

LOOK INSIDE FOR  
SPECIAL OFFERS  
ON THE INSIDE OF THE  
COVER OF THE  
MAGAZINE

C024  
APR 01



humanicorporisfabrica



RAQUEL SCHWARTZ

Jefe División de Cultura  
**Claudio Di Girólamo Carlini**

Coordinadora Área de Artes Visuales  
y Directora Galería Gabriela Mistral  
**Claudia Zaldívar Hurtado**

Encargada Proyectos Galería Gabriela Mistral  
**Soledad Novoa Donoso**

**humanicorporisfabrica**

**Raquel Schwartz**  
25 de julio al 13 de septiembre 2003

Diseño catálogo  
**mónica bengoia**

Asistencia de montaje  
**Rodolfo Minaya**  
**Alonso Duarte**  
**Patricio Criado**

Textos  
**Soledad Novoa**  
**Justo Pastor Mellado**

Fotografía y video  
**Fernando Balmaceda**  
**Mónica Bengoia**  
**Raquel Schwartz**

Traducción  
**Paul Beuchat**

Galería Gabriela Mistral manifiesta su especial agradecimiento a aquellas personas e instituciones que han ayudado a hacer posible este proyecto: María Dolores Silva, Javiera Desmartis, Centro de Estudios para la Calidad de Vida, Macarena Oñate y Mauricio de los Ríos, Bernardo Oyarzún, Ursula Beecher (encargada de inventario Hospital de Urgencia, Asistencia Pública de Santiago), Mónica Bengoia, Facultad de Artes Universidad de Chile, Guadalupe Álvarez de Araya, Clarita Murillo, María Isabel y Luis Alirio.

Raquel Schwartz agradece al Área de Artes Visuales de la División de Cultura por la invitación a exponer en Galería Gabriela Mistral, así como a Justo Pastor Mellado, Mónica Bengoia, doctor José Luis Ballivian, doctor Hugo Arce, Raúl Vargas, Paulo Aliaga, David Peña, Jaime Vargas y María Eliana Leal.

Esta es una publicación del Área de Artes Visuales de la División de Cultura del Ministerio de Educación. Los textos contenidos en el presente catálogo no representan necesariamente la opinión del Ministerio de Educación ni de la División de Cultura.

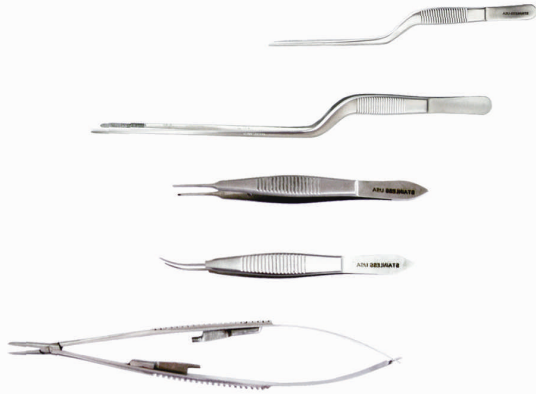
La presente edición contempló un tiraje de 800 ejemplares.  
Galería Gabriela Mistral ©  
Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción parcial o total.

Santiago de Chile, julio 2003

RAQUEL SCHWARTZ  
humanicorporisfabrica

Galería Gabriela Mistral  
2003





**Continuando** su política de intercambio internacional, Galería Gabriela Mistral ha extendido para el presente año una invitación a exponer a la destacada artista boliviana Raquel Schwartz. Esta política de trabajo, establecida a partir del año 2002, define como uno de los objetivos de la galería el ser un punto de convergencia entre artistas nacionales y artistas internacionales, principalmente provenientes de países latinoamericanos.

Debido a las propias dificultades y características de dependencia inscriptiva de nuestro continente, a lo que se suma la situación geográfica de nuestro país, y la insuficiencia de infraestructura adecuada en el medio artístico nacional, existe un escaso intercambio expositivo a nivel de arte contemporáneo, lo que se agudiza casi aún más al hablar de arte latinoamericano.

Para el medio específico de artistas y curadores, algunas instancias como seminarios y bienales (Sao Paulo, La Habana, la Bienal de Lima o Mercosur) han constituido, sin duda, importantes espacios de reflexión y reconocimiento. Sin embargo, para el público general, y para aquellos artistas con menos posibilidades de desplazamiento, estudiantes de arte o de historia del arte, se hace imprescindible exhibir y organizar muestras que permitan conocer lo que está sucediendo en aquellos países que nos son más próximos. A ello se une la creciente necesidad de constituir redes de circulación para obras artísticas y artistas, que respondan a nuestras propias necesidades y miradas, que permitan intercambiar experiencias, así como fortalecer las propuestas de los artistas y teóricos de la región.

En este sentido, para Galería Gabriela Mistral es fundamental desarrollar un programa permanente que asegure, al menos una vez al año, la organización de una muestra sobre la producción contemporánea latinoamericana, posibilitando, asimismo, un mayor acercamiento e intercambio gracias a las actividades que acompañan usualmente nuestras exposiciones (mesas de conversación con los/las artistas expositores, o actividades desarrolladas en el ámbito universitario).

La obra de Raquel Schwartz despierta un enorme interés, mezcla de perplejidad, asombro y provocación, producto de una mirada -la de la artista- a la vez lúcida, irónica y lúdica frente a la realidad que le es más próxima, pero que retrata, de una u otra manera, realidades que afectan también a países como el nuestro, y que develan las contradicciones de nuestra contemporaneidad.

*Humanicorporisfabrica*, título tomado del tratado publicado por Vesalio en el siglo XVI, trabaja una mirada perversa sobre esa ciencia –el estudio de la anatomía– que era considerada en aquella época una “ciencia infernal”.

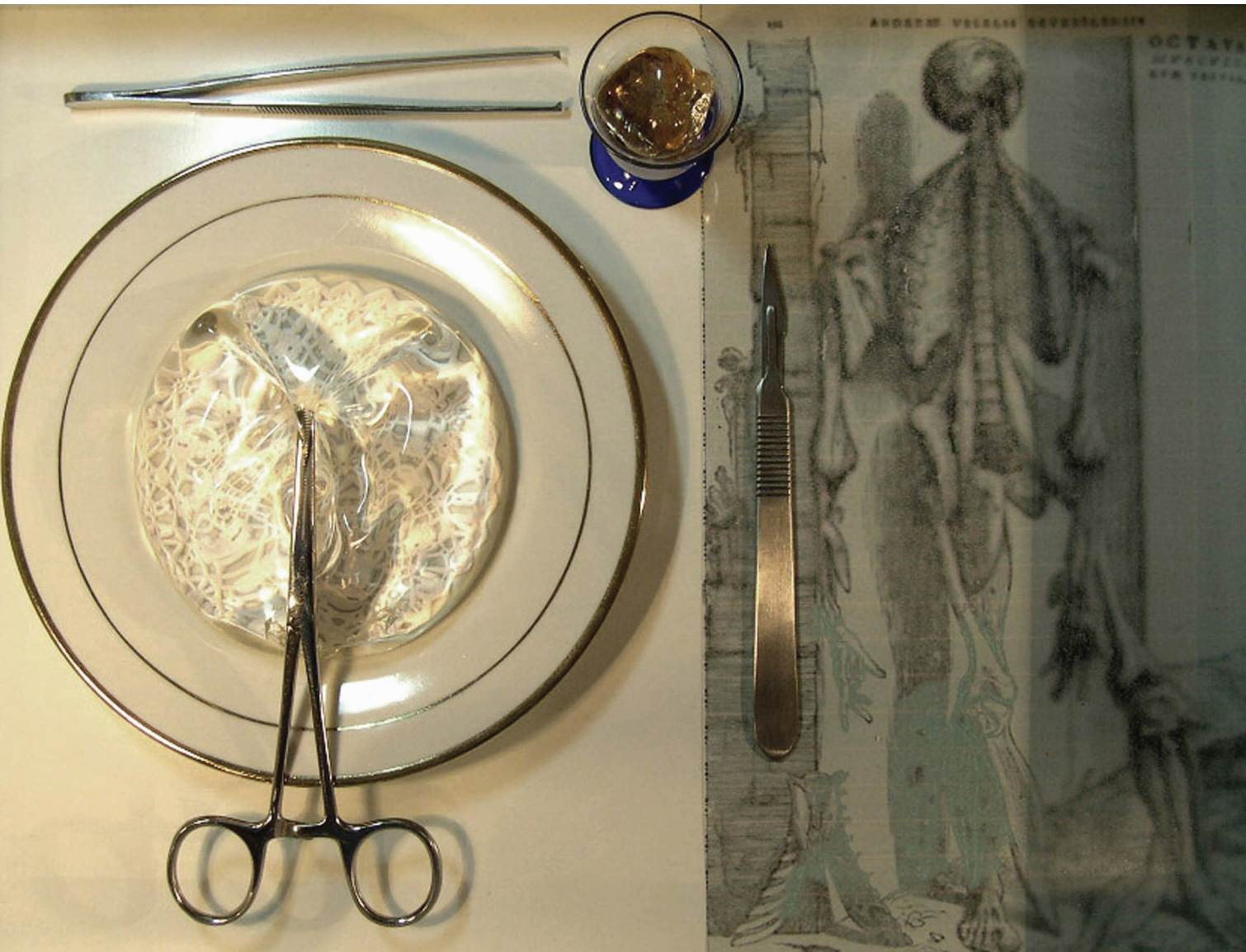
En ese contexto, Raquel Schwartz se pregunta si acaso no estamos intentando *refabricarnos* nuestros propios cuerpos, en base a estándares estéticos dictados por una aspiración universal a la *imagen perfecta*. Para ello, su reflexión se concentra en una situación que le es extremadamente próxima: la solicitada consulta médica de un reputado cirujano plástico en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra.

La mirada incisiva de Schwartz elabora múltiples cruces, partiendo de Vesalio y su estudio científico del cuerpo a través de la práctica de la disección de cadáveres, la exposición de moldes que exhiben las formas perfectas del cuerpo deseable, casi como un muestrario de narices, nalgas, pechos, que conformarían un canon de belleza actual, y la asociación entre la camilla operatoria, transformada en mesa para una cena, con las propias prótesis mamarias, implantes y otras *exquisiteces*, que casi invitan al espectador a *servirse* de este banquete.

Así, su obra puede ser vista como una suerte de *vanitas* contemporánea, proyectada irónicamente desde una naturaleza muerta de impresión digital, que alude a lo alimentario y a lo quirúrgico, planteando la paradoja de que, en la mayoría de los casos, es la propia ingesta de alimentos la que deriva en el apremio operatorio-estético, liposucción de por medio.

Si en los ‘70 Judy Chicago invitaba a la mesa de su “cena” a destacadas mujeres de la historia, identificándolas a través de representaciones de sus corporalidades -la vagina como imagen del *núcleo central* y *esencia de la mujer, vehículo con el que acreditar la verdad y belleza de nuestra identidad*- en un intento por sustituir la tradicional “inferioridad” femenina por un “orgullo” del cuerpo de la mujer, casi 30 años después Raquel Schwartz invoca en su mesa a los fantasmas que acechan a las mujeres -cuyos cuerpos continúan actuando como sede del *espectáculo de la mujer*-, develando en ello su histórica condición de *femenina apatencia*.

Así, más allá de la ortopedia, la obra de Schwartz nos enfrenta a una serie de nociones/consideraciones que cruzan la simbólica de las (auto)construcciones del cuerpo: la representación, la construcción de identidad, el deseo, el *gusto*, pero también la fragmentación, el corte y el recorte, la juntura y la sutura, todos elementos que podemos reconocer en la intervención que Raquel Schwartz dispone en esta ocasión en las salas de Galería Gabriela Mistral.



**Caja I**, Imagen del anatomista Andreas Vesalius (1514-1564). Impresión digital sobre acetato, instrumental quirúrgico, prótesis mamaria de silicona, plato, vaso. 30 x 40 x 6 cm. 2003



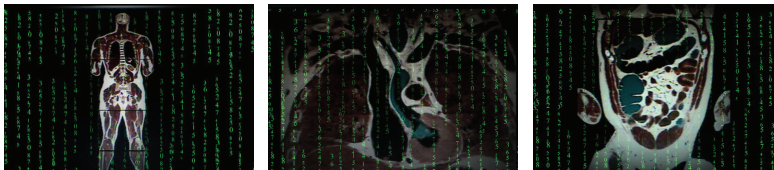
*raquel schwartz o el elogio de la reparación*

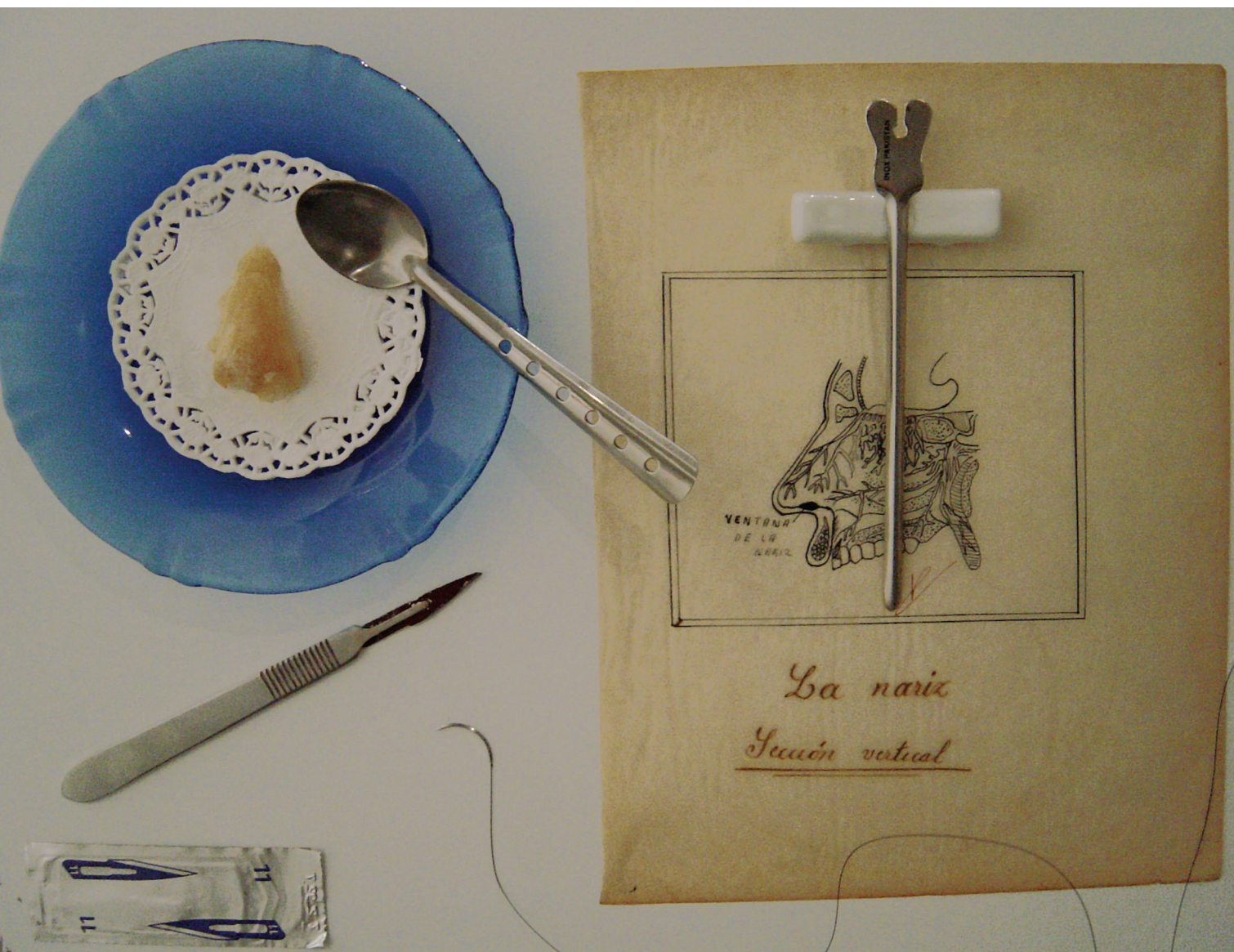
*justo pastor mellado*  
*crítico de arte y curador independiente*

**Existe**, en mi caso, una condición de hospitalidad, para presentar el trabajo de una artista extranjera en la Galería Gabriela Mistral. Cuando se formula una invitación, ésta se realiza a partir de una trama ya existente que fija las coordenadas de la hospitalidad artística. No es posible, entonces, verificar la lógica de la recepción por parte de la galería, sin remitirse al histórico trabajo de Carlos Leppe, *Sala de Espera*, en 1979. Pero la coyuntura simbólica era otra. La plena dictadura del signo representacional, de procedencia y hegemonía pictórica, hasta entonces, en nuestro país, condujo a Leppe a superar las condiciones de su percepción, produciendo un cuerpo ortopedizado, que condicionaba las posibilidades y perspectivas de movimiento y de emisión de la voz. Más bien, se habló, en la época, de la ortopedia como condición de enunciación.

Entonces, tenemos, a más de veinte años de distancia, una transformación de la propia escena de enunciación del arte. Sólo baste con recorrer la materialidad gráfica y textual de un libro como *Cuerpo correccional*, escrito por la Nelly Richard de fines de los 70's, para dimensionar la envergadura de la regresión chilena en lo que a reparación representativa se refiere. Más aún si se toma en cuenta que para producir un libro como *Cuerpo correccional*, en la época de la gloria del pegoteo, del corte y de la fotocomposición, cuando no existía el *page maker* o el *photo shop*, la actividad del productor de originales se asemejaba a la de un cirujano plástico, que intervenía en el cuerpo propio de la letra, para ponerla en (la) escena de la imprenta.

Esa era una manufactura de la corporalidad de la letra, que corría paralela a la manufactura de la representación fotomecánica de la corporalidad, en los años duros. Entonces, era la época en que con Leppe comentábamos los últimos trabajos de Gina Pane o la performance de Orlan en la Bienal de Paris de 1982. Está bien. La década de los 80's terminaría





**Caja II**, Instrumental quirúrgico, hilo de nylon quirúrgico, escultura de silicona, dibujo, papel de encaje, plato, cuchara. 30 x 40 x 6 cm. 2003

con una exposición manejada desde el extranjero, como la casi totalidad de las muestras del “heroico” arte chileno bajo la dictadura, con el nombre *Cirugía Plástica*. La portada del catálogo se acogía sobre una reproducción de Frankenstein. Se suponía que ello reflejaba los avatares de un país fragmentado y monstruoso. Monstruoso en su fragmentación. Nostalgia de la unidad cósmica perdida, recogida como noción dolorosa de la *crisis de paradigmas*.

Ya ha tenido lugar más de una década de transición interminable. La Galería Gabriela Mistral ha establecido un rango en la decisionalidad del arte chileno. Por esa razón, abrió sus puertas a la transversalidad continental. La metáfora de la cirugía plástica puede cubrir la designación de la fragmentación de información que cada una de las escenas continentales cercanas y lejanas (se) sostiene. La “caída” de un paradigma latinoamericano ha dado pie a la consolidación de las singularidades conectivas, durante el último quinquenio, favorecidas por el *camino de las bienales* en el sur del sur (Sao Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, Lima, Cuenca).

Hoy día expone en Gabriela Mistral Raquel Schwartz, una obra que opera con la distinción básica de la planta de la galería, para atenerse a la materialidad edificatoria de su emplazamiento: sala y ante-sala.

Para ello debía provenir de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, donde se registra el más alto índice de operaciones de cirugía plástica en el continente. Una zona no andina. Cercana a Brasil y Paraguay. Donde se estableció un dominio ideológico-estético del signifiante llamado *misiones jesuíticas*. No siendo éste un dato menor en la construcción de idea del barroco singular de esta zona. No ya de la generalidad llamada “barroco americano”, sino de la merma ideológica singular del barroco, vinculado al genocidio y desarticulación de las sociedades indígenas regionales.



Es decir, la verdadera “fábrica del cuerpo humano” ha sido, desde ya, el dispositivo de las misiones, que hace efectiva la “manufactura” de la corporalidad de la conquista. Desde allí, no ha sido más que una confirmación de la regla de proporciones<sup>1</sup>.

Con relación a lo anterior, en términos de situar formalmente la obra de Raquel Schwartz en la filiación de nuestra cercanía, puesto que su trabajo nos es conocido desde que participara en la II Bienal de Artes Visuales del Mercosur (1999) y la XXIV Bienal de Sao Paulo (2002), me resulta primordial señalar dos exposiciones. La primera, *90 60 90*, curatoriada por el propio Alfons Hug<sup>2</sup> en el 2000, en el Museo Jacobo Borges de Caracas, antes de ser curador de la XXV y XXVI Bienal de Sao Paulo, cuando intervenía en el espacio plástico venezolano.

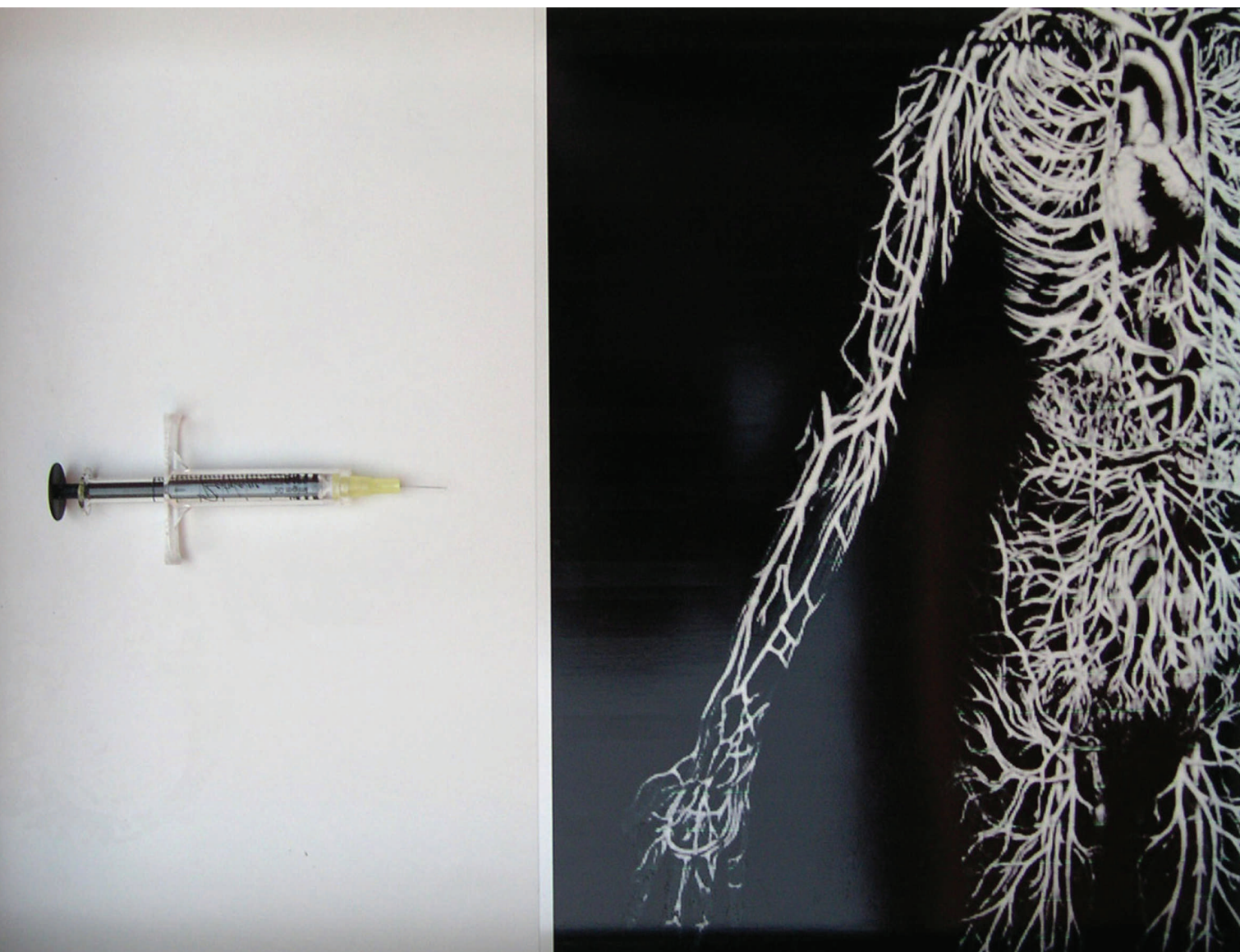
La segunda, *Las proporciones del cuerpo*, exposición de Bernardo Oyarzún, recientemente montada en el *Centro Cultural Matucana 100*, de Santiago. Valga precisar, en provecho del análisis de la actual coyuntura plástica, que las menciones a Alfons Hug y a Bernardo Oyarzún apuntan a la regulación de la proporción representacional, mientras Leppe - en el “período anterior”- enfatizaba la cuestión de la ortopedia. Lo que Raquel Schwartz reproduce, trata acerca de la “recomposición de la representación”, en el terreno de la compostura literal de las apariencias, recurriendo derechamente a las habilitaciones de la cirugía reparatoria.

Ciertamente, hemos aprendido que la cirugía reparatoria es la respuesta sistémica a un trauma de proporciones. Pero aquí, lo que se pone en operación es la “producción de un trauma” para justificar, a posteriori, la intervención. Y el trauma tiene su lugar, no ya en el cuerpo, a nivel de superficie, sino en la representación identificatoria, que como malestar





**Caja III**, Impresión digital sobre tela intervenido con hilo, instrumental e hilo de seda quirúrgicos, plato. 30 x 40 x 6 cm. 2003



**Caja IV**, Imagen de Katherine du Teil. Impresión digital sobre acetato, jeringa para botox, algodón. 30 x 40 x 6 cm. 2003

psíquico, afecta la propia posición del sujeto, en su estadio de reconocimiento primario. En este sentido, entonces, el trabajo de Raquel Schwartz se define, en el límite literalmente “manufacturado”, de la reparación efectiva.

Ya lo he señalado: la disposición de la galería opera como soporte de enunciación: sala y ante-sala. Un mapa de trabajo, en suma, que recoge los índices de la propia fragmentación del espacio exhibitivo. La planta instituye el modelo de la representación. En este sentido, la ante-sala está definida por la instalación de una “sala de espera”, enteramente forrada en peluche. Sobre un ángulo de esta escena, Raquel Schwartz ha dispuesto una proyección video que reproduce, en blanco y negro, ininterrumpidamente, situaciones de curaciones post-operatorias.

Esas son, por así decir, las memorias residuales de las intervenciones sobre el cuerpo. Es la razón de por qué no ha recurrido a la visibilidad manifiesta de la operación quirúrgica, sino que su propósito ha sido el que ésta se verifique, mediante la inspección del resultado. De este modo, las intervenciones corresponden, todas, a cirugías que podríamos llamar “correctivas”, ya que provienen de una decisión del sujeto respecto de su indisposición especular, pero que se percibe en el malestar de su “política de contorno”. Vale decir, en el malestar de la silueta, interferida en su parcialidad, por el deseo de una representación de “otredad” realizada a la medida de su conveniencia posicional en el “entorno”. Por eso, la cirugía reparatoria resulta ser una “buena metáfora” para calificar la consistencia de un espacio de productividad.

En la ante-sala, el muro, el piso, la totalidad de los objetos está forrada en peluche rosado. Esa ha sido su manera de “fijar” el lugar en un espacio histórico / histórico. La histeria se convierte en el fondo discursivo para forjar un método suplementario que opera con el propósito de elevar la rentabilidad analítica de la metáfora primera; a saber, la intervención





quirúrgica. Que dicho sea de paso, se des-marca, en el imaginario de los medios de prensa actuales, desde la “primera guerra de Irak”, para designar operaciones de bombardeo específico, que, en oposición a la “guerra total”, intentan reducir el daño sobre las poblaciones.

Pero los bombardeos quirúrgicos se validan por la “merma” aparentemente involuntaria que les es dado producir; por ejemplo, destruir un hospital, cuando el objetivo calculado era un almacén de armas. Esto no constituye un error cualquiera, sino un “error programado” para actuar en el centro mismo de la fantasmática de las poblaciones. Esto se podría llamar “fragilización de la moral del enemigo”, pero a bajo costo. Esto no se “programa” sino que se produce gracias a la función del propio sistema, que contempla en su realidad, el montaje de una noción propia de usura. Este vendría a ser otro de los atributos, sobre el cuerpo como objetivo a reducir. La palabra es la adecuada: reducir.

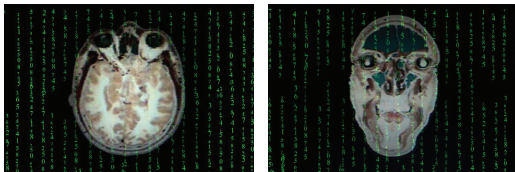
Pero, por cierto, la reducción se plantea como corrección de las monstruosidades de la economía de la “abundancia”, que delata la “falta de madre”, disimulada en la ansiedad voraz de la asimilación des-limitada. De ahí, el nexo con el “objeto transicional” es directo. El exceso, en el cuerpo, indica una política de combate de la “falta”. Es el caso. Entonces, el osito de felpa “winnicottiano” nos introduce en la determinación simbólica de las escenas artísticas, como diagramas reparatorios. La instalación, en su historia, podría ser calificada de una gran operación “winnicottiana”, cargando consigo la historia de la “naturaleza muerta”, como género que celebra la vanidad triunfante de una sociedad de abundancia. Esta ante-sala se presenta, como una “naturaleza muerta desplazada”.



La disposición del mobiliario prepara la disposición del cuerpo, en lo que significa, efectivamente, “hacer ante-sala”, como repetición de un rito maquinal que nos pone en relación con umbrales de percepción social. Esto, en cuanto a la organización de la escena. Pero el “empapelado” -encubrimiento total- de peluche ejecuta la “punción” del color; con lo cual introduce la variable de la capilaridad como sistema de encubrimiento total de la superficie; es decir, como una gran “pubicación” sobre las cosas, en el sentido de que sobre muebles y objetos prolifera la noción visual de “vello púbico”, como una “vegetación” que regula el acceso de la mirada sobre el lugar “más inquietante”.

Aquí, la capilaridad es reina. Tiene la función de exponer un espacio, que no está ni dentro ni fuera. Quizás, por eso, es ante-sala. En dos aspectos: por un lado, umbral de la galería, como lugar de exposición; por otro lado, del umbral de la vagina, como lugar de fijación de una posición de la mirada.

En la sala, en cambio, Raquel Schwartz exhibe las condiciones de la autorepresentación del cirujano-dibujante-matarife. Aquí no hay ilustración o iluminación. Sino, de frentón, re-adequación, intervención no manifiesta, en “uniforme de parada”. En la ante-sala, Raquel Schwartz anticipaba la manifestación de la sala de ejecuciones; en cambio, en la sala, hay manifestación directa, pero en “el momento previo”, a través de sus condiciones instrumentales. Aquí, la cosa ya no se “representa”. El cirujano-gráfico ejerce su conocimiento de estrategia en la confección del mapa de las alteraciones. ¿Y a qué otra cosa podría aspirar? Simplemente, a exponer-se como reverso del oficio de la encarnación, que es un procedimiento pictórico relativamente superado, mediante el cual, permite el paso de la “estética” a la “cosmética”. Sin embargo, no nos equivoquemos: el cirujano-dibujante viene a ser reconocido como cartógrafo de los malestares de la representación del cuerpo, mediante el artificio de la técnica de corte y de sutura. Por eso habrá sido necesario exhibir la certificación





**Caja V**, Mangueras, guantes de latex, instrumental e hilo quirúrgico, impresión sobre tela, papel de encaje, cuchara de peluche. 30 x 40 x 6 cm. 2003

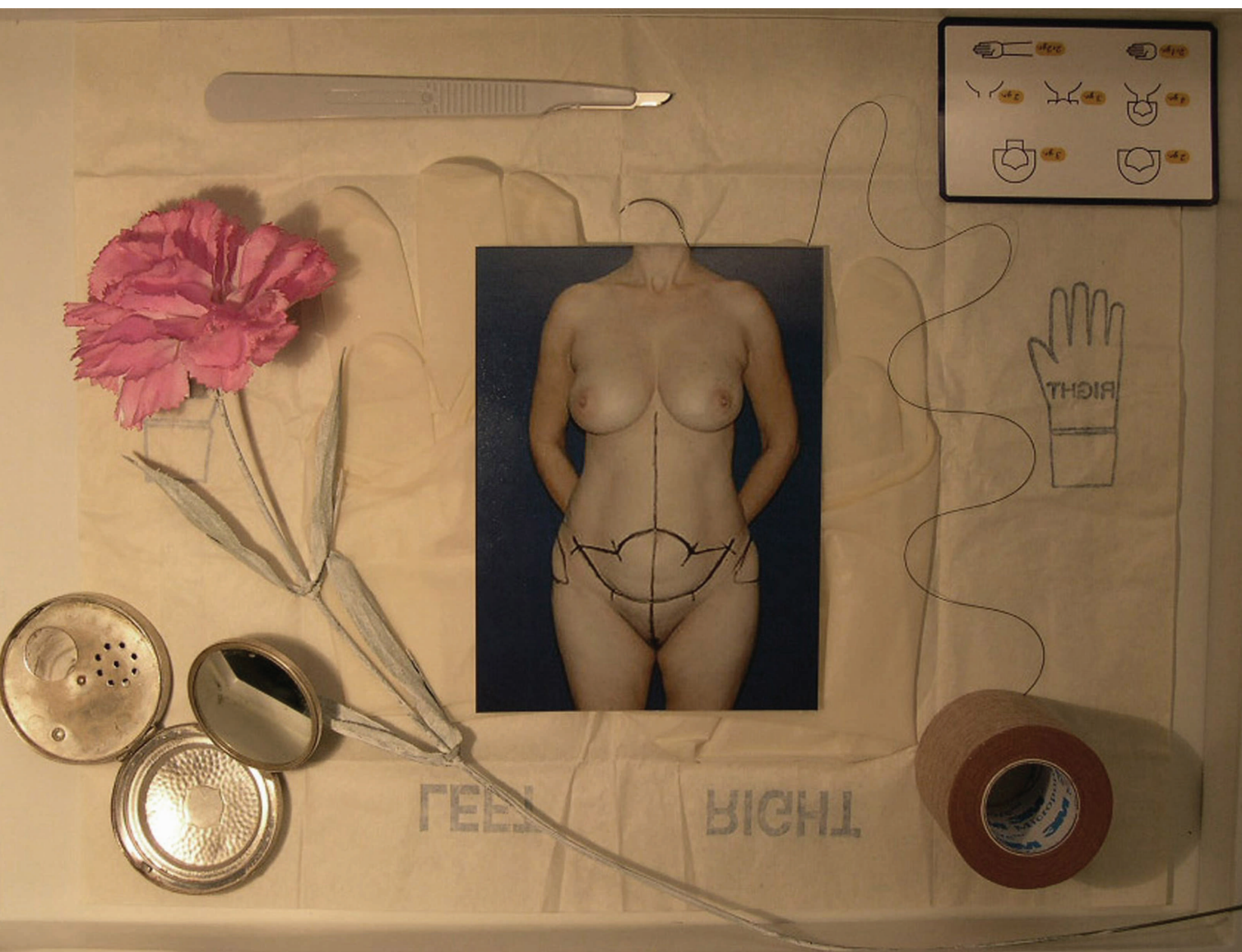
de los procedimientos de implantación o de reducción. El certificado reemplaza la marca gráfica y se desplaza desde la piel al papel sellado.

En medio de la sala, una mesa ambigua remite a una plataforma que se ajusta a la fijación intermedia entre una mesa de operaciones y una mesa de servicio, en que los utensilios domésticos y el utillaje de trabajo del cirujano se disponen, en un mismo espacio, para darse a ver como si fueran intercambiables. De este modo, se exhibe la tensión entre la voracidad y la modificación de la asimilación. Pero no. Puede remitirse a la memoria de una última cena. La última escena de representación del cuerpo triunfante. De todos modos, no hay transfiguración. No hay ni el menor asomo de un cuerpo eucarístico. Esta es la prueba de la puesta en distancia máxima, para “desmedicalizar” el referente de procedencia. Y luego, el video de los interiores, el escaneo de la corporalidad, para señalar en el tiempo real de la representación, un cuerpo que no se da a reconocer como un objeto de deseo espectacularizante sino como un objeto a redibujar, a rediseñar, donde el objetivo es alterar la arquitectura del cuerpo, para poner en duda su habitabilidad.

<sup>1</sup> En Santa Cruz de la Sierra, a una costado de la entrada de la catedral se reúne un grupo de mendigos pertenecientes a la etnia de los ayoreos. La evangelización ha encontrado, en sus cuerpos, el lugar irreductible. Con Raquel Schwartz, recorriendo la ciudad, nos detenemos en una librería, buscando obras sobre los ayoreos. El librero, ante la frustración de no contar con la bibliografía, nos regala una frase terminal: “La única virtud del Estado moderno ha sido convertir a los indios en mendigos”.

<sup>2</sup> HUG, Alfons, 90 60 90, Goethe Institut/ Museo Jacobo Borges, Caracas, 2000: “Al contrario de otros países latinoamericanos, sobre todo los andinos y centroamericanos con sus movimientos milenarios, testigos de notables culturas indígenas y dueños de un inmenso acervo de imágenes, Venezuela posee pocas de ellas. De forma que, en el siglo XX, este país creó nuevas imágenes, siendo la más poderosa y sugestiva, fundadora de toda una iconografía que constituye la supremacía estética en la sociedad y se torna políticamente virulenta. Mientras se supone que en otras partes del mundo el poder se aloja en la política y en la economía, en Venezuela se sabe – y no tan sólo desde Baudrillard – que el verdadero poder yace en las imágenes. Quien domina la iconografía, lo cual hace la misa de forma ejemplar, determina la superestructura cultural y ultimadamente, el tono básico del discurso social”.



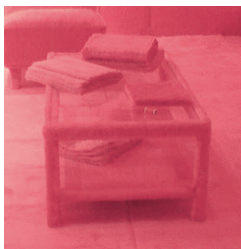


**Caja VI**, Fotografía sobre papel, guantes de cirujano, bisturí, cinta de micropore, clavel artificial, polvera metálica, hilo de nylon. 30 x 40 x 6 cm. 2003

*18 al 24 de julio 2003*

*obra en proceso*











*humanicorporisfabrica*

*laboratorio  
antesala*















**Continuing** with its international cultural exchange policy, Galería Gabriela Mistral has invited the renowned Bolivian artist Raquel Schwartz to exhibit her work as part of this year's program of exhibitions.

According to this institutional policy, which was defined in 2002, one of the Gallery's main objectives is to function as a point of convergence between national and international artists, mostly from other Latin American countries.

Given our continent's difficulties and dependence in terms of cultural inscription as well as its lack of adequate local infrastructure, there is very little in terms of exhibitions interchange in the field of contemporary arts, a situation that is even more acute in terms of Latin American arts.

For artists and curators in particular, events such as seminars and Biennales (Sao Paulo, La Habana, Lima or Mercosur) have undoubtedly become important spaces for reflection and gaining exposure. However, for the public in general and for those artists with fewer opportunities to travel, art students or students of art history in particular, it becomes essential to exhibit and organize exhibitions that offer information about what is happening in those countries closest to us. To this must be added a growing need to establish networks for the circulation of artists and their work that respond to our own needs and points of view. Networks that allow for an interchange of experiences as well as strengthening the proposals of artists and theorists from the region.

In this sense, Gabriela Mistral Gallery understands it is essential to develop an ongoing program of exhibitions that ensures that at least once a year a show is dedicated to contemporary art produced in Latin America. This would also allow for a greater interchange and closeness thanks to those activities usually associated with our exhibitions (discussion panels with the presence of the exhibiting artists or activities developed in the college environment).

The work of Raquel Schwartz arouses a great interest and, also, a mixture of perplexity, amazement and provocation. This is the product of a gaze -that of the artist- which is at once lucid, ironic and playful, confronting the reality closest to her. It is a gaze, however, which in one way or another also depicts the realities that affect countries such as ours and which reveal the contradictions of our contemporary spirit.

is a title drawn from the treatise published by Vesalius in the XVI Century, dealing with a perverse gaze on a branch of science -the study of anatomy- which at the time was considered a “devilish science.”

In such a context, Rachel Schwartz wonders whether we are not attempting to *re-fabricate* our own bodies according to aesthetic standards dictated by a universal aspiration to *the perfect image*.

For this purpose, she has focused on a situation extremely close to her: the hugely successful practice of a renowned plastic surgeon of the city of Santa Cruz de la Sierra.

Schwartz’s incisive gaze develops into multiple crossings, first of all Vesalius and his scientific study of the body through the dissection of cadavers, next there is the exhibition of casts with the perfect form of the desirable body, almost like a collection of samples of noses, buttocks, breasts making up a present-day canon of beauty, and finally there is the associations arising of an operating table turned into a dinner table, with an array of breast implants and other *delicacies* practically inviting the viewer to indulge in such a banquet.

Her work, then, can be viewed as a kind of ironic projection of a contemporary *vanitas* from a digitally printed still life, alluding to the nourishing and the surgical in a paradox where, in most cases, it is precisely a person’s food intake that derives in the pressure for aesthetic surgery in the form of liposuction.

In the 70s Judy Chicago “invited” distinguished women from history to sit at her “supper” table, identifying them through representations of their corporeality. The vagina operated as an image of the *central nucleus* and *essence of womanhood*, as a *vehicle through which to accredit the truth and beauty of our identity* in an attempt to substitute the traditional feminine “inferiority” for “pride” in the female body. Almost 30 years later, Raquel Schwartz calls to her table the ghosts that haunt women, whose bodies continue to be the stage for the *spectacle of the feminine*, revealing the female body’s historical condition of *feminine object of desire*.

Beyond prosthetics, Schwartz’s work confronts us with a series of notions / considerations that not only cross the symbolism of (self) constructions of the body: representation, the construction of identity, desire, *taste* but also the fragmentation, the incision and the cut, the joint and the suture, all elements identifiable in Raquel Schwartz’ spatial intervention at Gabriela Mistral Gallery.

*raquel schwartz or the praise of redress*

*justo pastor mellado*  
*art critic and independent curator*

*There* is an element of hospitality in the fact of my presenting an exhibition of work by a foreign artist at Gabriela Mistral Gallery. When such an invitation is made, it is made on the basis of pre-existing interrelations determining the coordinates of artistic hospitality. Therefore, it is not possible to ascertain the logic behind the Gallery's hosting of this work without referring first to Carlos Leppe's historical piece *Sala de Espera* (Waiting Room) of 1979. Back then however, the symbolic scenario was different. The full-blown dictatorship of representational signs of painterly origin and hegemony that prevailed in our country until then led Leppe to overcome the conditions governing the perception of such signs, producing a 'prosthetized' body determining the possibilities of movement and issuing of vocal sounds. At the time, however, prosthetics was being discussed as a condition of enunciation.

Twenty years down the road, we have a complete transformation of the scene of enunciation of the arts. One has only to examine the texts and images of *Cuerpo Correccional*, the book written by Nelly Richard in the 70's to realize the extent of the regression that has taken place in terms of a redress of representational forms of expression in Chile. More so if one considers that in producing a book such as *Cuerpo Correccional* in the heyday of physical cutting and pasting and laying out. At a time when there was no *page maker* or *photoshop*, the activity of the producer of the original was similar to that of the plastic surgeon: intervening the *body* of the wording in order to re-insert it into the scene of the printshop.

That was a manufacturing of the corporeality of the wording which —during the hard years— ran parallel to photomechanical forms of representation. Those were the days, also, when together with Leppe we used to comment on the latest works of Gina Pane or Orlan's performance in the 1982 Paris Biennale. Enough said. The 80s would end with *Cirugía Plástica* (Plastic Surgery), an exhibition, which —like most exhibitions belonging to the "heroic" brand of Chilean art produced



under the dictatorship— was controlled from abroad. On the cover of the exhibition catalogue was an image of *Frankenstein*. This was meant to illustrate the tribulations of a fragmented and monstrous country. Monstrous in its fragmentation, that is. Nostalgia for a lost cosmological unity figured as the painful expression of a *crisis of paradigms*.

Over a decade of endless political transition has already gone by. In this period, Gabriela Mistral Gallery has established a hierarchy in Chilean art decision-making. For this reason, it has opened its doors cross-sectionally to similar forms of art from the continent. The metaphor of plastic surgery serves as a blanket reference to cover the diversity of local designations for the fragmented information supporting each one of the continental art scenes, far and near. In this sense, the “fall” of a Latin American paradigm has given rise to the consolidation of connective singularities over the past five years, favored by what one might call *the route of the biennials* of the Southern Cone (Sao Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, Lima, Cuenca).

Today, it's the turn of Rachel Schwartz to exhibit her work at Gabriela Mistral Gallery. In a piece taking into account the material and basic layout conditions of the building and gallery, she identifies two basic sectors in the floor plan: *room* and *anteroom*.

At this point, it is necessary to refer to the fact that she comes from Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, a city recording the highest number of plastic surgery operations in the continent. This is a non-Andean region close to Brazil and Paraguay with a historically preeminent ideological and aesthetic referent in the *Jesuit Missions*. This is not just a minor issue in the construction of the form of baroque that is unique to this region. I am not referring here to the broader notion of *Barroco Americano* (American Baroque), however, but rather to the sense of ideological depletion that is unique to this baroque and which is, also, the direct result of the genocide and breaking up of regional indigenous societies.

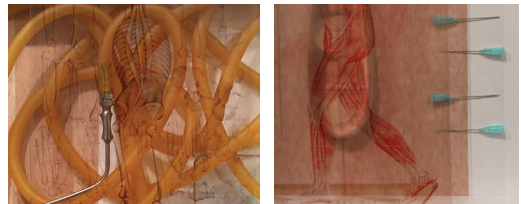


Therefore, the true “*humani corporis fabrica*”<sup>1</sup> has been the device of the missions, which provided effective corporeality to the conquest. Since then, it has been but a confirmation of the rule of proportions<sup>2</sup>.

In order to position the work of Raquel Shwartz close to us in terms of its filiations and given, also, that we know her work since her participation in II Bienal de Artes Visuales del Mercosur (1999) and XXIV Sao Paulo Biennale (2002), I must mention here two key exhibitions: The first is *90 60 90* (2000) curated by Alfons Hug<sup>3</sup> at the Jacobo Borges Museum in Caracas, before he became curator of the XXV and XXVI Sao Paulo biennales.

The second exhibition, *Las Proporciones del Cuerpo* (The Proportions of the Human Body) by Bernardo Oyarzún was recently shown at *Centro Cultural Matucana 100* in Santiago, Chile. To better analyze the current art scene, I would like to point out that these references to Alfons Hug and Bernardo Oyarzún refer to the regulation of representational proportions, whereas Leppe—in the “previous period”—emphasized the issue of prosthetics. What Rachel Schwartz reproduces here, however, has to do with a “recomposing of representation,” literally ‘redressing’ appearances with direct recourse to the trappings of plastic surgery.

We know that plastic surgery is usually the response to major trauma. In this case, however, what is involved is the “production of trauma” in order to justify a subsequent intervention. And trauma takes place, not in the body, at surface level, but in the representation of its identity which, just like mental illnesses do, affects the relative position of the *self* [subjectivity] in the phase of its primary recognition. In this sense, the work of Raquel Schwartz is defined in the (literally) “fabricated”<sup>4</sup> boundary of effective redressing.

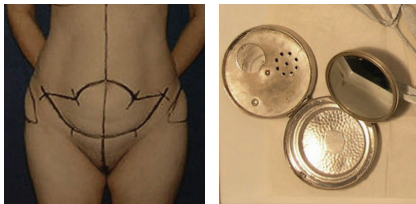


I repeat: the layout of the gallery functions as an enunciating support: room and anteroom. A work plan which, in sum, takes into account the exhibition space's coefficients of fragmentation. The floor plan determines the model of representation. The *anteroom* is defined by setting up a "waiting room" completely wrapped up in felt. On an angle of this scene, Rachel Schwartz has deployed a black and white video projection uninterruptedly showing scenes of postoperative treatment.

In a manner of speaking, these are residual recollections of bodily interventions, which is why rather than using the manifest visibility of surgery she has used the inspection of its outcome to verify their occurrence. These surgical interventions comprise what we might call "corrective" surgery, given that they arise from the subject's dissatisfaction with his mirror- image, but seen here as dissatisfaction with what one might call his "politics of contour" or profile. That is to say, dissatisfaction is perceivable in the unease of a silhouette that has been partially tampered with by the desire to represent an "otherness" that is more in accordance with the subject's positional convenience within the "environment."

In the anteroom, the wall, the floor and all objects in it have been wrapped in pink felt. This has been her way of "fixing" the place in a historical / hysterical place. Hysteria becomes the discursive backdrop for the forging of a supplementary method whose purpose is to increase the analytical yield of the primary metaphor i.e. the surgical intervention. In the imaginary of today's media, this term originates in the "first war in Iraq" and is used to designate specifically targeted bombing operations which, unlike the concept of "total war" seek to minimize collateral damages to the population.

These surgical bombing operations are validated by the apparently involuntary "depletion" that they cause, for example, by destroying a hospital when the calculated objective was a weapons depot. This is not just any mistake, however. It is

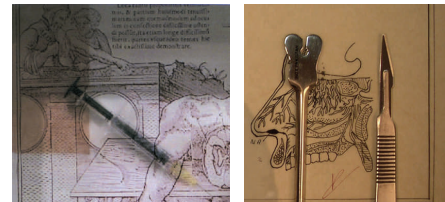




a “calculated error” destined to act directly upon the phantasms of the population. One might call this a “fracturing of the morale of the enemy” one that comes at a low cost. This is not “scheduled” but arises from the operation of the system itself, whose reality includes the enactment of its own notion of usury. This would be another of the attributes of the body as target for reduction. The term is the right one: to reduce.

Reduction is proposed here as a correction of the monstrosities of the economy of “abundance”, which belies the “absence of the mother” hidden within a voracious anxiety of boundless assimilation. Therefore, the link with the “transitional object” is a direct one. In the human body, excess is indicative of a politics of overcoming a “deficiency.” The “Winnicottian” felt bear introduces us into the symbolic determination of art scenes as schema of redress. In its history, installation-based work could be classified as one big “Winnicottian” operation, bearing with it the history of the “still life” as an art genre that celebrates the triumphal *vanitas* of a society of abundance. This anteroom is presented here as a “displaced still-life.”

The placement of the furniture heralds the placement of the body in what is effectively the “making of...” an anteroom as the repetition of a machine- like ritual that engages thresholds of social perception. This in terms of the organization of the scene. But the act of “papering,” covering the entire space with felt is the enactment of the “puncturing” of the system through color. It introduces *capillarity* as a system for the total masking of the surface; that is, as one great “*pubication*” of things where there is a proliferation of the visual equivalent of “pubic hair” on furniture and objects as a form of vegetation regulating the access of the gaze to that “most disturbing” of places.



Here, *capillarity* is queen. Its function is to reveal a space that is not inside or out. Perhaps this explains its twofold condition as *anteroom*: first of all, as threshold to the gallery understood as the space of exhibition, secondly, as threshold to the vagina as the focal point of one position of the gaze.

In the 'room' area, Rachel Schwartz exhibits the conditions of self-representation of the surgeon-draftsman-slaughterman. There is no illustration or illumination here. Instead there is outright refurbishment: an undeclared intervention in "parade uniform." In the 'anteroom' Raquel Schwartz gives us an idea of what will take place in the execution room. In the 'room', on the other hand, she uses her instrumental skill to provide us with a direct manifestation, but one of the moment "immediately before." Here, the object is no longer "represented." The 'graphic surgeon' exercises her strategist's knowledge in drawing up the map of the alterations. What else could she aspire to? Simply to reveal herself as the opposite of the *incarnation*, a relatively outmoded painterly procedure which allows for a passing from "aesthetics" to "cosmetics." But let us not be misled: the surgeon- draftsman is identified here as a cartographer of dissatisfactions with the representation of the human body via the artifice of incision and suture. Perhaps this is why it was necessary to exhibit the certification of the implant or reduction procedures. The certificate replaces the graphic mark, which is displaced from the skin to the legal paper.

In the middle of the room, an ambiguous table remits one to a platform that is somewhere between an operating table and a tea trolley, where domestic utensils and surgeon's instruments are laid out in the same space in order to reveal themselves as if they were interchangeable. Thus, the tension between voracity and physical change for the purpose of social assimilation is revealed, and yet, no. The scene also remits one to the memory of a Last Supper, to the last act in



the representation of the body triumphant. In any case, there is no transfiguration here. There is not even the least sign of an Eucharistic body, which is in itself evidence of an idea of maximum distance in its placement in order to “de-medicate” the referent of origin. There is, also, the video of the interiors, the scanning of the body to point out, in the real time of representation, a body that does not reveal itself as a spectacle-inducing object of desire but rather as an object to be redrawn and redesigned, in a procedure whose purpose is to alter the architecture of the body to cast doubts on its habitability.

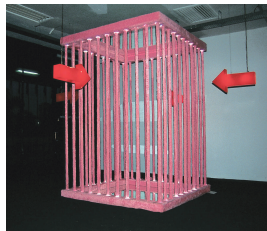
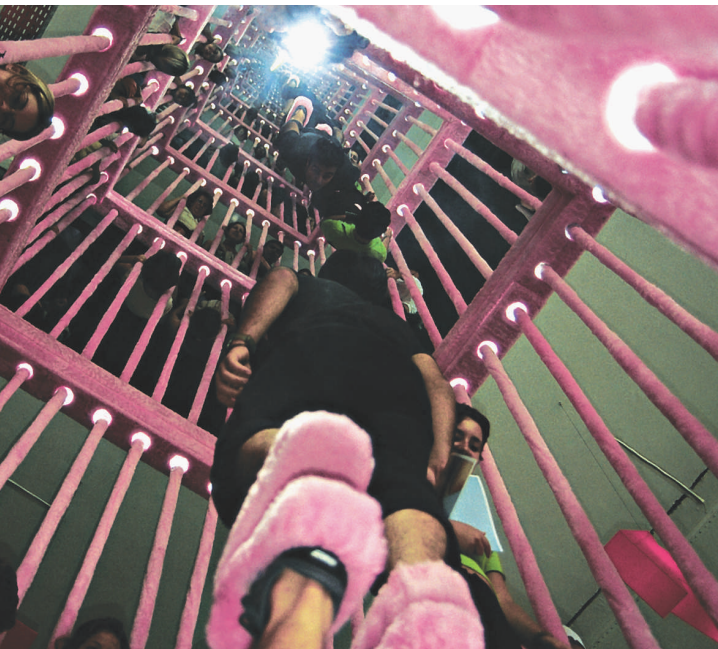
<sup>1</sup> Translator’s note: “Factory of the human body” The author cites the metaphorical expression used originally by Andreas Vesalius in his book “De Humani Corporis Fabrica.” Sources: “The Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration,” K.B. Roberts and J.D.W. Tominson, Oxford University Press, 1992 and “The Illustrations from the works of Andreas Vesalius of Brussels” J.B. de CM Saunders / Charles D. O’Malley, Dover Publications, Inc., New York, 1950.

<sup>2</sup> In Santa Cruz de la Sierra, beggars belonging to the Ayorean ethnic group meet to one side of the entrance to the cathedral. Evangelization has found, in their bodies, an irreducible place. Together with Rachel Schwartz, visiting the city, we stop at a book shop, looking for written material about the Ayorean. Frustrated by not having the bibliographical sources we needed, the bookshop owner regaled us with a parting shot: “The only virtue of the modern state has been to turn the indians into beggars.”

<sup>3</sup> HUG, Alfons, 90 60 90, Goethe Institut / Jacobo Borges Museum, Caracas, 2000: “Unlike other countries in Latin America, particularly Andean and Central American countries, with their millenary movements and witnesses to notable indigenous cultures and the owners of a vast patrimony of images, Venezuela has few of them. As a result, in the XX century, this country created new images, of which the miss is the most powerful and suggestive, founder of an entire iconography that constitutes the aesthetic supremacy in society and becomes politically virulent. While it is assumed that in other parts of the world power is to be found in politics and the economy, in Venezuela it is a known fact—and not only since Baudrillard—that true power lies in images. Whoever dominates iconography, which the miss does in an exemplary manner, determines the cultural superstructure and, ultimately, the basic tone of social discourse.”

<sup>4</sup>Translator’s note: the term “fabricate” is used here in the sense of production in a physical sense but also in its meaning as fiction.

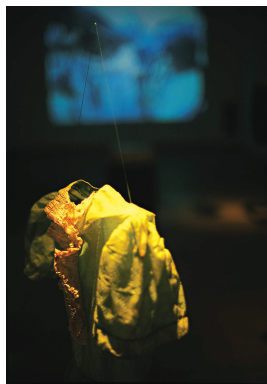




**Cárcel de ilusiones**, Peluche rosado, espejos, flechas de acrílico, tubos de pvc, madera, luz. 213 x 213 x 300 cm. 25 Bienal de Sao Paulo, Iconografias Metropolitanas, Sao Paulo, Brasil. 2002



**Fluidos Vitales I y 2**, Bolsas de suero fisiológico, mangueras, colorante, árbol. Medidas variables.  
Bial del Barro Americano Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela 2001. *OPEN 2002 Imaginaire Féminin* Venecia, Italia, 2002.



**Cambalache**, Registro video de acción de arte, ropa, resina, cola de carpintero. Medidas variables. *Políticas de la Diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo* Generalitat de Valencia, España 2000.  
(página opuesta) **Diego**, Fotografía, photoshop, impresión digital sobre papel. Medidas variables. *Contemporanea Art Fair* Miami, USA. 2002



## RAQUEL SCHWARTZ

Nace en La Paz, Bolivia, en 1963. Vive y trabaja en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Realizó sus estudios en el Santa Barbara City College (CA - EEUU) y en la Wizo School of Design (Haifa - Israel). Desde el año 1989 ha participado en numerosos talleres internacionales, dedicados principalmente a la cerámica, tanto en Argentina, Bolivia, Holanda, Italia y Brasil.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección)

- 2003** *humanicorporisfabrica* Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- 2002** *Sensaciones en Otoño* Oxígeno Fine Arts / Museo de Arte Contemporáneo. Santa Cruz, Bolivia.
- 2001** *Insideout* Galería Nota. La Paz, Bolivia.
- 2000** *De piel y de vestido* Museo de Arte Contemporáneo. Santa Cruz, Bolivia.
- 1999** *Recolecciones* Pintura, Cerámica, Instalación. Casa de la Cultura / Galería EsArt. Santa Cruz, Bolivia.  
*Naturaleza Muerta* Galería Trazos 2000. Cochabamba, Bolivia.
- 1998** *Pintura* Galería Hotel Los Tajibos. Santa Cruz, Bolivia.
- 1997** *Bajo el cielo más puro de América* Fundación BHN. La Paz, Bolivia.  
*D'Cerámica* Casa de la Cultura Raúl Otero Reiche. Santa Cruz, Bolivia.
- 1996** *Un Viaje* Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.  
*100 Sopapas* Instalación. Casa de la Cultura Raúl Otero Reiche. Santa Cruz, Bolivia.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)

- 2003** *III World Wide Calligraphy Biennale* Museo de Arte Contemporáneo, Korea.
- 2002** *OPEN 2002 Imaginaire Féminin* Venecia, Italia.  
*Contemporanea Art Fair* Miami, USA.  
*II Bienal Internacional de Buenos Aires* Argentina.  
*25 Bienal de Sao Paulo - Iconografías Metropolitanas* Sao Paulo, Brasil.
- 2001** *KMO 2001* Taller internacional de artistas plásticos contemporáneos, noviembre del 2001. Santa Cruz, Bolivia.  
*Arte Contemporáneo Boliviano. Una selección* Centro Pedagógico y Cultural Simón y Patiño. Cochabamba, Bolivia.



- 2001** *Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo* Generalitat de Valencia, España (exposición itinerante por América y España).
- Arte y Naturaleza Exposición de fotografías de obras de artistas bolivianos y norteamericanos.* Thompson Gallery Universidad de Georgia. Georgia, EEUU.
- Bienal del Barro Americano* Fundación Museo de Bellas Artes. Caracas, Venezuela.
- Arte Objeto* Galería Nota. La Paz, Bolivia.
- 6 Artistas Cruceños* Galería Nota. La Paz, Bolivia.
- 2000** *Arte Contemporáneo y Espacio Público* Iquique, Chile.
- Barroqueando* Museo de Arte Moderno. Santa Cruz, Bolivia.
- La Llama Workshop* Triangle Art Trust. Tacata, Venezuela.
- CELARQ Exposición* Caracas, Venezuela.
- Arte Joven* Convenio Andrés Bello, Programa NEXO. Bogota, Colombia.
- Diez Artistas* Galería de Arte Nota. La Paz, Bolivia.
- 1999** *Artefacto '99* Museo de Historia. Santa Cruz, Bolivia.
- II Bienal Iberoamericana de Lima* Lima, Perú.
- II Bienal del Mercosur* Porto Alegre, Brasil.
- Concierto espacial 9.9.99* Galería de Arte El Salar. La Paz, Bolivia.
- 1998** *Artefacto '98* Museo de Historia. Santa Cruz, Bolivia.
- Expo Cumbre '98* Centro Cultural Estación Mapocho. Santiago, Chile.
- 1997** *Artefacto II* Museo de Historia. Santa Cruz, Bolivia.
- Ocho Artistas de Santa Cruz* Galería de Arte Taipinquiri. La Paz, Bolivia.
- Virgenes* Galería Nota. La Paz, Bolivia.
- 1996** *Artefacto* Museo de Historia. Santa Cruz, Bolivia.
- Instalación de barcos* Bibliocafé El Caracol. Santa Cruz, Bolivia.
- Nacimiento* Galería EsArt. La Paz, Bolivia.



**Raquel Schwartz**

*humanicorporisfabrica*, 2003  
Galería Gabriela Mistral

*Antesala*

Peluche rosado, muebles, lámpara, espejo, florero, revistas, teléfono,  
proyección de video (imágenes de curaciones post-operatorias) y performance niña.



### *Laboratorio*

Proyección de video (tomografía de cuerpo humano), 12 cajas de 30 x 40 cm.  
(prótesis de silicona, instrumental quirúrgico, esculturas de silicona, platos, cubiertos,  
imágenes digitales impresas en acetato y tela, fotografías, dibujos, objetos de decoración),  
repisa de vidrio, clips metálicos, certificados de prótesis,  
texto Andreas Vesalius al muro, impresión digital (132 x 185 cm.),  
4 camillas de hospital, cajas de luz con impresión digital, objetos quirúrgicos, cubiertos,  
mesitas laterales de hospital, delantal de operaciones.

