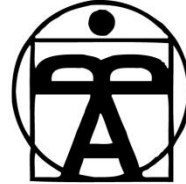


Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Deshilando Recuerdos

JENNY ANGELICA SALAZAR LEGUIZAMÓN

Valencia, Septiembre de 2012

Dirigido por Bartolomé Ferrando

Tipología de proyecto realizada: Número 3. Realización de un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

INDICE

I. INTRODUCCIÓN	8
1. Biografía	10
II. OBJETIVO	12
1. Objetivo general	12
2. Objetivos específicos	12
III. METODOLOGIA	13
IV. DESARROLLO TEÓRICO	16
1. El espacio en el arte de acción.	16
i. El espacio de la performance.	17
ii. Conceptos del espacio en la performance Deshilando Recuerdos	18
• El espacio matérico envolvente	19
• Los movimientos en el espacio	19
• La direcciones espaciales del cuerpo	20
• Habitar el espacio	20
• El espacio del cuerpo	21
• El espacio circundante	22
• El espacio de la vivienda	23
iii. El espacio mental	25
iv. El recorrido de la imaginación y del pensamiento en la performance Deshilando Recuerdos	25
v. El espacio virtual en la performance	27
• Análisis de la obra de Joan Jonas	28
• Descripción	28
• Dilatación de las fronteras espaciales	30
• Del video-registro al video-performance	31
• Otros conceptos de la obra Organic Honey's Visual Telepathy	32
2. El tiempo	33
i. Conceptos temporales en la performance	35
• El tiempo real de la performance	35
• La cadencia personal	35
• El tiempo del silencio	35
• La pausa	36
• La repetición	37
ii. John Cage y su obra 4'33"	37
• El tiempo del movimiento en reposo o ralentizado	38
iii. María teresa hincapié	39
• La performance "Una cosa es una cosa"	40
• La performance "Punto de Fuga"	41
• La performance "El espacio se mueve despacio"	41

iv.	La performance de Cesare Pietroiusti, "Avecindamientos Discretos"-----	42
v.	Esther Ferrer-----	44
vi.	El tiempo en la performance Deshilando Recuerdos-----	46
	• El tiempo en la acción de deshilar y la cadencia personal de la artista-----	46
	• El tiempo real de la acción de deshilar el jersey rojo--	47
	• El tiempo formal o real en las series de la performances Deshilando Recuerdos-----	47
	• "Deshilando Recuerdos" presentada en la casa inclinada.-----	47
	• "Deshilando Recuerdos" presentada en Magatzems.-----	48
	• "Deshilando Recuerdos" presentada en "Zumbidos en Chera"-----	48
	• "Deshilando Recuerdos" presentada en pic-nic. Cadalso De Los Vidrios. Madrid-----	49
	• "trenzado y deshilando ando" presentada en Bokaccion, Puerto Sagunto.-----	49
	• La repetición en las performances Deshilando Recuerdos-----	50
	• El tiempo del silencio en las performance Deshilando Recuerdos-----	51
	• La pausa en la performance Deshilando Recuerdos--	51
3.	El tejido-----	53
	i. Simbología del tejido en la cultura egipcia y peruana-----	53
	ii. Hipótesis simbólica del tejido en la performance Deshilando Recuerdos-----	57
4.	El vestido-----	58
	i. Reseña histórica del origen del vestido-----	59
	• Prehistoria-----	59
	• Historia-----	61
	• Edad media-----	64
	• Edad moderna-----	66
	• Etapa contemporánea-----	69
	• Transición al siglo XIX-----	69
	• Del siglo XX hasta nuestros días-----	70
	ii. Conclusiones de la simbología histórica del vestido-----	72
	iii. Simbolismos del vestido en referentes artísticos-----	72
	• Análisis de los factores simbólicos de la vestimenta---74	
	a. La ropa en el cuerpo de Trisha Brown-----	74
	b. El material de la ropa-----	75
	• Regina Frank: -----	75
	Hermes Mistress (1994).	
	• Maribel Doménech-----	78
	La piel de los hijos de Gea. (2008)	

• Jana Sterbak-----	79
Abrigo de carne para un albino anoréxico (1987).	
• Atsuko Tanaka-----	81
Stage Clothes (1956)	
Electric Dress. (1956)	
• Hélio Oiticica-----	84
Parangolés. (1964).	
c. Los valores estéticos de los vestidos-----	86
i. Los trajes-----	86
1. Claude Cahun con diferentes personalidades, 1928	
○ Cindy Sherman	
ii. Los vestidos artísticos-----	88
1. Regina Frank	
Performance Natura Viva.1995.	
Hermes´ Mistress. 1994	
What is black? What is white?.2002	
5. Referentes específicos-----	91
i. Roland Barthes-----	91
Fragmentos de un discurso amoroso.	
• Descripción-----	91
• Análisis de variables-----	91
ii. María Angélica Medina-----	93
El rollo. 1992	
Pieza de conversación.1993	
También tejo bufandas de seda.1996.	
Cinco maneras de doblar una falda.1998.	
20 años en la historia de un vestido.1999	
7a bienal de la habana. 2000.	
• Breve reseña biográfica-----	93
• Descripción-----	96
• Análisis de variables-----	97
iii. Yoko Ono-----	99
Cut Piece. (1964-1966-2003)	
• Breve reseña biográfica-----	99
• Descripción -----	100
• Análisis de variables-----	100
iv. Trisha Brown-----	103
• Breve reseña biográfica-----	103
Floor on the forest. 1970	
• Descripción-----	104
• Análisis y variables-----	104
Performance flor. 1963	
• Descripción-----	105
• Análisis de variables-----	108

v.	Adolfo Enrique Cifuentes-----	109
	Matrimonio y mortaja". 2004	
	• Breve reseña biográfica-----	109
	• Descripción-----	110
	• Análisis de variables-----	110
vi.	Maribel Doménech-----	112
	1 metro= 1 año= 4 minutos	
	• Breve reseña biográfica-----	112
	• Descripción-----	112
	• Análisis de variables-----	112
vii.	Silvia Antolín-----	114
	Encuentro de performance hispano-portugués.2006.	
	• Breve reseña biográfica-----	114
	• Descripción-----	115
	• Análisis de variables-----	115
viii.	Rachel Echenberg-----	117
	Unravelled. 2010.	
	• Breve reseña biográfica-----	117
	• Descripción-----	118
	• Análisis de variables-----	119
ix.	El teatro de los sentidos-----	120
	• Breve reseña biográfica-----	120
	"De cap (i de nou)...els dies del cel". 2012.	
	• Descripción -----	121
	• Análisis de variables-----	121
	El hilo de Ariadna	
	• Descripción-----	122
	• Análisis de variables-----	123
6.	El cuerpo-----	125
i.	La prolongación del cuerpo -----	126
ii.	El cuerpo y su sentido del tacto-----	127
iii.	El arte corporal-----	129
	• Janine Antoni Slumber, 1993-----	132
iv.	El desnudo en la performance-----	133
v.	El desnudo en la performance Deshilando Recuerdos---	136
V.	DESARROLLO PRACTICO-----	141
1.	La idea-----	141
2.	Gestación de la idea en la performance Deshilando Recuerdos-----	143
	i. Metodología inicial-----	144
	ii. Descripción Deshilando la Esencia del Recuerdo-----	145
3.	Transformación de la idea-----	148
4.	Acciones y proyectos piloto de la performance Deshilando Recuerdos.-----	150
	i. Video-performance Deshilando Recuerdos-----	151

• Descripción-----	151
• Análisis de variables-----	152
ii. Proyecto de video-instalación-----	153
• Descripción-----	153
• Análisis de Variables-----	154
iii. Performance abriendo los poros rojos-----	155
• Descripción-----	156
• Análisis de Variables-----	157
iv. Foto-performance “El jersey rojo”-----	159
• Descripción-----	160
• Análisis de Variables-----	160
5. Proceso creativo: Diario de acciones de las performance	
Deshilando Recuerdos-----	162
i. Performance “rodando me voy mar-e-ando”-----	162
• Descripción-----	162
• Experiencia-----	163
ii. Deshilando Recuerdos presentada en la casa inclinada-	164
• Descripción-----	164
• Experiencia-----	167
iii. Deshilando Recuerdos” presentada en Magatzems-----	168
• Descripción-----	168
• Experiencia-----	171
iv. Deshilando Recuerdos presentada en “zumbidos de Chera”. En el auditorio municipal-----	173
• Descripción-----	173
• Experiencia-----	175
v. Deshilando Recuerdos presentada en pic-nic. Acciones en el campito en “El Bokerón”, Cadalso de los Vidrios. Madrid---	177
• Descripción-----	177
• Experiencia-----	180
vi. Trezando y Deshilando ando presentada en Bokaccion, Puerto Sagunto-----	182
• Descripción-----	182
• Experiencia-----	186
6. Participación en la performance Deshilando Recuerdos----	188
i. Participación o proceso creativo-----	188
ii. Tactilidad y participación-----	190
VI. CONCLUSIONES-----	191
BIBLIOGRAFÍA-----	197

AGRADECIMIENTOS

A mi querida hermanita, Marcela Salazar por estar a mi lado apoyándome incondicionalmente y acompañándome a descubrir un mundo basado en la performance. Ella, quien estuvo siempre atenta a orientarme el camino, le agradezco la dedicación que ha tenido conmigo.

A mi tutor, Bartolomé Ferrando, quien es un artista que admiro profundamente porque además de aprender en sus clases, con sus libros, o con sus performance, me ayudó con sus consejos y su calidez humana, motivándome a ser más consciente y perceptiva en el día a día. Gracias por el tiempo y su orientación en mi proyecto.

Agradezco a aquellas personas que hicieron posible este proyecto: A Blanka y a los demás organizadores de Artón, al apoyo de Magatzems, a los participantes de la performance “Deshilando Recuerdos”, especialmente a Gloria Cazallas por sus aportes, su actitud y receptividad en el proyecto, a Gerlin Burgos, Johanna Trujillo y Sandra Dorunicheva, quienes fueron mis fotógrafos y amigos, a Maribel Doménech, Martina Botella y demás docentes del Máster de Producción Artística, a Ivan Ruiz, Franzisca Siegrist y demás amigos que me acompañaron en este proceso y mis familiares desde la distancia me aportaron sus ideas, a todos y a cada uno mil gracias por colaborar y motivarme en este proyecto.

I. INTRODUCCIÓN

El cuerpo en el arte contemporáneo ha tomado protagonismo en varios campos, (performance, happening, entre otros), y esto se debe a que pasó de ser un ente pasivo a manifestar su presencia por medio de la acción. Ahora el cuerpo habla por sí mismo y explora su corporeidad generando múltiples percepciones en el espectador. Y el cuerpo en acción fue lo que despertó mi interés por la investigación teórica de la performance, de tal modo que inicié mis primeros pasos como performer con el descubriendo y la aproximación de algunos elementos que conforman el estudio de la performance, y que afiancé al cursar el Máster de Producción Artística, donde encontré los conocimientos de grandes maestros en el campo de la performance, especialmente el performer y poeta visual Bartolomé Ferrando, quien motivado por su extensa trayectoria ha escrito los libros *La mirada móvil* y *El arte de la performance* entre otros artículos y textos reconocidos por sus valiosos aportes al arte de acción.

De este modo empieza mi pasión por encontrar el sustento teórico a la propuesta performantiva “deshilando recuerdos” y de explorar diferentes estrategias para accionar el cuerpo con un objeto en común: el jersey. Escoger este objeto surgió de una experiencia personal con el duelo con la que realicé una primera performance llamada: “*deshilando la esencia del recuerdo*”, la cual buscaba dialogar con los recuerdos y transformar las sensaciones del cuerpo afectado por la muerte a través de la deconstrucción de un objeto.

Dicho objetivo cambia con un nuevo enfoque que va más allá de la propuesta autobiográfica y de la reminiscencia de los recuerdos del artista, para resaltar más la acción de deshilar, la ropa como segunda piel, la metáfora del tejido, el rol de la mujer y la presencia del cuerpo en el espacio hacia el camino de la sensibilización de los sentidos. Por lo tanto la deconstrucción del objeto va mas allá de la transformación del duelo, ahora se abandona esa carga

emocional para dar mayor importancia a la acción, y con ello se abre el espectro de participación para llegar a todo tipo de público que no necesariamente tenga una afección o duelo causado por la muerte, sino que tenga una relación con el tejido y un recuerdo con la ropa.

De este modo, el performance “deshilando recuerdos” en su parte práctica ha desarrollado diferentes variaciones en otros escenarios, manteniendo como dispositivo creativo la tactilidad como experiencia sensorial con el público. Este dispositivo de creación surge de la experimentación del cuerpo con las fibras de la ropa, de tal modo, que la acción de deshilar es adoptada como lenguaje artístico y desarrollada con diferentes acciones, tales como la extensión del cuerpo a través de la participación de otras personas en la acción o la extensión de la piel al desprender y extender las lanas que cuelgan del cuerpo por el espacio.

Además, la importancia de mostrar los diferentes desarrollos que ha tenido este proyecto es la resaltar los procesos de experimentación o de metamorfosis que son propios del cuerpo performativo y de la vida misma a través del tiempo; por lo tanto el deshilar es una constante de las performances planteadas para este proyecto, como también lo es para la noción de cuerpo, como metáfora de la energía necesaria para producir sus cambios.

Adicionalmente, la performance se inserta en el concepto de arte y vida, y retoma la acción manual y artesanal de hilar y deshilar de la vida cotidiana para hablar de la vida como arte. Dicha deconstrucción hilo por hilo acoge toda esa entrega y dedicación que honra el imaginario femenino, como una manualidad delicada, paciente que va construyendo una nueva forma de comprender las Penélopes o Ariadnas contemporáneas.

1. Biografía

Artista colombiana nacida en Bogotá el 7 de Junio de 1981. Con una formación creativa favorecida por la pedagogía y motivación dada por su madre docente. Sus estudios primarios y secundarios los realizó en el Colegio “La Salle” como bachiller comercial y desde entonces decidió investigar sobre las prácticas artísticas estudiando Marketing en la Universidad Central, siendo el proyecto final de su investigación las “trayectorias laborales de los artistas colombianos”. Mas tarde, tras la muerte su madre, decidió estudiar “Artes Plásticas” en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde culminó sus estudios con éxito con la presentación de una performance inspirada en los recuerdos de su madre: “Deshilando la esencia del Recuerdo”, a partir de esta formación académica se traslada a Valencia-España para realizar un Máster en Producción Artística en la Universidad Politécnica de Valencia, siendo alumna del Maestro Bartolomé Ferrando. Ha participado en acciones de artistas como Cesare Pietroiusti y Valentine Verhaeghe. Actualmente continua desarrollando su proyecto de investigación del cuerpo femenino y las relaciones simbólicas con el tejido.



Su iniciación como performer comenzó con la experiencia del primer performance llamado “Deshilando la esencia del recuerdo” presentado en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá- Colombia, cuyo objetivo era proponer a través del arte una solución plástica y simbólica para superar un duelo. Con ello se inició la idea de deshilar la ropa de la madre fallecida, que estuvo guardada en el armario por más de 10 años, después de su muerte, como una forma de transformación del dolor y una metáfora de protección del cuerpo que busca refugio en la segunda piel del ser ausente. Ahora bien, después de la presentación de esta performance, la artista inicia todo un proceso de investigación del cuerpo respecto al tejido en relación con las labores femeninas y al concepto del vestido como la piel del cuerpo. Por lo tanto, más que un resultado final de dicha acción la performer buscaba el autodescubrimiento corporal y sensitivo a través de la experiencia táctil de deshilar y su rol femenino: artista, mujer y madre. Con ello comenzó una serie

de performances en la ciudad de Valencia y Madrid, en los que no solo la artista deshilaba sino que recurría al público para que participara en la experiencia táctil, sintiendo el ritmo del cuerpo y explorando las características matéricas del objeto al punto de llegar a generar diversos movimientos con las lanas.

II. OBJETIVOS

1. Objetivo General

Estudiar en el campo de la performance la experiencia del cuerpo en relación al tejido, proponiendo la acción de deshilar como hilo conductor de los conceptos de *deconstrucción* de la piel, prolongación del cuerpo en el espacio y medio para generar experiencias táctiles para entrar en comunicación con el espectador.

2. Objetivos Específicos

- Abordar la deconstrucción física de la prenda, hilo por hilo, como una metáfora de desprendimiento físico y como ejercicio de concentración que busca desprenderse y abandonar la atención de los recuerdos para ser más sensible a las percepciones del cuerpo con el ejercicio de lo táctil.
- Proponer una comunicación táctil con la presencia del cuerpo, a través de la concienciación y sensibilización hacia las fibras de la ropa y del espacio.
- Proponer la metáfora entre el cuerpo, la piel y la ropa como si fuera un solo elemento que se despliega en el espacio.
- Transmutar el imaginario femenino del tejer o el hilar con otras formas de hacer y de relacionarse con el objeto.
- Detonar en el espectador diferentes sensaciones, producidas por la experiencia de la performance a través del tacto, el olfato, etc.

III. METODOLOGIA

La metodología utilizada fue tanto la analítico-comparativa como la hipotético-deductiva por medio de la sensibilización y exploración del cuerpo en el espacio a través del sentido del tacto, especialmente con la técnica de deshilar. Dicha técnica está asociada al ejercicio de concentración del cuerpo que busca “el vacío relativo del pensamiento” y ayuda a eliminar los recuerdos y los pensamientos por un momento para dar paso a la escucha del cuerpo y conseguir una alta percepción.

Vale la pena aclarar que el proyecto inició con una búsqueda de los recuerdos a través del tacto del tejido y un acto liberador del duelo con la acción de deshilar el jersey de la madre fallecida. Sin embargo, al ir realizando una performance tras otra se transformó el sentido de la obra: se fue perdiendo el interés de revivir los recuerdos como estrategia para superar el duelo y se transformó la idea de homenajear la memoria del ser ausente. Si bien, cuando alguien interactúa con un objeto que tiene una carga emocional, puede llegar a evocar algún recuerdo, no ocurre lo mismo cuando dicho objeto se transforma, cambia su uso, o se le explora su materialidad, etc., ya que adquiere nuevos significados y nuevos valores que transmutan la apreciación del objeto. Por lo tanto, puede que el objeto siga siendo el jersey de la madre fallecida pero ahora este objeto que fue deshilado en repetidas ocasiones habla por sí solo de su materialidad, como si fuese la voz del objeto (metafóricamente hablando) que enseña su olor, su ritmo, su elasticidad, su textura, etc. Y estos valores cobran mayor importancia con la percepción del objeto que los recuerdos propios.

En consecuencia la escucha del jersey, la liberación de los recuerdos, la repetición de deshilar y la concentración del cuerpo, además de ayudar a superar el duelo y abrir nuevos caminos de reflexión sobre el cuerpo y la tactilidad para sentir el espacio, aportaron nuevas ideas de interés general

como la reivindicación de los imaginarios femeninos respecto al tejido y el vestido como segunda piel social.

Por lo tanto, la primera acción funcionó como si fuese un trampolín que dio origen a las siguientes performances en las que continuamente estuvo presente la repetición como elemento de concentración y como representación simbólica de la vida cíclica: deshilar es una acción repetitiva que funciona como ejercicio de la mente en blanco y repetimos continuamente la acción de deshilar en diferentes performances como parte de ciclos naturales (el tiempo cíclico, el ciclo del trabajo, el ciclo de la vida, el ciclo de la naturaleza, etc.).

Sin embargo, presentar nuevamente la performance con la acción de deshilar no es propiamente una repetición, ya que son performances diferentes al estar realizadas en diversos espacios y tiempos, o por distintas personas, o con la combinación de diferentes ideas con un mismo hilo conductor que es la acción de “deshilar”. Es decir, la “repetición” es una forma de investigación. Repetir la performance y realizar variaciones en ella, amplía el campo de participación y genera nuevos conceptos que subyacen provenientes de las relaciones con otros participantes y con el espectador. Estas acciones parten de un origen concéntrico y se transforman en pluri-centros creativos que se disuelven hacia la periferia, para aproximarse al espectador y generar comunicación sensitiva a través del olfato o el tacto.

Además estas prácticas performantivas y acciones- proyecto se analizaron en este trabajo como parte del proceso de investigación sensitiva. Desde la primera performance realizada en Colombia llamada “Deshilando la esencia del recuerdo” hasta la última performance realizada para el Máster de Producción Artística titulada “Trenzando y deshilando ando” se mostró la metamorfosis de la idea de acuerdo con la forma de hacer arte, conocida como “works in progress” y cuyo fundamento se basa en la exploración e investigación continua de una idea y sus desarrollos en el tiempo.

Por último para sintetizar el esquema metodológico de este proyecto performativo se define como de carácter exploratorio y experimental con una

fundamentación teórica y práctica: El sustento teórico se basa en los referentes artísticos que hayan manejado el tejido y el vestido en su parte plástica, la creación de un contexto histórico del vestido y del tejido para ver la simbología de la ropa, para la creación de un lenguaje común; y como parte practica la implementación metodológica del “vacio mental relativo” enseñada por Bartolomé Ferrando para lograr una alta percepción táctil en la performance y la realización de diferentes performances.

IV. DESARROLLO TEÓRICO

1. El espacio en el arte de acción.

Para el análisis del espacio en la performance, este proyecto iniciará por desglosar los conceptos del cuerpo en el espacio, desde sus movimientos, sus direcciones espaciales, sus limitaciones y sus necesidades con el espacio vital (casa) con el fin de aplicar esos conceptos a la experiencia de sentir el espacio de la performance. Además este capítulo abordará la relación del espacio físico y el espacio virtual como caminos que se cruzan para comunicar y trasladar al cuerpo de un espacio al otro, así como ejemplificar dicha relación espacial de la virtualidad y la realidad con las performance Organic Honey's Visual Telepathy de Joan Jonas.

Por otro lado, los conceptos (las direcciones espaciales del cuerpo en el espacio, los movimientos, el espacio de la vivienda, el espacio mental o espacio de los recuerdos y pensamientos, el espacio de la performance) son conceptos teóricos analizados en las performances Deshilando Recuerdos. El análisis del espacio de la casa como parte de ese lugar vital del cuerpo, fue el dinamizador de la idea de autodescubrimiento y reflexión sobre los recuerdos personales de la artista; el espacio de los recuerdos como una dimensión virtual, que desconecta y conecta intermitentemente con el espacio real, se encuentra en esta performance con la acción silenciosa y concentrada del cuerpo y la mente, que se esfuerza por liberar los recuerdos y dar paso a una mayor tactilidad; y los diferentes espacios de la performance en que se desarrollaron estas acciones (En el salón de la casa, en una sala de proyección que funciona como cubo blanco, en el parque, en la playa y en espacios artísticos). Sin embargo, en este capítulo del tiempo solo se encontrará la sustentación teórica del tiempo y la aplicación teórica del tiempo en las

performance Deshilando Recuerdos se encontrarán descritas en el apartado Análisis de las Performances “Deshilando Recuerdos”.

i. El espacio de la performance.

Ahora bien, al asumir el espacio de la performance como un volumen, la acción podría recorrer cualquier punto de ese volumen pero también se podrá añadir que ese volumen incluirá espacios que no llegarán a ser recorridos por el Performer; esto indica que se pueden ubicar puntos dinámicos o de aparente calma dentro del espacio.

El espacio no recorrido por el performer se puede entender a partir de la teoría de la *globina*¹ para evidenciar que el espacio está lleno fuerzas, tensiones y matices que lo hacen vibrar por sí solo. Y adicionalmente, estas palabras reafirman la existencia del espacio en aparente calma: “el espacio no ocupado, ni afirma ni niega nada, simplemente esta”.² Esto quiere decir que la presencia del performer en el espacio, sin generar ningún tipo de desplazamiento hace vibrar y tensionar el espacio levemente, pero no quiere decir, por otra parte, que una performance de movimientos leves sea menos importante porque acá el grado de intensidad no es de la performance como tal sino de las relaciones físicas del espacio. El objetivo de destacar estos tipos de movimiento del espacio matérico envolvente es reconocer que todo el espacio delimitado forma parte del cuerpo del performer, y como cuerpo tiene también su propia latencia a pesar de que sean movimientos minúsculos o invisibles.

Ahora bien, los espacios minúsculos los encontramos entre objetos o en la proximidad de un cuerpo con un objeto. Dichos “*espacios intermedios*” llaman la especial atención de Bartolomé, quien lo ve como “pequeños volúmenes

¹ “La Dinámica Global: Teoría de la Física que habla del espacio, tiempo, fuerza y movimiento. Donde la globina es una tela envolvente que {está en constante vibración y sincronizada con la resonancia de la masa}. Se habla de la constante vibración de la globina porque esta se altera con la sola presencia de la masa, ya sea una masa con movimiento nulo o en reposo”. MOLINA, M^a José. “La dinámica Global”. 2008. (on line): <<http://www.molwick.com>> (Consultado: 15 de mayo, 2011).

² FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, S.L., 2009., p.21

interpuestos de materia gaseosa”,³los cuales cumplen una función especial de acoplamiento entre objetos.

Para explicar esos espacios minúsculos podemos hacer un pequeño ejercicio: si tomamos el grosor de una hoja de papel e intentamos meterla entre la unión de un objeto con otro, veremos que muchas veces entra con facilidad a pesar que nuestra mente se resistía a creerlo. Generar ese tipo de ejercicios nos permite visualizar lo minúsculo, pero existente, que puede llegar a ser el espacio intermedio. En el proyecto también considera con especial atención los *espacios intermedios* porque al deshilar separa las fibras del jersey y se explora esos espacios minúsculos que unen las fibras entre sí, junto al cómo se produce la relación de cercanía y compenetración al ponerse el jersey en el cuerpo.

Esta multiplicidad de espacios:(espacios de aparente calma, espacios entre objetos, o la “concentración de espacios”⁴ que eclosionan con la agitación producida por el desplazamiento del performer) demuestra que el espacio de la performance es heterogéneo y cambiante.

ii. Conceptos del espacio en la performance Deshilando Recuerdos

En la formación de un performer el mayor reto es plantear el espacio de la performance como un espacio “integral, y para ello es necesario asumir un cambio de actitud y sobrepasar así el ejercicio de una simple variable que acompaña la acción para entenderlo como parte de un todo que integra los cuerpos, objetos y partículas, en un sistema dinámico y cambiante. Este cambio de actitud va encaminado a una mayor receptividad del espacio con nuestro cuerpo. Y para Hans J. Albrecht esta receptividad nos ayuda a relacionarnos con el mundo, y lo apoya con las palabras de Friedrich Bollnow “Por medio de mi cuerpo estoy interesado en el mundo espacial y el mundo

³ FERRANDO. Op. cit., p. 23

⁴ Ibid., p. 20

viene dado a través de mi cuerpo”⁵. Este entendimiento del cuerpo como fuente de partida para la relación con el mundo exterior se facilita con el sentir, y sentir con todo el cuerpo desarrolla habilidades para lograr sentir el espacio que nos envuelve.

- **El “espacio matérico evolvente”:**

El “*espacio matérico evolvente*”⁶ es un planteamiento que nos señala Bartolomé Ferrando en su libro “*El arte de la performance*”, para referirse a la relación de permutación entre un cuerpo con un objeto o con el espacio, destacando las cualidades de “acoplamiento y aproximación” como elementos de esa relación de intercambio. Dicha relación es más evidente cuando el movimiento se hace de manera consciente. Para entenderlo mejor Bartolomé propone imaginar que el aire es una sustancia pesada que empujamos al movernos lentamente y se comprime o se expande en cada movimiento. Los movimientos generan desplazamientos de la materia gaseosa del aire dejando una huella que solo dura unos instantes antes de volver a ser ocupada por la materia gaseosa.

- **Los movimientos en el espacio**

La huella es propuesta por Bartolomé como una “escultura efímera”⁷; cuya reflexión se identifica en el proyecto “deshilando recuerdos” con la flexibilidad del espacio. *El espacio es flexible y moldeable y se afecta cuando muevo mis manos y se alarga y encoje al deshacer las fibras del Jersey.* Estos movimientos dejarían sus huellas en el espacio en diferentes direcciones, agitado constantemente la materia gaseosa del aire con los desplazamientos de las manos.

⁵ ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona: Blume, 1981. p.26.

⁶ FERRANDO. Op. cit., p.19

⁷ Ibid., p.19

- **La direcciones espaciales del cuerpo**

Ahora bien, los desplazamientos que se pueden hacer en el espacio matérico envolvente son diversos pero está claro que nuestro cuerpo tiene sus limitaciones. Si se trata de recorrer o andar el “*espacio vital*” entendido como la “*superficie límite entre la firme corteza de la tierra y la envoltura gaseosa del aire*”⁸, normalmente lo hacemos en dos dimensiones. Y es un espacio *vital* porque facilita situar el cuerpo en el espacio bajo unas coordenadas de orientación, garantizando la sensación de seguridad y el sentido de ubicación.

Sin embargo, no son los únicos movimientos de los que se puede hablar de desplazamiento. El cuerpo dispone de dos puntos de partida del movimiento: uno que se hace con todo el cuerpo y otro con las partes del cuerpo. Con todo el cuerpo se genera un centro o punto de partida que marca un lugar en el espacio vital pero que al desplazarse desvía incesantemente el centro; en cambio en los pequeños movimientos o cortos desplazamientos de las partes del cuerpo su origen o punto de partida es la posición relajada y estática del cuerpo en reposo, el cual después de generar un movimiento con trayectoria regresa al mismo punto de partida. Son los brazos los que más pueden producir infinidad de desplazamientos en distintas direcciones, a diferencia de otras partes del cuerpo como la cadera que tiene más dificultades de movimiento por ser más dependiente del cuerpo. Cada parte de nuestro cuerpo tiene sus movimientos y sus recorridos espaciales.

- **Habitar el espacio**

Ahora bien, todas estas relaciones sensitivas con el espacio están acuñadas en la palabra “habitar” y este concepto han sido adoptado por muchos teóricos como Maurice Merleau-Ponty, Hans Albrecht, Bartolomé Ferrando, Friedrich Bollnow, entre otros. Para Bollnow habitar el espacio está relacionado con sentir el espacio como propio y esta relación de posesión se da en tres esferas: 1) El espacio del propio cuerpo, 2) el espacio de la vivienda y 3) el espacio

⁸ ALBRECHT. Op. cit.,p.27

circundante. La sustentación de las tres esferas se encaminará hacia el descubrimiento y configuración de la performance deshilando recuerdos, adicionándole algunos apartados de la configuración del espacio mental como parte del espacio virtual.

- **El espacio del cuerpo**

En lo que corresponde al espacio del propio cuerpo Albrecht menciona la necesidad de relación del ser humano con su cuerpo y con la apropiación del espacio que lo circunda para establecer sus relaciones con el mundo. El sentido del propio cuerpo es también empleado por el neurólogo y escritor Oliver Sacks, pero con el nombre de “Propiocepción”, concepto con el cual habla de un sentido añadido para establecer la relación de propiedad del cuerpo: “es el sentido de sí mismo, sentido secreto o sexto sentido que nos permite sentir el cuerpo como propio”⁹.

Sin embargo este sentido puede adormecerse. Y según Albrecht, las personas olvidan que tienen cuerpo y normalmente recuerdan que existe cuando surge una dolencia física. El fenómeno de olvido tergiversa el entendimiento del espacio porque fomenta una relación superficial entre el cuerpo, los objetos o el espacio matérico envolvente. Esta experiencia trivial partiría de un “punto cero que empieza fuera de la superficie de la piel”¹⁰, e implicaría ver al cuerpo hueco y vacío, desprovisto de su cualidad humana. Y para evitar este tipo de olvido hay que escuchar y conocer el propio cuerpo; y saber identificar sus signos, como por ejemplo, cuando el cuerpo está más o menos ligero después de una vigilia o con una sensación de fatiga cuando se experimenta una altitud superior a los 3.000 metros sobre el nivel del mar, etc.

En correlación a lo dicho, la relación con el espacio y mi cuerpo no parte de la superficie de la piel a pesar que la piel es la que está expuesta y al descubierto en la performance. En este sentido, la motivación que da origen a la performance es una dolencia del cuerpo por la muerte de mi madre fallecida, y

⁹ SACKS, Oliver. “El hombre que confundió a su mujer con un sombrero”. Barcelona, 2004. p.68.

¹⁰ ALBRECHT. Op. cit., p.24

ese reconocimiento de dolor afecta mi cuerpo y lo sensibiliza para que sea mi propio cuerpo el que hable con su lenguaje. Esto quiere decir, que mi cuerpo no hablará propiamente de la muerte en sí, sino de las sensaciones o respuestas que le produce un quebranto o un estímulo del espacio circundante.

Respuestas tales como sudor o frío corporal en el caso de una aflicción o la sensación térmica de un día de intenso frío, forman parte de la memoria del cuerpo o “yo corporal” integrado por una “imagen espacial que nos hacemos de nuestro cuerpo en virtud de todas las experiencias corporales”¹¹. *Mi cuerpo en la performance, al estar desnudo y expuesto en un espacio durante un tiempo largo y continuo, empieza a experimentar esos cambios en su temperatura corporal y reacciona ante el estímulo, adoptando una “posición de contracción”¹² que le evita sufrir una mayor pérdida de calor.*

- **El espacio circundante**

Como mencioné anteriormente, la necesidad de apropiación del espacio circundante, trata de una acción natural e instintiva de delimitar y sentir un fragmento del espacio como propio. Lo mismo ocurre con la performance, cuando se escoge previamente un espacio para el desarrollo de la acción. “Cuando se precisan y se materializan los detalles de una idea concreta, se decide, a veces sin saberlo, el volumen de la pieza”¹³. Con dicha afirmación Bartolomé complementa el concepto de apropiación del espacio añadiendo la idea del volumen de la pieza. Esto quiere decir, que no se trata únicamente de delimitar un espacio en un plano horizontal sino de sentir con todo el cuerpo el volumen del espacio seleccionado y darle un sentido de propiedad. El

¹¹ ALBRECHT. Op. cit., p.31

¹² Entre los pueblos desnudos, la postura es un hecho de gran importancia. Éliane Gherardi-Dorst, lo había subrayado durante su intervención en las Jornadas de encuentro de 1979, Vestidos y sociedades. “La necesidad vital de conservar el calor del cuerpo lleva a actitudes acostadas o posturas de encogimiento, con las rodillas apretadas; se hace desde luego por respeto hacia los demás, pero sobre todo para preservarse de brujos y de genios malos”. Maguelonne Toussaint, Samat. “Historia técnica y moral del vestido”. Madrid: Alianza Editorial, 1994. Traducido por: Mauro Armíño. p.55.

¹³ SEMPERE, Pedro. “La Galaxia Mc Luhan”. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones. 1981., p.20.

resultado sería “la prolongación del cuerpo en el espacio”¹⁴ o se podría decir también que el volumen seleccionado integraría el cuerpo.

- **El espacio de la vivienda**

Ya se ha tratado el espacio del cuerpo y el espacio circundante, con las posibles relaciones que se dan entre los dos para habitar el espacio. Ahora se abordará el espacio de la casa como última esfera que Friedrich Bollnow explica para sentir el espacio como propio: “la casa viene a ser el posible centro del espacio vital humano individual. Su función antropológica consiste en proteger y asegurar al hombre contra el amplio y amenazador mundo exterior”¹⁵; y esta función de ese espacio vital nos suscita una analogía con el cuerpo: la casa protege al hombre como la *piel*¹⁶ protege al cuerpo. Este paralelismo que autores como Bollnow y Gordon M. Clark, o Sinondon y Schilling es desarrollado como la prolongación del cuerpo y los habitáculos de piel, cuya extensión también se encuentra en el vestido, especialmente para los dos últimos autores nombrados.

Ahora bien, la relación íntima y personal del cuerpo con la casa es lo que ha motivado la investigación sobre el espacio público y privado que tiene una vivienda; las relaciones espaciales que se dan en su interior, así como la casa como dispositivo de memoria.

El planteamiento de Gordon M. Clark sobre la vivienda como dispositivo de memoria, fue una de las razones para formular la performance “deshilando recuerdos” en el interior de una casa. Según Gordon «hay que abrir la casa para que se pueda recordar y hay que moverla para poner de nuevo en libertad

¹⁴ SEMPERE. Op. cit., p.20

¹⁵ ALBRECHT. Op. cit., p.28

¹⁶ Friedensreich Hundertwasser también haya dicha relación de habitáculo del cuerpo y lo determina como tres capas arquitectónicas: la piel, el vestido y la casa. SCHILLING, “Akioukunst”. Citado por Albrecht., p.28.

esos recuerdos”¹⁷. Y las transformaciones, (cortes, fisuras, en la fachada y en los muros) como propuesta plástica y metafórica para liberar los recuerdos son similares al concepto de dicha performance: La casa es la prolongación del cuerpo y el concepto de piel lo integrarían los muros y el jersey. Los muros equivaldrían a la piel de ese cuerpo que le protegen del mundo exterior, y el jersey sería la segunda piel del cuerpo desnudo que brinda una doble protección del mundo exterior. Ahora bien, Gordon al remover los muros de la casa, quita pliegues de mortero, como escudriñando entre la piel de la casa con el fin de liberar los recuerdos de ese espacio, y el cuerpo cuando usa el jersey y lo deshila, remueve sus fibras con un fin metafórico para liberar los recuerdos.

Fue así como la casa y su interior era un espacio tentador para la propuesta de la performance, ya que la casa como un espacio propio contenía relación con lo íntimo, lo privado, la memoria, los recuerdos y la protección para mi cuerpo. *De este modo, exploré los espacios de mi casa y propuse hacer la performance en mi habitación, encima de mi cama. Pero fue descartado por la carga sexual que evocaba hacerlo en dicho espacio con mi cuerpo desnudo.* Sin embargo, la carga sexual podía aumentar o disminuir según la postura corporal que asumiera sobre la cama, pero esto planteaba otra serie de preocupaciones que no aportaban nada a la idea general. También fue sugerido en otros espacios de la casa, como el salón, el cual poseía esa carga de lo privado y lo público, pero nuevamente los objetos del espacio circundante estaban cargados de mucha significación y desviaban la atención del espectador. Finalmente se optó por un espacio en blanco o cubo blanco para hacer la performance, lo que permitía una mayor focalización de la mirada del espectador en la acción de deshilar y además facilitaba la exposición de otros tipos de relaciones espaciales como las intersecciones del espacio real con el espacio mental de los recuerdos.

¹⁷ VÁSQUEZ ROCA, Adolfo. “Gordon Matta-Clark; arquitectura y deconstrucción”. En: Margen Cero. (2008). Revista Almiar. N.42. septiembre-octubre 2008. (on line): <<http://www.margencero.com>> (consultado: 13 mayo, 2011).

iii. El espacio mental

Así como la mente almacena a través de la memoria sensorial¹⁸ la experiencia del cuerpo en el espacio y retroalimenta el “yo corporal”, actualizando la imagen que hacemos de nuestro propio cuerpo, la mente también se ocupa del espacio de los recuerdos con la memoria a largo plazo. *Y lo llamo el espacio de los recuerdos a pesar de que no es un espacio matérico propiamente dicho*, pero es posible verlo así, tan sólo si, la memoria a largo plazo recibe los estímulos adecuados para revivir las mismas sensaciones espaciales, tal como si se estuviesen viviendo en el momento. Por lo tanto no se puede desconocer su existencia porque forma parte de nuestra relación diaria con el mundo. Ahora bien esa relación mental de revivir el pasado cuando estamos viviendo el presente es llamada Pignolepcia: palabra que proviene del griego Pynos, frecuente, y que habla de un estado del cuerpo en el que “los sentidos permanecen despiertos pero no reciben las impresiones del exterior”¹⁹. Este concepto nos habla de la ausencia del cuerpo presente y de la mente ausente. Una práctica de desaparición, que podría ser descrita como algo equivalente a ingresar en un espacio virtual sin desconectarse totalmente del espacio real, y cuyo cuerpo es el único puente entre esos dos espacios paralelos.

iv. El recorrido de la imaginación y del pensamiento en la performance Deshilando Recuerdos

El recorrido de nuestro pensamiento, cuya virtualidad se marca por la ausencia momentánea de la mente es lo que Bartolomé Ferrando propone evitar, ya que ese lapsus mental no facilita la concentración del cuerpo y disminuye la experiencia sensitiva con el espacio.

Este apartado fue el detonante de la investigación y del cambio de metodología a una nueva que buscaba liberar los recuerdos. En la primera performance *Deshilando la Esencia del Recuerdo* se propuso desconectar el cuerpo de la

¹⁸ DAVIDOFF, Linda. *Introducción a la psicología*. México: McGraw Hill. Tercera Edición. 1989. p.216

¹⁹ VIRILO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama. 1988. p.7

realidad y aumentar los estados de Pignolepcia para dialoga con los pensamientos y los recuerdos. Esto se lograba durmiendo los sentidos por breves instantes en los que no se reciben las impresiones del exterior por estar desconectado del espacio real, pero a cambio de ello la mente era forzada a activar los recuerdos en un estado de ausencia, de cuerpo presente pero de mente ausente.

Sin embargo en la asignatura de performance dictada por Bartolomé se enseñaba un ejercicio de concentración y vacío mental, en el que los pensamientos y los recuerdos eran evitados por un momento para dar paso a la tactilidad del espacio y de los objetos. Así que, poco a poco se fue descubriendo que era contradictorio proponer una alta percepción del cuerpo en el espacio y la eclosión paralela de los recuerdos cuando se deshilaba el jersey rojo. Cada vez que se deshilaba el jersey el cuerpo pensaba menos en los recuerdos y más en la experiencia de deshilar, la cual era compleja por las texturas y los diferentes hilos que formaban el jersey.

De tal modo, que el cuerpo al estar en un espacio determinado (la casa o los espacios de la universidad donde se realizó la performance) el cuerpo abrió sus poros al espacio circundante, a la materia gaseosa envolvente a través de la concentración de la piel, los dedos y los movimientos, experimentando sensaciones corporales tales como la búsqueda de movimientos que mantuvieron la temperatura corporal cuando el cuerpo desnudo se exponía a la temperatura ambiente, la fragilidad de los hilos cuando caían por el espacio al ser deshilados, el olor del jersey, los sonidos del cuerpo, los ruidos de la gente expectante, etc.

Ahora no se trata de revivir las sensaciones que evocan los recuerdos sino de generar nuevas sensaciones suscitadas por medio de la tactilidad. De este modo, se identifican dos procesos mentales: los recuerdos y la “mente en blanco” como estados de ausencia y de presencia. En el caso la performance “deshilando recuerdos” al cabo de unos minutos se deja de recordar por estar continuamente repitiendo la acción de deshilar. La mente entra en un estado de concentración que podría colocarse en blanco y así liberar la mente de

pensamientos, para dar paso a experimentar con mayor fuerza las sensaciones táctiles y resaltar la presencia del cuerpo en el espacio. Estas acciones repetitivas de blanqueamiento de mente son ejercicios de concentración que Esther Ferrer y otros artistas proponen con el fin de sentir un estado de presencia temporal. Con lo que podemos decir que la performance “deshilando recuerdos” se inició con la ausencia y se transforma con la presencia.

v. El espacio virtual en la performance

El cuerpo puede experimentar diferentes estados de realidad, ya sea en el espacio real como en el espacio virtual. Y esos tipos de realidades pueden ser tan poderosos en el espacio virtual, que los teóricos y profesionales de todas las áreas del conocimiento estudian continuamente el campo de la mente humana como generador espacial y catalizador de las experiencias sensitivas con esos espacios. Como ejemplos podemos citar a Albert Einstein, quien propone “el espacio real como una categoría virtual”²⁰, o como los cineastas Andy y Larry Wachowski, con su película *La Matrix*, en la cual recrea el espacio real y virtual a partir del problema de la realidad y la experiencia sensitiva. Sin embargo para no ir tan lejos, la frontera entre el espacio virtual y el espacio real es atravesada a diario por nuestros pensamientos, cuando nos vemos en un espejo o simplemente cuando estamos soñando. Bartolomé Ferrando también identifica tres tipos de intersecciones entre el espacio virtual y real: 1) en la utilización “imágenes pregrabadas” con las que se interviene o se interactúa en la performance; 2) la experiencia de un espacio virtual visual y sonoro en la performance, y 3) “el recorrido de nuestra imaginación y nuestro pensamiento es un recorrido virtual”²¹.

Y en el proceso del proyecto *Deshilando Recuerdos* también se exploraron estos tipos de espacios, eclosionando los límites para generar nuevas realidades espaciales: con el desarrollo audiovisual de una video performance y de una instalación itinerante donde se usan imágenes pregrabadas para un

²⁰ FERRANDO, Op. cit., p.24

²¹ Ibid., p.24.

espacio real; y con la acción titulada Abriendo los Poros Rojos que busca generar la asociación de ideas, los recuerdos y las sensaciones del espectador al tener una experiencia propia con el tejido del jersey rojo. Estos tres proyectos serán explicados en el capítulo de La idea: acciones piloto de la performance Deshilando Recuerdos.

Ahora bien, para ejemplificar los conceptos del espacio real y virtual se explicará la performance Organic Honey's Visual Telepathy de la artista Joan Jonas, que utiliza imágenes pregrabadas y ambientes sonoros y visuales.

- **Análisis de la obra de Joan Jonas**
- **Descripción:**

En la performance Organic Honey's Visual Telepathy, la artista hace la proyección de "Organic Honey" a través de una jarra con agua. Este personaje es una imagen pregrabada de su doble femenino. La imagen proyectada en el espacio sufre una alteración momentánea en tiempo real, producto del lanzamiento de una piedra dentro de una jarra con agua por parte de la artista. La distorsión tiene el significado metafórico del narcisismo de la mujer, y es una nueva ventana espacial generada por la intersección del espacio real con el espacio virtual.



Organic Honey's Visual Telepathy
 Performance
 Galería Lo Giudice, New York, Estados Unidos.
 Mono canal videotape transferido a Digital
 Betacam, Blanco y negro.
 17:24 minutos sonido
 Cámara: Joan Jonas
 Asistente: Linda Patton

MACBA Collection. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. 1972



Fotografía de la instalación
 Organic Honey's Visual Telepathy

- **Dilatación de las fronteras espaciales:**

La obra de Joan se caracteriza por la puesta en escena de ambientes visuales que destacan el espacio de la performance, como si se tratara de un contenedor de múltiples espacios. La artista busca sumergir al espectador en una explosión audiovisual, ubicando pantallas colgantes y proyecciones de diferentes tamaños, los cuales, por su distribución sugieren al espectador recorridos en el espacio real, implicándolo con su cuerpo o con su sombra, y a pesar de que formalmente interrumpa el cauce normal de la proyección, teóricamente abre un nuevo espacio virtual. Estos brotes espaciales son susceptibles de generar intersecciones entre si y abrir otras relaciones, dando la sensación del espacio prolongado al infinito.

Ahora bien, la prolongación del espacio al infinito también se proyecta fuera del espacio de la performance, con el “proceso multisensorial”²² del espectador, excitado por la percepción del video de la performance. En este punto, el video pasa a ser una cápsula de tiempo y espacio que puede ser liberada en otro espacio real diferente al de la performance, cualidad que detona una intersección más del espacio virtual con el espacio real. Y para resaltar esa cualidad del video, Joan lo potencializa por medio de la edición, transformando el video-registro en un *video-arte*, en aras de generar una nueva relación espacial.

²² “El espectador selecciona unas pocas docenas entre los millones de puntos luminosos que brillan en la pantalla y forma la imagen que está viendo = proceso multisensorial o tactilidad, {...}. A este ejercicio de recepción-selección-percepción, McLuhan lo llama táctil en tanto que excede a una mera contemplación y actividad visual” Ver SEMPERE, Pedro. “La Galaxia McLuhan”. p.37.

- **Del video-registro al Video-performance**

La artista propone una escenografía basada en el contraste de imágenes audiovisuales en dos formatos, las proyectadas en la pared y las generadas en dos monitores. Uno de los monitores pequeños, está ubicado para ser observado por la artista, de tal manera que ella puede ver como se está desarrollando la obra y generar los posibles cambios o acentuar movimientos, gestos o ritmos para el video. Es así como la artista concibe el escenario como el desarrollo de una película.

Además, se identifican dos tipos de captura de imagen en el performance: Una estática y otra en movimiento: Dentro del set coloco una cámara con un trípode para capturar algunas secuencias y en otros momentos una mujer se desplazara con la cámara. Las acciones del performance son interacciones con el video durante el performance.

Por lo tanto, en la obra Organic Honey's Visual Telepathy se pueden encontrar cuatro tipos de video que van desde un simple registro de la performance a la creación de un video-performance como una ventana a otro espacio performativo:

Continuos: Son los videos que producen durante el desarrollo de la performance.

Pregrabados: Son los videos que la artista incluye en la performance, y que proyecta en la pared o en monitores.

Video registro: video que muestra todo el desarrollo de la performance, donde se ve las interacciones de la artista con los dos tipos de video.

Video-arte: es un video final editado con efectos especiales, cambios de cámaras y ángulos, donde deja de ser un documento de registro para ser una obra por sí sola.

- **Otros conceptos de la obra Organic Honey's Visual Telepathy:**

Metáfora sobre el narcisismo de la mujer: La interposiciones de imagen producidas por la obstrucción de la proyección del video con el cuerpo de la artista y de su doble (el personaje Organic Honey) propone una metáfora al narcisismo de la mujer.

Dicha propuesta metafórica se produce en el performance cuando la artista distorsiona la imagen del personaje Organic Honey. Una cámara captura la imagen de Organic Honey a través de una jarra llena de agua, la cual se distorsiona por el movimiento del agua producido por el lanzamiento de monedas dentro de la jarra.

El dibujo: El dibujo es una parte importante en el performance. En Organic Honey's Visual Telepathy, hay una mesa que contiene un papel y unos objetos sobre el papel. Estos objetos están sobrepuestos los unos a los otros. La artista en una parte de su performance recorre las siluetas de los objetos creando un dibujo amorfo.

El tiempo: El tiempo del performance y temporalidad del video dialogando en un mismo espacio manifiesta los diferentes ritmos y tiempos que se dan en un espacio.

El chamán: La creación de un personaje ficticio como punto de partida para proponer un performance ritual que lo considera como su doble, muestra esta doble función del video como espejo de su alma y de sus deseos. El encuentro del Organic Honey y la artista en un mismo espacio genera una reacción creativa parel performance.

2. EL TIEMPO

Desde épocas remotas la humanidad se ha preocupado por estudiar el tiempo generando valiosos aportes que han ayudado a entender las dinámicas de la naturaleza y nuestra inmersión como sistema social. Para abordar la problemática del tiempo en la performance se empezará por citar las palabras de Lacan: “Este identifica el estado del reloj como el malestar del siglo”²³. Con ello se denota el esfuerzo del hombre por analizar el tiempo y sentirse dentro de él a través de estrategias y elementos de medida, que algunas veces no es suficiente o exacto, como en el caso del tiempo mental, del cual se ha dicho que es un tiempo que no se puede controlar. Con ello, es evidente que el control del tiempo, así como el control del espacio y del cuerpo es algo que nos ha inquietado desde siempre y que forma parte del esfuerzo constante para establece nuestras ideas y proyectos en el tiempo.

En cuanto a la propuesta performantiva, el análisis del tiempo es fundamental para constituir la idea de una acción; se trata de llegar a un estado consiente para generar una acción que se inserta en múltiples tiempos pero con un ritmo o una “cadencia propia”²⁴. Para este tipo de preparación el artista Bartolomé Ferrando lo relaciona como un despertar perceptivo. “La performance respira con muchos pulmones al unísono. Haría falta saber mirar, pero también saber escuchar su respiración”²⁵. De este modo está claro que para poder comprender el tiempo se necesita un estado de conciencia²⁶, una atenta percepción de los ritmos y las latencias de nosotros mismos, así como las que nos rodean. Este estado de conciencia del tiempo es más fácil de conseguir

²³ HOWELL, Anthony. “The Analysis of performance art” Amsterdam: Harwood Academic Publishers.2000. p, 165.

²⁴ FERRANDO. Op. cit., p. 29.

²⁵ Ibid., p.29.

²⁶ “Se tiene la paradójica certeza, {...} que ni el silencio, ni la pausa, ni el intervalo, ni el vacío pueden existir en parte alguna, puesto que cuando lo hacen- cuando existen como tales tan sólo lo hacen como resultado de una construcción mental”. PEREZ, David. “Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional. Murcia: Cendeac. 2003. P.121.

con los “procedimientos de origen oriental que busca detener el proceso de pensamiento”²⁷. Con este ejercicio de concentración se eliminan los recuerdos que no permiten concentrarse y sentir nuestra propia cadencia, los latidos del corazón, nuestro ritmo de respiración, etc, y demás pautas que sirven para delimitar y sentir nuestro tiempo.

Estas medidas que se han fijado para entender el tiempo: pulsiones, sesiones, periodos, ritmos, ciclos o cualquier otra que marque un recorrido temporal se caracterizan por tener una “longitud”, sin embargo, Howell nos recuerda que estos ritmos pueden ser “alterados por intervalos arbitrarios”²⁸, lo que indica que existen infinidad de tiempos alternos que se yuxtaponen formando nuevas longitudes temporales. Esta condensación e interacción de tiempos llamados también “tiempo subjetivo por Bartolomé Ferrando o los denominados Micro-tiempos por Nicolás Schöffer”²⁹ señalan que estamos en constante movimiento, y que cada objeto o sujeto posee sus propias itinerancias que se relacionan entre si y pueden modificarse por el contacto entre ellas. Dichas variaciones o “incidentes externos, que provocan un cambio en el ritmo {...}, serán percibidas de inmediato, si hay un acto consiente de nuestra propia latencia”³⁰. De nuevo el acto consciente de cada instante es lo que hace que uno “habite lo inmediato”³¹ y pueda asumir un nuevo ritmo como parte de un proceso de retroalimentación.

La repetición de un gesto o de un movimiento es un ejercicio que autores como Bartolomé Ferrando, Esther Ferrer, María Teresa Hincapié, por citar algunos, manejan en sus performance para lograr una concentración de su cuerpo en el espacio y en el tiempo. Su característica cíclica le permite al performer observar y sentir, una y otra vez sus movimientos, de tal manera que

²⁷ “Dicho de otro modo, intento evitar así que un recuerdo cualquiera o un proyecto mental determinado ocupen el instante presente”. FERRANDO. Op. cit., p. 29.

²⁸HOWELL. Op. cit., p. 165.

²⁹FERRANDO. Op. cit., p.30.

³⁰Ibid., p.29

³¹Ibid., p. 30.

la concentración es casi un efecto resultante de “una forma circular de comportamiento”³².

Con lo dicho anteriormente, en la performance el tiempo se siente con una medida: con una pauta de movimiento, con la repetición, con el uso de un objeto que en sí mismo muestre un proceso temporal, con un sonido o simplemente con el silencio, etc. Por donde se mire y se sienta, el tiempo está en todos lados. Ahora bien, en la performance se reconocen diferentes conceptos temporales.

i. Conceptos temporales en la performance:

- **El tiempo real de la performance:** Toda performance “transcurre en un tiempo real”. Este tiempo es el condensador de todos los *micro-tiempos* que se experimentan en una performance, es un tiempo que acompaña el cuerpo desde que inicia la acción hasta que acaba, ante los ojos del espectador. Y cuando se habla de que una performance no acaba cuando termina el performer de accionar, se trata de un nuevo tiempo producto de una yuxtaposición temporal.
- **La cadencia personal:** este tiempo como se explicó más arriba está estrechamente relacionado con el movimiento natural del cuerpo, es decir, sin forzar al cuerpo a tener aceleraciones de movimiento que cambien su natural latencia. Es un estado de calma que resalta las pulsaciones y la respiración del cuerpo en el tiempo.
- **El tiempo del silencio:** el tiempo en el que transcurre el ejercicio de hacer silencio para la mayoría de las personas es inquietante, eterno y su longitud temporal es identificada con la pausa del cuerpo. Sin embargo, por más que se intente no hacer algún tipo de sonido siempre se escuchará algún ruido,³³ ese sonido que habita el espacio que nos

³²FERRANDO. Op. cit., p. 30.

³³“Donde quiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos es fascinante. El sonido de un camión a 90 kilómetros por hora. Los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia. Nosotros queremos capturar y

rodea. Y a pesar que los sonidos nos acompañan desde que nacemos son ignorados por la costumbre³⁴ producida por la cotidianidad y más en esta época en que se ha menospreciado el silencio³⁵ que nos ayuda a percibir la riqueza de los ruidos naturales. Este ejercicio de concentración por medio del silencio, es lo que Cage denominaría como “conciencia aumentada”³⁶, la cual hace referencia a la aguda percepción del cuerpo y su interioridad, así mismo de la escucha de los cuerpos que nos rodean.

- **La pausa:** Retomando los diferentes conceptos temporales del performance encontramos la pausa, como su nombre lo indica hacemos referencia a ese tiempo que ocurre cuando se interrumpe la acción por un momento, para retomarla más tarde. Esa pausa es necesaria para recargarnos de energía³⁷, ya que cada movimiento inicia con una gran potencia y finaliza con una fuerza cero. Normalmente las pausas en las acciones cíclicas cuya duración es larga (horas y días) se dan a menudo. El cuerpo tiene una resistencia natural, una energía que transcurre durante el movimiento pero que tiene un límite y se agota. Es aquí cuando el cuerpo necesita hacer una pausa en el tiempo de la acción para recargarse de energía. Ese tiempo y ese espacio que existen cuando se hace la pausa, proyecta una energía menos intensa en el espectador (como se explicó en el capítulo del espacio cuando se hace referencia a los niveles de intensidad de la performance), en cambio, para el artista es el momento de reposo en el que más energía acumula, ya que retroalimenta su cuerpo de la experiencia pasada y retoma una concentración más refinada para continuar. Estas pautas

controlar estos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales” CAGE, John. “El futuro de la música: Credo” citado por: “PEREZ. Op. cit., p.122.

³⁴ {como afirma Pitágoras: del mismo modo que los herreros parecen no distinguir (el ruido que producen) debido a la costumbre, igual sucede con los hombres (respecto al sonido emitido por los astros)}. Ibid., p. 120.

³⁵“Ese peculiar silencio-el silencio de las cosas y de los objetos que duermen mientras son observados-ha ido en los últimos años perdiendo protagonismo. {...}Y es que nunca con anterioridad-no lo olvidemos- cultura alguna ha llevado a cabo un intento tan brutal de ensordecimiento”. Ibid., p. 119.

³⁶Kostelanetz, R. “conversations avec Cage” citado en: FERRANDO. Op. cit.,p. 30

³⁷ Ibid., p. 33.

como en el caso de María Teresa Hincapié se recargan con el movimiento y con los ejercicios de estiramiento³⁸.

- **La repetición:** Todo tiene su propio ritmo, sin embargo no nos referimos al tiempo natural de las cosas o los cuerpos, sino a las longitudes temporales rítmicas de una acción repetitiva y que son resaltadas en la performance al forzar el cuerpo: caminar rápido de un lado a otro, saltar indefinidamente, doblarse la manga del jersey repetidas veces, etc. Estas repeticiones rítmicas no son exactas en su longitud temporal, sin embargo, son percibidas como fracciones de un mismo ritmo.

ii. John Cage y su obra 4'33''

Ahora bien, es Cage quien tiene la obra más sugerente para ejemplificar el tiempo del silencio. Su obra 4'33'' el 29 de agosto de 1952, con la que ofrece un concierto de silencio y pausa durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. En este concierto, más que el artista, se destaca la presencia de las personas en el recinto. Ya no se trataba de ver y oír al músico sino de escuchar el ambiente sonoro de la cotidianidad o de escucharse a sí mismo, porque en realidad no existe un silencio total. Esta experiencia de escucharse a sí mismo fue lo que inspiró a Cage a realizar su gran obra 4'33'':

“Estando adentro de la cámara le sorprendió escuchar dos sonidos, uno agudo y uno grave, cuando para Cage, la experiencia (así pensaba), sería la del silencio más absoluto. Ya terminada la experiencia, Cage le describió estos sonidos al ingeniero, quien le explicó que el primero, el sonido agudo, correspondía a su propio

³⁸ “{...} durante horas el público estuvo mirando esa prodigiosa presencia que lo único que hacía, cuando no estaba inmóvil, era desplazarse por el espacio y transmitir una poderosa energía” RODRÍGUEZ, Marta. (Colombia). “María Teresa Hincapié y el ‘actor santo’: sacralizar lo cotidiano”. Colombia: Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Núm. 9, julio-diciembre, 2009, pp.113-130. (on line): <<http://redalyc.uaemex.mx>> (consulta: 21 de junio, 2012). p. 129.

sistema nervioso y el segundo al sonido que produce la circulación de su sangre”³⁹.

Por último para concluir con la importancia de la obra de John Cage haré uso de las palabras de Llorenç Barber, quien se encuentra citado por David Pérez en su libro *Malas Artes*, nos recuerda que la longitud temporal de la obra de Cage depende del intérprete, y como tal es totalmente autónomo para ejecutar la acción. Éste guiado por “el manual de instrucciones” se toma su tiempo personal, siente su propia cadencia y escucha y siente el espacio envolvente para lograr darle un tiempo de ejecución a la obra:

“El día de su estreno la pieza fue ejecutada por el pianista David Tudor y dividida en tres partes de 33”, 2’40” y 1’20”. Éste indicó el comienzo de cada parte cerrando y abriendo la tapa del piano en tres partes. {...}, respecto a esta obra Llorenç Barber comenta: su duración será ésta (4’33”) o cualquier otra. La indeterminación por la que Cage aboga, afectará también a la duración que estalla en manos del intérprete: él tendrá que programar el tiempo. El instrumento sea piano o cualquier otro u otros, amén de fuerte sonara, deviene objeto que está ocupando un espacio; que se abre o se cierra, que se ensucia y se limpia. Mueble y mueble viejo, en casa nueva. Fluxus sacará las consecuencias. La partitura no es más una anotación de signos abstractos susceptibles de ser traducidos sonoramente, sino un manual de instrucciones. Algo a hacer. Música igual a ACCIÓN. El público. Para comenzar, queda burlado: no oye. Pero, segundo, ve. Y sin querer, queda envuelto en un proceso en el que es parte activa y determinante”.

- ✓ **El tiempo del movimiento en reposo o ralentizado:** Estos tiempos marcan sus ritmos con la *presencia*, es decir un performer genera tensión energética⁴⁰ que es admirada por el espectador cuando se

³⁹ ABALO, Juan Pablo. “John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna.” *Revista Laboratorio* 3 (2010): n. pag. (on line): <<http://www.revistalaboratorio.cl/>>. (consultado: 21 de junio 2012).

⁴⁰ “Unos principios concretos determinan la técnica del actor, esta utilización particular del cuerpo. Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, postura, desplazamiento del peso-equilibrio, oposición entre la gravedad y la columna vertebral, dirección de los ojos) estos principios determinan tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones, este nuevo

enfrenta con su percepción a otro cuerpo que tiene un movimiento ralentizado o casi nulo. A continuación citaré para este apartado dos performers que usan la lentitud de los movimientos en el tiempo como parte de sus discursos corporales: María Teresa Hincapié y Cesare Pietroiusti.

iii. María Teresa Hincapié:

La artista colombiana María Teresa Hincapié se destacó por ser una de las performers más representativas en el campo de la acción latinoamericana, aún después de su muerte en el 2008. Este reconocimiento inició especialmente con la acción “Una cosa es una cosa” presentada en el XXXIII salón de Artistas. Antes de su gran obra, María Teresa se apasiona por los conceptos sobre la presencia, el tiempo y la repetición, los cuales aprendió gracias a sus estudios sobre el teatro antropológico y su inquietud por las culturas orientales cuya armonía radica en la espiritualidad. María Teresa antes de ser performer se inició en el teatro llamado “Acto Latino”, cuya dirección estaba a cargo de Juan Monsalve, quien la instruyó en el concepto del “teatro antropológico”⁴¹ del polaco Eugenio Barba. No obstante, decidió desprenderse del teatro y dedicarse al performance después de una experiencia como actriz en la obra audio-visual del artista José Alejandro Restrepo, “*Parquedades, escenas de parque para una actriz y video*”, en el año de 1987, presentada en el Teatro de

tono muscular estimulan un cambio de cualidades de nuestras energías, hacen nuestro cuerpo decidido, “vivo”, manifiestan su bios escénico atrayendo la atención del espectador mucho antes de introducir la expresión personal”(Barba y Savarese, 1988: 7). Citado en: RODRÍGUEZ. Op. cit., pp.113-130

⁴¹ El teatro antropológico de Barba, “al poner el énfasis en la presencia del actor, en el manejo y presentación de su propio cuerpo, rompe con la tradición del teatro occidental del siglo XX que ha puesto su interés en la autoexploración psicológica, en el manejo de las sensaciones, las emociones y la identificación con el personaje. En el teatro de Barba, “Los principios pre-expresivos de la vida del actor no son algo frío, relacionado con la fisiología y la mecánica del cuerpo, sino que también están basados en una trama de ficciones; pero ficciones “si” mágicos, que tienen que ver con las fuerzas físicas que mueven el cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un cuerpo ficticio, pero no una personalidad ficticia” RODRÍGUEZ, Marta. Op. cit., p.123.

La Candelaria y luego en los jardines de Artes de la Universidad Nacional, con una duración de 55 minutos”⁴².

✓ **La performance “Una cosa es una cosa”:**

La performance “Una cosa es una cosa” fue inspirada en la acción titulada “Si esto fuera un principio de infinito”, realizada en el Teatro Cuba. La palabra infinito será la línea de trabajo para su proceso de su investigación sobre: “la presencia del cuerpo en lo cotidiano y su búsqueda personal de lo sagrado”⁴³. “Una cosa es una cosa” es una acción que consiste en organizar los objetos cotidianos en el espacio, siguiendo unos patrones circulares o espirales. De este modo, la actitud de la artista es de suma concentración y silencio, y sus movimientos son delicados y pausados. Y cuando parece que hubiese acabado, la artista se dispone a recoger los objetos para darles otra forma en el espacio, dando la sensación de una acción cíclica e infinita.

Los objetos de uso cotidiano utilizados en la performance provienen de una depuración de las performances anteriores. La artista ya no lleva consigo todos los objetos de su casa; han sido clasificados para tener un mayor control de la acción y despojarse del elemento auto-biográfico⁴⁴. Ahora bien para sintetizar con precisión la obra “Una cosa es una cosa” nos apoyaremos en las palabras de José Roca:

{...} “Una cosa es una cosa “consiste en la disposición silenciosa, metódica y obsesiva de objetos cotidianos en un área considerable y durante un periodo aparentemente interminable de tiempo.{...}. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con la misma concentrada e

⁴² Aguilar, (1992) citado por: RODRÍGUEZ, Marta. Ibid., p. 116.

⁴³ “Lo cotidiano está presente en los objetos utilizados, en las acciones que realiza y en el uso de su propio cuerpo. Lo sagrado aparece en la cuidadosa disposición de los objetos,{...}. También en la geometría de sus dibujos, que proviene de su práctica artística, en la que se acerca al “símbolo esotérico”, al pensamiento espiritual de la India y de Oriente que la acompañará siempre”. RODRÍGUEZ. Op. cit., p.116.

⁴⁴ Al principio trabajaba con la cama, con escaparates, con mesas, con asientos, con cosas grandes... pero yo no podía andar con la casa a cuestas, de trasteo en trasteo, entonces empezaron a desaparecer las cosas grandes y quedaron las chiquitas [...] fue un proceso muy fuerte que me permitió el dominio de la acción, del tiempo, del rigor y la creatividad. [...] Creo que “Una cosa es una cosa” se volvió la obra paradigmática porque llevo once años confrontándola con miles de espacios, no trabajo con mi casa sino con cualquier casa. De Herrera (2004) citado por RODRÍGUEZ. Ibid., p.117.

individual energía, con lo cual es dotado de un aura, de un carácter casi precioso. {...} La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, {...}, evidencia el repertorio compartido que nos define como género, más allá de nuestras diferencias y particularidades. (Roca,2000)⁴⁵.

✓ **La performance “Punto de fuga”:**

La acción “Punto de fuga”⁴⁶ es parte del proceso para llegar a “Una cosa es una cosa”. La artista habita el espacio del Museo de Arte de la Universidad Nacional, realizando actividades de su vida cotidiana con todos los objetos de su casa. En esta oportunidad la artista trasgrede su cotidianidad al mostrar su vida privada al público y fuerza su cuerpo al realizar acciones extremadamente lentas, como caminar, barrer, limpiar, etc. Esta performance duró 12 horas seguidas, cada día, durante tres días en los que mantuvo una concentración asombrosa. Dicha concentración es asumida como una metodología⁴⁷ de trabajo que busca agudizar los sentidos y destacar la presencia.

✓ **La performance “El espacio se mueve despacio”:**

La performance “El espacio se mueve despacio”, es una acción aún más lenta que la performance descrita anteriormente. Esta fue presentada en la Galería Valenzuela Klener, cuya acción consistía en la presencia de María Teresa en el espacio sin ningún movimiento y en total silencio. De este modo su obra era su existencia, su cuerpo y su silencio. Tanta quietud resaltaba tiempo natural del

⁴⁵ RODRÍGUEZ. Op. cit., p. 115.

⁴⁶ {...} instalo los objetos más elementales que se requieren para la vida diaria: su cama, algunos alimentos, su palangana para lavar la ropa, un par de mesas, un traperero... y con la escasa iluminación que le propiciaba su propia lamparita de mesa que trasportaba de un lugar a otro, realizo ante el público actos cotidianos ejecutados con movimientos muy lentos: barrer, limpiar, lavar, comer,{...}”Ibid., p.117.

⁴⁷ “Esa lentitud proviene de la “práctica del artista” de Eugenio Barba. {...}. María Teresa dice al respecto: “Hay una técnica que se llama la presencia del actor [...] una técnica maravillosa que apliqué durante seis años continuos de trabajo con Juan Monsalve. [...] creo que de allí viene todo lo que he podido desarrollar [...]”. De Herrera (2004) citado por RODRIGUEZ. Ibid., p. 122.

cuerpo de la artista, un tiempo que se lleva en la piel, en los órganos, en los huesos y que se lee en las arrugas, y en la respiración, y en el pestañeo, etc.

El tiempo natural de la artista y su presencia se contrasta con la velocidad que tienen los espectadores cuando se mueven por la galería y da la sensación que es un tiempo que se dilata y que aparentemente se detiene. Este contraste de tiempos se asemeja a lo conseguido con la obra de Cage 4'33". María Teresa al mantenerse en absoluto silencio y sin ningún movimiento aumenta la tensión y la percepción del espectador, de tal modo que este escucha con mayor fuerza sus pasos, sus ruidos y por ende ralentiza su ritmo para acoplarse a ese tiempo y espacio inquietante:

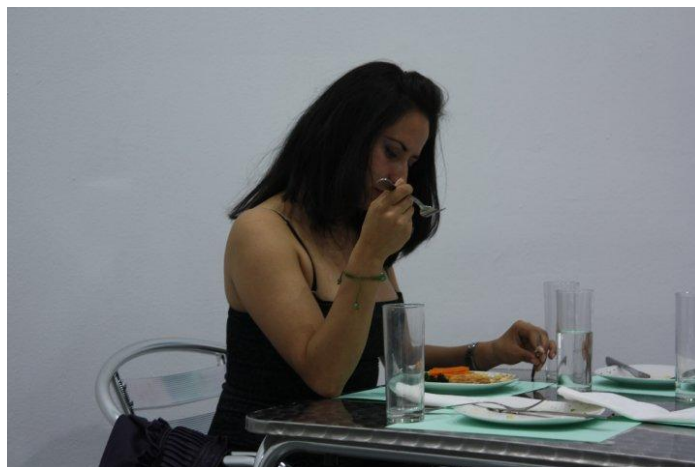
“El espacio se mueve despacio” es uno de los trabajos más importantes que realizó María Teresa Hincapié. Este proyecto tuvo cuatro momentos, cuatro presentaciones que se dieron entre 2002 y 2005. Se inició con una beca otorgada por el Ministerio de Cultura, y comenzó con su estadía en la Sierra Nevada de Santa Marta. Luego se presentó en la galería Valenzuela Klener (2003); en Mapa Teatro, como parte del XXXIX Salón Nacional de Artistas (2004), y en la 51 Bienal de Venecia (2005). En todas sus presentaciones trabajó con su hijo Santiago Zuluaga. {...}. En el segundo piso de la galería Valenzuela Klener hay dos espacios, y entre ellos, un hall. En una sala estaba Santiago Zuluaga con sus equipos tocando sus propias creaciones musicales; en la otra, en medio de la penumbra, estaba María Teresa Hincapié. Su única acción consistía en “estar en el espacio”, “ser un cuerpo en el espacio”, sin el uso de ningún aditamento. En esta ocasión se podría decir que la lentitud se transformó en inmovilidad, y María Teresa logró llegar a un estado de concentración absoluto; la intensidad de su acción, el dominio del cuerpo y el espacio, fueron realmente impresionantes”⁴⁸.

✓ **La performance de Cesare Pietroiusti, "Avecindamientos Discretos":**

El otro artista que manejó los movimientos supremamente lentos fue Cesare Pietroiusti con la acción "Avecindamientos discretos" en el Espai d'Art

⁴⁸RODRÍGUEZ, Marta. Op. cit., p.129.

Contemporani de Castelló (EACC), donde invito alrededor de 40 personas a comer lo más despacio posible. El interés de citar esta acción y complementar el análisis de María Teresa Hincapié, surge de mi experiencia personal como participante en la performance de dicho artista. En esta performance la lentitud y el tiempo de muchas personas en un mismo espacio generan una conexión en el tiempo y un cambio de realidad. Esta forma lenta de habitar el espacio es tan fuerte y penetrante para los espectadores que perturba y da la sensación psicológica de cambio de realidad y de una nueva percepción del tiempo. Para explicar de una mejor manera esta sensación psicológica vale la pena remontarse a un simple experimento de percepción: en un recinto cerrado citaron a un grupo de personas, que en su mayoría, menos uno, eran actores y estaban de acuerdo para dar una falsa respuesta a una pregunta de percepción. Fue tan desconcertante para el único individuo que no entendía las respuestas falsas que decidió en última instancia adaptar su respuesta a la de los demás. Con este ejemplo de cambio de realidad perceptiva entendemos que sea tan perturbarte el espacio y el tiempo de 40 personas con movimientos extremadamente lentos a tal punto que el espectador se siente raro a sí mismo por tener un ritmo y un tiempo diferente al tiempo y el espacio envolvente que cada vez es más lento.



Colaborar en la performance de Cesare Pietroiusti me hizo tomar consciencia de las relaciones entre el tiempo, el cuerpo y el espacio. Ralentizar el tiempo al comer cambió mi percepción generando nuevas sensaciones y explorando el cuerpo infinito. El tiempo del cuerpo que algunas veces medimos por los palpitos del corazón fue extendido mas

allá de su ritmo natural, abriendo nuevas fronteras perceptivas de autodescubrimiento. Así veía a través de la piel y sentía los músculos y tendones estirarse, o cada uno de los dedos de las manos al coger el vaso. Era conocer a través del gusto la textura de la comida y usar el tiempo para identificar sus sabores; o también, experimentar el peso del vaso o el de los cubiertos como si fuesen más pesados que el propio cuerpo. El ritmo cotidiano del cuerpo se adormece y el tiempo de las sensaciones táctiles del cuerpo se dilata, permitiéndome mi más alto grado de concentración. En cuanto a la sensación espacial que el performance me produjo, cuando el cuerpo casi inmóvil, se reconoce a sí mismo como materia y forma parte del espacio como cualquier otro objeto, evidencia su materialidad al moverse lentamente y desplazar la “masa” de aire. El movimiento es tan lento y el aire se hace tan denso que ya no reconozco si mi cuerpo es más o menos liviano que el aire porque allí ya todo se vuelve materia. (SALAZAR JENNY.2010).

v. Esther Ferrer:

La artista maneja costeantemente las repeticiones dentro de sus acciones: ponerse una y otra vez diferentes objetos en la cabeza, como el sentarse una y otra vez en una silla, acciones cíclicas en todo el sentido de la palabra. Además, usa otros elementos temporales en sus performance: la pausa, el silencio, los movimientos lentos, la presencia, etc., como estrategias comunicativas que hablan de una nueva forma de percibir el tiempo, el espacio y el cuerpo. Con las palabras de David Pérez encontramos una definición acertada del tiempo cíclico en las obra de la artista, el cual podría entenderse como un tiempo infinito o tiempo circular se prolonga fuera de la performance:

“Lo que caracteriza muchos de los trabajos de Esther Ferrer es su acaso no premeditada –pero no por ello menos improbable– posibilidad de finalización. Por este motivo, piezas y acciones quedan aplazadas de una manera permanente o, en el mejor de los casos, resueltamente olvidadas. Al respecto, por ejemplo, cabe recordar no sólo algunas de las múltiples obras vinculadas a la inabarcable serie de los Números primos o a performances como Cara y cruz (en la que la artista inicia su acción arrojando al público una serie de monedas pintadas a mano, con el propósito de dar por concluida la performance el día en que una de las mismas vuelva a sus manos), sino también propuestas como la recogida en la Silla Zaj (en la que se invita al espectador/a a sentarse en una silla hasta que la muerte les separe).{...} A destacar la importancia que en

estos trabajos asume el factor temporal –ya sea como elemento de clausura de la propia obra y/o como espejo de la propia fatiga”⁴⁹

Uno de los conceptos que se encuentran constantemente en la obra de la artista es la presencia, la cual se relaciona con el tiempo. La artista en sus acciones nos propone vaciar nuestra mente, observar un fenómeno que no busca ninguna pretensión simbólica y sentir nuestra presencia en el espacio y en el tiempo. Un ejemplo de performance que reúne los conceptos tiempo⁵⁰, repetición, infinito y presencia es la que realiza con objetos. La artista permanece sentada y en silencio, mientras deposita un objeto en su cabeza manteniendo el equilibrio en varias ocasiones (repetición). Dichos objetos no tienen relación aparente entre sí, pero nos hablan de una relación cotidiana⁵¹ entre los objetos y nuestro diario vivir (infinito):

“Sentada sobre una silla y guardando un escrupuloso silencio, Esther Ferrer deposita un objeto sobre su cabeza. Sin realizar gesto expresivo alguno, lo mantiene durante un tiempo indeterminado en equilibrio. Se trata de un objeto fácilmente reconocible y cotidiano.{...}. Transcurrido unos minutos, el objeto es retirado y sustituido por otro. El proceso se ejecuta en silencio, sin pronunciar palabra alguna.{...}. Esther Ferrer no busca más que establecer una silenciosa elocuencia sustentada en la contrarretórica, una elocuencia por medio de la cual los objetos truncan cualquier verbosidad y ahuyentan todo tipo de habladería. Menguada la locuacidad, reducida toda fe lingüística, la artista propicia este proceso compartiendo mediante sus acciones y performances un espacio (concreto) y un tiempo (presente). Estos elementos se transforman, pues, en los ejes rectores de una actividad que se desarrolla a través del contacto, es decir, a través de esa presencia a la que en tantas ocasiones se

⁴⁹ PÉREZ, David. “En el marco del tiempo. Mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve”. Arteleku, Revista. Textos de Esther Ferrer. (1997) n.pag. (on line): <<http://www.arteleku.net>> (consulta: 21 de Junio, 2012).

⁵⁰ “no es un tiempo que pueda ser adscrito al tiempo. La sucesión de instantes en los que nos sumergimos y en los que, lejos de todo nombre, discurrimos a través de una duración sin horas, marca el transcurso de algo que no desea ser tiempo. Ese transcurso sucede en un espacio que deambula entre lo físico y lo mental, un espacio que, ajeno a la representación y a la teatralidad, nos muestra la necesidad del despojamiento, la inevitabilidad del abandono, la exigencia del vacío”. Pérez. Op. cit., n. pag.

⁵¹ “Un objeto {...} nos aproxima a otro objeto, un tiempo nos traslada a otro tiempo. De manera semejante, una reflexión nos lleva a otra reflexión. Así, mientras Esther Ferrer continúa enmudecida en su silla elaborando no sólo una peculiar e imprevisible gramática de las cosas, sino transformándose ella misma en pedestal de unas piezas cuyo museo no es otro que el de la vida”. Ibid., n.pag.

ha referido la propia autora. Como consecuencia de ello, el objeto se convierte en obra, la obra en acción, la acción en presencia, la presencia en instantaneidad y la instantaneidad en ese despreocupado estallido de cosas que sólo escriben el transcurso de una objetualidad que empuja a un ahora vibrante y calmo, repleto y vacío, luminoso y oscuro⁵².

Ahora bien, como ya se ha descrito anteriormente en las obras de Esther Ferrer y María Teresa Hincapié se manejan muchos elementos en común: la presencia, el tiempo circular, la repetición, el infinito en relación a los actos cotidianos. Sin embargo, lo que difiere entre las dos artistas es la forma de expresar las relaciones objeto, cuerpo, tiempo y espacio. Mientras Esther Ferrer prolonga su cuerpo mediante objetos cotidianos puestos en su cabeza, destacando la presencia de su cuerpo, María Teresa Hincapié organiza los objetos cotidianos a su alrededor marcando el espacio para habitarlo a través de su presencia. Estas formas con las que cada artista relacionar los elementos temporales y simbólicos hablan de las diferentes formas de percepción del tiempo que se dan en un mismo espacio. Y cuya conciencia y concentración le dirá al performer la longitud temporal que necesita para sentir su espacio interior y el espacio exterior.

vi. El tiempo en la performance deshilando recuerdos.

El tiempo en las performances *Deshilando Recuerdos* es una variable constante, cuya longitud es larga y proyectada al infinito tanto en su construcción formal al deshilar muchas horas como en el concepto de Proyecto proceso que busca realizar diferentes performance indefinidamente con un mimo hilo conductor (el tejido).

✓ El tiempo en la acción de deshilar y la cadencia personal de la artista:

En la acción de deshilar el tiempo transcurre muy lento. La cadencia de la artista es lenta cuando deshila porque le interesa manejar la presencia y el

⁵² PÉREZ. Op. cit., n.pag.

gesto mínimo. Este ritmo surgió de un proceso de exploración con el tejido en el que los bucles necesitaban ser deshilarados con la tensión del tejido y con la fuerza controlada de cada bucle para hacer una acción con mayor consciencia. Para deshilar un jersey se necesitarían muchas horas.

✓ **El tiempo real de la acción de deshilar el jersey rojo**

Como no existía ninguna prisa por deshilar el jersey de la madre fallecida, se mantuvo la misma cadencia en todas las presentaciones de la performance, y terminó por deshilarse el jersey el 17 de Febrero del 2011, en la acción presentada en Magatzems. El total de la acción de deshilar el jersey rojo fueron 24 horas y 18 minutos (16 horas en la performance “Deshilando la esencia del Recuerdo” durante 4 días; 2 horas más en la habitación donde residía la artista en Valencia; 1 hora 33 minutos en el salón de la casa, intervalos aproximados de 25 minutos en las jornadas de performance de la Casa Inclinada, en Magatzems 4 horas con intervalos de 25 minutos aproximados y 15 minutos en el auditorio de Chera como parte de los diferentes jerséis que se empezaron a deshilar).

• **El tiempo formal o real en las series de la performances Deshilando Recuerdos:**

✓ **Deshilando Recuerdos” presentada en la Casa Inclinada**

Las dos estudiantes que participaron en las acciones de Cuenca en la Casa Inclinada, manejaron su propio ritmo y simplemente siguieron la indicación de deshilar sintiendo el tejido.

En la casa Inclinada la artista Neus deshila durante unos pocos minutos una bufanda de lana verde por la dificultad del tejido. Esos hilos no son fáciles de desarmar porque estaban trenzados en forma de nudos, así que la accionista solo suelta algunos nudos por 15 minutos y abandona la acción.

En cambio el ritmo de Gloria, la otra accionista que colabora en la performance, deshila rápidamente un par de calcetines en 15 minutos, pero deja de deshilar

porque decide no soltar todos los bucles completamente y prefiere iniciar una relación con el tejido y con la otra performer.

De este modo, Gloria y Jenny empiezan a trenzar sus hilos, a estirarlos, a enredarse con ellos, generando casi una danza con la exploración del material sobre el cuerpo. Estos movimientos duraron alrededor de 15 minutos más en la acción y así el tiempo total de la performance fue de 30 minutos.

✓ **“Deshilando Recuerdos” presentada en Magatzems.**

Para la acción de Magatzems se exploró la cadencia del espectador. Las dos performers se acercaban al espectador, deshilaban delante de él durante 30 segundos y luego le entregaban una prenda para que él continuara deshilando. El ritmo que manejó el espectador fue variado: lento cuando tenían que enfrentar algún nudo u obstáculo y rápido cuando había una textura fácil de soltar. El espectador iba deshilando sin sentir pasar el tiempo llegando a deshilar durante 20 o 15 minutos ininterrumpidos. Una de las cosas más impactantes fue la concentración grupal de todos los espectadores, cada uno deshilando su jersey durante unos minutos. Esa concentración grupal hizo vibrar con mayor fuerza el espacio.

✓ **“Deshilando recuerdos” presentada en “Zumbidos en Chera”:**

El tiempo en esta performance tiene diferentes pausas y ritmos: se inicia con la acción de deshilar unos jerséis que están amarrados los unos a los otros en una estructura de metal. La cadencia de deshilar ya no es tan lenta como lo fue con el jersey rojo porque con estos nuevos jerséis el tejido es novedoso y su dificultad y la forma del tejido determinan los ritmos para deshilar.

Algunos jerséis tienen unas partes muy sencillas de deshilar porque los tejidos son mas sueltos y simples, el ritmo es rápido y constante, pero otros tejidos son muy complicados en su estructura y se hacen que sea casi imposibles de deshilar, necesitando la ayuda de las tijeras para liberar un hilo del entramado.(JENNY SALAZAR, 2001)

Por otro lado, la postura del cuerpo cambia la cadencia, no es igual deshilar acostado con los brazos extendidos en el aire, o enredarse en los jerséis para deshilar un poco, etc.

Esta performance tuvo un segundo momento: lentamente las dos accionistas abandonan la estructura de hilos y empiezan a caminar por el espacio deshilándose la una a la otra, hasta acabar en el baño de las mujeres del Auditorio Municipal y obstruir la entrada del baño con los cuerpos deshilados. El recorrido durante el espacio de la exposición duro alrededor de 20 minutos.

✓ **“Deshilando Recuerdos” presentada en Pic-nic. Acciones en el campito en el “El Bokerón”, Cadalso de los Vidrios. Madrid**

El *tiempo al infinito* en esta performance está implícito porque la acción de deshilar no es hecha en la performance, tan solo se deshila un jersey blanco por unos minutos. Sin embargo es una acción que carga consigo el tiempo como *testigo* de muchos jerséis deshilados, como una acción que se prolonga en el infinito. Después de deshilar un poco la accionista va sacando uno a uno los jerséis que tiene deshilados, y los lanza con el movimiento circular del cuerpo, generando un ritmo o una danza del tiempo y el tejido. Los movimientos circulares de extender los hilos por el espacio hacen referencia al tiempo cíclico, al tiempo de la vida, al tiempo de una Penélope que se preocupa por deshilar los imaginarios femeninos, a los cuerpos ocultos tras los vestidos y los hilos, etc.

✓ **“Trenzando y Deshilando ando” presentada en Bokaccion, Puerto Sagunto.**

En la performance “Trenzando y Deshilando ando” presentada en el festival en Bokaccion, que tuvo lugar en Puerto Sagunto, también está implícito el tiempo en la acción, tanto en los 30 jerséis deshilados, como en la elaboración de unas manillas en macramé hechas con los mismos hilos del jersey. Los 30 jerséis fueron completamente deshilados a mano durante 15 días y las manillas

fueron trenzadas alrededor de 35 minutos a 45 minutos cada una dependiendo de la dificultad dada por el tipo de hilo (de lana, un solo hilo formado de muchos hilos, hilos lisos y hilos con la curvatura de la textura, etc.). Cada jersey tenía su propia manilla y manejaba dos tiempos: uno el de deshilar y otro, el de trenzar.

Además el tiempo se señaló en el espacio de la performance con la creación de un calendario cromático hecho con los jerséis doblados por colores. Con el cual se representaba una medida longitudinal del tiempo que constantemente tenemos presente para desarrollar nuestras actividades diarias.

Otro elemento de la performance que también señalaba el tiempo fue la acción de cambiar tres prendas por tres jerséis (negro, rojo y blanco) que estaban en el calendario cromático. La artista se quita la camiseta, la dobla y la coloca en el lugar de un jersey negro, luego se quita los zapatos y los ubica en el lugar de jersey rojo y por último se quita el pantalón y lo ubica donde estaba el jersey blanco. Estos tres jerséis vestidos en el cuerpo de la artista representaban la trilogía del tiempo: pasado, presente y futuro.

Otro elemento rítmico en esta performance fue el sonoro: cada manilla tenía en la mitad un cascabel que iba sonando en la medida que la artista se vestía con los jerséis deshilados. Los jerséis no paraban de sonar porque cada jersey tenía tres cascabeles, uno en la manilla de macramé y los otros atados a los hilos. Las manillas con cascabel fueron regaladas al público durante la acción, lo que permitió que el público jugara con el sonido y creara una composición rítmica con los cascabeles. Estos ritmos de los espectadores se combinaban con los sonidos de los otros cascabeles manejados con el cuerpo de la artista al saltar o caminar.

- **La repetición en las performance “Deshilando Recuerdos”**

La repetición es una constante en las series de la performance deshilando recuerdos, el mismo hecho de deshilar una y otra vez es una acción repetitiva.

Además la repetición como variable ha sido reafirmada con otros movimientos o desplazamientos del cuerpo en el espacio de la performance: como ejemplo tenemos la video-performance de la serie piloto (explicada en detalle en el capítulo de la Idea), cuyo desplazamiento del cuerpo tiene un recorrido pendular sobre la superficie de un sofá, o como la performance realizada en Cadalso de los Vidrios. Madrid o en Puerto Sagunto, cuyos desplazamientos del cuerpo fueron repetitivos: En la orilla de una fuente cercana, se lanzaron los jerséis de forma circular con un efecto visual similar a lanzar las redes para pescar. Cada vez que caía un jersey en el piso formaba una circunferencia cromática, cada vez más compacta por las repeticiones. Esta acción repetitiva de extender los hilos de los jerséis también se desarrollo en Puerto Sagunto pero con una cadencia más rápida y no para extender los hilos en el espacio sino para extender los hilos con el fin de cubrir y deformar el cuerpo.

- **El tiempo del silencio en las performance Deshilando Recuerdos:**

Todas las performance Deshilando Recuerdos transcurren en silencio, la artista no hace ruido pero se resalta el ruido del espacio matérico envolvente y de los espectadores que allí lo habitan. Mientras se deshila se puede percibir la riqueza de los ruidos naturales (la tos, los murmullos, el rechinar de los pies, las sillas cuando se mueven, etc.). Fue así, que el tiempo del silencio creó una “conciencia aumentada” y el cuerpo de la artista fue más sensitivo con lo que ocurría a su alrededor.

Y en la performance “trenzado y deshilando ando”, como ya se explicó anteriormente, no hay un silencio total, ya que se destacaron los ruidos y movimientos de los espectadores cuando sonaban los cascabeles, sonaban risas, los juegos sonoros ente amigos, etc.

- **La pausa en la performance Deshilando Recuerdos:**

En la performance presentada en Magatzems, el dejar de deshilado por un momento es asumido como pausa y es el inicio de otro movimiento del cuerpo:

la artista al estar deshilando sentada, llega un momento que agota su ritmo de deshilar, y necesita levantarse de la silla, y empezar a realizar desplazamientos para estirar el cuerpo y recargarse de energía por el espacio. De tal modo que surgen acciones espontaneas tales como estirar los hilos deshilados, acercarse al espectador, entregarle un jersey para deshilar o deshilar con ellos.

Estos movimientos y acciones con el espectador dinamizaba la acción antes de volver al mismo sitio a seguir deshilando, ya que si vemos, la mera acción de deshilar puede llegar a ser monótona durante el tiempo largo e indefinido que necesita para desintegrar el jersey; además al tratarse de un gesto mínimo (tirar de un hilo) no necesita de mucho tiempo para ser comprendido y puede llegar a ser suficiente observando la acción por 5 minutos.

En las demás performance de la serie *Deshilando Recuerdos* no es tan evidente las pausas de movimiento porque son mínimos los reposos del cuerpo de una acción a otra.

3. EL TEJIDO:

Para esta investigación es de gran importancia las relaciones simbólicas del tejido-piel en la historia del vestido, cuyo paso intermedio se encuentra entre los vestidos de piel y los vestidos de tejido. Además, se encontró en la cultura egipcia y peruana un referente cultural del tejido-envoltorio, el cual forma parte de los ritos sagrados de estas dos culturas. El tejido envoltorio es uno de los conceptos que la performance *Deshilando Recuerdos* ha manejado en la acción de envolver con hilos el cuerpo, así que como complemento de la historia del vestido es pertinente analizar las razones culturales que tuvieron estas dos culturas para preferir el tejido- envoltorio y no los vestidos funerarios como ocurrió en otras culturas. Por lo tanto, este apartado solo hablará un poco del tejido envoltorio y sus valores simbólicos en el proceso de momificación; y no profundizará en la historia del tejido para acotar la información de la investigación y ajustar la sustentación histórica en el vestido. A continuación se estudiará la momificación como tejido-piel que protege al cuerpo del difunto en las culturas egipcia y peruana señalando los usos y valores simbólicos que cada una de estas culturas encuentra en el tejido:

i. Simbología del tejido en la cultura egipcia y peruana:

En la mayoría de las culturas el tejido forma parte de la memoria colectiva y está presente en la elaboración de los rituales concernientes al origen y fin de la vida. Y según *Mertens Stienon* la acción de tejer es la que contiene este proceso ritual de prosperidad dentro de un sistema social:

“La acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida, sobre todo ésta en sus aspectos de conservación y multiplicación o crecimiento. Este sentido era conocido y aplicado con fines mágicos y religiosos en Egipto y en las culturas precolombinas del Perú”⁵³.

⁵³CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela. 2007. p.432.

Por lo tanto la energía de la acción es una fuerza envolvente que se transmite en el tejido y está representada en el equilibrio universal a través de la trama⁵⁴. Esta relación simbólica también se halla en el tejido de la momificación, el cual protege al cuerpo con la energía del tejido sagrado y su preparación busca la conservación del cuerpo bien sea para afrontar el inframundo en el caso de la cultura egipcia o para ofrendar a los dioses en búsqueda del equilibrio entre la vida terrenal y ancestral como ocurre en la cultura peruana. Así es como en estos rituales mortuorios el tejido cobra mayor importancia por su simbología a diferencia de los rituales que usan los “*vestidos mortuorios*”⁵⁵, cuyo enfoque le da mayor valor al vestido y a la información que pueda interpretarse de él: (costumbres, tradiciones, habilidades, clase social, gustos, etc.).

Y en la antigua cultura egipcia el tejido tenía la función de un caparazón o piel del cuerpo y del alma, un envoltorio resistente que facilitaba al difunto su travesía después de la muerte, y cuyo procedimiento era con fajas de lino ceñidas a cada parte del cuerpo. Sin embargo, la momificación en esta cultura solo duró algunos periodos porque al entrar el cristianismo se introdujeron los vestidos mortuorios: “Coptos”⁵⁶, llamados así por los primitivos cristianos de Egipto, quienes crearon estas camisas o túnicas con elaborados dibujos; y que en algunas ocasiones usaban las “claves” como complemento de dichos vestidos las cuales cubrían hombros, pecho y espalda, con incrustaciones de lana sobrepuesta con fondo de lino o de lana. La iconografía de los vestidos Coptos es variada, se encuentran desde ornamentos geométricos a dos colores hasta figuras humanas o de animales y escenas bíblicas. Ahora bien,

⁵⁴“Guénon interpreta trama y urdimbre como equivalentes de las líneas horizontal y vertical de la cruz cósmica. La segunda de estas líneas expresa los diversos estados del ser, y la primera el grado de desarrollo de esos estados. Alude también a la identificación de ambos elementos con los principios masculino y femenino. Y dice que por ello en las Upanishads, el Supremo Brahm es designado como <<Aquel sobre quien los mundos están tejidos, como urdimbre y trama>>. Por otro lado para los taoístas, la alternancia de la vida y muerte, condensación y disolución, predominio de Yang o de Yin, son como el vaivén de los dos elementos del tejido.” Ver CIRLOT. Op. cit., p.432.

⁵⁵ “Desde tiempos remotos existió la costumbre de enterrar a los muertos con sus vestiduras, frecuentemente con las más valiosas que hubieran usado, y de incluir en las sepulturas vestidos destinados a la vida de ultratumba”. Ver FLEMMING, Ernst. “Historia del tejido: Ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la Antigüedad hasta comienzos del siglo XIX incluyéndose el Extremo Oriente y Perú”. Barcelona: Gustavo Gili. 1958.p.9

⁵⁶FLEMMING. Op. Cit., pp.9-10.

la lana en el arte textil de Egipto pasa del uso artesanal al uso industrial en el periodo helénico con la técnica de la trama de *lana*⁵⁷, por medio del contraste de gruesos de urdimbre de lino y trama de lana. Pero en Egipto a igual que en otras culturas es la seda la que sustituye parcialmente la lana en los tejidos mediante la expansión del llamado *camino de la seda* proveniente desde China.

Y en cuanto al tejido con lana en la cultura indígena del Perú fue fundamental para el desarrollo socio-económico y en la preparación de los rituales. Y en la momificación se halla en dos procedimientos rituales en los que el tejido es un manto protector: en un ritual que se caracteriza por la práctica del sacrificio de seres humanos, quienes son momificados y ofrendados a dioses; y en los rituales mortuorios en que la momificación forma parte de los preparativos fúnebres para enterrar a los muertos en cementerios familiares⁵⁸. Los cuerpos en dichos rituales eran embalsamados, vestidos y colocados en posición de cuclillas⁵⁹, para luego ser envueltos con una tela de lienzo. Esta cultura cuyo territorio fue dominado por los Incas aproximadamente en el 1200 después de Cristo, tuvo un elevado desarrollo del tejido con la trama en lana o algodón y brocado en lana, y especialmente con la *técnica del tisaje*,⁶⁰ el cual es actualmente materia de investigación gracias a los hallazgos de diversos

⁵⁷ “Novedad técnica cuya invención se adjudicarán los sirios, quienes se acreditan asimismo como manipuladores de gran estilo en el artístico colorido de las lanas con variados y armoniosos matices, entre ellos el tinte púrpura, tan estable, que le da fama mundial”. Ibid., p.10

⁵⁸ “Algunas momias conservan vestimentas y adornos de plumas que seguramente las distinguen como personas de alto rango. Muchos fueron enterrados en grupos familiares de padres, bebés y ancianos, envueltos en una tela protectora y en muchos casos junto a sus más estimados enseres”. Ver BBC MUNDO: A.A.V.V. “Hallan miles de momias incas”. Londres: BBC Mundo Ciencia. Publicado: 18 de abril de 2002. (on line): <<http://news.bbc.co.uk>>. (Consultado: 13 febrero, 2012).

⁵⁹ FLEMMIN. Op. cit., p.20

⁶⁰ “Técnica del Tisaje: Se considera como uno de los primeros hallazgos de la humanidad el de elaborar un tejido colocando con orden los hilos entrecruzados perpendicularmente. Según la clase del hilado y del método de producirlo, ya sea flojo y flexible o bien rígido y fuerte; según las diversas maneras de retorcerlo, unas veces resistente para destinarlo a urdimbre, otras menos fuertes para emplearlo como trama, y finalmente, según la gama de colores con que se pueda teñir, llegan a obtener variados arquetipos de tejido, siendo el gusto y la afición al adorno los que sugirieron nuevas ideas sobre las diversas maneras de combinar los hilos en el telar”. Ibid., p.21

textiles conservados. Por lo tanto, es admirable su refinamiento y su desarrollo textil.

Para finalizar este capítulo de la simbología del tejido se recordará que el proyecto se inclinó más por las relaciones simbólicas del tejido lanar, sin desmeritar los demás tejidos, porque es el material trabajado en la performance “deshilando recuerdos”. Y en las culturas egipcia y peruana donde primó la relevancia simbólica de sus tejidos, la lana se desarrolló con mayor eficiencia en la cultura peruana porque no hubo otro tejido que desviara la atención de mejorar la técnica y explotar el material existente. Por otro lado, esta materia prima como ya se dijo en el capítulo de la historia del vestido simbolizó una relación sagrada con la naturaleza para los *Kaúnakes* en el mediterráneo, y en las demás culturas, con la evolución de los textiles se reemplazó la lana por otros materiales como la seda que prometían mayor vultuosidad y finura a los tejidos, asignando el uso de la lana para las clases bajas.



Tela de algodón con brocado de lana - América del Sur, Perú, Chimú - Krefeld, Gewebesammlung

ii. Hipótesis simbólica del tejido en la performance deshilando recuerdos

Ahora bien, con esta información del desarrollo textil y simbólico del tejido en estas dos culturas se pretende proponer la hipótesis del tejido de lana y del vestido como elementos transmisores de energía totémica: En la performance deshilando recuerdos también se hereda la creencia de sentir la energía como huella percibida a través de la tactilidad con las lanas, ya que más que un objeto vaciado se trata del alma, de la energía, de la piel del otro, o de nuestra piel, o de la “segunda piel”, y que puede leerse como un contenedor de almas que comunica y prolonga el cuerpo en el tiempo y en el espacio.

4. EL VESTIDO

El vestido es un objeto al que se le designan diferentes orígenes, uno de ellos según los arqueólogos se remonta a la edad de piedra con el descubrimiento de agujas de hueso (material de costura)⁶¹ las cuales fueron usadas por los hombres primitivos para la creación de vestidos de piel con el fin de protegerse del clima. Sin embargo, para Samat y otros estudiosos del tema, este origen no es una “regla absoluta” al destacar otras formas de protección diferentes al vestido, tal como ocurrió con los primeros pueblos que atravesaron las Américas (los yámanas, los alacalufs o los onas en Tierra de Fuego) quienes usaron otro tipo de estrategia: “un sistema natural de termorregulación y de un panículo adiposo sobre la piel”. (Maguelonne, 1994)⁶².

Otra hipótesis es la del taparrabos propuesto por Samat y Carmen Argente del Castillo, entre otros investigadores de la historia del vestido, quienes sustentan el uso de la prenda para la protección de los órganos sexuales y evidencian en sus textos la pertinencia simbólica de la prenda en la comunidad. Para Samat los taparrabos fueron hechos por las mujeres primitivas con el fin de “disminuir o retener el flujo menstrual, para comodidad personal y por razones de seguridad pública, ya que el sangrado podía atraer a los carnívoros o a los enemigos del clan vecino”⁶³. Ya partir de esta idea describe diferentes culturas a lo largo de la historia, que independientemente de las condiciones climáticas

⁶¹“Las agujas encontradas en los yacimientos de la edad del reno del suroeste Frances cuya invención data de veinte mil años antes de nuestra era: alfileres de hueso puntiagudo y de ojo perfecto, destinada a deslizar a través de agujeros perforados por una *lezna* los hilos de unión con hilos de tendón, fibra nerviosa o crin, etc. {...}. ¿fue la mujer la instigadora de ese artesanado? Piensan que si los partidarios de la dicotomía de tareas (los hombres en la caza, las mujeres en el hogar)”. Ver Maguelonne Toussaint, Samat. Op. cit., p.99.

⁶²Ibid., p.15.

⁶³Ibid., p. 55.

han protegido y exaltado los órganos sexuales con diversos cinturones o taparrabos (como los vestidos taparrabos masculinos de Angas de Nueva Guinea que representan la vida de quien lo usa)⁶⁴, y además muestra cómo estas prendas se van transformando poco a poco hasta ir cubriendo todo el cuerpo. Y como ejemplos se encuentran las culturas del continente asiático con los taparrabos que fueron convertidos en calzones o pantalones cortos con el inicio de la costura (Maguelonne, 1994)⁶⁵.

Con lo anterior, tan solo se trata de abrir una introducción sobre el origen del vestido para aumentar el marco de referencia e identificar las relaciones simbólicas de las primeras prendas como elementos decisivos en la concepción del vestido.

i. Reseña histórica del origen del vestido

- **Prehistoria:**

El paso evolutivo de la vestimenta primitiva con pieles al vestido con tejido fue un proceso paulatino, que lo influyó la habilidad manual y técnica de la mujer para entrelazar las fibras o tejer. En un principio se trataba de unir una piel con otra usando pelos muy gruesos o filamentos de animales (cocer) para la creación de un vestido, pero tan solo en el Neolítico se sustituye la piel por el tejido. Por lo tanto, la evolución del vestido y del tejido fueron procesos independientes, por un lado se perfeccionó la técnica de la piel para los vestidos y por otro lado con el tejido se desarrollaron objetos y herramientas

⁶⁴“El vestido hecho de corteza machacada por los Angas de Nueva Guinea consiste en un pulpul, una especie de taparrabos o (la prenda peniana) para ocultar el sexo, enorme y ventral para los hombres, o recto y que cubre las dos caras de la parte inferior del cuerpo para las mujeres y los jóvenes {...}.El pilpil ventral masculino, de largas laminillas de corteza machacada o de junco ‘Eleocharis’ las cuales no se tiran nunca porque representan toda la vida de un hombre, crecido cada año hasta convertirse en ese enorme paquete que un viejo no podría rodear con sus brazos. Maguelonne. Op. cit., pp.62-63

⁶⁵“En todas las Cícladas se utiliza el taparrabos cretense, pero en el continente asiático, lo mismo que en el Peloponeso, cuando éste sea influido por Asia y por los dorios, se cierra y se convierte en calzón o pantalón corto {...}. Una estatuilla encontrada en Kampos, Laconia, muestra esa transformación: el taparrabos en realidad una banda sujeta a la cintura por la parte inferior de la espalda, pasa entre las piernas y se une delante, bajo el estómago. Más adelante adopta su forma definitiva de calzón cuando se descubre el corte y la costura”. Ibid., p.69.

{Las cuerdas y las cestas aproximadamente en el Paleolítico 20.000 años a. C.} (Rodríguez, 2002),⁶⁶ y tan solo cuando se tuvo el dominio del telar se empezó a confeccionar el vestido con tejido.

Ahora bien, con el cambio del Nomadismo al Sedentarismo en el Neolítico el hombre se establece en un lugar, explora nuevos recursos como son la agricultura y la ganadería, crea nuevas herramientas y desarrolla nuevas técnicas más refinadas que lo hacen más eficiente. Dicha dinámica progresista facilitó la elaboración de los tejidos con fibras naturales y animales. Y como evidencia de esta etapa se han encontrado impresiones de tejidos que datan del 7.500 años a. C. en Tell-Halula- cerca al río Éufrates, lugar reconocido por los primeros asentamientos humanos (Rodríguez, 2002)⁶⁷

Por lo tanto a partir del 2.700 a. C. con el desarrollo fomentado por la ganadería ovina y mediante la técnica de corte del vellón de oveja que hoy es conocida como la “Esquila” el hombre inicia un procedimiento artesanal de limpieza del vellón y preparación de las fibras para obtener el hilo de lana. Con la obtención del hilo se desarrolla la habilidad del tejido cuyo procedimiento tuvo dos técnicas principales para manipular los hilos, las cuales se conservan hoy en día: el tejido de punto y tejido plano: a) El tejido plano era creado mediante una máquina llamada telar y consistía en entrelazar dos hilos, uno de ellos llamado urdimbre al que transversalmente le pasará otro hilo llamado trama; b) y el tejido de punto ha sido el dominio manual de una o dos agujas con un solo hilo para crear un tejido (Delgado Palomino, 2005)⁶⁸

⁶⁶ RODRIGUEZ PEINADO, Laura. (España) “El arte textil en la antigüedad y en la Alta Edad Media”. Artículo del Grupo Español de Conversación. España: Madrid. (on line): < <http://ge-iic.com> > (consulta: 14 Febrero, 2012).

⁶⁷ RODRIGUEZ PEINADO, Op. cit., p.1.

⁶⁸ DELGADO PALOMINO, Jorge Antonio. (Perú). “Hilados”. Monografía de la Universidad Nacional de San Agustín. Perú: Arequipa, 2005. (on line): <<http://www.monografias.com>>. (Consultado: 16 Febrero, 2012).

Estas dos técnicas fueron procedimientos artesanales hechos por las mujeres, quienes en la prehistoria ejercían una función determinante en la comunidad. Se creía que estas mujeres tenían un vínculo sagrado con la naturaleza, eran la fuente de la vida y su fertilidad era el regalo de los dioses. Esa creencia y adoración también era asociada con la tierra y los animales, como la fertilidad dada por los dioses a las cosechas o a la madre tierra y con la protección recibida de “las almas” de los animales, etc. (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

En cuanto a las transformaciones simbólicas del vestido de piel al vestido con tejido son infinitas las posibilidades pero han de notarse algunas tendencias generales que servirán para contextualizar este proyecto: En el Paleolítico el vestido piel era una representación venerada y su uso era totémico, es decir un vestido de pelos y de piel contiene la energía cósmica de los animales cazados, y cuando el vestido es usado por un hombre lo dota de la protección de muchas almas (Maguelonne,1994)⁶⁹.Y a finales del Neolítico el hombre encuentra una relación totémica con el tejido y ve en este tejido un material propicio para la creación del vestido que mantenga una representación simbólica con la naturaleza. Pero este vínculo sagrado entre el tejido y el vestido, y el papel que representa la mujer en dicho proceso solo se caracteriza en la prehistoria porque la mujer pierde protagonismo con el patriarcado en la Edad Antigua (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

- **Historia:**

Con el paso a la Edad Antigua, los principales imperios Mesopotamia, Egipto y Persia vieron en las fibras lino, algodón y lana la materia prima por excelencia para la confección de la indumentaria (Rodríguez, 2002). Sin embargo en

⁶⁹“En el momento en que el ser humano se pone el vellón del animal, {...} se inviste de los poderes particulares que están unidos a ese vellón. Más que una restitución de las aptitudes físicas de cada parte del pelaje, se opera una multitud de transferencias mágicas sobre él, y por tanto en él, de todas las pequeñas almas del animal”. Ver MAGUELONNE TOUSSAINT, Op. Cit., p.95.

algunas culturas estas tecnologías no desplazaron por completo la confección de vestidos de piel porque se tenía un vínculo muy fuerte con las creencias de sus antepasados y una formación cultural en torno a los recursos ganaderos. Dichas evidencias se encuentran en la vestimenta de los sumerios pertenecientes a la primera cultura mesopotámica llamada *Kaúnakes*: “falda-taparrabos de piel y lana que descendía de la cintura a las pantorrillas para hombres y vestido de manga corta de los hombros a las pantorrillas para las mujeres. {...}. {Este término *Kaúnakes* fue usado para los habitantes dedicados al ganado lanar y a la indumentaria ritual masculina}” (Maguelonne, 1994)⁷⁰.

Con la edad Antigua también empieza la discriminación de la mujer, una etapa que inicia con el manejo del poder liderado por los hombres y conocido como Patriarcado. Con ello la mujer “pierde el protagonismo que tenía en las sociedades primitivas y pasa a ocupar un lugar secundario en las culturas del momento”⁷¹. De aquí en adelante la vestimenta deja de ser un objeto totémico para volverse un instrumento de poder y de comunicación, y su confección se especializa en la indumentaria masculina (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

El antiguo Egipto: En el Valle del Río Nilo las condiciones climáticas favorecieron la siembra del lino y algodón, y con la división y la especialización del trabajo se crearon telares de extraordinarias finuras. Para los egipcios la tela representaba el manto de los dioses y fue utilizado para la momificación y la confeccionaron de túnicas. Las túnicas femeninas fueron estilizadas mediante grandes escotes y un poco ceñidas al cuerpo para resaltar las formas femeninas. Y en cuanto a la mujer hay que destacar que gozó del respeto y admiración del hombre egipcio, el cual no la veía como un igual pero si como

⁷⁰“El término *Kaúnakes* significaba electivamente una reunión de pieles de cabra o de cordero con las que hacían largos taparrabos y una especie de chal-capa”. MAGUELONNE TOUSSAINT, Op. Cit., p.102

⁷¹ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen. (España). "Pasarela de la Historia. Una aproximación a la historia del Vestido". Granada: Junta de Andalucía, 2002. (on line): <<http://www.ciudadanas.org>> (Consultado: 25 de enero, 2012).

su complemento, y este respeto fue mucho mayor en comparación con las otras culturas del momento (Argente del Castillo Ocaña, 2004). De esta cultura se profundizará más en el capítulo dedicado a la simbología del tejido.

La Grecia clásica: La mujer en la cultura griega no era tomada en cuenta en la toma de decisiones y era concebida como un “menor de edad eterno”⁷², a pesar de que es allí donde se gestó el concepto de democracia radical. “{En cuanto a las vestimentas también fueron túnicas, pero a diferencia de la cultura egipcia no buscaban resaltar las formas, se trataba de un tejido rectangular tanto para hombres como para mujeres que se envolvían alrededor del cuerpo, se sujetaban a los hombros con broches y se ceñían a la cintura con un cinturón o cordón. El color de los tejidos comunicaba diferenciaciones de poder: los colores primarios eran usados por los dirigentes y la clase alta, en cambio los pobres solo usaban el color marrón rojizo en sus vestidos}” (Argente del Castillo Ocaña, 2004)⁷³.

Los iberos: Los adelantos en lino y lana que trajeron los fenicios y los griegos a la península Ibérica influyó en la vestimenta, ya que se adoptaron túnicas que iban desde el cuello hasta los tobillos. El complemento para la túnica femenina era una peineta que sostenía el manto sobre la cabeza y que algunos autores la relacionan con el origen de la mantilla española (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

Roma imperial: Las mujeres romanas a diferencia de la cultura griega se les reconocía el derecho a la independencia económica; estas mujeres al casarse tenían derecho a ser protegidas por la familia a través de donaciones de bienes, los cuales funcionaban como un tipo de seguro en caso de que faltará

⁷² ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Op. cit., n.pag.

⁷³ Ibid., n.pag.

el apoyo del marido o en caso de quedar viudas. La vestimenta fue influenciada por los griegos y confeccionada con lana, lino y seda. Existieron dos tipos de diseños: Una túnica que tenía mangas y costuras, y otra túnica que era un tejido rectangular sujetado a los hombros con broches y con un cinturón en la cintura. Este último modelo, a diferencia de los griegos, resaltaba la figura femenina con un ceñidor en el pecho a manera de cruzado mágico. Y como complemento del vestido, tanto hombres como mujeres usaban una capa de forma circular enrollada alrededor del cuerpo (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

- **Edad Media**

Esta etapa cubre una temporalidad de mil años lo que nos indica una infinidad de cambios socio-culturales que afectaron los imaginarios del vestido. En la parte histórica se encuentra la disolución del imperio romano a cargo de los pueblos barbaros y su influencia implicó cambios drásticos en las mujeres al ser consideradas como objetos cuya pertenencia se pagaba con dinero en el momento del matrimonio. Por otra parte cuando los pueblos germanos fueron cristianizados se conservó la creencia de que la mujer solo podía ser contemplada por su legítimo dueño. Con estos dos fenómenos socio-culturales la vestimenta tiende a ocultar el cuerpo femenino; y para comprender mejor dichos fenómenos se clasificará en Alta Edad Media y Baja Edad Media (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

Alta Edad Media: Esta época que dura hasta el siglo XIII es reconocida por ser un periodo decadente de las sociedades europeas con la destrucción de los pueblos en manos de los germanos. Con ello se pierden los artesanos y se empobrece la vestimenta. Las túnicas de lana que eran confeccionadas en casa carecían de refinamiento y de colorido. Estos vestidos llamados *Sayos* eran vestidos “unisex” que solo se diferenciaban por la altura: para las mujeres iban hasta los pies y para los hombres hasta las rodillas, y debajo de ellos se usaba una especie de leotardos o medias largas llamados *Calzas*. Mientras

esto sucedía en los pueblos europeos otra tendencia estilística en el vestido se desarrollaba en las culturas del Oriente del Mediterráneo (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

El Islam: Para entender el por qué de la vestimenta del islam hay que retomar el origen de dicha cultura, la cual surge y se desarrolla en el desierto. Este pueblo que vivía en condiciones atmosféricas extremas necesitaba conservar su población por medio de familias numerosas. Por lo tanto, con los matrimonios polígamos garantizaban al hombre la posesión de muchas mujeres y muchos hijos, además esta práctica aseguraba el cuidado de los hijos por las mujeres como si se tratara de una única familia. Estas mujeres eran vistas como propiedad y por lo tanto eran cuidadas con recelo para no ser vistas por otros hombres utilizando vestimentas o túnicas que solo dejaban ver sus ojos y sus manos, además cuando estos pueblos eran nómadas el vestido era su único medio de protección para no dejarse ver ya que no existían ni paredes ni abundantes árboles para esconderse de las miradas ajenas. No obstante, las mujeres esclavas no necesitan ocultarse tras sus vestidos porque eran objetos de diversión, cuyos oficios era la danza y el canto (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

Baja Edad Media: Esta época se caracteriza por la diferenciación social en la vestimenta: aparecen los jubones para las clases altas tanto para hombres como para mujeres los cuales ciñen el pecho. La indumentaria masculina consistía en un jubón y las calzas como ropa interior, sobre el jubón se usaba una camisa que podía estar acompañada de una capa; y en la vestimenta femenina el jubón era una prenda exterior que se usaba con una basquiña que era como una falda larga, y encima de esa ropa se podía usar la Galerilla o un manto (DESCALZO, Amalia, 2004)⁷⁴. Y en las clases populares la indumentaria

⁷⁴ DESCALZO, Amalia. (España). "Jubón del siglo XVII. Los modelos más representativos de la exposición". Museo del Traje. Departamento de Difusión. (on line): <<http://museodeltraje.mcu.es>> (Consultado: 5 marzo, 2012).

era más simple, la cual se componía de una camisa sobre la que se colocaba la falda y el corpiño.

Para este tiempo estaba bien visto resaltar la figura humana porque se creía que el cuerpo era obra de Dios y era digno de admiración. Por este motivo la innovación de la época fue el escote en los vestidos femeninos y los talles del pecho con el jubón o el corpiño (Argente del Castillo Ocaña, 2004).



El Jubón: Imagen de Rosa Jiménez

- **Edad Moderna**

En el siglo XVI ya se había descubierto América y la expansión territorial trajo mayor diversidad y progreso. En el campo del textil se crearon diferentes técnicas que enriquecieron los tejidos y el uso de la seda estaba más al alcance de todos (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

El renacimiento: La indumentaria en este siglo se caracterizó por el ornamento de la ropa y por las llamadas “cuchilladas” que eran cortes en las prendas. Para finales del siglo los vestidos de las clases altas eran reconocidos por la diversidad de texturas y coloridos, y el símbolo indumentario de la aristocracia fue la *gorguera* que iba alrededor del cuello. En cuanto a las faldas es España

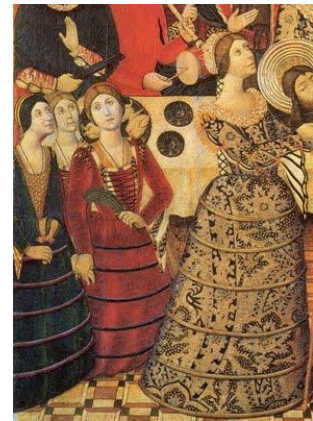
la que impone la moda en toda Europa con el verdugado cuya estructura de aros se cocía sobre el tejido (Argente del Castillo Ocaña, 2004)..



Cuchilladas



Gorguera



Verdugado

El barroco en el siglo XVII: Con el trascurso del tiempo la vestimenta femenina se volvió más exagerada y más ornamentada. Como ejemplo está la exageración del verdugado con la falda guardainfante, la cual consistía en unas enaguas armadas con arcos de alambre, madera o ballenas abiertas hacia las caderas. Este elemento era muy incómodo y tan solo duro hasta mediados del siglo (Argente del Castillo Ocaña, 2004).



La infanta María Teresa con guardainfante
(Velázquez)

Siglo XVIII: Hasta mediados de este siglo el tejido se caracterizaba por ser una actividad manual que se organizaba por gremios, pero con la Revolución Francesa y los cambios que había provocado la Revolución Industrial se dinamiza el proceso de producción de los textiles, bajan los costes de

producción de las fibras y se crean nuevas texturas y diseños, y por lo tanto aumenta la confección de indumentaria (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

En España, a principios de siglo, se nota una fuerte influencia francesa en la vestimenta femenina de la que se destacan los vestidos tipo “bata” que tiene un tableado en la espalda o a los dos lados; y a mediados del siglo se destaca el vestido “polonesa” cuya parte posterior de la falda se realza con cintas. Pero a estos vestidos glamorosos se les contraponen una nueva moda: los “vestidos majos.” Estos vestidos son creados por una parte de la población madrileña que buscó una alternativa diferente a los modelos que imponía la aristocracia, cuyo estilo estuviera a la vanguardia y sencillez que promulgaba la moda internacional⁷⁵, sin embargo después se volvió una moda que también fue usada por la aristocracia.



Figura 6. Bata (ca. 1780). Museo del Traje



Figura. Polonesa (ca. 1775). Museo del Traje.

⁷⁵ A.A.V.V. (España). “Moda en torno a 1808”. Dossier informativo del departamento de difusión del Museo del traje. (Madrid): Museo del Traje. (on line): <<http://museodeltraje.mcu.es>> (Consultado: 10 marzo, 2012).

- **Etapa Contemporánea:**

Como ya se mencionó la Revolución Francesa volcó la mirada a las costumbres plebeyas y a las formas más sencillas de vestir. La nobleza que fue perseguida por los revolucionarios suprimió de sus vestimentas los brocados de seda, los encajes del vestido masculino, los miriñaques, etc, cualquier elemento ostentoso que los evidenciara y los pusiese en peligro; por lo tanto esta etapa de la indumentaria está al servicio de propaganda ideológica y los que vistieran con modas pasadas podían ser considerados de simpatizar con el antiguo régimen (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

- **Transición al siglo XIX:**

Los gobiernos republicanos franceses y el imperio de Napoleón adoptaron el estilo Neoclasicista desde el punto de vista artístico, el cual buscaba las formas más sencillas y naturales en las vestimentas. Sin embargo, Napoleón “mantiene algunos parecidos en la vestimenta del antiguo régimen para mostrar la solemnidad, grandeza y prestigio a su corte”⁷⁶.

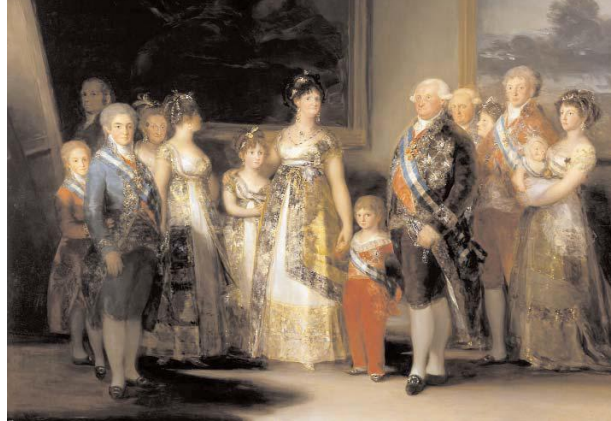


Vestido camisa y Spencer 1800-1810
Museo del Traje. CIPE

“Es en la indumentaria de la mujer en la que se produce el cambio más radical. Ahora se lleva el denominado "vestido camisa", que presenta una silueta vertical, como una columna en la que los pliegues serían las aristas, y emula a las estatuas clásicas. Este vestido, confeccionado con finas telas blancas de muselina, preferentemente de algodón, tiene el talle alto y no lleva artilugios interiores, lo que aporta sencillez y libertad de movimientos. La finura de estos tejidos determina el uso como prenda de abrigo, jubones muy cortos – denominados *Spencer* en el resto de Europa-, y chales muy estrechos. Los zapatos son planos y el pelo, corto y rizado, o recogido en un moño con guedejas, imitando a las mujeres clásicas”⁷⁷.

⁷⁶MUSEO DEL TRAJE (España). Op. cit., p.5

⁷⁷Ibid., p.4



Familia de Carlos IV. Francisco de Goya. Museo del Prado

Además, este siglo se caracterizó por las protestas en contra de la moda de la época con un grupo llamado “movimiento para un traje racional”, que surge en 1881. Se trataba de un grupo de intelectuales preocupados por la incomodidad de la prendas femeninas, especialmente en “el ajustado, el corsé y las innecesarias capas de prendas rellenas y armadas” (Lavern, 2006)⁷⁸. Por otra parte, en esta época también empezaron a surgir movimientos obreros y feministas como las “sufragistas” que era un grupo de reivindicación de las mujeres a ejercer el voto, las cuales contribuyeron a los cambios en la vestimenta femenina al usar prendas más sencillas en sus manifestaciones. Finalmente, la creación de la bicicleta fue un elemento determinante que influyó en la creación de nuevas prendas que permitieran a la mujer incorporarse a los nuevos ritmos de vida como lo fueron las faldas pantalón. De este modo, el pantalón ya no era una prenda exclusiva de la vestimenta masculina, y evidenciaba un devenir de cambios socio-culturales provocados por las mujeres en búsqueda de igualdad de género (Argente del Castillo Ocaña, 2004).

- **Del Siglo XX hasta nuestros días:**

Son innumerables los cambios en se han desarrollado en estos últimos tiempos a razón de los avances tecnológicos y el multiculturalismo como fenómeno

⁷⁸LAVERN, James. “Historia del traje y de la Moda”. 10ª Edición. Madrid, España: Ediciones Cátedra. 2006. pp. 198-202.

facilitado por los medios masivos de comunicación. La plataforma de internet, la televisión, el cine, entre otros medios masivos de comunicación y el marketing han transformado completamente el concepto de la vestimenta. Cambios tales como la creación de la minifalda en 1925, y el uso del pantalón a mediados de 1945 cuando las mujeres remplazaron a los hombres en las fábricas durante la segunda guerra mundial y la incorporación masiva de la mujer en el mundo laboral en 1984, la moda, etc., (Argente del Castillo Ocaña, 2004). Estos son algunos ejemplos de los fenómenos socio-culturales que se produjeron por todo el globo con mayor rapidez debido a la plataforma comunicacional.

Cambios que se vieron motivados por el movimiento feminista que tuvo mayor auge durante los años setenta, cuya época se reconocían las “artistas y autoras que promovían el discurso artístico de la identidad femenina (Chicago, Sjöo, Schapiro, Spero) y otras más relacionadas con la estética feminista de la diferencia (Levine, Sherman, Kruger, Messager, Kelly). Estas mujeres manifestaron por medio de su cuerpo y de sus discursos la reivindicación de las tareas femeninas, elevándolas a la categoría de arte”⁷⁹

De este modo las mujeres han encontrado en la vestimenta el símbolo con el cual se puede luchar por generar cambios de igualdad. No obstante siguen enfrentando prejuicios relacionados con las secuelas del pasado: la mujer pasiva, la violencia de género, la inequidad laboral, etc. Desigualdades que siguen permeando nuestras sociedades pero que ahora con manifestaciones a través de la indumentaria se puede comunicar, revelar, trastocar y protestar.

⁷⁹ ATSUKO TANAKA. EL ARTE DE CONECTAR. Castellón-España: Ikon Gallery, Espai d'art contemporani de Castelló (EACC) y Museum of contemporary Art Tokyo (MOT). 2011. p.111.

ii. Conclusiones de la simbología histórica del vestido

Este breve resumen histórico del vestido y de algunos datos del tejido tiene como fin evidenciar los diferentes tipos representaciones simbólicas que se han dado a través de la historia: 1) En las sociedades primitivas hasta la prehistoria el vestido tenía un poder sagrado por el material con que había sido creado, ya sea tejido o piel y la mujer formaba parte de ese legado cultural, 2) En el desarrollo de las culturas hasta finales del siglo XVIII el vestido simbolizó poder y exclusión social, la mujer perdió la importancia que tenía en las sociedades primitivas al punto de dejar de ser visible con la vestimenta o inmovilizada con indumentaria aparatosa. 3) A partir de la revolución francesa, se crearon diferentes movimientos y grupos revolucionarios que simplificaron la forma de vestir y las mujeres con rol más activo en la sociedad usaron la vestimenta femenina como símbolo de liberación 4) La simbología de la vestimenta es infinita en nuestros días por su diversidad, sin embargo por esa característica podría decirse que simboliza pluralidad, es la piel de un camaleón que se presta como instrumento para asumir diferentes roles diarios o para cuestionar fenómenos socio-culturales con usos artísticos, etc. Y el rol de la mujer en la sociedad es activo y multidisciplinar: una misma mujer puede ser ama de casa, profesional, empresaria, etc., todo al mismo tiempo.

iii. Simbolismos del vestido en referentes artísticos

En el lenguaje cotidiano se pueden encontrar diversas concepciones del vestido, desde el conjunto de ropas que usamos diariamente (vestidos de fiesta, vestidos para ir al trabajo), como también los vestidos mortuorios, un pedazo de textil que cubre el cuerpo, un taparrabos o una "*joya peniana*"⁸⁰, o

⁸⁰ "Como en el caso del cinturón {...}, no puede hablarse de accesorio, sino de vestido en el sentido propio de la palabra, porque la funda peniana reviste, envuelve y protege el miembro en cuestión, subrayándolo, por supuesto, como una manga rodea el brazo. Ver MAGUELONNE TOUSSAINT. Op. Cit., p.57.

simplemente la piel humana como envoltorio. Sin embargo, este proyecto hace hincapié en la distinción entre vestido y traje a partir de su origen etimológico:

“El vestido o *vêtement* proviene del latín *vestire* que significa cubrir, rodear y hace referencia a *{todo objeto improvisado o fabricado para cubrir el cuerpo humano}* lo que quiere decir, que a simple vista no sería fácil entenderlo como vestido porque no forma parte del uso cotidiano, como si ocurre con el traje: *El traje o costume {del italiano costume, costumbre} debe invocarse cuando se trata de una forma particular o precisa de vestir*”⁸¹.

Y con esta distinción entre vestido y traje ha de notarse que en la performance *Deshilando Recuerdos* se investiga con mayor profundidad los elementos simbólicos del vestido y no del traje, dejando para otro tipo de investigación las implicaciones económicas, sociales o culturales que surgen del *traje* o de la ropa en la cotidianidad.

El vestido (traje) como señala Roland Barthes es un objeto simbólico de naturaleza social y es “un *objeto histórico y sociológico*”⁸². En ambos casos es evidente que el vestido establece un lenguaje visual con códigos reconocibles por la sociedad, y por medio de ellos se puede establecer la historia de un pueblo, sus gustos, sus deseos, habilidades y jerarquías, etc.

Este objeto tan expresivo es fuente de inspiración para muchos artistas, quienes formulan y denuncian las controversias culturales de su entorno (discriminación, violencia, muerte, etc.) o señalan las costumbres, tradiciones, mitos, etc., de la sociedad. Por lo tanto se pueden encontrar infinidad de propuestas artísticas alrededor del vestido que nos sirven para ejemplificar los tres factores simbólicos que Cirlot encuentra en la vestimenta: “a) el lugar en que se hallan.(en el cuerpo), siendo distinto el significado de lo que se lleve en la cabeza, sobre el pecho, en torno a una muñeca o a la cintura, etc.; b) de la materia empleada, y c)de los valores estéticos y sus derivaciones que

⁸¹ MAGUELONNE TOUSSAINT. Op. Cit., p.20.

⁸² “Él {vestido}, siempre está implícitamente concebido como el significante particular de un significado general que le es exterior (época, país, clase social). Ibid., p.19.

conciernen a muchos elementos del simbolismo general: colores, materiales, piedras preciosas, etc.”⁸³

- **Análisis de los factores simbólicos de la vestimenta**

- a. **La ropa en el cuerpo de Trisha Brown**

Como ya se mencionó, cada prenda en el cuerpo tiene una lectura diferente; y asumimos esos códigos con normalidad. Las medias veladas en las piernas pueden ser algo sexy, pero ¿qué ocurre si empezamos a usarlas en la cabeza? Es evidente que cambia el significado y aparece un nuevo código, una nueva percepción que se da por el uso no habitual de la prenda. Por ejemplo, en el arte de la performance, un ejercicio de exploración del cuerpo y de reconocimiento de la materialidad del objeto puede provocar el uso inusual de la ropa y abordar otras formas de asumir y sentir las prendas, como si se tratase de *ready-made de la ropa en el cuerpo*: (Ponerse los vaqueros en los brazos, el jersey en las piernas, etc.).



En la performance de Trisha Brown llamada *Flor* de 1963 la ropa simboliza el nacimiento, y el momento más intenso de la performance se da con este factor: El nacimiento de una mujer que es vestida de forma inhabitual. Esa mujer que todo el tiempo estuvo oculta dentro de un bulto (o crisálida) suspendida en el aire con una cuerda, es liberada y vestida por unas mujeres, quienes protegían los bultos. Poco a poco dicha mujer va transformando su cuerpo con los usos inusuales de la ropa hasta desfigurar su cuerpo y ocultar lentamente su *identidad*⁸⁴ para formar un Vestido- cuerpo.

⁸³ CIRLOT. Óp. cit., p.463.

⁸⁴ Se puede maniobrar nuestra identidad con los vestidos: para Jacques Laurent los vestidos pueden ocultar nuestra verdadera identidad. {‘La personalidad de un papa desaparece bajo el imperio de los vestidos sagrados con que únicamente el príncipe aparece a nuestros ojos’. *Le Un vatu et dévêtu*, Gallimard, Paris, 1979}. Citado por: MAGUELONNE TOUSSAINT. Op. cit., p.15.

b. El material de la ropa

Son múltiples los ejemplos de artistas que han propuesto Vestidos con diferentes materiales, sin embargo citaremos cuatro artistas en el ámbito de la performance: Regina Frank, Maribel Doménech Jana Sterback, Atsuko Tanaka y Hélio Oiticica.

- **Regina Frank:**

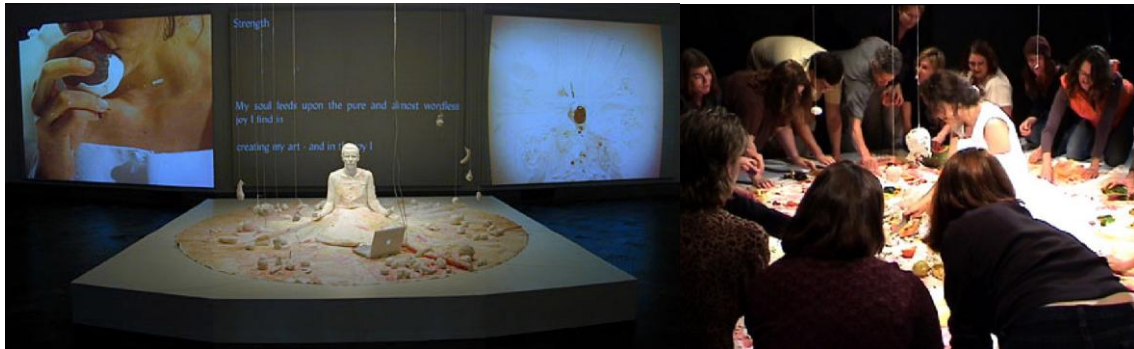
La artista habla de la diversidad de identidades que pueden leer con la interpretación de la ropa y sus materiales; pero sobre todo deja entrever que el material invita a tocar y evoca el órgano táctil para complementar nuestra percepción. Concepto que se desarrollará más adelante con el capítulo de cuerpo y tactilidad. Para la artista el Vestido es un diálogo, en el sentido estricto de la palabra, y para ello formula diferentes Vestidos- Textos, que son portavoces de los pensamientos, inquietudes, palabras de la sociedad o/y relatos del espectador.

“La creación de distintos Vestidos nos permite deslizarnos en diferentes identidades que pueden representar distintas ideas. Incluso cada material puede enseñarnos su propio lenguaje, contarnos su propia historia... como portavoces de la vida cotidiana y de nuestra cultura, escucho con atención aquello a lo que permito aproximarse a mi piel”⁸⁵.

Y en las dos obras de Regina que se verán a continuación se expondrán dos lecturas diferentes sobre la simbología de los materiales y que apoyan la idea de la performance: En la primera obra el material del vestido con dulce invita al espectador a interactuar con él y a participar de un gran cena, retomando las asociaciones simbólicas de la *celebración final de los ritos pascales* para proponer una lectura de celebración, de transición o reflexión, o la invitación a un cambio, etc.; En la segunda obra el material del vestido rescata los

⁸⁵CABRAL FERREIRA, Otávio Luiz. “Construcción Sexual y Performatividad: Análisis del Proyecto: Tres Pielés en un Cuerpo”. Tesis doctoral. (licenciado en Bellas Artes). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. 2010 p. 448.

imaginarios tradicionales del tejido porque es precisamente allí donde la artista quiere proponer una valoración equitativa entre lo artesanal y lo tecnológico.

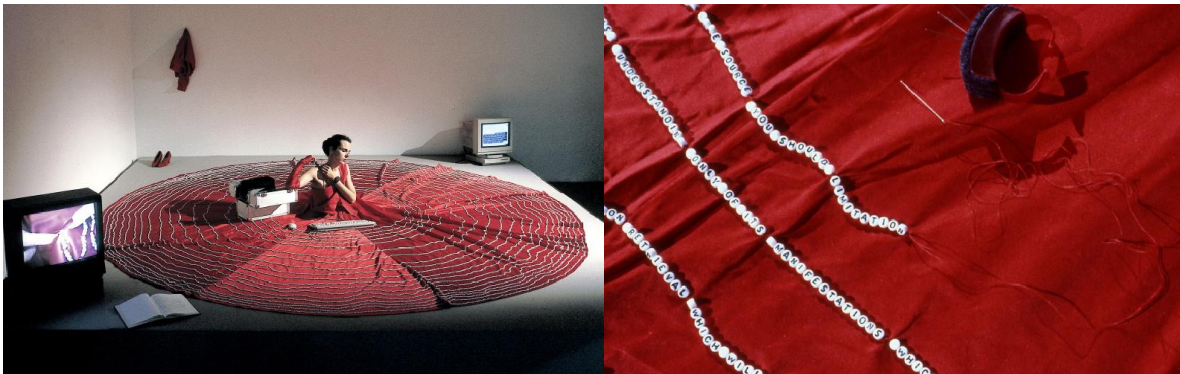


Whiteness in decay
Performance e Instalación de Multimedia.
Museo de Arte de San Diego
Mayo 9 de 2003

Esta instalación audiovisual la componen tres proyecciones: la primera enseña una serie de imágenes, la segunda muestra las respuestas virtuales vía e-mail a la pregunta ¿Qué alimenta al alma?, y la última proyecta la performance en un plano cenital de picado, cuya posición muestra el Vestido como una circunferencia, la cual está inspirada en el símbolo del *Mandala* (diseño simbólico del universo) que proviene de la filosofía de los budistas tibetanos.

Al frente de las proyecciones está la artista ocultada bajo una capa de dulce blanco dando la sensación de ser una escultura inanimada, la cual tiene un vestido con frutas y verduras, y también a su alrededor cuelgan algunos vegetales los cuales fueron dispuestos en el espacio de esa manera porque hacen referencia a las prácticas de conservación de alimentos.

Aquí el material del Vestido es fundamental para generar un factor sorpresa: la artista va rompiendo su caparazón con leves movimientos hasta descubrirse completamente, y esto atrae la atención del espectador, pero el momento de más intensidad en la performance se da cuando la artista invita al espectador a comerse su vestido, dando la sensación del inicio de una gran fiesta y la celebración de un banquete.



Regina Frank
 Hermes Mistress 1994
 Performance- Instalación
 Exit Art en Nueva York
 "let the artist live"

Esta performance tiene una primera presentación en Nueva York con una duración de seis semanas. La artista durante ese periodo de tiempo navega en Internet recopilando los mensajes que serían usados y bordarlos en su Vestido, y para ello crea un personaje llamado Hermes, el cual representa a un mensajero de los dioses en la red virtual.

En esta obra, el uso de los materiales tradicionales para la creación de un vestido (tela, hilo, aguja) cobran importancia al señalar la dualidad entre técnica tradicional del bordado (trabajo artesanal) y el uso de la tecnología como dos tecnologías igualmente importantes en las prácticas cotidianas, e igualmente imprescindibles para la creación del Vestido- texto que hable de las inquietudes de la sociedad en tiempo real.



Maribel Doménech
e Isabel Muñoz
 Instalación escultórica
 Exposición colectiva: La piel de los hijos de Gea
 Comisariado por: Amador Griñó
 Centro Cultural Recoleta
 14 de febrero al 2 de marzo de 2008

- **Maribel Doménech:**

Esta artista desarrolla una video- instalación sobre el tejido, por un lado se encuentra la proyección de un video-performance que nos remite a los imaginarios del tejido artesanal y por otro lado nos enseña sus objetos: vestidos, fragmentos de tejido y corazones hechos a partir de materiales industriales.

Sus dos Vestidos (uno blanco y otro negro) titulados *Como una habitación llena de luz*, y *Para observar el mundo a cierta distancia* son tejidos con cables eléctricos. Estos vestidos que por sus características físicas pueden sostenerse en el aire con facilidad, son como esculturas vacías por dentro que invitan a ser habitadas, y que plantean los conceptos de presencia y ausencia; así mismo, estas esculturas lumínicas sugieren lo oculto detrás de la segunda piel como envoltorios que descubren lo visto y no visto del cuerpo femenino.

Para la artista se trata de una trilogía: “los vestidos elegidos forman parte de una trilogía inacabada sobre el tiempo: "tejer el tiempo", donde el pasado, el presente y el futuro se reúnen en un mismo espacio y el tiempo es un elemento constructor de vida, tejer el tiempo es tejer la vida, y tejer es propio de nuestra tradición de vida.

Y el material del vestido también nos habla de un tiempo, de las características de una época que evocan la etapa mecánica y de industrialización con la que es sometido el cuerpo. Más aún cuando la sociedad se encarga de fabricar todo tipo de elementos sintéticos y plásticos para el consumo diario.



Abrigo de carne para un albino anoréxico. 1987

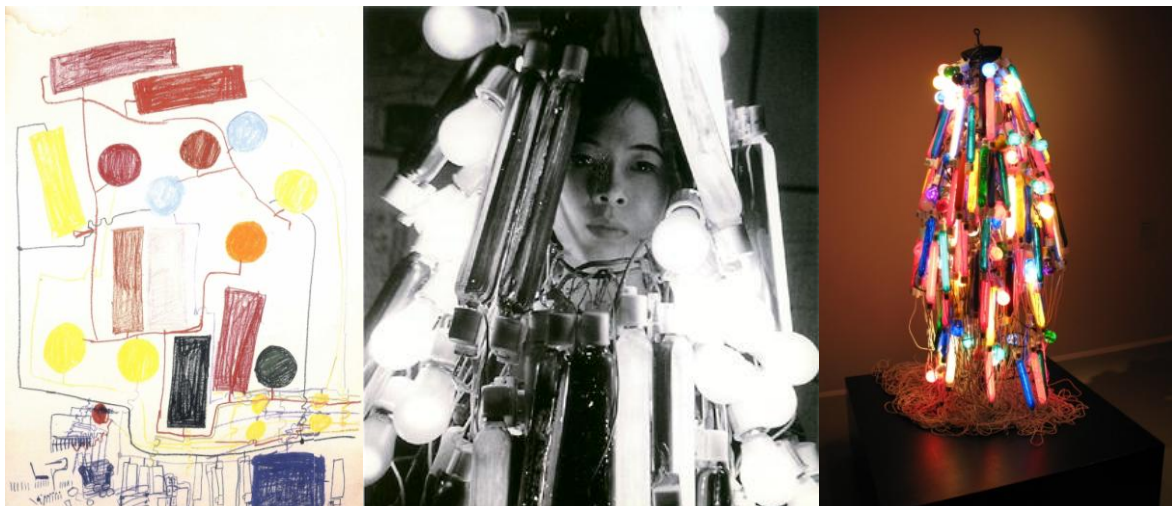
- **Jana Sterbak:**

Se citará el polémico vestido de carne de la artista con las palabras de la curadora Rosa Martínez en la exposición de la Sala Montcada.

La artista explora diferentes materiales para cuestionar estilos y roles en la sociedad. Ya sea con el vestido de carne, para reflexionar sobre nuestra naturaleza animal y la idealización del cuerpo femenino, un cuerpo extremadamente flaco que invita a la anorexia como canon femenino; o como ocurre con el vestido hecho con alambre de púas llamado "I want you to feel the way I do", que invita al espectador a tener una posición activa mediante la dinámica de ponerse en los zapatos de otros: pensar en el vestido como si

fuera propio, sentir esa piel en su cuerpo y asumir un rol que normalmente no es el suyo. La curadora Rosa Martínez de la exposición de la Sala Montcada comenta los vestidos de la artista:

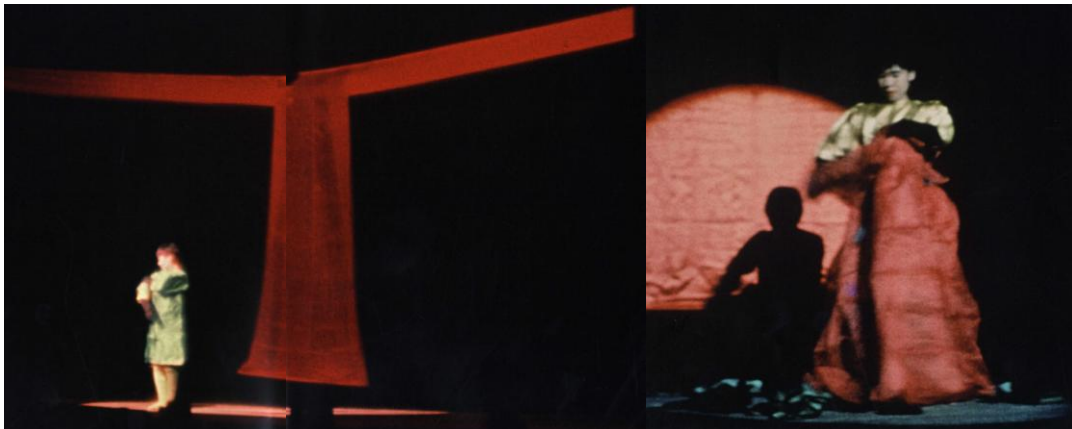
“vestido de carne para una albina anoréxica alude a la intensidad de las temporalidades del ser humano, cuyo horizonte primero y final es la muerte. La explicitación de este carácter efímero, relativo al agotamiento y al desgaste, se conjuga con una mordaz crítica a las formas que el cuerpo se ve obligado a adoptar en una cultura cuya ansiedad es convertirlo en el paradigma de la eterna juventud. (...)En sus investigaciones estéticas, Jana Sterbak elude la idea de estilo, se proyecta en la heterogeneidad de múltiples materiales y se desplaza por diversos procesos y fórmulas creativas, dando siempre preeminencia a la idea sobre la forma e intentando descubrir y potenciar las correspondencias secretas que existen entre las materias y sus connotaciones espirituales. Así, crea nuevos lenguajes que se inscriben en los inicios de una nueva historia de la subjetividad en la que la mujer proclama el poder revolucionario de sus visiones y de sus energías, contribuye a renovar el sentido de su condición -como persona y como artista- y puede situarse en el contexto más amplio de reflexión sobre la condición humana”⁸⁶.



Atsuko Tanaka. Electric Dress. 1956

⁸⁶ MARTÍNEZ, Rosa. (Barcelona). “Jana Sterbak”. Sala Montcada. Fundació La Caixa. Curadora de la exposició individual del 27 de abril al 23 de mayo de 1993. (on line): <<http://personal.telefonica.terra.es>> (consultado: 14 de marzo, 2011).

- **Atsuko Tanaka:** Fue una de las artistas más reconocidas de la vanguardia japonesa, fue miembro activo del movimiento Gutai ("gu" significa herramienta y "tai" cuerpo). Este grupo surge después de la segunda guerra mundial y rechaza el consumismo capitalista con propuestas artísticas irónicas. Su carácter innovador la impulsa hacia lo novedoso y "lo único", de este modo se inclina por el *arte abstracto*⁸⁷, cuya reflexión pictórica surge de los dibujos hechos en el hospital para sobrellevar una recuperación.



Atsuko Tanaka : Stage Clothes 1956

Los vestidos de Tanaka: La aproximación con los vestidos inicia con sus experiencias con el tejido. En la exposición al aire libre para el grupo Gutai, Tanaka relacionó el material, el color y los movimientos como pintura y vibración. La artista observa en las ondulaciones formadas por el viento sobre el tejido y encuentra idea de las ondas sonoras como prolongación de la obra en el espacio.

“Tanaka presentó una obra realizada con tejido de seda artificial pobre y de color rosado chillón bordeado en azul de 10 m por cada lado y tendida a una altura de 30 cm. Cuando esta creación ondeaba al viento, parecía

⁸⁷“Después con sus obras Bell o Electric Dress, se observa en sus cableados electrónicos el interés de Tanaka por deducir el concepto de lo abstracto a partir de los sistemas de ingeniería y automatismos”. Ver TANAKA. Op. Cit.,p.21

descomponerse, en el intento de repararla, a Tanaka, al ver el tejido ondear, le surgió la idea de la << pintura en movimiento >>”⁸⁸

Otra obra con vestidos fue “la *performance de cambios rápidos de vestido*”, se trataba de una propuesta teatral en la que suscitaba diferentes contextos al usar y cambiarse rápidamente con diferentes trajes, los cuales aparentemente no tenían alguna relación entre sí.

Sin embargo la obra con la que es más recordada es con su vestido de <<pintura>> llamado Electric Dress: La artista inspirada en la “luz de los anuncios publicitarios con tubos de neón”⁸⁹ propone la expresión de pintura como luz. De este modo los tubos de neón son el material idóneo⁹⁰ para la creación del vestido y la luz la mejor forma de prolongar su cuerpo por el espacio, y suscitar reflexiones sobre la inmersión del cuerpo en el mundo electrónico y tecnológico.

“Electric Dress tiene la forma de un abrigo de 1 m de diámetro que cubre todo el cuerpo desde la cabeza con cien tubos luminosos y noventa bombillas colgando. La mitad de las luces están cromadas con pintura esmalte de nueve colores diferentes que, a través un sistema de intermitencia que funciona mediante una combinación de las coronas, se encienden aleatoriamente acompañadas de un irritante ruido”⁹¹

Los posibles movimientos con el Vestido Electric Dress: A simple vista podría decirse que la artista Tanaka al vestirse con Electric Dress realizó unos movimientos casi nulos por el peso de los materiales del vestido (cables y bombillas) y para evitar una descarga eléctrica, sin embargo, el movimiento dinámico fue logrado con los destellos de luz intermitente y con la vida del artista, cuyos movimientos internos vitales daban forma y vida al vestido.

⁸⁸ Ibid., p. 23.

⁸⁹ La idea de realizar Electric Dress le surgió mientras esperaba sentada en un banco del andén de la estación de Osaka: Tanaka se dio cuenta de que estaba rodeada de anuncios de medicinas iluminados con neones y decidió trasladar y adaptar las nuevas tecnologías a los usos cotidianos con algo tan tradicional y popular como la indumentaria” TANAKA. Op. cit., p.111.

⁹⁰ “la alteración del cuerpo humano desde su ropaje (material) hasta su transformación de luz (inmaterial)”. Ibid., p. 23.

⁹¹ Ibid., p. 23.

“El Electric Dress no podía ser para Tanaka una escultura que se contempla desde afuera, sino un ser con núcleo (interior) vital que corre el riesgo de ser destruido por su fragilidad”⁹².

Ahora bien, si se compara el vestido de Electric Dress de Tanaka y el vestido de Doménech “*Como una habitación llena de luz, y Para observar el mundo a cierta distancia*” manejan los mismos materiales: Todos son vestidos escultura de cables y luz como un elemento inmaterial. Sin embargo, la diferencia está en el uso, mientras los vestidos de Doménech invitan a ser habitados, el vestido de Tanaka tienen la huella del cuerpo, un vestido que cuenta la historia del uso, del “núcleo vital” de un cuerpo que le dio vida a esa piel eléctrica. Además ese elemento de riesgo y de fragilidad del cuerpo al usar el vestido ha sido definida por algunos teóricos como *hospitalidad*:

“La hospitalidad no es la asimilación de los otros en uno mismo, sino ofrecerse uno mismo a los otros. En ese sentido, la hospitalidad consiste en lanzarse a la relación profunda con otras personas sin cuestionarse los posibles riesgos de daño que el sujeto pueda sufrir. La admisión de un tercero es, al mismo tiempo, ser admitido por un ser que supera nuestro propio entendimiento. Esto puede ser también la propia transformación de uno mismo en un ser ciertamente ajeno, en el otro”⁹³

El cuerpo femenino: Tanaka fue una de sus precursoras de los movimientos femeninos, aún cuando no expresara públicamente ser simpatizante de ellas, influyó en dicho movimiento por ser “parte de las artistas del momento que utilizaron su propio cuerpo para representar el paso del tiempo, las emociones acumuladas, las sensaciones olvidadas”⁹⁴. Fue así que Tanaka como otras artistas del momento se apropiaron de la indumentaria femenina, de los materiales y de los conceptos que durante siglos se han relacionado con las labores femeninas, como son la cerámica, el papel y el tejido, etc.

⁹² Ibid., p 23.

⁹³ TANAKA. Op. cit., p. 24.

⁹⁴ Ibid., p.111.

“Tanaka fusionó el tradicional kimono con la tecnología de última generación, interrelacionó el cuerpo con la vestimenta y su anatomía con todo el sistema de cables y conexiones de la nueva era tecnológica”⁹⁵

Tejido-trama-cableado: En cuanto al tejido “Tanaka refleja en cada una de sus obras el plano de una red”⁹⁶, para ella la vida está compuesta de redes y nudos que se asocian los unos con los otros. De este modo, su vestido una expresión del entramado social, de la red tecnológica o del simple tejido que ha formado parte del imaginario femenino desde épocas remotas.



Parangolés de Hélio Oiticica. 1964.

- **Hélio Oiticica:**

Artista brasileño que motivado por su experiencia con las favelas de Mangueira y su interés por la samba, diseñó diferentes vestidos a los que llamo Parangolé, el primero fue creado en 1964 y a partir de ese año hasta un poco antes de su muerte, el artista propuso una serie de vestidos que fueron intervenidos por la gente de la comunidad, especialmente por los bailarines, quienes poco a poco

⁹⁵ Ibid., pp. 111-112.

⁹⁶ “Cuando observamos las obras de Tanaka en su semejanza al diagrama de circuitos y cables de la red global, de repente nos hacemos conscientes de estar en el interior del marco del <<cuadro viviente>> de la artista. La experiencia de la <<hospitalidad>> del Electric Dress activada por los interruptores accionados en sucesivas ocasiones toma forma de unión y se conecta a diferentes redes, llegando finalmente a la <<actualidad>>”. TANAKA. Op. cit., p 27.

transformaron sus vestidos con uso y su inspiración hasta convertirlos en vestidos texto, huella, relato y en “pintura para vestir”.

Este artista cuya generación es la misma de Tanaka es comparado con Tanaka en cuanto al vestido- pintura y el movimiento. Como ya se dijo anteriormente el vestido de Tanaka tiene movimientos lentos por el peso de los materiales, en cambio el vestido de Oiticica se caracteriza por movimientos rápidos por la danza que a su vez van transformando el vestido, aún cuando estas capas se hagan algo pesados por sus pliegues, pinturas y otros elementos que los componen. Este vestido a igual que Tanaka cobra vida a través de uso de quien viste el vestido pero se diferencia radica en el dinamismo: El cuerpo danzando es lo que le da dinamismo al vestido, en cambio el vestido de Tanaka el dinamismo lo da la intermitencia de la luz.

“Tanto la obra de Tanaka y Oiticica son pintura <<cambiante>> y son pintura para vestir. El Parangolé tiene la forma de una capa remendada con atrevimiento con tejidos cromados de lino, vinilo o sacos. El <<cambio>> del vestido de Oiticica se materializa a través de la performance de la persona que lo viste. Hay una intensa conexión entre la obra y el cuerpo del actor que puede resumirse en la siguiente definición: <<La obra es receptiva al cuerpo y el cuerpo a la obra>>. Parangolé es una pintura que gana vida a través de un movimiento físicamente dinámico como el de la samba. Oiticica, uno de los principales representantes del neoconcretismo, comenzó su trayectoria artística a partir de la pintura minimalista con cierta connotación constructivista y, pasando por una etapa modernista en la que trató de acercar lo pictórico a la corporeidad a través de la instalación espacial policroma de relieves y tablas de colores colgadas en el aire, llegó a la creación de Parangolé. Por otro lado, en el Electric Dress de Tanaka se limitan los movimientos del cuerpo debido al peso y al material que lo componen, por lo que su dinamismo está en el programa y el cuerpo permanece estático, {...}”⁹⁷

⁹⁷ TANAKA. Op. Cit., p. 23.

c. Los valores estéticos de los vestidos.

- Los trajes

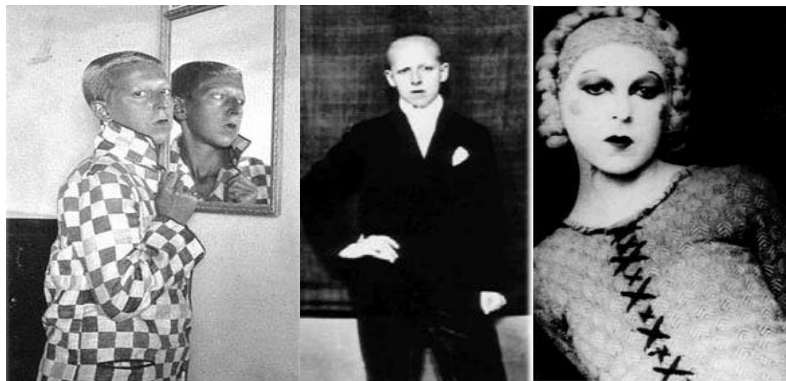
Los valores estéticos son las asociaciones simbólicas que leemos en los objetos que nos rodean. Como ejemplo tenemos los colores, a los cuales les asociamos sentimientos o sensaciones corporales, tales como calor, frío, amor, alegría, etc.; a los accesorios según su material les asignamos jerarquías dentro de la sociedad: pobreza, riqueza, lujo, juventud, etc., y en las formas leemos estilos: clásico, conservador, liberal, etc.; entre otras categorías. Este factor simbólico es más identificable con el análisis del vestido (traje) porque forma parte de nuestra cotidianidad identificar roles a través de la ropa. Las personas al clasificar y escoger determinadas prendas y accesorios al vestir saben cómo se sienten y como quieren ser vistas y reconocidas por los demás.

Además, este tipo de decisiones también es influenciado en muchas ocasiones por los estereotipos dados por el marketing o la moda. Hoy en día la moda determina el canon de belleza y establece las tendencias del vestir a través de los medios de comunicación, con un discurso de doble sentido: a) de tipo unipersonal cuando el mensaje va dirigido en primera persona, cuya estrategia comercial es de establecer un plus de exclusividad y un dialogo personalizado con el receptor, b) pero que en ultimas se contradice con la homogenización que es respuesta a la producción en masa. Y Samat lo describe como la desnaturalización del ser humano: “La historia de la sucesión de las modas prueba: no hemos dejado de inventar los trajes, que mas allá de la necesidad, recubren, desnaturalizan y deforman nuestra apariencia hasta difundirla.”⁹⁸

Dicho fenómeno es investigado y planteado por diversos artistas como Man Ray, Claude Cahun, Cindy Sherman y otros estudiosos que quieren establecer las diferentes identidades, roles, etc., que se leen con el uso del traje, jugando con la dicotomía entre disfraz e identidad: ¿el vestido es un disfraz que me ayuda a ocultar mi identidad? O ¿con un nuevo vestido revelo una identidad

⁹⁸ MAGUELONNE TOUSSAINT, Op. cit.,p 47.

que estaba oculta? Para Samat esta dicotomía del vestido como signo nos permite movernos con diferentes roles o apariencias: “El vestido también puede no ser otra cosa que un travestismo de circunstancias, el signo de una autoridad moral o material endosada con él, una superposición de prestigio, de hecho. Un <<lustre prestado>>, porque carece de lazo con la personalidad profunda de quien lo lleva: todo símbolo tiene su derecho y su revés...¡como la ropa! (...)El hábito no hace al monje, pero permite que uno juegue ese papel”⁹⁹. Man Ray en su obra titula *Duchamp en Rose Sélavy* (1921), utiliza accesorios con formas clásicas para recrear sus personajes a través de la fotografía.



Fotografías de Claude Cahun con diferentes personalidades, 1928

La artista Claude Cahun motivada por su homosexualidad, realiza unos autorretratos fotográficos usando vestidos femeninos y masculinos para debatir cuestiones de género.



⁹⁹ MAGUELONNE TOUSSAINT, Op. cit., pp. 14-15.

Cindy Sherman quien es reconocida por ser una transformista por excelencia, propone en cada fotografía un centenar de estereotipos sociales y culturales, con los que oculta su identidad para mostrar otros roles femeninos a través del maquillaje, pelucas, prótesis y vestidos. Y a continuación citaremos a Grosenick, quien hace una descripción muy acertada de la artista:

“En los años setenta, el arte de la performance y el body art utilizaban cada vez más los medios pictóricos, en particular los planos femeninos ya divulgados por estos. En consecuencia, el cuerpo era a menudo presentado artísticamente como un símbolo intercambiable dentro de los medios de comunicación o utilizado como material artístico maleable. Para otros artistas, lo importante era la encarnación de sí mismo, de ahí el uso del cuerpo para asegurar una esencia verdaderamente femenina. Se puede ver fácilmente la explicación de los primeros trabajos de Cindy Sherman en el contexto artístico, pero también en su propio estilo de vida o en su pasión, como ella misma ha dicho en entrevistas, por maquillarse y disfrazarse. No obstante, una interpretación biográfica podría pasar por alto que la artista sólo se ha visto a ella misma como una actriz posando para sus secuencias fotográficas, y que nunca se ha tratado realmente de la persona de Cindy Sherman”¹⁰⁰.

- **Los vestidos artísticos:**

En los vestidos de Regina Frank también se percibe un análisis de los valores estéticos que tienen las prendas. (Color, tamaño, material, etc). Sin embargo, estos valores que encontramos en los atributos de sus vestidos no buscan un rol determinado sino la creación de un signo nuevo, es decir, los significados o imaginarios que tienen los colores, las formas, etc., son el vocabulario de la vestimenta que los artistas usan para comunicar una idea al espectador.

¹⁰⁰ GROSENICK, Uta. “Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI”. Köln : Taschen. 2002. p. 300.



Performance Natura Viva.1995.

Performance Natura Viva: Es una performance poética que propone un lenguaje sensitivo con las flores y la reflexión del ciclo de la vida. La performance inicia abriendo su vestido blanco dentro de un estanque, el cual tiene 400 flores en su interior. Posteriormente, la artista busca los poemas que tiene ocultos dentro de las flores para leerlos en voz alta. De este modo, el cuerpo de la artista con las flores es el puente de comunicación con el espectador, como si se tratara de un cuerpo portador de ideas sociales.

Y en las performances: “A visit with the spirit of time”, “Hermes’ Mistress” o “What is Black? What is White?” la artista propone plataformas comunicativas como elemento constructor de sus vestidos. Estos vestidos texto contienen las ideas y opiniones del espectador, recogidas a través de preguntas planteadas en espacio de la performance y en el espacio virtual (Internet).

Acción “Hermes’ Mistress”: Para la creación de este vestido la artista crea un personaje ficticio en la red llamado Hermes como si fuera un enviado de los dioses virtuales que lleva consigo inquietudes de los cibernautas sobre la existencia. En la medida que va recibiendo los mensajes de internet va cociendo con fichas de letras los mensajes alrededor de su vestido rojo. Esta obra retoma el tejido como una actividad de la mujer contemporánea en un

mundo virtual en el que se ve inserta a diario y su vestido representa ese tejido social en el que se envuelve.



Hermes' Mistress
Regina Frank
Nueva York
1994



What is Black? What is White?
Munich-Alemania
Octubre de 2002

“What is Black? What is White?”: Este proyecto es una investigación de las tensiones que suscitan los adjetivos blanco y lo negro en cualquier ámbito: cultural, político, social, etc., a través de preguntas hechas a los cibernautas a nivel mundial (África, Australia, Asia, Europa y Norteamérica). La performance está acompañada de una video-instalación con tres pantallas, en una amplifica en vivo y en directo la acción de escribir y en otra pantalla aparecen las respuestas de los cibernautas on-line y en la última aparece la artista en un plano cenital que deja ver la construcción circular de su vestido como símbolo del universo.

5. REFERENTES ESPECIFICOS

i. Roland Barthes

Fragmentos de un discurso amoroso.

- **Descripción:**

Roland Barthes en su texto Fragmentos de un discurso amoroso hace un análisis semiótico sobre los imaginarios del amor a través de la sintaxis, generando y de-construyendo lugares comunes que se producen del discurso amoroso.

- **Análisis de Variables:**

El análisis semiótico que interesa de Roland Barthes es el referente a la explicación que propone sobre Penélope y su re-significación en la *Odisea* de Homero. En fragmentos de un discurso amoroso, escribe Roland Barthes: “Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello”¹⁰¹.

- Relación de la mujer con la espera: Durante la historia se ha mostrado a la mujer con la capacidad de ser paciente y esperar, designándola como una virtud que es propia de su género.
- La espera como suceso temporal es infinita, característica que se manifiesta con la acción de hilar y deshilar. La mujer puede controlar el tiempo prolongándolo con la repetición. De esta manera se transforma en un tiempo casi que indeterminado con un ritmo más pausado o más lento que los demás.

¹⁰¹ BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid: Siglo XXI de España, 1999. 3ª ed. p.45

- La mujer da forma a la ausencia: Este concepto de no-presencia, donde se busca la proximidad con los recuerdos se infiere cuando la mujer puede transformar su espacio y desplazarse “virtualmente” a otro lugar a través de su memoria. Para Barthes se trata de elaborar su ficción, como generar un espacio paralelo al espacio real o cotidiano, como los recuerdos o la imaginación.

ii. MARÍA ANGÉLICA MEDINA

Breve reseña biográfica:

“Nació 1939 en Niza, Francia y actualmente vive y trabaja en Bogotá (Colombia)

Realizó estudios en Guildhall School for Music and Drama de Inglaterra, en École du Louvre de París, Francia, y en el Instituto de Investigación de la Expresión Colombiana, en Bogotá.

En el área docente estuvo vinculada al Departamento de Artes y Textiles de la Universidad de los Andes, en donde marcó a una generación de jóvenes artistas con su pensamiento.

Su trabajo profesional ha comprendido actividades en el área de la museología y la curaduría de exposiciones en la Galería Santa Fe de Bogotá y Casa de las Américas de La Habana, Cuba.

Ha sido invitada a tomar parte en un gran número de exposiciones individuales y colectivas realizadas en Colombia y otros países. Entre otras se destacan: Galería Garcés Velásquez de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Pro- artes de Cali, Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá, XXVI Salón Nacional de Artistas, Salón Regional de Artistas, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá; Museo La Tertulia de Cali; Museo de Arte Moderno de Medellín; Cuba (Bienal de La Habana, Casa de Las Américas), Australia (Camberra Contemporary Art Space, Stop 22 Gallery, Melbourne), España (Centro de Arte Contemporáneo de Madrid, Centro de Arte San Jorge, Cáceres), Francia (At Home, Rue de Prague, París), México (X Teresa Arte Actual, Ciudad de México), y recientemente en Le Plateau, Fonds Regional d’Art Contemporain, París”.¹⁰²

La artista propone la acción de tejer como una propuesta de la vida y el arte, destacando los rituales y tradiciones culturales que giran en torno a la transmisión de un hacer manual para incluirlos en su investigación y propuesta de la artista.

En una primera fase de la trayectoria artística, la artista se inclina por el concepto del vestido y las relaciones que se forman en torno a éste. Y como

¹⁰² MARÍA ANGÉLICA MEDINA. (Colombia). Web oficial: <<http://www.m3lab.info>>. (Consultado: 23 de Octubre, 2009).

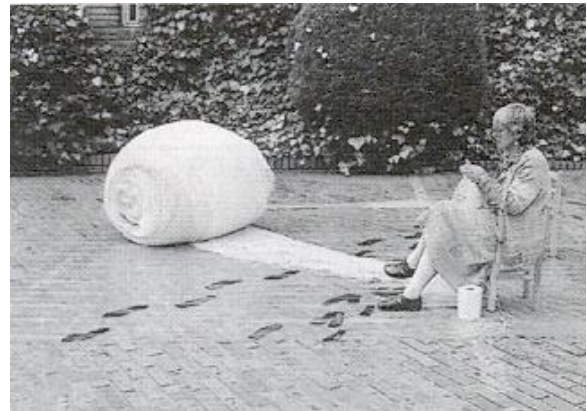
resultado de esta ardua investigación se da una segunda etapa, que es la exploración de la manualidad como parte del origen. El tejer como lenguaje plástico y hacer cotidiano forma parte de la comunicación entre generaciones, tal y como lo manifiesta en su gran obra *pieza de conversación*.

"Entrelazando regularmente fibras, María Angélica Medina ha ido afirmando durante los últimos 30 años lo que será su lenguaje plástico: el tejido. Desde sus inicios la obra ha estado determinada por la firme convicción de que la creación es la respuesta a una búsqueda que genera a su vez una actitud frente a la vida. Las manos y las agujas son los instrumentos que le permitirán materializar las ideas a través del tejido. Un hilo conductor, una sucesión de nudos, que de acuerdo al momento y la necesidad han revestido formas diversas que van desde el traje cotidiano hasta la cortina o la interminable bufanda sintética sin otra utilidad aparente que la de generar discusión".
María Inés Rodríguez.



El rollo

Autor: María Angélica Medina
Técnica: Polipropileno tejido
Dimensiones: 80x80x160cms
Año (creación o publicación): 1986-92
Fuente: XXXIV Salón Nacional de Artistas.
Gestor: Colcultura - Corferias - Granahorrar
Año: 1992



Pieza de conversación

Autor: María Angélica Medina
Técnica: Acción e instalación
Dimensiones: 150x475x475cms
Año (creación o publicación): 1986-93
Fuente: VI Salón regional de artistas.
Gestor: Instituto Colombiano de Cultura
Año: 1993



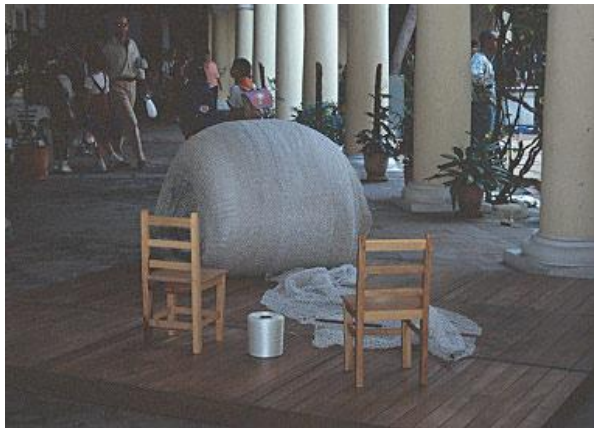
También tejo bufandas de seda

Autor: María Angélica Medina
 Técnica: Tejido a dos agujas y medios mixtos
 Dimensiones: Variables
 Año (creación o publicación): 1995
 Fuente: XXXVI Salón Nacional de Artistas.
 Gestor: Instituto Colombiano de Cultura
 Año: 1996



Cinco maneras de doblar una falda

Autor: María Angélica Medina
 Técnica: Vestidos enmarcados, medios mixtos
 Dimensiones: 63x85x8cms
 Año (creación o publicación): 1997
 Comentarios: XXXVII Salón Nacional de Artistas, 1998.
 Editor o Impresor: Ministerio de Cultura



20 años en la historia de un vestido

Autor: María Angélica Medina
 Acción
 Año (creación o publicación): 2000
 Fuente: 7a Bienal de La Habana

Autor: María Angélica Medina
 Año (creación o publicación): <1999
 Fuente: El Traje Nuevo del Emperador
 Editor o Impresor: La Silueta
 Gestor: Alcaldía Mayor Santafé de Bogotá
 Año: 2000



Quando el Río Suena.
 Autor: María Angélica Medina
 Alianza Francesa, Bogotá Colombia
 2006

- **Descripción:**

Las obras El rollo, Pieza de Conversación y Tejo Bufandas de Seda, son variaciones del performance de tejer, se trata de un tejido que va creciendo a través del tiempo y va formando una gran madeja. Las diferentes presentaciones del performance son “hijos” que tienen algo en común pero cambian al ser planteados para diferentes espacios; es así que la artista desarrolla diversas estrategias de presentación para generar atmósferas con todo el tejido o establecer diálogos con el espectador.

Cinco maneras de doblar una falda: Muestra la textura y los porses de forma no convencional. La forma de exhibir esta obra es meramente visual: La falda es enmarcada en una caja con un vidrio haciendo referencia al carácter museográfico.

“Obra procesual en la que la acción de tejer y la acumulación se convierten en el tema. El trabajo presentado en este Salón, vestidos tejidos y utilizados por la artista a través de los años y cuya presentación en vitrinas les confiere un aspecto etnográfico

que los emparenta con la imagen de los textiles precolombinos, se presta a diversas lecturas que no se agotan por querer ser consecuente con un tema fijado por el evento. La ropa, nuestra piel cultural, es un índice del cuerpo ausente, y es el vínculo sugerido entre lo autobiográfico y lo colectivo lo que dota a este trabajo con los despojos del cuerpo de un aura perturbadora”¹⁰³.

Veinte años de la historia del vestido: es una propuesta fotográfica que recuerda los usos y memorias del vestido en las mujeres.

- **Análisis de Variables:**

El tiempo: En sus obras *El Rollo*, *Pieza De Conversación* y también *En Tejo Bufandas De Seda*, el gesto de tejer es una constante durante el tiempo. Es evidente que se trata de un proyecto de vida, una gran bola que va creciendo cada vez más, reafirmando el lazo entre el arte y vida. Es una obra que no tiene fin y que va generando diferentes variaciones en la medida en que se integra y genera nuevos espacios de diálogo con el espectador.

La memoria: En las obras con ropa la artista destaca el imaginario colectivo que nos genera la ropa: protección, abrigo, moda, usos, etc, y los recuerdos que nos llegan a la memoria cuando experimentamos con la ropa y el tejido.

Diálogo: La tradición y las relaciones sociales en torno al tejido han generado espacios de socialización a un nivel familiar, y en su mayoría entre mujeres. La madre enseña a su hija y su hija a las demás generaciones venideras. Además, por tratarse de un hacer repetitivo y casi mecánico facilita el dialogo mientras se hace la acción al mismo tiempo. Esta característica es rescatada por la artista en sus performances al dialogar con el espectador mientras teje.

¹⁰³ ROCA, José. “Salones de arte joven (segunda parte)”. Revista Arena. N.5. Reflexiones críticas desde Colombia. (on line): <<http://universes-in-universe.de>>. (Consultado: 4 Diciembre, 2010).

Tejido-arte y acción femenina: La artista, al proponer la acción de tejer como lenguaje artístico, llevando su hacer cotidiano femenino a una esfera profesional, desafía el arte, el cual, durante la historia ha visto el tejido femenino como una mera manualidad de una tradición doméstica que se aleja del arte. Adicionalmente, parte de los referentes femeninos de la artista son Penélope y Ariadna, como aquellas mujeres que han hilado en los mitos.

"Más que con Penélope, me identifico con Ariadna. Le doy a los espectadores el hilo para que encuentren su salida. Ofrezco a las personas la opción de preguntar, de buscar sus propias respuestas" María Angélica Medina.

Desplegar su lenguaje plástico con el tejido manteniendo un diálogo entre la ropa y el tejido, y proponer un espacio de diálogo, están muy relacionados con la propuesta plástica de deshilar que se plasma en este proyecto.

El arte-tejido-vida: La relación de arte y vida es un concepto que promulga el performance, y que la artista ha defendido con vigor al desarrollar su obra con el performance durante treinta años.

El tejido: El tejer es una acción manual que nos remite a la familia, a la madre, a las tareas cotidianas, a transmitir un saber de una generación a otra como una enseñanza personalizada, íntima. El tejer durante la historia ha tenido un carácter femenino.

iii. YOKO ONO

- **Breve reseña biográfica:**

“Artista japonesa nacida el 18 de febrero de 1933 en Tokio, Japón, en el seno de una de las familias más ricas y aristocráticas de Japón. {...}Después de la II Guerra Mundial, Yoko fue la primera mujer en ser admitida en la exclusiva Universidad de Gakushuin, pero pronto la abandonó y se trasladó con su familia a vivir a Nueva York donde se matricula en el Sarah Lawrence College. {...}En los años 60 colabora con John Cage y George Maciunas, miembros del grupo Fluxus, con el que se identifica esta etapa creativa de Yoko Ono, pese a que ella siempre negara esta relación alegando que no deseaba perder su libertad creativa. En cualquier caso, la influencia de Fluxus en Yoko Ono es evidente, tanto en lo formal (con la performance como vehículo de expresión preferido y la presencia constante de la música) como en la manera radical y conceptual de entender el arte. Intervenciones suyas en los años 60 son Cut Piece en el Centro de Arte Sogetsu de Tokio (1964) y la publicación del libro Grapefruit, considerado una pieza fundamental del denominado arte heurístico, en el que el espectador interviene directamente en la creación de la obra. También en los años 60 se desarrolla la mayor parte de la actividad de Yoko Ono como directora de cine. Entre 1964 y 1972 dirige dieciséis películas entre las que destaca Fluxus nº 4, también conocida como Bottoms, de 1966, dentro de una línea radicalmente experimental.{...} A partir de su unión con John Lenon la carrera artística y pública de Yoko Ono sufre una profunda transformación, convirtiéndose en una figura muy popular, valorada más por su influencia en el músico que por su actividad artística, que queda prácticamente oscurecida. Sin embargo, la actividad artística de Yoko Ono nunca ha cesado y se prolonga hasta hoy día, tanto en el terreno de las artes plásticas como en el de la música. En todos los casos, la artista sigue manteniendo los temas de la paz, el sexo y el racismo como referentes de su producción”¹⁰⁴.

¹⁰⁴ A.A.V.V. Mujeres Artistas. Un proyecto educativo de Creha por la igualdad de género. “Yoko Ono. 1933”. (on line):<<http://www.historiadelartecreha.com>>. (Consultado: 25 de Noviembre, 2009).



Auditorio Yamaichi, Kioto.
(1964)

Simposio "Destruction in art". Londres.(1966).

Madrid, España.(2003)

- **Descripción**

Performance que propone al público adquirir un rol activo siendo participe y creador de la obra y generando un cambio de actitud frente a la mujer. En la primera presentación del performance *Cut Piece* la artista se arrodilla sobre el suelo, mantiene una posición inmóvil y procura que su rostro se vea inexpresivo mientras el público se acerca a ella y con unas tijeras y corta parte de su vestido. En la versión del 2003 la posición corporal de la artista cambia y ahora se encuentra sentada en una silla mientras el público va cortando su vestido.

- **Análisis de variables**

Inmolación: Permitir que otros corten el vestido que lleva puesto corresponde a una metáfora de inmolación, donde la artista dispone su cuerpo, y ofrece su "segunda piel" para ser intervenida por un elemento que la hiere; y de este modo provocar algún cambio o reflexión en el espectador. "Los espectadores fueron recortando las partes de mi que no les gustaba. Al final solo quedaba yo, firme como una piedra, pero ni siquiera eso les satisfacía: querían saber qué había en esa piedra"¹⁰⁵

¹⁰⁵ ONO, Yoko. Cita de : JONES, Amelia. "El cuerpo del Artista".

El concepto del vestido: Este funciona como una segunda piel, que sufre al intentar proteger al cuerpo femenino de las inclemencias sociales, pero que en últimas puede ser una piel-vestido renovable, que está dispuesta y se presenta al público para ser transformada.

La fragilidad femenina: Despojar a una mujer de su vestido con unas tijeras, funciona como metáfora de fragilidad y de vulnerabilidad. Las tijeras como elemento corto-pulsante, representan los actos violentos, como punzones que van hiriendo la piel (vestido) de la mujer. Así mismo, nos recuerdan los esfuerzos de las mujeres por ser reconocidas en la sociedad con un rol más activo y la lucha constante contra la violencia femenina.

La repetición de la acción: La performance Cut Piece de 1964 y de 1965 tuvo un efecto más perturbador que la performance presentada para el año 2003, ya que el público se enfrentaba a realizar una acción violenta (cortar el vestido de la artista), en una época que cuestionaba y surgía el activismo feminista. Cuarenta años después, al repetir la performance, se percibe una actitud diferente del público. Es evidente que el público es otro y está determinado por su contexto histórico y socio-cultural, como también, que se trata de un espacio totalmente diferente, el cual induce y afecta de alguna manera la conducta de los individuos que la transitan. Por lo tanto, la última performance que fue presentada en un museo tuvo un público con una actitud menos agresiva y más considerada.

Además, la posición del cuerpo también modifica la lectura. Si se compara la última performance con las dos primeras se puede notar que el cuerpo adquiere mayor rigidez al estar sentado en una silla, en cambio se da un efecto relajante cuando el cuerpo está sentado directamente sobre el suelo.

Simbología de las tijeras Las tijeras pueden tener una doble significación, pueden ser el principio o el fin, es decir, en la performance se podría ver como el inicio de una nueva mirada a la mujer y la transformación de ciertos prejuicios, tales como que la mujer no puede exhibir su cuerpo en público, que tiene que estar en casa, etc. Y la destrucción, como simbolismo de las tijeras,

está presente en la elaboración formal de la acción (destruir con las tijeras el vestido). Esta herramienta genera una tensión en el espectador cuando éste es invitado a destruir el vestido de la artista con dicho elemento.

iv. TRISHA BROWN

- **Breve reseña biográfica:**

“Trisha Brown nació en Washington en 1936, fue la coreógrafa más aclamada de la época posmoderna y se reconoció su estilo cuando trabajó con Yvonne Rainer en el teatro de danza experimental “Judson Dance Theater” en los años de 1960. En 1970 formó su propia compañía Trisha Brown Dance Company, conquistando los espacios no convencionales del Soho de Manhattan y reconociéndose por ser la única compañía de danza integrada por solo mujeres hasta 1979.¹⁰⁶ “Influenciada por el estilo de Merce Cunningham y la técnica de Martha Graham, la coreógrafa realizó numerosas piezas experimentales en esos años, con bailarines colgados de arneses en la pared o subidos a los tejados de Manhattan o montajes sin efectos de luces ni vestuario”¹⁰⁷.



Floor on the Forest. 1970.

Trisha Brown

Una instalación performativa con danza
Documenta de Cáceres.12.

¹⁰⁶TRISHA BROWN. “Dance”. Web oficial: <<http://www.trishabrowncompany.org>> (Consultado: 15 de julio, 2011).

¹⁰⁷A.A.V.V. “Biografía de la artista: “Trisha Brown Dance Company”. (on line): <<http://www.stageplanet.net>> (consultado:15 de julio, 2011).



Fotogramas de la coreografía
Floor on the Forest. (1970)
Trisha Brown

- **Descripción:**

Trisha Brown en su performance “Floor on the Forest” propone dos acciones: por un lado la danza y por otro lado el juego con la realización de diferentes maniobras del cuerpo sobre una estructura metálica. La danza se conforma de gestos básicos del cuerpo al compás de una melodía de fondo. Las bailarinas están organizadas formando una retícula, alrededor de una estructura de tejido, la cual esta armada con una base metálica que sostiene un entramado de cuerda, jerséis, camisetas y faldas. Cuando termina la danza, las bailarinas se suben en la estructura e intentan vestirse con las prendas, dejándose suspender en el aire.

- **Análisis y variables**

La danza: Trisha propone la danza como la repetición de gestos. La coreografía rítmica de los gestos da la sensación de que tratara de un mismo sujeto pero con personalidades diferentes.

El gesto: Los movimientos sencillos del cuerpo son gestos mínimos que se aprecian en la coreografía, con la repetición.

Tensión: Los cuerpos generan tensión cuando se suspenden en la ropa y transmiten esa tensión al espectador, quien mira algo perturbado por el riesgo de que se caigan los bailarines, sin embargo, después de un rato de ver a los bailarines suspendidos, el espectador cambia su percepción y empieza a ver un juego, que evoca la infancia, como aquel enmallado en cuerdas que existe en los parques.

La ropa: La ropa en este performance funciona como metáfora de la piel y su relación con el cuerpo: son como pieles vacías esperando ser ocupadas, las cuales se estiran con el peso de diferentes cuerpos que las habitan. La tensión de la ropa funciona como la elasticidad de la piel, que protege al cuerpo y no lo deja caer.

Performance Flor (1963)

- **Descripción:**

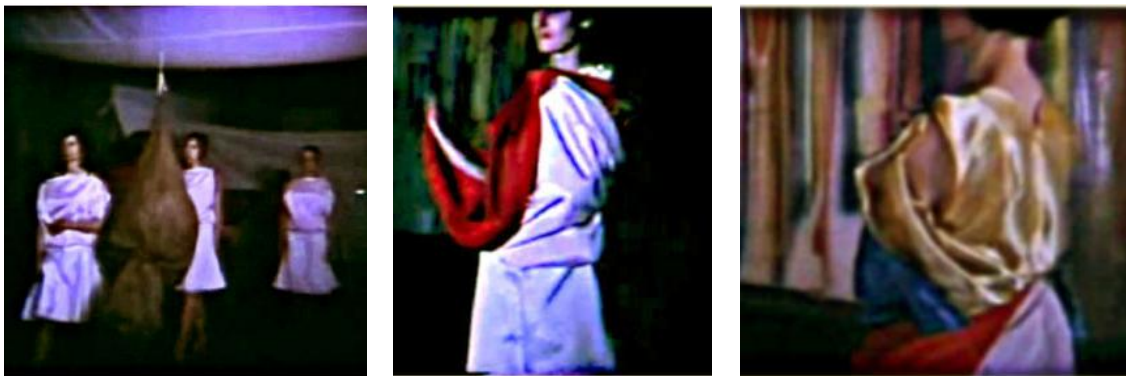
Trisha Brown en su performance flor propone una acción muy cercana al teatro con un lenguaje simbólico de la mujer, la vida y la naturaleza. Esta obra de 1963 muestra los inicios del performance y sus nexos con el teatro de la época, ya que se apoya en los recursos escenográficos como luces, peanas, telones, objetos que aparecen y desaparecen en el escenario, etc.

Esta performance inicia con una mujer que se mueve entre una atmósfera de telas amontonadas una sobre otras. De repente, esta mujer es cargada por un hombre quien la saca del escenario para dar inicio a la representación de tres flores. La atmósfera de telas desaparece cuando se baja el telón y se ilumina una peana, la cual es cubierta por una tela para dar inicio al nacimiento de tres flores de diferentes colores: amarillo, azul y rojo.



Trisha Brown. *Flor* (1963). Fotogramas del video-registro.

Después se deja de iluminar la peana, y se le da luz a todo el escenario. Empiezan a llegar un grupo de mujeres vestidas de blanco, quienes poco a poco se desplazan por el espacio y rodean unos bultos que aparecen suspendidos en el aire. Estas mujeres que caminan con su propia cadencia van desplegando sus vestidos, soltando los pines y liberando telas con el fin de liberar los colores de sus vestidos (amarillo, azul y rojo).



Trisha Brown. *Flor* (1963). Fotogramas del video-registro.

Más tarde, las mujeres se retiran del escenario y regresan con aerosoles de colores con los que trazan unas líneas verticales en un muro. De repente aparece un ser antropomorfo que toca los bultos como simbolizando la fertilización de los capullos y luego se marcha. Entre tanto, las mujeres siguen caminando y cambiando el color de sus vestidos lentamente alrededor de los bultos que parecen crisálidas. Posteriormente aparece un hombre que arrastra

una de esas “crisálidas” y empieza a desatar las que están suspendidas en el aire. De las “crisálidas” van cayendo telas y ropas de todos los colores como una representación del nacimiento. Las mujeres se dirigen hacia las “crisálidas” y empiezan a recoger y a clasificar la ropa.



Trisha Brown. *Flor* (1963). Fotograma del video-registro.

Por último, las mujeres descubren una mujer que estaba dentro de una crisálida. La levantan y empiezan a vestirla con muchas prendas hasta desfigurar su cuerpo, como si se tratase de una bola de ropa. Esta ocultación y transformación del cuerpo simboliza la protección y el renacer del cuerpo femenino con muchas pieles.

Esta mujer que se le dificulta el movimiento por el caparazón de telas y vestidos, se inmoviliza como si fuese una escultura viviente que solo habla con su presencia.



Trisha Brown. *Flor* (1963). Fotograma del video-registro.

- **Análisis de Variables**

Origen- vida: En performance se puede ver constantemente la metáfora del origen. Los bultos suspendidos en el aire son matrices que contienen vida y el desplazamiento de las mujeres es como un rito de espera para que las matrices germinen. La relación de la ropa, como elemento de vida se evidencia cuando una mujer sale de esos bultos y también con el último suceso del performance cuando la flor expulsa de sus entrañas telas y ropa.

También un elemento de origen son los tres colores básicos, el amarillo, azul y rojo, como origen de todos los colores y base de una gran diversidad de pigmentos.

Ropa-piel: Las telas y la ropa son como la piel. Las mujeres que se desplazan lentamente, van cambiando sus vestidos. Es una metáfora donde la ropa-piel tiene diferentes capas y colores, y se van renovando y cambiando como el ciclo de la vida. En este performance la ropa es la piel del alma que da surgimiento a la vida y a la vez protege al cuerpo.

La textura: Se puede ver que el performance crea una atmosfera con diferentes telas. Estas pueden ser delgadas gruesas, suaves, porosas, que reunidas en un gran amasijo de telas destacan mas el valor sensitivo de la prenda que su designación particular. Ejemplo: Da igual encontrar en ese amasijo de prendas una falda o una camiseta, ya que lo importante es la experiencia táctil. Y así no se encuentran diferentes prendas sino diferentes texturas o pieles.

V. ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES

- **Breve reseña biográfica:**

“Artista nacido en Bucaramanga- Colombia en 1961. Estudio lingüística y Literatura en la Universidad de la Sabana y bellas Artes en el Fine Arts Institute, en Michigan, USA. También realizó un taller no formal en París, Francia y cursó en el Instituto Pushkin de Lengua y Literatura Rusa, gracias a una beca obtenida en 1989. Actualmente es docente de diferentes universidades y ha realizado numerosas performance, de las que se destaca la acción realizada para el XXXVI Salón Nacional de Artistas que se realizará en Bogotá- Colombia”¹⁰⁸.



Adolfo Enrique Cifuentes

“Matrimonio y mortaja”.

Técnica: Performance e instalación y música.

Año (creación o publicación):2004

Exposición en el Museo de Arte, Universidad Nacional de Colombia, en el XXXIX Salón Nacional de Artistas, 2004

¹⁰⁸ A.A.V.V. “Adolfo Enrique Cifuentes”. (on line): <<http://www.colarte.com>>. (Consultado:14 de Septiembre, 2010).



- **Descripción:**

Adolfo Cifuentes gana una mención de honor en el 39° Salón nacional de Artistas con la acción titulada “Matrimonio y mortaja”. La performance consiste en tejer un envoltorio de su cuerpo y de todos los objetos que están en el espacio (silla, mesa de noche, lámpara, esfera, reloj de pared, etc.) como repetición de un gesto cotidiano. El material con el que genera una atmosfera monocroma es la lana roja. Sin embargo, el reloj de pulso negro contrasta con dicha atmosfera y destaca el control del tiempo. Los objetos y los sonidos que hacen parte de la instalación son de lugares comunes y de usos cotidianos, como el típico salón de una casa de tradiciones cristianas.

- **Análisis de Variables**

El tejido: Es el tejido es una membrana que va cubriendo lentamente los objetos del espacio con un mismo color y textura. Dicha red o piel protege y guarda los cuerpos y los objetos en el espacio, como si fuese un tejido que homogeniza y oculta las características particulares de los objetos, destacando únicamente su forma y unificando su textura.

El tejido-casa: También este tejido evoca la crisálida como piel o casa donde se realiza la metamorfosis. Esta última relación se percibe como proceso de

crear una envoltura que además de buscar la protección del cuerpo habla de una transformación de todo el espacio, una metáfora de transformar todo lo que cubre el tejido. Por otro lado, el escenario que el artista evoca es la casa como un lugar cotidiano de encuentro, recogimiento y protección. El espacio del hogar forma parte de los imaginarios del tejido, ya que allí es donde se adquiere la tradición de tejer.

La cotidianidad: El concepto de cotidianidad está en el gesto de tejer y en los objetos “comunes” de la instalación, como el crucifijo que está en la pared del fondo. Este objeto en una casa evoca la tradición católica de una familia colombiana, especialmente en el muro principal del salón es muy común encontrar iconografía religiosa, porque se tiene la creencia de que protege el hogar y da la bienvenida a los familiares y amigos que se reúnen en estos espacios .

El Gesto: El gesto de tejer proviene de una tradición milenaria de género femenino, sin embargo, el artista reivindica y denuncia el imaginario de género en las actividades del hogar, donde cada vez más las labores domesticas no tienen genero.

El tiempo: El tejido en si mismo habla del tiempo, de una labor ardua, paciente que tarda mucho en concluirse. De este modo, es impactante ver todo un espacio tejido porque se trata de muchas horas de esfuerzo y dedicación. Además, el artista deja al descubierto su reloj de mano negro, el cual contrasta con la atmosfera roja y llama la atención del espectador resaltando el valor y el control del tiempo.

vi. MARIBEL DOMÉNECH

- **Breve reseña biográfica:**

“Nace en Valencia en 1951, es doctora en Bellas Artes y catedrática del Departamento de Escultura de la UPV. En el año 2006 fue artista residente en The Sally y Don Lucas Artists Programs en Montalvo Arts Center, California, USA, y en Exploratorium en el Museo de las Ciencias, Artes y Percepción Humana en San Francisco, California, USA”¹⁰⁹.



Secuencia de Video
Maribel Doménech
 Titulo: “1 metro= 1 año= 4 minutos”
 Video-Performance
 Año: 2001
 Duración: 1 minuto

- **Descripción:**

Un video performance realizado por la artista cuya duración es de un minuto, en la que teje a dos agujas de crochet un hilo de plástico amarillo.

- **Análisis de variables**

La escenografía: Se trata de un salón que da la sensación de un cubo blanco, ya que todo el espacio es blanco. La artista esta vestida con un traje negro¹¹⁰ que contrasta con el espacio blanco y el color del hilo de plástico amarillo da la sensación que es el mismo tono del cabello. Este juego de colores tienen

¹⁰⁹ A.A.V.V. Quien es quien en cultura. “Doménech Ibañez, Maribel”. (on line): <<http://www.qeqculturavalenciana.es>>. (Consultado: 10 de Diciembre, 2010).

¹¹⁰ “Los vestidos y los trajes negros producen un efecto delimitativo: Hacen que quien los viste destaque y adquiera importancia”. HELLER, Eva. “Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2004. p. 141.

lecturas simbólicas de equilibrio: la piel del cuerpo viste de negro y la piel del el espacio viste de blanco. El cabello son los hilos del cuerpo que se extienden en el espacio¹¹¹

El sonido y el tiempo: El video performance lo acompaña un sonido que parece una gota de agua o el ritmo de los segundos cuando se escucha. Ese ritmo habla del ciclo de la vida que se reafirma con los textos que aparecen en el video: presente, pasado y futuro. La artista juega con el tiempo del video y la metáfora del tiempo al sintetizar en un minuto de duración del video un año de trabajo de investigación del tejido, cuerpo y genero; y con el tiempo de su vida como mujer, artista, madre, etc., el cual reafirma con las fechas que aparecen al final del video: 1951, su año de nacimiento; 2001, el año en que realiza la video-performance y con puntos sucesivos indica el tiempo indefinido que va a durar trabajando sobre el tema del tejido.

Los materiales: La investigación de la artista por explorar diversos materiales para sus vestidos o tejidos varían desde el polietileno, cables eléctricos, bombillas, etc., como una forma de mantener un paralelo entre la manualidad aprendida por la tradición y el mundo electrónico vivido a diario.

El cuerpo y el tejido: La postura del cuerpo sentado sobre una silla forma parte del imaginario de la madre que teje y de un cuerpo que se encuentra a gusto y relajado. Los pies que permanecen descalzos muestran una relación táctil más directa y profunda con el espacio. Y su cuerpo femenino habla de las tradiciones milenarias que aún se mantienen vivas y que tienen un valor igualmente importante que las otras actividades más sofisticadas.

¹¹¹ “el cabello es el elemento del cuerpo femenino que, por su propia naturaleza e historia, constituye algo así como una promesa de vestido” BARTHES Roland, “Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces”, Barcelona: Paidós Comunicación, 2ª reimpresión, 1995, p. 114.

vii. SILVIA ANTOLÍN

- **Breve reseña biográfica:**

“Silvia Antolín (España) Artista interdisciplinar, se inicia en el arte de la performance el año 2001. Desde entonces, no ha dejado de ampliar sus conocimientos sobre este arte. Es miembro activo del grupo de performance “La pocha nostra”, liderado por el mexicano Guillermo Gómez Peralta. Sus acciones han sido expuestas en gran parte de la geografía española, Portugal, Gran Bretaña y México”¹¹².



Silvia Antolín
Performance
Encuentro de performance Hispano-Portugués
30 abril al 2 de mayo de 2006
Coordinadores: Bartolomé Ferrando, otros.

¹¹² A.A.V.V. Biblioteca Facultat de Belles Arts de València – UPV. “Trobada Internacional de Performance i Art d'Acció, a Castelló”. (on line):< <http://www.yasni.es>> (Consultado: 1 de agosto, 2012).

- **Descripción:**

La acción de Silvia Antolín es generar un recorrido en un espacio público deshilando su vestido rojo en la medida que va envolviendo entre lanas a los transeúntes de la plaza. El vestuario, ha sido diseñado de tal manera que facilitó su desintegración cuando se tiró de una sola hebra. Esta propiedad del vestido no es común, porque los jersey o los vestidos de uso cotidiano se construyen unificando piezas de muchos hilos.

- **Análisis de Variables:**

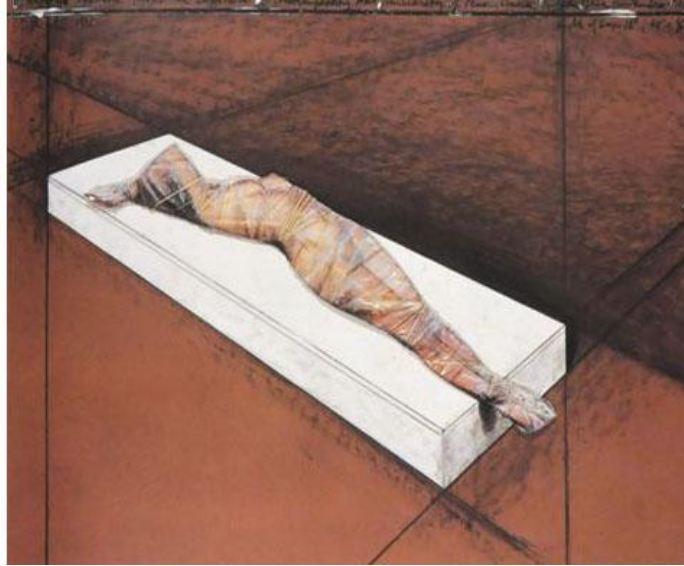
El vestido como segunda piel: La artista ha tejido un vestido durante el camino a Portugal para usarlo como segunda piel. Este vestido es una piel efímera porque está hecho para destruirse con facilidad en la performance mientras la artista camina. En la medida que el cuerpo se desnuda se destaca la piel humana como vestimenta del cuerpo.

La erótica del despojamiento: La erótica del despojamiento es la forma en la que el cuerpo enseña su desnudez parcial con prendas que dejen entrever la piel y el sexo. De forma progresiva la artista va enseñando su cuerpo con un vestido cada vez más corto. Como si se tratase de un juego inocente con su vestido, la sencillez y la casualidad le dan un aire de ingenuidad cuando se va deshilando su vestido mientras camina.

En la historia del arte estos elementos transparentes o vestidos fragmentados dejan ver la desnudez del cuerpo, como los ejemplos que se muestran a continuación:



Richard Lindner
West 48th Street 1964.
Oleo sobre lienzo 178 cm x 127 cm
Los Ángeles
Colección

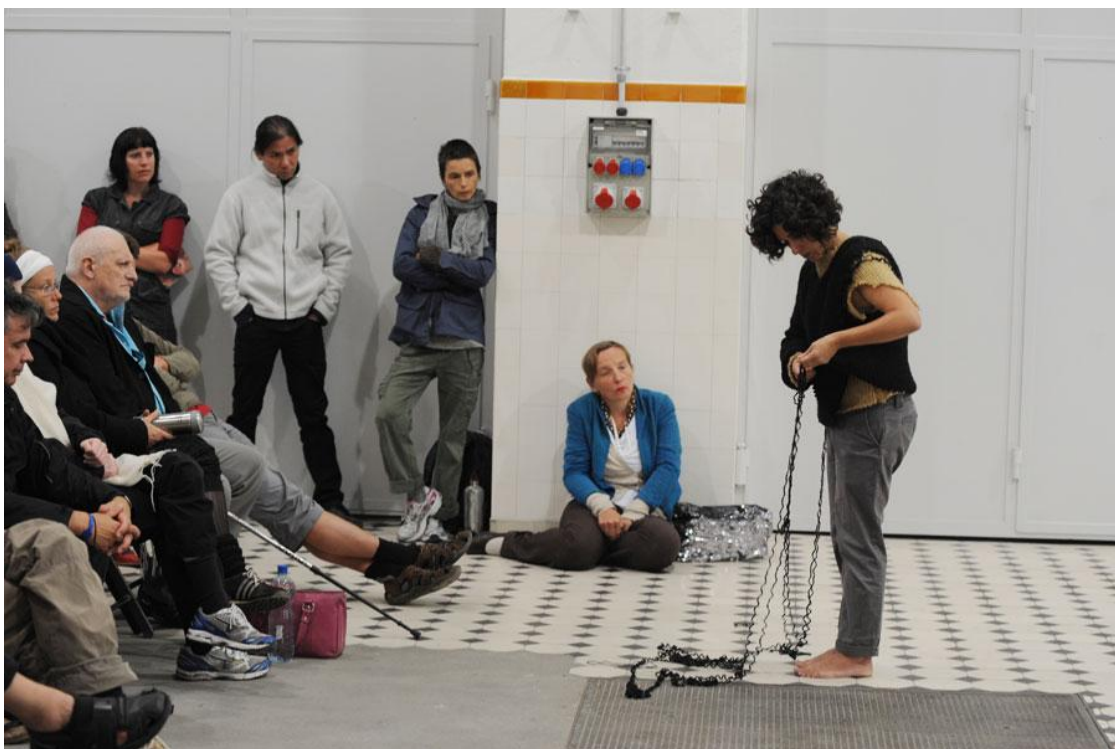


Cristo
Whapped Woman. 1996
Litografía- Collage, papel, pintura, látex y
cartón, ediciones 125 ejemplares

viii. RACHEL ECHENBERG

- **Breve reseña biográfica:**

Rachel Echenberg nació en Montreal- Quebec, es un artista visual que trabaja principalmente en la performance y el vídeo. El interés continuo Echenberg es conocer las diferentes posibilidades de empatía que se activan en las obras de arte que manifiestan lo íntimo, lo vulnerable e incontrolable de las relaciones sociales. Desde 1992 la artista se ha reconocido por su trabajo performativo, tanto en el país de origen como a nivel internacional: (Chile, República Checa, Inglaterra, Francia, Alemania, Israel, Italia, Japón, Líbano, Marruecos, Irlanda del Norte, Polonia, Portugal, Suiza y los Estados Unidos)¹¹³.



Fotografía de Georg Anderhub
Rachel Echenberg
Performance Unravelled
9th Turbine International Performance Art Festival,
Giswil, Switzerland
September 2010

¹¹³ ECHENBERG, Rachel. Web oficial: <<http://rachelechenberg.net>> (Consultado: 17 mayo, 2011).



Fotografía de Georg Anderhub. 2010



Fotografía de Georg Anderhub. 2010

- **Descripción:**

La artista se ubica en el espacio gigantesco, se sienta en una silla, se quita los zapatos y empieza a deshilar los calcetines que lleva puestos. Tiene sujeto al cuerpo un amplificador de sonido que emite los latidos del corazón, la respiración y el roce de la piel y la ropa. Después de deshilar los calcetines, se desplaza por el espacio hacia los espectadores y empieza a deshilar su jersey

delante de ellos. Además, retira los amplificadores de su cuerpo para amplificar los sonidos de los espectadores e integrarlos en el espacio sonoro.

Análisis de variables

El gesto: El gesto de deshilar es una acción frágil y delicada que la artista repite en un tiempo cíclico y cuya progresión desintegra las prendas que lleva puestas. Este gesto mínimo y casi invisible se aclara cuando la artista se acerca a los espectadores y deshila frente a ellos.

El espacio: A pesar de que de que la artista escogió un espacio gigante para hacer un gesto mínimo y la silla donde inició la acción estaba muy alejada del espectador, buscó reducir esa distancia y se aproximó al espectador para generar una percepción individualizada con el público.

El sonido: El elemento sonoro fue fundamental para destacar los detalles que se escapan de la percepción visual. Según la artista el sonido se volvió casi un juego que facilitó la proximidad entre ella y el público, y no solo se destacaron los sonidos corporales del artista sino risas, los ruidos, las voces de los espectadores. “Me he quitado los dispositivos de sonido que tenía sobre mi piel y los he acercado al público. La curiosidad del público por esos dispositivos sonoros creó un juego entre los dos. Se escuchaban en el espacio sonidos muy suaves, la respiración, las risas, los pájaros del lugar, etc.”¹¹⁴

¹¹⁴ ECHENBERG, Rachel. Quebec. “unraveled”(desentrañando). Quebec, Canadá: Creative Commons. (en línea)< <http://rachelechenberg.net/unravelled/>> (consultado: 17 mayo de 2011).

ix. EL TEATRO DE LOS SENTIDOS

- **Breve reseña biográfica:**

“Teatro de los Sentidos es una compañía de teatro dirigida por Enrique Vargas (antropólogo y director artístico), e integrada por actores/investigadores de diversas nacionalidades y campos. Desde hace más de 20 años investiga y crea en torno al lenguaje del cuerpo, la memoria y la poética del juego. Siguiendo la huella de tradiciones orales ancestrales, pone en escena el silencio como condición indispensable para una comunicación entre la obra y el público”¹¹⁵.



El teatro de los sentidos
 “De cap (i de nou)...els dies del cel”.
 (EFE) Edificio Polvorí de Montjuïc
 Barcelona.
 2012



Fragmentos del video de De cap (i de nou)...els dies del cel

¹¹⁵ A.A.V.V. (España). “¿Quiénes son el Teatro de los Sentidos?”. Web oficial: Barcelona. <<http://www.teatrodelossentidos.com>> (Consultado: 1 de agosto, 2012).

- **Descripción:**

El *teatro de los sentidos* usa una “dramaturgia de los sentidos”¹¹⁶ para transportar al público a un mundo onírico en la obra “De cap (i de nou)...els dies del cel”, que tiene como tema el nacimiento. La escenografía es ropa colgada que los espectadores recorren guiados por los actores.

Es una obra de teatro contemporánea que busca la experiencia táctil de 9 espectadores a través de la participación dirigida. Esta obra fue realizada en el antiguo Edificio Polvorí de Montjuïc, donde se recrearon distintas atmosferas con telas y vestidos: En una de ellas se propone una especie de laberinto de trapos y vestidos colgados al techo y cuya salida es orientada por los actores del teatro. En otra sala se encuentran diferentes vestidos que susurran algo, para escucharlos el espectador tiene que acercarse a ellos. De este modo atiende a los cuentos o historias contadas por los vestidos; además, descubre el olor y la textura de cada uno de ellos, como si fuera una marca propia del cuerpo que los habitó. En otra sala los actores acuestan al espectador en el piso, lo cubren con mantas y vestidos, mientras ellos escuchan cuentos infantiles.

- **Análisis de variables:**

La ropa como portadora de experiencias: Los símbolos de la vestimenta celebran la experiencia personal y colectiva de una cultura. Por lo tanto, el teatro de los sentidos usa los elementos iconográficos (color, forma, textura, estilo, historia, etc.) para comunicar a través de los sentidos y la escucha las experiencias comunes de los vestidos. El espectador se sumerge en el presente, pasado y futuro del vestido a través de todos los sentidos.

Vestidos cuerpos: A diferencia de otros vestidos-escultura, como los de Maribel Doménech que invitan a ser habitados, los vestidos del teatro de los sentidos invitan a ser escuchados. Estos vestidos que están personificados con

¹¹⁶ PEREZ, Marta. Madrid [España]. “Teatro de los sentidos. Obra De cap (i de nou)...els dies del cel”. Barcelona, 19 ene (EFE) Edificio Polvorí de Montjuïc. (En línea) <
<http://www.teatrodelosentidos.com/eo/recortesdosiersindex.php>> consultado:12 de julio/12)

olores e historias solo quieren destacar la presencia y la ausencia de quien los uso a través de susurros, que favorecen la proximidad del tacto y el oído del espectador para tener una alta percepción.

Vestidos- laberinto: Estos vestidos atmosfera generan una estructura laberíntica que llaman a ser tocados, recorridos y enredados. El cuerpo se sumerge entre texturas, colores y olores. El laberinto nos recuerda el mito de Ariadna y el hilo de oro que ayuda a salir del laberinto.

El nacimiento y la tactilidad: El nacimiento como tema es el despertar de una nueva forma de asumir el teatro y la percepción a través de todos los sentidos, donde ningún sentido es más importante que el otro sino que se complementan para una experiencia altamente perceptiva. De este modo todas las experiencias nuevas del espectador representan el nacimiento del cuerpo y sus sentidos para comprender de otra forma el mundo.



El teatro de los sentidos. "El hilo de Ariadna". Chile

El hilo de Ariadna

- **Descripción:**

“Esta obra tuvo gran éxito en el festival de teatro iberoamericano de Cádiz, además de haber sido galardonado con diversos premios en diferentes países.

Busca que el público reflexione desde lo vivido en la propia piel. Para ello el montaje propone un laberinto donde cada 5 minutos una persona entra y lo recorre en solitario siguiendo el hilo de su intuición y de su olfato. Unos tardan horas; otros minutos; pero todos construyen una historia única”¹¹⁷.

El laberinto es un entramado de hilos y olores, de poca luz o una luz muy tenue que puede retardar las salidas del espectador. Y si bien, la mayoría de los laberintos tiene varias salidas falsas y solo una verdadera, en este caso todas las salidas son reales y llegan a diferentes habitaciones. Estas habitaciones evocan atmósferas infantiles y cuentan una historia particular o común para el espectador, complementando la experiencia personal del recorrido que fue guiado por el olfato de diferentes aromas: palosanto, cedro, albahaca, canela o incienso, y por lo tanto no son trampas del laberinto sino diferentes soluciones del laberinto.

En esta obra como todas las propuestas del Teatro de los Sentidos el espectador forma parte de la obra y no existe escenario sino atmosfera teatral. Además se busca la experiencia individualizada del espectador y se aleja del teatro de grandes masas. La práctica individual sirve para facilitar la concentración del cuerpo y generar un ambiente propicio para la experiencia personal de los sentidos, evitando alteraciones tales como: prisas, congestiones, retardos, etc., formados con las multitudes.

Análisis de variables

El laberinto y la mitología: Evoca los imaginarios mitológicos a través del juego del laberinto, cuyo desarrollo propone una encrucijada para el espectador al solucionar sus desplazamientos por el laberinto y la inmersión en un mundo imaginario “convertirse en un viajero mitológico que recorre sus caminos,

¹¹⁷ A.A.V.V. (Madrid). “Espectáculos: ‘El hilo de Ariadna’, invitación para viajar por el laberinto”. Miércoles 07-06-1994., p.110. (on line): < <http://hemeroteca.abc.es>>. (Consultado: 12 de julio, 2012).

encrucijadas y pasadizos tras las huellas del Minotauro, habitante inmemorial de sus confines”¹¹⁸.

Los sueños y los juegos: “Nosotros hacemos que el visitante juegue a crear su propia historia, a que sueñe”, ¹¹⁹ (Enrique Vargas. 2004). El juego en el laberinto durante siglos ha sido relacionado con el misterio, la alegría, la intriga, la felicidad, la emoción y el miedo en un mismo espacio; y la primera idea que se asocia con el laberinto físico es el juego, la sorpresa y el merito. Este laberinto real propone un juego con la imaginación donde todas las salidas son posibles y están cargadas de un merito y nacimiento sensorial.

La madre y el tejido red: “Según el recorrido que el espectador escoja puede asistir a su propio nacimiento al caer en un túnel en forma de útero y ser recibido por una madre invisible, o entrar a una habitación donde encuentra los libros escolares de hace veinte años y los juguetes de la infancia”¹²⁰.

El tejido es una red o una membrana madre que alberga la vida creativa de quien la habita y el recorrido es casi la gestación de un cuerpo que aprende a sentir con todos los sentidos y llega a la salida siendo otro.

El olor y la memoria: Los recuerdos que se asocian a los olores son activados en el entramado de hilo y en las diferentes habitaciones. Para el “Teatro de los Sentidos” son infinitas las asociaciones y los recuerdos que se pueden activar con los olores. El órgano táctil y el olfativo son los primeros que se desarrollan en la infancia y con los que se tiene la primera idea de nuestro universo perceptivo. Es más fácil activar los recuerdos con el olfato, porque rápidamente la memoria ubica ese olor con alguna experiencia personal, recrea una imagen de ese momento u objeto o revive una sensación.

¹¹⁸ HEMEROTECA ABC. Op. cit., p.110.

¹¹⁹ Ibid., p.110.

¹²⁰ Ibid., p.110.

6. EL CUERPO

Si se mira rápidamente hacia atrás en la historia del arte, ha de notarse un cambio radical en lo que se entiende como cuerpo del artista. En un principio lo más importante era la obra-objeto de la producción del artista, y la idea del cuerpo era concebida a través de dibujos, esculturas y otras formas de representación, restándole importancia a la acción del artista y a la relación de su cuerpo con el objeto; sin embargo con el inicio del arte de acción se centra la mirada en el cuerpo del artista y en sus dinámicas. Dicha transformación se vio influenciada por los nuevos conceptos dados por la antropología, el psicoanálisis, la filosofía, la ciencia, etc., las cuales apuntaban hacia el conocimiento del cuerpo, de la mente, y del comportamiento en la sociedad. (Amelia Jones, 2006, p.11) Y a partir de este nuevo enfoque del cuerpo se descubren nuevas relaciones perceptivas dando inicio al arte corporal y multidisciplinario.

Si bien, los conocimientos de la mente fueron los que resaltaron el cuerpo en las áreas del conocimiento, en la performance la mente debería ser neutralizada por el cuerpo. La asociación que se tiene normalmente del control mental sobre el cuerpo es justamente para resaltar la presencia a través de la concentración del cuerpo en el espacio (como ya se dijo anteriormente en el capítulo del espacio), es decir, para lograr resaltar la presencia del cuerpo se despoja la mente de los recuerdos o pensamientos, para que el cuerpo liberado pueda sentir con mayor tactilidad el espacio que lo circunda, destacando de este modo el instante y el acontecimiento. Respecto a este proceso de liberación o “vacío” del cuerpo y del pensamiento, el pintor y poeta de origen belga Henri Michaux, también reconoce la capacidad de mejorar la percepción mediante el desprendimiento o “vacío” y reconoce al cuerpo como una carcasa, y que según Bartolomé Ferrando, habla con sus gestos, con sus movimientos,

con sus actos, y es una prolongación de nuestro entorno al que pertenecemos y que está provista de una personal carga cultural que lleva identificablemente marcada”¹²¹.

i. La prolongación del cuerpo

La prolongación del cuerpo en el espacio ha sido tratada por diferentes autores. Aunque se encuentran algunos matices se puede identificar que la mayoría tienen en común la experiencia táctil para prologar el cuerpo. Si lo vemos a partir de la relación con objetos tenemos a Merleau Ponty Maurice: Los objetos con que reconocemos el mundo son instrumentos táctiles que prolongan el cuerpo¹²² o dicho de otra manera “todo objeto se convertirá en una extensión del propio cuerpo, y ese mismo cuerpo se percibirá como una prolongación del objeto u objetos con los que se haya relacionado”¹²³, o también tenemos Bollnow para quien habitar y sentir la casa es la prolongación del cuerpo¹²⁴, y nuevamente Bartolomé Ferrando cuando dice que para prolongar el cuerpo hay que sentir y relacionarse con el espacio matérico envolvente o dicho de otra manera por el accionismo vienes: “el espacio no es una envoltura del cuerpo sino que es cuerpo”¹²⁵. El cuerpo-matérico, el cuerpo-objeto, el cuerpo-casa, el cuerpo-artificio¹²⁶ son relaciones de un mismo cuerpo, que a través de la piel y del tacto y demás órganos sensitivos se integran entre sí y se multiplican en el espacio real y virtual.

¹²¹ FERRANDO. Op. cit., p. 37.

¹²² MARLEAU PONTY Maurice. “Fenomenológica de la percepción” Barcelona. 1993. p. 169

¹²³ FERRANDO. Op. cit., p. 38.

¹²⁴ ALBRECHT. Op. cit., p. 25.

¹²⁵ “El tratamiento brutal al que fue sometido el cuerpo en batallas, campos de concentración y atroces experimentos médicos durante las dos guerras inspiró el lenguaje simbólico de tortura, operación y sacrificio de los accionistas vieneses” JONES. Op. cit., p. 12.

¹²⁶ “el cuerpo sufrirá una metamorfosis por medio de la tecnología. {...}El cuerpo dispondrá en ocasiones de un tercer brazo o moverá sus músculos a partir de descargas eléctricas generadas por internet. El cuerpo se habrá prolongado, multiplicado y diseminado a la vez”. Ver FERRANDO. Op. cit., p. 44.

ii. El cuerpo y su sentido del tacto

La concentración agudiza los sentidos, y el cuerpo no se limita a la percepción visual sino que usa el sentido “háptico”¹²⁷ para asumir “la realidad”¹²⁸ a través de la piel, la boca, las manos y los pies, como “ejercicios de autodescubrimiento”¹²⁹ y exploración de las características físicas de su entorno. Este ejercicio de concentración es asumido por diferentes artistas como María Teresa Hincapié¹³⁰ y Marina Abramovic quienes buscan la purificación y la desintoxicación del cuerpo y el alma como preparativo previo para habitar el espacio y sentir con todos los órganos sensitivos dichas relaciones. Hincapié se identificó con el teatro oriental de Grotowski quien promulgaba al “Performer como un estado del ser” (Grotowski, 2008), de modo que asumió un estilo de vida altamente perceptivo por medio de ejercicios de concentración: “la disciplina y espiritualidad. {...} rigieron su vida diaria, donde caminar y ayunar se convirtieron en hábitos cotidianos”¹³¹. A sí mismo, Abramovic busca depurar el cuerpo mediante ejercicios de “vaciado y llenado”, respecto a ello Bartolomé Ferrando aclara diciendo que “equivaldrá a desintoxicarse de aquellos elementos que la cotidianidad sedimenta en nosotros. La purificación deberá ser tanto corporal como mental, mediante prácticas de ayuno, abstinencia sexual, mutismo y ejercicios de concentración cromáticos”¹³².

¹²⁷ ALBRECHT. Op.cit., p. 31

¹²⁸ “Es evidente el predominio de las imágenes procedentes de la esfera tacto-motriz se basa ciertamente en la primacía del sentido del tacto frente a todos los demás sentidos desde el punto de vista de la sicología del conocimiento. Por ello se puede asignar el carácter de REALIDAD más marcado en las experiencias del tacto”. Ibid., p. 32.

¹²⁹ FERRANDO. Op. cit., p. 39.

¹³⁰ “El artista tiene una manera de pensar que está muy ligada a lo sagrado porque tiene que ver con un pensamiento integral, con la búsqueda de la unidad; por el contrario lo profano nos fragmenta. Entiendo por Sagrado entonces, todo objetivo que consista en establecer una armonía, un equilibrio entre lo interior y lo exterior, entre lo individual y lo colectivo, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el hombre y el universo. Tiene que ver con lo que el hombre actual llama ecología, una palabra, que como todos saben proviene del griego oikos, o sea casa, y en algunos idiomas también significa escuela. Así que la ecología lleva incluido un programa muy preciso, y es que el hombre aprenda a convivir con su hábitat, su pueblo, su ciudad, su país, con el cosmos”(De Herrera,2004:168) citado en: RODRIGUEZ. Op.cit.,pp.126-127.

¹³¹ Ibid., p. 127.

¹³² FERRANDO. Op. cit., p. 39.

Ahora bien, con independencia de lo dicho por Hincapié y Abramovic, todas las prácticas, aún cuando los artistas no tengan un estilo de vida tan purificado, deben hacer una preparación previa con el espacio, caminándolo lentamente, desplazándose de un extremo a otro, sintiendo las paredes, identificando las diferentes superficies de los objetos, saltando para sentir la altura o quizás sentir el espacio como si fuese otra vez un niño que tiene una fuerte curiosidad por su entorno.

Jean Piaget “ha mostrado que un niño, en el curso de su desarrollo, aprende a transformar en un espacio coherente los espacios que existen desligados y de forma yuxtapuesta en cada una de las esferas de los sentidos”¹³³. Por lo tanto hay que liberarnos de las ideas preconcebidas del espacio y permitir que la experiencia táctil llene el cuerpo y la mente, como “una inteligencia que avanza”¹³⁴, facilitando la creación de un mapa mental del cuerpo prolongado, de tal modo que sentimos lo que ocurre en el espacio circundante como si estuviese ligado a nuestro sistema nervioso y podemos sentirnos como un “cuerpo múltiple”¹³⁵ integrando mentalmente los otros cuerpos que están en el espacio, o viceversa, lo que ocurre con nuestro cuerpo es sentido por otros que comparten el mismo espacio. Este elemento recíproco de sentir con el cuerpo el espacio y a su vez, comunicarle el espacio al cuerpo, las propiedades táctiles de los objetos-cuerpos que lo habitan es lo que David Katz llama “fenómenos táctiles bipolares”¹³⁶, esa comunicación táctil, esa condición que tiene el cuerpo en retroalimentarse constantemente de su hábitat, es lo que le permite integrarse con el espacio.

¹³³ ALBRECHT. Op. cit., p.30.

¹³⁴ “{No es el carácter espacial de las diferentes impresiones sensoriales el que lleva a la constitución de las relaciones espaciales, sino las vinculaciones creadas por la inteligencia que avanza. Jean Piaget dice: ‘El espacio es la actividad de la inteligencia en cuanto esta coordina entre si las imágenes externas’. Ibid. p., 30.

¹³⁵ FERRANDO. Op. cit., p.41.

¹³⁶ “los fenómenos táctiles: tienen un componente subjetivo, referido al cuerpo, que se une a uno segundo, basado en las propiedades del objeto: palpar superficies que comunican propiedades táctiles del objeto”. Ibid., p.33.

iii. El Arte Corporal

El cuerpo múltiple como se mencionó en el párrafo anterior, surge del proceso de concebir la participación o la respuesta del espectador como parte de la obra. Si antes se consideraba a la audiencia como un simple observador se desconocía y se ignoraban las relaciones espaciales que ocurrían entre el público, la obra y el artista en un mismo espacio. Con el inicio del movimiento Fluxus (1960) la obra se complementa con las acciones y respuesta de la audiencia, y no se aboga por un único autor o un único cuerpo. Artistas como Hi Red Center, George Maciunas, Yoko Ono, Yves Klein o Piero Manzoni, usaron el cuerpo como soporte de intervención o llamaron activamente a la participación del espectador, como en los happening¹³⁷ de Claes Oldenburg y Carolee Schneemann quienes servían como intermediarios y cooperadores del proceso creativo del espectador¹³⁸.

Con el uso del cuerpo como soporte, el cuerpo se vuelve lenguaje y este habla por sí mismo, por sus poros, con sus gestos, con sus sonidos, con sus movimientos, “un cuerpo que regurgita su propia voz y la emite entre chasquidos, murmullos, gritos blandos, carraspeos y heridas vocálicas”¹³⁹, como en la performance de Lygia Clark:

“The I and the You: Clothing /Body/Clothing (1967) representa a una pareja con los ojos vendados enfundada en prendas de plástico que prácticamente ocultan la singularidad de sus cuerpos. Al manipular las prendas y sus orificios, cada miembro de la pareja conoce al otro- y, por tanto, a sí mismo- a través de experiencias sensoriales, <<descubriendo>> al sujeto creador”¹⁴⁰.

¹³⁷ “El happening propone eliminar la división entre el espectador y el creador entre la creación cotidiana y la artística, haciendo que todos los intérpretes sean conscientes del poder de lo mundano para unir los cuerpos a través de espacios colectivos”. JONES. Op. cit., p. 28.

¹³⁸ Ibid., p.13

¹³⁹ FERRANDO. Op. cit.,41

¹⁴⁰ JONES. Op.cit.,p. 26.

De este modo cada cuerpo tiene su estilo propio de comunicarse, su propio dialecto corporal, tan diverso, variado, exquisito que se hace complejo e *impreciso*¹⁴¹. Dicha lectura inquietante del cuerpo ha generado infinidad de controversias en lo que la performance se refiere: (Chris Burden con su performance “Shoot” de 1971 en la que recibe un disparo en su brazo, Orlan con “Omniprésence” de 1993, con la transformación de su rostro a través de cirugías, la cuales podían ser vistas y comentadas on-line, Marina Abramovic, cuando dispone su cuerpo para ser agredida por los espectadores¹⁴² y Gina Pane con “The Conditioning, first action of Self-Portrait” de 1973, en la que se corta sus pies y sus manos al subir unas escaleras con cuchillas y cuyo dolor asume como metodología y forma de expresión, entre otros.

El cuerpo desde los años 60's hasta nuestros días además de ser polémico ha creado identidades lingüísticas de género, raza, y poder. En los años 70's las acciones fueron más radicales “enloquecidas, violentas y excesivas”¹⁴³ que en los años 60's, esto se debió a que los años sesenta inició un proceso transitivo del arte con el despertar del cuerpo, las relaciones cotidianas¹⁴⁴ y su desprendimiento mercantil después de la “retórica existencialista e individualista de la década de 1950, que promulgaba la exhibición del ‘yo’ como una forma de reivindicación del propio ser”¹⁴⁵, la cual defendía al artista como ‘genio’ y lo insertaba en el marketing como objeto de consumo¹⁴⁶.

¹⁴¹ “lenguaje corporal como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual, las ‘partes del discurso’ del lenguaje corporal son relativamente imprecisas”. JONES. Op.cit.,p. 13.

¹⁴² “En una performance nocturna en una galería de Nápoles Rhythm, O (1974), Abramovic se ofrecía a los espectadores, que podían hacer lo que quisieran con una serie de objetos -un tenedor, un látigo, un pintalabios, un cuchillo, una pistola- y su cuerpo. Al final, la artista tenía las ropas rasgadas y había sido encañonada con un arma cargada. Abramovic describió esta obra como la conclusión de la investigación con su propio cuerpo”. MOLINA, Ángela. (España). “Después de lo Femenino: Amazonas sin pincel”.13-01-2007. En: RODRIGUEZ, Mayobre. Feminismo, género e identidad. Universidad de Vigo España. (on line): <<http://webs.uvigo.es>> (Consultado: 6 de junio, 2012).

¹⁴³ JONES. Op.cit.,p. 21

¹⁴⁴ Ibid., p. 29.

¹⁴⁵ Ibid., p. 21.

¹⁴⁶ “La revelación del cuerpo del artista aborda esta influencia consumista voraz y, en especial, el marketing del artista, que a través de su cuerpo, se presenta como un fetiche de consumo”. Ibid., p. 21.

Y entre los años 70's y 80's el fetiche del consumo se acrecienta con el "autoretratismo fotográfico", aún cuando los artistas se oponían a las dinámicas del mercado. El autoretratismo era una expresión artística originada en el arte corporal, que reivindicaba e investigaba la identidad a través de la metamorfosis del cuerpo, la mimesis, el juego de roles, y demás estrategias sociales exploradas con la fotografía entendida como la "piel del cuerpo"¹⁴⁷ social. Del mismo modo en los 1970 y 1980, la performance germina del arte corporal y se distancia de las dinámicas del mercado con el activismo. Esta es acogida por los artistas como un compromiso personal transmitido a lo colectivo por medio del arte.

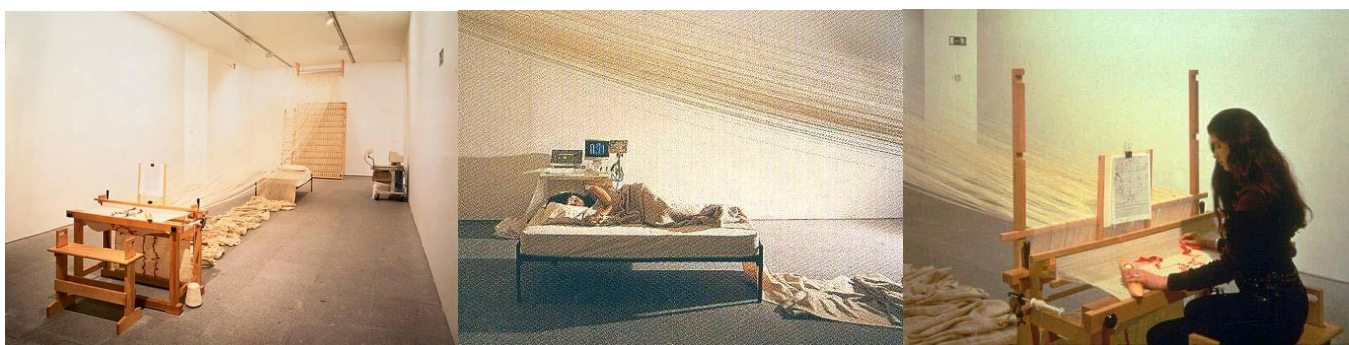
Y en la décadas de 1980 y 1990 el cuerpo se mira al detalle con la tecnología, se multiplica con las herramientas audiovisuales, se ironiza y se altera en el espacio real y virtual¹⁴⁸. Desde ese entonces y aún en nuestros días, los artistas usan la tecnología para mostrar el cuerpo como nunca antes había sido visto¹⁴⁹ y hablar del cuerpo inmerso en una cotidianidad más tecnificada y especializada. Esta nueva mirada tecnológica profundiza la idea de la escucha del cuerpo, la cual se conseguía con la concentración y la "tactilidad"; y ahora es complementada con la ayuda de los microscopios, videos, scanner, micrófonos y demás equipos tecnológicos con los que se puede conseguir una percepción sonora, táctil, visual y olfativa de algunos fragmentos del cuerpo. Esta mirada fragmentada despersonifica el cuerpo y habla de un cuerpo plural, donde no solo se está sintiendo el cuerpo del artista sino el cuerpo de cualquiera de nosotros.

¹⁴⁷ "En Blood Hyphen (1985) de Helen Chadwick, una luz de láser roja atraviesa el éter místico y lóbrego de una capilla, y su rayo anunciatorio recalca en la fotografía de unas células. La opinión de Chadwick con relación a su obra enfatiza la naturaleza radicalmente tecnológica de su cuerpo, que no sólo se <<representa>> mediante tecnologías como la fotografía, sino que se convierte en ellas. <<la fotografía es mi piel>>" JONES . Op. cit., p.41.

¹⁴⁸ Ibid. p. 40.

¹⁴⁹ Un proyecto artístico abiertamente tecnológico que habla del cuerpo aunque no como <<recipiente>> de identificaciones de sexo, género, raza etnia y /o clases es Corps étrager (1994) de Mona Hatoum. Aquí el cuerpo (el yo) está atrapado, proyectado, incluso vuelto de revés. Hatoum, que concibió este proyecto en la década de los 1980 y obtuvo financiación (por parte del centro Georges Pompidou) para completarlo a mediados de los años noventa, utiliza diferentes tipos de cámaras endoscópicas para explorar el exterior y penetrar en el interior de su cuerpo, ayudada de un aparato ecográfico que capta los sonidos de su respiración y los latidos de su corazón" Ibid., p.42.

Janine Antoni. “Slumber, 1993”: Respecto a la amplificación e interpretación del lenguaje del cuerpo con el uso de la tecnología, Antoni relaciona los imaginarios femeninos y las actividades cotidianas y artesanales (tejer) que han sido propias desde épocas primitivas hasta nuestros días con el espacio de los sueños. El misterioso espacio mental de los sueños, que se caracteriza por ser impreciso al no poderse controlar o determinar con exactitud debido al estado de inconsciencia es interpretado ingeniosamente por Antoni con la creación del lenguaje del cuerpo mientras duerme. La artista codifica el sueño a través de las señales eléctricas obtenidas de un aparato tecnológico para usarlas como patrones de tejido y tejerlas durante el día. Dicha configuración o lenguaje del cuerpo se relaciona con los roles cotidianos de la mujer contemporánea, donde mantiene una fuerte conexión con las tareas aprendidas de generación en generación y su desempeño en la sociedad, cada vez más tecnológica. Otro elemento fundamental de esta acción es el concepto de *lo público y lo privado*¹⁵⁰ del cuerpo; la artista habita el espacio de la galería por 8 días y enseña su vida privada al espectador como un hecho público, en el que el tejido es una metáfora de vida que teje las relaciones sociales en el tiempo circular.



Janine Antoni

Slumber, 1993

¹⁵⁰ “Así los artistas han impulsado a través de sus cuerpos al resto de individuos a ser más conscientes de sí mismos (a pensar en sí mismos como la carne del mundo, como una parte absoluta del ámbito social que podríamos imaginar como la <<esfera pública>>)” JONES . Op. cit., p.43

“En septiembre 25 de 2000 – en el MASS MoCa, la artista mostró la performance aproximadamente durante 8 días en los que durmió en la galería. Esta pieza consta de una cama y una manta, tejido, telar y maquina electroencefalograma (EEG), la cual registra los movimientos rápidos de los ojos de la artista mientras duerme. Con estos gráficos dados por la máquina, la artista teje la manta basándose en dicho patrón.”¹⁵¹

iv. El desnudo en la performance

El desnudo es otro elemento revolucionario en la performance, así como controversial en la vida cotidiana. A pesar de que se tiene la costumbre de ver cuerpos desnudos en la televisión, en el internet, en el cine, etc., se sigue manteniendo el tabú del desnudo. Se trata del enfrentamiento que sufre el sujeto al sentirse y verse descubierto así mismo, desprotegido, sin ropas, así como el temor y el asombro de ser visto por otros. Dicho temor habla de la formación cultural, la cual se determinó con la censura impuesta por la iglesia cristiana desde épocas remotas y se quedó en el imaginario colectivo como tabú. De tal modo que sentirse desnudo es propio de las culturas occidentales porque según Cirlot, en algunas culturas en que la iglesia cristiana no tuvo un impacto significativo, se mantuvo la cosmovisión que caracterizaba sus orígenes y no cambiaron sus costumbres. Por lo tanto, el sentirse desnudo es una noción cultural que en algunos pueblos no forma parte del lenguaje corporal porque no existe tal desnudez y se sienten vestidos con su propia piel:

“(En la tribu de los “costillas de perro” cerca de las desembocaduras de los ríos del Liard y de La Roca son conocidas como las culturas desnudas. Estas como tienen poca necesidad de ropa las suplen, bien por ostentación, bien por la glorificación de su cuerpo pintado o escarificado, bien por adornos: irrisorias joyas-amuletos o joyas suntuosas. Aunque no

¹⁵¹ MYERS, Katherine. (North Adams). “Antoni Works Day and Night in Performance at MASS MoCA”. 26-10-2000. (on line): <<http://www.massmoca.org>> (Consultado: 10 de julio, 2012).

se vistan, o se vistan muy poco esas gentes se encuentran a gusto con su piel, su única envoltura.¹⁵²

Con lo anterior podría decirse que si la piel es el vestido del cuerpo entonces la ropa sería la segunda piel del cuerpo. Este concepto de segunda piel reconoce al cuerpo vestido en todo momento y habla de la extensión y pliegue de la piel que se prolonga por el espacio. Esta extensión y aumento de volumen del cuerpo ha sido representado tanto en la vida cotidiana como en el arte: como ejemplos ya citados está el aumento del volumen del cuerpo hasta deformarlo con la ropa y ocultar su identidad por Trisha Brown en 1963 o la vestimenta de las mujeres del siglo XVII con el guardainfante o los zancos que fueron inventados para aumentar la altura del cuerpo, etc. Pero el pliegue entendido como metáfora de la piel y el vestido tiene una característica aditiva que no prolonga el cuerpo de una forma visible, al contrario, oculta bajo sus pliegues los vestidos del cuerpo y convierte al desnudo en otro vestido más, el cual se oculta constantemente con otros vestidos, a tal punto que se puede llegar al olvido del cuerpo¹⁵³.

Este concepto de ocultar permanente el cuerpo bajo el imperio de los vestidos¹⁵⁴ es la misión de la *moda*, la cual inserta sus arquetipos con “*el deber ser*” de los cuerpos y de los vestidos en función del marketing. Esta dinámica de consumo causa dependencia e inseguridad entre las personas que no aceptan su propio cuerpo. Este problema de invisibilidad del cuerpo en la vida cotidiana, fomentado por la cultura y el marketing conlleva a la apatía del cuerpo, dándole un valor grotesco y “anormal” a la desnudez por su carnosidad, sus olores y sus fluidos. De tal modo que al interrumpir la cotidianidad con los desnudos en vivo y en directo se genera un choque emocional porque se tiene la costumbre de verlos como cánones de belleza idílicos, ultra higiénicos y ficticios.

¹⁵² MAGUELONNE TOUSSAINT. Op. cit., p.46.

¹⁵³ “Y es que nosotros las personas vestidas, no solamente no aceptamos nuestro cuerpo desde hace mucho tiempo, sino que lo hemos olvidado detrás de la pantalla de nuestras ropas”. MAGUELONNE. Ibid., p. 47.

¹⁵⁴ “La historia de la sucesión de las modas prueba que no hemos dejado de inventar trajes que, más allá de la necesidad, recubren, desnaturalizan y deforman nuestra apariencia hasta difuminarla”. Ibid.p. 47.

Por otro lado el desnudo también se ha tipificado en el espacio artístico y ha recibido fuertes críticas al ser normalizado en el arte y por ser succionado por el marketing artístico. Sin embargo, en el arte y especialmente en la performance el cuerpo se reivindica y se expresa sin límites mostrando el cuerpo abyecto, sufrido, ignorado y despreciado por la sociedad. Y a pesar de que hoy en día el desnudo no es tan polémico como en los años sesenta y setenta, sigue estando presente en las propuestas artísticas para hablar de la piel como la ropa del cuerpo, la piel como órgano sensitivo con el espacio exterior, la ropa como segunda piel, la percepción del cuerpo, sus huellas y sus heridas, etc., y demás conceptos que se alejan del simple hecho visual y del elemento erótico como cliché de consumo.

Por otro lado, no todos los desnudos hablan de una expresión erótica, algunos teóricos han demostrado que cuando se enseñan los pechos femeninos y se oculta el sexo simboliza maternidad¹⁵⁵. De este modo un cuerpo desnudo aunque esté desprovisto de la mayoría de las prendas de vestir y oculte el sexo, no causa la misma percepción erótica y perturbadora que un cuerpo vestido que muestre únicamente sus órganos sexuales. Como ejemplo se citará a Valie Export con “Genital panic” realizada en Munich (1969), quien solo con desnudar y mostrar su vagina enfrenta al espectador con la realidad del desnudo femenino no idealizado por el marketing:

“La artista se presentó en un cine pornográfico con una metralleta en la mano, vestida con una cazadora de cuero y con unos pantalones con una abertura triangular que dejaba al descubierto todo el pubis. Era una oferta implícita de su órgano genital real a ese público masculino cinematográfico”¹⁵⁶.

Si en la historia del desnudo se dejaba crecer el vello púbico como forma de reducir la mirada erótica masculina y proteger los órganos sexuales, la artista juega con ese pudor y denuncia de un modo directo el consumo de la

¹⁵⁵ “La ‘respetuosa decencia’ {...} ilustra perfectamente cómo desde los púdicos egeos a los mojigatos angas, la desnudez del pecho femenino no reviste importancia. Los senos están destinados a la lactancia de los niños, por tanto son respetados y no ofrece un señuelo erótico”. MAGUELONNE. Op. cit., p. 72

¹⁵⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio. “Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo”. Madrid : Siruela D.L. 2003. p. 298.

pornografía femenina. Esta confrontación directa causaba el temor y el desconcierto entre los hombres que fueron a mirar esas vaginas virtuales, quienes no dudaron en retirarse del recinto al ver la vagina de Export al descubierto, demostrando una vez más que el “desnudo real” o en vivo y en directo asusta.¹⁵⁷

v. El desnudo en la performance Deshilando Recuerdos

En la primera performance que se dio en el 2008 en Bogotá-Colombia se enseñaron tres pieles que hablan de tres identidades diferentes: **a) La segunda piel** con la ropa cotidiana: piel que habla de un cuerpo femenino inmerso en el diario vivir, cuya ropa expresa los gustos y las preferencias, los estados de ánimo de quien los usa; **b) la piel del cuerpo como vestido**: esta identidad refleja en la piel que siempre acompaña al cuerpo, que muestra la realidad de este y no pretende ir más allá de su presencia. Es la piel del desnudo total donde los órganos sexuales están al descubierto marcando el cuerpo carnal, el cuerpo femenino y el cuerpo erótico, así como su vulnerabilidad del cuerpo a ser expuesto y visto por los demás; y **c) La segunda piel del otro**: un jersey que habla por sí solo con su olor, su color, su textura y que lleva la energía del otro por ser usado con anterioridad. Esta última piel simboliza la piel de la madre del artista, la madre ausente, los recuerdos de esa piel, la experiencia y la liberación del duelo de la muerte.

Respecto a la creación de la idea de la performance citaré un texto que resume los nodos entre las variables: jersey como segunda piel del otro, tejido, liberación de recuerdos y el arte como terapia de la mente. (Superación del duelo):

¹⁵⁷ “En la Italia de la alta Edad Media, las milanesas se despojaron de sus vestidos sobre las murallas de a ciudad ante los ojos estupefactos de los agresores que, espantados, terminaron por huir”. MAGUELONNE. Op. cit., p.39

(Es en el sufrimiento, decía, G. Pane donde el cuerpo habla de manera específica de sí. Con esta frase me identifico, y tiene una conexión especial con el trabajo que estoy desarrollando *Deshilando Recuerdos*, ya que solo mi cuerpo puede convivir con el dolor. La muerte o la enfermedad son dolores que afectan el alma y son más fáciles de sobrellevar si los asumimos y convivimos con ellos. El deseo de hacer una performance apareció con la necesidad de proponer un diálogo entre la muerte, mi vida y los recuerdos, y encontrar alguna forma de convivir con esa sensación; era un dolor que me resistía a aceptar por lo cual se acentuaba con la conservación de algunos objetos. Entonces, sentí que era mi cuerpo el que quería hablar y expresar y no resistirse ante el dolor de la muerte, así que tome la ropa de mi madre que todavía guardaba en mi closet, y decidí que fuera mi cuerpo el que conviviera con ella.

Fue así que el cuerpo a través de la piel generaba un diálogo al sentirse cubierto con el jersey, ese objeto que antes acentuaba el dolor es ahora una segunda piel (la piel de mi madre) que dialoga con mi cuerpo y revive la memoria táctil, un diálogo donde van y vienen los recuerdos que el cuerpo tiene en su interior. Entonces cuando deshilo sobre mi cuerpo, activo dicha memoria táctil y todo mi cuerpo vibra, y no siente miedo sino placer y protección. Y vivo el acierto de Artaud cuando dice: “hay una mente en la carne y en el cuerpo”.

Y esa relación de entender el jersey como segunda piel también tiene que ver con lo que decía Merleau Ponty “las cosas son una prolongación de mi cuerpo”. Visto de esta manera esa piel de mi madre se conecta con mi cuerpo, y mi cuerpo a su vez se prolonga a través de su piel; es una relación íntima donde el objeto también es cuerpo. (Performance *Deshilando la Esencia del Recuerdo*).

Después de la Performance realizada en Bogotá-Colombia, y con ayuda de la investigación teórico-práctica realizada con el Máster de Producción Artística de la Politécnica de Valencia, se profundizaron los conocimientos en torno a la temática del performance y ayudaron a perfilar el proyecto como “Works in progress” cuyas series fueron realizadas en España: Bokaccion, Puerto Sagunto (24 de marzo de 2012); Pic-nic. Acciones en el campito en “El Bokerón”, Cadalso de los Vidrios. Madrid (17-19 de junio 2011); “Zumbidos en Chera”-Auditorio municipal (19 Febrero- 14 Marzo de 2011); Magatzems (17 de Febrero de 2011) y La casa inclinada Cuenca- España (18 de Diciembre de 2010). En dichas series del proyecto “Deshilando Recuerdos” ya no tiene una vinculación con el duelo como parte idea de la performance, en cambio se aboga por configuración histórica y cultural del tejido y de la cotidianidad

femenina. Además va más allá de la primera experiencia de la performance con la que se enfrentó al público con un desnudo total y se aleja del elemento erótico que acompaña la exhibición de los órganos sexuales; en cambio se propone un desnudo parcial que evoca un rol maternal y sigue hablando de la piel como vestido del cuerpo, el cual es susceptible al contacto y se transmuta con los jerséis de otros.

Es así, que la tercera piel, la piel del otro (que se explicó más arriba) evolucionó en los hilos y se despersonalizó. Con el tiempo el jersey ya no era la piel de la madre del artista sino que era un objeto-piel que permitía sentir y comunicarse con el espacio. Estos ejercicios de largas horas para liberar los recuerdos desarrollaron la concentración del cuerpo con la acción cíclica de deshilar, como una metodología. Esta piel que antes era la piel del otro pasó a ser parte de la piel de la artista, y suscitó nuevas reflexiones de carácter social.



“Trenzando y Deshilando ando”. De la serie Deshilando Recuerdos (2012)

En la performance “Trenzando y Deshilando ando” presentada en el festival en Bokaccion, que tuvo lugar en Puerto Sagunto se marca el cambio de una piel por otra alejada del elemento erótico al remplazar la segunda piel cotidiana: (pantalón, camiseta y zapatos) por tres jerséis que estaban instalados en el espacio como parte de un mapa cromático de 30. Estas segundas pieles, son los jerséis usados que hablan por sí mismos con los olores, formas y texturas que se van diluyendo y liberando en la medida que se va deshilando. Y los hilos, que en ocasiones son desprendidos por las manos de la performer o por las manos del espectador se prolongan por el espacio como una piel flexible que va abriendo sus nudos a través del tiempo y liberando esos micro-espacios que limitan una piel de otra, un objeto de otro, etc.

La tactilidad como la unión de todos los órganos para sentir y comunicarse con el espacio es lo que se mantiene en todas las series de la performance Deshilando Recuerdos, como una metodología del cuerpo desarrollada de diferentes maneras en cada presentación pero con un mismo hilo conductor. No se trata simplemente de que el espectador vea un montón de hilos sino que por un momento sienta y viva el proceso de deshilar como un descubrimiento personal con la tactilidad. En la performance que más se desarrolló ese procedimiento táctil con el espectador fue la acción “Deshilando Recuerdos” presentada en Magatzems, en la que participo la estudiante Gloria Cazallas en colaboración con la artista. En esta acción los jerséis que aún mantenían sus formas intactas porque no estaban deshilados fueron entregados a los clientes que llegaban al espacio de Magatzems. Estos jerséis deformaban la apariencia inicial de los cuerpos de las dos artistas, pero fueron liberados poco a poco con la llegada de una nueva persona al espacio. Las accionistas se acercaban lentamente al público, deshilaban frente a él y luego le entregaban una prenda. Esta persona que recibía el jersey se sentía atraído por la acción de deshilar y empezaba a liberar los hilos. Lentamente todas las personas que estaban en este espacio se concentraron en dicha acción produciendo diferentes puntos

energéticos en la performance, donde la repetición de deshacer un nudo, una y otra vez envolvía a las personas en tiempos cíclicos.



Performance “Deshilando recuerdos”
 Jenny Angélica Salazar
 Gloria Cazallas
 Magatzems
 17 de Febrero de 2011

Ahora bien, con el análisis descrito anteriormente de algunas de las performance de la serie “Deshilando Recuerdos” se dará inicio en el siguiente capítulo sobre el tema de la idea. El cómo se va transformando la idea a través del tiempo y va arrojando diferentes resultados, más cuando se trata de una obra que comienza a ser un “Works in progress”¹⁵⁸ cuya metodología forma parte de un proceso de investigación socio-cultural.

¹⁵⁸ “Desde mediados del siglo XX el arte inicia un proceso de disolución territorial, que se acelera y radicaliza a lo largo de los años sesenta y setenta (cuando la primera entrega de La educación del des-artista sale a la luz). La cuestión del objeto de arte se llega a convertir en un asunto escurridizo, en la medida en que las obras comienzan a ser “Works in progress”, procesos o experimentos vitales que se resisten a convertirse en producto”. Kaprow, Allan. “La educación del des-artista”. Madrid: Ardora 2007. p. 9.

V. DESARROLLO PRÁCTICO

1. LA IDEA

La idea es otro elemento clave para configurar una performance, a pesar de que no se identifique a simple vista, funciona como un elemento aditivo que “articula, cohesiona y relaciona entre sí las partes de una performance”¹⁵⁹. Si bien, la idea que proviene del griego *ἰδέα*, de *eidós*, ‘yo ví’ habla de una imagen mental que surge en el proceso creativo, y que no solo se configura con las imágenes concebidas de la percepción visual sino con las sensaciones descubiertas a través de la “tactilidad” (desarrollo conjunto de todos los órganos sensitivos). Dichas sensaciones causan una fuerte energía si son novedosas para quien las experimenta y el elemento “nuevo” hace referencia a la “conciencia” de la sensación. No obstante, la información que reciben los órganos sensitivos es infinita pero el cuerpo y la mente solo se encargan de aprehender un mínimo porcentaje, más aún si se está acostumbrado a pasar de largo y no cambiar el ritmo del cuerpo que estimule la experiencia creativa.

Una idea sería la mínima unidad del conocimiento que se forma por las intersecciones de una variable en relación a otras, y a partir de la primera creación de la idea también pueden germinar otras ideas que complementan la idea principal, más cuando se trata de una idea que se fundamenta en “Works in progress”, cuya dinámica es la investigación y la retroalimentación continua como proceso creativo. Sin embargo, no solo basta con la generación de una idea sino que es necesario que ésta inicie un proceso de “selección, combinación y adaptación a un hecho concreto así como que esté en concordancia con su contexto”¹⁶⁰. De este modo el proceso creativo es la

¹⁵⁹ FERRANDO. Op. cit., p.55

¹⁶⁰ Ibid., p. 57

puesta en escena de la mente humana capaz de asociar y conjugar de forma creativa unos simples datos que aparentemente no tendrían conexión alguna. Además el elemento humano en la experiencia y la relación con los demás es lo que Bartolomé Ferrando considera fundamental para la creación de una idea eficaz, ya que invita a la participación del otro en la creación de la idea.

Por lo tanto, son innumerables las estrategias que se han planteado para facilitar la creación de las ideas eficaces, sin embargo solo citaré algunas estrategias que fueron usadas para la creación de la idea y la unión entre las partes de la performance “Deshilando Recuerdos”: principalmente se adoptó la metodología propuesta por Bartolomé Ferrando aprendida en las clase de Cuerpo y Tecnología como materia clave del Máster de Producción Artística, la cual consiste en el “vacío relativo mental por medio del control y la eliminación del pensamiento o los recuerdos; y el ejercicio de la repetición para concentrar el cuerpo”¹⁶¹, así mismo, la creación de la idea se apoyó en las opiniones de Robert Filliou quien invitaba a “acercarse a la idea a partir de la preparación de un material cualquiera”¹⁶²; en el Accionismo Vienés al proponer “que no es posible construir sin destruir”¹⁶³, y en el despertar creativo propuesto por Vostell quien dice que “al sacar del contexto los hechos cotidianos, los espectadores, (¿y quizá también los artistas?), logran tener una actitud más abierta para comprender ‘los absurdos y las necesidades vitales’ y experimentar una fuerza creadora”¹⁶⁴.

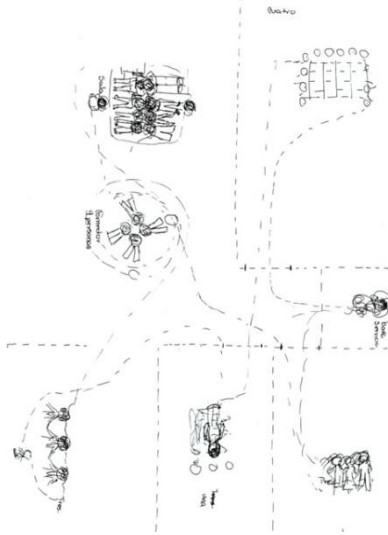
¹⁶¹FERRANDO. Op. cit., p. 58.

¹⁶²FILLIOU, Robert. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Georges Pompidou entre el 10 de julio y el 15 de septiembre de 1991. Paris: Du Centre Pompidou. 1991. Citado en FERRANDO, Bartolomé. Ibid., p. 55.

¹⁶³ Ibid., p. 56.

¹⁶⁴ JONES. Op.cit., p. 28.

2. Gestación de la idea en la performance deshilando recuerdos.



La gestación de la idea para la performance “Deshilando Recuerdos” comenzó en Bogotá-Colombia, con un reconocimiento del espacio de la casa y los objetos que estaban en ella. Ese proceso de auto-descubrimiento aprendido en la academia proporcionó la información necesaria para la comprensión del cuerpo y sus hábitos en el espacio, entre ellos los recorridos más frecuentes y los espacios más concurridos, los espacios colectivos o privados,

los espacios “muertos”, etc. Este proceso de observación detallada del espacio ayudó a descubrir los temores y los recuerdos asociados a los objetos y a los espacios, y el enfrentamiento a dichas sensaciones fue lo que produjo el inicio de la idea a la performance Deshilando Recuerdos.

i. METODOLOGIA INICIAL

METODOLOGIA PRIMERA SERIE: DESHILANDO LA ESENCIA DEL RECUERDO

Análisis y desplazamiento del cuerpo por la casa como forma de autodescubrimiento.

Creación de un mapa visual de los desplazamientos: marcando nodos o relaciones entre objetos.

Clasificación de los objetos encontrados.

Análisis de los usos y las características de los objetos.

Cruce de ideas.

Clasificación de las ideas

Idea Concreta

Clasificación de los objetos encontrados en el armario: Vestidos-Faldas y jerséis de la madre fallecida.

Ejercicios de exploración de la materialidad de la ropa:
Reconocimiento de diferentes texturas con el tacto y exploración de las características: elasticidad, tipos de tela, complejidad del tejido, tejidos manuales, etc.

*Piel vs segunda piel: vestirse con la ropa de la madre.

*Segunda piel vs cotidianidad: Hacer actividades cotidianas con dicha ropa.

*La piel del otro y mi nueva piel: Deconstrucción de algunas prendas y confección de un nuevo vestido para el cuerpo.

Se escogió el jersey para deshilar con los dedos por sus características materiales.

El deshilar e hilar hace parte del imaginario del tejido y la mujer.

El doblar la ropa hace parte de una actividad cotidiana.

El cuerpo tiene diferentes pieles o vestidos.

Tres pieles en el mismo cuerpo como metodología de duelo.

PROPUESTA ARTISTICA

Se realizó una performance en la que se expresaron tres pieles en un mismo cuerpo como metáfora de superación de duelo.

1. LA SEGUNDA PIEL: La ropa cotidiana del artista fue asumida como segunda piel.

2. EL DESNUDO TOTAL Se enseñó la piel del cuerpo como vestido: un cuerpo femenino que enseña su carnalidad y realiza actividades cotidianas (doblar y clasificar la ropa).

3. VESTIRSE CON LA PIEL DEL OTRO: Se encontró en el uso del jersey de la madre la protección del cuerpo, y en la deconstrucción del jersey un diálogo como superación del duelo.



ii. Descripción Deshilando la Esencia del Recuerdo



Descripción: La performance Deshilando la Esencia del Recuerdo inicia con la presencia del cuerpo para que éste hable por sí solo a través de sus características: (figura humana, expresiones corporales, la ropa, el pelo, etc). Con la presentación personal se expresa *la segunda piel cotidiana* como parte de la vida de una mujer artista. Esta ropa enseña en la performance los diferentes vestidos que forman parte su día a día y los diferentes roles que se asumen a diario (la estudiante, la ejecutiva, la ama de casa, etc). El primer día viste unos vaqueros y una blusa blanca manga corta, unos zapatos azules y el cabello va rizado; en el segundo día viste un pantalón marrón, una blusa manga larga beige, unos tacones marrones y el cabello ondulado en la puntas; el tercer día usa otros vaqueros azules, una blusa manga larga rosada, unos zapatos rosados y el cabello ondulado, en el cuarto y último día viste una falda a flores blanco y negro, una blusa blanca manga corta, unos tacones negros y el cabello liso).

La idea de desarrollar la performance en cuatro días consecutivos fue para mostrar al espectador el proceso de transformación de la performance, así como la evolución de deshilar el jersey, u otras variaciones tales como la

distribución de los objetos y su ubicación en el espacio, los desplazamientos del cuerpo, los ritmos y movimientos del cuerpo, etc.



La segunda fase de la performance inició con la desnudez del cuerpo como vestido. La artista en la medida que se desvestía doblaba su ropa y la ubicaba detrás de su cuerpo. Esta ropa cotidiana quedaba separada de las otras prendas de vestir que también formaban parte de la instalación, como marcando a la espalda el pasado y a la derecha el inicio de un nuevo proceso del cuerpo.

Cuando el cuerpo se encuentra totalmente descubierto de ropas, es la piel, el vestido del cuerpo y éste se siente a gusto con su piel que se acomoda en el espacio e inicia un acto cotidiano consciente, donde clasifica la ropa de la madre fallecida y la dobla lentamente para ubicarla en el cajón. Con esta fase el cuerpo enseña su cotidianidad al público, lo cual resulta algo enrarecido para los espectadores que no están acostumbrados a ver el cuerpo sin ropas haciendo actividades comunes.



Por otro lado, la forma en que se buscó que el espectador identificara las diferentes “pieles” fue por el contraste de prendas de vestir; era evidente que la primera ropa con la que inicio el performance era parte de la cotidianidad de la artista y la ropa que estaba en el cajón no era de ella porque era muy grande para su cuerpo y con un diseño antiguo. Si bien no se sabía a ciencia cierta quién era el dueño de cierta ropa, se podía leer que por la forma de manipularla con suavidad y dulzura era de alguien muy cercano a ella, y además la idea de la ausencia, se complementaba con los recuerdos expresados en un libro de dibujo que hacia parte de la instalación de la performance.



La tercera y última fase de la performance consistía en vestirse con una de las prendas que estaban en el cajón, el cual era el jersey de lana roja. Este jersey además de tener unas características fáciles para deshilar resultaba muy atractivo por su color, el cual por su simbolismo¹⁶⁵ formula debates sobre dilemas existenciales. (la vida, la muerte, el amor, el odio, etc.), y en el caso particular de la performance: la vida y el duelo de la muerte.

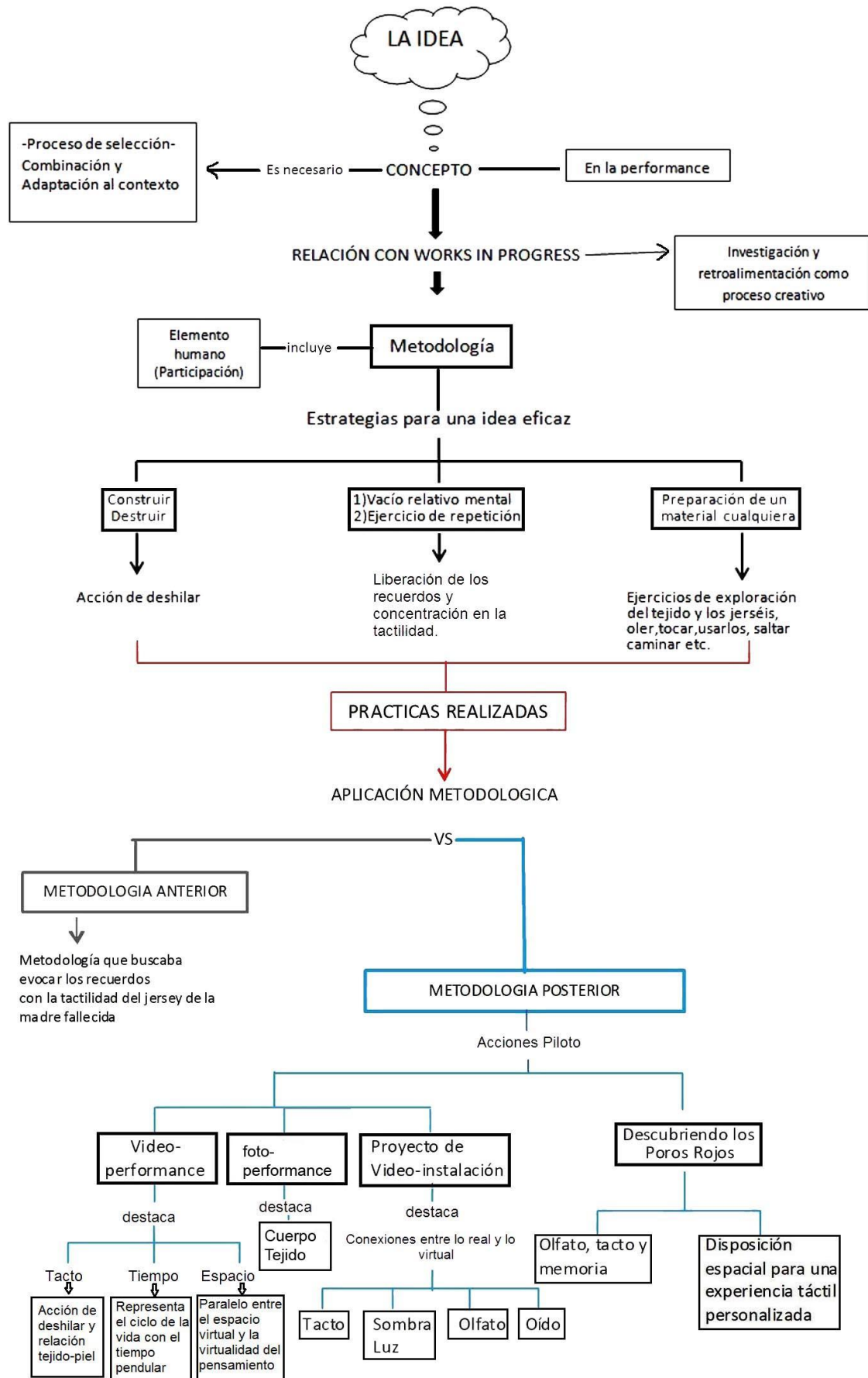
Con el jersey puesto (la piel del otro, la piel de la madre ausente), se inició la acción de deshilar para transformarlo en un vestido simbólico que protegiera el cuerpo y le ayudara a dialogar con sus recuerdos, y así soportar el dolor que le causaba la muerte de su madre y la nostalgia de no tenerla cerca.

¹⁶⁵ “El simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo y roja también es la sangre.{...}Fuego y sangre tienen en todas las culturas de todos los tiempos, un significado existencial”. En: HELLER. Op. cit., p. 53.

3. TRANSFORMANCION DE LA IDEA

La performance “Deshilando recuerdos” inicia con la conciencia de ser un proyecto que a través del tiempo se transforma con los espacios nuevos, con la confrontación de ideas y con la participación como elemento creativo. De este modo, de una performance puede surgir otra acción, y esa acción resultante suscitará más adelante una nueva manera de hacer las cosas, como un proceso evolutivo que se prolonga al infinito y se fundamenta en la retroalimentación como principio creador. Gracias al estudio de la performance, a la metodología de “alta percepción” aprendida en las clases de Bartolomé Ferrando, a la profundización de las variables que involucraban la primera performance y a los referentes artísticos que han propuesto el vestido y el tejido, se fue transformando poco a poco la idea inicial de la performance “Deshilando Recuerdos” y surgieron otras materializaciones plásticas o acciones-proyectos piloto, cuya importancia radica en que son obras procesuales que contribuyen al desarrollo del proyecto.

A continuación se mostrará en un esquema que sintetiza la nueva construcción metodológica aplicada en las acciones o proyectos piloto, de la serie “Deshilando Recuerdos”, los cuales fueron desarrollados en las asignaturas del Máster de producción artística. Y posteriormente, se hará una explicación detallada de cada acción piloto.



4. ACCIONES Y PROYECTOS PILOTO DE LA PERFORMANCE DESHILANDO RECUERDOS.

Durante el Máster de producción artística se realizaron ejercicios o pequeñas acciones en los que se exploró el tejido del jersey y los recuerdos de la madre ausente. Si antes existía un empeño por dialogar con dichos recuerdos y cargar de sensaciones y de memorias al objeto, ahora se optó por liberar el duelo a través del desprendimiento de los sentimientos frente al objeto y el vacío relativo de la mente, de tal manera que esa interacción continua con el jersey transformó el objeto y dejó de ser intocable y memorífico para convertirse en una nueva piel dotada de texturas y suavidad. Así mismo dicha metodología permitió ver otras asociaciones que ocurrían con el hecho de crear un vestido deshilando el tejido.

Sin embargo para llegar a ver el jersey como una piel que habla de los imaginarios femeninos primero se realizaron diferentes propuestas (performance, video-performance, instalación y foto-performance) en los que se finalizó la idea del recuerdo y la añoranza del ser ausente al sentir cumplido el objetivo: el duelo se había superado y ya no se deseaba continuar reviviendo los recuerdos de la madre al deshilar. Por lo tanto, las dos acciones siguientes aunque todavía se trate de la simbología de la piel de la madre del artista, no está expresada directamente en la acción. Esta idea simplemente es el motor de la exploración del tejido y de la tactilidad como metodología artística, así que en las siguientes propuestas simplemente se trata de una mujer que usa un jersey, lo huele, lo siente y lo deshila poco a poco liberando los recuerdos hasta el punto de llegar a ser un tejido que se muestra así mismo como objeto.

i. Video-Performance Deshilando Recuerdos



Video-Performance Deshilando Recuerdos
Fotogramas
2010

- **Descripción:**

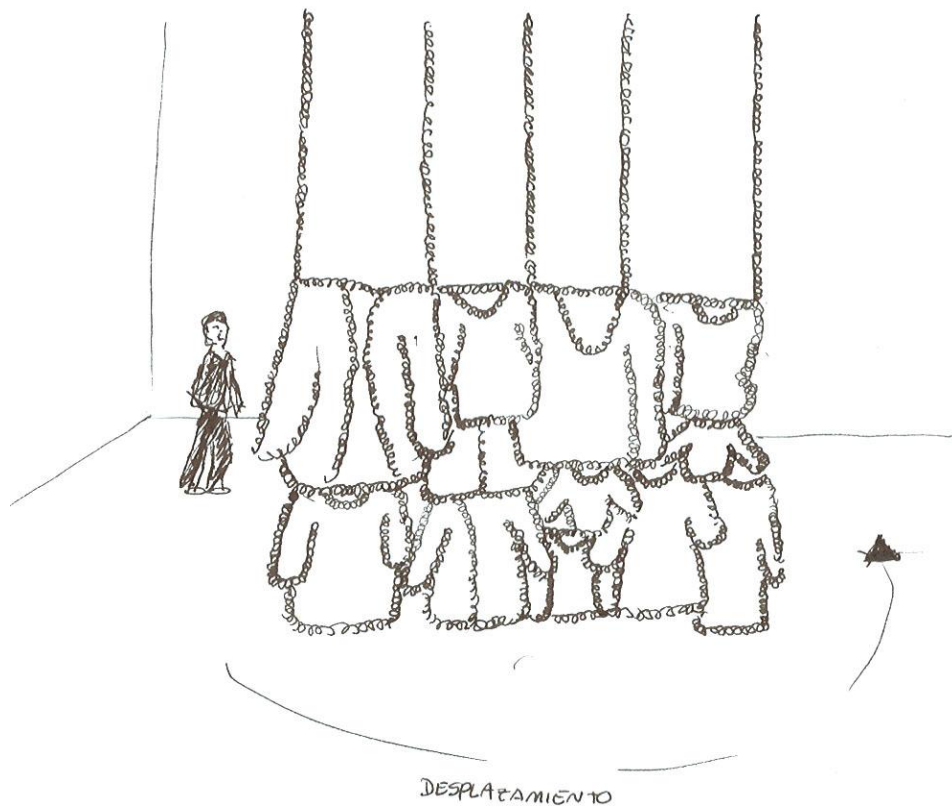
Se trataba de un video de larga duración donde cíclicamente se repite la acción una y otra vez. La acción para el video se compone de tres momentos deshilando un jersey, cada fragmento de tiempo tiene una duración de once minutos.

A continuación se explicará en un cuadro comparativo las relaciones entre variables que se proponen para esta video-performance.

IDEAS		ESPECIFICAS
VARIABLES		
T I E M P O	Se manejó el tiempo cíclico en relación al ciclo de la vida.	Aprovechando el control temporal del tiempo del video, se editó como si se tratase de un movimiento pendular cíclico para generar una video-performance al infinito. La medida longitudinal del tiempo de 11 minutos surge de la fecha de nacimiento de la madre del artista que es el día 1 del mes 11, con el fin de rescatar la fecha de la vida y no la de la muerte; y los tres periodos de tiempo en cada asiento en el sofá corresponden a la trilogía del tiempo (pasado, presente y futuro). Una acción de vida que inicio en el pasado con los recuerdos, se transforma en el presente con la tactilidad y se proyecta en el futuro con la metamorfosis tanto de la idea como en su parte formal.
E S P A C I O	Se realizó una video-performance porque se pretendió explorar la relación entre el espacio virtual con el soporte del video y el espacio mental de los recuerdos.	<p>Conjugar Tres espacios:</p> <ul style="list-style-type: none"> El espacio escogido para realizar la acción del video-performance fue la casa porque allí el cuerpo se sentía protegido y no tenía que evocar en otro espacio la correlación íntima del cuerpo con la casa. (En la anterior acción el espacio escogido fue un lugar público en el que se evocó un espacio privado {casa} con los objetos cotidianos {cajón de ropa, ropa y mesa}). En esta oportunidad el espacio de la casa es el que protege al cuerpo, de tal modo que no le afecta la intemperie al cuerpo desnudo y la atención se centra más en la acción de deshilar. Por otro lado, el piso en Valencia donde reside temporalmente la artista, aún cuando no se trata del espacio en el que se vivió por tanto tiempo, sigue siendo el único lugar donde su cuerpo mantiene un estado de "propiedad y pertenencia", por lo tanto, decide que sea allí donde su cuerpo se siente a gusto para concentrarse, deshilar y sentir el espacio. A este nuevo hogar se le analizaron los desplazamientos y los lugares de mayor confort y tranquilidad, llegando a la conclusión de que el salón era el lugar en el que sentía mayor confort y la habitación era el espacio que más generaba un sentido de pertenencia. Sin embargo, se escogió el salón porque se lograba mayor neutralidad en el mensaje y se lograba también enfocar la atención en la acción de deshilar; en cambio los objetos de la habitación podían causar asociaciones eróticas, las cuales no se pretendían plantear en esta nueva video-performance. El espacio virtual: El video como instrumento y materialización de la idea mantendría presente la relación entre el espacio virtual y el espacio real. La manipulación del video-registro de la performance para crear un nuevo video-performance reforzaría el carácter virtual de lo intangible donde surgen, se desarrollan o desaparecen metafóricamente los recuerdos o pensamientos. Si en la primera performance se enseñaron los recuerdos a través de un libro de dibujo creado por la artista a modo de ensayo visual y cuya impresión formaba parte de la instalación, en esta video-performance no se enseñan los recuerdos porque se buscaba liberarlos y no recordarlos.
P I E L	Relación del desnudo, la segunda piel y la casa.	El desnudo no es tan impactante respecto al primer performance porque se reduce el efecto erótico en el espacio virtual y porque la presentación del cuerpo inicia vestido con el jersey y cuya erótica del despojamiento solo deja entre ver parte del desnudo. En esta performance se puede leer una suma de pieles: la piel del cuerpo, el jersey como segunda piel y la casa como la prolongación de esa piel.
V I D A	Relación tejido, mujer y vida.	En el transcurso de la investigación con la documentación de referentes artísticos y la búsqueda del tejido se encontró una correspondencia milenaria del tejido con el rol femenino. Así que se empezó a gestar una nueva idea que destacaría más el tejido, abordaría más problemáticas en torno a los imaginarios femeninos y le restaría importancia al significado emocional del jersey. Por lo tanto, en esta video-performance tan solo se muestra la acción de deshilar por una mujer que viste un jersey y se desplaza lentamente por el sofá, con el fin de abrir el campo de interpretación ¹⁶⁶ .

¹⁶⁶ "La teorización no es sino una continua persecución de su variabilidad, un juego de acompañamiento lúdico que sirve de alimento y acicate del cambio. Pero lo que ya ha sucedido

ii. Proyecto de video-instalación



- **Descripción:**

Este proyecto es la instalación que se propone para la anterior video-performance, que consiste en ubicar en el espacio diferentes jerséis de colores muy claros o blancos, en los cuales se proyectarían dos videos: en una cara de los jerséis va el video de una mujer deshilando y en la otra cara, un video de la imagen del espectador cuando se deslaza por la instalación, en directo.

no permanece inmutable, sigue igualmente cambiando cada vez que es nombrado, cada vez que desde una época distinta se tiende una mirada diagonal cargada de códigos culturales que afectan a toda percepción del pasado". En: ALBELDA, José Luis. "El sentido dilatado: Reflexiones sobre el arte Contemporáneo". Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones SPUPV-92.675.1992. p.20.

Adicionalmente, esta instalación tendría un acompañamiento sonoro, como si fuesen murmullos de los jersey en los que se cuenta historias del tejido, pequeñas entrevistas sobre la ropa, palabras sueltas sacadas de un análisis semiótico (tejido, vestido y piel), dando la sensación de ruidos y voces que solo se escucharán bien si el espectador acerca su oído a los jerséis. El acercamiento inevitablemente activaría la percepción olfativa del espectador al identificar fragancias personales en cada jersey.

- **Análisis de Variables:**

La alteración del video: Cuando el cuerpo del espectador se interpone entre el video y los jerséis al desplazarse por la instalación, se busca el tacto. Aún cuando la piel no sienta directamente la sensación luminosa se puede experimentar la sensación de que la luz toca el cuerpo gracias a la percepción visual como una forma de experiencia táctil. De este modo el video toca al espectador y el espectador toca indirectamente a los jerséis con su sombra, como si se tratara de la prolongación de la piel del video hasta el cuerpo del espectador. La aparente alteración de la proyección sobre los jerséis integra al espectador con la obra, y éste además de poder acercarse a los jerséis, tocarlos y olerlos también juega y participa con la sombra.

La piel prolongada: La proyección de la luz formaliza la idea de *piel* que se prolonga en el espacio con el tacto. Además, la idea de piel se encuentra en el mensaje del video (una mujer que deshila un jersey {segunda piel} con el tacto) y con la instalación audiovisual se irradia la piel virtual sobre el espacio real.

La participación: Ahora bien, la intención de la participación del espectador con su sombra se evidencia en la instalación cuando el espectador descubre su propia imagen y cuestiona su correlación con la obra: ¿Qué relación tiene mi cuerpo con el cuerpo de la mujer que deshila? ¿En qué momento nuestro cuerpo convive con los espacios reales y virtuales? ¿Por qué una mujer deshila y no teje?, etc.

iii. Performance “abriendo los poros rojos”

Otro ejercicio que se desarrollo como proceso de la performance Deshilando Recuerdos fue una acción realizada para los compañeros de la clase Nuevos Espacios Escenográficos del máster de Producción Artística y cuya acción se realizó en una sala de proyección de la universidad, la cual funcionaba como un cubo blanco que resaltó más la acción de tocar, deshilar y oler. La importancia de esta asignatura radica en la correlación del performance y el teatro a través del Live Art, concepto generado por las prácticas radicales de acción de los años sesenta y setenta, y por los cambios dados por el teatro experimental de los años setenta y ochenta. Es así como empieza a gestarse el teatro como una fusión de la vida y el arte, el cual se encamina hacia la presentación del cuerpo con las ideas de presencia y se aleja de la representación.

Ahora bien, apoyándose en referentes teatrales muy cercanos a la performance y a la relación táctil se encontró el “El teatro de los sentidos” con la obra “De cap (i de nou)...els dies del cel” y la obra “El hilo de Ariadna”. Este referente usó la ropa como medio para explorar los sentidos del espectador, lograr una alta percepción y activar los símbolos, recuerdos e imágenes que se asocian con la ropa y el tejido: imaginarios femeninos, ilusiones infantiles y mundos mágicos, etc. Este teatro no busca la representación sino la presentación de los objetos con su carga simbólica; dispone los objetos en el espacio, crea atmosferas didácticas y hace que el espectador juegue e interactué en ellas.



Jenny Angélica Salazar
Performance descubriendo los poros rojos
Fotomontaje.
2010

- **Descripción:**

En un espacio blanco se ubicó una manta de color verde, se invitó al espectador a sentarse dándose la espalda entre ellos y a quitarse los zapatos para iniciar la acción. Cuando ya estaban sentados en el suelo la artista entró al recinto usando el jersey rojo y lentamente fue rodeando a los espectadores mientras deshilaba. Después de que todas las personas vivieron la experiencia de ver y deshilar el jersey de la artista, ella siguió caminando pero con un nuevo gesto: el de oler. Ella olió y dio a oler el jersey a los espectadores. El siguiente gesto fue la experiencia táctil con cada uno de ellos donde todos pudieron apreciar la textura de las lanas. Por último, la artista se retira del recinto deshilando en silencio. Esta performance tuvo una duración de 20 minutos aproximados.

A continuación se enseñará un cuadro en el que se explican las variables y las ideas que se pusieron en juego para la performance abriendo los poros rojos:

• **Análisis de Variables:**

VARIABLES	IDEAS
El olfato y el tacto vs memoria	Una acción silenciosa donde el elemento codificador no era el visual sino el sensitivo. El origen de dicha idea surgió de la necesidad de transmitir al espectador la sensación táctil que activa la memoria (deshilar el jersey recuerda las labores domesticas o los juegos infantiles, etc.) El olor también es una propiedad de los objetos que intensifica la memoria. El jersey y la manta están cargados por un olor propio generado por el uso diario, el cual puede asociarse con el paso del tiempo y al uso.
Disposición espacial del cuerpo: ESPECTADOR	Se propuso ubicar al espectador de tal manera que mantuviera una cohesión colectiva y al mismo tiempo individualizada, es decir, los espectadores hacen parte de un mismo grupo pero mantienen una percepción individualizada o un diálogo personalizado con el performer. De este modo los compañeros de clase se sentaron de espaldas los unos a los otros creando un pluri-centro creativo. Sus cuerpos se orientaban hacia la periferia generando una experiencia individual diferente a la que se ve influida por la creación de una circunferencia cuyo centro acciona un “chaman”. Esa disposición individual del cuerpo hace que el espectador se concentre en si mismo y en las sensaciones que le produce la visión, el olfato y el tacto.
EL PERFORMER	El performer al no estar en un centro se desplaza libremente por el espacio y se aproxima al espectador generando una experiencia personalizada e individualizada. Los movimientos del cuerpo varían según la respuesta del espectador.
Los objetos	El jersey y la manta funcionan como elementos “abstractos” de la realidad y se descontextualizan al ser llevados a otro espacio. La manta verde mantiene su función: sirve para cubrir y proteger. En el espacio de la performance delimita el lugar e integra a los espectadores en un mismo sitio.
SIMBOLISMOS DE LOS COLORES: Verde:	Los únicos dos colores que se reconocen en la instalación son el rojo del jersey y el verde de la manta. Efectos de los colores: <ul style="list-style-type: none"> • “El mismo color tiene un efecto completamente distinto si se combina con otros colores”¹⁶⁷. • Simbolismos del verde: “El verde, el rojo y el color oro son los colores de la felicidad”¹⁶⁸. “El color verde es el símbolo de la vida”.{...} El verde es el color de la vida vegetativa como el rojo es el color de la vida animal. El acorde verde-rojo simboliza la vitalidad máxima”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ HELLER. Op.cit., p. 54.

¹⁶⁸ Ibid., p.59.

<p>Rojo:</p> <p>Telas y vestidos rojos:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Simbolismos del rojo: “El rojo es la denominación cromática más antigua del mundo. El rojo es el primer color que los niños aprenden y en la mayoría de las personas es nombrado como el color preferido.”¹⁷⁰ “El rojo es el color masculino pero hay un rojo típicamente femenino: el rojo oscuro. En las religiones próximas a la naturaleza hay un simbolismo de la sangre relativo al sexo. El rojo masculino es luminoso rojo sanguíneo de la carne, y el femenino es el rojo oscuro que simboliza la sangre de la menstruación.{...}El rojo claro y el rojo oscuro se complementan como los contrarios ‘masculino’ y ‘femenino’. El rojo claro simboliza el corazón y el oscuro el vientre”¹⁷¹. <p>“En la historia de las telas el rojo forma parte de la historia del lujo porque fue un color muy laborioso. El purpura rojo se obtenía de unos insectos hembras {...} llamados quermes, que vivían en las coscojas mediterráneas, arboles achaparrados de hoja perenne {...}. Los quermes sorben la savia de las hojas, ponen sus huevos llenos de un jugo rojo y mueren sobre los huevos. Con un kilo de tinte de quermes se pueden teñir diez kilos de lana,{...}”¹⁷²</p> <ul style="list-style-type: none"> • El color rojo está presente en muchos rituales, ya sea en las culturas primitivas con el sacrificio o con la eucaristía cristiana.
<p>Imaginarios comunes.</p>	<p>El jersey se asocia con la segunda piel. El tejer como rol y tradición milenaria. Al deshilar se destruye y se construye algo nuevo. La acción de deshilar se asocia con el mito de Penélope. (hilar por el día y deshilar por la noche). El mito de Ariadna (deshilar para indicar el camino y salir del laberinto).</p>
<p>REFERENTE TEATRAL</p>	<p>El teatro de los sentidos: Grupo de artistas que usan los sentidos del tacto y el olfato de los espectadores para evocar recuerdos o crear mundos imaginarios. Sus obras, más que escenografías, son atmósferas táctiles.</p>
<p>RESULTADOS</p>	<p>Las asociaciones descritas por el espectador:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sensación de maternidad y protección por la gestualidad del performer y por el desnudo parcial que solo muestra los pechos. • El jersey se relaciona con algo viejo por su olor. • El jersey causa curiosidad, y sus lanas son extendidas y descritas como lanas suaves y texturizadas. <p>La distribución espacial ayudo a la percepción individual y a la concentración en sí mismo. Sin embargo, resultó algo incomoda para el espectador porque la posición del cuerpo le impedía ver lo que ocurría a su alrededor.</p>

¹⁶⁹ HELLER. Op.cit., p. 107.

¹⁷⁰ Ibid., p 53.

¹⁷¹ Ibid., p.58.

¹⁷² Ibid., p. 63.

iv. Foto-performance “El jersey rojo”



Foto-performance El jersey Rojo
Jenny Angelica Salazar
Fotografía de Gerlin Burgos
Realizado para la asignatura Eros, Violencia y Pintura
Docentes Alberto Gálvez





Descripción: Esta foto-performance fue realizada en la asignatura de Eros, Violencia y Pintura del Máster de Producción Artística, con el fin de identificar la iconografía visual de la performance *Deshilando Recuerdos*.

Las variables que se tuvieron en cuenta para realizar la fotografía fueron la maternidad, la espera femenina, las lecturas del cuerpo y el tejido como segunda piel.

Análisis de variables:

La maternidad: La primera fotografía está hecha en posición fetal para activar las ideas de maternidad, nacimiento y protección, propios de una relación íntima de una madre con su hijo. El cuerpo femenino en posición fetal aún cuando no es el cuerpo de un bebé busca refugio en sí mismo con su cuerpo y con el jersey como segunda piel.

La espera femenina: En la mayoría de las fotografías la actitud concentrada de la mujer en el tejido habla de un tiempo que corre y que espera, así como decía Roland Barthes, “la mujer tiene mucho tiempo para elaborar su ficción”.



Las posturas del cuerpo: la horizontalidad del cuerpo, hace referencia al cuerpo que cae al suelo. Es un cuerpo cansado que se acuesta sobre la tierra y que solo espera que pase el tiempo. Es la posición del eterno descanso, que se asocia con la muerte y es usado para hacer una relación con el jersey de la madre fallecida; el cual para sentir la vestimenta busca la posición del cuerpo que represente ese descanso. En cambio cuando el cuerpo está en verticalidad es un cuerpo que camina, que tiene un ritmo, un reposo y que no solo espera que pase el tiempo sino que es un cuerpo dinámico, que se transforma con el tiempo al recorrer el espacio.

El tejido como segunda piel: se relaciona con la erótica del despojamiento con la que al destejer el jersey, que es la segunda piel que protege el cuerpo, se va mostrando sutilmente la piel del cuerpo. Es decir, la protección del cuerpo no es formal porque en la medida que se deshila se descubre más el cuerpo, pero al soltar todos los hilos por el cuerpo y el espacio aumenta una protección simbólica con la metáfora del envoltorio de hilos como matriz que protege el cuerpo.

5. Proceso creativo: Diario de acciones de las performance Deshilando Recuerdos

Las siguientes son acciones que se hicieron en torno al tejido y el cuerpo como proceso de exploración de la lana como material y el cuerpo.



Performance "rodando me voy mar-e-ando"
 Playa Malvarrosa
 Noviembre de 2010
 Fotografías de Joanna Trujillo.

Descripción:

Esta performance fue realizada como un ejercicio de la asignatura de performance dictada por Bartolomé Ferrando, quien propone jornadas de acción en la playa con sus alumnos. Esta acción tiene una duración de 2 horas y 30 minutos aproximadamente desenrollando las lanas con el movimiento del cuerpo. Los movimientos del cuerpo en la acción son giros sobre la arena en dirección al mar. Estos movimientos dejan huellas en la arena como remolinos

circulares porque las formas del cuerpo son diferentes y requieren más o menos giros para desenvolverse.

Experiencia:

Esta acción que tiene un gesto tan sencillo como envolver o desenvolverse es increíblemente compleja cuando se trata de cubrir o desenvolverse la mayoría de las partes del cuerpo. La cadencia natural de envolver con las manos es rápida en comparación con la de desenvolverse con el cuerpo porque estamos acostumbrados a realizar tareas complejas con las manos. Envolver el cuerpo con el hilo de lana tardo alrededor de 60 minutos y desenvolverse tardaría tres veces más sobre la arena de la playa. Así que se decidió desenvolverse el cuerpo de forma parcial, en sesiones de 15 minutos hasta tocar el mar. Esta experiencia me hizo reflexionar sobre las dimensiones de mi cuerpo y las dificultades de mis movimientos. La sensación de mareo y cansancio fueron controladas con el ritmo, y la sensación de libertad fue alcanzada cuando el cuerpo llegó al mar, pese a que el cuerpo seguía sujeto a muchas lanas que todavía hacían falta por desenrollar. Esta acción no pretendía desenvolverse por completo, sino simplemente realizar un gesto del cuerpo desenrollando la lana por un espacio determinado. Para ello se realizaron dibujos y se experimentaron los tiempos de enrollar y desenrollar cada parte del cuerpo, así como se contaron los pasos de la playa al mar y se tuvo presente la temperatura ambiente para poder realizar la acción



Performance "Deshilando recuerdos"
18 De Diciembre de 2010.
Cuenca- España.

Descripción:

Performance presentada en las jornadas de acción realizadas en la Casa Inclinada en Cuenca, cuya duración total fue de 30 minutos. La performance inicia con la presencia marcada por la concentración del cuerpo, los ojos cerrados y en silencio para sentir el espacio con el tacto y finaliza con las huellas de la vestimenta en el espacio.



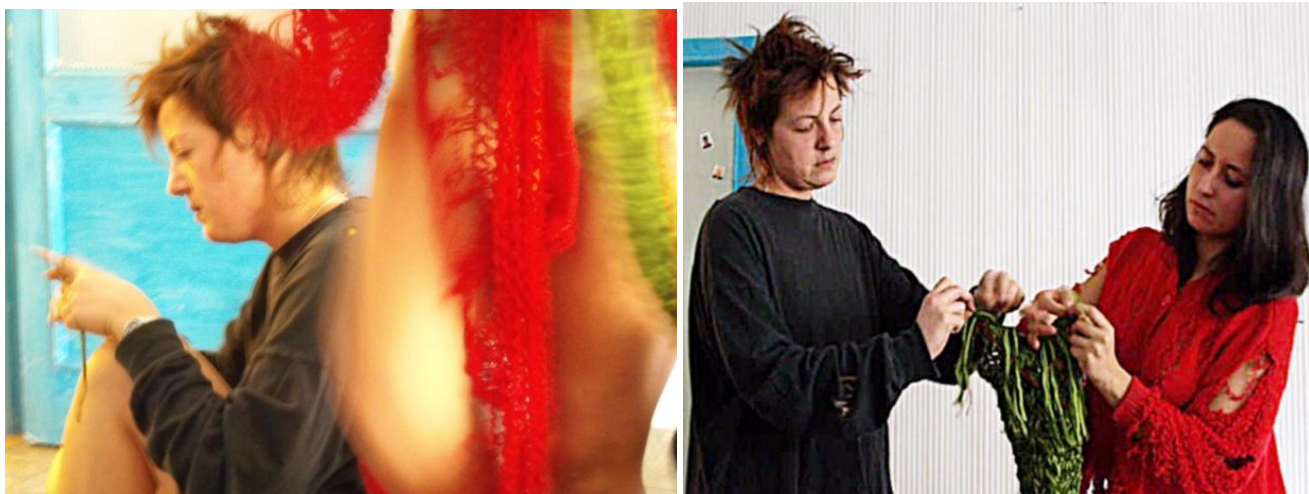
Fotografías de Joanna Trujillo.

Después de que las accionistas permanecen por un minuto en silencio, con los ojos cerrados y sintiendo la prenda que van a deshilar, abren sus ojos y complementan la experiencia táctil con la exploración del tejido para empezar a deshilar.



Fotografías de Joanna Trujillo

Una de las colaboradoras, llamada Neus, desata los nudos de una bufanda verde que está enrollada en su cuello; Gloria se viste con los calcetines blancos para deshilarlos; y Jenny continúa deshilando el jersey rojo.



Fotografías de Joanna Trujillo

A los 10 minutos aproximados, Jenny se levanta del suelo y empieza a andar por el espacio acariciando con los hilos a las otras dos accionistas e invitándolas con su cuerpo a despertar y sentir el espacio con los hilos. De repente todas las accionistas deshilan y enredan sus cuerpos con los hilos las unas a las otras y empiezan a generarse diferentes gestos corporales con la acción de deshilar.



Fotografías de Joanna Trujillo.

Acciones como mover a la otra persona estirando sus hilos, dejarse enredar con los hilos de las otras, trenzar un sólo tejido con los tres hilos de cada prenda, generar movimientos rítmicos con los cuerpos y el tejido, etc. El final de la performance fue gradual, ya que las accionistas abandonaron una a una el espacio, dejando entrelazados las vestimentas como el aura o los testigos de la energía de la acción.



Fotografías de Joanna Trujillo.

Experiencia: El cuerpo concentrado en el espacio y en silencio, destacó más la experiencia táctil como idea base de la performance. Cada accionista creó un punto energético en el espacio que se unificó con la interacción entre ellas. Estos “pluri-centros creativos” han sido aprendidos en las clases de Bartolomé Ferrando, en los que cada uno hace un gesto con el mismo objeto y evidencia la pluralidad de acciones con la materialidad del objeto. De este modo cada accionista desarrolló una idea diferente con los hilos creando tres “pluri-centros creativos”, unidos por una conexión energética, la cual se intensificó con una especie de juego o danza experimental entre las accionistas, sus cuerpos y los hilos. Al final solo quedaron los objetos en el espacio que evidenciaban esa armonía rítmica que allí se había presenciado.



Performance "Deshilando recuerdos"
 Jenny Angélica Salazar
 Gloria Cazallas
 Magatzems
 17 de Febrero de 2011

Descripción:

La acción consiste en dos mujeres que tienen puestos varios jerséis de lana, los cuales van deshilando y entregando al público. Gloria, quien participa en la acción tiene autonomía en la performance de escoger cómo vestirse con los jerséis y la libertad de explorar el tejido en el espacio, pero tiene que seguir unas indicaciones muy sencillas: deshilar con las manos y entregar los jerséis para que los otros lo deshilen.



Fotografías de Gerlin Burgos.

De este modo, Gloria decidió usar una falda como vestido, unas medias de lana en sus pies y tres jerséis uno encima de otro. En cambio, la artista decidió vestirse con muchos jerséis para deformar su cuerpo, con formas inusuales de vestirse: jerséis en las piernas, en la cintura, en la cabeza y el uso de dos guantes de lana en los pies. Esta pluralidad de formas de vestirse refuerza la idea de los múltiples significados que se pueden dar en la acción.

Ahora bien, cuando las accionistas se encuentran vestidas, salen al espacio de la performance, se sientan a deshilar y esperaran que lleguen los clientes de Magatzems.



Fotografías de Gerlin Burgos

Cuando fueron llegando los clientes de Magatzems, las accionistas se acercaron a las personas, deshilaron un poco y se quitaron una prenda de su cuerpo para entregarla. Al final las accionistas sólo se quedaron con una prenda para deshilar: Gloria con la falda morada y Jenny con el jersey rojo el cual lo terminó de deshilar en esa performance.



Fotografías de Gerlin Burgos.

Los clientes, no solo se volvieron espectadores sino que se integraron a la performance con su participación. Ellos a igual que las accionistas deshilaban al mismo tiempo que platicaban y bebían algo. Lo más interesante fue que por unos minutos se dio una conexión total, todas las personas deshilaban con total concentración.



Fotografías de Gerlin Burgos.

La performance termina con una especie de encuentro entre Gloria y Jenny. Ellas se deshilan mutuamente, estiran los hilos y al final Gloria genera con el

cuerpo de Jenny unos movimientos rítmicos para arrancar el jersey rojo y solo dejar en el cuerpo de Jenny su única envoltura: su piel.

Experiencia:

Esta performance fue el inicio y el fin: el inicio de unos nuevos procesos de exploración del tejido con otros jerséis y la finalización del ciclo del jersey rojo.

El jersey rojo venía de un proceso de recordar los recuerdos personales y desconectar el cuerpo de la realidad para revivir los recuerdos. Sin embargo, con el aprendizaje de una nueva metodología que liberaba la mente para concentrar el cuerpo y sentir con mayor fuerza el espacio, se terminó de deshilar el jersey rojo sin revivir los recuerdos o pensar en ellos. Ahora con esta segunda piel se valora más la experiencia dada en el proceso de exploración del tejido que el valor sentimental de la prenda. El jersey que ahora es una piel de hilos ya no activa los recuerdos, más bien activa al cuerpo a vivir un ejercicio táctil.

En cuanto a la performance, el instante más intenso fue cuando todos los espectadores coincidieron en hacer la acción al mismo tiempo, es decir por unos minutos todos se concentraron deshilando en silencio, cautivados por el gesto de deshilar.

Otros momentos también interesantes fue al acercarse la artista al espectador con el cuerpo amorfo por los jerséis y la sorpresa o extrañeza del espectador al ver una mujer desvestirse de forma gradual y entregar un jersey. Algunos espectadores miraban extrañados que hacían los demás con esos jerséis, copiaban la conducta del otro y terminaban deshilando; otros simplemente lo tocaban, lo olían y continuaban dialogando. Esa cercanía cortaba la distancia de los cuerpos, y ya no se trataba de un simple observador sino de un integrante de la acción.

El hecho que la gente deshilara y continuara con sus actividades (beber cerveza y dialogar) retomaba los imaginarios del tejido con la cotidianidad y

evidenciaba la normalidad del gesto de deshilar o de tejer como una acción común que se adapta a cualquier tipo de circunstancias.

El deshilar es la antítesis de tejer, pero en la acción interviene el sentido obtuso de Roland Barthes, es decir, el nivel de sentido busca un significante sin significado específico, más bien con múltiples significados¹⁷³. Esta acción simplemente despierta el gesto de deshilar en el espectador cuando participa de la acción. Todas las experiencias e imaginarios personales son válidos si se trata de describir la acción de deshilar por muchas personas. Esta cualidad plural de significados experimentados por el espectador, es lo que inicia una nueva fase en el proyecto “Deshilando Recuerdos”.

Sandra Dorunicheva.

- “Los doce cisnes”- cuento de niños de hermanos Grimm¹⁷³
doce hermanos están malditos por una bruja - se convertirán en cisnes. Su hermana-Elisa para salvarlos - se pone a hacer 12 camisas tejidas de hierbamala (la que arde) con una obligación de ser callada todo el tiempo. Le demuestran como bruja, pero ella sigue tejiendo hasta la hoguera. Los cisnes aparecen y a poner las camisetitas, se convierten a príncipes, sino al último le faltaba una manga al sweater y el menor hermano se quedó con una pala. Elisa ya puede hablar y todos viven felices.

- “El nudo de Gordiy”??
El nudo del rey Gordiy era un conuerso - nadie lo podía deshacer. Solamente cuando llega Alexander el Grande (de Macedonia) - él en lugar de ponerse a deshacerlo con manos, lo rompe con su espada. Ahora se refiere a las situaciones complicadas, en las cuales la única manera a desarróglarlas es hacer algo brusco, “cortarlo”.

Sandra Dorunicheva: Ideas y recuerdos después de deshilar un jersey en la performance “Deshilando Recuerdos”, presentada en Magatzems.

¹⁷³ “Cuando se pretende describir con el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o a dónde va); el sentido obtuso es un significante sin sentido; {...}; mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” BARTHES, Roland. “Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces”. Barcelona, etc. : Paidós 1986. p. 61.



Performance “Deshilando Recuerdos”
 Jenny Angelica Salazar
 Gloria Cazallas
 “Zumbidos en Chera”
 Auditorio municipal
 19 Febrero- 14 Marzo de 2011

Descripción:

En el pueblo de Chera se realizó una exposición en el auditorio municipal para rescatar las creaciones y manualidades de los habitantes del lugar. La mayoría de los objetos eran pinturas en torno a la mujer: el desnudo femenino, la mujer en la naturaleza, la mujer realizando actividades del hogar, etc.). Y como contraste y complemento de la exposición se invitó a presentar la performance “Deshilando Recuerdos” con la temática el tejido y la mujer.

Esta performance tiene dos partes, la primera hace referencia al espacio de la performance, con el uso de la misma estructura física en la que se instalan las pinturas de la muestra expositiva. (Las pinturas se sostienen con una madera sujeta a una estructura de andamios. Esta forma de instalación, fue usada para crear un entramado de jerséis atados a los andamios y cuyo uso sería el habitáculo de dos mujeres que deshilan su red.



De este modo, cuando los espectadores transitan el espacio expositivo se encuentran con la sorpresa de dos mujeres realizando una acción sin sentido (deshilar), en vez de pinturas expuestas en la pared. Los cuerpos de las accionistas se convierten en esculturas vivas para ser contempladas.



La segunda parte es el desplazamiento: las artistas salen de la estructura metálica y de jerséis, y recorren el espacio de forma independiente hasta encontrarse. En el recorrido individual se interactúa con la gente y se deshila frente a una pintura que tenga una iconografía femenina; se juega con los hilos por el espacio, etc.



Al encontrarse nuevamente empiezan a deshilarse entre ellas y a caminar dirigiéndose lentamente hacia la salida, hasta encontrar la entrada del servicio de baños. Es allí, donde finaliza la performance con la acción de estirar y arrancan los hilos entre ellas como una forma de liberar la energía cuerpo y transformar los imaginarios femeninos.

Experiencia:

Realizar la performance “Deshilando Recuerdos” en un pueblo en que la gente está más familiarizada con la pintura y las imágenes típicas de la mujer fue pertinente para complementar la idea de la exposición, porque la performance funcionó como contraste y un complemento al mismo tiempo. Contraste porque la acción muestra otra forma de presentar el cuerpo diferente a los escenarios bidimensionales y complemento porque a pesar de que se trata de una exposición artesanal también tiene espacio dentro de la exposición para experimentar el arte contemporáneo.

Además la performance se fundamenta en un gesto artesanal como es el tejer y lo invierte con el deshilar como antítesis del imaginario típico de la mujer. Este elemento reivindicativo se reafirma cuando las accionistas, frente a los símbolos femeninos de las pinturas (mujeres pasivas, iconos sexuales como Marilyn Monroe, desnudos femeninos, etc), realizan gestos mínimos de rechazo,

como es lanzarle un hilo a una imagen o deshilar mirando fijamente una imagen.

El entramado de jerséis recuerda a aquellos juegos de los niños sobre una retícula. El espacio anima así a jugar con diferentes posiciones corporales para deshilar y sumergirse en el tejido. También el liberar los hilos del entramado nos recuerda los hilos de Ariadna, con los que se puede jugar a soltar los hilos para salir del laberinto o entramado de jerséis.

Al final de la performance se tiene un proceso liberador cuando las accionistas se estiran los hilos la una a la otra y se elimina la energía reprimida del cuerpo. Después de ese gasto de energía se siente un estado de calma y relajación con el cuerpo en total quietud.



Deshilando Recuerdos
 Jenny Angelica Salazar
 Pic-nic. Acciones en el campito.
 "El Bokerón", Cadalso de los Vidrios. Madrid
 17-19 de junio 2011

Descripción:

La performance "Deshilando Recuerdos" presentada en pic-nic. Acciones en el campito en "El Bokerón" se realiza cerca de una fuente de agua en el campo. Allí en medio de la naturaleza la artista saca de una maleta un jersey blanco y se acerca a deshilarlo frente a un grupo de mujeres que están sentadas alrededor de la acción. Estas mujeres empiezan a ayudar a deshilar el jersey que la artista lleva puesto. Después de un rato la artista se quita el jersey y lo entrega para que ellas continúen deshilando.



Fotos de Ana Matey e Isabel León
 Archivos de Artón

Nuevamente la artista se acerca a la maleta y saca otro jersey, lo toca, lo huele y luego extiende sus hilos creando una circunferencia en el aire, muy similar a tirar la red de los pescadores, así lo repite en diferentes ocasiones creando en el espacio una circunferencia cromática con todos los treinta jerséis deshilados.



Fotos de Ana Matey e Isabel León

Como paso siguiente, la artista se tira a la superficie y empieza a revolcarse entre los hilos, toma algún jersey y lo deshila acostada, luego se levanta deshilando por el espacio y entrega a un hombre el jersey, después regresa al círculo para repetir la acción una vez más.

Cuando la artista ha regresado al círculo, toma un jersey, y en sentido contrario a las manecillas del reloj tira los hilos y los engancha en la cabeza, repitiendo la acción con los otros jerséis hasta ocultar su cuerpo bajo la multitud de hilos.



Fotos de Ana Matey e Isabel León

Una vez oculta bajo los hilos intenta moverse por el espacio y se sumerge en la fuente de agua, recorre el cauce con dificultad y sale nuevamente a la superficie realizando giros enérgicos con todo su cuerpo y mojando a los espectadores más cercanos. Después de varios saltos y giros la artista cae al suelo y lucha por arrancarse de encima todo el amasijo de hilos hasta escapar.



Fotos de Ana Matey e Isabel León



Fotos de Ana Matey e Isabel León

Experiencia:

Cuando surge la convocatoria de Pic-nic cuya temática se relacionaba con la naturaleza, se retomó un texto que contaba la historia de las antiguas hilanderas y su relación con el tejido. Las mujeres buscaban los ríos para lavar las lanas y extenderlas al sol como parte de un proceso ritual del cuerpo, el tejido y el poder de la naturaleza. De este modo, la relación íntima del agua, el proceso artesanal del tejido y los poderes místicos de la naturaleza fue la idea que inspiró escoger el espacio de la performance.

Belleza cromática vs esfuerzo corporal. Para esta performance se terminaron de deshilar completamente los 30 jerséis, y cada experiencia de deshilar un jersey era novedosa en comparación a la anterior porque al desprender los hilos se podía exhalar los olores que caracterizaron a las personas que lo usaron, algunos con olores desagradables y otros con olores dulces; además las texturas, en algunos, eran totalmente diferentes: algunos tejidos se componían de hilos muy finos y entramados muy elaborados y otros con lanas muy gruesas y de tejidos sueltos.

Por la extensión de este documento y tan solo como proceso de la investigación de la performance “Deshilando Recuerdos” se describirá el jersey que más agradó deshilar a la artista y el que menos gustó: El que más agradó era un jersey de lanas rosas, con blanco, que al tacto daban una sensación muy dulce por su suavidad, el entramado era supremamente sencillo y muy fácil de deshilar, además cuando se liberaban los hilos salía un olor muy agradable como un perfume fresco y dulce. Por otro lado, el jersey que más desconfianza e inseguridad generó fue un jersey negro de lanas gruesas, este jersey tenía un olor extraño y sus lanas eran algo grasas, dando sensación a suciedad. El tiempo que invirtió en deshilarlo pareció eterno pero al mismo tiempo reconfortante porque enseñaba otra faceta de la piel.

Además la variedad de colores dieron la idea de enseñar un mundo cromático y sensitivo con el movimiento del cuerpo y el lanzamiento de las lanas. El lanzamiento circular recordaba la fascinación que producía en la artista ver la

pesca con red, cuando la malla extiende los hilos con el movimiento circular del cuerpo. Además la circunferencia es una figura geométrica que durante la historia ha simbolizado el universo. Por lo tanto, al lanzar en la performance los hilos de los jerséis de forma circular, primero en sentido a las manecillas del reloj y después deshacer la circunferencia cromática en el suelo lanzando nuevamente los hilos en dirección contraria a las manecillas del reloj, se juega con la representación del tiempo y se propone una reflexión del presente y el pasado del imaginario femenino.

Al terminar la performance la gente comentaba sobre la reflexión y similitud de algunas mujeres que visten grandes túnicas de colores cuyos vestidos sólo dejan al descubierto sus pies y sus manos; otros reflexionaban sobre la relación femenina con el tejido artesanal y sobre la sensación agrídulce que les produjo al principio la performance con la belleza cromática contrastada con la angustia que les producía un vestido de tejidos que absorbía y ocultaba el cuerpo femenino.



Trenzando y deshilando ando
 Jenny Angélica Salazar
 Sala La Columna del Port de Sagunt
 24 de marzo de 2012



Registro fotográfico de Bokaccion

Descripción:

La performance “Trenzando y Deshilando ando” es la continuación de un proceso de exploración del cuerpo femenino y el vestido como segunda piel. Esta propuesta contiene los conceptos del tejido como segunda piel que se

extiende por el espacio y de-construye los imaginarios femeninos en torno al tejido y a la vestimenta.

Dicha performance contiene dos ideas que se complementan: Es la acción que trasforma o desfigura el cuerpo femenino con la creación de un vestido de muchos hilos, como si fuese una bola de hilos. La segunda idea es la prolongación del cuerpo a través de los hilos por el espacio, el uso de unas manillas hechas en macramé para los espectadores y el sonido de los cascabeles. En cuanto al espacio de la performance se instalan los jerséis en forma de retícula cromática, cuyas barras tienen escala tonal (del color más oscuro al más claro).



Registro fotográfico de Bokaccion

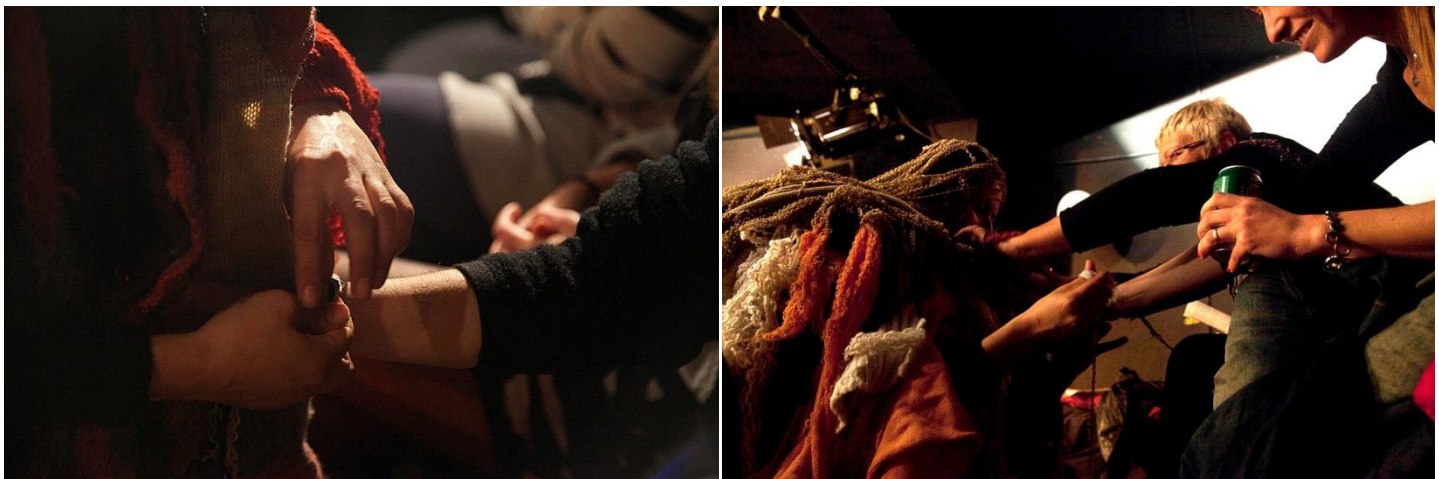
La performance inicia creando la retícula cromática inspirada en la estructura de un mes del calendario, y en la que se resalta en la mitad de cada jersey un tejido hecho en macramé con un cascabel. Después de tener creada la retícula, la artista se detiene por un momento y se concentra. Lentamente quita una prenda de su cuerpo, la dobla y la cambia por un jersey negro que está en la retícula. Cuando lo tiene puesto empieza a deshilarlo y se acerca a algunos espectadores para que sientan y deshilen sus lanas mientras el cuerpo de la artista estira y tensiona los hilos hasta que se revienten. La artista regresa a la

retícula y cambia su pantalón por un jersey blanco y sus zapatos por el jersey rojo que siempre la ha acompañado en sus performances.



Registro fotográfico de Bokaccion

De repente, la artista empieza a sentir las lanas por su cuerpo y toma otro de los jerséis que están en la retícula para lanzarlo por el aire y engancharlo en la cabeza.



Registro fotográfico de Bokaccion

Cada vez que toma un jersey va en aumento el sonido de los cascabeles que se mueven con los movimientos del cuerpo. Después de enganchar el jersey en su cuerpo la artista busca entre los hilos la manilla de macramé, la cual

también tiene un cascabel en su interior y se acerca a un espectador para arrancarla de su cuerpo y atarla al espectador. Esta acción se repite con todos los jerséis hasta que el cuerpo queda totalmente oculto bajo los hilos sonoros.



Registro fotográfico de Bokaccion

El público que usa las manillas empieza a componer un sonido rítmico con los cascabeles y agitan el cuerpo del artista, que motivado por el sonido mueve sus lanas mediante saltos y hace vibrar su cuerpo sonoro por el espacio. La performance termina con la salida del artista del espacio.



Registro fotográfico de Bokaccion



Registro fotográfico de Bokaccion

Experiencia:

El proyecto Deshilando Recuerdos en alguna ocasión integró la parte sonora a la acción silenciosa de deshilar. Este elemento sonoro se explicó en el capítulo de la idea, con el título “Proyecto de instalación”, donde se propuso el sonido de murmullos para contar las experiencias del tejido, recuerdos y demás asociaciones producidas por la acción de tejer y destejer. Sin embargo, para esta performance no integró las voces de la experiencia del público pero se usó la idea sonora que surgió de una experiencia personal en el campo. Viendo un rebaño inmenso de ovejas que estaban pastando, la artista se acercó a ellas para experimentar aquella melodía que endulzaba sus sentidos. Las ovejas causaban diferentes sonidos con sus movimientos porque cada animal tenía atado a su cuello un cascabel. Esta experiencia sonora y visual con las lanas fue lo que la motivó a crear un elemento sonoro de cascabeles para la performance, y cuyo movimiento mínimo del cuerpo haría sonar los cascabeles

y envolvería el espacio de una sensación sonora tan profunda y sencilla como lo es el gesto de deshilar.

La participación sonora del espectador fue fundamental para completar la pieza porque además de hacer más rica la composición sonora, conectaba el cuerpo de la artista con las sensaciones del público y generaba una forma de dialogo entre los cuerpos que habitaban el espacio.

La retícula cromática fue inspirada en la forma de un mes- calendario, tiempo dedicado a deshilar y a trenzar las manillas de macramé. Y en cuanto a las manillas, éstas se crearon con los mismos hilos de los jerséis deshilados para ser arrancadas y obsequiadas a los espectadores. Esta acción y contacto con el espectador representa la prolongación del cuerpo de hilos en el cuerpo de los espectadores, la cual no termina en el espacio de la performance sino que continúa con la cotidianidad de los espectadores.

6. PARTICIPACION EN LA PERFORMANCE DESHILANDO RECUERDOS

i. Participación o Proceso Creativo

Para Juan Antonio Ramírez el “proceso creativo es una actividad bipolar” que tiene dos autores: el artista y el espectador. Con esta afirmación el espectador de la performance *Deshilando Recuerdos* adquiere protagonismo cuando deshila un jersey, lo siente, lo toca y lo huele. Sin embargo, en el arte de la performance se pueden identificar dos matices de participación que provocan diferentes niveles de intensidad. La primera es la participación multisensorial, la cual corresponde a la creación mental que el espectador se hace al ver una obra y la otra es la experiencia real o participación en el espacio físico de la performance.

De tal modo, que en las performance *Deshilando Recuerdos* se dan estos dos tipos de proceso creativo: aquél que aporta sus imágenes mentales, recuerdos y experiencias con el tejido al presenciar la performance y aquél que vive la experiencia real, deshilando una parte de esos jerséis. Y cuando la artista se acerca al espectador y lo pone a deshilar genera mayores niveles de intensidad de la performance “No dispondrá del mismo interés visual la parte escogida y no recorrida por el performer, que aquella otra elegida y además, atravesada por las líneas de movimiento de la acción”(Bartolomé Ferrando), y aumentará el nivel de intensidad en el espacio cuando los dos creadores (artista y espectador) compartan y participen del mismo espacio de creación con sus ideas, acciones y movimientos.

Para el filósofo británico Bertrand Russell, “el espacio físico y el espacio perceptivo no son idénticos”, por lo tanto hay que reconocer sus características particulares y sus procesos para proyectar sus relaciones en el espacio de la performance, como también, visualizar el producto de esa relación como un todo. Por lo tanto, para la etapa de investigación se recolectaron los

pensamientos y las ideas de las personas que vivieron la experiencia de la performance *Deshilando Recuerdos*, con el fin de conocer las múltiples percepciones e imaginarios que alimentan la pluralidad de significados de la acción de deshilar, tejer o trenzar.



Proceso de deshilar.
Fotografía de Gloria Cazallas



Fotografía de Marcela Salazar

ii. Tactilidad y Participación

TEORIA	PRACTICA
<p>Nuestro sistema de percepción se ha transformado con el desarrollo humano, pero el cambio más evidente ha sido la consecuencia de entrenar el sentido de la visión con la creación del alfabeto y la imprenta; fenómeno que McLuhan <i>“condena por la excesiva orientación visual”</i> “que impone el sistema de la cultura escrita, la cual ignora la presencia de los demás sentidos y coarta la apropiada experiencia consciente del hombre. Sin embargo, para combatir este adormecimiento sensitivo McLuhan propone revisar y retomar la forma de sentir de los hombres pre-literarios, quienes no “tenían ninguna razón para desarrollar un sentido más que otro”¹⁷⁴ y lograron sensaciones más intensas con el proceso de tactilidad.</p> <p>Sin embargo hoy en día con la era electrónica se retoma la estimulación de todos los sentidos con el concepto de “participación psicológica del espectador”¹⁷⁵. Y este concepto se basa en que pertenecemos a “una generación visual que ha desarrollado sus hábitos de vida con la ayuda de los mass media”¹⁷⁶, es decir que tenemos una disposición psicológica, casi natural con los medios audiovisuales para poder sentir o re-crear una experiencia táctil sin haberla vivido realmente. Un ejemplo son los anuncios publicitarios de coches descapotados que incitan la percepción del espectador¹⁷⁷ a sentir el aire y a retomar las sensaciones viscerales.</p> <p>Sin embargo el espacio de la percepción tanto en la publicidad como en el arte tienen dos caminos diferentes, la imagen publicitaria habla del futuro indicativo y el campo de aplicación es el espacio de los deseos, en cambio el arte no busca solucionar un deseo particular al futuro pero si persigue la culminación de la obra de arte a través de la percepción del espectador en un tiempo presente, porque el espacio de la percepción parte del espacio real.</p>	<p>Por lo tanto, en la performance <i>Deshilando Recuerdos</i> se recurre a la experiencia táctil real del espectador como elemento creativo. Es decir, la experiencia de deshilar del espectador complementa su percepción con la mayoría de los sentidos y esta participación lo integra de manera activa en la performance. Este elemento participativo se vio más marcado en la performance hecha en Magatzems, en la que la mayoría de los espectadores deshilaron un jersey al entrar al PUB.</p> <p>Por otro lado, como ya se explicó anteriormente, la participación del espectador con la creación sonora complementó la experiencia altamente táctil del espectador en la performance <i>“Trenzando y deshilando ando”</i>.</p>

¹⁷⁴ SEMPERE. Op. cit., p.35

¹⁷⁵ Ibid., p.39

¹⁷⁶ Ibid., p.39

¹⁷⁷ Así mismo, Berger examina los “procedimientos altamente táctiles” utilizados por los medios de comunicación en el proceso de percepción, como una estrategia originada a partir de la herencia cultural del arte; Para Berger el interés de los medios de comunicación y más específicamente de la publicidad se basan en los estudios de la percepción del espectador-comprador. “la sensación de casi tocar lo que está en la imagen le recuerda que podría poseer la cosa real” BERGER. Op.cit., p.156.

CONCLUSIONES

Gracias al estudio de la performance y al enfoque histórico del vestido, orientado hacia los factores simbólicos de la indumentaria femenina y al simbolismo del tejido como envoltorio mágico, se formó un sustento teórico en el que se destacó el cuerpo, la mujer y el tejido en la performance. Adicionalmente, el análisis de referentes artísticos que accionaron con sus cuerpos el tejido y el vestido ayudaron a esclarecer variables, conceptos e ideas comunes sobre género, rol, cuerpo, presencia, piel, vida, tiempo, memoria, gesto artesanal y cotidianidad, y permitieron establecer una conexión artística y conceptual entre los pioneros de este tipo de trabajos y los diferentes performances realizados en el marco de esta investigación.

Estos artistas-referentes, que interesados en el detalle y la minuciosidad del gesto de hilar - deshilar, tejer - destejer, se han reconocido por llevar estos procesos y gestos cotidianos a la esfera artística, evidenciando la simbiosis del arte con la vida. De igual forma, esta investigación indaga el proceso manual de deshilar los jerséis como actos cotidianos que se destacan en la performance con el dominio del cuerpo y la conciencia del gesto de deshilar.

Por lo tanto, con el sustento teórico y el análisis de los diferentes modos de accionar el cuerpo femenino y el tejido como segunda piel, se ayudó a crear las series de la performance *Deshilando Recuerdos*, que buscaban explorar la experiencia táctil del espectador para motivar sus propias conclusiones acerca del tejido y la mujer. Estas acciones móviles o acciones proceso se fortalecieron con la intervención del otro, por medio del uso del espacio de la performance como un laboratorio de observación in situ y además con los registros de las acciones con las que se interpretó la receptividad del público, la proximidad y la participación como respuestas de la experimentación del espectador con el tejido y con la performance.

Adicionalmente, con el objetivo de conseguir una alta percepción del cuerpo del artista e involucrar al público en este proceso en las performances del proyecto *Deshilando Recuerdos*, al gesto de deshilar se le asignó un propósito: “la concentración del cuerpo” conseguida con el ejercicio repetitivo de deshilar y el aumento de la percepción gracias a la concentración. Esta nueva hipótesis será explicada en detalle como respuesta a los objetivos planteados en el proceso de investigación.

Cuando se propuso **estudiar en el campo de la performance la experiencia del cuerpo en relación al tejido**, se encontraron los siguientes artistas que manejaron la acción artesanal de tejer, cocer o hilar como un proceso cuya característica constructiva o de-constructiva va en aumento durante el tiempo:

- Constructiva: Adolfo Cifuentes teje una piel a mano con la que cubre todos los objetos que están en el espacio y reivindica el género del tejido; María Angélica Medina durante muchos años teje una gran bola de tejido para retomar la manualidad artesanal como arte y vida; Maribel Doménech con el fin de hablar del tiempo como ciclo de vida, teje con diferentes materiales tales como el plástico y el cable eléctrico para proponer el cuerpo y el tejido como simbiosis cotidiana; Regina Frank cose en sus vestidos unos textos, y sus escritos son obtenidos de internet en un foro virtual en los que plantea reflexiones cotidianas sobre la vida, el tejido y la tecnología como sustentos de la mujer contemporánea; y el telar de Janine Antoni con el que hila un tejido basándose en los patrones de sus sueños, y cuya acción pone al descubierto su cotidianidad habitando el espacio de una galería por varios días.
- Deconstructiva: Las acciones deconstructivas son las que usan el gesto de desintegrar, deshilar o destejer como ocurrió con la performance de Yoko Ono, a quien le cortan el vestido en una época que cuestiona la violencia de género y surge el activismo feminista; o la performance de Silvia Antolin que desintegra su vestido cuando transita por el espacio y enreda al espectador con los hilos, como si estuviese jugando a desintegrar su segunda piel mientras retoma la erótica del despojamiento y deja entrever la desnudez

fragmentada del cuerpo; y Rachel Echenberg quien deshila a mano dos jerséis y unos calcetines, al mismo tiempo que amplifica los sonidos de su cuerpo, de los espectadores y del espacio con el fin de jugar con la minuciosidad del gesto de deshilar y con los ruidos naturales que envuelven el espacio.

Ahora bien, cuando el proyecto *Deshilando Recuerdos* **propone la acción de deshilar como hilo conductor** se ubica en el proceso deconstructivo, orientado como un estudio antropológico que explora in situ las reacciones del público con la experiencia del tejido dentro de la performance, las cuales se complementan con los registros fotográficos, el video de las acciones y los comentarios del espectador. En cambio, cuando se hizo el análisis de los referentes, se encontró que la relación con el espectador no es tan directa como ocurre en las series *Deshilando Recuerdos*, cuyo objetivo primordial es la comunicación táctil con el espectador para que ellos mismos relacionen sus ideas con la experiencia vivida en el espacio.

Con las respuestas o experiencias del espectador se solucionó el objetivo que buscaba **una comunicación táctil con la presencia del cuerpo, a través de la concienciación y sensibilización hacia las fibras de la ropa y del espacio**. De este modo, fue necesario el uso de una nueva metodología que buscara la cercanía con el público y la invitación a participar en la performance para que tuviesen una experiencia directa con la tactilidad y la concentración del cuerpo en el espacio. Este proceso de alta percepción táctil del espectador y del artista en el proceso creativo, generó diferentes acciones que se complementaron mutuamente, como en el caso de la performance “Trenzando y deshilando ando”, cuyo público intervino con la creación de un ritmo generado con los cascabeles adheridos a las manillas obsequiadas por la performer durante la acción. Además, estas múltiples experiencias y significaciones del mismo gesto de deshilar recolectadas tanto de los espectadores como de otras personas, conforman los diferentes significados del “sentido obtuso” de la performance *Deshilando Recuerdos* y contribuyen a la riqueza del proyecto que se configura en lo anecdótico.

Otro objetivo que estudiaba **la deconstrucción física de la prenda, hilo por hilo, como una metáfora de desprendimiento físico y como ejercicio de concentración que busca desprenderse y abandonar la atención de los recuerdos para ser más sensible a las percepciones del cuerpo, con el ejercicio de lo táctil**, se dió al descubrir que era contradictorio proponer una alta percepción del cuerpo, al mismo tiempo que la mente se desconectara de la realidad al revivir los recuerdos. La performance que inició con la acción de deshilar el jersey rojo con el fin de activar la memoria y revivir los recuerdos para superar el duelo a través del arte, con el tiempo se transformó en una en una serie de performances en las que se liberaron los pensamientos a través del ejercicio de concentración y repetición del gesto de deshilar.

Este proceso de la mente en blanco se aprendió en las clases de performance enseñadas por Bartolomé Ferrando, quien por medio de ejercicios de concentración sobre el color y con la repetición de un gesto, se proponía un blanqueamiento mental relativo para alcanzar una alta percepción con todos los sentidos del cuerpo.

Por lo tanto, este proyecto usó dicha premisa y practicó la concentración con los ejercicios de repetición hallados en el gesto de deshilar. Es decir, al deshilar se concentra la mente para no pensar en nada durante un tiempo determinado y con ello se alcanza un grado de concentración que permite al cuerpo sentir el espacio con la piel y con los demás sentidos.

Solucionado el objetivo que **proponía la metáfora entre el cuerpo, la piel y la ropa como si fuera un solo elemento que se despliega en el espacio**, se realizaron diferentes performances en los que los hilos-piel se enredaban en la gente, o se extendían con los movimientos del cuerpo por el aire o se llevaban en otros cuerpos, como en el caso de la performance “Trenzando y deshilando ando” cuyas pieles-hilos se trenzaron para crear manillas que prometían habitar los cuerpos del espectador y acompañarlos en sus espacios cotidianos. Además, el deseo de prolongar el cuerpo por el espacio se convirtió en un pretexto que motivó la exploración de diferentes texturas en muchos jerséis,

con los que se deshila y se transforma el cuerpo al ocultar sus formas tras el amasijo de hilos.

Estas nuevas performances con otros jerséis fueron más dinámicas en comparación a la primera performance realizada en Colombia, en la que el cuerpo permanecía rígido en el espacio y se sumergía en los recuerdos desconectándose de su entorno. Por el contrario, en las nuevas performances se realizaron diferentes desplazamientos por el espacio, generando diferentes puntos energéticos y acompañando al gesto de deshilar con otros gestos como el de caminar, trenzar, danzar, etc.

El objetivo de transmutar el imaginario femenino del tejer o el hilar con otras formas de hacer y de relacionarse con el objeto se abordó con la lectura de la acción de deshilar. El deshilar en la parte formal, es la acción inversa de hilar y es también su complemento, cuando se quiere corregir algo del tejido hilado. Pero este significado (de lo inverso o el proceso de corrección de algo) entra en disonancia cognoscitiva cuando se descomponen los jerséis sin pretender ninguna funcionalidad, es decir, cuando se de-construyen los jerséis para formular algo que no se sabe a ciencia cierta que es, pero que tiene una razón simbólica más allá del mero gesto de deshilar. De este modo, el espectador empieza a buscar por si mismo las repuestas cuando deshila un jersey, formulando preguntas acerca del genero del tejido, de los inconformismos del imaginario clásico de la mujer que teje (la mujer sedentaria, la mujer pasiva, la mujer que espera, la mujer que goza de mucho tiempo, etc.), del rechazo al machismo o a los prejuicios acerca de las costumbres de algunas culturas que ocultan el cuerpo femenino o por el contrario, de los usos del cuerpo femenino influenciados por la iconografía del marketing, etc.) Estas repuestas o significaciones de diferente índole fueron recolectadas mediante escritos, comentarios en el espacio de la performance, preguntas sueltas por internet y del análisis de detalles fotográficos y de los registros en video de la performance en los que se aprecia la actitud receptiva del espectador. Todos estos datos e ideas retroalimentaron la performance, en un proceso inagotable

de ideas generadas a partir de la experiencia y de otras ideas ya pre-establecidas sobre la acción de tejer o destejer.

Con este último objetivo: **Detonar en el espectador diferentes sensaciones, producidas por la experiencia de la performance a través del tacto, el olfato, etc.**, se ayudó a configurar una visión antropológica en el proyecto. El deseo de investigar la experiencia del espectador con todos los sentidos al deshilar un tejido, impulsó diferentes estrategias que involucraron al público a tomar una actitud más activa y participativa, como explorar la textura o sentir la suavidad de la lana, enfrentarse a la dificultad de los nudos, crear ritmos con los cascabeles, oler los tejidos, etc. Además, la búsqueda de diversos referentes artísticos ayudó a encontrar en “El teatro de los sentidos” una propuesta plástica que se basaba en la experiencia sensorial del espectador. “El teatro de los sentidos” crea diferentes atmósferas para que el espectador se sumerja y explore con todos sus sentidos los espacios representados. Estas condiciones espaciales que favorecen la experiencia sensitiva, aportan nuevas ideas para las próximas performances para que se siga involucrando y motivando la participación del espectador en el espacio de la performance, como se ha venido realizando en este proyecto.

En síntesis, se aclara que gracias al desarrollo performativo se favorecieron diversos modos de evolución de las acciones, donde el cuerpo receptivo mantuvo un estado constante de metamorfosis, influenciado por la retroalimentación de ideas y el análisis de la participación del espectador en el espacio de la performance; además como se mencionó anteriormente, la reflexión teórica y el proceso práctico dan muestra de la evolución y la apertura de la idea inicial (performance-mujer-cuerpo-tejido) transformada hacia otros modos de hacer en las que los espectadores forman parte del proceso creativo.

Por último, se resalta que este trabajo es un proceso constructivo e investigativo que se encamina hacia una vida performativa, la cual busca seguir acumulando resultados y formulando nuevas acciones en el futuro gracias a las ideas del arte de acción móvil que se caracterizan por contener cierta permeabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. *Simposio happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX.* (1999. Cáceres)". Mérida 2001: Editora Regional de Extremadura, D.L. 2001. Ponencias y comunicaciones, Cáceres 12,13 y 14 de noviembre de 1999, Malpartida de Cáceres 13 de noviembre de 1999 / Universidad de Extremadura.

ALBELDA, José Luis. *El sentido dilatado: Reflexiones sobre el arte Contemporáneo.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones SPUPV-92.675.1992.

ALBRECHT, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística.* Barcelona: Blume, 1981.

ATSUKO TANAKA. *El arte de conectar.* Castellón: Ikon Gallery, Espai d'art contemporani de Castelló (EACC) y Museum of contemporary Art Tokyo (MOT), 2011.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El Arte de Acción.* San Sebastián: Nerea. D.L., 2000-2006. Séptima Edición. Colección Arte Hoy.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso.* Madrid: Siglo XXI de España, 1999. 3ª ed.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.* Barcelona: Paidós, 1986.

BERGER, John. *Modos de Ver.* Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 6ª ed.

BUTIN, Hubert (ed.). "Diccionario de conceptos de arte contemporáneo". Madrid: Abada Ediciones, S.L., 2009. (Traducción: Joaquín Chamorro Mielke)

CABRAL FERREIRA, Otávio Luiz. *Construcción Sexual y Performatividad: Análisis del Proyecto: Tres Pielas en un Cuerpo.* Tesis doctoral. (Licenciado en Bellas Artes). Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura.

CAGE, John. *Silencio: conferencias y escritos.* Madrid: Editorial Ardora, 2002. Colección exprés Árdora. (Traducido por Pilar Pedraza).

CAJIAO RESTREPO, Francisco. *La piel del alma: cuerpo, educación y cultura.* Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio, 1996-2001. (Colección Mesa Redonda).

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Ediciones Siruela. 2007.

CORBEIRA, Darío. (ed.) *¿Construir o destruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark.* España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

FERRANDO, Bartolomé. "El arte de la performance elementos de creación". Valencia: Ediciones Mahali, S.L., 2009.

FERRANDO, Bartolomé. *La mirada móvil: A favor de un arte intermedia.* Dr. David de Prado Diez. Santiago de Compostela: Edición Universidad de Santiago de Compostela, 2000. Colección monografías Máster de Creatividad, 17.

FLEMMING, Ernst. *Historia del tejido: Ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la Antigüedad hasta comienzos del siglo XIX incluyéndose el Extremo Oriente y Perú.* Barcelona: Gustavo Gili. 1958.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente.* Barcelona: Destino, Thames and Hudson, 1996.

HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.* Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2004.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Ed.). *Arte, Cuerpo y Tecnología.* Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003. Colección Metamorfosis n. 5.

HOWELL, Anthony. *The Analysis of performance art.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers. 2000.

JONAS, Joan (1936-). *Timelines: transparencias en una habitación oscura.* Barcelona: MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona); Centre d'Art Contemporani Genève, D.L. 2007.

JONES, Amelia.; WARR, Tracey. (ed.). *El cuerpo de la artista.* London: Phaidon, 2006.

KAPROW, Allan. *La educación del des-artista.* Madrid: Ardora, 2007.

KENNETH, Clark. *El desnudo. Un estudio de la forma ideal.* Madrid: Alianza Forma, 1981, 1984. (Traducido por Francisco Torres Oliver).

LAVERN, James. *Historia del traje y de la Moda*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006. 10ª ed.

MAGUELONNE TOUSSAINT, Samat. *Historia técnica y moral del vestido*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. (Traducido al español por: Mauro Armiño).

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini, 1985-1993. Colección Jorge Ortega Torres. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. (Traducido por Jem Cabanes).

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, S.A. Colección Metrópolis. (Traducido por Carmen González Marín).

PEREZ, David. *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Cendeac, 2003.

PICAZO, Gloria.(coord.) *Estudios Sobre La Performance*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993. (Colección teatral).

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, D.L., 2003. (Colección La Biblioteca Azul, 18).

SACKS, Oliver. “El hombre que confundió a su mujer con un sombrero”. Barcelona: Muchnik Editores S.A., 2004. (Traducción del inglés de José Manuel Álvarez Flórez).

SEMPERE, Pedro. “La Galaxia Mc Luhan”. Barcelona: Asesoría Técnica de Ediciones, 1981.

VIRILIO, Paul 1932-. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988. Colección Argumentos; 92 .Título original: Esthétique de la disparition. (Traducido por Noni Benegas)

De la web (Selección)

A.A.V.V. “Adolfo Enrique Cifuentes”. (on line): <<http://www.colarte.com>>. (Consultado:14 de Septiembre, 2010).

A.A.V.V. Biblioteca Facultat de Belles Arts de València – UPV. “Trobada Internacional de Performance i Art d'Acció, a Castelló”. (on line):< <http://www.yasni.es>> (Consultado: 1 de agosto, 2012).

A.A.V.V. “Biografía de la artista: “Trisha Brown Dance Company”. (on line): <<http://www.stageplanet.net>> (consultado:15 de julio, 2011).

A.A.V.V. (Madrid). “Espectáculos: ‘El hilo de Ariadna’, invitación para viajar por el laberinto”. Miércoles 07-06-1994., p.110. (on line): <<http://hemeroteca.abc.es>>. (Consultado: 12 de julio, 2012).

A.A.V.V. “Hallan miles de momias incas”. Londres: BBC Mundo Ciencia. Publicado: 18 de abril de 2002. (on line): <<http://news.bbc.co.uk>>. (Consultado: 13 febrero, 2012).

A.A.V.V. (España). “Moda en torno a 1808”. Dossier informativo del departamento de difusión del Museo del traje. (Madrid): Museo del Traje. (on line): <<http://museodeltraje.mcu.es>> (Consultado: 10 marzo, 2012).

A.A.V.V. Mujeres Artistas. Un proyecto educativo de Creha por la igualdad de género. “Yoko Ono. 1933”. (on line):<<http://www.historiadelartecreha.com>>. (Consultado: 25 de Noviembre, 2009).

A.A.V.V. *Quien es quien en cultura*. “Doménech Ibañez, Maribel”. (on line): <<http://www.qeqculturavalenciana.es>>. (Consultado: 10 de Diciembre, 2010).

A.A.V.V. (España). “¿Quiénes son el Teatro de los Sentidos?”. Web oficial: Barcelona. <<http://www.teatrodelossentidos.com>> (Consultado: 1 de agosto, 2012).

ABALO, Juan Pablo. “John Cage y la traducción de métodos: aproximaciones a la música moderna.” Revista Laboratorio 3 (2010): n. pag. (on line): <[http://www.revistalaboratorio.cl./](http://www.revistalaboratorio.cl/)>. (consultado: 21 de junio 2012).

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen. (España). "Pasarela de la Historia. Una aproximación a la historia del Vestido". Granada: Junta de Andalucía, 2002. (on line): <<http://www.ciudadanas.org>> (Consultado: 25 de enero, 2012).

DELGADO PALOMINO, Jorge Antonio. (Perú).“Hilados”. Monografía de la Universidad Nacional de San Agustín. Perú: Arequipa, 2005. (on line): <<http://www.monografias.com>>. (Consultado: 16 Febrero, 2012).

DESCALZO, Amalia. (España). “Jubón del siglo XVII. Los modelos más representativos de la exposición”. Museo del Traje. Departamento de Difusión. (on line): <<http://museodeltraje.mcu.es>> (Consultado: 5 marzo, 2012).

ECHENBERG, Rachel. Web oficial: <<http://rachelechenberg.net>> (Consultado: 17 mayo, 2011).

MARÍA ANGÉLICA MEDINA. (Colombia). Web oficial: <<http://www.m3lab.info>>. (Consultado: 23 de Octubre, 2009).

MARTÍNEZ, Rosa. (Barcelona). “Jana Sterbak”. Sala Montcada. Fundación La Caixa. Curadora de la exposición individual del 27 de abril al 23 de mayo de 1993. (on line): <<http://personal.telefonica.terra.es>> (consultado: 14 de marzo, 2011).

MOLINA, Ángela. (España). “Después de lo Femenino: Amazonas sin pincel”. 13-01-2007. En: RODRIGUEZ, Mayobre. *Feminismo, género e identidad*. Universidad de Vigo España. (on line): <<http://webs.uvigo.es>> (Consultado: 6 de junio, 2012).

MOLINA, M^a José. “La dinámica Global”. 2008. (on line): <<http://www.molwick.com>> (Consultado: 15 de mayo, 2011).

MYERS, Katherine. (North Adams). “Antoni Works Day and Night in Performance at MASS MoCA”. 26-10-2000. (on line): <<http://www.massmoca.org>> (Consultado: 10 de julio, 2012).

PÉREZ, David. “En el marco del tiempo. Mientras los objetos pasan en silencio y el té hierva”. Arteleku, Revista. Textos de Esther Ferrer. (1997) n.pag. (on line): <<http://www.arteleku.net>> (consulta: 21 de Junio, 2012).

ROCA, José. “Salones de arte joven (segunda parte)”. Revista Arena. N.5. *Reflexiones críticas desde Colombia*. (on line): <<http://universes-in-universe.de>>. (Consultado: 4 Diciembre, 2010).

RODRÍGUEZ, Marta. (Colombia). “María Teresa Hincapié y el ‘actor santo’: sacralizar lo cotidiano”. Colombia: Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Núm. 9, julio-diciembre, 2009, pp.113-130. (on line): <<http://redalyc.uaemex.mx>> (consulta: 21 de junio, 2012).

RODRIGUEZ PEINADO, Laura. (España) “El arte textil en la antigüedad y en la Alta Edad Media”. Artículo del Grupo Español de Conversación. España: Madrid. (on line): <<http://ge-iic.com>> (consulta: 14 Febrero, 2012).

TRISHA BROWN. “Dance”. Web oficial: <<http://www.trishabrowncompany.org>> (Consultado: 15 de julio, 2011).

VÁSQUEZ ROCA, Adolfo. “Gordon Matta-Clark; arquitectura y deconstrucción”. En: *Margen Cero*. (2008). Revista Almiar. N.42. septiembre-octubre 2008. (on line): <<http://www.margencero.com>> (consultado: 13 mayo, 2011).