

EXPERIENCIAS CORPORALES

De la construcción de objetos a la exploración del espacio

TAMARA JACQUIN



Dirigido por: ALBERTO GÁLVEZ GIMÉNEZ

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SAN CARLES

EXPERIENCIAS CORPORALES

De la construcción de objetos a la exploración del espacio

TAMARA FRANCISCA JACQUIN MIRANDA

Trabajo Final de Máster dirigido por
ALBERTO GÁLVEZ GIMÉNEZ

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Julio 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



2014 Tamara Jacquin M.

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Resumen

El proyecto *Experiencias Corporales. De la construcción de objetos a la exploración del espacio*, analiza en primer lugar, la construcción de los cuerpos normativos y su transformación social desde las sociedades disciplinarias, pasando por las sociedades de control hasta las sociedades de rendimiento. Posteriormente, estudia la utilización del cuerpo como medio activo en la práctica artística a partir del análisis de obra de artistas que reflexionen sobre lo corporal como vehículo de códigos socioculturales y sobre el cuerpo perceptivo como vehículo mediador entre sujeto y espacio. El cuerpo entonces se considera como el eje central, como la medida sobre la cual el hombre establece sus relaciones con el mundo. Finalmente, se desarrolla una producción artística que utiliza la experiencia corporal como medio para establecer relaciones entre el sujeto y su entorno. A su vez, hay un cuestionamiento sobre la construcción sociocultural de los cuerpos que en algunos casos se traduce metafóricamente a la construcción de objetos que permiten al cuerpo reflexionar sobre sí en la exploración del espacio.

Palabras claves: cuerpo, espacio intensional, construcción sociocultural, acción corporal, cuerpos normativos, objeto artístico.

Abstract

Body Experiences. From object's construction to space exploration first analyzes the construction of normative bodies and social transformation starting from disciplinary societies to societies of control towards achievement society. Subsequently, it studies the use of the body as an active medium in the artistic practice, analyzing the artist's work and rethinking the corporal as a vehicle of sociocultural codes and the perceptive body as a mediator vehicle between subject and space. So the body is considered as the central axis, as well as the measure on which man establishes its relation with the world. Finally, it develops an artistic production that uses body experiences as a mean to establish relations between subject and environment. At the same time, it questions the sociocultural construction of the bodies, which sometimes, it metaphorically translates to building objects allowing the body to reflect on itself in space exploration.

Key words: body, intensional space, sociocultural construction, corporal action, normative bodies, art object.

A mi madre, por su apoyo infinito y a Daniel Schweitzer que sin su colaboración llegar hasta aquí no hubiera sido posible.

*Mi cuerpo claramente toma su posición
entre yo y el mundo. Por un lado mi cuerpo es el centro de mi propio mundo y,
por el otro, es un objeto en el mundo de los demás.*
Syntagma, Valie Export

*Es dócil un cuerpo que puede ser sometido,
que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado.*
Vigilar y castigar, Michel Foucault

• Índice

9	Introducción. Objetivos, Metodología y Contenidos
12	PARTE I: DESARROLLO TEÓRICO
13	Desarrollo Conceptual
14	<i>La Construcción del Cuerpo Normativo</i>
15	Michel Foucault
18	Pierre Bourdieu
21	De la sociedad de control a la sociedad del rendimiento
25	<i>El cuerpo y el espacio en la práctica artística en la década del 60 y 70</i>
32	Estudio de Referentes
33	<i>Los cuerpos prolongados de Lygia Clark y Rebecca Horn</i>
36	<i>Las vestimentas de Jana Sterbak y Sísifo.</i>
39	<i>Alicia Framis</i>
39	Anti-Dog
41	Arquitecturas reversibles
42	<i>VALIE EXPORT</i>
47	PARTE II: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA
49	Enlaces
50	<i>Planteamiento</i>
51	<i>La construcción del objeto.</i>
51	La línea y lo móvil como recurso en la construcción del espacio. Robert Schad y Guillermo Mora
53	Procesos Constructivos
54	<i>La exploración del objeto</i>
56	El objeto autónomo: contracción – extensión.
58	El objeto en relación al espacio interior.
59	El objeto en relación al espacio exterior: ejes x,y,z.
60	Tres formas de protección: El nido – la casa – la ropa.
62	El cuerpo manipula al objeto: acciones
68	Experiencias en el espacio público
69	El guión
70	El registro sonoro

71	<i>El montaje de la obra</i>
75	De mis paisajes imaginarios
75	<i>Planteamiento</i>
76	<i>Desarrollo conceptual</i>
78	<i>Del proyecto a la obra</i>
80	La instalación sonora y su montaje
82	¿Así te gusta más?
82	<i>Planteamiento</i>
82	La producción de la obra
86	Arquitecturas Corporales
87	<i>Planteamiento</i>
87	Planteamiento conceptual
89	<i>Arquitectura Corporal I</i>
90	La construcción del objeto
90	La exploración del objeto
97	<i>Arquitectura Corporal II</i>
97	La construcción del objeto
99	La exploración del objeto
104	Conclusiones
108	Fuentes Referenciales
112	Índice de imágenes
117	Anexo
117	<i>Exposiciones</i>
122	<i>DVD</i>

• Introducción. Objetivos, Metodología y Contenidos

Experiencias Corporales. De la construcción de objetos a la exploración del espacio es un proyecto desarrollado en el marco del Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia en el año académico 2013-2014. El presente trabajo, realizado por Tamara Jacquin Miranda y dirigido por Alberto Gálvez Giménez, es una propuesta de tipología 4 que plantea una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

La motivación que me lleva a realizar esta investigación es encontrar un lenguaje artístico que pueda satisfacer mis inquietudes y necesidades. Aparece entonces esta relación objeto-cuerpo-espacio, que abre un camino de múltiples posibilidades y me permite a su vez desarrollar una investigación a partir del tema de interés que es la problemática del cuerpo. El desarrollo conceptual también parte de una inquietud personal como es entender qué significa tener y ser un cuerpo en nuestra sociedad contemporánea. El presente trabajo aborda entonces tanto temas teóricos que lleven a entender la constitución de los cuerpos, como un desarrollo práctico en donde el cuerpo se vuelve el protagonista al posicionarse como centro a partir del cual se miden todas las relaciones que el hombre establece con el mundo.

Mi formación de Arquitecta, ejerce mucha influencia en mi producción, ya que me lleva constantemente a caminos relacionados con la construcción, empujándome siempre a poner el ojo en aquella relación entre individuo y espacio. De esta forma las obras llevadas a cabo en este periodo tienen de alguna u otra manera esta visión presente. En este trabajo aparecen expuestas cuatro obras *Enlaces*, *De mis paisajes imaginarios*, *¿Así te gusta más?* y *Arquitecturas corporales*. En todas se utiliza la experiencia corporal como medio para establecer relaciones entre el sujeto y su entorno. A su vez, reflexionan sobre la construcción sociocultural de los cuerpos que en algunos casos se traduce metafóricamente a la construcción de objetos que permiten al cuerpo reflexionar sobre sí en la exploración del espacio.

Dentro de todas *Enlaces* fue la primera en llevarse a cabo y tiene un desarrollo más intuitivo que las siguientes. En esta obra se descubre un lenguaje plástico y una metodología de trabajo que se repetirá en las obras posteriores.

Para el desarrollo de la investigación teórica-práctica se plantearon los siguientes objetivos:

- Encontrar un lenguaje plástico personal que permita responder a mis inquietudes conceptuales.
- Producir obra artística inédita.
- Utilizar la idea de "construir" como forma de producción.
- Determinar un marco teórico de investigación que me permita trabajar la temática del cuerpo.
- Investigar a partir de autores teóricos cómo se construyen los cuerpos en nuestra sociedad.
- Responder a la pregunta sobre qué significa tener y ser un cuerpo en la sociedad contemporánea.
- Investigar sobre el uso del cuerpo como recurso en las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX.
- Desarrollar un trabajo práctico coherente a partir de los conceptos obtenidos de la investigación teórica.
- Insertar la producción artística en círculos profesionales fuera del contexto académico.

Para la investigación práctica se utilizaron los recursos de la escultura, la fotografía, el vídeo y la acción. Metodológicamente se partió de una propuesta conceptual que desarrolló diferentes planteamientos y en función de éstos es la forma con que se abordó la producción de cada obra. Es necesario aquí resaltar que el "proceso" se entiende desde el comienzo como parte fundamental de la obra. Y es ese mismo proceso, que implica el desarrollo de una investigación práctica, el que se irá registrando conformándose como obra a través de distintos recursos como son la fotografía, el vídeo y el sonido. Desde aquí se puede decir entonces, que se desarrolló un método de trabajo que consistió primero en la determinación de una idea o concepto que se tradujo en la construcción de un objeto, objeto que a su vez se exploró utilizando el cuerpo e insertándolo en distintos espacios y que como último paso se llevó a la interacción con el público. Si bien es cierto, que no todas las obras presentadas siguen cada paso de esta metodología, las variaciones responden a las necesidades de la propia idea.

Sobre la forma en que se abordó el desarrollo teórico, a partir del tema del cuerpo se recopiló una serie de bibliografía que permitió enfocar el tema hacia unos postulados concretos, luego se desarrolló una investigación de la cual se extrajeron conceptos que fueron posteriormente trabajados en la práctica artística.

Ahora bien, sobre la estructura del trabajo el cuerpo está dividido en dos partes, una primera en donde se desarrollan los planteamientos teóricos y una segunda, donde se muestra la parte práctica de la investigación.

La parte teórica está dividida en dos capítulos principales, el primero se titula *Desarrollo Conceptual* y se presentan en él dos temas de trabajo. Un primer tema estudia *La construcción del cuerpo normativo* a partir de dos autores, como son Michel Foucault y Pierre Bourdieu, de ellos se desprende la premisa primero, de que el cuerpo es una construcción socio-cultural y segundo, el modo en que las estructuras de poder influyen en ese proceso. A partir de esto, se establece un breve análisis de los cuerpos desde las sociedades disciplinarias, pasando por las sociedades de control de Deleuze hasta las sociedades de rendimiento de Byung-Chul Han. El segundo tema, estudia *El cuerpo y el espacio en la práctica artística en la década del 60 y 70*, analizando la aparición del *Body Art* en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX, seleccionando artistas que entablen un diálogo con el cuerpo en su particular manera de entender o trabajar el espacio.

En el segundo capítulo de esta primera parte titulado *Estudio de Referentes* se analizan una selección de obras de cinco artistas, tales como Lygia Clark, Rebecca Horn, Jana Sterbak, Alicia Framis y VALIE EXPORT. Interesa particularmente de estas artistas aquellas obras que reflexionen sobre lo corporal como vehículo de códigos socioculturales y sobre el cuerpo perceptivo como vehículo mediador entre sujeto y espacio. Algunas de ellas se caracterizan por la construcción de objetos como configuradores corporales y otras por incluir una dimensión espacial a la reflexión del cuerpo trabajando tanto en el espacio público como privado.

La segunda parte del trabajo, está dedicada exclusivamente al desarrollo de la práctica artística. Esta segunda parte está dividida en cuatro capítulos que llevan por nombre el título de la obra: *Enlaces*, *De mis paisajes imaginarios*, *¿Así te gusta más?* y *Arquitecturas Corporales*. En cada capítulo se explicará –siempre que sea pertinente– el planteamiento inicial, el proceso del proyecto que estará subdividido en apartados en función de la particularidad de cada obra, y el montaje expositivo de la misma.

Finalmente se presentarán las conclusiones de la investigación y un anexo digital en el cual irá incluido todo el material audiovisual y digital de cada proyecto.

PARTE I: DESARROLLO TEÓRICO

• Desarrollo Conceptual

Una sociedad normalizadora fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida.

Historia de la sexualidad, Michel Foucault.

Este capítulo tocará dos temas relacionados con el cuerpo, primero a partir de la sociología y la filosofía se abordará el estudio de la construcción de los cuerpos normativos y la transformación social de los cuerpos desde las sociedades disciplinarias, pasando por las sociedades de control hasta las sociedades de rendimiento. Segundo, a partir de la práctica artística, se abordará la aparición del cuerpo como medio activo en la década del 60 y 70, para cuestionar tanto los códigos sociales y corporales como la conciencia del sujeto sobre su cuerpo.

En este trabajo, el cuerpo se entiende no sólo como materia, sino también como corporeidad, en donde los procesos de incorporación propiciados por la cultura conforman a los sujetos de la sociedad. El cuerpo entonces deviene construcción simbólica y desde su interpretación asume como mediador entre el mundo exterior y el propio sujeto, el ser humano así, tiene una experiencia corporal del espacio y del tiempo que habita¹. Pero para poder vivir estas experiencias, es necesario entender entonces, que el cuerpo también funciona como un vehículo perceptivo que es capaz de sentir y apreciar en función de los estímulos externos e internos. Porque como dice Ramírez, “ser (existir), en suma, es tener cuerpo”².

Por consiguiente, se estima importante hablar desde aquellas dos posiciones del cuerpo, por un lado analizar cómo el cuerpo se convierte en vehículo de códigos socioculturales a través del cuerpo normativo o codificado, y por el otro, la experiencia corporal que implica tener cuerpo y ser un cuerpo en la sociedad que trabajan los artistas del *Body Art* a partir de los años 60.

1 Albero Teijeiro, Agustín, *Extensiones Corporales en el Contexto del Body Art. Revolución y Deseo*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2010, p. 29.

2 Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 13.

La Construcción del Cuerpo Normativo

Desde una perspectiva constructivista, el cuerpo aparece como algo que pertenece a la cultura y no a una identidad biológica³. Por consiguiente, el cuerpo es interpretado culturalmente en todas partes incluyendo así, a la biología en la cultura. Diversos autores se adhieren al postulado de que el cuerpo es una construcción, en contraposición con la visión esencialista que se adscribe a una base más biológica, que determinaría una identidad presocial. Judith Butler escribe que “el *cuerpo* aparece como un medio pasivo sobre el cual se inscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado cultural para sí misma.”⁴ A partir de esto, tocaría analizar cuáles son los significados culturales que se inscriben, de qué manera se inscriben y quién determina qué se debe de inscribir y qué no. En este trabajo no se pretende llegar a resolver todas las consignas, pero sí poder estudiar a partir de dos autores, el proceso de codificación de los cuerpos, es decir, cuáles son las estructuras que influyen en la construcción del cuerpo normativo, y cuáles son las estrategias de poder por las cuales se hacen efectivas. De este modo, analizaremos los postulados de dos grandes pensadores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Ambos plantean un análisis en donde el cuerpo se construye a partir de incorporaciones sociales y culturales que, a su vez, surgen a partir de unos intereses de dominación, Foucault lo analizará desde las estructuras de poder y Bourdieu desde la dominación masculina. En vista de no confundir los postulados se ha optado por subdividir el texto analizando por separado los planteamientos de cada autor. Posteriormente, se analizarán las propuestas de otros autores que tomando los planteamientos de Foucault establecen una reflexión sobre la transformación social producida después de la era industrial y sobre cómo estos mecanismos establecen una continuidad en el tiempo. Así, se hará un breve recorrido desde las sociedades de control de Deleuze a las sociedades de rendimiento de Byung-Chul Han.

3 Martínez Barreiro, Ana, “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas”, en *Paper 73*, [en línea], Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración, 2004, p. 128. [consulta 20 de junio de 2014], disponible en <<http://ddd.uab.es/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>>. Este *paper* profundiza el tema sobre que el cuerpo no haya sido considerado como un sujeto de estudio sociológico y cuales fueron los cambios que permitieron esta consideración.

4 Butler, Judith (1990/1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, D.F. , Paidós, 2001, p. 41.

Michel Foucault

Foucault establece todo un análisis sobre cómo se llegan a construir los cuerpos, cuáles son las estructuras de poder que afectan directamente al cuerpo y cuál es su finalidad. Si bien, el análisis que él establece se centra en el periodo del siglo XVII-XVIII, los planteamientos de Foucault permanecen vigentes en la actualidad. A pesar de las variantes que puedan tener, las disciplinas y las biopolíticas como forma de control y regulación siguen aún presentes.

El autor encuentra el origen de estas estrategias en el siglo VII y XVIII cuando se dejan atrás las sociedades soberanas para adentrarse en un nuevo tipo de sociedad, las sociedades disciplinarias, que instauran una nueva forma de dominación, una que apelaba al cuerpo como nuevo objeto de mira, cuyo fin era construir a los nuevos sujetos sociales (sujetos productivos) que serían los protagonistas de esta nueva sociedad industrial que se estaba gestando. Estas sociedades disciplinarias, representan una nueva forma de poder sobre la vida, es por esto que Foucault lo denomina la era del Biopoder. De este modo, el Biopoder se desarrolló bajo dos formas principales, la primera fue centrada en el cuerpo como máquina, constituyéndose la disciplina como principal medio de control, surgiendo así una “anatomopolítica del cuerpo humano”. La segunda, se desarrolló poco más tarde y fue centrada en el cuerpo-especie, constituyéndose una serie de intervenciones y controles reguladores, surgiendo así una “biopolítica de la población”.

El factor principal que hace posible una “anatomopolítica del cuerpo humano” es el descubrimiento, por parte del poder, de que los cuerpos son dóciles, por ende, son propensos a ser transformados, permitiendo fabricar así, sujetos útiles para el capital.

La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”⁵. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta.⁶

Se forman así una serie de instituciones de encierro que tienen como fin el trabajo sobre el cuerpo, dedicándose a una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos para poder construir cuerpos obedientes, ya que mientras más obediente

5 Un cuerpo dócil según Foucault es un cuerpo que puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado.

6 Foucault, Michel (1975), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005, pp. 141-142.

es un cuerpo, más útil se vuelve al capital. Entre estos espacios disciplinarios se encuentra la escuela, el hospital, el cuartel, la prisión y la fábrica. En definitiva, “la disciplina es una anatomía política del detalle”.⁷

Ahora bien, sólo una vez instaurada la disciplina como mecanismo de dominación, tuvo lugar la biopolítica, ya no como una forma de controlar individualidades, sino a toda una masa de población. Estas regulaciones de población apelaban a la mecánica de lo viviente, a los procesos biológicos como serían los nacimientos, la mortalidad, la salud, la longevidad, la demografía, la estimación de la relación entre recursos y habitantes, los cuadros de riqueza y circulación, etc. Para poder ejercer estas regulaciones las biopolíticas se encargan de calificar, medir, apreciar y jerarquizar, desarrollando una serie de técnicas de poder como serían la vigilancia, la normalización, la exclusión, la clasificación, la distribución, la individualización y la totalización. Y con la normalización, los cuerpos normativos.

Por consiguiente, la construcción de los cuerpos normativos no es otra cosa más que fruto de estrictas disciplinas y biopolíticas aplicadas al cuerpo, con un fin regulador y correctivo. Un cuerpo normativizado implica un cuerpo cuya conducta esté en concordancia con unas reglas y un orden establecido dictado por una estructura de poder superior para satisfacer sus intereses políticos, económicos y sociales. Sobre esto, Foucault escribe:

Ese bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensables en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos. (...)Pero exigió más; necesitó el crecimiento de unos y otros, su reforzamiento al mismo tiempo que su utilizabilidad y docilidad; requirió métodos de poder capaces de aumentar las fuerzas, las aptitudes y la vida en general, sin por ello tornarlas más difíciles de dominar; si el desarrollo de los grandes aparatos del Estado, como *instituciones* de poder, aseguraron el mantenimiento de las relaciones de producción, los rudimentos de anatomo y biopolítica, inventados en el siglo XVIII como *técnicas* de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de colectividades), actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía; el ajuste entre acumulación de los hombres y la del capital, la articulación entre el crecimiento de los grupos humanos y la expansión de las fuerzas productivas y

7 *Ibidem*, p. 143.

la repartición diferencial de la ganancia, en parte fueron posibles gracias al ejercicio del bio-poder en sus formas y procedimientos múltiples.⁸

De esta manera, el cuerpo pasa a ser un espacio que se concibe como un lugar de dominación, control y opresión.

Ahora bien, en base a este mismo análisis, Foucault plantea cómo a partir del siglo XVIII aparece un nuevo dispositivo que se superpone al tradicional dispositivo de alianza: el dispositivo de sexualidad. El dispositivo de alianza vino a ser el resultado de la diferenciación sexual y su correspondiente relación social entre sujetos sexuados, conformándose así, dentro de este dispositivo, diversos sistemas como el del matrimonio, el de fijación y de desarrollo del parentesco y el de transmisión de nombre y bienes. El dispositivo de sexualidad en cambio vendría a desarrollar más la producción misma de la sexualidad, siendo “una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y poder.”⁹ El sexo aparece entonces como un eje principal sobre el cual se desarrollan las tecnologías políticas de la vida, ya que por un lado depende de las disciplinas del cuerpo y por el otro participa de la regulación de las poblaciones. De este modo, da lugar a vigilancias infinitesimales, a controles de todos los instantes, a exámenes médicos o psicológicos, a todo un micropoder sobre el cuerpo, pero también a medidas masivas como las estimaciones estadísticas, las intervenciones que apuntan al cuerpo social entero o a grupos tomados en conjunto.¹⁰ El sexo da acceso tanto a la vida del cuerpo como a la vida de la especie.

En consecuencia, de este dispositivo de sexualidad, se desprenden cuatro conjuntos estratégicos específicos del saber y el poder¹¹. Las dos primeros se apoyan en las exigencias de regulación para obtener efectos disciplinarios en temas como la especie, la descendencia y la salud colectiva. La primera estrategia fue la histerización del cuerpo de la mujer, en donde la mujer vio medicado su cuerpo y su sexo, en nombre de la responsabilidad que tenía respecto a la vida de sus hijos la cual debía garantizar por una responsabilidad biológico moral que dura todo el tiempo de la educación, respecto de la solidez de la institución familiar como elemento sustancial y funcional, y de la salvación de la sociedad asegurando su fecundidad regulada. La

8 Foucault, Michel, 1976, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998 (9ª ed. España), pp. 170,171.

9 *Ibidem*, p. 129.

10 *Ibidem*, p. 176.

11 Esto aparece explicado en las páginas 127-128 y 177-178 del libro anteriormente citado.

segunda viene a ser la pedagogización del sexo del niño, esto surge en vista de la susceptibilidad de los niños de entregarse a una actividad sexual como puede ser la masturbación, esta sexualidad precoz desde el siglo VIII hasta fines del XIX, fue presentada como una amenaza epidémica ya que podía comprometer a la salud futura de los adultos y a su vez, el porvenir de la sociedad y de la especie entera. Las dos siguientes, tienen que ver con el control de los nacimientos y la psiquiatrización de las llamadas perversiones, también fue una intervención regularizadora apoyada en el uso de las disciplinas. La primera de estas tenía que ver con la socialización de las conductas procreadoras, en donde se hacía una socialización política por la responsabilidad de las parejas respecto del cuerpo social entero, basado en las prácticas de control de los nacimientos, que en algunos casos se podía reforzar y en otros limitar. Y finalmente, la estrategia que hace referencia a la psiquiatrización del placer perverso, en donde el instinto sexual fue aislado como instinto biológico y psíquico, se realizó un análisis en donde se determinaron las anomalías y a continuación se llevaron a cabo una serie de normalizaciones y patologías de conducta, para luego establecer tecnologías correctivas para dichas anomalías.

Estas estrategias son claramente un ejemplo de la forma en que las estructuras de poder regulan y controlan a los cuerpos. La sexualidad entonces se normaliza, permitiendo a la estructura social dominante su reproducción bajo parámetros estrictos que claramente responden a una heteronormatividad falocéntrica.

Por ello en el siglo XIX, la sexualidad es perseguida hasta en el más ínfimo detalle de las existencias. (...) Se convierte en tema de operaciones políticas, de intervenciones económicas (mediante incitaciones o frenos a la procreación), de campañas ideológicas de moralización o de responsabilización. (...) De esta tecnología del sexo se escalona toda una serie de tácticas diversas que en proporciones variadas combinan el objetivo de las disciplinas del cuerpo y el de la regulación de las poblaciones ¹²

Pierre Bourdieu

Bourdieu en su libro *La dominación masculina* hace un estudio basado en la sociedad de Cabilia (Argelia), en donde analiza cómo la dominación simbólica se reproduce en una sociedad. Esta dominación simbólica encuentra su base fundacional en la diferenciación sexuada incorporada de los cuerpos -mujer y hombre. Él plantea que existe una construcción social naturalizada de los géneros en cuanto que hábitos sexuados, que se reafirma a sí misma a través de una construcción simbólica. A continuación presentaremos algunos de los conceptos claves que él trabaja, como

12 *Ibidem*, pp. 176-177.

sería la *diferenciación sexuada incorporada*, el *poder simbólico* y la *violencia simbólica*.

La diferenciación sexuada incorporada se aplica al cuerpo en sí, y encuentra su fundamento originario en la sexualidad biológica, es decir, entre la diferencia anatómica de los órganos sexuales que constituye a su vez, la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos y el orden social establecido a partir de la división sexual del trabajo. Una diferenciación incorporada como esta, produce una definición diferenciadora de los usos legítimos del cuerpo, en donde el cuerpo es socialmente diferenciado del sexo opuesto, generándose una identidad femenina —que sería la feminización del cuerpo femenino— y una identidad masculina —que sería la masculinización del cuerpo masculino (la virilidad como una no feminidad). Estas identidades se codifican bajo formas permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse constituyendo la naturalización de un ética. Es importante entender que la dominación masculina sólo se puede producir gracias a la determinante diferenciación entre los dos géneros, permitiendo sostenerse así la subordinación de un género sobre otro, es decir, un masculino dominador y un femenino sumiso. La heteronormatividad no es otra cosa que la determinación de una relación de poder basada en la diferenciación sexual que permite sustentar un intercambio de bienes simbólicos cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial para constituir así el fundamento del orden social.

Para Bourdieu las relaciones objetivas de poder tienden a reproducirse en las relaciones de poder simbólico. El poder simbólico es el poder de hacer de los grupos y está fundado en dos condiciones: primero debe estar fundado en la posesión de un capital simbólico y segundo, en la eficacia simbólica de la cual depende del grado en el que la visión propuesta esté fundada en la realidad. Para el autor, el capital simbólico es a su vez, “el capital económico o cultural cuando es conocido y reconocido, cuando es conocido según las categorías de percepción que impone, las relaciones de fuerza tienden a reproducir y reforzar las relaciones de fuerza que constituyen la estructura del espacio social.”¹³ El poder simbólico constituye una fuerza simbólica que se ejerce directamente sobre los cuerpos. Entonces, el poder simbólico se construye como efecto del mismo poder inscrito de manera duradera en el cuerpo.

El trabajo de la construcción simbólica no se reduce a una operación estrictamente *performativa* de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones de cuerpo (lo que no es poca cosa); se completa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos (y de los cerebros), o sea, en y a través de un trabajo de construcción práctico que impone una *definición diferenciada* de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo, que tiende a excluir del universo de lo

13 Bourdieu, Pierre, “Espacio social y poder simbólico”, en *Cosas Dichas*, Argentina, Gedisa, 1987, p. 138.

sensible y de lo factible todo lo que marca la pertenencia al otro sexo (...) para producir ese artefacto social llamado un hombre viril o una mujer femenina.”¹⁴

En consecuencia, el poder simbólico produce actos de conocimiento y reconocimiento por ambas partes, tanto por los dominados como por los dominadores. Estos actos de conocimiento y reconocimiento responden a los efectos duraderos de un orden social, de unas relaciones incorporadas.

Por otra parte, plantea cómo este poder simbólico produce a su vez una violencia simbólica que para él sería “la inculcación de formas mentales, de estructuras mentales arbitrarias e históricas”¹⁵, que se naturalizan y se producen debido a la asimilación de las estructuras sociales, que generan a su vez, estos actos de conocimiento y reconocimiento, permitiendo que tanto el dominador como el dominado continúen reproduciendo esta dominación simbólica.

Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.¹⁶

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto.¹⁷

Ahora bien, ¿cómo esta dominación simbólica se incorpora en los cuerpos? Frente a esto, el autor plantea que en la práctica se produce a través de esquemas de percepción,

14 Bourdieu, Pierre (1998), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 37.

15 Entrevista a Bourdieu de 1994, *La violencia simbólica*, [en línea], [consulta 10 de junio de 2014], disponible en <<http://bourdieuredcol.blogspot.com.es/2012/08/la-violencia-simbolica-traduccion.html>>.

16 Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, *op. cit.*, pp. 11-12.

17 *Ibidem*, p. 51.

apreciación y acción, generando hábitos. De esta manera, la violencia simbólica se funda bajo la base de estructuras profundamente incorporadas, que se aprenden a través de la manera de comportarse, como sería la manera de sentarse, de hablar, gesticular, mirar, etc. en función del sexo y la posición social. Del mismo modo, en el caso de los dominados, el hecho de aceptar (inconcientemente) sus límites impuestos, se llega a traducir en emociones corporales como la vergüenza, la humillación, la timidez, la ansiedad y la culpa; así como en pasiones y sentimientos, como el amor, la admiración y el respeto. De este modo cuando habla del ser femenino, plantea su cuerpo como una construcción o experiencia creada para un otro, apareciendo así, la feminidad como una complacencia de las expectativas masculinas reales o supuestas.

Finalmente, la reproducción de este sistema de poder está a cargo de cierto número de instituciones. Para el autor, las principales instituciones encargadas de actuar sobre las estructuras inconcientes serían la Familia, la Iglesia y la Escuela. Así, es en la Familia en donde se impone la experiencia precoz de la división sexual del trabajo y la representación legítima de esa división, siendo la principal responsable de la reproducción de esa dominación y de la visión masculina. A su vez, la Iglesia, aunque en menor medida en estos tiempos, inculca o inculcaba explícitamente una moral profamiliar, dominada por los valores patriarcales, promoviendo la inferioridad natural de las mujeres. Actuando además, a través, del simbolismo de los textos sagrados sobre la estructura histórica del inconciente. Finalmente, la Escuela, continúa transmitiendo esta relación patriarcal, sobre todo en la inscripción a las propias estructuras jerárquicas a través de la diferencia sexual marcando entre “unas maneras de ser y unas maneras de ver, de verse, de representarse sus aptitudes y sus inclinaciones, en suma, todo lo que contribuye a hacer no únicamente los destinos sociales sino también la intimidad de las imágenes de uno mismo”.¹⁸

Sin pretender rescatar una lectura feminista de los planteamientos de Bourdieu, lo que interesa para este trabajo, puntualmente, es el proceso a través del cual los cuerpos son codificados, y cómo este poder simbólico produce sujetos que reproducen códigos de comportamiento tanto masculinos como femeninos.

De la sociedad de control a la sociedad del rendimiento

Bourdieu habla de la construcción de cuerpos con género a partir de un poder simbólico que reproduce una dominación masculina que tiene su origen en lo mítico-ritual y en la diferenciación sexual del trabajo. La violencia simbólica que produce la dominación, al ser una

18 *Ibidem*, p. 108.

estructura incorporada en los cuerpos hace que tanto las víctimas como los victimarios no sean concientes de aquella dominación y se pueda observar, incluso hoy, en mucho aspectos de la vida cotidiana. Con la aparición del feminismo de los años 60, si bien hubo una desestabilización de ese sistema, no ha sido suficiente, los códigos de feminidad y masculinidad siguen presentes, el trabajo de desincorporar un aspecto “natural” supongo que implicaría generaciones de lucha. Siguiendo esta lógica, las biopolíticas y las disciplinas del siglo VII y VIII, a pesar de tener como objetivo producir cuerpos productivos para la sociedad industrial, con un fin de satisfacer los intereses políticos y económicos de las estructuras de poder, no implican que esa dominación simbólica masculina esté ausente en esas mismas estructuras de poder. Las normalizaciones, las reglamentaciones, las clasificaciones, etc., desde mi punto de vista se superponen al poder simbólico. Pudiendo decir entonces, que tanto biopolíticas como disciplinas y poder simbólico se encargan de determinar ciertos significados culturales que se inscriben en los cuerpos. Ahora bien, nuestra sociedad contemporánea difiere mucho de la sociedad industrial de la cual nos hablaba Foucault, pero sus planteamientos siguen aún vigentes, ya que las estrategias biopolíticas y disciplinarias siguen siendo las herramientas que utilizan las estructuras de poder, aunque su objetivo sea diferente.

Deleuze nos habla de un nuevo tipo de sociedad que se empezaba a gestar después de la segunda guerra mundial, las *sociedades de control*. Este cambio se caracteriza primero por pasar de la vieja lógica mecánica analógica, a unas modalidades digitales cuya forma de control pasa a ser el sistema numérico. El autor dice que en esta nueva sociedad, la empresa (control) ha reemplazado a la fábrica (disciplina). El cuerpo en la empresa necesita estar en constante capacitación y formación, el capitalismo ha cambiado y ya no necesita sujetos solamente disciplinados.

Pero, en la situación actual, el capitalismo ya no se basa en la producción, que relega frecuentemente a la periferia del tercer mundo, incluso bajo las formas complejas del textil, la metalurgia o el petróleo. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas y vende productos terminados: compra productos terminados o monta piezas. Lo que quiere vender son servicios, y lo que quiere comprar son acciones. Ya no es un capitalismo para la producción, sino para el producto, es decir para la venta y para el mercado.¹⁹

Entonces, este nuevo poder que rige el mercado, que ha llegado a ser una institución omnipresente en el mundo, tiene nuevas necesidades que satisfacer, en consecuencia, ya no

19 Deleuze, Gilles, “Posdata sobre las sociedades de control”, en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, 7º 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991, p. 22.

necesita fabricar cuerpos productivos, sino cuerpos consumidores. Y estos cuerpos consumidores vienen a constituir los sujetos elementales de esta sociedad. Estas nuevas relaciones de poder, utilizan las innovaciones tecnocientíficas para contener al cuerpo social no dejando nada fuera de control. Es haber llevado la vigilancia del panóptico de Foucault a su máxima expresión. Las empresas y las compañías privadas tienen hoy el control de las biopolíticas, y haciendo uso de la publicidad y el marketing, llegan a dominar a los cuerpos y sus subjetividades. Marcando tendencias, marcando modas y por sobre todo el deseo a seguirlas.

Producir sujetos consumidores: tal es el interés primordial del nuevo capitalismo postindustrial de alcance global. Por eso, las biopolíticas privatizadas (y privatizantes) de este siglo apelan ostensiblemente a las “maravillas del *marketing*” en su misión de construir cuerpos y modos de ser adecuados a una sociedad en la cual la demanda de mano de obra obrera se ha derrumbado.²⁰

Un problema que se puede constatar es cómo la publicidad produce y reproduce estereotipos de cuerpos, reforzando la producción de cuerpos normativos. Por otro lado, más allá de la implicación estética que la cultura visual pueda tener en los cuerpos, los roles de género también se encuentran presentes, es decir, hay una violencia simbólica continua en toda la cultura visual. Distintos anuncios publicitarios se encargan de mostrar un cuerpo femenino modelado para satisfacer los placeres de la mirada masculina, pero el cuerpo masculino no queda exento en la actualidad de esto, también los anuncios han conseguido construir un ideal masculino apelando al hombre fuerte, musculoso y viril. Los ideales regulatorios a los cuales se somete el cuerpo se van transformando y cada vez se vuelven más exigentes, junto a los aspectos visuales, los códigos de comportamiento también están incluidos. Otro aspecto importante a resaltar, es cómo los sujetos se han convertido en sus propios dominadores, con esto quiero decir, que en una sociedad de control, ya no existe un “alguien” que esté encargado de disciplinar, hoy, los sujetos aplican las “biopolíticas” a sí mismos, es decir, se exigen para poder ser más competentes y competitivos para encajar en una sociedad sumamente discriminatoria y excluyente.

Para Byung-Chul Han hablar de sociedad de control no es suficiente para describir la transformación psíquica y topológica que ha sufrido la sociedad en nuestro tiempo. Para él, la sociedad del siglo XXI, es una sociedad del rendimiento. Los habitantes de esta sociedad no son sujetos de obediencia, sino que son sujetos de rendimiento. Si las sociedades disciplinarias eran una sociedad de la negatividad definidas por la prohibición, las sociedades de rendimiento se definen por el verbo modal positivo de poder, es decir, es una sociedad de la positividad,

20 Sibilia, Paula (2005), *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica de Argentina, 2009, p. 159.

de la posibilidad. Esto habla de una sociedad empujada por los proyectos, por las iniciativas y las motivaciones personales, pero si la sociedad disciplinaria generaba locos y criminales, esta nueva sociedad, produce depresivos y fracasados.

A partir de cierto punto de productividad, la técnica disciplinaria, es decir, el esquema negativo de la prohibición, alcanza de pronto su límite. Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el de rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer (*Können*), pues a partir de un nivel determinado de producción, la negatividad de la prohibición tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior. La positividad del poder es mucho más eficiente que la negatividad del deber. De este modo, el inconsciente social pasa del deber al poder. El sujeto de rendimiento es más rápido y más productivo que el de obediencia.²¹

Pero esto no significa que se haya dejado la disciplina de lado, el sujeto ya está disciplinado, ya pasó para la fase “disciplina”. El deber y el poder siguen funcionando juntos en la incorporación de los cuerpos. El nuevo sujeto está tan presionado por rendir, que se auto-explota, está sometido a sí mismo, esto es lo que lo diferencia con la “obediencia”. Hay un exceso de trabajo, que produce un presión por el rendimiento, que para Byung-Chul lleva inevitablemente a una depresión por agotamiento. La depresión se desata en el momento en que el sujeto ya no puede *poder* más. Para el autor, “la depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad”.²²

De esta manera, los sujetos de hoy se auto-exigen, se auto-controlan, compiten para ser mejor, luchan por sus expectativas dentro de un marco de “libertad” que pueden aprovechar, siempre que no se salgan de las normas o leyes establecidas que regulan aquellas libertades, ya nadie exige nada, nadie obliga, están libres de un dominio externo, dentro de lo “permitido” los sujetos se obligan a sí mismos a ser “alguien” en una sociedad competitiva, inestable, riesgosa y líquida.

Pero en definitiva, el mayor logro de las estructuras de poder es hacer pasar por algo natural, algo sofisticadamente construido.

21 Byung-Chun Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012, pp. 27-28.

22 *Ibidem*, p. 31.

El cuerpo y el espacio en la práctica artística en la década del 60 y 70.

*El arte como espacio, el entorno como
acontecimiento, el acontecimiento como arte y el
arte como vida.*
Wolf Vostell, 1964.

*No puedo explicar la reacción de otro pero, en
lo que a mí se refiere, estoy totalmente ocupado
por este cambio que me hace ver mi espacio
y que me hace decir: ¿Por qué no entrar en él
realmente?*
Segal, 1963

A finales de la década de los 50 se retoma la acción corporal en las propuestas artísticas tanto en Estados Unidos como en Europa, ya que se consideran el lenguaje más apropiado para atacar a la reaccionaria ideología burguesa. Este tipo de prácticas tiene sus precedentes en el Dadá, en el futurismo y en el constructivismo ruso, pero fue a partir de Mayo 68, fecha que marcó prematuramente la década de los setenta, cuando recién estas prácticas fueron aceptadas como medio artístico con derecho propio²³. Mayo 68 fue una fecha de estallido mediático, en donde la disconformidad con lo establecido se popularizó. Amelia Jones escribe que “los cuerpos de los artistas entre 1960 y nuestros días *representan* los profundos cambios socioculturales que hoy definimos como indicativos de una episteme <<post>> moderna.”²⁴

Comenzó a desarrollarse así un nuevo concepto de arte que integraba al cuerpo en el proceso creativo, estas nuevas prácticas se centraban en el artista como material y llegaron a conocerse como *Body Art*. En éste, aparece el propio cuerpo del artista en el espacio, convirtiéndose en el sujeto y el objeto de la obra de arte. Es una tendencia que explota las situaciones efímeras y las exploraciones intersensoriales, relacionando así distintos elementos como el espacio, el calor, el olfato, el gusto, el movimiento, entre otros, formando ahora éstos, parte de la obra. “Según la fenomenológica, el cuerpo es tratado allí como un sistema sinérgico que elabora acción y reacción, acentuándose más las percepciones que el planteamiento discursivo”²⁵. Desde ahora, el artista se cuestionará la forma en que el cuerpo se ha descrito y concebido, se refiere más a su función, entonces aparece como un instrumento que sirve de lugar, de telón, de accesorio, de objeto.

23 Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000, p. 7.

24 AA.VV., *El cuerpo del artista*, 2006, Hong Kong, Phaidon, p. 20.

25 Popper, Frank, *Arte, acción y participación*, Madrid, Akal, 1980, p. 22.

El cuerpo se utiliza como un lugar que puede ser penetrado y puede penetrar en espacios colectivos, y transformarlos. (...) Lo que se considera aceptable en este lugar da un idea de los límites físicos del cuerpo, así como de las limitaciones sociales que constriñen su comportamiento. (...) Lo que inflige al cuerpo del artista se convierte en una metáfora de lo que se inflige al cuerpo social o colectivo: el cuerpo del artista se convierte en un símbolo.²⁶

Con el *Body Art* se empieza a hacer dialogar otros tipos de elementos, a medida que el objeto artístico iba perdiendo importancia en las prácticas contemporáneas, fueron apareciendo dos nuevos problemas estéticos: la noción de entorno y la participación del espectador, estableciendo así nuevas relaciones estéticas entre el objeto, el artista y el espectador.²⁷ El espectador se piensa ahora como parte activa e importante de la obra, “lo esencial no es ya el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva”²⁸ Las acciones se convierten en recurso y un lenguaje clave para poder cuestionar la relación cuerpo-espacio, y materializar así los nuevos valores estéticos. Estas establecen un análisis sobre los límites del cuerpo y el entorno, tanto en relación al cuerpo individual como al cuerpo social o colectivo, o bien en relación al interior y al exterior del cuerpo. El manifiesto sobre el *Happening* de 1966, firmado por casi cincuenta artistas dice:

El happening exige una apertura de espíritu libertaria; cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real. Hay cierta incidencia, lo sabemos, en exaltar el arte de participación (tal como lo han conocido ciertos pueblos primitivos) mientras la mayoría de la humanidad sólo goza actualmente de una parte irrisoria de la vida misma. Justamente, pensamos que el arte digno de este nombre contribuye a trastornar la intolerable situación en la cual la humanidad se ha sumido.²⁹

En esta búsqueda de los artistas de estos periodos por unir el arte y la vida, aparece una curiosa situación sobre la que Frank Popper escribe, “el «*Body art*» ha llegado a reconciliar lo que podía pasar por dos extremos: un «arte para todos» y un arte altamente personal e individual.”³⁰

Lo que particularmente interesa de este periodo es cómo se empieza a tomar conciencia del

26 AA.VV., *El cuerpo del artista*, op. cit., p. 114.

27 Popper, Frank, op. cit., p. 9.

28 Aznar Almazán, Sagrario, op. cit., p. 11.

29 AA.VV., “Manifiesto sobre el Happening, 1966. Firmado por cerca de cincuenta artistas, entre otros por Ben, Joseph Beuys, Bazon Brock, Jean-Jacques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostell y Allanzion”, en Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000.

30 Popper, Frank, op. cit., p. 24.

espacio primero, como lugar de acción y segundo, como medio de incidencia en la sociedad a través de la práctica artística. Muchos artistas jugaron a partir de los sesenta con las percepciones y el comportamiento en el espacio, tanto en el espacio público como privado. Pero fue en el espacio público en donde se aprovecharon las posibilidades de su lenguaje expresivo (*Body Art*) y las del propio espacio público para involucrar a los espectadores, utilizando el cuerpo-objeto como un valor de intercambio comunicativo e ideológico que buscaba la interacción social para invitar así, a la reflexión del transeúnte. Si el espacio público se entiende como un lugar en donde cohabitan los seres humanos y se establece a su vez, una red de relaciones de poder, intereses y diferencias, entonces trabajar el cuerpo en el espacio público es reflexionar sobre el papel que desempeña el cuerpo en la sociedad y cómo este interactúa con el espacio que lo rodea³¹.

Un ejemplo de esto es la obra que Adrian Piper (Nueva York, 1948) empieza a desarrollar a fines de los años 60, en donde traslada sus actividades artísticas al espacio público. En su serie *Hypothesis* que lleva a cabo entre 1968 y 1970, empieza a incluir a su propio cuerpo en sus exploraciones conceptuales, investigándose a sí misma como un objeto que se mueve a través del espacio y el tiempo, y que puede registrar. Al respecto escribe:

The *Hypothesis* series acknowledges the perspectival character of human perception, by charting and documenting my navigation through space and time as myself a moving or stationary object with the capacity for sensory perception and the ability to self-consciously register those perspectival perceptions at fixed intervals. Thus the shift in perspective that characterizes this project implicitly introduces issues of subjectivity, personal identity, self-knowledge, self-objectification and difference that I then confront directly in the later *Catalysis* and *Mythic Being* series of the early 1970s.³²

La arista analizaba y documentaba con la cámara a la altura de los ojos, sus ocupaciones y sus percepciones rutinarias como leer el periódico, ir de compras, pasearse por la calle, desayunar, ver la televisión, etc. Las fotografías son representaciones simbólicas de su conciencia condicionada por la percepción del espacio y el tiempo relativo a una circunstancia. A su vez, en su serie *Catalysis* desarrollada entre 1970 y 1971, la artista realiza acciones más subversivas buscando esta vez, un mayor impacto en la reacción del público. Para Piper la obra existe como agente

31 Albero Teijeiro, Agustín, *op. cit.*, p. 332.

32 Piper, Adrian, web personal, <http://www.adrianpiper.com/art/g_hypothesis_text.shtml>, [consulta 13 de julio de 2014]. *La serie Hypothesis reconoce el carácter perceptivo del hombre, cartografiando y documentando mi recorrido por el espacio y el tiempo como si fuera un objeto en movimiento o estacionario con la capacidad de sentir y la habilidad de registrar concientemente aquellas percepciones a intervalos fijos. Así, el cambio de perspectiva que caracteriza a este proyecto introduce implícitamente cuestiones de subjetividad, de identidad personal, de autoconocimiento, de autobjetivación y de diferencia que luego trato más tarde en las series Catalysis y Mythic Being de los años 70.* Traducción personal. Desde ahora, todas las traducciones serán hechas por la autora de este trabajo.



Figura 1. Adrian Piper, *Catalysis III*, 1971, fotografía en blanco y negro, 5x5, colección Thomas Erben.

Figura 2. Richard Long, *A line made by walking*, 1967, fotografía, colección Tate.



catalizador entre ella y el público inconsciente de su condición, violentando así las normas del comportamiento público. Así, en *Catalysis I* viajó en metro por una hora vestida con ropa rociada con un caldo hecho a base de vinagre, leche, aceite de hígado de bacalao y huevo. O en *Catalysis III*³³, en donde se vistió de una manera muy elegante y conservadora pero metió en su boca una toalla hasta que sus mejillas se inflaron el doble de lo normal, dejando el resto de la toalla colgada, de esta forma se subió al bus, al metro, al ascensor del edificio *Empire State* [1]. Las acciones de la artista claramente utilizan el espacio como medio fundamental para poder entablar una comunicación con el público.

Ahora bien, el espacio fue un recurso muy utilizado por los artistas para poder establecer una reflexión sobre el individuo y su entorno. Pero no todos ocuparon o entendieron el espacio de la misma manera, algunas de las investigaciones artísticas realizadas abordan distintas problemáticas que cuestionan aquella relación cuerpo-espacio. Tomando la idea de entorno de Frank Popper, “todo «entorno» artístico (...) se refiere a la disposición de un espacio interior, en donde el objeto de arte puede entrar en contacto con el medio ambiente, o por el contrario estar totalmente excluido de él”, continúa diciendo, “crear un entorno equivale pues a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla a un espacio provisto de su propia «significación» plástica.”³⁴ Frente a esto, se puede mencionar la obra de Robert Morris (Kansas, 1931), quien construyó una caja de pino con su altura y su anchura exacta para permanecer como una Columna dentro de ella, de manera que cuando se iba, su cuerpo quedaba representado a través de la geometría de la caja y la figura se implicaba por medio de su ausencia, la obra se llamó *Sin título (Standing Box)* (1961). El artista en este caso crea su propio entorno, jugando con el espacio que ocupa su cuerpo, para luego dejar de testigo al

33 En algunos lugares esta obra aparece llamada *Catalysis IV*, se optó por seguir la referencia aparecida en la página web del Brooklyn Museum.

34 Popper, Frank, *op. cit.*, p. 38.

vacío delineado por la caja que contiene su volumen [3].

Por otro lado, Richard Long (Bristol, 1945), propone una concepción del cuerpo y el espacio totalmente diferente, el artista realizó *A line made by walking* (1967) en uno de sus viajes entre su casa en Bristol hasta St Martin. En el camino, se detuvo en un campo en Wiltshire, donde caminó hacia adelante y hacia atrás hasta que una línea visible apareciera en la hierba [2]. Long fotografía la intervención, como registro de su obra. La relación del cuerpo con el espacio para Long, claramente la entiende y la estudia en función del espacio natural, y de cómo el cuerpo incide y deja huella en aquel espacio. Para él, la acción de caminar por el territorio, se convertía en obra. La línea es la huella corporal del artista en el paisaje, que a su vez se convierte en paisaje.

De igual forma, Hamish Fulton entiende el acto de caminar o de recorrer el territorio como un acto artístico, “only art resulting from the experience of individual walks. A walk has a life of its own and does not need to be materialised into an artwork”.³⁵

Otra forma de entender el espacio es la relación inmediata que establece el cuerpo en función del alcance físico con su entorno, dicho de otra manera, el alcance físico que tiene el cuerpo en el espacio. Un ejemplo de esto son las extensiones corporales de Rebecca Horn (Michelstadt, 1944), en donde diseña una serie de aparatos que subrayan las actividades orgánicas de su vida. En su obra *Fingers Gloves*, fabrica una prótesis para poder extender sus dedos para sentir y tocar algo desde una distancia mayor a la normalmente utilizada [4]. La artista extiende el alcance de su cuerpo, ahora su cuerpo tiene una extensión en el espacio mucho mayor que la habitual, permitiéndole entablar nuevas relaciones con el espacio, así como operar y actuar controlando a distancia objetos o personas.

Como último ejemplo expuesto en este apartado, se hablará de Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), interesa aquí las investigaciones que

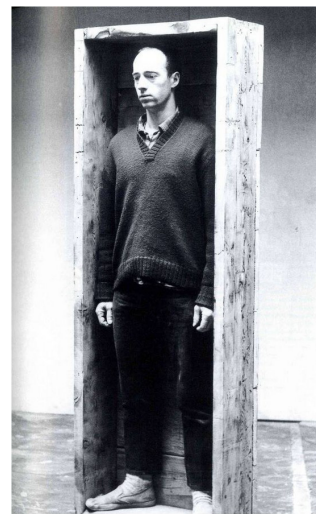


Figura 3. Robert Morris, *Sin título (Standing Box)*, 1961, fotografía.

Figura 4. Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972, fotografía.

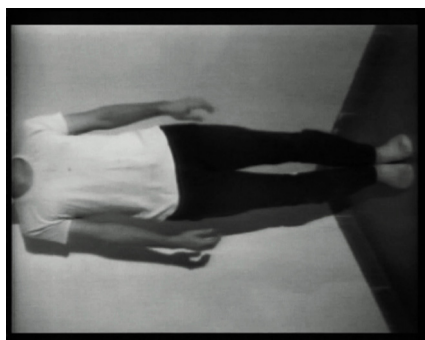


³⁵ Hamish, Fulton, web personal, <http://www.hamish-fulton.com/hamish_fulton_v01.htm>, [consulta 20 de julio de 2014].

realizó con su cuerpo en su estudio, por ejemplo en *Bouncing in the corner nº1* (1968), en este vídeo el artista voltéa la cámara de modo que su cuerpo aparezca como si estuviera tumbado horizontalmente dejando su cabeza fuera del encuadre [5]. Parado en una esquina de su estudio, se deja caer hacia atrás, hacia la esquina, colocando sus manos para frenar la caída y darse un impulso separándose así nuevamente de la pared, para luego volver a caer, y así rebotar sucesivamente durante 60 minutos. Esta acción coloca a su cuerpo en un espacio intermitente ocupando una posición a medio camino entre estar parado y estar apoyado, a medio camino entre la pared y la habitación. Nauman analiza su entorno y las posibilidades que su cuerpo tiene en él, todas los vídeos que realiza en este marco de investigación, apuntan a comprender el comportamiento del cuerpo en su espacio.

Otto Friedrich en su libro *Hombre y espacio*, hace un análisis muy interesante sobre la espacialidad de la vida humana. Analiza la relación del hombre con el espacio, desde la perspectiva de cómo pertenece el espacio a la esencia del hombre. Para él, la relación del hombre con el espacio no es la misma que la de un objeto con el espacio, la diferencia recae en que el hombre no es un objeto que se encuentra en un continente³⁶, sino “un sujeto que se relaciona con su entorno y que por ello se puede definir por su intencionalidad”³⁷. La relación que el cuerpo establece con los objetos se caracteriza por su espacialidad y reside en la intención del cuerpo como sujeto. Por consiguiente, el espacio intencional se constituye alrededor del cuerpo, de un cuerpo que percibe y se mueve, pero siempre teniendo en cuenta que el punto en donde se ubica es el centro. El autor así, plantea que el cuerpo, sería el centro permanente de su espacio, y en la medida que se desplaza el espacio se convierte en un sistema de relaciones que se mueven con él. Para Friedrich el espacio sería algo inmóvil, en donde el hombre se mueve. El cuerpo se

Figura 5. Bruce Nauman, *Bouncing in the corner nº1*, 1968, vídeo monocanal, b/n, sonido, 60'; fotograma, colección MACBA.



36 La palabra hacer referencia al verbo contener.

37 Friedrich Bollnow, Otto, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 241.

encuentra entonces, en el centro de su espacio, es decir, en un “aquí” en relación con un “ahí” y un “allá”.

La práctica artística que trabaja con el cuerpo, con la acción, tiene intrínseca un trabajo de espacio. Esta relación cuerpo-espacio, en las obras, se da principalmente en el entendimiento o en la toma de conciencia de que el sujeto existe como ser social, que entabla relaciones y diálogos con un entorno que le rodea, ya sea tanto con objetos o con otros cuerpos del medio social. Comprender qué sucede con el cuerpo en el espacio o cómo establece relaciones el cuerpo en el espacio, es dialogar directamente con el espacio, con el espacio como un sistema de relaciones que se mueven con el cuerpo. Porque como dice Friedrich “el hombre está o «es» en un espacio determinado y delimitado, pero ante todo «tiene» espacio”³⁸. El cuerpo perceptivo entonces, es capaz de explorar sensorialmente el mundo que lo rodea.

38 *Ibidem*, p. 250.

• Estudio de Referentes

Olivares escribe: “Tal vez sea lo único que finalmente tengamos: el cuerpo. Un cuerpo como superficie habitable, una casa, una morada donde cobijarse, un lugar donde vivir. Y también una identidad y un sexo. Y a partir de ahí, el mundo.”³⁹ Las artistas referentes trabajan el tema del cuerpo de distintas maneras, algunas a través de sus propios cuerpos, otras invitando a otros a vivir experiencias, otras usan metáforas simbólicas, pero lo que asemeja a casi todas estas obras es la construcción de objetos, de prótesis corporales, o artefactos destinados al cuerpo, que invitan a reflexionar sobre lo que significa tener un cuerpo y ser un cuerpo en la sociedad. Los elementos configuradores de corporeidad como las vestimentas son un recurso muy utilizado para tocar el tema del cuerpo, ya que la ropa tiene toda una carga simbólica, ella confiere al hombre su identidad antropológica, social y religiosa.⁴⁰ Si bien la ropa en sus inicios tuvo una función protectora, pasó luego a tener una carga cultural significativa.

A pesar de la deformación, la ropa mantiene su significado —es todavía una protección pero también se convierte en información y códigos. La forma, sobre el cuerpo, lo absorben y se convierten en una excrecencia (sobrecrecida) que deforma pero también reconstruye la figura.⁴¹

Los cuerpos aparecen en estas obras como materias susceptibles a ser controladas, dominadas, dirigidas, influenciadas, o por el contrario, resaltan su parte más sensible, la sujeta a vivir experiencias, a reflexionar, a tomar conciencia. Aparece entonces un cuerpo perceptivo como mediador entre el sujeto y el mundo.

A continuación, pasaremos a hablar de la producción artística de Lygia Clark, Rebecca Horn, Jana Sterbak, Alicia Framis y VALIE EXPORT.

39 Olivares, R., “Lección de anatomía”, *Exit*, nº 42, mayo/junio/julio 2011.

40 Perinola, Mario, “Entre vestido y desnudo”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Vol. II*, España, Taurus, 1992, p. 237.

41 Buczkowska, D., “Formas híbridas”, *Exit*, nº 42, mayo/junio/julio 2011.

Los cuerpos prolongados de Lygia Clark y Rebecca Horn



Figura 6. Lygia Clark, *Máscaras sensoriales*, 1967, fotografía.

El cuerpo, en su dimensión existencial, además de ser una superficie sobre la cual se inscriben significados culturales es una superficie sensible que siente. Este aspecto sensible es lo que trabajan estas dos artistas, que nos presentan obras que experimentan con aquellas percepciones corporales generando reflexiones no sólo sobre el objeto en sí como posibilidad, sino también sobre el individuo. A continuación hablaremos de las máscaras “sensoriales” de Lygia Clark y las extensiones protésicas de Rebecca Horn.

Lygia Clark (1920-1988) fue una artista brasileña, cuyo trabajo siempre estuvo muy relacionado con el ser humano. En sus máscaras, aparece una incorporación de la dimensión táctil y la aleatoriedad. Su intención era afectar las percepciones del espectador que utilizara la máscara, así las *Máscaras sensoriales* estaban confeccionadas de telas de distintos colores, colocando, cerca de la nariz bolsitas con semillas o hiervas estableciendo sensaciones olfativas diferenciadas, a su vez, disponía distintos tipos de añadidos sobre los ojos para afectar la percepción visual, al igual que alteraba la percepción auditiva, colocando distintos materiales a la altura de las orejas [6]. Eran máscaras diseñadas a incrementar las experiencias del espectador, alterando el modo “natural” de percibir interfiriendo directamente con sus sentidos. Por otra parte, *Máscaras abismo*, estaba más relacionado con la introspección analítica del individuo. Consistía en una especie de saco de arpillera de nylon en cuyo fondo había una piedra, era un embudo aéreo creado ante el rostro en donde la pulsión gravitatoria de las piedras obligaba al usuario a



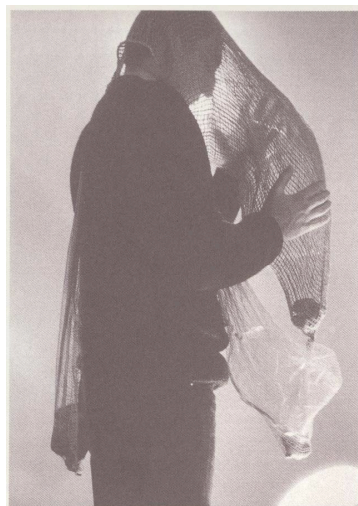
Figura 7. Rebecca Horn, *Scratching both walls at once*, 1974-5, tela, madera y metal, cada una 70x1735x45 mm, colección Tate.

esforzarse por elevar la cabeza para no caer en el abismo [8]. Esa actividad muscular consciente me parece interesante, ya que es un acto repetitivo que requiere esfuerzo y perseverancia, en la lucha con algo permanente y constante, que al final, carece de sentido. Clark en una carta a Gruy Brett escribe:

[Las *Máscaras abismo*] tienen el mismo sentido que *Respire conmigo* porque quiero que la gente lo haga por sí misma y en cuanto uno respira dentro de las bolsas de plástico, descubre su propio espacio [interior] y también su espacio exterior. La organicidad, la plenitud del vacío, todos los conceptos que antes proponía en el objeto ahora se invierten, se vuelven hacia el interior de la persona⁴².

Lygia Clark en estas dos obras trabaja las percepciones corporales, por esto, su obra está ligada intrínsecamente a la experiencia. Este aspecto me parece muy interesante, ya que son obras que adquieren una dinámica interactiva. Poner el ojo en la experiencia hace en sí que la experiencia se convierta en la obra, y que el cuerpo funcione de mediador entre la máscara y la experiencia. En ambas piezas, el cuerpo funciona como medida, porque por un lado es el canal que utiliza la pieza y activa las percepciones, y por el otro, es un lugar sujeto a subjetividades, lo que significa que cada cuerpo experimentará sensaciones y reflexiones particulares. Es ahí cuando aparece lo único de cada individuo. A su vez, la riqueza de las experiencias recae en que no pueden ser transferidas, sí se pueden narrar, filmar, fotografiar, pero lo vivido solo puede ser sentido en el cuerpo, y se convierte en algo personal e irrepetible, ya que dependerá de diversos factores externos e internos.

Figura 8. Lygia Clark, *Máscaras abismo*, 1968, fotografía.



Desde otro lado, la artista alemana Rebecca Horn (1944), entre fines de la década del sesenta y principios de los setenta, crea un serie de trabajos basados en las percepciones. En sus esculturas-performance, trabaja la relación del cuerpo con

42 Ramírez, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 166.



Figura 9. Rebecca Horn, *Scratching both walls at once*, 1974-5, performance.

objetos ajenos a él, pero que a su vez dialogan en una inclusión que afecta la experiencia del individuo llevándolo a la reflexión sobre su yo. Como por ejemplo en su obra *Scratching both walls at once*, la artista se fabrica una especie de prótesis que le permite interactuar con el entorno, en este caso, el cuerpo con la extensión consigue tomar la medida del interior de la habitación [7-9]. Hay una alteración del cuerpo, el cuerpo ahora puede hacer cosas que antes no podía. La prótesis le permite tocar ambos muros a la vez. En el vídeo de la pieza, se puede observar un cuerpo, que recorre una habitación, con esas garras de lado a lado emitiendo un ruido de roce por toda la extensión de la pared. En toda su serie de expansiones del cuerpo, consigue aumentar su capacidad de comunicación, pero a la vez que la prótesis le permite nuevas posibilidades le restringe otras, así construye un cuerpo híbrido que va más allá de los límites físico de la escala humana. Lo que me interesa en particular de ella, es la investigación exploratoria que hace luego con aquellos objetos. Son objetos creados para el cuerpo y a la medida del cuerpo, los hace formar parte de él y luego los explora en el espacio, ya sea en un interior como en el ejemplo mostrado o en un exterior como en *Unicorn*, en donde construye una especie de estructura de cono que se extiende desde la cabeza hasta el cielo, midiendo casi la media del cuerpo [10-11]. El unicornio era un símbolo medieval de castidad y pureza. Este objeto fue diseñado para una performance por una amiga de la artista, en la performance, una mujer caminó durante doce horas atravesando el campo con el objeto en la cabeza. La artista escribe:



Figura 10. Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970-2, madera, tela y metal, 30,9x76,5x24,7 cm, colección Tate.

the performance took place in early morning – still damp, intensely bright – the sun more challenging than any audience... her consciousness electrically impassioned; nothing could stop her trance-like journey: in competition with every tree and cloud in sight...and the blossoming wheat caressing her hips.⁴³

En la construcción de estas extensiones corporales, explora el equilibrio entre el cuerpo y el espacio⁴⁴. A mi parecer, la artista trabaja, al igual que Clark el cuerpo como medida, pero esta vez funciona de mediador entre el objeto y el espacio. Incluye así, no sólo un juego de escalas, sino también de tiempos, invitando a su vez a la reflexión, ya que son objetos que implican siempre un poder y una restricción, develando así un yo asediado y frágil. Son piezas que hablan de la imposibilidad y de la posibilidad a la vez, poniendo en un balance aquella relación contradictoria entre lo permitido y lo impedido.

Las vestimentas de Jana Sterbak y Sísifo

La artista canadiense Jana Sterbak (1955), trabaja las extensiones corporales con diversos materiales, construyendo artefactos que funcionan como accesorios para el cuerpo. Los trabajos que se presentarán, trabajan exclusivamente la idea de vestimenta, tanto en *Remote Control* como en *Vestido de Carne para una anoréxica albina*, la artista establece una crítica sobre la sociedad, sobre todo frente a las políticas que invisten sobre el cuerpo femenino, determinando aquellos parámetros normativos que luego las mujeres aspiran a seguir. También se hablará de una obra llamada *Sisyphus Sport*, que si bien también funciona como un accesorio de vestuario para el cuerpo, deja de lado el discurso feminista para hablarnos directamente de la condición humana.

Figura 11. Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970, performance.



43 Tate, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>>, [consulta 12 de julio de 2014]. *La performance tuvo lugar una madrugada –todavía húmeda, intensamente brillante– el sol más desafiante que cualquier público... su conciencia eléctricamente apasionada; nada podía detener el viaje en trance: compitiendo con los árboles y las nubes a la vista... y el trigo acariciando sus caderas.*

44 Horn, Rebecca, web personal, <<http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html>>, [consulta 12 de julio de 2014].



Figura 12. Jana Sterbak, *Remote Control I*, 1989, aluminio, tela, ruedas motorizadas, baterías, 150 cm de altura por 195 cm de diámetro.

Remote Control, es una serie de dos trajes que consisten en una estructura metálica mecanizada que corresponde a aquellas que daban forma a los trajes femeninos del siglo XIX [12]. Esta estructura aloja al cuerpo en suspensión, siendo manipulado a distancia por otra persona a través de un control remoto. Esta serie apunta claramente a una sociedad que controla y dirige las tendencias estéticas del cuerpo, manipulando a gusto a las mujeres a través de la moda.

De esta manera el cuerpo se ajusta a las técnicas disciplinarias de poder foucaultianas a través de la ropa y la moda, sugiriendo que las vestimentas femeninas a través de las épocas, los corsés, los tacones o las fajas constriñen y modelan un cuerpo que se ajuste al canon estereotipado y dominante que la estética femenina debe adoptar.⁴⁵

Remote Control es una pieza dinámica que implica un movimiento en el espacio, es un artefacto hecho para moverse, para desplazarse, aunque el cuerpo que lo utilice no pueda decidir sobre su recorrido. El movimiento teledirigido imposibilita al usuario.

De este mismo modo, en *Vestido de Carne para una anoréxica albina*, la artista trabaja el

45 Aguilar, Teresa, *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*, s.l., Casimiro Libros, 2013, p. 266.

vestido como una denuncia al encorsetamiento de los cuerpos femeninos deconstruidos por su uso. El vestido se convierte en una prótesis natural, al ser hecha de la misma materia que el cuerpo, pero a su vez, delata la finitud de un vestido orgánico para hablarnos de un cuerpo anoréxico. La contradicción se afirma en que la falta de carne de la modelo se compensa con el exceso de carne del vestido [13].

La artista en estas obras, no sólo trabaja la relación del cuerpo con su envoltorio, sino también la fragilidad de las subjetividades. Muestra el control/dependencia de los sujetos a la sociedad y la influencia de la misma sobre los sujetos, siempre con una especie de ironía que es inevitable percibir.

En la obra *Sisyphus Sport*, la artista claramente cita al mito de Sísifo. En la mitología griega, Sísifo engaña a los dioses para escapar de los Infiernos, esto lo llevó a ser condenado por Zeus a un cruel castigo, debía cargar una piedra y subirla hasta la cumbre del inframundo para alcanzar su libertad. Pero cada vez que estaba a punto de llegar a la cima, la piedra se escapaba de sus manos y rodaba hasta las profundidades, entonces Sísifo volvía a descender por ella, y en un nuevo intento repetía la acción con los mismos resultados, así continuó intentándolo hasta la eternidad, aún sabiendo que nunca conseguiría tener éxito. El mito de Sísifo es una metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre, es lo absurdo que denomina Camus.

Figura 13. Jana Sterbak, *Vestido de Carne para una anoréxica albina*, 1987, fotografía a color en papel, vestido talla 38, colección Walker Arte Center de Minneapolis.



Se ha comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada. (...) Toda la alegría silenciosa de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolo. (...) El hombre absurdo dice "sí" y su esfuerzo no terminará nunca. (...) El esfuerzo mismo para llegar a

las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.⁴⁶

La artista trabaja esta idea atando a una piedra de 60 kilos unos tirantes de cuero, fabricando así la mochila de Sísifo [15]. En la figura 14 aparece un hombre desnudo, encorvado lleva solamente el peso de la piedra a cuesta, su vida se ha reducido a eso, cargar la mochila de piedra se ha convertido en su deporte. En esta obra, Sterbak nuevamente muestra la ironía que invita a reflexionar sobre la vida, sobre la condición del ser humano en la sociedad. Este mito juzga sobre si la vida vale la pena o no de ser vivida⁴⁷.

Alicia Framis

Alicia Framis (1967) es un artista catalana, cuyo trabajo toca diversos temas, pero en su obra la dimensión del sujeto y el cuerpo siempre están presentes. Por consiguiente, haré referencia a tres obras, la primera, *Anti-Dog*, tiene una cercanía a la moda, sobre todo en su reflexión en cuanto a los significados inscritos en las vestimentas. Las dos siguientes, pertenecen a un tipo de obra que ella denomina arquitecturas reversibles, y son espacios pensados para el cuerpo que se transforman.

Anti-Dog

El proyecto *Anti-Dog* surgió de la estancia de la artista en Berlín, cuando sus amigos le aconsejaban en repetidas ocasiones de no visitar el barrio de Marzahan, debido a que, por su apariencia podía pasar por turca y tendría problemas. A partir de esto, decide fabricarse un traje de material antiperro, no tanto por miedo a los *skinheads*, sino a sus perros. La idea del traje, era que actuara de metáfora o fetiche, suficiente para animarse a caminar por las calles del barrio. Finalmente no tuvo la oportunidad de pasearse por aquel lugar con él, pero de ahí nació una serie de trajes antiperro, antibala y antifuego [16].

46 Camus, Albert (1951), *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 158, 161, 162.

47 *Ibidem*, p. 15. Camus, reflexiona sobre este aspecto en el capítulo *Lo absurdo y el suicidio*.

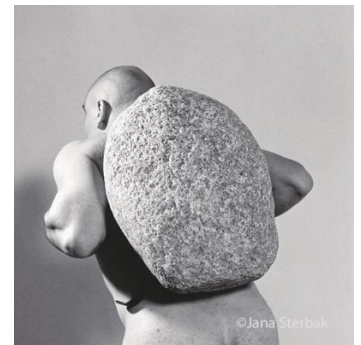


Figura 14. Jana Sterbak, *Sisyphus Sport*, 1997, fotografía en blanco y negro, 28x28 cm.

Figura 15. Jana Sterbak, *Sisyphus Sport*, 1997, piedra, tirantes de cuero y metal, 50x36x25 cm, 60 kg.





Figura 16. Alicia Framis, *Anti-Dog*, 2003, performance, Amsterdam.

Entonces pensé por qué no hacer una colección antiperro, antibala y antifuego para las mujeres. Que en el fondo es también parte de la moda enseñar esos conflictos, que pasan dentro de una misma y entonces pensé voy a hacer una reivindicación para la violencia de las mujeres y al racismo.⁴⁸

Con estos trajes, hace una serie de performance en Birmingham, Paris, Amsterdam, Helsinborg, Venice, Barcelona y Madrid, con una variabilidad específica en cada lugar. Los trajes reflexionan sobre la violencia y la agresividad que reciben constantemente los inmigrantes, sobre todo aquellos que no responden al canon occidental blanco. Frente a esto la artista escribe:

Immigrant women talk about these matters, but secretly because we feel ashamed to be an undesirable immigrant. On the other hand we are immensely grateful to have the opportunity to develop ourselves in the other country. Where we live is not our soil by nature, but here we feel more connected to our dreams than in the country we left one day. I feel ashamed to denounce physical and psychological attacks from people that I embrace as inhabitants of my land of dreams and possibilities, but at the same time it is a reality that is there in the shades of our politeness.⁴⁹

48 Pellier, Maria, *Alicia Framis. Framis in progress*, [Documental], España, Metrópolis, 2014.

49 Framis, Alicia, web personal, <<http://www.aliciaframis.com/>>, [consulta 8 de junio 2014]. *Las mujeres inmigrantes hablamos de esto, pero en secreto porque nos sentimos avergonzados de ser unos inmigrantes indeseados. Por el otro lado estamos muy agradecidos de tener la oportunidad de desarrollarnos en otro país. Donde vivimos no es nuestro*

Interesa mucho las palabras de Framis, sobre todo frente a que personalmente soy y he sido una inmigrante en varias ocasiones en distintos países. El problema social que produce la discriminación racial es un problema frecuente, las agresiones tanto físicas como psicológicas se pueden dar en contextos diferentes, esta violencia tiene que ver también con la construcción de los cuerpos normativos, con lo cuerpos legítimos, con las jerarquías que se establecen a partir de la raza, de la clase, de la religión. Las vestimentas *Anti-Dog*, reflexionan sobre aquella protección que necesitan aquellos cuerpos que se encuentran fuera de “casa”, en contra de las sociedades hostiles frente a la diferencia.

Arquitecturas reversibles

Dentro de estas arquitecturas reversibles interesan dos obras: *Eternal Relationship* y *One Night Tent*. Ambas obras trabajan la transformación espacial de los objetos, variando sus funciones. Se caracterizan por la habitabilidad de sus partes, teniendo presente al cuerpo como usuario.

Eternal Relationship, son piezas de muebles modulares que pueden transformarse de un sofá para dos a dos ataúdes [17]. Permite ese paso de estar sentado a estar acostado, de estar vivo a estar muerto. Toca el tema de la relación romántica idealizada frente a las dificultades reales de la vida real. Por otra parte, *One Night Tent*, vendría a ser un vestido usado por una mujer, que puede transformarse en una tienda de campaña para pasar una noche de sexo [18]. La obra incluye las instrucciones de uso y un irónico comentario del fabricante:

- 1) Find the person who you want to have sex with. Take off the clothes that wear make with the tent-cloth.
- 2) Put the men's shit on the floor and close the buttons and zippers. Like this it will become a perfect square.
- 3) Close the buttons and zippers of the woman's dress and create a dome.

suelo nativo pero aquí nos sentimos más conectadas a nuestros sueños que en el país que abandonamos un día. Me da vergüenza denunciar ataques físicos y psicológicos de personas que considero habitantes de mi país de los sueños y posibilidades, pero al mismo tiempo es una realidad que está ahí en las sombras de nuestra cordialidad.



Figura 17. Alicia Framis, *Eternal Relationship*, 2002, ataúdes de madera, almohadas, estanterías, 200x60x60 cm, colección Mercedes Vilardell.



Figura 18. Alicia Framis, *One night tent*, 2002, Amsterdam.

- 4) Attach the square floor to the dome with the zipper and buttons.
 - 5) Take the two sticks from the man's bag and put them through the loops in the dome. Secure them on the metal pins at the corners of the square.
 - 6) Open the entrance zipper and enter the tent. Close the zipper and have sex. In tropical countries you can use the mosquito net.
- We wish you a lot of fun with your one night tent. If unfortunately a problem may occur, please contact your distributor.⁵⁰

Lo que interesa aquí es la idea de reversibilidad de la construcción de objetos permitiendo establecer distintos discursos o funciones. La transformación de la materia para la construcción de otras formas, es algo que se toca en la obra personal. Hay una búsqueda en base a esta idea de objetos dóciles que rompan con la actitud tradicional de la escultura como objeto de permanencia para la contemplación, y tanto *Eternal Relationship* y *One Night Tent* son ejemplos de esto.

VALIE EXPORT.

VALIE EXPORT (1940), artista austriaca que entre 1972 y 1976 realiza en Viena una serie llamada *Body Configuration*. Es un trabajo fotográfico en donde aparece un cuerpo asumiendo posturas tipo yoga en variados paisajes arquitectónicos y naturales, posteriormente, alguna de estas imágenes impresas son intervenidas con dibujos lineales y geométricos en tinta. Aparece una relación formal entre la postura del cuerpo y las formas geométricas. A su vez, el cuerpo se relaciona con la arquitectura configurándose hasta tomar la forma del espacio. Por ejemplo en *Round Off*, el cuerpo totalmente estirado adapta su forma a la curva de la vereda [20], o en *Lean In*, en donde el cuerpo se contorsiona hasta plegarse y ser uno con el zócalo [19]. A su vez, las intervenciones en tinta completan la imagen reforzando la tensión del cuerpo con el espacio. Lo que me interesa de esta obra es cómo utiliza el cuerpo como medida en relación al espacio. Y es ese juego de utilizar el cuerpo como medida lo que a su vez configura el mismo espacio. El cuerpo actúa así sobre la imagen del cuerpo, ya que son esas experiencias o esas búsquedas las que llevan a una reflexión, reflexión sobre el individuo, sobre la vida, sobre la existencia, sobre la sociedad, etc. Si somos seres relacionales, nuestra mente está constantemente estableciendo relaciones y en cada acto o acción del hacer artístico existe intrínsecamente una búsqueda y una incidencia en el interior. Me interesa VALIE EXPORT porque en ella los procesos exploratorios con

50 *Ibidem.* 1) Encuentre a la persona con quien quiera tener sexo. Quítese la ropa hecha con la tela de la tienda de campaña. 2) Coloque la camisa de él en el suelo y cierre botones y cremalleras. De este modo se formará un cuadrado perfecto. 3) Cierre botones y cremalleras del vestido y cree un domo. 4) Agarre el cuadrado del suelo al domo con la cremallera y los botones. 5) Tome las dos varas del bolso y atraviéselas por los lazos del domo. 6) Abra la cremallera de la entrada y entre en la tienda. Cierre la cremallera y tenga sexo. En países tropicales puede usar la malla para mosquitos. Le deseamos mucha diversión con su tienda de campaña de una noche. Si desafortunadamente ocurre algún problema por favor contacte a su distribuidor.



Figura 19. VALIE EXPORT, *Lean In*, 1976, de la serie *Body Configuration*, fotografía, b/n, tinta negra, 41,5x60,5 cm.

el cuerpo se vuelven obra, y ese proceso a través de la reflexión se transforma en conocimiento. Cuando la imagen del cuerpo se establece como medida, participa a su vez el aspecto mental y emocional del cuerpo. Sobre esta serie, la artista escribe:

As plastic poses, as living pictures and sculptures, my photographic body configurations signify not only the double images of the (geometric and human) figures, but also of sociography and cultural history. (...) The arrangement of body position... are expressions... of inner conditions... (...) My photographically frozen pictures, my stills, unmask the cultural body code.⁵¹

Otro aspecto que me interesa de VALIE EXPORT son las reflexiones que realiza a partir de la imagen, este juego entre la imagen interna, la imagen que representa y la imagen que presenta. Y lo trabaja de una manera muy interesante en aquellos trabajos donde aparece una imagen dentro de una imagen. A su vez cuando trabaja la idea del tiempo, el tiempo existente en el aparato fotográfico, y cómo el tiempo se puede traducir en la imagen. Su cortometraje *Syntagma* parece ser una síntesis de esta idea [21]. Esta narra momentos, que pueden ser perfectamente

51 Catálogo de la exposición VALIE EXPORT, Centre national de la photographie, Paris, 2003, p. 157. *Como poses plásticas, como cuadros y esculturas vivientes, mis configuraciones corporales fotográficas significan no sólo la doble imagen de la figura (geométrica y humano), sino también la sociografía y la historia cultural. (...) La disposición de las poses del cuerpo... son expresiones... de condiciones internas... (...) Mis imágenes congeladas fotográficamente, mis instantáneas, desenmascaran los códigos culturales del cuerpo.* Las omisiones pertenecen a la cita.

cotidianos, del día de una mujer. En esta película, se observa claramente la idea de tiempo a través de la repetición rítmica de cuadros en movimiento, a su vez, aparece siempre un juego de dualidad que reflexiona sobre la imagen, para esto, juega en algunos casos con la filmación de proyecciones de vídeos en distintos soportes, que luego se invierten, para ser el soporte proyectado sobre el vídeo. También juega con imágenes impresas de cuerpos, es decir con representaciones, que dialogan a su vez con cuerpos “reales”. Otro recurso que utiliza, es la división de pantalla para mostrar simultáneamente sucesos iguales pero de distintos puntos de vista. Para mí, esta obra habla claramente de la relación que se establece entre las imágenes que se pueden construir en el interior del cuerpo con la imagen representada a través de la fotografía y el vídeo y la realidad. Cómo estos tres aspectos se interrelacionan, y cómo el cuerpo aparece de mediador de todas estas realidades. En una entrevista con Elisabeth Lebovici explica:

My conceptual photographs emerged from the process of thinking that there is a concept in relation to this apparatus, the artificial space of the photographic apparatus: (...) how to transform a real object into a visible object through this complex apparatus? (...) At the time, when questions relating to the notion and function of the representation, the inner image, the image in the image, presentation and representation were raised, it was important for me to investigate the origins of those transformations. In our head, we don't know if this image exists, but we agree that the objects exist; it's an agreement between all of us on this planet. What we see, hear, feel and do emerges from this agreement, but then we have number of images that we only manage for ourselves. I thought the technical apparatus of photography had a life of itself, a different gaze, and a different behaviour: I can use it, but it can use me as well. The apparatus seemed to be a very important example for the explanation of the philosophical

Figura 20. VALIE EXPORT, *Round Off*, 1976, de la serie *Body Configuration*, fotografía, b/n, tinta negra, 41,7x61 cm, Colección ESSL, Viena.





Figura 21. VALIE EXPORT, *Syntagma*, 1983, 16mm , color, sonido, 18'; fotogramas.

construction of subjectivity. The photographic space is an artificial space, a space that doesn't exist, but it has its own realities.⁵²

La artista en su obra trabaja el cuerpo, pero un cuerpo relacionado siempre con el espacio.

52 *Ibidem*, pp. 153-154. *Mis fotografías conceptuales emergieron del proceso de pensar de que hay un concepto en relación al aparato, al espacio artificial del aparato fotográfico: (...) cómo transformamos un objeto real en un objeto visible a través de este complejo aparato? (...) Para entonces, cuando se plantearon preguntas relacionadas a la noción y al funcionamiento de la representación, la imagen interna, la imagen en la imagen, presentación y representación, fue importante para mí investigar los orígenes de estas transformaciones. En nuestra cabeza, no sabemos si esta imagen existe, pero acordamos que los objetos existen; es un acuerdo entre todos nosotros en el planeta. Lo que vemos, oímos, sentimos y hacemos emerge de este acuerdo, pero entonces tenemos un montón de imágenes que sólo manejamos para nosotros. Yo pensé que el aparato fotográfico tenía vida por sí misma, una mirada diferente, y un comportamiento diferente: Puedo usarlo, pero también me puede usar a mí. El aparato parece ser un ejemplo muy importante para la explicación de la construcción filosófica de la subjetividad. El espacio fotográfico es un espacio artificial, un espacio que no existe, pero que tiene su propia realidad.*

PARTE II: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

En esta segunda parte se presentará una selección de obras desarrolladas durante el Master de Producción Artística. Las obras aparecen por orden cronológico, considerándose *Enlaces*, como la investigación práctica germinal que dio pie a todo un desarrollo tanto teórico como práctico. Esta obra parte de planteamientos intuitivos que poco a poco, en obras posteriores, se consolidan en consignas concretas en base a la reflexión de la experiencia corporal. Se entiende en todos estos trabajos que el proceso es una parte activa de la obra, es decir, forma una parte primordial por ser el generador de experiencias, de ahí la importancia de explicarlo.

De este modo se hablará primero de *Enlaces*, una obra interdisciplinar compuesta por una escultura móvil interactiva, cuatro series fotográficas (*El objeto autónomo*, *Exploraciones espaciales interiores*, *Exploraciones espaciales exteriores*, *Exploraciones corporales*), un vídeo de nueve vídeo-performance, un guión, y un registro sonoro. Posteriormente se hablará de *De mis paisajes imaginarios*, una instalación sonora que se desprende de la obra anterior. A continuación se presentará *¿Así te gusta más?*, compuesta por un díptico fotográfico y un vídeo arte. Y finalmente la serie *Arquitecturas corporales* que aún se encuentra en proceso, pero que por el momento esta compuesta por dos piezas, *Arquitectura corporal I*, que contiene un objeto fabricado y cuatro trípticos fotográficos, y *Arquitectura corporal II*, que contiene a su vez, un objeto fabricado y algunos registros de unas primeras exploraciones fotográficas.



Figura 22. Tamara Jacquin, *Enlaces*, de la serie fotográfica *El objeto autónomo*.

•Enlaces

*La condición del agua es la horizontalidad,
la condición de la escultura es la verticalidad.
Levantar el agua es momento poético.*

*La condición del agua es informe, la condición de la escultura es la
forma.
Dar una forma al agua es momento poético.*

*La condición del agua es la fluidez, la mutación,
la condición de la escultura es la solidez, la permanencia.
Dar solidez al agua es momento poético.
Levantar el agua para beberla es necesidad vital, visualizar este
evento es construir algo que nos es semejante.*

Giuseppe Penone

Planteamiento

El presente proyecto, fue llevado a cabo en el marco de la asignatura *Procesos constructivos en madera y metal*, en la cual se desarrolló una investigación práctica de donde emerge *Enlaces: 42 metros lineales de listón de pino de 2x3 y 18 metros de cordón de piel color magenta*, una pieza que deja de lado la permanencia como premisa tradicional de la escultura, para buscar la mutación y la transformación continua.

El proceso de investigación plástica no se desarrolló en base a unas premisas concretas, sino más bien fue un desarrollo intuitivo, en donde el mismo hacer iba develando caminos susceptibles a ser explorados. De este modo, la investigación parte con la construcción de un objeto versátil, espacial y continuo. Se buscaba una pieza que tuviera posibilidades de interacción, había también un interés por conseguir múltiples posibilidades formales y de uso, no sólo que cambiara su forma en tiempo y espacio, sino también que permitiera establecer diversos discursos jugando con la polisemia del objeto. Por consiguiente, se llegó a una obra interdisciplinaria compuesta por cinco partes: una escultura móvil interactiva, cuatro series fotográficas de documentación, nueve *video-performance*, un guión y un archivo de sonido. No obstante esto, también generó una serie de material residual de documentación que no se terminó de constituir como material expositivo.

Los objetivos iniciales para en este proyecto fueron los siguientes:

- Construir un objeto que pueda transformar su forma sin perder su unidad.
- Investigar relaciones posibles que se puedan establecer con el objeto.
- Explorar las posibilidades interactivas del objeto.
- Explorar las posibilidades del objeto como pieza autónoma.
- Explorar las posibilidades del objeto en relación al espacio.
- Explorar las posibilidades del objeto en relación al cuerpo.
- Establecer discursos coherentes en relación al objeto y su pluralidad de posibilidades.

El desarrollo del proyecto tiene dos etapas, una etapa de construcción y una etapa de exploración. En la primera etapa, se desarrollaron diversas pruebas de ensayo y error en la búsqueda de la materialidad para la construcción del objeto. La segunda etapa, fue un proceso de exploración y reflexión, donde se experimentó con los límites del objeto en relación al espacio y los límites del cuerpo en relación al objeto. Para todo este proceso se utilizó el recurso del vídeo y la fotografía a modo de registro de las distintas acciones llevadas a cabo con la pieza.

A continuación se procederá a profundizar en todo el desarrollo del proyecto, incluyendo los procesos de su construcción, las exploraciones realizadas y finalmente, cómo la investigación se constituye en material expositivo abordando las problemáticas del montaje.

La construcción del objeto.

La línea y lo móvil como recurso en la construcción del espacio. Robert Schad y Guillermo Mora.

La primera aproximación a la idea estaba relacionada con el espacio, planteando una obra visualmente leve que pudiera contener espacio en su despliegue y a su vez pudiera comprimirse para facilitar su transporte y disposición. Desde este punto de partida era un objeto lúdico basado en el hacer y el deshacer, en el armar y el desarmar. La búsqueda de formas alargadas y esbeltas llevan a la idea de línea, factor base para el diseño del espacio. Una línea como recurso formal que en su pliegue y repliegue juegue con los llenos y los vacíos.

Frente a esto, interesa la obra de Robert Schad, cuyas esculturas están basadas en este mismo principio. Respecto a esto el plantea: “La línea define el espacio y el tiempo. Una vez materializada, es un dibujo en el espacio, autónomo y expansivo”.⁵³ El artista trabaja con perfiles sólidos de acero cuadrado prefabricado, consiguiendo la flexibilidad y el movimiento a través de la unión de los segmentos, generando una línea continua que circunscribe el espacio, describiendo un camino de aquí para allá. La obra de Schad se presenta como un movimiento fluido en el vacío, movimiento sutil y suave como si el acero danzara, dialogando con el escenario, “alternando perspectivas y vistas creando conciencia de los propios movimientos y del paso del tiempo”.⁵⁴ Esto se hace evidente en *Ennet Me*, donde se puede observar con claridad cómo el dibujo expansivo en metal recorre el vacío delineando perímetros sucesivos que en su encuentro generan un entrever, aquella transparencia continua que no obstruye el espacio, sino que lo insinúan con delicadeza [23]. Otro aspecto de la obra es aquella contradicción entre la ductilidad ilusoria y la dureza intrínseca del material, es decir, esa poética de hacer de algo rígido, pesado y tosco, algo suave, dúctil y leve.

Desde otro punto, algunas obras de Guillermo Mora entran en diálogo con mi obra al trabajar materialidades similares, sobre todo frente al aspecto móvil, llegando a resultados formales

53 Schad, Robert, *Spacedrawings*, web personal, <<http://robertschad.eu/sculptures/spacedrawings/>>, [consulta 21 de enero de 2014].

54 Schad, Robert, *Outdoor spaces*, web personal <<http://robertschad.eu/sculptures/outdoor-spaces/>>, [consulta 21 de enero de 2014].

semejantes. Pero el punto de partida de su búsqueda es totalmente diferente, limitándose a los resultados exclusivamente formales y al trabajo de la pieza como objeto autónomo. Él trabaja construcciones ensambladas que “surgen de la idea de introducir el fracaso como metodología”.⁵⁵ Parte de la utilización de fragmentos o materiales residuales o de piezas que han resultado ser errores, con el propósito de darles una segunda oportunidad, así todo elemento surgido en el estudio puede volver a ser reutilizado. “Digamos que todos esos restos que quedan en el estudio yo los concibo como un vocabulario, como letras sueltas, como palabras a medio hacer. Combinados unos con otros pueden generar nuevos significados”.⁵⁶ Su obra *Entre tu y yo*, es el resultado de ensamblar fragmentos de bastidores reutilizados y pintados, unidos con bisagras metálicas, siendo ésta, una pieza móvil de mucha extensión que aparece enrollada en una viga reticulada del techo [24]. Es una línea hecha nudo. Colgando desde lo alto la pieza color magenta fluo toma presencia por acumulación y densidad, aquel entramado tupido hace que visualmente la obra, a pesar de estar construida por objetos alargados y esbeltos, no funcione como una línea que construya espacio como en el caso de Schad, sino más bien funcione como una masa que ocupa el espacio. El uso de bisagras le otorga un movimiento en eje a cada fragmento, siendo este gesto circular lo que se percibe a modo de envoltura.

Ambas obras trabajan la línea como recurso, una en estado permanente y otra en estado móvil. Si bien el carácter permanente de la línea permite, a través de la rigidez, construir unas relaciones espaciales ricas en vacíos, también es de tener en cuenta la escala de la esculturas de Schad, una obra a menor tamaño, implicaría, no sólo la disminución en altura, sino también la disminución de la sección de los perfiles, si se deseara mantener la misma relación lleno-vacío. Ahora bien, ese carácter espacial de la obra de Schad, no fue posible mantener en *Enlaces*, debido primero a la escala de la obra y segundo a que las uniones finales resultaron dotar a la pieza de un carácter fluido, destituyendo cualquier posibilidad de rigidez en la cual se había pensado inicialmente. Se llegó a sí a un juego de inestabilidades e imposibilidades, siendo la fluidez y lo informe una de las principales características del objeto, que en su manipulación se escurre para permutar constantemente su imagen y llegar a un estado coloidal⁵⁷. De este modo, el objeto sacrifica su carácter espacial por un carácter móvil e interactivo. Pero lo móvil, también funciona como recurso para la construcción del espacio, ahora el espacio no se construye a través de una línea que delinea el vacío, sino que se construye en base a la misma ocupación del espacio. El objeto ocupa el espacio, estableciendo relaciones espaciales que se van modificando

55 García, Oscar, “Entrevista a Guillermo Mora”, *PAC. Plataforma de Arte Contemporáneo*, 12 noviembre de 2012, [web], [consulta 25 de Enero de 2013], disponible en <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-guillermo-mora/>>.

56 *Ibidem*.

57 Hace alusión metafórica al cuarto estado de la materia, el estado coloidal, que es un punto intermedio entre lo sólido y lo líquido, que no tiene forma definida, es decir, puede adaptarse a la forma del contenedor..

en función de la manipulación de la pieza. Su función espacial ahora está más relacionada con el cuerpo, porque es el cuerpo el que manipula el objeto, estableciéndose una relación objeto-cuerpo-espacio. En consecuencia, son los desplazamientos, los recorridos, la ocupación los que hacen que se habite una determinada porción de lugar, tamaño que irá variando en función de las acciones, y es en ese ocupar, en donde se va construyendo el espacio intencional. Si bien la obra de Mora recurre al carácter móvil, el uso de la bisagra limita mucho la movilidad del objeto, algo que se explicará en el proceso constructivo de *Enlaces*, ya que éste material se planteó como primera opción en el diseño. Es por esto que la obra de Mora a pesar de tener movilidad, más que ser interactiva, funciona como una construcción de múltiples formas estáticas destinadas a la contemplación, desde este punto, me parece que no renuncia a la idea de permanencia tradicional de la escultura, aunque sean piezas que se puedan desarmar para constituirse en nuevas.

En definitiva, la estructura de *Enlaces* se basa en la repetición de módulos unidos en base a enlaces frágiles que ceden al desgaste del uso y el tiempo. La pieza resultante tiene un carácter orgánico que establece sus propias características, sus propias funciones y sus propias limitaciones. Así, el objeto mismo condiciona sus formas, el espectador interactivo tan sólo podrá manipularla hasta donde el objeto se lo permita, no existe una dominación absoluta sobre él, tiene sus propias reglas.

Procesos Constructivos

En esta primera etapa, se desarrollaron diversas pruebas de materialidades para determinar el módulo y el enlace. En el módulo estaba la responsabilidad de la línea, esa línea que moldearía el espacio dibujando, estableciendo relaciones de lleno y vacío, de transparencia y continuidad entre los distintos umbrales y ventanas que se pudieran generar. En el enlace, recaía el carácter móvil del objeto, pudiendo el objeto así extenderse y contraerse, haciéndose transformable y manipulable. La condición de manipularlo determinó muchos aspectos



Figura 23. Robert Schaad, *Ennet Me*, 2002, Acero, 255x107x77 cm, Arthobler Gallery, Zurich.

Figura 24. Guillermo Mora, *Entre tú y yo*, 2012, técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas, dimensiones variables (pieza móvil).



finales, condicionando esto mismo la extensión del objeto que quedaba determinada por el cuerpo: ¿Cuál era la extensión máxima de la pieza en relación a la limitación de un cuerpo para manipularla? Esa extensión se llevó al límite, el cuerpo resultó ser la medida del objeto.

A partir de esto, se pensó en diversos materiales alargados y esbeltos, tanto de madera como de metal. En un inicio, se planteó el uso de materiales reciclados metálicos de la chatarrería que tuvieran agujeros en sus extremos o en su cuerpo para poder, eventualmente, diseñar algún tipo de unión móvil. Si bien aquella opción se veía atractiva, la estética final de tener una serie de segmentos diferentes quedaba disonante con la búsqueda. Después de varias pruebas, se optó finalmente por la madera para la construcción de módulos que pudieran repetirse en forma y en tamaño. Se compraron listones de 250x2x3 cm y se redujeron a distintos tamaños: 30 cm, 40 cm, 50 cm, 60 cm y 70 cm. Para la unión en un principio se pensó en bisagras y diversos tipos de piezas metálicas (pletinas, ángulos, etc.). Las bisagras como pieza dotaban a los módulos de movilidad y las piezas metálicas fijas a cada extremo, se podían ensamblar y desensamblar con un sistema de pernos, permitiendo uniones fijas, que dotaban a los módulos de rigidez. Pero este sistema generaba muchas limitaciones por un lado la bisagra sólo permitía movimientos en eje y por otro las piezas metálicas estaban sujetas a un ensamblar y desensamblar constante, no era una manipulación fluida. Finalmente se determinó que el cordón de cuero era la unión más adecuada. El sistema fabricado para unir los módulos se muestra explicado en la figura 25.

En definitiva, el proceso constructivo de la obra se convirtió en un sistema de seriación: fragmentación y unión, cumpliendo con los objetivos planteados. El objeto consiguió convertirse en una *Rayuela*⁵⁸, permitiendo establecer múltiples finales a partir de una propuesta inicial, con la diferencia de que ningún final podría repetirse.

La exploración del objeto

Durante el desarrollo de la investigación, se realizaron diversas exploraciones con el objeto que fueron documentadas tanto en fotografía como en vídeo. Estas partieron de una idea de exploración formal, que paulatinamente se fueron abriendo a las posibilidades de interacción y a la relación con el espacio. De este modo, se exploró el objeto autónomo como pieza, en dos posibilidades formales, la de contracción y la de extensión. Posteriormente, se hizo un estudio del objeto en el espacio, primero explorando su incidencia en los espacios interiores y luego su incidencia en el espacio público. Más tarde, se realizó toda una serie fotográfica en relación al cuerpo, en donde se exploraban formas de protección. Esto llevó a una serie de exploraciones

58 Alusión a la novela *Rayuela* de Julio Cortázar.

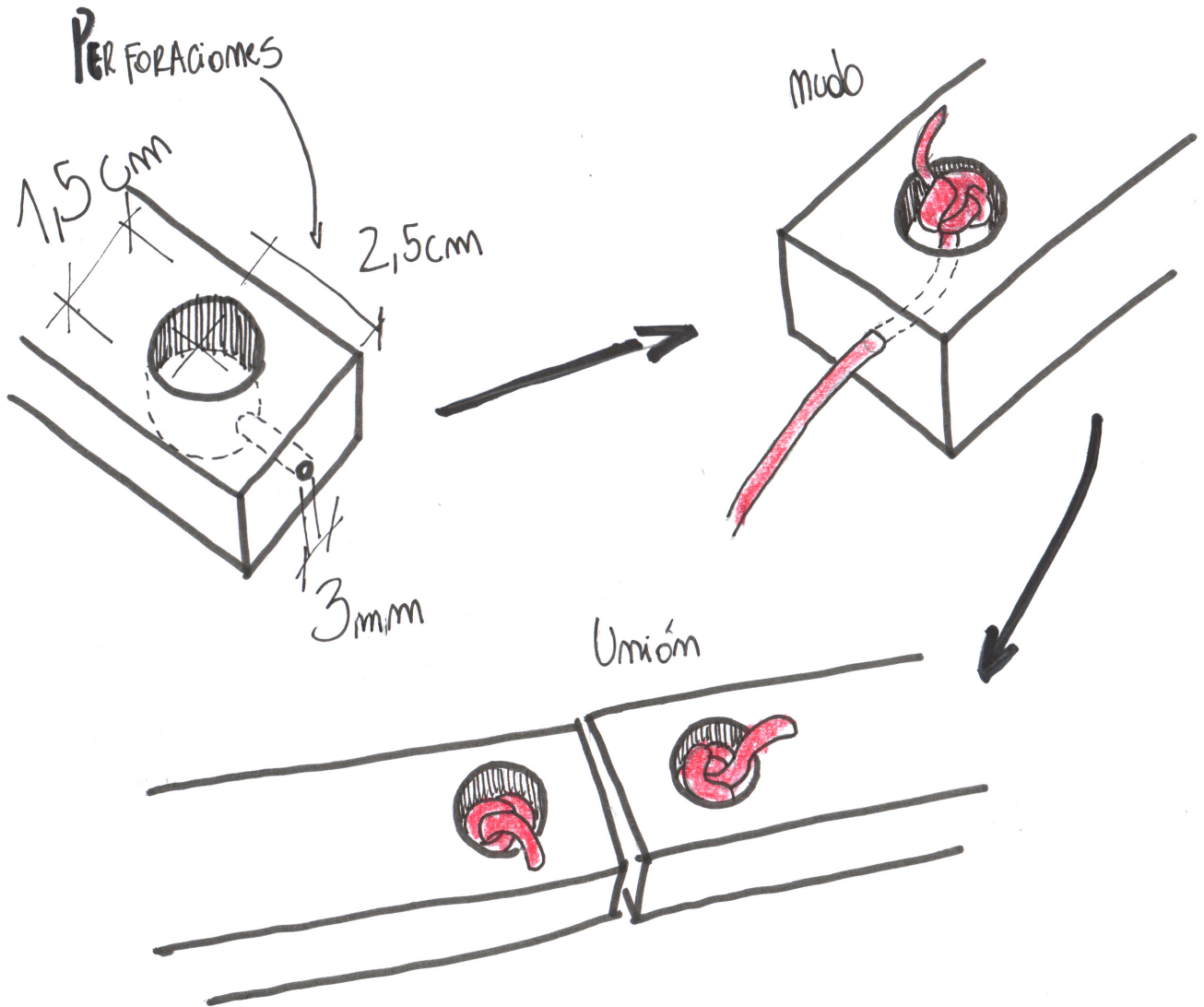


Figura 25. Detalle constructivo de Enlaces.

performáticas que se hicieron en base a un listado de acciones posibles con el objeto. Para finalmente sacar la pieza al espacio público con el fin de tener experiencias interactivas con los transeúntes. El desarrollo de estas experiencias será contado a continuación.

El objeto autónomo: contracción – extensión.

El trabajo del objeto como pieza autónoma, consistió principalmente en la exploración de sus posibilidades espaciales [26]. El objeto tiende a la horizontalidad del suelo y en su manipulación, esta sujeto a una constante alteración. La alteración resulta ser la característica que lo define. La palabra tiene su raíz latina *alter*, y hace referencia tanto a un cambio de estado como a un cambio en el tiempo, es decir, es evolución y devolución⁵⁹. De esta manera, se sostienen continuas permutaciones de la forma en el tiempo, formas que a su vez están sometidas a un estado de irreversibilidad, ya que no pueden volver a repetirse. Algunas de estas formas fueron registradas fotográficamente, teniendo en cuenta que el registro de sus formas podía ser infinito.

Durante el desarrollo de esta serie se reflexionó sobre su aspecto inestable, incierto y versátil, estableciendo analogías con algunos temas característicos de la modernidad líquida⁶⁰, como son las transformaciones continuas, así como la inseguridad, la vulnerabilidad y la inestabilidad de las estructuras sociales, políticas y económicas. Como dice Bauman “es un sentimiento de inestabilidad, de que no existe un punto fijo en el que situar la confianza⁶¹”. Y cuando habla de confianza, hace referencia desde el impacto de estas condiciones en las relaciones humanas, hasta la confianza que se pueda tener en las instituciones. Esta incertidumbre generalizada toca todos los aspectos de la vida, ya que se hace imposible calcular los riesgos en un entorno de inestabilidad. Este estado perpetuo de inquietud se da en relación al mañana, reflejando que “el propio estatus social es precario, débil, frágil y trémulo⁶²”. A partir de esto, es posible trasladar aquellas relaciones a una reflexión sobre el objeto, ya que estas mismas características se pueden encontrar intrínsecamente en su estructura. El objeto transformable pasa de un estado de extensión a un estado de contracción, su aspecto formal es incontrolable, se construye y reconstruye constantemente, la inestabilidad surge de intentar controlar la estructura, la incertidumbre de su forma y de su reacción que se hace inmanente, la fragilidad de sus lazos hacen indeterminante su continuidad, ya que la ruptura de sus enlaces es inevitable, la piel cede

59 Krauss, Rosalind, *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 165.

60 Bauman, Zygmunt, *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbres*, Barcelona, Ensayo Tusquets, 2009.

61 Bauman, Zygmunt, “Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza”, entrevista de Daniel Gamper Sachse, en *Zygmunt Bauman. Múltiples culturas, una sola humanidad*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008, p. 43.

62 *Ibidem*, p. 46.



Figura 26. De la serie fotográfica *El objeto autónomo*, fotografía a color.

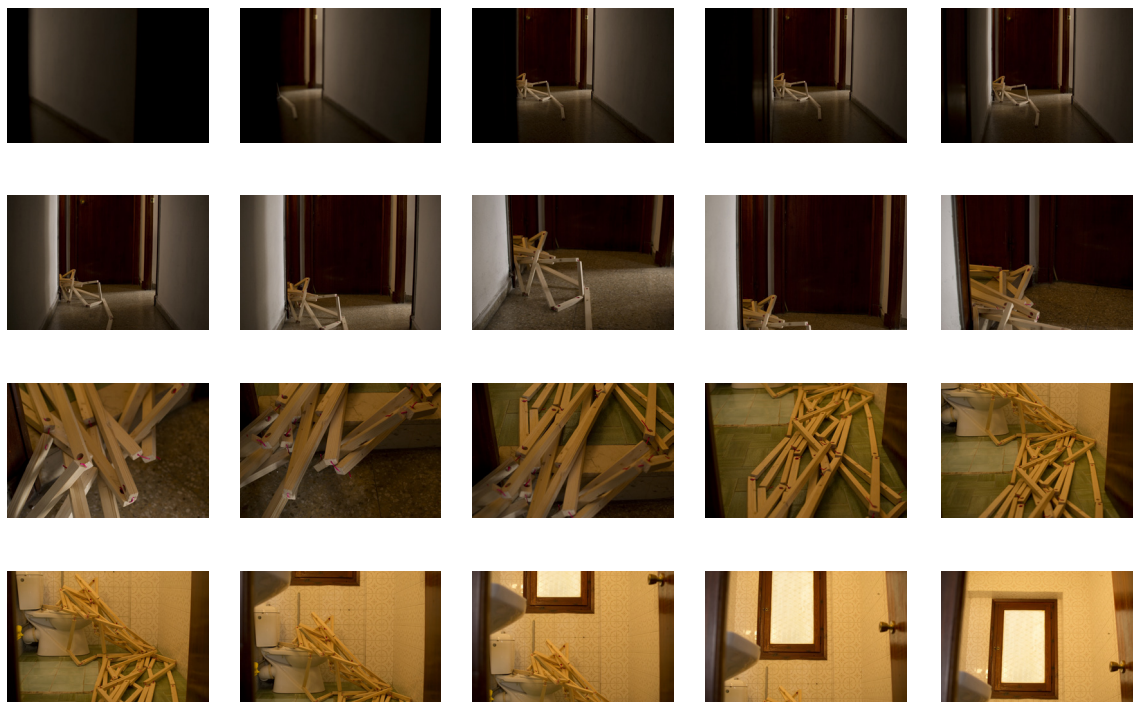


Figura 27. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales interiores*, fotografías a color.

y se corta. La estructura no es de fiar, el objeto en alteración agrade al usuario, los riesgos son incalculables. El objeto coloidal se hace incontenible, sus restricciones aluden a la imposibilidad de control y dominación, su insistencia a la inutilidad del esfuerzo, su necesidad repetitiva de escindir y suturar a lo absurdo de la vida⁶³.

El objeto en relación al espacio interior.

Esta investigación, tenía como objetivo analizar el comportamiento del objeto en el interior explorando las relaciones de medida que se establecían en distintas habitaciones de la casa. De este modo, perceptiblemente el tamaño de la obra varía en función del espacio que la circunda, así, en un salón de 12 x 6 metros la obra perdía preponderancia a pesar de extenderse por toda la habitación, por el contrario, en el baño la pieza cobró peso y tomó relevancia en el espacio aún en su forma más contraída. De esta manera, se probó colocando la obra en distintos lugares, explorando la idea de escala, y de cómo el ojo establece diferentes relaciones de tamaño teniendo de referencia un mismo objeto. Finalmente, se jugó con el recorrido del cuerpo y el encuentro, es decir, se dispuso la pieza de una manera determinada en un habitación y se jugó con una secuencia fotográfica en la cual paulatinamente la obra se hacía presente, utilizando un

63 Haciendo alusión nuevamente a Sísifo.

objetivo de 50 mm, simulando la apertura de la mirada se estableció un recorrido al encuentro.

El objeto en relación al espacio exterior: ejes x,y,z.

En las exploraciones con el objeto en el espacio exterior, se intentó relacionar la extensión máxima de la pieza en relación a los ejes X, Y y Z. Estas experiencias tuvieron resultados diversos.

El primer acto fue estirar la pieza a lo largo de una calle peatonal que desembocaba en una plaza (eje y), se intentó aquí no sólo comprender la extensión en sí relacionada con el largo, ancho y alto de la calle sino sus posibilidades de delimitación del espacio al marcar un recorrido lineal que escindía en dos la avenida. Es decir, cómo la obra ordena el espacio y cómo el espacio influye en los transeúntes [30]. Ahora bien, aquí es muy importante destacar cuando es que la experiencia comienza, porque la experiencia no comienza con el objeto extendido en la calle, sino que comienza en el momento en que se ejerce la intención de llevarla a la calle y todo el proceso que implica⁶⁴. El segundo acto, colocar la pieza en eje x, resultó ser inútil. El peso y la debilidad de las uniones hacen que el objeto carezca de rigidez, por lo tanto no puede sostenerse en las salientes de la pared y cede ante la gravedad [28]. En el tercer acto, colocar la pieza en eje z, se observaron cosas diferentes, como que no es lo mismo tener 42 metros de largo extendidos que tener 42 metros de largo colgados, y esto es principalmente porque cuando se extendió el objeto en la calle, su percepción de “largo” no fue “tanta” respecto a su percepción de “alto”. En el recorrido paralelo que se podía hacer junto al objeto en horizontal, se podía constatar que tenía una extensión importante pero respecto a la extensión total de la calle, a la relación de escala, su tamaño perdía preponderancia, por el contrario, al colgar el objeto

64 ... en el momento en que se carga, se baja por las escaleras, se traslada fuera del edificio, se cruza la calle, se resbala, se cae, se toma nuevamente, se descansa, se llega al lugar, se deja caer, se comienza a desenredar, se extiende, se corta en el proceso, se cose en sus escisiones, se comienza a definir la línea, las personas pasan, preguntan (“¿es una traca gigante? ¿la van a prender?”), se observa qué sucede, se hacen preguntas, se registra fotográficamente, se recorre, se establecen nuevas relaciones formales. Todo esto es la experiencia.



Figura 28. Del archivo fotográfico documentado de las exploraciones en el espacio exterior, eje X.

Figura 29. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales exteriores, eje Z, fotografía a color.*



de un cuarto piso, aparece ahí una relación con lo alto, en donde la medida del largo adquiere una importancia más relevante al encontrarse en estado vertical, a pesar de que lo que estaba colgado fuera solo la mitad de la pieza [29]. Me parece interesante como una misma dimensión tanto en vertical como en longitudinal se percibe de distintas maneras. ¿Será una comparación que se hace con el cuerpo? ¿Será que al medir el espacio en relación al cuerpo, estamos tan acostumbrados a dominar la horizontalidad que la relación distancia/cuerpo se percibe de manera más corta y al medir nuestro cuerpo con la verticalidad, sentido en el cual no nos movemos por medio propio, el ojo desacostumbrado a la altura, determina perceptivamente la relación altura/cuerpo de manera más exagerada? El objeto no logró sostenerse colgado por mucho tiempo, se vio cortado por su propio peso, las uniones no resistieron.

Tres formas de protección: El nido – la casa – la ropa.

Las exploraciones del objeto en relación al cuerpo tuvieron distintos planteamientos, por un lado se intentó utilizar el objeto a modo de estructura utilitaria, por el otro, se intentó determinar una serie de acciones posibles con el objeto. En este apartado, se abordará el trabajo realizado a partir de la idea de protección, documentado fotográficamente. En la experiencia hay un trabajo de reflexión tanto entorno al objeto como al cuerpo, en relación a sus límites y a sus posibilidades.

De esta manera, la presente investigación aborda la relación del objeto con el cuerpo desnudo, a partir de esto, se desarrollaron cuatro planteamientos: la ropa, la casa, el nido y la huella. La idea de trabajar el desnudo tiene que ver con el cuerpo despojado de la identidad cultural que confiere la ropa, para así obtener un cuerpo vulnerable, frágil y expuesto, dispuesto a revestirse de nuevas relaciones. El objetivo principal en estas exploraciones era poder establecer una relación de uso, partiendo de la idea de vestidura, como si aquella trama de madera pudiera ponerse, montarse sobre el cuerpo, cubrirlo y protegerlo. El despojamiento de las ropas se vio como una necesidad, ya que la ropa es lo que, como se explicó en capítulos anteriores, confiere al hombre su identidad antropológica, social y religiosa, de este modo, sólo con el despojamiento de la identidad cultural, puede darse en el acto de revestirse nuevas relaciones, así, vestirse de madera, confiere al cuerpo una nueva connotación, le permite hablar por un lado, de aquella protección inicial que podría enunciarse con el hecho de cubrir al cuerpo desnudo, pero por otro lado, permite hablar del lastre con que carga un cuerpo al observar que la materialidad de la ropa es una pesada estructura [31]. Las maderas no sólo velan visualmente la piel, sino que en ese entrever, aparece un grado de erotismo, aparece un ser cuerpo, su carne, su materia. Y son esas mismas piezas que lo cubren la que lo hieren, el peso del objeto incide sobre la carne,



Figura 30. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales exteriores*, eje Y, fotografía a color.

la magulla, la enrojece, la daña, es ahí cuando se vuelve una carga, aquella carga que puede significar todo el peso de la existencia del hombre, todo ese peso insostenible que debe cargar el cuerpo, toda esa apariencia que debe cumplir para saciar la moral y las expectativas de una sociedad agresiva y violenta ante la diferencia, ante esa imposición de las estructuras de poder por moldear nuestras individualidades en masas símiles.

De este mismo modo, la casa, el hogar, núcleo principal de la construcción de la familia y la representación de la protección ante las vicisitudes de la naturaleza y la sociedad, adquiere ese carácter de cobijo del cuerpo, una extrapolación del útero materno [32]. El ocultamiento es una forma de protegerse del mundo exterior, la casa debe cumplir aquella función, el cuerpo replegado en sí mismo cubierto de una estructura de madera apela a esa protección dentro de casa, a esa protección más inmediata, más acotada, al mínimo espacio que puede ocupar un cuerpo para cubrirse, para esconderse, para desaparecer.

Desde otra perspectiva, el nido, también hace referencia a esa forma más primitiva o más natural de protección y cobijo [33]. Es esa extrapolación del mundo de la naturaleza al ámbito del hombre. El nido hace referencia al hogar de diversas especies de aves, se transforma en un lugar de incubación, de crecimiento, de protección ante los depredadores, de alimentación, de enseñanza, de sueño, etc. Un cuerpo en un nido hace referencia a esa necesidad de protección, tanto física como psicológica, esa búsqueda de volver a la infancia, a la dependencia, a la seguridad, a lo cálido, pero a su vez, resulta incómodo, frío, agresivo, es una etapa a la que no se puede volver, el recuerdo queda cercenado por la realidad, las maderas gruesas se incrustan en el cuerpo y lo rechazan, lo invitan a levantarse y seguir. Nuevamente lo magulla, lo hiere, lo obliga a partir. Es un lugar utópico, es ilusorio, está únicamente en la memoria.

Finalmente la huella, aparece como el registro resultante de la exploración, hacer referencia a aquel rastro que dejó la madera en el cuerpo, son las marcas de la pieza en la piel [35].

El cuerpo manipula al objeto: acciones

En las acciones con el objeto como se dijo anteriormente, se trabajó la relación objeto-cuerpo, y se llevó al límite. Así, se exploraron los límites del objeto en relación al cuerpo y los límites del cuerpo en relación al objeto.

En un comienzo, se realizaron una serie de acciones intuitivas e improvisadas para obtener una primera aproximación sobre lo que sucedía con el objeto. En estas primeras experiencias, se observó el potencial performativo del objeto. En consecuencia, se planteó un listado de



Figura 31. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *La ropa*, fotografía a color.



Figura 32. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *La casa*, fotografía a color.

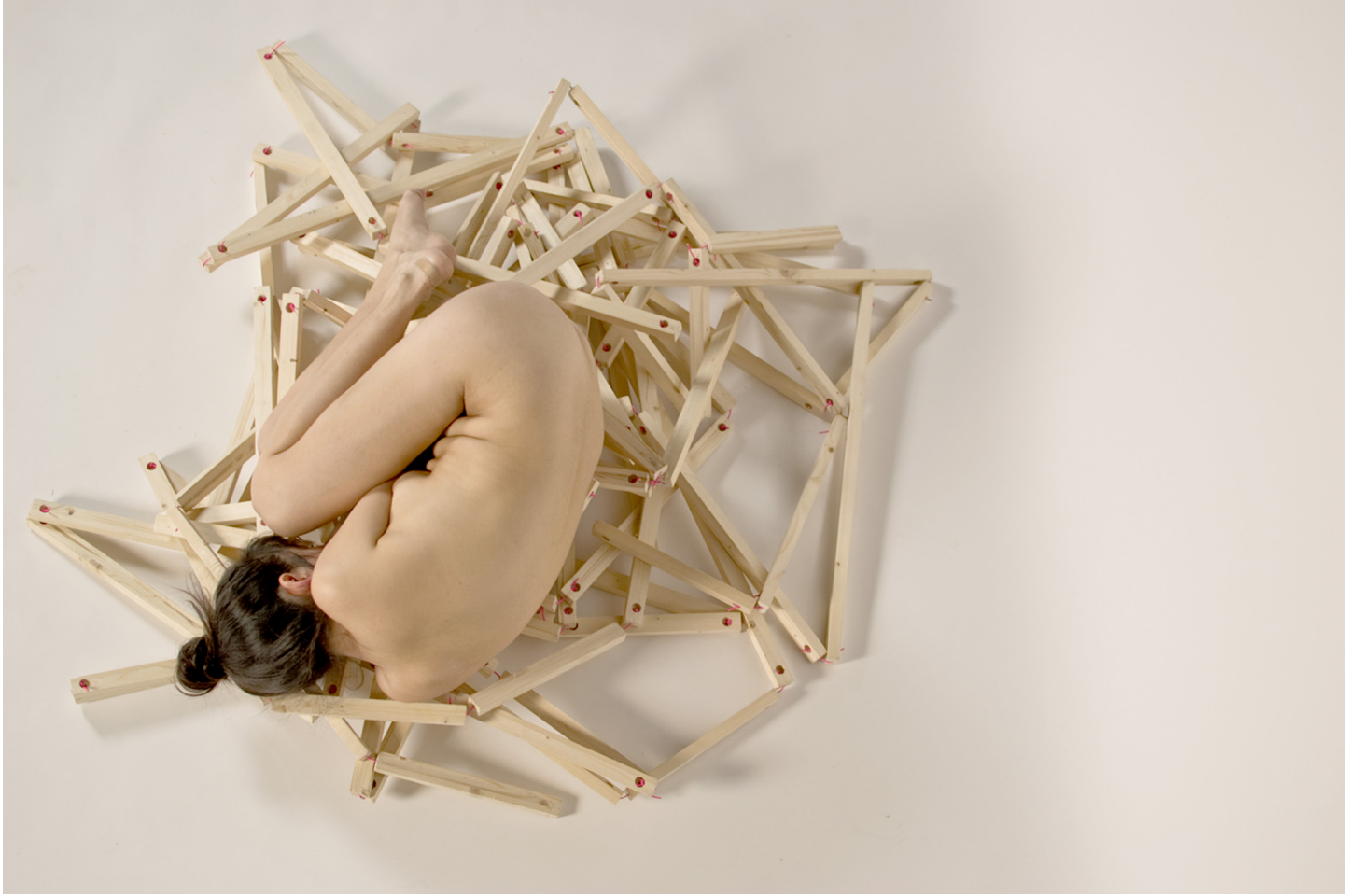


Figura 33. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *El nido*, fotografía a color.



Figura 34. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales, El nido*, fotografía a color.

Figura 35. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales, La huella*, fotografía a color.



acciones a realizar que pudieran trabajar tanto con las fronteras como con las limitaciones, las restricciones y las posibilidades. Concretamente en estas experiencias se llegó a entender la acción como recurso para tomar conciencia del cuerpo a través de su uso como medida en relación a un objeto artístico. Esta serie de acciones registradas en vídeo, reflejan un proceso de reflexión que aborda diversos temas de la existencia, como la violencia física y psicológica, y el absurdo, abordando lo absurdo desde la inutilidad del esfuerzo.

Se realizaron nueve acciones, en la *Acción I* [36] se trabajó la idea de desplegar y coser. A partir del nudo se desenreda el elemento que con el esfuerzo de tirar se corta en las uniones. De ahí viene el proceso de coser, de regenerar la estructura, algo que se realiza después de cada manipulación. Coser el objeto y recorrerlo hasta su fin en el acto de desenredar es tomar conciencia del mismo, es tocarlo, sentirlo, conocerlo, conocer sus partes, acto que se ve reforzado en la *Acción II*, al pasar toda la estructura de un lado a otro con los brazos estirados, donde de alguna manera se intenta medir el objeto en relación a la cantidad de brazadas pasadas y al tiempo que transcurre de ello [37]. De este modo, se estableció que el objeto mide 39 brazadas en un tiempo de 2 minutos a velocidad constante. Posteriormente en *Acción III*, se intentó realizar la practica de reducir el objeto a su mínima expresión, plegándolo al máximo hasta convertirlo en una masa contraída que entregaba otra posibilidad de medición, esta vez, se comparó la masa/volumen del objeto reducido con la masa/volumen del cuerpo al recostarse al lado de él. De esta manera en *Acción IV*, se determinó que la relación masa/volumen del objeto superaba a la del cuerpo, esto implicaba que el cuerpo estaba manipulando un volumen superior a su propia medida. Del mismo modo en *Acción V*, se estableció la idea de enredar, de incidir en aquella estructura ordenada y organizada y llevarla al caos [39]. Con esta bola cohesionada se realizaron una serie de actos de esfuerzo, como fue empujar (*Acción VI*) [38], lanzar (*Acción VII*) [41] y atravesar por debajo (*Acción VIII*). En estas prácticas sale a flote la perseverancia, la constancia y la

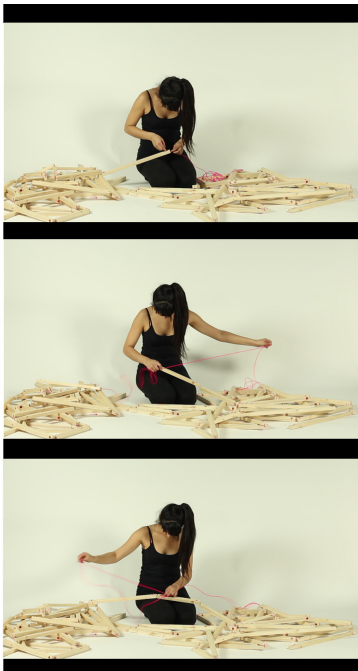


Figura 36. *Acción I*, fotogramas.



Figura 37. *Acción II*, fotogramas.



Figura 38. *Acción VI*, fotogramas

Figura 39. *Acción V*, fotogramas.

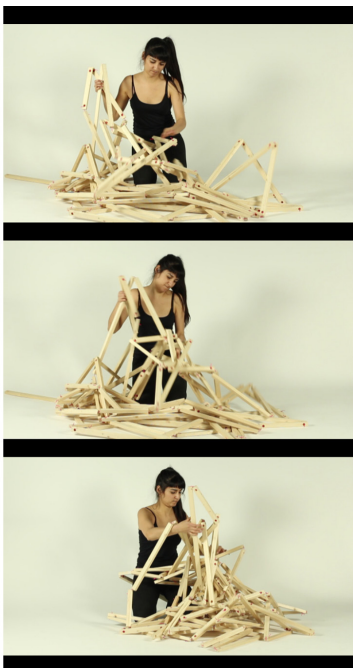
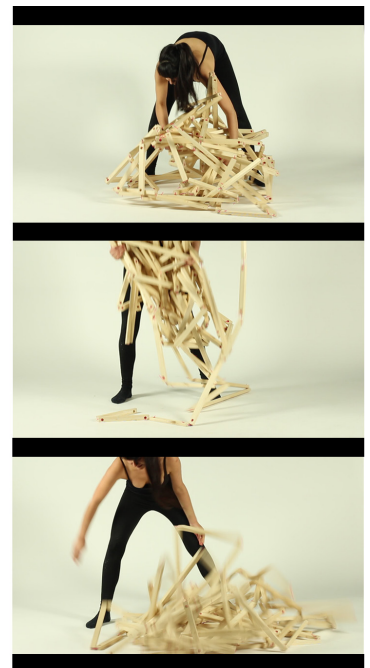


Figura 40. *Acción IX*, fotogramas.



Figura 41. *Acción VII*, fotogramas.



dedicación obsesiva o resignada del esfuerzo humano, conduciendo a la reflexión nuevamente del absurdo y el mito de Sísifo. En cada una de estas acciones está presente el esfuerzo, el desgaste, el cansancio y el agotamiento, así como la insistencia de repetición. Pero el acto de lanzar fue el más agresivo de todos, es un esfuerzo de tomar, levantar y tirar. El acto de lanzar mide el peso del objeto y su potencial de violencia y agresión, el sonido registra ese lanzar hasta el agotamiento. Es a su vez una forma de catarsis. Finalmente se llega al acto final, en donde la imposibilidad se hace evidente, aparece nuevamente Sísifo, esta vez rendido. En *Acto IX*, se muestra un proceso paulatino de desesperación, hay primero un intento de construir algo firme y estable con el objeto, que fracasa por inestabilidad, llevando poco a poco al cuerpo a un acto de desesperación, llegando a la destrucción del objeto cortando los enlaces uno a uno hasta no tener fuerzas para seguir repitiendo aquella mutilación. Aquí se intenta llevar el cuerpo al límite, y suceden dos actos de rendimiento⁶⁵, primero la parte psíquica cede ante la desesperación y comienza a destrozarse el objeto, y segundo es la parte física la que cede ante el agotamiento y se detiene [40].

En definitiva, las acciones resultaron ser un acto de conciencia, el cuerpo manipula al objeto llegando a medir sus propios límites y posibilidades.

Experiencias en el espacio público

Las experiencias en el espacio público se tomaron como iniciativa para estudiar las posibilidades interactivas reales del objeto. Se tomó como lugar el Jardín del Turia, en donde se llevó el objeto y se invitó a los transeúntes a interactuar con la pieza. La mayoría de las personas que transitaban por el sitio se negaron a participar, siendo la excepción seis grupos de personas, tres de los cuales eran familia con hijos y fueron los niños y adolescentes los más entusiastas. Los otros tres grupos estaban formados por jóvenes entre 20 y 28 años.

La invitación incentivaba a los transeúntes a participar de un acto lúdico con el objeto, otorgándoles completa libertad de manipulación. Se observó en primera instancia la dificultad del espectador para determinar algún uso para la pieza desde la imaginación y, posteriormente, conseguir concretar la idea, ya que los cuerpos al encontrarse frente a un objeto tan dócil, no sabían muy bien qué hacer con él. En consecuencia el aspecto lúdico del objeto se pone en duda. También se observó que los tres grupos de niños utilizaron la pieza para dibujar una casa, algunos a partir de una vista y otros a partir de la planta [42]. Los jóvenes realizaron distintas acciones, desde envolver el cuerpo hasta estirar entre otras.

65 Refiérese aquí a darse por vencido.



Figura 42. Del archivo fotográfico documentado de las exploraciones en el Jardín del Turia.

Las experiencias en el espacio público llevaron a la conclusión de que la pieza podía ser interactiva, pero que debía de tener un guión, algo que dirigiera las acciones o diera alguna idea de las posibilidades de uso. Esto se facilita en el montaje final de la obra, debido a que aparecen las imágenes de referencia de lo que se ha hecho con el objeto y a su vez, aparecen redactadas unas instrucciones de uso. La construcción de un guión se convirtió en clave para que la pieza expuesta se volviera interactiva.

El guión

La idea de redactar un guión aparece principalmente de la intención de convertir la pieza en un objeto interactivo para todo quien desee utilizarla. De esta manera se pretende la participación de público en la experiencia, en donde los mismos espectadores se vuelvan cuerpos activos al realizar esta serie de acciones. De este modo, el espectador no sólo contempla sino que acciona su cuerpo a probar sus límites y a medirse en relación al objeto.

Me parece muy importante la idea de participación en esta obra, ya que *Enlaces* en sí, más allá del material documentado, es una obra que apela al proceso y en ese proceso se encuentra la experiencia. Por lo tanto, la experiencia toma una gran relevancia, pero la experiencia en sí es

algo sumamente personal no puede ser transmitida a través de la contemplación de una imagen o de un vídeo, la experiencia sólo puede ser vivida, de ahí viene el interés en convertir la pieza en un acto interactivo para el público.

El guión propone alguna de las acciones que yo misma realicé, estas se pueden observar tanto en fotografías como en el vídeo-*performance*:

Instrucciones de uso:

- 1. desenredar**
- 2. estirar**
- 3. enrollar**
- 4. reducir al máximo**
- 5. envolver**
- 6. rodar/empujar**
- 7. atravesar**
- 8. lanzar**

En la figura 43 y 44 se puede observar el montaje de la exposición *PAM!14*, en donde aparece un grupo de personas interactuando con la pieza.

El registro sonoro

Este registro corresponde a una recopilación de seis sonidos diferentes extraídos de los vídeos que se realizaron con el objeto, vendrían a ser la huella sonora de la escultura. La importancia de este registro recae en su alto potencial imaginativo que puede ser explotado a través de su percepción sensorial, generando sus propias interpretaciones en la evocación de un paisaje imaginario.

Este concepto se desarrolla posteriormente en una obra llamada *De mis paisajes imaginarios*, de la cual se hablará más adelante.



Figura 43. Documentación exposición PAM!14, 2014, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.



Figura 44. Documentación exposición PAM!14, 2014, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.

El montaje de la obra

Una vez finalizada la investigación las interrogantes apuntaban a qué hacer con todo el material documentado y a definir qué es la obra. En vista de que después de finalizarse la escultura, la investigación tomó un camino de exploración, siendo el proceso la base de la experiencia, se determina entonces que todo el proceso es la obra, y se selecciona un material expositivo de toda la documentación registrada que narre el proceso de la investigación.

Primero se hace una selección fotográfica de la cual se extraen cuatro series: *El objeto autónomo*, *Exploraciones espaciales interiores*, *Exploraciones espaciales exteriores*, *Exploraciones corporales*. En una primera instancia, a miras de un primer montaje, las 123 imágenes seleccionadas, incluyendo en estas fotogramas de las acciones, se imprimen de tamaño estándar (10x15 cm) y se disponen para construir intuitivamente un extenso panel narrativo en relación al espacio obtenido [45]. Frente a un segundo montaje, la idea del panel narrativo pasa por una reflexión, en donde se determina la construcción de un panel fotográfico que funcione a modo de línea teniendo no más de 10 cm de alto y una extensión lineal de 590 cm [46]. De este modo, la imágenes verticales tendrían un tamaño de 10x6,7 cm y las horizontales un tamaño de 5x7,5 cm, permitiendo que dos horizontales dispuestas una sobre otra, completen la altura de 10 cm, a su vez el panel debía de estar a 110 cm del suelo. El montaje de las imágenes se realizó sobre forex, dividiendo el panel en 6 partes para facilitar su transporte. El resultado de la línea resultó favorable para la lectura narrativa del proceso. No obstante en un tercer montaje de la obra, el panel narrativo se ve afectado por las nuevas condiciones espaciales otorgadas. En este caso, la exposición se hacía en el Centre Cívic de Guinardó, en Barcelona, cuyo espacio interior distaba mucho del cubo blanco, de este modo en base a las nuevas restricciones del espacio, se debió improvisar un nuevo montaje. Concretamente, las paredes no podían ser tocadas, el

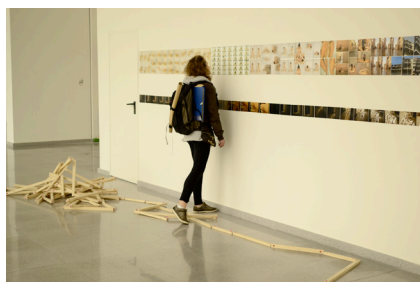


Figura 45. Documentación exposición *¡Buena pieza estás hecha!*, 2014, Espacio T4, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.



Figura 46. Documentación exposición *PAM!14*, 2014, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia.

Figura 47. Documentación exposición *Stripart 2014. XIX Mostra d'art jove d'Horta-Guinardó*, Centre Cívic Guinardó, Barcelona.



tamaño del muro dispuesto no superaba el metro y medio y la zona tenía una serie de elementos disonantes como cañerías y un calefactor. No obstante a modo de solución se utilizó la misma división de los paneles para superponerlos y generar una lectura más vertical, que si bien estéticamente no compite con la línea, prácticamente cumple la misma función [47].

Segundo, en todos los montajes, la disposición de la escultura ha optado por el suelo haciéndola más cercana al público.

Tercero, con todas las acciones registradas en vídeo, se montó un único vídeo-performance que permitiera la simultaneidad de las acciones en 6 pantallas [48]. Esta decisión se tomó principalmente debido a la extensa duración que tendría reproducir los vídeos secuencialmente, y a su vez, en base a la constatación de que los tiempos destinados a observar vídeos en las exposiciones no siempre son muy extensos debido a, desde mi punto de vista, las apreciaciones del tiempo y la velocidad que tenemos en nuestro contexto contemporáneo. Este vídeo pudo ser exhibido ya en el tercer montaje. El vídeo completo se encuentra adjunto en el anexo digital.

Cuarto, las instrucciones de uso planteadas se llevaron a la práctica recién en el segundo montaje. Éstas se imprimieron en papel adhesivo transparente con una altura de letra de 5 cm para disponerse en la pared asociada a la escultura, a modo de invitación a la interacción. Se observó en ambas exposiciones su efectividad.

En definitiva, se puede decir que el montaje de esta obra dependerá mucho del espacio asignado a la misma, aunque ha demostrado tener una capacidad de adaptación a distintos lugares.

Por otro lado, en la asignatura *Espacios Expositivos y Diseño 3d para Presentación de Proyectos*, se desarrolló un proyecto expositivo llamado *Exploraciones* en donde se desarrollaron las condiciones ideales para el montaje de la pieza. A continuación,



Figura 48. *Enlaces*, vídeo-performance, color, sonido, 5'20", fotograma.

relataré brevemente en qué consistió el proyecto junto con algunas imágenes sacadas de la maqueta virtual para dar una mejor comprensión al concepto.

Exploraciones, es un proyecto expositivo de carácter mixto, en donde, por un lado se busca exponer el trabajo de documentación realizado a partir de *Enlaces* y por otro lado, la interacción del espectador con el objeto, invitándolo a generar su propias experiencias. Se proponen así, dos espacios, un primer espacio [51], que exhiba una de las series fotográficas, los vídeo-*performance* y el registro sonoro de la escultura; y un siguiente espacio [49], que exhiba la pieza escultórica como objeto interactivo para que el espectador haga sus propias exploraciones, y que a su vez se registre la interacción para ser proyectada a tiempo real en una pantalla colocada frente al usuario, de este modo se intenta cuestionar los niveles de realidad, ¿qué es más real vivir la experiencia u observar cómo se vive la experiencia?

El concepto principal a trabajar es la idea de explorar, cómo a partir de un mismo objeto, las vivencias pueden variar en relación al sujeto. Cuerpo-objeto entra en relación para completar la obra a partir de la subjetividad, quedando así el registro y el recuerdo de un momento dentro de las posibilidades. En estas exploraciones se trabaja la idea del cuerpo como medida a través de la manipulación el objeto.

Otro aspecto importante es la idea de realidad sujeta a la controversia entre experiencia física y experiencia visual. Existen dos modos de entender la realidad, una afecta al cuerpo sensible y apela a la experiencia directa, la otra, propia de nuestro siglo, afecta aquel otro cuerpo, al que ven los demás, es una realidad que pasa por el filtro de la mediatización, es la realidad

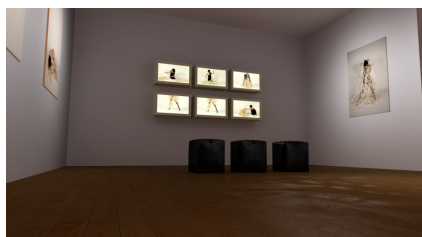


Figura 49. Vista sala dos, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*.



Figura 50. Vista sala dos, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*.

Figura 51. Vista sala uno, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*.



que te regresa la imagen⁶⁶. De este modo lo que se ve tiene una interpretación de realidad que aunque sea ficción, adquiere una categoría instantánea de verdad.

Para resumir, las distintas propuestas de montaje presentadas en este capítulo tienen como fin mostrar el proceso reflexivo que se llevó a cabo una vez finalizada la obra, en el sentido de cómo mostrar una investigación o unos resultados tan variados, cómo definir qué es la obra y bajo qué criterios seleccionar y cuáles serían los aspectos formales reales y prácticos en que se presentaría todo este proceso.

⁶⁶ Esto hace alusión al segundo cuerpo de Valéry. Valéry, Paul, "Algunas reflexiones sobre el cuerpo", trad. José Luis Checa Cremades, en Feher, Michel (ed.), (1989) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*, Madrid, Taurus, 1991, p. 399.

• De mis paisajes imaginarios

De mis paisajes imaginarios, es una obra que tiene su origen en un proyecto titulado: *El paisaje imaginario: la huella sonora*, desarrollado en el marco de la asignatura *Paisaje y Territorio: La mirada y la huella*. La propuesta a su vez, se desprende de la idea conceptual de extraer la huella sonora de la escultura de *Enlaces*, para explotar su potencial imaginativo en la evocación de paisajes imaginarios.

Plateamiento

Históricamente el paisaje ha ido asociado al sentido de la vista como si fuera algo externo al individuo por estar sujeto a la contemplación, pero en definitiva, es el individuo el que construye el paisaje en su interior, porque es su mirada lo que sensibiliza. A partir de esto, se propone el sonido como una forma alternativa de aproximarse al paisaje, debido a su alto potencial imaginario. El cuerpo no sólo oye un sonido, sino que la interpretación de este produce una imagen en relación a las experiencias subjetivas del individuo, extrayendo de la memoria recuerdos de manera asociativa. Así, el círculo creativo se completa con la presencia del oyente, quien reconstruye las imágenes en su interior. Finalmente, se propone resignificar el sonido a través de la evocación del imaginario individual del espectador, para que construya para sí, sus propios paisajes imaginarios.

Los objetivos que se plantearon fueron:

- Explorar las posibilidades del objeto en relación al sonido.
- Trabajar con las posibilidades sensoriales del individuo a través de la intuición y la imaginación.
- Trabajar el espacio y el tiempo a través del sonido.
- Desarrollar la potencialidad imaginativa de la “huella sonora”.

La intención inicial fue tomar el registro sonoro y descontextualizarlo para poder establecer nuevas relaciones. A partir de esto se propone un proyecto de instalación sonora, en donde se pueda desarrollar un trabajo de tiempo y espacio únicamente utilizando el sonido, siendo finalmente la relación con el espectador la que complete la obra. De este modo nos enfrentamos nuevamente a una propuesta que tiene múltiples posibilidades, ya que su final jamás será concluyente, porque la experiencia propuesta se concluirá en el interior del individuo, siendo los resultados sumamente subjetivos dependiendo del contexto y del bagaje cultural, social,

emocional, etc., del oyente.

Con esta obra se plantea la posibilidad de una triple relación entre sonido-cuerpo-espacio, ya que es el cuerpo el que percibe un sonido que traduce dentro de sí a una configuración espacial imaginaria. El cuerpo sigue siendo la medida, y como se explicó en el desarrollo de la investigación anterior, es tan físico, sensorial como psicológico.

Desarrollo conceptual

Con respecto al paisaje, Maderuelo escribe, "(...)aquello con que traba los elementos físicos de un lugar hasta hacerlo paisaje es lo misterioso, es decir, lo revelado a través de la poética, lo reservado, lo subjetivo, lo interpretativo. Efectivamente, sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva reservada y poética o, si se quiere, estética"⁶⁷. En definitiva el paisaje está sujeto a la contemplación, y es el espectador el que construye el paisaje, es su mirada, su foco, lo que lo sensibiliza. Cualquier cosa del entorno que contemple pero que genere cierta conmoción y sentimiento es paisaje. Es por esto que éste, reclama una interpretación y una presencia de emotividad. "(...) la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino *lo que se ve*".⁶⁸ Atendiendo a estas consideraciones, es posible inferir aquella conexión sensorial que hay con el paisaje, siendo factible una asociación paisaje/sonido, de este modo el paisaje sonoro adquiere factibilidad. Nogué escribe: "(...) hemos relacionado históricamente el paisaje con el sentido de la vista, pero resulta que el olfato, el oído, el gusto o el tacto pueden llegar a ser tanto más potentes que la vista a la hora de vivir o de imaginar un paisaje".⁶⁹

Paisaje sonoro y ecología acústica son términos que comenzó a utilizar por primera vez Murray Schafer en los años 70, para referirse al ambiente auditivo que se sitúa entre el sonido y el ruido. Su proyecto abordaba el estudio de la evolución y la transformación del paisaje sonoro, haciendo hincapié en cómo los cambios producidos en él afectan a los individuos y a su forma de relacionarse con el entorno, es decir, se centra en el ser humano y su relación con lo audible. A su vez, el sonido no existe sin su fuente, sin un evento que produzca sonido, sin un oyente. Todo sonido significa algo único para un oyente y es capaz de extraer de la memoria del mismo recuerdos ocultos de manera asociativa. También posee una función espacial, ya que crea y

67 Maderuelo, J., *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.

68 *Ibidem*.

69 Nogué, J., "Paisajes sonoros", *Culturals La Vanguardia*, 2 de Julio de 2008, p. 22.

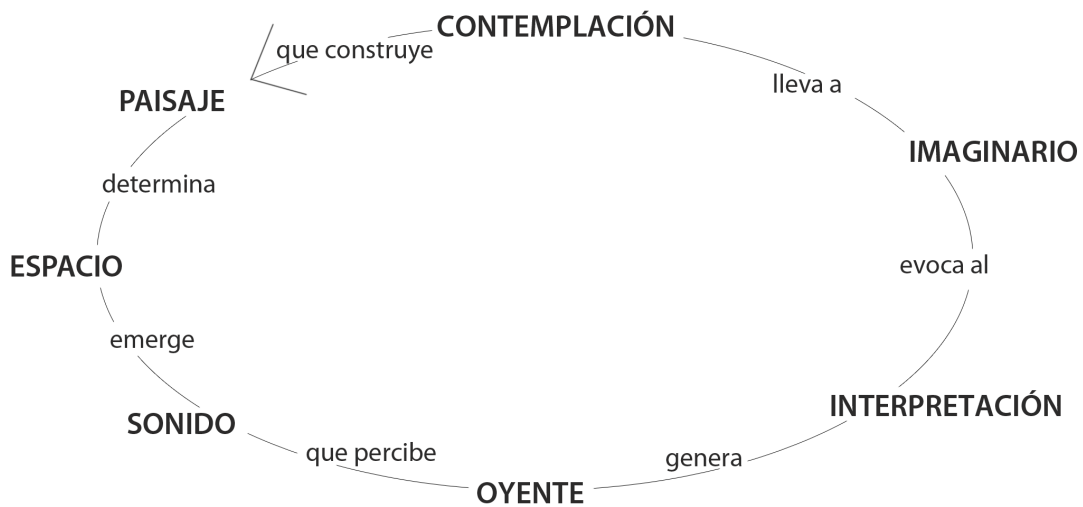


Figura 52. Mapa conceptual sobre la generación de paisajes a través del sonido.

define el espacio a nuestro alrededor para ubicar nuestra posición ante él, es decir proporciona información contextual y ambiental del medio.

Por consiguiente, estamos ante una propuesta que apela a los sentidos a esa percepción sensorial. Pero de acuerdo con la psicología fenomenológica, sensibilidad es el registro simultáneo de la percepción sensorial y de la percepción emotiva en representaciones que cargan mayor o menor cantidad de energía psíquica. El cuerpo no sólo oye un sonido, sino que la interpretación de este, produce una imagen en relación a las experiencias pasadas, estados de ánimo, recuerdos emocionales, etc. Es por esto la importancia del público, porque sin él no hay obra, éste completa el círculo creativo. Es aquí cuando el arte de la instalación ha puesto énfasis en la relación del espectador con la obra, tanto en su recorrido espacial como en el tiempo narrativo que mantiene en su trayecto. Molina escribe en su artículo *El arte sonoro*, que en una instalación sonora, el oyente no permanece fijo, sino que está en movimiento en el espacio haciendo que la escucha sea distinta, “cuando se toma conciencia de este condicionante y se concibe una obra en relación a esta capacidad del espectador de interactuar y ser parte de la misma, nos lleva a otras posibilidades expresivas y comunicativas. Esta interacción nos lleva a valorar al oyente como parte activa y creadora, además de la importancia del concepto de

tiempo de la obra, que se va haciendo en cada instante que se percibe”.⁷⁰

Del proyecto a la obra

En este capítulo, se hablará sobre el proceso de transformación que fue sufriendo el proyecto inicial hasta convertirse en obra real e instalada. Si bien el proyecto mantuvo su idea conceptual, las modificaciones fueron del todo formales, estando muy condicionado al espacio y al presupuesto. A continuación se relatarán las propuestas iniciales del proyecto y las modificaciones producidas en la obra final.

El proyecto original *El paisaje imaginario: la huella sonora*, proponía la construcción de un espacio alargado, oscuro y esbelto, en el cual el transeúnte atravesase experimentando una serie de sonidos que irían afectando su noción del espacio a medida que avanzaba por el pasillo [53]. El lugar sería un corredor de 1,80 x 15 m, como se muestra en la figura 53, cuyo interior poseería dos líneas iluminadas tenuemente a lo largo del suelo a modo de luces de emergencia, y una altura de unos 3 metros, en cuyo lado superior estarían los focos de emisión de sonidos y en el lado inferior se ubicarían los sensores de movimiento. Esencialmente la idea corresponde a hacer que el oyente al transitar active un sensor que a su vez active un sonido específico. Del mismo modo, si aparece un segundo oyente/transeúnte también iría activando sonidos que pueden superponerse con los activados por el participante anterior al encontrarse los dos dentro del mismo espacio. Se tenía pensado proyectar seis pistas de sonidos y 6 sensores de movimiento. Cada pista corresponde a una extracción del sonido de un vídeo que se hizo con la escultura de *Enlaces*, los sonidos adquiridos representan diversos tipos de movimientos, alguno manteniendo un ritmo rápido y continuo, y otro, suaves, lentos e interrumpidos.

Si bien se parte de un planteamiento claro sobre la idea conceptual del proyecto, el proyecto en sí seguía estando en estado de bocetos, y se era conciente que en su elaboración, aparecerían nuevas interrogantes, en especial cuando se comience a experimentar con el cuerpo y el sonido en tiempo real. Por consiguiente, del proyecto inicial a la obra, en este punto del proyecto, aún quedaba mucho camino.

70 Alarcón Molina, M., “El arte sonoro”. *ITAMAR*. Revista de Investigación Musical: territorios para el arte, 2008, p. 23.

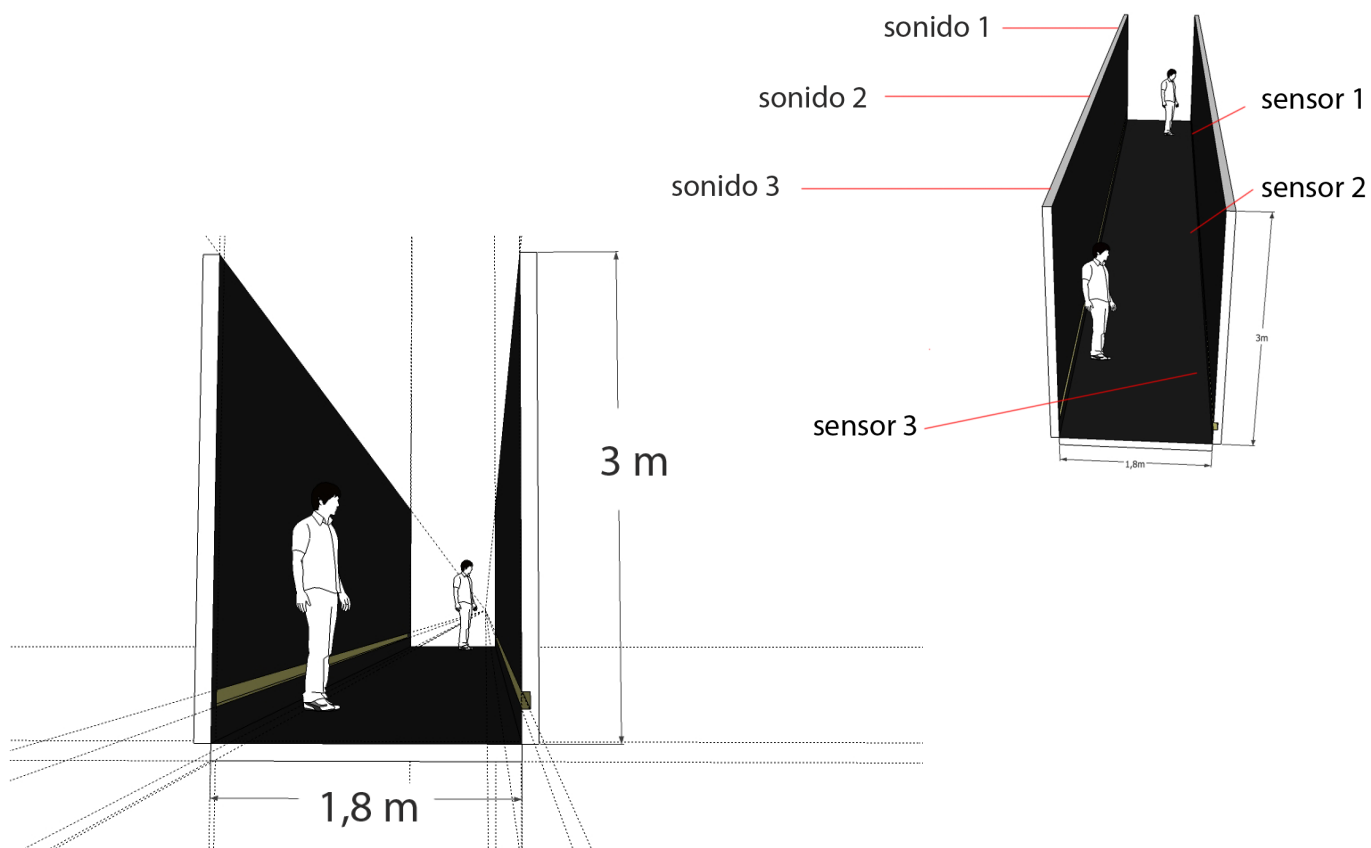


Figura 53. Boceto virtual del proyecto *El paisaje imaginario: la huella sonora*.

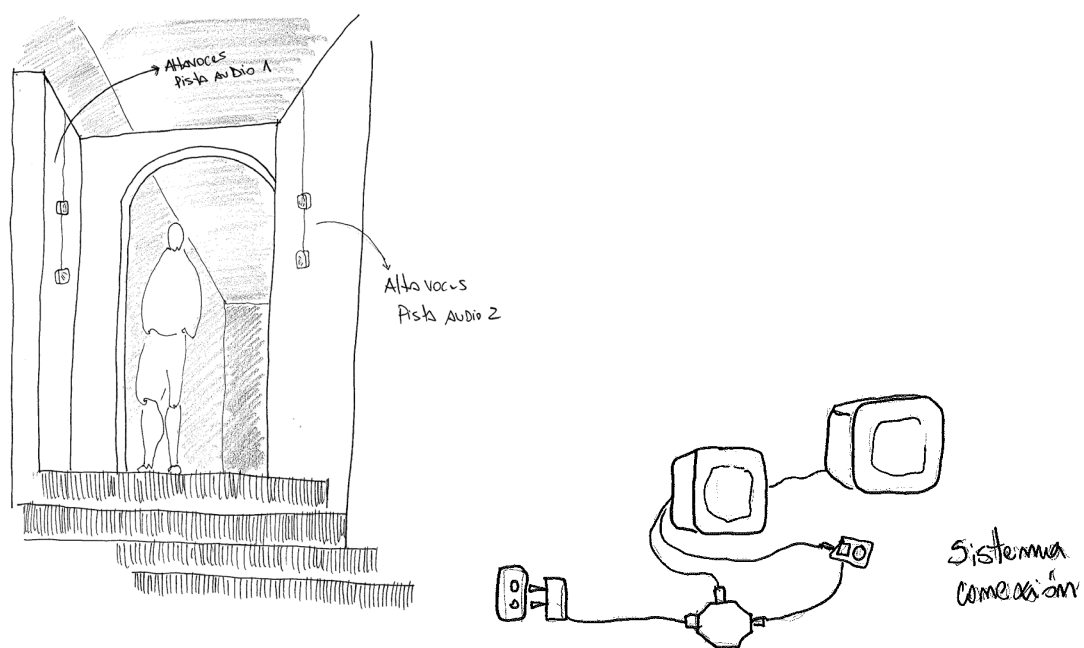


Figura 54. Boceto primera propuesta de instalación en la Llimera.

La instalación sonora y su montaje

Cuando se tuvo la posibilidad de llevar el proyecto a una siguiente fase, aparecieron muchas interrogantes y aspectos no resueltos en la instalación. Primero, fue necesario tener en cuenta que la obra iba a estar exhibida en un contexto de exposición colectiva, por lo que de alguna u otra manera iba a entablar un diálogo con el resto de las obras. Segundo, se tuvo que hacer un estudio del espacio para analizar la factibilidad de la instalación de la pieza, teniendo en consideración que no había un gran presupuesto, entonces la idea de construir un pasillo quedaba absolutamente descartada. A partir de esto, se acudió al espacio, el espacio expositivo fue La Llimera, un centro polivalente ubicado en Valencia. En un principio la exposición se había planteado para realizarse en la primera planta, en donde había un lugar ideal para instalar la pieza. Subiendo las escaleras, justo antes de acceder a la sala, aparecía un descanso enmarcado por un arco de medio punto de ladrillos que hacía de umbral. Este lugar era propicio, debido a que contenía un vacío tal, que estaba hecho a la medida de una persona, pudiendo reproducir un poco la idea de pasillo inicial que tenía el proyecto. El micro lugar podía constituirse como una atmosfera aislada del resto, permitiendo instalar un sonido envolvente en aquel espacio de tránsito. A partir de esto, el proyecto se vuelve a modificar, ya que por las nuevas características del espacio la instalación de sensores y seis fuentes de sonido pierde sentido. En consecuencia, la propuesta se modificó a instalar un par de altavoces a cada extremo lateral del muro, de este modo el sonido sólo se haría presente en aquel tránsito evocador [54].

Sobre el sonido, concretamente para esta nueva propuesta, se fabricaron a partir de los 6 sonidos precedentes 2 pistas de audio diferentes, teniendo en cuenta que ambas pistas sonarían simultáneamente, debiendo de entablar un diálogo entre sí (ambas pistas de audio se encuentran en el anexo digital). Técnicamente, la emisión de sonido se solucionó con un circuito fabricado por un par de altavoces de ordenador con alimentador de puerto USB, un mp3 con alimentador de puerto USB, un duplicador de USB, y un adaptador de corriente. Los altavoces conectaban un cable a la salida de sonido del mp3, luego ambos dispositivos se conectaban por sus cables USB a las entradas del duplicador de USB, que a su vez se conectaba por medio de otra salida USB a un adaptador de corriente. Este sistema era capaz de reproducir una pista de sonido, por lo tanto se armaron dos sistemas iguales, uno para cada muro.

Sin embargo, el día del montaje, se produjo una nueva incidencia, el lugar de la exposición debía de cambiarse, y en vez de ser en el primer piso se movía a la planta baja. Fue un suceso lamentable, ya que perdía la posibilidad del pasillo, y debía de adaptar la obra nuevamente, pero esta vez, a alguno de los pequeños habitáculos en la pared de aquella extensa sala. En consecuencia, la pieza perdía la posibilidad de tránsito. Finalmente, se escogió uno de los

espacios con mayor saliente lateral para poder instalar los dos sistemas de dispositivos [55]. Se instaló uno frente a otro, manteniendo un espacio intermedio con la medida de un cuerpo. Esta vez, el oyente no transitaría por el sonido, pero en cambio, aparecía una nueva variable que no había sido considerada anteriormente, el muro blanco. El nuevo espacio, invitaba a entrar y a enfrentarse a una superficie blanca, a un vacío, y resultó interesante, porque potenciaba la nada, una nada que debía de ser llenada. Negando así la contemplación de una imagen, se potenció más la creación imaginaria de la imagen. El sonido entonces aparece como el máximo protagonista, y el pequeño espacio se convierte en un lugar de detención a la escucha, al imaginario, al descubrir el secreto que aparece detrás del sonido.



Figura 55. Documentación exposición *Paisajes y Paisajes*, 2014, La Llimera, Valencia.

• ¿Así te gusta más?

¿Así te gusta más?, es una obra que nace a partir de la investigación teórica relacionada con los cuerpos normativos. El aspecto literal de la pieza, que la diferencia de las otras, está directamente relacionado con el carácter de denuncia que pretende tocar en su discurso. Es una obra que juega con la ironía y trabaja un lenguaje muy accesible a cualquier tipo de público.

Planteamiento

Conceptualmente, se pretendía trabajar con la violencia simbólica que existe detrás del acto de depilarse. Esta idea nace a partir de una reflexión personal sobre las problemáticas del cuerpo. Esto viene de todo un trabajo realizado estos últimos meses en base a planteamientos como ¿qué significa tener un cuerpo?, que de alguna u otra manera, llevan a poner la atención en aspectos naturalizados, pero que en una toma de conciencia se empiezan a cuestionar. Posicionarse en que el cuerpo es una construcción cultural, implica cuestionar todos aquellos aspectos “normales” o “naturales” del cuerpo, ya que responden a incorporaciones que construyen cuerpos codificados, que determinan unos parámetros establecidos diferenciados entre el cuerpo de hombre y el cuerpo de mujer.

¿Así te gusta más?, trabaja la idea de depilación del pubis ironizando sobre aquella mirada masculina que “naturalmente” se aspira satisfacer. Para eso, la obra mostrar no sólo el resultado final aspirado, sino el proceso que significa el paso de un cuerpo natural a un cuerpo manipulado. Para esto se utilizó el recurso de la fotografía y el vídeo.

La producción de la obra

La obra está compuesta por un díptico fotográfico y un vídeo. El díptico fotográfico representa los dos estados, el antes y el después [57-58]. Concretamente sobre la fotografía, se buscaba un primer plano del pubis, pero que conservara una sutileza que lo alejara de la pornografía. Por esto se optó por un encuadre en medio escorzo, trabajando una luz focalizada pero difusa, en donde el fragmento de cuerpo emergiera de la oscuridad y apareciera gradualmente a la luz. También se utilizó el recurso del desenfoque con el fin de enfocar un pequeño fragmento del pubis, específicamente en su parte más saliente para luego perder el enfoque hasta el fondo oscuro, potenciando la profundidad de la imagen. Técnicamente para la fotografía se utilizó una cámara Nikon D3100 con un objetivo fijo de 35 mm que en la práctica captura una imagen parecida al rango de apertura de la mirada humana (50 mm). Esto es importante porque le da un punto



Figura 56. *¿Así te gusta más?*, 2014, vídeo, color, sonido, 11'48", fotograma.

de vista cercano al ojo a la hora de observar la imagen. Ahora bien, ambas imágenes debían de tener el mismo encuadre y la misma luz, aspecto clave para que el díptico funcionara. Una vez realizadas las fotografías, se reflexionó sobre el tamaño y el soporte de la misma, buscando un tamaño que cobrara importancia y un acabado fino que permitiera observar ambas fotografías simultáneas sin ruido entre ellas, se optó finalmente por imprimirlas en un papel de algodón mate, que potenciara el negro y la profundidad de la imagen, en un tamaño de 60 x 90 cm cada una y montarlas sobre un *dibond*, permitiendo la ausencia del marco (que individualiza las imágenes y emite reflejos propios del vidrio) haciendo que ambas fotografías funcionen como una unidad.

Sobre la producción del vídeo [56], éste fue filmado con esta misma cámara y objetivo, se buscaba un punto de vista del cual se pudiese observar el proceso pero sin caer en una focalización directa de la zona genital y a su vez alejarse de cualquier lectura erótica y pornográfica. Por lo tanto se decidió por el punto de vista tomado desde la propia cabeza del cuerpo depilado, como si la filmación fuera del ojo de quien está pasando por el proceso. La idea del vídeo era



Figura 57. *¿Así te gusta más?*, 2014, fotografía, color, 60x90 cm. Díptico parte I.

principalmente mostrar todo el proceso, siendo concientes del sacrificio y del dolor que la propia depilación con cera implica. Para potenciar esto se trabajó el sonido intentando aislar y silenciar el sonido ambiental de la sala para resaltar exclusivamente el sonido sutil de la cera desprendiéndose de la piel. Se utilizó a su vez el recurso del desenfoco, focalizando un primer plano y desenfocando el fondo. El vídeo completo se puede visualizar en el anexo digital.

Para concluir, la obra parte de una propuesta muy concreta, de una materialidad previamente definida, por lo tanto no tuvo un proceso de trabajo muy elaborado a base de prueba y error o de exploraciones, se buscaba algo muy puntal y se sabía que lo explícito funciona en discursos de denuncia, un recurso muy utilizado, por ejemplo, en artistas que trabajan lo *queer*, como en la obra fotográfica de Del LaGrace Volcano o de Catherine Opie.



Figura 58. *¿Así te gusta más?*, 2014, fotografía, color, 60x90 cm. Díptico parte II.

• Arquitecturas Corporales

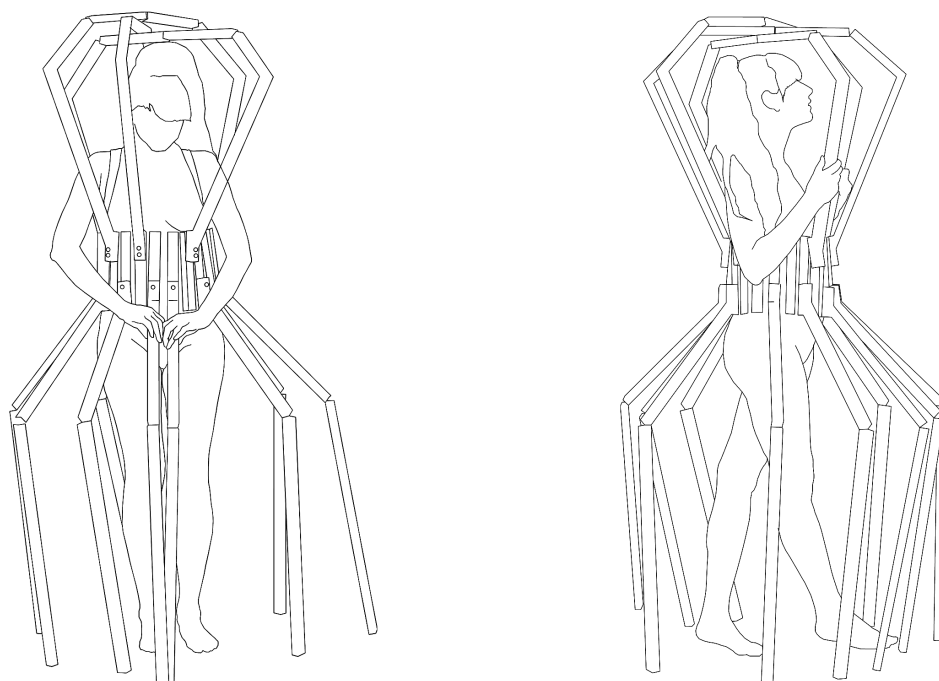


Figura 59. *Arquitectura corporal I*, dibujo digital, 2014.

El presente proyecto fue llevado a cabo en el marco de la asignatura *Eros, Violencia y Pintura*, en la cual se desarrolló una investigación práctica —a partir de los contenidos emitidos— de donde emergió una serie llamada *Arquitecturas Corporales*. Este proyecto planteado a largo plazo, consiste en la construcción de una serie de objetos destinados a usos corporales que reflexionen sobre la constitución de los cuerpos en la sociedad contemporánea. Estos objetos no sólo están destinados a ser piezas de contemplación, sino también, a realizar una exploración expandida y continua entre su materia y los cuerpos. Por lo tanto, este proyecto no tiene ninguna intención de presentarse como una investigación cerrada, sino más bien como los pasos iniciales de una investigación práctica. A su vez, es necesario destacar que este proyecto tiene de antecedente *Enlaces*, es decir, toma algunos de los resultados, concretamente, de las *Exploraciones corporales* como punto de partida.

Planteamiento

El nombre de la serie, *Arquitecturas Corporales*, hace referencia a la Arquitectura como la disciplina de proyectar y diseñar, estructuras y espacios, con un fin siempre habitable, es decir, centrándose siempre en los cuerpos. Es por esto que una arquitectura corporal, será siempre una estructura hecha por y para el cuerpo, estableciendo un juego de relaciones, ya sea de forma “portable”, es decir, que se acople al cuerpo llegando a formar parte de él; o siendo una forma externa, en donde el cuerpo busque una interacción; o bien, una forma espacial, en que el cuerpo pueda desplazarse y recorrer. Se intenta fabricar una piel, una piel habitable, porque la piel es el medio con el cual el sujeto se enfrenta al mundo.

Los principales objetivos planteados son:

- Construir una serie de objetos que puedan entrar en relación directa con el cuerpo, ya sea utilizando, manipulando o recorriendo.
- Desarrollar una serie de exploraciones de la relación objeto-cuerpo.
- Hacer exploraciones con el objeto y el cuerpo en el espacio público.
- Generar una continuidad de trabajo respecto a la obra antecedente que fue *Enlaces*.

La serie está pensada como una serie de diez piezas, en el periodo de trabajo desarrollado en la asignatura se alcanzaron a fabricar sólo dos, aunque no con el trabajo exploratorio que me hubiese gustado desarrollar. Por ende, es una investigación que como se ha mencionado anteriormente continua en proceso.

Metodológicamente todas las obras se desarrollarán en dos etapas, una primera etapa de construcción, que parte de una propuesta intangible para luego resolverse formalmente, y posteriormente, una segunda etapa de exploración, en donde se utiliza el recurso del vídeo y la fotografía para documentar las experiencias.

Planteamiento conceptual

Conceptualmente, se pretende trabajar con la construcción de los cuerpos normativos a partir de las estructuras biopolíticas. De este modo, las *Arquitecturas corporales* buscan hablar de aquellos significantes sociales que se inscriben en los cuerpos, por lo tanto el traje o los objetos,

vendrían a ser una metáfora de aquellas estructuras biopolíticas con las cuales el cuerpo ha de cargar. Estas cargas, vendrían a ser, a su vez, aquellos significantes culturales incorporados, como sería la identidad, la raza, la clase, el género y la religión. Estas “arquitecturas” representan los parámetros determinados por la norma en base a la cual se mueven los cuerpos, límites incorporados y “naturalizados” que los individuos de la sociedad cumplen sin cuestionarse. Como se explicó en la primera parte del trabajo, estos límites se manifiestan en diversos aspectos, hasta en los más “inocentes” como sería la manera de comportarse, los gestos, las actitudes, la forma de vestirse, la forma de relacionarse con otras personas, los gustos, las preferencias, etc. Ahora bien, los momentos en cuanto esta estructura normativa se hace más evidente es cuando aparece un otro, en especial un otro “diferente”, y es ahí cuando aparecen los cuerpos rechazados, los cuerpos excluidos, por considerarse desviados, raros, ajenos o inferiores. Pero, ¿qué hace que un cuerpo sea legítimo y otro no? ¿Quién determina qué cuerpo puede ser legítimo? ¿Cómo se establece la jerarquía? Entonces, es en ese momento cuando se devela que hay una estructura de poder que decide, oprime y somete a los cuerpos, de manera muy sutil ejerce una violencia simbólica y una dominación silenciosa.

A partir de esto, me parece necesario aclarar que este proyecto no pretende bajo ningún punto ser un ejercicio de subversión, sino más bien, un ejercicio de conciencia. De esta manera, a través de esta serie, se pretende generar una reflexión sobre cómo el cuerpo dialoga y convive con estas biopolíticas, y qué tanto de ellas influye en la construcción de la subjetividad de los cuerpos. Para tal vez, en algún momento poder responder a qué significa tener un cuerpo y ser un cuerpo en nuestra sociedad.

Arquitectura Corporal I



Figura 60. *Arquitectura corporal I*, 2014, madera, cuero, cordón de cuero, pernos, medidas variables.

Arquitectura Corporal I trabaja el concepto de vestimenta, pero plantea esta idea de vestir como una coraza que se apropia del cuerpo y deja al descubierto aquellas zonas que tradicionalmente más cubre la ropa. Partiendo de una idea de traje, es decir, una vestimenta que pueda ponerse y sacarse, aparece una estructura que funciona más como prótesis, como una prolongación del cuerpo, que lo acompaña y se mueve con él. Es una estructura dinámica, hecha para desplazarse. La falda funciona a modo de tentáculos, extensiones corporales que caminan junto al cuerpo. Se forma así un cuerpo híbrido. La prótesis no sólo cobija al cuerpo, sino que lo aprisiona, funciona

como una cárcel corporal que lo imposibilita, lo restringe, lo condiciona, limita sus movimientos y acciones. El traje de uniones dóciles y flexibles, pierde su forma sin el cuerpo, se deforma, porque está hecho a su medida [60].

La construcción del objeto

Se utilizó madera -listón de pino de 2x3 cm- como material base estableciendo una continuidad de materialidad con la obra anterior *Enlaces*. El proceso constructivo de la obra tuvo muchas variantes de prueba y error. En un principio el traje pretendía ser sólo de madera y bisagras, pero las bisagras resultaron ser frágiles para el tipo de movimiento al cual se sometía el traje, ya que, o bien, se salían los ejes o se doblaban las bisagras. Debido a esto, se optó finalmente por sustituir todas las uniones de bisagra a cordón de cuero. El cordón de cuero, que ya había sido utilizado en la escultura anterior, se utilizó en proporción doble, debido que en la escultura interactiva de *Enlaces*, el cordón al ser sólo una hebra, se desgastaba con facilidad y se cortaba, por esto, se reforzaron las uniones utilizando doble cordón dándole mayor resistencia.

El traje, puede entenderse como una estructura de tres partes, como se explica en el boceto de la figura 61. La parte central que funciona a modo de corsé vendría a ser la base estructural de toda la pieza, ésta consiste en una serie de 23 trozos de listones de 21 cm, todos contiguos lateralmente, unidos por el cordón en toda su extensión. Además, se fabricaron unos tirantes de retazos de cuero del mismo color para poder sujetarlos al corsé, facilitando la sujeción del traje al cuerpo. La parte inferior, corresponde a la forma de un vestido utilizado a fines del siglo XIX, y se ancla al corsé en base de pernos y tuercas, su estructura está compuesta de dos partes unidas por cordón de cuero. Finalmente, la parte superior, que no es otra cosa más que unas líneas que rodean a la cabeza delimitándole un espacio, también se ancla al corsé en base a pernos y tuercas, está compuesta de 6 partes unidas por cordón de cuero.

La exploración del objeto

Con este traje se hicieron diversas experiencias fotográficas en estudio, para poder observar el comportamiento del objeto con el cuerpo, así como las posibilidades y las restricciones del mismo. Las primeras experiencias dieron pie a las modificaciones del traje, finalmente de la última experiencia se hizo una selección fotográfica de la cual se extrajeron 4 trípticos fotográficos. El primero corresponde a tres vistas del traje, una frontal y dos laterales [62]. El segundo, responde a tres secuencias estáticas del transcurso de un paso [63]. En la tercera, aparece el cuerpo utilizando sólo las dos partes inferiores del traje, en tres secuencias de movimiento [64].

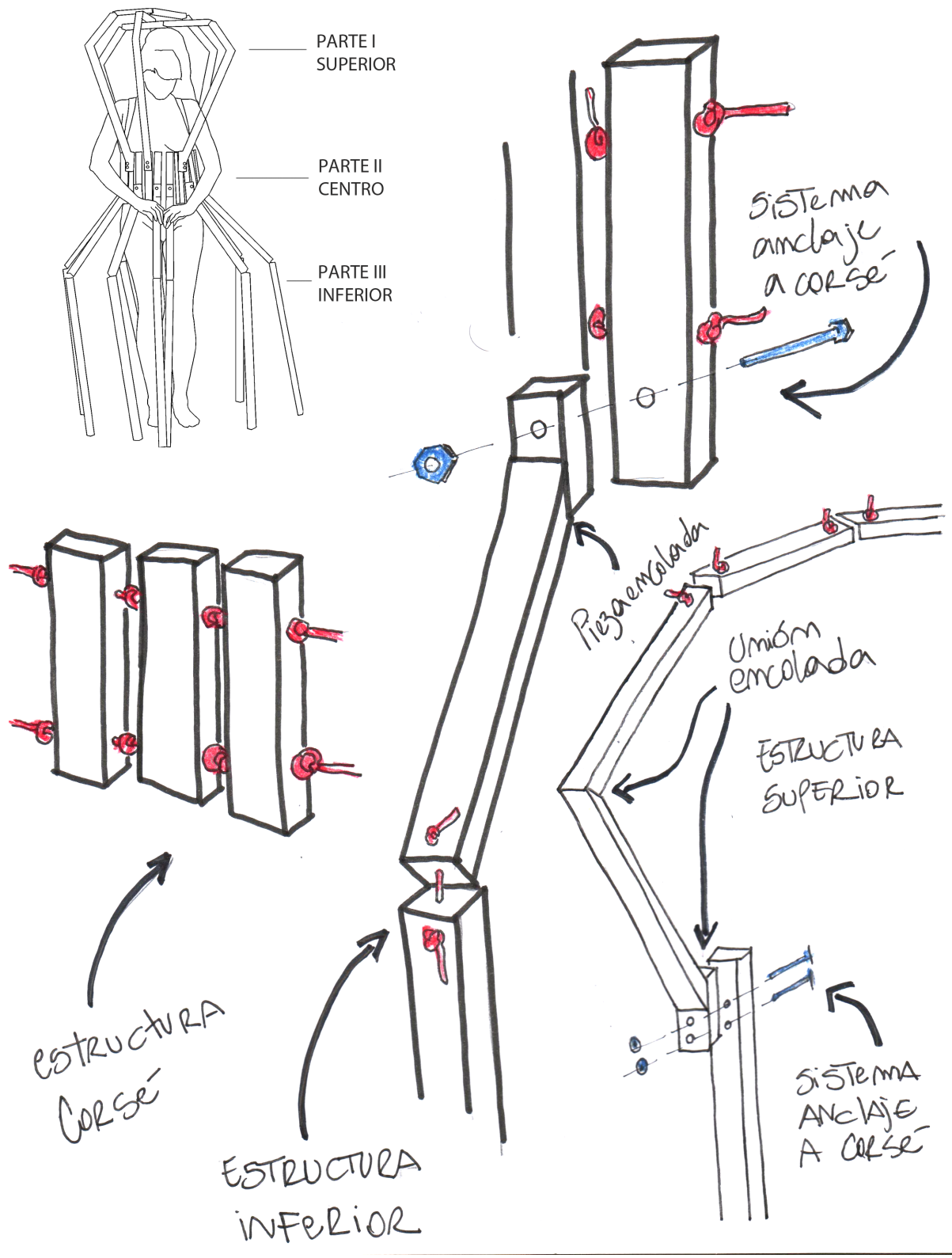


Figura 61. Boceto de detalle constructivo del objeto de *Arquitectura corporal I*.



Figura 62. *Tríptico I*, 2014, fotografía a color.



Figura 63. *Triptico II*, 2014, fotografía a color.



Figura 64. *Tríptico III*, 2014, fotografía a color.



Figura 65. *Tríptico IV*, 2014, fotografía a color.



Figura 66. Exploración fotográfica en estudio.

Finalmente, en la cuarta, al igual que en la anterior, aparece el cuerpo utilizando las dos partes inferiores del traje, pero en una postura erguida frontal, en donde el rostro en movimiento aparece difuminado, negando la identidad del sujeto [65]. Luego hay un par de fotografías que parecen interesantes por su carácter agresivo, la pose de sometimiento y los planos cercanos que recortan la figura, recuerdan a las prácticas sadomasoquistas apareciendo la estructura de madera como un elemento que sujeta al cuerpo inmovilizándolo para su agresión [66].

Las experiencias aquí presentadas son las primeras aproximaciones que se hicieron a partir de la fotografía en estudio, el siguiente paso es sacar el objeto al espacio público y someter al cuerpo a nuevas exploraciones, utilizando ya el vídeo.

Arquitectura Corporal II



Figura 67. *Arquitectura corporal II*, madera, cuero, medidas variables.

Esta pieza difiere de la anterior debido a que no se buscaba un objeto que se acoplara al cuerpo ni que fuera una extensión de él, sino más bien, que fuera un objeto externo al cuerpo en donde el cuerpo tuviera que buscar y encontrar relaciones posibles de uso. Así la pieza, tiene sus propias condiciones como vendría a ser el peso exagerado y una forma que se asemeja más a una superficie plana que a la línea [67].

La construcción del objeto

Constructivamente, la pieza está compuesta de cinco partes y así como la anterior, está fabricada de madera, específicamente de listones de pino en bruto y cordón de cuero. Cada parte está construida por 26 fragmentos de 25 cm de largo de listón de 2x3 cm. Unidos por su largo, se hicieron a cada extremo del módulo a unos 2 cm desde el borde, agujeros de 5 mm que atravesaban de lado a lado la madera, como aparece explicado en la figura 68. De esta manera

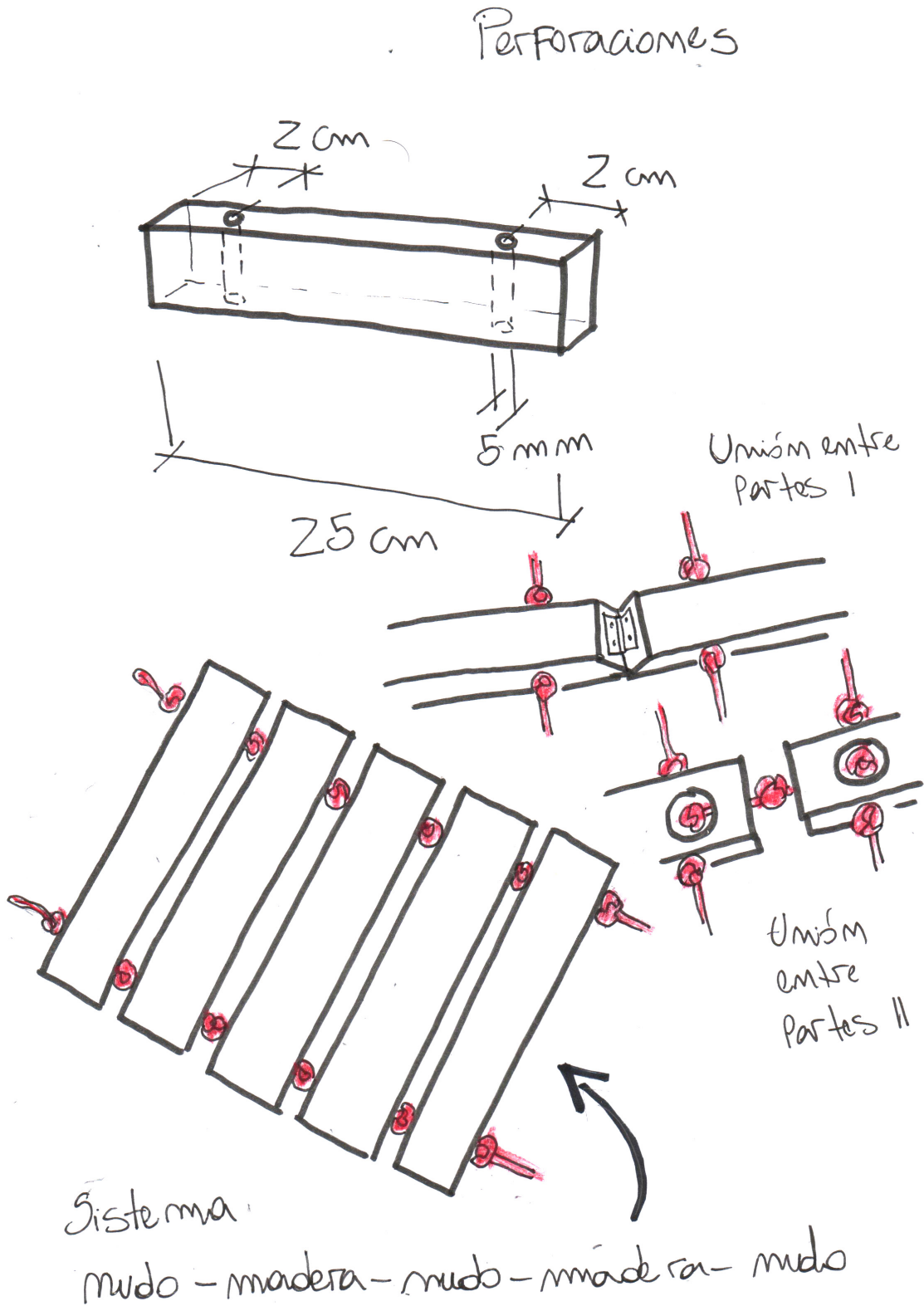


Figura 68. Boceto de detalle constructivo del objeto de *Arquitectura corporal II*.

se atravesaron dos cordones extensos por agujero fijándolo a través de un sistema de nudo-madera-nudo-madera-nudo. Las partes entre sí, en un principio estaban unidas con bisagras en cuatro puntos, esta unión resultó ser muy ineficiente, ya que el propio peso de las maderas desarticulaban la pieza metálica. Finalmente, se optó por cambiar todo el sistema de unión por cordón, a través de un sistema parecido al empleado en la arquitectura corporal anterior.

La exploración del objeto

Con esta pieza, sólo se pudieron realizar unas primeras exploraciones fotográficas en estudio, en donde aparece el cuerpo observando, entendiendo, realizando formas, levantándolo, intentando envolverse, etc. Las exploraciones revelan que es un objeto difícil de manipular, las ocurrencias de uso se vuelven muy complicadas de realizar por el peso, se vuelve un intento casi inútil, y esto es lo interesante, porque el cuerpo intenta controlar una estructura que lo supera, intenta dominar algo que lo domina, pero aún así, sigue intentando. Me recuerda a Sísifo otra vez. En esta primera experiencia se observó el problema constructivo de la pieza, y no se ha podido realizar nuevas exploraciones, quedando también pendiente otro tipo de exploraciones más performáticas, y el estudio de alguna posibilidad de sacarlo a la calle o su capacidad interactiva.



Figura 69. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*.



Figura 70. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*.



Figura 71. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*.



Figura 72. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*

• Conclusiones

El hombre o el yo habita en el cuerpo, en la casa, en las cosas, en el mundo, en el espacio y en el tiempo.

Otto Friedrich Bollnow ⁷¹

El proyecto *Experiencias Corporales. De la construcción de objetos a la exploración del espacio*, es el resultado de una investigación que ha definido un camino de desarrollo tanto a nivel práctico como teórico. Cumpliendo con los objetivos pautados, se ha llegado a determinar un marco de investigación conceptual que sirvió de base para la elaboración de una producción artística inédita, que a su vez pudo exhibirse en distintos circuitos.

El avance y la evolución que ha tenido mi producción ha sido significativo. El Máster de Producción Artística, ha significado un apoyo a la hora de buscar una profesionalización. Las asignaturas han ayudado tanto a generar obra como a afrontar un discurso artístico, se ha conseguido así direccionar una investigación teórica y práctica, que es el resultado de mucho esfuerzo, teniéndose en cuenta que el recorrido ha implicado moverse por áreas de conocimiento totalmente desconocidas.

La producción elaborada en este periodo ha significado un cambio radical a la hora de afrontar la práctica artística tanto en lenguaje como en metodología. Uno de los objetivos planteados en los inicios de este trabajo fue encontrar un lenguaje plástico personal que pudiera satisfacer mis inquietudes conceptuales, con esto buscaba encontrar un medio con el cual me sintiera cómoda, que fuera versátil a la hora de comunicar y de experimentar. Entendí entonces que el quehacer artístico no necesariamente debía de encasillarse en una sola disciplina, y fue así como terminé utilizando la fotografía, el vídeo, la escultura, la acción y la participación como recurso, sin descartar por supuesto la inclusión de alguna otra, siempre que responda a la necesidad de la idea. Llegar a esta conclusión fue un proceso de trabajo que se dio en el mismo quehacer artístico. Se pasó entonces de la construcción de objeto a la manipulación del objeto, es ahí cuando el cuerpo se hace presente continuando el proceso hacia la exploración y a la acción,

71 Friedrich Bollnow, Otto , *op. cit.*, p. 249.

para finalmente llegar a la participación del público a través de la interacción. Este proceso ayudó a construir una metodología de trabajo, que se pretende seguir desarrollando en producciones futuras.

La investigación práctica, me ha llevado a dos conclusiones que reflexionan sobre el mismo quehacer artístico, primero que la experiencia del cuerpo en la práctica artística se convierte en un lenguaje que puede constituir conocimiento. Con esto quiero decir que el cuerpo al convertirse en elemento activo de la obra, está sujeto a experiencias que implican la propia conciencia del mismo, llevando a reflexionar sobre el propio cuerpo en función al sujeto y al espacio permitiendo descubrir y conocer nuevas dimensiones. Segundo, que una obra posicionada desde la experiencia inevitablemente debe concluir con la interacción del público, porque la experiencia es algo sumamente personal y subjetivo, no puede ser transmitida a través de la contemplación de una imagen o un vídeo, la experiencia sólo puede ser vivida, de ahí la importancia de haber llegado a convertir la obra en un objeto interactivo.

La investigación teórica tuvo un proceso de crecimiento que se retroalimentaba con la producción artística. La obra *Enlaces* tuvo una importante incidencia en este asunto, ya que fue el desarrollo de esta experiencia la que dio pie a pasar de la reflexión sobre el cuerpo como medida al cuerpo normativo, abriendo interrogantes como qué significa ser y tener un cuerpo en nuestra sociedad. Hablar del cuerpo como medida quiere decir que el cuerpo funciona como el vehículo mediador entre el sujeto y el espacio intencional, pasa a ser el medio en base al cual se miden las relaciones que el individuo mismo establece con el mundo. Desde este planteamiento, el cuerpo entonces, funciona como medida, como un sistema métrico tanto cuantitativo como cualitativo. Esta idea de medida está sujeta a su vez a la particularidad de cada cuerpo, las experiencias corporales son sumamente subjetivas, están basadas en la manera particular de percibir, sentir y pensar de cada individuo. Por consiguiente, el sujeto percibe el espacio en función de la medida que establece con su cuerpo por ejemplo las distancias, los tamaños. También mide los estímulos externos que pasan por su cuerpo y lo hacen sentir y en esa experiencia de sentir hay una toma de conciencia del propio cuerpo, del cuerpo encarnado.

Ahora bien, a partir de esta reflexión es cuando empieza a preocupar la idea del cuerpo normativo. Porque cuando se empieza a poner la atención en el cuerpo, en el cuerpo conciente, es inevitable pensar en los aspectos “naturalizados” del mismo, que posteriormente se ponen en duda para llegar a cuestionar los códigos en base a los cuales se constituyen los cuerpos. Desde ahí, comienza una investigación teórica, buscando autores que puedan explicar en base a qué medios se construyen los cuerpos normados. Posicionarse en que el cuerpo es una construcción cultural, implica cuestionar todos aquellos aspectos “normales” o “naturales”, ya que responden

a incorporaciones que construyen cuerpos codificados, que determinan unos parámetros establecidos diferenciados entre el cuerpo de hombre y el cuerpo de mujer. Si bien aún falta investigación para poder responder a la pregunta que se hizo en un comienzo sobre qué significa tener y ser un cuerpo en nuestra sociedad, sí se puede constatar en este punto que tener y ser un cuerpo implica estar constantemente sujeto a códigos que intentan inscribirse en nuestros cuerpos y direccionar nuestras subjetividades. También, los códigos socioculturales determinan nuestros comportamientos en función de un orden social establecido. Pero toda esta estructura puede ser cuestionada, si el cuerpo es una construcción puede ser subvertido, de todas maneras esta no ha sido la intención de este trabajo, sino simplemente llegar a reflexionar sobre el tema.

Sobre el ámbito de profesionalización, se buscaron distintos modos de poder mover la obra tanto a través de convocatorias como de oportunidades de exposiciones. Interesaba mucho conseguir dar estos pasos y sacar así la obra del ámbito académico para entablar experiencias del mundo “real” de la práctica artística. Exponer las piezas conllevó también a pensar sobre el montaje, sobre la obra y sobre cómo y qué se muestra.

Finalmente, todo el trabajo realizado no se considera bajo ninguna circunstancia una investigación cerrada, al contrario, se considera el inicio de una investigación continua tanto en la producción práctica como en los estudios teóricos.

• Fuentes Referenciales

Bibliografía

AA.VV., *El cuerpo del artista*, Hong Kong, Phaidon, 2006.

AA.VV. "Manifiesto sobre el Happening, 1966. Firmado por cerca de cincuenta artistas, entre otros por Ben, Joseph Beuys, Bazon Brock, Jean-Jacques Lebel, Constant Nieuwenhuis, Wolf Vostell y Allanzion", en Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000.

AGUILAR, Teresa, *Cuerpos sin limites. Transgresiones carnales en el arte*, s.l., Casimiro Libros, 2013.

ALARCÓN MOLINA, M., "El arte sonoro", *ITAMAR, Revista de Investigación Musical: territorios para el arte*, 2008.

ALBERO TEIJEIRO, Agustín, *Extensiones Corporales en el Contexto del Body Art. Revolución y Deseo*, Tesis Doctoral, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000.

BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos Líquidos. Vivir en una época de incertidumbres*, Barcelona, Ensayo Tusquets, 2009.

BAUMAN, Zygmunt, "Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza", entrevista de Daniel Gamper Sachse, en *Zygmunt Bauman. Múltiples culturas, una sola humanidad*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2008.

BOURDIEU, Pierre, "Espacio social y poder simbólico", en *Cosas Dichas*, Argentina, Gedisa, 1987.

BOURDIEU, Pierre (1998), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2010.

BUCZKOWSKA, D., "Formas híbridas", *Exit*, nº 42, mayo/junio/julio 2011.

BUTLER, Judith (1990/1999) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, D.F., Paidós, 2001.

BYUNG-CHUN HAN, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.

CAMUS, Albert (1951), *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1988.

CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.

CREIXELL, A., "La condición absurda del ser", *Lápiz*, nº 261, Abril/Mayo 2010.

DELEUZE, Gilles, "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, 7º 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991.

FOUCAULT, Michel (1976), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998 (9ª ed. España).

FOUCAULT, Michel (1975), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

FRIEDRICH BOLLNOW, Otto , *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.

KRAUSS, Rosalind, *El inconciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

MADERUELO, J., *El paisaje: génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005.

NOGUÉ, Joan, " Paisajes sonoros", *Culturals La Vanguardia*, 2 de Julio de 2008.

NOGUÉ, Joan, "Geografías emocionales", *Culturals La Vanguardia*, 6 de mayo de 2009.

OLIVARES, Rosa, "Lección de anatomía", *Exit*, nº 42, mayo/junio/julio 2011.

PENONE, Giuseppe, *Respirar la sombra*, Galicia, CGAC, 1999.

PERINOLA, Mario, "Entre vestido y desnudo", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Vol. II*, España, Taurus, 1992.

POPPER, Frank, *Arte, acción y participación*, Madrid, Akal, 1980.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

SIBILIA, Paula (2005), *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica de Argentina, 2009.

VALÉRY, Paul, "Algunas reflexiones sobre el cuerpo", trad. José Luis Checa Cremades, en Feher, Michel (ed.), (1989) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte segunda*, Madrid, Taurus, 1991.

Catálogo de la exposición *VALIE EXPORT*, Centre national de la photographie, Paris, 2003.

VEIGA, Mena, *La caja de gusanos. Propuesta de una escultura sonora*, Trabajo Final de Master, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

Webgrafía

Entrevista a Bourdieu de 1994, *La violencia simbólica*, [en línea], [consulta 10 de junio de 2014], disponible en <<http://bourdieuredcol.blogspot.com.es/2012/08/la-violencia-simbolica-traduccion.html>>.

CLARK, Lygia, web, <<http://www.lygiac Clark.org.br/defaultING.asp>>, [consulta 17 julio de 2014].

FRAMIS, Alicia, web personal, <<http://www.aliciaframis.com/>>, [consulta 8 de junio 2014].

GARCÍA, Oscar, "Entrevista a Guillermo Mora", PAC. Plataforma de Arte Contemporáneo [web], 12 noviembre de 2012, [consulta 25 de Enero de 2013], disponible en <<http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-guillermo-mora/>>.

HAMISH, Fulton, web personal, <http://www.hamish-fulton.com/hamish_fulton_v01.htm>, [consulta 20 de julio de 2014].

HORN, Rebecca, web personal, <<http://www.rebecca-horn.de/>>, [consulta 12 de julio de 2014].

LONG, Richard, web personal, <<http://www.richardlong.org>>, [consulta 13 de julio de 2014].

MACBA, <<http://www.macba.cat/es/bouncing-in-the-corner-n1-2221>>, [consulta 14 de julio de 2014].

MARTÍNEZ BARREIRO, Ana, "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", en *Paper 73*, [en línea], Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración, 2004, p. 128. [consulta 20 de junio de 2014], disponible en <<http://ddd.uab.es/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>>.

MEDIA ART NET, *Rebecca Horn*,

<<http://www.medienkunstnetz.de/works/einhorn/images/2/>>, [consulta 12 de julio de 2014].

MORA, Guillermo, web personal <<http://www.guillermomora.com>>.

PIPER, Adrian, web personal, <http://www.adrianpiper.com/art/g_hypothesis_text.shtml>, [consulta 13 de julio de 2014].

PIPER, Adrian, web personal, <<http://www.adrianpiper.com/>>, [consulta 13 de julio de 2014].

SCHAD, Robert, *Spacedrawings*, web personal, <<http://robertschad.eu/>> [consulta 21 de enero de 2014].

SCHAD, Robert, *Spacedrawings*, web personal, <<http://robertschad.eu/sculptures/spacedrawings/>>, [consulta 21 de enero de 2014].

SCHAD, Robert, *Outdoor spaces*, web personal <<http://robertschad.eu/sculptures/outdoor-spaces/>>, [consulta 21 de enero de 2014]. Traducido.

STERBAK, Jana, web personal, <<http://www.janasterbak.com/>>, [consulta 8 de junio de 2014].

TATE, <<http://www.tate.org.uk/>>, [consulta 12 de julio de 2014].

Del VAL, Jaime, "Cuerpos frontera. Imperios y resistencia en el pos-posmodernismo", en *Artnodes* [en línea], nº 6, 2006, [consulta 15 marzo], disponible en <<http://www.uoc.edu/>>

artnodes> .

VALIE EXPORT, web personal, <<http://www.valieexport.at/>>, [consulta 18 de enero de 2014].

VÍDEO DATA BANK, <<http://www.vdb.org/titles/bouncing-corner-no-1>>, [consulta 14 de julio de 2014].

Filmografía

PELLIER, Maria, *Alicia Framis. Framis in progress*, [Documental], España, Metrópolis, 2014.

VALIE EXPORT, *Syntagma*, [Vídeo], Viena, Valie Export Filmproduktion, 1983.

• Índice de imágenes

Figura 1. Adrian Piper, *Catalysis III*, 1971, fotografía en blanco y negro, 5x5, colección Thomas Erben. Obtenida de: Brooklyn Museum, < http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/adrian_piper.php?i=1305>, [consulta 14 julio].

Figura 2. Richard Long, *A line made by walking*, 1967, fotografía, colección de la Tate. Obtenida de: Tate, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>>, [consulta 14 de julio de 2014].

Figura 3. Robert Morris, *Sin título (Standing Box)*, 1961, fotografía. Obtenida de: Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000, p. 42.

Figura 4. Rebecca Horn, *Finger Gloves*, 1972, fotografía. Obtenida de: Aznar Almazán, Sagrario, *Arte de Acción*, Madrid, Nerea, 2000, p. 42.

Figura 5. Bruce Nauman, *Bouncing in the corner nº1*, 1968, vídeo monocal, b/n, sonido, 60', fotograma, colección MACBA. Obtenida de: MACBA, < <http://www.macba.cat/es/bouncing-in-the-corner-n1-2221>>, [consulta 14 de julio].

Figura 6. Lygia Clark, *Máscaras sensoriales*, 1967, fotografía. Obtenida de: Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 162.

Figura 7. Rebecca Horn, *Scratching both walls at once*, 1974-5, tela, madera y metal, cada una 70x1735x45 mm, colección Tate. Obtenido de: Tate, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-scratching-both-walls-at-once-t07846>>, [consulta 10 julio].

Figura 8. Lygia Clark, *Máscaras abismo*, 1968, fotografía. Obtenida de: Ramírez, Juan Antonio, *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p. 164.

Figura 9. Rebecca Horn, *Scratching both walls at once*, 1974-5, performance. Obtenido de: Catalogo de la exposición Rebecca Horn, Musée de Grenoble, Paris, 1995.

Figura 10. Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970-2, madera, tela y metal, 30,9x76,5x24,7 cm, colección Tate. Obtenido de: Tate, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>>, [consulta 12 de julio de 2014].

Figura 11. Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970, performance. Obtenido de: Catalogo de la exposición Rebecca Horn, Musée de Grenoble, Paris, 1995.

Figura 12. Jana Sterbak, *Remote Control I*, 1989, aluminio, tela, ruedas motorizadas, baterías, 150 cm de altura por 195 cm de diámetro. Obtenido de: Sterbak, Jana, web personal, <<http://www.janasterbak.com/>>, [consulta 8 de junio de 2014].

Figura 13. Jana Sterbak, *Vestido de Carne para una anoréxica albina*, 1987, fotografía a color en papel, vestido talla 38, colección Walker Arte Center de Minneapolis. Obtenido de: Sterbak, Jana, web personal, <<http://www.janasterbak.com/>>, [consulta 8 de junio de 2014].

Figura 14. Jana Sterbak, *Sisyphus Sport*, 1997, fotografía en blanco y negro, 28x28 cm. Obtenido de: Sterbak, Jana, web personal, <<http://www.janasterbak.com/>>, [consulta 8 de junio de 2014].

Figura 15. Jana Sterbak, *Sisyphus Sport*, 1997, piedra, tirantes de cuero y metal, 50x36x25 cm, 60 kg. Obtenido de: Sterbak, Jana, web personal, <<http://www.janasterbak.com/>>, [consulta 8 de junio de 2014].

Figura 16. Alicia Framis, *Anti-Dog*, 2003, *performance*, Amsterdam. Obtenido de: Framis, Alicia, web personal, <<http://www.aliciaframis.com/>>, [consulta 8 de junio 2014].

Figura 17. Alicia Framis, *Eternal Relationship*, 2002. Ataúdes de madera, almohadas, estanterías, 200x60x60 cm, colección Mercedes Vilardell. Obtenido de: Framis, Alicia, web personal, <<http://www.aliciaframis.com/>>, [consulta 8 de junio 2014].

Figura 18. Alicia Framis, *One night tent*, 2002, Amsterdam. Obtenido de: Framis, Alicia, web personal, <<http://www.aliciaframis.com/>>, [consulta 8 de junio 2014].

Figura 19. VALIE EXPORT, *Lean In*, 1976, de la serie *Body Configuration*, fotografía, b/n, tinta negra, 41,5x60,5 cm. Obtenido en: VALIE EXPORT, web personal, <<http://www.valieexport.at/>>, [consulta 18 de enero de 2014].

Figura 20. VALIE EXPORT, *Round Off*, 1976, de la serie *Body Configuration*, fotografía, b/n, tinta negra, 41,7x61 cm, Colección ESSL, Viena. Obtenido de: Catálogo de la exposición *VALIE EXPORT*, Centre national de la photographie, Paris, 2003.

Figura 21. VALIE EXPORT, *Syntagma*, 16mm, color, sonido, 18', fotogramas. VALIE EXPORT, web personal, <<http://www.valieexport.at/>>, [consulta 18 de enero de 2014].

Figura 22. Tamara Jacquin, *Enlaces*, de la serie fotográfica *El objeto autónomo*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 23. Robert Schad, *Ennet Me*, 2002, Acero, 255 x 107 x 77 cm, Arthobler Gallery, Zurich. Obtenido de: Schad, Robert, *Spacedrawings*, web personal, <<http://robertschad.eu/>> [consulta 21

de enero de 2014].

Figura 24. Guillermo Mora, *Entre tú y yo*, 2012, técnica mixta sobre bastidores fragmentados y ensamblados mediante bisagras metálicas, dimensiones variables (pieza móvil). Obtenido de: Mora, Guillermo, web personal <<http://www.guillermomora.com>>.

Figura 25. Detalle constructivo de *Enlaces*. Imagen de la autora.

Figura 26. De la serie fotográfica *El objeto autónomo*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 27. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales interiores*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 28. Del archivo fotográfico documentado de las exploraciones en el espacio exterior, eje X. Imagen de la autora.

Figura 29. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales exteriores*, Eje Z, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 30. De la serie fotográfica *Exploraciones espaciales exteriores*, Eje Y, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 31. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *La ropa*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 32. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *La casa*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 33. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *El nido*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 34. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *El nido*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 35. De la serie fotográfica *Exploraciones corporales*, *La huella*, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 36. *Acción I*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 37. *Acción II*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 38. *Acción VI*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 39. *Acción V*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 40. *Acción IX*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 41. *Acción VII*, fotogramas. Imagen de la autora.

Figura 42. Del archivo fotográfico documentado de las exploraciones en el Jardín del Turia. Imagen de la autora.

Figura 43. Documentación de *PAM!14*, 2014, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia. Imagen de la autora.

Figura 44. Documentación de *PAM!14*, 2014, Facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia. Imagen de la autora.

Figura 45. Documentación de *¡Buena pieza estás hecha!*, 2014, Espacio T4, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica, Valencia. Imagen de la autora.

Figura 46. Documentación de *PAM! 14*, 2014, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Imagen de la autora.

Figura 47. Documentación de *Stripart 2014. XIX Mostra d'art jove d'Horta-Guinardó*, Centre Cívic Guinardó, Barcelona. Imagen de la autora.

Figura 48. *Enlaces*, vídeo-performance, color, sonido, 5'20'', fotograma. Imagen de la autora.

Figura 49. Vista sala dos, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*. Imagen de la autora.

Figura 50. Vista sala dos, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*. Imagen de la autora.

Figura 51. Vista sala uno, maqueta virtual del proyecto expositivo: *Exploraciones*. Imagen de la autora.

Figura 52. Mapa conceptual sobre la generación de paisajes a través del sonido. Imagen de la autora.

Figura 53. Boceto virtual del proyecto *El paisaje imaginario: la huella sonora*. Imagen de la autora.

Figura 54. Boceto primera propuesta de instalación en la Llimera. Imagen de la autora.

Figura 55. Documentación de *Paisajes y Paisajes*, La Llimera, Valencia, 2014. Imagen de la autora.

Figura 56. *¿Así te gusta más?*, 2014, vídeo, color, sonido, 11'48'', fotograma. Imagen de la autora.

Figura 57. *¿Así te gusta más?*, 2014, fotografía, color, 60x90 cm. Díptico parte I. Imagen de la autora.

Figura 58. *¿Así te gusta más?*, 2014, fotografía, color, 60x90 cm. Díptico parte II. Imagen de la autora.

Figura 56. *¿Así te gusta más?*, 2014, vídeo, color, sonido, 11'48'', fotograma. Imagen de la autora.

Figura 59. *Arquitectura corporal I*, dibujo digital, 2014. Imagen de la autora.

Figura 60. *Arquitectura corporal I*, 2014, madera, cuero, cordón de cuero, pernos, medidas variables. Imagen de la autora.

Figura 61. Boceto de detalle constructivo del objeto de *Arquitectura corporal I*. Imagen de la autora.

Figura 62. *Tríptico I*, 2014, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 63. *Tríptico II*, 2014, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 64. *Tríptico III*, 2014, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 65. *Tríptico IV*, 2014, fotografía a color. Imagen de la autora.

Figura 66. Exploración fotográfica en estudio. Imagen de la autora.

Figura 67. *Arquitectura corporal II*, madera, cuero, medidas variables. Imagen de la autora.

Figura 68. Boceto de detalle constructivo del objeto de *Arquitectura corporal II*. Imagen de la autora.

Figura 69. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*. Imagen de la autora.

Figura 70. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*. Imagen de la autora.

Figura 71. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*. Imagen de la autora.

Figura 72. Selección registro fotográfico primeras exploraciones de *Arquitectura corporal II*. Imagen de la autora.

• Anexo

Exposiciones

PAM! 14, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

En esta exposición se presentó la obra *Enlaces*, recibiendo una mención por parte del comité de expertos. Se puede encontrar más información en la página web de PAM, disponible en

<<http://muestrapam.org/?p=1165>>

PAM! 14

II MOSTRA DE PRODUCCIONS
ARTÍSTIQUES I MULTIMÈDIA

6, 7, 8 I 9 DE MAIG DE 2014
FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

www.muestrapam.org

Eslogan promocional de PAM! 14.

ArtFad 2014, Edificio Disseny Hub Barcelona.

En esta convocatoria fue seleccionada la obra ¿Así te gusta más?, ganando un diploma de finalista de los Premis ArtFad 2014.

L'A-FAD, Artistes i Artesans del FAD,
es complau a convidar-vos a l'acte
de lliurament de:

Premis d'Art i Artesania Contemporània
Premios de Arte y Artesanía Contemporánea
Contemporary Art and Artisanry Awards

Els premis ArtFad, d'art i artesanía contemporània, tenen l'objectiu d'estimular la recerca, la creació i l'excel·lència en el camp dels oficis d'art. Uns premis que són reflex directe de la idiosincràsia de l'A-FAD; una entitat que té com a eix vertebrador el fet d'establir ponts de diàleg entre les diferents disciplines, que conformen el complex prisma de la creació plàstica contemporània.

Finalistes professionals

Associació Obrador Xisqueta amb
Marine Mercieux, Maurizio Campanesi,
Esther Chacón Avila, Montserrat Duran
Muntadas, Cynthia Fusillo, Kima Guitart,
Marti-Toro, Paco Ortí, Ariane Patout,
Raül Paxarín, Núria Pié Barrufet,
Juan Pablo Quintero, Estela Saez,
Todomuta Studio, José Tomás,
Ramón Úbeda i Sayuri Villalba.

Finalistes estudiants

Emi Fukuda, Tamara Jacquin, Mariko Kumon,
Maria Roy Deulofeu i Tura Sanz Sanglas.

Premis

1 de juliol de 2014, a les 20h
Entrada gratuïta
Disseny Hub Barcelona
Plaça de les Glòries Catalanes, 37-38
08018 Barcelona

Exposició

25 de juny - 22 d'octubre de 2014
Dilluns de 16h a 20h
De dimarts a diumenge de 10h a 20.30h

T'hi esperem!



En el marc del

BARCELONA
DESIGN FESTIVAL '14
FAD + BCD

Organitza

Amb el suport de

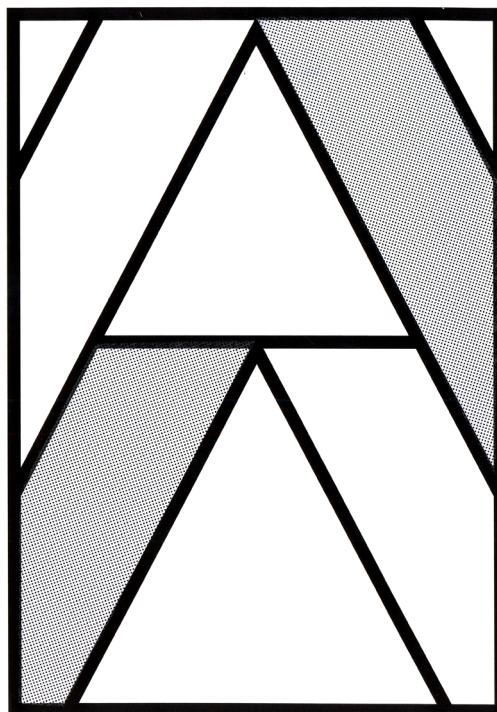
Socis col·laboradors de l'A-FAD



Col·laboradors



ArtFad 2014



Invitación a la entrega de premios ArtFad 2014.

L'obra *Pes* de l'artista **Martí-Toro**, va ser escollida ahir com a obra guanyadora del premi **ARTFAD d'Or**, en la categoria Professional. El jurat ha valorat d'aquesta obra "el valent treball artesanal amb una impecable execució i per la fusió formal i cromàtica".

El premi **ARTFAD de Plata** dins la categoria professional s'ha atorgat a l'obra *Sútil, un xal ritual*, de l'artista **Kima Guitart**, per "la fluïdesa del desplegament de la forma i la destresa en mantenir un llenguatge clàssic".

Finalment, el premi **ARTFAD d'Estudiants** es va atorgar a **Tura Sanz**, per l'obra *Os*, de la qual el jurat valora "un treball amb un interessant plantejament conceptual, que, en l'esfera de la joieria, explora la fusió de dos tipus de material que es dignifiquen mútuament".



Os de Tura Sanz

El jurat també va atorgar diplomes a quatre obres finalistes. Dins de la categoria Professional, a **Paco Ortí** per l'obra *Exoesqueletos y cuerdas*, per "la decisió amb que condueix l'art de la ceràmica fins al llindar escultòric". També va rebre un diploma de finalista l'obra *Yacentes*, d'**Ester Chacón** "perquè preserva la memòria amb el seu caràcter ètnic i el treball artesanal".

A la categoria Estudiants, els diplomes de finalistes van ser per l'artista **Tamara Jacquin** per l'obra *¿así te gusta más?*, "per portar amb un llenguatge visual l'experiència estètica del cos de l'artista en primera persona". També es va atorgar un diploma de finalista a **Mariko Kumon** per l'obra *Bondad o maldad (con olor)*, "per ajustar-se a la finalitat de l'objecte d'una manera sòbria, acurada i sense efectes injustificats".

Paisajes y Paisajes, La Llimera, Valencia

Esta exposición se realizó en el marco de Selecta14, y se expuso la obra De mis paisajes imaginarios. Se puede acceder al catálogo online disponible en

<<http://paisajesypaisajes.tumblr.com/>>.

Estela de Frutos
Chiara Sgaramella
Marco Ranieri
Tamara Jacquín
Sara Abad Catalán
Gery Gergana Vasileva
Elia Torrecilla
Javier Busturia
Eva Borrás Villora
Vanesa Valero Hoyo
Nuria Sofía González
Gabi Gallego
Ester Travel

**SE
LEC
TA14**

PAISAJES Y PAISAJES

La exposición presenta, a través de diferentes medios, un conjunto de propuestas relacionadas el fenómeno del paisaje y el territorio. Los trabajos seleccionados pretenden ofrecer un ámbito de reflexión e intercambio acerca de las posibilidades del concepto de paisaje hoy, más allá de su origen específico para denominar a un género pictórico o sus relaciones con corrientes que han venido a llamarse paisajistas, cercanas a la jardinería o el urbanismo. Sin dejar de aceptar estas lecturas del concepto paisaje como válidas, la muestra aborda la ampliación de término a través de la producción e investigación de doce artistas que actualmente focalizan su atención en distintos modos de construir el concepto paisaje.
Coordinada por Eva Marín e Ismael Teira

Inauguración: Jueves 3 de julio de 2014
La Llimera, Pérez Escrich 13, Valencia



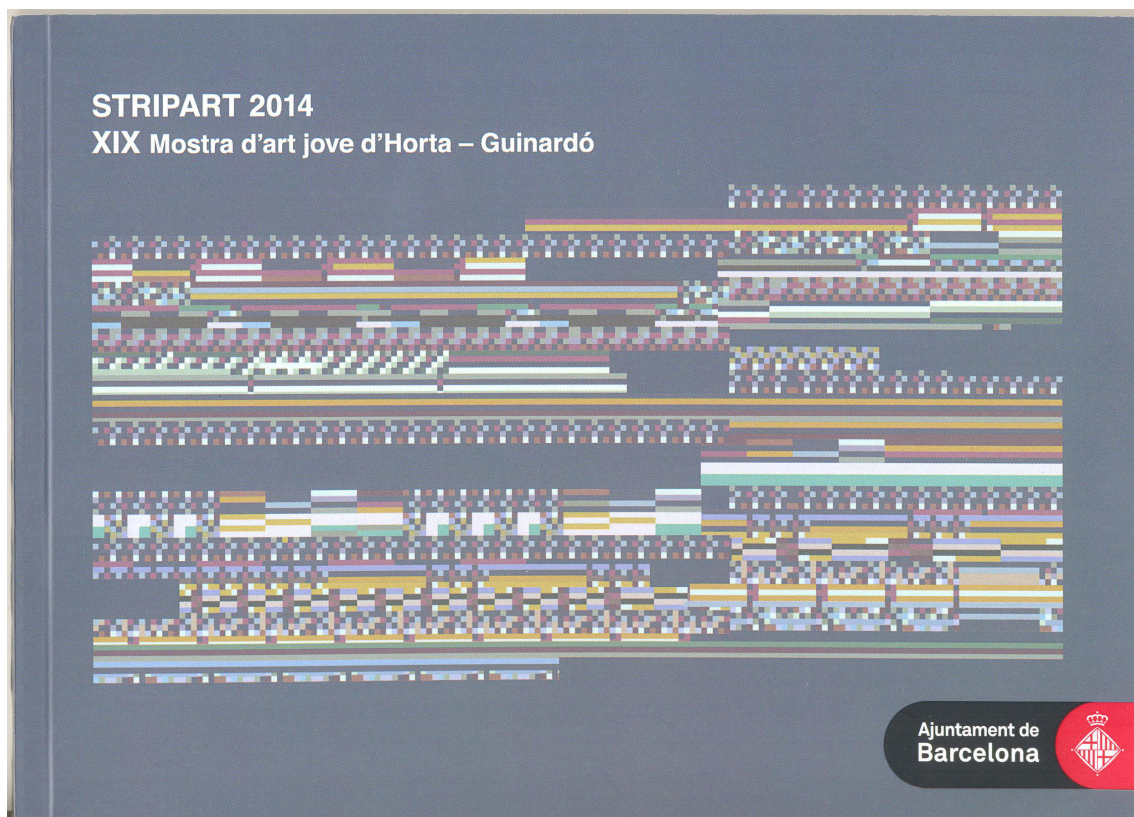
Catálogo online
<http://paisajesypaisajes.tumblr.com>

Cartel promocional de la exposición *Paisajes y Paisajes*.

STRIPART 2014. XIX Mostra d'art jove d'Horta-Guinardó, Centre Cívic Guinardó, Barcelona

En esta convocatoria fue seleccionada la obra Enlaces. Más información se puede encontrar en la página web de STRIPART disponible en

<<http://www.stripart.cat/veure/?p=2358&cat=41&tag=instal·lacio&artista=Tamara+Jacquin>>



Catalogo de la exposición *STRIPART 2014. XIX Mostra d'art jove d'Horta-Guinardó.*

DVD

En el anexo digital se adjunta el pdf de este trabajo, y el material digital y audiovisual de cada obra.



2014

