

***Reliquum Corpus. Una lectura poética del cuerpo expandido* de María Evelia Marmolejo:
orina, sangre y semen en el arte femenino colombiano**

Melissa González Jaramillo

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

**Fernando Antonio Rojo Betancur
Magíster en Estudios de Arte**

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2019

***Reliquum Corpus.* Una lectura poética del *cuero expandido* de María Evelia Marmolejo:
orina, sangre y semen en el arte femenino colombiano**

Melissa González Jaramillo

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2019**

A mis padres, Olga y Jorge

Contenido

Resumen.....	6
Introducción	7
Planteamiento del problema.....	10
Justificación	12
Objetivos	14
General.....	14
Específicos	14
Marco teórico	15
Estado del arte.....	18
Antecedentes: la concepción teológica y científica de los restos y reliquias corporales	20
Metodología	25
Reliquium corpus como cuerpo expandido: una lectura histórica sobre el hombre anatomizado, del cuerpo orgánico/simbólico al descubrimiento del yo	30
Restos convertidos en cuerpo simbólico: una revisión historiográfica/crítica en el arte femenino colombiano. Caso María Evelia Marmolejo	45
Orina, sangre y semen como <i>cuerpo expandido</i> : un análisis estético a las poéticas del fluido corporal en el arte performático de María Evelia Marmolejo.....	65
La orina y el desecho, de lo inmundado a lo sagrado	66
La sangre y la sacralidad, el ritual pagano como cuerpo de desvelamiento cultural	69
El semen y la reproducibilidad, el acto de liberación en la replicabilidad de la obra	74
Conclusiones	79

Referencias.....82

Resumen

Las poéticas del fluido orgánico desarrolladas en esta investigación, proponen una reflexión del fluido desde la estética contemporánea, para brindar una perspectiva teórica y espacio de entendimiento sensible que resignifica la materia orgánica desde su uso simbólico y conceptual en el arte femenino colombiano. El concepto propuesto de *cuerpo expandido* entrelaza la lectura de los fluidos orina, sangre y semen, utilizados en las acciones performáticas de la artista María Evelia Marmolejo, y que posibilitan expandir la significación de su uso a una comprensión del cuerpo individual, del cuerpo social y del cuerpo político.

Palabras claves: cuerpo, cuerpo expandido, fluidos, semen, sangre, orina, performance.

Introducción

La investigación “*Reliquum Corpus: una lectura poética del cuerpo expandido* de María Evelia Marmolejo, orina, sangre, y semen en el arte femenino colombiano”, plantea una reflexión del fluido desde la estética contemporánea, para brindar una nueva perspectiva que resignifica la materia orgánica desde su uso simbólico y conceptual en el arte femenino colombiano. *Reliquum Corpus* es una premisa propuesta traducida al latín, que significa *resto como cuerpo*, premisa de la cual deriva el concepto que se desarrolla en esta investigación, *cuerpo expandido*, que significa: el paso de los restos orgánicos a la exterioridad desde la anatomización del hombre, fragmentos corporales que propician un nuevo territorio de entendimiento y conceptualización sobre los fluidos como cuerpo, que se expanden en significación.

Este concepto permite articular una lectura poética de los fluidos orina, sangre y semen, que son utilizados en las obras performáticas de la artista colombiana María Evelia Marmolejo, activa en la escena artística principalmente en los años 80 del siglo pasado; dejando una huella femenina en el arte colombiano. Sus propuestas de acciones performáticas involucraron nuevas nociones desde la materialidad orgánica utilizada en sus obras (dentro del arte colombiano, pues se nutre de corrientes internacionales), y en la temática personal y socio-política que puso en tela de juicio en una época que no contaba con este tipo de discursos artísticos y mucho menos desde una perspectiva femenina; y que pueden considerarse también, desde este punto de vista, obras feministas, por manifestar en sus performances estas nociones invisibilizadas y silenciadas en el contexto socio político de la época, pero que aún en la contemporaneidad se ven presentes en la sociedad conformando un relato atemporal, y que permite actualizar estas cuestiones desde el ámbito de las Artes Visuales y la investigación.

El lugar simbólico que ocupa el cuerpo en *Reliquum Corpus* posibilita relacionar y ampliar los términos resto/presencia a partir de un fragmento corporal comprendido como vestigio y

estructura presente. El concepto de cuerpo biológico se desliza hacia un nuevo entendimiento, éste, se aplica, para efectos de esta investigación, con el fin de establecer una lectura de la materia corporal que es producto del cuerpo primario (cuerpo humano), y asumida también como fragmento desplazado de ese cuerpo.

El sentido orgánico de la acción corporal privilegia el registro del gesto y la impronta, del fragmento corporal como huella de la totalidad, el indicio orgánico y sustancial como evidencia del yo. Así, la necesidad de la huella, se hizo recurso de autoafirmación, la presentación de lo corpóreo se muestra a partir de segmentos de significación del propio cuerpo, y el sentido del primer plano es llevado no sólo a narrar desde la parte el todo, sino también, para mostrarlo desde la ampliación de sus funciones y aspectos. Es así como el cuerpo es contado a partir de sus acciones o de sus características orgánicas, a partir de sus posibilidades de dolor, o de placer y de la evidencia de su presencia o del “aura” de su lejanía [en el sentido benjaminiano del aura] (Ballen, 2006, p. 8).

La intención de transformar lo corpóreo en lenguaje artístico, se basa en la acción de enunciación, una forma que se hace *presencia* de la *ausencia*, fragmento como imagen simbólica del cuerpo; en relación con lo anterior, el semiótico venezolano José Enrique Finol (1949), ha realizado elucubraciones teóricas en torno al cuerpo que es trastocado o subvertido por la representación, adquiriendo nuevos valores semánticos:

Cuando éste es sacado de su dimensión “natural” para convertirlo en representación, intervienen unas nuevas dimensiones semióticas, por un lado se “alteran” las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas, pues el signo-objeto deviene “artificializado”...se trata pues, de una experiencia semiótica nueva, en la que el cuerpo adquiere la significación de lo que éste es pero sin la vida, es decir sin el funcionamiento normal de los órganos, sin

el movimiento, sin ese componente semántico fundamental del cuerpo: la vida (Finol, 2009, p.2).

En la primera parte de la investigación se determinan los conceptos principales que abordan la temática de la investigación y se esboza la manera en que se constituye el cuerpo simbólico propuesto a partir de tres fluidos corporales (orina, sangre y semen); posteriormente se presenta el contexto histórico que es fundamental para comprender de dónde surge el concepto de *cuerpo expandido* y cómo se aplica posteriormente al análisis de las obras de la artista María Evelia Marmolejo que son realizadas con estos tres fluidos. Las obras son un vehículo ejemplificador de la temática y objetivos aquí propuestos; a partir de los fluidos y del concepto en relación, se construye un nuevo corpus como espacio para nuevas proposiciones que resignifican la mirada en torno al cuerpo, a la materia orgánica y a la noción del yo. La investigación tiene como objetivo general plantear una reflexión del fluido orgánico (*resto*) como *cuerpo expandido*, como un espacio para la resignificación artística de la materia corporal, esto a partir de una triada de elementos en relación: tres fluidos, tres obras y tres conceptos: orina/desecho, sangre/sacro, semen/reproducibilidad. Se desarrolla un análisis estético de tres obras de Marmolejo (*11 de marzo*, *Anónimo 3* y *Sesquilé*), que son realizadas con los fluidos aquí seleccionados.

En el primer capítulo se especifica el contexto histórico del concepto *Reliquium Corpus* y *Cuerpo Expandido* para adentrarse en las representaciones del cuerpo orgánico y simbólico del hombre anatomizado. En el segundo capítulo se aborda el contexto historiográfico/crítico de la vida y obra de la artista María Evelia Marmolejo para tener un acercamiento a su conceptualización y legitimidad histórica en el arte colombiano de los años 80. El último capítulo se centra en un análisis estético sobre el significado simbólico de las obras seleccionadas de la artista en las cuales se aplica el modelo de *cuerpo expandido* a través del empleo de los fluidos: orina, sangre y semen en las obras.

Planteamiento del problema

El cuerpo humano concebido como un territorio de representación para las artes visuales comprende un lugar para la interrogación y la interpretación de formas y perspectivas que permiten desarrollar contenidos de ilimitada percepción sensible. ¿Pero qué cuerpo interesa precisar mediante este proyecto e investigación monográfica? El cuerpo, como contenedor de cuerpos, es sin duda un terreno a explorar y potencializar como medio para la producción de significaciones artísticas, así como para establecer indagaciones sobre estos fluidos: (orina, sangre y semen), que, al operar como restos del cuerpo primario nos llevan a cuestionarnos *¿Cómo puede entenderse el fluido orgánico (resto) como cuerpo expandido a partir de una lectura histórica y estética?*

“*Reliquium Corpus*” traducción en latín para el enunciado aquí propuesto: *Resto como cuerpo*, plantea una reflexión del fluido orgánico como un nuevo cuerpo y como espacio para la resignificación artística de la materia, de sus definiciones y representaciones concebidas por diversas artistas y teóricos. La sangre, la orina y el semen constituyen en esta investigación un nuevo corpus simbólico que conformado por tres fragmentos orgánicos componen una nueva presencia e idea del yo, el cual se observa a partir de tres conceptos, el desecho (la orina), lo sagrado (la sangre), y la reproducibilidad (el semen), con el propósito de entrar en discusión sobre dichos conceptos observándose desde un campo histórico y estético. El *resto* aquí propuesto como lo exteriorizado por un cuerpo, lo que está contenido y sale de éste, se plantea no desde su descomposición y la repulsión que puede causar, sino desde una lectura de la materia como un territorio potencial, como fragmentos extraídos de su estructura pero que configuran en esta investigación un todo.

Reflexionar sobre el *cuerpo* implica reconocerlo como un territorio de continuo devenir, territorio que se toma para posicionar una postura diversa sobre el *resto* como un nuevo territorio

que permite articular, desde una lectura histórica del cuerpo anatomizado, elucubraciones estéticas a partir de una perspectiva contemporánea.

Este acercamiento que surge de un cuestionamiento historiográfico sobre la época del Renacimiento y la visión alrededor del cuerpo anatomizado y sus implicaciones en la individuación del hombre, permite establecer una serie de preguntas que dan desarrollo a la investigación, ¿Cómo surge el concepto de *Reliquum Corpus* en el Renacimiento y qué implicaciones trae sobre la visión del cuerpo? ¿Cómo resignificar los restos: sangre, orina y semen en un nuevo cuerpo expandido? A la luz de estas preguntas se busca traer este cuerpo histórico del Renacimiento y el concepto *Reliquum Corpus*, a la contemporaneidad; y, por medio de vínculos teóricos y estéticos, reflexionar sobre estos fluidos orgánicos utilizados en obras artísticas en el ámbito colombiano. Se pretende comprender, además: ¿Desde qué perspectiva ha abordado la artista estos fluidos en su propuesta artística? ¿Cómo se expande la noción de cuerpo con el uso de estos fluidos de manera simbólica y estética?

Justificación

Pensar el *cuerpo expandido* que se propone, como un *estetograma* o *registro de lo sensible*, desde tres fluidos y tres conceptos, permite entrelazar diversas nociones; en lo concerniente a aspectos iconográficos los restos son organismo fisiológico para la medicina y organismo simbólico para el arte, en su lectura iconológica es condición radical de significación, la semiótica del cuerpo da lugar a la *estesia* como dimensión sensible de la experiencia estética, la cual dicta posibilidades de comprensión sobre la materia como *dasein*, que es posibilidad de ser cuerpo exteriorizado. Sin duda, el cuerpo y los fluidos han sido tema de la historia, de la estética y de otras disciplinas, aquí los fluidos son el medio para llegar al fin propuesto que es la proposición del concepto de *cuerpo expandido* a la luz de un contexto específico que es primordial para comprender posteriormente el nacimiento del yo. Por lo tanto esta investigación hace a un lado otras observaciones sobre el cuerpo y los fluidos, para entrar a proponer una serie de relaciones de análisis teórico, desde un contexto a la proposición de un concepto que resignifica la materia corporal; y dado que de éste surge un momento histórico de relevancia como lo es aquel momento en el cual se plantea teóricamente el asunto de la individuación del hombre o el surgimiento del yo, la proposición de esta serie de correspondencias surge para expandir la percepción del cuerpo no sólo en sentido fisiológico sino también simbólico, desde una perspectiva en la cual el hombre se posicionó, se enfrentó al mundo y a sí mismo. Por otra parte, este cuerpo teórico se aplica en la revisión de tres obras de arte para dar cuenta del poder que cargan los fluidos orgánicos desde su resignificación simbólica en el campo artístico. Finalmente, este discurso permite ampliar la percepción de los fluidos que imprimen las fuerzas vitales en el organismo humano, con el fin de establecer una nueva posición estética que expanda el marco referencial sobre el tema, y aporte contenido teórico que pueda ser utilizado en pro de la expansión del conocimiento, y/o, como marco para el desarrollo de propuestas artísticas.

Por otra parte, la formación del Maestro en Artes Visuales del ITM está orientada hacia el desempeño profesional en los sistemas de gestión del sector productivo dentro del contexto gerencial de las empresas culturales públicas o privadas, mediante una proyección social y ética. La gestión de servicios y conservación de bienes culturales y patrimoniales, a partir de la legitimación y valoración de producción artística visual como bien patrimonial, mediante su interpretación rigurosa y científica (desde la historia del arte, la historiografía del arte, la teoría del arte, la crítica del arte, la curaduría o la estética) tal y como ocurre con esta investigación, que refuerza dichos procesos.

Objetivos

General

- Plantear una reflexión conceptual del fluido orgánico como resignificación artística de la materia, a partir del concepto *cuerpo expandido*, y aplicado al análisis histórico y estético de tres obras de la artista Colombiana María Evelia Marmolejo que son creadas con fluidos orgánicos (sangre, orina, semen).

Específicos

1. Identificar el contexto histórico del hombre anatomizado como descubrimiento del yo, para adentrarse en la representación y simbología del cuerpo orgánico, viéndose ejemplificado el concepto de *Reliquum Corpus* como *Cuerpo Expandido*
2. Determinar el contexto historiográfico/crítico de la vida y obra de la artista María Evelia Marmolejo y tres de sus obras seleccionadas: *11 de marzo* - 1982, *Anónimo 3* - 1982 y *Sesquilé* - 1985, para tener un acercamiento a su conceptualización y legitimidad histórica en el arte colombiano de los años 80.
3. Realizar un análisis estético sobre el significado simbólico de las obras seleccionadas de la artista María Evelia Marmolejo, en las cuales se aplica el modelo de *cuerpo expandido* a través del empleo de los fluidos: sangre, orina y semen en las obras.

Marco teórico

El cuerpo humano es un territorio de interés que ha sido desde siempre cuestionado por el hombre, profundizar en la percepción del cuerpo implica reflexionar en torno a cómo es concebido y desde qué diferentes puntos de vista se pueden comprender sus significados, sentidos y polisemia. Hablar de un *cuerpo expandido* encamina el entendimiento del cuerpo en relación con un terreno exteriorizado, con un espacio de diálogo sobre lo que es contenido en este cuerpo primario, y qué fluidos naturales cargados de significación estética y simbólica proceden de éste, como fragmento, como proceso natural y cíclico, pero que también pueden ser extraídos y problematizados desde el arte y sus posibilidades semánticas, en la idea de una resignificación hacia lo político y las experiencias estéticas que matizan, a partir de lo experiencial o lo sublime, la repugnancia o el asco que pueden suscitar.

Indicar el término *fragmento* en la presente investigación permite llegar a comprenderlo no sólo como una parte del todo, o como la abstracción de una totalidad, sino como los tres fragmentos/restos corporales seleccionados para desarrollar un diálogo académico y un análisis semántico, y que pueden constituir una totalidad. Los restos aquí se entienden como lo que sale y está por fuera después de un proceso biológico. Cabe mencionar el carácter fragmentario que en este trabajo monográfico se precisa,

Hay que considerar la función indexical del fragmento (o la parte), cuya característica fundamental más allá de la representación del todo, es la contigüidad existencial que implica un universo no directamente visible, pero potencialmente observable en ese todo. Esto quiere decir que o bien el fragmento (la parte o el trozo) indica al todo, o bien, el todo se reconoce en el fragmento (Parra, 2015, p. 4).

Es así como se ha constituido el cuerpo de estudio a partir de tres restos fragmentarios: orina, sangre y semen; hacer cuerpo en otro cuerpo “implica una capacidad individual de incorporación en un estado afectivo (o de sensibilidad a partir de la ocupación de un espacio sensible)” (p. 5). Reconocer este territorio sensible conformado por un cuerpo exteriorizado desde un campo estético va más allá de concebirlo como un discurso sobre lo bello y lo sublime, por el contrario, es recorrido por una lectura estética expandida la cual no se queda en la simple contemplación, sino que más bien se adentra en las nociones de significación más profundas:

El concepto de estética que se resalta para el análisis del *estetograma* tiene implicaciones directas en la condición sensible del cuerpo, expandiendo el carácter de lo expresivo hasta la actividad pulsional y sensorio-motriz, que a su vez, establece territorios (dando lugar a lo simbólico) (p. 6).

Es importante recordar la etimología de la palabra *estetograma* la cual cuenta con dos raíces griegas que como indica Parra, citando a Pardo:

Aisthesis (percepción por los sentidos, sensación) y *Gramma* (escritura, marca, registro), de esta manera podemos dar cuenta de su significación *como registro de lo sensible que puede ser percibido*, o como bien define Pardo (1992) “fragmento expresivo que individua al ser capaz de vivir en él” (p. 4).

Pensar el cuerpo que aquí se propone como un *estetograma*, es ubicar lo enunciado en el lugar que ocupa el cuerpo en la *estesia*, expresa Contreras (2012), como “dimensión sensible de la experiencia estética...del campo que intenta dar cuenta del cuerpo como sede de la experiencia sensible y la articulación semiótica” (p.2), instaurar el cuerpo propuesto en este lugar sensible de articulación semiótica implica expandir no sólo la noción de cuerpo, sino también enunciar las significaciones que de éste se pueden generar.

Se establece el fluido corporal desde una significación diversa, como fragmentos orgánicos cargados de contenido simbólico que se desprenden como signos del ejercicio pensante del yo, como ser sensible y receptivo que interpreta al mundo y se interpreta a sí mismo, ahora a partir de un cuerpo expandido (fluidos exteriorizados). En los fluidos está contenida una idea contraria sobre el generador de pensamiento (cuerpo primario/hombre), quiere decir que aquí los fluidos exteriorizados son en potencia el territorio para generar elucubraciones, pues son expulsados por el hombre como los contenedores en potencia del conocimiento y de la fuerza existencial del ser, ahora el análisis del hombre es el elemento que expande este espacio de interpretación estética y simbólica desde el exterior, para volver al interior (fluidos / hombre).

Comprender este cuerpo simbólico como *dasein*, implica entender su raíz y el sentido Heideggeriano del término alemán, que combina las palabras (ser – *Sein*) y (ahí- *Da*) el cual en un sentido amplio significa *ser ahí, existir, existencia*. Para Heidegger el *Dasein* o (*ser-en el mundo*) es aplicado fundamentalmente al hombre como *poder ser*, como el hecho de estar situado de forma dinámica en el mundo, y que éste puede “encontrar o establecer” las cosas sólo instaurándolas en ese “poder ser”, comprendiéndolas como presencias y posibilidades abiertas, “el significado de las cosas no son sino sus posibles usos para nuestros fines. Precisamente porque el hombre es constitutivamente *poder ser*, todas las estructuras de su existencia poseen ese carácter de apertura y de posibilidad” (Heidegger, 1941, pp.33-34).

Es preciso resaltar que el concepto *dasein* aquí es aplicado no en relación estricta con el hombre como lo plantea Heidegger, sino respecto la materia exteriorizada por el ser humano: la sangre, la orina y el semen como cuerpo y como posibilidad de ser, no como totalidad sino como comprensión del *poder ser*, y de sus posibilidades de representación. Aquí se aborda un cuerpo simbólico que el individuo carga de significados, lo cual está en las posibilidades de *hacer* del hombre, y del *poder ser* en el actuar e interpretar constante. Es importante relacionar estos tres

fluidos como un solo cuerpo, así, aunque se hable de manera particular y aislada de cada uno, todos componen un mismo corpus. Se dota a los tres fluidos con la idea del *poder ser* cuerpo, como espacio simbólico que habla del yo, desde la idea del desecho (orina), desde lo sagrado (sangre), y desde la reproducibilidad (semen).

Estado del arte

El diálogo histórico en torno al cuerpo es extenso y ha sido problematizado y conceptualizado desde diversas posiciones teóricas y abordado desde muchas disciplinas. En el campo artístico que es el que aquí interesa, hay que tener en cuenta el abanico de pensadores (de diferentes épocas, tradiciones y escuelas de pensamiento) que han estudiado el tema del cuerpo y los restos orgánicos, para entrar en un análisis profundo de lo propuesto por otros, y así identificar qué vacíos existen y desde qué nuevas posiciones poder tratar esta temática tan recurrente en el arte. Entre los teóricos que han trabajado en el tema del cuerpo y que a su vez han sido referentes para esta investigación se puede mencionar a *Paul Valery* (1871 -1945), poeta y filósofo francés, en lo concerniente a su texto *Reflexiones simples sobre el cuerpo*, y su abordaje sobre la sangre en sentido filosófico y en clave poética, respecto a la conservación misma del hombre y el espíritu, de la regeneración de la sangre, y del cuerpo que se usa a sí mismo y se reproduce mientras el ser se prolonga.

Pere Salabert (2003), es catedrático de Estética y Teoría del arte en la Universidad de Barcelona, quien ha abordado este tema desde:

Las figuras del pintor italiano del *Quattrocento* o Renacimiento italiano (florentino) inicial Piero della Francesca (1415 – 1492), o del pintor neerlandés barroco Johannes Vermeer van Delft (1632 – 1675), comenzando por “esas presencias incorpóreas, casi fluidas, hasta la atención actual a los cuerpos, el dolor físico y la carne cadaverizada, el agusanamiento o la podredumbre, pasando por las magulladuras y las heridas, la sangre o el semen, la orina, el

vómito, o los excrementos, revisa una actividad estética que después de privilegiar la pureza formal de las cosas con el lógico menoscabo de su principio físico más consistente, sufre una larga alteración ideológica cuya radicalización final lo sitúa en un paraje de incertidumbres donde los signos son suplantados por las cosas, la imagen de los cuerpos por los propios cuerpos, o la referencia a la materia por la materia misma” (Salabert, 2003, p.371).

En reflexiones como *Detritus, desechos, lo abyecto: una filosofía ecológica* del filósofo francés François Dagognet (1924 - 2015), se aborda una teoría donde el autor explora el concepto de fragmentos o la idea de seres descartados o abandonados, algunos a causa de su relación con la descomposición, la muerte, y lo cadavérico; Dagognet establece una ciencia de las huellas, los restos y los rastros. Otro material teórico pertinente es el libro *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva, quien se adentra en las nociones de la abyección como un reconocimiento ante el ser, explorando factores desde el lenguaje y la objetología; o publicaciones como *Artefactos de muerte no simulada. Damien Hirst en México* del teórico y crítico mexicano Francisco López Ruiz (1968), donde el autor aborda la sobreestilización del desecho, así como la carne y naturalezas muertas en la obra del artista británico contemporáneo Damien Hirst.

Consultar fuentes como las mencionadas permite establecer un amplio panorama sobre la temática que a esta investigación corresponde, dichas fuentes bibliográficas ofrecen información relevante que es de utilidad para analizar las relaciones conceptuales existentes y las proposiciones de diversos teóricos, desde diferentes campos del conocimiento, en torno a elementos como el cuerpo, su performatividad (y expresividad), y sus fluidos orgánicos; por otra parte, más que recopilar información pertinente, se busca establecer las tensiones que se generan entre dichos elementos, y las relaciones teóricas al respecto que no han sido exploradas, para así proponer un nuevo discurso, un aparato crítico consistente, y una nueva mirada sobre los fluidos orgánicos. Esta reflexión se desarrolla bajo un concepto propuesto que resignifica la materia corporal (*cuerpo*

expandido), concepto que se apoya en el contexto historiográfico de los siglos XV y XVI, y que es ejemplificado además en un ámbito contemporáneo, mediante el análisis de tres obras artísticas con fluidos de la artista colombiana María Evelia Marmolejo.

Cabe mencionar que en el perfil profesional concerniente a la disciplina de Artes Visuales de la cual se desprende esta investigación monográfica, así como el objeto de formación está orientado hacia el desempeño profesional en los sistemas de intervención, creación y producción artística, su gestión e intermediación comercial. Para esta investigación corresponde el perfil de gestión de servicios y conservación de bienes culturales y patrimoniales porque se valoran tres piezas artísticas desde la legitimación y valoración de producción artística visual como bien patrimonial, mediante su interpretación rigurosa y científica, a partir del ejercicio de la historia, teoría, estética y crítica de arte y por otra parte la creación y producción teórica de una investigación en artes.

Antecedentes: la concepción teológica y científica de los restos y reliquias corporales

El culto a las reliquias es tan antiguo como la cristiandad. La primitiva tradición cristiana veneró el cuerpo del santo después de su muerte, costumbre que se impuso. En sus orígenes, se edificaba una iglesia o un santuario alrededor de su cuerpo: la posesión del cuerpo de un santo se consideraba un premio honorífico otorgado por Dios. La veneración radicaba en que el cuerpo de un santo virtuoso era el receptáculo de lo sagrado, y por su mediación, el santo que lo había habitado continuaba haciendo milagros.

Pero también, debido a la importancia que adquirió en los centros urbanos, se convirtió en una marca de identidad frente a la cual la comunidad se regeneraba a sí misma. La reliquia era el símbolo de la permanencia de lo urbano, desempeñaba un importante papel como cohesionador social. En la Edad Media, ciudad y reliquia tuvieron una fuerte vinculación, no solo porque las ciudades se convertían en centro de peregrinación, sino también porque

conformaban una identidad: Venecia se debía al cuerpo de San Marcos, como Tours a San Gregorio. La reliquia conserva en sí tres cuerpos: el cuerpo-milagro, el cuerpo-identitario, y el cuerpo-urbano. Lo que los convoca y les proporciona unidad es otro cuerpo, “el cuerpo social” (Borja, 2010, p.29).

La veneración medieval al Cristo crucificado, sangrante y muerto permitió concebir la idea de un orden social fundamentado como un gran organismo compuesto por cuerpos menores, donde cada uno ejercía una función determinada. Es decir, había muchas formas de crear cuerpo social, los cuerpos fragmentados de los santos eran muy importantes porque no sólo representaban, eran la presencia real y corporal (García, 2010, p.30).

El cráneo de santa Isabel de Hungría (patrona de Santa Fe de Bogotá) llega a la ciudad en el siglo XVIII para ser conservado y venerado, desde entonces la ciudad se convierte en un lugar de interés y de recepción de reliquias; se crea también como resultado de esta actividad, el culto al cuerpo muerto de santos venerables neogranadinos. El cuerpo sufriente y martirizado predominaba en la práctica de estos cuerpos fragmentados.

Esta es una de las razones por las cuales existe una estrecha relación entre la curación y la enfermedad, respecto al uso devocional y en fe, del relicario, sobre todo de aquellos mártires o los que sobresalieron por su sufrimiento: el sufrimiento curaba el sufrimiento. La reliquia del sujeto ejemplar (sea hueso, fluido, o un objeto), era la prueba palpable de la santidad, y como tal estaba en función de la reforma de las costumbres por imitación. El asunto se abre en dos perspectivas, por un lado, la resignificación de las reliquias como impacto en el espacio urbano, y, en segundo lugar, la sacralización del espacio. La adquisición de reliquias se convirtió en un ritual urbano que proporcionaba sentido; simbólicamente las reliquias, una especie de reactualización de su poder para hacer milagros, aseguraban la protección de Dios sobre la ciudad y sus ciudadanos (Borja, 2010 pp.30, 31).

Hablar del cuerpo científico encamina el asunto de los restos corporales hacia una percepción que parte desde diversos campos, la exploración anatómica propició el terreno de posibilidades para el estudio y conservación de los restos, por una parte sirvieron y sirven para generar análisis de su composición, estructuración y funcionamiento; la comprensión adecuada de la anatomía humana, la cual es una ciencia antigua y primordial, dentro del extenso y complejo campo de la medicina, implica un estudio y conocimiento profundo del cuerpo humano, como origen o fuente para su comprensión y aplicación en la medicina. A pesar de las grandes dificultades, inconvenientes, limitaciones y obstáculos que implicaban e imponían durante muchos siglos las diferentes creencias sociales y religiosas, poco a poco comenzó a reconocerse que la práctica de una buena medicina y/o cirugía no eran posibles.

Sin un buen y muy preciso conocimiento de la anatomía humana, se hizo necesario que una serie de grandes personajes desarrollaran a lo largo de muchos siglos, y con muchas dificultades, aportes significativos para el aprendizaje y la enseñanza de la anatomía humana, entre estas contribuciones destacaremos la realizada por los doctores Leo Testut y André Latarjet, a través de su brillante Tratado de Anatomía Humana Testut-Latarjet.

La anatomía humana es y siempre será la más básica de todas las ciencias elementales de la medicina puesto que la anatomía humana es el lenguaje de la medicina, porque todo en la medicina se relaciona con el cuerpo humano y las funciones de sus partes y órganos, de ahí la importancia y la necesidad de su estudio y aprendizaje exhaustivo, a través de textos con contenidos pedagógicos relevantes, con la finalidad de su posterior aplicación de estos conocimientos anatómicos adquiridos en el ejercicio de una medicina excelsa y beneficiosa para el ser humano, entre dichos textos sobresale en un lugar preponderante el Tratado de Anatomía Humana Testut-Latarjet, el cual tiene más de 100 años de aplicación en Venezuela para la enseñanza y aprendizaje de la anatomía humana (Romero, 2013, p.482).

Por otro lado, los restos corporales también han sido territorio de hipótesis y teorías desde las ciencias forenses, las cuales resignificaron el cadáver y adoptaron los *restos* como huella e indicio de los hechos, los *restos* en esta medicina componen el territorio para descifrar enigmas, buscando la causa de la muerte y de la enfermedad; estos fragmentos se convierten entonces en un lenguaje que busca entender las partes y formar el rompecabezas, alinear nuevamente el cuerpo, constituirlo como información. En relación con la capacidad conceptual que pueden adquirir los restos orgánicos en este campo, es ineludible traer a colación un trabajo que reúne y contrasta este lenguaje médico con el arte de la vida, la producción artística del colectivo de artistas SEMEFO (SEMEFO es el acrónimo del Servicio Médico Forense de México, y dicho acrónimo fue adoptado por un grupo de artistas contemporáneos que estuvieron activos en México entre 1990 y 1999), su lenguaje visual se inscribe entre el *performance* y la instalación que involucraba el trabajo con cadáveres y fluidos orgánicos obtenidos de forma legal e ilegal de morgues mexicanas.

Un poco entre el *ready-made*, el arte conceptual y el ritualismo del arte de acción, desde el teatro de la crueldad de Artaud, pasando por la relación entre erotismo y muerte de Bataille, y el cuerpo anarquista del yonqui de Burroughs, transitando también por las estéticas del dolor y el erotismo de Bacon, pero también por las estéticas del Accionismo vienés, de Joseph Beuys, de Gina Pane, de la Fura del Baus; SEMEFO está colocado en estos discursos que intentan subvertir el canon de representación del arte occidental. Por medios distintos y sobre todo en contextos radicalmente diferentes, estos discursos del arte significan, a nivel estético, entender lo grotesco más allá de su función cómica o sátira, a nivel histórico, evidenciar el estatuto de violencia de la sociedad contemporánea, ya sea en el orden político, social o ético, y a nivel cultural, en la apropiación de la violencia como un imaginario cotidiano de nuestras vidas; pero sobre todo se inscribe en el cuerpo: en sus desechos, sus fluidos, sus rastros, o en los cuerpos de animales muertos. Ya sea en espacios cerrados o en

espacios públicos, como acciones, piezas o intervenciones, el trabajo de este grupo ha buscado instaurar ese lugar donde el arte coincide con la vida: su impulso y su cotidianeidad (Barrios, 2005, pp.1, 2).

Metodología

La investigación se desarrolla por medio de un análisis metodológico cualitativo (documental e historiográfico). En la investigación cualitativa hay tres componentes importantes a resaltar, primero los *datos que se recopilan* de diversas fuentes, observaciones, documentos, registros, entrevistas, estudios de caso y razonamientos inductivos. Se circunscribe a diferentes autores que abordan el asunto del estudio de caso; así como la metodología de investigación cualitativa y documental (Guillermina Baena, Deymor Centty Villafuerte, y Lamberto Vera Vélez). La investigación documental:

Podríamos equipararla al constante descubrimiento de la memoria de la humanidad en cada uno de los objetos sobre los que ha dejado huella el ser humano. Una división arbitraria, pero conveniente, para el estudio de las ciencias sociales es la siguiente: investigación documental bibliográfica, investigación documental hemerográfica, investigación documental audiográfica, investigación documental videográfica, investigación documental iconográfica. Y ya esto nos da la pauta para escoger nuestras fuentes de información. Una monográfica o tesis misma, deberán seguir semejante procedimiento de elaboración para que el trabajo sea sistemático y sencillo... estos pasos son: plan de trabajo, recopilación del material, organización del material, redacción final, presentación (Baena, 1991, p.11).

Este análisis metodológico tiene como objetivo la descripción de un fenómeno particular, no se desprende de procedimientos estadísticos, es decir, abordar la investigación cualitativa requiere no la cuantificación de datos cualitativos pero sí el proceso de interpretación no estadístico, con el propósito de encontrar relaciones entre estos datos, de brindar conceptos y vínculos para luego organizarlos de forma teórica; así, con la recopilación de datos se puede crear un mapa de relaciones teóricas y conceptuales que pueden generar la extensión y comprensión de los mismos.

El segundo componente son los procedimientos que aluden a los métodos de interpretación y *organización de los datos* por parte de los investigadores después de su recopilación, la forma en que sean organizados estos datos será determinante para el resultado, pues existen diversas formas de disponer y relacionar la información encontrada, teniendo en cuenta el objetivo a cumplir los datos se disponen de determinadas maneras.

En tercer lugar, se realiza la redacción final donde la *codificación* establece la conceptualización y reducción de los datos; cuando se reduce, se conceptualiza y se relacionan los datos, esto se denomina codificar; en esta etapa la creación de categorías conceptuales es fundamental, estas categorías pueden generarse según diversas características, propiedades, dimensiones, terminología, y pueden constituir una serie de proposiciones teóricas.

Para *Reliquum Corpus* la recopilación de datos como fuentes bibliográficas establece una primera instancia, fuentes que se acoplaron a la terminología y conceptos sobre el cuerpo que eran de más relevancia (fluidos, mujer, arte), la bibliografía histórica sobre el periodo del Renacimiento permitió vincular y contrastar el concepto propuesto (*Reliquum Corpus*) a partir de esa época hasta el contemporáneo o periodo actual.

Datos extraídos a partir de observaciones de obras, de entrevistas a artistas, biografías y estudios de caso¹ son herramientas utilizadas para el procedimiento de interpretación; para codificar y organizar esa información se tuvo en cuenta contextos históricos, lugares geográficos específicos, la utilización de fluidos determinados, perspectivas sobre el cuerpo y restos orgánicos, conceptos y terminología de diversos autores que permitieron comparar y elucubrar al respecto. El estudio de caso es otro elemento importante que permitió constituir el corpus de artistas de la monografía, esta

¹ Rovira Salvador, Isabel. Estudio de caso, características, objetivos y metodología: psicología y mente. <https://psicologiaymente.com/psicologia/estudio-de-caso>

técnica de investigación cualitativa se centra en el estudio de un fenómeno de interés, del cual se extraen todos los datos posibles; por lo general el razonamiento inductivo² se desarrolla bajo premisas particulares o ciertas hipótesis en relación al tema de estudio para así enfocarlo a factores específicos y llevar a cabo el trabajo investigativo.

La metodología del estudio de caso se desglosa en varios pasos, en primer lugar, se selecciona el caso, para este paso es importante saber qué se quiere estudiar; el estudio de caso de esta investigación corresponde a la artista María Evelia Marmolejo quien utiliza materia orgánica en sus obras performáticas. Mediante el uso de fluidos corporales la artista resignifica diferentes situaciones, pensamientos o proposiciones de diversa índole o naturaleza, tanto existenciales, como espirituales, políticas y sociales; y esta investigación, más que revisar estas proposiciones, busca determinar cómo la artista hace del resto orgánico un nuevo cuerpo en sus obras, teniendo en cuenta el concepto de *cuerpo expandido* que aquí se aborda, desde la idea del fluido exteriorizado. En segundo lugar, el estudio de caso establece una elaboración de preguntas a tener en cuenta para el desarrollo de la hipótesis, son preguntas guía que permiten una cierta orientación en los planteamientos que se proponen, se pueden establecer preguntas desde puntos generales a más específicos, o también partir de intenciones más concretas como las preguntas elaboradas en el planteamiento del problema.

En tercer y cuarto lugar, como se mencionó anteriormente, se realiza la recopilación de datos y su posterior análisis, interpretación y organización. Realizar dicha interpretación desde un punto de vista heurístico y desde un campo epistémico se torna relevante para generar nuevas proposiciones que nutran el campo teórico artístico.

² Por medio del *razonamiento inductivo* es posible generar hipótesis o teorías para así encontrar nuevos vínculos o nuevas relaciones a partir de uno o de varios casos en concreto.

Establecer una lectura del arte femenino también permite visibilizar las obras selectas bajo nuevas perspectivas de relaciones teóricas, y actualizar la mirada sobre algunas de estas piezas con una visión contemporánea, teniendo en cuenta que eso es posible gracias a la recopilación de datos, y al ejercicio intelectual de interpretación y proposición conceptual. Para el análisis histórico de la primera parte de la investigación que aborda el cuerpo en el primer periodo del Renacimiento, este se desarrollará bajo un enfoque documental histórico teniendo en cuenta el libro *Historia del Cuerpo* volúmenes 1, 2 y 3 bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello, especialmente se hará énfasis en el Volumen no. (1) *Del Renacimiento a la Ilustración*. De este contexto histórico se destaca un momento en particular (la anatomización del hombre), a partir del cual se proponen indagaciones respecto a la premisa que desenvuelve esta investigación: *Reliquum Corpus/ Resto como cuerpo*. Por lo tanto es de suma importancia resaltar este momento específico, pues de él se desprende el análisis posterior y permite situar al lector históricamente, además de ubicar el momento de *individuación del hombre* sobre la mente colectiva, del *surgimiento del yo*³ como *auto-reconocimiento* propio.

La segunda parte de la investigación se lleva a cabo mediante una observación documental/historiográfica en torno a la artista y las obras seleccionadas, se analizan fuentes biográficas, históricas, teóricas y críticas.

³ Carl Gustav Jung (1875-1961) definió el Yo como el núcleo de la consciencia; todo fenómeno psíquico o experiencia vital que sea detectado por el Yo pasa a ser consciente. Así, el sentido del Yo se entiende como una estructura compleja con un doble componente: somático y psíquico. La noción de individuación presupone, por parte del yo -centro de la consciencia-, el reconocimiento de un centro inconsciente de la personalidad, el sí-mismo, principio de totalidad, en cuyo seno tiene lugar la confrontación de los opuestos (consciente-inconsciente, yo-no yo, individual-colectivo...); el encuentro con el mismo sí-mismo jamás se produce de manera directa, sino que se puede experimentar como el surgimiento de un eje interior, una línea de vida que guía y justifica nuestras elecciones y nuestras orientaciones.

El análisis de las obras se realizó mediante el apoyo en elementos metodológicos y conceptuales afines a la estética contemporánea, y las ideas del filósofo y esteta polaco Wladyslaw Tatarkiewicz (1886 - 1980), teniendo en cuenta sus proposiciones en el libro *Historia de la estética e Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, haciendo énfasis en su concepto de *mimesis: arte y naturaleza, arte y verdad*, y en sus reflexiones sobre la *experiencia estética*, la cual se proyecta más allá del discurso clásico sobre la belleza; esta idea de *experiencia estética* se pone en relación con la teoría de la *empatía estética (Einfühlung)*⁴ de Theodor Lipps, para entender, por medio de la afinidad entre objeto y sujeto, el desarrollo de dicha experiencia estética. Por medio de la *Einfühlung* como analogía del otro, se aplica el sentido de este término filosófico y estético para entender la experiencia del yo y el significado de un determinado gesto, por lo tanto, comenta Leipzig (1907) al ver ese *gesto* en la expresión del *otro*, por analogía racional se deduciría la existencia de otra subjetividad “mía” y no la del otro”. Empatía significa que, “en la medida en que yo aprehendo un objeto, en ese objeto tal y como existe para mí experimento como perteneciente a él una actividad mía o un modo de explicarse mi propio yo” (Givone, Sergio, 2001. p.107).

⁴ *Einfühlung o empatía estética* se entiende como un proceso de afinidad entre objeto y sujeto, donde este se reconoce a sí mismo y se solidariza con él, en un proceso que permite al sujeto hallar un conocimiento de sí mismo que hasta ese momento ignoraba.

Reliquum corpus como cuerpo expandido: una lectura histórica sobre el hombre anatomizado, del cuerpo orgánico/simbólico al descubrimiento del yo

Hablar sobre el cuerpo humano implica reconocerlo como un espacio en continuo devenir, es objeto de la historia y abarca diversas condiciones culturales y materiales que han cambiado y continúan haciéndolo a lo largo del tiempo. La curiosidad por el funcionamiento del cuerpo radica en el principio de la observación y de la necesidad. La mirada que se lanza sobre un cuerpo construye una imagen del mismo y alrededor de éste todo un imaginario que establece formas de usarlo.

La fisiognomía del siglo XVI desempeñó un papel fundamental en la concepción del cuerpo y de la sociabilidad, ya que esta pseudociencia buscaba descifrar los lenguajes del cuerpo en relación a la astrología guiada por la correspondencia entre el macro y el microcosmos que es el cuerpo humano; también se dedicaba a tratar de descifrar los lenguajes del alma desde el exterior, desde la forma y el gesto, de esta manera se consideraba que el cuerpo hablaba y debía ser escuchado, al respecto, el médico y filósofo francés Marin Cureau de la Chambre (1594- 1669) menciona en 1659 lo siguiente:

Pues la naturaleza no sólo le ha dado al hombre la voz y el lenguaje para que sean intérpretes de sus pensamientos, sino que, al desconfiar de su posible abuso, hizo además hablar a su frente y a sus ojos para desmentirlos, cuando no fueran fieles. En una palabra, ha hecho que se exhiba toda su alma en el exterior y no es necesario en absoluto una ventana para conocer sus movimientos, sus inclinaciones y sus costumbres, ya que aparecen sobre el rostro y están escritos en él en caracteres bien visibles y manifiestos (Chambre citado en Courtine, 2005, p.293).

Esta tradición estuvo íntimamente ligada con la transformación social de la época, la urbanidad naciente desplazó al hombre zodiaco por el hombre máquina, resuenan además en esta época clásica los tratados de comportamiento cívico, manuales de retórica, artes de la conversación, artes del silencio, libros de urbanidad, y *La Physionomie Humanie* de Giambattista Della Porta, libro en el cual el autor abordó el asunto de la magia natural y la animalidad por medio de comparaciones zoomórficas, y donde todo movimiento era convertido en signo.

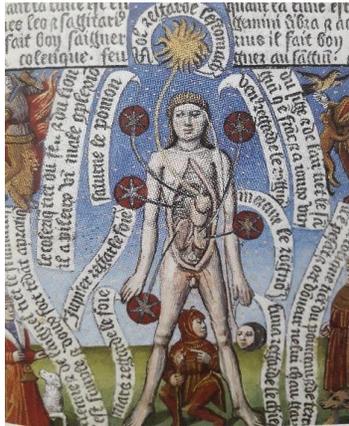


Della. P. (1535). *La Physionomie Humanie*.
[Grabado]. Recuperado de: *Historia del
cuerpo*. Vol.1. Vigarello G.

A través del tiempo y de forma gradual, la percepción del cuerpo se transfigura hacia concepciones más racionales, y asunciones más positivas, y se borran de éste las esencias mágicas. Posteriormente se observó la corporeidad desde la geometría, la medicina y el cálculo; esta imagen del cuerpo también es desplazada por hallazgos como la circulación sanguínea en 1628, por parte de William Harvey, el sistema respiratorio o de oxígeno investigado por Antoine-Laurent de Lavoisier en 1777, y las diversas experimentaciones de Luigi Galvani donde el recurso de la electricidad resultó determinante para el conocimiento del sistema nervioso.

Hasta el siglo XVI la medicina fue aplicada de forma tradicional apoyada en el galenismo. De las diversas disciplinas médicas la primera que se independizó fue la anatomía, desde finales del siglo XIII la disección de cuerpos se llevó a cabo en Bolonia propagándose a Padua. Los pensamientos de Galeno fueron puestos en práctica pero la observación individual propició la

formación de un camino más subjetivo e íntimo, y con licencias o libertades novedosas en los procesos de la investigación. La idea de anatomizar el cuerpo viene prevaleciendo desde la antigua Alejandría, pues la costumbre de abrir un cuerpo era escasa pero existía; es en la Edad Media Tardía que se pueden realizar estos procesos en Europa para el estudio del cuerpo, principalmente a partir



Chantilly. (Siglo XVI). *La anatomía del hombre*, [Óleo sobre tabla] Escuela Francesa. Recuperado de: *Historia del cuerpo*. Vol.1. Vigarello G.

del embalsamamiento y no de la disección anatómica.

Después de este periodo transcurren alrededor de quince siglos sin disecciones, por prohibiciones que instaure la Iglesia Católica, la *Detestande Feritatis* emitida por el papa Bonifacio VIII en 1299 proclamaba la oposición al desmembramiento de cadáveres, exceptuando este proceso para el transporte de cuerpos a un lugar de sepultura.

El *Detestande Feritatis* se ha leído de muchas maneras, generalmente como un testimonio privilegiado de las prácticas de desmembramiento, aquí percibidas por la negación y la prohibición. Es importante considerarlo también como una intervención oficial y solemne a favor de la integridad del cuerpo: tal vez incluso la más solemne que se expresó en la Edad Media. Los contemporáneos no fueron engañados. En su comentario, el francés Jean Lemoine, quien había sido promovido a cardenal por Bonifacio VIII, nos informa que el Papa había promulgado su decreto por dos razones. Habría tomado muy mal las disposiciones testamentarias del cardenal Nicolás de Nonancourt. Esta voluntad se pierde,

pero podemos suponer que fueron análogos, en lo que respecta al desmembramiento. La segunda explicación es aún más interesante. Al Papa le hubiera gustado prohibir el desmembramiento del cadáver, "porque el cuerpo humano, cuya cara (facies) está" figurada "en la similitud de la belleza celestial, no puede mancharse ni desfigurarse". El cuerpo está en el centro de atención en su integridad, en su fisonomía integral (Bagliani, 1992, párrs. 20,21).

Es el cuerpo hecho a imagen y semejanza de Dios el que no deseaban los clérigos que se pusiera en cuestión, no hubo prohibición directa al desarrollo de la anatomía o de la medicina; por otro lado se respondía a aspectos de orden cultural, ya que en consideración a la *integridad del cuerpo* con relación a la resurrección, el cuerpo debía permanecer completo y puro, aun así tal conjetura no sostiene la causa de los pocos avances en el desarrollo concreto de la anatomía.

Por otra parte la aproximación médica hacia aspectos como los misterios del cuerpo y de la vida, el estudio de su anatomía, de sus partes constitutivas y del funcionamiento de éstas, también generó un retraso en cuanto esos avances o desarrollos, las disecciones públicas realizadas hasta el siglo XVI eran dirigidas por un maestro y efectuadas por un cirujano o por un barbero frente al público, en vista de todo lo anterior existía un distanciamiento entre el tacto y lo observado, este proceso se llevó a cabo por medio de un arte mecánico que resultaba despreciable para algunos médicos y debía ser ejecutado por otros.

La importancia del desarrollo de la anatomía no es más que la curiosidad por la vida misma, por conocer los mecanismos orgánicos que componen el funcionamiento biológico de la materia, entender sus procesos y hacer de ese conocimiento la prolongación de la existencia humana. Pensar el cuerpo desde adentro hacia afuera y no al revés, crea una ruptura mental y social en la relación que se tiene con el cuerpo mismo, genera distancias en las interpretaciones sobre este y es cuestionado lo creado, lo contenido y el Creador.



Cornelis V.H. (1592) *El pecado original*. [Óleo sobre lienzo] Recuperado de: *Historia del cuerpo*. Vol.1. Vigarello G.

Durante el Renacimiento la concepción y representación del cuerpo continuó evolucionando, la observación anatómica hizo parte de la ilustración emergente, el cambio en la representación corporal se hace evidente en el estudio de las formas; la participación de los artistas puso al servicio de la anatomía y sus desarrollos una dimensión estética de gran importancia, haciendo uso de literatura científica para explotar la cultura visual a disposición de muchas personas para entonces. Estos cambios radicales de representación corporal son evidentes en obras como *La anatomía del hombre* (siglo XVI), de Chantilly, en *El pecado original*, 1592, de Cornelisz, y en obras como *El Cristo Muerto*, 1521, de Hans Holbein el joven:

¡Este cuadro!...¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe? Era la reproducción acabada de un cadáver humano que llevaba la impronta de los sufrimientos indecibles soportados incluso antes de la crucifixión; se veía en él las heridas de los malos tratos y de los golpes que había soportado de sus guardianes y del populacho cuando llevaba la cruz a costas y caía baja su peso; en fin, las muestras de la crucifixión que había sufrido durante seis horas (al menos según mi cálculo). Era, en verdad el rostro de un hombre al que se acababa de bajar de la cruz; mantenía todavía mucho de vida y de calor; y la rigidez aún no había empezado a apoderarse de él, de modo que el rostro del muerto reflejaba el sufrimiento como si no hubiera dejado de sentirlo (esto ha sido muy bien captado por el artista). Por añadidura este rostro transmitía una despiadada verdad: todo en él era

natural, era el rostro que presenta cualquier hombre después de semejantes torturas (Príncipe Myshkin ante el “Cristo muerto” de Hans Holbein, en Dostoyevski, 1869).



Holbein el joven. H. (1521). *Cristo muerto*. [Óleo sobre tabla] 30,5 X 200 cm. Recuperado de: <https://www.religionenlibertad.com/opinion/56093/belleza-del-crucificado-segun-dostoievski.html> Ubicación: Museo de Bellas Artes Basilea

Con la decadencia del mundo medieval, el debilitamiento de la Iglesia Católica da origen a la Reforma protestante y al declive de las artes y las ciencias, el advenimiento de la Edad Moderna trae consigo una revolución intelectual, el antropocentrismo reemplaza el teocentrismo propiciando un cambio de consciencia sobre el mundo, el humanismo se impone y da cierta libertad creativa al quehacer artístico e intelectual, el pintor y teórico italiano Cennino Cennini afirmó en su *Libro dell'arte* (El libro del arte), en 1400, las bases de la concepción artística del Renacimiento, y defendió el arte como una actividad intelectual creadora y no como un simple trabajo manual, reafirmó la libertad del artista y estableció que éste debe trabajar «como le place, según su voluntad».

Esta libertad creadora no sólo se vio reflejada en el ámbito artístico como respuesta a la decadencia anterior, sino también en los hombres de ciencia, quienes propiciaron una nueva visión del mundo. Galileo, Newton, Copérnico, Kepler, Vesalio, formularon las leyes de la naturaleza y un conocimiento más exacto del cuerpo humano; el cuestionamiento y la curiosidad por el cuerpo resurgen de la necesidad de apropiación y prolongación del cuerpo y de la existencia, la disección de éste es entonces el medio para abrir una nueva brecha de entendimiento universal; la imprenta facilitó el esparcimiento de este contenido teórico/visual a las masas; a razón de ello uno de los primeros tratados anatómicos es *Fasciculus Medicinæ*, 1491, de Johannes de Ketham, pero sin duda uno de los mayores aportes a la materia son las disecciones e ilustraciones de Andres Vesalio, como las de su obra *De Humanis Corporis Fabrica* del año 1555, que comprende uno de los tratados

médicos más completos e influyentes de su tiempo, donde el autor detalla huesos, ligamentos, músculos, vasos sanguíneos, y nervios. Vesalio hizo correcciones a Galeno y aportaciones desde el método didáctico, anexó grandes ilustraciones bien detalladas y observó mediante un punto de vista diferente y renacentista la anatomía, entendiendo el cuerpo a partir de un acercamiento directo y desde el desmembramiento y separación cuidadosa de los órganos, fibras, huesos, y que componen el cuerpo humano.

Abrir el cuerpo con la curiosidad y el cuidado necesarios es exteriorizar un contenido para posicionarlo en un nuevo campo de entendimiento, así, la idea de cuerpo se expande (*cuerpo expandido*), la comprensión se dicta desde los restos exteriorizados que son examinados y representados, la noción de *cuerpo expandido* radica en la resignificación de los restos orgánicos. La idea no es comprenderlos desde su descomposición, sino como un *Denkraum*, un espacio para el pensamiento, un espacio simbólico en esta investigación, pero extraído del marco orgánico y tangible, ya que éste permite repensar el cuerpo, permite cuestionarse cuál es la función de los órganos o el secreto de su organización, reflexionar en torno a cómo puede entenderse en ese *cuerpo expandido*, la idea del yo como huella personal del individuo, como fragmento del todo;

Soy yo “ego sun” en medio del resto de la representación del afuera, fantasmática, debilitada. Desde que se dice “ego” la puntualidad del desencadenante se separa de sí, aunque sea poco. “Yo soy”. Soy yo porque me distingo de todo (y de mí). Me pongo en mi mismidad. El cuerpo está envuelto por el cogito. El cuerpo está envuelto como el desenvolvimiento del cogito. El cuerpo así. Es extraño al espíritu solo si la extrañidad y extrañeza se ubican (se adentran) en la interioridad egótica y le permite relacionarse consigo mismo al tiempo que se relaciona con el mundo. La sustancia (ocupante/extensa) es la extensión (envergadura) y la exterioridad de la sustancia pensante que sin ese afuera no podría constituirse en interioridad. Conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. No hay

más que un existente que puede considerarse bajo el aspecto de su puntualidad o bajo el de la exposición de esa puntualidad. Expuesto el punto de coincidencia a sí (notificada la mismidad), se repite indefinidamente la exposición. A lo largo de todas las ocasiones-dimensiones ejerce su propiedad de sentido. Ego es el punto del sentido de la configuración que se llama un cuerpo. Ego es el “un” de “un cuerpo” y cuerpo constituye el sentido de ese “un” sin el cual se aboliría en la nulidad de inextensión. La vida es una corriente que atraviesa los cuerpos. Es su agitación homeostática. Esos cuerpos actúan. Se mueven, fuerzan, necesitan alimentación, respiran... Lo hacen ellos solos sin instancias. Es la vida la que organiza la pulsión ritmada y espontánea de los cuerpos. El cuerpo interactuante, ejecutante de acciones, produce una resonancia que es la huella en disolución constante de sus estados dinámicos. El cuerpo destila trazos, huellas reverberantes que fundan el cogito (humus generador de concreciones). Las huellas, organizadas en esquemas encuadradores, fundan la puntualidad del ego y la envolvencia de la interioridad...que acaba creando el mundo y el sujeto, como exterioridad e interioridad (Jean-Luc, 2007, p. 4).

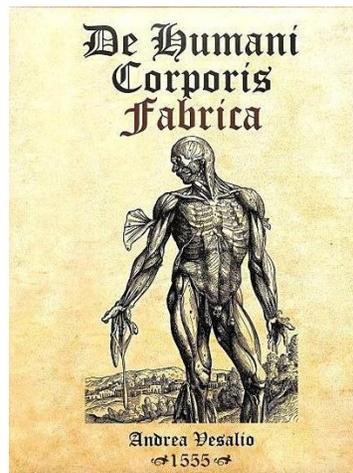


Rembrandt. (1632). *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes*. [Óleo sobre lienzo]. 1.7 m x 2.16 m. Recuperado de: *Historia del cuerpo*. Vol.1. Vigarello G.

Disecionar el cuerpo permitió ampliar la percepción corporal y sensorial. Alrededor de 1680 y 1730 en Europa la crisis de la consciencia del cuerpo radicaba en que el individuo se separa de la influencia del cuerpo colectivo, el hombre moderno es distancia y auto-cuestionamiento, se libera del cuerpo *pecador*, la separación del cuerpo *sagrado*, hecho a imagen y semejanza, es ahora un

cuerpo de observación y soledad, el hombre de los humores es desplazado por el hombre de fibras y nervios, que se convierte además en un cuerpo aislado del colectivo social.

El cuerpo expandido, ahora observado a partir de sus restos, es el punto de quiebre que da surgimiento al pensamiento del yo, es la ruptura en la concepción sobre la posición del hombre en el cosmos. En los restos exteriorizados está contenidas en fragmentos la huella y la idea del yo como auto-reconocimiento, como resultado de un individuo consciente que cuestiona su individualidad distanciado del *imago* hecho a semejanza de Dios, la desacralización de la naturaleza se da paralela a la individuación del hombre



Vesalio. A. (1555). *De Humanis Corporis Fábrica*. [Libro].
Ubicación: Biblioteca de la Universidad de Valladolid

Las representaciones del hombre anatomizado permiten posicionar al individuo con autonomía en el mundo, y es así como dicho individuo se reconoce a sí mismo a partir de sus restos orgánicos, a razón de las vísceras que componen una armoniosa maquinaria intelectual. Reconocerse desde la materialidad es estar en presencia de un acto no de muerte sino de liberación, la resurrección del cuerpo se glorifica en la individualidad personal, en la consciencia de un cuerpo que expande sus nociones del mundo y de la vida orgánica más allá de la teología, y que se centra en el desmantelamiento entre ser cuerpo y tener cuerpo. Ya no se es cuerpo colectivo pecador que procede en sus acciones condicionado por el martirio mental y físico, sino que ahora se es cuerpo que

cuestiona y se cuestiona, que se posiciona como ente y como idea del yo en un nuevo espacio, este espacio o *dasein* es una condición como:

Posibilidad de lo extenso del ser que está incluida en los cuerpos mismos (en su interior), como la pre-codificación de sus relaciones con lo exterior, que precede virtualmente (idealmente) a los cuerpos, como envolvencia de su alma o noción, pero que sólo existe actualmente cuando lo extenso se extiende; el sitio es la condensación, el ángulo intenso en el que se concentran todas las infinitas relaciones entre las cosas en una perspectiva finita que incluye un punto de fuga hacia el abismo de las cosas (Pardo, 1992, p.335).

Entrar en un abismo consciente sobre la materia orgánica no sólo lleva a comprender y asimilar los restos como parte expandida del cuerpo, sino también conlleva repensar la idea de la muerte, interiorizarla, aceptarla, representarla desde otros puntos de vista, como desde la sátira y la muerte que danza (las danzas macabras). La universalidad de la muerte se propaga a partir del hombre medieval mediante aquellos eventos, conceptos, y tragedias tales como la peste negra y el *ars moriendi* que establecía protocolos para el buen morir. Tanto la anatomía, los restos, como la muerte, fueron integrados como motivo artístico en diversos campos, el diálogo mediante frases en verso desarrollado en la literatura europea sobre la danza macabra representaba la personificación alegórica de la muerte, ésta con dos finalidades, una recordar que los goces del mundo son efímeros y que se debe estar preparado para morir, y por otra parte una intención satírica ya que la muerte no discrimina, no toma en cuenta ni edad, ni género, ni posición social, la muerte posee un poder igualatorio para todos. Don Quijote y Sancho Panza (personajes ficticios de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, escrita por el español Miguel de Cervantes Saavedra a comienzos de 1605), se topan con *Las Cortes de la Muerte* en el capítulo XI, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), escritor español y caballero de la Orden de Santiago, hace referencia a la muerte en los *autos sacramentales* del Barroco; la *Danza general de la Muerte* escrita anónimamente en castellano a

principios del siglo XV, contiene más de seiscientos versos dodecasílabos en coplas de arte mayor, en las cuales la muerte como personaje alegórico, va seduciendo para que se unan a su danza las figuras representativas de los estamentos sociales medievales, la nobleza, el clero y la plebe;

Yo soy la Muerte cierta a todas criaturas / que son y serán en el mundo durante. / Demando
y digo: oh hombre, ¿por qué curas / de vida tan breve al punto pasante? / Pues no hay tan
fuerte ni recio gigante / que de este mi arco se pueda amparar, / conviene que mueras cuando
yo lo tire / con esta mi flecha cruel traspasante. / ¿Qué locura es esta tan manifiesta / que
piensas tú, hombre, que otro morirá / y tú quedarás, por ser bien compuesta / la tu
complexión, y que durará? / No estés seguro si al punto vendrá / sobre ti a deshora alguna
corrupción / de liendre o carbuncho, o tal implisión / porque el tu vil cuerpo se desatará. / ¿O
piensas por ser mancebo valiente / o niño de días, que largo estaré / y hasta que llegues a
viejo impotente / la mi venida me detardaré? / Avísate bien: que yo llegaré / a ti a deshora, y
no tengo cuidado / que tú seas mancebo o viejo cansado, / y cual yo te hallare, tal te llevaré
(Anónimo, S.XV, Manuscrito Danza general de la Muerte, Biblioteca de El Escorial).

La muerte y las ideas alrededor de ésta, que expanden la visión sobre la vida y el cuerpo, fueron abordadas como un *estetograma* o dimensión sensible para la experiencia estética también en el ámbito de la música, la *Danse Macabre* de Camille- Saint Saëns (1835- 1921), compositor y director francés, y en el cine de Ingmar Bergman (1918- 2007), guionista y director sueco, con una de las escenas más representativas e influyentes en alusión a la danza macabra, en una de las escenas del largometraje *El séptimo Sello* (1957), Jof dice a su esposa:

La Muerte, severa, los invita a bailar. Van cogidos de las manos haciendo una larga cadena y empieza la danza. Delante va la misma Muerte con su guadaña y su reloj de arena (...). Ya marchan todos, hacia la oscuridad, en una extraña danza. Ya marchan huyendo del amanecer, mientras la lluvia lava sus rostros, surcados por la sal de las lágrimas (Bergman, 1957, 1:35:11min.)



Bergman, I. (1957). *El séptimo sello*. [Largometraje] Fragmento, diálogo de Jof a su esposa. Min. 1:35:11

Por último es importante resaltar otras creaciones sobre la muerte pero en el campo plástico, Hans Holbein el Joven desarrolló una serie de 41 grabados: *Imageries Mortis* (1526), en los cuales la xilografía en madera que empleó le permitió generar un distanciamiento frente a la lectura tradicional de la danza de la muerte por medio de la pintura, con este medio que Holbein utilizó pudo publicar libros que las personas podían leer en soledad, transformando el ejercicio colectivo de contemplar la muerte representada por medio de una pintura, en una praxis solitaria; en sus reproducciones también creó escenas individuales de la procesión, lo cual permitía un acercamiento y meditación más concretos de lo contemplado. Alberto Durero también realizó una de las *Meisterstiche* sobre la muerte, *El caballero, la muerte y el demonio* (1513), donde aborda la muerte latente que enfrenta el caballero como alegoría y personificación ecuestre de la fe cristiana. Se remonta a un estudio previo de Durero en el año 1495, *Estudio de un caballo*, en el cual dibujó un soldado montando su caballo en la misma posición que utilizó en el grabado a buril. Su armadura se tomó de un estudio sobre vestimenta en 1498 el cual adaptó a una nueva finalidad. El *caballo*, como compañero del soldado, influenciado por estudios naturalistas y anatómicos tanto propios como de Leonardo da Vinci, se muestra con perfectas proporciones típico del Renacimiento pero remodeladas

con un canon propio de Durero. La representación en perfil de estas dos figuras como la del perro, alude a la posición de la figura en los estudios previos, como a la mejor visibilidad de sus proporciones y al motivo de que al dirigirse en la misma dirección, ignoran lo que sucede a sus espaldas, y seguros al paso van bajo un sentido de imperturbabilidad. La figura del *perro* leal a su amo, es un símbolo utilizado en otros de sus grabados como en Melancolía I, el perro leal y devoto denota 3 virtudes, el celo incansable, el saber, y el razonamiento veraz. Es representado junto al peregrino cristiano en su viaje por la vida.

El caballo de la muerte lo representa cansado y sin que nadie maneje sus riendas, la personificación de la muerte y su caballo es fantasmagórica en alusión a los peligros del mundo, la muerte no es un esqueleto como símbolo de la muerte tradicional, sino que Durero utiliza un cadáver en descomposición, éste intenta atemorizar y notificar al caballero mientras le muestra un reloj de arena como símbolo de temporalidad, que siempre está presente donde quiera que vaya y que su tiempo se acaba. El *demonio*, como figura antropomorfa, criatura cambiante, metamórfica, se presenta como símbolo de la tentación del mundo terrenal. Criatura emblemática del Renacimiento se ve ignorada por el caballero, intenta llamar su atención pasando de largo.

Para la profundización de estas dos figuras, la muerte y el demonio, Panofsky (1948), aludiendo la tercera regla “*Los enemigos del hombre no parecen poseer realidad*” sobre el buril, señala que;

Para que no te dejes apartar del camino de la virtud –escribe Erasmo– porque parezca abrupto y terrible, porque tal vez hayas de renunciar a las comodidades del mundo, y porque constantemente has de combatir contra tres enemigos en lucha desigual, que son la carne, el demonio y el mundo, te será propuesta esta tercera norma: todos esos espectros y fantasmas que se abaten sobre ti como en las mismísimas fauces del Hades, has de tenerlos en nada, siguiendo el ejemplo del Eneas de Virgilio (Panofsky, 1948).

Expresa Panofsky sobre el tratado de Erasmo que este infunde una idea de que la fe se

convierte en algo tan poderoso que se vuelven irreales, en fantasmas, en espectros, los peligros y tentaciones del mundo. Estos son símbolos que han de ser ignorados por el caballero, tal como se interpreta con su semblante, posición, y gestualidad. En cuanto al símbolo de la calavera, es el signo de la muerte, es de lo que vive la muerte, su presencia denota ausencia y lo finito. El grabado expresa la indiferencia del cristiano que no teme ni al diablo ni a la muerte en su camino de fortalecimiento y virtud, esta idea está relacionada con la piedad de Erasmo, pero también con la de Lutero puesto que la libertad cristiana que era predicada por el reformador alemán sugería principalmente una actitud de indiferencia ante las cosas externas y finitas, el diablo y la muerte.

Sin duda el caballero, bajo sus convicciones, comprendía mejor que muchos el *memento mori* que otros preferían ignorar. Otra obra culmen de este lema y de representación alegórica de la muerte es sin duda *In Ictu Oculi* (1670), *En un abrir y cerrar de ojos*, del artista barroco español Juan de Valdés Leal o el pintor de los muertos, ubicada en el hospital de la Caridad en Sevilla; Leal describe la obra como “jeroglíficos de nuestra vida futura” destinada a recordar la transitoriedad de la vida y la universalidad de la muerte; la pieza representa a la muerte triunfante llevando una guadaña y un ataúd mientras pisa una esfera, también se observan los restos en descomposición de un obispo y un caballero en una cripta, donde están rodeados de símbolos de poder y riqueza mientras la muerte apaga una vela como representación de la fugacidad de la vida, la muerte triunfa siempre y todo sucede en un abrir y cerrar de ojos. Retratar la muerte con los ejemplos anteriores permite comprender la curiosidad por ésta como ese proceso de desenvolvimiento exterior del sujeto desde la interioridad, desde comprender el clímax de toda vida y existencia (la muerte), a través de su estudio obsesivo. Es a partir de la muerte que se puede elucubrar sobre los restos orgánicos, éstos que son el material expuesto que componen la idea de *cuero expandido* que sólo después de que la muerte toma posesión del cuerpo, se pueden resignificar como cuerpos del cuerpo, entendiéndose a partir de sus fluidos o reliquias como restos no en descomposición, pero sí potencias con cargas

simbólicas.

La muerte es el núcleo central del cristianismo desde sus orígenes. En el contexto de la cultura postridentina, la mentalidad se centró en la idea de que los sentidos engañaban, lo que en consecuencia generó un rechazo a las banalidades: la muerte se convirtió en una obsesión. A diferencia de la experiencia medieval, que veía la muerte como un feliz tránsito, la muerte barroca adquirió dramatismo y, por supuesto, teatralidad. Esto, en buena medida, era resultado de la tensión generada entre el proceso de la Contrarreforma y la creciente incredulidad secularizada, lo que permitió que la muerte se humanizara. Ahora era un acontecimiento con un mayor sentido social, la experiencia central de la vida que debía conducir al desencanto. La muerte actuó como un enclave de ruptura entre la vanidad y el desencanto. Así lo refleja la producción literaria y la cultura visual, donde preexista la dualidad entre la huida de lo divino y el aferramiento a las vanidades. La imagen de la muerte se resolvía en dos campos: las actitudes del sujeto ante la propia muerte y el carácter grupal, su impacto en el cuerpo social. En cualquiera de los dos casos, su importancia derivaba de su sentido estrictamente educador (Gómez, Restrepo, 2010 p. 26).

La Contrarreforma sólo fue capaz de mover conductas en la dirección deseada en tanto que fue capaz de una de las mayores contradicciones del Barroco: la transformación de la imagen de la muerte en Paideia. La muerte como educadora y canalizadora de comportamiento...El siglo XIV no pretendió más que enseñar el arte del morir recordando que la muerte habrá de llegar necesariamente. El barroco va más lejos, no pretende enseñar a morir en primera instancia, sino enseñar a vivir para morir poniendo énfasis en el primer extremo, porque no hay más arte de morir que el arte de una vida meritoria (Sánchez, 2003, citado en Gómez, Restrepo, 2010, p.27).

**Restos convertidos en cuerpo simbólico: una revisión
historiográfica/crítica en el arte femenino colombiano. Caso María
Evelia Marmolejo**

En los siguientes apartados se desarrolla un acercamiento al contexto histórico que comprende la vida de la artista colombiana María Evelia Marmolejo, y una mirada en torno a las tres obras seleccionadas para su análisis crítico (*11 de marzo*- 1982, *Anónimo 3*- 1982 y *Sesquilé*- 1985), las cuales componen el corpus expandido propuesto en esta investigación, y son la ejemplificación del *resto orgánico* concebido como cuerpo simbólico y representación del yo.

Al comienzo de la década de los años 80 del siglo pasado, los desarrollos formales y conceptuales en el arte colombiano permiten tener un panorama estético cada vez más prometedor. La inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín, el MAMM, el 22 de abril de 1980, es determinante para la situación actual del ámbito artístico de esta década. El museo surge como respuesta a un medio social, con el fin de apoyar el progreso cultural de la ciudad, y promover los estudios artísticos e investigativos, ofreciendo así una solución para el arte contemporáneo en crecimiento.

El arte, con un enfoque cultural, pedagógico, e intelectual, es un factor clave o indicador de desarrollo en un contexto urbano, que puede ser impulsado por políticas públicas y estrategias gubernamentales, para suscitar infraestructuras adecuadas (museos, galerías), y las condiciones para el desarrollo de manifestaciones artísticas locales, regionales, y de impacto global o universal. Manifestaciones que se han divulgado a partir de las últimas Bienales de Medellín, evento que desde

1972 no se generaba, por falta de presupuesto de parte de las empresas comprometidas con el asunto, y que fungían como mecenas o patrocinadoras, tales como Coltejer. Pero al pasar los años, dadas las necesidades de formar públicos mediante el arte y su divulgación, surge como centro cultural de Medellín el MAMM, con objetivos claros de acercar a la sociedad a las tendencias artísticas de la ciudad, y, por medio de ellas, generar relaciones, diálogos y un mejor entendimiento y comunicación entre el crítico, el artista, la obra y el espectador.

Como respuesta al crecimiento artístico local, es creada la Carrera de Artes de la Universidad Nacional en 1976, generando así espacios de desarrollo creativo para el auge del arte contemporáneo. En los años 80 se presentan exposiciones de arte conceptual como muestra de la vanguardia artística colombiana, también se inicia el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich como espacio competitivo, y adicionalmente se desarrollan el Parque de Esculturas del Cerro Nutibara, el Concurso Nacional de Arte Rionegro II, el Concurso Nacional de Escultura del Aeropuerto José María Córdoba, y el esperado regreso de la Bienal de Coltejer en la ciudad de Medellín.

Es en esta década cuando se advierte con mayor precisión el cruce entre el arte y otras disciplinas como la arquitectura, la publicidad, el diseño gráfico, el diseño industrial, y en él la exploración de ideas, por desproporcionadas que parezcan. Ya no se trataba sólo de búsquedas formales o de la construcción de una imagen de la ciudad en formatos convencionales. La incidencia directa sobre el espacio social, el uso recurrente de la instalación, o el despliegue de múltiples líneas de trabajo en las que la arquitectura expande sus límites y se inserta en la vida cotidiana, muestran la transfiguración en clave de ruptura, con los remanentes de la modernidad artística. Si bien el pensamiento proyectual sigue estando presente, sus puntos de llegada no son los mismos. La obra terminada es sustituida por el proceso o las acciones relacionales, por intervenciones casi inmateriales en lugares específicos de la ciudad y sus alrededores (Lopera, 2018, pp.5, 6).

Para el desarrollo de la IV Bienal de Arte, consolidada en el año 1981, es preciso mencionar que, en el año 79, fue seleccionado un grupo de patrocinadores, conformado como solución al problema económico para la producción de la bienal; en ella hicieron parte la Cámara de Comercio de Medellín, el Banco Comercial Antioqueño, Suramericana de Seguros y empresas como Fabricato y Coltabaco.

El evento fue dirigido por el artista y crítico Leonel Estrada, realizado en el Palacio de Exposiciones con la participación de 240 artistas, 67 de ellos colombianos. Se presenta con focos didácticos, de interacciones entre críticos y artistas, y de divulgación cultural frente a la libertad de expresión de los creadores.

El propósito de la muestra se basa en la lógica formativa, informativa y recreativa donde predomina la individualidad, la pintura bidimensional, el arte matérico, experiencias a partir del color y objetos tridimensionales, figuración violenta y nuevos expresionismos, esquizo-figuración y esquizo-abstracción, ornamentaciones y patrones; escultura inmaterial de luz, alteraciones de la perspectiva visual, nuevas posiciones sobre el paisaje, arte de denuncia y de procesos, instalación- performance y video (Estrada, 1982, p.2).

Esta Bienal presenta un carácter diferenciador respecto sus versiones anteriores de los años 60 y 70, como clara muestra del momento polifacético que se vivió entonces, a partir de los nuevos conceptos artísticos que influenciaban la ciudad, donde se manifestó un arte pluralista, un quiebre a la estandarización del pensamiento como consecuencia de los nuevos contextos particulares que vivía el ámbito artístico y cultural a inicios de la década de los 80. En la IV Bienal predominaron la pintura y la escultura, aunque también fueron acogidas obras conceptuales o antiarte, los cuales, siendo innovación para el momento, marcaron límites a las conocidas vanguardias. El principal tema de reflexión de dicho evento fue el estado actual del arte en la expresión artística de América Latina.

Es importante resaltar que en esta época el arte como idea, el arte conceptual, toma fuerza bajo la influencia de “Objetos Encontrados” de Duchamp (presentados en 1917), los *Ready Made* muestran una novedad en relación con la manera de desarrollar una obra artística, ya que se liberan las formas, las dimensiones, el material, y ahora su significación, la idea, es una representación diferente del lenguaje visual, el reducir la acción creadora a la decisión única y en gran medida arbitraria de denominar como arte a un objeto cualquiera, implica que el arte puede existir por fuera de los medios “hechos a mano” como la pintura y la escultura, y por encima de las concesiones del buen gusto.

La concepción y el sentido se vuelven más importantes que la forma plástica; el pensamiento vale más que la experiencia de los sentidos; con el *Ready Made* de Duchamp se inaugura toda una tradición alternativa de la vanguardia artística del siglo XX (Arango, 2002, p.295).

El arte de ideas se muestra en Medellín en una exposición del MAMM de 1980, *Arte para los años 80* dirigida por el artista Álvaro Barrios, con un corpus de obras en las cuales se refleja la importancia de la idea sobre la forma, son obras que cuestionan tanto al artista como al espectador, más allá de conocidos estándares clásicos. Otro evento de relevante importancia del arte como idea, fue el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual* realizado por el MAMM de manera simultánea a la mencionada IV Bienal de Arte de Coltejer. La realización conjunta de ambos eventos, la Bienal de Arte y el Coloquio de Arte No-Objetual como evento inaugural del MAMM, dieron cuenta de una reactivación del campo artístico del arte moderno y contemporáneo en la ciudad, luego de nueve años de ausencia de Bienales de Coltejer.

No obstante, según Imelda Ramírez, la coincidencia de esos eventos generó una “polarización” que marcó un punto de inflexión entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Para Ramírez, mientras en la Bienal se exponía la modernidad institucionalizada y caracterizada por defender una autonomía de los lenguajes del arte; en

la muestra organizada por el MAMM se proponía, por el contrario, una subversión de esa autonomía, borrando las diferencias entre el arte y la vida al introducir elementos del diseño y de la cultura popular y de masas, que estaba más cercana a la vanguardia posmoderna (Eder, 2012, p.15).

Con prometedores resultados, los cambios en el arte de los años ochenta se establecen de manera dinámica en la ciudad, surge la instalación y el predominio de la pintura es relevante al liberarse, en muchos casos, de la perspectiva renacentista, el *happening* y el *performance* se convirtieron en manifestaciones no objetuales que comenzaron a tener un espacio cada vez más significativo.

El *Land art*, y el *body-art*, fueron experiencias destructivas que terminaron hasta con la muerte de sus protagonistas. El cuestionamiento a los medios tradicionales llevó a valorar, en primer lugar, el concepto, la idea, antes que la realización material. La obra que permanece fue remplazada por ideas, bocetos, proceso que buscaban incorporar al espectador como participante activo de la producción artística, ya que, de alguna manera, es componente sustancial en su elaboración (Pini, Guerrero, 1993, p.10).

El arte nacional estaba influenciado así por la transvanguardia internacional, y, a través de sus lenguajes y manifestaciones, cuestionaba los estándares de la cultura en la Postmodernidad. También fue un elemento clave, en este contexto histórico, el desarrollo de programas artísticos universitarios que fueron motor de cambios en el ámbito cultural, tales como estudios sobre el conceptualismo, que fueron incluidos en pregrados de artes plásticas, así como en los contenidos de investigaciones propias de áreas estéticas y filosóficas;

La curaduría también cobró escenarios académicos, institucionales y artísticos donde se manifestó como una plataforma para la investigación y la experimentación creativa, desde donde prontamente cobró un rol para intervenir escenarios convencionales del arte en

Colombia y proveer contenidos al campo discursivo del arte (Ordóñez, 2015, p.168).

El artista en los años 80 aprende a no definirse a sí mismo dentro una técnica, ya que ésta varía dentro de muchas diversas formas de expresión. La nueva tecnología de ese momento histórico, al alcance de los artistas, generó variedad de opciones para sus creaciones, como lo fue el acceso a la cámara fotográfica análoga o digital (mucho más modernas), y las posibilidades estéticas, de exploración y experimentación que se tenían para entonces.

El concepto de lenguaje indexical propuesto por Rosalind Krauss (1941), crítica y teórica del arte estadounidense, toma fuerza entre 1980-1990; concepto mediante el cual la autora proponía una aproximación conceptual a la obra del artista, y determinaba la presencia de signos indéxicos como huellas, rastros, objetos o estructuras, el concepto de indexicalidad fue propuesto a principios de la década de 1970 para según Krauss (1977) “analizar los trabajos de una nueva generación de artistas, como Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart y Lucio Pozzi, quienes participaron en una exposición en P.S.1, en Nueva York, en 1976”.

En sus obras se enfatizaba la presencia de “signos indéxicos” tales como huellas y rastros (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, éstos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella (Malagón, 2008, p. 17).

La artista María Evelia Marmolejo nacida en Pradera, Valle, Colombia (1958), desarrolla su obra en este contexto de progreso artístico de los años 80, donde los límites del quehacer se ven difusos, y el acto de creación es considerado no sólo desde la capacidad técnica, sino también desde el ejercicio y contenido intelectual y político.

Durante los años 1976-1978 estudia derecho, pero abandona sus estudios a los dos años para dedicarse al arte, en el mismo año entra a la Escuela de Bellas Artes de Cali. Desde joven, la artista

se ve rodeada por el boom de Cali, el *Caliwood*, y por personajes como Miguel González (1950), para ese entonces profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Cali y el primer curador del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali por casi treinta años; Marmolejo también tuvo como referentes culturales e intelectuales a artistas y escritores caleños como el fotógrafo Fernell Franco (1942-2006), el director, guionista y productor de cine Luis Ospina (1949), y el escritor Andrés Caicedo (1951- 1977), viéndose influenciada especialmente por Miguel González, quien fue su principal mentor. Este grupo de artistas significó para María Evelia la posibilidad de tener una perspectiva sobre el mundo del arte en el exterior, ya que ellos viajaban, traían información y la actualizaban no sólo en relación con temas artísticos, sino también políticos y sociales; desde allí crece su interés por el *performance* como expresión artística para la denuncia social.

Mientras realizaba sus estudios María Evelia se ve interesada por técnicas creativas no tradicionales ni puristas, diferentes a las que ofrecía para entonces la Escuela de Bellas Artes: pintura, escultura, grabado; así que más bien explora y propone el lenguaje de la instalación y el performance. Para el final de semestre (1979 - II) realiza su primera instalación titulada *Tendido*, esta pieza la conforma un gancho de carnicería de hierro, del cual amarra varios pañales de tela y toallas higiénicas, unas usadas y otras limpias, como una forma transgresora de protestar contra la violencia y tortura a mujeres campesinas y universitarias por parte del ejército colombiano en el gobierno del expresidente Julio César Turbay Ayala⁵.

Aunque Marmolejo reprobó con esta instalación, porque no hacía parte de los medios convencionales y también por su contenido político explícito, aun así, esta muestra representa un punto de partida en el uso recurrente de fluidos orgánicos en la obra de la artista, y determina el reconocimiento de una materia con carga simbólica de denuncia y resistencia, en este caso, contra

⁵ 51° Presidente de la República de Colombia, cuyo mandato y período presidencial fue del 7 de agosto de 1978 al 7 de agosto de 1982

la opresión política en Colombia, y también como defensora de su condición de mujer en una sociedad machista donde se le enseñó siempre a servir al hombre. Por medio de su maestro Miguel González, María Evelia conoció los movimientos y artistas que acontecían en el ámbito artístico internacional, tuvo un primer acercamiento al *happening*, al accionismo vienés, y a las obras de artistas como Yves Klein y Lygia Clark, quien escribe:

Descubrí que el cuerpo es la casa y que cuanto más nos damos cuenta de ello, más redescubrimos el cuerpo como una totalidad en desarrollo...Nosotros somos los proponentes: nuestra propuesta es la del diálogo. Solo no existimos. Estamos a su merced: hemos enterrado la obra de arte, como tal y te invocamos para que el pensamiento pueda sobrevivir a través de tu acción (Clark, 1971, pp. 110,111).



Lygia Clark. *O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa / El yo y el tú: série ropa-cuerpo-ropa / The I and the You: Cloth-body-cloth series, 1967*

Clark. L. (1967) *El yo y el tú*. Objetos relacionales, tela, caucho.

[Performance] Recuperado de:

<https://turkishtwilightsandrecklessnights.blogspot.com/2013/09/sentir-tambien-es-arte-lygia-clark.html>

La visita a la *IV Bienal* y al *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual* por parte de Marmolejo, determinó el segundo punto de inflexión en el desarrollo de su obra, pues allí conoció las obras de artistas que incursionaban en sus primeros aportes al *performance* y al *happening* latinoamericano, tales como las acciones corporales de Yeni y Nan (colectivo venezolano, 1977-1986), Carlos Zerpa (artista venezolano, 1950), Martha Minujini (Argentina, 1943), Álvaro Barrios

(Colombia, 1945), y No- grupo (colectivo mexicano, 1977- 1983), encontrando gran admiración en estas obras y confianza en sí misma para llevar a cabo tres proyectos que no había concretado antes (*Anónimo 1, 2 y 3*); para ello tomó en cuenta estas acciones, y entre las características del arte no objetual

Señala Juan Acha, una de ellas consiste en permitir a los artistas la toma de consciencia del espacio y del tiempo. El arte se preocupó por crear ilusiones de espacio, pero ahora se preocupa por el espacio real; por eso una de las vertientes del no-objetualismo es ambientalista, se interesa en el espacio real de las ciudades, una tercera característica es el diseño, una actividad artística que no produce objetos propiamente dichos, y, por último, “una indiferencia sobre el objeto de arte y una asimilación del arte con la vida, proveniente de los movimientos orientalistas y contemplativos” (Arango, 2002, p.300).

El *Coloquio de Arte No- Objetual* y los eventos que se llevaban a cabo en paralelo tenían como objetivo desarrollar un arte contemporáneo nacional, el curador peruano

Juan Acha buscaba la inclusión de nuevas tendencias del arte que se veían con más fuerza en Brasil y Argentina, como el movimiento Neo- concreto y el arte relacional, el evento se convierte, dentro de una mirada retrospectiva, en un suceso crucial en el intento de articular una visión panorámica sobre la irrupción de estas producciones a escala continental y al mismo tiempo un proyecto efectivo de presentar, discutir y evaluar críticamente el significado cultural de las mismas. El desarrollo en sincronía con la VI Bienal de Arte en esa ciudad hizo a críticos como Marta Traba inducir una tensión de intereses entre el Coloquio y la Bienal (Tarazona, 2014, p.30).

El reconocimiento de nuevas propuestas y nuevos artistas abrió un nuevo capítulo en el arte colombiano, lejano del grupo de artistas modernos consolidados y legitimados por la crítica de arte Marta Traba en la década de los sesenta (artistas como Beatriz González, Alejandro Obregón,

Fernando Botero, Luis Caballero, Edgar Negret, Guillermo Wiedemann, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros).

La plataforma del *Coloquio de Arte No- Objetual* estableció la posibilidad de reconocer artistas que incursionaban a finales de los sesenta en el *performance*, pero también fue relevante por visibilizar otros artistas del continente pioneros del *arte de acción*, que fungieron como precursores para el desarrollo del *performance* en América Latina. Otros artistas, de los cuales Marmolejo pudo verse influenciada, tales como: Lygia Clark y Flavio de Corbalho de Brasil, Alberto Greco de Argentina, Alejandro Jodorowsky y Rolan Toporen de México, Juan Loyola y el Grupo Escombros de Venezuela; este grupo de artistas se ve identificado un poco más con el *happening* pero establecen el territorio para el desarrollo del *performance* latinoamericano.

María Evelia también tuvo tempranas influencias de la artista colombiana Feliza Bursztyn (1933- 1982), con obras como *La Baila Mecánica* (1979), la cual fue “una insinuación de lo que pasaría durante esos años con muchos colombianos vendados e interrogados, sometidos a un absurdo e interminable mecanismo” (Osorio, 2010, citado en Tarazona, p.26)

Esta obra fue una propuesta de esculturas móviles con telas que exploraba nuevas nociones de obra de arte, y que abrió la posibilidad de desarrollar un arte cinético, mecánico, y político, considerándose transgresora para la época, tanto en el uso del material, como en la inclusión de movimiento en las obras.

El arte cinético construido a partir de chatarra, a finales de la década de los setenta en Colombia, estaba inmerso en la discusión sobre la relación entre el arte y el desarrollo tecnológico. La mirada hacia la tecnología se caracterizaba por una posición ambivalente, desencadenando un polémico debate de pros y contras en el futuro de la humanidad. Había quienes eran positivos frente a su desarrollo y creían en un futuro, en un éxtasis a “lo nuevo” y por el contrario los escépticos. Es entonces, cuando la producción artística contemporánea

de la época, se convierte en una declaración estética sobre cómo estos cambios afectarán el futuro y cómo se ven desde la contemporaneidad del artista. Feliza Bursztyn se ubica en la categoría anterior. Donde gracias a los avances tecnológicos, la economía liberal, un campo político dinámico y el feminismo, siente en una época de transición, en la cual los sistemas establecidos anteriormente, se relacionan para configurar el sistema social que tenemos hoy en día (Quintana, s.f, pg.1).



Bursztyn, F. (1979). *Baila Mecánica*. Estructuras metálicas con telas, [Instalación, Galería Garcés Velásquez]. Colección MAM Bogotá. Recuperado de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=30750>

Estos grupos de artistas que conformaron una nueva generación de creadores (Feliza Bursztyn, Ana Mercedes Hoyos, Luis Caballero, Bernardo Salcedo y Beatriz González), quienes dejaron a un lado la estética decorativa y olvidaron la forma, y, además, revelaron una preocupación colectiva por el espacio, el tiempo, el material, el cuerpo, por la noción de obra de arte, por su recepción e integración del público, y por un arte colectivo a favor de lo popular y de la vida.

Las diversas realidades sociopolíticas del país y del mundo permitieron establecer un arte político que prevalecía sobre un arte contemplativo. El arte encontró bases en el diálogo como protesta social, y se vinculó con tópicos como el cuerpo, con la acción, con la palabra y con el espacio-tiempo, para conformar un nuevo territorio de manifestación artística, donde lo personal se convierte en político, y la apuesta feminista se ve reforzada por el *performance* como principal herramienta de protesta artística-política.

La relevancia de la performance entra en juego cuando las artistas, empiezan a explorar en ella como lenguaje que les permitiera articular sus cuestionamientos sobre la representación y sobre el empleo de su propio cuerpo, entendiendo que “el lenguaje no actúa únicamente mediante el manejo de la palabra. La gestualidad del cuerpo constituye también un lenguaje” (Aliaga, 2001, pg.20). Este proceso que se dio paulatinamente alrededor de estas dos décadas, para ya finalizados los setenta, empezará a abrir las brechas a diversas discusiones en torno al feminismo y sus diferentes vertientes, integrando nuevos enfoques y prácticas artísticas. La performance:

Es la más impresionante entre los espectáculos de la mujer metafóricamente abierta, herida, amortajada, ensangrentada. Hija de la vanguardia de principios del siglo XX... Su segunda fase, de finales de los años sesenta hacia los setenta adquiere mayor terrorismo, en tanto masculino como en lo femenino, y se acerca más al cuerpo y a la sangre con un efecto gran guiñolesco y gore del teatro de la crueldad... hace del cuerpo un elemento susceptible de representaciones y metáforas cruentas. Específicamente importante y abundante es la performance relacionada con las peculiaridades del cuerpo de la mujer, con sus males e indisposiciones biológicas, con la maternidad y sus amarguras físicas y morales, sus desdichas sentimentales aguzadas por la cultura (Pedraza, 2012, citado en Rodríguez, p. 46).

En 1990 la artista colombiana María Teresa Cano (1960), gana el Salón Nacional de Artistas con la obra *Una cosa es una cosa*, siendo posicionada como la pionera del performance en el ámbito nacional, aun así, cabe mencionar sin caer en encasillamientos que María Evelia Marmolejo ya había tenido un temprano interés por este lenguaje artístico, presentando su performance *Anónimo I* en el año 1981 unos meses después de asistir al *Coloquio de Arte No-Objetual*. Esta acción la realiza en la Plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali. Allí la artista envolvió su cuerpo en gasa como símbolo de herida que debe sanarse, e hizo un recorrido con dos estaciones, en la primera cortó sus pies en alusión a las heridas causadas por la violencia y el conflicto político de Colombia,

con los pies sangrando recorrió cierta distancia dejando sus huellas hasta llegar a la última estación, la cual consistía en sanar sus heridas con vendas y seguir caminando; esto lo hizo en alusión y protesta a las heridas causadas por la guerra, al dolor infringido a víctimas inocentes que debe ser sanado.

Las heridas autoinfligidas y el subsecuente proceso de sanación de Marmolejo fueron una forma de poner en el foco de atención del público una problematización estética alusiva a la violencia social y política que se estaba generando en Colombia en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado (el público, en su mayoría masculino, durante el performance, estaba a la vez trastornado y conmovido, a pesar de que, de acuerdo con la artista, estaban más impresionados por la sangre del performance que por la violencia diaria en Colombia), pero también de manifestar la necesidad de sanar el dolor causado por la crueldad infligida a gente inocente y de poner fin a la situación. El autoinfligirse heridas se convirtió en el *modus operandi* de Marmolejo, debido a que su relación con los problemas que ponía en evidencia no era simplemente intelectual o artística sino visceral, urgente y compasiva (Fajardo, 2012, párr.13).

María Evelia se refiere a este *performance* como un homenaje a los desaparecidos y torturados, víctimas anónimas de atrocidades cometidas bajo el entonces vigente Estatuto de Seguridad del gobierno de Julio César Turbay: aquel Estado de sistemática criminalidad que un Senador, también liberal, a un año de promulgado el decreto, describía como la implantación de una “dictadura constitucional” en Colombia (Tarazona, 2014, p.32).

Esta obra ha sido leída como un eco o reflejo de la realidad sociopolítica, representación del contexto y espejo de su tiempo; pero el análisis de los componentes metafóricos allí presentes ha sido hasta hoy desatendido. No obstante, los signos que Marmolejo proyectó en esta obra deben releerse a profundidad como una serie de mediaciones entre su crítica social y su exploración

conceptual: la artista no sólo complejizó el referente real, sino que también apuntó a la recodificación de materiales, de tiempos, de espacios, que habían sido poco explorados. Su experimentación corporal buscó señalar el control sobre los cuerpos en tiempos de represión; sus desplazamientos y sus cortes en la piel evocaban un cuerpo social; la metáfora de la herida recuerda la cicatriz social, cicatriz que aún hoy nos sigue interpelando: “Mire lo que está pasando. Esto me duele y a ustedes tiene que dolerles, ¡despierten!” (Vargas, 2016, p.196).

Se trataría en él del "cuerpo político" como conjunto de los elementos materiales y de las técnicas que sirven de armas, de relevos, de vías de comunicación y de puntos de apoyo a las relaciones de poder y de saber que cercan los cuerpos humanos y los dominan haciendo de ellos unos objetos de saber. Se trata de reincorporar las técnicas punitivas bien se apoderen del cuerpo en el ritual de los suplicios, bien se dirijan al alma a la historia de ese cuerpo político (Foucault, 1976, pg. 29).



Marmolejo. M. E. (1981). *Anónimo 1*.
[Performance].Plazoleta Centro Administrativo
Municipal de Cali. Homenaje a los desaparecidos y
torturados por la violencia. Fotografía: Fabio Arango

Las obras que sucedieron a *Anónimo 1* (*Anónimo 2 “11 de marzo”*, *Anónimo 3* y *Sesquilé*), son el objeto de estudio de esta monografía, y se desarrollarán en este apartado sólo algunos rasgos generales de las mismas, para ser abordadas en profundidad en el tercer capítulo.

Miguel González comenta:

Los tres performances registrados en video (y cuyos vestigios también se pueden ver en fotos de registro), son terribles tanto por sus ingredientes (sangre menstrual, aguas negras, placentas y líquido orgánico, soda cáustica) como por la acción de la misma artista torturada en su desnudez y agresión no sólo al ojo del espectador sino a su propio cuerpo. Una propuesta como la suya que hace pensar en la tortura, la condición de la mujer, la alienación y el pavor, no sólo es nacional, sino que asoma con sinceridad incuestionable hacia uno de los cánones y metalenguajes contemporáneos (González, 1982, citado en Tarazona, p. 35).

El performance *Anónimo 2* o también llamado *11 de marzo*, realizado en la Galería San Diego de Bogotá, en el año 1982, establece una relación con el cuerpo y sus fluidos, no desde la denuncia socio-política, sino desde las claves semánticas de aceptación y de proceso ritual, donde la artista adopta el fluido menstrual para exponer su condición natural de mujer, con el fin de develar y reivindicar un corpus que fluye de adentro hacia afuera como ciclo de vida, y que es por lo general, rechazado socialmente como grotesco. Esta obra es considerada por el catálogo *Arte ≠ Vida: Acciones por artistas de las Américas, 1960-2000* (2008), de El Museo del Barrio, como “la primera performance feminista en Colombia”.

Es importante recordar que exponer el cuerpo político y fusionarlo con la condición de mujer en el contexto histórico en el que la artista se desarrolló, permite entender su obra dentro de la visión femenina que se desarrolló con anterioridad en Estados Unidos. Marmolejo hace una apuesta feminista donde asume su cuerpo como plataforma artística a través del performance. En el cual fue intuyendo, desarrollando y apropiándose del cuerpo y la desnudez en una Colombia donde hasta el momento no existía ningún antecedente que pudiera denominarse como performance; así, al igual que artistas como Carolee Schenneman o Ana Mendieta, esta desnudez no fue la de un objeto, ni para deleite de otro, sino una propuesta artística para poner en la esfera

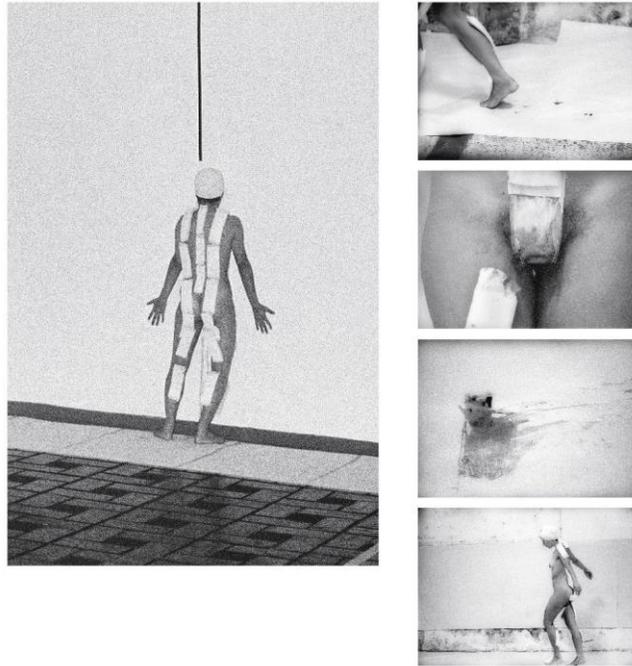
de lo público temas tales como la denuncia de desapariciones forzadas en *Anónimo 1* y en *América*, procesos personales en *Anónimo 2*, y temas ambientales en *Anónimos 3* y *4*. Luego María Evelia empleó el performance y su cuerpo como una metáfora del malestar social de su época, evidenciando no sólo la violencia que vivía el país, sino a su vez lo violenta que era la sociedad colombiana con las mujeres.

Su posición marcadamente política nos permite emparentarla con la consigna *lo personal es político*, la cual fue utilizada por las feministas, tanto activistas como artistas, para señalar que si su espacio de dominación había sido lo doméstico, es decir, el mundo de lo privado, ellas tomarían los aspectos de este espacio y lo pondrían en la esfera pública para problematizarlo, debatirlo, cuestionarlo; es decir que de ahí saldrían sus reivindicaciones, pues era un espacio legítimo desde el cual participar, y lo privado tenía consecuencias en el orden social (Rodríguez, 2016, p.105).

La obra *11 de marzo* alude al día en que la artista tiene su periodo o ciclo menstrual y decide por medio de la *acción corporal* como ella determina, hacer visible un suceso o fenómeno privado por medio del *performance*, para ello tomó infusiones herbolarias para inducir su menstruación en la fecha deseada: 11 de marzo. Haciendo uso de una luz intermitente, la atmósfera de la galería se cargó de tensión, María Evelia se cubre los brazos, piernas y tórax con toallas higiénicas y recorre las paredes y suelo de la galería dejando sus restos de menstruación en la tela que se dispuso alrededor del lugar, el fluido se impregna en el espacio como huellas de sí misma.

En esta danza frotaba su pubis en la pared, dejando una mancha de su sangre, la cual chorreaba de la pared al piso. Marmolejo había sufrido toda su vida de períodos muy abundantes y tenía el trauma de haber manchado su ropa constantemente de sangre y ser objeto de burla de la gente, especialmente cuando era una estudiante joven. Este performance fue, en parte, para reconciliarse con su propio cuerpo y sus funciones. Éste fue un ritual

ofrecido a la menstruación; algo considerado vergonzoso y repugnante, y para celebrarla como algo natural. La artista había sido criada en el catolicismo y rechazaba la idea judeocristiana del Génesis, donde la mujer nació de la costilla de Adán, lo cual establece la superioridad y el poder del hombre sobre la mujer. Con este ritual Marmolejo quería celebrar la centralidad de la mujer en el origen de la vida (Fajardo, 2012, párr.14).



Marmolejo, M. E. (1981). *11 de marzo*.
[Performance].Galería San Diego, Bogotá, Colombia.
10 min. Fotografía documental. Foto: Camilo Gómez.

Añade Eduardo Serrano, María Evelia Marmolejo, desnuda pero cubierta en parte por toallas higiénicas realizó una especie de ritual que la llevaba, después de algunos movimientos, a abrazarse a la pared en la cual dejaba las chorreantes huellas de una menstruación provocada y abundante. [...] Es conveniente precisar que en “Actos y Situaciones” sino más bien una especie de desasosiego y tristeza que se aumenta por el empleo consciente del cuerpo del artista (“body art”), es decir con el señalamiento de su vulnerabilidad física. Las tres “acciones” conducen sutilmente a consideraciones de carácter sociológico o político (“sobre el feminismo”, por ejemplo). Su presentación, no obstante, busca en primer término hacer

claro y manifiesto que “experimentar conscientemente” cambia completamente el sentido de cualquier actividad (Serrano, 1982, pp.54, 55).

María Evelia Marmolejo se expresa por medio de "acciones" o de "performances" que recoge en video y con los cuales ha impresionado hondamente tanto en Bogotá como en Cali.

La novedad misma de este tipo de obras, la vulnerabilidad personal que proyectan, su posición feminista y su agresividad y violencia, son señal evidente de que la artista usa su cuerpo e incluso sus ciclos biológicos con el fin, ante todo, de incitar reflexiones sobre las definiciones del arte (Serrano, 1982, p.3, catálogo del VIII Salón Atenas).

El performance *Anónimo 3*, de 1982, se llevó a cabo a orillas del río Cauca y explora una condición ambiental, a diferencia de la condición política y biológica de las obras anteriores. Debido a la alta contaminación del río, Marmolejo realiza una acción ritual como proceso de sanación y perdón por la contaminación y destrucción de la flora y fauna, en la cual emplea la orina como fluido simbólico. Cubierta con vendas en sus piernas, brazos y rostro, la artista dibuja una espiral con cal y abre un agujero en la mitad de la tierra en el terreno de la acción performática, donde ubica un excusado y realiza un lavado vaginal con el cual fertiliza la tierra, después se dispone a quitarse las vendas, a enterrarlas y abonarlas con cal.

Recurriendo a su propio cuerpo, a sustancias de origen orgánico, María Evelia Marmolejo quiere mostrarnos que el arte tiene otros recursos distintos a los tradicionales. El arte no como objeto sino como proceso. El arte no como algo ajeno al hombre sino inherente a él mismo. Un dedo cortado que cualquiera puede pasar sobre un papel enmarcado para que quede no sólo la huella sino la “acción”. Y esto es precisamente el objeto de la artista: las acciones que pueden ser definidas como arte. Y más que arte todo este proceso se convierte más bien en un problema plástico, más aún cuando estas “acciones” plantean la posibilidad

de que el arte no sea bello, ni un resultado final, ni decorativo. Apenas un instante que queda plasmado en fotografías y en videos (Palacio, 1982, citado en Vargas, p. 60).



Marmolejo. M. E. (1982). *Anónimo 3*. [Performance]. Realizado en los bancos contaminados del Río Cauca, Valle del Cauca, Colombia. Fotografía documental. Foto: Nelson Villegas.

En el año 1985, la artista lleva a cabo su obra *Sesquilé* en el Hospital Anglo-Americano de Madrid, España. En esta obra hace manifiesto su estado de embarazo como obra de arte, como acto de creación de vida humana; aquí el fluido empleado es el semen masculino contenido en su cuerpo, que es convertido en feto en potencia, el esperma hace cuerpo dentro del cuerpo, y con la vida gestada se expande la noción *arte*.

María Evelia documenta su proceso de gestación con acompañamiento del personal médico del hospital. *Sesquilé* es el nombre dado a su hijo en honor al hijo de Zipa, (supremo gobernante del Zipazgo, región al sur de la confederación muisca), que muere en confrontación contra los españoles en tiempos de la conquista. Sara Rosemberg fue la fotógrafa del proceso de parto.

Marmolejo, siendo atea, conceptualizó sin embargo que, como artista, era “creadora”, en este caso creadora de una nueva vida que era una extensión de su ser. Era –irónicamente, y en contra de la concepción patriarcal masculina de “Dios” creador– su propia diosa. (Fajardo, 2012).

Ésta comprende la última obra que realiza la artista en la década de los 80, para después radicarse en España y posteriormente en Nueva York, de manera definitiva.



Marmolejo. M. E. (1985). *Sesquilé*. [Fotografía antes del parto/Performance]. Hospital Anglo-Americano, Madrid, España. Fotografía documental. Foto: Sara Rosemberg.

Orina, sangre y semen como *cuerpo expandido*: un análisis estético a las poéticas del fluido corporal en el arte performático de María Evelia Marmolejo

Este tercer capítulo se compone de tres apartados, y en cada uno de los tres se aborda a profundidad una sola pieza de la artista María Evelia Marmolejo. Las obras *Anónimo 3*, *11 de marzo* y *Sesquilé*, son las más representativas y pertinentes para este trabajo monográfico. En cada apartado se relaciona el fluido que es abordado por la artista, con un concepto que permite elucubrar al respecto. En el apartado 5.1 se establece una relación entre la orina y la idea de desecho, en el apartado 5.2 se profundiza en la sangre como fluido sagrado, y, por último, el apartado 5.3 aborda el semen desde la idea de reproducibilidad. Este contenido teórico permite ejemplificar y posicionar la obra de María Evelia como referente del concepto de *cuerpo expandido*, concepto que encierra en sí la idea de los fluidos corporales como nuevo territorio exteriorizado de resignificación y entendimiento sobre el cuerpo político.

La orina y el desecho, de lo inmundo a lo sagrado



Marmolejo. M. E. (1982). *Anónimo 3*.
[Performance]. Realizado en los bancos contaminados del
Río Cauca, Valle del Cauca, Colombia. Fotografía
documental. Foto: Nelson Villegas.

La relación entre la orina y el concepto de desecho visto desde una perspectiva que resignifica tanto la materia orgánica como la idea misma de *desecho*, conlleva a otra proposición: hablar del paso de lo que se concibe como inmundo a un espacio de sacralidad; la obra *Anónimo 3* (1982) de María Evelia Marmolejo plantea una reflexión ritual en torno a la contaminación del río Cauca, dónde hace uso de elementos simbólicos como: las vendas en alusión a las heridas causadas a la tierra que deben ser sanadas; la espiral dibujada en el terreno, que funge como símbolo universal de la dinámica de la vida y la idea de nacimiento-muerte-renacimiento. La espiral, es una forma ancestral que se puede encontrar en el arte rupestre de todos los continentes, y que tiene un significado simbólico y arquetípico, dado que representa y supone el desenvolvimiento de la consciencia.

Otro de los elementos utilizados en la acción performática de Marmolejo es el retrete como contenedor del lavado vaginal, y, la orina, como símbolo de limpieza y sanación, una cura que María Evelia interpreta desde la interioridad y materialidad animal, en la cual se limpia a sí misma en primer lugar orinando, para después simbolizar, por medio de ese fluido exteriorizado como fuente

de sanación y perdón personal, un ritual que busca restaurar la comunión y la armonía con el medio ambiente, algo que a su juicio se ha perdido. La orina como fragmento cíclico de su corporeidad, penetra la tierra, dejando una impronta de la artista en ella. Constituyendo mediante esta acción, un cuerpo que fluye y se expande a la exterioridad para establecer un *estetograma*, donde la idea de desecho corporal queda desplazada por la imposición del cuerpo político consciente; es así como la noción de fluido corporal es remplazada por el fluido como símbolo de protesta y sanación ritual, expandiendo la comprensión del cuerpo mismo y constituyéndolo como un *dasein*, como una posibilidad misma de ser cuerpo expandido.

La *orina* como *desecho* sagrado es fragmento que circula a través del cuerpo, es un desecho que es transformado desde la interioridad, desde la profundidad corporal hacia afuera. Esto sucede, no sólo como transgresión del límite del cuerpo, sino como una manera en la cual, mediante este proceso, simultáneamente, se funde la identidad del yo en el exterior, desde la organicidad misma de la materia, y confluyen aquí, a la par, elementos como la estética de lo orgánico, de la huella y de la evocación. El líquido se convierte en presencia de una ausencia, como exposición sensible de la idea del ser equiparable a su totalidad, fragmentada a partir de un desecho.

La liberación se basa en la construcción de la consciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión, y, también, de lo posible ... es importante señalar que los esfuerzos para construir posiciones revolucionarias, epistemologías como logros de gente dedicada a cambiar el mundo, han formado parte del proceso que muestra los límites de la identificación (Haraway, 1984, pp. 2,11).

La *Einführung*, comenta Rosal (2012) la “tendencia del acceso al otro, de la apertura, pero, con ello, insta también a la demarcación de la propia identidad como espacio, como terreno” (p. 99). Marmolejo da paso a una sensibilización no sólo a partir del espacio donde realizó la acción, sino también desde el fluido corporal que ella naturaliza en su uso, pasando de lo inmundano a lo sagrado, exponiéndolo como ese elemento fundamental y esencial que proyecta una idea de sanación no sólo

personal sino colectiva. En la orina se condensa una reivindicación ambiental desde lo social, pues es un fluido que a todos nos circula, y como fluido corporal su función primaria se basa en la eliminación de sustancias tóxicas para buscar el equilibrio del cuerpo y sus funciones.

Entender la orina expulsada por la artista como un cuerpo expandido que busca ese equilibrio ambiental, permite comprender este fluido como cuerpo que manifiesta una acción colectiva por el uso de la orina, y por otro lado aludiendo a la acción humana de contaminar el ambiente; a su vez individua a la artista en la exposición del fluido, al pasar por ese núcleo consciente del yo la idea de manifestar la situación ambiental del río Cauca en los años 80, es decir, toda experiencia vital que es detectada por el yo, pasa a ser consciente, y por lo tanto, es manifestada por Marmolejo para accionar de manera performática la consciencia ambiental en las personas, y más que eso, generar la idea de sanación, de limpieza del río y sus alrededores. La experiencia mimética que proporciona y condensa este cuerpo expandido no alude a la imitación de la naturaleza, pero sí a la representación de una realidad, es decir, de un contexto que el arte aborda como ritual.

La realidad es un concepto más extenso que el de naturaleza, ya que comprende también las obras humanas, formulado de un modo breve: La realidad no comprende sólo la naturaleza, sino también la cultura. Lo que es verdad en la relación del arte con la realidad, es también verdad en su relación con la naturaleza, pero no al contrario (Tatarkiewicz, 1997, p.325).

La performance es la experiencia del momento, un arte en el que el ahora adquiere significado, y los artistas visuales, a diferencia de los actores de teatro, se presentan a sí mismos en tiempo real y convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. “A grandes rasgos el performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales. Los medios y sus procesos pasan a ocupar el centro de la nueva

“escena” de la realidad”. El único lugar real, donde la diversidad puede existir para el artista, es el cuerpo con su sudor, su sangre, sus excrecencias y sus lágrimas, en el contexto de las reivindicaciones étnicas, sexuales, políticas, y en la incorporación de vivencias personales (Landabaso, 2016, p. 24).

La sangre y la sacralidad, el ritual pagano como cuerpo de desvelamiento cultural



Marmolejo. M. E. (1981). *11 de marzo*.
[Performance].Galería San Diego, Bogotá, Colombia.
10 min. Fotografía documental. Foto: Camilo Gómez.

Los rituales paganos que hacen uso de la sangre asumiéndola como fluido sagrado, lo elevan a tal punto de importancia o veneración que se convierte en cuerpo de desvelamiento cultural, es decir, a partir del fluido se develan formas de pensamiento, formas de organización y de conformación cultural que determinan el desarrollo de relaciones y acciones sociales.

Los maoríes sostienen que las almas humanas se hacen de sangre menstrual. Aristóteles decía lo mismo: la vida humana se hacía a partir de un coágulo de sangre menstrual. Plinio llamaba

a la menstruación la sustancia material de la generación. Esta noción primitiva de la formación prenatal a partir de la menstruación aún se siguió enseñando en las escuelas médicas hasta el siglo XVIII. La idea básica proviene de la teoría hindú que sostiene que el abismo primordial u océano de sangre menstrual fue la manifestación sin forma previa a la creación del universo. Las mujeres son una copia en escala del proceso. La diosa Mesopotámica Ninhursag había creado a la humanidad con arcilla mezclada con sangre menstrual y le enseñó a las mujeres un sortilegio para concebir realizado con arcilla y sangre menstrual llamado Adamath (arcilla roja). El nombre bíblico Adam proviene de ese mismo hechizo. El Corán dice que Allah hizo al hombre de sangre que fluía, pero el nombre Allah en la Arabia pre-islámica era el nombre de la Diosa de la Creación Al-Lat (El principio femenino, s.f, parr.1).

En contraste con la tradición cristiana, en este *performance* Marmolejo se refiere

A un mito ancestral indígena que determina el origen de la vida en la mujer, la cual creó al hombre al mezclar sangre de su menstruación con lodo en forma de un falo y lo enterró. Fue entonces cuando el hombre nació y se convirtió en su compañero, y juntos comenzaron a crear nuevas vidas, la artista escuchó sobre el mito indígena durante conversaciones con gente que tenía contacto con etnias de la selva tropical del Chocó, en Colombia (Fajardo, 2012, parr.13).

Haciendo alusión a este mito indígena, María Evelia propone en esta acción, su propio ritual de sanación y aceptación de este fluido primordial en el cuerpo femenino, que tras años de ser un motivo de señalamiento social, se permite a sí misma celebrar y poner en perspectiva esta condición del cuerpo de mujer, cuerpo que tras ser develado socialmente, establece nuevos terrenos para el entendimiento o comprensión sobre este fluido fundamental. Como dice Serrano, en esta propuesta Marmolejo tiene la capacidad de crear un espacio donde al “experimentar conscientemente” de una

actividad, hace que cambie y se modifique su sentido, es decir, por medio de este cuerpo expandido como protagonista, la artista genera una acción consciente donde busca normalizar socialmente el fluido menstrual exponiéndolo sin tapujos, donde la fragilidad del ser se materializa en las heridas que arrastra como producto de sus vivencias.

La violencia y el sufrimiento, han dado paso a la culpa y la vergüenza, emociones morales que han marcado profundamente al sujeto contemporáneo. Desde la perspectiva de la experiencia del cuerpo, estas vivencias condicionan o influyen fuertemente en su capacidad de relación con los otros y consigo mismo. La esfera ética de este ser escindido por los acontecimientos de nuestra modernidad se ve influenciada y alterada, como una consecuencia de eventos lamentables. Ahora bien, si en un esfuerzo de sobreponerse al sufrimiento el sujeto contemporáneo da muestras de querer superar sus experiencias pasadas, podemos decir que este deseo también tendrá una influencia y le permitirá abrirse, de cierta manera, hacia los otros. El cuerpo como territorio ético individual se abre a través de su expresión y por medio del territorio de la creación artística, y en especial desde las manifestaciones que proponen sus discursos a partir del cuerpo. Tiempo, espacio y energía conforman los elementos primarios que confluyen en las expresiones corporales escenificadas. Cuando estos componentes se organizan fuera de los límites convencionales del arte, surgen innumerables formas subversivas que desafían las relaciones tradicionales de la temporalidad, proponiendo por ejemplo una discontinuidad lineal, o una traslocación del espacio, usando como recurso la singularidad del lugar. Elementos que generan el colapso de la relación habitual entre intérprete y público. Así, este tipo de propuesta, provoca en artistas y espectadores una reflexión en torno a los límites que ordenan las cosas del mundo. En medio de esta compleja relación surge la necesidad de proponer, desde el arte, los planteamientos sobre la integridad del sujeto, que abordan su fragilidad frente a los

acontecimientos de la historia reciente para encontrar los rasgos de una identidad rota. Los procesos creativos desde el cuerpo, movilizan aspectos profundos de la memoria individual y colectiva, en una búsqueda de reparación en el ámbito de la esfera íntima y la esfera ética compartida por medio de la experiencia histórica en un ejercicio de autoconocimiento y reconocimiento (Capriles, 2016, pg. 3).

La experiencia estética que brinda este performance se convierte en una experiencia empática, o *empatía estética*, proceso en el cual el espectador pasa por un momento de afinidad entre objeto (fluido) y sujeto, y donde este puede reconocerse a sí mismo y solidarizarse con el otro, en un proceso que permite al sujeto hallar un conocimiento de sí mismo que hasta ese momento ignoraba, es decir, los espectadores que presenciaron el performance *11 de Marzo* y los que conocen de él mediante su registro fotográfico, pueden experimentar por medio del *Einfühlung* ese proceso de comprensión y solidaridad, que sin importar el género que observa, causa en él ese reconocimiento y aceptación de los ciclos del cuerpo femenino que son manifestados con la sangre, la cual se ha tachado como desagradable, pero aun así, esta acción performática establece la idea contraria resignificando un fluido o cuerpo que se expande a la exterioridad, para generar nuevas comprensiones de éste.

La *sangre* como resto sagrado compone un nuevo corpus, es tejido conector que impulsa la vitalidad del ser, la materia sagrada es cuerpo que evoca y se instaura en la *estesia*, lugar donde coincide el arte con la vida, en el fluido exteriorizado continúa la presencia del yo como estética de huella y evocación;

Este ciclo instaura el balance, pues el cuerpo se usa y se reproduce, el organismo no tiene otra función que la de reconstruir su sangre... pero esta misma sangre no tiene otra función que la de revertir al aparato que lo regenera lo que este mismo aparato necesita para funcionar. El cuerpo hace sangre que hace cuerpo que hace sangre... Por otra parte, todos los

actos de este cuerpo son cíclicos en relación a él, puesto que todos ellos se descomponen en idas y venidas, contracciones y dilataciones, no obstante que la misma sangre cumpla sus recorridos cíclicos y realice continuamente el giro de su mundo de carne en que consiste la vida; observamos, empero, dos fugas al ciclo de la existencia del cuerpo: por una parte, hágase lo que se haga, el cuerpo se usa, por otra, el cuerpo se reproduce (Valery, 1992, p. 396).

La circulación de la sangre se inscribe en lo sacro como fragmento que es capaz de producir fuerza motriz, finas partículas que guardan el secreto de la relación que tienen para generar sensación y pensamiento en el ser, para constituirlo como cuerpo y como *dasein*, “ser en el mundo equivale a tener originariamente intimidad con una totalidad de significados” (Heidegger, 1941, p. 33).

El cuerpo utilizado por Marmolejo (tanto su cuerpo físico, como el cuerpo sanguíneo) expande la noción de cuerpo íntimo, y resignifica un acontecimiento biológico haciendo uso del cuerpo político, el cual, como vehículo narrativo en el arte, es la principal herramienta de la artista para exponer, naturalizar, y conceptualizar, para generar otro tipo de comprensión y reflexión en el otro sobre un cuerpo que poseemos todos, y que se diferencia en pocos aspectos, y que debido a esa misma diferencia, es que se genera invisibilidad frente a procesos naturales como el ciclo menstrual.

El semen y la reproducibilidad, el acto de liberación en la replicabilidad de la obra



Marmolejo. M. E. (1985). *Sesquilé*. [Fotografía antes de parto/Performance]. Hospital Anglo-Americano, Madrid, España. Fotografía documental. Foto: Sara Rosemberg.

El semen como cuerpo expandido y espacio de liberación, es reproducible desde el interior del cuerpo hacia el exterior, genera un diálogo y relación entre la idea de la reproducibilidad del semen como fluido de potencial fecundidad y de la replicabilidad de la obra plástica o embrión, como espacio de liberación artística/política.

El *semen* como lo *reproducible* es resto corporal que se instaura desde el interior al exterior para la creación vital, en este proceso el hombre se vacía de sustancia como acción no de muerte sino de liberación, el resto entendido desde su continuidad como nuevo cuerpo y no desde su descomposición, el esperma producido y emitido por el hombre alcanza la masa de la sangre materna para sembrar y reproducir, este espacio de liberación y reproducción es equiparable al espacio de creación y significación artística, donde devienen del cuerpo ideas que se manifiestan en obras (como el feto en potencia), y significaciones que derivan de la interpretación de dicha obra como espacio de creación que es motor para la reproducción de sentidos, pensamientos, y de experiencias estéticas y empáticas. Comenta Tatarkiewicz (1997), en los últimos años de la antigüedad, Plotino

escribió lo siguiente “las artes no imitan simplemente las cosas visibles, sino que llegan hasta los principios que constituyen el origen de la naturaleza” (p.329).

El proceso de gestación de *Sesquilé*, hijo de María Evelia Marmolejo a quien ella determina como obra de arte, es el clímax de un resto y fragmento corporal convertido en cuerpo expandido, la reproducibilidad del semen masculino condensado en el cuerpo de la artista, expande no sólo la significación del estado de gravidez, sino que también expande las definiciones y concepciones de lo que es arte o puede ser arte. La relación que establece Marmolejo en la concepción y gestación de *Sesquilé* se presenta de forma paralela entre arte y verdad, pues existen dos formas de interpretar la verdad objetiva:

La individual y la universal. La primera requiere que el artista representase las cosas tal como existen, sin suprimir ninguno de sus rasgos, incluso los que son incidentales o efímeros. La segunda requiere que el artista elimine de sus representaciones de las cosas no sólo la reacción subjetiva del espectador, sino también aquello que es fortuito, efímero y contingente, conservando sólo lo que es esencial, universal y necesario. La verdad construida de este modo era una verdad esencial, universal, ideal. Esta era la verdad que Platón exigía del artista, distinto de lo que la mayoría de los estetas modernos no entienden por verdad. Y desde la época de Platón ha existido esta dualidad en la interpretación de la verdad artística. En particular, la poética clásica del siglo XVII determinaba que una obra es verdadera cuando expresa los principios universales de la existencia, representando las cosas como deben ser (Tatarkiewicz, 1997, p. 335).

La siembra de semen en el cuerpo femenino se gesta dentro de un tiempo y espacio determinado, al igual que el momento del parto, estas acciones comparten características que son relevantes en la realización de un performance, donde el espacio en *Sesquilé*, se desarrolla en el interior para desenvolverse paralelo a la vida, y exponerse al espacio público en un tiempo concreto

que es dictado por la naturaleza y que puede ser reproducible bajo el mismo método entre mujer y hombre; proceso en el cual la esperma condensa la materia capaz de generar vida una y otra vez, en la medida en que la verdad y la sensación se producen en el alma, pero proceden de un estímulo exterior.

Estímulo espacio-corporal: el orificio del órgano sensible perfora el alma y la hace derramarse, y el exterior de la naturaleza (la naturaleza desplegada o desarrollada en forma de corporeidad y espacialidad), su superficie externa, su inmensa fachada laberíntica que ofrece “lo dado” en forma de imágenes, revela en realidad, de forma espontánea y regular, el interior oculto por esa capa superficial de exterioridad, el interior de la naturaleza (la naturaleza arrollada o plegada sobre sí en forma de alma y de tiempo), su corazón interno, su intenso centro ordenado y pleno de sentido en forma (Pardo, 1992, pp.208,210).

Este acto de liberación se despliega como fragmento mimético y creación artística (*Sesquilé*), que es espacio de significación artística/política y que también brinda un conocimiento a la madre sobre sí misma y sobre el otro, que es en este caso, una extensión de su ser, un cuerpo expandido. El nacimiento de *Sesquilé*, hijo de María Evelia, hace la transición al exterior/público y genera un territorio para la contemplación de este cuerpo.

La proyección sentimental, que es el *quid* del fenómeno estético, por tanto, no es pura contemplación, sino verdadera colaboración: es un vivir la obra estética (*Erleben*). En este sentido, podemos decir que vivimos un cuadro, una estatua, una melodía, un poema, un ser. En consecuencia, la *Einfühlung* es esta especie de identificación, de proyección, de penetración de mi ser sensible en el objeto de mi contemplación. Y esta proyección sentimental es estética cuando el objeto que yo impregno de mis sentimientos y de mis propios estados de alma me aparece como un símbolo, no como el continente real de tales estados del alma. El contenido verdadero y último de la *Einfühlung* no es tal actitud o forma

sugerida por las percepciones visuales o auditivas, sino el estado del alma que despiertan en mí y que yo siento en los objetos. Aún más, la manera de ser total que implica dicho estado de alma, la manera profunda de obrar, de sentir y querer, de donde brota, en una palabra, la personalidad que revela (Talavera, 1992, p.32).

Es importante entender que la colaboración del flujo masculino y del útero como espacio que permite la replicabilidad del embrión, u obra de arte, en el acto de liberación corporal (la cual depende de la fusión de los fluidos y cuerpos: semen y sangre), permite la transformación líquida en materia, como futuro cuerpo humano y *dasein* en el mundo. Este es un proceso esencial para la continuidad de la vida, y sólo esa posibilidad de replicabilidad que dicho espacio corporal femenino genera, permite una expansión del yo materno.

La transfiguración de los fluidos en cuerpos comienza con el “agua de sexo” que los dos sexos disponen y que se libera durante las relaciones sexuales, pero sólo la de los hombres es densa y está dotada de poder fecundante. Su encuentro con el coágulo de sangre que gira sobre sí mismo en el útero, a poco que este coágulo esté bien orientado en el momento de la eyaculación, es el origen de la concepción de un niño. El agua de sexo proviene de cada uno de los huesos, articulaciones y de la columna vertebral, que sirve de colector; cuando la disposición del coágulo es especial se considera que la aspiración ejercida sobre el semen masculino es muy fuerte. Vacía propiamente al hombre de su sustancia. Se hacen bromas sobre el hombre que se queja de agujetas en la madrugada, de dolor de rodillas, riñones o espalda: es porque esa noche ha “hecho al niño” en el sentido literal de la palabra. El dolor que siente es esa aspiración brutal, y casi total, de la sustancia que albergan los huesos, sustancia rojiza, espesa y viscosa que se llama *ma zunarè* (agua viscosa, agua fluyente), la cual discurre suavemente por el cuerpo humano [...] y se transmuta con otras actividades físicas, en sangre y en esperma. En el cuerpo de la mujer, el esperma se transforma

rápidamente en sangre, sea porque, en cuanto etapa última de una trayectoria transformacional, recaiga en un estado anterior, sea porque, en tanto que etapa intermedia, encuentra bajo esta forma su realización definitiva. A pesar de esa ambigüedad no resulta, parece ser que tanto esperma como la sangre tienen el mismo origen: la medula de los huesos y la medula de la espina (Valery, 1992, p. 161).

La acción performática de *Sesquilé* es nacimiento y ser como obra de arte, María Evelia condensa en su cuerpo toda la energía de la creación de vida y de obra, para desplegarla de sí misma; el manifestar la vida como creación artística, simboliza también la capacidad de Marmolejo para experimentar conscientemente un suceso o actividad, y proponer desde otras perspectivas intelectuales y sensibles, diferentes sentidos que permiten extrapolar ideas para crear nuevos tejidos de significados en el arte y en la vida.

Conclusiones

Estas reflexiones conforman una síntesis de los resultados obtenidos en la investigación, observaciones que operan alrededor de las relaciones teóricas propuestas y de los diferentes ámbitos del conocimiento que fueron entrelazados para el desarrollo anterior. Es importante resaltar en primer lugar la pregunta problematizadora que envuelve la investigación, *¿Cómo puede entenderse el fluido orgánico (resto) como cuerpo expandido a partir de una lectura histórica y estética?* Entender los restos orgánicos como un cuerpo expandido integrando la historia y la estética contemporánea permitió en primer lugar establecer dos temporalidades para poner en relación, el Renacimiento y la contemporaneidad, relación que manifiesta la atemporalidad con que se pueden leer determinados momentos históricos y fenómenos artísticos, como la anatomización del hombre tratada aquí, relato que pudo actualizarse mediante diversas perspectivas, siendo el arte un territorio estético propicio para este tipo de relecturas y reflexiones teóricas.

En segundo lugar, comprender los datos que interesan de cada época, estableció nuevas proposiciones, pues entender que el anatomizar un cuerpo en el Renacimiento en conjunto de los diversos avances medicinales que surgían, generó el entendimiento de la anatomía y de los restos orgánicos como fragmentos y cuerpos que se individualizan, expandiendo la significación que un resto corporal puede suscitar; pues pensar estos restos como materia resignificada, es decir, observándola desde una perspectiva que no se descompone sino que simboliza, generó otro campo de entendimiento sobre los restos y más específicamente en este caso, de los fluidos orgánicos convertidos en *cuerpos expandidos*.

Profundizar en el uso simbólico que María Evelia Marmolejo empleó desde la organicidad de su cuerpo con la orina, la sangre y el semen en el arte colombiano, fue encontrar el *ektos*, el exterior de la materia orgánica que expandió el entendimiento de los fluidos utilizados desde sus propuestas performáticas a partir de la idea de cuerpo social, de cuerpo político y de cuerpo

individuado, conformando así los tres performances abordados en *cuerpo expandido*. A lo largo del desarrollo de esta proposición, se pensaba más que todo en ese cuerpo social y personal. El entender el rol fundamental del cuerpo político dentro de las propuestas de Marmolejo, generó una ganancia en esta investigación y la nutrió de otra perspectiva que no se había contemplado a profundidad inicialmente, expandir el conocimiento en ese sentido político fue también expandir las relaciones entre las ideas propuestas en torno a las performances seleccionadas y las ideas que se desarrollarían alrededor de estas.

Por lo tanto, posicionar la obra de Marmolejo como *cuerpo expandido* no sólo permitió comprenderla a partir del fluido exteriorizado que es utilizado como cuerpo individuado, sino que también es posicionado en su uso desde lo político y lo social. Esto quiere decir que involucrar esta experiencia de individuación de sus propuestas artísticas, es también hablar de lo colectivo, de lo interno y externo, de lo privado y lo público. Así como el contexto histórico del Renacimiento que aquí se abordó, y que fue importante para desarrollar el concepto, éste también se actualiza al momento de aplicarlo al contexto histórico en que la artista desarrolla sus acciones performáticas que pudieron entenderse como acciones atemporales, y que se pudieron activar por medio de una relectura estética. Así mismo en algunos años, se podrían reactivar si es que el contexto socio político del momento permite tales proposiciones.

Reflexionar desde la estética contemporánea las performances de María Evelia permitió leer el fluido más allá de su descomposición y repudio, pues poner en relación la experiencia estética con la experiencia empática *Einfühlung*, extendió la comprensión y experiencia del otro a partir de la organicidad de la materia, pues a partir de su empleo y significación por la artista, ésta brinda otras connotaciones de reconocimiento propio, al emplear y significar por medio de sus obras, situaciones personales y socio-políticas, que permitieron al otro verse reflejado en tales, en un contexto que va más allá de poseer los mismos fluidos en el cuerpo, haciendo desaparecer esa brecha de abyección y acercando al individuo a sí mismo y a su propia experiencia como humano, momento en el cual el

hombre expande el referente que tiene de la materia corporal y genera un nuevo campo de entendimiento del cuerpo, tanto individual como socio-político.

Elucubrar entrelazando diferentes conceptos y áreas del conocimiento como la filosofía, la estética, la historia, la medicina y la biología generó un entramado de relaciones teóricas que establecidas en un espacio sensible de entendimiento, posibilitaron extrapolar el sentido fisiológico a lo simbólico, en el ámbito de las artes visuales. Las poéticas del fluido orgánico propuestas en las acciones performáticas de Marmolejo, devuelven a su intención artística, una mirada que posiciona su manifestar sensible en ese espacio teórico que subraya esa capacidad suya de proponer experiencias conscientes por medio de un registro de lo sensible, impregnando su individualidad y pensamiento en el flujo vital interno que exterioriza para mirar y para que los otros miren, desde otras perspectivas, diversas proposiciones artísticas; similar a lo que se logró establecer en esta investigación, determinada a proponer, dentro de lo dicho anteriormente, una perspectiva que reflexiona sobre el cuerpo expandido, sobre sus fluidos, y acerca de cómo se pueden llegar a percibir estos elementos, a partir de la investigación en artes y la interdisciplinariedad que permiten los ejercicios académicos y sus contenidos teóricos.

Referencias

- Arias, O. (2011). *Hacia una nueva configuración del cuerpo humano en el arte*. Escuela de artes visuales, Universidad de Costa Rica
- Ardila, Garcés, F. (2018). *Las tramas del Modernismo: Mecenazgo, Política y Sociedad en las Bienales de Arte de Coltejer 1968-1972*. (Tesis de Doctorado en Historia). Universidad Nacional de Colombia, Medellín
- Arrieta, Rodríguez, P. N (2016) *María Evelia Marmolejo y el performance, ¿una apuesta feminista?* Universidad Jorge Tadeo Lozano. (Tesis en Estética e Historia del Arte). Tutor principal: Elkin Rubiano Pinilla.
- Bagliani, Paravicini, A. (1992). *Dismember y la integridad del cuerpo en el XIII ° siglo*, Tierra [En línea], 18 | Marzo de 1992, publicado el 2 de julio de 2007, accedido el 22 de abril de 2019. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/terrain/3028>; DOI: 10.4000 / field.3028
- Ballen, Castillo, S. (2006). *La imagen del cuerpo fragmentado*. Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá D.C., Universidad Nacional de Colombia, núm. 11 pg. 53, 64.
- Barrios, J. L. (2005). *Semejo, una lírica de la descomposición*, Fractal n° 36, enero-marzo, volumen X, pp. 41-64
- Bergman, I. (1957). *El séptimo sello*. "The seventh Seal". Largometraje. Suecia. AB Svensk Filmindustri. Producido por: Allan Ekelund. Min 1:35:55
- Borbolla, García, À. (2001). *La materialidad eterna de los santos. Sepulcros, reliquias y peregrinaciones en la hagiografía castellano-leonesa (siglo XIII)*, en Medievalismo, año 11, número 11.

- Borja, Gómez, J. H. Y Restrepo, J, A. (2010). *Habeas Corpus, que tengas un cuerpo para exponer*. Bogotá: Banco de la Republica.
- Cámara de Comercio. (1982). *Catálogo 4ª bienal de arte Medellín Colombia*. Talleres de OP Graficas Ltda. Bogotá, Colombia. (Dr. Corporación: Escobar, Mejia Oscar; Dr. 4ª bienal: Estrada, leone; Dr. Coltabaco: Arango, Munera Dario.)
- Contreras, M. J. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*.
- Dostoyevsky, F. (1869), *El Idiota*
- El principio Femenino, Menstruación sagrada*. (s.f). Recuperado de: <https://www.europaindigena.com/1%C2%AA-el-paleol%C3%ADtico/II-el-principio-femenino/31-menstruaci%C3%B3n-sagrada/>
- Fajardo, Hill, C. (2012). *El cuerpo político de María Evelia Marmolejo*. ArtNexus #85 Arte en Colombia #131, Jun-Ago. Recuperado de: https://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=24747&lan=es&x=1
- Finol, J. E. (2009). *El cuerpo como signo*. Revista Venezolana de información, tecnología y conocimiento, pp.115- 131
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 1a, ed.-Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002. Traducción de: Aurelio Garzón del Camino
- Gómez, Gutiérrez, A, C. Y Arango, Restrepo, S. S. (2002). *Estética de la Modernidad y Artes Plásticas en Antioquia. Cap4: Años ochenta Nuevos Lenguajes en el Arte*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Cyborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Traducción de Manuel Talens.

- Heidegger, M. (1941). *Conceptos Fundamentales*. Segunda y Tercera sección. Ediciones Atalaya S.A, Barcelona, 1994
- Infante, Del Rosal, F. (2012). *De la mediación a la Einfühlung: la crisis de la idea moderna de identidad en el siglo XIX*, Daímon, Revista Internación de Filosofía, n° 56
- Jean-Luc, N. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma / Jean-Luc Nancy*; con postfacio de: Daniel Alvaro. - ed. - Buenos Aires: Ediciones La Cebra,
- Landabaso, López, P. (2016). *El performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el país vasco*. (Tesis de doctorado, departamento de pintura). Universidad del País Vasco
- Lopera, J. (2018). *Una historia en proceso: arte y arquitectura en Medellín*, en Revista Pórtico 13, Dirección de arte, John Mario Ortiz, Edición y curaduría, Efrén Giraldo, Jorge Lopera.
- Malagón, Kurka, M. (2008). *Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980*. Revista de Estudios Sociales. No.31 Bogotá.
- Ordoñez, Robayo, C. (2015). *Relatos de poder, Curaduría, contexto y coyunturas del arte en Colombia*. (Maestría en Estudios Artísticos), Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos
- Parra, J. D. (2015). *Estetograma, Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio*. Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte.
- Panofsky, E. (1948). *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Forma.

- Pini, I. y Guerrero, M. T. (1993). *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta*. Universidad de los Andes.
- Ramírez, I. y Eder, R. (2012). “Presentación”, en *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*, Universidad Eafit.
- Repetto Talavera, Elvira. (1992). *Fundamentos de Orientación, La empatía en el proceso orientador*. Ediciones Morata, S.A, Madrid.
- Romero, R. (2016). *La Anatomía de Testut y Latarjet*. Revista de la Sociedad Venezolana de Historia de la Medicina. 2013; 62:62-72. Revista: Acquatella Monserratte H, Briceño-Iragorry L, editores. Colección Razetti. Volumen XVIII. Caracas: Editorial Ateproca, p.481-490. Cap.10
- Salabert, Solé, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Barcelona: Editorial Laertes, ---. *Hastío del Alma y elogio de la pudrición* (2004) Murcia: Cendeac.
- Sandner, Capriles, C. (2016). *El cuerpo en el arte como metáfora de la violencia*. Daimon, Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas, arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Sexta Edición, Traducción de Francisco Rodríguez Martín.
- Tarazona, E. (2014). *Cuerpos, territorios, exilios. Acciones realizadas por María Evelia Marmolejo y Constanza Camelo*. Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: Arte en Colombia
- Valery, P. (1992). *Reflexiones simples sobre el cuerpo*. Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Altea,Taurus, Alfaguara S.A
- Vargas, S. (2015). *María Evelia Marmolejo. Rescate, discurso y representación*. (Maestría en Estudios Culturales). Universidad de los Andes. Bogotá.

Vargas, S. (2016). *Consciencia política y acción corporal, una mirada crítica*. María Evelia Marmolejo. Revista Errata # 15: Performance, Acciones y Activismo.

Vigarello, G. (2005). *Historia del cuerpo: Del renacimiento a la ilustración*. Vol.1, Éditions du Seuil.