

MATERIA HUMANA

COLECCIONES MNBA - MHN



MATERIA HUMANA

COLECCIONES MNBA - MHN

ESTUDIO DE UN DESNUDO TENDIDO

Siglo XVII

Escuela Boloñesa

Sanguina sobre papel blanco

25 x 35 cm

COLECCIÓN MNBA

SURDOC 2-3160



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

**MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL**

PRESENTACIONES

Julieta Brodsky Hernández

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio nos enorgullece presentar *Materia Humana*, una exhibición que pone en valor el patrimonio artístico del Museo Nacional de Bellas Artes, en diálogo con piezas pertenecientes al Museo Histórico Nacional.

Con la curatoría de Paula Honorato (MNBA) y Ximena Gallardo (MHN), la muestra alude a la corporalidad abordada desde las artes visuales y la cultura material, invitando a reflexionar cómo las personas y colectividades de distintas partes del mundo, se han relacionado con esta dimensión tangible de la existencia de los seres humanos.

La obra de autores chilenos y extranjeros en diversas técnicas y formatos, abarcando desde el siglo XVI al presente, se despliega junto a prendas de vestir, zapatos, instrumentos médicos, utensilios de mortificación y objetos devocionales. Así, se da cuenta tanto del control como del goce, pasando por ideales estéticos, relatos miticos, creencias religiosas, construcciones culturales, e incluso fines científicos o bélicos.

De esta forma, *Materia Humana* abre una extensa reflexión en torno a la esfera íntima y privada, pública y social, espiritual y terrenal de los seres humanos, la que es especialmente valiosa en una época de cambios profundos, en la que el cuerpo adquiere nuevos roles, significados y espacios de acción.

Fernando Pérez Oyarzun

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Materia Humana, exposición curada por Paula Honorato y Ximena Gallardo, ha sido producida, en conjunto, por el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Histórico Nacional. La colaboración entre dos instituciones de tradición diversa, pero con una vocación cultural común, abre caminos que enriquecen una muestra de esta naturaleza. Ello, ya sea por el ensanche en el repertorio de materiales a exhibir, como por la posibilidad de articular miradas curatoriales complementarias.

Materia Humana podría llevar por subtítulo la representación del cuerpo y sus variantes expresivas, técnicas y simbólicas. El cuerpo humano ha estado presente en la producción artística desde sus primeros tiempos. Pensemos en las escenas de caza o las manos rituales del arte rupestre, que suelen exhibir una delicadeza, una radicalidad, e incluso una precisión, propias del arte contemporáneo.

La representación del cuerpo parece ir siguiendo un conjunto cambiante de preocupaciones que, en ocasiones, son técnicas y expresivas, en otras simbólico-religiosas o científicas. Durante el Renacimiento, por ejemplo, se encuentran de manera fructífera la anatomía, la pintura y la escultura, actitud que se extendió durante los siglos siguientes a través de la academia que, a su vez, la ha prolongado hasta hoy mismo. De la cultura griega heredamos el privilegio dado al desnudo como expresión artística. Sin embargo, hay también otro tipo de preocupaciones como fueron las de la medicina, que dependió por años del dibujo para la enseñanza de la anatomía, o la antropología, cuyas representaciones parecen ir desde los tipos raciales hasta los retratos hablados del ámbito policial. Por su parte, en el terreno religioso se transita desde la absoluta prohibición de la representación del cuerpo, hasta el uso devocional de las imágenes.

COURS DE DESSIN N°93, 1857

Bernard Romain Julien
Reproducción litográfica
sobre papel
52 x 36 cm

COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-5171



ADAM UND EVA, siglo XX

[original de 1504]
Albrecht Dürer
Reproducción litográfica
sobre papel
25,8 x 20,5 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-4647

No son sólo los intereses, las técnicas o los recursos expresivos los que varían, a lo largo del tiempo, en la representación del cuerpo. Es la propia comprensión del cuerpo la que se desplaza en la medida que se logra describir su anatomía, su fisiología o sus relaciones con procesos más complejos como el pensamiento o la emoción.

Es a este mundo, tan fantástico como complejo, que *Materia Humana* se dirige. Lo hace a través de las colecciones de dos museos nacionales, por lo cual no es extraño que, sin ser exclusiva, la presencia de artistas nacionales predomine. El arco temporal que considera es amplio y cubre la

producción de unos cinco siglos. Las vetas temáticas son variadas y aunque la presencia del dibujo académico es muy fuerte, no agota el contenido de la muestra que incluye pintura y objetos religiosos, vestimentas e instrumental médico. A su manera, cada una de estas dimensiones constituye modos de representar el cuerpo, de estudiarlo, de imaginarlo o incluso de modificarlo.

A través de *Materia Humana* se vuelve, entonces, sobre uno de esos temas clásicos del arte y más en general de la cultura, para examinarlo desde una perspectiva contemporánea, reuniendo piezas artísticas en los más variados soportes, con objetos que, desde el vestuario al cilicio, afectan, protegen o prolongan la realidad del cuerpo. Las curadoras han organizado los materiales expositivos en torno a tres ejes temáticos: *cuerpos en plenitud, cuerpos corregidos y transgredidos, y cuerpos trascendidos*.

En el primero de ellos se produce una relación, siempre compleja, entre la representación del cuerpo y los ideales de belleza. Los famosos *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (Cuatro libros de las proporciones humanas), de Dürer, uno de cuyos grabados aparece en la exposición, ponen de relieve la problemática de la pluralidad de cuerpos, sólo como realidad biológica, sin todavía considerar las cuestiones étnicas o de otro tipo.

La idea de cuerpos corregidos y transgredidos, alude a diversas formas de operación sobre el propio cuerpo, obedeciendo a motivaciones que pueden ir desde la salud, a la religión o la estética. Por último, la idea de cuerpos trascendidos muestra diversas formas de utilización del cuerpo en clave mística o religiosa. La propia idea de cuerpo místico, aparente en la tradición cristiana, o las representaciones sacramentales del cuerpo, cada una a su manera, vuelven sobre la antiquísima cuestión del cuerpo como idea y representación del mundo.

Así, la combinación de objetos y obras de arte provenientes de dos colecciones museales, ofrecen a nuestros públicos, a través de *Materia Humana* una posibilidad de reflexionar sobre nuestra propia realidad a través de la larga tradición de representación, interpretación y modificación del cuerpo humano.

Macarena Ponce de León

DIRECTORA MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Para el Museo Histórico Nacional, es una gran satisfacción presentar al público la exposición *Materia Humana*, co-curada por Paula Honorato del Museo Nacional de Bellas Artes y Ximena Gallardo del Museo Histórico Nacional, y preparada en un esfuerzo conjunto por los equipos de ambas instituciones.

Con una selección de más de ochenta piezas procedentes del ámbito de las artes visuales como de la cultura material, la muestra aborda un tema de indiscutible actualidad y relevancia al reflexionar sobre el sentido del cuerpo, ya que sus condiciones materiales y culturales, su conocimiento fisiológico y psicológico, su dimensión espiritual, así como la experiencia de sus goces y padecimientos, han cambiado a lo largo de los siglos. Nuestra relación con el cuerpo es cultural y, por tanto, histórica. Por ello, cualquier sociedad que intente comprenderse a sí misma en profundidad, debe interrogarse por las distintas formas en que se ha relacionado con el cuerpo humano, y el sentido que le ha dado a la existencia. Ahí radica la relevancia de la exposición, en tensionar esa pregunta hacia la experiencia corporal más allá de los ideales y la representación, e incluir la vida cotidiana, las vivencias comunes, y exponer sin pudor las dimensiones tangibles de nuestras experiencias.

Mediante tres dimensiones de la corporalidad -cuerpos en plenitud, cuerpos corregidos y transgredidos, y cuerpos trascendidos-, las curadoras nos provocan, sorprenden, e incluso a veces nos incomodan, para llevarnos a cuestionar este soporte material tan enigmático que nos constituye como individuos y como colectividad. De esta forma, la exposición abre nuevas perspectivas sobre el pasado y el presente, y hace del cuerpo el objeto y el sujeto de un recorrido sugerente que hurga, además, sobre nuestra actual forma de percibirnos.



**VIRGEN DE LA MERCEDE
CON EL NIÑO JESÚS**
Siglo XVIII
Autoría sin identificar
Óleo sobre tela
83 x 69 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-113

Como directora del Museo Histórico Nacional, celebro el resultado curatorial y también institucional de este ejercicio realizado por dos museos nacionales que tienen una larga historia común. *Materia Humana* pone de manifiesto la importancia del diálogo interdisciplinario a partir de intereses comunes para generar nuevo conocimiento sobre sus colecciones, así como cercanía entre quienes trabajamos con ellas en diferentes espacios culturales. El resultado está a la vista, en la exposición que se presenta, como también en la fortaleza de una alianza histórica que ha sido muy significativa para la vida de ambas instituciones y, por qué no decirlo, del acontecer cultural de nuestro país.



EL TALLER DE UN PINTOR

(Detalle de obra)

1880-1882

Ricardo Villodas

Óleo sobre tela

36 x 65 cm

COLECCIÓN MNBA

SURDOC 2-1992

TEXTO CURATORIAL

Paula Honorato Crespo

CURADORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Ximena Gallardo Saint-Jean

CURADORA MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

INTRODUCCIÓN

Materia Humana reúne más de ochenta piezas, de distintas épocas, referidas a la corporalidad humana, elaboradas en el ámbito de las artes visuales y la cultura material. La muestra, integrada por colecciones provenientes del Museo Nacional de Bellas Artes y del Museo Histórico Nacional, invita a reflexionar desde la propia corporalidad cómo las personas y colectividades de distintas partes del mundo se han relacionado con el cuerpo.

Para ello, el recorrido se articula en torno a tres grandes ejes: *cuerpos en plenitud*, configurados por la energía, la belleza, la salud y el erotismo; *cuerpos corregidos y transgredidos*, cuyos límites naturales han sido traspasados, por acción de la mutilación, la flagelación, la tortura o las intervenciones tanto médicas como estéticas; y, por último, *cuerpos trascendidos* que se viven como soporte de lo sagrado o de la sublimación de la condición humana. Las piezas seleccionadas testimonian distintas formas de percibir, proyectar, experimentar y dar sentido a la corporalidad humana.

La interrogante ¿de qué estamos hechos? ha sido un aspecto central en la preparación de esta muestra. Esta pregunta ha ocupado durante siglos a variadas disciplinas y áreas del pensamiento, como las artes, la cultura, la historia, la filosofía, la ciencia y las religiones, las que siguen buscando explicaciones al sentir y significar de nuestra condición humana en sus múltiples dimensiones. Sin pretender dar una respuesta a este enigma, invitamos a los y las espectadores/as a aproximarse y conectar con estos objetos culturales, desde un recorrido experiencial.

ZAPATOS DE LOTO

Siglo XIX

Autoría sin identificar

China

Seda bordada, algodón y fibra vegetal

4.5 x 9.5 cm

COLECCIÓN MHN

SURDOC 3-32597



De solo 9 cm de largo, estos zapatos forman parte de una práctica de deformación del cuerpo femenino que tuvo lugar en China por más de 1.000 años. Los “zapatos de loto” eran usados en pies que habían sido previamente modificados para impedir su crecimiento normal. Este era un proceso doloroso que comenzaba en la niñez (4 a 6 años) y consistía en quebrar, doblar y luego vendar los dedos con una tela, presionando contra la planta del pie. Dicho procedimiento duraba un par de años.

Iniciada en el siglo X, esta práctica fue adoptada y perpetuada por mujeres de la élite como símbolo de estatus e ideal de belleza. Los pies pequeños eran considerados objeto de deseo; debían medir entre 8 y 11 cm.

En 1912 esta costumbre se hizo ilegal, aunque continuó en algunos sectores de China hasta 1940. La última fábrica de “zapatos de loto” cerró a fines del siglo XX.



La idea de esta curaduría conjunta nace de varias conversaciones desarrolladas entre las curadoras en torno al cuerpo humano, a lo largo de los últimos cuatro años. En principio, la muestra giró únicamente a partir de la producción artística de la colección del MNBA; luego, se incorporó una nueva perspectiva abierta por los objetos de cultura material del MHN, que permitió acceder, también, a la corporalidad desde la dimensión de la vida cotidiana. De este modo, llegamos a plantear una modalidad de exposición que se construye a partir del diálogo entre distintos puntos de vista disciplinarios, asociados a diferentes colecciones, piezas e instituciones que hoy se presentan conjuntamente al público para activar el sentido de lo más íntimo y enigmático que nos constituye: el cuerpo que somos y habitamos.

CUERPOS EN PLENITUD

“El hombre no posee el cuerpo, es el cuerpo”

(Le Breton, 2002, p. 233)

El recorrido de la exhibición comienza con las referencias al mito bíblico de origen, representado en dos grabados de Adán y Eva, elaborados como modelos de corporalidad humana. A partir de las representaciones de este episodio que han sido parte del arte y la literatura, se asienta una noción de desnudez en la que se abandona la imagen de una corporalidad gloriosa, característica de la Antigüedad clásica, en armonía con el espíritu y la divinidad. Así, desde la perspectiva cristiana, la exposición y contemplación de la desnudez se relaciona principalmente con el pecado, quedando el cuerpo, en muchos casos, entregado al padecimiento humano.

La recuperación de la tradición griega del arte en el Renacimiento y, posteriormente, en el Neoclásico, reflotaron la memoria remota de una desnudez como la conquista de un equilibrio entre cuerpo y espíritu. Este ideal fue cultivado religiosamente por los atletas, teniendo como referentes a héroes míticos y seres divinos, siendo representado en la estatuaria clásica y reproducido por el arte hasta nuestros días.

Como reflejo de este amplio espectro temporal, las obras reunidas en esta sala inician en el contexto de la exploración moderna de la representación del cuerpo, invitando a revisar algunas formas en que se ha pensado y proyectado la corporalidad en el arte, dando lugar a un variado imaginario que proporciona el arquetipo de un cuerpo ideal, experimentado en la plenitud de su salud, vigor, belleza, juventud y erotismo.

Cuando nos aproximamos a las representaciones del cuerpo en la tradición del arte, es importante tener en cuenta la distinción que hace Kenneth Clark (1981) entre el desnudo corporal y el desnudo artístico. El primero se refiere al cuerpo existente en su estado natural, el que podemos reconocer en la vida cotidiana de nosotros y los otros. Se trata de un cuerpo entregado

a los estados y sensaciones de la existencia y arrojado al desgaste del tiempo, camino a la muerte. El segundo, y sobre el que trataremos en esta primera parte de la exhibición, corresponde a un cuerpo re-formado que responde a un ideal de forma y sensación, cuya búsqueda en el arte se ha basado tanto en la antropometría, fundada en las matemáticas puras, como en el estudio de un sinnúmero de cuerpos reales que, finalmente, arrojarían una medida atribuible a las proporciones de dicho ideal. Un ejemplo de estas aspiraciones las encontramos en la representación de Vitruvio que, más tarde, revisa Leonardo Da-Vinci (1452-1519).

Como ya se ha mencionado, el arte clásico ha dado lugar a un canon de belleza corporal que, además de fundarse en las proporciones, representa una idea encarnada de belleza, energía y perfección, levantada desde la tensión entre imitar la naturaleza y perfeccionarla. De esta manera, la representación del cuerpo desnudo, que en un comienzo estaba asociado preferentemente a lo masculino, nos entrega la imagen de un orden junto a la sensación de vitalidad. A lo largo de los siglos, es indiscutible el peso que ha tenido este modelo de corporalidad como referente, tanto del arte como de la cultura en general, siendo el ejercicio de representar el cuerpo humano un desafío que pone en debate la historia de Occidente, al afirmar el canon, reformularlo o simplemente desbaratar sus supuestos.

Esta exploración del cuerpo humano, desde la representación del desnudo, se observa en el desarrollo de la enseñanza artística formal impartida en la mayoría de las academias de bellas artes en Europa y América, donde los estudiantes ejercitaron el dominio de las proporciones, posturas, movimientos y expresiones, en sintonía con el canon de belleza corporal del arte clásico. Mediante la copia a mano alzada de grabados, la reproducción en papel de los yesos de esculturas grecorromanas y, más tarde, del dibujo de modelos vivos, se esperaba que los estudiantes alcanzaran la correcta representación del desnudo, en particular, del desnudo masculino. Las litografías que se exhiben en esta muestra del *Cours de Dessin* de Bernard Julian (1802-1871), que tuvieron amplia circulación y popularidad en la enseñanza artística y la obra *El taller de un pintor* (ca. 1880) del español Ricardo Villodas (1846-1904) muestran, justamente, de qué manera se ha reproducido el modelo de corporalidad clásico hasta nuestros días.



NO TOCAR, 2001
Henri Jean Edmond
Aguada y tinta china
sobre papel
51 x 66 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-1955

El ideal del desnudo masculino se caracterizó principalmente por la representación de figuras atléticas, triunfantes y vigorosas, que usualmente tomaban la forma de dioses o héroes y que exhibían sus genitales, como se aprecia en el *Estudio del Antinoo (Mercurio) de Belvedere* (siglo XVI) de Ambrogio Giovanni Figino (1548/1551-1608). Por otro lado, el abordaje del desnudo femenino, desde la perspectiva clásica, estuvo fuertemente marcado por el afán de representar un ideal de belleza más pudoroso y contenido ante la carga erótica. Los artistas se empeñaron en mantener un delicado equilibrio de los sentidos, como se puede apreciar en la escultura *Venus arrodillada* de Ernesto Gazzeri (1866-1965), reproducción de la obra original griega del siglo III a.C. Tanto la pose de esta escultura, atribuida al baño de la diosa, así como el motivo íntimo que despierta la mirada del vogier, gozaron de gran éxito, dando lugar a diversas variaciones del tema que se han cultivado en épocas más recientes, como se puede observar en *Ninfas en el baño* (1851) del francés Raymond Monvoisin (1790-1870), el dibujo *Desnudo de Suzanne Després* (fines siglo XIX) de Virginio Arias (1855-1941), así como en la pintura *El baño* (1929) de Marco Aurelio Bontá (1899-1974).

Así, con el tiempo, los desnudos femeninos tendieron a asociarse, por un lado, a la imagen de belleza personificada en Venus o, por otro, a la figura de Eva, que se relacionó con el pecado y la vergüenza cristiana. Fue recién a partir del Renacimiento cuando el ideal femenino de corporalidad en el arte llegó a cobrar protagonismo con respecto al masculino. Sin duda, sus motivaciones se definieron por largo tiempo desde una mirada masculina y patriarcal, propia

de la cultura occidental, que en muchos casos acentuaba cuerpos femeninos reclinados y pasivos, o bien, ostensiblemente erotizados para el deleite culpable que se permitía el arte. Entre este tipo de obras se cuentan en esta muestra *Femme Brune* (ca. 1900) de Henri Rondel (1857-1919) que muestra una mujer impasible, con el torso desnudo y *La fille aux fauves* (ca. 1900) de Paul Michel Dupuy (1869-1949), en que se acentúa una imagen femenina desnuda y empoderada ante las fieras que están a sus pies. Sin duda, este tipo de miradas al cuerpo femenino será contrastada más adelante con la presencia de mujeres en las academias de arte, quienes entregan una perspectiva marcada por experiencias corporales de vigor, fuerza, soberanía de sí, satisfacción y presencia. Como señala Frances Borzello (2012), este fenómeno se inicia en Europa recién en 1870, cuando las mujeres pueden acceder a la enseñanza artística en condiciones menos restrictivas. En Chile, algunos ejemplos más recientes que se exhiben son *Desnudo* (ca. 1930) de María Tupper (1893-1965), *Desnudo de mujer* (ca. 1937) de Laura Rodig (1901-1972), *Desnudos* (1954) de Gracia Barrios (1927-2020) y *Figura ancestral* (1979) de Roser Bru (1923-2021).

En el contexto chileno, el estudio del cuerpo y su representación se mantuvo apegado a las convenciones de la Academia de Pintura, que, al igual que la mayoría de las escuelas extranjeras seguían el modelo de la Academia Francesa. Algunas primeras representaciones corporales se encuentran en las obras de héroes de la mitología griega como *Filóctetes abandonado* (ca. 1858) de Alessandro Ciccarelli (1808-1879) y *Prometeo encadenado* (ca. 1883) de Pedro Lira (1845-1912), que exaltan cuerpos atléticos, jóvenes, viriles y saludables, manteniendo las proporciones y características del modelo clásico, aunque más recatadas que en la tradición griega, al ocultar sus genitales. Este ideal permanece también en obras posteriores como *Desnudo* (1904) de Julio Fossa Calderón (1884-1946).

DESNUDO, 1904
Julio Fossa Calderón
Óleo sobre tela
118,8 x 86,5 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-1057





FIGURA ANCESTRAL, 1979
Roser Bru
Silkscreen sobre papel
94 x 66 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-793

DESNUDO DE MUJER, ca. 1937

Laura Rodig
Óleo sobre tela
80 x 67 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-2212



LA PERLA DEL MERCADER, 1884
Alfredo Valenzuela Puelma
Óleo sobre tela
215 x 138 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-36



El desnudo femenino se introdujo tímidamente con temas mitológicos y bíblicos. Una de las primeras referencias se encuentra en la ya mencionada pintura las *Ninfas en el baño* de Monvoisin quien aborda una corporalidad sensual y juvenil, asociada a una estética neoclásica.

Un acercamiento más atrevido y controvertido se empezó a observar con la experimentación del desnudo femenino como tema en sí mismo. La primera presentación pública, conocida, de un cuerpo femenino en el ámbito nacional se dio con la obra *La perla del mercader* (1884) de Valenzuela Puelma (1856-1909) en el Salón de Santiago en 1894, donde el tratamiento carnal del cuerpo y el tema del cautiverio y la esclavitud, causaron un gran escándalo y debate, que quedaron plasmados en diversos medios de prensa.



NIÑA BAÑÁNDOSE, 1907
John Christen Johansen
Óleo sobre tela
82 x 66,5 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-1891

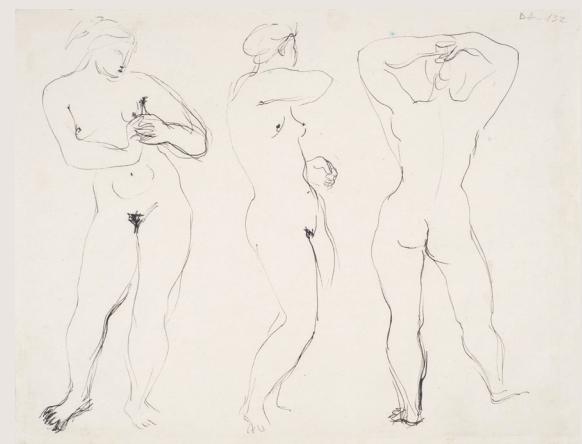
Los siguientes desnudos femeninos de artistas nacionales perpetuaron una construcción idealizada del cuerpo que se repite en numerosas obras del MNBA y del MHN. Así, nos encontramos con representaciones corporales que desbordan sensualidad como las de Marcial Plaza Ferrand (1876-1948) o de Pascual Gambino (1891-1994), que representan figuras de mujeres cargadamente eróticas, con cuerpos a menudo yacientes, que transmiten una sensación de satisfacción y goce. Existen, también, otras obras menos convencionales como los dibujos de Julio Ortiz de Zárate (1885-1946) que exploran cuerpos femeninos maduros, o las figuras dinámicas de José Perotti (1898-1956), las cuales fueron construidas a partir de formas abstractas y curvilíneas. En pintura, Julio Fossa Calderón y Gonzalo Ilabaca (1959-) exploran cuerpos menos voluptuosos y atléticos. Por otra parte, y como ya se ha mencionado, artistas mujeres como María Tupper, Gracia Barrios, Roser Bru y Laura Rodig, entre otras, proponen nuevos modelos femeninos que cuestionan el canon, representando ahora cuerpos femeninos que replantean el erotismo, acentuando rasgos antes atribuidos a lo masculino como la fuerza, la tonicidad, la energía y el dominio de sí.

DESNUDO FEMENINO, 1920
Julio Ortiz de Zárate
París
Grafito sobre papel
16,4 x 11,6 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-34976



DESNUDO DE SUZANNE DESPRÉS
Fines siglo XIX
Virginio Arias
Francia
Tinta sobre papel
26 x 16,5 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-1577

DESNUDOS, 1954
Gracia Barrios
Tinta sobre tela
25,1 x 33 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-1531





CUERPOS
CORREGIDOS
Y TRANSGREDIDOS

CUERPOS CORREGIDOS Y TRANSGREDIDOS

“No se trata, de ningún modo, de una realidad evidente, de una materia incontrovertible: “el cuerpo” existe cuando el hombre lo construye culturalmente”

(Le Breton, 2002, p. 27)

La segunda sala de Materia Humana da cuenta de una variedad de experiencias de corporalidades alteradas, modificadas o fuertemente violentadas, por acción propia o ajena. Se han reunido piezas referidas a cuerpos corregidos y transgredidos en respuesta a ideales estéticos, creencias religiosas, culturales o con fines médicos, así como también obras y objetos que muestran los efectos de la brutalidad física entre congéneres en el contexto de la guerra, el castigo físico y la tortura.

El conjunto seleccionado apela a ciertas prácticas de control sobre el cuerpo que revelan distintas formas de relacionarse, experimentar y dar sentido a la materialidad humana en términos individuales y colectivos. “Corregir” y “transgredir” se presentan, desde esta perspectiva, como dos formas, a menudo simultáneas, de traspasar los límites naturales de la corporalidad.

El recorrido comienza con algunos ejemplos del ámbito del vestuario que, en su afán de acentuar y reconfigurar la forma del cuerpo, han llegado a causar severas deformaciones, principalmente en el cuerpo femenino. Dependiendo de cada época y cultura, en muchos casos, desde etapas tempranas de la niñez, se han utilizado prendas e indumentaria con el fin de estandarizar y disciplinar el cuerpo, sometiéndolo a estrictos códigos de tamaños, formas y proporciones. Entre los objetos seleccionados para esta muestra se encuentra un tipo de gorra, que recibe el nombre de corrector de orejas, el cual fue usado en Europa y América, desde fines del siglo XIX, para prevenir y corregir “el desfiguramiento de orejas sobresalientes” de niños y niñas (The Hospital, 1891, p. 48)¹. También se presentan unos zapatos de loto, que en China encarnaron el ideal de belleza de un pie pequeño y delicado, permitiendo que, durante casi diez siglos, niñas entre 4 a 6 años, pertenecientes a la élite y eventualmente a otras clases sociales, fueran sometidas a

También conocido como llave dental, este instrumento destinado a realizar extracciones dentales fue utilizado en Europa desde el siglo XVIII. El gancho se ponía sobre el diente y el refuerzo se colocaba contra su raíz, luego se giraba “como abriendo una cerradura” y se lograba extraer la pieza. Este procedimiento debió ser sumamente doloroso, por lo que se presume que antes de la existencia de la anestesia los pacientes debían ser inmovilizados.

Durante siglos las cirugías dentales fueron practicadas por diversas personas, desde médicos, cirujanos, farmacéuticos, barberos, hasta “curanderos ambulantes” que habían aprendido el oficio sin ningún estudio. Recién en la segunda mitad del siglo XIX esta labor comenzó a profesionalizarse y se creó el título de cirujano dentista.

La pieza que está en exhibición fue producida antes de que la odontología fuese considerada una profesión médica. Además, por su mango de madera y cuerpo metálico, sabemos que su creación es anterior a los métodos de esterilización.



EXTRACTOR DENTAL

1860-1870
S. Maw & Son
Londres
Hierro fundido y ébano
15,5 x 9 cm

COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-1864

verdaderas torturas. Tener los pies mutilados inhabilitaba a las mujeres para trabajar, siendo vistos como un símbolo de privilegio y riqueza.

Entre la indumentaria correctiva destinada a los adultos se muestran prendas como el corsé, que fue utilizado hasta principios del siglo XX, en la cultura occidental, para conseguir un cuerpo curvilíneo y enfatizar la estrechez de la cintura, a pesar de los efectos dañinos que apretar excesivamente el cuerpo podía tener para la salud. Es más, con las innovaciones tecnológicas del siglo XIX estas prendas estuvieron disponibles para una mayor cantidad de mujeres, e incluso aparecieron corsés maternales, como el que se exhibe en esta muestra, que sirvieron para ocultar por el mayor tiempo posible el abultamiento del vientre, por ejemplo, en aquellas mujeres acomodadas que buscaban extender su participación en las fiestas y actividades sociales o bien, en el caso de la clase trabajadora, para proteger su fuente de trabajo (Bach, s.f.). Otras modificaciones corporales también han tenido relación con la propia evolución del vestuario, como en el caso de los zapatos que

1 | Los “correctores de ombligo” tuvieron una función similar, consistían en una moneda o un botón forrado que se situaba en el ombligo de los bebés y niños para lograr una forma y tamaño ideal; además se creía que su uso regular podría impedir que aparecieran hernias. De acuerdo a la periodista Alejandra Carvajal, esta práctica, poco estudiada, sigue formando parte de las creencias populares de algunas regiones de Chile (Comunicación personal, 10/05/2022).

antes de 1850 tenían una horma angosta y simétrica, que causaba dolor y deformaba los pies. La evolución de su forma permitió que se diferenciara la suela izquierda de la derecha, resultando más cómodos y ergonómicos. Asimismo, si bien la creación del taco aguja o *Stiletto* en 1954 representó un hito en el diseño y construcción del calzado, su uso sistemático ha causado cambios irreversibles en la postura de las mujeres, así como malformaciones a menudo dolorosas en sus pies (Matthews David, 2015).

Nuestra relación con la corporalidad también se ha definido y proyectado en el contexto religioso de la autoflagelación, en que el cuerpo es castigado para lograr su total sumisión al alma -tradicionalmente considerada en la cultura occidental cristiana como superior², así como para establecer su control y protegerse del mundo y las tentaciones (Heene, 2002). El cilicio y los dos flagelos seleccionados para esta muestra remiten, en efecto, a actos de penitencia y mortificación física autoinflingida como experiencias asociadas al dolor, pero también del cuerpo como un lugar de revelación³.

Otras muestras de dolor y sufrimiento corporal se evidencian en castigos y torturas infligidas por terceros, como se aprecia en las abundantes representaciones de Cristo en la cruz que realzan con enorme dramatismo el sufrimiento o padecimiento corporal, mediante la exaltación de la sangre y la carne que es clavada, amarrada y fuertemente lacerada, en alusión a un Dios encarnado que se sacrifica por la humanidad. Ejemplo de esto son algunas pinturas de estilo barroco como *Ecce Homo* (segunda mitad del siglo XVI) y *Cristo de la caña* (siglo XVIII), así como la escultura *Cristo crucificado* de fines del siglo XVIII. Mientras que, en el arte contemporáneo, Roberto Matta (1911-2002), con su obra de gran formato *Mira la lucha del esfuerzo afuerino* (1971),

2 | Esta concepción dualista de la corporeidad, desarrollada por filósofos como René Descartes (1596-1650), se ha caracterizado por una alianza a menudo incómoda entre la mente y el cuerpo. La mente (y alma) han sido comprendidas como superiores a la materia. Y el cuerpo como algo pecaminoso, especialmente en el Cristianismo. Sobre este tema, en particular, se sugiere revisar las investigaciones de David Le Breton (2002) y Roy Porter (1991).

3 | Al respecto resulta muy interesante la investigación desarrollada por Caroline Walker Bynum en que establece una especial relación entre el daño autoinflingido y género hacia fines del medioevo. De acuerdo con la autora, las mujeres de esa época eran más propensas a utilizar su cuerpo en la religiosidad, proponiendo que al torturar sus cuerpos las mujeres los "explotaban y usaban como medio de acceso a lo divino, así como una fuente de adquisición de poder" (1987, como se citó en Heene, 2002, p. 141).

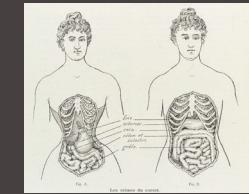
CORSÉ, ca. 1900
Autoría sin identificar
Sarga y encaje
de algodón, metal
38,5 x 39 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-25094



Entre el siglo XVI y principios del XX, los corsés fueron utilizados diariamente para modificar la silueta femenina y crear un cuerpo curvilíneo con cintura pequeña. Durante el siglo XIX su uso se expandió a todas las clases sociales y algunos corsés prometían reducir el tamaño natural de la cintura hasta 46 cm.

Aunque las preocupaciones médicas sobre el uso del corsé en la época hoy pueden parecer exageradas, se creía que estos causaban diversos problemas de salud, incluyendo daños en órganos internos, desmayos, costillas rotas e infertilidad.

La pieza que estás viendo es un corsé para embarazadas. Pese a las continuas advertencias realizadas en la prensa, durante el siglo XIX no fue inusual que se usaran este tipo de prendas para disimular un embarazo o bien para continuar creando la ilusión de una cintura pequeña. A diferencia de otros corsés, este incluye al centro una banda elástica que permitía que el abdomen de la mujer siguiese creciendo durante algunos meses.



ZAPATOS, ca. 1955
Herman Delman &
Christian Dior
París
Rafia y suela de cuero
25 x 14,5 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-31390

El "taco aguja" o "*Stiletto*" se desarrolló en 1954 y fue llamado así por su similitud con la hoja de una daga italiana del mismo nombre. Su diseño, tal como el de este par, fue del francés Roger Vivier (1907-1998) quien, entonces, trabajaba para Delman y Dior. Para su fabricación, Vivier, que se había formado como escultor en la Ecole des Beaux-Arts de París, utilizó metal para crear un tacón alto y delgado, pero capaz de soportar el peso del cuerpo.

Aunque los *Stiletto* alcanzaron rápida popularidad, porque su diseño alargaba las piernas y las hacía parecer más esbeltas, forzaban los pies a una posición anormal, haciendo que gran parte del peso corporal se desplazara hacia la parte delantera del pie. Esto exigía que las mujeres adoptaran una mala postura; su uso regular también ha sido causante de problemas mecánicos en pies y tobillos, tales como deformaciones en el arco, acortamiento del tendón, juanetes, uñas encarnadas y dolor crónico.



MIRA LA LUCHA DEL ESFUERZO AFUERINO, 1971

Roberto Matta

Técnica mixta sobre arpilla
192 x 230 cm

COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-555

recurre a figuras casi retorcidas por el dolor en un intento por superponer el sufrimiento de Cristo al sufrimiento de los más marginados de la sociedad. En torno al martirio, cobran protagonismo los grabados de San Sebastián, donde Albrecht Dürer (1471-1528) representa el momento en que el militar romano es penetrado por varias flechas como condena a morir por causa de su fe, en una época en que el cristianismo estaba prohibido.

Por su parte, desde el ámbito médico, hemos seleccionado un interesante conjunto de instrumental quirúrgico de la segunda mitad del siglo XIX, cuya elaboración fue posible luego de una larga y estrecha experimentación con el cuerpo. Pinzas, tijeras, jeringas y otros implementos producidos por la reconocida compañía francesa Charrière, además de una ligadura metálica de Chassaignac y un extracto dental de la compañía inglesa S. Maw & Son (1860/1870), forman parte de algunos de los más importantes inventos y perfeccionamientos de la cirugía moderna, que fueron realizados en su ma-

yoría por "prácticos" (Correa, 2017), es decir, sujetos que si bien no contaban con estudios universitarios, provenían de "una larga tradición centrada en la formación basada en la experiencia" (Fitzharris, 2018, p. 17). Sin embargo, aún cuando esta experimentación estuvo motivada por la búsqueda de conocimiento o por el interés de curar o aliviar un cuerpo enfermo, durante mucho tiempo, esta implicó transgredir los límites del cuerpo. Como señala Le Breton, anteriormente, el cuerpo era "intocable". Por ejemplo, en la Edad Media, existía prohibición de hacer disecciones o incisiones en el cuerpo, al ser consideradas una "violación del ser humano, fruto de la creación divina" (2002, p. 46).

Volviendo a las cirugías practicadas durante el siglo XIX, las infecciones postoperatorias causadas por la poca higiene de la época, así como el intenso dolor que suponían estos procedimientos, eran problemas centrales y constantes que, tal como señala Lindsey Fitzharris (2018), obligaban a que los cirujanos desarrollaran con su propia corporalidad habilidades de fuerza y rapidez que eran fundamentales para la sobrevivencia del paciente, antes de la llegada de los métodos antisépticos y anestésicos, los que marcaron un antes y un después respecto de la relación médica con el cuerpo.

Siguiendo en el ámbito de la medicina, pero ya desde una perspectiva contemporánea, la video instalación *Las cantatrices* (1980) y la fotografía *Piernas vendadas* (ca. 1977) de Carlos Leppe (1952-2015), elaboran performáticamente, en el cuerpo del artista, la violencia correctiva sobre los cuerpos, mediante el sometimiento a instrumentos odontológicos, yesos, vendas y maquillaje. La carne es forzada a adoptar matrices culturales socialmente impuestas que, de alguna manera, construyen las corporalidades que no responden al disciplinamiento social, político y estético. De este modo, el cuerpo aparece en estas obras como un "campo de batallas simbólicas que sintomatizan lo histórico en lo biográfico" (Honorato, 2016, p. 184).

Finalmente, se reúne material asociado a las mutilaciones corporales de aquellos individuos que fueron afectados por el conflicto de la guerra. En el contexto chileno, un episodio fundamental corresponde a la Guerra del Pacífico (1879-1884) donde varios soldados sufrieron la pérdida de algunos de sus miembros. Desde el ejercicio de la escultura contemporánea, este tema es abordado por Luis Montes (1977-), mediante la confección de una serie de estatuillas (2014) en las que el artista se apropió del formato, la materialidad y los modos de disposición que ocupan los objetos ornamentales, identificados con el lujo, como forma de contrastar y captar la atención respecto

del drama humano e histórico de la guerra en los cuerpos mutilados. Las obras están basadas, a su vez, en otros cinco retratos fotográficos individualizados, que han sido reproducidos en la muestra y que forman parte del *Álbum de los mutilados de la Guerra del Pacífico* (1884) de la colección del Museo Histórico Nacional, el cual fue realizado con el fin de registrar estas mutilaciones desde una mirada científica, aunque también histórica y artística (Franceschini, 2020). Ambas piezas muestran la relación de poder ejercida por el estado o la sociedad sobre los cuerpos individuales de los veteranos, al apropiárselos para la guerra, y los irreparables efectos físicos y psicológicos que aquello tuvo en los sobrevivientes. A estas mutilaciones se suma la escultura del memorable guerrero mapuche, *Galvarino* (ca. 1873) de José Miguel Blanco (1839-1897) que, tras ser capturado en la batalla contra los españoles, fue condenado a la mutilación de sus manos y luego liberado para el escarmiento de su comunidad. El escultor acentúa en el frío mármol la experiencia del dolor asociado a la corporalidad, para recordar este brutal hecho como una parte inolvidable de la historia nacional.



CUERPOS TRASCENDIDOS

“Nada más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo”.

(Le Breton, 2002: 7)

La última sala reúne piezas que refieren a aquellas experiencias en que se ha buscado dar sentido a la misteriosa relación entre el cuerpo humano, el yo y su vivencia trascendente. Estas situaciones se han dado en el ámbito de la religiosidad, donde el cuerpo es concebido, experienciado y reflexionado como soporte de lo sagrado o, desde otra arista, mediante cuestionamientos que aspiran a la comprensión de las relaciones que existen entre lo orgánico, entendido como biología pura, y el cuerpo como soporte del ser, donde, incluso, se desdibujan sus propios límites y la materialidad que lo conforma.

Entre las obras y objetos seleccionados de ambas colecciones se destacan, por una parte, aquellos que fueron creados en torno al misterio de la encarnación en la tradición cristiana, tales como la imagen yacente del cadáver de Dios hijo, la del niño Jesús siendo amamantado por la Virgen o la de la Santísima Trinidad, así como los objetos rituales como la custodia, el cáliz o la carne hecha pan en la hostia. La presencia divina en el cuerpo también se ha representado en la figura de los santos, cuyos cuerpos incorruptibles o restos biológicos han sido venerados por siglos como reliquias, a las que se le atribuyen el poder de curar, proteger o conceder favores.

En el relato cristiano, el hecho de que Dios se haya manifestado en la figura del hijo hecho hombre, para ser sacrificado con el fin de redimir a la humanidad caída en el pecado, anunciando así el camino de la salvación, ha dado lugar a una riquísima iconografía de la corporalidad. Entre las imágenes más paradójicas que muestran a Dios muerto, se cuentan aquellas que muestran a Cristo descendido de la cruz, en el santo entierro, la escena de la pietá o, simplemente, el cuerpo sin vida en las versiones más realistas. La copia académica que realiza Juan Francisco González (1853-1933) de *La sepultación de Jesús* (1890) de José Rivera (1591-1652) es un elocuente

ejemplo que sitúa la imagen de la muerte de Dios encarnado como misterio; en este caso, con los recursos dramáticos del claroscuro que Rivera heredó de Caravaggio. Por otra parte, el pintor francés Jean-Jacques Henner (1829-1905) nos ofrece con su *Cristo muerto* (1892) la imagen realista de un cuerpo masculino yacente, que incluye algunos atributos característicos de la iconografía del santo entierro como el paño de pureza, la ubicación en el altar y la presencia de María. Es la narrativa cristiana, junto a estos elementos y personajes lo que lleva a la identificación con Cristo, y que se refuerza claramente en el título de la obra.

Entre las imágenes más complejas que abordan la encarnación de una divinidad se encuentran las variadas representaciones de la Santísima Trinidad, que intentan explicar didácticamente una cuestión teológica de gran complejidad para la tradición cristiana del Nuevo Testamento, es decir, que Dios pueda ser tres personas en una y que encarnado en el hijo se haga cuerpo. Una solución iconográfica que proporciona la pintura colonial americana se encuentra en la *Santísima Trinidad coronando a la Virgen María* (siglo XVIII). En esta obra la figura humana es triplicada con las mismas características para representar a un solo Dios que es la unión de Padre, Hijo y Espíritu Santo. De esta manera, se fundamenta el dogma de una espiritualidad anclada en la corporalidad. El mismo dogma que cimentó en el segundo Concilio de Nicea,

Esta obra, de carácter objetual, formó parte de la exposición *Deambulatoris* (2000), realizada en la Catedral de Vic, en Barcelona, desde donde se desprende su título. Consiste en una caja de madera en la que se han dispuesto, a modo de relicario, una serie de elementos, tales como: una almohadilla mística, la vértebra de una de las abadesas del convento de Santa Cecilia de Colonia, la representación de un signo sagrado sobre una superficie de yeso y una acumulación de hostias. Todos estos elementos corresponden a símbolos de la Iglesia Católica para hacer presente cómo lo sagrado se ha manifestado en la carne, los huesos y la sangre. En Cristo, la encarnación de Dios se rememora ritualmente con la consagración del pan y el vino. Mientras que el fragmento de cuerpo del santo, convertido en reliquia, es un indicio de la presencia de Dios al que se atribuye el poder de provocar el bien. cerró a fines del siglo XX.

CAJA (VIC)
DEAMBULATORIS
2000
Fernando Prats
Medio mixto
46 x 50 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-2806



en 797, el permiso para producir imágenes de culto para enseñar, exaltando los sentidos y marcar la distancia con la idea de un Dios exclusivamente concebido como el Verbo (Debray, 1994).

La corporalidad humana, en su manifestación sagrada, también cobra protagonismo en la producción de imágenes concebidas como milagrosas, hechas del sudor y sangre, como el paño de la Verónica, que en esta exposición se hace presente en el estudio de Albrecht Dürer (1491-1528) de 1513, o el santo sudario, que tantas controversias religiosas y científicas ha despertado. En ambos casos, se atribuye a las secreciones del cuerpo humano la representación un acontecimiento en sí.

La encarnación de la divinidad también ha dado lugar al rito de la Eucaristía, que conmemora la última cena, relatada en el Nuevo Testamento como el momento en que Jesús reparte el pan y el vino a sus discípulos, diciéndoles que estos son su cuerpo y su sangre, ofrecido en sacrificio para el perdón de los pecados. El acontecimiento de consagración del pan y el



SANTÍSIMA TRINIDAD CORONANDO A LA VIRGEN MARÍA
Siglo XVIII
Autoría sin identificar
Ámbito virreinal andino
Óleo sobre tela
70,5 x 56 cm
COLECCIÓN MHN
SURDOC 3-63

El dogma de la Trinidad es una creencia que afirma que Dios es la unión de tres personas: Dios padre, Hijo y Espíritu Santo. Este es uno de los principales misterios de la fe cristiana que, entre otros temas, nos habla de una espiritualidad que está anclada en la corporalidad.

Su representación en el arte ha sido un tópico complejo y cambiante. Por ejemplo, en esta pintura se omitió la imagen de la paloma, empleada tradicionalmente como simbología del Espíritu Santo y, en cambio, se utilizó la imagen de tres personas iguales para representar a un solo Dios. Una variante iconográfica a esta reiteración fue la Trinidad trifacial, es decir, tres rostros que comparten un mismo cuerpo, o la Trinidad tricéfala, donde de un solo cuerpo emergen tres cabezas independientes. Ambas, fueron consideradas sacrílegas y monstruosas, siendo condenadas por el Concilio de Trento en 1563.



Esta pintura reproduce la imagen del boxeador cubano Beny Paret (1937-1962), en el momento en que cae derribado en el combate contra Emile Griffith (1938-2013), defendiendo el título mundial de peso wélter en 1962. La pelea fue televisada en vivo y vista por millones de espectadores. Diez días después el boxeador murió a causa de las lesiones.

Eugenio Dittborn (1943-) titula la obra como *Pietá*, remitiendo a la pintura de esta imagen deportiva, altamente socializada por los medios que cubrieron la pelea, a la tradición iconográfica del Cristo yacente en los brazos de María. La superposición de cuerpos caídos, visibilizados por el arte y el espectáculo, respectivamente, ocurre en la obra, en un momento histórico de Chile, marcado por la violencia política de Estado que hizo desaparecer los cuerpos de los opositores al régimen. La obra actualiza el gesto compasivo de la Virgen que sostiene el cadáver de su hijo.

PIETÁ (PRE-SYDNEY), 1983
Eugenio Dittborn
Pintura y fotoserigrafía
sobre polipropileno
120 x 150 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-518

vino en el ritual de la misa, por medio de la transubstanciación, culmina con el acto de la comunidad de alimentarse del cuerpo sagrado. La custodia, el cáliz o copón y el cubre cáliz que se exhiben en esta muestra son parte de los objetos que, a lo largo de los siglos, han sido utilizados por la cultura católica para exhibir, proteger, enaltecer y contener las hostias consagradas y el vino sacramental. El cuidado en su factura, la nobleza de los materiales y contexto ritual de su uso los distinguen de los objetos de uso profano.

Dentro del mismo sistema de sentido del cristianismo católico, la obra de Fernando Prats (1967-) *Caja (vic) Deambulatoris* (2000) propone una acumulación y disposición de elementos alusivos al cuerpo como receptáculo de lo sagrado. Es así como en el contexto de producción del arte contemporáneo convierte las hostias, las vértebras de la abadesa y los signos religiosos en material de obra, apelando a un desplazamiento desde un ámbito ritual a otro de carácter artístico.

Por otra parte, las pinturas contemporáneas que integran esta sala elaboran la corporalidad humana, desde la materialidad y los procedimientos del medio, para hacer presente lo inhacensible e irrepresentable de la experiencia del

CRISTO MUERTO, 1983
Jean-Jacques Hennér
Óleo sobre tela
81 x 145 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-5104



cuero, porque rompen los límites de lo visible. Al respecto, la *Pietá* (1983) de Eugenio Dittborn (1943-) está realizada mediante una serie de procedimientos de traspaso de una fotografía al lenguaje de la pintura, protagonizados por la imagen en que cae derribado el boxeador cubano Beny Paret (1937-1962). El título de la obra, alusivo al motivo religioso de la Virgen sosteniendo el cuerpo de su hijo muerto, en este contexto deportivo, superpone el imaginario cristiano al espectáculo mediático en el que los espectadores pudieron ser testigos de los golpes mortales. En lugar de la Virgen, en este caso, la pintura es la que sostiene el cuerpo. Este juego de deslizamientos de significados ocurre en un momento histórico, marcado por los cuerpos desaparecidos en Chile después de 1973 y convierten la operación pictórica en una presencia corporal, resistente al olvido.

Guillermo Núñez (1930-), en cambio, crea una imagen pictórica que permite hacer sostenible la mirada sobre lo irrepresentable del horror y el dolor de la tortura de los cuerpos. Tanto en la obra *Sin título* de la serie *Los colgados* (1995) como en *Esculpir con el dolor un tremendo grito de esperanza* (1976), elabora la experiencia de una corporalidad excedida por la destrucción. En sus cuadros se distinguen imágenes alusivas a fragmentos de músculos, huesos y nervios, tensados de modo extremo, sin llegar a conformar una figura humana claramente distinguible. Sus pinturas abren la pregunta por aquello que ha quedado de humanidad cuando la tortura ha aniquilado la integridad psíquica y física del cuerpo como aquello que identifica al ser.

Finalmente, la obra *Cabeza* de Benjamín Lira (1950-) pone el acento en la cabeza humana como el centro del pensamiento, la razón, la memoria y las emociones, y como núcleo articulador de la materia humana. En las últimas décadas, uno de los intentos más radicales por abordar la pregunta de qué estamos hechos, desde el paradigma de la modernidad, proviene de la neurociencia. Esta se ha empeñado en buscar una respuesta en el funcionamiento del cerebro, bajo la hipótesis de que sería posible reducir los significados del sentir humano a explicaciones biológicas. Como apuntan Bertosa y Ferrari (2010), para poder desmantelar estos supuestos, si nos remitimos a los fundamentos filosóficos en los que se basa la neurociencia, tendríamos que afirmar que la actividad de la mente y la conciencia serían un producto a posteriori del cerebro. En otras palabras, serían un derivado de la materia. ¿Acaso, será posible que sólo estemos hechos de huesos, músculos, sangre, tendones, piel y pelos?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACH, E. (s.f.). *Victorian Image of Pregnancy through Corsetry*. Maryland Center for History and Culture. <https://www.mdhistory.org/victorian-image-of-pregnancy-through-corsetry/>
- BERTOSA, F. Y FERRARI, R. (2010). *La mirada sin ojo. Experiencias sobre la mente consciente. Entre ciencia y meditación*. [Traducción de Ricardo Pulido]. Santiago: J.C. Saez Editor.
- BORZELLO, F. (2012). *The Naked Nude*. United Kingdom: Thames & Hudson.
- CLARK K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
- CORREA, M. J. (2017). «¿Quiénes son los profesionales?» *Justicia, profesionalización y ejercicio médico en el Chile urbano de la segunda mitad del siglo XIX*. *Dynamis*, 37 (2), 273-293.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- FITZHARRIS, L. (2018). *De matasanos a cirujanos. Joseph Lister y la revolución que transformó el truculento mundo de la medicina victoriana*. España: Debate.
- FOREMAN, A. (febrero 2015). *Why footbinding persisted in China for a Millennium*. Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/history/why-footbinding-persisted-china-millennium-180953971/>
- FRANCESCHINI, C. (2020). *Cuerpos de Guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico*. Chile: MHN/ Andros Impresores.
- HEENE, K. (2002). *Daño voluntario autoinflingido y género en las vidas de santos medievales*. Revista Chilena de Literatura, 60, 139-156.
- HONORATO, P. (2016). *Carlos Leppe, (en) clave Masculino*. Santiago de Chile: Colección MNBA.
- LE BRETON, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- MATTHEWS DAVID, A. (2015). *Fashion victims: the dangers of dress past and present*. Londres: Bloomsbury Visual Arts.
- PORTER, R. (1991) *History of the Body en New Perspectives on Historical Writing* (pp. 200-232). Cambridge: Ed. Burke.
- THE HOSPITAL. (25 de abril 1891). *Claxton's Patent Ear Cap*. <https://pdfs.semanticscholar.org/3e80/cad2d0afa7c6a630b24eb92d0bfe21ba9254.pdf>

CRÉDITOS GRÁFICA

Compresión de pies de damas chinas. *The West Shore* (1881). UNIVERSITY OF OREGON LIBRARIES. Ilustración que denuncia los “crímenes del corsé”, *La Culture Physique*. WELLCOME COLLECTION.

**CRÉDITOS EXPOSICIÓN
MATERIA HUMANA**

CURATORÍA Y TEXTOS

Paula Honorato Crespo | MNBA
Ximena Gallardo Saint-Jean | MHN

DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala B.

EDICIÓN DE TEXTOS

Bernardita Abarca Barboza

PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA

Mecánica Visual

**DOCUMENTACIÓN, CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN**

Eva Cancino Fuentes | MNBA
Manuel Alvarado Cornejo | MNBA
María José Escudero Maturana | MNBA
Eloísa Ide Pizarro | MNBA
Isabel Alvarado Perales | MHN
Carolina Barra López | MHN
Ximena Gallardo Saint-Jean | MHN
Carolina Suaznábar Balderrama | MHN
Carla Franceschini Fuenzalida | MHN
Emilia Müller Gubbins | MHN
Mabel Canales Donoso | MHN

Carmela Guairelo Mundt | MHN
Gregory Ortega San Martín | MHN

FOTOGRAFÍA

Marina Molina Varela | MHN
Claudio López Flores | MHN
Eloísa Ide Pizarro | MNBA

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld | MNBA
Catalina Chung Astudillo | MNBA

MONTAJE

Marcelo Céspedes Márquez | MNBA
Jonathan Echegaray Olivos | MNBA
Gonzalo Espinoza Leiva | MNBA
Pedro Fuentealba Campos | MNBA
Mario Silva Urrutia | MNBA
Hugo Núñez Marcos | MNBA
Jona Galaz Irrázabal | MNBA
Stephan Aravena Manterola | MNBA
Mabel Canales Gubbins | MHN
Carmela Guairelo Mundt | MHN

COMUNICACIONES

Sofía Ortigosa Ibarra | MHN

**EQUIPO MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

DIRECTOR MNBA

Fernando Pérez Oyarzún

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Varinia Brodsky Zimmermann

EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Catalina Chung Astudillo

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

**DEPARTAMENTO DE COLECCIONES
Y CONSERVACIÓN**

Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

ARQUITECTURA

Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

AUTORIZACIÓN SALIDA

E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
Daniela Cornejo Cornejo
Sebastián Vera Vivanco

MUSEOGRÁFIA

Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irrázabal
Mario Silva Urrutia

**BIBLIOTECA Y CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN**

Juan Pablo Muñoz Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Nadia Contreras Agusto
Soledad Jaime Marín

ÁREA DIGITAL
Gonzalo Ramírez Cruz

SONIDO Y MONTAJE
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD
Gustavo Mena Mena
Juana Alarcón López
Alejandro Contreras Gutiérrez
Eduardo Barrera Van Doren
Héctor Lagos Fernández
Vicente Lizana Matamala
Warner Morales Coronado
Sergio Muñoz Sepúlveda
Virginia Valderrama Banda
Eduardo Vargas Jara
Patricio Vásquez Calfúen

INVITA



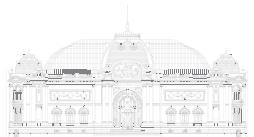
Museo Nacional de Bellas Artes
Museo Histórico Nacional

MEDIA PARTNER

LITORALPRESS
ANÁLISIS DE MEDIOS

COLABORADOR MNBA





Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición MATERIA HUMANA | Colecciones MNBA-MHN. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 29 de julio hasta el 20 de noviembre de 2022. Impreso en GRÀFHIKA IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 103 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

LA MÁRTIR MUSTIOLA
Siglo XVII
Guido Cagnacci
Sanguina sobre papel
29 x 36 cm
COLECCIÓN MNBA
SURDOC 2-3155



La S. a Mustiola il più bel Quadro
fatto Guido Cagnacci, e che in
Regina di Suetia resiste all'