández Lara, L. F. (2014). La modificación corporal en el México prehispánico. In *Herencia y Futuro* (pp. 68-73). Ann Cyphers Tomic.

- Jeha, S. (2019). *Uma história da tatuagem no Brasil: do século XIX à década de 1970*. Editora Veneta.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2013). *El Tatuaje o la firma del yo*. Casimiro.
- Martínez Rossi, S. (2017). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W. J. T. (1995, December). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, LXXVII(4), 540 - 544.
- Pires, B. F. (2005). *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. Senac São Paulo.
- Padilla, J. (Botanika Films). (2022). El Desplazamiento del Grabado en el taller de Eduardo Vilches, Escuela de Arte UC (1978-1983) [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=zyqwQtbTXt0&t=1210s>
- Project, E. (2013). *Valeriu Schiau. Visul / The dream* [Catálogo de artista]. Ciprian Ciuclea. Retrieved Noviembre 30, 2024, from https://issuu.com/experimentalproject/docs/valeriu_schiau
- Rodríguez Osorio, J. E. (2016, Octubre 10). La acción del cuerpo como matriz. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 153-165.

- Rusell, C. (2007). Otra mirada. *Archivos de la filmoteca*, I(57-58), 116-152.
- Sennett, R. (2009). *El artesano* (1st ed.). Anagrama.
- Sierra Valentí, X. (2009, 07). Tatuajes. Un estudio antropológico y social. *Piel*, 24, 314-324.
- Siracusano, G., & Rodríguez Romero, A. (Eds.). (2020). *Materia Americana: el cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. EDUNTREF, Editora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Soláns, P. (2000). *Accionismo vienés*. Nerea.
- STILLIFE BRÜKE. (s/f). servadio.com. Recuperado el 2 de diciembre de 2024, de <https://servadio.com/works/stillife-br%C3%BCke/index.html>
- Villarán Rivera, M. (1972). Etnocidio colonial en el Perú. In *Actas del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas*.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne: Aby Warburg ; traducción de Joaquín Chamorro Mielke ; edición de Martin Warnke ; colaboración de Claudia Brink ; edición española de Fernando Checa Cremades* (J. Chamorro Mielke, Trans.). Ediciones Akal.