



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTE
MAGISTER EN ARTES

GRIMORIO: ANALOGÍAS OCULTAS EN SEIS ESCULTURAS

Por

ISIDORA KAUAK AGUAD

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado de Magíster en Artes, mención Artes Visuales

Profesor guía: Gerardo Pulido Mönckeberg

Agosto, 2021

Santiago, Chile

© 2021, Isidora Kauak Aguad

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autora.

El arte es magia, o la magia es (también) un arte.

(Alan Moore, *Ángeles fósiles*, 2014)

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi mentor Gerardo Pulido, quien desde su inmenso cariño y su vocación absoluta me guio e iluminó en momentos de oscuridad.

Agradezco también a todas las personas que de alguna forma contribuyeron en esta investigación:

A Mireya Dagach, Espir Aguad, Carmen Palacios, Sergio Yulis, Sonia Aguad, Llamil Kauak, Fabiola Kauak, Cristóbal Kauak, Sebastián Kauak e Indira Oliver, quienes con su profundo amor e incondicionalidad me han acompañado en este proceso.

TABLA DE CONTENIDOS

PRÓLOGO.....	2
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I: DEVELAR LAS OBRAS.....	5
I.I Magia: noción, aproximaciones y diferenciaciones.....	5
I.II Compendio: Ilusión del óbito, Bardo, Mal augurio. Pies no me fallen ahora, Usé el método equivocado con la técnica equivocada, Despierta, Las esculturas también mueren	11
CAPITULO II: MAGIKI.....	40
II.I La creatividad inherente.....	40
II.II Joseph Beuys. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, 1965	46
CAPÍTULO III: ESPACIO COMÚN.....	51
III.I Experiencias mortuorias	51
III.II Sobre la técnica que predomina: taxidermia	57
EPÍLOGO	65
BIBLIOGRAFÍA	68

PRÓLOGO

En primer lugar, quisiera exponer las motivaciones iniciales para escribir la presente memoria y realizar las seis obras que conforman mi proyecto final de titulación del Magíster en Artes UC. Vivenciar durante la infancia el desarrollo de una enfermedad terminal en un familiar cercano puede ser un suceso traumático. Sin embargo, mi experiencia al respecto ha funcionado como principal impulso para plantear y desarrollar mi investigación artística. Cito un fragmento de mi memoria de pregrado:

“A los ocho años me regalaron un libro de hechicería para niños/as. En el libro había un capítulo de herbología en donde se indicaba que las hojas de la planta *Taraxacum Officinale* (diente de león) tenían poderes mágicos y curativos.

Cuando mi mamá estaba en la etapa final del cáncer, yo iba dos o tres veces por semana al jardín y recolectaba hojas de diente de león para hervirlas y prepararle una infusión. En el momento en que ella murió dejé de creer en la magia y pensé durante mucho tiempo que había sido ridículo e inútil haber pensado con tanta firmeza que un té de hojas iba a mejorar su estado de salud.

Hasta el día de hoy me entenece recordar la forma en que ella se tomaba el té. Nunca rechazó una taza por más mal que se sintiera. La mayoría de las veces lo endulzaba con una cucharada de miel y cuando terminaba la taza siempre me decía que se sentía mejor. Supongo que ella no quería que dejara de creer en la magia.

Este año leí un artículo de medicina ayurvédica que hablaba sobre los beneficios para el cuerpo al consumir diente de león y las propiedades medicinales de la planta. Una de ellas era la desintoxicación diurética del organismo al padecer alguna enfermedad. Me entristece profundamente el hecho de haber sido tan dura conmigo misma después de su muerte” (Kauak, 2018, p. 1).

Es entonces a partir de la experimentación de la pérdida y la percepción de la mortalidad que este breve relato da cuenta de dónde surge mi interés por la magia, y también, evidencia el motivo de la constante relación que, pienso, mis obras presentan con la muerte.

Durante cinco años he orientado mi trabajo artístico al estudio de la magia. Me he sumergido en aquel paradigma oculto capaz de poner en jaque los cánones del pensamiento racional. Lo que en un principio encarnó el duelo, pronto se convirtió en resistencia. La magia y el arte alteran la normatividad, remecan la visión positivista y lo que en nuestra sociedad (neo)capitalista es considerado como progreso. Los vínculos entre el trabajo artístico y el conocimiento oculto reflejan una lectura alternativa de una realidad monolítica, con una larga historia que aún se mantiene vigente.

Detrás de mi escritura, en el análisis de mi trabajo, se encuentra un recorrido lleno de conmoción, contemplación y revelación, en donde la línea entre arte y magia se ha difuminado por completo. Un recorrido que se ha construido en un terreno personal e histórico áspero y turbulento, en el cual la muerte (la de mi madre, en principio, y actualmente la multitudinaria que trae la pandemia Covid 19) ha rondado constantemente, pero que, a pesar del angustiante miedo, no ha suprimido el valor e importancia de la labor artística sino, más bien, sobresale el aspecto mágico de lo artístico, aspecto que he confirmado con absolutez.

Concluyo estas palabras que anteceden el siguiente escrito admitiendo que no quiero comprender con total plenitud mis procesos creativos. Me niego a hacerlo. Eso significaría despojarlos de toda autonomía o, de algún modo, supondría engañarse con un conocimiento ilimitado que al menos la razón está lejos de tener. Simplemente trato de acercarme a ellos con respeto, paciencia y sinceridad, para así abrazar el hermoso e intrigante misterio que envuelve a la creatividad, logrando ojalá describirlo: perder el control total para abrir puertas desconocidas, hacia una —si se quiere— trascendentalidad.

INTRODUCCIÓN

El presente texto describe y analiza el desarrollo de mi proyecto de investigación titulado *Grimorio: Analogías ocultas en seis esculturas*, que he realizado dentro del Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, cursado durante los años 2019 y 2020. Seis obras constituyen dicho proyecto, conformando una muestra que será presentada como examen final.

¿Hay alguna relación entre el arte y la magia? ¿La experiencia artística puede ser descrita como una experiencia mágica? ¿Hay algún factor en común entre la vida, la muerte, la magia y el arte? Son algunas de las preguntas sobre las que pretendo reflexionar en las siguientes páginas.

La formulación de estas interrogantes no tiene el objetivo de entregar respuestas concluyentes. Más bien, mi intención es abrir un espacio en el cual emerja la prevalencia de la magia, o, mejor dicho, algunos de sus aspectos, dentro de mi desarrollo artístico. A su vez, quisiera examinar ciertas obras de determinadas/os artistas que han sido un aporte para la formulación de esta investigación.

CAPÍTULO I

DEVELAR LAS OBRAS

I.I Magia: noción, aproximaciones y diferenciaciones

Determinar qué es la magia o precisar la totalidad de su significado es una labor casi inviable. Debo admitir que la tarea de abordar esta intimidante palabra me ha hecho experimentar gran cautela, hasta timidez, porque no sólo se trataría de investigar determinados contenidos sino de comprender de qué modo el espectro mágico, por así llamarlo, ha sido transversal a todo lo que he experimentado como artista visual. Al trabajar en arte he ido gradualmente asimilando eso que señaló Octavio Paz: “si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista. Pero la magia devora a sus fieles y entregarse a ella también puede conducir al suicidio...” (1990).

Durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI, gran cantidad de filósofos, antropólogos, historiadores, psicólogos y teólogos han intentado entregar una definición detallada sobre la magia, llegando a analizar su significado en una profundidad tan compleja y confusa que casi carece de todo su sentido (Davies, 2012). Esto produce, a la larga, que se suela recurrir a descripciones superficiales y poco fiables, lo cual genera desconfianza y cierto rechazo sobre la materia en cuestión, tildándola de charlatanería.

Frecuentemente el concepto se utiliza en diferentes categorías. Solemos hablar de “la magia del cine”. Al ver publicidad con eslóganes como “la magia del sur”, relacionamos la magia con actos de prestidigitación. También lo asociamos con bastante habitualidad al dominio y control de fuerzas sobrenaturales. En suma y en consecuencia, es común que en la actualidad predominen definiciones formuladas desde la generalidad y el desconocimiento, sin esclarecer la controversia y el debate que su definición ha generado durante siglos (Davies, 2012). Estos tipos de disputa no han excluido en ningún caso a las artes visuales.

Sin duda, un nexo interesante al respecto, entre arte y magia, es el que formula el escritor y autoproclamado mago Alan Moore:

Existe cierta confusión en torno a la definición de Magia, pero es fácil de esclarecer. Basta con consultar las primeras descripciones de Magia: en sus formas primitivas, la Magia se definió como ‘Las Artes’. Creo que esto es completamente literal y que la Magia es un Arte, y, por tanto, la escritura, la música, la escultura y otras expresiones, son literalmente Magia (Vylenz & Winkler, 2003).

Moore (2003) asegura que hemos estado en contacto con la magia desde el inicio de los tiempos y define las acciones artísticas como: “el ennoblecimiento de las cosas, operaciones mágicas de transmutación y transformación”, en donde el acto definitivo de la magia consiste en crear de la nada.

Si se examina la terminología de la palabra, es posible notar que, dentro de la historia de la humanidad (incluyendo sus diversas culturas), la magia ha sido constantemente un campo de interés, uno fundamental para la comprensión de la sociedad. Sin embargo, no hay precisión en el origen de la magia; sus comienzos no son del todo claros.

Según el historiador Douglas Harper (2017), al revisar la procedencia de la palabra “magia”, nos remontamos al término protoindoeuropeo *magh*: tener poder. El concepto se trasladó al pueblo persa transformándose en la palabra *magush*, la cual era utilizada para referirse a quienes tenían conocimientos sagrados, generalmente personas de avanzada edad.

Por su parte, los griegos comenzaron a utilizar la palabra *magos* para identificar a los sacerdotes y, con el tiempo, ésta derivó en *magiki*: palabra compuesta por los términos *mag* (ser capaz) y *tekhné* (artes). Posteriormente, *magiki* es desplazada al latín, transformándose en *magice*: sociedad mágica. Más tarde fue adoptada por el francés antiguo para derivar en *magique*, palabra que finalmente concluyó en “magia” a principios del siglo XV, asociando su significado a las prácticas demoniacas, herejes e ilícitas.

Para Bailey (2006) hay una evidente y gran diferencia en el significado de la palabra entre el mundo grecorromano y las sociedades cristianas medievales. Y no es hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde las definiciones teóricas de magia son elaboradas:

Los sociólogos y antropólogos en particular progresaron en numerosas categorizaciones generales que podrían servir para distinguir la magia de la religión o la ciencia, pero principalmente de la religión, ya que la distinción entre magia y ciencia parecía algo más evidente en ese período (p. 4).

Bajo tales categorizaciones, la magia comienza a presentar diferenciaciones claras en el transcurso del tiempo; las prácticas mágicas operan a través de la correcta realización de determinadas acciones, las cuales siempre brindarán resultados. Distintamente, la religión se centra en “la propiciación y conciliación de los poderes superiores. Los sacerdotes podrían esperar ciertos resultados, y suplicar a los dioses por ellos, pero no podían esperar que sus oraciones siempre fueran contestadas”, dice Bailey (2006). En tanto, la magia busca controlar fuerzas espirituales o el beneficio individual al ejecutar determinados ritos privados, no como la religión, en donde la devoción a un ser superior es fundamental al pedir ayuda espiritual, siendo comunal la práctica y el beneficio.

Sin embargo, toda definición es el resultado de un determinado contexto y, ciertamente, “las palabras y los conceptos acumulan múltiples significados, cambian de significado y pierden significado dependiendo del desarrollo social, cultural, religioso e intelectual de las sociedades que los utilicen” (Davies, 2012). Por lo mismo, al examinar el gran espectro que envuelve a la magia y su significado, es posible encontrar relaciones a lo largo de la historia en ámbitos muy diferentes. En otras palabras, la magia es capaz de brindar un sistema para concebimos inmersos en un todo, proporcionando medios que favorecen el entendimiento y la materialización de diversos “elementos constitutivos” del mundo, curiosamente, algo que suele ofrecer también el arte.

Respecto de las artes visuales y su desarrollo, pudiésemos hacer una pregunta que hoy resulta especialmente inquietante: ¿qué permanece de la magia en el arte contemporáneo?

Moore dice en el documental de Vylenz & Winkler (2003) que “el Arte, al igual que la Magia, es la habilidad de manipular símbolos, palabras o imágenes, con el fin de alterar la conciencia”. Afirmo también que esta aproximación,

puede considerarse un regreso a nuestros orígenes chamánicos, en los que la magia se expresaba por medio de máscaras, mímica y marcas en las paredes, de aquellos pictogramas que derivaron en el lenguaje escrito, que es de donde viene a su vez la conciencia. No cuesta nada imaginar que la música, la performance, la pintura, el canto, la danza, la poesía y la pantomima vienen todos del repertorio de trucos mágicos que empleaba el chamán para transformar las mentes (Moore, 2014, p. 125).

Al igual que en las prácticas artísticas, las prácticas mágicas o los ritos mágicos tienen como objetivo lograr determinados efectos perceptibles, ya sean físicos o psicológicos. Sin embargo, para conseguir resultados son necesarios tres elementos según el antropólogo y filósofo Claude Levi-Strauss (1995):

No hay razones, para dudar de la eficiencia de ciertas prácticas mágicas. La eficacia de la magia implica la creencia en la magia, y ésta se presenta en tres aspectos complementarios: en primer lugar, la creencia del hechicero en la eficacia de sus técnicas; luego, la del enfermo que aquél cuida o de la víctima que persigue, en el poder del hechicero mismo; finalmente la confianza y las exigencias de la opinión colectiva (p.196).

Levi-Strauss (1995) formula dichos aspectos complementarios al vivenciar el parto de una mujer. Cuando una mujer de la comunidad originaria Cuna da a luz, la partera puede recurrir al chamán de la agrupación si el parto presenta complicaciones. La/el chamán es capaz de confeccionar imágenes sagradas invocando por medio del canto a espíritus míticos que son de ayuda para enfrentar a *Muu*, entidad responsable de la formación del feto y que se ha apoderado del alma de la mujer que está dando a luz. Tanto la narración mitológica como lo que sucede con el cuerpo de la mujer se corresponden entre sí: el parto concluye sin problemas y se demuestra la efectividad de la práctica realizada por la/el chamán.

A partir de lo anterior, Levi-Strauss (1995) acuña el término “eficacia simbólica” e indaga en los aspectos psicológicos dentro del desarrollo y término de la intervención, destacando que “la/el chamán no toca el cuerpo de la enferma y no le administra remedio; pero, al mismo tiempo, pone en discusión en forma directa y explícita el estado patológico y su localización:

diríamos gustosos que el canto constituye una ‘manipulación psicológica’” (p.173). Mediante la utilización del canto, la/el chamán evidencia los males que aquejan a la mujer con el fin de presentárselos de una manera en que éstos puedan ser captados por el pensamiento consciente o inconsciente. De esta forma, el contenido mítico convocado en el rito que realiza la/el chamán es capaz de curar el cuerpo de la enferma, ya que “la enferma, al comprender, hace algo más que resignarse: se cura” (p. 178).

La/el chamán tiene la capacidad de lograr que la persona experimente intensamente un mito para así entenderlo y que, de esta forma, se generen cambios reales. Siendo la/el chamán quien induce por medio de prácticas mágicas el conocimiento a las/los integrantes de la comunidad, “la eficacia simbólica consistiría precisamente en esta ‘propiedad inductora’ que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente y el pensamiento reflexivo” (Levi-Strauss, 1995, p.225).

Entonces, ¿sería posible identificar similitudes entre las operaciones efectuadas por la/el chamán y las operaciones efectuadas por una/un artista al crear una obra de arte? En el documental de Vylenz & Winkler (2003), Moore advierte: “en el mundo contemporáneo un artista o un escritor es lo más parecido que encontrarás a un chamán (...)”

Si la/el chamán media entre el mundo humano y el mundo espiritual y tiene la capacidad de sanar a otros, se vuelve especialmente relevante lo que planteó Marcel Duchamp en *El acto creativo* (1957), conferencia sobre la/el artista y su capacidad de “mediar”. Duchamp proponía una analogía entre la figura del médium y la/el artista para sostener que el proceso creativo no sería plenamente consciente, sino que hay algo que escapa del control total. Similar al chamán, una de las características principales de una/un médium es tener la habilidad de generar y a la vez ser una vía de comunicación entre dos planos. Entonces, la/el artista es capaz de establecer un nexo entre su propio mundo interno y el mundo del espectador. Ambas figuras, médium y artista, operan desde la subjetividad en el desarrollo y resultado de sus acciones, incluso pudiendo encontrarse en lo que Duchamp denomina

coeficiente de arte personal, el cual funciona como espacio límbico entre la/el artista y la/el espectador/a.

Para ilustrar dicho planteamiento, quisiera detenerme en dos grandes y enigmáticas artistas que encarnarían fielmente la analogía expuesta por Duchamp: Hilma af Klint (1862) y Josefa Tolrà (1880). En ambas, sus respectivos trabajos tardaron en salir a la luz y los métodos utilizados eran similares. Tanto Hilma af Klint como Josefa Tolrà afirmaban que, mediante la escritura o pintura automática, podían conectarse con entidades espirituales y plasmar los mensajes que recibían en sus obras. Las dos mujeres creaban bajo un estado alterado de consciencia, en donde no poseían el control total del flujo “irradiado” a la materialidad, asegurando que esto era parte elemental de sus propias realidades. Así mismo, ambas experimentaron sucesos relacionados a la muerte de un familiar cercano y de cierta manera, cual chamanas, utilizaban la pintura y escritura automática como medios sanatorios.

I.II Compendio: Ilusión del óbito, Bardo, Mal augurio. Pies no me fallen ahora, Usé el método equivocado con la técnica equivocada, Despierta, Las esculturas también mueren

¿Qué permanece de la magia en el arte, entonces?

El camino recorrido para formular esta memoria me ha permitido abordar el proceso creativo de tal manera que ha sido inevitable cuestionar y analizar el probable componente mágico de mis propias obras. Al ser parte de una sociedad en donde prima el desarrollo económico y los avances tecnológicos, se han opacado las creencias y prácticas milenarias que hoy y desde hace un tiempo se juzgan como primitivas. Así, con mayor motivo es importante reflexionar sobre la vigencia de la magia.

A través de la cronología, el transcurso de la magia indudablemente ha sido turbulento, destacando el surgimiento del cristianismo como el principal responsable en deslegitimarla. Los cristianos llamaron gnósticos¹ a quienes se relacionaban con la magia y se vinculaban a tradiciones consideradas como “desviadas” (Moore, 2014). La condena se mantuvo durante siglos, pero los estudios sobre la magia no desaparecieron. En el año 1533, Cornelius Agrippa escribió un tratado sobre magia llamado *Los Tres Libros de la Filosofía Oculta*, en donde planteaba que la magia era una habilidad propia de la mente e imaginación y también que, tanto las cosas materiales como naturales, poseían alma.

Posteriormente, en 1588, el astrónomo y filósofo Giordano Bruno —quien fue encarcelado y condenado a ser quemado vivo— reivindicó los planteamientos de Agrippa y dividió el significado de la palabra “magia” en nueve esferas. Para comenzar a exponer parte de mi trabajo práctico recurriré a su segunda caracterización, denominada *magia natural*. Bruno (2007) considera que el término “mago” o “maga” debe ser utilizado para identificar a quien

¹ Moore (2014), especifica que la gnosis es sinónimo de conocimiento y que “fue el aglutinador de una tradición religiosa o trascendental anterior a la época cristiana que se mantuvo hasta el siglo V d. C., cuando finalmente el cristianismo decidió aplastar todos los movimientos y creencias que cuestionasen el relato bíblico y defendiesen la existencia de distintas deidades” (p. 22).

cumple sucesos maravillosos mediante el manejo de principios activos y pasivos, como en la alquimia. Lo cito:

Si se recurre a la virtud de simpatía y de antipatía de las cosas, como cuando unas sustancias rechazan, transmutan o atraen otras sustancias (así como el imán y cuerpos parecidos cuyas operaciones no se reducen a las cualidades activas y pasivas, sino que atañen todos al espíritu o al alma que existe en las cosas), se habla con toda razón de magia natural.

Pienso que esta caracterización se complementa con lo que la propuesta *Grimorio: Analogías ocultas en seis esculturas* plantea y pretende abordar. Los vínculos, el animismo relacionado a un hecho biográfico en particular y la transmutación simbólica, son elementos que se han manifestado en la reflexión y “lenguaje matérico” a lo largo del proceso que documentaré a continuación.

Considero que la práctica y la investigación son dos factores que coexisten en un mismo plano, por lo que la metodología de trabajo que antecede a la producción de mis obras oscila entre ambos. Para concretar una idea, intento comprender los relatos contenidos en las técnicas y materiales elegidos, sometiéndolos a ejercicios deconstructivos, por así llamarles: distintas pruebas, averiguaciones históricas, estudio de las posibilidades de un material y/o de un procedimiento. Posteriormente, recorro al dibujo digital como una herramienta que me permite visualizar de mejor manera la idea planteada en un inicio y así avanzar en su confección tangible.

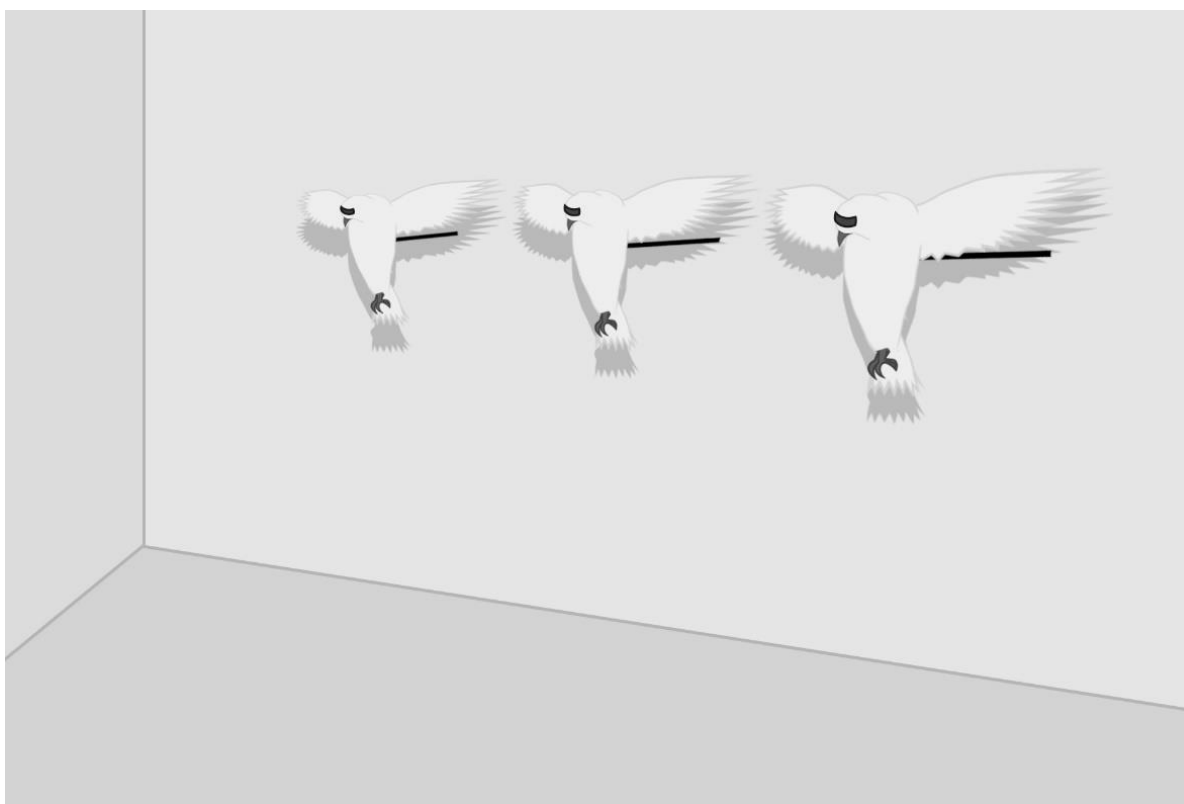


Figura 1. Isidora Kauak. Boceto. *Ilusión del óbito*, 2019.

Dibujo digital.

Ilusión del óbito (2019) consiste en tres palomas blancas naturalizadas. Los tres cuerpos tienen los ojos cubiertos con vendas negras, sujetas con alfileres de punta roja clavados en sus cabezas. Para iniciar la realización de la obra me introduje en el ilusionismo. Este fue mi principal y general punto de referencia. Siendo una práctica y doctrina antigua, registrada por

primera vez en el *Papiro Westcar* (1650-1540 a. C.), quería entender por qué frecuentemente se asocia el ilusionismo a la magia y qué diferencias o semejanzas se podían presentar. Al indagar sobre la materia, captó mi atención la célebre frase con la que el ilusionista español Isidoro de Chamberí comenzaba sus espectáculos en el siglo XIX: “Sed bienvenidos a un mundo de ilusión, donde nada es lo que parece, y lo que parece es una ilusión” (Aguilera, 2011). Si en nuestro mundo la vida no es eterna, ¿lo es la muerte? Pensar la muerte como una ilusión se reveló como una problemática fundamental en la obra.

Quise comprender no sólo desde lo conceptual, sino también desde el aprendizaje de la prestidigitación, la idea de que las ilusiones forman parte de un espacio virtual, en donde los límites de lo posible y lo visual interactúan constantemente. Por ende, decidí ingresar durante el primer semestre del año 2019 a una academia de ilusionismo clásico por un período de dos meses. Sin embargo, aquella sensación primera de anhelo y asombro, tan propia de la ilusión, se desvaneció rápidamente en mí. No sólo entender cómo se realizaban ciertos trucos influyó, sino reconocer que el engaño de los sentidos, el dominio de la persuasión y la sugestión son los componentes básicos del ilusionismo.

Gracias a esta primera aproximación fue posible identificar que la sensación de anhelo es fundamental en mi trabajo y ratificar que la visualidad se relaciona con todo aquello que no es reconocible desde la visibilidad, induciendo experiencias elaboradas al observar una imagen y desafiar lo que ya conocemos. Por este motivo, Bruno (2007) destaca la importancia de la imaginación en la magia, al permitir que los estímulos y percepciones mentales, como los sentimientos, lleguen a conmover a un ser viviente y así generar vínculos. De esta forma comprendí que, tanto en la magia como en el arte, no se necesita fingir o recurrir al engaño de los sentidos para cautivarlos.



Figura 2. Isidora Kauak. *Ilusión del óbito*, 2019.

Escultura, 10x130x26 cm.



Figura 3. Isidora Kauak. *Ilusión del óbito*, 2019.

Escultura, 10x130x26 cm.

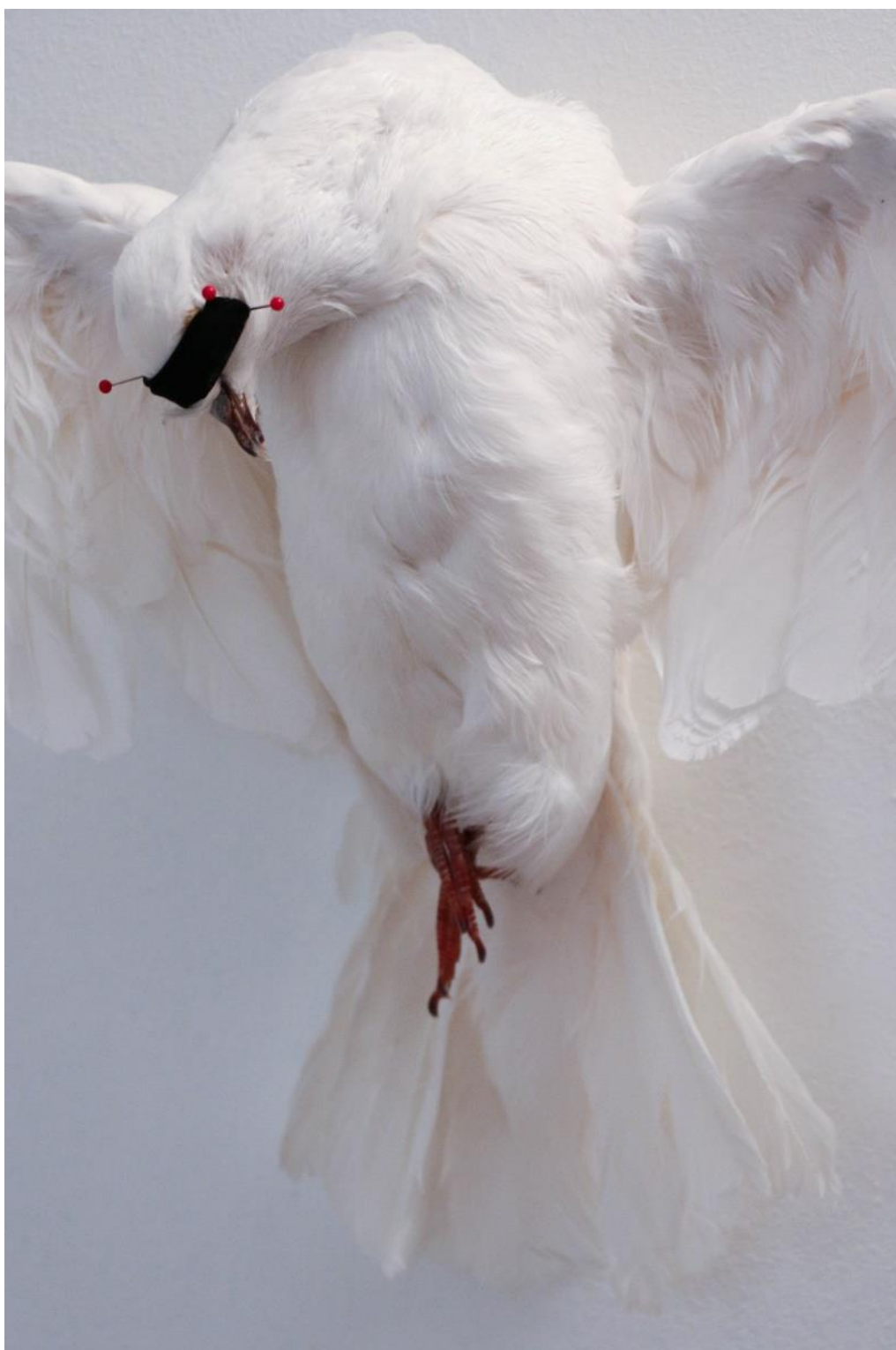


Figura 4. Isidora Kauak. *Ilusión del óbito*, 2019.

Escultura, 10x130x26 cm.

En este plazo de dos años trabajé con la preservación de cadáveres de animales mediante técnicas taxidérmicas en diferentes ejercicios artísticos. Si bien esta técnica ha sido recurrente para realizar mis obras, todos los animales adquiridos han muerto por causas naturales o situaciones que escapan de mi control. La mayoría los he encontrado, me han sido regalados o he comprado los cuerpos a sus dueños/as después del fallecimiento del animal. La caza, en ninguna circunstancia, es una opción.

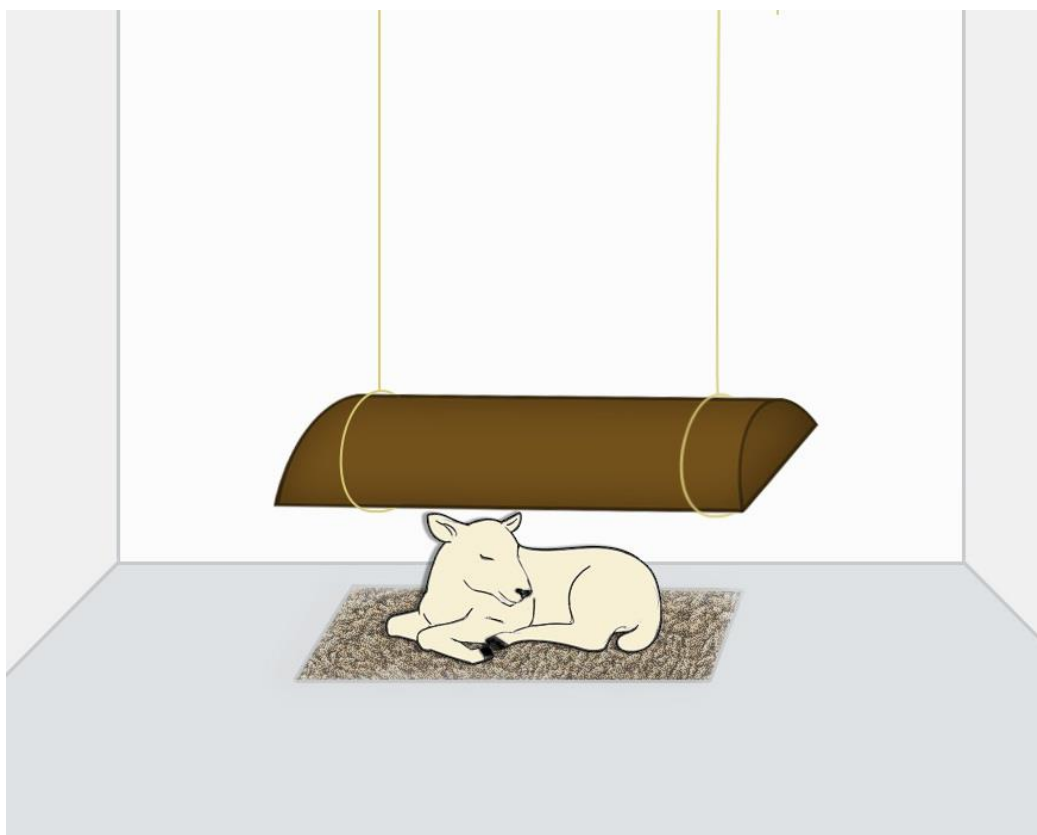


Figura 5. Isidora Kauak. Boceto. *Bardo*, 2019-2021.

Escultura, 80x80x150 cm.



Figura 6. Isidora Kauak *Bardo*, 2019-2021.

Escultura, 80x80x150 cm.

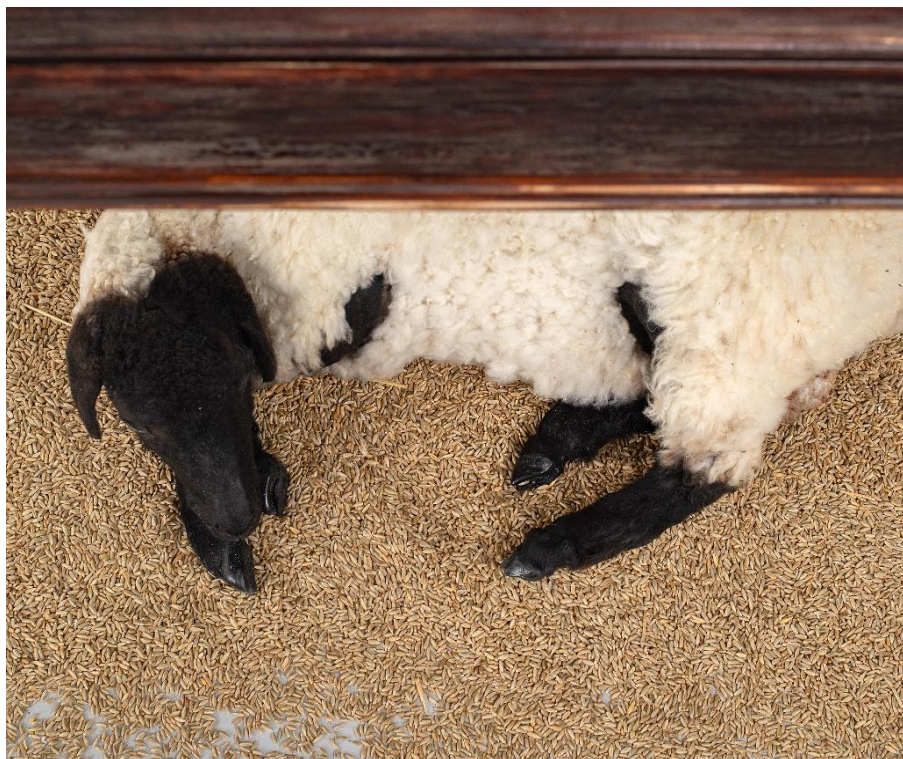


Figura 7. Isidora Kauak *Bardo*, 2019-2021.

Escultura, 80x80x150 cm.

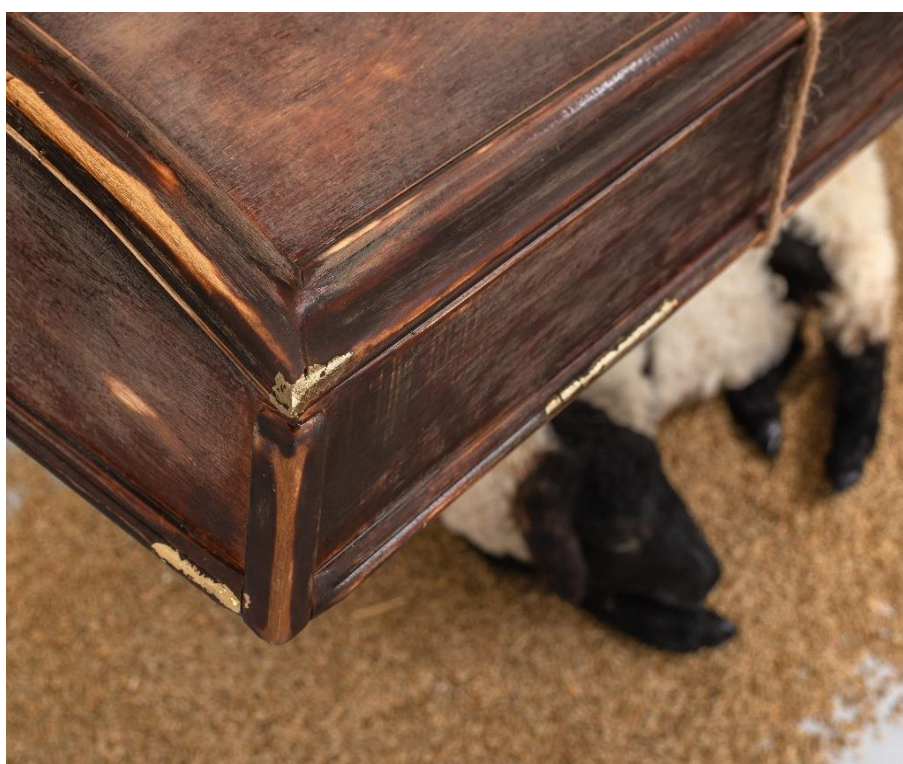


Figura 8. Isidora Kauak *Bardo*, 2019-2021.

Escultura, 80x80x150 cm.



Figura 9. Isidora Kauak *Bardo*, 2019-2021.

Escultura, 80x80x150 cm

En el caso de *Bardo* (2019-2021), escultura de 80x80x150 centímetros, la confección se divide en dos períodos de tiempo: a principios de abril contacté a una persona que se dedicaba a criar corderos en Chillán, Chile. Decidí preguntarle si era posible adquirir un cuerpo. Ella accedió a mi petición ya que el ganado había sido atacado por una jauría y debía deshacerse de los corderos que habían muerto. Congeló un cadáver durante una semana para posteriormente enviarlo a Santiago por correo. Al recibir la encomienda sentí conmoción; la misma muerte del animal había sido ejecutada por otros mamíferos, encarnando parte del comportamiento natural del reino animal. Además, el recorrido del cuerpo congelado desde la XIV Región hasta la Región Metropolitana, para ser entregado por medio postal, era una acción que contenía cierta poesía en sí.

Por otra parte, la construcción del féretro significó una experiencia emocional intensa. Durante siete meses experimenté la ardua labor que implica trabajar la madera: el traslado de la estructura a través de Santiago, la constancia y el agotamiento físico se sumaron a la muerte de dos personas cercanas. Esto provocó que me replanteara si seguir elaborando la obra o simplemente debía abandonarla. Mi incertidumbre llegó a intensificarse de manera considerable a partir del estallido social del 18 octubre del 2019 en adelante. Había gente que realmente estaba muriendo y siendo mutilada, por lo que comenzó a incomodarme la idea de que este féretro era sólo un simulacro que pretendía imitar la realidad, transgrediendo los límites de un contexto doloroso. Sin embargo, reconocí que esta inquietud formaba parte de la constitución total de la obra y que no debía ser suprimida sino concientizada para comprender el proceso y el resultado de una escultura en particular.

Como artista visual me interesa gestar operaciones tanto técnicas como compositivas que puedan develar similitudes con los procesos mágicos descritos anteriormente: la/el chamán propone la vivencia extrema de un mito al efectuar ciertos ritos. Con *Bardo* (2019-2021), en particular, propongo la inmersión dentro de un relato, una suerte de mito alimentado de otros mitos ligados a la muerte y al sacrificio, por ejemplo. Parte de un ataúd cuelga sobre un cordero naturalizado que yace con sus ojos cerrados, recostado en un manto de granos de centeno en el suelo. Los tres elementos principales que constituyen la obra, un cordero, la tapa de un féretro y ocho kilos de granos de centeno, surgieron de distintos procedimientos tales como la taxidermia, la carpintería, la cosecha y trilla del grano. No obstante, al realizar un análisis matérico y técnico en mayor profundidad, es pertinente detenerme en ciertos aspectos.

Tomé la decisión de naturalizar un cordero debido a las relaciones simbólicas y sagradas que carga históricamente este animal en diversas culturas, tanto occidentales como orientales. Estas relaciones no son estrictamente religiosas: el cordero es un animal que ha sido utilizado en ritos religiosos y paganos sin perder su connotación sagrada. Por ejemplo, está el rito previo a la preparación del plato *Ñachi* por la comunidad Mapuche, en donde se representa, a través de la degollación del cordero, el momento en que el Toqui Lautaro extirpa el corazón de Pedro de Valdivia para comerlo. Otro caso es el rito fúnebre practicado por la comunidad

Shilluk en Sudán del Sur, el cual consiste en enterrar un cordero junto al difunto para honrarlo (Cardona, 2019).

Asimismo, una analogía interesante se presenta al utilizar madera para la construcción del féretro. La materia orgánica del árbol vivo es transformada en materia muerta para ser manipulada por un ser vivo con el propósito de confeccionar una estructura que contenga un cuerpo muerto. Incorporo, además, granos de centeno por dos relaciones llamativas: los granos son semillas potencialmente vivas. Éstos han sido secados luego de ser cosechados, pero si se les rocía agua, reiteradamente, pueden germinar. La posibilidad de que algo nazca bajo un cuerpo naturalizado y una estructura propia del rito fúnebre occidental, de cierto modo, rescata aquello que aborda la artista colombiana Doris Salcedo en su obra *Plegaria Muda* (2008-2010). Realizada en un contexto marcado por la violencia, “el duelo es represado y no elaborado” (Salcedo, 2011).

Por otra parte, me centré en una hipótesis planteada recientemente sobre el supuesto abandono aunque indudable condena de la magia en ciertos períodos de tiempo. Tal hipótesis plantea que el consumo de centeno influyó e incrementó el rechazo de los conocimientos ocultos durante la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Al ser un cereal propenso a la infección del hongo *Claviceps purpurea*, o comúnmente llamado cornezuelo, era cosechado y utilizado para hacer pan, desconociendo que la ingesta del centeno contaminado producía graves afecciones. Fiebre, alucinaciones, espasmos involuntarios y convulsiones eran algunos de los síntomas más frecuentes, pero también, era común que se presentase ardor, gangrena y necrosis en las extremidades de las personas intoxicadas.



Figura 10. Martina Berg, *Mutterkorn auf Roggen*, 2013.

Adobe stock.

Imagen bajo licencia estándar.

Los primeros registros epidemiológicos datan del siglo IX, específicamente en Alemania y Francia. Dentro de los escritos que conforman los Anales de Xanten se hace referencia a la enfermedad bajo el nombre de *Fuego Sagrado*, al considerársele un castigo divino (Quesada & Ortega, 2011). No obstante, a fines del siglo XI un noble francés llamado Gastón de Valloire afirmaría que san Antón se había manifestado ante él y le había prometido sanar a su hijo Gironde si destinaba todos sus bienes al cuidado de los enfermos. Bajo esta promesa, de Valloire decidió fundar la Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Antonio y construir un hospital al costado de la iglesia en donde se encontraban las reliquias del santo, ubicada en Saint Antoine l'Abbaye, Francia. Gracias al correcto tratamiento de las heridas y una dieta sin centeno, la salud de los enfermos mejoraba considerablemente, por lo que rápidamente se comenzó a hablar del fuego de san Antonio. La congregación creció y ya para el siglo XV contaba con una importante cantidad de hospitales dirigidos por los monjes Antonianos.

Una de las representaciones pictóricas más destacadas sobre el fuego de san Antonio se encuentra plasmada en uno de los diez cuadros que conforman el políptico de Isenheim, creado por el pintor Mathias Grünewald entre 1512 y 1516. Dicha escena se titula *La tentación de San Antonio*, en donde se muestra a un hombre enfermo, con evidentes erosiones cutáneas y deformidades en sus pies. Se piensa que el retablo fue encargado por el monje Guido Guerci, quien administraba uno de los hospitales en Isenheim, para que los pacientes vieran las imágenes y pudieran obtener consuelo al comparar su sufrimiento con el que padeció Jesús al ser crucificado (Cabello, 2018).

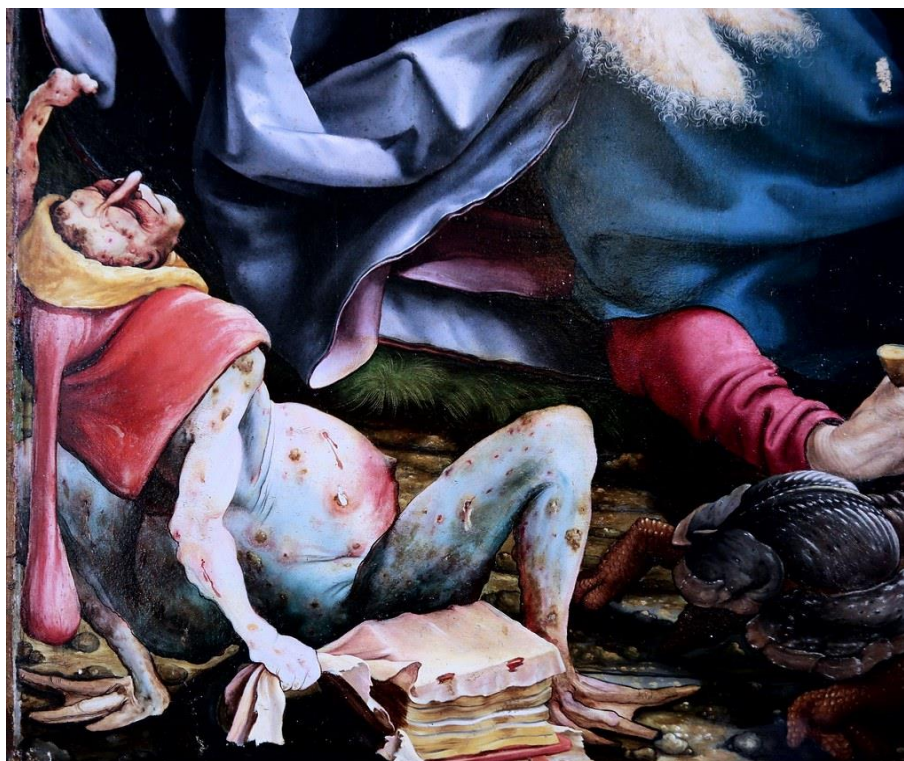


Figura 11. Mathias Grünewald. Detalle. *La tentación de San Antonio*, 1512-1516.

Óleo sobre tela, 265x141 cm.

Unterlinden Museum, Colmar, Francia.

Jean Louis Mazieres, imagen bajo licencia CC BY-NC-SA 2.0.

Con el pasar del tiempo, los médicos Dodart, en 1676, y Brunner, en 1695, concluyeron que la enfermedad se debía al cornezuelo del centeno, pero las epidemias no cesaron (Quesada &

Ortega, 2011). Al tratarse de un cereal más económico que el trigo, su consumo no disminuyó, ya que al ser una de las pocas fuentes de alimento asequibles, principalmente para las poblaciones rurales, su cultivo aumentó durante los siglos XVII y XVIII debido a la hambruna en Europa y América del Norte.

Los síntomas producidos por la ingesta de cornezuelo avivaron la histeria colectiva. Fueron considerados como claras evidencias de que quienes los padecían realizaban prácticas oscuras, cometían herejía, adoraban a Satán o habían sido maldecidos. Así, cualquier conocimiento o acto relacionado a la filosofía oculta fue juzgado y condenado bajo el término denostativo de “brujería”.

Como he mencionado anteriormente, la magia siempre ha estado presente en la humanidad, siendo común que en cada pueblo hubiese personas relacionadas a ella de alguna u otra manera: ya sea a través de la realización de ritos que actuaran sobre la psique individual o colectiva, tuviesen conocimientos sobre la transmutación de elementos materiales como, por ejemplo, las capacidades curativas o venenosas al combinar ciertos ingredientes orgánicos, o la confección de imágenes y figuras animistas. Un claro ejemplo de esta última afirmación es el de Alison Device en 1612, quien fue condenada a la horca al confiscársele una pequeña escultura humana que había fabricado y guardado en su casa (Fielder, 2012). Pese a que las infames cazas de brujas y brujos cesaron durante el siglo XVIII y XIX en ambos continentes, en América del Sur no ocurrió lo mismo.

Según un estudio realizado por el Instituto de Investigaciones Agropecuarias, el centeno: “fue introducido a Chile por las colonias alemanas que se establecieron en el sur del país durante el siglo XIX” (2008). Curiosamente, desde 1822 a 1937 se registraron epidemias y varios casos aislados de erisipela negra o gangrenosa: enfermedad con la misma sintomatología causada por el cornezuelo. Un documento que evidencia estas similitudes es el testimonio del doctor Juan Miquel (1822), luego de visitar un hospital:

Fuertes fiebres precedidas de escalofríos prolongados i seguidas de delirio, se observaban; en varios casos, en los que solo existían ligeras úlceras: a las doce horas de la invasión de dicha

fiebre y seguido de delirio, manchas erisipelatosas tenían lugar, partiendo siempre del punto desnudo del cutis i estendiéndose por todo el cuerpo. Corría sus periodos con una rapidez increíble i terminaba de ordinario en la gangrena que era la precursora de la muerte.

Dicho testimonio refuerza la hipótesis expuesta inicialmente. Si bien es posible encontrar registros de algunos juicios por hechicería y maleficios en territorio chileno durante los siglos XVII y XVIII, las condenas eran leves. Consistían en rezar una cierta cantidad de veces, pagar multas, servir a las obras de la corona o aceptar el exilio. Por ende, llama mi atención que el caso juzgado y sancionado con mayor severidad ocurrió en el siglo XIX en la zona sur del país. El mismo territorio en donde se comenzó a cultivar y consumir centeno.

Es necesario aclarar que la concepción de “brujería” es construida y condenada bajo ciertos modelos socioculturales relacionados a la religión en un determinado periodo de la historia. Específicamente en Chile, consistió en un proceso gradual en donde las nociones de brujería europea se entremezclaron con las cosmovisiones originarias de Sudamérica.

En un principio, la inquisición apostólica no podía condenar a los nativos debido a que se les consideraba herejes *per se* (Montecino, 1994). Sin embargo, con el paso del tiempo y la expansión de la conquista, se comenzaron a castigar los delitos bajo sospecha de fe; primeramente, entre eclesiásticos y colonos, luego se aplicó a la población mestiza y finalmente se comenzó a enjuiciar a indígenas por delitos de brujería.

La persecución contra la *Recta Provincia*, o “brujas y brujos” de Chiloé comenzó en 1880, por orden del intendente provincial Luis Martiniano Rodríguez. Más de cien personas —en su mayoría huilliches y mapuches— fueron apresadas y torturadas hasta el 2 de marzo de 1881, fecha en la que el juez letrado de Ancud, José Manuel Beytia, dictó las sentencias oficiales: seis culpables condenados a cárcel, de los cuales dos ya habían muerto bajo extrañas circunstancias durante el proceso judicial (Rojas, 2002). Posterior a la realización del juicio, se suma el fusilamiento de una séptima persona conocida como Brujo Zapata, quien fue detenido y asesinado en 1883 por la policía de Ancud tras realizar una redada y encontrar a varios miembros de la Recta Provincia efectuando ritos —considerados maliciosos— en una cueva ubicada entre Quicaví y Tenaún (Burgos, 2015).

Gracias a la transcripción, recopilación y preservación de múltiples testimonios es posible delinear el inicuo contexto de aquel periodo. Entre los archivos conservados y actualmente disponibles, destaco la declaración dada por el imputado Mateo Coñuecar, la cual aporta valiosa información para esta investigación. Al ser interrogado sobre los orígenes de la Recta Provincia, Coñuecar relató que, a principios de la conquista española, el cartógrafo y ocultista José Manuel de Moraleda llegó al archipiélago en un gran barco. Queriendo reclutar nativos que lo respetasen y lo guiasen en sus exploraciones, Moraleda comenzó a presumir sobre sus conocimientos ocultos en más de una zona: “en ese punto se presentó haciendo ver que era hechicero, transformándose en pescado, lobo, palomo i en otros animales, mostrando por ello que por tal causa debían seguirlo los indios” (*Los Brujos de Chiloé*, 2017).

Pese su persistencia no logró el objetivo, y en respuesta, los nativos decidieron ir en busca de la poderosa machi Chillpila de Quetalco, conocida por dominar saberes y prácticas ocultas, para que desafiara a Moraleda en un combate de magia. Coñuecar describe que entre varias de las pruebas que realizó Chillpila, “consiguió dejar en seco el barco de Moraleda en el mismo punto donde se hallaba anclado, i despues ponerlo a flote” (*Los Brujos de Chiloé*, 2017). Luego de esta extraordinaria demostración, Moraleda se rindió ante la machi y en reconocimiento le obsequió un grimorio sobre conocimientos mágicos europeos, conocido como el *Libro de Arte*². Quería que Chillpila enseñara su contenido a otras y otros. La derrota de Moraleda no sólo sembró sincretismo entre dos mundos, sino que también significó vencer al invasor y comprender que era factible fundar una sociedad que resistiese al sometimiento del hombre blanco (Rojas, 2002).

El mito narrado por Mateo Coñuecar sobre el origen de una de las sociedades mágicas más grandes y respetadas en nuestro país, evidencia la presencia vincular que esta investigación persigue: ¿por qué se le llamaba el *Libro de Arte* al gran manual mágico³?

² También llamado *Levisterio* o *Revisorio*.

³ “Quienes tuvieron la oportunidad de verlo, aseguraban que era un libro impreso, con tapas de cartón forradas en cuero. El poder que se le atribuía era considerable, pues a través de él los jefes ejercían su autoridad.” (Rojas, 2002).

Ya fuese por la intoxicación de cornezuelo, motivaciones religiosas, intereses políticos o territoriales, lo único que se puede afirmar con certeza es que la cruzada en contra de la magia —ya sea como ideología o práctica— fue una epidemia que se extendió por numerosos territorios. Y es a partir de este punto, situándome en el año 2020 en medio de una pandemia viral, que he confeccionado la tercera y cuarta obra que conforman parte de *Grimorio: Analogías ocultas en seis esculturas*.

Mal augurio. Pies no me fallen ahora (2020-2021), es una instalación compuesta por un recipiente de cerámica con tinta negra en su interior. Sobre el recipiente se suspenden un par de pies impresos en yeso piedra, los cuales están sujetos por cables de acero colgados al techo.

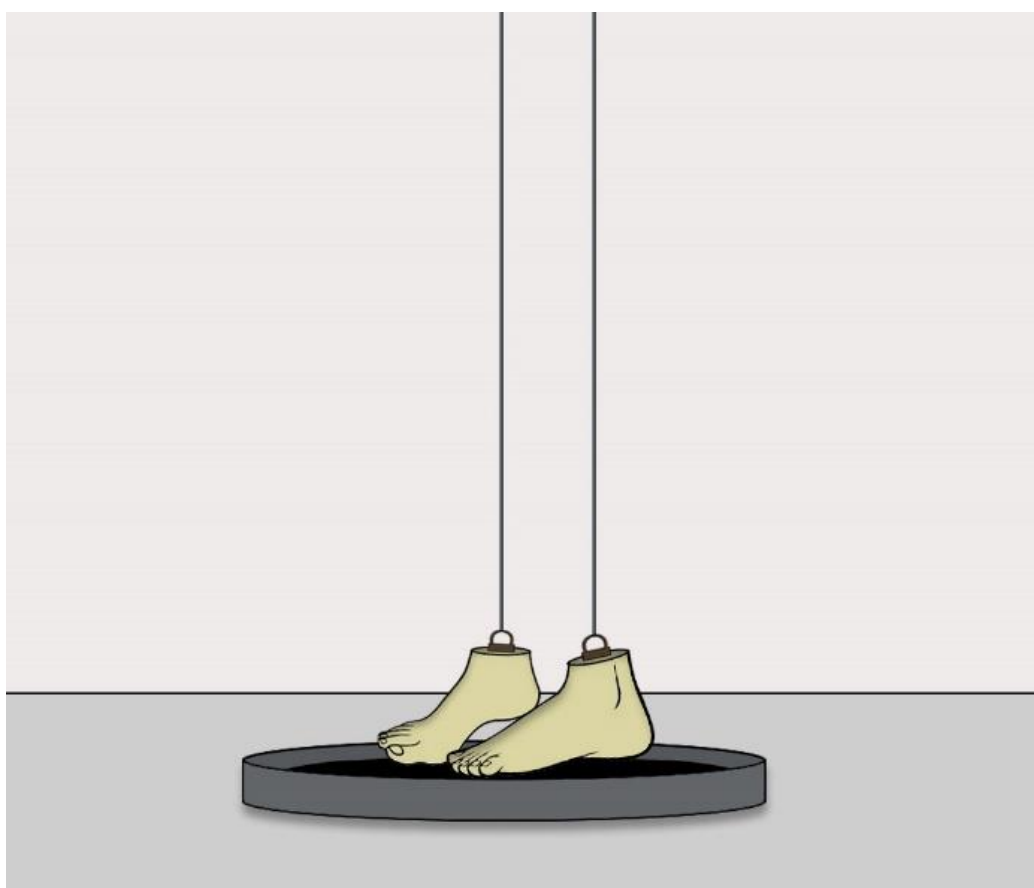


Figura 12. Isidora Kauak. Boceto. *Mal augurio. Pies no me fallen ahora*, 2020-2021.

Dibujo digital.

A su vez, *Usé el método equivocado con la técnica equivocada* (2020-2021), consiste en una escultura cuya estructura central, similar a un candelabro, está forjada en hierro. Cuatro medias argollas sostienen manos de yeso piedra, en las cuales se incrustan cirios de parafina negra.

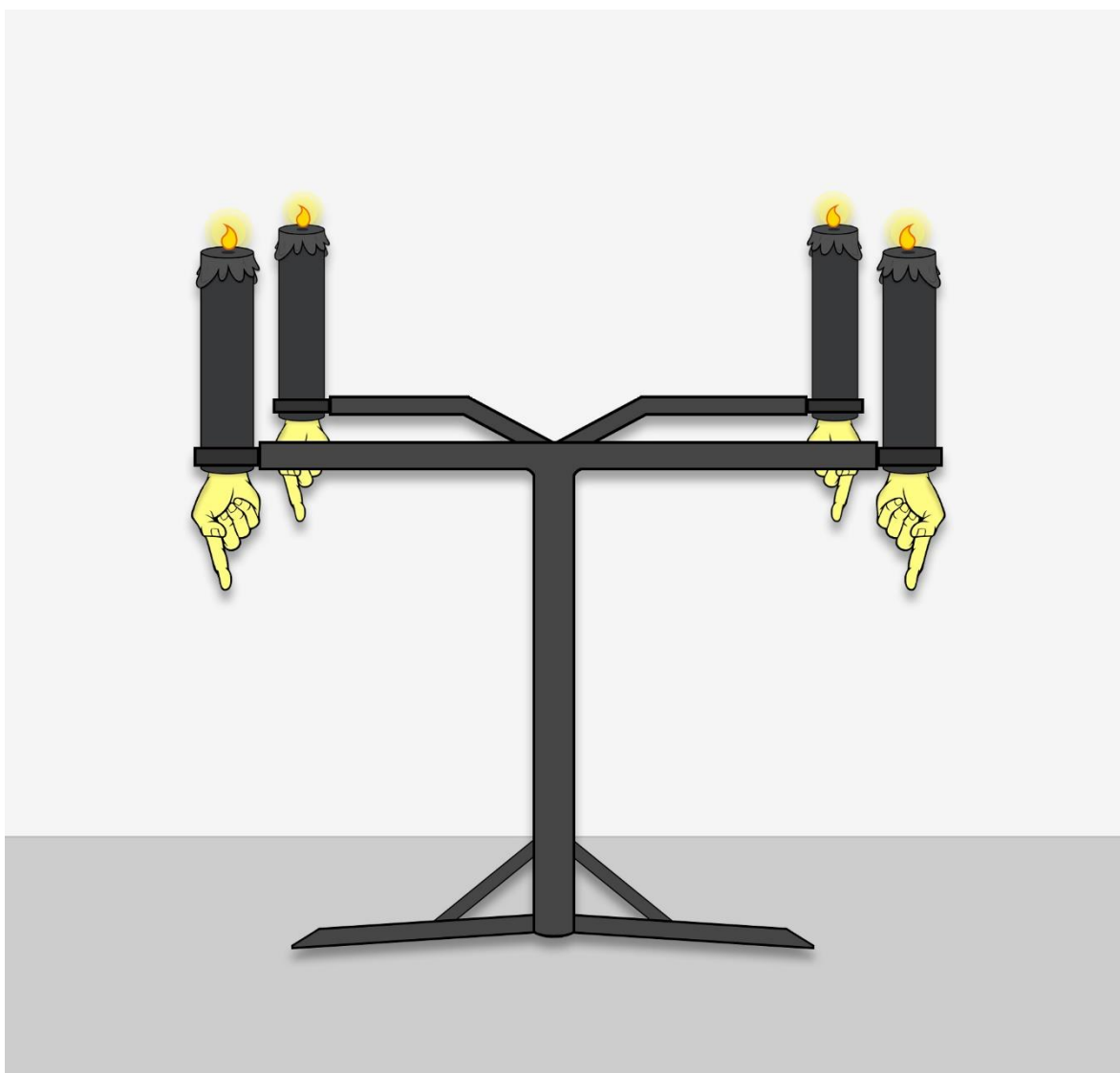


Figura 13. Isidora Kauak. Boceto. *Usé el método equivocado con la técnica equivocada*, 2020-2021.
Dibujo digital.



Figura 14. Isidora Kauak. Detalle. *Usé el método equivocado con la técnica equivocada*, 2020-2021.

Escultura, 9x7x45 cm.

En junio del año 2020, Chile adoptó medidas preventivas frente al contagio masivo del virus respiratorio COVID-19, siendo la hibernación (confinamiento estricto) una de ellas. Durante el encierro no podía evitar preguntarme cuán culpable era nuestra sociedad: ¿es posible que la destrucción medioambiental, el consumo de carne animal y la sobrepoblación sean los principales factores que contribuyeron a esta situación que se ha tornado imparable?

Usé el método equivocado con la técnica equivocada (2020-2021) se cristalizó al reflexionar sobre las relaciones karmáticas frente al actual momento.

Una referencia que aportó a la elaboración de la obra fue ver por primera vez la pieza audiovisual de la canción *Wrong* (2009), compuesta por el grupo musical Depeche Mode. El video, dirigido por Patrick Daughters, comienza con un vehículo moviéndose en reversa por las calles de una ciudad durante la noche. Posteriormente se revela que hay una persona semiconsciente en el asiento del piloto, pero se encuentra de manos atadas y con una máscara cubriendo su rostro. Al recobrar el conocimiento, el sujeto intenta desesperadamente detener el vehículo, pero no es posible, ya que no hay manubrio ni frenos. El video finaliza con una fuerte colisión, siendo lo único capaz de frenar el automóvil.

Hemos creado una situación que no podemos controlar: quitamos el manubrio y los frenos sin prevenir un viaje arrasador y que terminaría con fatídicos resultados. Bajo estas asociaciones, decidí que las manos de yeso adoptaran una determinada posición; un dedo apunta hacia abajo y tres dedos hacia arriba, mientras la vela, al estar encendida y emanar calor, deja —inevitablemente— caer su cera derretida.

Ambas obras, *Mal augurio. Pies no me fallen ahora* y *Usé el método equivocado con la técnica equivocada* (2020-2021), son creadas en un contexto asediado por una enfermedad inédita, todavía incurable y letal. Pese a que la muerte es un acontecimiento ineludible, las cifras de mortalidad aumentaron cuantiosamente durante los años 2020 y 2021 alrededor de todo el mundo: ¿cómo enfrentar esto en tiempos tan complejos sin paralizarse por el temor, la angustia, la ansiedad? Pienso que las artes son, y siempre serán, una alternativa eficaz.

La creación artística ha sido capaz de entregar un sistema para posicionarse en el mundo. Al proporcionar medios que otorgan sentido, es posible constituir una manera de situarse frente a la realidad, y tal vez, de modificarla. Si se plantean las artes como “el triunfo de la vida conseguido sobre la muerte” (Debray, 1998) no sería absurdo pensar que la facultad de inmortalidad radica en trascender la extinción, al preservar y simbolizar aquello que ya no está, por medio de un lenguaje particular. Por su parte, Wassily Kandinsky (1989) otorgaba completa emancipación a la creación artística y afirmaba lo siguiente:

El artista construye misteriosamente la auténtica obra de arte a través de una vía mística. Aislada de él ella toma vida propia y se constituye en algo individual, una entidad independiente que respira en forma autónoma y posee una existencia material real. No es casual ni un fenómeno sin importancia el que se mantenga inerte en el mundo espiritual, ya que es una entidad dotada de fuerzas activas y creativas. La obra vive y actúa.

Kandinsky junto a grandes maestras y maestros insisten en que una obra de arte destacable es aquella que logra tener vida propia. Aquella capaz de generar diálogos infinitos, que no se desvanezcan con el paso del tiempo. Ante esto, cabría preguntar si la creación artística alcanzó uno de los objetivos más perseguidos por la alquimia: la inmortalidad.

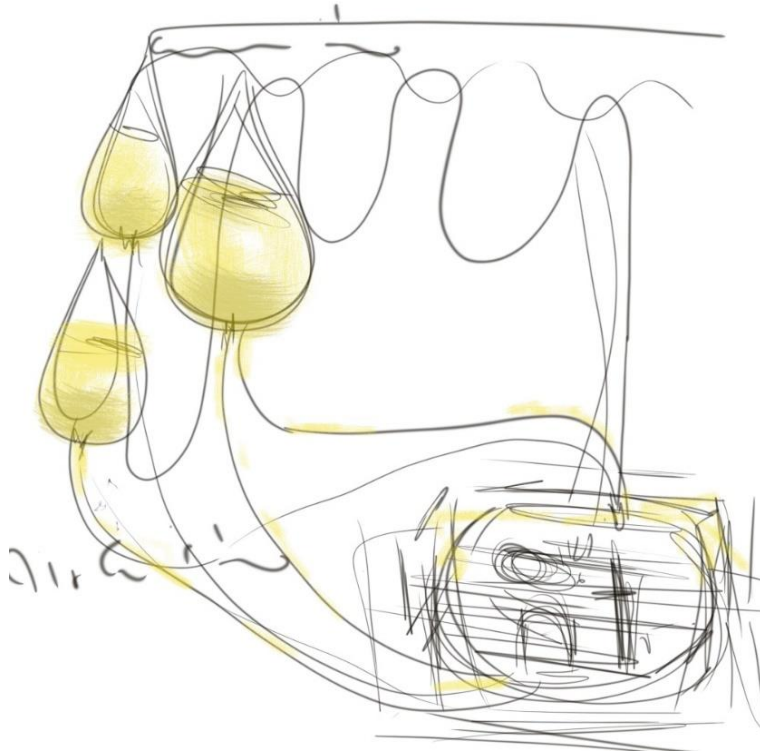


Figura 15. Isidora Kauak. Boceto I. *Despierta*, 2020-2021.
Dibujo digital.

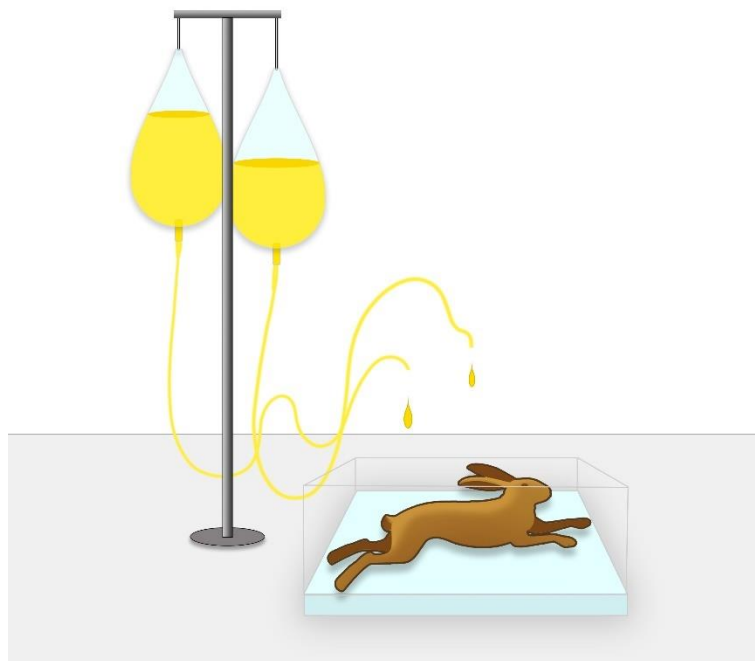


Figura 16. Isidora Kauak. Boceto II. *Despierta*, 2020-2021.

Dibujo digital.

Despierta (2020-2021), es una escultura compuesta por dos contenedores plásticos con miel de abeja en su interior. Gracias a equipos de venoclisis conectados a los contenedores, la miel cae por goteo sobre una caja de vidrio que cubre el cuerpo de una liebre naturalizada. Esta obra, rescata dos elementos significativos en cuanto a su simbolismo dentro de la historia del arte: la liebre y la miel.

Por milenios, en diversas culturas la liebre ha representado la trascendentalidad. Al encontrarse en un constante enfrentamiento entre opuestos, el animal sale a la luz y renace al desenterrarse de la oscuridad de la tierra una y otra vez. Esto convierte a la liebre en un ser sanador y “guía del iniciado en los procesos que conducen a la obtención del elixir de la inmortalidad, que también se encuentra en su posesión” (Martin, 2010).



Figura 17. Detalle. *Liebre blanca preparando el elixir de la inmortalidad*, Siglo XVIII.

Bordado de la dinastía Qing.

Imagen de dominio público.

Para los alquimistas, la liebre equivalía al Mercurio, una de las tres bases pertenecientes a los símbolos alquímicos, la cual representa la unión de lo material y lo espiritual: “el esquivo y comunicativo espíritu de la psique que puede reunir los aspectos mortales e inmortales del sí-mismo” (Martin, 2010).

Y es así como la imagen de la liebre recorre esferas equivalentes. Por ejemplo, en la alquimia, las artes y en la poesía, el propósito perseguido es el mismo: crear. No es casualidad que Alberto Durero estableciera una relación tan íntima con su pintura *Liebre Joven* (1502), plasmándola como si hubiera pintado un autorretrato. Aquella curiosa acuarela ha causado tanta inquietud que incluso, en 1977, al “fin del mundo”, el poeta Juan Luis Martínez utilizó la imagen en su libro *La nueva novela* para representar la dualidad entre la vida y la muerte del autor: “Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir”⁴ (Martínez, 2003).

De manera similar sucedió con el artista alemán Joseph Beuys —a quien dedicaré el siguiente capítulo— al representar y utilizar el cuerpo del animal en obras como *Sinfonía siberiana* (1963) y *Eurasia* (1966), entre otras, en donde la liebre encarna la transformación del pensamiento humano. Para Beuys: “la liebre excava en la tierra sus propios caminos, al igual que nuestros pensamientos se desarrollan en nuestro cerebro” (Cirlot, 2014, p. 31-32).

Por otra parte, la miel, es una sustancia natural que ha sido recolectada y utilizada con diversos propósitos a lo largo de la historia. Las primeras evidencias sobre su almacenamiento y consumo surgen en las pinturas rupestres de la etapa epipaleolítica. Una de las representaciones más destacadas se encuentra ubicada en la segunda Cueva de la Araña, en Bicorp, España. La imagen muestra una figura humana que trepa un árbol y sostiene un recipiente para sacar miel de un panal de abejas silvestres.

⁴ Véase Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid, España: Ediciones Siruela.



Figura 18. *Colmenero de Bicorp*, 8000 – 6000 a.e.c.

Impresión proyectada.

Museo Arqueológico Nacional, Madrid, España.

Imagen utilizada con permiso de Ministerio de Cultura y Deporte, 1982/38/D/275.

Además de ser un alimento de gran valor nutricional con el que los seres humanos se han proveído por miles de años, la miel posee importantes propiedades medicinales, registradas por primera vez en una tabla de arcilla 2.500 años antes de la era común, en Nippur, Sumeria. La gran mayoría de las primeras civilizaciones conocían y empleaban las cualidades terapéuticas de la sustancia: los chinos, los asirios, los griegos y los romanos utilizaban la miel para curar diferentes afecciones (Schencke, Vázquez, Sandoval & Del Sol, 2016). Sin embargo, los antiguos egipcios reconocieron las propiedades cicatrizantes y antisépticas del

fluido al administrarlo sobre tejidos dañados. En el Papiro de Ebers⁵, escrito aproximadamente en el año 1534 a.e.c. y descubierto en 1862 e.c., se indica la aplicación de miel y hierbas astringentes sobre heridas y laceraciones que posteriormente debían ser vendadas y dejadas en reposo (Calvo, 2003). Gracias a su composición rica en azúcares, vitaminas, minerales y proteínas, la miel es capaz de generar efectos asépticos, antioxidantes, antiinflamatorios, anti-necróticos y humectantes que contribuyen a la adecuada cicatrización de los tejidos dañados (Schencke, Vásquez, Sandoval & Del Sol, 2016).

Este hecho resultó significativo para la elaboración de *Despierta* (2020-2021). Como mencioné en el prólogo de esta memoria, mi madre padeció cáncer mamario durante un año y medio hasta desarrollar metástasis múltiple. Debido a fuertes convicciones ideológicas, ella decidió no someterse a tratamientos médicos tradicionales y, con el paso del tiempo, las células cancerígenas produjeron una ulcera tumoral en su seno izquierdo. Antes de comenzar esta investigación, no comprendía por qué mi madre solía untar miel de abeja sobre su herida para luego vendarla con gasas de algodón. Era un recuerdo sin explicación, que sólo atraía el olor ácido de la carne y dulce de la miel a mi memoria.

La decodificación de este suceso reveló estrechos vínculos entre la miel y la muerte en un escenario familiar que se extiende por generaciones. Mis antepasados, descendientes del mundo árabe, utilizaban la miel para la preservación de cadáveres y ritos funerarios. Heródoto de Halicarnaso, historiador y geógrafo griego, escribió sobre los asirios durante el siglo V a.e.c.: “Entierran sus cadáveres cubiertos de miel; y sus lamentaciones fúnebres son muy parecidas a las que se usan en Egipto” (de Halicarnaso, 2006). Veinte siglos después, en el compendio de medicina tradicional china *Ben Cao Gang Mu*, escrito por el médico Li Shizhen durante la dinastía Ming, se menciona un poderoso y exclusivo antídoto llamado *Humano melificado*, procedente de Medio Oriente. Li Shizhen relata que en tierras arábicas había personas de 70 u 80 años que estaban dispuestas a dar sus cuerpos para “salvar” a otros. Dejaban de ingerir cualquier tipo de líquido o alimento, excepto beber miel. En el transcurso de un mes, todo lo que excretaba el cuerpo se convertía progresivamente en miel: heces,

⁵Descubierto en la necrópolis de Assasif. Es considerado una de las primeras enciclopedias médicas al contar con más de ochocientos setenta casos de enfermedades generales y sus respectivos tratamientos.

orina, sudor, lágrimas y sangre, hasta que finalmente morían. En un ataúd de piedra lleno de miel, el cadáver del difunto era macerado durante cien años, transformándose en un valioso néctar curativo (Roach, 2003).

Pese a que este relato nunca fuese comprobado científicamente y que, con el paso del tiempo, se convirtiera en una leyenda con tintes antropófagos, pienso que la melificación humana no se debiese reducir a un plano netamente físico, sino alegórico. El proceso simbiótico entre la miel y el cuerpo de una persona antes y después de su muerte persigue una cura a través de un ciclo en donde la materia orgánica muere y renace: el sacrificio del mártir da vida a otros, de diferentes maneras.

Ser un mártir significa sufrir y morir a consecuencia de tus creencias. De cierta forma, la decisión y posterior muerte de mi madre aviva mi trabajo. El acto voluntario de no tratar clínicamente la enfermedad transforma el cuerpo en un espacio reflexivo e ideológico. Desde esta perspectiva formulo *Las esculturas también mueren* (2021), última pieza que conforma *Grimorio: Analogías ocultas en seis esculturas*. La obra consta de cinco senos modelados en cerámica gres sumergidos en un acuario lleno de miel.

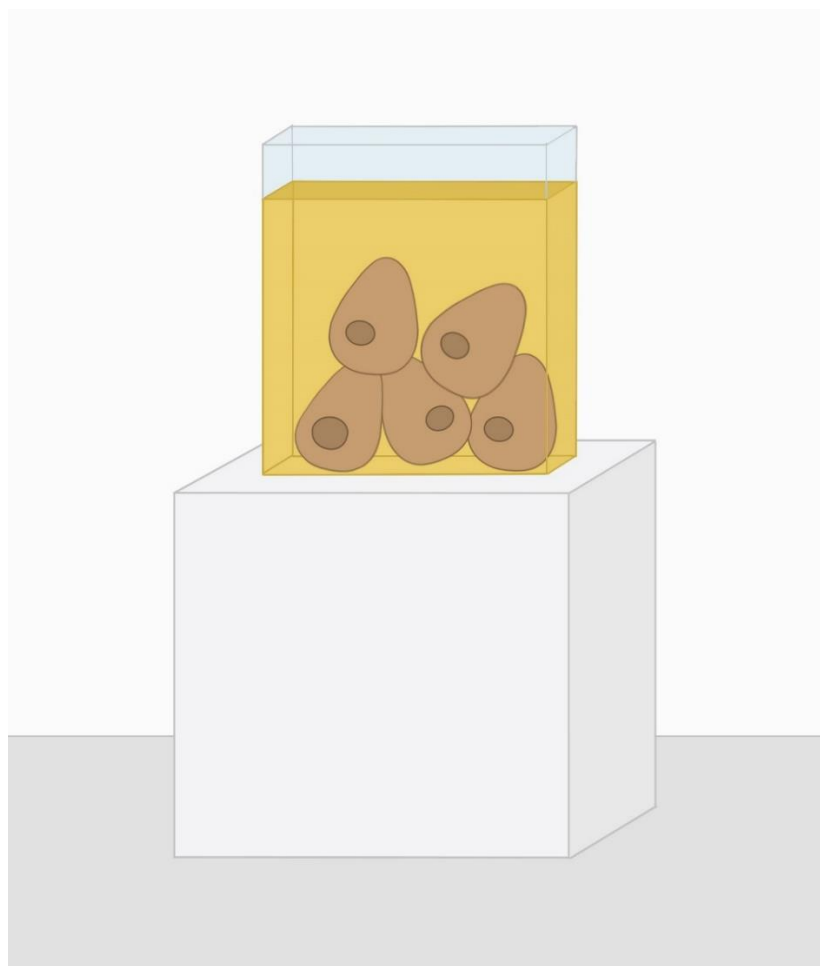


Figura 19. Isidora Kauak. Boceto. *Las esculturas también mueren*, 2021.

Dibujo digital.

Debo destacar que el título asignado hace referencia al documental *Les statues meurent aussi*, dirigido y por Ghislain Cloquet, Chris Marker y Alain Resnais en 1953. Sin estar exento de censura —por más de una década— y controversia, el filme reflexiona sobre las consecuencias del colonialismo en el arte africano, donde la sustracción y mercantilización anulan el valor simbólico de las obras al reducirlas a baratijas o piezas expuestas en museos extranjeros. Cito: “Cuando los hombres están muertos, entran en la Historia. Cuando las estatuas están muertas, entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que llamamos cultura” (Cloquet, Marker & Resnais, 1953).

CAPITULO II

MAGIKI

II.I La creatividad inherente

¿Qué es aquello que persigue el arte y la magia?

La declaración “te voy a decir el secreto definitivo de la magia. Cualquiera puede hacerlo”, hecha por Alan Moore (2014), y la célebre afirmación del artista alemán Joseph Beuys en 1968 “cada ser humano es un artista”, comparten una reciprocidad esencial. Ambas ideas revelan la creatividad natural de cada individuo, la cual debe ser reconocida y labrada: “el arte es magia, o la magia es (también) un arte. Todos somos magos en potencia”, en palabras de Moore (2014).

Tanto Moore como Beuys se vieron influenciados por las investigaciones y aportes de grandes maestros como Johann Wolfgang Goethe, William Blake, Helena Blavatsky o las ideas del alquimista y toxicólogo Paracelso, quien se basaba en la teoría de “poder llegar a ser”, la cual, a su vez, proviene de la metafísica aristotélica. Sin embargo, la figura de Rudolf Steiner, fundador de la filosofía antroposófica en 1914, fue decisiva en el desarrollo de Beuys.

En 1883 Rudolf Steiner inicia sus estudios sobre los escritos de Goethe, enfocándose en el planteamiento sobre la naturaleza como núcleo principal de la existencia y pensamiento. A partir de esta investigación, Steiner se centra en la mente y la capacidad del intelecto para acceder al mundo espiritual, siendo necesaria la constante ejercitación y actividad mental para lograrlo (Cirlot, 2014). En un principio, Steiner se relacionó con la Sociedad Teosófica europea, pero entre 1912 y 1913 se alejó para formar una nueva comunidad dedicada exclusivamente al conocimiento humano. En 1914, definió la antroposofía como “un camino de conocimiento para guiar lo espiritual que hay en el ser humano hacia lo espiritual del universo” (Lachman, 2007, p. 176). Ese mismo año finaliza, en Dornach, Suiza, la

construcción de lo que sería el primer centro antroposófico: Goetheanum⁶ (en honor a Goethe). Lamentablemente, la edificación sólo existió ocho años, ya que, en la noche del 31 de diciembre de 1922 fue consumida por las llamas de un gran incendio. Sin embargo, Steiner decidiría construir un segundo Goetheanum, el cual sería inaugurado en 1928, tres años después de su muerte.

A finales de la década de los años treinta, Joseph Beuys ingresó a las Juventudes Hitlerianas para acabar como piloto de bombardeo. No obstante, durante el invierno de 1943 tendría lugar el acontecimiento cardinal que constituiría su vida y obra (Bernárdez, 1999). Luego de que su avión fuera derribado en Crimea por la defensa antiaérea rusa y estuviera al borde de la muerte, fue encontrado y socorrido por un grupo de tártaros nómadas. Según Beuys, los tártaros lo cubrieron de grasa animal para regenerar el calor y lo envolvieron con una manta de fieltro que lo mantuviera inmovilizado. Aunque nunca se pudo corroborar la veracidad de la historia, el relato funcionó como el mito propio del artista. En él, el dolor, la muerte, la sanación y la resurrección serían conceptos esenciales para reescribir su historia y transformar su accidente en un nuevo nacimiento (Jaramillo, 2016).

Entre 1943 y 1945, Beuys comienza a incursionar en el trabajo de Steiner para nutrir sus ideas pedagógicas y teorías antropológicas sobre la creatividad. Cirlot (2014) explica que la memorable frase “cada ser humano es un artista” corrobora la idea steineriana de que cada persona posee innatamente la capacidad de crear y que es necesario desarrollarla desde la infancia. Además, destaca la importancia en Beuys de la lectura *Sobre las abejas*⁷. Este escrito es una transcripción de una conferencia dada por Steiner en 1924 a los obreros que construirían el segundo Goetheanum, en donde les indicaba que debían trabajar con la misma dedicación y exactitud que trabajaban las abejas dentro de una colmena, ya que una colmena “era una cabeza abierta hacia todos lados. Lo que hacen las abejas allí dentro es prácticamente igual [...] a lo que hace la cabeza en su interior” (p.29). Obsesionado con aquel registro y el simbolismo de las abejas —y el producto resultante de sus comunidades organizadas, la

⁶Ideado bajo el concepto *Gesamtkunstwerk*, creado por el compositor alemán Richard Wagner para referirse a una obra de arte total, que integrara seis disciplinas artísticas: danza, poesía, música, pintura, arquitectura y escultura.

⁷*Über die Bienen.*

miel— Beuys creó múltiples obras como, por ejemplo, *De la vida de las abejas* (1954) o *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (1977). Esta última consistió en una instalación en la que un motor bombeaba miel por diferentes tubos que recorrían el Museo Fridericianum; se basó en la creencia de que las ideas y el arte debían encontrarse en un flujo constante (Guasch, 2000).



Figura 20. Joseph Beuys. *De la vida de las abejas*, 1954.

Acuarela sobre papel, 50,2 cm x 68,5 cm.

© TATE, Londres, Inglaterra.



Figura 21. Joseph Beuys. *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, 1977.

Impresión en papel, 53,8 cm x 59,6 cm.

© TATE, Londres, Inglaterra.

Rescatando la analogía de Steiner sobre las abejas y el pensamiento, Beuys declararía: “la condición necesaria para el futuro de una escultura es que aparezca una forma interior primero en el pensamiento y el conocimiento, y que pueda después expresarse en la huella de la materia, de una materia sólida”⁸. Luego definiría las esculturas, naturalmente, como pensamientos. Esta definición sería la tesis medular de la *Teoría plástica* beuysiana, desarrollada bajo perceptos antroposóficos, mitológicos, alquímicos, rosacruceanos⁹, teosóficos, ecológicos y judeocristianos.

El convencimiento del arte como un proceso evolutivo encauzaría gran parte de las propuestas del artista. Beuys argumentaba que todo ser humano podía ser creativo si se generaba la oportunidad para esa creatividad. Para él, esa era la cuestión de la igualdad de oportunidades en la educación (Veiel, 2017). Y estaba convencido de que la creatividad y la libertad eran elementos revolucionarios e imprescindibles para que la humanidad pudiera comenzar una nueva etapa (Guasch 2000).

Desde 1967 hasta comienzos de la década de los ochenta, Beuys formó tres organizaciones políticas y una universidad¹⁰ centradas principalmente en el acceso indiscriminado a la formación artística, la difuminación de los límites del arte, y la libertad a través de la creatividad, tanto individual como colectiva. Su propósito: “conducir a la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma”¹¹.

Dichas convicciones beuysianas reflejan el fundamento esencial sobre el cual se plantea la magia en esta memoria. Magas, magos, artistas son conscientes de que todas las personas poseen la capacidad de crear. La magia es una facultad que surge del poder de la

⁸ Conferencia dada por Joseph Beuys en el año 1958, titulada *Discurso sobre mi país*. Disponible en Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*.

⁹ Orden secreta Rosacruz fundada en Alemania durante el siglo XV por el alquimista y curandero Christian Rosenkreuz de Rosas.

¹⁰ Deutsche Studentenpartei (DSP, Partido Alemán de Estudiantes) en 1967, Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organización por la democracia directa a través del referéndum) en 1971, Freie Internationale Universität für Kreativität UDD Interdisziplinäre Forschung (FIU, Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinar) y Bündnis 90/Die Grünen (Alianza 90/Los Verdes) en 1980.

¹¹ Entrevista dada por a Joseph Beuys a la química nuclear Elizabeth Rona en el año 1981.

mente y la imaginación, en donde la acción concluyente radica en crear algo que tú y los demás puedan experimentar (Moore, 2014).

II.II Joseph Beuys. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, 1965

Ritos y nostalgia.

Pilar Bonet (2014) señala sobre la influencia de la filosofía oculta o espiritualidad en las artes:

“Las relaciones entre arte y estados alterados de la razón, arte y espiritualidad, arte y ocultismo, arte y sanación o arte y mediúmnidad, ponen de manifiesto la necesidad de vincular la producción artística con lo oculto, lo maravilloso, lo utópico, lo mítico y lo insólito como una forma de acercarse a un nuevo espacio de conocimiento que el pensamiento lógico de la era moderna desterró” (p. 4).

Considerando lo anterior, quisiera detenerme en *Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta* (1965). Esta obra ha sido un gran aporte en el curso de esta investigación y, de alguna forma, captura magníficamente los vínculos entre el animismo en relación a un hecho biográfico mortuario y la transmutación simbólica.

En noviembre de 1965, Joseph Beuys realizó un significativo acto performático en la galería Schmela de Düsseldorf. La acción, titulada *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (traducida del alemán *Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta*), duró aproximadamente tres horas. Consistió en el recorrido del artista por la galería, en donde se encontraban sus propias pinturas expuestas, para explicárselas —mediante susurros casi ilegibles— a una liebre muerta que cargaba entre sus brazos con una postura similar a la de *La Piedad* (1499) de Michelangelo Buonarroti. Con la cabeza cubierta de una mezcla de miel y pan de oro, una plantilla de fieltro atada a su pie izquierdo y una estructura de hierro atada al derecho, Beuys se desplazaba por el espacio ante la mirada ansiosa del público, el cual observaba a través de una ventana de vidrio, para finalmente tomar asiento en un tronco de abeto situado en mitad del recinto.



Figura 22. Joseph Beuys. *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, 1965.

Fotografía de Mervyn Horton Bequest Fund, 1997.

Plata sobre gelatina, 30,7 x 20,5 cm.

Imagen bajo Acta de derechos de autor de 1968.

Algunas de las materialidades utilizadas por Beuys en esta obra no son nuevas: el fieltro, la miel y la liebre son elementos a los cuales recurre una y otra vez a lo largo de su trayectoria artística. Son materiales comunes y asequibles, que permiten reforzar la idea de que el arte

es para todas y todos. Pero, además, algunas de estas materialidades han asumido una gran importancia en la vida misma del artista al formar parte del trágico acontecimiento que le dejaría secuelas irreversibles, en su cuerpo y mente. El valor emocional depositado en los objetos permite desplazar el carácter estrictamente físico, confiriéndoles una condición animista. En palabras de Anna María Guasch (2000):

“Son objetos que difieren de los ready made duchampianos no por su naturaleza pobre y efímera, sino por ser parte de la vida del propio Beuys que los «ha puesto ahí» tras convivir con ellos y haberles dejado su huella. Son objetos-sujetos y no objetos-objetos como Duchamp pretendía que fuesen los ready made. Son objetos cálidos, fraternales, que incitan a la cooperación mutua, a la cooperación que tiene su paradigma en el universo de la colmena” (p.154).

Las experiencias biográficas dentro de la creación de cualquier artista reafirman la imposibilidad de autoanalizar bajo total consciencia nuestras elecciones, anhelos, impulsos o acciones. Aún más si se trata de experimentar muy cerca la muerte.

Aquello que atormentaba a Beuys requería sanar. *Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta* (1965) era un rito iniciático, a través del cual el propio artista como chamán renacería y exoneraría la carga de un pasado bélico, y sanaría un presente insustancial.

Cabe destacar que la “herida alemana” siempre estaría abierta, pero el mismo Beuys ratificaría en más de una ocasión la importancia de asumir los daños provocados, iniciando un proceso de sanación mediante la alquimia y el chamanismo (Tisdall, 1979).

Mencionando la figura de la/el chamán, quisiera ir retomando uno de los puntos planteados anteriormente: tanto en Moore, Duchamp, Tolrà y Af Klint la imagen del chamán se manifiesta de alguna u otra manera, lo cual sin duda también aplica a Beuys. Sin embargo, hay una clara particularidad: Beuys acepta el rol del chamán en pos de restaurar un origen a través de actos que demuestren la facultad creativa natural.

En esta acción, la figura chamánica se fortalece con la separación entre el público y Beuys. Aquella distancia le otorga la facultad de ser quien establece una conexión espiritual entre el mundo humano y el mundo animal. “Pienso que en estos tiempos es mejor explicarle la importancia del arte a los animales que a los seres humanos”¹² afirmaba Beuys en una entrevista realizada con Richard Hamilton en 1972, ya que, a diferencia de los humanos, los animales no se sumergen en la limitante racionalidad.

Si bien arte y magia no son impulsos del todo racionales, eso no significa que sean inútiles. La muerte de la liebre representaba el pensamiento intelectualizado de una sociedad acabada, en donde el arte, la magia, ya no eran esenciales. No obstante, mediante esta acción, Beuys pretendía reanimar, al igual como lo hace con la liebre, aquel pensamiento frío y frívolo a través del trabajo artístico. Fabiola de la Precilla (2016) concluye:

“Beuys describe una enseñanza que proviene del mundo animal. Lo que la liebre hace instintivamente cuando cava su madriguera es lo que debemos hacer con nuestra capacidad: pensar, dejar ideas. Fuera de todo espejismo y de falsas dicotomías, Beuys nos insta a trabajar con la materia como una estrategia poética, debemos penetrar en sus leyes y este trabajo exagera el pensamiento, solo entonces el acceso a la profundidad del pensamiento será posible y se transformará en revolucionario” (p.59).

Mediante la apreciación y lectura de *Cómo explicarle cuadros a una liebre muerta* (1965), pude comprender que la creatividad es un ente vivo y que la fórmula para nutrirlo se encuentra en el inicio: “El primer producto de la creatividad humana es el pensamiento, por eso mismo, el pensamiento es escultura. El pensamiento afecta al mundo. Esta es la idea por la cual suelen reírse de mí ¿Puede la escultura cambiar el mundo?” (Beuys en Veiel, 2017). Pienso que la respuesta a esta pregunta es afirmativa.

Además, esta obra me ha significado un soplo esperanzador, una especie de consuelo ante la muerte, no sólo corpórea sino también simbólica. Pienso así, en paralelo, en lo planteado por André Bretón (2001) en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*. Allí, Bretón expone que el hacer/pensar artístico se encuentra en constante estado de transmutación, y vincula las

¹² Beuys & Beuys, 1972.

investigaciones artísticas con las alquímicas para afirmar que la piedra filosofal es aquello que nos permite expandir nuestra imaginación y creatividad.

¿He aquí la posibilidad de no perecer?

CAPÍTULO III

ESPACIO COMÚN

III.I Experiencias mortuorias

Por más que alguien se oponga, resulta innegable, insustituible, el lugar de las vivencias biográficas dentro de la producción artística. Me parecen ser un elemento nuclear no solo al tratarse de mi trabajo (ya sea al realizarlo o al analizarlo); por más que un artista se esfuerce en aplacar lo autobiográfico resulta inevitable que toda obra termine siendo un tipo de testimonio personal.

En mi caso, la muerte y la carga que ella arrastra (duelo, melancolía y la inminencia de que toque otra vez la puerta entre mis seres queridos) cumple un rol fundamental. Sería así en general y particularmente en las obras mencionadas en esta memoria. Si bien mis trabajos se formulan inicialmente desde mi propia historia, su análisis no se limita a ella y mucho menos busca entregar respuestas definitivas. Persigo, en cambio, “pistas para seguir automanteniendo la duda, una duda que, desde la perspectiva de quien lee, auspicia el reconocimiento de una biografía que es la del propio hacer/pensar artístico” (Pérez, 2009).

Sin duda, el mío no sería un caso aislado. A lo largo de esta investigación he podido identificar un espacio común entre artistas, en donde las aproximaciones a la muerte cumplirían la función de gatillar ciertas obras. He descubierto que la gran mayoría de las/los artistas que he utilizado como referentes en esta investigación han presentado un gran interés por comprender lo desconocido luego de experimentar un suceso relacionado a la muerte. Para evidenciar esta similitud, seguiré con algunos ejemplos.

En 1880, a la edad de dieciocho, Hilma af Klint vio morir a su hermana menor a causa de una grave enfermedad. Este hecho despertó una gran inquietud por encontrar la forma de comunicarse con ella luego de fallecer, llevándola a interesarse por comprender el alma frente a la dualidad de la vida y la muerte. Así, se sumergió en el estudio de la doctrina teosófica

planteada por Madame Blavatsky y diversas corrientes ocultas vinculadas a las prácticas espiritistas. Posteriormente formaría, junto a otras cuatro artistas, un grupo llamado Las Cinco¹³, el cual se centraba en el estudio y acercamiento a dimensiones espirituales mediante la realización de sesiones mediúnicas guiadas por af Klint, quien presentaba especial facilidad para conectarse con diferentes entidades a las que llamaban “los maestros”.

Bonet (2014), sostiene que los registros obtenidos de estas sesiones significarían un gran aporte para la historia del arte y la importancia de las mujeres en ésta:

Las extraordinarias obras de Hilma af Klint, dibujos y pinturas, pueden interpretarse desde los marcos de la abstracción vanguardista, pero también desde la arquitectura de una imaginación conectada con las fuerzas espirituales del cosmos y elaborada en una cadena de relaciones entre mujeres que dibujando en grupo aportan imaginarios visuales a una experiencia estética nada convencional (p. 5).

En principio, Las Cinco solían utilizar la vasografía para establecer contacto, pero luego adoptaron la escritura y el dibujo automático como técnicas principales. Gracias a estas prácticas crearon numerosos escritos y dibujos de forma colectiva entre 1896 a 1907, mucho antes de que los artistas surrealistas se adjudicaran en 1925 el juego de creación colectiva conocido como *Cadáver exquisito*.

Lo que comenzó como la búsqueda de un camino para comprender la muerte de su hermana, se transformó en una completa inmersión en el mundo espiritual, reflejada constantemente en su trabajo. Af Klint continuó utilizando la escritura y pintura automática gran parte de su vida, asegurando haber realizado más de mil obras bajo estados alterados de la consciencia: su cuerpo se transformaba en una herramienta canalizadora que le permitía plasmar los

¹³ *De Fen*, compuesto por Hilma af Klint, Anna Cassel, Cornelia Cedarburg, Sigrid Hedman y Mathilda Nilsson.

mensajes de los espíritus en lienzos. Sin embargo, tanto las entidades espirituales como Rudolf Steiner, a quien conoció personalmente en el año 1908, le sugerirían en más de una ocasión ocultar sus creaciones, debido a que la sociedad no se encontraría lista para comprenderlas ni apreciarlas.

Uno de los mensajes espirituales captados por af Klint en 1905, y del que se tiene registro actualmente, rezaba así: “Protege tus dibujos. Son imágenes de oleadas de éter que te esperan un día cuando los oídos y ojos pueden captar una llamada más elevada” (Klint, Fant & Nordic Arts Centre 1988).

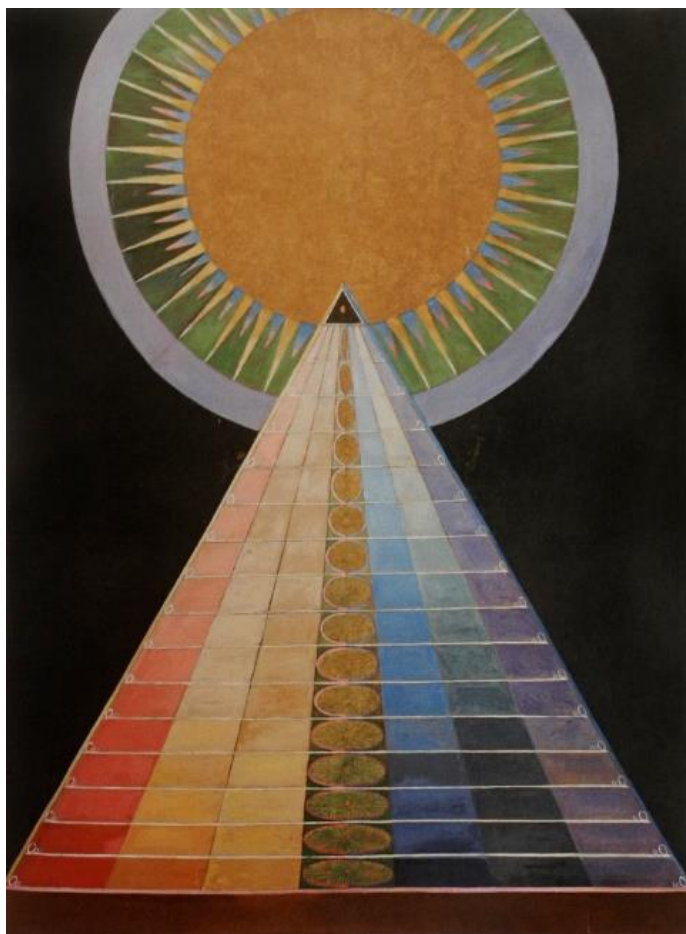


Figura 23. Hilma af Klint. *Retablo n° 1*, 1915.
Óleo y hojas de metal sobre lienzo, 237,5x179,5 cm
Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
Imagen bajo licencia CC BY-SA 4.0.

Similar a la metodología empleada por af Klint, el trabajo de la artista española Josefa Tolrà es confeccionado al utilizar la escritura y dibujo automático en sesiones mediúmnicas. No obstante, la muerte de dos de sus hijos parecieran ser un acontecimiento determinante: “La documentación biográfica que nos facilita directamente la familia nos indica que sin esta experiencia psíquica no habría desarrollado su especial creatividad. La muerte de los hijos la sumió en una vertiginosa introspección y aquí es donde gesta el inicio de una singular experiencia artística y literaria. (...) A raíz de este trance de duelo y depresión, entró en comunicación con seres de otra dimensión: los espíritus desencarnados, una energía fluídica que ella reconoce como parte del universo” (Bonet, 2014).



Figura 24. Josefa Tolrà. *El ángel y el mendigo*, 1956.

Tinta y acuarela sobre papel, 112x72 cm.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, España.

Colección MACBA

El listado de artistas que han elaborado obras oscilando entre el mundo visible e invisible a partir de una experiencia relacionada a la muerte suma y sigue: Max Ernst, al presenciar la muerte de civiles y soldados al enlistarse en el ejército alemán durante la primera guerra mundial para luego ser perseguido y encarcelado por el régimen nazi, se volcó a la lectura y

práctica del ocultismo junto a la artista Leonora Carrington, quien aseguraba tener visiones que le posibilitaban mantener contacto con espíritus a temprana edad. Otro importante nombre que amplía la lista es el de la reconocida poeta y profesora Gabriela Mistral, la cual se definía a ella misma como: “Yo, católica, y ‘enviciada’ en místicos e iluministas” (del Pozo, 2020). El suicidio de su sobrino Juan Miguel Godoy, a quien apodaba Yin Yin, fue un suceso que la afectó profundamente, tanto física como emocionalmente. Mistral, quien desde niña había leído la biblia, se sumergió en el estudio del ocultismo, la teosofía y diversas religiones para mitigar el impacto y tristeza de aquel desgarrador acontecimiento. Diego del Pozo (2020) expone:

El dolor extremo hizo también que Mistral se conectara profundamente con su fe, que de acuerdo con ella es también esperanza y el mayor poder de elevación que conoce el mundo. Dos años después de la muerte de Yin Yin, Gabriela Mistral ganó el Premio Nobel de Literatura (p. 11-12).

No hay duda: la herida, el trauma, es paradójicamente un gran estímulo creativo.

III.II Sobre la técnica que predomina: taxidermia

El arte y la ciencia de preservar cadáveres es una práctica de larga tradición. La palabra taxidermia proviene del griego y se divide en dos términos: *taxis*, que significa disposición, y *derma*, que quiere decir piel. Justamente, la taxidermia se trataría de eso, de preparar e instalar la piel de un animal muerto sobre una estructura similar a su cuerpo para recrear verisimilitudes con su apariencia natural.

La primera civilización en ejercer la naturalización de animales fue la egipcia, 2000 años antes de la era común. Mediante el uso de aceites esenciales, miel¹⁴, grasa y diversas especias, desarrollaron técnicas que facilitaban la conservación de materia orgánica, siendo habitual que mascotas domésticas y animales salvajes hicieran compañía a faraonas y faraones al momento de emprender el viaje al más allá.

Es recién en el siglo XVI que la taxidermia como disciplina comienza a apreciarse y a perfeccionarse. Gracias al comercio a través del canal veneciano y del océano Atlántico, Europa comenzó a conocer tierras lejanas (África, América, Asia). La comercialización de objetos “extraños”, el movimiento intelectual humanista y la curiosidad científica fueron factores que consintieron la reivindicación cultural antigua y la valorización de lo foráneo. La fascinación por lo desconocido, la naturaleza y sus rarezas despertó gran interés en la alta sociedad europea renacentista. Las ansias por coleccionar y atesorar exoticiidades se tradujeron en prestigiosos cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades, predecesores de lo que hoy conocemos como museos de ciencias naturales.

Los numerosos —e interesantes— elementos que archivaban aquellos espacios eran ordenados bajo lo que sería el primer tratado de museología, formulado en 1565 por el museólogo Samuel Quiccheberg, distinguiendo: “*Naturalia, artificialia, mirabilia, exotica*,

¹⁴ A propósito de la miel y su importancia dentro de esta investigación, destaco lo expuesto por la investigadora e historiadora Vicki León (2013): “El alto contenido de azúcar en la miel extrae agua de las células y deshidrata gradualmente los tejidos. Por lo tanto, si la miel rodea un cadáver en las condiciones adecuadas se produce una acción de secado y al mismo tiempo conservante” (p. 314-315).

*bibliotheca y scientifica*¹⁵” (Hernández, 2015). Animales, plantas, caparazones de crustáceos, pinturas, esculturas e incluso objetos fantásticos, como cuernos de unicornios y Jenny Hanivers¹⁶, eran coleccionados por burgueses y aristócratas que financiaban las expediciones de aventureros y científicos a los que se les encomendaba recolectar las maravillas que serían presumidas en exclusivos círculos sociales. El estatus socioeconómico que ofrecían los gabinetes de curiosidades a sus dueños no era menor y poco a poco se comenzó a transformar en un privilegio de carácter anecdótico, donde el interés estaba puesto en lo anómalo y aberrante.

En este punto de la investigación, quisiera examinar parte del trabajo realizado por la artista nacional Tania González, ya que, a mi parecer, propone una reconfiguración paradigmática sobre los gabinetes de curiosidades europeos. *Proyecto de amarres latinoamericanos* (2020), está conformado por una serie de cuatro estructuras de madera que contienen varios elementos en su interior: piedras, raíces, cabello, huesos y pieles de animales, cosas habituales para lo que sería un gabinete de curiosidades del siglo XVI. Sin embargo, González elabora la obra desde el territorio y la cultura latinoamericana, vinculando estos elementos con los llamados “amarres” a modo de resistencia ante la opresión colonial. Los amarres, enredos o ajustes, son hechizos efectuados para doblegar la voluntad de un otro, ya sea para enamorarlo o para obtener venganza. Resultan del sincretismo entre los ritos efectuados por las/los chamanes o curanderas/os y las concepciones sobre la brujería europea, llegadas a principios del siglo XVII.

Muchos de los objetos considerados sagrados o taumatúrgicos para las comunidades nativas fueron arrebatados para ser exhibidos, permaneciendo en lugares lejanos hasta hoy en día. Por este motivo, me interesa el punto de inflexión que encontramos en la obra de González al exponer objetos dotados de cualidades extraordinarias en su propio territorio, reposicionando la importancia cultural de un continente explotado, pero también, develando

¹⁵Clasificación propuesta por el fundador de la museología Samuel Quiccheberg en 1565. *Naturalia*, para plantas y animales, *artificialia*, para todo lo que estuviese intervenido por manos humanas, *mirabilia*, para objetos maravillosos o fantásticos, *exótica*, para especies y objetos exóticos, *biblioteca*, para libros y, por último, *scientifica*, para instrumentos científicos.

¹⁶Cadáveres de mantarrayas o peces gato cortados y disecados para que lucieran como pequeños demonios o sirenas.

que muchos de aquellos objetos, utilizados para realizar poderosos amarres y hechizos, también han sido sometidos bajo un sortilegio durante siglos.



Figura 25. Tania González. Detalle. *Proyecto de amarres latinoamericanos*, 2020.

Técnica mixta y taxidermia, 80x70x10 cm.

Factoría Santa Rosa, Santiago, Chile.

Imagen cedida por la autora.

Retomando el desarrollo de la taxidermia, con el pasar de los años, registrar el conocimiento natural se convirtió en una prioridad para la sociedad. A fines del siglo XVII la escritura e imprenta se comenzaron a utilizar como herramientas que permitiesen indexar múltiple información recopilada, por lo que se centró la atención en la producción de enciclopedias. Gracias a esta motivación, el carácter anecdótico de los gabinetes de curiosidades fue

desplazado y remplazado por una auténtica motivación científica, dotada de propósitos educativos. Las colecciones comenzaron a ser conformadas por objetos reales, en su gran mayoría de origen natural, que sirvieran como material de estudio. No obstante, la facilidad con la que la materia orgánica se pudría era un impedimento recurrente, por lo que se comenzaron a reutilizar técnicas creadas por los tintoreros y curtidores de la Edad Media para el correcto tratamiento del cuero. La aplicación de recetas en base a taninos¹⁷ —como la miel, el vino o el café— acabó con la descomposición de las pieles, posibilitando una adecuada conservación.

La llegada de cadáveres de animales autóctonos de territorios recientemente explorados significó un nuevo desafío para los taxidermistas de la época. Al no tener conocimientos sobre el comportamiento del animal en su entorno, los únicos registros a los que podían recurrir eran las pinturas y dibujos realizados por los viajeros, dando como resultado un montaje insípido y/o extraño.

Para los cuerpos de animales pequeños y medianos, el relleno de paja era una excelente alternativa, pero cuando el rey Carlos III de España solicitó naturalizar a su mascota, nada menos que un elefante asiático de cinco años, se requirió un material que aportara mayor consistencia basal. El escultor de la corte, Roberto Michel y su hermano Pierre Michel, fueron los encargados de tallar una estructura similar a la del elefante en madera, para que luego la piel fuera montada por el taxidermista Juan Bautista Bru. El trabajo finalizó en 1778 y es considerado el primer mamífero naturalizado de grandes dimensiones en la historia (Aragón, 2014).

A principios del siglo XIX se implementó el uso de jabón arsenical¹⁸, creado en 1743 por Jean-Baptiste Bécœur, en los especímenes de las colecciones. Pese a su alta toxicidad¹⁹, el jabón resultó ser un magnífico insecticida, siendo esta particularidad la que lo convertiría en

¹⁷Sustancias vegetales que producen una acción cicatrizante y resistente a la descomposición al retraer los tejidos.

¹⁸Jean-Baptiste Bécœur nunca reveló los componentes que utilizaba en la fórmula del jabón arsenical. Sin embargo, dieciséis años después de su muerte, uno de sus sobrinos le revelaría la receta al naturalista Louise Dufresne y sería publicada en 1793 por el profesor de anatomía Felix Vicq d'Azyr.

¹⁹Su uso fue prohibido a mediados de la década de 1960 en diferentes países.

un significativo aporte para el desarrollo de la taxidermia. Por su parte, la fotografía fue otro recurso de gran importancia. Gracias a ésta, fue posible capturar el comportamiento y hábitat de los animales con mayor precisión. El zoólogo Santiago Aragón (2014) se refiere a la fotografía como un apoyo para la reflexión científica del estudio de animales, indicando que:

“A partir de viajes realizados por grandes expedicionarios, como Alexander von Humboldt o en España, la Comisión Científica del Pacífico, se empezó a ver de manera cada vez más evidente que las formas vivas únicamente tenían sentido si se analizaban dentro de los paisajes a los que pertenecían. Sacar a un animal de la naturaleza, prepararle en un museo, meterle en una colección de estudio, le desposeía de significado. Porque todo lo que el animal o la planta era, tenía una lógica explicación si se analizaba con respecto a otros animales, al clima, a la altitud, con respecto a multitud de variables que formaban parte de ese todo”.

La inquietud de recrear los paisajes cambió la forma de exhibir a los animales naturalizados del siglo XIX en adelante. Los dioramas, contruidos por taxidermistas y artistas escultores, simulaban el hábitat del animal con el objetivo de enseñarlo a aquellos visitantes que no tenían suficiente dinero para viajar. Entre los dioramas de mayor complejidad destaca el de una de las pocas taxidermistas de la época, Marta Ann Maxwell, confeccionado en 1876 para representar a Colorado en la exposición internacional del Centenario de Filadelfia, Estados Unidos. El diorama de Maxwell contó con más de cien especímenes naturalizados, un sistema por el cual corría agua y un letrero que rezaba: “TRABAJO DE UNA MUJER” (Marbury, 2014).

Poco a poco —y gracias a importantes avances tecnológicos— es que las colecciones museológicas comenzaron a prosperar. El jabón arsenical, la fotografía y el gran interés por el estudio de la naturaleza marcaron lo que se conocería como la era dorada de la taxidermia.

Por otra parte, la presencia de la taxidermia no tradicional y sin fines científicos, como, por ejemplo, la taxidermia cinegética, aumentó. Las cabezas de toros, jabalíes y astas de venados eran algunas de las piezas favoritas para colgar en las paredes de grandes salones a modo de trofeo. Sin embargo, pienso que una de las propuestas más influyentes en cuanto a taxidermia

no tradicional, es la colección antropozoomorfa de Walter Potter, creada en 1861. En un principio, Potter comenzó a naturalizar animales para atraer clientes a la posada de su padre, pero unos años más tarde, inauguraría su propio museo de curiosidades debido a la gran popularidad que alcanzaron sus obras de gatos vestidos con elegantes prendas o ardillas jugando cartas.

Aunque Potter no fue el primer taxidermista en montar cuerpos de animales que realizaran acciones humanas, sus piezas gozaron de una importante fama, lo que dio notoriedad al uso de animales en obras de arte.

Durante el siglo XX, destacadas y destacados artistas visuales incursionaron en la técnica o bien, implementaron materiales relacionados a ésta en sus obras. Méret Oppenheim, una de las fundadoras del movimiento surrealista, revistió con la piel de una gacela china una taza, un plato y una cucharita, luego de mantener una conversación con la fotógrafa Dora Maar y Pablo Picasso. La obra se titula *Desayuno con pieles* (1936), y es considerada una escultura emblemática dentro del surrealismo.

Monograma (1959), de Robert Rauschenberg, *Eurasia Sinfonía Siberiana* (1963 – 1966), de Joseph Beuys o *Misfit VII* (1989) de Thomas Grünfeld, son algunas de las obras que antecederían a lo que a principios del siglo XXI se conocería como Rogue Taxidermy, movimiento propuesto por Sarina Brewer, Scott Bibus y Robert Marbury, quienes especifican lo siguiente

“Para que una escultura califique como Rogue Taxidermy, su componente principal debe ser algún tipo de material relacionado con la taxidermia, sin embargo, puede usarse junto con otros materiales que no están relacionados con la taxidermia. Los artistas que trabajan bajo el sobrenombre de Rogue Taxidermy crean esculturas utilizando toda variedad de materiales; vidrio, metal, papel, cerámica, piedra, objetos encontrados, etc. Luego combinan estos materiales con elementos tomados del mundo de la taxidermia tradicional.

No es necesario que el resultado final sea una representación tridimensional figurativa del cuerpo de algún animal, puede ser abstracto. El género abarca todo, desde pequeños objetos

decorativos hasta instalaciones del tamaño de una habitación, arte conceptual, accesorios o prendas de vestir” (Brewer, 2021).

Cualquiera sea el fin (científico o no) o el período de tiempo en que nos situemos, la técnica taxidérmica siempre mantendrá un lenguaje escultórico, en donde revalorizar el cuerpo sin vida del animal será el mayor propósito. En cuanto al arte contemporáneo, es importante recalcar que la gran mayoría de artistas que indagamos en la taxidermia, respetamos las leyes establecidas del oficio, para conservar especies, en virtud del cuidado y protección de la flora y fauna. En mi caso, la caza o cualquier acción que implique causar daño a un animal, insisto, no es una opción.

Mi primera aproximación a la taxidermia se remonta al año 2018. Durante una fría mañana de abril decidí recorrer un cerro con guantes de caucho y una motosierra eléctrica.

Hace un tiempo, había visto en ese lugar unos cactus de gran tamaño, casi de dos metros de alto y cubiertos de largas e intimidantes espinas. Estaba decidida a cortar algunos sectores para luego sacar cada una de las espinas y utilizarlas en un futuro proyecto.

Luego de varias horas de trabajo comencé a sentir mi cuerpo agotado, las espinas traspasaban los guantes de caucho y la sangre de mis manos se comenzaba a mezclar con la tierra. Mis brazos se desvanecían y ya no era capaz de seguir cargando los pesados troncos. Paré unos minutos y contemplé el alrededor. Pese al cansancio decidí recorrer el lugar sin un rumbo definido para despejar mi mente. Caminé y logré visualizar a lo lejos una pequeña estructura hecha con palos e hilo. No identificaba concretamente qué era, pero captó de inmediato mi atención y me acerqué cuidadosamente. Me di cuenta luego de que se trataba de una trampa para cazar, probablemente codornices o conejos, pero dentro no había ni una de las dos especies sino un pequeño pájaro negro.

Mi primera reacción fue pensar que el pájaro estaba vivo y que había quedado atrapado por error. Al remover la trampa la imagen me conmovió profundamente: era un tordo recostado hacia arriba, con la cabeza ladeada y las alas abiertas. Sus ojos estaban abiertos y sus plumas habían perdido el efecto tornasol que solo la vitalidad entrega. Era evidente que estaba muerto. Tras mirar la escena durante unos minutos pensé en mi primera reacción: fue como

si no hubiese querido que el pájaro estuviera muerto, descartando esa posibilidad instantáneamente. De pronto, recordé cuando mi familia se reunió para decirme que mi madre había muerto. Mi primera reacción fue reír, pensando que era una broma. Sin embargo, cuando vi los ojos mojados de mi hermano mayor me di cuenta de que era real.

Al reflexionar en torno a ese recuerdo deduje que, incluso siendo adulta, seguía apartando la posibilidad de la muerte, aunque se tratara del deceso de un animal.

Tomé la decisión de envolver al tordo en una tela y llevarlo a mi taller para trabajar su cuerpo. Quizás, fue un acto de resistencia o una declaración de prevalencia ante la muerte, generalmente percibida como acontecimiento final en nuestra sociedad occidental.

EPÍLOGO

Grimorio: Analogías ocultas en seis esculturas es el fruto de la investigación que he realizado durante el Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2019-2021). Sin embargo, no quisiera referirme a este trabajo como un producto final. Lo considero un proceso que seguirá abierto, vivo, al menos mientras mis facultades físicas y mentales lo permitan.

Para la elaboración de esta investigación me he enfocado en reflexionar sobre mis prácticas creativas, en donde prima lo escultórico y la técnica manual, a partir del planteamiento de las siguientes preguntas: ¿Hay alguna relación entre el arte y la magia? ¿La experiencia artística puede ser una experiencia mágica? ¿Hay algún factor en común entre la vida, la muerte, la magia y el arte?

Arte y magia hablan de un mismo lenguaje: producir cambios en la consciencia mediante el uso de imágenes o palabras. Pero presentar definiciones exactas del arte y de la magia supone una laberíntica discusión que se ha extendido por siglos. En cualquier caso, un vínculo inicial se encuentra examinando los orígenes de la palabra magia, desenterrando la dependencia natural entre ambos conceptos: *mag* (ser capaz) y *tekhné* (artes).

Desde un inicio, hemos formado complejos sistemas de creencias para interpretar nuestro entorno, en donde la realización de ritos, la confección de objetos y el uso de determinados símbolos, de cierto modo, traducen lo intangible.

Las interrogantes que planteé a modo de guía al inicio esta investigación me han permitido hilvanar un recorrido exploratorio que ha requerido de una búsqueda dinámica, a ratos incómoda, en un complejo escenario. Un largo recorrido de luces y sombras, aciertos y errores, que refleja una inquietud genuinamente humana: la aproximación a la trascendentalidad mediante la creatividad. Y es que pertenecer a una sociedad en donde el modelo de vida que se nos ha impuesto es volátil y superficial conlleva una desvalorización de la creatividad y el desprestigio de la espiritualidad. Por esta razón, me parece fundamental

sacudir aquello que, mediante píldoras llenas de adoctrinamiento vacío, se ha tratado de adormecer. Buscar alternativas que cuestionen lo establecido es una manera de resistir: resistir a la censura, a la hegemonía, supremacía y, por qué no, a la muerte. “La magia es política, la magia es social, la magia es cultural” afirma Alan Moore (Levy & Schmidt, 2017).

La significancia e incidencia de la muerte en mi trabajo ha sido un asunto de gran importancia para esta investigación. Debo recalcar que mi intención nunca ha sido defender los paradigmas sobrenaturales o extendidas teorías de la parapsicología, sino reconocer el estímulo creativo que supone la muerte, volviéndose un denominador común no solo entre artistas sino entre quien crea una imagen y quien la mira, mortales todos ciertamente. La muerte es la verdad más aplastante de todas.

A su vez, la muerte revela diversos espacios. Espacios memorativos, críticos, emocionales, catárticos, creativos, capaces de hacernos reflexionar sobre el significado y propósito de la vida: ¿Hay algo más o nuestra existencia finaliza en el momento en que las funciones vitales se detienen? La fascinación por explorar y relacionarnos con hemisferios herméticos siempre ha sido una respuesta natural ante esta inquietud.

Paracelso decía:

“El pensamiento sólo puede consumarse a través de la muerte y luego, sin embargo, existe algo más alto para el pensamiento: su resurrección en la libertad conquistada mediante la muerte, una nueva vida para el pensamiento. El ser humano debe volver a entrar en relación hacia abajo, con los animales, las plantas, la naturaleza y, hacia arriba, con los ángeles y los espíritus” (Thomas, 1990, p. 21).

Nacer y morir, opuestos que se encuentran en un constante ciclo, similar a una serpiente que traga su propia cola. Sin embargo, comprendí que hay una fórmula, al alcance de todas y todos, para transformar aquel ciclo. Haciendo uso de nuestra creatividad la muerte no sería el fin. Ni nuestra propia muerte, ni la de un ser querido. Como mencioné anteriormente, arte y magia son formas de resistir y permanecer.

Dentro del viaje que ha implicado realizar esta investigación, me ha sido inevitable cuestionar si hay algo mágico en mis procesos y cuál sería su eficacia. He llegado a la conclusión general de que la mayor libertad se encuentra en el arte. Las y los artistas tenemos la suerte —a veces desgracia— de no tener la obligación de entregar respuestas correctas, sino de plantear interrogantes que activen el pensamiento, que remuevan la conciencia. Las pizarras de Joseph Beuys immortalizaban un afilado mensaje durante sus cátedras: DENKEN=PLASTIK “FREIHEIT” Pensamiento=Escultura “Libertad”.

El arte puede cambiar vidas, puede modificar a la sociedad y puede (re)escribir la historia. Puede influir directamente en cómo nos relacionamos en y con el entorno, desde nuestra propia autonomía ¿no es eso entonces algo liberador, algo mágico?

La magia y eficacia de mis obras está en la transformación que se produce cuando las observo, cuando otras y otros las observan. Por más minúsculo que sea el efecto generado, se estará cumpliendo un acto mágico.

Quisiera concluir este grimorio, en donde la escritura y el trabajo artístico confluyen bajo el halo de la magia y la muerte, aferrándome a las palabras de la escritora Caroline Tisdall: “El esfuerzo, el intento, el tratar de hacer algo es un éxito en sí mismo. No hay un final, no hay un estado de perfección o de finalización” (Veiel, 2017).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, M. (2011). *La Magia en la BNE*. Madrid, España: Biblioteca Nacional de España.
- Bailey, M.D. (2006). The Meanings of Magic. *Magic, Ritual, and Witchcraft* 1(1), p.1-23.
- Aragón, S. (1 de marzo de 2014). *En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica* [Sesión de conferencia]. Museo del Prado, Madrid, España.
- Bernárdez, C. (1999). *Joseph Beuys*. Madrid, España: Nerea.
- Bonet, P. (2014). *El pensamiento lateral del arte contemporáneo*. Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959). Barcelona, Research, Art, Creation, 2(3), 256-276.
doi:10.4471/brac.2014.13.
- Bretón, A. (2001). *Segundo Manifiesto del Surrealismo*. 2da ed. Argentina, Buenos Aires: Editorial Agronauta.
- Brewer, S. (2021). *The Rogue Revolution* [Exclusivo en línea]. Recuperado de <https://www.sarina-brewer.com/introduction.html>
- Bruno, G. (2007). *De la magia. De los vínculos en general*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Burgos, E. (2015). Chiloé: brujería en medio de una incipiente modernidad [Exclusivo en línea]. *Hoyxhoy*. Recuperado de <http://www.hoyxhoy.cl/2015/10/09/full/18/>
- Cabello, F. (2018). El retablo de Isenheim: Religión, arte y medicina. *Revista médica de Chile*, 146(9), 1050-1058. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/s0034-98872018000901050>
- Calvo, G. (2003). La medicina en el antiguo Egipto. *Paediatrica*, 5 (1), 44-50.
- Cardona, F. (2019). *Mitología y leyendas africanas*. Barcelona, España: Ediciones Brontes.

- Cirlot, L. & Manonelles, L. (2014). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona, España: Publicaciones y ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Cirlot, L. (2014). Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuys. En Cirlot, L. & Manonelles, L. (Eds.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad* (pp. 13-35).
- Davies, O. (2012). *Magic: A Very Short Introduction*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- de Halicarnaso, H. (2000). Los nueve libros de la Historia. Argentina, Buenos Aires: El Aleph. Recuperado de <https://www.elaleph.com/libro/Los-nueve-libros-de-la-historia-libro-I-de-Herodoto-de-Halicarnaso/557/>
- de la Precilla, F. (2016). Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys. *Metal*, 2, 51-62.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- del Pozo, D. (2020). *Toda culpa es un misterio. Antología mística y religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago, Chile: La Pollera Ediciones.
- Fielder, M. (director). (2012). *La guerra contra las brujas*. [Documental]. Reino Unido.
- G. Cloquet, C. Marker & A. Resnais. (directores). (1953). *Les statues meurent aussi* [Documental]. Francia: Tadié Cinéma.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Harper, D. (2017). Online Etymology Dictionary. Recuperado de <https://www.etymonline.com/>
- Hernández, F. (2015). Museos de Tenerife – *Página Web Oficial de los Museos de Tenerife*. De los antiguos gabinetes de maravillas a los museos de ciencias naturales en vanguardia. El MNH de Tenerife. <https://www.museosdetenerife.org>

- Instituto de Investigaciones Agropecuarias [INIA]. (2008). Antecedentes sobre el centeno, *en Chile y otros países*. Chillan, Chile: Boletín INIA N° 182, 64 p.
- Jaramillo, E. (2016). Eine idee schlägt Wurzeln (Una idea hecha raíces). *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, 8, 137-144.
- K, Martin. (2010). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid, España: TASCHEN.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. (5ª ed.) México: Premia.
- Kauak, I. (2018). *Contacto Oculto*. (Memoria de Pregrado). Universidad Finis Terrae. Santiago, Chile.
- Klint, H., Fant, A. & Nordic Arts Centre. (1988). *Hilma af Klints hemliga bilder: Hilma af Klintin salaisia kuvia. Secret pictures by Hilma Klint*. Helsinki: Nordiskt konstcentrum
- Lachman, G. (2012). *Rudolph Steiner*. Gerona, España: ATLANTA.
- León, V. (2013). *How to mellify a corpse*. Estados Unidos: Bloomsburry Publishing USA.
- Levi-Stauss, C. (1995). *Antropología Estructural*. (2ª ed.) Barcelona, España: Paidós.
- Levy, R. & Schmidt, J. (directores). (2017). *Inside Alan Moore's head*. Francia: ARTE.
- *Los Brujos de Chiloé. Célebre Proceso del Juzgado de Ancud, Declaraciones de los reos*. (2017). Valparaíso, Chile: La Mandrágora.
- Marbury, R. (2014). *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself*. Nueva York, Estados Unidos: Artisan Books.
- Martínez, J. (2003). *Poemas del otro*. Santiago, Chile: Publicaciones Universidad Diego Portales.
- Miquel, J. (1822). *Apuntes sobre el terremoto de 1822*. Revista de Santiago. Santiago, Chile: Imp. Chilena, 1848-1855. 8 v., Primera Época, Tomo 3, (1849), p. 105 -111.
- Montecino, S. (1994). *Ritos de vida y muerte. Brujas y hechiceras*. Chile: CADEM.
- Moore, A. (2014). *Ángeles Fósiles* (2ª ed.) Madrid, España: La Felguera.

- Moreno Garrido, J. (1998). El concepto de Magia. *Cuadernos Judaicos*, (23), p. 113-129.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. (3ª ed.) Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Pérez, D. (2009). *El texto de artista: autografía de una paradoja*. En Olivares, R. (Ed). EXITBOOK, *Volumen* (11), 84-88.
- Roach, M. (2003). *Stiff. The curious lives of human cadavers*. Nueva York, Estados Unidos: W. W. Norton & Company.
- Rojas, G. (2002). *Reyes sobre la tierra, brujería y chamanismo en una cultura insular. Chiloé entre los siglos XVIII y XX*. Santiago, Chile: Editorial Biblioteca Americana.
- Salcedo, D. (2011). Plegaria muda [Exclusivo en línea]. *Flora*. Recuperado de <http://arteflora.org/exposiciones/plegaria-muda-doris-salcedo/>
- Schencke, Vásquez, Sandoval & Del Sol. (2016). *El rol de la miel en los procesos morfofisiológicos de reparación de heridas*. *International Journal of Morphology*, 34(1), 385-395. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-95022016000100056>
- The Creative Act. (Conferencia en Houston, Texas, abril de 1957), *Art News* 56, nº4, verano de 1957. [Reproducido en Duchamp, Marcel, *Le processus créatif*, Paris, L'Échoppe, 1987 y en la traducción española de J. Elias y C. Hesse, España: Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978].
- Thomas, K. (1990). *Beuys. La vida, la obra. Beuys antes que Beuys*. España: Diputación de Zaragoza.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. Nueva York, Estados Unidos: The Solomon R. Guggenheim Museum.
- Veiel, A. (director). (2017). *Beuys* [Documental]. Alemania: zero one film.
- Vylenz, D. & Winkler, M. (directores). (2003). *The mindscape of Alan Moore* [Documental]. Inglaterra: Shadowsnake Films.