



# BVORANIA

---

FOSILIZAR LA HUELLA • PABLO CONCHA



A la memoria de Pepe Soler y Nicanor Parra.



Muchas veces se hace difícil comprender como se preservan durante el tiempo evidencias de la vida pasada. Estas evidencias denominadas fósiles nos muestran la flora y la fauna que vivía en un tiempo geológico y ambiente determinado, y desde esa perspectiva aportan valiosa información para comprender distintos procesos ocurridos desde la formación de la Tierra. Los fósiles corresponden a restos o huellas de organismos que quedaron enterrados en sedimentos después de su muerte. A partir de ese momento, sus partes blandas se descomponen, se preservan las partes duras como huesos y conchas, y se llenan los espacios vacíos con sedimentos que luego se transformarán en roca. Este proceso se conoce como fosilización. Además de la preservación de las partes duras puede ocurrir el reemplazo de éstas por algún mineral, encontrando por ejemplo una concha de calcita o pирита. También es posible que se conserven tanto las formas externas como internas de los fósiles, a partir de la litificación de los sedimentos que los cubren y de los que llenan los espacios vacíos, obteniendo en estos casos verdaderos moldes de dichas estructuras. En cualquier caso, el proceso de fosilización permite la conservación de estos restos o huellas de organismos que representan la vida en el pasado geológico y que por lo tanto no sólo se constituyen en un objeto de estudio sino también en patrimonio paleontológico del mundo.

---

Matilde Basso Aránguiz  
Geóloga  
Universidad Católica de Concepción



Emilio Jéquier, arquitecto  
(Chile, 1866-Francia, 1949)  
Bucráneo, 1910  
Palacio Bellas Artes  
© Juan Carlos Gutiérrez

**PABLO CONCHA**  
Bucrania . Fosilizar la huella  
Enero-marzo 2018

---

I.

Derivado del latín medieval, el bucráneo (o bucrania) es un relieve ornamental en forma de cráneo de buey, de cuyos cuernos penden guirnaldas o flores; su motivo deviene de las antiguas ceremonias griegas y romanas de sacrificio animal, donde tras su muerte los cráneos eran colgados en los templos a la divinidad correspondiente a la libación. A cada dios le correspondía una especie, sexo y cantidad de víctimas animales, aunque la tríada más conocida estaba constituida por un cerdo (o un chivo), un carnero y un toro. En la Odisea de Homero se refieren a la ceremonia de inmolación animal como “los bellos sacrificios”, aludiendo a su capacidad restauradora (João Santos: 2007, 178). Cráneos bovinos pintados en rojo y negro se han encontrado también en los entierros en el Alto Egipto y Baja Nubia, que luego adornaron las capillas faraónicas

como símbolo protector o bien, como punto de referencia para las ofrendas a la divinidad. Representación del principio masculino para las culturas del Neolítico, el bucráneo también fue utilizado como una conceptualización del útero (cabeza) y las trompas de Falopio (cuernos) siendo por tanto, alegoría de la capacidad regeneradora de las diosas de la antigüedad (Paludi y Ellens: 2016, 30). Coexistiendo con el principio masculino es este último el que prevalece, sin embargo, en las representaciones posteriores de dioses tales como Shiva o Zeus.

Los cráneos de animales fueron reemplazados por esculturas y relieves que adornaron los templos y edificios clásicos, en frisos o entablamentos, que representaban a los animales antes o después del sacrificio, rodeados de guirnaldas o flores, encarnados o desprovistos de todo rastro de carne. Su forma ornamental se convirtió prontamente en fuente de inspiración para los arquitectos renacentistas, quienes lo transformaron en un elemento decorativo de gran influencia, pero despojándolo de su sentido conmemorativo e incorporándolo en sus famosos tratados de arquitectura. Uno de ellos es *L'Architettura* (1537) de Sebastiano Serlio, donde aparece por primera vez la imagen de un bucráneo. Vignola también lo incorpora en *La Regola dell'i Cinque Ordini d'Architettura* de 1662, una obra que se convirtió en un referente para los arquitectos hasta bien entrado el siglo XX (Loth: 2013). Originalmente un símbolo de los ritos religiosos paganos, llegó a ser un motivo empleado principalmente para demostrar la erudición de los arquitectos en los diseños de estilo clásico. A partir de estos últimos, la bucrania fue también fuente de inspiración en el siglo XIX y su presencia

en los nuevos edificios republicanos evocaba a la romanidad como símbolo de valores superlativos y de un pasado idealizado.

Esta añoranza al mundo clásico como canon regulador de todo proyecto estético, se vio reflejado en el encargo por parte del gobierno chileno de las reproducciones de las esculturas más importantes de la antigüedad -el Museo de Copias- que tomó forma final en 1911. Un año antes, el arquitecto Emilio Jéquier había introducido el relieve ornamental del bucráneo en los frontones laterales del Palacio de Bellas Artes, elementos que se repiten en el *Monumento a la Gloria* de la República Francesa, localizado frente al edificio en el Parque Forestal, prolongando así la idea del pasado como *télos* o propósito del presente. El monumento fue realizado por el escultor chileno Guillermo Córdova, mismo que gana el concurso para la realización del frontis del Palacio de Bellas Artes en 1910. Es interesante cómo ambas obras del escultor se relacionan desde los opuestos: el genio masculino liderando las artes y la gloria femenina alada (la Niké griega) encabezando la libertad y la victoria, respectivamente. Mientras el bucráneo del Palacio se presenta descarnado, el del monumento se encamina a la ceremonia sacrificial. Lo masculino y lo femenino se confrontan en un gesto político, donde la sumisión de la mujer/república -como *parthénos*- toma forma de sacrificio, pero al mismo tiempo, se le confiere la responsabilidad de los rituales públicos relacionados con los ciclos de creación. El desfile procesional del sacrificio se constituye no solo en una manifestación popular o religiosa, sino también en una declaración cívica de asociatividad política “que remarca orden social, los lazos de convivencia; subraya una serie de comportamientos de orden interno, en cierto sentido neurotizantes;

pero establece también unas pautas de acción colectiva” (Burgaleta: 2004, 257-262). El gorro frigio que adorna la cabeza de la figura femenina en el obelisco del monumento recurre a la iconografía de la Revolución Francesa, la que al mismo tiempo recoge del mundo clásico el símbolo de Bruto tras el asesinato de César. La libación, el sacrificio, la capacidad restauradora del todo, se repite en los elementos que rodean al bucráneo en ambas instancias simbólicas, bajo el aura de la historización del ideal estético.

El antiguo ritual pagano asociado a la bucrania, fue retomado en la misma década de 1910 por el emblemático Grupo Los Diez –conformado por literatos, artistas y arquitectos, entre los que se encontraban Manuel Magallanes Moure, poeta; Alfonso Leng, compositor; Augusto D’Halmar, novelista; Acario Cotapos, compositor; Julio Bertrand, arquitecto; Alberto Ried, poeta– quienes “levantaron un altar a un gran chivo, ante el cual quemaban incienso y decían largas tiradas de versos rituales”, según relata Marta Brunet (Brunet, 1942) . El mismo chivo fue tallado en una de las puertas de la antigua casona por Julio Ortiz de Zárate y utilizado en la emblemática velada de Los Diez llevada a cabo en la Biblioteca Nacional en 1916. El rito no estaba exento de humor y el cráneo del chivo fue utilizado por la hermandad como gesto de brutal ironía a

---

1. Agradezco la información y documentos facilitados por Pedro Maino respecto de las ceremonias del Grupo Los Diez.

la crítica literaria de la época y a la reiteración sostenida del canon europeo en las manifestaciones culturales del período.

## II.

“La caja craneana, protección dura del cerebro, se adapta a la forma que protege. El hueso del cráneo es una materia plástica para el cerebro que lo construye y lo adapta a su forma. El cerebro adhiere al cráneo sobre el cual imprime sus pulsaciones, pero no tiene la posibilidad de leer la superficie que toca. Para comprender la forma de la superficie interna del cráneo y para tomar conciencia de ella, hay que tocarla con las manos, verla con los ojos. Una vez más, tenemos una imagen por intermediación del frotaje: frotaje extremo que este produce en el interior del cráneo” (Penone, 1994 [Didi-Huberman: 2009]).

Utilizando cráneos de animales encontrados en el paisaje –vacas, perros, aves, ciervos, entre otros– Pablo Concha (1984) hace visible la huella y el gesto fósil (Didi-Huberman: 2009), mediante el moldeado en metal del vacío entre el cerebro y el cráneo. Con estudios en veterinaria, la relación del artista con las osamentas animales deviene en un proceso de estudio anatómico y/o topográfico de la caja craneana, del mismo modo en que Giuseppe Penone señala la relación entre la práctica escultórica y la naturaleza. Repetir, mediante la técnica, los procesos naturales de la fosilización y traer “a la vida” las formas cerebrales en una metalización anatómica de volúmenes ausentes. A través del conocimiento científico, entonces,

utiliza el “cuerpo óseo” como laboratorio de experimentación creativa. En palabras del autor, “este proceso utiliza al cráneo como molde de la misma manera como se utiliza el molde en la escultura metálica clásica, sin embargo esta reproducción ósea transmuta formas interiores del cuerpo animal mientras la escultura clásica trabaja con la parte externa del cuerpo. En ambos casos el afán de fijar e inmortalizar la forma, la huella o la acción están presentes de manea imperante”.

El animal sacrificado, esta vez por los avances inexorables de la industrialización, el desarrollo urbano y la explotación del territorio, con el consecuente impacto ambiental, se transforma en objeto ornamental que perpetúa la mirada sobre la idea del progreso y desarrollo –tan propia del siglo XIX– que localiza los modos de vida de la población bajo el control de la burocracia desarrollista y sus expertos (Escobar: 1999, 13). Civilización y barbarie enfrentadas en la era de la globalización. El cuerpo animal se revela como un signo de devastación y es en la perpetuación de la materia que propone Concha, en la reproducción ósea que transmuta formas interiores del animal, donde se evidencia una defensa del cuerpo como práctica de lugar –al modo que propone Arturo Escobar respecto de la ecología política– es decir, “lejos de las prácticas nomatizantes de la modernidad capitalista” (Escobar: 1999, 29).

La obra de Concha interpela a la historia del edificio y de su colección, introduciendo una crítica a la fosilización del canon convencional, manifestado en la tipificación de los diversos repertorios artísticos que impiden hacer frente a las cambiantes

necesidades de la sociedad en que funcionan (Even-Zohar: 2017, 9). Es decir, la reproducción incesante del canon ejemplificado en las ornamentaciones del Palacio y en el Museo de copias. El Museo, proyecto del diplomático Alberto Mackenna, aparece por primera vez en 1899 y se concreta doce años después. Se basaba en el arte imitativo que reproduce las grandes obras de la antigüedad clásica, el Renacimiento y e incluso, de los artistas del siglo XIX, conformando el buen gusto de la época. La finalidad de estas esculturas –provenientes de los talleres de calco y vaciado más importantes de Europa o de museos como el Louvre–, era completar y extender la educación y el sentido estético de los artistas chilenos en la Academia de Pintura y en el Curso de Escultura, acorde al programa modernizador del período. Las esculturas de origen clásico, como el Apolo Belvedere (desconocido, siglo XIX), Niké desatándose la sandalia (ca. 1900) o la magistral Cabeza de David (ca. 1900) de Miguel Ángel, se encuentran interpeladas por las cabezas de animales descarnados. El majestuoso cráneo del ciervo rojo interpela al pastor bíblico; un petrel y un pingüino, un bucráneo y un chivo rodean los bustos de damas renacentistas, pintores y filósofos; un perro se localiza entre las esculturas del Jugador de chueca (o palin) de Nicanor Plaza (1880) y Galvarino de José Miguel Blanco (ca. 1873), ambos estereotipos del imaginario mapuche, blanqueado e higienizado por los artistas del siglo XIX en un intento por rescatar la figura del “buen salvaje”; una loba se mezcla con las ninfas, donde se encarnan el éxtasis, la orgía, la locura y los desenfrenos, así como el engaño y la mentira; todos ellos arquetipos femeninos destinados al placer del hombre burgués.

Apelando a la historia cultural del siglo XIX y su añoranza a un cierto pasado grecolatino como construcción genealógica europeizante, Concha invita a cuestionar la tradición desde los restos fragmentados de la muerte, del primitivismo atávico del bucráneo y la acción sacrificial, gesto crítico e irónico al mismo tiempo, permitiendo resituar los imaginarios establecidos por la hegemonía de los espacios modernos de nación.

---

Gloria Cortés Aliaga  
Curadora  
Museo Nacional de Bellas Artes

## Bibliografía

---

- Arturo Escobar: *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, CEREC/ICAN, Colombia (1999)
- Calder Loth: Classical Comments: *Bucrania*. Posted by Calder on June 14 (2013)
- Francisco Javier Burgaleta Mezo: “El animal en la fiesta griega antigua: el sacrificio animal de consumición”. En, Valeriano Sánchez Ramos, José Ruiz Fernández: *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas, España* (2004), pp. 255-264
- Georges Didi-Huberman: *Ser Cráneo. Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura*. Cuatro Ediciones, España (2009)
- Itamar Even-Zohar: *Polisistemas de cultura*, Universidad de Tel Aviv, Laboratorio de investigación de la cultura, Israel (2017)
- Maria João Santos: “El sacrificio en el occidente de la Hispania romana: para un nuevo análisis de los ritos de tradición indoeuropea. En, *Palaeohispanica 7*, España (2007), pp. 175-217
- Marta Brunet: “Una capilla literaria chilena” (Leído en Tribuna de la Patria en Buenos Aires). En, *Atenea N° 200*, Chile (febrero de 1942)
- Michele A. Paludi, J. Harold Ellens: *Feminism and Religion: How Faiths View Women and Their Rights*. CA: Praeger, Santa Barbara (2016)





Ciervo dama (Dama dama)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 63 x 45 x 40 cm

---



© 2010 The Estate of  
Peter Max. All Rights Reserved.  
Peter Max is a registered trademark  
of Peter Max, Inc.





Pablo Concha (1964)  
*León marino (Oncilla Roaventosa)*  
Bronce y piedra volcánica  
53 x 17 x 12 cm

Lobo marino (*Otaria flavescens*)  
Bronce y hueso sobre piedra, 77 x 30 x 22 cm

---







Guanaco (*Lama guanicoe*)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 45 x 23 x 15 cm

---







Jabalí (*Sus scrofa*)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 62 x 60 x 26 cm

---



Vaca (*Bos taurus*)  
Bronce y hueso sobre piedra, 81 x 35 x 31 cm

---

# transitos

Esculturas MNBA

Transits is about circulation of the sculptures of the MNBA collection, either geographical or symbolic. From Europe to China, from global to local and from a review of classics, it transit from modern to contemporary art.

These exhibitions raise a number of questions in terms of originality and authenticity, presence in art and art market, the role of copies in private and institutional collections, the copy and the original as archival documents and the influence of Classical culture built in the absence of the original.

The exhibitions aim to reflect on the artist's scene of the 20th century and its relations with tradition and innovation, aesthetics and the elite arts and finally, the national sculpture production and its circulation within institutional art.



Perro (*Canis lupus familiaris*)  
Bronce y hueso sobre piedra, 37 x 20 x 17 cm

---



Ciervo rojo (*Cervus elaphus*)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 155 x 107 x 50 cm

---











Bucrania junto a colección escultórica MNBA.

---



Vaca (*Bos taurus*)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 53 x 38 x 33 cm

---



Petrel gigante antártico (*Macronectes giganteus*)  
Bronce y hueso sobre piedra, 44 x 18 x 17 cm

---



Patrón Cachón (1984)  
Roca arenaria (arenita) y metal  
100 x 100 x 100 cm  
Foto: C. Gómez

Minas de Riotinto  
Minas de Riotinto y Tinto (Huelva, Andalucía, España)  
1984  
Foto: C. Gómez

Minas de Riotinto  
Minas de Riotinto y Tinto (Huelva, Andalucía, España)  
1984  
Foto: C. Gómez







Pingüino de Humboldt (*Spheniscus humboldti*)  
Bronce y hueso sobre piedra, 24 x 17 x 15 cm

---



-Cabra (*Capra aegagrus hircus*)  
Aluminio y hueso sobre piedra, 72 x 35 x 20 cm

---



Pietà Crucis, 1546  
Raffaello Ruggi da Montelupo  
Bronze, height 100 cm

Donna Pia  
Bronze  
height 100 cm

Donna  
Bronze  
height 100 cm







Pablo Concha nace en Santiago de Chile en 1984. Luego de un paso de dos años por la Facultad de Veterinaria donde adquiere conocimientos en disección y anatomía animal, ingresa a la escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, donde el año 2010 obtiene el título de Escultor. Luego en el 2013 realiza la maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM, egresando como Maestro en Artes Visuales con mención en Arte y Entorno.

Pablo ha mostrado su trabajo en Santiago, Buenos Aires, México y Nueva York, en diversos centros culturales y festivales dentro de los que se destacan: el Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC) el 2012; la Galería XS en la exposición individual Serie de Emergencia el 2013; en la Bienal de Arte Latinoamericano de Bronx, NY el 2014; en el International Public Art Festival IPAF y la muestra Nómada en el Museo Ex Teresa, México, 2015; Mapocho en la galería Sagrada Mercancía, Chile 2016; Centro Cultural M100 con Fósil, Centro Cultural Gabriela Mistral GAM y Centro Nacional de Arte Contemporáneo con la intervención escultórica Jauría, Chile, 2017.

**Curadora:** Gloria Cortés Aliaga  
**Geóloga:** Matilde Basso Aranguiz  
**Fotógrafos:** Andrés Cortinez  
                  Juan Carlos Gutierrez  
                  Paola Santander  
**Diseñadora:** Carolina Olea Lagos  
**Gestión:** OMA



[www.pabloconcha.com](http://www.pabloconcha.com)

**dibam**

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
—  
EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES