

# TFG

---

## OSCILAR

EL CUERPO DENTRO Y FUERA DE LA ESCENA

Presentado por Malén Iturri Morilla

Tutor: Antonio Cucala Félix

Cotutora: María del Pilar Crespo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## RESUMEN

El presente proyecto aborda el tema del cuerpo desde una investigación personal en el ámbito escénico. Se presenta como un recorrido a través de los distintos proyectos realizados en los últimos cursos del grado. Una sucesión de planteamientos que muestran distintas visiones del cuerpo y su singularidad desde la escultura, el video y la performance, mediante los cuales he ido buscando las claves que me han acercado al juego como dispositivo de creación y con ello a la necesidad del proceso de experimentación grupal como elemento generador del lenguaje escénico. Aparece así el concepto de indisciplinariedad, donde la metodología de creación adquiere un carácter híbrido que permite ampliar el enfoque artístico y desdibujar los límites de la representación.

### **PALABRAS CLAVE:**

Cuerpo, creación escénica, acción, experiencia, interdisciplinar/indisciplinar

## ABSTRACT

This project is an approach to the issue of the body from a personal research in the performing arts area. It is presented as a journey through the various projects carried out in recent degree courses. A succession of proposals that show different views of the body and its uniqueness from sculpture, video and performance, by which I have been looking for the keys that have brought me to the game as creation device and to the need of the group process experience as a generating element of scenic language. The concept of indisciplinarity appears and the creative methodology acquires a hybrid character which allows to expand the artistic focus and blur the limits of representation.

### **KEY WORDS:**

Body, performing arts, action, experience, interdisciplinar/indisciplinar

A todas las personas que me acompañaron y me acompañan en esta  
experiencia continua, aunque sea en la distancia.

## ÍNDICE:

RESUMEN.....	p.2
ABSTRACT.....	p.2
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>p.5</b>
1.1. Objetivos y Metodología.....	p.7
<b>2. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>p.8</b>
2.1 La arquitectura corporal es política.....	p.8
2.2 Abyección y singularidad .....	p.9
2.3 Turbulencias dentro y fuera del propio cuerpo.....	p.11
2.4 Indisciplinarietà y juego en el proceso creativo .....	p.12
<b>3. MARCO REFERENCIAL.....</b>	<b>p.14</b>
3.1 Cuerpo propio y cuerpo colectivo.....	p.14
3.2 Cuerpo y escena.....	p.16
<b>4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....</b>	<b>p.20</b>
4.1. RETROSPECTIVA ARTÍSTICA.....	p.20
4.1.1. Cuerpo fragmentado.....	p.20
<i>Dis-tensión.....</i>	p.20
<i>Tejidos.....</i>	p.21
<i>Textura piel - Miscelanea de piel.....</i>	p.22
<i>Piel sobre piel.....</i>	p.23
4.1.2. Experimentar el límite.....	p.24
<i>Cuerpos blandos - Polvo y piel.....</i>	p.24
<i>Piel artificial .....</i>	p.25
<i>In-orgánicas .....</i>	p.26
<i>Gravedad.....</i>	p.27
4.2. PONIENDO EL CUERPO.....	p.28
<i>Ser las ramas y yo árbol.....</i>	p.28
<i>Oscilar .....</i>	p.30
<i>Rosa Turbio.....</i>	p.32
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>p.35</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>p.37</b>
<b>7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>p.38</b>

# 1. Introducción

“Es difícil encontrar a un ser humano que no se sienta atraído por el cuerpo. Por el de los otros, desde luego, pues algunos cuerpos ajenos nos interesan de un modo especial. Pero lo importante es la constatación de que cada individuo posee un cuerpo irremplazable, mediador necesario en todas nuestras relaciones con el mundo, objeto y fuente de placer, o de dolor, e interlocutor activo y exigente de nuestra existencia. Se ha dicho muchas veces que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Ser (existir), en suma, es tener cuerpo”.<sup>1</sup>

Juan Antonio Ramirez

En este trabajo voy a hacer un recorrido por los proyectos que he desarrollando a lo largo del grado. Prácticamente sin pretenderlo he ido generando una serie piezas que, sin duda, me han servido para marcar el camino hacia la línea de trabajo en la que me gustaría profundizar de aquí en adelante.

Mi llegada al grado de Bellas Artes viene precedida por mi experiencia durante tres años y medio en la licenciatura de Arquitectura Superior en la Escuela Politécnica de Alicante. Abandono dichos estudios con la necesidad de cambiar de ciudad y en una búsqueda instintiva, casi como una pulsión, por desarrollar unos estudios que me permitan aproximarme al mundo de la creación escénica, ámbito con el que ya había establecido contacto varias veces a lo largo de mi vida, mediante la danza, el teatro y la música.

La cuestión del cuerpo es algo que ha estado presente no solo en mi planteamiento artístico si no en mi vida, ha sido una de las preocupaciones más notables a lo largo de mi existencia. Afirmar y reconocer esto ha supuesto un largo proceso en el que la reflexión, el psicoanálisis y la acción han ido relevándose de manera continuada.

Pero más allá de mi problemática personal, lejos de plantear mi proyecto artístico como un proceso de autoayuda, decido aprovechar el impulso que mis preocupaciones personales generan para investigar sobre distintas líneas de pensamiento, enfoques filosóficos, maneras de materializar y disciplinas varias. Descubro en este proceso que la cuestión del cuerpo, la mirada sobre este y sus representaciones está íntimamente ligada a muchas otras cuestio-

---

1 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus*, p. 12

nes que afectan a la sociedad y la cultura que conocemos como occidental. Mientras escribo estas líneas, tomo consciencia de que he ido construyendo un enfoque, desde lo particular de mi historia hacia lo global que puede envolver un sin fin de cuestiones sumamente importantes y necesarias para repensar las bases de nuestra existencia como animales sociales.

El cuerpo del proyecto se divide en tres partes; Marco teórico, Marco referencial y Producción artística.

El marco teórico mediante el cual he ido desarrollando mi discurso comienza con una introducción a la teoría queer, a continuación comento algunos aspectos sobre el libro *Cuerpos que importan* de Judith Butler que nos ayudan a comprender cómo los discursos de poder determinan y desvalorizan unos cuerpos respecto a otros. Más tarde planteo la relación de tensión que genera la dicotomía externo-interno del propio cuerpo y finalmente expongo el concepto de indisciplinabilidad que nos lleva al juego como herramienta de creación.

En el marco referencial se analizan algunas obras y artistas que han servido de influencia en las piezas realizadas con anterioridad y en las producidas más recientemente. Recorro a las obras de Ana Mendieta, Jana Sterbak y Lygia Clark para hablar del cuerpo propio y el cuerpo colectivo desde el ámbito de la práctica artística, y a las de Eduardo Fukushima, Xavier Leroy y Vicente Arlandis para plantear la presencia y el trabajo del cuerpo en escena.

El recorrido a través de la producción artística parte desde la escultura, el cuerpo fragmentado que va dejando paso a las pieles para continuar en un cuerpo fluido o fluyente, este se va transformando y roza los difusos confines del cuerpo abyecto justo en el momento en que la escultura deja poco a poco paso a la acción y es entonces cuando, mediante lo performativo me encuentro con el cuerpo-juego que me ilumina, derriba el gran muro que había entre mi cuerpo y mi mirada y concibo finalmente que para hablar del cuerpo hay que poner el cuerpo.

## 1.1. OBJETIVOS

- Reflexionar sobre las distintas visiones del cuerpo en la práctica artística.
- Poner en común las obras realizadas en los últimos años del grado y desvelar mis propios intereses respecto al tema tratado.
- Compilar textos teóricos sobre cuerpo, identidad y género.
- Profundizar en conocimientos y experiencias en el ámbito de la práctica escénica contemporánea.
- Experimentar el trabajo colectivo y el juego como herramienta para la creación escénica.
- Delimitar las claves con las que comenzar a construir un lenguaje propio en futuros proyectos escénicos.

## METODOLOGÍA

La metodología utilizada para realizar este proyecto se ha basado en un constante camino de ida y vuelta entre la práctica, mediante la experimentación, y la investigación en el terreno teórico. Este sendero ha sido transitado a partir de la reflexión sobre cada uno de los procesos que se han ido desarrollando, lo cual exigía un análisis crítico continuo para poder repensar tanto los discursos como las cuestiones personales que en su momento originaron el proyecto.

Mediante la deconstrucción y la reconstrucción continua del planteamiento discursivo, he ido acotando enfoques y posicionamientos respecto al tema tratado. Los frutos de esta actividad teórica y de pensamiento se han ido volcando y materializando durante el desarrollo de la actividad práctica. La experimentación a su vez ha ido generando nuevas cuestiones, nuevos interrogantes que exigían continuar las tareas reflexivas y de investigación.

Es por ello que este trabajo forma parte de un proceso abierto que continuará evolucionando y transformándose.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. LA ARQUITECTURA CORPORAL ES POLÍTICA

Ver y analizar el cuerpo desde otro foco o por qué la teoría queer como herramienta discursiva.

El feminismo desde sus inicios, diferencia entre la categoría de sexo y la de género para explicar la opresión que se ejerce sobre las mujeres. Desde este punto de vista, el género sería algo construido culturalmente; una serie de roles y funciones que se atribuyen a cuerpos sexuados, a diferencia del sexo que se contemplaría como una característica natural y binaria.

Frente a esto, el planteamiento queer pone en duda la supuesta naturalidad del sexo y expone que realmente se trata de un producto del dispositivo discursivo del género.

Se plantea al mismo tiempo un desplazamiento desde el sexo hacia otros ámbitos, (la raza, el lenguaje, la clase social...) analizando la compleja trama socio-cultural y tratando de comprender el alcance de los dispositivos de normalización.

Es así como se construye este movimiento de disidencia sexual y de género que resiste frente a las normas que impone la sociedad heteronormativa, y que tiene en cuenta también los procesos de normalización y de exclusión en cualquier ámbito.

Para las “políticas queer” es necesario sacar provecho del potencial subversivo de las sexualidades marginales y así cuestionar la totalidad del orden social y político. Se desafía el sistema y se reivindica la libertad en el uso de los cuerpos y los géneros. Se lleva a cabo una apropiación de las disciplinas de los saberes y poderes sobre los sexos y una reconversión de las tecnologías (sexo)políticas que generan la producción de cuerpos “normales y “desviados”.

Al contrario de las políticas feministas, la política queer no se basa en una identidad natural binaria (hombre/mujer), ni en una definición de las prácticas (heterosexuales/homosexuales), se trata de la reivindicación de la compleja variedad de los cuerpos frente a los regímenes que los clasifica como “normales” o “anormales”.

Desde el punto de vista queer, las identidades son mutables y es mediante ese nomadismo que se subraya la trivialidad de buscar una estabilidad definitiva respecto al género, el cuerpo o la sexualidad. La producción de identidades es una de las estrategias para llevar a cabo la disolución de los dispo-



sitivos de normalización. La teoría queer responde con estrategias a la vez “hiper-identitarias y post-identitarias”<sup>2</sup>, radicaliza el uso de los recursos políticos para producir identidades desviadas de forma performativa. Se construyen lugares de resistencia frente al punto de vista “colonial-heteronormativo-universal” mediante la auto-identificación de “sujetos abyectos”.

La teoría queer es pues, un espacio de resistencia y de creatividad teórica y práctica. A lo largo de su trayectoria se han ido produciendo distintos discursos y estrategias.

La arquitectura es la que organiza las prácticas y las clasifica según sean públicas o privadas, institucionales o domésticas, sociales o íntimas. Del mismo modo existe una gestión del espacio a nivel corporal. Tanto la exclusión de ciertas relaciones entre géneros y sexos, como la denominación de ciertas partes del cuerpo como no sexuales son operaciones que obligan a naturalizar la prácticas que conocemos comunmente como sexuales y a diferenciar entre cuerpos deseables y no deseables.

## 2.2. ABYECCIÓN Y SINGULARIDAD

“...me di cuenta de que no podía fijar los cuerpos como simples objetos del pensamiento. Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son””<sup>3</sup>

Judith Butler

En *Cuerpos que importan* Judith Butler plantea la posibilidad de vincular los conceptos de performatividad del género y de materialidad de los cuerpos con la intención de explicar cómo las prácticas discursivas hacen por crear aquellos “cuerpos que importan”.

La deconstrucción de las categorías de sexo y género que plantea es una propuesta que permite la liberación de los cuerpos del peso excesivo de una norma que, a base de repetirse, se ha dado por natural cuando no lo es. De este modo, Butler plantea la “performatividad del género”, no como un acto voluntario, sino como un acto de repetición y reiteración en el tiempo de una norma que tiene la capacidad de producir aquello que nombra.

<sup>2</sup> PRECIADO, P. B., citada por Javier Sáez en *Teoría Queer y Psicoanálisis*, p. 136.

<sup>3</sup> BUTLER, J., *Cuerpos que importan*, p. 11

Hace uso del término “abyecto” para nombrar aquellas zonas “invivibles o inhabitables” del ámbito social en donde residen quienes no gozan del estatus de sujetos, pero cuya condición de lo “invivible” es la que circunscribe necesariamente la esfera de los que sí pueden ser considerados como sujetos. En este sentido, el sujeto se constituye a través de las fuerzas de la exclusión y la abyección.

“Las imágenes paradigmáticas de “el cuerpo” tienden a reprimir la conciencia mutua y sensata, especialmente entre aquellos cuyos cuerpos son diferentes. Cuando una sociedad o un orden político habla de manera genérica acerca de “el cuerpo”, puede negar las necesidades de los cuerpos que no encajan en el plan maestro [...] de esta manera, la política del cuerpo ejerce un poder y crea la forma urbana al hablar ese lenguaje genérico del cuerpo, un lenguaje que reprime por exclusión.”<sup>4</sup>

Butler indaga en este campo por medio de la detección de los patrones heteronormativos con que se ha ido construyendo la sociedad occidental, trata de buscar y analizar las grietas y fisuras a partir de las cuales cuestionar los discursos de poder. Determinando ciertas dinámicas que van fluctuando y que configuran a los individuos, plantea una reconceptualización de cuáles son los cuerpos que importan.

La urgente necesidad y la importancia de este tipo de planteamientos teóricos, desde mi punto de vista, reside en su capacidad para plantear el empoderamiento de los sujetos considerados abyectos y también una revalorización de absolutamente todos los cuerpos y de su singularidad.

---

4 SENNETT, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, p.26-27

### 2.3. TURBULENCIAS DENTRO Y FUERA DEL PROPIO CUERPO

“Lo que provoca la experiencia de la abyección es el reconocimiento del individuo de la imposibilidad de una identidad estable y permanentemente fijada. Los objetos que provocan abyección son aquellos que atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo: lágrimas, orina, heces y así sucesivamente. Lo abyecto, pues, es el espacio entre sujeto y objeto; el lugar tanto de deseo como de peligro. [...] Para Kristeva, lo abyecto está del lado de lo femenino; está en oposición al orden de lo simbólico regularizado patriarcal”<sup>5</sup>

Linda Nead

Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* define lo abyecto como lo opuesto a lo sublime y como una “condición” en la que la subjetividad se ve perturbada, en la que las relaciones sujeto-sociedad se alteran. Lo abyecto hace entonces referencia a la fragilidad de nuestros límites, a la indistinción espacial entre lo interior y lo exterior, entre lo psicológico y lo antropológico, entre el sujeto y la sociedad.

Es precisamente esa relación de lo interno y lo externo en la experiencia del propio cuerpo la que marca un camino de ida y vuelta que puede llevar a la indistinción, a la locura. Una mirada divergente de lo propio, lo que una es y lo que una ve. Ese vínculo abyección-ambigüedad que se puede llegar a experimentar en la visión de lo propio y lo ajeno, que es siempre sesgada; porque la relación que tenemos con la realidad está siendo continuamente filtrada y atravesada por una serie de cánones y estructuras, de los que sería necesario desprenderse.

Esta relación interior-exterior de una misma ha estado presente de manera continua durante mi incursión en el ámbito artístico durante estos últimos años. Una dicotomía que genera la cuestión de cómo expresar un cuerpo que, es y no es al mismo tiempo, como si se tratara de una experiencia intermitente de de una misma, de lo material y lo inmaterial del propio cuerpo.

Como dice Pier Aldo Rovatti, experimentar la locura de lo propio, del propio cuerpo, es atenerse a un equilibrio inestable, como una OSCILACIÓN. Podríamos entender el cuerpo, entonces, como *un punto de máxima turbulencia: el punto de encuentro y de explosión entre lo interno y lo externo*.<sup>6</sup>

“No quiero cuerpos tranquilos, quiero cuerpos cansados, desorientados incómodos, carnales, cuerpos que piensen intranquilamente, quiero lucidez y desorden.”<sup>7</sup>

5 NEAD, Linda, 1998 p.13 y 57

6 ROVATTI, Pier Aldo, *La locura del propio cuerpo* en *Cartografías del Cuerpo*. p.136

7 MESA, Olga. Textos del proyecto *Desórdenes para un cuarteto*. 1997

## 2.4. INDISCIPLINARIEDAD Y JUEGO EN EL PROCESO CREATIVO.

“Mi interés real, en otras palabras, no ha estado en la interdisciplinariedad tanto como en las formas de “indisciplina”, de turbulencia o incoherencia en los bordes interior y exterior de las disciplinas. Si una disciplina es una forma de asegurar la continuidad de un conjunto de prácticas colectivas (técnicas, sociales, profesionales, etc.), la “indisciplina” es un momento de rotura o ruptura, cuando la continuidad se rompe y la práctica entra en cuestión.”<sup>8</sup>

W.J.T. Mitchell

Cuando hablamos de campo interdisciplinar nos referimos a un campo de estudio que cruza los límites entre varias disciplinas académicas o entre varias escuelas de pensamiento, por el surgimiento de nuevas necesidades o de nuevas cuestiones que no pueden ser tratadas desde una única disciplina.

La indisciplina en cambio, se basa en la lucha contra la institucionalización de las prácticas disciplinarias. Lejos de contentarnos con la mera práctica de mezclar disciplinas o asimilar otras metodologías, la indisciplinariedad nos permite buscar perspectivas que modifiquen los contornos de las disciplinas, generando espacios e instantes de ruptura que nos hagan reflexionar, tanto sobre la naturaleza de lo que estamos creando y analizando como sobre la práctica en sí misma.

“Lo indisciplinar o la indisciplina parece consubstancial a la práctica artística en la medida en que ésta no está asociada precisamente a lo normativo.”<sup>9</sup>

Si hay algo que caracteriza o es inherente a la práctica artística en sus diferentes modalidades y maneras de hacer es la continua búsqueda de nuevos lenguajes, la profunda necesidad de romper con lo dado (mediante una mirada crítica) y generar nuevas realidades que nos permitan repensar y replantear la realidad en que vivimos. En mi opinión, si esto no es así, el acto creativo deja de tener sentido.

El punto de encuentro entre disciplinas como la danza, el teatro y la performance posibilita la construcción de discursos escénicos que se sitúan en zonas fronterizas, los sujetos en acción dejan de ser simples ejecutores para comenzar a “construir el pensamiento desde su propio cuerpo”.<sup>10</sup> Este cruce de lenguajes permite desarrollar herramientas que amplían la experiencia más allá de la individualidad, trascendiendo los límites de los géneros.

---

8 MITCHELL, W.J.T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, 1995.

9 SÁNCHEZ, J. A., *Prácticas indisciplinares en la creación escénica contemporánea*. p.1

10 FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*. p. 37

Lo indisciplinar y las prácticas planteadas desde este punto de vista, inevitablemente, provoca un estado de tensión, precisamente por su capacidad de subvertir y de desobedecer la norma.

En la medida en que el fruto de estas prácticas tiene la capacidad de provocar la reacción del receptor, sea la que sea, es que realmente puede posibilitar algún tipo de transformación. No se trata de cambiar el mundo, simplemente estas prácticas logran establecer una conexión comunicativa que genera movimiento y transformación a nivel micropolítico, el cambio se genera en el día a día, en cada individuo y esto se vuelca inevitablemente en lo colectivo.

José Antonio Sánchez dice, respecto a la práctica escénica, que cuando la tensión se rebaja y se hace más ligera, la indisciplinaria puede conducir a la idiotez. Se refiere a lo idiota en términos de ruptura con el sentido normativo de las cosas, no habla de falta de inteligencia, si no de singularidad. La singularidad de cada cuerpo, como hemos comentado anteriormente, la singularidad de cada sujeto y de su percepción.

“Tonto significa simple, específico, único (...). Toda cosa, toda persona es tonta en la medida en que es sí misma, en tanto que simplemente existe.”<sup>11</sup>

La idiotez paraliza la ética y la teoría propiciando un estado donde el “yo” queda suspendido en una lucha contra la gravedad, la disciplina, los protocolos y los sistemas. Hacer el idiota es en esencia jugar.

Mediante el juego se nos presenta, principalmente, la posibilidad de acceder a la experiencia y la creatividad instantáneas. Para que el juego tenga lugar, es necesario establecer unas reglas, mediante las cuales se pueda generar un espacio para el intercambio donde se de cabida a la desorganización y la reorganización de los cuerpos, los lenguajes y los códigos. En definitiva, jugar es un proceso que nos permite acceder a la experimentación, a la investigación, y al descubrimiento, tomando consciencia de lo inmediato y del instante, sin premeditación. Es una herramienta creativa que discurre entre la presentación y la representación, entre la actuación y la acción.

---

11 ROSSET, Clément, *Lo Real, Tratado de la idiotez*

### 3. MARCO REFERENCIAL

“Pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que en suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal”<sup>12</sup>

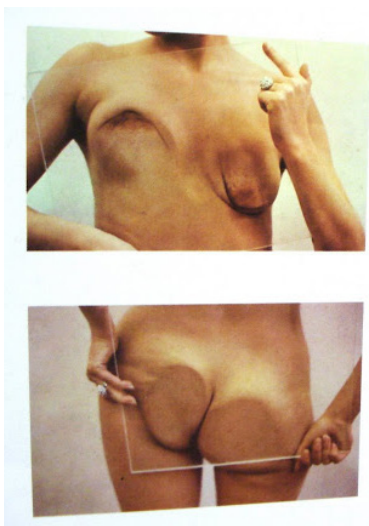
Mijaíl Bajtín

#### 3.1. Cuerpo propio y cuerpo colectivo

El cuerpo ha estado presente a lo largo de la historia del arte, ya sea como motivo o como herramienta de creación. El cuerpo, por medio de los sentidos es nuestro vínculo directo con todo lo que nos rodea pero puede llegar a ser también nuestra jaula, la frontera que nos separa de lo externo y a veces de nosotras mismas. Algo que caracteriza la relación cuerpo-arte es, sin duda, la experimentación con el propio cuerpo, con otros cuerpos u objetos y con el espacio.

De entre todas las artistas estudiadas y analizadas en los últimos años, he seleccionado a tres mujeres y comentaré una obra de cada una de ellas. Estas artistas trabajan cuestiones relacionadas con el cuerpo desde distintos enfoques; el propio cuerpo y su deformación, la creación de prótesis como segunda piel o la interacción de los cuerpos para generar un dispositivo de comunicación entre ellos.

En la pieza *Glass on body*, la artista cubana **Ana Mendieta** presenta una serie de fotografías en las que vemos ciertas partes de su propia anatomía (la cara, los pechos, las nalgas, el vientre...) aplastadas sobre una lámina de cristal. Con esta acción Mendieta altera su cuerpo, lo deforma, lo vuelve abyecto. Desnuda su intimidad y nos muestra la deformidad temporal de su carne con el fin de denunciar la represión del cuerpo femenino y de provocar una reflexión sobre la belleza y los cánones impuestos por la sociedad heteronormativa y patriarcal. Mendieta plantea una exploración del cuerpo y las visiones de este, a partir de procesos de disolución y desintegración de identidades sexuales, étnicas y culturales.



ANA MENDIETA, *Glass on body*, 1972



JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh dress for an albino anorectic*, 1987

12. BAJTÍN, M. citado por Aguilar García, Teresa en *Cuerpos sin límites*, p. 262.

En una línea temática parecida, pero partiendo de la construcción de añadidos corporales, se encuentra la artista de origen checo **Jana Sterbak**. En su obra *Vanitas: Vestido de carne para una anoréxica albina* (1987) presenta una modelo vestida con un traje confeccionado con piezas de carne. Este vestido se muestra como una forma de transgresión y denuncia ante el encorsetamiento y el control al que los cuerpos femeninos se ven sometidos. Si principalmente la ropa sirve para aislar y proteger el cuerpo, en esta pieza la carne se convierte en una barrera que no protege ni delimita, si no que delata y evidencia la vulnerabilidad de aquello que esconde.

La artista brasileña **Lygia Clark** plantea en muchas de sus obras la posibilidad de un diálogo entre cuerpos y espacio. Sus obras poco a poco fueron perdiendo el carácter objetual para convertirse en proposiciones. Sus objetos solo tenían sentido cuando resultaban transicionales y participativos para el sujeto, permitiéndole establecer relación con los demás y consigo mismo.

En el año 1973 presenta su obra *Baba Antropofágica*, en la que varios participantes rodeaban a una persona tumbada boca arriba, cada uno de ellos portaba en la boca un carrete de hilo, de cuyo extremo tiraba con las manos para sacarlo afuera; impregnados de saliva, los hilos de todos se mezclaban sobre el participante tumbado y acababan envolviéndolo. El cuerpo envuelto se convertía entonces en un vínculo físico, sensorial y visual de todo el grupo.

Se puede apreciar claramente el carácter revolucionario de las experimentaciones de Clark, de gran importancia dada la situación socio política de su país en aquella época. En sus piezas nos muestra una clara preocupación por la liberación de los cuerpos, por el levantamiento de la represión y por la reactivación de los vínculos sociales, y lo hace mediante el desarrollo de herramientas basadas en la experiencia y los procesos interactivos. Sus piezas y el planteamiento participativo de estas, nos invitan a buscar el cuerpo ajeno para reencontrar el cuerpo propio y en ellas se esclarece la necesidad de la toma de consciencia de las potencialidades de cada individuo y la importancia de la integración del cuerpo individual en el ámbito de lo colectivo.



LYGIA CLARK, *Baba antropofágica*, 1973



EDUARDO FUKUSHIMA, *Homem torto*, 2014



EDUARDO FUKUSHIMA, *Como superar o grande cansaço?*, 2015

### 3.2. Cuerpo y escena

“El cuerpo nunca es solamente lo que pensamos que es. Engañoso, siempre en acción, el cuerpo es en el mejor de los casos parecido a algo, pero nunca es ese algo. De este modo, las metáforas que aluden a él, enunciadas en el habla o en el movimiento, son lo que da al cuerpo su más tangible sustancia.”<sup>13</sup>

En gran parte, mi relación con la temática del cuerpo y mi interés por la creación escénica vienen dados por mi experiencia personal a través de la danza. El cuerpo en movimiento, su presencia, su capacidad de transformación, la consciencia de sí mismo y del espacio que ocupa y transita. Como dice Juan Dominguez, todas somos coreógrafas inconscientemente, el espacio, el tiempo y el cuerpo son elementos que usamos de manera cotidiana, y cada sujeto puede, mediante estos, descubrir el movimiento original y único de su propio cuerpo.

Voy a presentar ahora a tres artistas que se formaron en la disciplina de la danza, y que a partir de esta desarrollan un lenguaje y un discurso propios que les permiten expandir los límites de la disciplina y sus códigos.

En primer lugar voy a comentar dos piezas del bailarín y coreógrafo brasileño **Eduardo Fukushima**. Tuve la suerte de ver una pieza suya en Berlín en el contexto del festival Tanz im August en el año 2014. No conocía su obra hasta el momento, y lo cierto es que tras dicha experiencia se desencadenaron en mí una serie de sensaciones que me removieron enormemente, tanto es así que parte de las reflexiones derivadas de aquel encuentro se ven planteadas en este trabajo años después.

Fukushima investiga sobre el movimiento a partir de sus propias vivencias y emociones y de la relación de tensión dentro-fuera generando un fascinante vocabulario de gesto y movimiento muy personal. Se centra en el cuerpo y sus posibilidades de comunicación sin interfaces ni elementos escénicos. La coreografía se establece y se desarrolla a tiempo real. Hasta ahora ha trabajado principalmente en solitario, las dos piezas que me resultan más interesantes y sugerentes son *Homem torto* (Hombre torcido) y *Como superar o grande cansaço?* (¿Cómo superar el gran cansancio?).

En *Homem torto* (pieza que pude ver en directo) Fukushima nos muestra su propio cuerpo en continuo cambio, la fragilidad del mismo y de

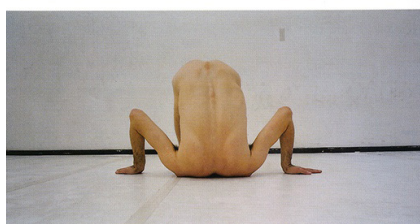
<sup>13</sup> LEIGH FOSTER, Susan, *Coreografiar la historia* texto incluido en *Lecturas sobre danza y coreografía*, p.13



su equilibrio. Un constante juego de contrarios: dureza y suavidad, debilidad y fuerza, proximidad y lejanía del público, equilibrio y desequilibrio, fluidez y rotura del movimiento, interior y exterior del cuerpo. Se genera una cadencia hipnótica, donde el cuerpo se hace cargo de su singularidad para configurar un sin fin de imágenes indescriptibles que se van relevando unas a otras en cuestión de segundos.

En *Como superar o grande cansaço?* Fukushima se presenta a sí mismo ante el público, sometido a una inmensa fatiga a lo largo del tiempo. Pone a prueba su propio cuerpo llevándolo al límite del cansancio y el desgaste. El movimiento nace de la extenuación, a lo largo de la pieza se va generando un lenguaje corporal que incita al agotamiento a transformarse en energía para continuar moviéndose.

Fukushima explora la construcción del gesto y la expresión como cualidades específicas del movimiento para llegar a un estado corporal que va evolucionando. Es a partir del cansancio existencial y del movimiento que se llega a la pregunta que da título a la pieza, desarrollando así un código propio sin ninguna intención de encontrar respuestas.



El coreógrafo francés **Xavier Le Roy** desafía las categorizaciones dentro de la práctica escénica. Es doctor en biología molecular por la Universidad de Montpellier y ha trabajado como bailarín y coreógrafo desde 1991. Sus planteamientos escénicos desvelan nuevas perspectivas para la danza, radicalizando el discurso académico sobre el cuerpo y el arte coreográfico.

Su interés artístico se centra principalmente en las relaciones entre procesos, los modos de producción, colaboración y las condiciones en las que se desarrolla el trabajo en grupo. En algunos proyectos explora también diversos modos de relaciones entre artistas y espectadores, convirtiendo a estos últimos en interlocutores.

En *Self Unfinished* Le Roy se plantea trabajar sólo como una especie de experimento de confianza en sí mismo. Las pautas creativas principales consistían en ser el responsable de la creación de cada aspecto del trabajo y explorar las limitaciones de su cuerpo a través de la fragmentación y el desmembramiento de las distintas partes del cuerpo y sus movimientos. Una de las cuestiones que lo llevan a crear esta pieza es la de cómo escapar de la metáfora, si la metáfora es el producto del reconocimiento, es decir, de la representación. La solución era cambiar el punto de vista y no trabajar sobre los movimientos del cuerpo, sino sobre las formas de percepción de este.

XAVIER LEROY, *Self Unfinished*, 1998

Para desplazar la mirada desde la imagen del cuerpo que representa significados hacia los modos de percepción del espectador, Le Roy desarrolla un procedimiento de construcción de “zonas de indecisión”. Consiste en crear situaciones donde el movimiento del cuerpo va creando imágenes dotadas de cierta ambigüedad. De este modo se genera una desfiguración a través del movimiento que desarma y deconstruye la identidad del cuerpo. Se nos muestra un proceso en el que ninguna configuración se establece durante suficiente tiempo como para ser identificada y surge la pregunta: ¿qué es este cuerpo, qué está representando ahora? El público se ve atrapado en un juego en el que se crean múltiples maneras de percibir el movimiento y el cuerpo, cada espectador puede ir eligiendo y cambiando su opción en el transcurso de la acción.



“Siempre aparece y siempre desaparece. Cada espectador se encuentra con este proceso en marcha. Así que eres tú, con tu imaginación, quien crea esto... Yo no decido lo que se va a ver... hay algunas propuestas y luego: las cosas aparecen y desaparecen en un “va et vient”... oscilando”<sup>14</sup>



En *Low pieces* Le Roy investiga la relación de intercambio entre artistas y público para observar cómo se modifica la mirada del espectador respecto a los artistas cuando estos se encuentran fuera de escena o dentro de ella. Se plantean dos conversaciones entre público y artistas, una antes del pase y otra después. Cuando la pieza comienza, los asistentes se encuentran con los cuerpos desnudos, estirados en el suelo o a cuatro patas... hecho que hace cambiar radicalmente la percepción que habían adquirido momentos antes.

Le Roy juega con los sentidos de los asistentes con el fin de provocar la reflexión, y en esta pieza se cuestiona de nuevo la manera en que percibimos el cuerpo. Despojando a los cuerpos de la vestimenta y extrayendo el movimiento de los hábitos sociales, presenta una comunidad de cuerpos que se relacionan entre ellos evocando imágenes que pasan por lo animal y lo vegetal. Una serie de paisajes corporales que nos hablan de una manera diferente de relacionarse y de conectar con otros cuerpos.



Hace unos meses, coincidiendo con la realización de este trabajo y con el transcurso de la asignatura de Práctica escénica contemporánea impartida por Martina Botella Mestres, conocí el trabajo de **Vicente Arlandis**.

Arlandis es performer y coreógrafo, se graduó en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia y posteriormente cursó el Máster en Producción Artística especializado en Pensamiento Contemporáneo por la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV).

Algunas de sus propuestas, como el proyecto *Frankesteing* por ejemplo, están relacionadas con el juego, planteado como *un espacio de posibilidad autónomo y con una fuerza creativa liberadora*.

En estos momentos trabaja en el proyecto PLAY INVESTIGATIONS sobre el Juego libre y los juegos reglados en las Artes Escénicas Contemporáneas.

“Mis propuestas están muy relacionadas con el juego entendido como una actitud, un espacio de posibilidad autónomo y una fuerza creativa liberadora. Unas propuestas que aúnan contexto, forma y situación y donde el significado emerge. Las cuestiones a las que me gusta aludir son el trabajo y las lógicas de producción, la inutilidad de lo útil y lo idiota como una esencia que nos define y constituye. Los materiales que aparecen en mis trabajos son muy diversos: movimiento, objetos, la palabra... y el objetivo siempre es desvincularlos de los sistemas de significación originarios a los que pertenecen e insertarlos en otro tipo de terreno a través de una práctica lúdica.”<sup>15</sup>



VICENTE ARLANDIS, Hipólito Patón, Sandra Gómez, *Frankesteing*, 2012

En el momento en el que lo conocí, proponía un taller llamado *7 maneras de hacer el idiota*. El taller permitía partir de la figura de lo idiota, poner en práctica desde el trabajo en colectivo y a través de una práctica vinculada a lo lúdico, la ruptura con el sentido lógico de las cosas. Se planteaba como un espacio de expresión y creación libre donde, mediante el movimiento, la palabra y los objetos, descontextualizándolos y desvinculándolos de la “normalidad” y de los sistemas de significación cotidianos, trasladarnos a terrenos desconocidos. La cuestión era encontrar y explorar desde una actitud lúdica.



VICENTE ARLANDIS, Muestra taller *7 maneras de hacer el idiota* en La Col-lectiva (el Cabanyal), mayo 2016

Esta propuesta supone para mí todo un descubrimiento, es la oportunidad perfecta para deshacerme del peso de las categorizaciones sentenciosas, y dejarme llevar hacia la experiencia del instante mediante el contagio de la risa, la energía y el movimiento de los otros cuerpos.

15 ARLANDIS, Vicente. [http://www.lasaunainternational.com/?page\\_id=284](http://www.lasaunainternational.com/?page_id=284)

## 4. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

### 4.1. RETROSPECTIVA ARTÍSTICA



Para contextualizar el proceso creativo y su evolución, voy a hacer un breve repaso por las piezas realizadas en los últimos años. Considero que cada una de ellas ha ido aportando experiencias e informaciones que han resultado claves para llegar al punto en el que me encuentro durante el planteamiento de este trabajo.

Se trata de piezas escultóricas y audiovisuales en las que se pone de manifiesto mi interés por la deconstrucción de la visión normativa del cuerpo humano. Experimentaciones mediante distintas corporalidades mostrando contrastes, alteraciones e hibridaciones que apelan a un nuevo enfoque de la dicotomía bello-abyecto.

He agrupado las obras en función de las cuestiones principales tratadas en ellas. El primer grupo, *Cuerpo fragmentado*, está compuesto por las piezas *Dis-tensión*, *Tejidos*, *Textura piel - Miscelanea de piel* y *Piel sobre piel*. En ellas se ha trabajado la apelación al cuerpo mediante fracciones de este; el cuerpo nunca termina de ser uno, ya que está continuamente sometido a la resignificación. En *Experimentar el límite* se encuentran las piezas *Cuerpos blandos - Polvo y piel*, *Piel artificial*, *In-orgánicas* y *Gravedad*. En ellas se parte de la experimentación con diferentes materiales con la intención de explorar nuevas formas de relación del cuerpo con el espacio, con lo material y consigo mismo, investigando también las dualidades orgánico-inorgánico y exterior-interior.

#### 4.1.1 El cuerpo fragmentado

##### *Dis-tensión*

<http://cargocollective.com/maleniturri/Tensiones>

Esta obra fue realizada a finales del primer curso del grado, en ella retrato instantes de tensión producidos en distintas partes del cuerpo, mostrando como nuestro cuerpo exterioriza y materializa la tensión psicológica. Se compone de cuatro piezas en las que se muestran fragmentos del cuerpo generadas a partir de moldes de alginato que fueron positivadas en cera y posteriormente fundidas en bronce.

En el proceso pude comparar las cualidades de los dos materiales, la cera y el

*Dis-tensión*  
Cera y bronce, dimensiones variables,  
2013



bronce, y como estos caracterizan de diferente forma las piezas. Uno produce transparencias que recrean la translucidez de la piel, el otro, más denso y rotundo habla de un instante congelado y postergado durante el tiempo.

### Tejidos

<http://cargocollective.com/maleniturri/Tejidos>

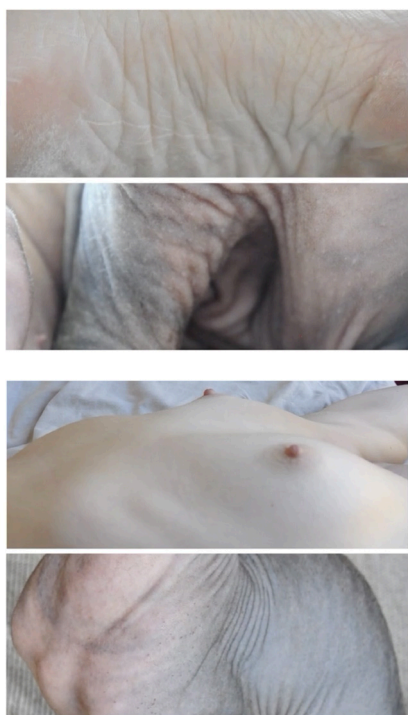


“...la piel no es exclusivamente frontera o valla entre la interioridad del cuerpo y la exterioridad circundante, pues la piel como superficie genera un flujo orgánico y, al mismo tiempo, un intercambio social, clave en la vida de cada sujeto. Ciertamente, la piel representa un elemento sustancial de conexión y, desde ese lugar, se impone como instrumento cultural y simbólico; un estatus que la proyecta simultáneamente al espacio de la ritualidad y la sociabilidad.”<sup>16</sup>



Después de haber trabajado con la cera y haber experimentado con el bronce y el proceso de fundición, en el segundo curso opto por investigar la relación del cuerpo con nuevos materiales. Es entonces cuando desarrollo esta obra basada en la reproducción mediante látex de fragmentos del cuerpo humano. Se trata de piezas de muy fino grosor cuyo aspecto es el de una fina capa de piel artificial, que una vez conseguida se coloca en el lugar del cuerpo al que corresponde.

El proceso de realización consistía en hacer moldes de las distintas partes del cuerpo, algunas por huella con alginato y otras con vendas de escayola. Una vez obtenidos los negativos, debía positivarlos para conseguir un negativo de cera que más tarde cubriría dando finas capas de látex líquido coloreado. Cuando el látex había secado por completo, podía separar la capa de piel artificial.



Continuando con el planteamiento del cuerpo fragmentado y la piel y en el contexto de la asignatura de *Escultura y medios audiovisuales*, impartida por Vicente Ortíz Sausor, realizo tres piezas audiovisuales. Explorar este medio me permite acercarme al cuerpo de una manera más directa, observando cuerpos ajenos, sus movimientos involuntarios y sus contrastes desde la proximidad de un primer plano para después conformar un nuevo cuerpo de cuerpos. Lo individual conforma lo colectivo y viceversa, de este modo mi cuerpo, que ejerce de observador y generador de realidades, está siendo a la vez apelado para tomar consciencia de su propia singularidad.

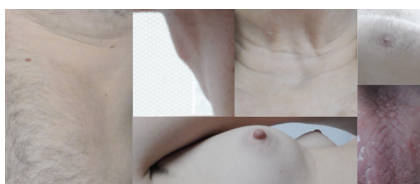
### *Textura piel*

<https://vimeo.com/109837559>

*Textura piel*  
Video Multipantalla/Monocanal 2min 58  
seg, 2014

Planteo un paralelismo entre animal y ser humano, a partir de dos imágenes en movimiento desde planos fijos. En la pantalla partida en dos franjas horizontales, una arriba de la otra, se observan planos detalle del cuerpo humano y el cuerpo del animal.

Podemos sentir la respiración de ambos, la sutil concatenación de movimientos que se genera al inhalar y soltar el aire. Las tonalidades de la piel en las distintas partes del cuerpo crean un juego visual muy característico. Se complementan e integran ambas imágenes de tal manera que ambos seres terminan siendo animal y humano al mismo tiempo.



### *Miscelanea de piel*

<https://vimeo.com/112627856>

El cuerpo como signo de identidad, como continente lleno de contrastes, donde se pueden hallar infinitas formas, colores y texturas. Nunca un cuerpo es idéntico a otro. Dirijo mi mirada hacia los detalles, pequeños y sutiles espacios, movimientos, volúmenes... que conforman una composición dirigida por la respiración, las tensiones, las distintas micro acciones que se revelan diariamente en ese lienzo en blanco que es nuestro cuerpo.

En esta pieza audiovisual planteo una visión fragmentada que se complementa con el juego de sonidos que desencadenan estos micro movimientos. Creando una atmósfera que provoca la experimentación con los límites entre lo sensual y lo desagradable. En el clímax de la representación, la combinación de estímulos visuales y sonoros crean tal tensión que resulta difícil discernir entre goce y desagrado.

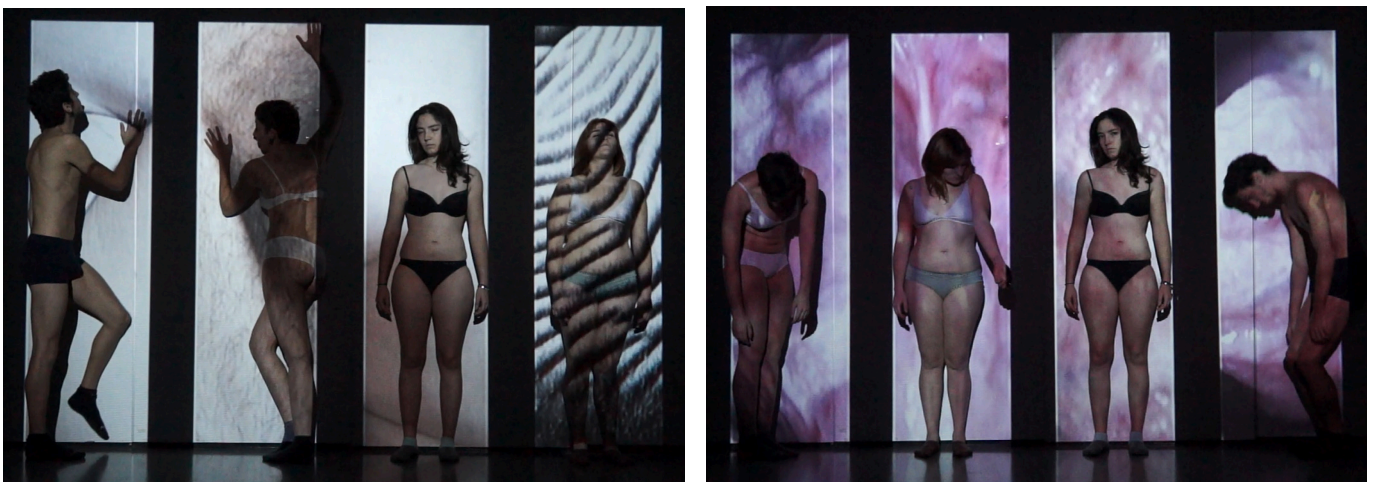
*Miscelanea de piel*  
Video Multipantalla/Monocanal 2min 05  
seg, 2014

## *Piel sobre piel*

Se presenta una composición de cuatro pantallas longitudinales de 1,90x0,60cm cada una aproximadamente. Se crea un espacio de penumbra en el que, sobre una pared, se proyectarán las imágenes. Llegado el momento cuatro individuos se posicionan frente al proyector, de espaldas a la pared, uno en cada espacio acotado por cada pantalla. Las cuatro personas comienzan a experimentar con la proyección sobre sus cuerpos, primero vestidos y poco a poco van deshaciéndose de su ropa para visualizar la proyección sobre su propia piel.

El movimiento de cada uno es libre e improvisado. Se plantea a modo de performance con la posibilidad de que los espectadores que lo deseen puedan interactuar y sumarse a la experimentación.

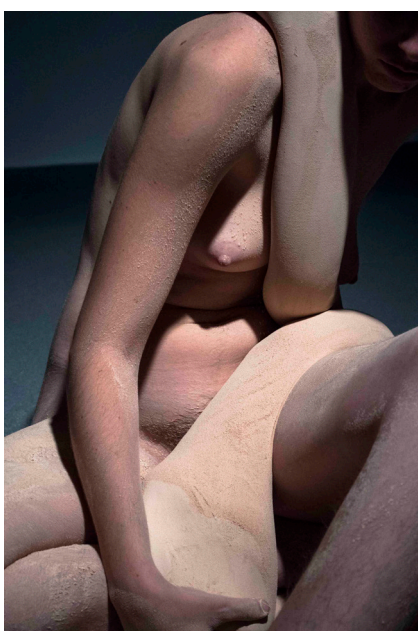
Gigantescos pedazos de piel anónima estampados sobre mi cuerpo. No soy capaz de discernir hasta dónde llega mi piel y dónde comienza esta piel simulada. Un baño de luz que se traduce en texturas visuales. Una inmensa combinación de volúmenes corpóreos y volúmenes visuales que transforman las figuras.



*Piel sobre piel*  
Video Multipantalla/Monocanal 5min 8 seg,  
2014

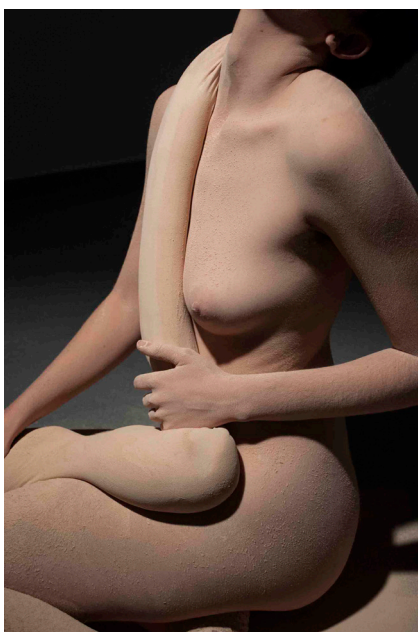


*Cuerpos blandos*  
Medias de nylon teñidas, telas, sémola de trigo, dimensiones variables  
2015



#### 4.1.2. Experimentar el límite

Las siguientes piezas surgen a partir de la asignatura de *Taller interdisciplinar de materiales* impartida por Sara Vilar García y Leonardo Gómez Haro, en la que contábamos también con Ximo Ortega Garrido como guía y acompañante. Esta asignatura propiciaba un ambiente de experimentación en el que la importancia se centraba en la investigación y el proceso. El ensayo-error, el trabajo de taller y el intercambio entre compañeras enriquecía enormemente los resultados.



#### *Cuerpos blandos - Polvo y piel*

<http://cargocollective.com/maleniturri/Cuerpos-blandos>

<http://cargocollective.com/maleniturri/polvo-y-piel>

Del siguiente planteamiento surgen dos piezas, una a consecuencia de la otra. *Cuerpos blandos* se plantea como una experimentación con materiales textiles para indagar en la relación con el cuerpo mediante el peso, la flexibilidad, la transparencia, el color... *Polvo y piel* surge meses después con la intención de explorar de manera directa los límites entre el objeto y el cuerpo desnudo, para observar como ambos interactúan desdibujando las fronteras y generando nuevas y sugerentes fisionomías.

Se trata de piezas hechas a partir de materiales inertes que adoptan formas y texturas orgánicas. Su tacto y flexibilidad nos invitan a manipularlas e interactuar con ellas. Experimentamos con estas piezas blandas, jugando con sus límites y los de nuestro propio cuerpo en busca de nuevos contrastes sensoriales.

*Polvo y piel*  
Medias de nylon, escayola y pigmento  
Dimensiones variables, 2015





El cuerpo se tiñe, se empolva, se establece un diálogo cuerpo-objeto. Los volúmenes de ambos cuerpos, el creado y el nuestro propio se combinan, se entremezclan, se fusionan... Uno es la continuación del otro, es pues, una especie de prótesis que deja de serlo para convertirse en el cuerpo propio. Atrás dejamos nuestra concepción y percepción corporal para crear una nueva, dejándonos llevar por las sensaciones y transitando a través y más allá de nuestros propios límites.

### *Piel artificial*

<http://cargocollective.com/maleniturri/Cuerpo-abyecto>

“La hibridación es un fenómeno de transgresión de los límites de lo consensuado y de los del cuerpo, ejemplificados en la mixtura de anatomías en un mismo ser.”<sup>17</sup>



Esta pieza está realizada a partir de medias de nylon rellenas de bolitas de poliespan y embebidas en látex. Una vez el látex ha secado, se abren las piezas mediante un corte longitudinal y se desecha el poliespán sobrante en el interior. De este modo se obtienen los retazos que, cosidos entre ellos, crean un volumen informe.

Al introducirse dentro de la pieza, el cuerpo se ve transformado por los volúmenes irregulares. Transformación e hibridación mediante una prótesis corporal que modifica la anatomía humana para experimentar con sus límites corporales, un diálogo entre lo animal y lo abyecto, alterando el movimiento natural del cuerpo y su relación con el espacio circundante.



Las texturas y los tonos obtenidos en los retales hacen que la pieza no sea homogénea, estando llena de matices y aludiendo a un collage de pieles artificiales. La flexibilidad del material permite a la pieza adaptarse con cierto margen al cuerpo y a la vez limita el movimiento de este, generando un diálogo donde el sonido que el propio traje genera a partir del contacto produce una mayor sensación de extrañeza.

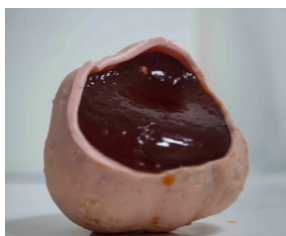
*Piel artificial*  
Medias nylon, poliespan, látex.  
2015

<sup>17</sup> AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Cuerpos sin limites*, p. 272

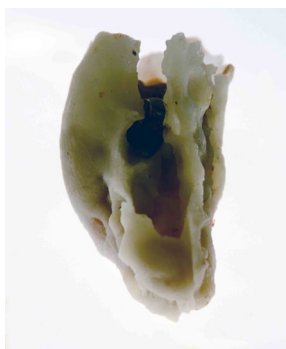


### *In-orgánicas*

“Lo informe corporal nos remitirá a la noción de cuerpo sin órganos, entendida como un conjunto de prácticas corporales que tienden hacia lo informe. En palabras de Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos “ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está hartado de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde.”<sup>18</sup>



Las siguientes piezas forman parte de una investigación a partir de la experimentación con diferentes materiales. Fueron obtenidas a partir de varios tubérculos de cultivo ecológico. Realizando moldes con alginato de estas formas orgánicas y positivándolos con distintos materiales obtengo sugerentes formas que recuerdan a formas corporales tanto externas como internas.



Sobre una caja de luz, a modo de expositor, se presentan varias piezas que, en principio no tienen formas que correspondan a algo conocido. Las piezas orgánicas, informes aluden a lo interno del cuerpo humano, aquello que debe estar oculto se muestra, emerge del interior.



*In-orgánicas*  
Parafina, azúcar, agar agar, colorante alimenticio. Dimensiones variables, 2015

<sup>18</sup> GIMÉNEZ GATTO, Fabián, *Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan.*

<http://cazadordeagua.blogspot.com.es/2011/02/cuerpo-explicito-anatomias-de-la.html>



### *Gravedad*

Esta serie de piezas surge a partir de una experimentación con parafina y pigmentos con la intención de trabajar sobre la transparencia de la piel. Durante el proceso, en el que la parafina se fundía y se mezclaba con los pigmentos dentro del cazo, descubro que a medida que el material se va enfriando es posible modificar su forma y generar volúmenes jugando con la gravedad.



Lo que obtengo son bloques cilíndricos de parafina coloreada que muestra sugerentes formas y pigmentaciones que aluden de nuevo a fragmentos de cuerpo humano y a sus flúidos al mismo tiempo.

El movimiento de la materia parece haber sido congelado justo en el instante previo a derramarse, parece que este continúe a un ritmo ínfimo y casi imperceptible.



Esta relación espacio-tiempo me hace conectar directamente con mi interés por el trabajo con el propio cuerpo, y de algún modo me hace dar el salto del objeto al sujeto.

En el momento en el que realicé estas piezas me encontraba cursando la asignatura de *Performance* con Bartolomé Ferrando. Una de las cuestiones en las que trataba de investigar era en la relación del micromovimiento y la velocidad, obteniendo una cadencia extremadamente lenta casi como una pausa, de manera que el cuerpo iba cambiando ligeramente de posición sin que el observador pudiera apenas percibir el momento de la transición.



### *Gravedad*

Parafina, cera blanqueada y pigmentos,  
10x10 cm, 2015

## 4.2. PONIENDO EL CUERPO

### *Ser las ramas y yo árbol*

“Podríamos decir que la imagen corporal es una función más de la psicología del sujeto, del contexto socio-cultural que lo envuelve, así como la función de la anatomía. Tenemos una infinidad de influencias no humanas de todo tipo entretreídas en nuestro interior.”<sup>19</sup>

Esta acción surge en el contexto de la asignatura de *Performance* impartida por Bartolomé Ferrando durante este último curso del grado. Mediante la práctica del arte de acción me propuse trabajar el cuerpo o un concepto de este en el que no se privilegiara al cuerpo respecto a la mente o viceversa. Tampoco se establece una relación jerárquica con el objeto, si no un diálogo y una relación mimética de ambos elementos.

Se plantea el cuerpo como una construcción, una acumulación de partes que le son y no le son propias a la vez. El cuerpo puede incorporar y adaptar gran variedad de objetos y discursos en su propia imagen. Todo lo que entra en contacto con alguna de sus superficies y permanece en ella durante cierto periodo de tiempo, acaba siendo incorporado. La relación simbiótica que se establece con los nuevos elementos puede llegar a modificar el cuerpo, sus gestos, posiciones, palabras y discursos. Mediante la experimentación del cuerpo humano y no humano, con elementos que hacen de extensiones de sí mismo, se plantea un cuerpo alternativo, distinto del anatómico, distanciado de cualquier definición de forma o género.

En esta primera acción realizo una transformación de mi propio cuerpo partiendo del diálogo de este con el resto de elementos (varias ramas de árbol y la propia ropa). Voy colocando las ramas de manera que tienen un punto de anclaje en mi cuerpo y se mantienen en una posición por medio de la tensión que crean con la prenda que me cubre. Poco a poco, la imagen de mi cuerpo se va deformando (así como su sombra). Emerge una figura que se aleja de lo propiamente humano hacia algo desconocido.

Resulta interesante como, en esta relación simbiótica se establece un diálogo con el objeto, de manera que el cuerpo tiende a adaptarse y dejarse llevar por este. Es lo que ocurre en la siguiente parte de la acción. Apoyo mi cuerpo en dos puntos sobre dos ramas en la pared. Se establece una relación de equilibrio, el peso de mi cuerpo recae sobre las ramas y dejo que emerja un sutil movimiento, una pequeña danza que se genera de manera natural por la relación de tensión y equilibrio.

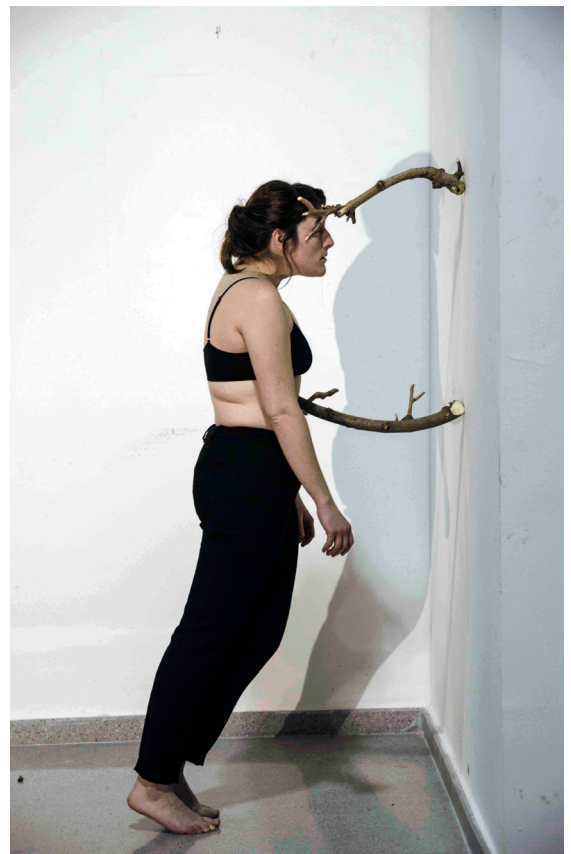
---

<sup>19</sup> LEROY, Xavier, *Autoentrevista en Cuerpos sobre blanco*, Jose Antonio Sánchez y Jaime Conde-Salazar..

*Ser las ramas y yo árbol*  
acción presentada en la I Jornada de Arte de  
Acción *Diàleg Obert* en el Sporting Club Ruzafa,  
Valencia en febrero del 2016

Se puede ver esta acción en el siguiente enlace, a  
partir del minuto 4:42.

<https://www.youtube.com/watch?v=HEqmScSAIW0>



## *Oscilar*

“...una oscilación entre lo interno y lo externo sin que sea enseguida posible alcanzar un punto de equilibrio. Una doble mirada, divergente, estrábica. Un juego incesante de aquí a allá. Dentro de nosotros y fuera de nosotros, presencia y ausencia: paradoja de una intermitencia a salvaguardar.”<sup>20</sup>

Esta acción que surge a partir del trabajo con el cuerpo, sin ningún otro elemento. El cuerpo en diálogo consigo mismo y su movimiento a través de la relación entre energía, espacio y tiempo.

La experimentación emerge de la necesidad de llevar al límite el cuerpo para que así este muestre su movimiento orgánico e instintivo, despojado de todo, despojado de la funcionalidad que genera lo cotidiano.

Un desequilibrio inducido que provoca un movimiento oscilatorio del cuerpo, este se convierte en un péndulo que recorre el espacio de manera descontrolada. La oscilación degenera en vibración y el cuerpo se transforma por medio de diversas posturas. La imagen del cuerpo humano deja paso a figuras que se alejan de este, tanto como el espectador se lo permita. Una transformación continua, una cadencia marcada por el movimiento vibratorio y el ritmo que genera en la respiración del cuerpo.

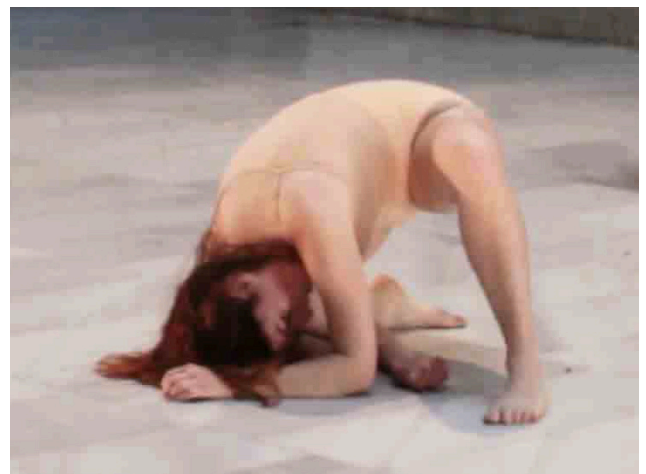
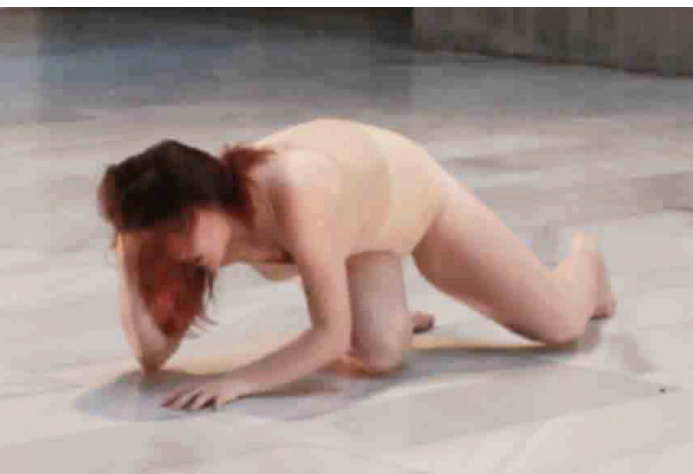
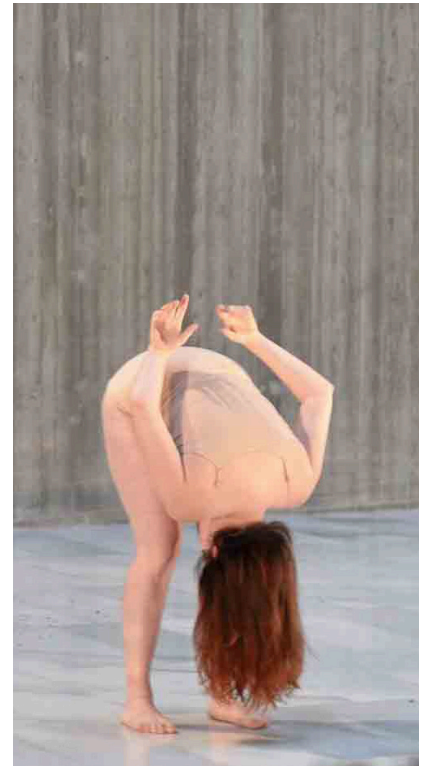
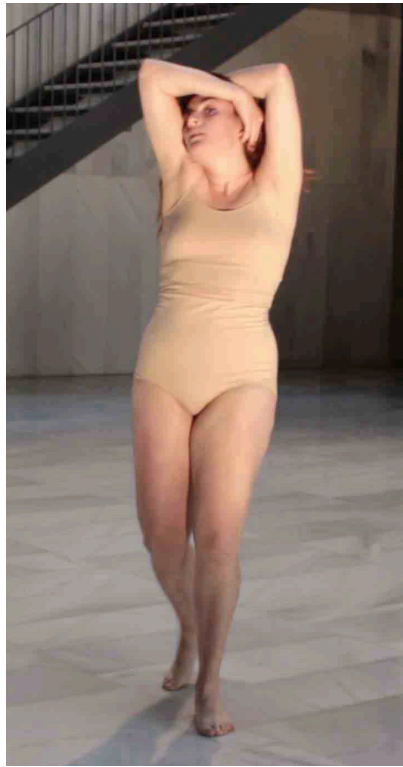
“Dudo que sea posible contemplar un incendio sin experimentar cierto placer.”<sup>21</sup>

La mirada sobre ese cuerpo agotado, que vibra y emana calor, se convierte en una mirada interna, el cuerpo pasa a ser cualquier cuerpo. El sujeto se disuelve y es ahí cuando establezco el diálogo, por medio del contacto visual y el acercamiento, con los cuerpos que observan la acción. Establezco cierta relación de mimesis con aquellos cuerpos, sin detener la vibración, permitiendo mediante esta que mi cuerpo adopte diferentes posiciones en función de lo que me transmite el cuerpo que tengo delante.

---

20 ROVATTI ,PIER ALDO, *La locura del propio cuerpo en Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cruz Sánchez, P y Hernández-Navarro.

21 KRISTEVA, J. citando a Dostoieski (Los Endemoniados, 1973, pág 693)



*Oscilar*

acción presentada en la II Jornada de Arte de Acción *Diàleg Obert* en el Teatre el Musical del Cabanyal-Canyamelar, Valencia en junio del 2016.

## *Rosa Turbio* y la riqueza del trabajo colectivo en escena

<https://pec16interdisciplinar.wordpress.com/>

“...Un cuerpo alerta, conectado, preciso para responder fluidamente a los estímulos, esta preparado para dar el salto al vacío, para asumir el instante. [...] Improvisar requiere de una presencia total. Ser un animal al acecho. En este juego intervienen el azar, la incertidumbre, el aburrimiento, la intuición, el error, la adaptación, etc. como factores constitutivos.”<sup>22</sup>

RosaTurbio es una creación escénica trabajada durante el transcurso de la asignatura de *Práctica escénica contemporánea*, coordinada por Martina Botella Mestres durante el segundo cuatrimestre del curso 2015-2016. Las alumnas que participaron en ella fueron María Tamarit, Julia Juárez, Mario Montoya, Mónica López, Malén Iturri, Marcela Giner y Cristina Peiró. Fue presentada durante dos días en la sala Inestable en Valencia, en el mes de junio del 2016.

En un primer momento la temática que se plantea a la hora de enfrentarnos al proceso creativo es la de lo conocido y lo desconocido en el ámbito de lo doméstico. Este planteamiento surge, por un lado, de los materiales que en ese momento teníamos a mano en el aula, que eran principalmente sillas y mesas, y de la experimentación de la relación cuerpo-objeto. La premisa creativa inicial se basa en la experiencia al relacionarnos con los objetos de una manera en que nunca lo habíamos hecho antes. Esta metodología permite poner en juego conceptos como consciencia, presencia, energía, instante, etc y mediante ellos experimentar situaciones nuevas y conseguir imágenes sugerentes e interesantes.

El trabajo colectivo fue algo clave en este sendero creativo, al ser un grupo bastante heterogéneo en cuanto a experiencia previa se refiere, ya que cada una provenía de campos diversos (algunas personas nunca antes habían experimentado lo que es estar en escena o el trabajo con el cuerpo), cada propuesta individual era diferente a las demás.

Una vez habíamos improvisado y experimentado individualmente con los objetos (cada paso del proceso era grabado en vídeo), comenzamos a trabajar de manera grupal. Las acciones que anteriormente había realizado cada componente, ahora formaban parte del colectivo, cualquiera de nosotras podía retomarlas o transformarlas. Es entonces cuando se empiezan a conformar y seleccionar las imágenes que entre todas decidíamos que eran más inte-

---

<sup>22</sup> BINETTI, Quío y CIMA Florencia, *Improvisar - Experimentar el Instante*.  
[http://www.revistaluciernaga.com.ar/articulosrevistas/18\\_improvisar.htm](http://www.revistaluciernaga.com.ar/articulosrevistas/18_improvisar.htm)



resantes para trabajar. Una vez fijadas estas imágenes que resultaban “claves” dentro de nuestro proceso, decidimos retomar la experimentación, pero ahora de manera colectiva y desde una actitud más lúdica.

Es en este punto cuando nos encontramos con el juego como herramienta creativa. Para poder jugar todas al mismo juego, necesitábamos saber cuáles eran las normas o las pautas a seguir. A través de la experimentación y de la improvisación, combinándolas con la construcción espontánea de las imágenes anteriormente pactadas, fuimos desvelando las pautas no escritas de este juego inventado por nosotras mismas. Pronto nos dimos cuenta de que las bases del juego residían en la escucha, la consciencia y la comunicación, de manera que cuando alguien salía a escena y realizaba una acción, lo que realmente estaba haciendo era lanzar una propuesta para que otra persona interviniera, bien continuando la misma acción, realizando otra a modo de contraste, recurriendo a la repetición, o incluso deshaciendo lo que la compañera acababa de hacer.

A partir de aquí desarrollamos nuestra propuesta final. Se trata de ir generando situaciones que conectan con lo doméstico desde un enfoque que tiene algo de bizarro, siniestro, absurdo y cómico. Todas colaboramos en la construcción de ciertas imágenes, que tienen que conformarse en algún momento, pero nadie sabe exactamente cuándo. Entre imagen e imagen nos dejamos llevar por la improvisación, las situaciones se muestran cada vez más locas, hay momentos de descontrol, momentos de escucha máxima donde todas somos un solo cuerpo que se mueve al unísono por el espacio, pero sin perder la individualidad y el carácter sumamente personal de cada movimiento.

En algunas situaciones llevamos el cuerpo al límite, ponemos la resistencia en juego, descubrimos que si desbloqueamos la mente, el cuerpo puede hacer cosas inimaginables y sorprendentes, y más cuando compartimos nuestra experiencia y nuestra energía con otros cuerpos hambrientos de vivencias nuevas.

Fue un trabajo realmente entrañable y emocionante. En el camino fuimos conociéndonos unas a otras, rompiendo barreras personales y conectando de una manera única que nos ha permitido establecer un vínculo que, sin duda, enriqueció enormemente tanto el proceso como el resultado. Pienso que gracias a esto pudimos enfrentarnos a la escena, al público y a los nervios apoyándonos entre todas, sabiendo que lo importante era jugar, ponernos a prueba a nosotras mismas y sobre todo disfrutar juntas una vez más.

*Rosa Turbio*

pieza escénica presentada en el Espacio Inestable en Valencia  
en julio del 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=oqrmJ2kwVGo>



## 5. CONCLUSIONES

Este proyecto me ha servido como proceso mediante el cual comprender dónde estoy situada después de estos cuatro años de carrera. En él he podido poner en común todos los trabajos realizados en los años anteriores y relacionarlos con los más actuales. He comprendido las razones por las cuales la temática del cuerpo ha estado tan presente durante estos años y me he permitido observar la evolución, no solo de mi planteamiento artístico sino de mi misma con respecto a mi cuerpo.

Durante el proceso he consultado varios textos que para mi son ya compañeros de viaje. Desde las bases de la teoría queer, como evolución del feminismo, partiendo del replanteamiento de las teorías de Foucault, Deleuze y Guatarri, George Bataille, los escritos de Paul B. Preciado y Judith Butler, o el psicoanálisis desde Lacan, reinterpretado también desde la semiótica de Julia Kristeva. Esta incursión teórica me han ayudado a reflexionar sobre las diversas maneras de abordar la cuestión del cuerpo desde la teoría pero también desde el ámbito artístico. Verificando así lo importante que es nutrir la práctica artística continuamente con contenidos teóricos que permitan ampliar los enfoques para así poder sumergirse en procesos más enriquecedores.

También he podido indagar en la práctica escénica contemporánea a partir de textos teóricos como los de Jose Antonio Sánchez, André Lepecki y Bojana Cvejic, entre otros, que me han permitido conocer algunos de los planteamientos y experimentaciones que se están llevando a cabo en la actualidad. Investigando en este ámbito he encontrado muchos lazos de unión con cuestiones que venía planteándome desde hace tiempo y que pude retomar este año en las asignaturas de Bartolomé Ferrando y Martina Botella.

Las dos últimas piezas, *Oscilar* y *Rosa Turbio*, me han servido para volcar y poner en práctica todo lo trabajado anteriormente, y a la vez son el punto de partida para los futuros planteamientos artísticos que me gustaría llevar a cabo próximamente.

Durante esta experiencia, ha sido clave el reencuentro con el trabajo colectivo, ámbito en el que me siento muy cómoda y que descubrí en los años que cursé arquitectura. Es una cuestión que me parece sumamente interesante para desarrollar como base de la práctica artística en general.

La práctica escénica, en mi opinión permite desarrollar procesos colectivos mediante un constante intercambio experimental y es por eso que me resulta tan estimulante y sugerente.

Realmente este trabajo me ha llevado a descubrir cuáles son mis actuales inquietudes y motivaciones, y me ha mostrado el principio del camino a seguir en los próximos años. No se me ocurre mejor manera de cerrar este ciclo de mi vida personal y académica, que abriendo la puerta a este sin fin de posibilidades que vislumbro hoy asombrada y colmada de ilusión.

## 6. BIBLIOGRAFÍA.

- AGUILAR GARCÍA, Teresa. *Cuerpos sin límites*, Casimiro Libros, Madrid, 2013
- ARAUJO, Antonio y otros, *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*, CENDEAC, 2011
- BATAILLE, Georges. Documentos. Ensayos, Caracas, Monte Ávila, 1969
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*, Paidós, 2002
- CRUZ SÁNCHEZ, P y HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. *Cartografías del Cuevo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. CendeaC, Murcia, 2004.
- CVEJIC , Bojana. *Investigar la investigación de Xavier Leroy, Dos estudios de caso: Self Unfinished y Untitled*. Theatre Studies Utrecht University.
- DELEUZE , Gilles y GUATTARI, Félix. *Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1997
- DE NAVERÁN, Isabel y ÉCIJA, Amparo, *Lecturas sobre danza y coreografía*, ARTEA, 2013
- FERRANDO, Bartolomé, *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ed. Mahali, 2009
- KRISTEVA, Julia. Poderes de la perversión, Siglo XXI Editores, 1998
- LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Universidad de Alcalá de Henares, 2015
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*, Ed. TEZONTLE, 2011
- MITCHELL, W. J. T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, Art Bulletin December 1995 Volume LXXVII number 4
- PAZ, Octavio. *Mono gramático*, Ed. Galaxia Gutenberg, 1998
- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contrasexual*, Anagrama, Barcelona, 2011
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el Arte Contemporáneo*. Ediciones Siruela, Madrid, 2003.
- RUIDO, María. *Ana Mendieta*, Nerea, 2002
- SÁEZ, Javier. *Teoría Queer y Psicoanálisis*, Ed. Síntesis, Madrid 2004
- SÁNCHEZ, Jose Antonio. *Cuerpos sobre blanco*, Jaimo (EDS.) Conde-Salazar , Universidad de Castilla - La Mancha, 2003
- Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea*, Telón de Fondo Revista de teoría y crítica teatral nº2, diciembre 2005
- Pensando con el cuerpo*, Ed. Desviaciones (documentación de la 2a Edición de Desviaciones) Edita J.A. Sánchez, Madrid-Cuenca, 1999. (pp. 13-28).

SENNETT, Richard. *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, 2007

SOLA, Miriam y URKO, Elena, *Transfeminismos. Epsitemes, fricciones y flujos*, Ed. Txalaparta, 2013

## 7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Ana Mendieta, *Glass on body*, 1972

Fig. 2. JANA STERBAK, *Vanitas: Flesh dress for an albino anorectic*, 1987

Fig. 3. LYGIA CLARK, *Baba antropofágica*, 1973

Fig. 4, 5. Eduardo fukushima, *Homem torto*, 2014

Fig. 6,7. Eduardo fukushima, *Como superar o grande cansaço?*, 2015

Fig. 8, 9. XAVIER LEROY, *Self Unfinished*, 1998

Fig. 10, 11, 12. XAVIER LEROY, *Low pieces*, 2009-2011

Fig. 13. VICENTE ARLANDIS, Hipólito Patón y Sandra Gómez, *Franksteing*, 2012

Fig. 14. VICENTE ARLANDIS, Muestra taller *7 maneras de hacer el idiota* en La Col-lectiva (el Cabanyal), mayo 2016

Fig. 15, 16, 17, 18. MALÉN ITURRI MORILLA, *Dis-tensión*, 2013

Fig. 19, 20, 21. MALÉN ITURRI, *Tejidos*, 2013

Fig. 22, 23. MALÉN ITURRI, *Textura piel*, 2014

Fig. 24, 25, 26, 27. MALÉN ITURRI, *Miscelanea de piel*, 2014

Fig. 28, 29. MALÉN ITURRI, *Piel sobre piel*, 2014

Fig. 30, 31, 32. MALÉN ITURRI, *Cuerpos blandos*, 2015

Fig. 33, 34. MALÉN ITURRI, *Polvo y piel*, 2015

Fig. 35, 36, 37. MALÉN ITURRI, *Piel artificial*, 2015

Fig. 38, 39, 40, 41, 42, 43. MALÉN ITURRI, *In-orgánicas*, 2015

Fig. 44, 45, 46, 47, 48. MALÉN ITURRI, *Gravedad*, 2015

Fig. 49, 50, 51, 52, 53. MALÉN ITURRI, *Ser las ramas y yo árbol*, 2015

Fig. 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60. MALÉN ITURRI, *Oscilar*, 2016

Fig. 61, 62, 63, 64, 65. MALÉN ITURRI, María Tamarit, Julia Juárez, Mario Montoya, Mónica López, Marcela Giner y Cristina Peiró. *Rosa Turbio*, 2016