

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE GRANADA 2015



Título: DANZANDO IL SEGNO DELLO SPAZIO "Bailando la huella del espacio"

Dibujo del movimiento en anatomía artística a través de Danza, Teatro, Música.

Los Dibujos de la Música

Autor/a: Cristina Toro Jiménez

Dra.: Asunción Jódar Mirraño (Universidad de Granada, España)

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Cristina Toro Jiménez

ISBN: 978-84-9125-928-2

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43896>



FIG. 1. Toro, C. (2011).
Il lamento dell'imperatrice danzato VII
(40x50)

"Una carezza e' gia danza"

Pina Bausch

Bailando la huella del espacio

Danzando il segno dello spazio

INDICE SOMARIO

EL CUERPO *IL CORPO*

PRIMERA PARTE *PARTE PRIMA* (Dos idiomas) **pg 4**

1.1. INTRODUCCIÓN *INTRODUZIONE* **pg 5**

Agradecimientos *Ringraziamenti*

1.2. RESUMEN *RIASUNTO* **pg 10**

1.3. PALABRAS CLAVE *PAROLE CHIAVE* **pg 14**

1.4. HIPOTESIS *IPOTESI* **pg 16**

1.5. METODOLOGÍA *METODOLOGIA* **pg 26**

SEGUNDA PARTE *PARTE SECONDA* **pg 31**

ANALISIS DE CONCEPTO Y EXPLICACIÓN DE LAS DEFINICIONES

*ANALISI DI CONCEPTO ED SPIEGAZIONE
DELLE DEFINIZIONI*

2.1 ESQUEMA CUERPO *SCHEMA CORPO* **pg 32**

2.2 ESQUEMA CON DEFINICIONES **pg 34**

SCHEMA CON DEFINIZIONI

2.3 EXPLICACIÓN DE LAS DEFINICIONES **pg 36**

SPIEGAZIONE DELLE DEFINIZIONI

2.4 RAZONAMIENTOS EN TORNO AL CUERPO

RAZONAMENTI IN TORNO

AL CORPO NELL'ARTE

CAPITULO 1. LA PIEL *LA PELLE* **pg 37**

1.1 PIEL CONFIN *Pelle come confine* **pg 43**

1.2 PIEL ATRAVESADA *Pelle attraversata* **pg 51**

1.3 PIEL MODIFICADA *Pelle modificata* **pg 59**

1.4 PIEL CORTADA *Pelle tagliata* **pg 63**

1.5 PIEL RITO *Pelle come elemento rituale* **pg 66**

1.6 PIEL PINTURA *Pelle dipinta* **pg 78**

1.7 PIEL MEDIO *Pelle come medium* **pg 85**

1.8 PIEL LENGUAJE *Pelle come linguaggio* **pg 88**

CAPITULO 2. ESPACIO *SPAZIO* **pg 93**

2.1 ESPACIO SOMBRA *Spazio ombra* **pg 94**

2.2 ESPACIO ESCONDIDO *Spazio nascosto* **pg 99**

2.3 ESPACIO HUELLA *Spazio impronta* **pg 105**

2.4 MI OTRO YO *L'altro "il doppio" me* **pg 113**

CAPITULO 3. AUSENCIA *ASENZZA* pg 115

3.1 LUGAR HABITADO *Luogo abitativo* pg 118

3.2 LUGAR ASEPTICO *Luogo asettico* pg 123

3.3 LUGAR NARRATIVO *Luogo narrativo* pg 125

3.4 LUGAR EXPOSITIVO *Luogo espositivo* pg 129

3.5 LUGAR ESPEJO *Luogo specchio* pg 131

3.6 LUGAR NATURALEZA *Luogo natura* pg 140

3.7 LUGAR TEC / TEOR / ART *Luogo tec/teo/art* pg 147

CAPITULO 4. LOS SENTIDOS *I SENSI* pg 152

4.1 CUERPO QUE PERCIBE *Corpo che percepisce* Pg 159

4.2 CUERPO VIVO *Corpo vivo* Pg 163

4.3 SONIDOS / SILENCIOS *Suoni / Silenzi* Pg 168

4.4 LOS GESTOS *I gesti* Pg 171

4.5 CUERPO REINVENTATO *Corpo reinventato* Pg 174

CAPITULO 5. EL MOVIMIENTO *IL MOVIMENTO* pg 177

5.1 ENERGIA *Energia* Pg 183

5.2 DANZA *Danza* Pg 186

5.3 TEATRO *Teatro* Pg 191

5.4 FOTOGRAFIA *Fotografia* Pg 193

5.5 PERFORMANCE *Performance* Pg 195

5.6 ESCULTURA *Scultura* Pg 197

TERCERA PARTE *PARTE TERZA* pg 199

ARTISTAS UTILIZADOS PARA DEFINIR UN CONCEPTO

ARTISTI UTILIZATI PER DEFINIRE UN CONCEPTO

CAPITULO 1. LA PIEL *LA PELLE* pg 200

1.1 PIEL CONFIN *Pelle come confine* pg 201

Ana Mendieta pg 202

Regina Jose Galindo pg 204

1.2 PIEL ATRAVESADA *Pelle attraversata* pg 207

Orlan pg 209

Gina Pane pg 222

1.3 PIEL MODIFICADA *Pelle modificata* pg 223

Juuke Schoorl pg 224

1.4 PIEL CORTADA *Pelle tagliata* pg 225

Franco B pg 226

Gunter Brus pg 228

1.5 PELLE RITO *Pelle come elemento rituale* pg 231

Arnulf Rainer pg 232

Hermann Nitsch pg 334

1.6 PIEL PINTURA *Pelle dipinta* pg 235

Shirine Neshat pg 236

Orlan pg 240

Keith Haren pg 244

1.7 PIEL MEDIO *Pelle come medium* pg 246

Lilibeth Cuenca pg 247

Yves Klein pg 254

1.8 PIEL LENGUAJE *Pelle linguaggio*

Eva Yerbabuena pg 256

CAPITULO 2. ESPACIO *SPAZIO* **pg 259**

2.1 ESPACIO SOMBRA *Spazio ombra* pg 260

Eulalia Valldosera pg 263

Daniel Canogar pg 267

Fabrio Cornelli pg 268

Rafael Lozano Hemmer pg 269

2.2 ESPACIO ESCONDIDO *Spazio nascosto* pg 270

Orlan pg 271

Cindy Sherman pg 274

2.3 ESPACIO HUELLA *Spazio impronta* pg 277

Ana Mendieta pg 278

Dennis Openheim pg 281

2.4 MI OTRO YO *L'altro "il doppio" me* pg 283

Claude Caun pg 284

Yukio Mishima pg 285

Andy Warhol pg 286

James Lee Byars pg 287

Dennis Openheim pg 288

Vito Aconcci pg 289

Valie Export pg 290

Gilbert & George pg 291

Rebecca Horn pg 292

Marina Abramovic pg 293

Urs Luthi pg 294

James Luna pg 295

Cindy Sherman pg 296

Maurizio Cattelan pg 297

Mike Leavitt pg 298

Yoshitoshi Kanemaki pg 299

CAPITULO 3. AUSENCIA *ASENZZA* **pg 301**

3.1 LUGAR HABITADO *Luogo abitativo* pg 302

Francesca Woodman pg 303

3.2 LUGAR TEC/TEO/ART *Luogo tec/teo/art* pg 312

Fluxus pg 313

Grupo Gutai pg 315

Federico Bianchi pg 317

3.3 LUGAR EXPOSITIVO *Luogo espositivo* pg 319

Dennis Openheim pg 320

3.4 LUGAR NATURALEZA *Luogo natura* pg 322

Frédéric Fontenoy pg 323

3.5 LUGAR ASÉPTICO *Luogo asettico* pg 325

Miguel Soler pg 326

3.5 LUGAR ESPEJO *Luogo specchio* pg 328

Francesca Woodman pg 329

CAPITULO 4. LOS SENTIDOS *I SENSI* pg 335

4.1 CUERPO QUE PERCIBE *Corpo che percepisce* pg 337

Heather Hansen pg 338

4.2 CUERPO VIVO <i>Corpo vivo</i>	pg 342
Ramona Zordini	pg 343
Simona Giuggio	pg 346
4.3 SONIDOS/SILENCIOS <i>Suoni/Silenzi</i>	pg 350
Jonh Cage	pg 351
4.4 LOS GESTOS <i>I gesti</i>	pg 357
Marina Abramovic	pg 358
Charles Chapin	pg 360
4.5 CUERPO REDISEÑADO <i>Corpo redesignato</i>	pg 362
Piel cubierta	pg 363
Piel plegada	pg 365
Piel proyectada	pg 367

CAPITULO 5. EL MOVIMIENTO *IL MOVIMENTO* pg 369

5.1 ENERGIA <i>Energia</i>	pg 370
Jesus Marin Clavijo	pg 371
5.2 DANZA <i>Danza</i>	pg 377
Pina Baush	pg 378
5.3 TEATRO <i>Teatro</i>	pg 400
Loie Fuller	pg 401
Cristina Grippa	pg 402
5.4 FOTOGRAFIA <i>Fotografia</i>	pg 403
Muybridge	pg 404
Hermanos Bragalia	pg 405
Shinishi Maruyama	pg 406
5.5 PERFORMANCE <i>Performance</i>	pg 408
Paul Newman	pg 414
5.6 ESCULTURA <i>Scultura</i>	pg 415
Orlan	pg 421

CUARTA PARTE PARTE QUARTA Pg 426
CONCLUSIONES Y EXPERIMENTACIÓN
CONCLUSIONI E SPERIMENTAZIONE

4.1 CONCLUSIONES *Conclusioni* pg 427

4.2 EXPERIMENTACIÓN *Sperimentazione* pg 432

SERIE 1 pg 433

SERIE 2 pg 473

SERIE 3 pg 497

QUINTA PARTE PARTE QUINTA
ENTREVISTAS *INTERVISTE* pg 498

SEXTA PARTE PARTE SESTA
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E INDICE DE
ILUSTRACIONES
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E ILLUSTRAZIONI

6.1 BIBLIOGRAFÍA *Bibliografia* pg 513

6.2 ILUSTRACIONES *Illustrazioni* pg 522

PRIMERA PARTE *PARTE PRIMA*

INTRODUCCIÓN *INTRODUZIONE*

RESUMEN *RIASSUNTO*

PALABRAS CLAVE *PAROLE CHIAVE*

HIPOTESIS *IPOTESI*

METODOLOGÍA *METODOLOGIA*

INTRODUCCIÓN *INTRODUZIONE*

*En primer lugar, a mis padres por su apoyo incondicional.
A Cristina Galli, por haberme enseñado que pasión y trabajo pueden transformarse en pura energía.
Mi reconocimiento para Asun e Italo.
Al pequeño Manuel por su espléndida sonrisa.
A Milano, per accogliermi e farmi vibrare.*

**Mi piel, donde descanso en superficie,
yo -mi piel, agradezco la caricia,
la atención, el roce
la ternura, los labios
la presión, el peso
yo-mi carne, dentro de mi carne yo,
desde dentro sin límites yo centro
el universo,
del universo centro,
yo-mi carne agradezco el tiempo,
tu tiempo, tu estatura,
la indagación de tu cuerpo, agradezco
la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento,
el amplio receptáculo
de mis urgencias, agradezco,
yo-mi alma, yo que broto por mis poros
con el sudor de la tarde, alma-yo
que descendo la escala temblorosa
de este cuerpo, agradezco
este cariño que tiene la forma de tus dientes
y que me inunda toda y no sé donde termina
mi piel dentro del alma, mi alma dentro de ti..
¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú?**

Chantal Maillard, *Lógica borrosa*

Es sobre el cuerpo, y mas directamente sobre la piel, como primera frontera, la parte de la anatomía que ha suscitado en el mundo contemporaneo respuestas mas variadas.

Estas oscilan entre su concepción en tanto que llega a ser mero soporte de trabajos visuales y la consideración de la piel como envoltorio o frontera.

El cuerpo se convierte en lugar sobre el que podemos intervenir, lugar que permite, además, medir diferentes tipos de sensaciones De este modo el cuerpo se convierte en el habitual retrato del rostro hacia lo que caracteriza a la persona, un acontecimiento biográfico o mejor dicho, las huellas corporales, marcas de ese suceso.

Si representasemos estos cuerpos en un mapa de relaciones que constiyuyen las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación, daríamos vida a una cartografía artística.

No es un mapa geográfico, la cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera una cartografía artística crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerza que acompasa obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales.

È sul corpo e più direttamente sulla pelle, come il primo confine, la parte dell'anatomia che ha suscitato le risposte del mondo contemporaneo più svariate. Queste vanno dalla relativa concezione come che diventa semplice supporto di opera visiva e la considerazione della pelle come un wrapper o bordo.

Il corpo diventa il luogo su cui possiamo intervenire, posto che permette anche di misurare diversi tipi di sentimenti in questo modo che il corpo diventa il solito ritratto del viso verso ciò che caratterizza la persona, un evento biografico o piuttosto il corpo tracce, questo evento segna.

Se representasemos questi corpi sulla mappa di relazioni che constiyuyen l'invisibile delle forze che animano ed esprimendo l'arte in un senso, avrebbe dato vita a una cartografia artistica.

Non si tratta di una carta geografica, la cartografia artistica, pertanto è attivo, non appena si sono apertura e chiusura delle relazioni che è contenente e rilasciando le forze e i loro sentimenti. In questo modo una cartografia artistica crea un corpo di sentimento, un corpo che, strettamente parlando, non è un oggetto (opera) o un oggetto (la tua esperienza), ma un aggiornamento della forza che comprende opera e spettatore, emergendo conformemente alle loro condizioni locali.

Explorar este cuerpo de sensación es mi tarea contemporánea. Una tarea que es a la vez política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir. Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo.

Evidentemente, la pregunta es ¿cómo? Para responder a esta pregunta se han examinado las distintas posibilidades expresivas del cuerpo como medio artístico vivo.

Esta investigación pretende poner en valor la interpolación de las distintas artes hacia formas de expresión actuales como formas de comunicación ; Así por ejemplo, la danza se presenta como forma de creación artística interrelacionada con otros ámbitos de la creación como el teatro y la performance.

Por lo que el proyecto es una expresión de distintos ámbitos del arte mostrada de una forma interdisciplinar, interrelacionada descubriendo la riqueza de la creación e interpretación artística de forma transversal a través del uso del cuerpo humano como medio de expresión artística.

Esta perspectiva nos conduce a indagar el arte de los Sesenta y Setenta en el cual se trataba de hacer del cuerpo una representación. Fue en los 90 cuando el cuerpo se convirtió en un "lugar" en donde se proyectaron prácticas artísticas y discursos críticos.

Esplorare questo corpo di sentimento è mio compito contemporaneo. Un'attività che è allo stesso tempo politico, filosofico ed estetico, che richiedono il pensiero e l'arte di portare qualcosa di nuovo al mondo e trasformare noi stessi e il nostro futuro. Una cartografia artistica, di conseguenza, è una topografia del futuro, un diagramma per la produzione del nuovo. Ovviamente, la questione è come ? Per rispondere a questa domanda che vorrei esaminare le diverse possibilità espressive del corpo come medium artistico dal vivo.

Questa ricerca intende dare importanza all'interrelazione tra le diverse arti verso i modi di espressione attuali come mezzo di comunicazione. In tanto, ad esempio la Danza, si presenta come forma di creazione artistica interrelazionata con altri ambiti della creazione come il teatro e la performance.

Perciò il progetto è una espressione di diversi ambiti dell'arte fatta in maniera interdisciplinare, interrelazionata scopriendo la ricchezza della creazione e l'interpretazione artistica in modo trasversale attraverso l'uso del corpo umano come medio di espressione artistica.

Questa prospettiva ci guida ad indagare l'arte degli anni sessanta e settanta il quale stava cercando di fare una rappresentazione del corpo. Era negli anni '90 quando il corpo è diventato un 'luogo' dove arte pratiche e discorsi critici sono stati proiettati

RESUMEN *RIASSUNTO*

En este proyecto, la obra plástica es la consecuencia de una investigación personal sobre los procesos de desdibujamiento de el cuerpo.

Para tener mayor conocimiento fue necesario comenzar estudiando las distintas posibilidades del cuerpo como expresión.

El proyecto pudo reflejar el camino que sigue dicha temática procediendo a la elección, agrupación y análisis de distintos artistas que en su trabajo reflejaban las inquietudes y sugerencias tratadas en cada campo de posibilidad expresiva trabajado. Así bien, partiendo del cuerpo como elemento expresivo se procedió a su estratificación y análisis de cada una de las posibilidades como tejido de una tela de araña.

Hallamos un *cuerpo* dividido en 5 ámbitos que lo componen y determinan:

PIEL, AUSENCIA, ESPACIO, SENTIDOS, MOVIMIENTO.

Cada uno de los cuales tiene una parte teórica (donde se define y procede al análisis de concepto de cada campo de posibilidad expresiva en la cual se estratifica el cuerpo) y práctica (intervenciones artísticas donde se refleja el resultado de la experimentación de la obra en relación con el primero).

Gracias a la parte práctica, además de investigar sobre todo este proceso, veremos el trabajo de distintos artistas que han reflexionado sobre el tema, mostrando diversos campos de intervención en su obra artística.

In questo progetto, l'opera è la conseguenza di una ricerca personale su i processi di sfocatura del corpo.

Per avere una maggiore consapevolezza era necessario iniziare a studiare le varie possibilità del corpo come espressione.

Il progetto potrebbe riflettere il percorso che segue tali problemi procedendo all'elezione, raggruppamento e l'analisi di vari artisti che nel loro lavoro riflettono le preoccupazioni e suggerimenti trattati in ogni campo di possibilità espressive lavorate. Così, sulla base del corpo come elemento espressivo si ha proceduto alla sua stratificazione e l'analisi di ciascuna di esse come sorta d'una ragnatela.

Troviamo un corpo diviso in 5 aree che compongono e determinano:

PELLE, ASSENZA, SPAZIO, SENSI, MOVIMENTO.

Ognuno di loro ha una parte teorica (dove è definito e si procede all'analisi del concetto di ogni campo di possibilità espressive in quale il corpo è stratificato) e pratica (interventi artistici che riflettono il risultato della sperimentazione del lavoro in relazione alla prima).

Grazie alla parte pratica, in più d'indagare su questo processo, vedere il lavoro di diversi artisti che hanno riflettuto sull'argomento, mostrando vari campi di intervento nel suo lavoro artistico.

Las obras de estos artistas han sido tomadas como referentes para la ejecución del proceso investigativo del proyecto, ya que podremos encontrar ciertas coincidencias entre sus trabajos y el proyecto personal presentado en esta memoria.

En el transcurso de la investigación realizada para el desarrollo de este trabajo fueron de utilidad diversos escritos sobre la memoria de el cuerpo como medio de lenguaje expresivo a través del arte.

De esta forma, lo escrito por otros autores sobre este proceso ha fortalecido los conceptos que teníamos previamente sobre el tema, apoyándonos solamente en lo necesario e importante de los textos de los mismos para la exposición de la teoría principal de este proyecto.

Finalmente se determinan una serie de conclusiones las cuales como artista plástica me llevan a trabajar la temática tratada mediante el uso de fotografía, performance, intervenciones, danza y dibujo, a través del uso de el cuerpo como medio expresivo en el cual me identifico a mi misma y determino mi trabajo artístico y de investigación.

Esta parte está dedicada totalmente a la elaboración y procesos del proyecto plástico personal, que abarca el motivo por el cual han sido escogidos los conceptos para representar el cuerpo ausente, el cuerpo como piel, como espacio, como sentidos y como movimiento, así como el sembrado de la obra, el proceso de crecimiento de esta y la elaboración de la documentación artística.

Le opere di questi artisti sono stati presi come riferimento per l'attuazione del processo investigativo del progetto, dal momento che possiamo trovare alcune analogie tra il suo lavoro e il progetto personale presentato in questo rapporto.

Nel corso delle ricerche per lo sviluppo di questo lavoro sono stati utilizzati varie scritture circa la memoria del corpo come mezzo di linguaggio espressivo attraverso l'arte. In questo modo, scritti da altri autori su questo processo ha rafforzato i concetti che avevamo in precedenza sull'argomento, basandosi solo sulle necessarie e testi importanti per l'esposizione della teoria principale di questo progetto

Finalmente determina una serie di conclusioni che mi inducono a lavorare l'argomento trattato come un artista plastico, tramite l'uso della fotografia performance, interventi, danza e disegno, attraverso l'uso del corpo come mezzo espressivo in cui mi identifico e determino il mio lavoro artistico e ricerca.

Questa parte è dedicata completamente all'elaborazione e processi del progetto artistico personale, che copre il motivo per il quale sono stati scelti i concetti di rappresentare il corpo assente, il corpo come pelle, come spazio, come sensi e movimento, come pure la semina del lavoro, la crescita di questo processo e lo sviluppo di documentazione artistica e preparazione.

Será presentado un apartado técnico en el cual se indica toda la experimentación desarrollada a través del estudio personal, experimental, investigativo y creativo del cuerpo durante el tiempo de realización de esta memoria, siendo importantes no solo el proceso investigativo sino, también el registro experimental y artístico.

Situamos el cuerpo en primer plano, destacando la piel y la carne, lugar donde se inscriben las interdicciones de las clases sociales, las marcas de las modas de identidad y seducción, las torturas, las violencias del poder dispersado, pero nunca abolido; así como también reflejamos una serie de entrevistas a determinados profesionales del arte en los diversos campos que abarca el cuerpo como lenguaje expresivo artístico mostrando el nexo que existe entre la parte teórica y la parte práctica.

De esta manera todo el trabajo establece un paralelismo entre el proceso de la obra artística y su relación con todo lo investigado en la primera parte.

Como bien dice Michel Journiac -el artista francés fundador del arte corporal en su país natal-,

"el cuerpo es el lugar de todas las marcas, de todas las heridas, de todos los rastros"

Journiac en Dugal, 2002, traducción Cristina Toro

Una sezione tecnica che indica tutti i più importanti essendo sviluppato sperimentazione attraverso lo studio personale, sperimentale, investigativo e creativo del corpo durante il tempo della preparazione della presente relazione, non solo il processo di indagine, ma anche sarà presentato il record sperimentale e artistico.

Il corpo, messo in primo piano. I divieti delle classi sociali, marchi di moda, identità e seduzione, tortura, violenza del potere sparsi ma mai abolita sono iscritti in carne.

Così come una serie di interviste ad alcuni professionisti di arte in Spagna, Italia e Gran Bretagna nei vari campi che coprono il corpo come linguaggio espressivo artistico mostrando il collegamento tra la parte teorica e parte pratica.

In questo modo tutto il lavoro stabilisce un parallelo tra il processo dell'opera d'arte e il suo rapporto con indagini nel primo parte.

Como ben dice Michel Journiac - fondatore francese artista di body art nel suo paese nativo-,

"il corpo è il luogo di tutte le marche, tutte le ferite, di tutte le tracce"

Journiac in Alice, 2002

PALABRAS CLAVE *PAROLE CHIAVE*

Espacio, Tiempo, Creación artística, Danza, Teatro, Dibujo, Huella, Legado.
Spazio, Tempo, Creazione artistica, Danza, Teatro, Disegno, Segno, Legacy

HIPOTESIS *IPOTESI*

El cuerpo

Partimos de la idea de que existe una necesidad humana de contar y expresarse a través del cuerpo, dada esta necesidad se indagará la expresión corporal a través de la creación artística realizando un estudio de el cuerpo y sus posibilidades como medio de expresión en un espacio y un tiempo determinado.

Dichas posibilidades confluyen en un campo creativo de cuyo lenguaje queremos hacer uso de una forma interdisciplinar, interrelacionada, descubriendo la riqueza de la creación e interpretación artística de forma transversal sin tener que prescindir de la grandiosidad de cada representación.

El cuerpo se confiere como lenguaje artístico donde el material creativo son el cuerpo y sus propias emociones dentro de situaciones límite que implican puntos de reflexión intensos para los espectadores.

Dicho lenguaje convierte esta tesis en una especie de viaje al interior de la piel como el tejido de una tela de araña. Para ello se ha procedido a hacer una declinación de el cuerpo, a estratificarlo y concretar una serie de propuestas esquemáticas concretas.

El tejido de esta tela de araña es experimentado y construido a través de el cuerpo y cada cuerpo como cada artista tiene una voz propia en el espacio y tiempo.

Il corpo

Il punto di partita sarebbe il corpo umano e il suo bisogno di esprimersi. Sia le donne sia gli uomini sono nudi per una libertà, un bisogno di raccontare. Questo racconto legga il corpo tra noi; Il corpo diventa un corpo velato, un corpo legato.

Il corpo come linguaggio artistico dove materiale artistico sono il suo corpo e le proprie emozioni in situazioni estreme che coinvolgono intensi punti di riflessione per gli spettatori.

Questa tesi è una sorta di viaggio all'interno del corpo come una tessitura d'una ragnatela.

Ho voluto fare la declinazione dal corpo, stratificarlo.

La tessitura di questa ragnatela è vissuta e costruita attraverso il corpo, e ogni corpo come ogni artista à una sua voce nello spazio e il tempo.

Attraverso di questa tessitura si è capito come la esigenza di donna ci porta nella voce di tutti quante che dall' inizio dell'istoria non hanno parlato con la voce stessa dal suo corpo.

La donna oggi, per che ha un suo bisogno, una esigenza del corpo femminile? Non come oggetto, come voce muta rimasta sita nel tempo e lo spazio che la circonda.

Questo fa emergere il bisogno della sua espressività attraverso il suo corpo, come voce propria che parla di sé.

¿Por qué la mujer hoy tiene una necesidad, una exigencia del cuerpo femenino? No como un objeto, sino como voz muda inmóvil en el tempo que la rodea. Esto resalta la necesidad de expresarse a través de su cuerpo, haciendo uso de esta voz para hablar de si mismo.

"El hombre busca equilibrio en su vida, se mueve, se mueve, pero siempre permanece en el mismo punto, hay algo dentro de ti que permanece inmovil": el cuerpo como base, base, fin y comienzo de esta danza que es la vida.

Sísifo es una danza que recuerda los daguerrotipos de Muybridge: dentro de una jaula metálica con forma ovoidal el cuerpo perfecto fluctúa poco a poco, parece caer, luego se levanta otra vez.

¿Porque nuestros cuerpos deben coincidir con nuestra piel...?

Donna Haraway, traducción Cristina Toro

"El cuerpo ya no es representación sino transformación", dijo Gina Pane en 1979 y Orlan parece encarnar esta afirmación.

El 30 de mayo de 1990 la performance quirúrgica va transformando poco a poco su cara según un proyecto preciso, y la obra del artista francés se convierte en uno de los pensamientos más radicales de la presión que del sistema cultural occidental ejerce sobre el cuerpo.

"¿El cuerpo no es un contenedor, yo trabajo sobre el viejo mito de la metamorfosis"

"L'uomo cerca equilibrio nella propria vita, si sposta, si sposta, ma rimane sempre allo stesso punto, c'è qualcosa dentro di te che rimane fulcro": il corpo come fulcro, base, fine e inizio di questa danza che è la vita.

Sísifo I è una danza che ricorda i dagherrotipi di Muybridge: dentro una gabbia di metallo a base ovoidale il Corpo perfetto oscilla lentamente, sembra cadere, poi si rialza.

Perché i nostri corpi devono coincidere con la nostra pelle...?

Donna Haraway

"Il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione"
Affermava Gina Pane nel 1979 e Orlan sembra incarnare quest' affermazione.

Il 30 maggio del 1990 iniziano le performance chirurgiche che verranno man mano trasformando il suo volto secondo un progetto preciso, e il lavoro dell'artista francese diviene una delle più radicali riflessioni sulle pressioni che il sistema culturale occidentale esercita sul corpo.

"Il corpo non è che un contenitore, io lavoro sul vecchio mito della metamorfosi"

Reconocimiento de sí mismo como otro, es la respuesta a la erradicación en la metamorfosis, en el intervalo de la identidad:
" el famoso viejo yo "es poner en un anodino, sólo una conjetura, una afirmación, sobre todo, no a una "certeza inmediata "

Aquello en riesgo

"La razón por la que pinto de esta manera es que quiero ser una máquina, y que cuando me siento como una máquina, me da el resultado que quiero".

Andy Warhol, traducción Cristina Toro

La palabra, la señal, el gesto, la acción desde hace mucho tiempo ha abandonado la pretensión de apoderarse de la identidad y se abre a convertirse en otra cosa.

Este es el proceso que FAM fotografía o mas bien elabora una esquizoide cartográfica de las micro mutaciones sensibles de las que el arte es testigo y motor, radar y estimulador.

Libre de el anclaje al(tener que) ser, el organismo sensible fué tomado del ritmo de deslizarse mas allá de los umbrales de sí mismo, sobre los límites de la definición, de la mirada, del sentimiento de culpa. ¹

*"Identità mutandi" Francesca Alfano Miglietti,
traducción Cristina Toro*

Riconoscimenti di se stessi come altro, la risposta allo sradicamento è nella metamorfosi, nell'intervallo dell'identità: "il famoso vecchio io" è per dirla in maniera blanda, soltanto una supposizione, un'affermazione, soprattutto non è affatto una "certezza immediata"

Soggetti a rischio

"La ragione cui dipingo in questo modo è che voglio essere una macchina, e sento che quando faccio come fossi una macchina, ottengo il risultato che voglio".

Andy Warhol

La parola, il segno, il gesto, l'azione ha da tempo abbandonato la pretesa di cogliere identità, e si aprono al divenire altro.

Questo è il processo che FAM fotografa o piuttosto elabora una schizoide cartografica dei micro mutazioni sensibili di cui l'arte è testimone e motore, radar e stimolatore.

Libero dall'ancoraggio al (dover) essere, l'organismo sensibile fu preso dal ritmo dello scivolare oltre le soglie del sé oltre i limiti della definizione, dello sguardo normante, del sentimento di colpa. . ¹

"Identità mutandi" Francesca Alfano Miglietti

¹.Para mayor información remitirse a "Identità mutandi" Francesca Alfano Miglietti, 2012

¹.Per ulteriore informazione si remite a "Identità mutandi" Francesca Alfano Miglietti, 2012

Laberintos corporales

Esto no es ya un cuerpo oculto, los trajes se tejen a través de su palabra y su forma de narrar lo que existe dentro de sí misma y fuera, en cada uno de nosotros.

Su tejido se ha convertido en expresividad a través de diferentes formas de expresión, porque cada cuerpo tiene una voz propia. Ahora, esta voz se convierte en máscara, es "alter ego" (otro como yo) y "mi doble".

Como mujer, no se ha querido hablar del cuerpo femenino por hablar, se ha querido investigar cual es el motor y la tensión que las hace salir de sí mismas para profundizar su propio cuerpo. Hablar en nombre de todas las mujeres y como humanidad femenina hacer emerger fuerte esta palabra.

Un proceso continuo que se dirigió hacia el hombre mismo, no solo con insistencia y mejora, sino también un análisis exasperante de todas las posibilidades en cada momento de cada función, de cada parte del cuerpo, con esa licencia de quien no deja de moverse y experimentar con gran consumo de energía y de la lapidación de las fuerzas que lo desordenan continuamente todo, como si se tratara de un conocimiento de la geografía.

Se han recogido trabajos de aquellos que trabajan desde hace años con y para el cuerpo; Autores en los que el uso del cuerpo es un hecho esporádico o episódico. La elección del cuerpo como medio de expresión significa y es claramente la inversión narcisista.

Laberinti corporali

Questo non è già un corpo nascosto, i costumi sono tessuti con la sua parola e il suo modo di raccontare quello che esiste dentro di sé stessa e fuori in ognuno di noi.

Il suo tessuto è diventato espressività attraverso i diversi modi di esprimersi, perché ogni corpo à una voce propria. Adesso questa voce diventa maschera, è "altr'ego"(un altro simile a me. Latino) e "il doppio altro a me".

Io in quanto a donna non ho voluto parlare dei corpi femminile così, ho voluto indagare quale è il motore e la tensione che la trasporta fuori di sé stessa all'interno del corpo. Vorrei parlare di me per le donne e come umanità femminile farla emergere forte.

Un processo continuo e mosso nei riguardi dell'uomo stesso, con insistenze e ripartizioni, ma anche un'analisi esasperante di tutte le possibilità di ciascun istante di ogni funzione, di ogni parte del corpo, con quella sfrenatezza di qui non cessa di muoversi e di sperimentare, con grande consumo di energie e di lapidazioni di forze che rimescolano continuamente tutto, come se la conoscenza fosse una geografia intesa di traverso.

Sono raccolte le opere di coloro che lavorano da anni col e sul corpo; Autori nei quali l'uso del corpo è un fatto sporadico o episodico. La scelta del corpo come mezzo d'espressione significa il rimosso e ne rappresenta con evidenza l'investimento narcisistico

Grabadoras, videocámaras, cámaras, de medición y topografía, son los medios que utilizamos para detener pequeños episodios privados. El artista se convierte, por tanto, en su objeto. Mejor aún, el artista es sujeto de si mismo y sujeto de el objeto, es decir, se plantea como objeto, siendo consciente del proceso.

"Ya se trate del cuerpo de los demás o del mío, no tengo otro modo de conocer el cuerpo humano que vivirlo, es decir, tener en cuenta el drama que va a través de mí y me confunden con el"

Merlau-Ponty, traducción Cristina Toro

La relación entre el artista y lo otro tiene lugar en estar cercano o lejano de los objetos.

Sus fotos, radiografías y objetivos; su propia voz; la mímica y las acrobacias; los periodos y las heridas.

<<... en cada percepción el cuerpo existe: es el pasado inmediato que emerge todavía en el presente que se escapa un punto de vista o punto de partida que soy y que juntos sobrepasamos hacia lo que tengo que ser>>

J.P.Sartre, traducción Cristina Toro

Registratori, cineprese, machine fotografiche, misurazioni e tracciati topografici sono i mezzi cui si ricorre per fermare quantità di piccoli episodi privati. L'artista diventa, dunque, il suo oggetto. Meglio, l'artista è tetico di se ed è tetico dell'oggetto, pone cioè se stesso come oggetto, essendo cosciente di tale processo.

"Sia che si tratti del corpo altrui sia che si tratti del mio, non ho altro modo di conoscere il corpo umano che viverlo, cioè assumere sul mio conto il dramma che mi attraversa e confondermi con esso"

Merlau-Ponty

Il rapporto tra l'artista e l'altro ha luogo nell'essere vicini o lontani degli oggetti.

Le proprie foto, le radiografie e le scopie; la propria voce; la mímica e le acrobazie; le percorse a le ferite.

<<...in ciascuna percezione il corpo è là: esso è il passato immediato in quanto affiora ancora nel presente che lo fugge. Un punto de vista o un punto di partenza che io sono e che insieme altrpasso verso ciò che ho da essere>

J.P.Sartre

Así las cosas que están fuera de nosotros y nuestro propio cuerpo, lo que nos pasa y lo que ocurre, se convierte en predominante. Los objetos deben ser evidencia de que nuestros semejantes no son entidades aisladas respecto a nosotros, los objetos deben demostrar que las personas están o no están con nosotros.

La angustia es, como hemos aprendido, un estado particular de disgusto que se produce como una respuesta al peligro de una pérdida;

<< Entre los cuerpos de esta naturaleza reducida a lo que me pertenece yo encuentro mi propio cuerpo que se distingue del resto por una característica única: es el único órgano dentro de el estado abstracto, recortado por mí en el mundo que, según la experiencia, yo coordino, de diferentes maneras, campos de sensaciones; es el único cuerpo del que dispongo inmediatamente igual que de sus órganos >>

*"el cuerpo como lenguaje", Lea Veugin Husserl, , traducción
Cristina Toro*

No es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se vuelve a recurrir a la figura humana con propuestas más atrevidas y con más fondo que la simple representación del cuerpo.

Muchos artistas contemporáneos han retomado el cuerpo humano como una herramienta para la creación de obras de arte, basándose en el sufrimiento físico para cuestionar todos los tabúes y conflictos humanos que el cuerpo ha traído arrastrando de épocas atrás, y también lo ha ido surgiendo en este tiempo. Actualmente muchos artistas a través de su trabajo inician una búsqueda de los valores humanos.

Quindi le cose che sono fuori di noi e il nostro stesso corpo, cioè che succede in noi e ciò che succede di noi, si fa predominante. Gli oggetti devono essere la prova che i nostri simili non sono entità isolate rispetto a noi, gli oggetti devono dimostrare che le persone sono o non sono insieme con noi.

L'angoscia è come abbiamo imparato un particolare stato de dispiacere che si verifica come risposta al pericolo di una perdita;

<<Fra i corpi di questa natura ridotta a ciò che mi appartiene io trovo il mio proprio corpo che si distingue da tutti gli altri per una particolarità unica: è il solo corpo all'interno dello strato astratto, ritagliato da me nel mondo al quale, conformemente all'esperienza, io coordino, in modi diversi, campi di sensazioni; è il solo corpo di cui dispongo in modo immediato come dispongo di suoi organi>>

"Il corpo come linguaggio", Lea Veugin Husserl

Non è fino alla seconda metà del secolo XX che si ricorre alla figura umana con proposte coraggiose e con econ piu indagine alla semplice rappresentazione del corpo.

Molti artisti contemporanei hanno ripreso il corpo umano come strumento per la creazione di opere d'arte, basato sulla sofferenza fisica per mettere in discussione tutti i tabù e i conflitti umani che il corpo ha trascinato volte indietro e anche quello che è stato successo in questo momento. Attualmente molti artisti attraverso il suo lavoro iniziano una ricerca di valori umani.

Desarrollarán su proyecto artístico en la interpretación de la funcionalidad del espacio y de sus referentes antropológicos y políticos en este proceso mediante el desarrollo de la tradición cultural , la memoria y la historia , los sistemas de lenguaje convencional y los nuevos retos actuales , el cuerpo humano y su energía creando una nueva constelación en la cual se fundan los contextos mentales, metafísicos y simbólicos con experiencias prácticas , personales y, a menudo emocionales de micro-narrativa .

Dar una nueva vida al espacio, presentando ejemplos paradigmáticos; la sed de artistas contemporáneos que participan en la diferente interpretación del espacio como contexto sociocultural humano, basado en su experiencia personal, humana que lenta e inconscientemente desaparece, se hunde en el simulacro, en lo virtual, en su doble medial.

El lugar no es solo aquél físico, sino también aquél cultural: prestar atención al lugar significa prestar atención al paisaje, al contexto, al territorio, pero también a las sensaciones, ideas, percepciones multisensoriales que eso inspira.

Lo que nos lleva al... cuerpo virtual, alterado, desgarrado, exaltado o venerado, el cuerpo humano está en el centro de gran parte de la investigación del arte contemporáneo.

Essi svilupperanno il loro progetto artistico nell'interpretazione della funzionalità dello spazio e i relativi riferimenti antropologici e politici in questo processo attraverso lo sviluppo di tradizione culturale, memoria e storia, sistemi di linguaggio convenzionale e le nuove sfide, il corpo umano e la sua energia creando una nuova costellazione in cui si fondano contesti mentali, metafisici e simbolici, con esperienze pratiche, personali e spesso emozionali di micro-narrativa.

Dare una nuova vita al spazio, presentando esempi paradigmatici; la sete d'artisti contemporanei che partecipano nella diversa interpretazione dello spazio come contesto socioculturale umano, basato nella loro esperienza personale, umana la quale lenta e inconscientemente sparisce, se hunde nel simulacro, nel virtuale, nel suo doppio medial.

Il luogo non è solo quello fisico, anche quello culturale: essere attenti al luogo vuol dire essere attenti al passaggio, al contesto, al territorio, ma anche alle sensazioni, idee, percezioni multisensitive che esso ispira.

Quello che ci porta al corpo virtuale, attivo, esaltato o venerato, il corpo umano è in centro di grande parte dell'investigazione dell'arte contemporáneo.

Para J.G. Ballard el cuerpo es el espejo de una transformación en acto, un cuerpo que advierte la necesidad de ibridarse con la mecánica por placer, por supervivencia, por necesidad evolutiva.

Los años 70 se han caracterizado fuertemente por movimientos feministas.

Annette Mesager recoge en una serie de álbumes de fotos, recortes de periódicos, notas sobre lugares relacionados con la mujer "moderna".

Se interesa por ritos banales de la vida cotidiana femenina interpretando una serie de tipología relacionada con la esfera del trabajo. Prefiere un ataque psicológico lateral, cuyo resultado es una serie de disfraces sobre el cliché de una hiperfeminidad subrayada de rosa unida a un erotismo negro, a un feticismo sadomaso, en una transgresión radical que atraviesa una serie de acciones llamadas la "parte malvada", la perfidia agita estratégicamente los paradigmas, la revuelta por exceso de celo, una gran cantidad de pornografía doméstica.

Lo que resalta Annette Messager es una identidad impura que mezcla géneros sexuales, estilos masculinos y femeninos que renuncian a falsa moral y fácil retórica.

La Messager modifica los cuerpos y caracteres morfológicos. Mujeres con bigote y barba y "Les tortures volontaires" de 1972 en el que recoge una serie de pruebas fotográficas sobre los "tratamientos" estéticos a los que mujeres se someten voluntariamente usándolos como estrategia seductora-masaje eléctrico, depilación caliente, flexiones, tratamientos de dermoabrasión.

Per J.G. Ballard il corpo è lo specchio d'una trasformazione in atto, un corpo che avverte della necessità d'ibridazione con la meccanica per piacere, per sopravvivenza, per necessità evolutiva.

Gli anni setanta sono state caratterizzati fortemente per movimenti femministi.

Annette Mesager recoge in una serie d'album fotografici, ritagli di giornali, apeli nei posti rilazionati con la donna "moderna".

Si interessa ai riti banali della vita quotidiana del femminile interpretandone una serie in tipologia legate alla sfera della soluzione del lavoro. Alla rivolta frontale preferisce un attacco psicologico laterale, opera una serie di travestimenti sui cliché di una iperfemminilità da rotocalco rosa legata a un erotismo noir, a un feticismo sadomaso, in una transgressione radicale che, attraverso una serie di azioni nomina la "parte maledetta", la perfidia agita come strategia sul paradossale, la rivolta per eccesso di zelo, una sorta di pornografia domestica.

Quella che Annette Messager mette in evidenza è la possibilità di una identità impura che mescola generi sessuali, stili maschili e femminili, che rinunciano false morale e facile retorica.

La Messager modifica i corpi e i caratteri morfologici. Donne con baffi e barba e "Les tortures volontaires" del 1972 in cui raccoglie una serie di testimonianze fotografiche sui i "trattamenti" estetici che le donne volontariamente subiscono per operare la strategia seduttiva - massaggi elettrici depilazioni a caldo, flessioni, dermoabrasioni.

"Nos Inventamos a nosotros mismos como una unidad en este mundo de imágenes creadas por nosotros mismos"

Friedrich Nietzsche, , traducción Cristina Toro

La hipótesis de este trabajo constata que, dada una necesidad de expresión corporal a través de la creación artística, se propone la indagación del cuerpo humano como objeto y sujeto para la proyección de esta, haciendo uso de los distintos ámbitos de la creación a través de un lenguaje transversal que unifique todos estos de modo interdisciplinar, interrelacionándolos unos con otros.

Dicho lenguaje trasciende los límites metodológicos de la expresión aportando una nueva esquemática corporal que indaga el paso de este en un espacio físico y mental a través de la creación; Para ello basándose en el método rizomático se realiza una declinación del lenguaje corporal a través de cinco ámbitos de expresión:

“Piel, espacio, ausencia, sentidos, movimiento”

"Noi inventiamo noi stessi come unità in questo mondo di immagini da noi stessi creato"

Friedrich Nietzsche

La ipotesi di questo lavoro costata che conosciuta certa necessità di espressione corporale attraverso della creazione artistica, se procede all'indagine del corpo umano come oggetto e soggetto per proiettare questa espressività, facendo uso dei diversi ambiti della creazione attraverso un linguaggio trasversale che unifica le diverse forme di creazione in modo interdisciplinare, interrelazionando una con l'altra.

Questo linguaggio oltrepassa i limiti metodologici della espressione portando un nuovo schema corporale che studia il passo di questo nello spazio fisico e mentale. attraverso la creazione; Perciò parte del método rizomático per realizzare una declinazione del linguaggio corporale in cinque ambiti d'espressione:

Pelle, assenza, spazio, sensi, movimento.

METODOLOGÍA *METODOLOGIA*

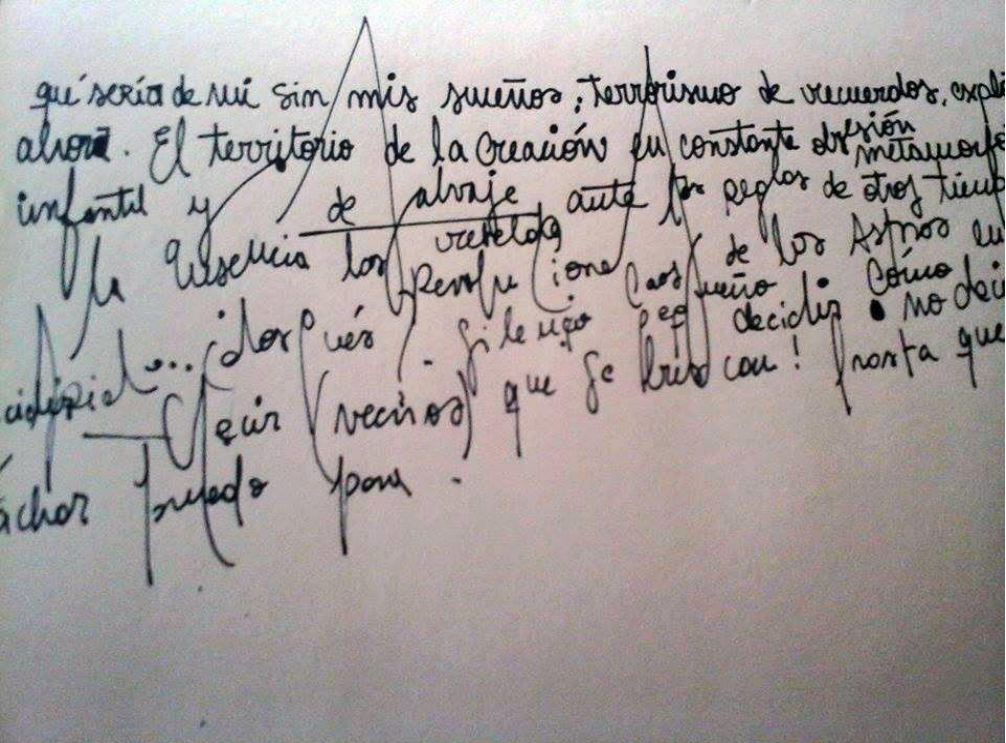
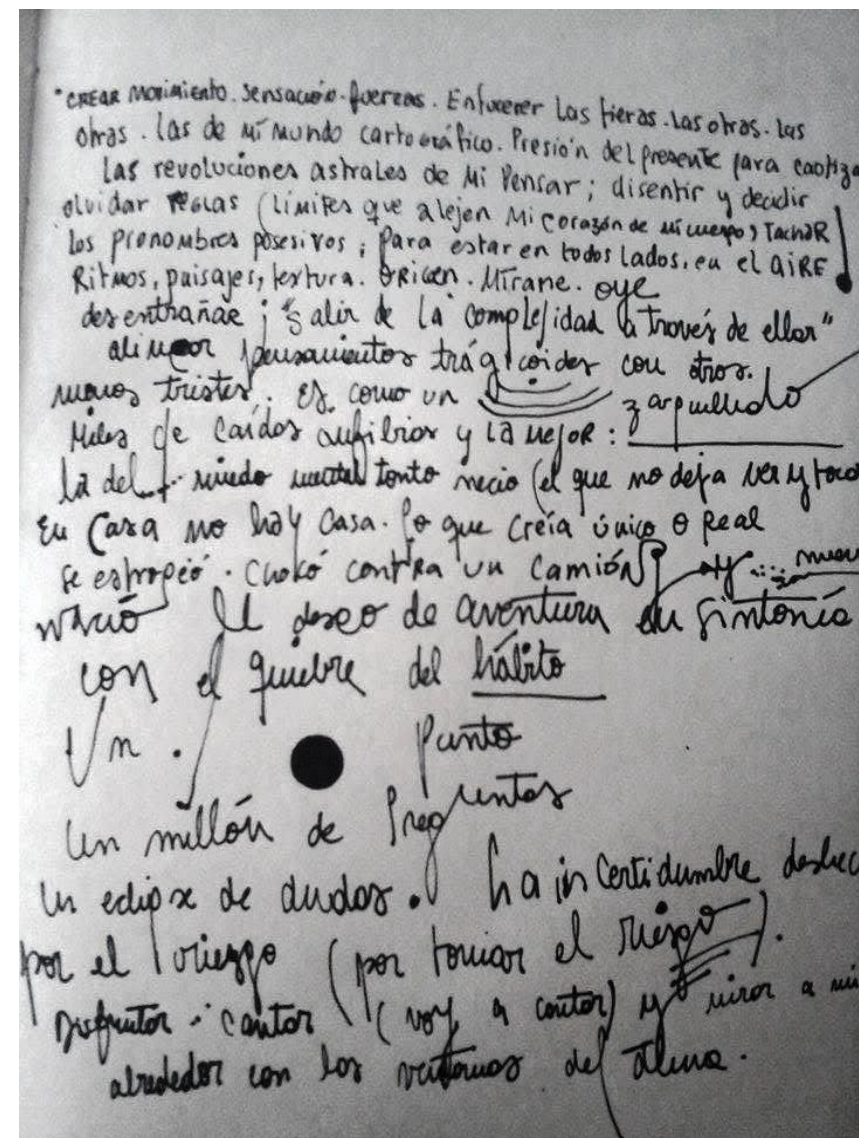


FIG. 2-3. Romero, X. *Registro de imágenes de proyectos escénicos e interdisciplinarios*. [sin fecha de descripción del trabajo].

El proyecto investigativo tiene una condición determinada por su dimensión interdisciplinar en tanto que abarca aspectos de un lenguaje transversal, así como la indagación de la expresión corporal como medio de creación artística y necesidad comunicativa.

*El territorio de la educación artística es un espacio fluido, versátil e interconectado. Llegar a comprender la densidad y complejidad de las preguntas y razonamientos visuales, tanto explícitos como implícitos que se hacen niñas/os cuando dibujan, pintan, fotografían, diseñan, modelan o construyen sus propias imágenes.*¹

El campo de trabajo en el que confluye parte del propio cuerpo en sí como elemento de estudio, análisis y transmisión creativa dentro de un espacio y un tiempo determinado. Este lenguaje centra la base de su estudio en el arte de los 60 y 70



1. Para mayores detalles se remite a Roldán, Joaquín y Marín Viadel, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación*

. El acercamiento a la documentación académica sobre temas abordados combina publicaciones en español e italiano, destacando el peso del estudio de investigación realizado en este país permitiéndonos acceder a obras traducidas que consideramos fundamentales.

La composición esquemática de un cuerpo estratificado a través de un tiempo y un espacio determinado se traduce en relación a un campo de expresión donde cuerpo y espacio forman un único elemento cuyo límite sensitivo y físico está determinado por la piel y sus posibilidades expresivas.

La condición femenina como fuente de investigación a través del lenguaje corporal está fundamentada con una necesidad expresiva que nos remite a movimientos artísticos desenmascarando un cuerpo que ha permanecido mudo en el tiempo.

El planteamiento nos lleva a un estudio donde se analizarán numerosos ejemplos de creación a través de numerosas disciplinas (teatro, danza, dibujo, body paint, escultura, performance, fotografía)..

Il progetto investigativo ha una condizione determinata dalla sua dimensione interdisciplinare, nella misura in cui esso copre gli aspetti di un linguaggio trasversale, così come l'indagine il linguaggio del corpo come mezzo di creazione artistica e necessità comunicativa.

Il territorio di educazione artistica è uno spazio liscio, versatile e interconnesso. Per capire la densità e la complessità delle domande e i ragionamenti visuali sia espliciti che impliciti argomenti che si fanno ragazze/i quando disegnano, dipingono, fotografano, disegnano, modellano o costruiscono le proprie immagini.¹

Lavora sul proprio corpo come elemento di studio, analisi e trasmissione creativa all'interno di un determinato tempo e spazio.

Il loro studio si centra nell'arte degli anni '60 e '70. L'approccio alla documentazione accademica combina pubblicazioni in spagnolo e italiano, tra cui il peso della ricerca si centra in questo paese (Italia) che ci permette l'accesso a opere tradotte che riteniamo fondamentali.

La composizione schematica di un corpo stratificato attraverso il tempo e un determinato spazio si traduce in relazione ad un campo di espressione dove il corpo e lo spazio sono un unico elemento cui limite fisico e sensoriale è determinato dalla pelle e le sue possibilità espressive.

La condizione delle donne come fonte di ricerca attraverso il linguaggio del corpo si fonda con un bisogno espressivo remittente a movimenti artistici che espongono un corpo che è rimasto in silenzio nel tempo

L'approccio conduce uno studio dove numerosi esempi di creazione saranno analizzati in numerose discipline (Teatro, danza, disegno, pittura del corpo, scultura, performance, fotografia) ...

Técnicas para el desarrollo de la creatividad

(Utilizadas en mi proyecto investigativo)

Técnicas intuitivas, asociativas, metamórficas, de sensibilización y expresión, de representación y auto referencia.

La información que recibimos adopta en la cultura postmoderna, múltiples formas y utiliza múltiples lenguajes.

Las manifestaciones artísticas que se desarrollan en la actualidad no se limitan a la expresión en un solo lenguaje, sino que utilizan transferencias múltiples difuminando las fronteras tradicionales de los medios de expresión artísticos (performances, instalaciones, multimedia, arte virtual, arte en la red, etc.)

El cine comenzó a utilizar la imagen en movimiento para después combinarla con la palabra y la música. Esta ruptura de fronteras ha ido evolucionando hasta nuestros días en una búsqueda de percepción total que por otra parte es la que utilizamos los seres humanos en nuestra vida diaria.

La interrelación de lenguajes genera infinitas posibilidades expresivas y comunicativas. ¹

¹.Para mayores detalles se remite a Roldán, Joaquín y Marín Viadel, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación*

Tecniche per lo sviluppo della creatività

(usato nel mio progetto di ricerca)

Tecniche intuitive, associative, metamorfiche, di consapevolezza, di rappresentazione ed auto riferimento.

Le informazioni che riceviamo adotta nella cultura postmoderna, molteplici forme e vengono utilizzate più lingue.

Manifestazioni artistiche che si svolgono oggi non sono limitate all'espressione in una sola lingua, ma che utilizzano trasferimenti multipli, sfumando i confini tradizionali dell'arte di mezzi di espressione (spettacoli, installazioni, arte multimedia, virtuale, arte in rete, ecc.)

Il cinema ha cominciato ad usare l'immagine in movimento poi combinarla con la parola e la musica. Questa rottura delle frontiere si è evoluta fino ai giorni nostri in una ricerca di percezione totale che inoltre è quella che usiamo gli esseri umani nella nostra vita quotidiana.

L'interazione dei linguaggi genera infinite possibilità espressive e comunicative. ¹

¹.Per ulteriore informazione si remite a Roldán, Joaquín y Marín Viadel, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación*

SEGUNDA PARTE

ESQUEMA CUERPO

ESQUEMA CON DEFINICIONES

EXPLICACIÓN DE LAS DEFINICIONES

ESQUEMA CUERPO

EL CUERPO

PIEL	ESPACIO	AUSENCIA	SENTIDOS	MOVIMIENTO
CONFIN	CUERPO NEGADO	LUGAR ABITABLE	TACTO	ENERGÍA
ATRAVESADA	CUERPO ESCONDIDO	LUGAR ASÉPTICO	ÓRGANOS	DANZA
MODIFICADA	LO QUE ME SUGIERE	LUGAR NARRATIVO	SILENCIO SONIDO	TEATRO
CORTADA	ALTER EGO	LUGAR ESPEJO	LOS GESTOS	FOTOGRAFÍA
HERRAMENTA		TÉCNICO TECNOLÓGICO ARTÍSTICO		PERFORMANCE
PINTADA		LUGAR NATURALEZA		ESCULTURA
MEDIO		LUGAR EXPOSITIVO		
LENGUAJE				

EL CUERPO

PIEL

CONFÍN
Limite / Unión

ATRAVESADA
Enferma

MODIFICADA
Cirugía

CORTADA
Transgresión

HERRAMENTA
Rito

PINTADA
Tatuaje

MEDIO
materia

LENGUAJE
Fisicidad / Subgetividad

ESPACIO

CUERPO NEGADO
Sombra

CUERPO ESCONDIDO
La máscara

**AQUELLO QUE ME
SUGIERE**
Huella

ALTER EGO
El otro yo

AUSENCIA

LUGAR HABITADO
Transitado

LUGAR ASÉPTICO
Vacío

LUGAR NARRATIVO
vivido

LUGAR ESPEJO
identificativo

**TÉCNICO
TECNOLÓGICO
ARTÍSTICO**
Espacio físico y mental

LUGAR NATURALEZA
nido

LUGAR EXPOSITIVO
manifiesto

SENTIDOS

TACTO
el cuerpo que percibe

ORGANOS
el cuerpo que vive

SILENCIO / SONIDO
el cuerpo que habla

GESTOS
Proxémica

MOVIMIENTO

ENERGÍA
impulso

DANZA
emoción

TEATRO
vida

FOTOGRAFÍA
instante

PERFORMANCE
acción

ESCULTURA
retrato

EXPLICACIÓN DE LAS DEFINICIONES

CAPITULO 1. LA PIEL

1.1 Piel confin

1.2 Piel atravesada

1.3 Piel modificada

1.4 Piel cortada

1.5 Piel herramienta

1.6 Piel pintada

1.7 Piel medio

1.8 Piel lenguaje

"Dibujo"

Del francés "deboissier: esbozar, esculpir. Trazo a mano alzada, normalmente para representar algo, que pueda ser realizado o no. Delineación

"Línea":

Del latín, derivada de "linum" y ésta a su vez del griego "linon": cosa hecha con lino, hilo de lino. Mas tarde pasó a significar también línea y frontera.

" Limite "

Punto, término que nos es puede o no se debe superar ; Imperfección, defecto illimitato ; Línea terminal o divisoria.

"Creación"

Producir algo que antes no existía. Generar la existencia de algo o alguien.

"Composición":

Acción y efecto de componer. Juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar una.

"Espacio":

Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico; El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.

"Movimiento":

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Disegno"

Dal francese "deboissier: schizzare, scolpire."Traccia a mano libera, solitamente per rappresentare qualcosa, che possono essere fatto o no. Delineazione

"Linea":

Dal latino, derivato da "linum" e questo a sua volta dal greco "linon": cosa realizzata con filo di lino, lino. In seguito divenne anche linea mediana e confine.

"Límite"

Punto, termine che non si può o non si deve superare; Imperfezione, difetto; Linea terminale o divisoria

"Creazione"

Produrre qualcosa che prima di non esisteva. Generare l'esistenza di qualcosa o qualcuno.

"Composizione"

Accion ed effetto di comporre. Mettere insieme diverse cose e metterle al fine di formare uno.

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."

"Movimiento":

di cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

El dibujo de el cuerpo

"El presente -escribe Alma Leguis- para poderlo ser le sigue las huellas al pasado. Y por eso, solo por eso: en primer lugar, la meta es el origen"

Ana Lucas

La piel nos dibuja, esboza un cuerpo anudado y enlazado en un espacio vital en el cual se desplaza, vive y contiene. Piel confin que une y delimita. Confina el cuerpo al cual enlaza con el espacio, el tiempo y los agentes externos a este.

Identificada en su huella, la cual la define, exterioriza a través de su expresión lo que la contiene; Se proyecta materializada en su superficie mediante distintas expresiones sensitivas que la definen, conteniendo un amplio universo determinado por la expresividad y lenguaje de un cuerpo visible y manifestado a través de los sentidos.

La vista traduce la expresión fijada en esta. Lo que sentimos y cómo lo sentimos.

El cuerpo que entra en contacto y despierta a través de la piel que lo conforma, el calor que ésta transmite, su tacto y percepción, sensaciones manifestadas; Sentidos expresados dentro de cada cuerpo de un modo sugerente y determinado.

¿Qué ocurre cuando el cuerpo vibra y siente? ¿Y de la manera que lo hace?

Las emociones pasan a un segundo plano, ocupando el lugar de el lenguaje sensitivo que expresa lo que siente identificando su propio cuerpo que percibe.

El primer lugar lo ocupa la sensación que incide dentro de nosotros a través de las palabras, el gesto, el contacto, el conocimiento, la información. La epidermis que nos delimita y contiene, a la que llegan los impulsos que nos mueven y conducen a nuestra determinada expresión.

Cada piel, cada huella e identidad por su determinado olor, calor a transmitir, tacto con el que se expresa; El color de esta determinando su lugar de origen; Su comportamiento el cual encierra la determinada composición que la conforma.

La percepción de los agentes externos a esta, su fragilidad y fortaleza; Expresividad materializada por el lenguaje del contacto, del tocar, rozar, transmitir. Confin entre interno (espacio sensitivo) y externo (espacio físico).

A través de la piel se materializa la creatividad en un campo lleno de sugerencias como posibilidades expresivas que abarcan la fisicidad (lenguaje del tocar) como propia Identidad, vida que cubre nuestro cuerpo, lenguaje.

Cobertura sensitiva y soporte ad atravesar con mil posibilidades expresivas que abarcan la materia viva que la compone y llena de sensibilidad, da vida y crea todo un mundo exterior que cubre un interno donde reside la esencia del cuerpo.

Esta vida que cubre nuestro cuerpo es el lenguaje y la palabra proyectada. Piel que enlaza posibilidades infinitas que encierran mi propio yo.

Parte de la sensibilidad que la compone materializada en el tacto; se transforma constantemente y modifica sin voluntad propia, a través de agentes externos. Ya no condicionada por el tiempo y el espacio, es el contacto externo el que juega papel de cada expresión de sí misma como lenguaje de esta.

Piel erizada, herida, frágil, ausente, fría, caliente, flexible, arrugada, presionada, tensa, cubierta, anudada.

Escalofríos y distintas formas de esta como expresión y lenguaje del tacto, del tocar.

El gritar de la piel que se funde con un cuerpo, materia viva a la cual contiene. Una cobertura, jaula o protección que encierra **“el propio yo”**.

La búsqueda continua del yo permanece en la ausencia del cuerpo, lo que nos sugiere a nosotros mismos es la máscara que nos presenta, nos identifica:

cada propiedad que me permite manifestarme, cada abandono permitido, cada referencia al contacto externo... lo que se percibe es una promesa. Un solo toque, un prometer.

Lo que me identifica, sugiere mi cuerpo, pues enlaza posibilidades infinitas que componen y encierran mi propio yo.

Manifestación artística:

Manchas, proyecciones, texturas, aperturas, huecos, rasgos de la piel, estampas y escaneres del cuerpo; huellas, radiografías, piel rasgada modificada por el contacto.

Piel cubierta, anudada por cadenas, medias, plástico.; Jugar con huellas dactilares, radiografías; Proyecciones de sombras que crecen y empequeñecen; Manos estampadas por el contacto en nuestro cuerpo que se prosiguen.

Todo el proceso de un instante sellado en tu piel, simbolizado y representado a través de fotografía, video proyección, huellas, piel en contacto, piel impresa.

MI PIEL
Lenguaje expresivo

CONTACTO	SENSACIÓN
Espacio físico - fisicidad	Espacio sensitivo - subjetividad
Lo que me sugiere	mi cuerpo
Enlaza posibilidades infinitas	mi propio yo
Limita, encierra, oculta	Interior
Escalofrío	Piel erizada
Ausencia	Piel fría
Energía	Presionada
Cerrada	Tensa
Elasticidad	Arrugada
Presión	Frágil
Dolor	Anudada
Calor	Presión
Enjaulada	Encerradaa
Prisionera	Sumisa
Petrificada	Inmovil
Calcificada	Enferma
Amenaza, Peligro, Angustia	Vida
Instante	Caricia
Calma	Abrazo
Enferma	Deforme



Sobre el paso del tiempo, sobre la experiencia, sobre la importancia del cuerpo para medir estas dos cosas son los temas que aluden a este tipo de experiencias.

Todo sucedió en un clima cultural favorable para semejantes invenciones. No escasearon a finales de los sesenta y principios de los setenta, ejemplos de acciones autopunitivas con heridas reales sobre el cuerpo del artista.

Para cada uno de estos artistas sus trabajos tienen una clara intención, ya sea de denuncia, para resaltar algún aspecto o simplemente para demostrar sus capacidades.

Son numerosos los artistas que, en un caso o en otro, han elegido la piel para presentar sus inquietudes.

Estas prácticas se han sucedido hasta nuestros días y actualmente alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, trabajan de una forma más o menos directa con la idea de la piel como soporte y materia en sus creaciones.



FIG. 6 Mendieta, Ana. *Sin título, Serie Siluetas* (1976)

"Piel":

Membrana densa y gruesa que cubre el exteriormente todas las partes del cuerpo del hombre, de los animales sin vértebras.

"Límite":

Punto, término que no puede o no debe ser superar; Imperfección, defecto; Línea terminal o divisoria

"Confín":

Limite de algo; limite entre dos regiones, entre dos estados t; línea imaginaria que separa la zona; Objeto que indica un límite; Línea de demarcación; Signo visible que indica un límite; Grado, nivel o punto extremo al que puede llegar algo; Punto máximo de tensión, de aceptación; Punto di paso a una condición distinta de aquella normal; Àmbito (concreto o ideal) que no puede o no debe ser superado;

"Insufficienza":

Una persona con muchos límites.

"Cuerpo":

Elemento vivo en la narración como presencia física real y propia o como ausencia.

“In tutti loro c’era un enorme bisogno d’amore, di contatto con l’altro, un desiderio spasmodico di riconoscimento di ciò che erano o avrebbero voluto essere. L’aggressività che contraddistingueva le loro performance, nasceva proprio dalla delusione affettiva e dalla rabbia, che quindi era anche politica, contro un mondo votato solo al profitto, in cui loro non volevano posto”

“Pelle”:

Menbrana densa, spessa, che ricopre esteriormente tutte le parti del corpo dell’uomo, degli animali senza vertebre.

"Limite":

Punto, termine che non si può o non si deve superare; Imperfezione, difetto; Linea terminale o divisoria

"Confine":

Limite di un possedimento; limite tra due regioni, tra due stati ; Linea immaginaria che separa la zona; Oggetto posto a indicare un confine; Valore a cui una funzione tende quando la variabile indipendente tende a un valore finito o all’infinito; Linea di demarcazione; Segno visibile che indica un confine; Grado, livello o punto extremo a cui può giungere qualcosa; Punto massimo di tensione, di sopportabilità; Punto di passaggio a una condizione diversa da quella normale; Àmbito (concreto o ideale) che non può o non deve essere superato;

"Manchevolezza, insufficienza":

Una persona con molti limiti

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza

"En todos ellos había una gran necesidad de amor, de contacto con los demás, un deseo espasmódico de reconocimiento de lo que eran o querían ser. La agresividad que marcó su performance, nace de la decepción emocional y la ira, que entonces era también política, contra un mundo votado sólo para obtener ganancias, en el cual no querían estar"

“Abrir “:

Abrir, descubrir. Compuesto por las raíces indoeuropeas "fuera" y "cubrir".

De segundas raíces se encuentran "cercado" "defender" "advertir" "garantía" "proteger".

“Encerrar“:

Meter una persona o cosa en un lugar de donde no puede salir o de donde no pueden sacarla

Contener o incluir una cosa dentro de otra

Poner palabras dentro de ciertos signos ortográficos para separarlas de las demás en un escrito.

"Encerrarse":

Meterse una persona en un lugar cerrado para que no la molesten o interrumpen;

Ocupar un conjunto de personas un edificio público de modo continuado como acto de protesta.

“Frontera“

Línea que señala los límites de los estados, tiene asimismo la aceptación de fachada, en la que siempre hay puertas. Por eso frontera quería decir algo así como puerta que está siempre expuesta a la penetración de intrusos y que por lo tanto hay que defender.

Territorio de confin de un estado que está en frente de otro estado.

"Aprire":

Aprire, scoprire. Compuesto delle radici indoeuropee "fuori" e "coprire". Seconde radici sono "scherma" "difendere" "avvertire" "sicurezza" "proteggere".

" Blocco":

Mettere una persona o cosa in un posto dove non si può andare via. Includere una cosa all'interno d'altra. Mettere parole all'interno di certi segni di ortografia per metterle a parte dagli altri in una lettera.

"Rinchiusi":

Mettersi una persona in un luogo chiuso per non ricevere fastidio o disturbo; trattare con un gruppo di persone un edificio pubblico in modo continuato come atto di protesta.

" Frontiera "

Línea ai limiti degli Stati, ha anche l'accettazione della facciata, dove ci sono sempre le porte. Perciò frontiera ha voluto dire qualcosa come porta che è sempre esposto alla penetrazione da parte di intrusi e che pertanto deve essere difeso.

Territorio di confine d'uno stato che sta di fronte a quello di un altro stato.

“Yuxtaposicion“

Acción y efecto de yuxtaponer (poner algo junto o inmediato a otra cosa). El concepto está formado por los vocablos latinos iuxta (“junto a”) y positio (“posición”).

“Duplicidad“

El producto de un número por el número dos

“Enlazar“:

Coger o juntar algo con lazos

“Cadena“:

Del latín "catena": sucesión de eslabones que están unidos de alguna manera. Serie de piezas iguales, enlazadas entre sí y articuladas formando un circuito cerrado que sirve para comunicar un movimiento.

Personas que se enlazan cogiéndose de la mano,

“Union“:

Acción y efecto de unir o unirse (juntar, combinar, atar o acercar dos o más cosas para hacer un todo, ya sea físico o simbólico.

“Tocar“:

Percibir las cualidades de un objeto mediante el sentido del tacto. (Palpar, tangir)

Este sentido está distribuido por toda la piel y forma parte importante de la memoria. Hacer "contacto" es tocar algo, unir una cosa con otra. También se deriva "contagiar" de esta raíz.

"Giustapposizione"

Azione ed effetto della giustapposizione (mettere qualcosa insieme, altrimenti immediatamente). Il concetto è composto delle parole latine iuxta ("con") e positio ("posizione").

"Doppiezza"

Il prodotto di un numero per il numero moltiplicato per due. Ipocrisia, messaggero veneto, doppiezza.

“Legare“:

Prendere o mettere insieme qualcosa con legami

"Catena":

Dal latino "catena": successione di collegamenti che sono legati in qualche modo. Serie di pezzi uguali, associata tra sé e articolato per formare un circuito chiuso che comunica un movimento.

Le persone che sono collegate cogiendosi della mano,

"Unione":

Accion ed effetto di join o join ("raccogliere, combinare, associare o portare due o più cose da fare insieme, sia esso fisico o simbolico.")

"Toccare":

Percepire le qualità di un oggetto utilizzando il senso del tatto. (Feltro, tangir) Questo senso è distribuito da tutta la pelle e costituisce una parte importante della memoria. "Contatto" sta toccando qualcosa, unire una cosa a altra. Deriva anche "prendere" questa radice.

La piel, límite físico y confin de piel desnuda, viva. Forma un cuerpo pensado tiempo atrás, uno de los lugares donde confluye la sabiduría y se construye el conocimiento, un luminoso campo de incerteza sobre el que emerge una política intensamente violenta, aunque aparentemente liberal. Todo lo referente al cuerpo, manifestado como transparente, seductor o amenazante, se convierte en huella irreversible de un poder que cambia, pero persiste en su múltiple semblanza.

“Nessun tempo, nessun corpo” FAM, traducción Cristina Toro

La piel, límite físico y confin de piel desnuda, viva. Conformata un corpo diventato da molto tempo uno dei luoghi su cui confluiscano i saperi e costruiscono i propri sistemi di conoscenza, un luminoso campo di incertezza su cui far emergere una política intensamente violenta anche se apparentemente liberatoria.

Tutto ciò che riguarda il corpo, che si manifesti come trasparente o seducente o minaccioso, diviene segno irreversibile di un potere che muta ma che persiste nelle sue molteplici sembianze.¹

“Nessun tempo, nessun corpo” FAM

El infinito yace en cada ser y es sugerido en el límite, y es sugerido en nuestros límites: en nuestra piel, en nuestra voz, en cada uno de nuestros gestos.

*Pero ver y saberse el universo en cada gesto es una experiencia que anodada. Ante ella dos posibilidades se nos ofrecen: el juego o la renuncia.*²

"La razón estética" Chantall Maillard

¹.Para mayor información remitirse a *“Nessun tempo, nessun corpo” FAM*
Francesca Alfaano Miglietti, 2012

².Para mayor información remitirse a *"La razón estética" Chantall Maillard*

¹.Per ulteriore informazione si remite a *“Nessun tempo, nessun corpo” FAM*
Francesca Alfaano Miglietti, 2012

².Per ulteriore informazione si remite a *"La razón estética" Chantall Maillard*

Uso del cuerpo como frontera donde llegar.

Es la piel como frontera, aquello que nos une o nos separa de los otros; es metáfora del vestido y de la casa que cobija al cuerpo frágil y quebradizo.

Piel como frontera que une y delimita. Confina un cuerpo el cual enlaza con el espacio, el tiempo y los agentes externos. Exterioriza a través de su expresión lo que la contiene, al proyectarse materializada en su superficie a través de distintas expresiones sensitivas que la definen; Conteniendo un amplio universo determinado por la expresividad y el lenguaje de cuerpo visible que se manifiesta desnudo a través de los sentidos que lo confieren.

La vista traduce la expresión fijada en esta piel; Lo que sentimos y cómo lo sentimos.

Cada piel identificada en su huella y determinado olor, calor a transmitir y tacto expresivo con el que se manifiesta.

El color de ésta, determina su lugar de origen, así como su comportamiento anuda su composición.

Mientras que la percepción de los agentes externos a ésta, habla de su fragilidad y fortaleza.

Limite que encierra mi cuerpo, limita mis posibilidades; hasta donde puedo llegar, me confina con los espacios; toca y enlaza mi cuerpo con el espacio narrativo y el tiempo. Siempre me recrea en un espacio filosófico y otro físico materializando sus posibilidades expresivas a través de la física que lo delimita, y subjetivas a través de la

posibilidad de atravesar y duplicar los espacios mediante el concepto que lo define como lazo que une, anuda, abre nuevas posibilidades expresivas.

Me confina con:

el espacio (donde llegar); los cuerpos (tocar, conocer); mis propias posibilidades expresivas (exprimir) ; mis sentidos (encierra dentro del cuerpo del que me hace prisionera)

Toca, Une; Enlaza (lazo, cadena) y Lega (crea un legame indisoluble)

Su expresión se determina a través del espacio en el cual se recrea un confin que sugiere mi cuerpo, que lo proyecta recreando su paso y expresividad a través del movimiento visualizado en:
el cuerpo que me delimita, me compone.

Lo que hay dentro de mí pues mis posibilidades expresivas se juxtaponen y duplican a través de mi cuerpo. El confin que me contiene y determina el límite físico de mi cuerpo.

Cuerpos confinados

Para la medicina el cuerpo de referencia es el cadáver;

Para la religión la referencia ideal del cuerpo es el animal;

Para la economía política de el rastro, la referencia modelo del cuerpo es el maniquí.

Para el sistema de la economía política, el tipo ideal del cuerpo es el robot, e al mismo tiempo el cuerpo es toda otra cosa: su alternativa radical, la diferencia irreducible que le niega se puede llamar todavía cuerpo esta virtualidad inversa"¹

¹.Para mayor información remitirse a “*Identità mutandi*” Francesca Alfaano Miglietti, 2012

¹.Per ulteriore informazione si remite a “*Identità mutandi*” Francesca Alfaano Miglietti, 2012

Más allá de las fronteras. Tipo de desafío

Los autores sugeridos, portadores de ansia que van hacia el límite con lo que se puede hacer, arriesgando hasta la muerte. Seres que viven la aventura de el arte - vida - enfermedad, osea aquel destruir por existir, aquellas heridas por aparecer.

Exterior o interior, el límite es transparente.

Se esfuma porque nace de la energía, reside en la resistencia y delimita fronteras sin confin, lugares atravesados que marcan la magnitud corporea y su permanencia eterea.

El límite interior es fronterizo porque habita la adversidad.

Su magnitud es insondable, nace de la fuerza que crea y construye en su interior, asimismo destruyendo en su exterior cada partícula limitrofe.

El límite exterior no delimita, une cada lazo, lega y atraviesa cada espacio, compone y delimita la adversidad marcada por nuestro cuerpo. Recrea el espacio a través de la presencia y se adueña de éste uniendo ejes y simetrías que nos empujan a sellar con nuestra presencia, sin la cual no hay límite ni espacio, formada de ausencia en su diversidad y adversa al tiempo que la limita.

Para Francesca Woodman, tal y como veremos a continuación, su cuerpo no halla límite ni frontera. Rodeada de cristal, cubierta o descubierta en una insólita habitación, su cuerpo se presenta desnudo.

La sutileza y transparencia con que juega para llegar a la expectante cámara que la observa, con la que juega a través de sus fotografías. No hay límite, frontera, ni horizonte. Solo espacio que atravesar.

Muchos de éstos ya han penetrado en su interior, porque sin ellos no se hallaría a si misma. Son lugares de encuentro, donde el límite con su cuerpo forma parte de el mismo.

Está creada y conectada con y cada uno de ellos. Vive, nace y muere dentro de ellos; Se reencuentra y se reinventa, su paso por ellos es la huella insondable de su existencia.

La fotografía, el cuerpo desnudo en ambientes domésticos. La fotografía como instrumento La fotografía como una herramienta de investigación de la identidad: diario de la relación yo/mundo, escritura privada en relación al límite entre uno mismo y lo otro. Artista precoz, figura di confines -ya del nombre- entre cultura americana y cultura italiana

Isabella Pedicin, traducción Cristina Toro

L'autoscatto, il corpo nudo in ambienti domestici. La fotografia come strumento d'indagine della propria identità: diario del rapporto io/mondo, scrittura privata intorno al limite tra sé e l'altro. Artista precoce, figura di confine -già dal nome- tra cultura americana e cultura italiana

Isabella Pedicin

Poética premieada por el hallazgo de la identidad. El “yo” narrador y el “yo” narrado fijados en la imagen fotográfica que detiene el espacio narrado en el cuerpo como nexo de unión.

Blanco y negro a cuyo espectador se avecina con discrección en los disparos fotográficos convirtiendose en partícipe de el discurso privado.

Reflexión íntima y constante sobre la propia identidad indagada a través de la relación continua entre cuerpo y espacio. La voz de la mirada junto con la del espectador confluyen en la búsqueda de “si misma”.

Códigos lingüísticos que procesualmente componen el fotograma definitivo: dibujo, escritura, performance participan en el resultado final.

La propia fabula personal en el interior de los confines de la imagen. El límite incierto de varios lenguajes crea la pendiente que delimita la fusión.

Pánico que te empuja a perderte y desaparecer, confundirte entre la piel de los objetos, protegerte, desvanecer, simplificarse en el ambiente que rodea tu cuerpo mientras espacio y juego queda bloqueado por el fusil de disparo que detiene la imagen.

Muro y escondite se confunden ante el cuerpo que hulle y se refugia

Vida y muerte no discuten la propia identidad, sino que inevitablemente la causa que enlaza es la angustia, la quietud y la depresión femenina.

Etiquetas a falta de colgar en la obra de una artista que ha dejado huellas de sí misma que arden por la fuerza vital sin dejar elementos mortíferos.

¿Puede el suicidio de Woodman condicionar hasta cierto punto su trabajo? ¿No pudo quizá representar un gesto extremo de transformación? ¿No puede leerse como último intento por cumplir lo que Francesca dejaba en las fotos: ¿fusión entre su cuerpo y la materia según directivas, no por fuerzas negativas?





FIG. 8. Stein, V. *Performing Arts* (2023).

"Plástica":

Originaria del griego "plastikos" que significa moldear o transformar.

"Cirujía":

Viene del griego jeir: mano, ergori: trabajo, jeirougera: trabajo manual. Manipulación mecánica de la estructura anatómica con un fin médico, ya sea para fin diagnóstico, terapéutico o de pronóstico.

"Cirujía plástica"

Especialidad médica que tiene por objeto la corrección y/o mejoramiento de anomalías de origen congénito, adquirido, tumoral o involutiva que requieran reparación o reposición de la forma corporal y su función. Mediante cirugía se da tratamiento para reconstruir las deformidades y proporcionar función transportando tejidos del mismo cuerpo con múltiples técnicas, el uso de implantes de materiales biocompatibles ya sea para soporte o función (movimiento), o la combinación de los dos. Y en época más reciente con el uso de unidades de tejidos completas de donantes como lo son la mano y la cubierta de la cara.

"Implante":

Material sintético o natural que es introducido en el cuerpo con la intención de sanar, curar o corregir algún problema de salud.

[in lat. 'en', 'dentro', 'hacia dentro' + plant(āre) lat. 'hundir en tierra con la planta del pie', 'plantar'

Derivado del v. implantar 'injertar'

"Plastica":

Originaria del griego "plastikos", que significa alla modelare o trasformare.

"Chirurgia":

Viene dal greco jeir:, ergori:, lavoro, jeirougera: lavoro manuale. Manipolazione meccanica delle strutture anatomiche con uno scopo medico, sia alla fine diagnostiche, terapeutiche o pronostico."

"Chirurgia plastica "

Specialità medica che si propone la correzione o miglioramento dell'origine congenita, acquisita, tumore o involutiva anomalie che richiedono la riparazione o la sostituzione della forma del corpo e della sua funzione. Il trattamento chirurgico è dato per ricostruire le deformità e fornire la funzione di trasporto di tessuti del corpo stesso con più tecniche, l'uso di protesi biocompatibili di materiali a supporto o funzione (movimento) o una combinazione dei due. E durante 'epoca più recente con l'uso di unità di donatori di tessuti come mani e copertura al viso.

"Impianto":

Materiale naturale o sintetico che è stato introdotto nel corpo con l'intenzione di guarire, curare o risolvere eventuali problemi di salute. [in Lat. 'it', 'dentro', 'interiore' pianta (āre) Lat. 'affondare in terra con la suola del piede', 'pianta' derivato dal v. implementare 'innesto'

"Atravesar"

Poner algo en que se pase de un lado a otro. Traspasar un objeto sobre otro o hallarse de un puesto de manera inclinadamente. Introducir un cuerpo penetrando de un lugar a otra. Pasar de un lugar a otro.

Esta palabra etimológicamente procede del prefijo "a" por el latín "ad" cercanía, del sustantivo "través" y del sufijo flexivo "ar" infinitivo de los verbos.

"Efímero":

Del griego: epi per emera día. Por un solo día; Lo que dura poquísimos.

Generalmente esta palabra tiene un valor negativo. Osea que es transitorio, impermanente, no es dueño de atención o cura, por parte del hombre. ¿Pero no podría su propio ser-por-un-día hacerlo mas bonito?

Recordemos el saludo de los griegos: kalimèra (buenos días), palabra que en la forma Calimera o Calimero está presente también en la lengua italiana como toponimo o apelativo.

"Dejar":

Separarse de persona, lugar o cosa; Alejarse de él; Confiar en manos de otros y luego conceder, permiso; Significa también poner en libertad, que más a menudo se llama liberación.

"Permanecer":

Estar, alojarte.

"Quedarse":

Pararse; Oposición a de, avanzar, seguir adelante.

" Compilación ":

Componer una obra recogiendo la materia de distintos lugares; Com: juntar: que es sin duda afín a pila.

"Cross"

Mettere qualcosa per passare da un lato a altro. Trasferire un oggetto sopra un altro o trovarsi in un modo inclinadamente. Introdurre un corpo penetrando da un luogo a altro. Spostarsi da un luogo a altro. Questa parola deriva etimologicamente dal prefisso "a" latino, di prossimità "attraverso" e dell'infinito di flesse "ar" suffisso dei verbi.

"Efímero":

Dal greco: epi per emera giorno. Per un solo giorno; Ciò che ha brevissima durata. Solitamente questa parola ha un valore negativo. Ciò che è transitorio, impermanente, non è degno di attenzione o cura, da parte dell'uomo. Ma non potrebbe proprio il suo essere-per-un-giorno renderlo più prezioso?

Ricordiamo il saluto augurale dei greci: kalimèra (buon giorno), parola che nella forma Calimera o Calimero è presente anche nella lingua italiana come toponimo o appellativo.

"Lasciare":

Stacare da cosa, luogo o persona; Allontanarsi da; Non portar seco inpartendosi; Affidare in balia de altri, e quindi concedere, permettere; Vale anche mettere in libertà, che piu spesso dicesi rilasciare.

"Rimanere":

Restare, stare.

"Restare":

Trattenersi, fermarsi; Per opposizione de andarsene, avanzare, sopravanzare.

"Compilare":

Comporre un'opera raccogliendo la materia di diversi luoghi; Com: insieme e pilare: che è certamente affine a pila.

"Efímera":

Insecto cuya vida dura un día.

"Efemérides o efemeride":

Libro de registros diarios; Rúbrica en daily news

"Emeroteca":

"Periódico" significa una sección de biblioteca donde recoger y mantener revistas diarias; Todas otras publicaciones (regulares).

"Soporte":

Persona o cosa que usted necesita, base de contacto, ayuda; Material en el que el escriba o guarde esta información; La base a través del cual se comunica la información.

"Raiz":

Parte interior de las plantas destinada a absorber la nutrición, la cual se insinúa y ramifica bajotierra.

"Operacion":

Acto y resultado de operar: verbo que describe la realización o ejecución sobre un organismo vivo múltiples actos curativos. Implica implantar, extraer, amputar, coser o restablecer órganos, partes corporales o tejidos.

"Extraer":

Del latín extrahere, ex-separar. Trahere: tirar, arrastrar. Separación de un interior hacia un exterior, de dentro hacia fuera.

"Exhibir":

Sacar fuera lo que se tiene dentro.

"Efèmera":

Insetto la cui vita dura un giorno

"Effemeride o efemeride":

Libro delle registrazioni giornaliere; rubrica giornalistica a cadenza quotidiana

"Emeroteca":

Sezione di una biblioteca dove si raccolgono e si custodiscono le pubblicazioni quotidiane; Anche tutte le altre pubblicazioni a stampa (periodiche).

"Soporte":

Persona o cosa che serve di appoggio, base, aiuto; Materiale su il quale si scribe o salva l'informazione; Base attraverso la quale si comunica una informazione.

"Radice":

Parte interiore delle piante destinada a succhiare il nutrimento, la quale s'insinúa e ramifica sotterra.

"Operazione":

Atto e risultato di operare: verbo che describe la preparazione o l'esecuzione verso un organismo vivente multipli atti di guarigione. Esso comporta l'impianto, estrarre, amputare, cucito o ripristino di organi, tessuti o parti del corpo.

"Estrarre":

Dal latino extrahere, ex-separar. Trahere: tirare, trascinare. Separazione di una parte interna di una parte esterna, dentro e fuori.

"Exhibir":

54 *Sacar fuera lo que se tiene dentro.*

"Amputar":

Del latin amputare (cortar, mutilar).

"Explicar":

Desplegar desde el interior al exterior algo, de modo que se haga visible comprensible.

"Abstraer":

Arrastrar una forma a partir de la contigüedad con algo real, desde el contacto exterior.

Amb por ambas partes / putare (podar selectivamente, depurar)

"Coser":

Del latin consuere: coser uniendo una cosa o pieza con otra. Suere: coser. Sutura: costura, se aplica preferentemente para las costuras hospitalarias en que se dan puntos para cerrar heridas o cortes, accidentales o quirúrgicos. Del latin subuca: aguja, lezna o pincho para coser, que da en castellano la palabra subilla (lezna de los zapateros, herramienta con mango y un hierrecito de punta sutil para agujerear, coser y respuntar).

"Modificar":

Modificare (latin) Arreglar.

Mondus: manera, medida y facere: hacer.

"Traspasar":

Pasar de una parte a otra de un lugar.

Pasar una cosa de una parte de un cuerpo a otra opuesta de este.

"Amputar":

Del latin amputare (cortar, mutilar).

"Spiegare":

Distribuire dall'interno verso l'esterno, in modo che diventa visibile comprensibile.

"Astratto":

Trascinare una forma dall'adiacenza con qualcosa di reale, da fuori contatto. AMB le parti / putare (potare in modo selettivo, eseguire il debug)

"Cucire":

Dal latino consuere: cucire collegando una cosa o in parte con un altro. Suere: cucito. Sutura: impunture, preferibilmente applicata all'ospedale di cuciture a dato punti per chiudere le ferite o tagli, accidentale o chirurgici. Dal latino subuca: ago, punteruolo o spike per cucire, che dà in spagnolo la parola subilla (punteruolo di calzolari, strumento con manico e una sottile per foratura, cucito e punto hierrecito punto.

'Modifica':

Modificare Arreglar.Mondus (alfabeto latino): moda, personalizzato e facere: fare.

"Trespas":

Andare da una parte in un altro posto. Passare una cosa di una parte di un organismo a un altro opposto di questo.

"Penetrar":

Del latín "penetrare" (entrar al interior de algo, ingresar llegando hasta el fondo).

"Contenedor":

objetos cuya función es contener algo;

"Corpo":

Cantidad de materia definida en el espacio; Cuerpos celestes, los astros.

En el pensamiento filosófico, ente físico cuyos atributos esenciales son la extensión y la masa;

"Tener el diablo en el cuerpo":

Estar agitados, no quedarse quietos.

"Meter algo en el cuerpo":

Comer

"Ir de cuerpo":

Defecar

"Penetrare":

Dal latino "penetrare" (immettere all'interno di qualcosa, immettere scendendo).

"Contentitore":

Oggetti la cui funzione sia di contenere qualcosa; Recipiente.

"Corpo":

Quantità di materia definita nello spazio; Corpi celesti, gli astri.

Nel pensiero filosofico, ente fisico i cui attributi essenziali sono l'estensione e la massa;

"Avere il diavolo in corpo":

Essere agitati, non stare fermi

"Mettere in corpo qualcosa":

Mangiare

"Andare di corpo":

Defecare

Cuerpo contenedor

Donde existe aquello que contiene el propio cuerpo, que deja, que permanece, generalmente algo de efímero en él. Todo aquello que contiene, llena y ocupa vacíos, insondables cuyo límite es la adversidad.

Piel que cambia y se modifica por la cirugía.

Atravesada por las enfermedades que la consumen y deterioran.

Rasgos penetrados definen la acción libre por venir, por suceder; la libertad del escapar, del transcurrir, transmitir, fundirse y vaciar todo aquello a contener que aflora a la sugerencia enérgica y desvanecida.

Posibilidad e imposibilidad. Acontecer paso a paso, piedra a piedra, huella a huella, vacío y existencia combatiendo un mismo silencio. El silencio que sustenta y ocupa cada limítrofe venir. Fronteras quebradizas liberan la función de contener. Arraigo o secuela que ruge por pasos indefinidos marcando huellas cuya liberación recrea el nacimiento de todo acontecer.

Vacíos impenetrables, fusiones imposibles, desvanecer en la contenciosa idoneidad.

Lineas sinuosas que dibujan alturas líquidas e indescifrables, sutiles y efímeras crecen marcando el rastro a perseguir y alcanzar

Lineas sinuosas que dibujan alturas líquidas e indescifrables, sutiles y efímeras crecen marcando el rastro a perseguir y alcanzar.

Los trabajos expuestos representan las distintas declinaciones de la práctica artística: performances donde el carácter efímero, la vital utilización del tiempo y el cuerpo, el ambiente y el inmediato contexto físico determinan la práctica artística. Otros centrados en la representación del dibujo, la pintura, la fotografía, la escultura donde la inmediata presencia de el material define la argumentación visual.

La rica eterogeneidad y la polifonía lingüística de los trabajos corresponde estado real de la sensibilidad y la multi-identidad contemporánea que se refleja en la inevitable proximidad del comentario artístico fatalista y realista de la micro-narrativa en la actualidad.

¿Al expresarse de qué es contenedor el cuerpo?

De nosotros mismos y el mundo entero. De todo.

De la raíz y del crecimiento.

Piel enferma

Piel inmóvil

No se puede plegar, girar, es rígida y prisionera de su cuerpo.

El cuerpo que la conforma no camina ni corre

Hecha de carne y con un corazón capaz de emociones extraordinarias

A través de la piel y su lenguaje del tacto, contacto, del tocar, del roce, expresamos y exteriorizamos, componemos un mundo creativo de lenguajes. (Esto puede ser transmitido de una forma performativa: foto, video, manchas, acción, contacto)

Piel cirugía

La relación del cuerpo, limitación en contraposición con la evolución personal, la energía interior (autoterapia)

El cuerpo es limitación, tangible materia (la evolución que pasan las personas en oncología)

La química: química que choca contra la naturaleza del cuerpo. Hace reacciones.

El cuerpo cambia, muta, pero el alma evoluciona en sentido totalmente contrapuesto.

El cuerpo sufre deterioro, el alma se aleja y florece de la energía puesta en la lucha.

La naturaleza del cuerpo humano es desarrollarse, crecer, perfeccionar la máquina humana, es el ciclo de la vida alcanzado hasta la madurez.

Cuando se envejece ya se deja de crecer, pero las personas que se enfrentan a esta situación sufren un colapso de lógica, ya que su cuerpo entra en un retroceso inicial (el tratamiento) mientras que su alma se expone a la máxima potencia, creciendo, evolucionando.

Es una performance que crea nuevas realidades: la energía interior (evolución personal) en contraposición con la limitación del propio cuerpo.

"Son los milímetros los que marcan la diferencia en las cosas más pequeñas donde nos explicamos Aquí mis milímetros, mis distancias"

Carolina Cruz Guimarey



FIG.9. Schoorl Juuke. *Rek.* (stretch in Dutch), (2014)

"Modificar":

Del latin modificare (arreglar); Mondus: manera, medida y facere (hacer)

"Piel":

Membrana densa, espesa, que compone exteriormente todas las partes del cuerpo del hombre.

"Arruga"

Pliega (parte que se dobla) o raya de la piel, que puede resultar de distintos factores, pero generalmente por la edad.

"Mutación"

Cambiar, variar.

"Piel de gallina"

La piel de gallina es una manifestación de frío de la piel humana, fundamentalmente debida al complejo pilomotor.

Una reacción corporal que se asocia al frío y a las emociones intensas y que aparentemente no tiene razón de ser.

La «piloerección» es una reacción vestigial que se asocia a segregación de adrenalina y a la regulación térmica del cuerpo.

"Modificare":

Dal latino modificare (organizzare); Mundus: modo, misura e facere (fare)

"Pelle":

Membrana densa, spessa, che ricomporre steriormente tutte le parti del corpo dell'uomo.

"Ruga"

Piega (parte che è piegata) o striscia di pelle, che può derivare da vari fattori, ma di solito di età.

"Mutare"

Cambiare, variare, rendere una cosa diversa di quel che era.

"Pelle d'oca"

Pelle d'oca è una manifestazione della pelle umana, principalmente a causa del complesso pilomotor freddo. Una reazione del corpo che è associata con il freddo e le emozioni intense e apparentemente non ha alcuna ragione d' ' être. Il «piloerezione» è una reazione vestigia che è associata con segregazione di adrenalina e la regolazione termica del corpo.

Piel que cambia y muta por el paso de el tiempo.

Piel plegada

Cuando la temperatura exterior es baja el vello capilar se eriza. Ocurre en toda la superficie pilosa, salvo aquella que cubre los genitales, las manos o los pies.

En la raíz del vello, bajo la piel, se esconde un pequeño músculo erector del pelo, al contraerse crea una capa de aire alrededor del cuerpo que lo protege del frío.

La «*piloerección*», como se conoce en el ámbito médico, es un vestigio evolutivo que recuerda a la piel de las aves cuando las despluman.

Según explica el psicólogo y zoólogo de la Universidad de Guelph, George A. Bubenik en la revista «Scientific American» heredamos la piel de gallina de nuestros ancestros como reacción a situaciones que nos causan emociones extremas.

Muchos animales comparten este rasgo con nosotros. Por ejemplo, a los gatos se les eriza el pelo cuando se pelean o se sienten amenazados, aumentando su tamaño corporal y mostrándose más agresivos.

«*La adrenalina es la responsable de esta reacción*», explica Bubenik».

Esta hormona la generan dos pequeñas glándulas con forma de judía que se sitúan sobre los riñones cuando nos enfrentamos a una situación que nos produce tensión.

Además de ponernos la piel de gallina, la adrenalina se asocia a la aceleración del ritmo cardíaco, un aumento de la presión sanguínea, temblores corporales o sudoración de las manos.

La «piel de gallina» pertenece a aquello que nos queda de animales. Una reacción a todo lo que no podemos racionalizar. Ya sea porque tenemos miedo, se nos acerca una persona que nos gusta o escuchamos una canción que nos emociona.

En los pliegues del cuerpo

Atravesar un cuerpo determinado por el tiempo. Indagar su geografía humana utilizando las sondas vivas del cuerpo y de la piel. Escuchar sus terminaciones nerviosas, explorar su memoria. Descubrir su sensibilidad.

Interrogar individuos, tensiones, aspiraciones, distopías, huellas, sueños.

Trancurso que se aventura para hacer sonar la voz en gestos y acciones; Entre los títulos sugerentes se presentan: "Temblores", "Abrazos" trabajo que habla de los encuentros entre personas; "Teatro de vida" un trabajo sobre el "improvisado".

Acto de reflexión e introspección donde nada aparece, solo un cuerpo sin piel, un cuerpo "despellejado".

Este trabajo nace como un acto sobre la debilidad, la imperfección, el esfuerzo, la y el polvo, algo que quiere traspasar el cuerpo para darse a la figura, algo que convierte el cuerpo en paliación tragicomédica del hoy.

"la naturaleza de las cosas con alma". Crear un programa de investigación, estudio, difusión del lenguaje expresivo contemporáneo articulado en la piel.

Nace así la necesidad de dar lugar a un viaje que reflexiona sobre el dolor, la belleza y la ligereza.

Un cuerpo que se prolonga, se difumina al fundirse con el exterior, sus pliegues proyectan hacia fuera lo que habita en él. Imita la naturaleza, en la que nace, muere y se reencuentra.

El cuerpo habla

Relacionar los pliegues de la piel con la corteza de el árbol, la piel de el árbol. Una apertura en esta corteza, una herida en nuestra piel. Lo que encierra esta apertura

Un muro que se expande rugoso en el material que lo conforma. Los ladrillos que lo construyen y prolongan. Unirte a esta longitud, tu cuerpo forma uno mas de esos ladrillos y se expande con el.

Los tejidos. Las palabras.

Tu espejo, tu reflejo, tu proyecciòn y prolongaciòn en las texturas; En lo que hay detras de esos muros lisos; En lo que los conforma. El polvo y cemento que los construye y se resquebraja.

Tu cuerpo que conforma un espacio. Se situa en el y se detiene. Detiene el tiempo, tu tiempo, pero no el de tu alrededor. Restar inmovil y en silencio. Sola, inmovil y en silencio.

Observar el movimiento. Mirar, escuchar. Componer un espacio, y componerte a ti en el. Formarte con y en su definiciòn. Definirte en su conjunto y en tu interior. Prolongarte en sus prolongaciones. Adentrarte en sus profundidades. Componerte en su composiciòn. Combinar sus estados. Recrearte en su definiciòn.

Tu piel, espacio que se pliega en èl.

(ANATOMIA DI) UN ASSOLO

*Per sentire vivo
questo corpo
in superficie ricompongo (di te)
il muscolo contratto del pensiero
lacerato l'imene del ricordo dal profondo
per il peduncolo avvizzito del tuo nome
risalgo l'occhio muto di carezze e d'ombre
impastando il desiderio fino all'argine
del fianco, che si sloga -smagrito-
in frustoli di ruggine e vocali di respiro*

*ma non volo
mi sciolgo asciutta
un coagulo abortito di piacere
esangue al suolo.*

(Sono stanca)



en la cama, pensó un momento y le
—Usted me pregunta qué puee
o mejor sería huir de aquí. Pero de
Lo detendrán. Cuando la sociedad
es, de los enfermos psíquicos y, en
moda, es invencible. Solo le queda
larse con la idea de que su estancia
—A nadie le hace falta.
—Si las cárceles y las casas de
estar en ellas. Si no es usted, seré
pere, cuando en un lejano futuro

1.4 PIEL CORTADA

FIG.10. Guimarey cruz, C. *Demoliciones* (2009)

“Cuerpo”:

Es un elemento que sigue vivo en la narrativa o como presencia física real o como ausencia.

"Transgresión":

Sistemas de reclusión, pérdida de control sobre el propio cuerpo.

“Trasgredir”:

Del latino: transgredir, compuesto de trans y gradi caminar.

Falta de norma; Comportamiento provocatorio que se aleja voluntariamente de la normalidad.

La sociedad está estructurada en límites formales los cuales son respetados casi por completo. Pero el trasgresivo pasa mas allá de la frontera, en el escandalo general. Así la trasgresión mas alta, menos alta, esconde una alevación irreversible de la libertad, una verdadera trasgresión que supera los vínculos impuestos de viejas morales prejuiciosas.

“Herida”

Del latin ferire (herir, golpear, batir)

Forare (perforar, cortar, agujerear)

“Incision”

Del latin “incisio” (corte que se hace en un cuerpo hacia el interior con una herramienta cortante)

“Corpo”:

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza.

"Trasgresione":

Sistemi di reclusione, perdita di controllo sul proprio corpo.

“Trasgredire”:

Dal latino: transgredi oltrepassare, composto da trans oltre e gradi camminare.

Mancata osservanza di una prescrizione, di una norma; Comportamento che, a scopo provocatorio, si allontana volutamente dalla normalità.

La società è strutturata da limiti consuetudinari e formali che quasi tutti rispettano quasi del tutto per quasi tutto il tempo. Ma il trasgressivo balza al di là della frontiera - nello scandalo generale.

Così le trasgressioni più alte, meno alte, nascondono un'elevazione irreversibile delle libertà, una vera trasgressione che supera i vincoli imposti da vecchie morali gocciolanti pregiudizi, che può portare - sempre che quelle onde non violino o sommergano i picchi più alti dei valori più sublimi - ad un mondo in cui ciascuno possa navigare più ampiamente nella vita secondo la propria autentica etica, timone e non catena, vela e non sperone.

“Ferita”:

Dal latino ferire (ferire, batere)

Forare (perforare, tagliare)

Transgresión

Cuerpo como cura paliativa de un **deseo de aventura**

Apuestas más radicales son las que se realizan en acción directa sobre el cuerpo (heridas, lesiones, dolor...).

Esta vez de forma real; el cuerpo se mutila, se agrede, se ata...

La superficie o envoltorio del cuerpo fue objeto, en los años sesenta, de actividades pictóricas radicales.

Los accionistas vieneses depositaron sobre la piel desnuda alimentos, sangre, vísceras, excrementos y pinturas de distinta naturaleza. Formaban parte Gunter Brus y Hermann Nitsch, en sus trabajos parece evidente el protagonismo de la piel humana en acciones dominadas por prácticas derivadas de diversas tradiciones pictóricas.

Para mi todos los pequeños gestos que hago son búsquedas, sondas experimentales. Por esto me siento libre de hacerlos parecer lo mas escandalosos posible.

Hasta que no se ha convertido en extrema la búsqueda, no es eficaz. Las búsquedas, para ser eficaces, deben tener incisión, fuerza, presión. Naturalmente aparecen mucha dogmatica. Eso no quiere decir que dependamos de ellas..

Podemos tirarlas.¹

Marshall McLuhan. " *Nessun tempo, nessun corpo* " FAM

Per me tutti i piccoli gesti che faccio sono ricerche, sonde sperimentali. Per questo mi sento libero di farle sembrare piu oltraggiose possibile.

Finchè non è resa estrema la ricerca, non è efficace. Le ricerche, per essere efficaci, devono avere incisività, forza, pressione. Naturalmente appaiono molto dogmatiche. Ciò non vuol dire che siamo legati ad esse.

Possiamo gettarle via.¹

¹.Para mayor información remitirse a " *Nessun tempo, nessun corpo* " FAM Francesca Alfaano Miglietti, 2012

Sistemi de reclusión, perdida de control sobre el propio cuerpo y sobre la propia existencia. El cuerpo recluso se somete a torsiones relativas a los aspectos mas profundos humanos y que modifican radicalmente sentido y lenguaje.

Poblaciones amerindas y esquimesas se dejan morir si están recludas. El cuerpo recluso es un cuerpo modificado: "pero el cuerpo está repleto de ley, esa instancia que intenta fundar una única lengua para unificar los múltiples lenguajes del cuerpo. Bajo la mirada de la ley el cuerpo se convierte en cuerpo del delito porque ese lugar de ambivalencia recalcitrante inscribe ese sentido que expulsa lo diferente y lo posible.

Umberto Galimberti, Traducción Cristina Toro

Sistemi di reclusione, perdita di controllo sul proprio corpo e sulla propria esistenza.

Il corpo recluso è sottoposto a torsioni che riguardano gli aspetti piu profondi dell'umano e che modificano radicalmente sensi e linguaggi. Popolazioni amerinde ed eschimesi si lasciano morire se vengono richiusi.

Il corpo ricluso è un corpo che esperisce stati modificati: "ma il corpo trabocca dalla legge, da quell'istanza che tenta di fondare la lingua unica per uniformare i molteplici linguaggi del corpo. Sotto lo sguardo della legge è il corpo stesso che diventa corpo del reato, perché luogo dell'ambivalenza che recalcitra all'iscrizione di quel senso che espelle il diverso e il possibile.

Umberto Galimberti

¹.Per ulteriore informazione si remite a " *Nessun tempo, nessun corpo* " FAM Francesca Alfaano Miglietti, 2012



FIGS. 11 Orlan. "*Body-Sculptures*"(1964-1967)

"Rito":

Ritus se refería a ceremonias religiosas, se asociaba a mover, ajustar, hacer, actuar.

"Ceremonia":

Viene del latín. Compuesta de "Caere y monia" (estado de ser, condicion). Caere era una antiquísima ciudad etrusca cerca de Roma, donde sacerdotes etruscos celebraban sus ritos.

"Mover":

Cambiar algo de lugar o posición.

Ajustar":

Modificar hasta llevar a la forma o tamaño justo o adecuado, en particular para permitir que case o que no discrepe con otra cosa, o que sus partes se acoplen bien.

"Actuar":

Entrar en actividad, poner en ejecución.

"Creencia"

Del latín "entia" (actividad) y credere (poner confianza en, creer, confiar en).

Así el verbo creer sería: poner el corazón, poner el ánimo o la confianza en algo, y el creer o la creencia no hacen referencia necesariamente a verdades, sino a aquellos pensamientos, ideas o sentimientos en los que uno pone el afecto, el ánimo o la fe, en los que uno confía.

"Ritual":

Del latín ritus. Serie de acciones, realizadas principalmente por su valor simbólico. Basadas en alguna creencia, responden a una necesidad, la de realizar o reforzar alguna creencia.

"Rito":

Ritus si riferiva a cerimonie religiose, è stata associata con lo spostamento, regolare, rendere, atto.

"Ceremonia":

Deriva dal latino. Si compone di "Caere e monia" (stato dell'essere, condizione). Caere era un'antica città etrusca vicino a Roma, dove sacerdoti Etruschi celebravano i loro riti.

"Spostare":

Cambiare qualcosa di luogo o posizione.

"Regolare":

Cambiare per prendere la forma o le dimensioni appropriati, in particolare per consentire che non sia in disaccordo con qualcos'altro o che le sue parti si adattino bene.

"Attuare":

Entrare in attività, essere implementato.

"Credenza"

Dal latino "entia" (attività) e credere (mettere la fiducia, credere, fidati). Quindi il verbo credere sarebbe: mettere il cuore, mettere il coraggio o la fiducia in qualcosa e la credenza non fa riferimento necessariamente a verità, ma quei pensieri, idee e sentimenti che uno mette l'affetto, il coraggio o la fede, in cui uno si fida.

"Rituale":

Una serie di azioni, soprattutto a causa del suo valore simbolico. Basato su una convinzione, rispondono ad un bisogno, quella di svolgere o rafforzare una convinzione.

Sigmund Freud comentó que los rituales eran actividades que permitían a los individuos que las practicaban liberar sus tensiones. Al revisar los comportamientos religiosos, Freud notó que tenían un efecto catártico y de ahí provenía su intensidad.

Son prácticas que han acompañado al humano toda su existencia.

En los rituales efectuados en Mesoamérica, se involucraban sacrificios humanos, El sacrificio en la actualidad tiene otras connotaciones, tales como "sacrificar el presente por un futuro mejor".

Se tienen registros de rituales en Europa realizado por los celtas, una antigua cultura que se caracterizaba por adorar y venerar a la naturaleza. Esta civilización escogía como escenario siempre locaciones como bosques y montañas. Las velas eran la herramienta fundamental para todos los rituales célticos.

"Disfrazar"

Disimular, encubrir. Originalmente borrar o despistar las huellas que un animal deja.

"Teatro":

Medio de contemplación. Del griego "theatron" (lugar para ver), contemplar, considerar, ser espectador

"Artistas que utilizan el cuerpo como rito cuerpo herramienta, vía para la creencia manifestaciones artísticas en los rituales"

"Body Art":

Arte de el cuerpo. Prácticas donde el artista usa específicamente su cuerpo como soporte y material para la creación artística.

Este cuerpo se usa, se decora, se pinta, se cose en modernos rituales que tienen mucho que ver con la práctica primitiva. No es hasta los setenta que esta práctica se consolida como tendencia.

Sigmund Freud aveva detto che i rituali sono attività che ha permesso di individui che praticavano a rilasciare loro tensione. Nel rivedere i comportamenti religiosi, Freud aveva notato che avevano un effetto catartico e quindi la sua intensità è venuto di la.

Sono pratiche che hanno accompagnato l'esistenza umana. Nei rituali eseguiti in Mesoamerica, sacrifici umani sono coinvolti, il sacrificio ha attualmente altre connotazioni, come "sacrificare il presente per un futuro migliore".

Ci sono registri dei rituali in Europa effettuati dai Celti, una cultura antica caratterizzata da rendere culto e venerare la natura. Questa civiltà ha scelto come sfondo sempre posizioni come foreste e montagne. Le vele erano uno strumento essenziale per tutti i riti celtici.

"Travestire"

Nascondere, insabbiare. Originariamente eliminare o indurre in errore l'impronte che lascia un animale.

"Teatro":

Medio della contemplazione. Dal greco "theatron" (posto per visualizzare), vedere, considerare, essere spettatore.

"Artisti che usano il corpo come uno strumento di rito del corpo, via per le manifestazioni artistiche nella convinzione di rituali"

"Body Art":

Arte del corpo. Pratica dove l'artista usa il suo corpo come supporto e materiale specificamente per la creazione artistica. Questo corpo è usato, si dipinge, cucito in moderni rituali relazionati con la pratica primitiva. Non è fino al 1970 che questa pratica è consolidata come una tendenza.

NON HO

*“No tengo mas Dios
no tengo mas yo
no tengo mas que esta mente herida
nada
otro que el muro de este cuerpo
sobre el que rezo
arrodillada
llorando tiras de piel
No tengo nada mas
En el cementerio de manos
Que presionen contra la carne
no tengo mas que esta mente tensa
nada
mas allá de la tumba en el vientre esteril
donde descansa mi nombre
bajo la apariencia de siempre y para siempre.”*

Testo di: Silvia Rosa, traducción Cristina Toro

NON HO

*“Non ho più Dio
non ho più Io
non ho che questo lembo piagato di mente
niente
oltre il muro di corpo
contro cui prego
chinata in ginocchio
piangendo brandelli di pelle.
Non ho più niente
nel cimitero di mani
che premono contro la carne
non ho che questo incavo teso di mente
niente
oltre la sterile tomba nel grembo
dove riposo il mio nome
in spoglie di sempre e per sempre.”*

Testo di: Silvia Rosa

Rito

Uso del cuerpo para transportarnos a través de creencias y pensamientos inconscientes que dan vida al mundo.

Las interpretaciones se emprenden a partir del distanciamiento de la visión externa y superficial del cuerpo que retiene la mirada cotidiana, una actitud que permitirá enunciar aspectos simbólicos constituyentes de la identidad particular del sujeto y de sus propios procesos de manipulación y transformación corporal.

El cuerpo siempre escapa a una única explicación o definición, pues no conforma sólo un lenguaje. Tal modo heterogéneo de afrontar el cuerpo y la piel representa un punto esencial en el proceso de interpretación de la superficie corporal y permite discernir qué estrategias se deben seguir en el desciframiento del cuerpo tatuado, pintado o manipulado.

Por lo tanto, esta visión transita los rituales de manipulación del cuerpo delineando otros posibles circuitos, ya que el relieve corporal no traza una única dirección, ni este delimita el cuerpo —en tanto que territorio— como una continuidad, como una relación secuencial; por el contrario, la geografía corporal —en tanto que meseta, en tanto que superficie rizomática— se estructura transversalmente, en la medida que, como afirman Deleuze y Guattari, *«Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra»*

La emergencia simbólica del cuerpo en general y de la piel en particular se produce teniendo en cuenta las constelaciones corporales individuales, pues los símbolos exhibidos a través del cuerpo se estructuran a partir de premisas inherentes a cada individuo.

Las nuevas simbolizaciones con respecto a las prácticas rituales y los nuevos modos de apropiación de las mismas en el contexto del arte contemporáneo demandan un desplazamiento de la mirada hacia

otras áreas cognitivas, que indefectiblemente van a proporcionar un espectro más amplio y al mismo tiempo necesario en el entrecruzamiento hermenéutico.

< Solo con sacrificios es posible adquirirla, pues la libertad es costosa y acaso exija que dejemos al tiempo, como botín, la cualidad de los individuos y, tal vez, incluso la piel >

Ernst Junger

Sus acciones consistían en la exploración de zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte.

Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico.

El soporte: el propio cuerpo, como la renuncia total a la mercantilización; Los materiales: toda sustancia orgánica que se halla en el mundo y, fundamentalmente, aquellas que provengan del propio cuerpo humano.

De esta manera, el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de algunos contenidos inconscientes que habrían sido reprimidos por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible.

Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante y su aparentemente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la no-identidad, a través de la animalidad y del dolor.

Schwarzkoogler representó, en principio, una excepción dentro del Accionismo ya que realizaba las únicas acciones que tan sólo aludían a la violencia sin caer en ejercerla sobre sí mismo, pues su intención era la de mostrar ésta como algo frío y silencioso, a través de una iconografía hospitalaria.

Paradójicamente, es de los artistas del Accionismo Vienés quien termina llevando sus postulados hasta sus últimas consecuencias. El austríaco, que definía el cuerpo humano como «*purgatorio de los sentidos*», nos presentó como su última acción su propio suicidio.

De este modo Schwarzkoogler ingresa en los anales del arte contemporáneo como una figura emblemática del Accionismo, pasando a ser considerado por sus seguidores un artista de culto.

En otras palabras, Schwarzkoogler y todo el Accionismo enarbolaron mediante sus acciones un frontal ataque a la moral, la religión y las leyes a través del enaltecimiento de la “libertad absoluta” en una época conservadora y represiva.

El cuerpo del artista -o como prefería considerarse a sí mismo, anti-artista- fue el protagonista indiscutido.

Las agresiones al propio cuerpo eran una agresión al cuerpo de los demás. Mediante sus autolesiones procuraba contaminar y herir hasta hacer sangrar el pretendidamente aséptico cuerpo social.

Así, tanto el Accionismo Vienés como los artistas performáticos americanos y europeos de las décadas del sesenta y del setenta, desplazarán existencialmente mediante sangre, vendas, clavos y heridas el conflicto romántico de la identidad hacia una problemática política y antropológica:

El cuerpo humano es un producto, el lento resultado de acciones artificiales y represivas que incesantemente le imponen las tecnologías del poder.

Para estas tecnologías incluso las funciones de nutrición, sexualidad y muerte del cuerpo son factibles de ser sometidas a manipulaciones clínicas, económicas, mercantiles y quirúrgicas; en síntesis, a unos procesos de control.

De este modo, el cuerpo propio constituye un texto a la vez silente y sufriente escrito por otros. Si algo atraviesa toda la obra de Schwarzkoogler es el intenso cuestionamiento sobre la forma del cuerpo y su construcción, destrucción y alteración por los sistemas de poder y por una historia artificial -la medicina, la cultura, los gobiernos, los procesos- que más allá de su naturaleza biológica articulaba la imagen corporal.

Atropellando la conformación natural del cuerpo y sus deseos, las tecnologías del poder doman y modelan los cuerpos a su conveniencia.

Procuraremos seguidamente justificar lo dicho mediante la explicación de una de las acciones más reconocidas llevada a cabo por Schwarzkoogler en Viena en 1966, denominada *Acción 6*. Piedad Soláns en su libro “Accionismo Vienés” comenta:

En Acción 6 (1966) las relaciones de Schwarzkoogler con el pollo muerto o su relación nutricia con la alquimia química al absorber líquido por una sonda son políticas, y van más allá de la política en cuanto a que tienden a destruirla para evidenciar (lo irresoluble de) el problema humano.

Como todo lo nutricional, están cargadas de erotismo y de sexualidad, en este caso desviadas y canalizadas a través de la farmacia y el aparato tecnológico.

El cuerpo chupa, absorbe, aspira, succiona, palpa, mama..., pero no de una carne nutricia, sino de los aparatos clínicos y los líquidos químicos.

El cuerpo no está conectado a una red vital, sino a unos circuitos eléctricos: cables y alambres estrangulan su movimiento, su estremecimiento, su ondulación.

La desnudez no evoca la suave caricia erótica, la piel, la calidez, la tersura, sino la opresión, la aspereza y el tacto rugoso de las vendas. Todo el cuerpo huye y confluye hacia el daño, hacia la enfermedad, hacia la ausencia. Todo en el cuerpo es invasión y pérdida. La sexualidad de Schwarzkogler es una sexualidad estrangulada, herida, castrada; (...) (Solans, 2000)

Thanatos reprime punitivamente a Eros. Solans, siguiendo con la interpretación de la *Acción 6* se detiene a considerar la presencia del espejo negro que el accionista incluyó en su obra:

Pero es en el espejo negro donde Schwarzkogler plantea un problema apasionante: una fenomenología de la no-forma, del no-lugar, del no-cuerpo, del no-suceso, del no-tiempo, del negativo.

El espejo es un agujero negro que absorbe y hace desaparecer el espacio, los objetos, la forma del cuerpo. Es una zona-grieta sin fondo que se abre en la blancura del espacio real. Es el no-lugar, el espacio donde nada existe. Y sin embargo, en su negritud, el espejo hace aún más patente la artificialidad de lo real.

En su negritud realza aún más el blanco de la muerte del cuerpo vivo.

En su ausencia de imagen y de reflejo revela el abismo de irrealidad en que se producen los sucesos y las formas.

Su absoluta vacuidad denuncia la presencia de ese otro cuerpo lleno, ocupante de un espacio aséptico, deformado por la enfermedad artificial.

Lo que Schwarzkogler muestra en Acción 6 son dos espacios y dos cuerpos: uno, material, metamorfoseado por una acción tecnológica y química; otro, su negativo, un cuerpo inmaterial absorbido por la negritud.

El primero es presencia llena en el espacio; el segundo, ausencia infinita en el espejo.

Blanco uno, negro otro, ambos son cuerpos sin cuerpo, perdidos de su cuerpo, despojados, des-prendidos, dobles imposibles de un original ya inexistente (Solans, 2000:53-59)

Podría afirmarse que Schwarzkogler, como el resto de los accionistas vieneses, representaron el final del romanticismo y la modernidad en el arte.

La vitalidad de su exceso más que una lucha revolucionaria contra el poder, condenada de antemano al fracaso, fue la terrible convulsión de una agonía que también fue la agonía del sujeto moderno... la tan pretendida libertad absoluta es imposible. Quizá, esta dura constatación se encuentra en la base de su acción postrera, de su *paso al acto* sin retorno.

La denuncia, la resistencia llevada a cabo con la propia exposición del cuerpo y hasta sus últimas consecuencias, representa el contratexto agónico, sofocado y castrado, enunciado e inscripto por Schwarzkogler, mediante sus acciones, en su propia carne.

Utilización del cuerpo como elemento liberador y catárquico el cuerpo es abordado en estos años desde la perspectiva de la objetualización, por lo que es contemplado como un elemento más del ritual, que se somete sin condiciones a situaciones de extrema radicalidad, porque como ha dicho Junguer:

< A medida que avanza el proceso de objetualización, aumenta también la cantidad de dolor que se puede soportar. Parece casi como si el hombre sintiese el impulso de crear un espacio donde, en un sentido distinto de aquel al que estamos acostumbrados, el dolor pueda considerarse como una ilusión >

Afirma Arthur Danto que las "teorías filosóficas de la mente son teorías filosóficas del cuerpo".

La representación del cuerpo en distintas etapas del arte manifiesta las claves de percepción cultural, jerarquías de creencias, ideologías, el sistema de pensamiento y los paradigmas de esa época. El arte ha recorrido el cuerpo humano desde múltiples perspectivas.

Del cuerpo como receptáculo de la esencia divina, el espíritu, al cuerpo como lugar de experiencias y redefinición del arte, hasta el cuerpo como lugar de identidad y transformación empujando la apertura de las concepciones sobre el mismo.

Cuando dibujé los rostros tomé la costumbre de "deturparli" de varias maneras. Después, en el '68 comenzó la producción de Face Farces" en una cabina de fotos automática situada en westbahnhof Viena. Y, todavía, cada trabajo en este modo casi todas las semanas con la ayuda de un fotógrafo o un operador de película.

Las fotos elegidas son acentuadas con señales, para hacer visible la mímica y dinámica facial. Desde entonces me interesan todas las situaciones fuera de lo normal como el éxtasis, los calambres, la psicosis, la humillación, etc.

Pero estas reproducciones psicofísicas no las considero solamente una expresión mímica, mas bien el intento de una superación que cada ser humano puede ampliar. Yo como un artista me limito a fijarlas por la mitad y sólo en papel.

"Il corpo come linguaggio" Lea Vergine, traducción Cristina Toro

Quando disegnavo i volti avevo preso l'abitudine di "deturparli" in vari modi. Poi nel '68 ebbe inizio la produzione delle Face Farces" in una cabina per le foto automatiche collocata alla westbahnhof di Vienna. E ancora ogni lavoro in questo modo quasi ogni settimana con l'ausilio di un fotografo o di un operatore cinematografico.

Le foto o le sequenze scelte le accentuo con dei segni, affinché siano visibili la dinamica e la mimica facciale.

D'allora mi interessano tutte le situazioni fuori normale come l'estasi, gli spasmi, le psicosi, gli sfinimenti, le umiliazioni ecc. ecc

Ma queste riproduzioni psicofisiche non le considero solo un'espressione mimica, bensì il tentativo di un superamento che ogni essere umano può in seguito ampliare. Io come artista mi limito a fissarle per metà e solo sulla carta.

“Il corpo come linguaggio” Lea Vergine

Convencida de la necesidad de un contacto más estrecho entre el arte y la vida, comencé a utilizar mi cuerpo como vehículo de mis concepciones estéticas.

El resultado ha dado lugar a manifestaciones con una exaltación del cuerpo, mis acciones y sus relaciones, en un espacio y tiempo específicos.

Esta descripción, a primera vista bastante simple, encierra, sin embargo, una infinidad de posibilidades, lo que ha hecho de la “performance” un género de difícil caracterización.

Desde la ejecución de un ritual a la exaltación de un acto cotidiano, desde la provocación sexual a la contemplación estática, desde la simple autopresentación del artista a la interacción con objetos, la creación de situaciones o el desafío del espectador, las obras escapan no sólo a las categorías artísticas tradicionales, sino también al concepto de arte como producción de objetos.

Hermann Nitsch practica una obra de arte total a la que él llamo “*Teatro de las orgías y los misterios*” y que consistía en acciones rituales en las que se crucificaban y destripaban corderos, con cuya sangre se bañaban los oficiantes vestidos con hábitos religiosos buscando una especie de catarsis y liberación de los instintos.

Günter Brus buscaba una obra de arte total a través de la que luchar contra la represión de los instintos humanos.

Sus acciones eran exhibiciones sadomasoquistas con automutilaciones, exhibicionismo anal, etc. Que acompañaba de escritos y dibujos de gran violencia expresiva.

Otto Muehl realizó acciones con connotaciones sexuales y también con una gran carga política burlándose de los símbolos del Estado. Por ejemplo, defecaba mientras cantaba el himno nacional.

Rudolf Schwarzkogler hizo pocas acciones en las que usaba su cuerpo para simular actos sexuales, agresiones físicas, procesos de autocastración y travestimiento desarrollados siempre con una dramaturgia muy efectista y belleza equilibrada.

Murió arrojándose por una ventana tras una profunda depresión.

Los accionistas vieneses procuraron ese rescate de la inmediatez de la vida y la naturaleza a través de impactantes rituales, que generalmente incluían mutilaciones y sacrificios de animales. Con la exaltación de la agresividad y el contacto con la sangre, buscaron una aproximación a estados más primitivos del hombre, alejados de las imposiciones represivas de las sociedades contemporáneas.

Las derivaciones de esas *performances* fueron algunas veces bastante sádicas : el caso más famoso es, sin duda, el del artista *Rudolf Schwarzkogler*, quien actuó la amputación de su pene centímetro a centímetro registrando fotográficamente su acción

Con los accionistas, la discusión en torno a la obra artística excede el marco estético proyectándose hacia el moral, en un movimiento que pone en tela de juicio los valores que fundamentan la evaluación artística tradicional.

En el extremo opuesto al accionismo vienés se encuentra el denominado estilo bonito de artistas como *Gilbert & George*, una pareja de ingleses que se presentaban a sí mismos como esculturas vivientes, exaltando la artificiosidad de su ordenada vida cotidiana.

Para las operaciones, *Orlan* se aplica sólo anestesia local, lo que le permite dirigir el evento —que generalmente registra en video y que ha llegado a transmitir *vía satélite* por televisión— y “animar” la situación mediante la lectura de textos psicoanalíticos o filosóficos.

Asimismo, *Orlan* diseña los trajes de los cirujanos y decora la sala de operaciones, transformando su *performance* en un espectáculo que profundiza el contraste entre la superficialidad del pensamiento basado en valores exteriores como la belleza, el orden o el gusto, y la brutalidad del acto que lleva a la artista a ajustarse a dichos valores.

Las *performances* de *Orlan* están fuertemente ligadas a la tecnología, pero de una manera ambivalente. Si por un lado la utiliza para la realización de su obra, por otro confronta su exterioridad con la carnalidad de su acto.

En *Entre Deux* (1993), *Orlan* dispuso una serie de fotografías de su rostro aún no recuperado luego de una operación, sobre una serie de composiciones digitales donde su rostro se superponía y fundía con los modelos que utiliza para sus cirugías, pero sin la mediación del bisturí y la sangre.

La obra de *Stelarc* comenzó con exploraciones del propio cuerpo que

Para esas *performances*, *Stelarc* utiliza un tercer brazo robótico.

En sus comienzos, el brazo era dirigido por los músculos de su estómago, luego lo fue por un lenguaje gestual, pero hoy puede ser manipulado desde espacios interactivos.

El tercer brazo es, para *Stelarc*, una metáfora de la extensión del hombre a través de la tecnología; también en él confluye la teoría cyborg de la integración del organismo con las máquinas.

En sus *performances* más recientes, *Stelarc* ha conectado su cuerpo a Internet mediante sensores. De esta manera, los espectadores dispersos en la red pueden actuar sobre el cuerpo del artista, dirigiendo sus movimientos a través de comandos enviados desde sus computadoras personales.

Tanto en la obra de *Stelarc* como en la de *Orlan*, vuelven a aparecer los cuestionamientos en torno a los límites del accionar artístico, que comprometen la perspectiva de lo moral.

El telecomando o la transmisión vía satélite son formas sofisticadas de interacción, pero rescatan el vínculo del espectador con el cuerpo del artista que funda todo acto performático. La telepresencia que conecta al artista con el espectador revitaliza la inmediatez del vínculo, pero fundamentalmente, llama la atención sobre el impacto de las tecnologías en la redefinición de las formas artísticas contemporáneas.

La obra del pintor *Arnulf Rainer*, se realiza en acciones que realiza sobre fotografías o imágenes previamente impresas. Este método de dibujar o intervenir sobre fragmentos de cuerpos, ya especie de reliquias, de tributo al cuerpo que titula "*MI's Trofeos*" de una forma muy explícita.

Una obra cargada de referencias tribales en las que el tatuaje, la marca, la historia que se cuenta, se escribe a posteriori, sobre la propia representación fragmentada de el cuerpo. En este caso el cuerpo es portador de mensajes como un libro o un recuerdo.

Otro caso es el de *Helena Almeida*, fotógrafa y pintora que manipula su imagen en blanco y negro con pinturas o textos sobre la piel.

Miguel Rio Branco, trabaja sobre el tiempo, sobre los sentimientos, sobre lo más profundo de la vida, sensaciones, que no se pueden nombrar fácilmente.

En este caso, los protagonistas de las fotografías están marcados de muchas maneras. Rio Branco traduce el paso del tiempo en forma de cicatrices, marcas, pinturas rituales o tatuajes, como una forma más estos hablan y explican. La piel del sujeto habla, es una demostración de que la vida existe con su dolor y su placer, con lo bueno y lo malo del recorrido.

Miguel Rio Branco, trabaja sobre el tiempo, sobre los sentimientos, sobre lo más profundo de la vida, sensaciones, que no se pueden nombrar fácilmente. En este caso, los protagonistas de las fotografías están marcados de muchas maneras.

Rio Branco traduce el paso del tiempo en forma de cicatrices, marcas, pinturas rituales o tatuajes, como una forma más estos hablan y explican. La piel del sujeto habla, es una demostración de que la vida existe con su dolor y su placer, con lo bueno y lo malo del recorrido.

La piel es el escenario a través del cual van a desfilar distintos personajes: las marcas del cuerpo, señales que pueden ser accidentales, voluntarias o con fines rituales. Todas ellas se manifiestan como una señal de identificación del personaje que cuando las exhibe, les da vida.

Cierta alusión a ello se encontraba en las fotografías de *Hannah Wilke*, en *S.O.S. Starification Series* aparecen fotografías de la artista con pegotes de chicle, de varios colores, aplicados sobre diferentes partes del cuerpo.

Hay algo de ambiguo en esas imágenes que evocan papulas, pústulas, nódulos o incluso verrugas, molluscum o tumores, enfermedades de la piel pero sobre cuerpos jóvenes y deseables.

Es también el soporte fotográfico, la base de la obra de *Danniele Buetti*. Las escarificaciones ficticias que se ven en sus fotografías manipuladas, inscripciones hechas a fuego, con letreros tales como «*Bulgari*» o «*Lancôme*», hacen referencia al cuerpo como mercancía.

Como las marcas de los ganaderos sobre las reses, el cuerpo de las modelos queda marcado por extrañas papulas o algunas inscripciones que sobresalen de la piel en bajorrelieves.

Le interesa denunciar el cuerpo como mercancía, resaltar la evidencia de que los cuerpos no son propiedad de esas mujeres que los exhiben, ni tampoco de los espectadores.

Pertenece a las corporaciones que los fabrican y los manipulan: las modelos quedan firmadas con unas cicatrices imborrables que llegan a ser parte de la carne y de la piel.

Richard Avedon (1969) mostrando el torso de Andy Warhol con las cicatrices que le quedaron después de una intervención quirúrgica a la que fue sometido.

El fotógrafo desplaza la cámara del habitual retrato del rostro hacia lo que caracteriza a la persona, un acontecimiento biográfico o mejor dicho, las huellas corporales de ese suceso. Marcas involuntarias que recuerdan a posibles intervenciones de artistas de acción o a escarificaciones del arte tribal.

Estas marcas son manifestaciones importantes en algunas etnias de piel oscura, pues el color de la tinta bajo la piel es casi invisible y de ahí el recurso a cicatrices y marcas abultadas, verdaderos bajorrelieves sobre la piel.

Como las marcas de los ganaderos sobre las reses, el cuerpo de las modelos queda marcado por extrañas papulas o algunas inscripciones que sobresalen de la piel en bajorrelieves.

Le interesa denunciar el cuerpo como mercancía, resaltar la evidencia de que los cuerpos no son propiedad de esas mujeres que los exhiben, ni tampoco de los espectadores.

Pertenece a las corporaciones que los fabrican y los manipulan: las modelos quedan firmadas con unas cicatrices imborrables que llegan a ser parte de la carne y de la piel.

Richard Avedon (1969) mostrando el torso de Andy Warhol con las cicatrices que le quedaron después de una intervención quirúrgica a la que fue sometido.

El fotógrafo desplaza la cámara del habitual retrato del rostro hacia lo que caracteriza a la persona, un acontecimiento biográfico o mejor dicho, las huellas corporales de ese suceso. Marcas involuntarias que recuerdan a posibles intervenciones de artistas de acción o a escarificaciones del arte tribal.

Estas marcas son manifestaciones importantes en algunas etnias de piel oscura, pues el color de la tinta bajo la piel es casi invisible y de ahí el recurso a cicatrices y marcas abultadas, verdaderos bajorrelieves sobre la piel.



FIG. 12. Johannes Stoetter *Questa non è una rana*

"Tatuaje":

Modificación del mamulirus de mamamon en el que se crea un dibujo, una figura o un texto y se plasma con agujas u otros utensilios que inyectan tinta o algún otro pigmento bajo la epidermis de una persona.

"Aguja":

Del latín "acucula" se asocia con agudo, afilado, agudeza, aguijar, agujerear,

"Herida":

Del latín "ferire" (herir, golpear, batir). De este verbo viene "zaherir" (cortar, perforar)

"Tinta":

*Plural de "tinctus" participio de "tingere" (colorear)
Materia con la que se tinta. Color o colorido. En antiguo se dice también tintorería.*

"Incisión":

Corte que se hace en un cuerpo hacia el interior con una herramienta cortante. "Incidere" (cortar internamente, tallar).

"Segno"

Vestigio, Impronta.

"Tatuare":

Tatau, segno o disegno sulla pele umana;

Segno, disegno, impronta.

Dipingere il corpo di figure di diversi colori come fanno i selvaggi.

"Ago":

Dal latino "acucula" è associato con acuta, tagliente, nitidezza.

"Ferita":

Dal latino ferire (ferire, batere)

Forare (perforare, tagliare)

"Tinta":

Plurale di "tinctus" participio di "tingere" (colorire)

Materia conla quale si tinge. Colore o colorito. In antico si disse anche per tintoria.

"Incisione":

Taglio. "Incidere" (internamente, tagliare, intagliare).

"Huella"

Marca, huella.



PUA

*"Con las manos airosas que penetran
la grieta del Tiempo
y convierten en escamas
una a una las horas
- una pua de lo Eterno
que silenciosamente seco y corrijo –
dibujo sobre mi cuerpo una constelación
un mapa del Infinito
la geometría imperfecta de cada dolor*

*en un residuo del Cielo
tallo mi nombre para el juego "*

*Testo di: Silvia Rosa, traducción Cristina
Toro*

SBAVATURA

*“con mani ariose che penetrano
la fessura del Tempo
e squamano ad una ad una le ore
– una sbavatura d’Eterno
che in silenzio asciugo e correggo -
disegno sul mio corpo una costellazione
una mappa per l’Infinito
la geometria imperfetta di ogni dolore*

*in un residuo di Cielo
incido per gioco il mio nome”*

Testo di: Silvia Rosa

FIG. 10. Woodman Francesca. *Providence*. (1977) Rhode Island.

¿Como transcribir al papel las escrituras de la piel?

Mi mirada como artista, está desplegada en un contacto directo con la producción artística, con otros creadores/as e inmersa en los mecanismos mediáticos de expresión corporal. Creo que, si bien este posicionamiento implica ciertos retos personales, aporta una visión distinta pero complementaria en relación a la piel como superficie simbólica.

En este tránsito una imagen me llevaba a la otra, no con la intención de estructurar el análisis en términos de causa y efecto, sino de transformación. Sin embargo, resultaba imprescindible hallar el texto en la imagen y viceversa.

Se insinúa la necesidad de reflexionar desde otra mirada, sabiendo que la imagen tatuada o pintada extiende sus definiciones.

Del mismo modo que el tatuaje y pintura corporal vivencian una transculturación fluida en el ámbito social y artístico, el cuerpo, específicamente la piel como superficie simbólica, requiere una mirada desde esa “localización” que lo imagine como un territorio que simultáneamente habita y es habitado. Un recorrido topológico del cuerpo desarticulando tanto los pliegues y texturas de la piel como sus orificios.

Estas pautas abren un amplio campo de reflexiones que actúan como guía en los heterogéneos lenguajes expresivos que se organizan en torno al cuerpo y la piel.

Dicho abanico de posibilidades abala a la hora de enfrentar el discurso simbólico el hecho de que las interpretaciones no surgen únicamente a partir de la percepción de las zonas visibles del cuerpo, también afloran en aquello que permanece oculto (ausencia) o camuflado (máscara).

¿De que manera ser voz y testigo de este otro cuerpo?

Los márgenes se desdibujan en un movimiento continuo, cada trayecto descifra ciertos códigos e impulsa nuevas interpretaciones. Las sensaciones emergen como texto y contexto de un mundo profundo y con múltiples lecturas, la interpretación exige el entrecruzamiento de aspectos complejos desde diversas perspectivas.

El cuerpo que se modifica

La piel se convierte en soporte artístico de este cuerpo; Piel incisa, pintada, modificada. Atravesada por la tinta y la aguja que la contiene, confiriendo las distintas líneas que delimitan y componen el dibujo sobre esta. Herida que abre posibilidad, sugerencia y creación.

Autoretrato de nosotros mismos y lenguaje expresivo que nos confiere, definiendo en nuestra piel nuestra impronta diseñada.

Nuestra piel es el lienzo que nos acompaña para plasmar nuestras incipientes manifestaciones artísticas ejerciendo una función más allá del propio papel biológico que desempeña.

Nos servimos del cuerpo para tomar unas notas; Cicatrices, imborrables señales para el cuerpo y la memoria.

El cuerpo recoge sobre la piel la biografía de nuestra vida. A través de ella podemos ver lo que hemos vivido, lo que nos ha marcado, podemos ver las huellas que deja el tiempo.

Leemos sobre la piel, observamos detalles que delatan si la persona ha sido castigada por el sol, si padece alguna dermatosis o si presenta cicatrices de accidentes o intervenciones.

Nuestra historia queda en nuestra memoria y también en nuestra piel

El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. Los artistas le confieren una nueva dimensión invistiéndolo, utilizándolo de distintas maneras.

Es decididamente oriental el erotismo que confiere la sensualidad orgánica; Cuerpos pintados, inmóviles en la expresión del rostro, esotéricos en los gestos, y es precisamente este estatismo la cualidad erótica.

En Japón se practicaba un tatuaje en el interior de los muslos de la mujer, con una sustancia especial compuesta de polvo de azufre y polvo de arroz, que sólo aparecía en el momento de la excitación sexual, mostrando el nombre de la amante en rojo llameante.

En Japón el sexo está en el sexo y en ninguna otra parte. Roland Barthes afirma que la obscenidad de una cultura como la de los Estados Unidos consiste precisamente en el hecho de que el sexo no está nunca en el sexo, pero sí en todas partes;

Como lo demuestran las imágenes de la esposa Yoko, la obra de Araki es un diario, escribir un diario utilizando la fotografía para presenciar las amistades, relaciones, lugares, ciudades, cuerpos.

El grabado que recorre nuestra anatomía

El arte representa el mundo real e irreal. Civilizaciones separadas por el tiempo y por su ubicación, habitantes de mundos diferentes que nunca han tenido contacto entre ellos, se dan coincidencias tanto en costumbres, religión, construcciones, ritos, como en sus expresiones artísticas, danzas, vestuarios o decoraciones corporales. El hombre de todos los tiempos ha sentido la necesidad de autodecorarse, por los motivos más diversos.

Este arte que utiliza el propio cuerpo para desarrollarse, es indudablemente el primer contacto con esta forma de expresión de casi todos los pueblos. El arte corporal es de una riqueza infinita.

El dibujo permanente en el cuerpo, llamado en muchos idiomas tatuaje, deriva de la palabra polinesia “*ta*” que significa “*dibujar*” y puede realizarse de cuatro formas diferentes, todas ellas muy dolorosas.

Por punción. Dando pinchazos poco profundos y aplicando sobre la herida colorantes, como hollín, carbón vegetal o tinta china.

Por el método llamado “*moko*”, cortando con un cincel la piel y tiñendo luego, (método preferido por los Maoríes para decorarse la cara).

Por “*queloides*” heridas que se mantienen artificialmente abiertas hasta que forman cicatrices en forma de botones, practicado por los negros del oeste africano y australianos.

Y por último el sistema de cicatrices producidas por cortes, sin colorantes, quedando de una forma natural unas zonas más claras sobre la piel.



FIG. 13. Sin título de descripción.
 Recuperado de
<http://elpinzelconlienzo.com/2012/05/07/1-a-expresion-artistica-a-traves-del-cuerpo/>



FIG.14. Beuys, J. "Coyote" (1943).

FIG. 15. Burchett, George. "El Gran Omi" (1922)



Las escarificaciones.

Algunas de las intervenciones corporales más radicales son las escarificaciones. Este término se define como la acción de producirse escaras o cicatrices en la piel, ya sea por medio de usos químicos, cortes o quemaduras.

Este tipo de intervención sobre la piel es practicada principalmente por tribus africanas donde el proceso de la escarificación es un acto ritual y donde la escara producida es un símbolo sagrado de belleza y madurez. Esta intervención se lleva a cabo actualmente en algunas tribus del Papúa Nueva-Guinea. Se hacen por medio de cortes en la piel con la punta de un bambú, logrando una piel semejante a la de un cocodrilo.

Esta intervención corporal es utilizada generalmente como rito de madurez en estas tribus, que marca el paso a la adultez de los habitantes. Actualmente, este tipo de intervención ha invadido el mundo urbano, ya que se ha convertido en moda producirse escarificaciones en el cuerpo a modo de tatuaje, cicatrices.

El Body Painting pretende recuperar las primitivas experiencias de la pintura corporal total, empleando pinturas naturales o acrílicas. Este tipo de expresión artística, la desnudez de los cuerpos que van a ser decorados. Una nueva belleza: el cuerpo como soporte de un viejo arte que renace ahora.

La abstracción, la transparencia y la simbología, son elementos comunes tanto del arte prehistórico como del arte contemporáneo. El espacio en el que uno y otro se mueven, tiene muchas cosas en común. Es como un espacio universal



FIG.16. Sin título de descripción. Recuperado de <http://www.pinturayartistas.com/artistas-contemporaneos-de-body-painting/>



FIG. 17 Haring, Keith. (1992) Keith Haring convierte a Jones en un graffiti viviente. Fotografía de Javier Porto.

1.7 PIEL MEDIO

...Gesto e movimento. Isadora Duncan insieme alla danza utilizza questi due termini chiave che dai primi del novecento grandi artisti hanno adottato come *trait d'union* in ambiti diversi. L'arte e la danza da sempre convivono e nella mostra *Danser sa vie, danza e arti visive del XX e XXI secolo* i codici prevalenti ci sono tutti: dal movimento puro del grande **Nijinsky**, a quello reso dai corpi modellati delle sculture di **Rodin** o di **Brancusi**, alle tele di **Pollock**, che mimava "balletti" prima di integrarli con gesti istintivi, poi fotografato da **Hans Namuth** che al Pompidou è in mostra legato a **Picasso**, agli spettacoli degli artisti delle Avanguardie, nelle serate dadaiste al Cabaret Voltaire o le danze futuriste di **Giannina Censi**, coreografa dei Futuristi, qui rappresentati da **Severini** e **Depero**; dalle sperimentazioni di **Yves Klein**, alla forza nell'assenza del corpo nella Minimal art di un **Carl Andre**, fino a toccare performance contemporanee di artisti che hanno lavorato con la propria corporeità solida e trasformista, come l'americano **Matthew Barney**, o su quella effimera, come il cubano **Gonzales-Torres**. Figure chiave di autori che hanno esplorato l'arte e la danza moderne e contemporanee definendo, e risolvendo il corpo e il movimento: il tutto documentato in queste 3 sezioni attraverso una selezione di dipinti, sculture, installazioni, video, performance, film e coreografie, dagli esordi, con la stessa **Duncan** o **Loïe Fuller**, fino ai giorni nostri, con **Trisha Brown**. Decisive le collaborazioni nate tra ballo e arti visive: **Alexander Calder** e **Josephine Baker**; **Martha Graham**, pioniera della danza contemporanea e lo scultore **Noguchi**; **Kandinsky** e il ballerino **Gret Pallucca**; **René Clair** e **Fernand Leger**, e ancora, negli anni sessanta, il lavoro su musica e movimento tra **Merce Cunningham** e **John Cage**. E poi gli anni della nascita dell'happening di **Allan Kaprow**, ripresi e riletti da personaggi come **Andy Warhol**. Il Centre Pompidou "mette in scena" un'esposizione multidisciplinare fatta di balletti meccanici, invenzioni cinetiche e danze virtuali, facendoli interagire con una selezione di rappresentanti delle arti plastiche e visive degli ultimi due secoli....

DANSER SA VIE

DANSER SA VIE: art et danse de 1900 à nos jours: exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou,
du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012

Uso del cuerpo como soporte físico para representar el arte.

Diana sobre la que apuntar, reflejo, espejo y soporte.

El cuerpo se convierte en tela, soporte, pantalla.

Camisa de fuerza que acoge un medio indiferenciable, desnudo de sensaciones, vivencia y emociones. Espacio donde todas ellas son insondables abiertas a la sugerencia del soporte expectante que se quiebra y rumoriza ante la adversidad de la mirada observadora.

Vehículo transmisor de los sentidos, cuanto mas cultivado más expresivo; todo ha de ser cultivado, hasta el medio transmisor de los sentidos impidiendo obstaculizar su cauce.

Rallar, resquebrajar, construir, detapar raíces desgarradoras que desdibujan mapas discontinuos donde la pérdida abre paso a la aventura, al desconcierto, a la adversidad.

Mapas de la vida y viaje. Guías a seguir y descubrir.

Cuerpos presentados como mapas a recorrer cuyas vías desdibujan huellas constructoras que elevan bases donde se sustenta el crecimiento y la naturaleza que los recorre. Esta vía inacabada que gira en torno a fuentes inagotables de pensamientos, cuya energía desborda su propia realidad.

Fuerza del devenir, yacimiento de ilusión e incontinencia palpable a la espera de dibujar y cubrir su desnudez infinita.

Minutos, instantes, principios y finales. Enlaces que yuxtaponen nexos de indiferencia

La inmensidad de su soporte atraviesa la profundidad de su grandeza y lo expone ante el abismo de la espera, esa que determina su máscara y su escondite.

Dibujar sutilmente sobre la fragilidad que cristaliza la fugacidad discontinua y efímera. Pintar y sellar la narración de una historia que deviene y se arraiga al pasaje del olvido, del recuerdo y el juego que lo sorprende.

Contener y transmitir, medio de profusión infinita cuya posibilidad da paso a la expresión de un lenguaje universal, el lenguaje de la piel: tacto, contacto, calor, resquebraje, adversidad y lejanía.

Movimiento y pausa guiada por las cuerdas de la expresión. Materialidad e invisibilidad que transporta la velocidad del sentir.

Atrapar en su desnudez la desgarradora sutileza del pensamiento que se desvanece y expulsa latidos de sonidos arrítmicos, cuya danza baila al son de la música que lo contiene, que lo impulsa y lo detiene. El sonido que se desliza por todo su ser e indiferencia que recorre el mapa desdibujado de su energía, ésta que impulsa toda materialidad como lenguaje expresivo que aparta aquello que persigue, alcanza densidades táctiles, pulsativas y escucha la voz que lo empuja y detiene.

Transportar a través del aire siluetas que se deslizan en el ritmo que las compone cargadas de silencios, geometría y perspectiva.

Espacios que regeneran la materialidad, danzan impregnando aquello que arrollan cuya perspectiva aborda la tridimensionalidad.

La fuerza y transmisión de un ser a través de la desnudez de su silueta que dibuja cuanto contiene en su interior expandiendo la subjetividad de la línea que lo limita, la energía que lo contiene, la vivencia que lo sustenta, la ilusión que lo alimenta, la realidad que lo empuja, el deseo que palpa en el contacto con la materia de un lenguaje sustentado en la piel que desdibuja cuerpos llenos de materia intacta a la espera de ser dibujados.



FIG.18. Russell, Ariana. *Skin*. (2005).

EL SUEÑO

*“He soñado que era un cisne
con las plumas hechas de leche
en un estanque negro
petrificado
sin vuelo, sin ojos
el pico atacado en la oscuridad
Y gritaba y gritaba
con voz de sangre
fugando todo el alfabeto, hasta el fondo
hasta el final
hasta cuando
una señora vestida de nieve
la carta Muerta en el pulso
me ha acariciado, mostrando
petrificado
eterno, el (mio) rostro.”*

Texto di: Silvia Rosa, traducción Cristina Toro

IL SOGNO

*“Ho sognato di essere un cigno
con le piume di latte composte
in un nero putrido stagno
petrificato
senza volo, senza occhi
il becco nel buio legato
e gridavo e gridavo
con voce di sangue
colando tutto l'alfabeto, fino al fondo
fino alla Fine
fino a quando
una Signora con la veste di neve
la lettera Morta nel polso
mi ha accarezzato, mostrando
petrificato
eterno, il (mio) volto.”*

Testo di: Silvia Rosa

"Cuerpo":

Elemento presente en la narración físicamente o como ausencia.

"Lenguaje":

Uso de la lengua para expresar los pensamientos y sentimientos en un sentido particular; Lengua propia de una nación.

"Fisicidad":

Caracter o condición de lo físico.

"Lugar":

Espacio que un cuerpo ocupa; Pais;

"Narrar":

Acción de contar una historia, un evento o acontecimiento, real o imaginario ya sea de manera escrita, vía oral o de cualquier otra forma.

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza

"Linguaggio":

Uso della lingua per esprimere i propri pensieri e sentimenti in senso particolare; Lingua propria di una nazione.

Differisce da idioma favella, lingua, sermone, discorso, locuzione. Linguaggio e nome che si da a qualunque maniera, colla qualle possa l'uomo spiegare i propri pensieri e quindi i linguaggi dei gesti degli occhi, il linguaggio simbolico; lingua e tutto quel aggregato di parole di cui fanno uso gli individui di una nazione, e il linguaggio orale.

"Fisicità":

Carattere o condizione di ciò che è fisico.

"Luogo":

Spazio che un corpo occupa o può occupare; Posto ed anche paese;

"Narrare":

Che trova suo fondamento nella sua radice.

Fisicidad y Subjetividad

El propio cuerpo es la narración del espacio y el tiempo; Un cuerpo que se convierte en medida del espacio. Cuerpo que narra el instante y el lugar vivido

Las palabras de poetas, escritores y diversas expresiones artísticas en general ayudan a encontrar dentro de nosotros mismos significados universales, en los cuales poder reflejar, de los cuales poder nutrirse, que pueden extraerse en cada momento de nuestras vidas.

Y es así como la experiencia del artista se convierte en nuestra experiencia, su sentir en nuestros sentimientos, sus palabras nuestras palabras.

Entre otras también hay gestos que narran, hay esculturas, escritos, dibujos, música, ruidos. Son simples narraciones. El silencio también habla.

Hay una narrativa que cura, una narrativa que siembra el odio, una narrativa que alivia las heridas, una narrativa que las agudiza y pudre. A través de la narración decimos quien somos, llevamos la máscara incluso cuando nos la ponemos (el narrador que miente habla igualmente de si mismo).

La narración nos expone, habla de nosotros, de nuestra vida, de lo que queremos, nuestros arrepentimientos, remordimientos, dudas.

En los relatos que día a día hablamos intimamente de nuestros corazones, en las narraciones que a veces preparamos para otros, en estas narrativas nos modelamos como personas, padres, madres, gente que vive, discute, afronta problemas y dificultades, que construye, que sueña.

Por lo tanto, la narración es un acto profundamente humano, inherente a nuestro ser en el mundo, y ser el mundo.

Hay un narrar místico que oculta y un narrar que grita y te expone desnudo.

Hay un relato que clasifica algunas personas como un loco y trata de encontrar el significado más profundo, no está sujeto a las agrupaciones de la experiencia humana.

La etimología nos dice que la palabra viene del latín *narran* (*g*) *narus* (informado, experto), cuya raíz indica el saber.

Así que incluso cuando estudiamos la ciencia, narramos: narramos conocimiento y/o compartidos, hipótesis, teorías. Incluso la ciencia positiva es narrada y narra, también el método científico es el fruto de las narrativas: nadie puede escapar.

Este vínculo inquebrantable que une a toda la ciencia a la subjetividad, aunque a diferentes niveles y con diferentes matices, sería el mismo en convertirse en un objeto prioritario de estudio y no rechazado, o peor, mal entendido y negado como en la mayoría de las llamadas ciencias nomotéticas.

*I have not the right to want to change another
If I am not open to be changed*

Martin Buber

Intensidades, velocidades y abismos.

De el cuerpo al texto

Preparación para la instancia de creación que fluctúa entre la producción e intensificación de componentes expresivos, el registro sensible, los cambios de perspectiva y la toma de decisiones.

Tomar distancia de zonas dominadas y deseo de liberar su potencia sensible, expresiva y creadora.

A través del uso de el lenguaje como medio de expresión corporal se proyecta un trabajo a través de el cuerpo y la palabra generando lugares de investigación en el que ambas superficies (la de movimiento y la de texto) se friccionen, yuxtapongan, disloquen, alteren, produzcan en su mezcla texturas, ritmos y paisajes desconocidos.

Materiales que trabajar en procedimientos de composición en los que intervendrán la escritura, el movimiento, el habla, el dibujo.

Dejarnos atravesar por las experimentaciones, alterar nuestros hábitos expresivos y de pensamiento y producirnos un cuerpo intenso, extraño a nosotros, que nos lance al afuera, a un territorio, el de la creación, en constante composición y descomposición.

En dicho proceso pensado con el cuerpo como finalidad propia se compondría danza como forma acrítica "feminista", arte enraizado mas en gesto físico de rigor intelectual. Concepto de una nueva relación teatral entre el espectador y el objeto, componiendo así un estudio especialmente sobre la combinación de estrictas reglas de composición con márgenes generosos de la realidad interpretativa.

¿Cual es el lenguaje de el cuerpo?

La expresión. La energía.

Qualle è il linguaggio del corpo?

La espressione, l'energia.

CAPITULO 2. ESPACIO

2.1 Espacio sombra

2.2 Espacio escondido

2.3 Espacio huella

2.4 "El otro yo"



FIG. 19. Booth, A. (2000) *Osmosis*, 20" x 40"

2.1 ESPACIO SOMBRA

Sombra”:

Percepción, ante un objeto que se halla iluminado, de que éste presenta una de sus zonas más clara que la otra, dado que la luz no alcanza a tocar toda su superficie con el mismo grado de intensidad, ya que partes del objeto se encuentran más cercañas al foco de iluminación que otras. En consecuencia, las zonas más oscuras son sombras. Los gradientes de claridad y oscuridad o de luz y sombra apoyan la posibilidad de representar el volumen en un medio bidimensional; el efecto resultante depende de la distribución de los gradientes de mayor o menor claridad, ya que éstos guardan una directa relación con las formas claras y oscuras que la luz establece sobre la superficie del objeto.

“Sombras proyectadas o arrojadas”:

Se desprenden del objeto para dar sobre otro objeto, o bien, de acuerdo con la forma del objeto se desprenden de una parte de él, para dar sobre otra parte del mismo. La sombra proyectada, como cualquier otra forma, sufre la distorsión de la perspectiva; en consecuencia, se la verá converger cuando se encuentra detrás del objeto y divergir cuando se encuentra delante de él.

Todas las sombras tienen forma y se comportan como figuras.

“Sombras propias”:

Del objeto y son producidas por la forma del objeto, su orientación espacial y la distancia a que éste se encuentra de la fuente luminosa.

“Luz”:

Del latín lux relacionado con el verbo “lucere”- “brillar” y de raíz indoeuropea “leuk”-“luz”, luminosidad”. Emparentado entonces con el griego “leujos”- “brillante, blanco”

Ombra”:

Percezione, davanti a un oggetto che è illuminato che ha uno dei suoi lati più chiaro rispetto agli altri, perché la luce non riesce a toccare tutta la sua superficie con lo stesso grado di intensità, poiché le parti dell'oggetto sono più vicini al foco d'illuminazione di altri. Di conseguenza, le aree più oscure sono ombre. Le sfumature di luce e buio o luce e ombra supportano la possibilità di rappresentare il volume in un ambiente bidimensionale;

l'effetto risultante dipende dalla distribuzione dei gradienti di più o meno luminosità, poiché questi hanno un rapporto diretto con le forme chiare e oscure che la luce imposta sulla superficie dell'oggetto. In questo caso le ombre sono inerenti all'oggetto, ma è possibile proiettare anche loro.

Etimologia: spazio privo di luce per interposizione di un corpo opaco. Apparenza, figura apparente; Protezione; Difesa; Pretesto; Scusa; Sospetto (presa l'idea dell'ombra che fa paura al cavallo).

Immagine senza corpo.

“Luce”:

La virtù che emana dal sole, dalle stelle, dal fuoco e ci rende visibili gli oggetti. Vale pure giorno, pupilla dell'occhio e l'occhio stesso e anche vano di finestre di fronte che lascia passare la luce. Dicesi luce ancora la lastra di cristallo che fa da specchio, [dove si vede la propria figura]

Luce differisce da lume: luce è ciò che illumina, lume lo splendore tramandato “luce. Dicesi luce ancora la lastra di cristallo che fa da specchio, [dove si vede la propria figura].

Luce differisce da lume: luce è ciò que illumina, lume lo splendore tramandato.

Espacio oculto

Estar y no estar, ser y no ser.

La posibilidad que tiene la sombra para sugerir a través del espacio y su proyección, la presencia, así como la fuerza con que irrumpe en el espacio.

El cuerpo representa una totalidad, un macrocosmos y un universo en sí mismo, sincrónicamente contiene un sinfín de microcosmos, pequeños espacios delimitados y enlazados por códigos secretos.

Estas ínfimas zonas emergen como constelaciones corporales, una geografía imperceptible que contiene sus propias áreas íntimas y, por qué no, protegidas.

De esta manera, el cuerpo proporciona innumerables trayectos, desplazamientos en los cuales su superficie aparece ante nuestros ojos recubierta de otros símbolos, que ofrecen disímiles formas de entrar o salir del universo corpóreo y, al mismo tiempo, distintas vías de escape.

En esa búsqueda interpretativa resulta prioritario que los signos pictóricos, el tatuaje, la herida o la marca corporal no sean percibidas únicamente como elementos efímeros o permanentes del cuerpo, pues de lo contrario nunca se podrá acceder a ellos en su metamorfosis simbólica y las explicaciones permanecerán en la superficie.

Para ello, en este texto la piel no es planteada exclusivamente como 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.

Aquí surgen algunas preguntas.

¿Cómo la piel se transforma en superficie simbólica?

¿Qué aspectos simbólicos de dicha transformación intervienen en la construcción de la memoria e identidad de cada individuo y, por ende, de cada sociedad?

Ante tales cuestiones se presentan varios aspectos a resolver, por un lado, las reflexiones tienen que activarse desde un contexto determinado, lógicamente sin estructuras analíticas que operen bajo la dicotomía salvaje/civilizado, y efectuando, en cambio, una valoración conceptual en función de la estructura social, económica, histórica y cultural en la que reaparece cada práctica corporal en el ámbito occidental actual.

En este enfoque transversal, los planteos desarrollados exhaustivamente y con gran excelencia desde un punto de vista histórico, antropológico y sociológico resultan decisivos en relación a cómo y cuándo emerge el empleo de estas técnicas rituales en los procesos artísticos contemporáneos.

El proceso de transculturación, que inicialmente se manifiesta en el campo social y luego en el contexto artístico, implícitamente contiene una transformación semántica desde referentes estéticos occidentales, los mismos que delimitan las obras instauradas en el mercado del arte contemporáneo, cuya contemporaneidad también responde a premisas establecidas por Occidente.

En este punto cabría hacer otra pregunta:

¿qué ocurre con el valor simbólico y/o artístico original de las prácticas corporales no occidentales?

Tal y como bien dice Susana Estela, para poder arribar a un razonamiento preciso es primordial concebir que diferentes etnias otorgan a la piel el estatuto de ofrenda ritual, una categoría simbólica que la sitúa en un emplazamiento excepcional, constituyéndose en destino emblemático del conocimiento sagrado, en escritura y lenguaje.

De esta manera, el cuerpo se transforma en mediador simbólico entre los individuos, pero, simultáneamente, entre el ser humano y los dioses.

Escribe Susana Estela

(Terapeuta psicocorporal, artista plástica y teatrista, fue directora docente y miembro fundador de Río Abierto)

Un día habrá que abrir las puertas de las sombras, buscar una luz para reconocerse en sombras tan antiguas que la carne humillada ya está acostumbrada a ellas. -Michel Serres.

El teatro, la literatura, la plástica, la danza... hacen del cuerpo su tema central y revelan su presencia, nos hacen visible la naturaleza humana, nos amplían el espacio de la vida, nos recuerdan quienes somos.

El arte es imagen, imagen es representar, es crear, por la imagen el artista hace visible lo oculto, alumbrando los márgenes los costados, las

texturas y el cuerpo es su fuente. Cuando el arte revela los cuerpos algo se revela en los cuerpos y la imaginación se vuelve un poder. Poder creador.

En este momento en que los referentes estéticos son los publicitarios, los artistas trabajan con las imágenes que no tienen visibilidad. Veamos algunos ejemplos:

La danza dejó de preocuparse por sus acrobacias y nos muestra un cuerpo sensible, la carne de sus gestos, el temblor de sus músculos y su misterio interior, danza dramática y visceral.

Pina Bausch, artista alemana, hizo en 1978 una coreografía construida a partir de los gestos de hombres y mujeres inseguros cohibidos, arreglarse la corbata, el corpiño, tocar una ceja, ajustar un mechón de pelo, caminar torpemente, se pierden en el espacio o convierte un romántico dúo en una violación, en Buenos Aires.

Nucleo Danza trabaja con los grandes mitos argentinos, bailarines enfundados en inmensas máscaras de Perón y Gardel, Margarita, Bali crea una coreografía en la que bailarines vestidos de pájaros desesperados danzan en la Plaza del Congreso.

El teatro contemporáneo reimplanta al actor en el centro del acto teatral.

A partir de las investigaciones, de Grotowsky, el Living Theatre, Kantor, Peter Brook, Barba y otros el teatro se despoja de vestuarios, utilerías y grandilocuencias espectaculares y vuelve a dar al actor su función de co-creador.

Ya no es sólo un instrumento de un texto. Es la presencia de un cuerpo vivo en el escenario, recreando rituales íntimos y sagrados, jugando con su cuerpo, su voz y su palabra, su imaginación.

Dándole "*carne a ese instante del mundo*" como diría Cézanne (que buscaba eso mismo en la pintura).

Los espectáculos de la Organización Negra en Bs. As. son un ejemplo de este tipo de búsquedas en nuestro país.

En las artes plásticas aparecen nuevos géneros, artes participativas y artes de acción, que requieren la presencia activa del espectador. Inventan situaciones, ambientes o aparatos; al transitarlos tocarlos o jugar con y en ellos, de cuerpo presente, nos despiertan de la rutina y abren nuestro campo de percepción, o nos recuerdan lo que la imagen publicitaria, limpia y desodorizada nos exige olvidar.

Recuerdo la estremecedora instalación de la artista francesa Annette Messager: un laberinto construido con sábanas blancas manchadas de sangre y semen.

O la de Louis Bourgeois: una habitación con los vestidos de distintos momentos de su vida, colgados en perchas, o retorciéndose en otro, vestidos abrazados, rotos, de lujo, toda la memoria de una vida y de un cuerpo presentes por ausencia.

Y la instalación de Boltansky sobre la guerra de Bosnia: cientos de fotos de niños, cada una iluminada por una velita y sus ropas cuidadosamente dobladas formando un altar.

Los artistas plásticos en las "performances" dejan sus materiales, pinceles y herramientas y ponen su propio cuerpo como materia del juego creador.

Buscan lo mismo que buscamos nosotros, los trabajadores corporales, recuperar el cuerpo y la imaginación, la libertad en un mundo adormecido, abotagado por superestimulación, plano, desencantado, desangelado.

Es probable que este arte no nos parezca tal, que nos parezca horrible y tal vez lo sea porque no quiere ser bello, quiere resignificar lo que perdió sentido, quiere develarnos lo escondido, devolvernos al misterio y exigirnos la poesía.

Yo como artista y trabajadora corporal estoy en esta búsqueda, la de un cuerpo pleno de imágenes, inquieto, gozante, manifestación de nuestro ser en el mundo, creador, un cuerpo que abra las puertas de las sombras.



FIG. 20. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

"Esconder":

Abscondere lo que es igual a -abs- que indica lejanía y -dere- que significa poner en otra parte; Poner algo o a alguien en un lugar que no se vea o encuentre.

"Ocultar":

Hacer que algo no aparezca a la vista de los demás. Esconder la cara entre las manos, para llorar, por verguenza, para no ser reconocido; Impedir, obstaculizar la vista; no dejar ver; No mostrar, disimular.

"Cambiar":

Alterar las características de un objeto

"Cambiar de aire":

Escapar

"Identidad":

Ser idéntico, perfecta igualdad. En la teoría de los iguales, transformación de un igual en si mismo, la cual deja fijo cada elemento (hace corresponder a cada elemento del igual con cada elemento mismo).

"Transformación":

Mutación, cambio. Transformación que es cambio en la forma, o sea en el aspecto exterior. Ciertamente la forma es algo fundamental para la identidad de un objeto, por lo que puede cambiar, pero en la transformación la sustancia no cambia; o mejor, puede ser sujeta a variaciones – combinaciones añadidas, perdidas – pero debe haber un hilo que en el cambio permanece igual. Es por tanto el caso de la transformación de los reciclables, el caso de las experiencias que transforman una persona, y de la misma transformación de las palabras: materialmente o históricamente la transformación no describe un iato, pero si una continuidad – por muy fantasmagórica que pueda parecer.

"Nascondere":

Abscondere cioè -abs- che indica allontanamento -con- indicante mezzo o completezza di azione e -dere- che significa fare, mettere in disparte; Mettere qualcosa o qualcuno in un luogo tale che non venga visto o trovato;

"Celare, occultare":

Fare che una cosa non appaia alla vista altrui. Nascondere il viso tra le mani, per piangere, per la vergogna, per non essere riconosciuto; Impedire, ostacolare la vista; non lasciar vedere;

"Cambiare":

Permutare un oggetto o un servizio con un altro; Alterare le caratteristiche di un oggetto

"Cambiare aria":

Scappare via

"Identità":

L'essere identico, perfetta uguaglianza. Nella teoria degli insiemi, trasformazione di un insieme in sé stesso (detta anche trasformazione, o applicazione, identica), la quale lascia fisso ogni elemento dell'insieme (fa cioè corrispondere a ogni elemento dell'insieme l'elemento stesso).

"Trasformazione":

Mutazione, cambiamento. Certamente la forma è qualcosa di fondamentale per l'identità di un oggetto, che quindi riesce mutata, ma nella trasformazione la sostanza non cambia; o meglio, può essere soggetta a variazioni - ricombinazioni, aggiunte, perdite - ma ci deve essere un nocciolo, un filo che pur nel cambiamento resta lo stesso. È quindi il caso della trasformazione dei riciclaggi, il caso delle esperienze che trasformano le persone, e della stessa trasformazione delle parole: materialmente o storicamente la trasformazione non descrive uno iato, ma una continuità - per quanto proteiforme e fantasmagorica possa essere.

La maschera

El cuerpo escondido, el travestimiento

Sentiero etimologico: maschera = persona = essere oltre

Masca cioè "strega".

Il termine latino che in origine stava a indicare la maschera teatrale è invece persona.

"Persona":

Suona attraverso.

Lo strumento attraverso cui risuonava la voce dell'attore. Tale termine assunse successivamente il significato di personaggio e poi d'individuo.

Alla radice della parola "persona" che nel senso comune del linguaggio italiano potrebbe essere opposta alla parola maschera. "Sii una persona vera, non mettere maschere!" - sta il significato di maschera in quanto relazione. Continuando il sentiero etimologico, cerchiamo di sapere qualcosa di più su "persona".

La parola "persona", condivide l'origine con altre parole italiane: "personaggio", "personale", "impersonare", "impersonale". L'opposizione fondamentale è fra "persona" e "cosa". Opposizione presente anche nel linguaggio giuridico. Il termine "persona" qui sta a indicare un detentore, un soggetto di diritti e di doveri. Si parla di persone giuridiche per indicare società o enti.

Approfondendo il sentiero etimologico di "persona", scopriamo che le ricerche linguistiche convengono sulla suaderivazione dalla parola etrusca Pftersu, che indica una natura situata fra la terra e il mondo sotterraneo.

L'uomo non ha creato maschere per nascondersi, ma al contrario per poter apparire.

Il concetto sta nel mettere in relazione il mondo degli umani con il mondo dei non umani: divinità, morti, animali.

La maschera permette di avvicinarci a realtà ultrasensibili, che altrimenti non potrebbero apparire, essa non cela, ma al contrario rivela.

Suonare-attraverso indica anche lo spirito, del personaggio, del Dio, dell'animale, che attraverso la maschera può manifestarsi. Nel passaggio dal mondo del teatro al linguaggio quotidiano la metafora sottolinea il significato di essere in relazione.

L'essere in relazione può avere sensi diversi e significare:

- 1) con una sostanza;*
- 2) con sé stessi (auto-relazione);*
- 3) con il mondo.*

*“Il corpo come linguaggio” Lea Vergine
(critica d'arte e curatrice italiana)*

Lugar de recogimiento. Muro que encierra, no muestra la visión, confina las miradas, cubre y ciega.

Dos miradas fronterizas giran en torno a un diálogo cuyo interprete bilingua dos lenguajes distintos; Infinitos de misterio, cargados de escondite.

"Mascara":

La maschera es el instrumento a través del cual es posible aparecer...

... Cuando me pongo la máscara mudo, algo cambia en mí ; internamente soy siempre yo mismo : el mismo cuerpo , la misma No puedo ver la máscara que llevo

Lo que provoca el cambio es que mi percepción ha cambiado , la nueva representación de lo que los otros ven en mí.

La máscara establece una propiedad , la amplifica y exagera , cuando me pongo una máscara tomo como mía esta propiedad , propiedad que no veo , pero " veo " en el otro mirando a mí. La máscara no solo hace posible la aparición del personaje para el público , sino también posibilita al actor que tiene que hacer el papel. El instrumento teatral revela una condición existencial humana : hay necesidad de los otros para aparecer nosotros mismos.

*"Nel corpo e nello sguardo" di Claudio Mustacchi - Ed. Unicopli
2001, traducción Cristina Toro*

"Maschera":

La maschera è lo strumento attraverso cui è possibile apparire.

...Quando indosso la maschera muto, qualcosa cambia in me; internamente sono sempre me medesimo: stesso corpo, stessa mente; non posso vedere la maschera che indosso.

Ciò che provoca il cambiamento è la mia mutata percezione, la nuova rappresentazione di ciò che ritengo gli altri vedano in me.

La maschera fissa una proprietà, la amplifica e la esaspera, quando indosso una maschera assumo come mia questa proprietà, proprietà che non vedo, ma "intravedo" negli altri che mi guardano. La maschera rende possibile l'apparire del personaggio al pubblico, ma anche all'attore che deve interpretare la parte.

Lo strumento teatrale rivela una condizione esistenziale umana: c'è bisogno degli altri per apparire a sé stessi.

*"Nel corpo e nello sguardo" di Claudio Mustacchi - Ed. Unicopli
2001*

Ser o no ser; estar o parecer; convertirse o renacer.

La máscara que cubre, que acoge; Objeto habitado por un cuerpo que es materia, soporte, papel, refugio.

Redibujar el alma a la mirada de lo oculto.

Tapar, colorear, recrear.

Cuerpo convertido en medio y soporte, cuya transformación viaja y deviene en su presencia. Impregnado de lenguaje y expresión jugando con los opuestos.

Más allá de mis límites donde frontera y sensación son muro y batalla. Delimitan el juego flaqueando las reglas y el papel.

El juego es desmesurado a medida que pierde su ley, la batalla es infinita pues el límite donde ocultarse se expande recreando las figuras, descomponiendo su naturaleza, formando nuevos cuerpos, materias que dialogan y redefinen.

El otro igual a mi, donde me recojo. Donde me habito a mi mismo y me escondo. Aquel que me comprende, me escucha incondicionalmente. El dialogo se vuelve lugar y acoge las diferencias. El miedo no es habitable pues cada puerta encierra posibilidad y sugerencia.

Abrir y romper los límites, muros que nos encierran, destruyendo tiempos infinitos, posibilidades habitables. Espacios limitados, tangibles y a la vez desmesurados.

La enmascarada figura más allá de sus propios confines.

Líneas desdibujan y recrean sonrisas ficticias inhabitables fundidas en la desmesurada inocencia del fingir.

Escudos que rugen fortalecidos por el temor.

Cicatrices que narran historias perdidas y desvanecidas, sumergidas en el absurdo habitar un mundo inacabado cuya línea de meta es fin y principio.

Fingir la posibilidad donde no la haya, pues la pérdida de la razón no haya cordura enmascarable.

Realidades reinventadas cuyo principio no haya tiempo mas estable que la línea destructiva de la inestabilidad

El equilibrio acecha cada paso y huella marcada dibujando la pérdida de un nuevo acontecer sobre un cuerpo, desnudo de petalos dormidos clamando la conciliación de la palabra para que no se duerman sus sentidos.

Pintura, cirugía, muro, materiales que redibujan la técnica de un nuevo soporte a la posibilidad vivida, el cuerpo desnudo a la espera de ser enmascarado.

La identidad personal: definición y primeros estudios sobre el concepto de identidad

Cómo nos relacionamos con nosotros mismos y con los demás. Por el alto grado de abstracción del que dispone, el concepto puede ser utilizado indistintamente en diferentes disciplinas pero tales como la psicología (identidad personal), sociología (identidad colectiva) y antropología (identidad cultural), también en disciplinas aparentemente lejanas de las ciencias humanas, tales como la economía, las matemáticas, la lógica y la informática.

Di Cesare Tulli, traducción Cristina Toro

L'identità personale: definizione e primi studi sul concetto di identità

Modo in cui ci relazioniamo a noi stessi e agli altri. Per l'elevato grado di astrazione di cui dispone, il concetto può essere utilizzato indiscriminatamente in discipline diverse ma affini quali la psicologia (identità personale), la sociologia (identità collettiva) e l'antropologia (identità culturale), ma anche in discipline apparentemente lontane dalle scienze umane quali l'economia, la matematica, la logica e l'informatica.

Di Cesare Tulli

Identidades múltiples

¿Qué cuerpo? Tenemos varios.

Tengo un cuerpo digestivo, un cuerpo enfermo, un cuerpo con un dolor de cabeza, y así sucesivamente: sensual, muscular, humoral y sobre todo emocional: se mueve, se agita, ponderado, o excitado o asustado, sin que aparezca nada.

Roland Barthes.FAM, traducción Cristina Toro

Identità multiple

Che corpo? ne' abbiamo parecchi.

Ho un corpo digestivo, un corpo nauseabondo, un corpo col mal di testa, e così via: sensuale, muscolare, umorale e soprattutto emotivo: che è commosso, agitato, appesantito, o esaltato, o spaventato, senza che vi appaia nulla.

Roland Barthes.FAM

Con el cambio de la herida:

Seres de la contaminación contemporánea

El tema: el cuerpo " multidentitario "; el teatro de " cuidados intensivos " , los seres humanos están dispuestos a cambiar en el futuro , los cuerpos resucitados que están muriendo..."Mutandi", "pliegue" flagelo", "contaminación".

Identità mutandi FAM, traducción Cristina Toro

Dalla piega alla piaga:

Esseri delle contaminazioni contemporanee

L'argomento: el corpo "multidentitario"; il teatro di "rianimazione", gli umani pronti a modificarsi per il futuro, il resuscitare di corpi che vanno scomparendo..."mutandi", "piega", "piaga", "contaminazioni"...

Identità mutandi FAM

Y el cuerpo se convierte en la identidad de la zona fronteriza, la hibridación entre el yo y el otro, entre una cultura y otra, entre lo real y lo virtual. El objeto de un umbral común se multiplica por una identidad, la salida de su cuerpo y el yo, la contaminación con el desconocido, una usurpación de las lenguas, específica, la identidad

"Identità Mutandi", FAM, traducción Cristina Toro

E il corpo diviene la zona di confine dell'identità, di ibridazione fra l'io e l'altro, fra una cultura e l'altra, fra il reale e il virtuale.

La soglia di un soggetto diffuso è moltiplicato in una identità, la uscita dal proprio corpo e dal proprio io, la contaminazione con l'estraneo, uno sconfinamento di linguaggi, specifici, identità.

"Identità Mutandi", FAM

¿Hay una máscara en cada uno de nosotros?

Indudablemente, sí.

¿De qué esconderse?

De el miedo, de la imposibilidad.

¿"Identidad" o "cambio"?

Identidad.

¿Qué sugiere el cuerpo escondido, el disfraz?

El otro yo; Mas allá de mis propios límites; Convertirse en otro



FIG. 21. Booth, A. (2000) *Osmosis*, 20" x 40"

2.3 ESPACIO HUELLA

COME UN SEGNO NERO A MARGINE

“Ha una forma irregolare
il dire
quando gli spigoli improvvisi
del Tempo
scontornano parole
scontornano parole
e tace lo schiacciare vorticoso
della lingua sul palato
come un frullare d’ali
a misurare -stanco-
il perimetro del Vuoto.

Ha un movimento in girotondo
ogni lemma, prima dello schianto,
prima di precipitare
in coincidenza del Silenzio

incrinandosi nel centro
e più dentro, nel profondo,
fino all’origine di Senso.

Il mio Corpo cede peso all’Anima
e cambia di significato e di sostanza
nello spazio del discorso
si appunta come un segno nero
a margine,
nel bianco di una pausa

muto, fugge la distanza
-annullandosi-
si fa Eterno, senza Verbo, sconfinato.”

Testo di: Silvia Rosa

"Huella":

Viene del verbo "hollar"(pisar dejando un vestigi del pie en el suelo). Este verbo viene del latin vulgar fullare, con la habitual pérdida de la f- inicial. A su vez la -o-, por ser tónica diptonga en -ue-, como en fuego, luego, etc. De ahí tenemos tambien la palabra fuellaga (huella del pie en la tierra).

"Impronta":

Viene del italiano imprónta, idioma en el que equivale a impronta, que viene del francés emprente, participio de empreindre, traducible por impreso, que en francés significa imprimir y no emprender, compuesto por in "hacia dentro", y premo, presionar. Hay dos verbos con el mismo origen etimológico: imprimir, de las primeras manos de pintura, y emprimir, cardar repetidas veces la lana prensandola para hacer paño mas fino.

La palabra impronta se refiere a la impresión que deja un material mas duro sobre otro mas blando. Se usa para clasificar cierto tipo de arte, pero también se usa en sociología, ejemplo: la impronta que dejan los padres sobre sus hijos. Vestigio, onda, camino, viaje. Cualquier otra marca de una cosa; El primer esbozo de una obra.

"Cuerpo":

Elemento vivo en la narración como presencia física o ausencia. En todos ellos hay un deseo de amor, de contacto con el otro, de reconocimiento de lo que eran o habrían querido ser. La agresividad que distinguía sus performances, nacía de la desilusión afectiva y de la rabia, que entonces era tambien política, contra un mundo votado solo por el aprovechamiento en el cual no querían un puesto.

El cuerpo en el arte a través de la ausencia, la soledad, la contradicción. El cuerpo representado como ausencia, marca, huella.

"Segno":

La consecuencia visible dello sfregamento di due oggetti; Onde; attaccare; che suggerisce il senso di cosa che sta adesso, impressa; Altrimenti: contrassegno, vestigio, impronta, meta, fine, punto quale si deve porre la mira nel tirare.

"Impronta":

Premer, sopra, calcare; Manifestare, lasciar vedere, esporre mediante il suo frequentativo promitare il cui si presta bene alla forma in cui suona; Segno di vario tipo e dimensione lasciato da un corpo su un altro corpo o in un luogo. Spezialmente l'orma di fiere (Quasi il tratto del piede) Altrimenti vestigio, onda, camino, viaggio. Qualunque altro segno di una cosa; Il primo abbozzo d'un'opera.

Altrimenti vestigio, onda, camino, viaggio.

Qualunque altro segno di una cosa; Il primo abbozzo d'un'opera.

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza

"In tutti loro c'era un enorme bisogno d'amore, di contatto con l'altro, un desiderio spasmodico di riconoscimento di ciò che erano o avrebbero voluto essere.

L'aggressività che contraddistingueva le loro performance, nasceva proprio dalla delusione affettiva e dalla rabbia, che quindi era anche politica, contro un mondo votato solo al profitto, in cui loro non volevano posto"

Il corpo nell'arte attraverso l'assenza, la solitudine, la contraddittorietà. Il corpo rappresentato come assenza, traccia, sindone, segno

Aquello que me sugiere

La huella que permanece en el espacio Mancha, esfumatura que deja el cuerpo a través de su paso por el espacio

Prácticas de modificación extrema del cuerpo, tatuaje.

Signos de una metamorfosis que tiende a redibujar los cuerpos del nuevo milenio. Líneas definitivas e indelibles que conjugan tiempos alterados y desconectados, primitivismo y biotecnología, neotribalismo e inserimiento.

El cuerpo se convierte en instrumento de una transformación, lugar en el que se escribe las huellas y sueños.

La piel se convierte en papel, espejo, soporte, pizarra.

"He nacido en el lugar donde una mujer muere"

"Su color, allí donde ella está sotopuesta lo suficiente para que yo la mate" Lenny Holzer, traducción Cristina Toro

"Sono nata nel luogo dove una donna muore "

"Il suo colore là dove lei è sottosopra e abbastanza perche Io la uccida" Lenny Holzer

Lenny Holzer trabaja con el lenguaje, la huella, las palabras.

El lenguaje del cuerpo, de los gestos, de las posturas, transmite mensajes subliminales, transmite curiosidad, encerramiento, miedo, timidez ; Sobre la piel se escribe una historia : somatización, cicatrices, el mapa de una transmigración deterritorializada.

Por huella solemos identificar a la impresión de los pasos en uno de los planos; pero siguiendo el concepto de cuerpo como objeto de 3 dimensiones nos lleva a ampliar la representación gráfica del mismo en distintos planos. De este modo ampliaríamos el espacio temporal y su investigación recreando huellas en tres dimensiones.

Pretendiendo apreciar la huella mediante la extensión del contexto, ¿Cómo realizar una gama variada y con textura que se pueda tocar, apreciar no solo con el tacto sino con los 5 sentidos, olerla, verla, escucharla y con el artístico, sentirla?

De la interacción cuerpo y otro ente a través del movimiento nace la huella.

Espacio + ente supone la creación de nuevas huellas a explorar

A través del uso de materiales junto con entes en el espacio se produce la representación de cuerpos como huellas. La huella queda marcada en un objeto o ente material al entrar en contacto dos cuerpos.

El cuerpo en movimiento deja un rastro a su paso que puede quedar fijado a modo de huella palpable, con el registro gráfico de los pasos, los movimientos al entrar en contacto con espacios.

El caso de Ana Mendieta es un claro ejemplo de huella gráfica palpable.

Otra identidad, una basada en el devenir, donde los cuerpos pasan a ser transparentes, plurales, en la que el sujeto se percibe profundamente contextualizado y por tanto circunstancial, que emerge y se desintegra en el seno de las relaciones humanas y se constituye y deconstruye de forma infinita.

Los movimientos feministas que comienzan a fortalecerse durante la década de los 70 van a tener una gran influencia en el trabajo de Mendieta, quien está altamente sensibilizada y comprometida con los diversos problemas de carácter social de su entorno, y muy especialmente con aquellos que se refieren a la marginalidad, la otredad institucionalizada como un nuevo exilio social en defensa de la identidad unitaria y nacional que pretendían promover para asegurar al ciudadano una identidad estable, segura y protegida de cualquier crisis, incertidumbre o cuestionamiento existencial.

Necesidad por encontrar un lugar para lo femenino no occidental. Se construyen discursos que simplifican culturas enormemente complejas, quedando reducidas a los estereotipos producto de sus continuas estetizaciones.

En la posición adquirida por Mendieta su trabajo se desarrolla presentado su cuerpo como aval, como soporte de su propia identidad en una continua metamorfosis que anuncia la muerte de una estación y el nacimiento de otra. Sin embargo, hay cierta trampa en esta lectura que dentro del contexto de la teoría

feminista es imposible obviar pues continuar considerando a la mujer exclusivamente dentro del ámbito de lo sobrenatural podría suponer la aceptación por nuestra parte del aislamiento y la atemporalidad, y de su destierro definitivo del ámbito sociocultural y político:

Legítimamente preocupadas por una construcción autónoma de la identidad femenina ciertas lecturas de la teoría de la diferencia propiciaban esta visión que no tardó en ser tachada de esencialista: esencialista por pretender que la identidad de la mujer o del hombre ha de venir predeterminada biológicamente desde el nacimiento de un cuerpo sexuado y por considerar que esta ha de construirse, no tanto en su relación a la sociedad patriarcal como en relación con el origen.

Otro ejemplos que lleva el concepto de la apreciación a otras dimensiones es el de Jesús Marin Clavijo, que utiliza un material más inusual, el de la luz, creando nuevos cuerpos de líneas curvas y rectas, de una existencialidad bastante precisa, que se aprecia en el momento de la realización, acercándose así más a la identidad de la performance, ya que crea la huella en una acción y su existencia es bastante limitada, solo se puede apreciar en el acto, creación y existencia de la misma coinciden en el mismo y el segundo depende del primero.

Este último ejemplo de el cuerpo como huella podría ampliarse con una investigación usando la luz en el cuerpo humano o alguna recreación de la misma trabajando con la anatomía humana.

Entre los posibles ejemplos a investigar se hallaría arena, humo, luz, sombras, talla en madera, metal, ... Una nueva opción sería en las salinas naturales...

Olores: incienso, lejía, vapor.

El cuerpo humano en contacto con el agua, en el mar, la sumersión de un cuerpo desnudo teñido al entrar en contacto con el agua como material diluyente que captará y se apropiará del rastro de éste por el espacio, dibujando siluetas indelebles llenas de leves y efímeros movimientos; Cuerpos impregnados en pintura entran en contacto y se recrea en otro plano material.

Uso del olor como sentido para captar la huella de un cuerpo en su paso por el espacio a través de una silueta desnuda envuelta en azafran o en algun material oloroso, cuerpo danzante que pinta su expresividad a través de su huella dejada en el espacio narrativo por la sucesión de moviminetos;

Concepto efímero y subjetivo en el que emana la ausencia del cuerpo presente capturado solo en instantes.

Esta huella se convierte en lugar y se apropia de los espacios jugando con los cinco sentidos que un cuerpo puede percibir objetiva y subjetivamente palpando, sintiendo, escuchando, oliendo y saboreando.

Lugar infinito donde la subjetividad llena los espacios habitables pues la evasión de la posibilidad de el paso de la huella en el espacio no halla confin ni límite, su posición es marcada por ausencia, reflejo, energía, potencialidad y como no movimiento.

Detiene los instantes para sellar e incrustar su paso, pero a la vez enmascara la posición y situación del cuerpo a percibir Es trasgresora, así como ritual, y en ella ocupa lugar el juego de prosemica entre cuerpos.

Engloba las distintas posibilidades expresivas del cuerpo en el espacio a través del arte, dividiendo este en físico y mental. Es medio y espejo del cuerpo a reflejar, lenguaje emotivo y raíz infinita que contiene la escultura dibujada del cuerpo

Cuerpo desnudo e impregnado gira y se desliza a través del movimiento de un ritmo musical que marca su paso.

En el plano vertical dos espejos fronterizos crean un ángulo justificando el muro tridimensional que se levanta en la escena. El cuerpo a ritmo de movimiento se desliza sobre uno de los espejos fronterizos danzando en pie y dejando su sutil rastro. Impregnado el espejo por la huella dejada se duplica y yuxtapone contextualizando el espacio y límite de este.

Cuerpo expresivo cuya subjetividad viene marcada por la ausencia del mismo, pues el movimiento deja su huella efímera y paso por

el espacio narrativo adentrando en este a través del sonido que le empuja.

Se presenta el cuerpo desnudo impregnado. Tendida en el suelo hasta dejar huella de ambas.

Cuerpo y huella conforman la misma persona. Su ausencia es clamada en la huella y rastro permanente, pero a la vez efímero que la constituye.

Desnudez y expresión. La mirada perpetua que permanece a través de su gesto, su performance anclada en el espacio, ese espacio natural elegido por su sencillez y sutileza y a la vez el más rígido y con mayor fuerza de unión, expresión e identificación.

Posturas y gestos marcados por el material, forma y color que nos lleva a una simple composición, es la vida que compone su cuerpo marcada en huellas, en la suya propia y el rastro de su voz que persigue los espacios narrándolos en el tiempo.

Ese definido cuya temática yace en el nacimiento de la identidad, la unión y la construcción. Identidad reivindicada por la teoría feminista de la diferencia que nos constituye y juega con nosotros como marionetas hiladas y cronometradas por la mano de la estrategia.

La geométricidad del rastro dibujado, composición ancestral de un cuerpo que parte de la quietud del lugar cobrando vida en su

representación. Fisuras e incisiones en el espacio parado y determinado por el lenguaje del cuerpo que representa.

Ondas matéricas que adquieren cuerpo propio recreando el mismo y su representación en el tiempo determinado por la cultura. Asuntos relacionados con la representación y la invisibilidad como estrategias políticas.

Rastros condensados, formas, fuerza y energía, surcos. Transversalidad y duplicidad del lugar y su representación. Desnudez y reivindicación exploran la propia identidad recurriendo en la historia del arte de la 2ª mitad del siglo XX.

Parece que pasaron los tiempos en los que la diferencia suponía una amenaza a los intentos de construcción de una identidad monolítica estatal y el individuo postmoderno cada vez va siendo más consciente de la diversidad que se va constituyendo de forma imparable a su alrededor.

Un espacio fronterizo entre la concepción unitaria del individuo, de la identidad fundamentada en las relaciones dicotómicas de acción-reacción, causaefecto, racional en la medida que concibe su evolución totalmente lineal, predecible de cuerpos opacos e insolubles, ausentes y cargados de permanencia, pero abstractos en cuanto a un ser que aparentemente evoluciona independientemente de su contexto.

TE CUENTO UN SECRETO

"Te cuento un secreto
si no me escuchas
Si dejas de estar fisado a mi
Yo te quiero eliminar
pero no me lo cuentes
boca cerrada como un rasguño, estrechamente vinculada
-tengo miedo que me puedas tragar

Te cuento un secreto
pero tu no me traiciones
sobretudo conmigo misma"

Testo di: Silvia Rosa, traducción Cristina Toro

TI RACCONTO UN SEGRETO

"Ti racconto un segreto
se non mi ascolti
se la smetti di starmi a fissare
io ti voglio cancellare
ma non lo dire a me
bocca chiusa come un graffio, legata stretta
-ho paura che mi può inghiottire

ti racconto un segreto
ma tu non mi tradire
soprattutto con me stessa"

Testo di: Silvia Rosa



2.4 EL OTRO YO

Alter ego

*Un **álter ego** (del latín alter ego, "el otro yo", "l'altro doppio a me") es un segundo yo, que se cree es distinto de la personalidad normal u original de una persona. El concepto se utiliza para nombrar a una persona en que se tiene confianza absoluta, lo que permite que haga de uno mismo sin restricciones. Puede tratarse, por otra parte, de la persona (real o ficticia) en quien se identifica o se reconoce una imitación o una reproducción de otra.*

El término fue acuñado en el siglo XIX cuando el trastorno de identidad disociativo fue descrito por primera vez por los psicólogos. Una persona que tiene un álter ego se dice que lleva una doble vida.

“Alter ego”:

*Un **alter ego** (dal latino, "altro io") è un altro sé, una seconda personalità o persona all'interno di un soggetto.*

Il termine viene comunemente usato nell'analisi letteraria per descrivere personaggi che sono psicologicamente opposti l'uno all'altro

CAPÍTULO 3. AUSENCIA

3.1 Lugar Habitado

3.2 Lugar Aséptico

3.3 Lugar Narrativo

3.4 Lugar Expositivo

3.5 Lugar Espejo

3.6 Lugar Naturaleza

3.7 Espacio Técnico/ Teórico / Filosófico

*Lo que se percibe es una promesa y un renacer;
cada propiedad que se compromete a manifestarse, cada abandono tácitamente permitido, cada referencia a otros objetos implica el futuro*

"L'essere e il nulla", Jean-Paul Sartre, traducción Cristina Toro

"Ausencia":

*No estar presente; distracción; presencia
No encontrarse donde generalmente se está o se debería estar.*

"Lejanía":

*Periodo en el que no se está presente.
Falta, defecto, insuficiencia, privación.*

"Cuerpo":

Elemento vivo en la narración, como presencia física o como ausencia.

"Falta; penuria":

Ausencia de luz, de aire; situación de incerteza sobre la existencia en la vida de una persona; breve o total pérdida de consciencia que no deja ninguna huella en la memoria, propia de la crisis epiléptica.

"Assenza":

*Il non essere presente; distrazione; presenza
Il non trovarsi dove solitamente si è o si dovrebbe essere*

"Lontananza":

*Periodo in cui non si è presenti.
Mancanza, difetto, insufficiencia, privazione.*

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza

"Mancanza; penuria":

*Assenza di luce, di aria
situazione di incertezza giuridica sull'esistenza in vita di una persona
breve e totale perdita di coscienza che non lascia alcuna traccia nella memoria, propria delle crisi epilettiche*

Espacio donde el cuerpo es ausencia o sea, aquello que sugiere al hombre

El azar como ley de la posibilidad.

El abismo- totalidad- vacío se nos ofrece no a la reflexión, sino a la contemplación vivencial.

El taoísta y el artista se sirven de lo lleno para indicar el vacío. Y es que el vacío es uno de los elementos, el más interesante que pertenece a una de las principales categorías de el límite : la sugerencia.

<Estar visible es estar presente; estar ausente es estar invisible>

John Berger

¿Quién está seguro de ser lo que representa?

¿Quién puede decir sin miedo a contradecirse que se conoce más allá de sus hábitos? ¿O acaso no nos adueñamos de ese "yo mismo" como Peter Pan de su sombra, cosiéndosela en sus talones para no perderla?

El cuerpo en el arte a través de la ausencia, la soledad, la contrariedad.

El cuerpo representado como ausencia Il corpo nell'arte attraverso l'assenza, la solitudine, la contraddittorietà

El cuerpo representado como rastro, huella, señal, ente con sentido y significado como realidad tangible, con límites definidos, como materia física, que surge como resultado de una serie de procesos químicos y como la culminación de la existencia humana como especie. Compleción física que sigue las reglas del ciclo natural, majestuosa creación que formada al encuentro de las pasiones que mueven a los seres humanos y que cobran de espiritualidad y alma a las personas.

Siendo un rasgo que lo define el concepto de "ausencia" en su existencia.

Pues el vacío es tal, que emana del yo, del interior, en el espacio habitado -cuerpo físico- al carecer de significado cuando no se sabe cuál es el rumbo, la importancia de su definición y el sentido de una búsqueda personal hacia la realización personal sea cual sea el motivo de aspiración despertado de manera individual en cada uno de los habitados.

Tal y como citaba Lorca en su obra "Eva Yerbabuena, *Federico según Lorca*, Granada (2011)"

*“Ahora, he descubierto una cosa terrible, yo no he nacido todavía. Ninguna de las horas muertas me pertenecía, porque no era yo el que había vivido,
Ni las horas de amor, ni las horas de odio.
Ni las horas de inspiración.*

*Mi mamá, doña muerte, me había dado las llaves del tiempo
Y por un instante, lo comprendí todo,
Yo, vivo de prestado.*

*Y por un momento, lo comprendí todo,
Lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver, si nazco”.*

"Eva Yerbabuena, Federico según Lorca, Granada (2011)"
Coproducción del Patronato de la Alhambra y Generalife y la Compañía Eva Yerbabuena Ballet Flamenco.

[Reflexión búsqueda del yo]



FIG. 23. Romero. *X A orillas del silencio* (2012)

"Habitar":

Del latin habitare. Lugar físico que tu tienes; Morar o residir en un lugar.

"Narrar":

Elemento es una palabra que procede del latín y tiene un origen un tanto curioso.

Así como la palabra abecedario hace referencia a las primeras letras a, be, ce, de..., en el alfabeto latino se considera que empezaba por la l: el, em, en... de ahí surge la palabra

"Elemento":

Para la física dicese cuerpo simple o el que no se descompone.

Los antiguos llamaron <elementos> al area del agua, la tierra y el fuego porque creían que eran sustancias simples y que componían cualquier cuerpo existente; por lo tanto <liquido, instabile, infido, elemento> poetica para Agua, Mar; y <Ser el quinto elemento>. Ser algo o alguien necesario, y por ello muy buscado.

"Abitare":

Aver consuetudine di un luogo.

"Narrare":

Elemento è una parola che procede dal latino e à un'origine particolare. Quindi, lo stesso che la parola abecedario si riferisce a le lettere a, b, c, d..., nel alfabeto latino si considera che iniziaba per la l: el, em, en... La si da inizio a la parola.

"Elemento":

Dai fisici dicesi per corpo semplice, o tale creduto per il suo non decomorsi.

Gli antichi chiamarono <elementi> l'area dell'acqua, la terra e il fuoco perche credevano che fossero sostanze semplici e che componessero qualsiasi voglia corpo esistente; quindi <liquido, instabile, infido, elemento> poetica per Acqua, Mare; ed <Essere il quinto elemento>. Essere cosa o persona necessarissima, e per ciò molto pregiata e ricercata.

Espacio de vida.

El proceso que atraviesan las imágenes en la memoria en el momento de ser interiorizadas resulta tan misterioso que se ha especulado mucho sobre la ruta que siguen las imágenes que capturamos de nuestro entorno. De igual forma ha sido tema de interés la manera en que nos afecta este proceso y cómo es que somos capaces de hacer propio algo externo,

¿Qué lugar habita el cuerpo?

Los espacios reconstruidos fuera de nuestros propios límites
Ya sea espacio, tiempo, todo es un lugar vivido.

¿Qué lugares va a ocupar mi cuerpo?

El despertar dentro de mí misma.
Donde el silencio es el único sonido que deja pasar la música; Salir del mundo que me rodea y entrar en aquel en el que me reencuentro, así como los lugares que me detienen al pasar y me trasladan.

¿Cuerpo y espacio narrativo?

Espacio donde la huella hace partícipe y protagonista ausente al cuerpo.
Lugar donde el cuerpo narra su propia historia a través de la reconstrucción de este espacio.

¿Cuál es el rastro que el cuerpo deja a través de su paso en el espacio?

La emoción dibujada a través de la huella.
El espacio se convierte en soporte, el tiempo en materia, el cuerpo en técnica.

Viaje a la utopía alcanzable.

Reconstruir con el recuerdo la casa del pasado... porque la casa es nuestro "rincón del mundo". Es nuestro primer universo.

Viaje en el tiempo a través del recuerdo sustentado en la infancia, recorrido vital a través de los sentidos, el recuerdo y la identidad en relación con un lugar determinado.

Un recorrido de ida y vuelta sobre nosotros y sobre lo sucedido, con ánimo de activar muestras de la creación. Establecer recorridos lineales o circulares sobre los espacios discontinuos, que son los que marcan la memoria.

Una memoria que actúa como almacén o depositaria de cada uno de esos espacios de silencio de los que hace gala el espíritu.

El cuerpo tiene voz propia para transformar sus posibilidades. Va a ocupar los lugares y hace uso de ellos. Entra en el espacio.

Movimiento, luces, fugacidad ... adentrarse en el espacio y apropiarse de él mismo, hacerlo propio porque habita y yace en cada rincón de nuestro ser; Por el que pasa y constituye cada posibilidad marcando el ritmo a través de el tiempo que lo circunda, que lo transforma, que lo golpea.

A golpe de reloj, manillas mecidas por los instantes a detener, efímeros y pasajeros en los que volver a situarnos y de los que apropiarse todo nuestro ser a través de la ausencia que nos aleja.

Deslizados sobre recuerdos y objetos que componen nuestra historia en la que a golpe de vista solo encajan con nosotros mismos uniendo interior y exterior.

El espacio se expande y se transforma, se hila en cada paso. Anuda la posibilidad de detener los instantes en el abismo y el recuerdo sustentado en la imagen.

No hay memoria porque toda presencia prescinde de ella. Fugacidad y reflejo, imágenes compuestas de objetos superpuestos.

Nos trasladamos al propio espacio, el que compone nuestro propio Universo. La calma se adueña de el lugar, toda pesa y se agita, pero penetra en nosotros deteniendo los instantes y haciendo eco en nuestro interior el gozo del lugar que vivimos.

Objetos que componen la historia y cuerpos que se deslizan sobre ella trasladando el recorrido.

Gesto y movimiento, geométricidad, gritos, voces, silencios, espacios penetrados danzados por un mismo cuerpo.

El sueño detiene el tiempo: La calma y satisfacción del lugar en que nos hallamos y el tiempo que soñamos componen la complicidad de presencias y ausencias que viven al compás un mismo espacio.

La luz emana gran claridad pero la fuerza que la empuja no deja transparencias limitando los espacios.

Cristales y muros hallan igual rigidez y consistencia, ligeros y firmes sin transcurso de el lugar que encierran.

Recorriendo cada espacio rugen los reflejos materializados en los espejos que duplican el lugar y sus posibilidades. Cada rincón cobra vida, historia y amplitud.

La duplicidad multiplica el tiempo y nos detiene por momentos.

Un muro frío y congelado puede transmitir la mayor calidez con solo acoger nuestro pesado cuerpo apoyado sobre el mientras la mirada clisada se pierde en el espacio delimitado que lo define.

Alturas que dividen, huellas que marcan, rastro que persigue, marcando señales sin distinción.

Nuestro mundo interior donde reencontrarnos y escapar de la silueta que confina con el espacio.

Sea espacio o sea tiempo, todo es un lugar vivido.

El cual hacemos nuestro, nos adueñamos para reencontrarnos en el. Nos desplazamos subjetiva y emocionalmente conducidos por la intuición de la posibilidad que nos habita. Costringe nuestro interior confrontándolo con la delimitación que lo define.

Espacio físico, espacio mental, interior y exterior a través de la apropiación del espacio narrativo.

"Narrare, vivere": *Le narrazioni tra arte e cura della persona* di Carmela Longo

*... La vita è così grande che quando sarai sul punto di morire
pianterai un ulivo convinto ancora di vederlo fiorire...*

*... La vida es tan grande que cuando estés a punto de morir
pianplantarás un olivo convencido de verlo florecer...*

Sogna ragazzo sogna Roberto Vecchioni, traducción Cristina Toro

Las palabras de poetas, escritores y diversas expresiones artísticas en general ayudan a encontrar dentro de nosotros mismos significados universales, en los cuales poder reflejar, de los cuales poder nutrirse, que pueden extraerse en cada momento de nuestras vidas.

Y es así como la experiencia del artista se convierte en nuestra experiencia, su sentir en nuestros sentimientos, sus palabras nuestras palabras. Entre otras también hay gestos que narran, hay esculturas, escritos, dibujos, música, ruidos. Son simples narraciones. El silencio también habla.

Hay una narrativa que cura, una narrativa que siembra el odio, una narrativa que alivia las heridas, una narrativa que las agudiza y pudre. A través de la narración decimos quien somos, llevamos la máscara incluso cuando nos la ponemos (el narrador que miente habla igualmente de si mismo). La narración nos expone, habla de nosotros, de nuestra vida, de lo que queremos, nuestros arrepentimientos, remordimientos, dudas

En los relatos que día a día hablamos intimamente de nuestros corazones, en las narraciones que a veces preparamos para otros, en estas narrativas nos modelamos como personas, padres, madres, gente que vive, discute, afronta problemas y dificultades, que construye, que sueña. Por lo tanto, la narración es un acto profundamente humano, inherente a nuestro ser en el mundo, y ser el mundo.

Hay un narrar místico que oculta y un narar que grita y te expone desnudo

Hay un relato que clasifica algunas personas como un loco y trata de encontrar el significado más profundo, no está sujeto a las agrupaciones de la experiencia humana. La etimología nos dice que la palabra viene del latín narran (*g*) *narus* (informado, experto), cuya raíz indica el saber.

Así que incluso cuando estudiamos la ciencia, narramos: narramos conocimiento y/o compartidos, hipótesis, teorías. Incluso la ciencia positiva es narrada y narra, también el método científico es el fruto de las narrativas: nadie puede escapar.

Este vínculo inquebrantable que une a toda la ciencia a la subjetividad, aunque a diferentes niveles y con diferentes matices, sería el mismo en convertirse en un objeto prioritario de estudio y no rechazado, o peor, mal entendido y negado como en la mayoría de las llamadas ciencias nomotéticas.

*I have not the right to want to change another
If I am not open to be changed*

Martin Buber

*No tengo derecho a querer cambiar a otro
Si no estoy abierto a ser cambiado*

Martin Buber, traducción Cristina Toro



FIG. 24. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

3.2 LUGAR ASÉPTICO

"Aseptico":

Libre de germenef infecciosos; Que carece de emoci3n o sentimiento; Carece de compromiso;

"Asettico":

Privo di germi, sterile; Impersonale, freddo, che non suscita emozioni, sterilizzato.

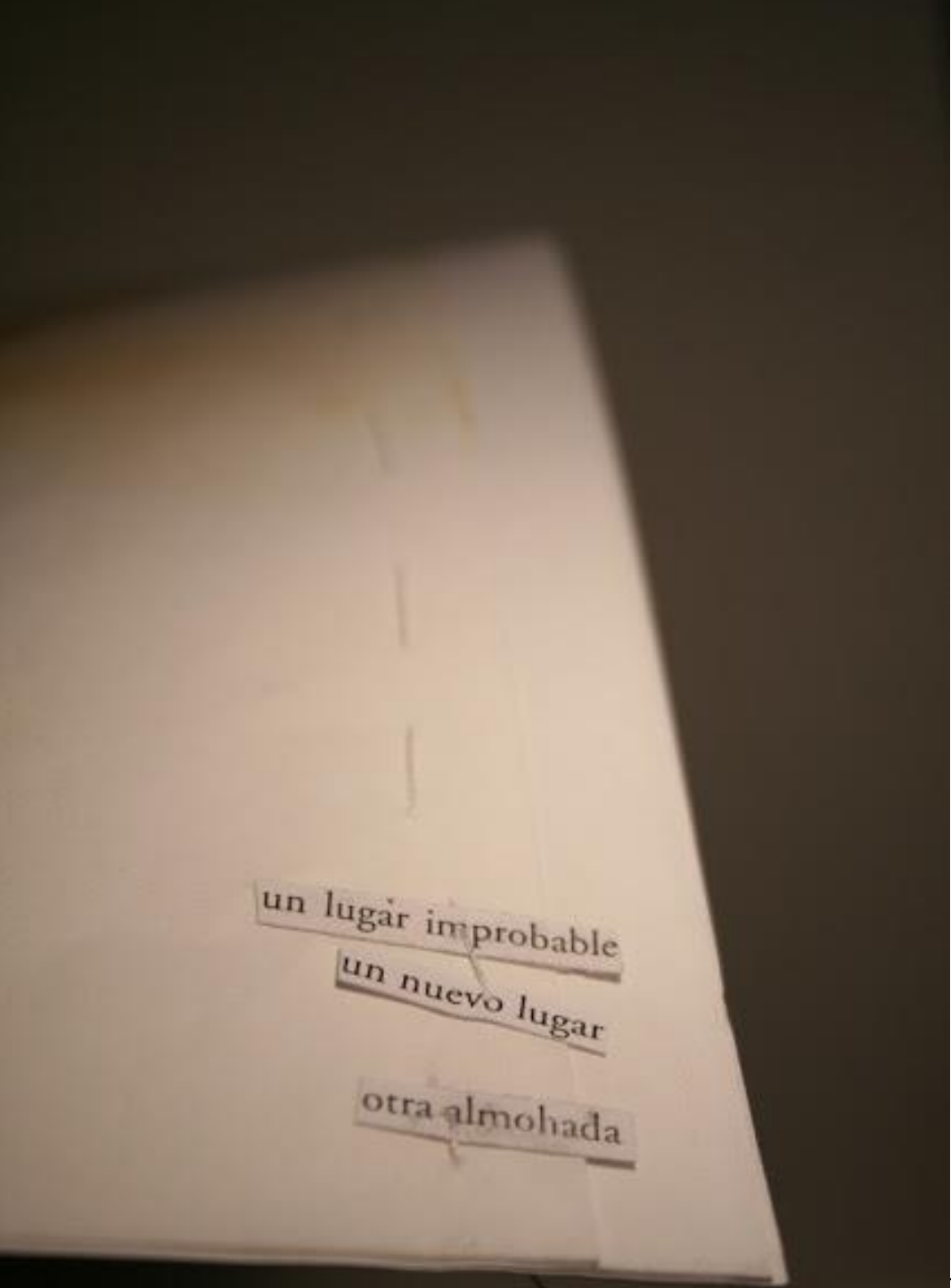


FIG. 25. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

3.3 LUGAR NARRATIVO

"Efímero":

Del griego: epi per emera día. Por un solo día; Lo que dura poquísimos.

Generalmente esta palabra tiene un valor negativo. Osea que es transitorio, impermanente, no es dueño de atención o cura, por parte del hombre. ¿Pero no podría su propio ser-por-un-día hacerlo mas bonito?

"Espacio":

Del latin spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico;

El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, areas ocupadas por un objeto.

"Retrato":

De rietrahere "hacer volver atrás", también significa reducir y abreviar. Expresión abreviada y reducida sacada generalmente de una persona o ser vivo y que te lo hace revivir, sea plática, descriptiva o literariamente.

"Identidad":

Del latin "identitas", y èste de "idem"(lo mismo). Principio fundamental de la lógica según el cual cada concepto es idéntico a si mismo. Afirmación positiva del principio de no contradicción.

"Espejo":

Lo que sirve para mirarse.

Todo aquello que nos muestra a nosotros mismos y nos induce a dos distintos comportamientos: irse o quedarse.

Instrumento en origen de metal blanco, cobre o estaño; despues de plata y finalmente de cristal. en el cual se puede ver la propia efigie; Per similitud qualunquePor similitud cualquier cosa lucida, donde se vea como en un espejo, tal y como la superficie del agua.

"Efímero":

Dal greco: epi per emera giorno. Per un solo giorno; Ciò che ha brevissima durata

Solitamente questa parola ha un valore negativo. Ciò che è transitorio, impermanente, non è degno di attenzione o cura, da parte dell'uomo. Ma non potrebbe proprio il suo essere-per-un-giorno renderlo più prezioso?

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto.

"Retrato":

De rietrahere "hacer volver atrás", también significa reducir y abreviar. Expresión abreviada y reducida sacada generalmente de una persona o ser vivo y que te lo hace revivir, sea plática, descriptiva o literariamente.

"Identidad":

Del latin "identitas", y èste de "idem"(lo mismo). Principio fundamental de la lógica según el cual cada concepto es idéntico a si mismo. Afirmación positiva del principio de no contradicción.

"Espejo":

Lo que sirve para mirarse.

Todo aquello que nos muestra a nosotros mismos y nos induce a dos distintos comportamientos: irse o quedarse.

Instrumento en origen de metal blanco, cobre o estaño; despues de plata y finalmente de cristal. en el cual se puede ver la propia efigie; Per similitud qualunquePor similitud cualquier cosa lucida, donde se vea como en un espejo, tal y como la superficie del agua.

Nuestros objetos cotidianos son los objetos de una pasión, de la propiedad privada, una pasión cotidiana que a menudo se impone a todas las demás. Es abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto. Al recoger objetos de la vida cotidiana y despojarlos de su función utilitaria, los objetos se vuelven poesía, cobran el sentido del ser amado.

Los objetos relacionados al sujeto aplacan nuestra angustia de la fugacidad del paso del tiempo, nos permiten conservar algo de un tiempo pasado.

Para que un objeto pueda cumplir su cometido para el cual lo hemos rescatado del olvido, hace falta que la persona que rememora ejerza sobre él una actividad imaginativa.

Es necesario que la persona que elige el objeto reconozca en éste alguna historia personal, lo que lo convierte en portador de significado.

Los soñadores encontramos en el fondo de nuestro rincón objetos que nos invitan a rememorar, objetos de la soledad, que son traicionados y abandonados por el olvido.

¹ Bachelard, Gastón. *Ibíd.* p. 228.

² Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 45.

Los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden. Se asocian a la inmovilidad condensada de los viajes a un mundo desaparecido. Más que un velo que se tiende sobre las cosas, son las cosas mismas que se cristalizan en sentimientos, tristezas, pesares y nostalgias. El mismo Bachelard decía que el “*espíritu ve y revé objetos.*”

*El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad”*¹.

En su texto, Ana Lucas nos invita a reflexionar sobre las ideas de Walter Benjamin sobre los objetos. Nos dice que para Benjamin los objetos son la autoafirmación de nosotros mismos, de nuestra identidad. Nos otorga el reconocimiento del otro al mirarnos. Las propias cosas, cuando nos miran, son las que nos constituyen en sujetos.

Los objetos cobran tal importancia que nos dice de ellos:

*“Los objetos muertos y presentes pueden despertar una añoranza que no se conoce más que al mirar a una persona que se ama”*².

Mediante la obra de arte, los artistas nos permitimos redimir los recuerdos del paso del tiempo y detener por un momento el instante en la obra,

Sólo recuerdo la emoción de las cosas”.

Antonio Machado.

“Como artistas creamos el tiempo que como personas no podemos recuperar: el tiempo de las esencias, liberado de las apariencias, intemporal y eterno; el tiempo del arte, en suma, la única puerta abierta hacia la felicidad, se destaca como otra de las figuras de la historia”³.

Marina nos describe en un fragmento de su libro lo que Heidegger percibió en las botas viejas pintadas en un cuadro de Van Gogh, un objeto ordinario y cotidiano en el que muchos no dejaban de ver un simple par de botas viejas:

“En la oscura oquedad del gastado interior de la bota queda plasmada la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez de la bota queda retenida la tenacidad de la lenta marcha por los monótonos y dilatados surcos del campo por el que corre un viento áspero. En el cuero está depositada la humedad y la saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del sendero al caer la tarde. En la bota vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado ofrendar el grano que madura y su misteriosa inactividad en el árido yermo del campo invernal”⁴.

Lo que Heidegger describe aquí es todo un escenario que nos transmite olores, colores y texturas: nos habla de la personalidad del dueño de aquellas botas, solitario, cansado, errante... Los objetos, evocadores de recuerdos, nos hacen percibir la ausencia de una presencia, como ya hemos descrito anteriormente.

Son estos tipos de transmisión de sensaciones los que rescataremos de los objetos en esta memoria personal, los que comunican, recuerdan y ayudan en parte a completar los vacíos de la memoria.

Los objetos elegidos permiten tener cerca a las personas de la familia que se encuentran distantes, es una manera de detener el tiempo y de retrasar el desvanecimiento de las imágenes de su recuerdo en la memoria.

A estos objetos, al extraerlos de su significación cotidiana, se les otorga un recuerdo personal relacionado con la familia, en los cuales existe una relación sujeto-objeto.

A pesar de no haberles pertenecido nunca ni haber estado en contacto directo con ellos, estos objetos tienen la capacidad de remitir a un recuerdo que se asocia con sus costumbres, sus acciones y su forma de ser.

Cabe resaltar que la relación que pueda existir entre el recuerdo de alguien y de un objeto es totalmente personal, y que no se pretende que tengan las mismas connotaciones para todos. Puede que haya coincidencias, eso sí.

³ Lucas, Ana. *Ibíd.* pp. 107-119.

⁴ Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 130.



3.4 LUGAR EXPOSITIVO

FIG. 26. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

“Espacio”:

Del latin “spatium” la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos.

“Spacio”:

Dal latino “spatium” la materia, terra o tempo che sposta due punti.



FIGS. 27 Booth, Albin. *Osmosis* (1999)

"Autoretrato":

En artes figurativas, retrato de si mismo; en literatura, descripción de si mismo; Descripción en prosa o verso de las propias características.

"Pintura":

Retrato de si mismo.

"Retrato":

De rietrahere "hacer volver atrás", también significa reducir y abreviar. Expresión abreviada y reducida sacada generalmente de una persona o ser vivo y que te lo hace revivir, sea plática, descriptiva o literariamente.

"Identidad":

Del latín "identitas", y èste de "idem"(lo mismo). Principio fundamental de la lógica según el cual cada concepto es idéntico a si mismo. Afirmación positiva del principio de no contradicción.

"Espejo":

Lo que sirve para mirarse.

Todo aquello que nos muestra a nosotros mismos y nos induce a dos distintos comportamientos: irse o quedarse.

Instrumento en origen de metal blanco, cobre o estaño; despues de plata y finalmente de cristal. en el cual se puede ver la propia efigie; Per similitud qualunquePor similitud cualquier cosa lucida, donde se vea como en un espejo, tal y como la superficie del agua.

Técnicamente es el medio que usa el artista para autoretratarse. Y también cuando esta función no es explícita, el espejo entendido técnica y conceptualmente, forma parte de la dinámica de autorretrato también en el sentido etimológico, en relación a la idea de reflexión en cada forma de autoreflejo.

"Autoritratto":

Nelle arti figurative, ritratto di sé stesso; in letteratura, descrizione di sé stesso; Descrizione in prosa o in versi delle proprie caratteristiche

"Pittura":

Ritratto di sé stesso

"Ritratto":

Da ritratarre nel senso di ricavare l'effigie di alcuno.

Figura umana dipinta o scolpita, somigliante alcuna particolare persona. Altrimenti effigie, immagine, simulacro.

"Identità":

Ugualanza assoluta. Principio d'identità, principio fondamentale della logica secondo il quale ogni concetto è identico a sé stesso. Affermazione positiva del principio di non contraddizione.

"Specchio":

Ciò che serve a guardare.

Tutto ciò che è atto a mostrare noi stessi a noi stessi induce a due differenti comportamenti: ritrarci o restare.

Strumento in origine di metallo bianco, rame o stagno; poi d'argento e finalmente di vetro, nel quale si guarda per vedere entro la propria effigie; Per similitud qualunque cosa lucida, ove si riguarde come in specchio, tale la superficie tersa dell'acqua

Sotto un profilo tecnico lo specchio è dunque il mezzo di cui si serve di solito l'artista per autoritrarsi. E anche quando questa funzione non viene esplicitata, lo specchio, inteso come dispositivo tecnico e concettuale, fa parte integrante della dinamica dell'autoritratto [...]

Lo specchio è parte integrante dell'autoritratto anche nel senso che il termine conserva a livello etimologico, in relazione al concetto e all'idea della 'riflessione' insita in ogni forma di auto rispecchiamento.

El cuerpo como espejo. Uso del cuerpo como autorretrato de nosotros mismos

Jugar con los espacios y fundirse en ellos mismos, lugar donde el reflejo cristaliza la voz propia del cuerpo que recrea. Imagen y espejo son un único cuerpo en el cual proyectar el confín de su existir. Vivir cada rincón penetrando en el reflejo de sí mismo recrea una historia narrada en primera persona cuyo espectador es protagonista de la misma. Fundirse y penetrar en los espacios rasgados donde la huella que los compone determina y reescribe el verso de la propia vida.

Cuerpos inertes que cobran vida, objetos que son partícipes de la misma. penetrar, profundizar, tocar, escuchar y salir del propio cuerpo para vivir cada rincón que nos acerca cada vez más al verdadero "yo" (l'altro doppio a me).

En este supuesto, aunque aparentemente inequívoco formulado con aproximación consciente se anclan las breves notas sobre la poética del propio cuerpo y de el alter ego. Toda una declaración de intenciones, tal vez incluso en pocas palabras la cual ya se deja esbozada en su fisonomía.

El rostro femenino como sucede a menudo después se oculta a la vista, será la espesura del cabello la que lo esconderá más tarde, a su vez , la inquietud se despierta en el corte de la trama, la pose, una imagen movida y difuminada, atrevida falta de definición.

La máscara, las manos definiendo la energía que las conduce apoyadas en el rostro; de nuevo el cabello. La luz inteligentemente estudiada confiere a la figura el particular sentido de la aparición que recorrerá una y otra vez en imágenes sucesivas persiguiendo y penetrando en su propio cuerpo confluyendo en el espacio.

Ambientes invertidos y objetos rescatados de su cotidianeidad. La íntima relación y complicidad con el interior doméstico, reconstruir con el recuerdo y los espacios la casa del pasado, el tiempo que viaja y recorre cada vagón del recuerdo.

... porque la casa es "nuestro rincón del mundo". Es nuestro primer universo.

El espacio como escenario situando uno de los lugares extraños donde confluye lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande.

Buscar la identidad propia en un tiempo que no es presente ni futuro. Retornar al nido.

El mundo es el nido del hombre. El mundo es un nido. [Bachelard]

Documentación de una experiencia en el mundo. Depositar un testimonio de un sentimiento vital.

Sin intención para ocultar el proceso por el que la imagen viene a la vida: el cable que permite que el temporizador de nuestro propio rumbo se halle en primer plano, aunque trasfigurado por el hecho de el movimiento que nos atrapa.

En cada imagen queda declarado y no se deja de repetir que el fundamento de cada acción, cada reflejo producido, cada pensamiento expresado es la propia muestra de el lenguaje corporal que habla de si mismo

La disponibilidad permanente de si misma como otra persona, "l'altro doppio a me", significa una inagotable capacidad de extraer del propio "yo" cada razón, cada necesidad, cada pretexto informa y define el cuerpo presente que expresa exprimiendo cada límite que lo circunda.

La comunicación del cuerpo con objetos, ropa, muros, puertas y ventanas es un inevitable recorrido profundizando el escenario vital precedente, el que le da vida y lleva a moldear esta otra realidad.

Visible aunque en movimiento el cuerpo se convierte en un referente entre las cosas, es una de ellas, sacado del tejido del mundo y su cohesión con este lo convierte en una sola cosa.

Cada cosa se mantiene en un círculo alrededor del cuerpo, estas se convierten en anexo y prolongación, están incrustadas en la propia carne, forman parte de su total definición y el mundo está hecho de la misma tela del cuerpo.

A la luz de esta evidencia se lee con mayor claridad la figuración de la naturaleza como medio, y telón de fondo todo un campo floreado. Pero si el mundo está hecho de la misma tela que el cuerpo, entonces este puede ser suficiente en sí mismo.

He aquí la materia prima del arte llamémosla inspiración o autenticidad, como ocurre a los poetas líricos, no se encuentran fuera de sí mismos pero crean desde dentro.

Hegel define el poeta lírico como alguien que

<no necesita de acontecimientos externos, que narra con mucho sentimiento o por otras circunstancias y oportunidades que se convierten en verdadera razón de su efusión. Pero por el contrario este es para ellos un mundo objetivamente concluso, de modo que la búsqueda en sí mismo es estímulo y contenido que satisface las situaciones internas, condiciones, eventos, pasiones del corazón y el espíritu. En este caso el hombre en su interioridad subjetiva se convierte en una obra de arte>

Sugerir con ironía convirtiéndose más de una vez en una obra de su propio cuerpo, tomando la posesión del espacio como si de una escultura se tratase.

La imagen del cuerpo desnudo erecto se transforma aproximándose a esculturas pero el cuerpo de la artista sabe incluso ser objeto que se expone en escaparate así como plástico flexible arrancado de la base que lo sustentaba.

Tal autonomía, individualizar con fundamento la subjetividad lírica, reconocer con plenitud una expresión que sale del interior pero el propio cuerpo se convierte en la obra de arte, se redimensiona en consecuencia de la influencia cultural, histórica, social, política e incluso biográfica.

Solo como reflejo tenue serán consideradas influencias surrealistas, percibidas como estancias de la crítica feminista que a menudo se han considerado naturales confrontamientos de interacción y sintonía en medida con la experiencia artística casi contemporánea o ligeramente anterior, centrada en la poética del cuerpo.

La dimensión lírica del lenguaje corporal como expresión de un espacio mental a través del autorretrato, no sugiere que haya residuos ingenuamente románticos o incluso espiritualistas. El artista no ofrece una visión idealizada de sí mismo, heroico, cargado de significados especiales.

Por el contrario, el conocimiento de que el cuerpo está hecho de la misma materia que el mundo sugiere una inmersión de su propia imagen en el universo de las cosas.

«Termine medio, che si frappone fra l'io e il mondo», lo studio, lo spazio nel quale l'opera scaturisce, è «un'estensione corporea, un collettore di percezioni, una cornice che funziona da cerniera, aperta all'interno e all'esterno».

E. Krumm, Lirica moderna..., cit., p. 105. (traducción Cristina Toro)

«Termine medio, che si frappone fra l'io e il mondo», lo studio, lo spazio nel quale l'opera scaturisce, è «un'estensione corporea, un collettore di percezioni, una cornice che funziona da cerniera, aperta all'interno e all'esterno».

E. Krumm, Lirica moderna..., cit., p. 105.

El cuerpo está bajo la ilusión de encontrar un lugar en el hueco de un árbol, u de obtener un tentáculo de sus raíces, se disuelve en el deseo de unirse con el suelo, lo que permite que los brazos se revistan de su corteza y se dispongan hacia arriba para sugerir incluso una verdadera metamorfosis en curso, un pánico reedición - y cualquier cosa menos dramática - el mito de Dafne.

La ausencia del rostro recortado en por la en cuadratura, o, como se ha dicho, en muchos sentidos, la dimensión performativa tan frecuente, la relación con el espacio y con las cosas que han sugerido a veces una interpretación fundada no en sí misma , sino en la puesta en escena de un personaje, que no coincide con el artista, pero la ofrece como modelo

«Never shows herself as herself. The difference is that she always shows herself as the same character – the character of a young woman in various mise-en-scènes»

Arthur Danto

«Nunca se muestra a ella misma como es. La diferencia es que ella siempre se muestra a sí misma como el mismo personaje, el personaje de una mujer joven en varios mise-en-scènes»

Arthur Danto, traducción Cristina Toro

Confundirse con las cosas no significa ocultarse totalmente, más bien disolverse en la luz para enfatizar el sentido de la unión íntima con el mundo, para mostrar a través del reflejo del espejo de auto-percepción perfecta (no necesariamente simplificarla).

Tratar de hablar a sí mismo a través de la devolución de su cuerpo en la forma de imagen, por lo tanto , sugieren lo invisible a través de lo visible.

«Basta un nulla», però, «perché in un attimo rivelatore si abbia l'epifania di un impossibile equilibrio, l'intuizione di qualcosa che si arresta nel flusso continuo del mondo»

E. Krumm, Lirica moderna..., cit., p. 134(traducción Cristina Toro)

«Basta un nulla», però, «perché in un attimo rivelatore si abbia l'epifania di un impossibile equilibrio, l'intuizione di qualcosa che si arresta nel flusso continuo del mondo»

E. Krumm, Lirica moderna..., cit., p. 134

Sólo lo suficiente de sí mismos y el mundo se da a conocer de este modo en el que el artista toma forma en una dimensión de suspensión temporal, en el momento en que la obra se realiza, visible e invisible, por un instante, revelan el uno al otro.

Denso clima onírico, los inusuales ángulos de toma, el maduro dominio del tiempo a través de las figuras movidas o desvanecidas, el manejo del espacio y su expansión mediante estratégicos espejos, pero sobre todo su capacidad para mostrar su propia desnudez trascendiendo moralinas y eludiendo el exhibicionismo, todo ello da un carácter personal y único a las imágenes de esta artista.

Sus dramas -la búsqueda obsesiva de la propia identidad, los acechos de una sociedad fragmentadora y limitante, la incomunicación a pesar de todos los lenguajes, la muerte como telón de fondo de todo lo que vive- hablan de una mujer y un tiempo, pero la proyectan en todas direcciones, dando visibilidad a los fantasmas de cualquiera.

Emerge su carácter instintivamente provocador, franco y sin filtrar; su maravilloso talento creativo, espejo de una personalidad de sorprendente madurez. Irónico, extremo, muy moderno. Una triste princesa del arte contemporáneo.

Sin intención para ocultar el proceso por el que la imagen viene a la vida: el cable que permite que el temporizador de nuestro propio rumbo se halle en primer plano, aunque trasfigurado por el hecho de el movimiento que nos atrapa.

En cada imagen queda declarado y no se deja de repetir que el fundamento de cada acción, cada reflejo producido, cada pensamiento expresado es la propia muestra de el lenguaje corporal que habla de si mismo.

La disponibilidad permanente de si misma como otra persona, "l'altro doppio a me", significa una inagotable capacidad de extraer del propio "yo" cada razón, cada necesidad, cada pretexto informa y define el cuerpo presente que expresa exprimiendo cada límite que lo circunda.

La comunicación del cuerpo con objetos, ropa, muros, puertas y ventanas es un inevitable recorrido profundizando el escenario vital precedente, el que le da vida y lleva a moldear esta otra realidad Visible aunque en movimiento el cuerpo se convierte en un referente entre las cosas, es una de ellas, sacado del tejido del mundo y su cohesión con este lo convierte en una sola cosa.

Cada cosa se mantiene en un círculo alrededor del cuerpo, estas se convierten en anexo y prolongación, están incrustadas en la propia carne, forman parte de su total definición y el mundo está hecho de la misma tela del cuerpo.

Los rostros

Los rostros, en nuestro día a día, son esenciales.

Son tan importantes que se convierten en el depósito de nuestra identidad individual. Un ejemplo que podemos tomar de nuestro devenir cotidiano es el de poder recordar los rostros de las personas cercanas a nosotros. Para poder recordar un rostro con precisión, es necesario observarlo con atención, ya que no basta la simple exposición de la imagen en la retina.

Los rostros deben su fisionomía y su poder mágico de transmisión de sensaciones a la proyección de nuestros recuerdos sobre los mismos. El hecho de que el rostro sea tan significativo no adquiere su sentido por un mero accidente¹.

Curiosamente, cuando miramos el rostro de alguien es como si mirásemos a través de él. De algún modo sus características físicas se desvanecen, y lo que logramos ver vendría a ser más el alma que la superficie.

Volviendo a la existencia de patrones para poder reconocer ciertos rostros, se presenta la hipótesis del “concepto perceptivo individual”, que significa un conjunto de rasgos que nos permite reconocer lo idéntico en lo múltiple, es decir, un rostro particular entre una multitud. Sin poder almacenar este tipo de datos organizados en la memoria podríamos sufrir, por ejemplo, “prospagnosia”, una enfermedad que impide reconocer los rostros familiares.

En nuestra memoria visual a corto plazo, somos capaces de almacenar más rostros que objetos. Esto ocurre porque los rostros tienen una forma especial de codificarse en nuestra memoria. El cerebro posee unas áreas especiales que reconocen los rostros

"La etimología de la palabra ayuda a comprender que retratar significa acercarnos a algo nuestro que habíamos cedido al espacio (geométrico y emotivo), con un gesto que puede ser brusco o delicado".

Alberto Moretti, traducción Cristina Toro

"L'etimologia della parola aiuta a capire che ritrarre significa portare vicino a noi qualcosa di nostro che abbiamo prima concesso allo spazio (geometrico ed emotivo), con un gesto che può essere brusco o delicato".

Alberto Moretti

¹ Merleau Ponty, Maurice. *Op.Cit.* p. 45.

Ya que su funcionamiento se inclina al reconocimiento de las estructuras, el cerebro suele leerlas y reconocerlas con tanta rapidez que no nos deja rastro de la lectura que ha seguido al mirarlo.

Por otro lado la actividad cerebral identifica no sólo al rostro de manera física, sino que evoca un nombre como una etiqueta, un expediente y una respuesta emocional.

Así, por más que olvidemos el nombre de una persona somos capaces de reconocer todo lo demás respecto a ella. A través del rostro podemos acceder a la fuente de información de la persona.

El hecho de que recordemos un rostro sobre otras cosas es porque el rostro representa todas las características de cada individuo, así como sus actividades, pasiones y costumbres.

Por consiguiente, es posible juzgarlo en todo momento.

Es la parte más expuesta y más expresiva de nuestro cuerpo, que filtra gran parte de las sensaciones.

Al estar frente a un rostro podemos reconocer características de la persona inclusive sin que ésta haya pronunciado palabra.

Es por eso que se considera que los rostros rebasan a la imagen en cuanto tal, ya que no sólo deben ser considerados como la identidad del individuo, sino que también pasan a la huella externa física - visible y sensible- de la imagen de un rostro es cambiada en pos del reconocimiento de una marca interna e ininteligible.

Hay quien se reconoce aceptándose también en el espejo, incluso dentro de los límites interiores y exteriores del propio “yo”.

Hay quien frente al espejo...refleja: un espejo de hecho se puede atravesar, entrando así en un mundo diferente, que va desde la simetría a la fábula, de los mitos a las metáforas.

Hay un espacio diferente en la parte interior del espejo: una superficie que se asemeja al agua y al alma humana y se convierte en un juego de reflejos, cuyas reglas son aquellas del doble.

Así el espejo se convierte en instrumento de conocimiento o castigo, objeto puente entre la realidad y la fantasía, entre otros, medio mágico de investigación y metáfora de nuestra vida; es cierto que un espejo roto refleja en sus astillas imágenes similares a lo que hemos llegado a ser hoy en día, las pequeñas luces de un todo perdido, destellos leves imaginarios, residuos de tiempo perdido sin resolver. Entre sus piezas afiladas partículas microscópicas de nosotros.

Así que ordenando cada reflexión partiría de la etimología de la palabra espejo, indicando que el espejo del mundo también puede jugar con las imágenes y resolverlas.

¿Cuál es la verdad? ¿Estamos en el espejo o somos distintos a nosotros mismos invertidos simétricamente?

Entonces el espejo refleja solo lo que aparece ¿o permite ir más allá en busca de sentido? La etimología permitiría una u otra hipótesis... ¿y la tradición? ¿La literatura ? ¿Las religiones, mitos y civilizaciones ? Los espejos según diversas tradiciones serían capaces de encarcelar a la interioridad humana, el alma.

La mirada tiene una doble función: ver con los ojos no lo es todo, los ojos son de hecho también “el espejo del alma” y vinculan interioridad y exterioridad.

“La mirada se vuelve veritas cuando refleja desde dentro y vanitas cuando se convierte en auto contemplación” Narciso

La temática espejo es recurrente en literatura, enlazando novelas como “Corazón de las tinieblas” de Conrad o: “Uno, ninguno, cien mil” de Pirandello en el concepto del conocimiento de nosotros mismos y de el doble, querido en psicología y psicoanálisis también en autores como Borges “El espejo está”.

Pero incluso esto es un tentador Mefistófeles: cumple nuestra necesidad de saber (Fausto). Nos permite echar un vistazo a nuestro rostro (al menos por analogía), el rostro que de otro modo sería el más extraño de todos, y sobre todo nos permite asomarnos a un mundo diferente: el mundo del revés, el mundo de los opuestos.

Para la cultura popular, el mundo al revés siempre coincide con lo grotesco, con carnavalización. Pero para un escritor como Borges el mundo al revés también abre la posibilidad de lo no realizado, los universos paralelos de la cosmología moderna, la verdad de la filosofía, la realidad de la semántica (o al menos de los signos).

Incluso los signos y las palabras son de hecho espejos, reflejos de otra cosa con la que también no coinciden (...) Incluso las palabras, como las imágenes en el espejo, engaña y seducen. Si la crítica era para Pasolini "*Descripción de las descripciones*" para la literatura de Borges es "*falsificación de las falsificaciones.*"

Al igual que Narciso, estamos condenados a pensar a través de las herramientas de deformación, que nos dan una imagen de nosotros mismos en la que nunca podremos reconocernos plenamente.

Focalizando el autorretrato en un punto de vista psicológico es importante destacar primordialmente la esencialidad del gesto que preside su formación subrayando la necesidad del hombre de dejar una imagen de sí mismo, del propio cuerpo, de su propio rostro.

El retrato no deja una historia que contar, en sí no tiene rastro de memoria; es la sucesión de autorretratos los que dejan huella, idea de Entre otras, la necesidad del hombre de representarse a sí mismo, su propio mundo interno.

En la medida en que el autorretrato se relaciona con los procesos y mecanismos que presiden a la "formación del yo" y del sentido de identidad, se puede confirmar que la primera y más importante relación con nuestra imagen venga dada del espejo.

Más allá de su función como mero soporte técnico, el espejo, un elemento central en la construcción y estabilización de la identidad, de la que el autorretrato es en mayor o menor grado una gran consideración a tener en cuenta.

Profundizando el paralelismo entre espejo y autorretrato cabe reflexionar en la búsqueda de la propia identidad, como hace el artista que a través de su propia imagen a menudo quiere llegar al corazón de la existencia.

La comparación con el otro yo, con el doble, la búsqueda de la identidad o el simple placer en la contemplación de su imagen revela la analogía entre el artista que posa delante del espejo y el héroe mítico frente a su reflejo.

La experiencia visual del encuentro con la reflexión son los conceptos clave que además de definir cada autorretrato le permite ver el emblema en la búsqueda de sí mismo.

La imagen reflejada se convierte en metáfora de la obra. El acto de verse en una fuente o un espejo asume la salida de sí mismo para demostrar lo que está fuera de sí.



FIG. 28. Udo, Nils., Radeau d'automne 9, branches de châtaigniers écorcées, troncs de sapin Douglas, Vallée de la Creuse 2012, Courtesy galerie Claire Gstaud,

3.6 ESPACIO NATURALEZA

“Casar ruidos, colores, olores. La hierva verde. Contar un bosque y un prado”

NILS UDO

"Naturaleza":

Derivada de natura, cuya procedencia es la misma palabra en latin. Pero la palabra latina natura es a su vez derivada del participio del verbo nasci, que significa "nacer". Quiere esto decir que la "natura" no designaba en principio las cosas naturales que las originan

"Natura":

La forza che genera; Ordine o sistema delle leggi che presiedono all'esistenza delle cose e alla successione degli esseri che compogono l'universo; Essenza e qualità incisa di ciascun essere; Quindi, indole, genio, carattere, sorta, qualità.

L'accento posto sulla natura - il voler prescindere dai valori della morale corrente; i fenomeni organici prioritari; l'accidentalità e l'innocenza.

La spontaneità cui si deve tornare nei comportamenti, e nei costumi allontanandosi delle convenzioni artificiali della società.

UN FIORE

*“Vorrei morire come un fiore
seccando petali di carne
chinando lieve lo stelo di vertebre
bianco-candide*

*c'è una bellezza tutta da soffrire
in questo corpo
che germoglia incubi e passione
che nell'odore ferino di sangue
si decompone
senza alcuna grazia
muore*

*sarà per rimediare a questo orrore
per nasconderne alla vista lo spavento
la cancrena di dolore
sarà per questo, forse,
che si ricoprano le tombe
con un fiore.”*

Testo di: Silvia Rosa

UNA FLOR

*" Me moriría come una flor
secando pétalos de carne
inclinándose ligeramente la estela de vértebras
blanco- candido*

*hay una belleza toda para sufrir
en este cuerpo
que brota pesadillas y pasión
que en el olor salvaje de sangre
Se descompone
Sin ningún tipo de gracia
muere*

*será para remediar este horror
para ocultar a la vista el susto
la gangrena del dolor
será por esto, tal vez,
que las tumbas se cubren
con una flor. "*

Testo di: Silvia Rosa, traducción Cristina Toro

Los elementos naturales ocupan la voz del cuerpo y el lenguaje se transforma en un espacio físico de naturaleza narrada

Búsqueda identitaria a través de las raíces y su unión con la naturaleza desde la propia experiencia.

Espacio como escenario situando uno de los lugares extraños donde confluye lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande, el bosque.

Buscar la identidad propia en un tiempo que no es presente ni futuro, retornar al nido.

El mundo es el nido de el hombre. El mundo es un nido.

Documentación de una experiencia en el mundo, depositar testimonio de un sentimiento vital.

P. Gauguin

¿De dónde venimos ? ¿Quiénes somos ? ¿A dónde vamos ?

Se la responde saliendo de su propia civilización camino a los mares del sur, para alcanzar un arte independiente a la tradición europea.

No explora el mundo buscando nuevas sensaciones, se explora a si mismo para descubrir los orígenes de sus propias sensaciones.

El viaje es salirse de sí. Y la experiencia artística se genera en ese viaje de ida y vuelta de el sujeto hacia “lo otro”, de lo propio a lo extraño.

“La meta es clara mientras uno se encuentra en el camino. Si pretendo alcanzar algo mantendré en la conciencia esa meta, así pues, el camino es el fin y juntos forman una unidad”

José Lebrero Stael, LOZANO SALMERÓN, Asunción. “La arquitectura del viaje: figuras del comportamiento y la formalización del arte desde la idea del viaje”

Vivimos en un siglo de indeterminaciones sociales, individuales y culturales, en donde el horizonte no es mas largo que una línea recta. Se manifiesta como una vaga tensión entre el corazón y la tierra, una indeterminada zona en la cual no podemos alcanzar mas alla de un punto de vista muy concreto.

Bueno y malo por encima y por debajo, verdadero y falso, nos enturbian a cada uno en una zona de transición que genera un estado desconcertante de relatividad. La experiencia es la vida del mundo.

El arte no va más allá de transfigurar la conciencia metafísica, intenta ir más allá de las condiciones de la existencia terrenal, como consecuencia de esto nos provoca ver las cosas de una nueva manera.

Esto debe ser ¿una habilidad en deuda para relatar las estructuras de este mundo

Texto de el catálogo de la documenta IX

Volumen I, Ediciones Cantanz, Stuttgart, 1992 fragmento pág.17ª 21

Habitantes delicados de los bosques de nuestros mismos...

El hombre descubre el mapa de su vida desde la barca en la que navega y únicamente en la medida en que el viaje se lo hace visible. Pero nunca llega a verlo como conjunto, tan solo como proceso.

El bosque sobretodo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado mas allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión.

...recorremos un camino del que no somos conscientes en su totalidad. Solo reconocemos lo que está ante nosotros o lo que podemos recorrer con la mirada o recordar con la memoria.

Se asocian a la inmovilidad condensada los más distantes viajes a un mundo desaparecido.

“Me encuentro atravesado de rayos, sellado de sol y de sombra... habito una buena espesura...en el bosque estoy en mi ser entero. Todo es posible en mi corazón como en los escondites de los barrancos” RENÉ MENARD

Más aún tenemos cada uno nuestras horas de choza y nuestras horas de palacio. Descendemos para habitar junto a la tierra, en el suelo de la cabaña, y después con algunos castillos querríamos dominar el horizonte.

Como la golondrina, construimos un mundo, un nido conglomerado de tierra y de cielo, de muerte y de vida, y de dos tiempos, el que está disponible y el que falta.

Una vez mas,nido, crisálida y vestido, no forman mas que un momento de morada.

Volvamos a encontrar sin darnos cuenta, la vida soñadora manejada en las minúsculas madrigueras de la casa.

Todo lo que hacen los bosques, los ríos o el aire, cabe entre estos muros que creen cerrar la estancia. El sol entra por todas partes porque todo es transparente

Hay casas claras donde habita en todas las estaciones el verano. No tienen más que ventanas.

A veces la casa crece, se extiende, para habitarla se necesita una mayor elasticidad en el ensueño.

“Mi casa es diáfana, pero no de vidrio. Es más bien de la misma naturaleza que el vapor. Sus paredes se condensan y se relajan según mi deseo. A veces la estrecho en torno mío, como una armadura aislante... Pero otras, dejo que los muros de mi casa se expandan en su espacio propio, que es la extensibilidad infinita” GEORGES SPYRIDAKI

Es revestimiento de armadura y también se extiende hasta lo infinito. Vivimos en ella la seguridad y la aventura por turnos. Es celda y es mundo. La geometría se trasciende.

La casa conquista su parte de cielo, tiene todo el cielo por terraza

“La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana”

MOURE

Inclusive, es el resultado de una lectura transparente de los juegos que se generan en el campo del arte con sus instancias de legitimación y/o desvalorización de los propios productos discursivos. La inmovilidad resplandece... El espacio de la inmovilidad hay que designarlo haciendo de él el espacio del ser.

Un poeta [Noel Arnaud] escribe:

‘Je suis l’espace où je suis’.
Si soy el espacio en el que estoy, entonces el cuerpo de Mendieta es más ni menos que este permanecer siluetado –recuerdo, huella, impronta– a raíz de su estar”

SALABERT

Entonces se podría aseverar que el cuerpo es el vehículo de estar en el mundo, y tener un cuerpo significa para un ser vivo confundirse con ciertos proyectos y emprender continuamente algo.

“mi cuerpo es el eje del mundo”

MERLEAU-PONTY

“Creo en el agua, en el aire y en la tierra. Son todas divinidad”

Ana Mendieta, traducción Cristina Toro



FIG. 29. Udo, Nils. *sans titre*, (1993), hêtre, sorbes, Langeland, Danemark,

Dice Merleau-Ponty que el cuerpo es un espacio expresivo pero no es un espacio expresivo entre otros espacios. Es el origen de todos los otros, es lo que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar. Lo cual hace que estas cobren existencia como cosas que tenemos al alcance de nuestras manos y ante nuestros ojos.

En ese sentido, nuestro cuerpo es lo que forma y hace vivir un mundo. Parafraseando a Merleau-Ponty, es “*nuestro medio general de tener un mundo*”.

Y lo propio del cuerpo humano es en definitiva la capacidad de multiplicar mundos alrededor de él, de renovar o enriquecer sin cesar el mundo que nos es necesario para vivir.

El cuerpo como naturaleza y Regina Jose Galindo

La naturaleza en toda su vivacidad.

El cuerpo como raíz que se aferra a la tierra; La tierra que cubre, se une con la hierba y la naturaleza.

El cuerpo de Galindo es tatuado con la propia naturaleza; su piel adquiere característica animal, tal y como afirma su propia frase “*Piel de gallina*”, pues el miedo y escalofrío queda inmortalizado a través de su confrontamiento con los límites creados por la sociedad. Su cuerpo no haya frontera y se une y alza con la madre naturaleza que lo compone y camufla como un lugar acoge a su habitante.

El cuerpo como naturaleza y Ana Mendieta

Unión; Encontrarse a si misma; Su propio espejo y autoretrato.

El cuerpo como naturaleza y Shinichi Maruyama

Agua, humo, tinta, fusión, movimiento, "Danza".

Shinishi Maruyama crea con humo y tinta. Su propia piel es el papel tatuado por la huella de su materia la cual dibuja y diseña a través del juego y vida que adquiere el material en el espacio.

El pigmento queda tatuado sobre el papel, y el aire, soporte sobre el cual él identifica su propio cuerpo.

UNO

Fuera de la casa

La casa es demasiado grande

Se extiende cuando duermo.

Partir es dar pasos fuera.

De la mente, no.

Partir es dar pasos

fuera de la habitación con el hilo.

El mismo hilo.

Hilos. CHANTALL MAILLARD



FIG. 30. Romero. X *A orillas del silencio* (2012)

“Espacio”:

Del latin spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico;

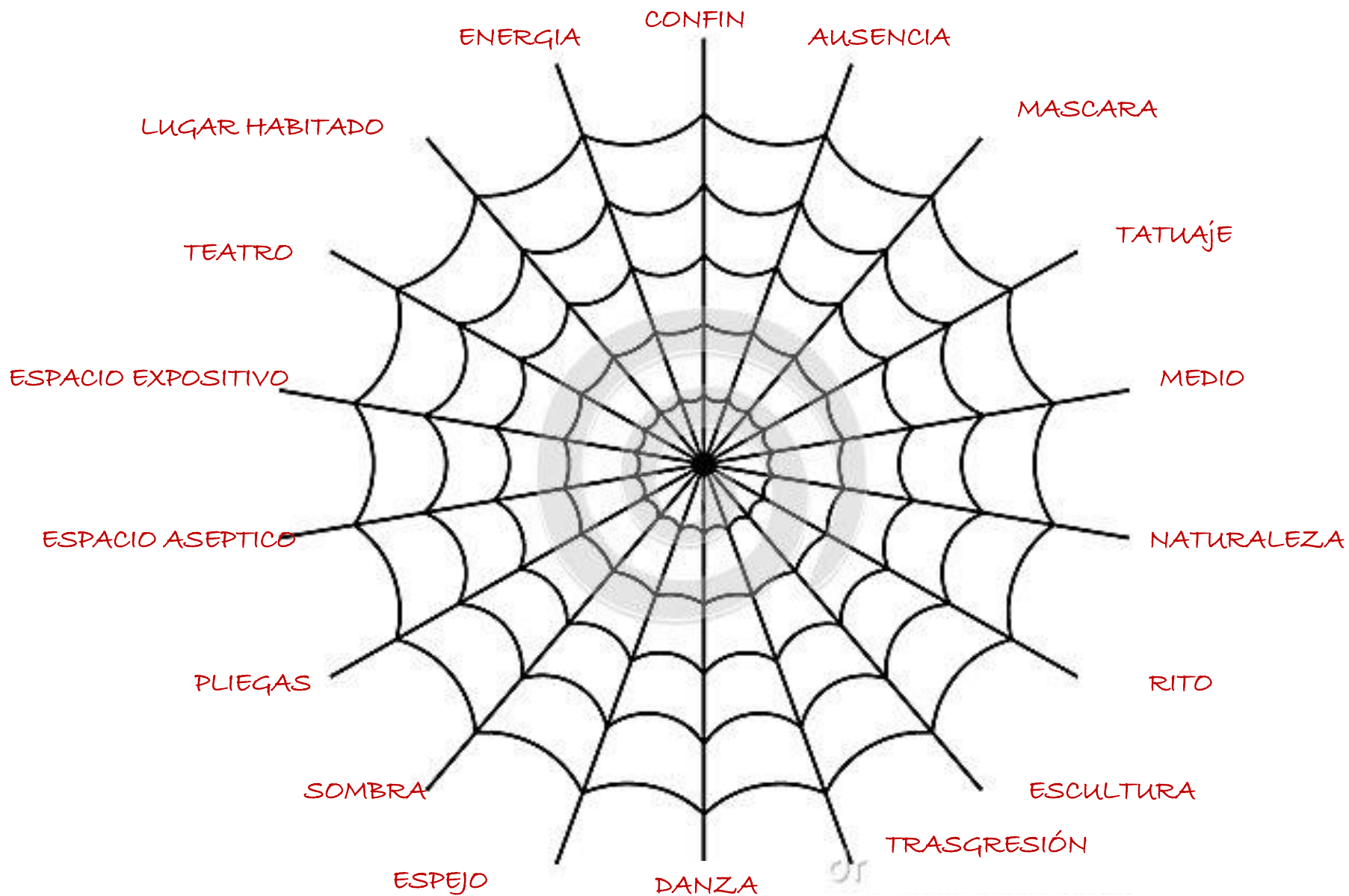
El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, areas ocupadas por un objeto.

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico;

Il contenuto di un volume,

il set di punti, zone occupate da un oggetto



El espacio y el tiempo en el arte pueden ser traducidos como *espacio físico* (donde actúa el cuerpo y la actividad humana ocupa un espacio) y como *espacio mental* (donde el cuerpo es ausencia del hombre en el espacio filosófico).

Partiendo de la necesidad de utilizar el cuerpo como *lenguaje* y como *espacio propio* que ocupa, vive y en el cual actúa, llegamos a descubrir las posibilidades infinitas que el cuerpo tiene.

He representado el cuerpo como un círculo, punto de atravesamiento que no termina de ser dibujado porque su ausencia no tiene límite.

Su confin es mental y filosófico, ausencia del hombre donde llega el lenguaje; el cuerpo en el espacio narrativo, como elemento lingüístico, ausencia, signo dejado, huella que permanece, contenedor y espejo como propio autorretrato.

El tiempo construye el lugar en un espacio físico y mental a través del cuerpo, tejido de esta tela de araña.

Cada punto de atravesamiento en la tela es el lugar habitado por cada cuerpo, representado por cada artista elegido en el proceso investigativo.

Círculo, punto de partida	CUERPO
Tejido	TIEMPO
Telaraña	ESPACIO
Puntos detenidos en la telaraña	ARTISTAS
Tiempo construido	VOCES DEL CUERPO

Yo como mujer, quiero razonar sobre la fisicidad del lenguaje expresivo del cuerpo femenino.

Anteriormente decíamos que el espacio y el tiempo en el arte pueden ser representados como espacio físico y como espacio mental.

En la tela de araña hemos construido el espacio a través del cual se llega al fondo del cuerpo femenino mediante el uso de la voz propia de cada artista que la compone. Así construyendo este tejido dividimos el espacio en físico y mental.

En el espacio mental, así como en el físico, el tiempo está construido por la voz de cada artista que partiendo del uso de su cuerpo como lenguaje expresivo se reflejan las distintas posibilidades que este tiene de ser representado.

Mi concepción del arte como expresión de realidades busca nuevas formas de representarlas, con más vida, moldeables, que se puedan tocar, palpar, leer... Así como Woodam o Pina daban vida a sus cuerpos, mi expresión de la realidad busca una representación viva combinando movimiento, silencio, quietud, energía, límites, que rompa con las dimensiones interrelacionando espacios, medios y público, creando así un nuevo concepto de performance.

Todas estas posibilidades infinitas del cuerpo se pueden traducir en las distintas formas de representación del arte.

Si hablamos de la *Danza*, cada cuerpo tiene una voz propia; Detenidos en la voz de la bailarina y coreógrafa *Pina Bausch*, descubrimos que a través del lenguaje corporal nos hace llegar a su cuerpo como medio de expresión.

La suya por excelencia es una voz aferrada al cuerpo *cuerpo como elemento lingüístico*, entre otras.

Su discurso no es otro que el uso filosófico del tiempo, usando el cuerpo en un modo muy gestual y físico para componer un *espacio mental*.

En seguida llega la fisicidad del cuerpo sobretodo femenino, usando un determinado *lenguaje en el espacio narrativo*.

El uso de la Danza y el Teatro es primordial en su trabajo.

A través de la danza-teatro compone este espacio mental con el uso de las distintas voces de el cuerpo.

A veces, la suya es una en las cuales el cuerpo se convierte en "*medio*". *Medio* usado en las distintas escenografías que componen el espacio perfecto.

La bailarina nos transporta dentro de su propio cuerpo en el tiempo y es espacio mental; Juegan alegría, lucha, liberación, amor, vida, deseo, desesperación, unión... como podemos ver en su obra "Pina Love 3D" *Wim Wenders*.

En otros trabajos su cuerpo es usado como "*naturaleza*".

Nos traslada a un mundo subreal, donde el agua, la luz, el tacto y el color de miles de pétalos florales hacen uso del espacio mental.

El uso del cuerpo como "*energía y movimiento*" protagoniza una liberación de energía física a través del ritmo bailado y el uso musical de cada escena hace entender al espectador hasta donde es capaz de llegar su voz interior.

A continuación se procederá a un estudio modélico sobre el uso de el cuerpo de esta artista a través de la representación entre danza, teatro y cine usando las distintas posibilidades con una única voz, la de su propio cuerpo.



FIG. 31 Pina Bausch. *Bamboo Blues* (2008) Paris 4e. Théâtre de la Ville

CAPITULO 4. LOS SENTIDOS

4.1 Cuerpo que percibe

4.2 Cuerpo vivo

4.3 Sonidos / Silencios

4.3 I gesti

4.4 Cuerpo rediseñado

"Ánimo":

Estado energético de una persona. "Tener ánimo" es tener energía para completar alguna acción. "Tener buen ánimo" es desplegar energía positiva. Si pensamos que ésta energía proviene del alma, entonces comprendemos porqué ánimo lleva la misma raíz indoeuropea. "An(u)": respirar, en griego "anemos" que es igual a viento. Por otro lado si pensamos que ésta energía se basa en el buen balance de los componentes básicos del cuerpo, la llamaríamos humor.

Lo spirito dell'uomo in quanto ha intelletto o mente, e quindi pensiero, ragione, volontà, intenzione, proponimento, coraggio

"Estado de ánimo":

Actitud o disposición emocional en un momento determinado. No es una situación emocional transitoria. Es un estado, una forma de permanecer, de estar, cuya duración es prolongada y destiñe sobre el resto del mundo psíquico. Se diferencia de las emociones en que es menos específico, menos intenso, más duradero y menos dado a ser activado por un determinado estímulo o evento.

Los estados de ánimo suelen tener una determinada valencia o lo que es lo mismo, se suele hablar de buen y de mal estado de ánimo; activado o deprimido.

A diferencia de las emociones, como el miedo o la sorpresa, un estado de ánimo puede durar horas o días. Cuando esta valencia se mantiene habitualmente o es la que predomina a lo largo del tiempo, se habla entonces de humor dominante o estado fundamental de ánimo.

El estado de ánimo sufre oscilaciones a lo largo del tiempo. Cuando sucede dentro de unos límites que no generan dificultades a la persona, se denomina eutimia.

"Animo":

Stato energetico d'una persona. "Avere buon umore" è avere energia per compire un'azione, avere energia positiva. Se questa energia viene dal'anima capiamo perche animo à la stessa radice indoeuropea. "An(u)": respirare, in greco "anemos" (viento).

Lo spirito dell'uomo in quanto ha intelletto o mente, e quindi pensiero, ragione, volontà, intenzione, proponimento, coraggio

"Stato d'animo":

Atteggiamento emozionale in un'occasione determinata. non è uno stato transitorio. È uno stato, un modo di rimanere, essere, e la durata si prolunga nel mondo psiquico. La differenza cn altre emozioni si trova nella sua intensità, è meno intenso e se prolunga di piu. Di solito non succede determinato per uno stimolo o accadere.

Di solito negli stati d'animo si parla di buon umore o in caso contrario umore depresso. Diversamente di emozione tali come la paura o la sorpresa, uno stato d'animo si puo prolungare ore o giorni.

Lo stato d'animo ha cambiamenti; Quando questi cambi non presentano difficoltà alla persona, questo stato si denomina eutimia. Quando è anormalmente giu si chiama depressione. Quando è anormalmente alto si chiama hipomanía o manía. L'alternanza di fasi di depressione con fasi di mania è chiamato disturbo affettivo bipolare.

Inoltre differiscono temperamento e personalità, che solitamente non hanno in genere una componente temporale, ma sono atteggiamenti permanenti al momento.

Cuando es anormalmente bajo se llama depresión. Cuando es anormalmente alto se llama hipomanía o manía. La alternancia de fases de depresión con fases de manía se llama trastorno afectivo bipolar

También se diferencian del temperamento y de la personalidad, los cuales generalmente no suelen tener una componente temporal, sino que son actitudes permanentes en el tiempo. No obstante, determinados tipos de personalidades, como el optimismo o la neurosis, pueden predisponer al sujeto a determinados estados de ánimo. Ciertas alteraciones del estado de ánimo, como la depresión o el trastorno bipolar, forman una clase de patologías denominadas trastornos del estado de ánimo.

Según algunos psicólogos, como Robert Thayer, el estado de ánimo es una relación entre dos variables: energía y tensión.

Según esta teoría, el estado de ánimo diverge entre un estado energético (de más cansado a más activo) y un estado referido al grado de nerviosismo (entre más calmado o más tenso), y se considera que el "mejor" es un estado calmado-energético y el "peor", un estado tenso-cansado. Thayer también defiende una conexión especial entre la alimentación y el ejercicio físico en el estado de ánimo.

"Sensación":

*Ésta proviene del verbo "sentire" (perf. "sensi" ("sensum")): percibir, discernir por los sentidos, escuchar. Proviene de la raíz indoeuropea *sent- "ir", como en alemán antiguo "sinnan"- "ir, viajar, anhelar"*

Sentir"

Del latín sentire, originalmente significaba oír pero luego pasó a representar la percepción de todos los sentidos. De ahí también nos llegan las palabras asentir, disentir, consentir, presentir, resentir,

Tuttavia, alcuni tipi di personalità, come ottimismo o nevrosi, possono predisporre il soggetto a certi stati d'animo. Alcune alterazioni dell'umore, come depressione o disturbo bipolare, sono una classe di malattie conosciute come disturbi dell'umore. Secondo alcuni psicologi, come Robert Thayer, stato d'animo è una relazione tra due variabili: energia e tensione.

Secondo questa teoria, umore diverge tra uno stato di energia (di più stanco a più attivo) e uno stato concernenti a il grado di nervosismo (tra più calmo o più teso), ed è considerato che il "migliore" è uno stato di calmato-energetico e "peggio", uno stato tenso-stanco. Thayer difende anche una speciale connessione tra cibo ed esercizio fisico sull'umore.

"Sensazione":

Modificazione semplicissima dello spirito umano data dalle impressioni che fanno sui nervi le cose del mondo esteriore.

"Senso":

Percepire con il corpo, con l'intelletto. Potenza o facoltà per la quale l'anima mediante un moto nervoso percepisce oggetti esterni: atto di questa facoltà. Altrimenti la sensibilità considerata negli apparati della visione, dell'udito, dell'olfatto, del gusto e del tatto e gli apparati stessi o sia gli organi o strumenti di sensi, perciò detti anche sensori.

Dicesi anche per intelletto, intelligenza che a il senso della ragione

Las imágenes mentales y el proceso de interiorización de lo externo

Cada día de nuestras vidas, mientras realizamos nuestros quehaceres cotidianos tales como tomar el autobús, ir al trabajo, ir de compras, caminar, etc., nuestra mente va recogiendo y registrando todo el tiempo cosas de nuestro entorno.

Un sonido, una canción, una voz, un olor, entre otras cosas, son capaces de actuar en la memoria con tanta intensidad que traen del pasado, por unos instantes, un evento o una persona en particular.

Nuestra memoria va recogiendo apuntes de cada lugar en el que estamos o pasamos a manera de conocimiento², para poder ubicarnos y relacionarnos como individuos dentro de un espacio, una época y una sociedad.³

El proceso de interiorización de nuestro entorno implica estar atentos a lo que sucede a nuestro alrededor. Es un acto de recoger imágenes que podemos captar de todo lo que vemos, así como de todo lo que sentimos en el momento de interiorizar.

Todos los hechos que conforman nuestra vida, lo que hemos aprendido y aprehendido a lo largo de la misma, las cosas que nos han hecho preguntarnos quiénes somos y lo que hacemos, el sentirse que uno “pertenece” a cierto lugar, el encontrarse más cómodo con ciertas cosas o con otras, influye en todo lo que nuestra memoria está dispuesta a querer conservar de nuestro entorno.

La percepción es un factor importante en el acto de recoger imágenes de nuestro alrededor. Percibir es coger información y darle sentido. Vivimos entre los significados que damos a la realidad. Lo que recibimos como estímulo es, a continuación, transformado por nosotros

Con respecto a esto dice José Antonio Marina:

“Percibir es dar significado a un estímulo. En efecto, con la percepción ingresamos en el mundo del significado, del que no va a salir nunca nuestra vida mental. Toda información que se hace consciente tiene un contenido, unas señas de identidad. Da igual que sean vagas o precisas”⁴.

Para Marina la percepción es un arte de corte y confección: recortar siluetas e hilvanar la información del presente con el pasado; es lo que llama síntesis perceptiva⁵. Este acto de seleccionar, unificar e identificar es para él el origen de los significados⁶.

La noción de percepción es también importante en la medida que al estar presenciando algo, este acto crea de un solo golpe el significado que vincula los hechos; y no sólo interpreta el instante presente, sino que incluso hace que este instante tenga sentido⁷. Esto se presenta a modo de comprensión de lo externo, conectándose con nuestra realidad interna y transformando el instante que presenciamos:

“La consciencia humana recibe una forma o imagen de algo que previamente se encuentra establecido plena cabalmente. La realidad del conocimiento queda subordinada a la realidad ontológica, de tal modo que lo que se capta es una reproducción que, procedente de la realidad exterior, ha llegado a inmanentizarse en la estructura subjetual. De esta forma, la única posibilidad para hablar de objetividad y de verdad se da cuando entre lo “mío” y lo “otro” existe una armonía y correspondencia, sea formal o no. Con todo, esta caracterización, tal como la hemos presentado, únicamente es válida a un nivel simplemente formal y metodológico, debiéndose la considerar como un esquema difícil de verificar, que más que un retrato exacto y fiel es una caricatura que acentúa ciertos rasgos para hacerlos resaltar más”⁸.

Que recordar es penetrar en el horizonte del pasado, y vivir nuevamente la experiencia anterior en una situación temporal. Como conclusión, percibir no es recordar, pero van estrechamente ligados y se complementan ⁹.

Cuando vemos algo con lo que, de cierta manera, nos sentimos identificados, algo que nos trae al presente alguna persona o algún hecho, tomamos una especie de fotografía mental -una secuencia de fotografías mentales, para ser más exactos- para conservar ese recuerdo. Esta imagen que guardamos es más que una imagen: se mezcla con sensaciones, percepciones, olores, luz, sonidos, etc. Todo esto conforma un recuerdo que termina siendo mucho más complejo que simplemente una imagen. Al guardarla estamos incluyendo todo lo que la conforma.

Sobre este concepto, la toma de una especie de fotografía mental para capturar el instante, desarrolla Walter Benjamin su teoría sobre el *Jetztzeit*, que significa en alemán “tiempo-ahora”. Con el *Jetztzeit* Benjamin pretende reivindicar el pasado procurando que su restauración pueda ser posible en el ahora. El “tiempo-ahora” se redime en el presente mediante la experiencia nueva ¹⁰.

La existencia fugaz del instante del presente es detenido en una imagen mental como un “paisaje petrificado”, sobre el cual iremos construyendo una edificación nueva sobre una ruina. Con esta idea se pone de manifiesto la capacidad de las imágenes para eternizar la realidad y, así, poder construir una nueva historia

Su idea de ruina como huella del origen de nuestras vidas se ve ineludible en el presente, es decir, nuestros orígenes se ven inevitablemente evocados en nuestra construcción del presente. Al traer el recuerdo a la experiencia del ahora construimos una nueva experiencia del pasado fosilizado:

“El presente abre, a través del recuerdo, al pasado en un retorno hacia el origen esencial en el que dicho presente encuentra su propio sentido al actualizar las virtualidades pasadas” ¹¹.

La noción de presente de Benjamin está cargada de pasado, como un instante eterno, como *Jetztzeit*.

² Cada vez que interiorizamos algo visualmente de nuestro entorno, este proceso implica que aprendemos de lo que vemos, por lo tanto, que lo conocemos. El recuerdo, entonces, se presenta como nuestro conocimiento de las cosas. De esta manera es posible que podamos evocarlo nuevamente y transformarlo en el presente.

³ Ferraris, Mauricio. *La Imaginación*. Madrid, Rógar, 1999. p. 26.

⁴ Marina, José Antonio. *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993. p. 43.

⁵ Con la síntesis perceptiva se refiere Marina a la acción de retomar fragmentos de nuestra experiencia pasada y unificarlos con nuestro ahora. De esta manera se constituye un momento presente dotado de sentido.

⁶ Marina, José Antonio. *Ibíd.* p. 45.

⁷ Arce Carrascoso, José Luis. *Teoría del Conocimiento*. Madrid, Síntesis, 1999. p. 161.

⁸ Arce Carrascoso, José Luis. *Ibíd.* p. 115

⁹ Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, Península, 1975. p. 44.

¹⁰ Lucas, Ana. *Tiempo y Memoria*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 1994. pp. 33-34.

¹¹ Lucas, Ana. *Ibíd.* p. 57.

Estas fotografías mentales, estos “*instantes*”, son el punto en el que se tocan el tiempo y la eternidad; es como una mirada rápida que conserva el contenido de lo eterno.

“El momento no es un átomo de tiempo sino más bien un átomo de eternidad: el primer intento de la eternidad por detener el tiempo”.

La eternidad del momento se encuentra en su devenir transitorio y fugaz. He ahí la importancia del momento en el ahora.

El hombre, dice Ana Lucas, posee un presente que es el punto donde el devenir se transforma incesantemente en pasado.

La conservación del pasado sólo es posible a manera de imagen - imagen instantánea, además- y la conservamos gracias a nuestra relación cognoscitiva con dicho pasado. De esta manera es posible que “vibre” en el presente. La presente cita las vivencias pasadas, no las revive.

Reiner María Rilke escribe en su *Poema* de junio de 1924:

*“El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:/Si quieres lograr la existencia de un árbol/ Invístelo de espacio interno, ese espacio/ Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones/ Es sin límites, y sólo es realmente un árbol/ Cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento”*¹⁹.

Con esto se refiere a que nos apropiamos de las cosas externas, simples, para adjudicarles un valor interno de nuestra propia vivencia para hacerlo complejo, rico, lleno de significado.

¹⁹ Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 238.

²¹ Como definición de desaparecer se explica en el texto el hecho de ya no ser más visible, de partir de un lugar, de no poder seguirse manifestando y, por eufemismo, dejar de existir. Véase Mauron, Véronique y Ribaupierre, Claire. *Le Corps Évanoui. Les Images Subites*. París, Hazan, 1999. p. 19.

²² Manguel, Alberto. *Leer Imágenes*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 95

El objeto observado puede ser algo cotidiano, que se nos presenta todos los días sin que llame nuestra atención. Sólo basta que relacionemos este objeto con alguna experiencia del pasado, o con el recuerdo de alguien, para que le demos un significado especial que nos permita mirarlo de otra manera, generando infinidad de sensaciones diversas. De esta forma el recuerdo se hace latente en el instante presente y se encuentra estrechamente ligado a la experiencia de la persona que rememora.

Es lógico que las personas perciban las cosas de manera distinta. Si no, seríamos todos iguales. Es interesante también saber, al estar frente a una imagen, qué es lo que están viendo los otros. De esta manera se puede conocer mucho de su pasado, su forma de vida, su proceso de aprendizaje, su sensibilidad. No se trata aquí de analizar a cada individuo de manera psicológica. Se trata de conocer la diversidad que existe de percibir las cosas, una diversidad que resulta infinita.

La melancolía es un sentimiento de una pérdida inconsciente, es decir, el que sobrevendrá mientras algo de pasado se encuentre parcialmente aún en el presente, pero que sabemos que a la larga desaparecerá²¹.

La melancolía está ligada a la rememoración: el sujeto busca revestir los objetos que se le presentan en forma de ruinas, de fragmentos, de huellas. Mediante la expresión de la melancolía se cuestiona el pasado, se expresa una relación inconsolable con lo desaparecido y lo ausente.

Como hemos visto, las imágenes se encuentran ligadas a cada momento que vivimos, resultan siendo imágenes cambiantes, móviles, imposibles de asir como algo preestablecido y concreto²².

Cada vez que las saquemos de los cajones de la memoria y las traigamos al presente serán algo distinto, y se transformarán nuevamente en el proceso antes de volver al cajón ²³.

Nuestros ojos son como ventanas que miran a través de lo interno lo externo. Nos permiten fijar un momento pasajero y volverlo eterno. La materia de la que estamos hechos está conformada por imágenes, no podríamos vivir sin ellas. Sin relacionar el presente con el pasado no podríamos generar un futuro, seríamos entes vacíos.

Según los escritos de Merleau Ponty, para poder aprehender una imagen externa a nosotros hay que utilizar la percepción. Mediante la misma nos será posible completar los datos de la imagen que vemos mediante una proyección de los recuerdos.

El autor escribe, también, acerca del color de los recuerdos (Gedächtnisfarbe), que vendría a ser el color que aplicamos a los objetos basándonos en nuestra experiencia anterior, de modo que vemos las cosas a través de una especie de “lentes de la memoria”. Este color de la mirada se aplica cada vez que vemos algo que nos parece que ya hemos visto antes, de tal manera que presente y pasado se entremezclan hasta el punto de ya no poder distinguirse entre ellos mismos ²⁴.

De esta manera nos apropiamos de historias ajenas a través de la mirada. Al convertirlas en propias les añadimos toda nuestra historia, aprendizaje, el entorno que nos rodea. Notamos que existen en un tiempo y espacio personal, las volvemos autobiográficas ²⁵.

Para que una imagen mental se haga imborrable en el recuerdo es necesario empaparla con afectos intensos, como pueden ser amor, ira, violencia, odio, deseo, tristeza, admiración, alegría, asombro, etc. ²⁶.

Aparte de las sensaciones que podamos captar con las percepciones propias de cada individuo, muchas veces nos gustaría poder conservar las imágenes mentales como una fotografía, inmutable, sobre todo las imágenes de las cosas que sentimos que son importantes para nuestra vida, que aportan a nuestro día a día una razón de ser y que nos

Merleau Ponty resalta la diferencia que existe entre “percibir” y “recordar”. Explica que percibir implica ver cómo surge un sentido de los datos que captamos, sin el cual sería imposible evocar recuerdos pasados, mientras

Podría estar emparentado también con el inglés “send” o alemán moderno “senden”-“enviar”. En latín podría haber obtenido su significado figurativamente como en “ir y encontrar su camino [usando los sentidos]”, reduciéndose finalmente como al solo hecho de usar los sentidos.

²³ Los cajones para Gastón Bachelard, así como los armarios y los cofres, se convierten en objetos solidarios donde encerramos o disimulamos nuestros secretos. Véase Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 107.

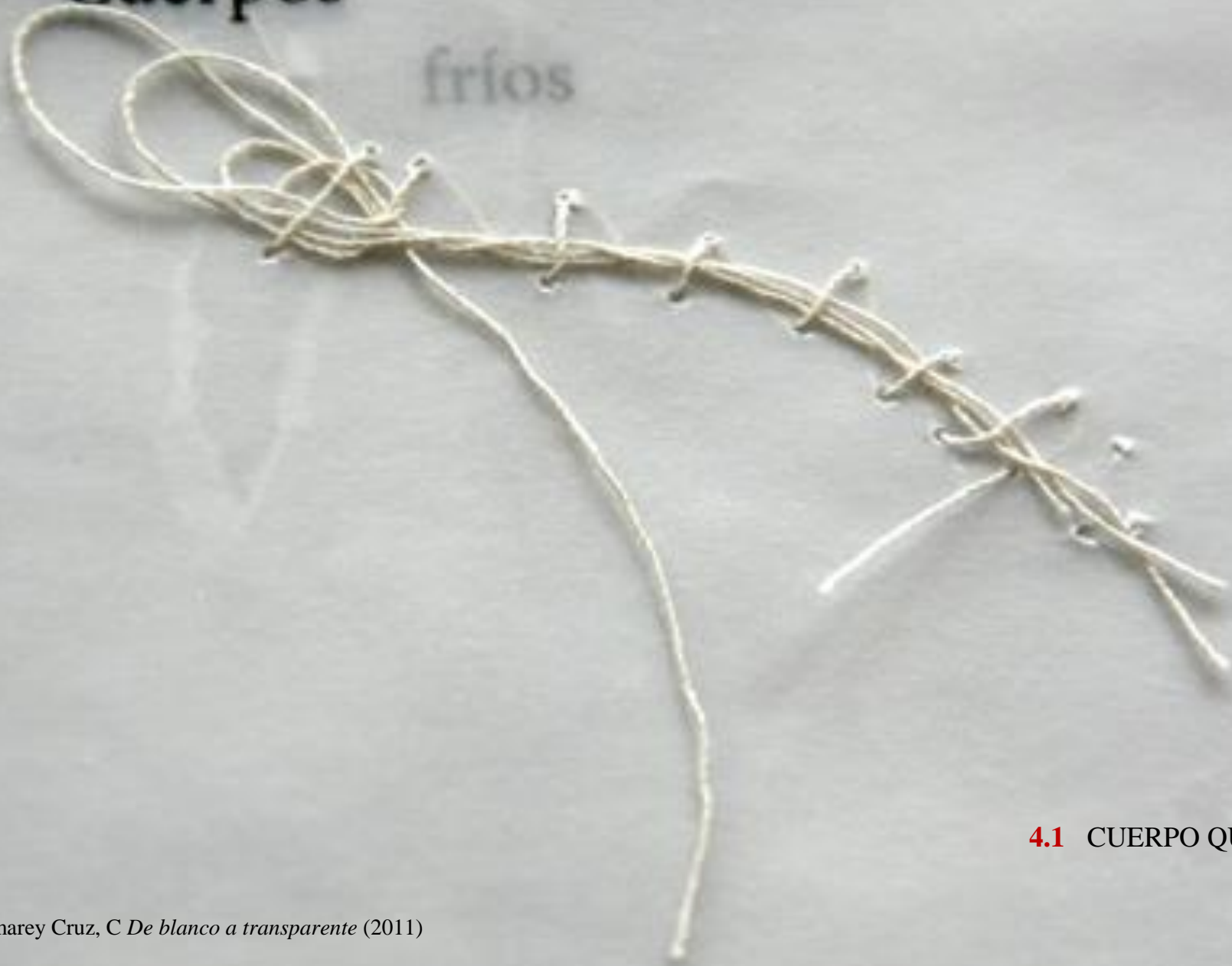
²⁴ Merleau Ponty, Maurice. *Op. Cit.* p. 42.

²⁵ Bachelard, Gastón. *Op. Cit.* p. 31.

²⁶ José Antonio Marina escribe respecto a esto que son los organismos sensitivos los que son capaces de introducir valores en la realidad. Véase Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 101.

Cuerpos

fríos



4.1 CUERPO QUE PERCIBE

FIG. 32. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

"Tacto":

Del latin "tangere" (tocar). Este sentido està distribuito por toda la piel y forma parte importante della memoria. Hacer contacto es tocar algo, unir una cosa con otra

"Palpar":

Del latin "palpare", (tocar con las manos, tocar, plapar); Hay tambièn un verbo "palpari" que significa acariciar; De ahì tambie`n palpacion, palpito y palpo (tentaculo).

"Contacto":

Unión entre varias cosas de modo que se toquen entre si.

"Vibrar":

Agitarse. El temblor del movimiento que hacen las moléculas de los cuerpos sacudidos por la elasticidad.

"Escalofrío":

Temblor momentaneo de la piel y la fibra superficial de los músculos, acompañado de una sensación de frío, de fiebre, de miedo o también de otra commoción del ánimo.

"Commoción":

Alteración, movimiento, desasosiego y trastorno impetuoso del estado anímico de la persona.

"Stupor":

Falta de función cognitiva crítica y nivel de conciencia en el que un paciente esta casi en su totalidad sin responder y sólo responde a estímulos tales como el dolor.

"Tatto":

Tangere, toccare. Quello dei cinque sensi che appartiene all'organo cutaneo, o serve a giudicare di certe qualità dei corpi, della loro solidità o della loro fluidità, della loro umidità o della loro secchezza, della loro temperatura, ecc.

"Palpare":

Batter dolcemente, testare.

"Contatto":

Il toccarsi vicendevoli di due corpi.

"Vibrare":

Agitarsi, Brandire. Il muoversi tremando che fanno le molecole dei corpi scossi per elasticità.

"Brivido":

Tremito momentaneo della pelle e delle fibre superficiali de'muscoli, accompagnati da un senso di freddo, da febre, da paura o anche da altra commozione dell'animo.

"Commozione":

Scossa violenta al cervello, ai visceri. Lo stato dall'animo perturbato.

"Stupore":

Stato dell'animo di colui che vedendo o sentendo cose meravigliose e grandi, resta muto, o come dicesi nel volgar toscano come un sciocco. Più raramente si usa anche nel significato originario di indormentimento o letargo degli organi dei sensi e del moto.

Tacto

Piel e identidad

Función de la piel como interfaz que establece el límite con el mundo exterior.

Es un lugar de comunicación en el que a través de ella establecemos contacto directo con todos los sentidos, en ella confluyen y se manifiestan constantemente el tacto, la vista, el olfato, entre otros.

Por último la piel es una superficie de inscripción de las huellas. Recipiente donde residen los vestigios de todas nuestras vivencias y relaciones. Es principalmente por esta razón por la que Didier Anziu establece que la piel, o lo que él llama el Yo-piel, es la manifestación del yo, estableciendo que este tendría funciones similares a las de la piel (proteger, guardar, delimitar, etc).

La piel se manifiesta físicamente debido a acontecimientos externos de nuestro ser: se sonroja cuando tenemos vergüenza, transpira cuando estamos nerviosos, se sobrecoje cuando nos emocionamos, etc.

Estas son manifestaciones de la piel que no podemos controlar y que entregan información sobre lo que nos está pasando interiormente, es decir, la piel puede manifestar nuestras emociones más recónditas.

El hecho de que la piel manifieste sensaciones verídicas sobre nuestro ser puede ser la razón de que ésta sea utilizada por hombres a lo largo de la historia para comunicar, ya sea a través de los gestos, por medio de las mismas pulsiones del cuerpo o interviniendo sobre el.



FIG. 33. Mendieta A. *Untitled* (1984).

ISTRUCCIONES DE USO

*" Desnúdame lentamente
quítame primero el nombre
después el corazón
finalmente arrancame la mente.
Recuerde quedarte en mi piel
vertical
presionando como un peso de plomo
entre sus muslos sobre el esternón
adhiriéndose bien la ranura
de mi rostro.
Balancea siempre en el lado
opuesta a mi dirección,
resiste la tentación
de un abrazo
manten tu forma
la línea negra de demarcación.
Cierra siempre cada puerta:
Se sabe que si escapo
no puedes quedarte

del resto no se ha visto nunca
una sombra
sin ninguna mancha "*

Testo di: Silvia Rosa

ISTRUZIONI PER L'USO

*"Spogliami lentamente
sfilami prima il nome
poi il cuore
in ultimo strappami via la mente.
Ricorda di starmi sulla pelle
in verticale
premendo come peso a piombo
tra le cosce sullo sterno
aderendo bene al solco vivo
del volto.
Ondeggia sempre dalla parte
opposta alla mia direzione,
non cedere alla tentazione
di un rotondo abbraccio
mantieni la tua forma
la linea nera di demarcazione.
Chiudi sempre ogni porta:
si capisce che se scappo
tu non puoi restare

del resto non si è mai vista
un'Ombra
senza nulla da macchiare."*

Testo di: Silvia Rosa



y nos encoje

4.2 CUERPO QUE VIVE

FIG. 34. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

"Tacto":

Del latin "tangere" (tocar). Este sentido està distribuito por toda la piel y forma parte importante della memoria. Hacer contacto es tocar algo, unir una cosa con otra

"Palpar":

Del latin "palpare", (tocar con las manos, tocar, plapar); Hay tambièn un verbo "palpari" que significa acariciar; De ahì tambie`n palpacion, palpito y palpo (tentaculo).

"Contacto":

Unión entre varias cosas de modo que se toquen entre si.

"Vibrar":

Agitarse. El temblor del movimiento que hacen las moléculas de los cuerpos sacudidos por la elasticidad.

"Escalofrío":

Temblor momentaneo de la piel y la fibra superficial de los músculos, acompañado de una sensación de frío, de fiebre, de miedo o también de otra commoción del ánimo.

"Commoción":

Alteración, movimiento, desasosiego y trastorno impetuoso del estado anímico de la persona.

"Stupor":

Falta de función cognitiva crítica y nivel de conciencia en el que un paciente esta casi en su totalidad sin responder y sólo responde a estímulos tales como el dolor.

"Tatto":

Tangere, toccare. Quello dei cinque sensi che appartiene all'organo cutaneo, o serve a giudicare di certe qualità dei corpi, della loro solidità o della loro fluidità, della loro umidità o della loro secchezza, della loro temperatura, ecc.

"Palpare":

Batter dolcemente, testare.

"Contatto":

Il toccarsi vicendevoli di due corpi.

"Vibrare":

Agitarsi, Brandire. Il muoversi tremando che fanno le molecole dei corpi scossi per elasticità.

"Brivido":

Tremito momentaneo della pelle e delle fibre superficiali de'muscoli, accompagnati da un senso di freddo, da febre, da paura o anche da altra commozione dell'animo.

"Commozione":

Scossa violenta al cervello, ai visceri. Lo stato dall'animo perturbato.

"Stupore":

Stato dell'animo di colui che vedendo o sentendo cose meravigliose e grandi, resta muto, o come dicesi nel volgar toscano come un sciocco. Più raramente si usa anche nel significato originario di indormentimento o letargo degli organi dei sensi e del moto.

Organos

En alemán moderno “Sinn” significa también “sentido, mente” o “sinnen”-“pensar”, derivado probablemente de la acepción “anhelar” o “tener en mente”.

Las sensaciones son respuestas de nuestros sentidos a los estímulos del mundo. Entre los sentidos el más poderoso es el de la visión porque el mundo se hace comprensible a la mente en el mismo instante en que vemos ayudándonos a sobrevivir en el entorno natural y artificial. La percepción, en cambio, es la habilidad de la mente de seleccionar, diferenciar, organizar e interpretar los estímulos que reciben nuestros sentidos.

Por qué? ¿Qué sucede para que podamos percibir unas cosas más que otras? ¿Qué es lo que seleccionamos o diferenciamos?

La visión recoge los estímulos del mundo exterior, la mente los guarda en la memoria, seleccionando de acuerdo a la importancia que tienen para nuestra vida. Cada vez que percibimos algo nuevo, una compleja red de relaciones, que hasta hoy es un misterio para la ciencia, se establece en la mente, de acuerdo a la memoria previa.

Percibimos de manera siempre personal el mundo que nos rodea. El arte es una manifestación de la percepción de cada uno.

Reconocemos aquello que nos es familiar con mucha facilidad, en cuanto nos es más difícil percibir aquello que nos es extraño, porque nos faltan elementos de la memoria con qué relacionarlos. Cuando la relación se establece se convierte en conocimiento.

Para sentir y percibir es importante observar el mundo.

Expresión corporal

El concepto de expresión corporal se utiliza para hacer referencia a aquellas personas que usan su cuerpo, los movimientos y formas que pueden lograr con él para expresar diferentes tipos de ideas.

Generalmente, la noción de expresión corporal se aplica a artistas como bailarines, coreógrafos, mimos, etc., que trabajan con su cuerpo más que con la palabra. El arte de la expresión corporal requiere siempre gran dominio y conocimiento del cuerpo propio así como también mayor expresividad ya que se debe poder transmitir con movimientos lo que otros dicen con palabras.

Sin embargo, la expresión corporal no debe ser entendida simplemente como una disciplina artística. En este sentido, todos los seres humanos (e incluso los animales) expresan ideas o sensaciones con el cuerpo.

Los gestos faciales son por ejemplo uno de los casos más conocidos: uno puede no estar diciendo nada pero mostrando con su expresión facial su descontento, alegría, emoción.

Estimulación multisensorial

La teoría de Integración Sensorial de Jean Ayres (Terapeuta Ocupacional) y el enfoque Snoezelen, Multisensorial, son terapias que provocan un despertar sensorial, favoreciendo la comprensión de los otros, del mundo y de sí mismos, a través de estímulos y

actividades significativas, y partiendo siempre de las necesidades básicas del niño así como de su desarrollo real.

El objetivo principal de la estimulación multisensorial es el de mejorar las condiciones de vida de las personas con discapacidad, trabajar las sensaciones, la percepción y lo sensorial que son capacidades básicas del ser humano.

La teoría de Integración Sensorial de Jean Ayres también coinciden en objetivos y conceptos con la estimulación multisensorial, de hecho la estimulación es siempre sensorial ya que sólo se puede estimular a través de los sentidos, y cuantos más sentidos impliquemos en la terapia mejores resultados obtendremos, aunque las técnicas que se utilizan se diferencian en muchos aspectos.

Bases neurológicas de la estimulación multisensorial

Según Montes, A. (1996), hay algunas investigaciones que constatan que hay un mayor desarrollo neurológico cuando se produce un adiestramiento y estímulos debidamente adaptados para cada situación y sujeto.

Hay diferentes autores que hablan de esto. Darwin, en sus estudios, pudo observar como en animales de la misma especie y en estado salvaje, su cerebro es de menor tamaño siendo causa de esto la disminución de las demandas funcionales.

Santiago Ramón y Cajal también afirmaba que existe una plasticidad cerebral, viendo como el crecimiento de los axones y las dendritas y su riqueza de conexiones y enlaces es debido a la actividad mental alta, siendo el caso contrario la reducción de estas conexiones a causa de la inhibición de los procesos neuronales

Altman hizo experimentos con ratas con las cuales utilizó toque y contactos tempranos, ambientes enriquecidos y empobrecidos y

entrenamientos durante un tiempo con ratas adultas, siendo el resultado de estos estudios que el grupo de ratas manipulado tenía un tamaño mayor de los hemisferios cerebrales y los procesos de proliferación neuronal que se extiende hasta edad adulta.

Para entender la relación de la estimulación multisensorial con la neurología es necesario observar el desarrollo del cerebro en el feto y los efectos del estímulo sobre el desarrollo del sistema nervioso central; Además el cuerpo guarda toda esta información para la próxima vez que vuelva a pasar, reaccione de la misma manera, a esto se le llama una lección sensorial.

Howard Gardner desde la psicología cognitiva defiende que la mente humana posee una capacidad para producir sistemas de símbolos que utiliza para producir pensamiento. Estos sistemas son abiertos y creativos y pueden generar una actividad que consiste en crear, rectificar, transformar y recrear productos, sistemas de pensamiento y universos de significados nuevos.

Para Ernst Cassier el hombre es un "animal simbólico" y el mundo una forma simbólica. Por *"forma simbólica ha de entenderse toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente* (Cassier 1995) Susanne Langer.

Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos y la imaginación y lo que expresa es sentimiento humano (sentimiento representando todo lo que puede sentirse, desde la sensación física, el dolor, el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos de sentimiento constantes de una vida humana consciente (Langer, 1996)

Áreas de estimulación multisensorial

Estimulación somática.

Es aquella percibida por todo el cuerpo, especialmente la piel y por la cual podemos diferenciar entre yo y el mundo.

Estimulación vibratoria: autopercepción.

El cuerpo está compuesto por diferentes cajas de resonancia. Éstas permiten la percepción interna del cuerpo mediante sus ondas vibratorias. La utilización de esta vibración para el conocimiento de nuestro propio cuerpo es lo que llamamos estimulación vibratoria. Cuando hablamos de autopercepción nos referimos a conocer nuestros sentimientos, emociones, ideas... esto se lleva a cabo mediante un proceso de búsqueda interna, introspección.

Estimulación vestibular.

La estimulación de esta área permite los conceptos como ausencia-presencia y proximidad-distanciamiento. Otro de los objetivos a trabajar es la integración de cambios del cuerpo en relación al espacio.

Estimulación visual.

Trabajar la estimulación visual con actividades de fijación de la mirada, seguimiento visual o percepción visual.

Estimulación auditiva.

Para estimular la audición se trabaja el volumen, relación de sonidos con experiencias previas, estimulación del resto auditivo o el timbre de objetos de la vida diaria.

Estimulación gustativa.

Se estimula esta área mediante la discriminación de sabores

Estimulación táctil.

Esta sensación se percibe mediante los receptores somáticos (mecanorreceptores, termorreceptores y nociceptores).

El sentido táctil es una de las vías de entrada de información, junto con el oído y la vista. En la sala de estimulación se puede trabajar la sensibilización y desensibilización táctil, por ejemplo.

El nivel de integración del sistema táctil está estrechamente relacionado con el grado de madurez del sistema nervioso central, por lo tanto, la estimulación de éste último influirá en su desarrollo global.

Estimulación olfativa.

El olfato es un sentido que estamos utilizando todo el tiempo de manera inconsciente. Lo podemos trabajar como evocador de recuerdos y como anticipación. Podemos utilizar por ejemplo siempre el mismo perfume.



FIG.35 .Niño con una incapacidad en una Sala Snoezelen



FIG. 35 Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

"Silencio":

Del latín (silentium). Ausencia de sonido o de ruido. Ausencia, falta u omisión de algo (un elemento, una parte de la información, etc.) en un texto, escrito o comunicación

"Sonido":

Del latín sonitus, un sonido es una sensación que se genera en el oído a partir de las vibraciones de las cosas. Estas vibraciones se transmiten por el aire u otro medio elástico

"Silenzio":

Dal latino (Silentium). Nessun suono o rumore.

Assenza, guasto o omissione di qualcosa (un elemento, una parte delle informazioni, etc.) in un testo scritto o comunicazione

"Suono":

Dell Latino Sonitus , il suono è un sentimento in cui un orecchio è generato dalla vibrazione delle cose.

Queste vibrazioni se trasmesse attraverso l'aria o altro elastica media .

Cuerpo que habla


El ritmo y textura comparten melodía recreando movimientos con voz propia que abren a un paisaje corporal cuya ambientación combina posiciones yuxtapuestas dejando duda entre estar “con” y estar “entre”.

Agenciamientos entre el cuerpo y la palabra. Distanciando y yuxtaponiendo la materia corporea que se deforma a través de los impulsos y afectos proyectados por el contacto físico, dirigir por la fuerza y manipulación de las distancias que interviene en el espacio; poniendo a juego si perseguir dichas fuerzas u oponerse a ellas abriendo paso a los impulsos emotivos contrapuestos: Ver y Sentir; Ver y tocar.

Distinguir las distancias deteniendo en el mínimo espacio y ver de qué está compuesto más allá de la prolongación del tiempo, registrando signos y componiendo significados.

Cada silencio en el espacio lleva un intervalo que lo misura en lentitud y velocidad representando cada sensación conjugando perspectivismo y decisión.

Instancias de entrenamiento, experimentación y práctica escénica a través de la composición de dispositivos performáticos.



Hasta que no nos vemos

4.4 LOS GESTOS

FIG. 36. Guimarey Cruz, *C De blanco a transparente* (2011)

“Prossemica”:

La palabra proxémica viene del latín proximus, de prope 'cerca' y ximus 'más en el sentido de máximo'.

Proxémica es la parte de la semiótica dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; mas concretamente, la proxémica estudia las relaciones -de proximidad, de alejamiento, etc.- entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico.

El término proxemia se refiere al empleo y a la percepción que el ser humano hace de su espacio físico, de su intimidad personal; de cómo y con quién lo utiliza.

“Prossemica”:

Lo studio delle relazioni di vicinanza nella comunicazione.

Proxémica

Uso del lenguaje no verbal y la gestualidad a través del cuerpo.
La expresión pura más directa y reflectiva.

Gilbert & George hacen todo porque no hay diferencia entre lo que es su vida y el arte.

Un material que podría ser de cabaret, o sea de clasificación baja en comparación arte culto, está sometido a un tratamiento intencionado de acuerdo con la estrategia de vanguardia.

Y el payaso triste, que comprende extensiones Chaplinianas junto con delicias de Beckett, refleja la condición precaria pero persistente de los hombres.

El placer de la mímica es distinto: existe también en la distorsión, en la mueca de burla (Rainer Masi, Nauman, también Samaras). El final se acerca a la verdad más que a la propia realidad, a través de la deformación.

El uso de un lenguaje no verbal y gestos a través del cuerpo
El reflectiva expresión más directa y pura.

La parodia Funciona de anatema y está erosionando el valor de los contenidos, el cambio de forma .

La identidad del autor se refugia en la ilusión , en la máscara.

“Il corpo come linguaggio”, Lea Veugine, traducción Cristina Toro

La parodia funciona de anatema e fa scemare di valore il contenuto mutando la forma.

L'identità dell'autore si rifugia nell'illusione, nella maschera.

“Il corpo come linguaggio”, Lea Veugine



FIG. 37 Mendieta A. *Old mother blood* (1981)

4.5 CUERPO REINVENTADO

"Cuerpo":

Es un elemento que sigue vivo en la narrativa o como presencia física real o como ausencia.

"Modificar":

Del latino modificare (arreglar); Mondus: manera, medida y facere (hacer)

"Body Art":

Arte de el cuerpo. Prácticas donde el artista usa específicamente su cuerpo como soporte y material para la creación artística.

Este cuerpo se usa, se corat, se pinta, se cose en modernos riuales que tienen mucho que ver con la práctica primitiva. No es hasta los setenta que esta práctica se consolida como tendencia.

"Mutación"

Cambiar, variar.

"Piel":

Membrana densa, espesa, que compone exteriormente todas las partes del cuerpo del hombre.

"Traspasar":

Pasar de una parte a otra de un lugar.

Pasar una cosa de una parte de un cuerpo a otra opuesta de este.

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza.

"Modificare":

Dal latino modificare (organizzare); Mundus: modo, misura e facere (fare)

"Body Art":

Arte del corpo. Pratica dove l'artista usa il suo corpo come supporto e materiale specificamente per la creazione artistica. Questo corpo è usato, si dipinge, cucito in moderni riuali relazionati con la pratica primitiva. Non è fino al 1970 che questa pratica è consolidata come una tendenza.

"Mutare"

Cambiare, variare, rendere una cosa diversa di quel che era.

"Pelle":

Membrana densa, spessa, che ricomporre steriamente tutte le parti del corpo del'uomo.

"Trespass":

Andare da una parte in un altro posto. Passare una cosa di una parte di un organismo a un altro opposto di questo.

El diseñador Andy Goodman por ejemplo, menciona cuatro tipos de posibles expansiones: la esperanza de vida, la inteligencia, los sentidos y las capacidades físicas. Goodman considera cuestión de tiempo la desaparición de los gadgets externos para ser sustituidos por indicadores y procesadores subcutáneos que utilizarán el propio cuerpo como interfaz. Algunas de sus propuestas para diseñar un mejor cuerpo son por ejemplo una piel artificial con nano-sensores que guarda datos biométricos de los momentos de placer y los reproduce en de estrés, unas gafas capaces de grabar momentos de felicidad y reproducirlos cuando el sujeto muestre síntomas de depresión o cabellos inteligentes que cambian de color en función del estado anímico.

Otra diseñadora que experimenta en el diseño del cuerpo posthumano es Lucy McRae, quien se define así misma como *Body Architect* (arquitecta del cuerpo). Entre sus propuestas más originales está la de modificar nuestro olor corporal para crear una comunicación más animal. Se haría a través de un perfume comestible que expulsaría el olor a través de los poros de la piel, redefiniendo el concepto de perfume (de dentro a fuera) y el papel del cuerpo, que se convertiría en atomizador.

Por último destacar el trabajo de la diseñadora conceptual Marcia Nolte, quien en sus series de fotografías manipuladas digitalmente *Corpus 2.0* y *Corpus 2.1*, imagina cómo podría ser un cuerpo evolucionado para adaptarse a nuestra sociedad digital: manos con pulgares hiper desarrollados (suponemos que para interactuar con gadgets), orejas adaptadas para auriculares o teléfonos móviles, pieles con clorofila para obtener energía solar, códigos QR como marcas de nacimiento incluso hombros adaptados para sujetar bolsos con mayor facilidad. Las posibilidades son infinitas

CAPITULO 5. EL MOVIMIENTO

5.1 Energia

5.2 Danza

5.3 Teatro

5.4 Fotografia

5.5 Performance

5.6 Escultura

"Movimiento":

Proviene del latín *motus-us*, participio de *moveo*, 'movimiento', 'agitación', 'sacudida' y, en sentido figurado, 'movimiento del espíritu'; *afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como 'movimientos de la muchedumbre'; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.*

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Línea":

Del latín, derivada de "linum" y ésta a su vez del griego "linon": cosa hecha con lino, hilo de lino. Mas tarde pasó a significar también línea y frontera.

" Limite "

Punto, término que nos es puede o no se debe superar ; Imperfección, defecto illimitato ; Línea terminal o divisoria.

"Composición":

Acción y efecto de componer. Juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar una.

"Espacio":

*Del latín *spatium* que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico; El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.*

"Movimento"

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

"Linea":

Dal latino, derivato da "linum" e questo a sua volta dal greco "linon": cosa realizzata con filo di lino, lino. In seguito divenne anche linea mediana e confine.

"Límite"

Punto, termine che non si può o non si deve superare; Imperfezione, difetto; Linea terminale o divisoria

"Composizione"

Accion ed effetto di comporre. Mettere insieme diverse cose e metterle al fine di formare uno.

" Spazio":

*Dal latino *spatium* cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."*

Uso del movimiento en el espacio a través del tiempo reconstruyendo el cuerpo mismo y el lugar físico.

La propuesta se centra en re-conocernos en nuestro propio cuerpo, en sus mecanismos generales de funcionamiento y en sus particularidades a través de la sensibilidad. Cuya pretensión es generar espacios donde explorar relaciones entre mente, cuerpo, espacio y tiempo.

Imágenes, improvisaciones y trabajos específicos provenientes de disciplinas somáticas y de la danza contemporánea serán propuestos con el fin de ampliar conjunta y gradualmente las cualidades físicas básicas (principalmente la flexibilidad y la fuerza), el registro del cuerpo y sus múltiples relaciones con su interior y el entorno.

El trabajo corporal descrito partirá de pautas que orienten la atención a diferentes aspectos del mismo, dando las herramientas para tomar un rol activo en la experimentación sensible de cada instancia sugerida. También se abrirán espacios para compartir las experiencias y/o participar de experiencias conjuntas. Así la indagación personal podrá nutrirse de las de las otras, construyendo saberes sobre nuestros cuerpos en forma colectiva.

Se trata de un trabajo corporal sensible y consciente que abre paso a la improvisación y la interdisciplinareidad performatica.

Desde mi punto de vista personal y práctico en el que interviene el transcurso de mi investigación, me interesan los procesos educativos, los roles de sus actores, la implicación de sus cuerpos y su conexión con la transformación social. Desde esta perspectiva realizo una síntesis de lo experimentado en los espacios transitados para aplicarlo a mi práctica coordinada por el trabajo Corporal e Iniciación a la Danza a través de de las Artes del Movimiento. Una propuesta centrada en el cuerpo, su relación con la palabra y la acción capaz de transformación.

Proceso de experimentación a través de teatro físico donde movimiento es el actor creador y la obra, dos construcciones en mutua contaminación. En él participan distintas latitudes, ámbitos, y experiencias artísticas mediante la investigación de procedimientos heterogéneos para acceder desde experiencias físicas y sensibles a materiales y asuntos propios, muchas veces velados hasta entonces para la conciencia.

Los materiales adquieren personificación y significado que, improvisando, actualiza y resignifica la historia compartida. La obra que se de-construye al tiempo que se construye, cuestiona la percepción y la memoria, se interroga sobre el tiempo, la verdad y la representación

El cuerpo es movimiento

El movimiento se puede tocar. Como crema, como una elaborada escultura de yeso

Detrás de cada imagen está la perfección del cuerpo humano que se liquida en el tiempo y movimiento, descompuesto en milésimas de segundos para después ser recompuestos en una secuencia tridimensional compacta.

Espacio tridimensional cuya dinámica la dirige el movimiento de un cuerpo. Este atraviesa el tiempo con cada paso y sutileza, al igual que rasgando el espacio con la energía de su gesto, su piel, la tensión que lo compone.

La esfumatura del cuerpo, la tensión con el espacio y los hilos que anudan el tiempo suspendiéndolo en cada instante marcando pasos infinitos que te unen y atrapan en él.

Difusa liberación tensada en rastros y huellas enérgicas coordinadas por un ritmo que las acoge.

La radiografía a través de la cristalización del tiempo anudado corporalmente en cada paso. No hay juego ni mentira, todo es pura desnudez, sin lugar donde esconderse. Liberación y sentimiento.

Dejar constancia del ejemplo musical por medio de un sistema de escritura que permita la interpretación de personas ajenas a la concepción creativa de la obra.

El único color es por el contrario aquél de la piel que a través de la danza del cuerpo parece desaparecer casi completamente en el desenfoque propuesto por el movimiento del sujeto.

Una auténtica reinterpretación del desnudo, inserta en un contexto temporal, en el que ya no es la belleza del cuerpo la que despierta emociones en el espectador, sino el movimiento y el dinamismo de las formas.

El cuerpo y la materialidad cuyo protagonista determinante es el movimiento impulsado rítmicamente por la fuerza, la velocidad y la sensación.

Articulación y distribución en una composición de hilos geométricos que yuxtaponen imágenes, sombras y cuerpos paralizados en la captura de cada instante. Recorridos entre puntos de distinta intensidad, móviles y sustituibles son los cursores de la creación de movimiento: Acción, cuya duración y singularidad depende del indiscifrable acto a llevar a cabo que abre campo a toda posibilidad, dando margen al control y límite...

"La partitura no es algo que transmite una información precisa, sino únicamente el punto de partida para una improvisación esencialmente libre"

Earle Brown

*“Un castillo de destinos y miradas cruzadas
nos hacen llegar muchas historia: de artistas, espectadores, teatro. Pero sobretodo es la historia de una bailarina.
Traduce en imágenes la danza sin petrificarla y acogiendo sin embargo el misterio.
Parada en un ángulo escénico la bailarina llega con el objetivo de la escena que sucede delante de ella.
De guiarla no se ocupa la plasticidad de los cuerpos ni la geometría que ellos crean en el espacio,
o la expresión de los giros, sino la música.
Es la música la que establece el momento justo, y por lo tanto la fracción de tiempo mas propicia
al disparo de la cámara fotográfica”.*

“Días Felices” SAMUEL BECKETT, traducción Cristina Toro.

Un sentirsi mai appagati che spinge di continuo ad andare oltre.

*“Un castello di destini e di sguardi incrociati.
Vi confluiscano molte storie: d’artisti, spettatori, teatri. Ma soprattutto é la storia d’una ballerina.
Tradurre in immagini la danza senza petrificarla e cogliendone invece il mistero.
Appostata in un angolo scenico, la ballerina arriba con l’obiettivo della scena che accade davanti a lei.
A guidarla non è la plasticità dei corpi, o la geometria che essi creano nello spazio, o la espressione dei volti, ma la musica.
È la musica a stabilire il momento giusto, e dunque la frazione di tempo più propizia allo scatto”*

“Giorni Felici” SAMUEL BECKETT



FIG. 38 Zampaglione F. (2013). *Proyecto Movimiento Humano*.

5.1 ENERGIA

“Energia”:

Del latín energĭa y del Griego ἐνέργεια (acción, trabajo)

El término energía (del griego ἐνέργεια enérgeia, ‘actividad, operación’; de ἐνεργός energós, ‘fuerza de acción’ o ‘fuerza trabajando’) tiene diversas acepciones y definiciones, relacionadas con la idea de una capacidad para obrar, transformar o poner en movimiento.

En física, «energía» se define como la capacidad para realizar un trabajo. En tecnología y economía, «energía» se refiere a un recurso natural (incluyendo a su tecnología asociada) para poder extraerla, transformarla y darle un uso industrial o económico.

Compuesto de en- intensiva y Ergon trabajo, acción.

Fuerza o la capacidad para actuar; Uso de la fuerza ; Momento del acto de funcionamiento; potencia del organismo; aumento de la acción vital de una parte del cuerpo; estado de excitación de un órgano

“Alivio”:

Procede del latín “allēvātio” o “allēvāmentum” que quiere decir consuelo y del verbo activo transitivo “aliviar”.

“Liberación”:

Acción que consiste en liberar o poner en libertad a alguien; Desaparición de una situación de dependencia, limitación o sometimiento.

“Energia”:

Composto di en intensivo e ergon opera, azione.

Forza o capacità di azione; Uso della forza; Momento dell’atto operativo; potenza dell’organismo; aumento dell’azione vitale d’una parte del corpo; stato di eccitazione di un organo.

Energia umana (fisica e psichica) utile alla vita, sembra un concetto che come pochi è in grado di ingombrarci la mente, di affamarci: la concentrazione, il risparmio, il rinnovamento dell’energia pare un’urgenza tutta volta alla conservazione di quel ritmo d’opera, di creazione, che sentiamo necessario alla vita, in cui troviamo un senso - capace di ricacciare via gli spettri della fatica, dell’inezia, della paralisi. Perciò, davanti ad una simile minaccia, è idiota impiegare carbone e petrolio per produrre energia; perciò è idiota dissipare le proprie energie clacsonando in auto e covando rancori: ingurgitare vitamine non sarà d’aiuto

“Solievo”:

Provare un senso di liberazione

“Liberazione”:

Il liberare da una condizione di soggezione o di vincolo; Guerra, lotta di liberazione quella che si combatte; movimenti di liberazione; eliminazione di qualcosa che opprime moralmente; separazione di un elemento o di un composto chimico da un altro, prodotta da una reazione; azione, risultato del liberare o del liberarsi; sensazione di benessere dopo uno stato di sofferenza, di disagio e simile; separarsi di un elemento da un altro, per effetto di una reazione.

“Liberazione di energia”:

Processo che ne provoca lo sprigionamento e la disponibilità

Uso de la energía para transmitir aquello que somos

El cuerpo humano, el ente que nos permite el nacimiento a la vida y que la hace humana. Para este ente tangible, medible, que ocupa un espacio determinado radica una gran potencialidad mucho más allá de lo biodegradable.

El arte como motor que suponga un despertar a las pasiones del alma, al agua del espíritu como liberación de ese objeto que sirve de enlace como el ciclo vital.

El despertar a la vida no es más que una liberación de la energía latente en el alma.

Como bien representa la autora "Ana Mendieta" en su obra, la funcionalidad del alma como herramienta que crea una expresión artística en la tierra como espacio gráfico. En este caso los elementos naturales cobran el papel principal y un claro guiño a la naturaleza como pieza clave del ciclo vital en su concepto de liberación de energía.

Pues tener presente de donde venimos nos guiará en la respuesta de la búsqueda de nuestro verdadero yo. El "renacer" del alma en la vida humana con un ciclo determinado y una fecha de inicio y de finalización.

Ese renacer del que hablaba Federico en su obra "*Federico segun Lorca*"

Esa búsqueda constante del verdadero yo, del sentido y significado de la obra magistral de nuestra "vida" del que constituía el hilo de obras de Chaplin (aquí cito el nombre de la obra y alguna frase que diga en esa obra que haga alusión al tema).

Y cómo no, la gran Pina Bausch, que mostró el cuerpo humano no solo como herramienta del espacio gráfico en el que representar siluetas, giros, movimientos piruetas "*Il lamento dell'imperatrice*" sino como motor de una obra en sí misma que descifra creaciones con singularidad y significado en sí mismos, pasando el espacio a un segundo plano y surgiendo así un espacio tridimensional marcado por las realizaciones musicales.

"Yo no tengo nunca la piel de lo que soy"

Nora Castell

*“Ahora, he descubierto una cosa terrible, yo no he nacido todavía.
Ninguna de las horas muertas me pertenecía,
porque no era yo el que había vivido,
Ni las oras de amor, ni las horas de odio.
Ni las horas de inspiración.*

*"Mi mama, doña muerte, me había dado las llaves del tiempo
Y por un instante, lo comprendí todo,
Yo, vivo de prestado.*

*Y por un momento, lo comprendí todo,
Lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver, si nazco”.*

“Federico segun Lorca”

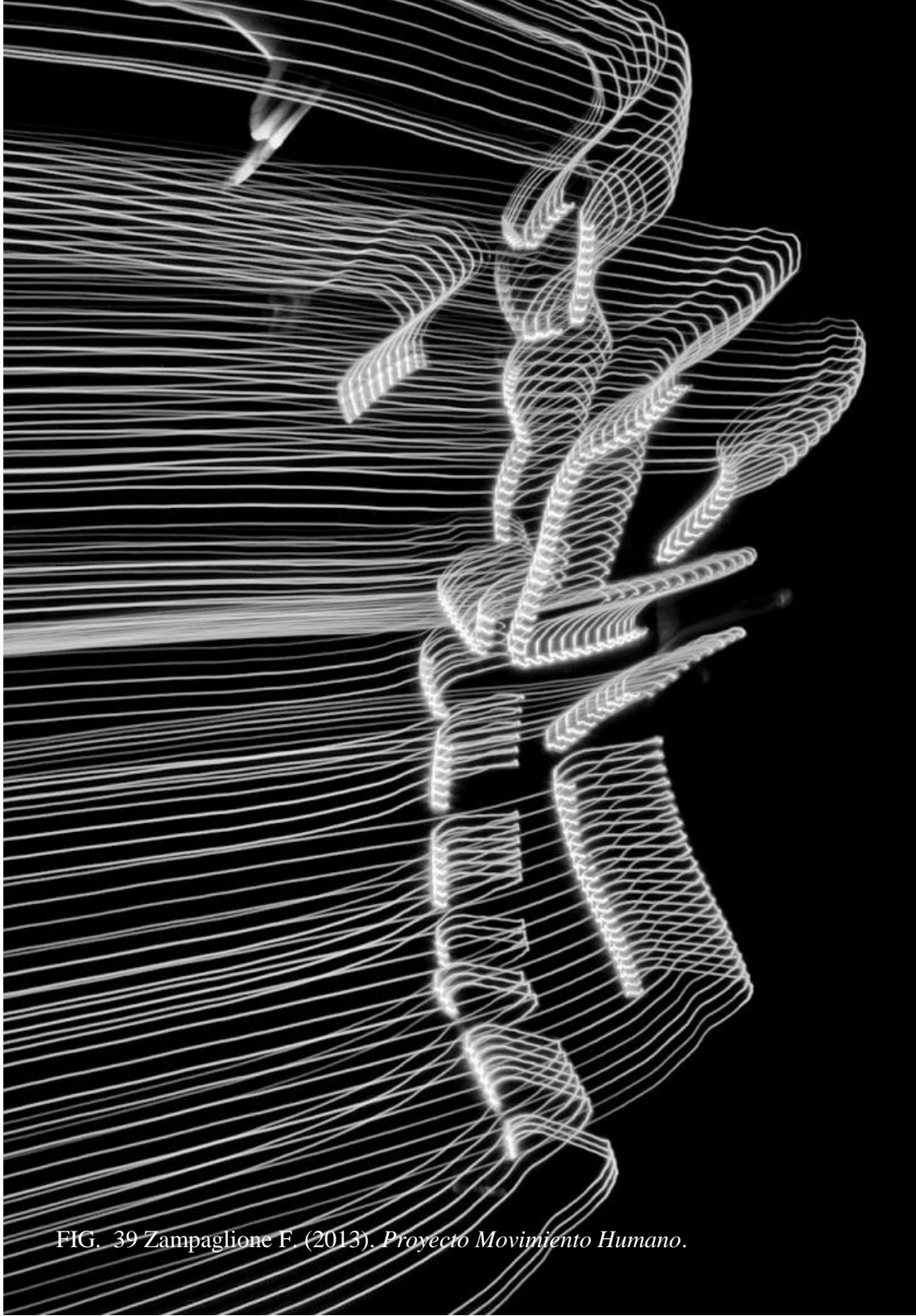


FIG. 39 Zampaglione F. (2013). *Proyecto Movimiento Humano*.

5.2 DANZA

"Danza":

Manifestación cultural y artística en donde se realizan movimientos del cuerpo, por lo general acompañados de música, de instrumentos o de un coro, de forma que los movimientos vayan acordes a la música de fondo.

"Movimiento":

Proviene del latín motus-us, participio de moveo, 'movimiento', 'agitación', 'sacudida' y, en sentido figurado, 'movimiento del espíritu'; afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como 'movimientos de la muchedumbre'; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Línea":

Del latín, derivada de "linum" y ésta a su vez del griego "linon": cosa hecha con lino, hilo de lino. Mas tarde pasó a significar también línea y frontera.

"Composición":

Acción y efecto de componer. Juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar una.

"Espacio":

*Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico;
El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.*

"Danza":

Manifestazione artistica e culturale , dove se eseguono movimenti col corpo , di solito accompagnata da musica, strumenti o coro , in modo che i movimenti vanno accordi per la musica di sottofondo

"Movimento"

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

"Linea":

Dal latino, derivato da "linum" e questo a sua volta dal greco "linon": cosa realizzata con filo di lino, lino. In seguito divenne anche linea mediana e confine.

"Composizione"

Accion ed effetto di comporre. Mettere insieme diverse cose e metterle al fine di formare uno.

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."

Bailando la huella del espacio

Dejar constancia del ejemplo musical por medio de un sistema de escritura que permita la interpretación de personas ajenas a la concepción creativa de la obra sigue siendo uno de los campos de mayor experimentación.

Para Earle Brown, la partitura no es algo que transmite una información precisa, sino únicamente el punto de partida para una improvisación esencialmente libre. Una hoja de diseño puramente abstracta.

Puede ser interpretada (la partitura) en cualquier dirección, desde cualquier punto del espacio definido. La forma del proceso no existe en ella misma, sino que esta resultará de una actividad llevada en conjunto con el intérprete.

El inicio de este proyecto se sitúa en una inquietud hacia una de las primeras formas de arte que el ser humano manifiesta casi de forma instintiva, la *Danza*.

Como en todos los comienzos, hay muchas ideas pero que requieren de una orientación y seguimiento para poder definir lo que queremos expresar y detallar los matices que queremos reflejar.

Sin duda podría decir que una característica esencial de este trabajo ha sido la gran evolución que ha seguido, en la búsqueda constante de la expresión más pura de cada idea mostrando el origen de las ambiciones tempranas hasta la técnica de la representación del cuerpo humano en movimiento; Y otra esencia del proyecto es la marcada visión práctica, ya que aunque lleva consigo aparejado un trabajo de reflexión, establecimiento de ideas y contextos, prima la

creación de estas ideas en obras artísticas más que el desarrollo de las mismas de forma narrativa.

El punto de partida surgió por la motivación que la danza ha despertado como una de las expresiones del arte más inquietantes, por lo que su concepto encierra: el movimiento del cuerpo humano haciendo uso de la música como muestra conjunta de una expresión artística.

Todo lo que ella conlleva: cuerpo humano, movimiento, música, creación de un espacio escénico en el que se ponen en juego una historia, sentimientos que transmitir, en definitiva, el arte en acción; Ello nos condujo hacia otros ámbitos del arte interrelacionados con este, como son el teatro y el performance.

De ahí su riqueza, porque consigue poner en juego la subjetividad con que es percibida la obra en cada uno de nosotros al transmitir ideas, historias, sensaciones, sin encasillarlas, pero con una definición impecable.

Se partió de códigos de referencia basados en la geometría del cuerpo humano dirigido por los impulsos instintivos que rigen las distintas actitudes experimentadas en dicho análisis.

La intencionalidad de un transcurso a través de espacio-tiempo, así como el interés perseguido por el acto sensitivo y emocional a transmitir.

Una atmósfera subjetiva y abstracta la cual se proyectará mediante manchas sutiles y limpias, líneas suaves que enlazan cada cuerpo dejando ver cómo se va moviendo y desplazando en el tiempo transcurrido dentro del espacio proyectado, como escena final definitiva.

Por lo que este proyecto es una expresión de distintos ámbitos del arte mostrada de una forma interdisciplinar, interrelacionada, descubriendo la riqueza de la creación e interpretación artística de forma transversal, sin tener que prescindir de la grandiosidad de cada representación.

Vislumbrado como una expresión artística en la que a través del uso del cuerpo en movimiento y del espacio escénico, envuelto en un ambiente de sonidos, música o silencio, luces, sombras, se compone toda una forma de interacción social en la que entran en juego no solo las tradicionales formas de arte (como el dibujo, la escultura, ...) sino que haciendo uso de distintos atributos, medios, recursos se expone una auténtica y única obra artística: la expresión humana.

Finalmente se consigue poner en juego la subjetividad con que es percibida la obra en cada uno de nosotros al transmitir ideas, historias, sensaciones, sin encasillarlas pero con una definición impecable.

La danza es una radiografía, te expone desnuda. Si mientes no eres creída y el público lo siente. Por el contrario debes liberarte de todo. Estas sola en el escenario y no hay rincones donde esconderte.

Luciana Savignano , Traducida por Cristina Toro

“la danza è una radiografia, ti mette a nudo. Se bleffi non sei più credibile è il pubblico se ne accorge. Invece devi liberarti di tutto. Sei sola nell’arena e non ci sono angoli in cui nascondersi “

Luciana Savignano

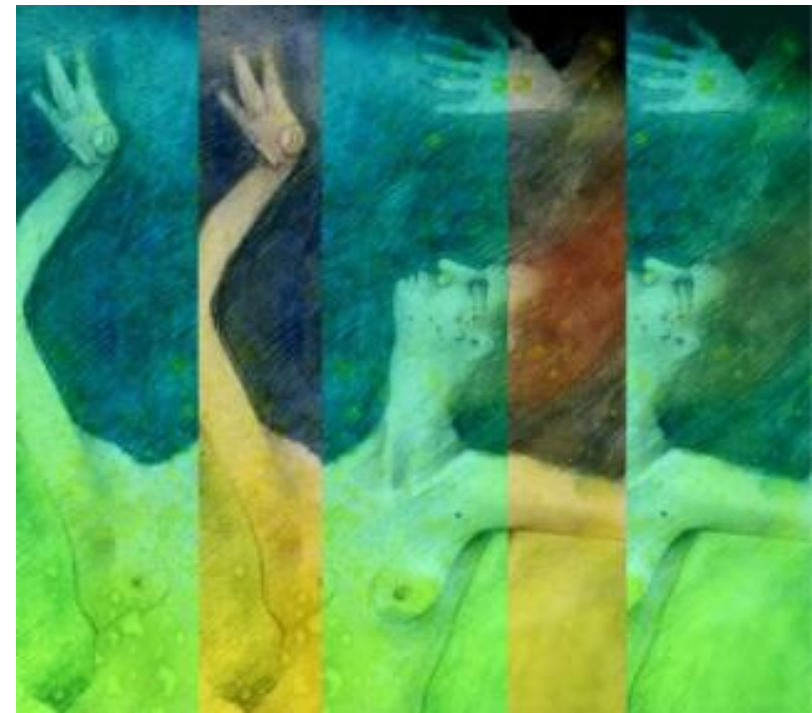


FIG. 40. Reboredo, Carola. [Ilustración] Carola Recuperada de <http://carolareboredo.blogspot.com.es/2011/02/anadir-leyenda.html>

A lo largo de todas las épocas, la danza ha sido un aspecto importante de todas las culturas.

Entre las culturas primitivas, el baile fue una de las formas principales de expresión social y ritual religioso. Los hombres y las mujeres bailaban para ganarse los favores de los dioses, quienes proporcionaban el alimento, el refugio, la salud y la seguridad.

Bailaban para expresar su alegría en los nacimientos, su felicidad en el amor, su valor en la guerra y su tristeza frente a la muerte.

Las raíces del movimiento bailado se encuentran en el hombre primitivo, para el cual su danza es la vida, y lo manifiesta mediante ceremonias, conjuros, ritos, produciendo efectos sobre los fenómenos naturales, es decir tenían un carácter mágico-religioso y ritual.

Posteriormente los griegos basaban sus danzas en la plástica del cuerpo y en la poesía lírica y en la danza guerrera y festiva

Danzas africanas

Poseen las siguientes características: Improvisación, imitación de animales o elementos del entorno natural. Los movimientos suelen ir del centro del cuerpo hacia fuera, el cuerpo suele buscar diversas inclinaciones y el cuerpo está bastante descubierto, los pies siempre descalzos y la vestimenta se centra en lugares concretos del cuerpo. Los ritmos suelen ser muy marcados.

Conclusiones

La danza es un misterio de la historia de la humanidad protagonizado por ritmos, emociones y simbologías diversas y es a través de ésta que el hombre alcanza su plenitud humana por la singularidad de la asociación del lenguaje corporal con el espíritu del arte. Por otro lado, mediante el sello postal podemos conocer y observar las más variadas y singulares manifestaciones de expresión y comunicación que posee la danza, y podemos afirmar que ésta tiene un gran poder educativo, pudiendo utilizar este material filatélico para el desarrollo integral del individuo.



FIG.41 Romero X. (1996- 2013). Registro de imágenes de proyectos escénicos interdisciplinarios.

FIG. 42. Safigueroa, E. (2012). [performance] Sin título de descripción del trabajo.

"Teatro":

La palabra "Teatro" viene del griego theatron (lugar para ver) y este del verbo thea (mirar)

El teatro moderno proviene de las realizaciones dramáticas de la antigua Grecia, que tuvieron su origen en las fiestas anuales del dios Dionisos, de las cuales hay documentos a partir del siglo VI a. de C. La primera obra crítica sobre literatura y teatro es la Poética

"Movimiento":

Proviene del latín motus-us, participio de moveo, 'movimiento', 'agitación', 'sacudida' y, en sentido figurado, 'movimiento del espíritu'; afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como 'movimientos de la muchedumbre'; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Espacio":

Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico;

El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.

"Teatro ":

La parola "teatro " deriva dal greco Theatron (posto da vedere) e questo dal verbo Thea (guardare)

Il teatro moderno viene dai risultati drammatici della Grecia antica, nati nelle celebrazioni annuali del dio Dioniso, di cui ci sono documenti del VI secolo . C.

Il primo lavoro critico sulla letteratura e il teatro è la Poetica

"Movimento"

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."



FIG. 43. Edgerton. *Comba moviendose* (1952)

5.4 FOTOGRAFIA

"Fotografía":

El término de fotografía procede del griego φως (phōs, «luz»), y γραφή (grafḗ, «conjunto de líneas, escritura»), que, en conjunto, significa "escribir/grabar con la luz". Antes de que el término fotografía se utilizara, se conocía como daguerrotipia, ya que el descubrimiento fue hecho público por Louis Daguerre aunque parte de su desarrollo se debió a experiencias previas inéditas de Joseph-Nicéphore Niépce.

"Movimiento":

Proviene del latín motus-us, participio de moveo, 'movimiento', 'agitación', 'sacudida' y, en sentido figurado, 'movimiento del espíritu'; afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como 'movimientos de la muchedumbre'; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Espacio":

Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico; El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.

"Fotografía":

Il termine deriva dal greco φως fotografia (Phos , " luce") , e γραφή (Grafe " , un insieme di linee , scrivere") , che significa insieme " scrittura / registrazione con la luce . " Prima che il termine fotografia è stata utilizzata , è stato conosciuto come dagherrotipo , come la scoperta è stata resa pubblica da Louis Daguerre , anche se parte del suo sviluppo è dovuto a precedenti esperienze inedite di Joseph- Nicéphore Niépce

"Movimento"

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."



FIG 43 Juergen Laubhold. (2003). *Solo coreográfico a partir de la pieza homónima compuesta para guitarra de Fernando Fiszbein.*

“Performance”:

Espectáculos de carácter vanguardista en los que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas. En este sentido, performance no puede ser sustituida por ninguna otra palabra del léxico español, pues no hay ninguna que se refiera con exactitud a este fenómeno.

"Movimiento":

Proviene del latín motus-us, participio de moveo, ‘movimiento’, ‘agitación’, ‘sacudida’ y, en sentido figurado, ‘movimiento del espíritu’; afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como ‘movimientos de la muchedumbre’; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Espacio":

*Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico;
El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.*

“Cuerpo”:

Es un elemento que sigue vivo en la narrativa o como presencia

“Acto”:

Del latín “actum”: llevar a cabo, mover adelante. ísica real o como ausencia.

“Performance”:

Prestazione, esibizione, specialmente nello sport o nello spettacolo: la performance di un attore, di un cantante, di una squadra; spettacolo fondato sull'improvvisazione e sul coinvolgimento del pubblico da parte degli attori

“Movimento”

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."

“Corpo”:

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza.

“Atto”:

Dall latino “actum”: effettuare, andare avanti.



FIGS. 44. Orlan. *"Body-Sculptures"*(1964-1967)

"Escultura":

Se llama escultura (del latín sculptūra) al arte de modelar el barro, tallar en piedra, madera u otros materiales. También se denomina escultura a la obra elaborada por un escultor

"Movimiento":

Proviene del latín motus-us, participio de moveo, 'movimiento', 'agitación', 'sacudida' y, en sentido figurado, 'movimiento del espíritu'; afectos, emociones, sentimientos, pasiones, pensamientos. Atiende a un tercer sentido como 'movimientos de la muchedumbre'; levantamientos, perturbaciones, sediciones, sublevaciones.

Cambio de lugar y posición de algo o alguien. Estado en que se encuentra un cuerpo mientras cambia de posición. Sacudida o agitación de un cuerpo

"Espacio":

Del latín spatium que se refería a la materia, terreno o tiempo que separa dos puntos. Puede ser temporal o físico; El contenido de un volumen, el conjunto de puntos, áreas ocupadas por un objeto.

"Cuerpo":

Es un elemento que sigue vivo en la narrativa o como presencia

" Scultura":

Scultura (Latina SCULPTURA) Si chiama l'arte di modellare l'argilla , scultura su pietra, legno o altri materiali . scultura è chiamato anche il lavoro fatto da uno scultore

"Movimento"

Cambio posto e la posizione di qualcosa o qualcuno. Stato in cui un corpo è trovato durante la posizione di commutazione. Tremore o agitazione di un corpo

" Spazio":

Dal latino spatium cui la materia, la terra o il tempo che separa due punti. Può essere temporaneo o fisico; Il contenuto di un volume, il set di punti, zone occupate da un oggetto."

"Corpo":

Esso è un elemento sempre vivo nella narrazione o come presenza fisica vera e propria o come assenza.

Sostancialmente el cuerpo se convierte en expresividad, después en estructura física para hacer uso de su voz

Recrear geoméricamente el espacio a través de la acción gesticulada en en cuerpos que conforman y se apropian de los lugares, el espacio y el tiempo que los compone, geometrizando sus límites a través del dibujo de su silueta.

Hilos que tensan cada parte de estos cuerpos. Voces propias los representan clamando sus inquietudes mas veraces; Sus sombras proyectadas sobre el mundo cobran materialidad y ternura, pues estas las componen sentimientos y emociones escondidos tras de ellos.

Fig.45. Clavijo, Jesús. (1998) *Oscuro cuerpo resplandeciente*. Sala de exposiciones de la Sociedad Económica de Amigos del País. Obra Cultural de Unicaja.



TERCERA PARTE. ARTISTAS UTILIZADOS PARA DEFINIR UN CONCEPTO

3.1 LA PIEL

3.2 EL ESPACIO

3.3 LA AUSENCIA

3.4 LOS GESTOS

3.5 EL MOVIMIENTO

CAPITULO 1. LA PIEL

1.1 Piel confin

1.2 Piel atravesada

1.3 Piel modificada

1.4 Piel cortada

1.5 Piel herramienta

1.6 Piel pintada

1.7 Piel medio

1.8 Piel lenguaje

1.1 PIEL CONFIN

Ana Mendieta

Regina José Galindo



FIG.46. Mendieta, Ana *.body tracks* (1974). The Estate of Ana Mendieta Collection, courtesy Galerie Lelong, New York

ANA MENDIETA

Espacio, Tiempo y Forma

Mendieta presenta su cuerpo desnudo impregnado.

A través de la lectura de esta performance podemos encontrar diversos temas como es el de la violencia, el nacimiento y la construcción de la identidad femenina. Mendieta ha manifestado su deseo de ser "otro", de trabajar desde el margen, en la periferia, estratégico lugar de resistencia para la construcción de una identidad que le pertenezca.

Por medio del soporte performativo y a través de su cuerpo, no sólo libera al arte sino que además realiza un intento de ubicación, que no es más que otra manera de exilio.

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir : existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen (Mendieta 216) ...

Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta, María del Mar



FIG.47 - 48. Mendieta, Ana. *Silueta* (1973 - 1977) (México)

“LOS SOLDADOS ME
QUITARON LA VERGÜENZA”

REGINA JOSE GALINDO

FIG.49. Galindo, Regina. *Los soldados me quitaron la vergüenza* (2006)



FIG. 50. Galindo, Regina. Piedra

FIG 51 . Galindo, Regina. Caparazón (2010)

FIG.52 Galindo, Regina José. *Carnada*. (2006) Santo Domingo, República Dominicana.

Recuperadas de <http://www.abc.es/20120423/cultura-cultural/abci-arte-regina-jose-galindo-201204231830.html>



No a golpes

A miradas

*Cientos de larvas blancas
observándonos desde el fondo de las órbitas vacías
duelen mas que mil patadas.*

Regina José Galindo

1.2 PIEL ATTRAVERSADA

*Orlan
Franco B
Gina Paen*

“Tenemos que crearnos a nosotros mismos como una obra de arte”

Michel Foucault

Hasta ahora el límite ha sido nuestro propio cuerpo. Creamos herramientas de forma externa, pero la piel siempre ha sido la frontera con nuestra naturaleza biológica, nuestra ontología humana. Sin embargo, ahora nos encontramos en un momento histórico en el cual la tecnología nos permite intervenir en nuestro propio organismo, manteniendo nuestras constantes vitales o modificando nuestro aspecto físico a través de la cirugía estética.

Algunas voces comienzan a postular que debemos ir más allá y modificar cuerpos sanos para expandir sus capacidades. Francesca Alfano Miglietti afirma que *“las nuevas formas de organización social requieren nuevos individuos con nuevos cuerpos”* [en Gutiérrez Pérez, 2009: 8]. Muchos autores han re-encendido el debate de la obsolescencia del cuerpo, no como un discurso teológico o metafísico, sino desde una perspectiva de supervivencia en un entorno tecnológico. explica la artista Orlan *“evolucionamos a la velocidad de cucarachas, pero somos cucarachas cuyas memorias están en ordenadores, que pilotan aviones y conduce coches que hemos concebido, aunque nuestros cuerpos no están diseñados para*

esas velocidades. Estamos en el umbral de un mundo para el que no estamos ni mental ni físicamente listos” [en Cros, 2004: 229].

Como afirma Eleanor Heathney en Cros, 2004: 233] *“ahora vivimos, a veces se nos dice, en un mundo post- humano, donde el cuerpo es obsoleto, la naturaleza es construcción y las representaciones son capas de ilusiones sin un centro, como matrioskas rusas que finalmente revelan un núcleo vacío. En un mundo así, la identidad es una falacia, construido a partir de los mitos desesperados que nos contamos acerca de quiénes somos y de dónde venimos”*. La modificación del cuerpo trae consigo la utopía de retomar el control sobre nuestras propias identidades, de forma que artistas como Orlan ven el cuerpo como un mero disfraz, un vehículo, *“algo que puede cambiarse en la búsqueda por convertirnos en lo que somos”* [en Gutiérrez Pérez, 2009]. ¿quién mejor que un diseñador para diseñar al ser posthumano?



209

FIG.54. Orlan. *Omnipresence-Surgery*. (1993)

ORLAN

Artista carnal que ha hecho de su cuerpo su materia prima en sentido literal: lo modela a su antojo mediante operaciones de cirugía estética. Operaciones que convierte en performances grabadas, de las que hace partícipes incluso a cirujanos y enfermeras. Orlan ha transformado su rostro (su “yo”) en máscara perpetua.

Orlan es un complejo caso de estudio. Su trabajo artístico, que abarca desde los años sesenta hasta la actualidad, parece escaparse a todo tipo de categorizaciones o corrientes estéticas. Aunque es sin duda la artista que mejor materializa la petición foucaultiana de convertirse en obra de arte, al modificar su cuerpo, no de forma temporal, sino de forma permanente y continua.

Ya en los años treinta, en la revista *Minotaure*, Maurice Raynal identificaba un latente deseo en todo artista: la pulsión por “*rehacer el cuerpo humano*” [en Ramirez, 2003]. Orlan modifica su cuerpo real a través de operaciones quirúrgicas. Ya no son los pinceles, sino los bisturís los que cortan la piel y construyen un nuevo canon estético. Como en otros casos de Body Art, la piel de Orlan se convierte en lienzo, pero en un lienzo seccionado de Lucio Fontana, una pantalla rasgada, como aquellas a través de las cuales dice Hal Foster que penetra lo Real.

Previamente a las operaciones que comenzó en 1990 con las que modificó definitivamente su aspecto físico, el trabajo de Orlan no se distingue demasiado al de otras artistas feministas como Cindy Sherman que juegan a construirse múltiples y falsas identidades a través de la caracterización.

Antes de los años noventa, Orlan trabaja principalmente con la performance y la fotografía, cuestionando el imaginario femenino occidental construido a través de la historia del arte.

En 1968 por ejemplo, realiza una serie de *Tableaux Vivants* donde reproduce con su propio cuerpo a la Venus de Velázquez, la Maja de Goya, la Olimpia de Manet o años después la Gran Odalisca de Ingres.

Según el crítico e historiador del arte Juan Antonio Ramírez [2003] en estas acciones, Orlan introduce lo real (su cuerpo vivo) en lo artificial (las pinturas inertes), inyectando vida a esas mujeres pintadas, resucitando su cadáver cual doctor Frankenstein. El paralelismo con el personaje de Mary Shelly no es casual, pues tras su tercera operación, Orlan se hizo peinar de modo similar a la actriz Elsa Lanchester en película la novia de Frankenstein, con la característica línea blanca zigzagueante en su cardada melena morena.

La provocación y el escándalo siempre ha sido una de las principales características de las obras de Orlan.

En 1967 se retrató desnuda con tacones en unas escaleras, situando la cámara en un contrapicado que dejaban una visión muy explícita de su sexo. El título de esta obra polémica no podía ser otra que *Desnudo bajando una escalera*.

Diez años después, en 1976 apareció en un espacio público con un traje sobre el que se había estampado una fotografía con su cuerpo desnudo. *S'habiller de sa propre nudité* (vestida con su propia desnudez) planteaba la disolución de los límites entre lo público y lo privado, dentro y fuera, tema transversal en toda su carrera artística.

” La máscara del yo pegada a la piel que convierte arte y vida en una sola cosa”

Orlan

Con el mismo traje apareció en el Louvre en 1978 frente al cuadro Venus y las gracias descubiertas por un mortal de Jacques Blanchard. En esta ocasión Orlan se pintó en directo su propio vello público para denunciar que los personajes mitológicos de la pintura carecían de él.

Como otras artistas feministas coetáneas, Orlan denuncia el rol de la mujer construido históricamente.

Para su larga serie de estudio sobre el arte barroco la artista se construye un alter ego religioso, Sainte Orlan, un popurrí de virgen y santa a través del cual cuestiona la construcción de la identidad femenina creada por la iglesia y la historia del arte, pues el modelo al que imita es a la escultura de Santa Teresa de Jesús creada por Bernini para la capilla Cornaro.

En una de sus obras más conocidas, *Le Baiser de l'artiste* (El beso de la artista), Orlan se sienta detrás de una fotografía de tamaño natural de su busto desnudo a la manera de dispensador automático que da besos a cambio de monedas, mientras que a su derecha se sitúa otra fotografía de Saint Orlan. Puta y santa, el dispositivo une los dos arquetipos extremos sociales de la mujer occidental. El espectador puede decidir si encender una vela a la santa o pagar por un beso de la artista.

De elegir el beso, Orlan estaría evidenciando también, como haría Andrea Fraser en su polémica obra de 2003, que el arte o el artista pueden ser nada más que una simple mercancía.

El cuerpo objetualizado que expone es una terrible consecuencia de esta mercantilización.

A pesar de la heterogeneidad de su trabajo, el cuerpo siempre ha sido el pilar central de las obras de Orlan. El soporte puede ser un video, una fotografía, una instalación o una performance, pero la herramienta y el objeto con el que se trabaja es siempre su propio

El cuerpo de Orlan se convierte en su medida del mundo, literalmente, cuando en los años setenta crea una unidad de medida basada en sus proporciones corporales. Así, en la obra de 1975 *Un-Orlan-corps-de-livres*, una pila de libros es agrupados hasta alcanzar un Orlan, es decir, una vez la altura de la artista.

Si Marcel Duchamp creó el metro del azar con *Trois stoppages étalon*, Orlan retoma el uso del cuerpo como unidad de medida, pero no cualquier cuerpo sino el suyo propio, evitando así que sea la sociedad quien modele su cuerpo y proponiendo que sea esta la que se adapte a su anatomía.

Si el hombre de Vitruvio de Leonardo suplantó a Dios como centro del universo a lo largo de la modernidad, en la posmodernidad es el cuerpo físico, de los oprimidos culturales y sexuales el que hace que el discurso patriarcal y occidental sea profundamente cuestionado.

Orlan convierte su cuerpo en un espacio para el debate público, en el campo de batalla que anuncia el cartel de Barbara Kruger, en el lugar de convergencia de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas; nos recuerda Juan Antonio Ramirez [2003: 14] que la batalla social, la lucha de géneros y clases se desarrolla siempre en el cuerpo, aunque no siempre seamos conscientes.

Las operaciones de Orlan son una forma de intervenir directamente, no solo sobre el cuerpo, sino también sobre la identidad de la artista.

Orlan no se conforma con lo que la naturaleza le ha otorgado de manera genética, ni con lo que la sociedad le ha impuesto a través de la cultura.

Sus operaciones son una suerte de liberación, un intento de crearse a sí misma gracias a la tecnología, destruyendo cualquier rastro de identidad impostada.

Evidentemente, como esa creación no puede ser ex nihilo, Orlan se ve obligada a trabajar con el cuerpo como un ready-made modificado.

Sus operaciones son una suerte de liberación, un intento de crearse a sí misma gracias a la tecnología, destruyendo cualquier rastro de identidad impostada. Evidentemente, como esa creación no puede ser ex nihilo, Orlan se ve obligada a trabajar con el cuerpo como un ready-made modificado.

El conde de Lautréamont definió a la belleza surrealista como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de operaciones.

La primera operación de Orlan (cuyo trabajo ha llegado a ser calificado de terrorismo surrealista) fue también casual, cuando en 1979 tuvo que abandonar el simposium que había organizado en Lyon para ser intervenida de urgencia de un embarazo ectópico.

Orlan decidió grabar la operación en video y mandar la cinta al simposium para que fuera presentada como una performance.

Once años después de aquella primera operación no intencionada, en Newcastle, Inglaterra, Orlan declaró alto y claro en su Art and life in the 1990s el malestar que sentía con el conformismo artístico predominante en los años ochenta, y su intención de transgredir radicalmente el mundo del arte al convertirse en la primera (y quizás aun la única) artista en utilizar la cirugía plástica para hacer su propio autorretrato.

En 1979 tuvo que abandonar el simposium que había organizado en Lyon para ser intervenida de urgencia de un embarazo ectópico.

Orlan decidió grabar la operación en video y mandar la cinta al simposium para que fuera presentada como una performance.

Once años después de aquella primera operación no intencionada, en Newcastle, Inglaterra, Orlan declaró alto y claro en su Art and life in the 1990s el malestar que sentía con el conformismo artístico predominante en los años ochenta, y su intención de transgredir radicalmente el mundo del arte al convertirse en la primera (y quizás aun la única) artista en utilizar la cirugía plástica para hacer su propio autorretrato.

La lectura del libro *La Robe*, de Eugénie Lemoine- Luccioni, sirvió de inspiración catalizadora a la artista para iniciar su polémico proyecto. En un fragmento del texto, Lemoine-Luccioni decía:

“La piel es decepcionante ... En la vida no se tiene ya más su propia piel ... Hay error en las relaciones humanas porque uno no es nunca lo que se tiene ... Yo tengo una piel de ángel, pero soy un chacal, ... una piel de cocodrilo, pero soy un chuchó, una piel de negro, pero soy un blanco, una piel de mujer, pero soy un hombre; yo no tengo nunca la piel de lo que soy”

Orlan, quien tampoco parecía identificarse con la identidad estática que refleja su piel cuando declara ambigüedades como *“yo soy un hombre y una mujer”*, decidió transformar su cuerpo, haciendo de su piel un mero disfraz mediante el cual seguir jugando (como en los *Tableux Vivants*) a encarnar nuevas identidades.

Con el polémico nombre de Nueva imagen/nuevas imágenes o La resurrección de santa Orlan, comenzó el proyecto global de la artista, llamado *Arte Carnal* (del cual también escribe un manifiesto), y que consistió en nueve operaciones que fueron realizadas entre 1990 y 1993 (con distintos cirujanos en diferentes países) con el fin de transformar su rostro mediante la combinación de los rasgos faciales, a modo de collage, de cinco diosas mitológicas e iconos de la historia del arte: Diana, Psyché, la Europa pintada por Gustave Moreau, la Venus de Boticelli y la Mona Lisa.

“No dudamos en ponernos una prótesis de cadera si lo necesitamos, pero pensamos que en la apariencia tenemos que se felices con lo que tenemos por defecto” [Orlan, en Cross. 2004].

¿Por qué estas mujeres y no otras?,

Orlan contesta: *“Diana por su característica de diosa agresiva, Psyché por su belleza espiritual, Europa de Gustave Moreau por su amor a la aventura, la Venus de Boticelli por ser la diosa de la fertilidad y la Mona Lisa de Leonardo por su inteligencia” [En Sacca-Abadi, 2005].*

El concepto puede resultar similar al cuento de Cicerón en el que Zeuxis, el mejor pintor de la Grecia clásica, escoge las mejores partes del cuerpo de cinco jóvenes diferentes para crear la representación más bella de Helena de Troya. Como afirma Sacca-Abadi [2005], Orlan procede con una fría lógica cartesiana deconstruyendo imágenes mitológicas de mujeres y las recombina en su rostro para crearse a sí misma.

Pero el objetivo de Orlan no es imitar el canon de belleza de estos referentes, sino tratar de, a través de sus rasgos físicos, absorber parte de sus identidades y personalidades.

La utilización de Orlan de la Gioconda es doblemente interesante, pues muchos historiadores han destacado el carácter andrógino del retrato, del cual algunos incluso llegan a afirmar que se trata de un autorretrato del propio Leonardo.

Orlan no tenía interés en conseguir un resultado bello o armónico en su rostro con estas operaciones, sino al contrario, denunciar lo absurdo de un ideal de belleza, mostrando que la obsesión por el canon estético al final produce monstruos.

De forma similar, la artista contemporánea Dorothee Golz realiza fotomontajes en los cuales coloca rostros de pinturas renacentistas y barrocas sobre cuerpos de modelos de moda actuales creando un choque anacrónico entre dos cánones estéticos distintos.

Orlan trata de cuestionar el estándar de belleza occidental, la posición del cuerpo en nuestra sociedad y plantear *“su devenir en las generaciones futuras, a través de las nuevas tecnologías y de las muy cercanas manipulaciones genéticas” [Orlan, en Cross. 2004].*

Para demostrar que la belleza no era lo que andaba buscando, la artista se implantó al terminar las operaciones dos protuberancias en su frente que le confieren una apariencia demoniaca.

Las operaciones de Orlan son mucho más que el resultado final de su aspecto estético. La artista las concibe como una suerte de obra de arte total, con su quirófano-escenario, música, disfraces, máscaras teatrales, médicos vestidos por diseñadores de alta costura, lecturas dramatizadas, así como fotógrafos y operadores de cámara que dejan registro de todos los detalles de estas operaciones espectacularizadas. Incluso la séptima operación en 1993, Omnipresence, fue retransmitida en directo a la Sandra Gering Gallery de Nueva York y vía satélite al McLuhan Center de Toronto, el Multimedia Centre de Banff y el Centre Pompidou de París, donde una mesa de críticos e intelectuales pudieron evaluar, cual comentaristas deportivos del arte, la operación en directo.

También se deja un espacio de participación para los espectadores que mediante el fax o el modem pueden cartearse con la artista y ser respondidos durante una operación. A modo de telepresencia, los espectadores pueden contemplar el espectáculo quirúrgico como nunca antes e interactuar con la artista.

La obra continúa incluso en el post-operatorio, en un proceso de reciclaje, cuando la artista recoge sus restos carnales y a partir de ellos la artista fabrica unos pequeños relicarios en cajitas transparentes de las que suelen guardar muestras de laboratorio.

En uno de estos relicarios puede leerse *“El cuerpo no es más que un traje”*, y en otra *“Este es mi cuerpo...es mi software”* escrito de forma repetida hasta la cacofonía.

También realiza pinturas con su sangre durante la operación o revela fotografías de su rostro sobre las gasas utilizadas en quirófano a modo de apócrifos santos sudarios. Con estos relicarios la artista vende literalmente su cuerpo como arte, práctica eminentemente ilegal.

Orlan transforma el espacio privado del quirófano en un taller artístico público, llevando la famosa representación de la lección de anatomía del Dr. Pulp de Rembrandt a la era de la mediatización. A diferencia de en estos teatros anatómicos ilustrados, el cuerpo de Orlan no es un cadáver al que diseccionar, sino un cuerpo vivo en transformación.

Ni siquiera es un cuerpo sufriente, pues la artista no está interesada en el dolor, a diferencia de otros performers coetáneos.

Para Orlan no hay nada de heroico en soportar el dolor como hacían los mártires o como afirmaba Nietzsche de los estoicos griegos.

La artista considera el dolor anacrónico en una sociedad farmacéuticamente tan avanzada como la nuestra. Orlan utiliza anestesia local, en cantidades suficientes como para no sentir dolor, pero no excesivas, pues la artista busca permanecer consciente de todo el procedimiento para poder sonreír y hablar a la cámara, y sobre todo para poder realizar la lectura de una serie de textos seleccionados de autores variados que van desde el ya mencionado

Eugénie Lemoine-Luccioni a Michel Serres, Alphonse Allais, Antonin Artaud, Elisabeth Fiébig Bétuel, Raphael Cuir, Julia Kristeva, o textos hindúes y sánscritos que Orlan va recitando mientras los médicos ejecutan su función.

A pesar de la diversidad de estos textos, todos comparten un mismo tema, la reflexión en torno al cuerpo y la identidad.

Uno de los textos más interesantes en el contexto de la obra de Orlan y que la artista lee en su quinta operación es un fragmento de Michel Serres, perteneciente al libro *Le tiers instruit*:

“El monstruo corriente, tatuado, ambidiestro, hermafrodita y mestizo, ¿qué podría enseñarnos, actualmente, bajo su piel? Sí, la sangre y la carne. La ciencia habla de órganos, de funciones, de células y moléculas, para reconocer, en fin, que hace ya mucho tiempo que no se habla de vida en los laboratorios, ni se menciona nunca la carne que designa precisamente la mezcla en un lugar dado del cuerpo, aquí y ahora, de músculos y de sangre, de piel y pelos, de huesos, nervios y funciones diversas, que mezcla, pues, eso que el saber pertinente analiza”

(citado en: Ramírez, 2003, p. 324)

Como en un carnaval kitsch posmoderno (carnaval viene de la palabra italiana *canevale*, que viene del latín *carne levare* “quitar la carne”), los espectadores podemos contemplar a través de la cámara a la artista en pose relajada, con el rostro sereno, sonriendo y hablando, mientras los bisturíes abren y levantan su piel.

Mientras Orlan recita los textos, los cirujanos, vestidos por Paco Rabanne, Franck Sorbier, Issey Miyaké o Lan Vu, siguen al pie de la letra la coreografía planificada por la artista que actúa a modo de directora de orquesta y de productora de sí misma.

“con mi rostro riendo, sonriendo, sereno y leyendo”

[En Benito Climent, 2011].

De igual forma, uno de los proyectos futuros de Orlan que aun no ha podido realizar, es el de una operación que consistiría en abrirse el costado lateral, en el sobaco, con el fin de obtener fotografías de su interior corporal

De igual forma, uno de los proyectos futuros de Orlan que aun no ha podido realizar, es el de una operación que consistiría en abrirse el costado lateral, en el sobaco, con el fin de obtener fotografías de su interior corporal. La incoherencia de ver un cuerpo intervenido con la complicidad y satisfacción del paciente nos recuerda inevitablemente a las ilustraciones anatómicas de los siglos XVI-XIX, donde los cuerpos sin piel nos muestran su interior realizando actividades cotidianas.

Los tratados de Andreas Vesalius o Pietro da Cortona son quizás los dos más conocidos; en el de éste último podemos contemplar la macabra imagen de una mujer de rostro clásico e impertérrito abriéndose ella misma sus entrañas para mostrarnos el útero, como si tal cosa.

Orlan propone una disolución entre el interior y el exterior al mismo tiempo que produce una reacción visceral en el espectador que contempla aterrado la escena.

En este sentido, Orlan ha comentado que pretende reflexionar (de manera similar a las tesis de Susan Sontag) sobre la adormecida sensibilidad del espectador por el exceso de violencia difundida por la televisión.

Se trata de no dejarse llevar por las imágenes y seguir pensando en lo que se esconde detrás de ellas, afirma Orlan.

Paradójicamente, la artista utiliza la anestesia en su intento de despertar a un espectador socialmente anestesiado, al mismo que tiempo que utiliza las imágenes contra el uso insensibilizador de las mismas, o la cirugía para criticar el ideal estético occidental contemporáneo que se impone precisamente a golpe de bisturí. Como si de un fármaco homeopático se tratara, el arte de Orlan consiste en curar la enfermedad con una sobredosis de aquello que la produce.

Algunos críticos han destacado no en vano, que Orlan es todo un oxímoron viviente, pura contradicción.

Afirma Orlan que el único momento del proceso quirúrgico en el que ella sufre es en el montaje el material grabado, es decir, al posicionarse como espectadora y contemplar el terror que despiertan sus sangrientas imágenes, las cuales materializan el mito de Medusa al confrontar el deseo de mirar con el peligro de hacerlo. A pesar de eso, la artista reconoce que debido a que el espectador no contempla la operación presencialmente, sino mediante imágenes en una pantalla, éste no puede tener constancia de si lo que está viendo es o no real. Curiosamente las obras de Orlan mantienen una interesante relación entre realidad y ficción, conceptos que para ella no son excluyentes, sino partes de un todo indisoluble.

De igual forma, para Orlan la identidad no se trata de algo excluyente (hombre “o” mujer), sino de un concepto incluyente que conforma identidades nómadas, múltiples, en movimiento, líquidas.

Sus obras tratan, dice Orlan, *“de empujar el arte y la vida hasta sus extremos”*, extremos que inevitablemente acaban chocando en el escenario de la ambigüedad posmoderna del “y” que reniega de las dicotomías modernistas del “o”.

“No se trata de confrontar lo real y lo virtual – afirma la artista- Todo lo contrario, lo virtual se funde con lo real como componente imaginario de éste, aun cuando lo real que yo dispongo no está desprovisto de imaginario”. [En Guardiola, 2002].

Es por eso que la artista no realiza distinciones cuando modifica su aspecto físicamente a través de las operaciones o cuando lo hace virtualmente en fotomontajes como *Entre-deux*, de 1994, donde la artista funde su retrato fotográfico con el de los modelos mitológicos que luego utiliza en sus intervenciones quirúrgicas.

O las Autohibridaciones de 1999, proyecto en el cual a través de un software de morfing, la artista toma rasgos físicos y cánones estéticos de culturas precolombinas o africanas y los incorpora a su rostro digital para criticar la occidentalización del cuerpo y el canon de belleza en la era de la globalización y como recuerdo de que *“cada cultura vigila, castiga y fabrica los cuerpos” [En Guardiola, 2002].*

También tiene la intención de implantarse una nariz similar a la del gobernante maya Pacal, que nazca desde la frente.

De momento lo ha hecho en forma de retoque digital, pero en algún momento ha comentado su intención de hacerlo mediante cirugía estética.

En el caso de Orlan el *Arte Carnal* no viene a subvertir al arte de la representación, sino que la artista se mueve entre los dos campos sin hacer diferenciaciones, esculpe su cuerpo con el bisturí o con el ordenador de forma paralela.

En ambos casos la artista expone la teoría de Oscar Wilde de que *“una máscara nos dice más que una cara”*, de forma similar a la artista contemporánea Stine Deja y su obra *The Elastic Holster*, en la cual la artista proyecta sobre su propio rostro otros rostros que actúan como máscaras virtuales.

Orlan reconoce que la ficción permite más libertad que la realidad, y, por lo tanto, lo que sí podríamos sugerir es que en ciertas ocasiones Orlan toma sus proyectos representativos como preludios experimentales a su aplicación real.

Por ejemplo, la artista ha declarado su intención de llevar la autohibridación en cierta forma a la práctica planeando cultivar células de su piel junto a células de piel de raza negra para crear una piel híbrida mestiza de forma artificial.

Como en *Huyendo de la crítica*, el famoso cuadro donde un niño parece salirse del marco pictórico, pintado en 1874 por Pere Borrel del Caso y que la propia artista imitó en los años setenta, las obras de Orlan están llenos de trampantojos, imágenes ambiguas donde las apariencias engañan y quieren colonizar lo real, aunque en el caso de Orlan también la realidad a veces supera la ficción.

La utilización que hace Orlan de la estética de las culturas precolombinas, las máscaras africanas, o la pintura barroca revelan la clara identificación de la artista con la práctica de eclecticismo y revisionismo postmodernista.

Una de sus frases favoritas, declara la artista, es *“remember the future”*, como concepto rupturista del tiempo lineal a favor de la hibridación de pasado, presente y futuro en un mismo marco temporal.

Orlan mira los cuerpos del pasado, transforma el suyo desde el presente con una perspectiva futurista, simultáneamente.

El cuerpo modificado de Orlan, se nos asemeja en este sentido a la personificación de las señoritas de Avignon picassianas, con el cuerpo seccionado analíticamente y una máscara africana a modo de rostro.

La diferencia es que en esta ocasión el experimento desborda la representación y el objeto artístico es también el sujeto artista.

La figura de Orlan re-encarna muchos mitos.

Ya hemos comentado aquí la relación que hacen muchos críticos y ella misma con la figura de Frankenstein, pero lo cierto es que el doctor Frankenstein experimenta con cuerpos ajenos, por lo que sería más apropiado la relación con el doctor Jekyll, que modifica su propio cuerpo a través de una científica metamorfosis que concentra varias identidades en el mismo cuerpo.

La figura de Orlan re-encarna muchos mitos.

Ya hemos comentado aquí la relación que hacen muchos críticos y ella misma con la figura de Frankenstein, pero lo cierto es que el doctor Frankenstein experimenta con cuerpos ajenos, por lo que sería más apropiado la relación con el doctor Jekyll, que modifica su propio cuerpo a través de una científica metamorfosis que concentra varias identidades en el mismo cuerpo.

En vez de un moderno Prometo, Orlan sería una posmoderna Protea, una quimera, un intento de identidad líquida en metamorfosis continua.

También he mencionado la relación de Orlan con Medusa, y por supuesto con Narciso y el espejo, aunque en este caso el espejo se vuelve piel en un bucle infinito de retroalimentación.

Otro de los mitos, contemporáneos en este caso, que Orlan representa es el del cibernético, entendido como el ideal de liberación feminista que plantea Donna Haraway en su Manifiesto Cibernético; precisamente el texto que Orlan evita citar en sus intervenciones, pero quizás el que más le ha influido teóricamente en su trabajo artístico.

En él, Haraway define el cibernético como un elemento irónico y blasfemo, un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción.

Afirma Haraway [1984] que *“a finales del siglo XX –nuestra era, un tiempo mítico –, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en otras palabras, somos cibernéticos. El cibernético es nuestra ontología, nos otorga nuestra política”*.

Orlan encarna el idealismo feminista cibernético de Haraway, no de la forma tradicional, insertando tecnología en su cuerpo, sino modificando su cuerpo a través de la tecnología.

Ambas comparten la idea de que deben cuestionarse y superarse las clásicas dicotomías ideológicas patriarcales: la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado.

El cibernético, como mito, representa esa confusión posmoderna de las fronteras al transgredir la división entre lo humano y lo mecánico, mientras que desde la antigüedad la fusión entre humano y lo animal ha servido precisamente para definir y limitar el mundo del hombre civilizado;

“los monstruos – dice Haraway [1984]- han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales. Los centauros y las amazonas de la Grecia antigua establecieron los límites de la polis central en el ser humano masculino griego mediante su disrupción del matrimonio y las poluciones limítrofes del guerrero con animales y mujeres [...] En la ciencia ficción feminista, los monstruos cibernéticos defienden posibilidades políticas y límites bastante diferentes de los propuestos por la ficción mundana del Hombre y la Mujer”.

Las unidades cibernéticas son monstruosas e ilegítimas, el mito perfecto y poderoso de resistencia y reacomplamiento, afirma Haraway, y esto es precisamente lo que Orlan materializa con su trabajo, convirtiendo su propio cuerpo un arma defensiva contra la biopolítica impuesta sobre el cuerpo de la mujer en la civilización patriarcal, una herramienta textual de re-escritura.

Para Orlan, igual que para Haraway, el cibernético como mito y realidad, es una forma de liberación, una herramienta de subversión para las minorías, para las clases excluidas (siendo la mujer negra la mayor de las exclusiones), una manera de acabar con las diferencias acabando con las dicotomías textuales y con las fronteras ideológicas y biológicas.

El cibernético es el ser humano libre de cargas culturales y político-sociales, la quintaesencia de la libertad, la posibilidad de modificar activamente el cuerpo y borrar todo rastro de identidad biológica para construir nueva/s identidad/es.

“El mito –del cibernético, dice Haraway [1984]- trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas”.

Seguramente Haraway no habría pensado que los retos que plantea en sus textos serían interpretados de la forma que Orlan lo hizo.

Muchas pensadoras feministas rechazan y denuncian categóricamente a la cirugía por ser una herramienta del poder para la normalización estética, la adaptación al canon de belleza occidental y patriarcal.

Pero Orlan en cambio no duda en utilizar esta arma a su favor, *“mi trabajo no está en contra de la cirugía estética, sino contra los estándares de belleza, contra los dictados de la ideología dominante que se marcan cada vez más en las carnes femeninas y masculinos” [en Benito Climent, 2011].*

A través del Arte Carnal, Orlan trata de sacudir al espectador con sus obras de acción-reacción, exige de éste inteligencia y crítica, rompiendo con esquemas y dogmas. *“El arte que me interesa se parece, pertenece a la resistencia [...] está fuera de las normas. Está fuera de la ley. Está contra el arte y el orden burgueses [...] El arte puede y debe cambiar el mundo”.*

¿Pero hasta que punto esto ocurre en su caso?,
¿consigue Orlan con sus operaciones una denuncia simbólica o por el contrario, provoca un efecto fallido y desprovisto de sentido?,
¿es necesario intervenir físicamente en el propio cuerpo para cuestionar los principios básicos de la belleza en la sociedad del culto a la imagen?

Concuerdo con *Benito Climent [2001:98]* cuando afirma que *“no sabríamos decir si este arte cumple la función ética que a priori se presupone como estética feminista y si el feminismo puede aprovechar esta forma de expresión o, por el contrario, si al feminismo le conviene más separarse de ella”.*

Orlan propone un uso de la tecnología aplicado a la vida humana donde todo pueda ser intercambiable y renovable para lograr un ser humano *“más feliz” [Sacca-Abadi. 2005: 2].*

Lo cierto es que en la actualidad el paso por el quirófano se ha hecho cada vez más corriente, aunque con el fin de reducir complejos y encajar en el canon estético contemporáneo.

Si las operaciones de Orlan fueron toda una provocación a principios de los noventa, hoy sería algo mucho más cotidiano.

Cabría preguntarnos si las personas sometidas a estas operaciones son más felices, si estamos construyendo –a golpe de bisturí- una sociedad más libre y democrática, sin identidades impuestas como aspira Orlan, o si por el contrario el uso de la tecnología en este aspecto está reforzando significativamente el ideal de belleza occidental

y por lo tanto estamos asistiendo a *“un desfile de cuerpos famélicos adolescentes llevados a la extenuación literal, ancianas irreconocibles con rostro oriental y mujeres de infinita belleza trastocadas en monstruos de labios trémulos, pecho insensible y pómulo de cartón”* [Olga Guinot. 2004].

Además, aunque los resultados fueran los utópicamente deseados, la experiencia cibernética de Orlan no puede suponer en ningún caso la liberación de las clases oprimidas con la que soñaba Haraway, aunque solo sea porque el elevado coste de acceso a la tecnología necesaria tiene delante una insoluble brecha, no tanto racial o sexual como económica.

Los resultados de estos estudios afirman que Orlan no presenta un trastorno mental porque su trabajo se sitúa en un contexto artístico. Si sus operaciones no tuvieran dicha finalidad, el diagnóstico podría ser de trastorno dismórfico corporal, muy común entre aquellos que se someten a operaciones estéticas por un complejo psicológico con su cuerpo. Cuando como espectadores presenciemos las acciones de estos artistas

Orlan es claramente una artista sin límites, algo que sin duda debería hacernos reflexionar sobre la responsabilidad de las instituciones a la hora de avalar experiencias artísticas que en ocasiones como en el caso de Orlan, o del esquizofrénico *ecce homo*, David Nebreda, pueden perjudicar la salud de los artistas. Orlan se ha sometido voluntariamente a evaluaciones psicológicas y psiquiátricas para determinar el estado de su salud mental.

*“olvidamos que es el artista quien se quema en la hoguera de su desesperada necesidad de existir,
gracias a que desde el establishment cultural se legitima su obra”*

Como parte de las instituciones artísticas tenemos la obligación moral de reflexionar y asegurarnos de que el valor artístico e intelectual de estos artistas justifica la aceptación institucional de sus trabajos extremos, y no asumirlas sin más por el miedo a caer en el conservadurismo frente a la transgresión o por el morbo estético que puedan producir.

Con sus gafas tipo Le Corbusier, diseñadas por ella misma, sus implantes en la frente, sus operaciones y su peinado monstruoso, Orlan se erige como una escultura viviente, una artista que auto-esculpe su propio cuerpo en un acto demiúrgico de crearse a sí misma al margen de convenciones histórico-sociales.

Orlan quiere representar la muerte de la identidad y la alteridad modernas y la materialización de la esquizofrénica ambigüedad existencial posmoderna o de una modernidad líquida baumaniana, el sujeto como boceto inacabado en eterna construcción.

“Yo no deseo una identidad definida y definitiva, abogo más bien por las identidades nómadas, múltiples, en movimiento”, afirma Orlan [en Benito Climent, 2011], de quien no conocemos su nombre real, ni sabemos podemos afirmar si es Duchamp, Rose Sélavy o ambos reversos al mismo tiempo.

Cuando termine con sus operaciones, afirma que contactará con una agencia de publicidad a quién pedirá, en función del resultado, un nombre, apellido, nombre artístico y logotipo, y aceptará esas nuevas identidades con su nueva cara.

Orlan ha dado su cuerpo al arte, hasta el punto que afirma que cuando muera tiene pactado la exposición de su cadáver en un museo.

“Si tengo que morir, demostraré que soy una artista hasta el final” declara Orlan [en Sacca-Abadi, 2005], la artista, el cuerpo, la obra de arte.





*“me dirijo a vosotros porque vosotros formais la unidad de mi trabajo:
el otro (...) El cuerpo tiene un papel fundamental en nosotros (...)
Si abro mi cuerpo hasta que vosotros podais ver mi sangre,
es por vuestro amor: el otro. Por eso me quedo con mis acciones”.*

(Gina Pane, Lettera a uno/a sconosciuto/a, “ArTitudes”, n. 15/17, ottobre-dicembre 1974), traducción Cristina Toro



FIG.56 Paen, Gina. *Biarritz 1939 - Parigi 1990*

1.3 PIEL MODIFICADA

Juuke Schoorl

Las posibilidades estéticas de la dermis



FIG.57 -60. Schoorl Juuke. *Rek.* (stretch in Dutch). (2014)

JUKE SCHOORL

1.4 PIEL CORTADA

*Franco B
Gunter Brus*



*El cuerpo es una zona de guerra,
una habitación de tortura, el espacio de la resistencia.*

Franco B, traducción Críistina Toro

FRANCO B

Le sue azioni si riferiscono alle istituzioni totali: "l'asilo, l'ospedale, il manicomio, il carcere, e alle limitazioni del corpo: la sedia a rotelle, la gabbia, il catetere. E il corpo sociale iscritto nel corpo fisico.

Franco B proviene da un'istituzione,

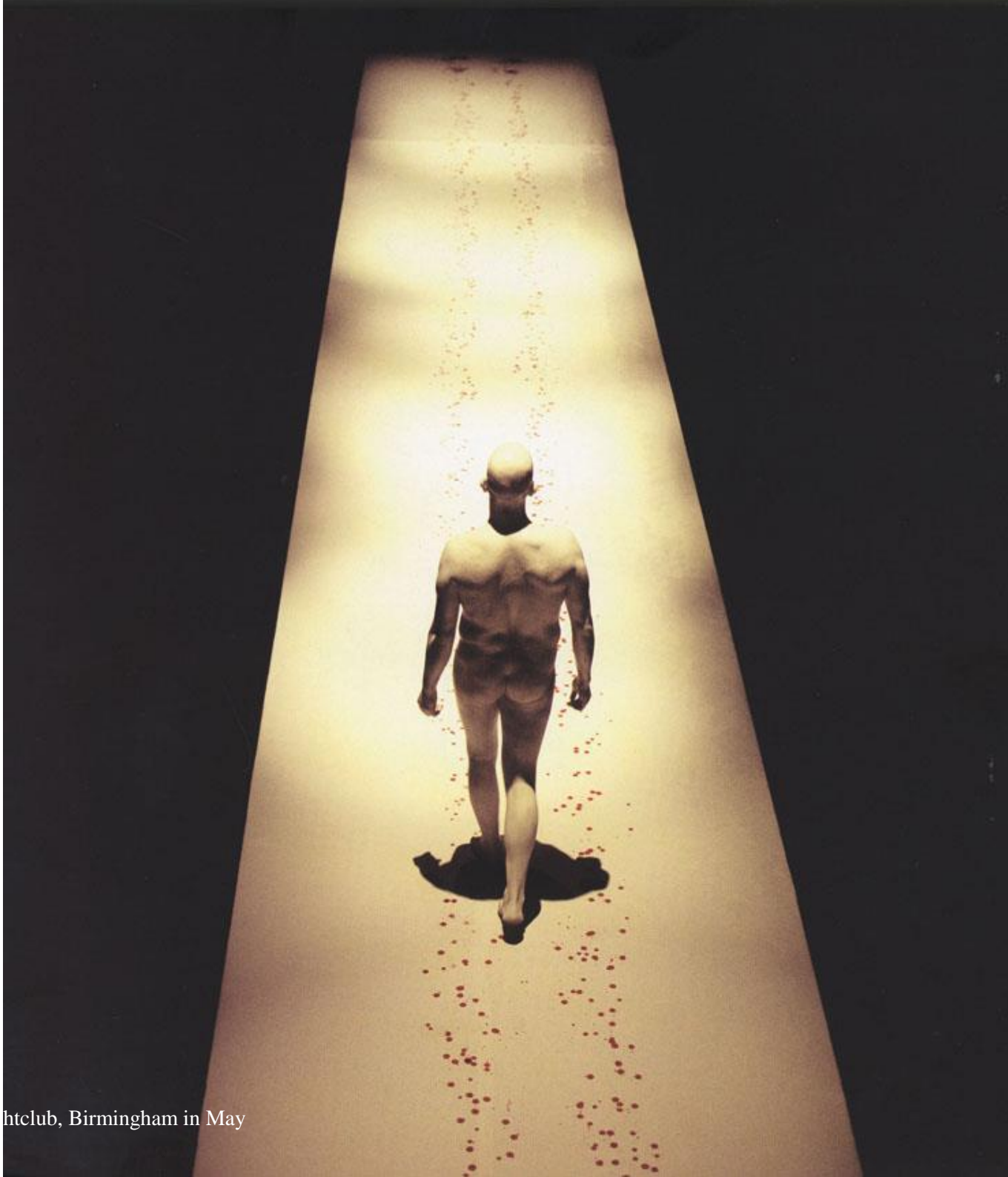
" Pero dime que no es una institución. ¿Cualquier cosa es una institución okey? Uso estas imágenes como metáforas de las limitaciones que se encuentran dentro de ti mismo. Es difícil decidir lo que viene de dentro y lo que viene de fuera, al igual que cuando se piensa: ¿esto me ha sucedido a mí? es algo que tiene que ver con nuestros mecanismos de supervivencia "

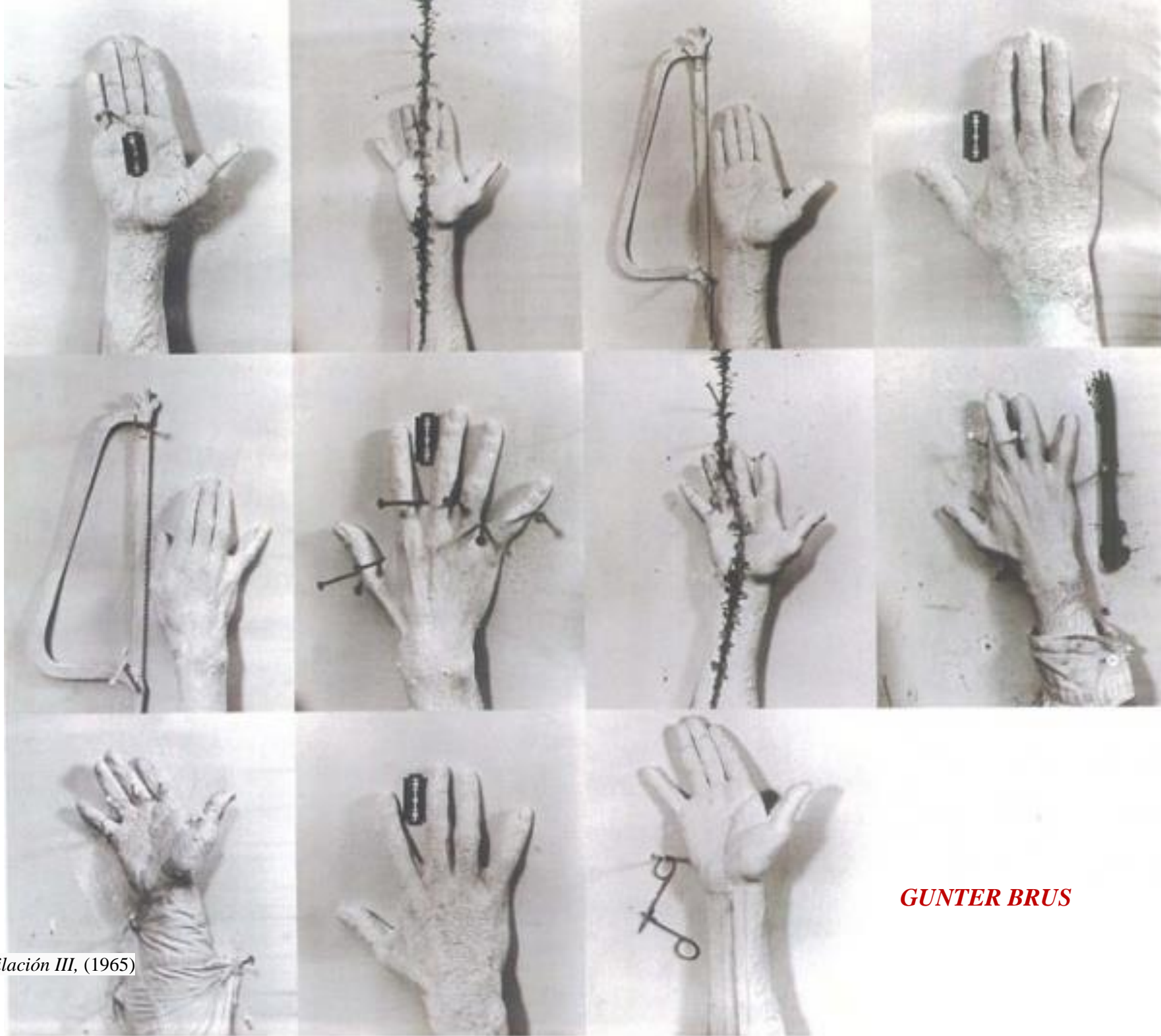
Las instituciones sociales imprimen su marca directamente en el cuerpo para que su control pueda pasar a través del cuerpo

" El arma de las instituciones es actuar sobre la vergüenza avergüenzo y me digo a mi mismo: ¡Nunca más! ¿NUNCA! soy yo quien dejo que esta situación viene a cabo, soy yo mi inseguridad En mi vida he estado abofeteado continuamente durante dos o tres horas hasta que admití que había hecho algo mal. Estas entumecido. No sientes el dolor. no se trata de convertirse en un carnicero, más bien de no querer rendirse, darse por vencido.

El punto, es decir: Esto es mi cuerpo, esta es mi vida, este es mi lenguaje “.

Franco B, traducción Cristina Toro



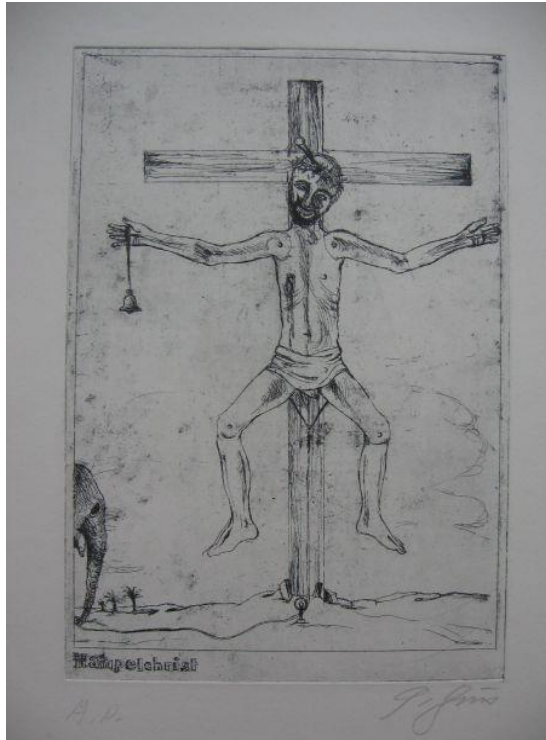


GUNTER BRUS

FIG 63 . Brus, Gunter *Automutilación III*, (1965)



FIGS. 64. Brus, Gunter *Automutilación III*, (1965)



FIGS. 65 - 66, Brus, Gunter. *Drei Kreuze* [dibujo]

Encarnación

*Hay un cuarto o un tercer mundo en el que muy pocos cuerpos
circulan*

*Los cuerpos están más o menos ocultos: en los hospitales,
cementerios, fábricas, en camas)*

Jean-Luc Nancy, Traducción Cristina Toro



1.5 PIEL HERRAMIENTA

Rito

Arnulf Rainer
Herman Nitsch



ARNULF RAINER

FIG 67. Rainer Arnulf. *Untitled* (1969-74)



FIG 68 - 72. Rainer Arnulf. *Autoritratto* (1973)
Collection Maison Européenne della photographie, Parigi



FIGS 73 -75 Nitsch Herman. *Des Orgien*. Mysterien Theater.

HERMAN NITSCH

1.6 PIEL PINTADA

*Sirine Neshat
Orlan*



FIGS. 76 – 78 Neshat, Shirin. *Guardians of revolution*. (1994).

SHIRINE NESHAT

Palabras de henna

Un cuerpo completamente cubierto del velo, de la escritura que lo recorre como la sangre. Manos, pies, huellas que reescriben el cuerpo como una segunda piel empapada de dos culturas.

Una escritura que focaliza el complejo papel de la mujer en el islam, incluida la violencia sobre un cuerpo invisible y cubierto, el espiritualismo y la política del martirio femenino que incluye la obligación de aislamiento en las fuerzas armadas. Imágenes en las que la palabra perfora el velo que oculta y cubre.

Los ojos, las manos, los pies, un cuerpo dividido, el resto no es más que un largo velo que esconde cuerpo y voz. Vestimenta iraní y escritura persi. Trabajos que contemporaneamente hablan de un solo cuerpo y el cuerpo de la cultura islámica la cual fragmenta el cuerpo femenino.

El texto caligráfico se integra completamente en cada imagen, mezcla idea y decoración y ofrece perspectivas inesperadas de la situación de la mujer islámica hoy, la expresión literaria de la presencia femenina en la sociedad islámica e iraní.

En las obras de Shirin Neshat el cuerpo aparece muy limitadamente reflejando en este el uso islámico en el cual el cuerpo de una mujer comienza a comunicar con el mundo externo usando solo las partes que se le han concedido mostrar.

Política y poesía, búsqueda de identidad femenina y relación con el otro. Explorando la diferencia entre hombre y mujer, el deseo y también la soledad.

Mirada lírica llena de pathos. Imágenes en blanco y negro se abren amplios horizontes marcadas por figuras silenciosas de mujeres con velo. Manos masculinas en primer plano selladas de versos en caligrafía árabe, o autoretratos en los cuales la artista con el chador en la cabeza sostiene dramáticamente un fusil; Sobre el rostro pasajes impresos del coran.

La sensualidad también ocupa su lugar en cuerpos en los que el body paint no es una escritura exterior, sino que nace en la piel.

Labios apenas cerrados y palabras susurradas, la expresión de una voz propia y original.

Secuencias oníricas y silenciosas en las que versos y música sustituyen diálogos. Videos de anhelos y atmósferas melancólicas en los que aparecen mujeres misteriosas y rebeldes que pagan con su soledad su rebelión contra la violencia, privada o de régimen, o mujeres locamente enamoradas, valientes, listas para cualquier cosa como en ciertas películas de *Tarkovsky*.

Historias que llegan al espectador emocionalmente a través de imágenes difuminadas y evocadoras. Arte elíptico lleno de metáforas altamente conceptuales. En la brevedad de un video como en poesía algunas imágenes pueden ser lo suficientemente potentes como para abrir todo un universo de sentido.



FIG. 79. Neshat, Shirin. *Stories of Martyrdom (From women of Allah)*. (1995)

Autorretratos donde la piel se transforma en palabras y declaraciones feministas. Cuando la escritura invade los ojos y los inyecta de los signos, las preguntas aumentan.

El martirio parece estar entre amor, política y muerte; La dicotomía entre este amor y la práctica política transforma las relaciones individuales en las ideas, deseos, pasiones, en la acción social y la revolución.

Pocas partes desnudan el cuerpo y lo dejan visible conteniendo éstas frases y citas de poemas, jugando a recubrir de nuevo esta desnudez con palabras de esperanza. Protesta revolucionaria que desencadena y revela una cruda realidad que golpea a la mujer iraní y a su vez afecta a toda la sociedad.

Mujeres sometidas al poder masculino, mujeres que buscan una vía de escape, obligadas a ocultar su cuerpo debido al instinto incontrolable de hombre.

El arte como potente medio de reflexión, nos ayuda a profundizar, para ir más allá de lo que vemos, lo que nos permite distanciarnos de la propia realidad por unos minutos y analizarla desde el exterior.

Emplaza el eje de contenido de toda su producción en la fortaleza y la valentía que trasciende la aparente quietud y sumisión de las mujeres musulmanas, y en el arte y la cultura como agentes posibilitadores de un nuevo lenguaje de liberación

EXTRACTO DE CARNE

*" Extracto de carne
te vivo de las palabras
y no de sangre
respiros de prisión
brazos, ojos y piernas
condena, descuento
día tras día después de la
noche
después de la muerte
arriesgando
la sombra de mi cuerpo
liberándome ... "*

*Testo di: Silvia Rosa,
traducción Cristina Toro*

ASTRATTA CARNE

*"Astratta carne
ti vivo di parole
e non di sangue
prigione di respiri
e braccia e occhi e gambe
condanna, che ti sconto
giorno dopo giorno dopo
notte
dopo morte via
raschiandoti
dall'ombra del mio corpo
liberandomi..."*

Testo di: Silvia Rosa



FIG. 80. Neshat, Shirine. *Rebellious Silence* (1994).

< recostarse sobre la hierba, y escuchar a Bach con los ojos cerrados y sin ningún temor de vivir en total libertad.
Soy la única persona a poseer mi cuerpo. >

Shirin Neshat



FIG. 81. Neshat, Shirin. *Speechless*. (1993)



ORLAN

FIG. 82. Orlan. *Masques* (2014)
Self-hybridations Peking Opera Facial Designs,



FIGS. 83 Orlan. *Masques, Peking opera, facing designs & réalité augmentée* (2014)
Édition limitée à 50 exemplaires numérotés et signés de la nouvelle publication d'Orlan.



FIGS. 84 Orlan. *The liberty flayed, American-Indian Self-hybridizations, Amérindiennes* (2005-2008)

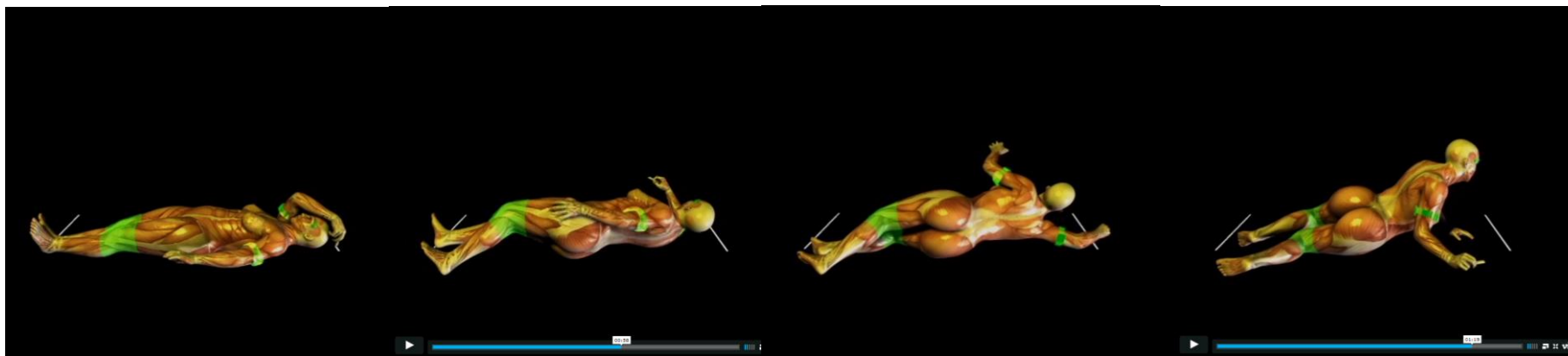
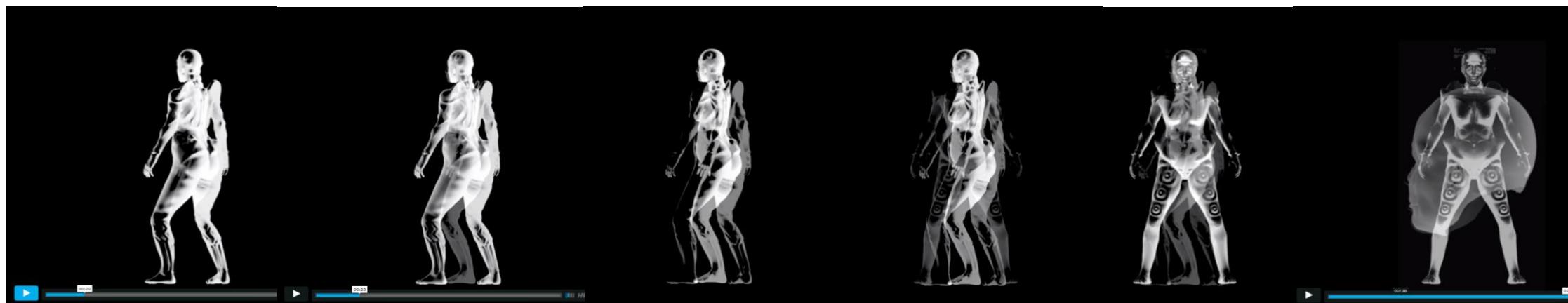
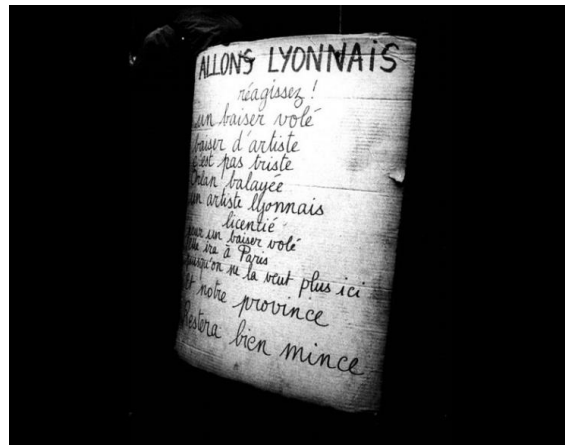


FIG.85. Orlan, *Extrait de « MesuRages »*. (2013) Video 3D(4h55min)
Produced and realised by Orlan.



FIGS. 86. Orlan. *Extrait de « Bump Load »* (2013)
Video 3D (6min47) Produced and realised by Orlan.



FIGS. 87 - 90 . Orlan. *The Kiss of the Artist*. (1977)
FIAC, Grand Palais, Paris, France



FIGS. 91. Orlan. *dancing with her shadow*. (1964-1967)

El cuerpo como soporte propiamente dicho (bajo los pinceles de Keith Haring, el cuerpo se convierte en una tela viva



KEITH HARING



FIG. 93 - 94. Haring, Keith. (1992) Keith Haring convierte a Jones en un graffiti viviente. Fotografía de Javier Porto.

1.7 PIEL MEDIO

*Lilibeth Cuenca
Yves Klein*



LILIBETH CUENCA, Rasmussem

FIG. 95. Cuenca, Lilibeth. *Licked Room* performance and video installation. (2000). Ene- Liis Semper (1969, Tallin) *Loving Care*. (1992-96). (Freeport, Bahamas)



FIGS. 96 - 98. Cuenca, Lilibeth. *The artist's Kiss*. Fiac au Grand Palais, Paris, 1977

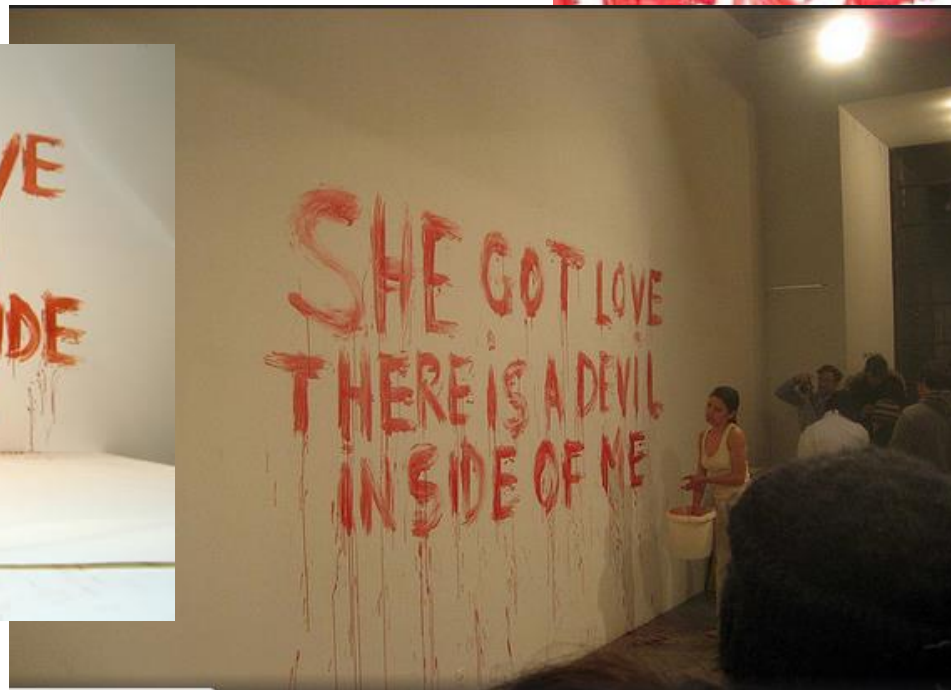


FIGS. 99 - 106. Cuenca, Lilibeth. *How to Break the Great Chinese Wall II*
Women on painting, (2008). Performance recuperada de lilibethcuenca.com.





FIG. 107. Cuenca, Lilibeth. *Vagina painting*.
Cinematheque, E 4th street New York, 1965.



FIGS. 108 - 110. Cuenca, Lilibeth. *Blood signs & body tracks*. University of Iowa, Usa, 1974.



FIGS. 111 - 114. Cuenca, Lilibeth. *Anthropometries of the blue period*. Galleri Internationale d'arte contemporaine, Paris, 1960



FIG. 115. Klein, Yves. *Il vuoto*. (1958) Galería Iris Clert di Parigi.

YVES KLEIN

El cuerpo como herramienta (el cuerpo-pincel de Yves Klein que utiliza el cuerpo femenino cubierto de pintura para realizar grandes lienzos)

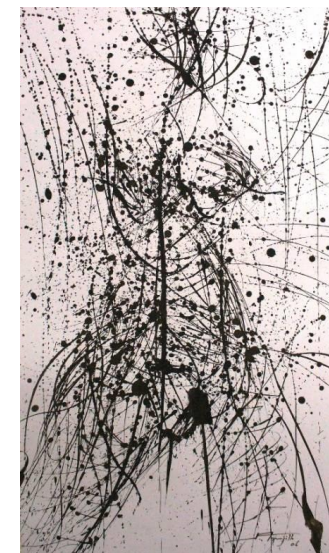


FIG.116 - 118. Klein, Yves. *ANTROPOMETRIE* (1960)

1.8 PIEL LENGUAJE

Eva Yerbabuena

“FEDERICO SEGUN LORCA”, Granada (2011)

Coproducción del Patronato de la Alhambra y Generalife y la Compañía Eva Yerbabuena Ballet Flamenco. [Reflexión búsqueda del yo]

*“Ahora, he descubierto una cosa terrible, yo no he nacido todavía.
Ninguna de las horas muertas me pertenecía, porque no era yo el que había vivido,
Ni las oras de amor, ni las horas de odio.
Ni las horas de inspiración.*

*Mi mama, doña muerte, me había dado las llaves del tiempo
Y por un instante, lo comprendí todo,
Yo, vivo de prestado.*

*Y por un momento, lo comprendí todo,
Lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver, si nazco”.*





FIG. 119. "Eva Yerbabuena, Federico según Lorca, Granada" (2011) Coproducción del Patronato de la Alhambra y Generalife y la Compañía Eva Yerbabuena Ballet Flamenco.

CAPITULO 2. ESPACIO

2.1 Espacio sombra

2.2 Espacio escondido

2.3 Espacio huella

2.4 "El otro yo"

La investigación gira en torno al estudio de una tipología del uso de la sombra dentro de las estrategias representativas del arte.

El individuo no es una esencia monolítica definida, sino más bien un conjunto de experiencias múltiples dadas por variables que se combinan entre ellas, como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y la experiencia personal

2.1 ESPACIO SOMBRA

L'ombre d'Iroshima

Eulalia Valdósera

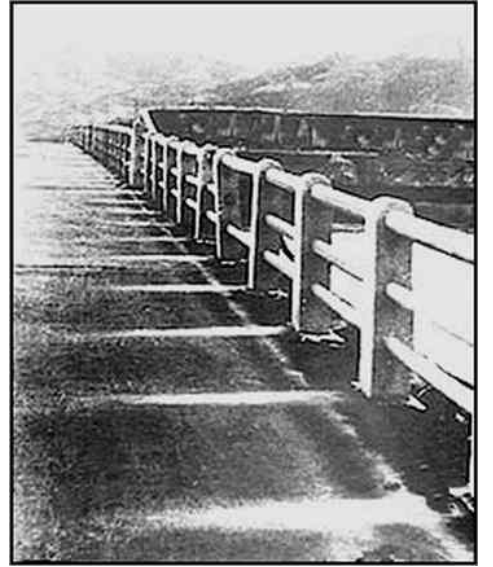
Daniel Canogar

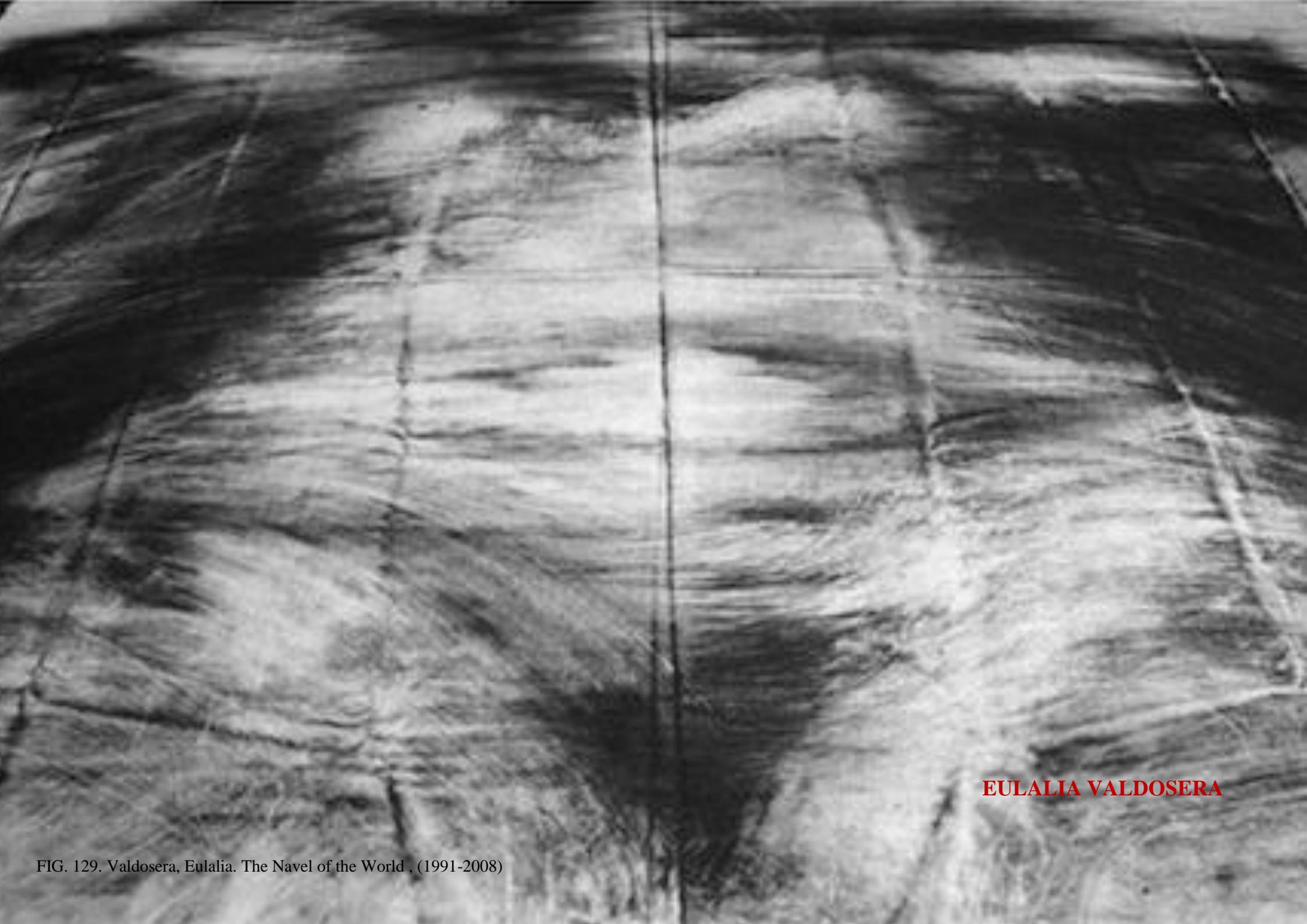
Fabio Cornelli

Rafael Lozano Hemmer



L'OMBRE DE IROSHIMA





EULALIA VALDOSERA

FIG. 129. Valdoserá, Eulalia. The Navel of the World , (1991-2008)

El itinerario artístico de Eulalia Valldosera se sitúa en ese proceso de búsqueda, construyendo procedimientos plásticos que privilegian lo residual frente a la materialidad del objeto en un equilibrio sutil y poético con la luz, las sombras y el lenguaje. Personal intervención en el lenguaje de la escultura contemporánea. Valldosera experimentará nuevas actitudes artísticas, inicialmente con la performance y la fotografía y luego con la instalación escultórica y los lenguajes técnicos más contemporáneos.

Propuesta artística basada en la conjunción de contemplación visual y de narrativa teatral. En este terreno dramático, la obra de la artista se distancia de la tradición escultórica y va más allá de la experiencia del espacio y los materiales que lo ocupan:

“Partiendo del propio yo interno de la artista hacia el encuentro con el otro y la progresión de relaciones con y entre los objetos de identidad y anonimato partiendo de la esfera de la conciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad que la vincule al mundo que nos rodea, se urde una red de meandros, bifurcaciones y encrucijadas que nos llevan desde la fantasmagoría y la sombra al auténtico núcleo de realidad que nos envuelve y nos configura”¹.

Si los objetos constituyen territorios hacia donde se extiende el sujeto, la artista quiere ir más allá en la búsqueda de relaciones con y entre los objetos de identidad y anonimato. Partiendo de la esfera de lo privado y de conciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad que nos vincula al mundo que nos rodea, la realidad que nos envuelve y nos configura.

Michal Foucault usa la expresión MATERIA CORPORAL para referirse al cuerpo como proveedor de fuerzas, energías y materia prima destinada a ser socializada en una productividad que tiene una finalidad.

El cuerpo es un producto resultante de nuestra historia personal y cultural. Efectivamente, como en la obra de Eulalia Valldosera, el

cuerpo es la localización de la totalidad de la vida. Como si un espejo estuviera paseando por el interior de su cuerpo y de su entraña Eulalia re propone la Vivencia de determinadas experiencias vitales y emocionales asimiladas durante la vida. Esta obra transcribe y nombra espacios y objetos que se han producido a lo largo de su vida convirtiéndose en continentes de emociones y símbolos de libertad o angustia, en nostalgia del lugar de origen o confianza en una relación amorosa.

Como ha revelado Foucault, el cuerpo es el espejo de las pulsiones más profundas del ser humano y a la vez el lugar de representación de la cultura elaborada.

Las múltiples estrategias de representación del cuerpo han ido configurando un espacio de un espacio de contestación articulada y complejo que quiere subvertir los significados patriarcales del cuerpo y elaborar nuevas nociones de subjetividad.

A partir de la asociación del cuerpo femenino con la casa Eulalia Valldosera quiere familiarizarse con un nuevo lenguaje el del “*cuerpo que se habla*”.

La relación cuerpo-casa se constituye por los objetos domésticos que son “*metáforas y metonimias de la presencia/ausencia de los cuerpos y de los actos de proyección especular o mediática (memoria, fantasía, etc.) que desarrollan los procesos de subjetividad*”⁴.

Los objetos constituyen nuestra existencia diaria y configuran los espacios de la casa; Forman un escenario psicológico-simbólico. Las sombras y los reflejos creados por diferentes fuentes de luz estratégicamente colocadas por medio de un proceso de eliminación y sustitución actúan en un proceso de materialización que pone en evidencia apariencias de las cosas :productos impersonales

¹ B. Marí, N. E. Mayo, en la “Prefacio” del catálogo de la Exposición *Eulalia Valldosera. Obres 1990-2000*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Witte de With, Rotterdam, p. 183.

⁴ A. Bassas Vila, *Cuerpo que te quieto cuerpo*. En M Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago: *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos*. Ed. Icaria, Barcelona, 2001, p. 132.

“Cada instalación resume una actitud y un determinado tipo de sombra psíquica, elaborando de esa manera una lectura somática de esta segunda piel que es el espacio. privado”⁵.

Estantería para un lavabo de hospital, 1992 Puede verse como una irónica metáfora del cuerpo humano, empezando por la cabeza (el armario que contiene medicinas) pasando por la columna (la estantería con productos de diferentes tamaños) y terminando con la extremidad (las prendas de vestir) y el orinal infantil. Obra, íntimamente relacionada con la enfermedad, que debe ser entendida como “una Perturbación que lleva implícitamente un germen positivo”.

Eulàlia recurre al poder del arte como terapia, como proceso catártico que permite liberarse del peso de la institucionalización y los estigmas sociales relacionados con la enfermedad.

Love's Sweeter than Wine. Tres estados relación, de 1993, Tres espacios consecutivos simulan tres momentos en el tiempo de la misma habitación recientemente abandonada por habitantes circunstanciales. *Objetos abandonados* proyectan sus sombras en las paredes, como la representación mental de aquellos que nos interesan emocionalmente.

Otras obras constituyen una sutil metáfora del cuerpo.

Como búsqueda y conocimiento de la visión ancestral de la mujer con su cuerpo *El ombligo del mundo* (Ámsterdam, 1990), identidad femenina, las relaciones entre los diferentes sexos, el entorno cotidiano o la enfermedad.

Crear un cuerpo a partir de las colillas, barrer el cuerpo, negarlo y reconstruirlo de manera controlada significa despersonalizarlo. (Despersonalización: proceso de disolución de las fronteras del sí mismo lo que permite ponerse en contacto con la parte más arcaica y más viva del propio ser y acercarse al otro).

“quien se percibe por la despersonalización se reconocerá al otro bajo cualquier disfraz”⁷.

El objeto como mediador social transite una gran cantidad de informaciones. Conformar una estética de la cotidianidad atravesada por proyecciones del deseo, son confirmadores de nuestra cultura personal, pero sobretodo cada objeto irradia a su alrededor, domina psicológicamente un sector del entorno.

Los objetos de la artista proponen el desarrollo de estrategias que comunican su subjetividad y ofrecen toda una construcción de los deseos marcados por nuestras relaciones con el otro, con la sociedad, con las leyes y sobretodo con una memoria y un gran imaginario de construcciones históricas sociales. Ella misma lo indica así: “Siempre he hablado de los deshechos. Cuando trabajo con las colillas, cuando trabajo con las sombras, no deja de ser parte de ese mundo de los ruidos, de los desechos.

La obra final no deja de ser un desecho de un proceso mental, durante el cual la energía se va perdiendo y acaba en un punto muerto que es la obra”.

En toda su pieza resuena un registro intangible, articulado en sombras y proyecciones y en el empleo de los trucos ópticos, de materiales absorbentes como el algodón y, sobretodo de los espejos, de distinto tamaño y calidad, desempeñan un papel decisivo.

Pero, además, Eulalia lleva la idea del espejo más allá del sentido material. Es el espejo del yo en el otro, en el desdoblamiento de la pareja. O en los objetos y sus sombras. En los cuerpos y sus proyecciones. Es un juego abierto, una trama articulada que permite dar una coherencia profunda a su trabajo: “*la ilusión del espejo del inconsciente*”, “*la casa del espejo de la memoria*” “*el otro espejo de mí mismo*” *El espejo exactamente como las sombras, se usa como medio para explicar procesos psicológicos.*

⁵ Eulàlia Valldosera, *Aparences*. Catálogo de la Exposición a la sala de exposiciones El Roser, Lleida diciembre de 1996

⁷ Braidotti. R.. *Feminismo. diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa 2004. Barcelona. p. 33-34.

El amor, terreno propicio a las proyecciones, donde a menudo reconstruimos nuestro objeto de deseo o nos construimos a nosotros mismos. Imagen que nos permite presentarnos a los otros.

Espejo con metáfora de la fragmentación en que se basan nuestras relaciones con el otro, a menudo cargadas de proyecciones: vanidades, miedos individuales o fragmentos alterados por el filtro de lo socialmente aceptable.

Juego de los espejos lleva a advertir el carácter ilusorio de toda pretensión de lectura “directa” de las cosas.

El mundo tiene un sentido cifrado, es un texto a interpretar. Y esa acaba siendo la clave última del juego de transparencias, proyecciones, sombras y espejos.

La búsqueda de “*las proyecciones*” especulares se integra la presencia del movimiento como condición temporal. Constantes reubicaciones de los viajeros afectan a la definición de “*identidad*”.

“La extrañeza que me producía vivir en un espacio habitado con los signos de alguien desconocido y distante culturalmente”.

Elementos que constituyen su gramática de formas:

El cuerpo, vestido o desnudo, mostrado de forma distorsionada o fragmentaria; La casa, vivida como un cuerpo; Los objetos, en el eco o resonancia que transmiten en su anclaje en la memoria.

Las Sombras y proyecciones, físicas y mentales, que nos conducen por el curso del tiempo y la experiencia humana de la pérdida, de la deriva.





FIGS. 131 - 133. Canogar, Daniel. *Sikka Magnum*, Video: Instalacion.

DANIEL CANOGAR

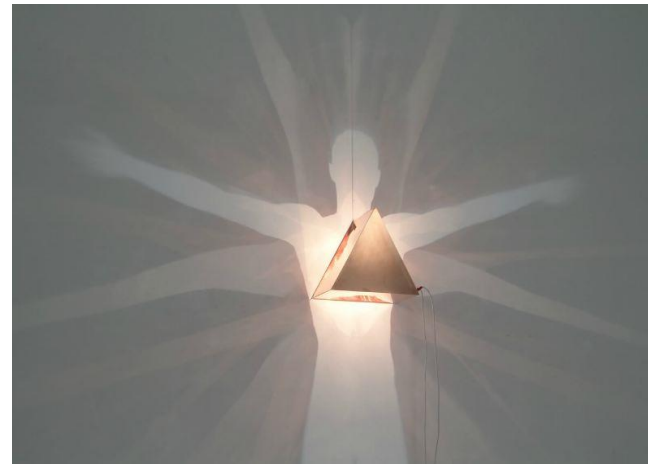
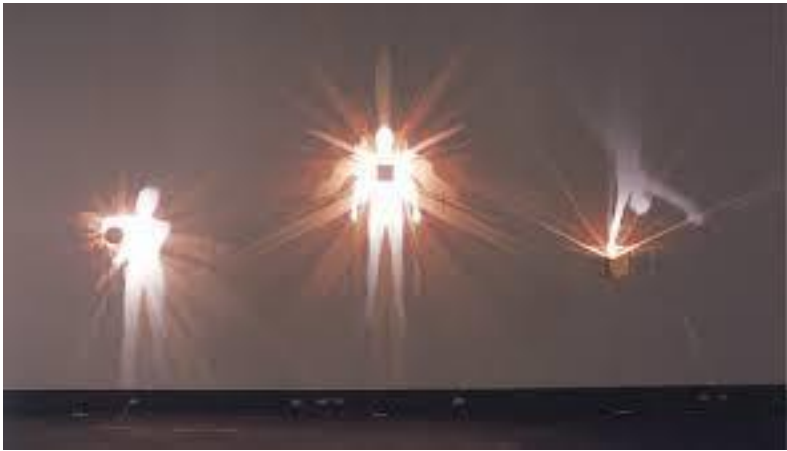


FIG. 134 - 136. Cornelli, Fabio. Altro. (2010)

FABRIO CORNELLI

Artista electrónico que trabaja con ideas de la arquitectura, teatro tecnológico y performance.
Sus instalaciones utilizan tecnologías como la robótica, proyecciones, sensores y redes de comunicación para interrumpir la homogenización urbana con plataformas para la participación.



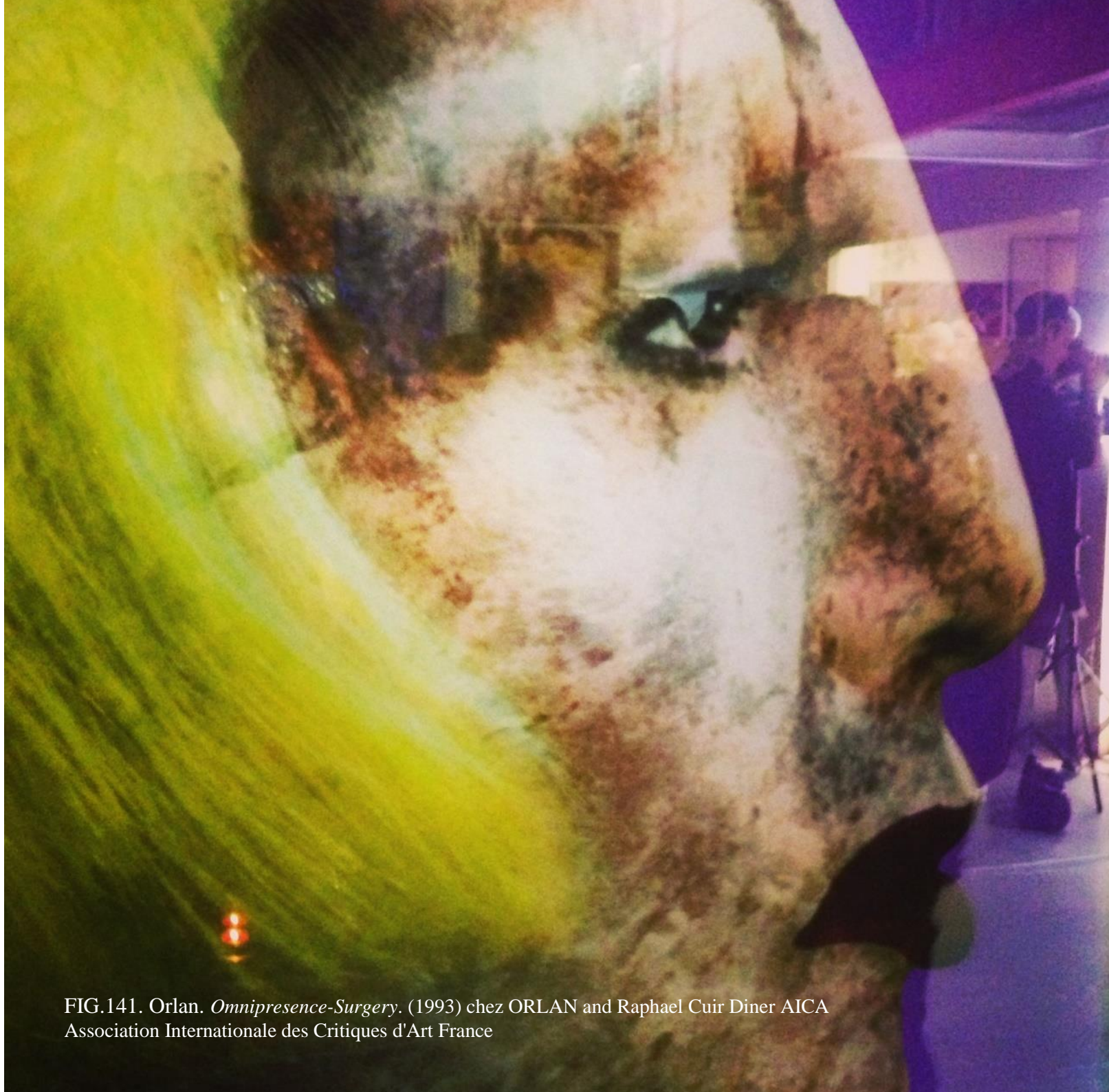
FIGS. 137,138. Hemmer Lozano, Rafael. *Voice array*. (2014) - Carroll/Fletcher Gallery, London, United Kingdom
FIGS. 139,140. *Pulsse room* (2015) - MUAC Museum, Mexico City, México

RAFAEL LOZANO HEMMER

2.1 ESPACIO ESCONDIDO

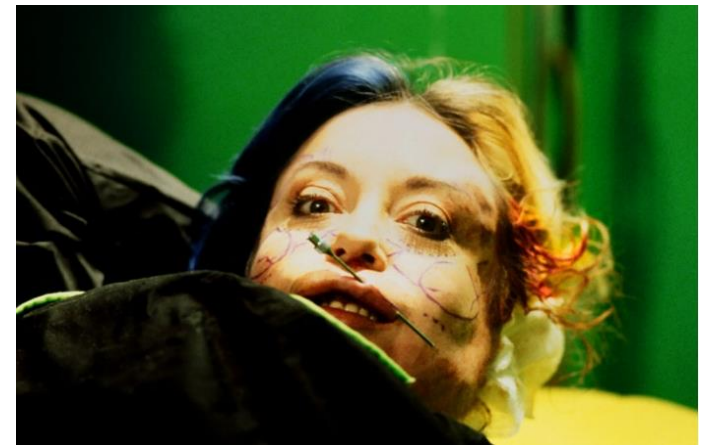
La Mascara

Orlan
Cindy Sherman



ORLAN

FIG.141. Orlan. *Omnipresence-Surgery*. (1993) chez ORLAN and Raphael Cuir Diner AICA
Association Internationale des Critiques d'Art France



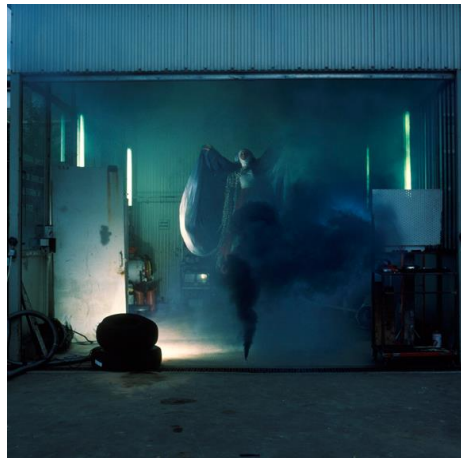
FIGS. 142 - 143. Orlan. *Omnipresence-Surgery* ,(1993)
Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence



FIGS. 144 - 149. Orlan. *Donkey skin*, (1990) Museo de Arte Moderno de Bogotá



FIG.150 – 152. Orlan. *Opera Surgery-Performance*, (1991)



FIGS. 153 – 154. Orlan. *Madonna of the garage*, (1990)



FIGS. 155– 156. Orlan. *Madonna garden*, (1986)



CINDY SHERMAN

FIG. 157. Sherman, Cindy. Untitled #458, (2007-08) Glenstone



Pero no sólo. Si la ropa, el maquillaje y el entorno son parte de una investigación formal objetiva, Cindy también se presenta como un animal escénico, debido a su habilidad para actuar. Cuando se le preguntó por qué nunca ha usado otros temas, además de su figura, ella dijo que nadie más, excepto ella sería capaz de reproducir todas aquellas micro expresiones faciales que considera esenciales para transmitir el sentido de la estética particular de sus fotos. Y de hecho, impresionante como Cindy es capaz de cambiar, va mucho más allá de la transformación de maquillaje y vestuario epidérmica, para tocar algo mucho más profundo, enigmático y sustancial: las sensaciones que sus fotos se desataron en el asombro hasta llegar a veces a asco, que pasa a través de una serie de emociones controvertidas.



FIG. 163. Sherman, Cindy. "Doll Clothes," (1975) New York

2.3 ESPACIO HUELLA

Ana Mendieta
Dennis Hopenheim



ANA MENDIETA

La huella y Ana Mendieta

Artista con una identidad fronteriza, mujer y tanto con su cuerpo, como con la silueta del mismo, representó un deseo de comunicación con el universo, una necesidad de entrar de nuevo a formar parte de la tierra, que para ella significaba lo esencial, lo que nos da vida y a donde regresamos al morir.

“Quello che rimane non trovando lo efimero nel suo esistere è medio di trasmissione.

Il disegno segnato del corpo, la parola e il sentiero; La unità con l'umanità attraverso la unione con la natura.” Ana Mendieta

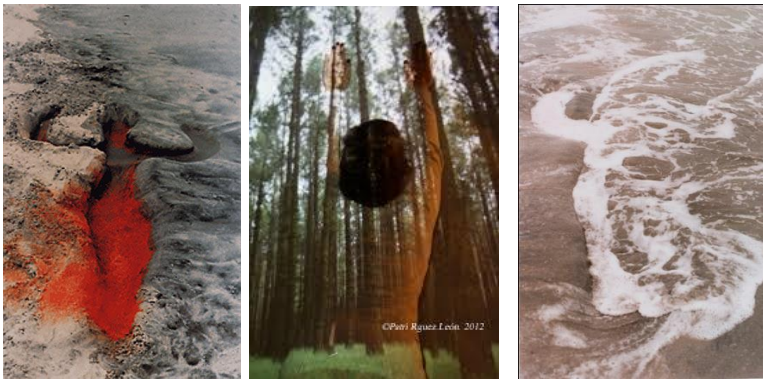


FIG. 165 - 167. Mendieta, Ana. *Siluetas*. (1973-80)

La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana”

Ana Mendieta (Moure, 1996, p. 109).



FIG. 168. Mendieta, Ana. *Untitled (Body Tracks)*. (1974)

Siluetas (1973-1980), donde lo que le interesa no es tanto su propio cuerpo como la huella que deja ese cuerpo. Inicia así un período de intensa relación con los cuatro elementos básicos de la existencia orgánica: la tierra, el fuego, el aire y el agua. Mediante las Siluetas, la artista juega con la dialéctica presencia-ausencia. Transfiriendo la figura de su cuerpo a la tierra, alterando el paisaje, trata de reivindicar sus raíces, incorporarse al medio natural y fundirse con él.

El trabajo de Mendieta se presenta como un corpus compacto y bien articulado donde se investigan, casi obsesivamente, los mecanismos de construcción de las identidades, los límites del cuerpo y la relación de pertenencia con la tierra desde matices bien diferentes a los de los feminismos hegemónicos, demostrando además una consistencia y un conocimiento de las posibilidades del mestizaje cultural cuyo desarrollo se vio frustrado por la prematura muerte de la autora.

Al principio de su carrera, articulaba la reivindicación de la mujer y el culto de la tierra/madre (y formas universales de las diosas de la fertilidad) en algunos cultos y mitos antiguos, con las ideas vanguardistas del Performance-Art.

Mendieta desarrolló más el aspecto temporal empleando constantemente material efímero. Esto es válido hasta en las pinturas de las cuevas de Jaruco (La Habana), donde los dibujos actualmente han sufrido la corrosión. Pero esta fugacidad, al mismo tiempo, se opone al aniquilamiento total.

Siluetas se repite como matriz, como “cuerpo-pavimento”, dejando esa huella liminar, única e irrepetible en el paisaje, recortando una realidad y proponiendo otras cargadas de significaciones y derivaciones. Evidencia un reclamo identitario; su cuerpo se convierte en símbolo que bucea para encontrar sus orígenes:

Inicialmente está presente, es su propio cuerpo que se convierte en filtro a través de la naturaleza y la energía cósmica, y luego desaparece gradualmente, está ausente, pero tangible o evocada a través de materiales como arena, barro, agua, hojas, piedras, flores, o por medio de técnicas tales como la quema o incisión

Se repite el uso de la sangre, en referencia a la idea de la fertilidad, la vitalidad, el ciclo perpetuo de la vida y la muerte. El goteo de la sangre de su frente cubre su cuerpo antes de que se vista de plumas, se convierte en instrumento de escritura o, de nuevo, está salpicada en una acera, despertando la curiosidad, la duda, el miedo o la indiferencia fría.

El fuego y la muerte acentuando el aura arcana actúan como elementos esenciales de un sincretismo mágico, la estética preindustrial.

Según explicó Olga Gambari , *"la poesía que dio a luz Mendieta es una especie de panteísmo naturalista y el animismo"*, un concepto en el que se intercambian la naturaleza sagrada , el hombre y Dios , que combina elementos de la cultura popular, desde los ritos antiguos y creencias primitivas de politeísmo y paganismo , del catolicismo y la santería, tradicional mexicana y Yoruba de África.

Una personalidad impredecible, llena de coraje, di energía: éste es el retrato que emerge de Ana Mendieta. La vitalidad de una poetica de visión difuminada y al mismo tiempo política, fríamente etiquetada como feminista.

Se deforma, disfraza, camufla y exhibe su cuerpo, trabajando las transformaciones de identidad, transformándose de vez en cuando en la criatura animal, vegetal o mineral, uniéndose en una especie de ritual extático y simbiótica con la tierra y el mundo natural, para encontrar las raíces de la vida, la muerte y el renacimiento, en un continuo vital sin fin.



DENNIS OPPENHEIM

FIG.169. Oppenheim, Dennis. *Gallery Decomposition* (1967) Gypsum, plaster, cement, pigment, metal,filings. U.S.A, Canada



FIG. 170. Dennis O. *Annual Rings*. (1968) [instalation] Helman Gallery New York

2.4 ALTER EGO

El otro yo

Ana Mendieta

Claude Cahun

Andy Warhol

James Lee Byars

Dennis Openheim

Vito Acconci

Valie Export

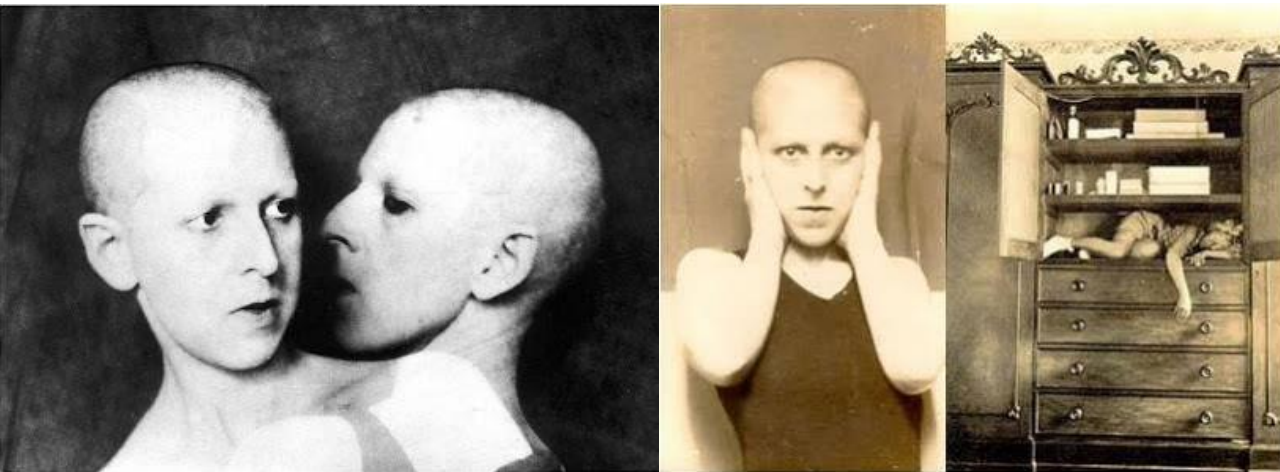
Gilbert & George

Rebeca Horn

Marina Abramovic

Urs Luthi

A través de sus autorretratos se somete a un constante cambio de forma, a una multiplicidad que desemboca en este caso en forma indeterminada. Una labor de camuflaje, un “juego de disfraces” mediante el cual explora la identidad sexual “en pos del cambio continuo”



FIGS. 171 -172. Cahun, Claude. *Autorretrato*, (1929)



FIG. 173. Mishima, Yukio. performance *Yokoku* (Patriotismo) (1966)

Este escritor japonés nos resulta familiar por su performance *Yokoku* (*Yokoku* - Patriotismo), que llevó a sus últimas consecuencias al grabarse recitando el discurso que precedía a su suicidio y culminando el filme con su posterior decapitación a manos de Hiroyasu Koga y Masakatsu Morita (amigos y, éste último, presunto amante de Mishima). El *seppuku* fue el único método que pudo terminar con un patriótico sentimiento de culpa; producido su ausencia en la guerra al fingir una hepatitis y lamentándose por su falta al Emperador (*“los remordimientos de conciencia resultan de la falta de sentimientos integrados y de verdad en relación con los individuos”* – Bronislaw Malinowski).

YUKIO MISHIMA

“La razón por la que pinto en este modo es porque quiero ser una máquina, y siento que cuando lo hago como si fuese una máquina obtengo el resultado que quiero”.

Andy Warhol, traducción Cristina Toro

Se podría decir que Warhol es el máximo representante de la muerte del autor. Una gran parte de sus obras se basa en su propia imagen proyectada hacia el exterior, de alguna manera caricaturizada. Por otra parte, la producción de su obra gráfica está apoyada en asistentes, por lo que no era manufactor de su propia obra, y el contenido de éstas solía ser producto del apropiacionismo o intervencionismo. Él mismo describe bien la situación de muerte del autor en una entrevista en la que, a la pregunta “¿Te miras en el espejo?” contestó “No, es demasiado duro mirarse en el espejo. No hay nada ahí.”



ANDY WARHOL

Durante la célebre Documenta de Kassel de 1972, Byars realizó dos performances de características y/o complementarias. Por un lado, permaneció en la puerta del recinto evitando la interacción con el público, pasando desapercibido (*"Cuando un hecho (así sea el más mínimo e irrelevante) pasa a ser relatado, como simple símbolo, se produce la ruptura de la voz ya que esta pierde su origen, el autor entra en su propia muerte"*- R. Barthes). En otro momento procedió a llamar la atención desde la azotea del edificio gritando y repartiendo minúsculos círculos de papel con diminutas impresiones de la letra "Q" en lo que parecía una farsa de la comunión eucarística (procedimiento al que recurriría en adelante en otras obras).



JAMES LEE BYARS

Innovó con su obra comprendida entre 1970 y 1974 en lo que sería denominado Body Art. En "*Posición de lectura para una quemadura de segundo grado. 1970*", optó por exponerse al sol durante horas con un libro sobre el pecho, dejando así su contorno impreso entre quemaduras. Como si recurriendo a la antigua noción de la obra como *picture*, pudiese utilizar su propio cuerpo como lienzo, se concibió a sí mismo como el propio texto. Describió su pieza como el hundimiento de sus raíces en la noción del cambio de color, permitió ser pintado, convirtiendo su piel en pigmento. "*La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor*" (Foucault).



FIG. 176. Oppenheim, Dennis. *Posición de Lectura para una quemadura de segundo grado*, (1970)

En la performance *Seedbed* del multidisciplinar Acconci, éste se ocultaba bajo una rampa dispuesta en la Galería Sonnabend. En ella, se masturbaba (ocho horas diarias durante las tres semanas que duró la exposición) mientras susurraba obscenidades a los espectadores que, se convertían, de esta forma, en colaboradores pasivos. En esta obra, posteriormente versionada por la ya citada Marina Abramovic y al igual que esta, cuestiona los márgenes entre el espectador y el artista objeto (“la escritura es ese lugar neutro (...) donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que se percibe”).



FIG. 177. Aconcci, Vito. Performance *Seedbed* (1972) New York

VITO ACCONCI

Valie Export no es un alter ego, es una identidad creada para sustituir a la identidad original. La identidad original de Valie Export ya no existe más. Ha sido aplastada. Destruída. Víctima de un proceso de búsqueda y de un intento de fusión entre identidad privada e identidad social.



FIG. 178. Export, Valie. *Stiegenbett (Escalera-cama)*, (1972)

VALIE EXPORT

La performance *Singing Sculpture* (1943-actualidad) consiste en que ambos artistas, embadurnados en pigmentos metalizados, cantan moviéndose de manera mecánica sobre una mesa. Los trajes que llevaban aquel día, se convirtieron en una especie de “uniforme” que los caracterizó a partir de entonces. Rara vez se los ve ataviados de otra manera, o separados el uno del otro. Insisten en que el arte es parte de sus vidas cotidianas, y actúan siempre como esos personajes. La disociación de su propia identidad hace que, de alguna manera, “muera” el autor, fagocitado por un personaje creado, en principio, como obra.



GILBERT AND GEORGE

FIG. 179. Gilbert and George, *The singing sculpture*, (1973)

Esta artista trabaja con modificaciones sobre su propio cuerpo en obras como *Einhorn* o *Pencilmask*. No lo hace a la manera de Orlan, ya que sus obras son más bien prótesis o disfraces simbólicos y no un cambio físico *real*. Asimismo, a nivel conceptual, trabaja más el sentido de la percepción que realmente el aspecto de personaje o rol social de la persona. El autor aquí “muere” al explorar sensaciones que están presentes en todos los seres humanos, y por tanto restando importancia al individuo y más a los mecanismos comunes que comparten las personas.



FIG. 180. Horn, Rebeca. *Unicorn*, (1970/72)

FIG. 181. Horn, Rebeca. *Arm Extensions* (1968)

En su performance *Rhythm 0*, Abramovic se expone como objeto de su propia obra de arte junto a 72 objetos posados sobre una mesa, bajo el lema: *“Estos objetos pueden utilizarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”*. Con estos objetos -en su mayoría bélicos- más el objeto-autora, Abramovic pretendía estudiar y comprender las reacciones violentas del espectador en toda una dinámica de la agresión pasiva (*“la escritura está ligada al sacrificio (...) mismo de la vida – Foucault”*).



FIG. 182. Abramovic, Marina. *Rhythm 0*, (1974) Modern Galerija, Ljubljana

Podría decirse que, en términos generales, la obra de este artista suizo gira en torno a la figura del *self*, jugando a intercambiar los papeles del *yo* y del *otro*. De esta forma, su obra, al igual que la de otros autores incluidos en esta presentación, versa sobre el concepto de *heterónimo*; esa “*adopción de identidades múltiples que nos salven de esa crisis (de identidad)*” (Magali Espinosa).



URS LUTHI

FIG. 183. Luthi, Urs. *The Numbergirl* (1973).

Este artista pronto estableció su forma de expresión artística dirigiendo su producción hacia la instalación y la performance. Recibe reconocimiento a raíz de obras como "Artifact Piece", en la cual yace dentro de una vitrina llena de arena rodeado por diversos objetos personales. Su propio cuerpo resulta vital para el proceso de creación, contribuyendo así, paradójicamente, a la muerte del autor como tal.: *"Resulta insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra obra, y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas, como la individualidad del autor"* (Foucault).



JAMES LUNA

Podría parecer que el destino, en una irónica vuelta de tuerca, haya querido que en el mismo año de la muerte de *Claude Cahun*, su arte se reencarnara en la artista que ha llevado la reflexión sobre la multiplicidad del yo a una de sus cotas más elevadas. Cindy Sherman muere para renacer, en sus autorretratos, multiplicada por mil, mediante un discurso que Mijail Bajtin muy posiblemente calificaría de polifónico v carnavalesco.



FIG. 185, 186 Sherman, Cindy. *Untitled Film Still* (1977). The Museum of Modern Art, N.Y.

FIG. 187 Sherman, Cindy. *Untitled Film Still*, (1980). The Museum of Modern Art, N.Y.

CINDY SHERMAN



FIG. 188. Cattelan, M. *A perfect day* (1999),
Collection Castello Di Rivoli

Irónico, crítico y provocador. En este caso Cattelan no pretende acabar con *su yo*, sino con el *yo del otro*. El *Poder*, representado por el director de una galería de arte, es expuesto al escarnio público con la intención de borrar su aura opresora. Ridiculizar al *Poder* es hacerlo vulnerable. Desgraciadamente, vulnerable, no es lo mismo que invencible.

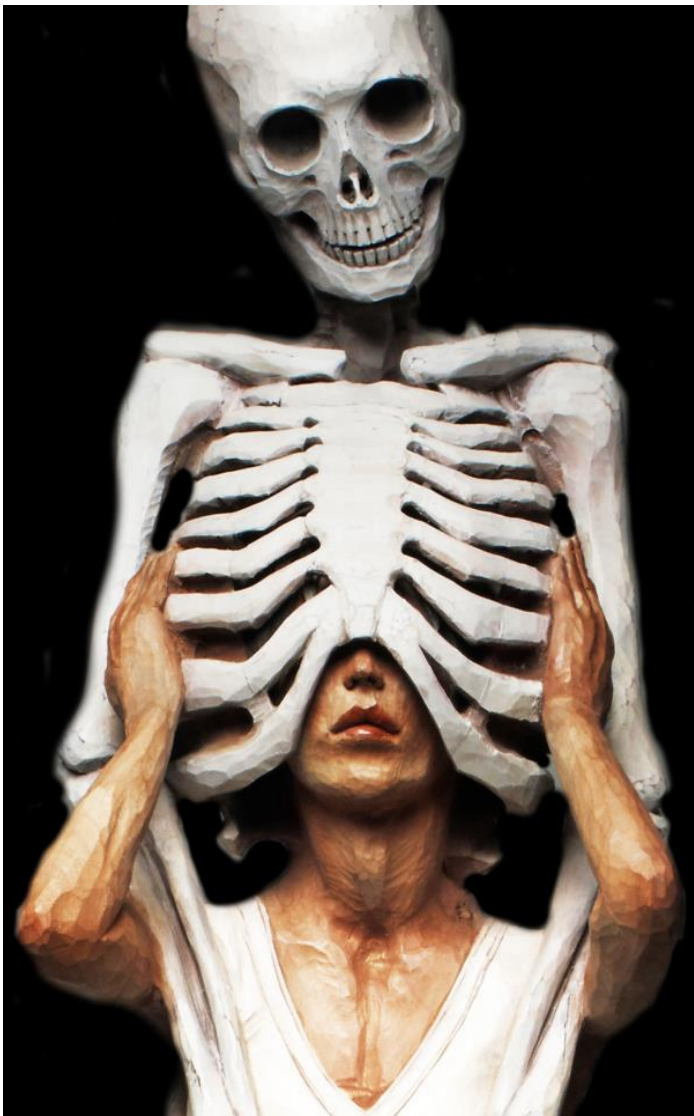
MAURIZIO CATTELAN

Entre la diversidad de obras que produce este autor, se encuentra su serie de figuras *Art Army*. Se trata de figuras articuladas que representan, entre otros personajes, a artistas contemporáneos fusionados con sus obras más representativas. En este caso, es la obra de Leavitt la que “mata” al autor en cierto modo. Es un caso de *cosificación* del autor literal, el artista presentado como juguete y pieza de coleccionista, el siguiente paso a la maleta dadaísta de Duchamp.



MIKE LEAVITT

FIG. 189. Leavitt, Mike. *Art Army*. (2002)



YOSHITOSHI KANEMAKI

FIG. 190. Kanemaki, Yoshitoshi. Ambivalence. Memento mori (2012)

Muestra los diferentes niveles emocionales de la persona en un solo cuerpo.

Este artista crea personajes que muestran diferentes caras, toda la composición está creada en madera y los rostros se ven en 360 grados, entonces esta especie de “hidra humana” es el resultado de la rabia, felicidad, tristeza, angustia entre otros sentimientos.

Dándonos a entender que en la vida tenemos muchos comportamientos, no solo somos una fachada, sino que detrás de ella, se esconden muchos otros yo.

Para este escultor japonés el material forma en la plástica un papel fundamental; la madera como elemento natural del hombre y como símbolo de la humanidad hace que la representación de su obra se complete de tal manera que sea posible comprender el fin último del significado que quiere lograr: integrar el cuerpo del hombre y la naturaleza en una misma representación.

El mayor desafío de este artista consiste en cuestionar la naturaleza de las personalidades y perspectivas del hombre a través de la sobre posición de cuerpos. Su propuesta es un acercamiento a la posible idea de no solamente ser una posibilidad del ser; se puede ser múltiples seres que cohabitan en un mismo cuerpo.

El escultor japonés Yoshitoshi Kanemaki recrea a través de esculturas gigantes elaboradas de madera las múltiples personalidades y perspectivas que pueden habitar en un cuerpo. Por lo general sus piezas están compuestas por dos o más personajes o cuerpos que como resultado proponen una fusión para integrar una sola entidad.

Explora los diferentes y posibles aspectos que pueden coexistir en un ser, y que son invisibles a nuestros ojos. A través de la plástica representa las diferentes dimensiones corporales que en un punto pueden llegar a converger entre sí.



FIG. 191. Kanemaki, Yoshitoshi. *TAYUTA Caplice*. (2014)

FIG. 192. Kanemaki, Yoshitoshi. *Ambivalence. Memento mori* (2011)

FIG. 193. Kanemaki, Yoshitoshi. *Sin título*. (2011)

CAPÍTULO 3. AUSENCIA

3.1 Lugar Habitado

3.2 Lugar Aséptico

3.3 Lugar Narrativo

3.4 Lugar Expositivo

3.5 Lugar Espejo

3.6 Lugar Naturaleza

3.7 Espacio Técnico/ Teórico / Filosófico

3.1 LUGAR HABITADO

Espacio de vida

Francesca Woodman



FRANCESCA WOODMAN

FIGS. 194. Woodman, Francesca. *Untitled*, Providence, Rhode Island (1976).

Auto retratista introspectiva, musa de sí misma en cada estudio detallado sobre la relación entre el cuerpo y el espacio, recreando entre tantas, imágenes en movimiento.

El cuerpo está bajo la ilusión de encontrar un lugar en el hueco de un árbol, u de obtener un tentáculo de sus raíces, se disuelve en el deseo de unirse con el suelo, lo que permite que los brazos se revistan de su corteza y se dispongan hacia arriba para sugerir incluso una verdadera metamorfosis en curso, un pánico reedición - y cualquier cosa menos dramática - el mito de Dafne. La ausencia del rostro recortado en por la en cuadratura, o, como se ha dicho, en muchos sentidos, la dimensión performativa tan frecuente, la relación con el espacio y con las cosas que han sugerido a veces una interpretación fundada no en sí misma , sino en la puesta en escena de un personaje, que no coincide con el artista, pero la ofrece como modelo.

Confundirse con las cosas no significa ocultarse totalmente, más bien disolverse en la luz para enfatizar el sentido de la unión íntima con el mundo, para mostrar a través del reflejo del espejo de auto-percepción perfecta (no necesariamente simplificarla). Tratar de hablar a sí mismo a través de la devolución de su cuerpo en la forma de imagen, por lo tanto, sugieren lo invisible a través de lo visible.

He aquí pues el cuerpo de Francesca Woodman casi asimila a las paredes de yeso, juega con su propia sombra, se desprende de las puertas y ventanas, escondiéndose entre los muebles y objetos. La luz no se disuelve en su consistencia, es exaltada, las formas no se destruyen, pero son capturadas como fragmentos, particulares detalles.

funcionalidad de las transformaciones orgánicas que la materia experimenta. De ello se desprende una inclinación de la artista por los entornos de desmoronamiento interior, abandonados, llenos de memoria y signos, haciendo alusión a otra vida gastada y hecha, sin embargo, todavía será capaz de obtener presencia vital, si son capturados y absorbidos por la mirada de Francesca.

El estudio es realmente eso, espacio ocasional y temporal identificado, en primer lugar y luego habitado de tal manera que el teatro cobra vida en el cual la conjunción de sí mismo con las cosas del mundo tendrá lugar con la mayor facilidad.

Sólo lo suficiente de sí mismos y el mundo se da a conocer de este modo en el que el artista toma forma en una dimensión de suspensión temporal, en el momento en que la obra se realiza, visible e invisible, por un instante, revelan el uno al otro.



FIGS. 195 - 196. Woodman, Francesca. *From Space I series, Providence, (1977) Rhode Island.*

Denso clima onírico, los inusuales ángulos de toma, el maduro dominio del tiempo a través de las figuras movidas o desvanecidas, el manejo del espacio y su expansión mediante estratégicos espejos, pero sobre todo su capacidad para mostrar su propia desnudez trascendiendo moralinas y eludiendo el exhibicionismo, todo ello da un carácter personal y único a las imágenes de esta artista.

Sus dramas -la búsqueda obsesiva de la propia identidad, los acechos de una sociedad fragmentadora y limitante, la incomunicación a pesar de todos los lenguajes, la muerte como telón de fondo de todo lo que vive- hablan de una mujer y un tiempo, pero la proyectan en todas direcciones, dando visibilidad a los fantasmas de cualquiera. Emerge su carácter instintivamente provocador, franco y sin filtrar; su maravilloso talento creativo, espejo de una personalidad de sorprendente madurez. Irónico, extremo, muy moderno. Una triste princesa del arte contemporáneo.

Casi toda la producción de la artista vive en la relación entre el propio cuerpo ,objeto y sujeto de los disparos fotográficos, y la propia mirada, en la dialéctica que se instala entre Francesca Woodman artista y Francesca Woodman modelo de si misma. De ella no ofrece nunca una visión idealizada, eróica, cargada de particulares significados; al contrario, la imagen propia está siempre inserida en el universo de las cosas, como si fuese una de ellas, mejor aún, parte de estas. Entendemos entonces que el cuerpo de Francesca casi se asemeja con las paredes de yeso, juega con la propia sombra, aparece de puertas y ventanas, se esconde entre los muebles y objetos; la luz se disuelve en lugar de exaltarse, o construye formas comprendidas como fragmentos, como particularidades. Rasgos característicos y recurrentes son también la ausencia del rostro, recortado de su marco – o enmascarado, por el propio cabello, por un giro del cuello o del busto – y la dimensión performativa, evidenciada también en los pocos minutos de video grabados por la artista [...].”

Texto tomado de: Francesca Woodman, Retrospectiva Fotografica, Siena, traducción Cristina Toro

Quasi tutta la produzione dell'artista vive nel rapporto tra il proprio corpo, oggetto e soggetto degli scatti, e il proprio sguardo, nella dialettica cioè che s'instaura fra la Francesca Woodman artista e la Francesca Woodman modella di se stessa. Di sé non offre mai alcuna visione idealizzata, eroica, caricata di particolari significati; al contrario, la propria immagine è sempre inserita nell'universo delle cose, come fosse una di esse o, meglio ancora, parte di esse. Ecco allora che il corpo di Francesca quasi si assimila con l'intonaco dei muri, gioca con la propria ombra, compare da porte e finestre, si nasconde tra i mobili e gli oggetti; la luce ne sfalda la consistenza piuttosto che esaltarla, oppure ne tornisce le forme purché siano sempre colte come frammenti, come particolari. Tratti caratteristici e ricorrenti sono anche l'assenza del volto, tagliato via dall'inquadratura – o nascosto da maschere, dai propri capelli, da una torsione del collo o del busto – e la dimensione performativa, ben evidenziata anche dai pochi minuti di video girati dall'artista [...].”

Testo tratto da: Francesca Woodman, Retrospectiva Fotografica, Siena



FIG. 197. Woodman, Francesca. *Untiled, Providence, (1976) Rhode Island.*

La curiosidad prensada.

Resulta muy interesante notar que Woodman sólo mira a la cámara directamente cuando reflexiona en torno a su nombre o a su legado familiar y psicológico.

En esos momentos, ya su cuerpo no es la metáfora, sino Francesca misma.

La artista no cede paso al tiempo en el que vive: es protagonista de su arte.

Su obra no es una narración del día a día: son apuntes sobre la experiencia de la formación, transformación y afirmación de un cuerpo, de un carácter, de una Artista. Es un autorretrato no convencional en el que no se cuenta, se investiga.

Juega con ella misma. Su cuerpo es sujeto - objeto de la fotografía y del mirar.

Como un director que no solo se queda más allá del objetivo, interviene para completar la escena. Lejana del narcisismo autorreferencial, no idealiza la propia figura, trayéndola de vuelta a una condición primordial de la materia. Crea una relación física con los espacios: los habita, los asemeja. Hay una tensión hacia una transformación recíproca, un devenir uno con el mundo, sin fundirse en ella.

El interés que declara al comportamiento humano en relación con el espacio lo reivindica visual y conceptualmente al plantear la cuestión de la relación con los límites/fronteras/bordes - nuestro, como el suyo, real o imaginario - y lo hace ponderando la organización geométrica de disparos y ambientes, o incluso alterar el enfoque convencional con el que el observador entra en contacto con la imagen.

A través de su arte, Francesca se mete en juego hasta el final y esto nos pone frente a las mismas preguntas. Su coraje requiere una comparación: nos lleva a sus espacios y nos obliga a hacer frente con los nuestros propios. La conciencia plena y limpia, con que actúa para dramatizar cada disparo, parece pedir el mismo esfuerzo y la misma lucidez en la investigación del propio "yo", en la composición de nuestro "retrato".

*"Poem about 14 hands high **

*sono apprensiva. è come quando
suonavo il piano. prima ho imparato
a leggere la musica e poi a un tratto
non ho più avuto bisogno di tradurre le note:
arrivavano direttamente alle mie mani. dopo un po'
ho smesso di suonare e quando
ho ricominciato ho scoperto di non riuscire
a suonare. non riuscivo a suonare
d'istinto e avevo dimenticato
come leggere la musica*

Traduzione: Alessandra Pigliaru



No es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se vuelve a recurrir a la figura humana con propuestas más atrevidas y con más fondo que la simple representación del cuerpo.

Muchos artistas contemporáneos han retomado el cuerpo humano como una herramienta para la creación de obras de arte, basándose en el sufrimiento físico para cuestionar todos los tabúes y conflictos humanos que el cuerpo ha traído arrastrando de épocas atrás, y también lo ha ido surgiendo en este tiempo. Actualmente muchos artistas a través de su trabajo inician una búsqueda de los valores humanos.

Desarrollarán su proyecto artístico en la interpretación de la funcionalidad del espacio y de sus referentes antropológicos y políticos en este proceso mediante el desarrollo de la tradición cultural, la memoria y la historia, los sistemas de lenguaje convencional y los nuevos retos actuales, el cuerpo humano y su energía creando una nueva constelación en la cual se fundan los contextos mentales, metafísicos y simbólicos con experiencias prácticas, personales y, a menudo emocionales de micro-narrativa.

Dar una nueva vida al espacio, presentando ejemplos paradigmáticos; la sed de artistas contemporáneos que participan en la diferente interpretación del espacio como contexto sociocultural humano, basado en su experiencia personal.

El lugar no es solo aquel físico, sino también aquel cultural: prestar atención al lugar significa prestar atención al paisaje, al contexto, al territorio, pero también a las sensaciones, ideas, percepciones multisensoriales que eso inspira.

El doble de un humano que lenta e inconscientemente desaparece, se hunde en el simulacro, en lo virtual, en su doble medial.

Lo que nos lleva al... cuerpo virtual, alterado, desgarrado, exaltado o venerado, el cuerpo humano está en el centro de gran parte de la investigación del arte contemporáneo.

Para J.G. Ballard el cuerpo es el espejo de una transformación en acto, un cuerpo que advierte la necesidad de hibridarse con la mecánica por placer, por supervivencia, por necesidad evolutiva.

Los años 70 se han caracterizado fuertemente por movimientos feministas.

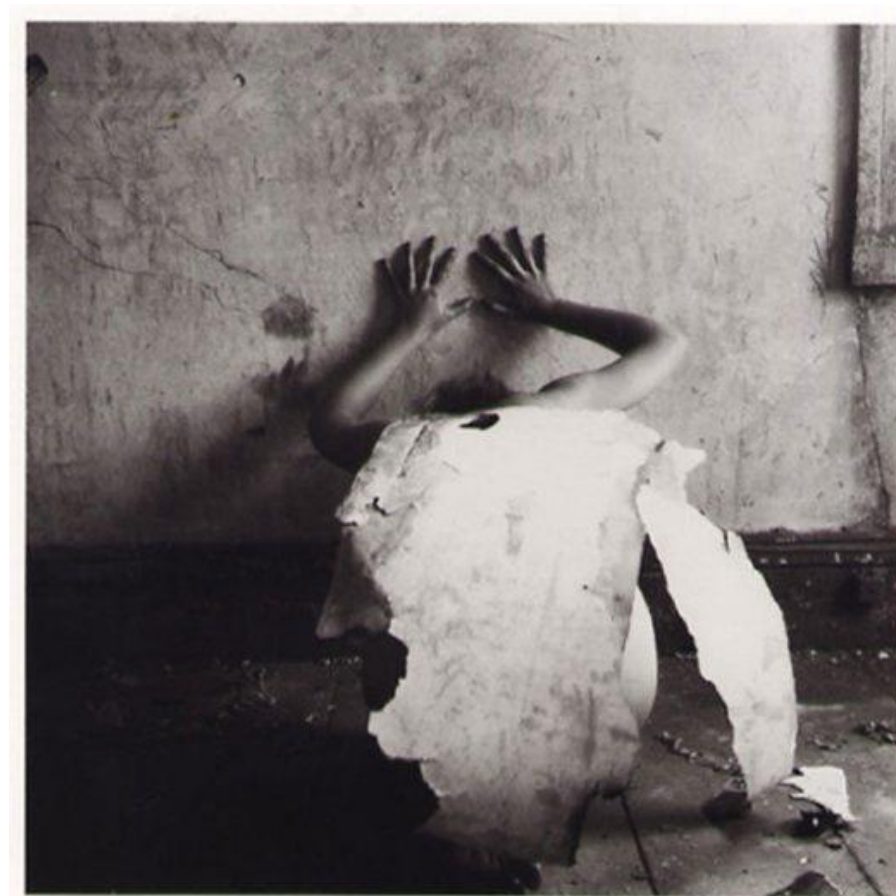


FIG. 199 Woodman, Francesca. *Untitled, Providence*, (1976) Rhode Island

“Y fui toda en mí, como fue en mí la vida...”

Julia de Burgos



FIGS. 200 - 203. Woodman, Francesca. *Untitled, Providence*, (1976) Rhode Island.



FIGS. 204 – 206. Woodman, Francesca. *House #4, Providence*, (1975-1976). Rhode Island. Courtesy George and Betty Woodman.

Reconocimiento de si mismos como otro, la respuesta a la erradicación está en la metamorfosis, en el intervalo de la identidad: "el famoso viejo yo" y por decirlo en manera suave, por lo tanto, una suposición, una afirmación, sobretodo no es de hecho una "certeza inmediata".

Entonces las cosas que están fuera de nosotros y nuestro propio cuerpo, ósea eso que sucede en nosotros y lo que sucede de nosotros, se hace predominante.

Los objetos deben ser la prueba que nuestro símil, no son una entidad aislada respecto a nosotros, los objetos deben demostrar que las personas están o no junto a nosotros.

La relación entre el artista y lo otro tiene lugar en estar cerca o lejos de los objetos; Las propias fotos, radiografías, metas; la propia voz; la mímica y las acrobacias; el camino a las heridas.

"El cuerpo no es representación sino transformación" afirmaba Gina Paen en el 1979 y Orlan encarnar esta afirmación.

El 30 de mayo de 1990 inicia las performances quirúrgicas que irán poco a poco transformando su rostro según un proyecto preciso, y el trabajo de la artista francesa se convierte en una de las más radicales reflexiones sobre la precisión que el sistema cultural occidental ejercita sobre el cuerpo.

"Il corpo non è che un contenitore, io lavoro sul vecchio mito della metamorfosi"

Testo di: Francesca Woodman

Woodman nos ofrece imágenes intervenidas, escritas y desarrolladas en ciertos límites más allá de la realidad misma del medio y responde así a un acercamiento absolutamente subjetivo, a una apropiación total de su obra cuya temática se sostiene en el discurso de género. Pero, esta característica no se da en el vacío.

Es un ejercicio artístico que surge casi una década después de que el movimiento feminista tomara de manera activa el mundo de las artes y que importantes actividades de concienciación fueran protagonizadas por mujeres artistas y activistas del arte feminista en los más importantes centros artísticos de los Estados Unidos.

Woodman no se resiste a ser interpretada o comprendida, sino que se sitúa en el momento poético, en la alegoría, en un juego sensual y firme en donde se descubre y es descubierta.

Woodman no se resiste a ser interpretada o comprendida, sino que se sitúa en el momento poético, en la alegoría, en un juego sensual y firme en donde se descubre y es descubierta.

"el cuerpo no es un contenedor, yo trabajo sobre el viejo mito de la metamorfosis"

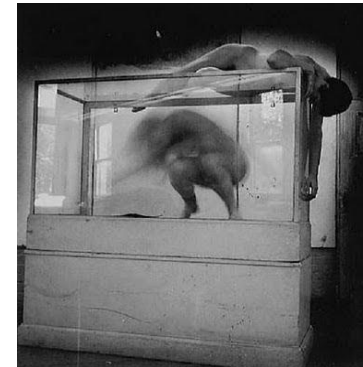
Testo di: Francesca Woodman, traducción Crisina Toro.



FIG. 207 Woodman, Francesca. *Untitled*. (1972-75) Boulder, Colorado,
FIG. 208 Woodman, Francesca. *Sin título* (1980) MacDowell Colony.
Peterborough Hampshire.



FIGS. 209 - 211. Woodman, Francesca. From *Angel series*, (1977) Rome.



FIGS. 212 - 214 Woodman, Francesca. *Untitled, Providence*, (1976) Rhode Island.

Las reseñas en torno al trabajo fotográfico de Francesca Woodman generalmente contienen en su estructura un marcado énfasis en la aparente aura “*oscura*” de sus imágenes. Hacen hincapié en el estado emocional y posterior suicidio de la artista a edad temprana, se enfocan en el estudio del autorretrato como tema principal o en el desnudo femenino y sus posibles influencias.

Epítetos como

“*ambigüedad, melodrama, desespero, soledad, nostalgia, fantasmagórico, siniestro, melancólico, triste, espiritual*” abundan entre algunos escritos que no encuentran cómo descifrar una extensa obra que se mueve desde lo intuitivo y experimental hacia lo decididamente conceptual.

Sin embargo, cuando se las observa detenidamente, no resulta difícil percatarse que las fotografías de Woodman representan el sólido trabajo artístico de una joven mujer que, de manera resuelta [aunque aparentemente intuitiva], denuncia, confronta y resiste desde y a través de una intensa búsqueda, de un encuentro y afirmación con su propia sexualidad.

Una joven artista, consciente de su cuerpo, de su género y del rol que imponen las estructuras tradicionales y paternalistas en las que vivió inmersa socialmente.

En las casi 800 fotografías que componen la totalidad de su obra, Francesca Woodman reflexiona intensamente, dialoga en torno a su realidad de mujer y a esa vinculación con el espacio íntimo y doméstico que culturalmente aceptamos sin cuestionar.

Su trabajo es un estudio profundo del yo femenino y de sus ramificaciones, en todos sus estados y posibles estancias;

el estudio del cuerpo de la mujer y de su propia representación ligada al espacio; y el estudio de su condición de género a través de la metáfora, profundamente ligado a la psiquis, en un fluir de conciencia absolutamente libre, pero artísticamente educado y firme.

En su intensa obra, Woodman se integra en ocasiones a la arquitectura desgastada de una casa vieja que habitó como estudio y en otras ocasiones se desplaza y transita, temporal y sutil por sus espacios.

Allí predomina ese argumento que parece enigmático, pero que es en sí una exploración sólida, una búsqueda, una denuncia en torno a su propia realidad, un encuentro con su ser y su condición de mujer joven.

Debido al uso casi siempre intuitivo, que hacía de la fotografía, sus imágenes aparentan ser, de primera intención, una exploración desde el inconsciente. Sin embargo, Woodman cuestionaba a conciencia su relación con el espacio. Como si fuera parte de un juego, resultado de una libre exploración, yuxtapone su alma joven con las fronteras de un espacio doméstico decaído, en ruinas y desde el cual ella se resiste.

Pero con igual intensidad, se entrega al espacio natural del que en ocasiones se hace parte y con el que en ocasiones conversa.

A través de las fotografías en blanco y negro y en pequeño formato, Woodman presenta al espectador un juego seductor, alegórico, en ocasiones enigmático, pero que resulta siempre ser hermosamente joven.

Esa práctica de ocultar su rostro o presentar su cuerpo desde la construcción de una imagen transitoria o efímera, obliga al espectador a entrar en una tarea profunda de interpretación desde su propia realidad subjetiva. Es esta característica la que permite que la obra de Woodman sea absolutamente contemporánea y universal. Su obra toda sigue estando vigente gracias a ese diálogo no resuelto, a esa invitación abierta, pero a su vez íntima y personal, a través de un cuerpo que le representa.

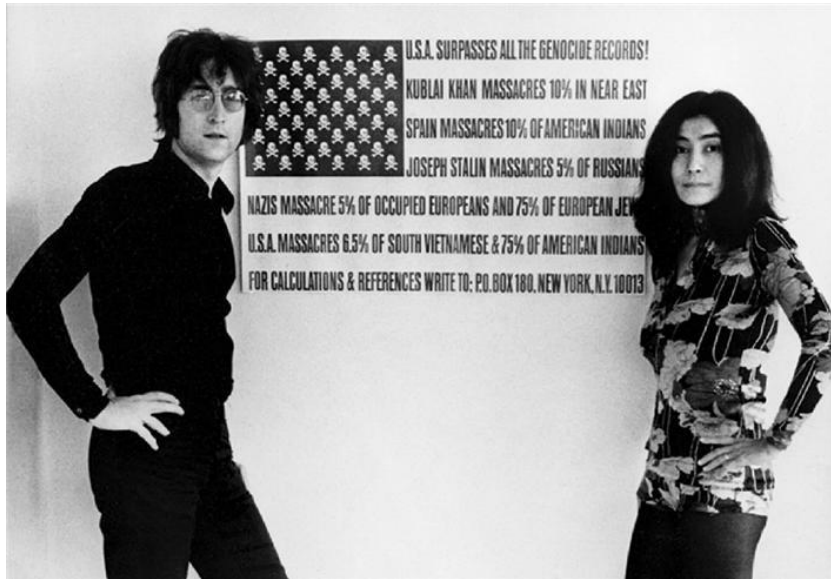
Ese intenso deseo que provoca Woodman a ser interpretada causa gran expectación en sus imágenes.

3.2 ESPACIO TÉCNICO/TEÓRICO/ARTÍSTICO

Fluxus
Grupo Gutai

Ask the clouds to remember

FLUXUS



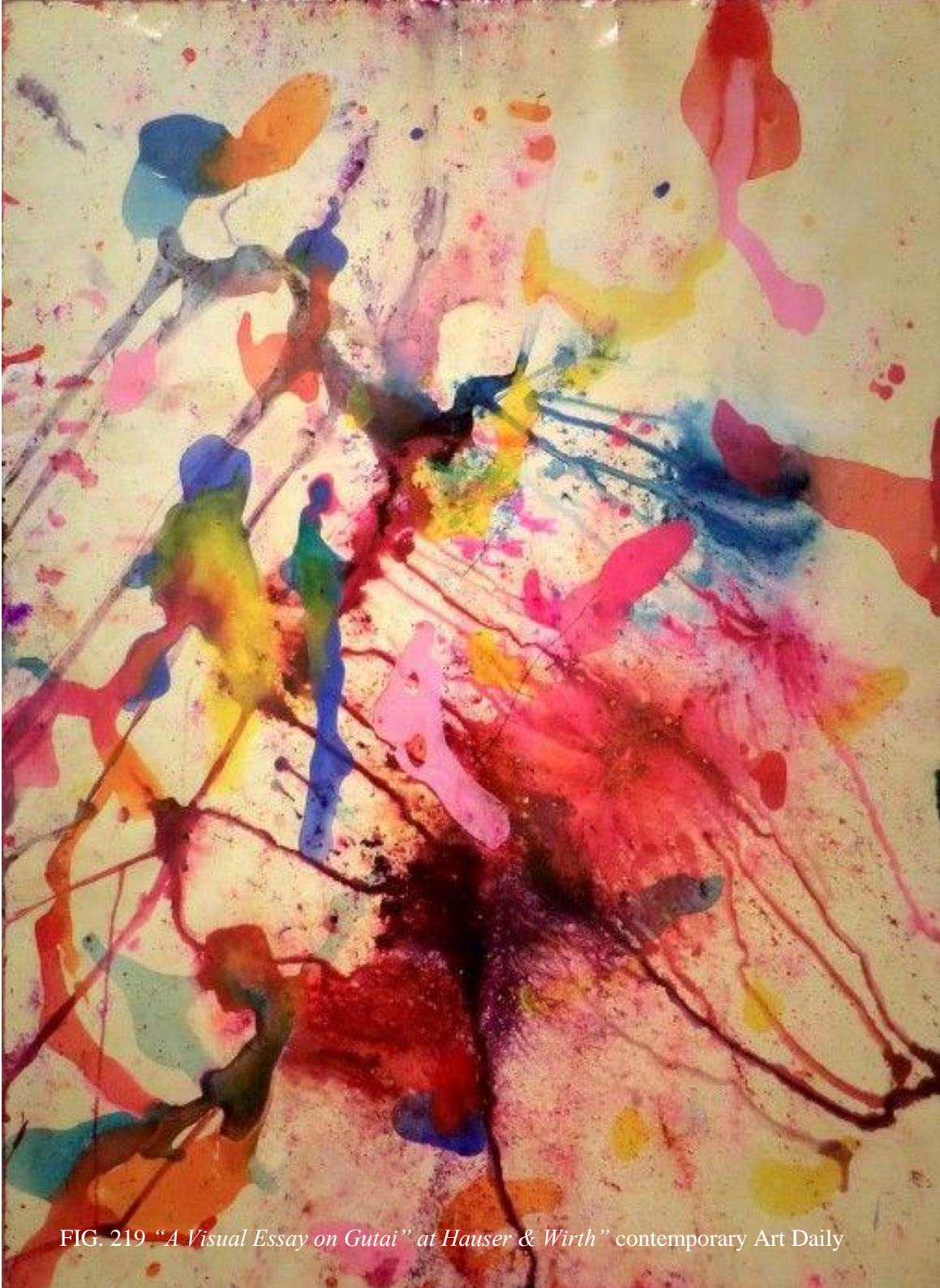
Fluxus at The Kitchen



FIG. 216 John Lennon y Yoko Ono, de pie frente a EE.UU. *Maciunas supera todos los registros sobre el Genocidio!*, (1970)

FIG. 217 *Fluxus at the kitchen*

FIG. 218 Douglas College, *New Brunswick*, (1963) Intérprete: George Brecht



GRUPO GUTAI

FIG. 219 "A Visual Essay on Gutai" at Hauser & Wirth" contemporary Art Daily

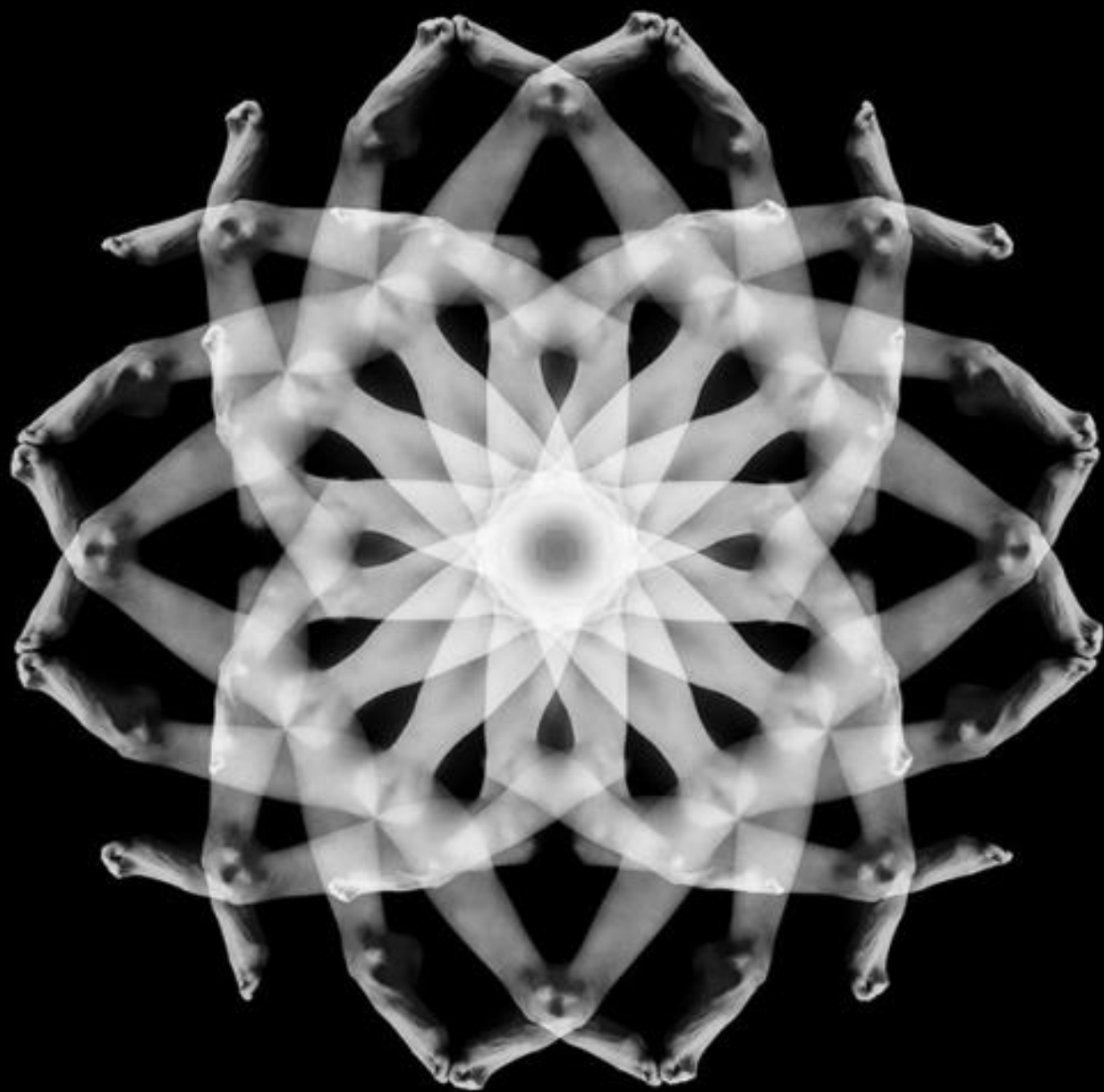


FIG. 220. Gutai: *Splendid Playground* - The Solomon R. Guggenheim Museum

FIG. 221 Akira Kanayama Ashiato (Footprints), (1956) Ryoji Ito and The former members of the Gutai Art association. Courtesy Museum of Osaka University

FIG. 222. Gutai: *Splendid Playground* - The Solomon R. Guggenheim Museum Shimamoto Shōzō hurling glass bottles, (1962)

FIG. 223. Gruppo Gutai_Sabura Murakami (1925-1996) breaking through many paper screens,1956. Tutti gli happening del gruppo Gutai producono oggetti, in questo caso i grandi fogli di carta squarciati dal passaggio dell'artista



FEDERICO BIANCHI

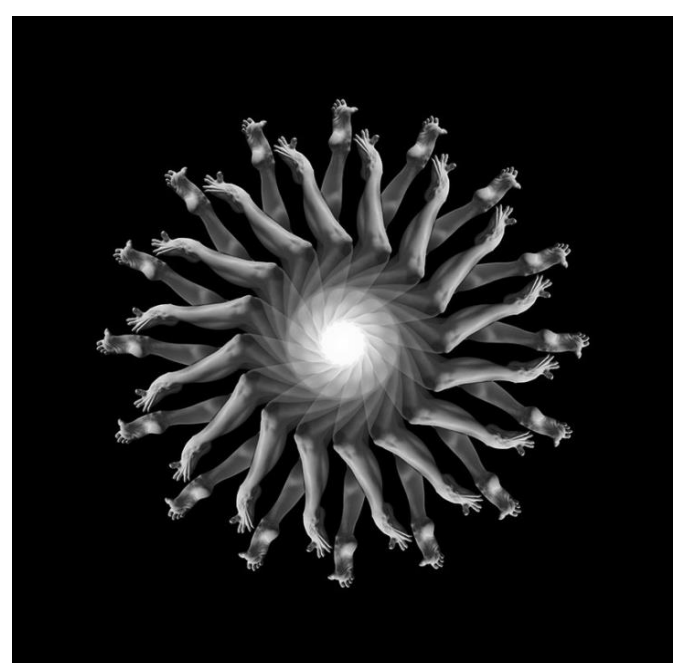
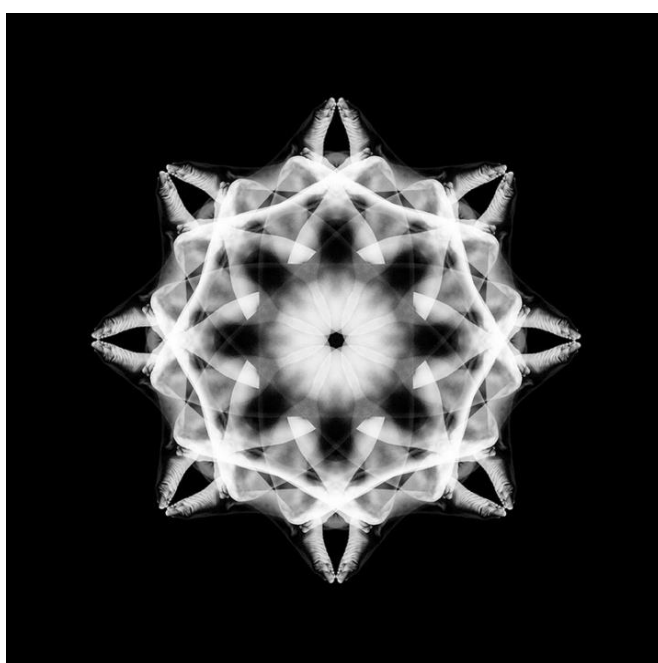
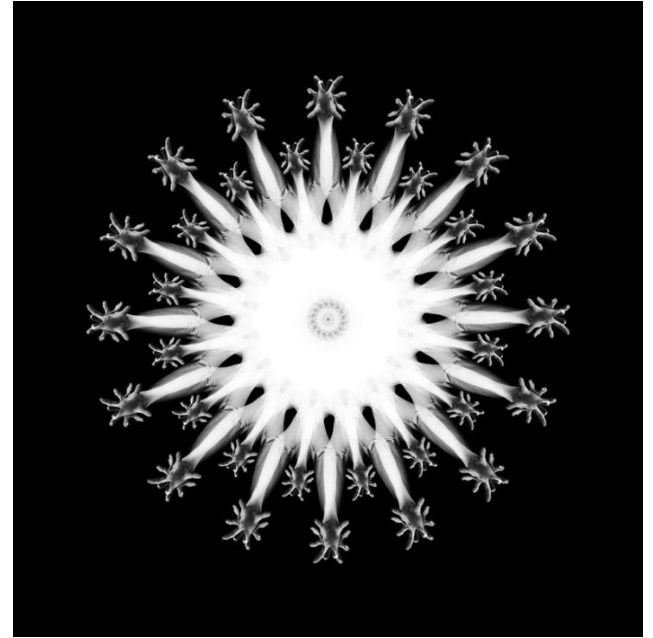
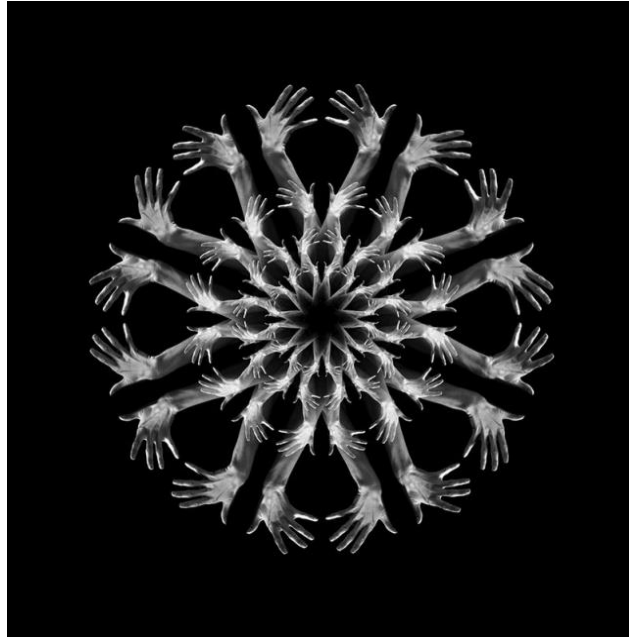
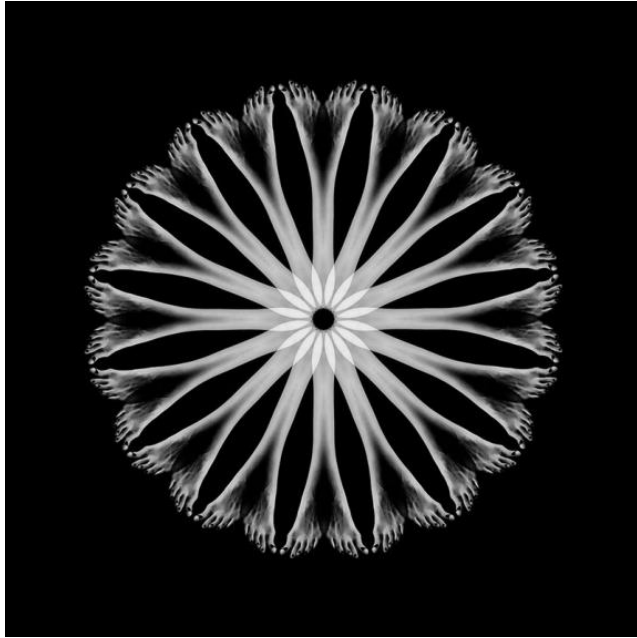


FIG. 224 - 230. Bianchi, Federico. *Body Mandalas* (1974) Buenos Aires, Argentina

3.3 LUGAR EXPOSITIVO

Dennis Oppenheim



DENNIS OPPENHEIM

Nuestra piel era el lienzo que nos acompañaba para plasmar nuestras incipientes manifestaciones artísticas ejerciendo una función más allá del propio papel biológico que desempeña.

Nos servimos del cuerpo para tomar unas notas....

El cuerpo recoge sobre la piel la biografía de nuestra vida. A través de ella, podemos ver lo que hemos vivido, lo que nos ha marcado, podemos descifrar las huellas que deja el tiempo.

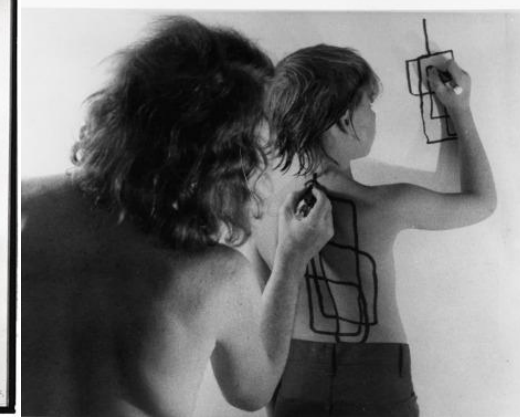
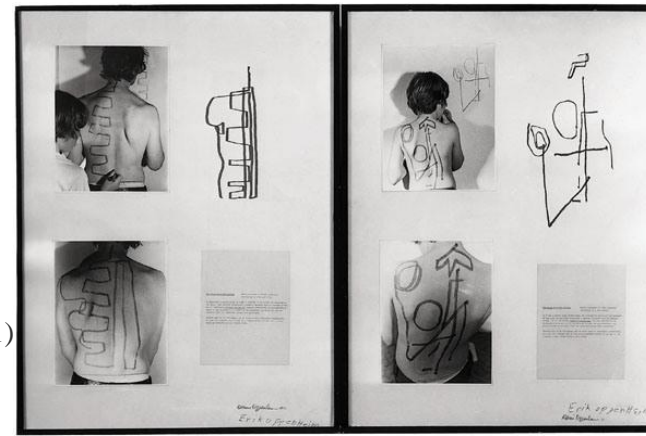
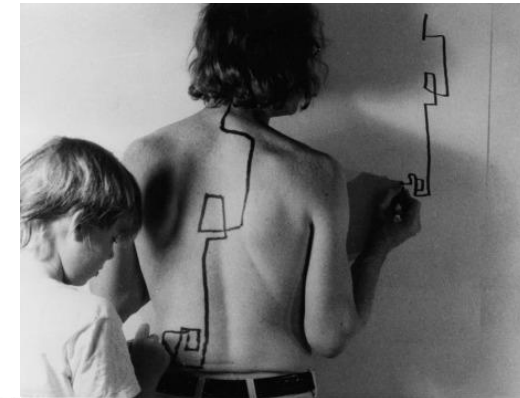
Es sobre el cuerpo, y más directamente sobre la piel, como primera frontera, la parte de la anatomía que ha suscitado en el mundo contemporáneo respuestas más variadas. Estas oscilan entre su concepción en tanto que llega a ser mero soporte de trabajos visuales y la consideración de la piel como envoltorio o frontera.

El mismo cuerpo desenvuelve su rol de sujeto a objeto, asumiendo el estatus metafórico de realidad, entorno para intervenir o modificar. El cuerpo es el lienzo y el molde del trabajo artístico.

Dennis dibuja con un marcador la espalda de su hijo Erik, esta actividad estimula una cinética de respuesta en el sistema sensorial del otro, por lo que a la vez Erik intenta imitar el movimiento en la hoja de la pared. Como si Erik fuera una extensión del cuerpo de su padre, Dennis dibuja a través de él. El objetivo es transferir un dibujo, en dos etapas, es decir la primera persona empieza el dibujo, desde su creatividad, a partir de la espontaneidad que le sugieren las formas del cuerpo sobre el cual plasma su dibujo. La segunda persona sobre la que se está dibujando, se concentra en percibir, reconocer e trasladar simultáneamente en el papel, los movimientos que se están produciendo sobre su cuerpo a partir de los estímulos sensoriales que recibe del primer dibujante.

Dennis intenta evidenciar con el juego de dibujar, que las personas creamos a partir de estímulos, como sensaciones y emociones que nos ayudan a realizar nuestras obras de arte. Uno es consciente de que determinadas experiencias y situaciones vividas, generan en su cuerpo y en su mente un estado de ánimo que a su vez estimulan su creatividad. En esta performance el artista expone el recorrido por las fases que experimentamos en un proceso de creación.

En la primera fase, el sujeto pensante, tiene la idea y da la orden de ejecutarla. El segundo sujeto, hace de intermediario, se concentra en percibir los gestos del pensante y plasmar la idea. Esta segunda fase, requiere de concentración, lo que te obliga a disfrutar de la acción y entrar en el juego. Por último, el dibujo es el resultante del proceso de dibujar, pero sin ser el objetivo final.



FIGS. 231 - 233 Oppenheim, Dennis. *Two Stage Transfer Drawing*, with son Erik (1971)

3.4 LUGAR NATURALEZA

Frederic Fontenoy



FREDERIC FONTENOY



FIGS. 234 – 241. Fontenoy, Frederic. *Metamorphosis* (1988 y 1992).

3.4 LUGAR ASEPTICO

Miguel Soler

Por todo lo que
merece la pena

Cuestión de confianza.

Hoy que hacer.

MIGUEL SOLER



FIGS. 242 – 246. Soler M. *"Bubble politics"* (2009)
[instalación]

3.6 LUGAR ESPEJO

Francesca Woodman



FRANCESCA WOODMAN

Cuerpo que viaja a través de los sonidos y sus posibilidades sensitivas; Piel y sentidos que perciben ese movimiento danzante a través del tacto, ese espacio en el que se define y se mueve, su presencia, ese espacio que toca, en el que baila.

El lugar que habita; Cómo se define y prolonga en sus gestos.

Su piel que se pliega, se modifica y adquiere el carácter del espacio a través de su sombra, su profundidad, su viento, el aire.

Cómo se refleja a sí misma en el espacio.

Escenario psicológico-simbólico que constituye nuestra existencia diaria. Las sombras y reflejos creados por diferentes fuentes de luz actúan en un proceso de materialización que pone en evidencia apariencias de productos impersonales (cada instalación resume una actitud y un determinado tipo de espejo psíquico, elaborando de esa manera una lectura somática de esta segunda piel que es el espacio: espacio espejo).

La máscara que, endosada según los lugares habitados, el teatro y la obra que escenifico.

El espejo de mi propio cuerpo, reflejo y duplicidad, los espacios duplicados a través de sus estados (líquido, sólido, gaseoso) por los que ella tránsito.

Equilibrio sutil y poético con la luz, las sombras y el lenguaje. Propuesta artística basada en la conjunción de contemplación visual y de narrativa teatral.

Partiendo de la esfera de la consciencia personal hacia la búsqueda de una intersubjetividad, una red de bifurcaciones y encrucijadas que nos llevan desde el reflejo y la sombra al auténtico núcleo de realidad que nos envuelve y configura.

Michael Foucault utiliza la expresión materia corporal para referirse al cuerpo como proveedor de fuerzas, energía y materia prima destinada a ser socializada en una productividad que tiene una finalidad.

El cuerpo es una localización de la totalidad de la vida, como si un espejo estuviera paseando por el interior de mi cuerpo; re propongo la vivencia de determinadas experiencias vitales y emocionales.

Un espejo que duplica, repite y refleja los estados emocionales. Cuerpo espejo, objeto que duplica mi emoción.



Transcribo y nombro espacios que se han producido convirtiéndose en continentes de emociones y símbolos.

Como ha revelado Foucault, el cuerpo es el espejo de las pulsiones más profundas del ser humano y a la vez lugar de representación. Las múltiples estrategias de representación del cuerpo han ido configurando un espacio de contestación articulada que quiere subvertir los significados patriarcales del cuerpo y elaborar nuevas nociones de subjetividad.

Cuerpo espejo, reflejo y duplicidad de mi estado emoción a través del espacio transitado. Sutil metáfora del cuerpo como proyecciones del deseo

Espejos de distinto tamaño. Desdoblamiento. Espejo en los cuerpos y sus proyecciones (la proyección sería el espejo: el desdoblamiento)

Espejo como metáfora de proyección.

Carácter ilusorio de toda pretensión de lectura directa de las cosas. El mundo tiene un sentido cifrado, es un texto a interpretar. Y esa acaba siendo la clave última del juego de transparencias, proyecciones, sombras y espejos.

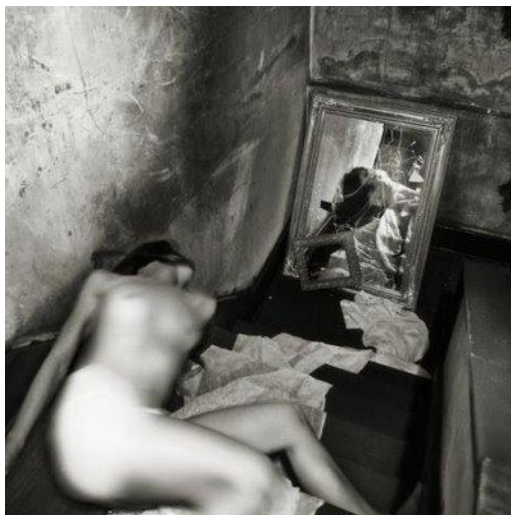
En la búsqueda de las proyecciones se integra la presencia del movimiento como condición temporal.

Elementos que constituyen su gramática de formas:

el cuerpo, vestido o desnudo, mostrado distorsionado o fragmentado (borroso, roto), cubierto – transparente.

Obras que son la unión simbiótica entre luz y sombra, materialidad temporal e infinito cargado con un alto componente constructivo y específico.

El cuerpo presenta distintas vías de escape. Cuerpo espejo de emociones: cuerpo que ríe, que llora, que sufre, que suda, que tiembla...



FIGS. 249 - 252. Woodman, Francesca. (1976) *Untiled*, Providence, Rhode Island.



FIGS. 253 - 254 Woodman, Francesca. (1976) *Untitled*, Providence, Rhode Island.

Demuestra una profunda conciencia de sí misma y de su posibilidad y capacidad para representarse. Asume su cuerpo, su lugar y su significado y se resiste a asumir un rol tradicional o pasivo. A su corta edad, Woodman logra una obra sólida desde la que denuncia y en la que, a su vez, provoca en el otro una invitación para cuestionar su manera de ver y su propia conciencia.

Una joven artista que no desea ser minimizada dentro de las estructuras. A través de una profunda conciencia sobre su cuerpo y sobre sí misma se nutre el comentario que, ayudado por la seducción, se hace más intenso.

Y aunque denuncia, se puede percibir un disfrute en su obra. Woodman piensa e intuye dentro de su proceso creativo y se preocupa por lograr imágenes estéticamente agradables y conceptualmente logradas, desde las que nos permite ver su profunda conexión con la historia del arte y su momento histórico. Es un fluir que parece trascender en ocasiones su condición humana y se amarra a esa búsqueda, en ocasiones juguetona, de su propia identidad.

Woodman no se resiste a ser interpretada o comprendida, sino que se sitúa en el momento poético, en la alegoría, en un juego sensual y firme en donde se descubre y es descubierta.



*El infinito yace en cada ser y es sugerido en el límite, y es sugerido en nuestros límites:
en nuestra piel, en nuestra voz, en cada uno de nuestros gestos.
Pero ver y saberse el universo en cada gesto es una experiencia que anudada.
Ante ella dos posibilidades se nos ofrecen: el juego o la renuncia.*

"La razón estética" Chantal Maillard



FIGS. 256 – 257 Woodman, Francesca. (1976) *Untiled*, Providence, Rhode Island.
FIGS.258 – 259 Woodman, Francesca. (1976) *Untiled*, Providence, Rhode Island

CAPITULO 4. LOS SENTIDOS

4.1 Cuerpo que percibe

4.2 Cuerpo vivo

4.3 Sonidos / Silencios

4.4 Los gestos

4.5 Cuerpo rediseñado

Cartografía artística

Mapa de sensaciones

Una cartografía artística es un mapa de relaciones, relaciones que constituyen una topografía de las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación. La cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. De esta manera una cartografía artística crea un cuerpo de sensación, un cuerpo que, hablando estrictamente, no es ni un objeto (obra de arte) ni un sujeto (su experiencia), sino una actualización de fuerza que acompaña obra y espectador, emergiendo de acuerdo con sus condiciones locales.

Explorar este cuerpo de sensación es nuestra tarea contemporánea. Una tarea que es a la vez política, filosófica y estética, pues exige que el pensamiento y el arte aporten algo nuevo al mundo y transformen nuestro ser y nuestro devenir.

Una cartografía artística, por lo tanto, es una topografía del futuro, un diagrama para la producción de lo nuevo, una que podamos seguir, cada cual a su manera.

3.1 CUERPO QUE PERCIBE

El Tacto

Heather Hansen



HEATHER HANSE
Movimiento cinético

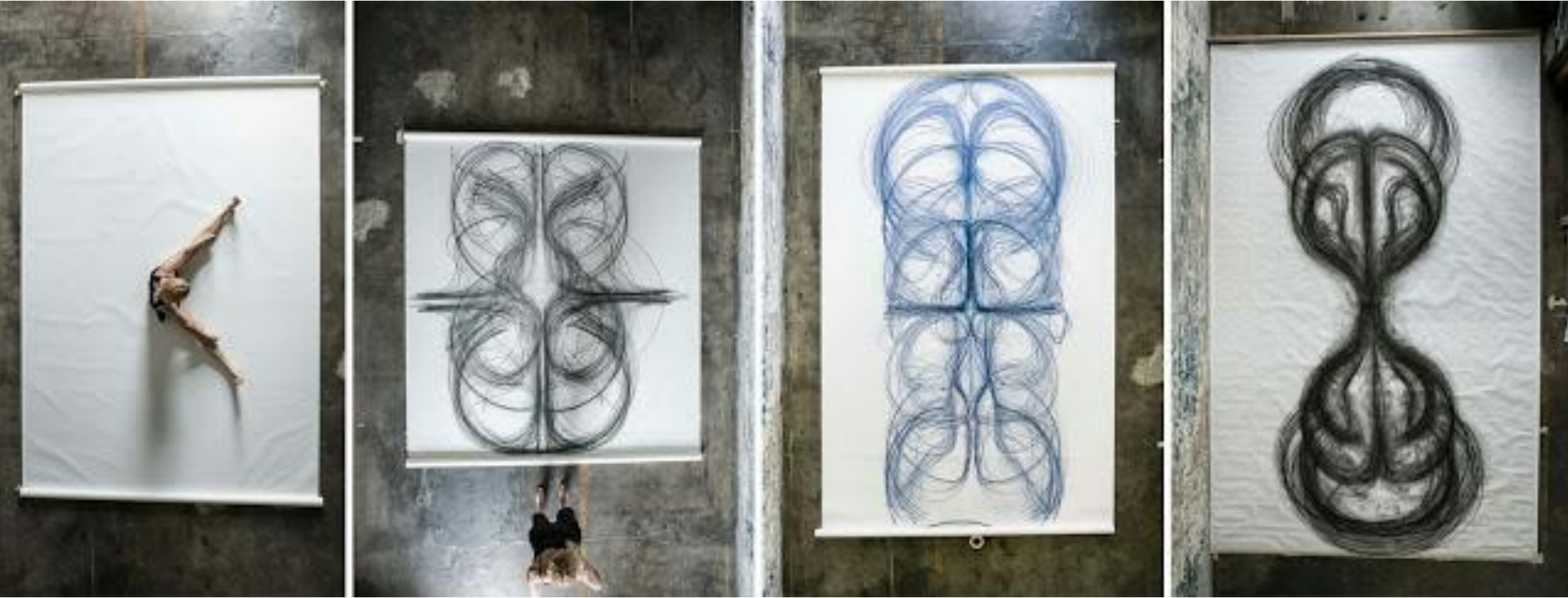
FIG. 260. Hansen, Heather. *Gestos Vacíos* performance,
Ochi Projets - Los Angeles (2005)

Los movimientos coordinados son tan importantes como el dibujo mismo



FIGS. 261. Hansen, Heather. *Gestos Vacíos* performance, Ochi Projets - Los Angeles (2005)

Danza sobre el papel y comienza a bailar



FIGS. 261. Hansen, Heather. *Gestos Vacíos* performance, Ochi Projets - Los Angeles (2005)



Usa los movimientos naturales del cuerpo, de las articulaciones. La extensión de la espalda, que se extiende y se contrae para definir su línea. Aquí incide el cuerpo físico y su motricidad (capacidad móvil); Cuerpo que se mueve, se pliega, articula. La inmovilidad de un cuerpo no podría realizar estas experiencias artísticas.

El dibujo de grandes dimensiones se convierte en reproducción de su cuerpo en movimiento. Un cuerpo en movimiento a través de la energía que crea y expresa un tipo de reproducción a través del dibujo.

Busca modos para descargar su movimiento directamente sobre el papel, de una forma u otra se trata de crear algo nuevo en el proceso. Utilizando carboncillo o pastel, Hansen danza literalmente sobre el papel y comienza a dibujar. Usa los movimientos naturales del cuerpo - movimientos de las articulaciones, la extensión de la espalda, que se extiende y se contrae - para definir su línea. El dibujo de grandes dimensiones se convierte en reproducción de su cuerpo en movimiento.

4.2 EL CUERPO QUE SIENTE

El Cuerpo vivo

Ramona Zordini

Simona Giuggio



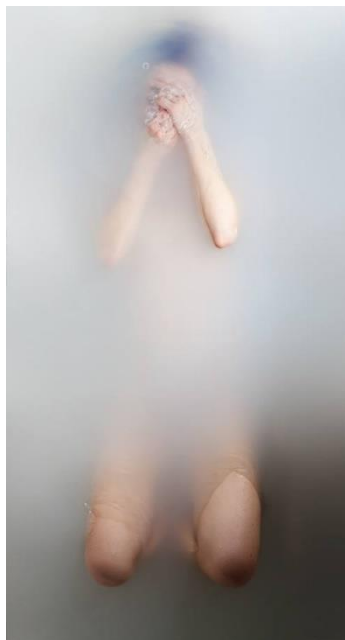
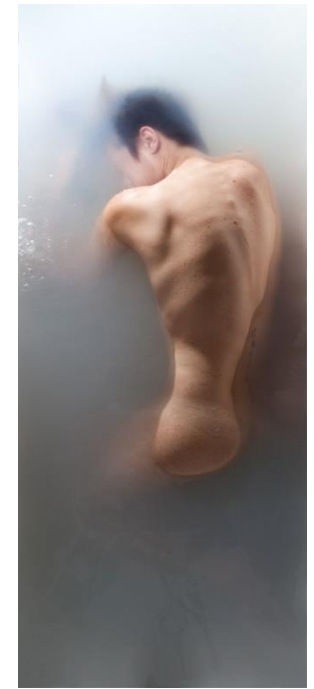
FIG.262. Zordini, Ramona. *Blue* (2013).

Evolución emotiva

Según la artista la evolución física viene de nuestros estados de ánimo. La memoria y la evolución de la esfera emotiva son elementos fundamentales de nuestra autodeterminación. Su trabajo se concentra en la ambigüedad y la transición, explorando el cuerpo y su plasticidad. Aunque estemos seguros de poder acoger el instante y nos demos cuenta de la importancia de cada segundo este momento es ya pasado. Cada pieza del puzle debe ser sustituida nuevamente en un ciclo sin fin.



FIG. 263. Zordini, Ramona. *Changing time II* (2013).



FIGS. 263 Zordini, Ramona. *Changing time II* (2013)



FIG. 264 Giuggio, Simona.
for SAVE MY DREAM (2013).

SIMONA GIUGGIO

Búsqueda y emotividad, lo orgánico y la materia etérea, fisicidad y sensaciones. La poética artística de Simona Giuggio se caracteriza por múltiples aspectos heterogéneos en perfecto equilibrio entre ellos: en el centro de su observación se encuentra todo lo que es humano, en relación con el ambiente externo que la rodea.

¿Qué aspectos de la naturaleza humana investigas a través de tus fotografías?

Trabajo relacionándome con el cuerpo, observando sus transformaciones con la voluntad de conocer los múltiples aspectos que esconde/expone, desde la esfera más imperceptible y etérea de la personalidad, a la materia física y orgánica de la que está compuesto. Exploro la superficie, excavo en la profundidad de su interior.

Del cuerpo ¿te interesa más el cambio, el potencial o la forma?

No me interesa la forma como aspecto fundamental, o mejor dicho, la forma llega después. Creo que la suma de potencial y cambio den como resultado una forma que expresa una determinada condición, situación o estado de ánimo. Tengo la necesidad de descubrir la verdadera esencia de las cosas, rechazo el concepto de forma ideal y acojo miradas interesadas en una lectura más íntima.

¿Tiene un límite la fisicidad?

La fisicidad no es un límite, es más, sin fisicidad la emotividad no podría ser vista. El cuerpo es un medio que se expresa a sí mismo a través del movimiento o la esteticidad, como un lenguaje puede hacer a través de las vibraciones, los significados de las palabras y que, al mismo tiempo, muestra visible lo que no lo es. Es a través de la fisicidad como puedo expresar lo que está dentro de mí. Me desnudo no solo con el cuerpo, también con mi sensibilidad.

Quali aspetti della natura umana cerchi di indagare attraverso i tuoi scatti?

Lavoro relazionandomi con il corpo, osservandolo nelle sue trasformazioni e sfumature, con la volontà di conoscere i molteplici aspetti che esso nasconde/espone, dalla sfera più impercettibile ed eterea della personalità, alla materia fisica e organica di cui è composto. Esploro la superficie, la scalfisco e scavo nelle profondità del suo interno.

Del corpo ti interessa più la mutazione, il potenziale o la forma?

Non sono interessata alla forma come aspetto fondamentale, o meglio, la forma arriva dopo. Credo che la somma di potenziale e mutazione diano come risultato una forma che esprima una determinata condizione, situazione o stato d'animo. Ho la necessità di scoprire la vera essenza delle cose, rifiuto il concetto di forma ideale ed accolgo sguardi interessati a una lettura più intima.

Come definiresti la tua poetica artistica?

Quasi tutta la mia produzione vive nel rapporto fra il mio sguardo e il mio corpo, spesso oggetto e soggetto delle foto.

Alla base di ogni azione, di ogni immagine prodotta, di ogni pensiero espresso, non c'è nient'altro che me stessa. È la mia indagine, un autoritratto terapeutico, il mio punto di vista che non è universale. L'immagine che offro può essere evocativa, ma non è quello il fine, non è idealizzata, eroica o caricata di particolari significati, al contrario, la consapevolezza che la mia pelle è fatta della stessa materia dell'universo suggerisce un'immersione della propria immagine nella totalità delle cose.



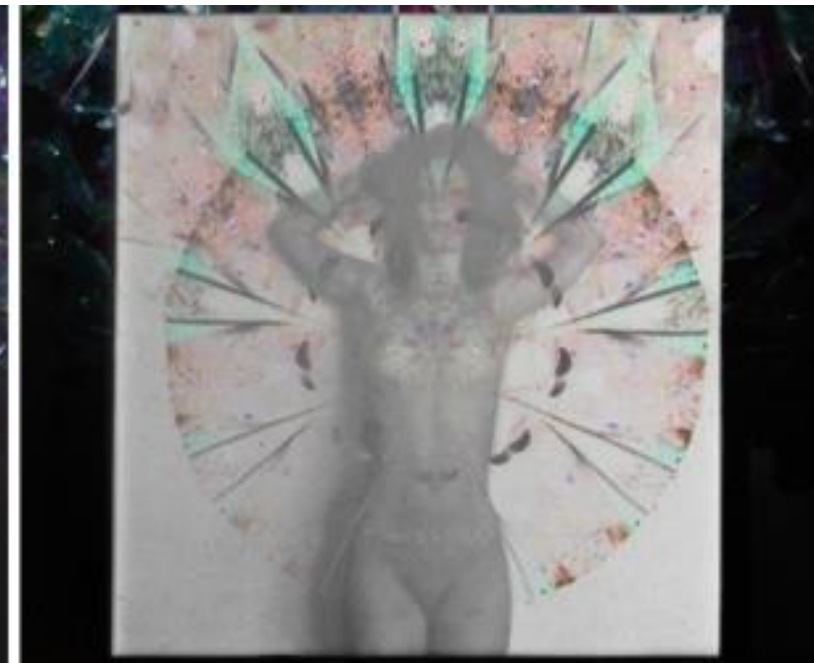


FIG. 265 - 268 Giugno, Simona. *Autoritratto terapeutico* (2014).

¿Cómo definirías tu poética artística?

Casi toda mi producción reside en la relación entre mi mirada y mi cuerpo, a menudo objeto y sujeto de las fotografías.

En la base de cada acción, de cada imagen producida, de cada pensamiento expresado no hay nada más que yo misma. Es mi investigación un autorretrato terapéutico, mi punto de vista que no es universal. La imagen que ofrezco puede ser evocativa, pero no es ese el final, no está idealizada, heroica o cargada de particulares significados, al contrario, saber que mi imagen está hecha de la misma materia que el universo sugiere una inmersión de la propia imagen en la totalidad de las cosas.

El cuerpo es un objeto, una cosa, que se transforma en relación a otros objetos-sujetos, contextos y expresiones de transcurso individuales y expresiones.

Muchos de tus trabajos son base de una ambientación onírica y misteriosa. ¿Esta elección es un estilo o medio para un significado?

No es una elección de estilo, no me interesa buscar lo que "es bello". Busco los ambientes en base al tipo de sensación que quiero expresar.

Creo de todos modos que estos lugares reflejen aquellos del alma en los que me encuentro. El ambiente es una elección casi obligada, sigue el flujo de un modo de sentir, es una exaltación de la expresión del cuerpo, que sin este último pierde el significado.

Me interesa encontrar un lugar en el cual el cuerpo puede tener un feedback de lo que se siente en ese momento. Ambiente y cuerpo se atraen o se repelen, en su totalidad parecen moldeables, el cuerpo se vuelve más vulnerable, materia sensible que puede influenciar y ser influenciada por otra materia que la rodee.

Andrea Tata, traducción Cristina Toro

Il corpo è un oggetto, una cosa, che si trasforma in relazione ad altri oggetti-soggetti, contesti, è espressione di trascorsi individuali e sensazioni.

Ritieni la fisicità un limite?

La fisicità non è un limite, anzi, senza fisicità l'emotività non potrebbe essere vista. Il corpo è un mezzo che esprime se stesso attraverso il movimento o la staticità, come un linguaggio può fare attraverso le vibrazioni, i significati delle parole e che, allo stesso tempo, rende visibile ciò che non lo è. È proprio attraverso la fisicità che posso esprimere quello che ho dentro.

Mi metto a nudo non solo con il corpo, ma anche con la mia sensibilità.

Molti tuoi lavori sono pervasi da un'ambientazione onirica e misteriosa. Questa scelta è più uno stilismo o è mezzo di qualche significato?

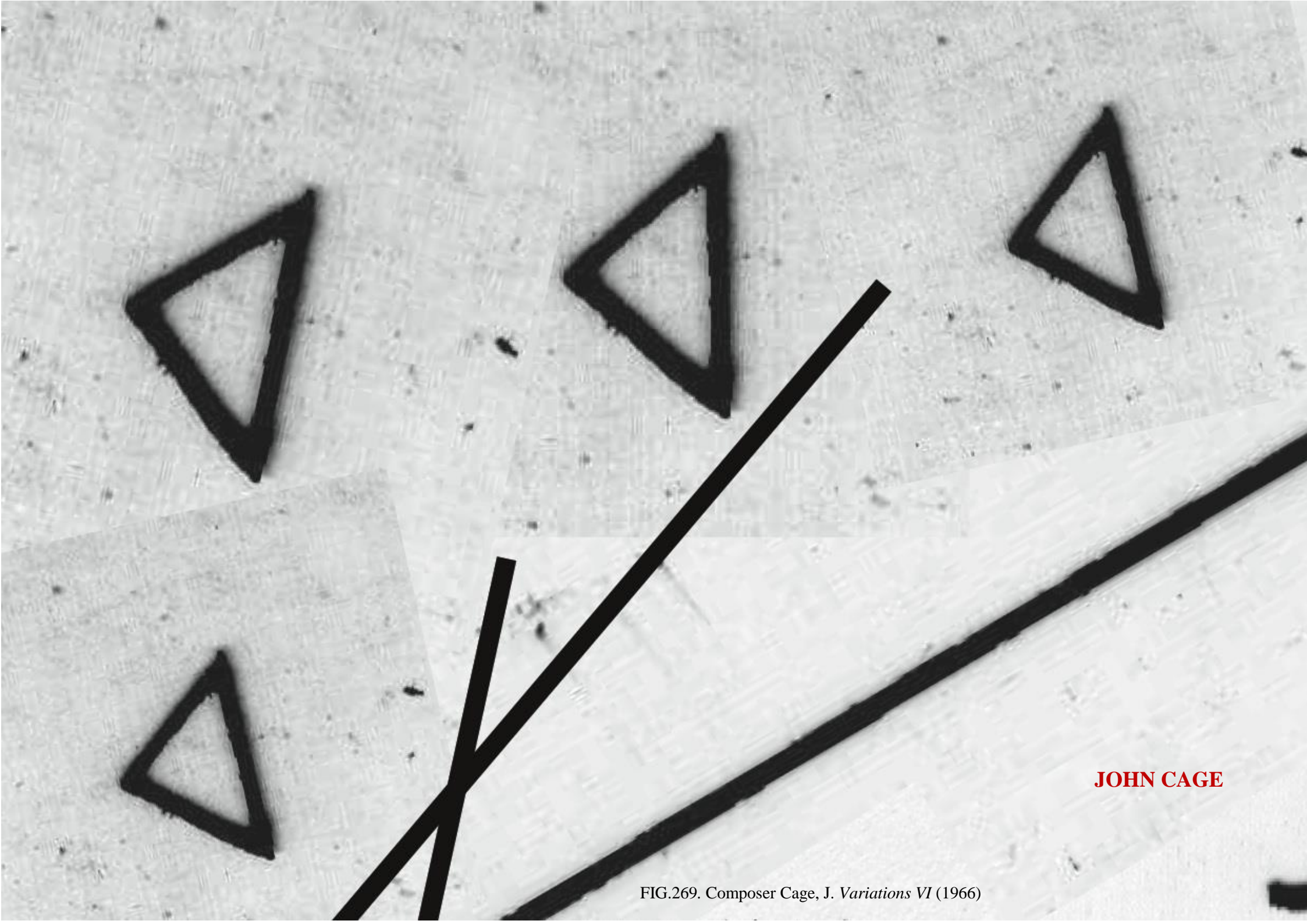
Non è una scelta di stile, non mi interessa cercare ciò che "è bello". Ricordo gli ambienti in base al tipo di sensazione che voglio esprimere. Credo comunque che questi luoghi rispecchino quelli dell'anima in cui mi trovo. L'ambiente è una scelta quasi obbligata, segue il flusso di un modo di sentire, è un'esaltazione dell'espressione del corpo, che senza quest'ultimo perde di significato.

Mi interessa trovare un luogo in cui il corpo può avere un feedback della sensazione provata in quel momento. Ambiente e corpo si attirano o si respingono, l'insieme diventa un modello malleabile, il corpo diventa più vulnerabile, materia sensibile che può influenzare ed essere influenzata da altra materia che lo circonda.

Andrea Tata

4.3 SILENCIO / SONIDO

John Cage



JOHN CAGE

FIG.269. Composer Cage, J. *Variations VI* (1966)

En 1965 Cage y Cunningham crean “Variation V” que es un sistema de sonido que reacciona a células fotosintéticas y micrófonos, que reaccionan al sonido, a movimientos de bailarines, a proyecciones de una película y a video imágenes.

Loops de Cunningham es un espectáculo visual generado por sensores de movimiento instalados en las manos de los bailarines que crean en el espacio escénico, y crean composiciones únicas de formas y colores abstracto.

Rauschenberg hace una exposición donde pone 3 hojas de plexiglass que tenían un espejo.

Cuando los visitantes se callaban se veía su reflejo en los espejos; pero cuando alguien hablaba, se prendían las luces y aparecían sillas y esto cambiaba según el sonido que se emitía. A esto se le llama entorno reactivo visual. Gracias a esto que crea Rauschenberg, hace el desarrollo de entornos interactivos, y el público es parte de la obra. Generalmente existen dispositivos escondidos que crean sorpresa de lo que va a pasar.

Nam Yum Paik que fue un compositor y video artista surcoreano, hizo una exposición que se llama “Participation tv I” era una tele puesta en forma de escultura, y el sonido que hacía el público durante la exposición monitoreaba diferentes imágenes electrónicas en la televisión.

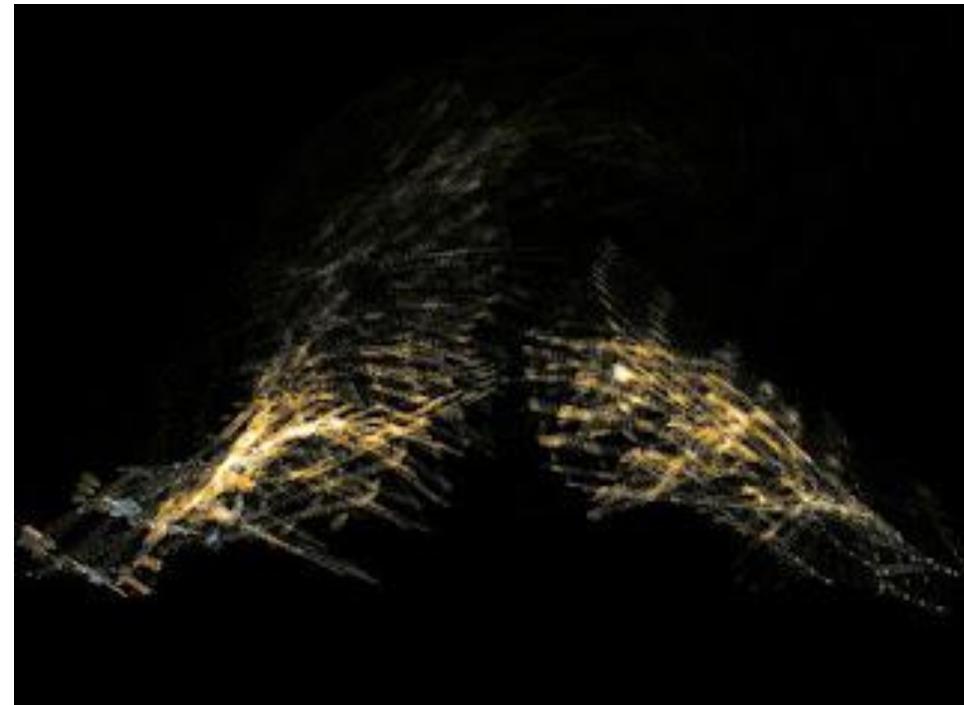
Hizo también “Participation tv II” donde puso monitores y cámaras y el público se paraba entre estas. Las imágenes se proyectaban, pero en abstracto en el monitor, esto no era un reflejo, sino distorsión

Ira Schneider y Frank Gillette presentan “Wipe Cycle” que eran 9 monitores donde había imágenes ya filmadas, pero cuando entraba el público se yuxtaponían las imágenes ya presentadas, y las grabaciones del público.

De esta forma, se le permitía al público actuar o expresarse corporalmente.

Schneider dice:

“La función más importante de “Wipe Cycle” fue integrar al público a la información. Era un sistema de retroalimentación en vivo que permitió al espectador verse a sí mismo dentro de su entorno no sólo en el ahora en tiempo y espacio, sino también hace ocho segundos y hace dieciséis segundos. Además, había imágenes de emisión estándar, que se podía alterar con su propia imagen en vivo pero retrasado.



Y también hicieron dos cintas del tipo collage que van desde una toma de la tierra, al espacio exterior, a las vacas pastando, y una 'película de la piel "escena de la bañera ".

En estas exposiciones se le mostraba al público las posibilidades que existen en la tecnología, y que se estaban empezando a vincular con el arte.

El arte de intermedia, no tiene ninguna conexión con el arte tradicional o con lo académico, por eso se la llama "Intermedia"

La audiencia en el arte interactivo se vuelve parte del diálogo o del material artístico. En estas ocasiones, el artista no es el líder sino que es el sistema el que hace todo, el que lleva el rol, y el artista se retira de la acción.

La participación cambia al introducir a los medios técnicos. En los happenings lo que se busca es unir al arte y a la vida.

En el arte interactivo esto cambia porque están totalmente conectados con los medios de comunicación.

El arte interactivo discute los modos sociales que se forman por la era de la tecnología, y esto hace que las sociedades en general cambien.

Christa Sommerer y Laurent Mignonneau son los pioneros del arte interactivo. Han generado reconocimiento mundial por su investigación y sus obras a cerca del arte participativo.

Esta nueva modalidad en el arte, surge a principios de los noventa cuando toda vía era una novedad que no era muy tomada en cuenta en el arte.

Se buscaba que a partir de tecnología y la informática, se le permitiera al público interactuar con las obras de arte. En un inicio, el grupo de artistas que trabajaba con esto era muy reducido



A pesar de que este arte empezaba a tener mucho éxito, fue creciendo poco a poco. No fue hasta el año 2000 que empezó a crecer y muchos artistas empezaron a trabajar con estas tecnologías y sistemas interactivos. Empiezan a surgir muchas oportunidades. En el 2010 hay un boom en el arte interactivo y es cada vez más sencillo trabajar con tecnologías digitales

Algunos de los trabajos que han realizado son:

Haze Express que desarrolla un sistema en el que hacen referencia a cuando vas en un viaje en tren o en y ves los paisajes en la ventana. Al ir a altas velocidades, realmente no alcanzas a distinguir lo que se ve, entonces los paisajes pasan a ser solo una acumulación de formas y colores como una neblina de impresión.

Esta instalación simula la combinación de imágenes que aparecerían en las ventanas.

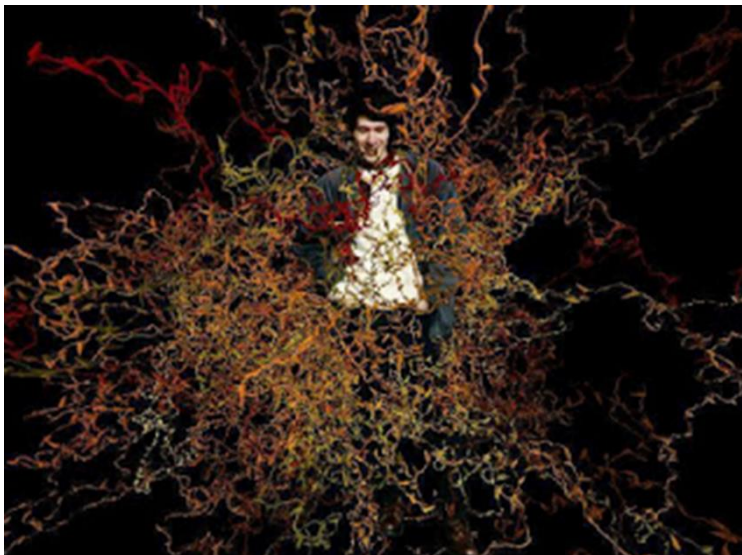
El espectador tiene la posibilidad de detener estas imágenes y ver sus detalles. Pueden poner su mano sobre la ventana y jugar con las imágenes, ir las moviendo, el espectador modifica la velocidad en la que pasan las imágenes.

"Ley Intro" es una instalación de computadora interactivo. Los visitantes entrar en el espacio de la instalación e inmediatamente se encontrarán proyectado en un espacio virtual en frente de ellos.

El chiste es que el visitante vaya a tratando de orientarse y saber qué movimiento va a causar que eventos. por ejemplo, si levantan el brazo, surgirá explosiones de crecimiento salvaje de la mano.

El visitante se ve continuamente a sí mismo dentro de este mundo de tres dimensiones, que lo define, crea, destruye y lo explora.

"Ley Intro" representa un universo de formas orgánicas abstractas inexploradas que reaccionan e interactúan con los seres humanos.



FIGS. 272,273 Christa Sommerer y Laurent Mignonneau "Ley Intro" (1995)

Joachim Sauter estudió dirección de cámaras en Berlín. Utiliza ordenadores como herramientas para su obra. Busca incorporar contenidos a través de los nuevos medios, mediante el uso de instalaciones y espacios interactivos.

Tratan de ocultar la tecnología, en lugar de lo que es visible.

Un poco sobre su trabajo:

Symphonie Cinetique, es una composición cinética que usa la poética de la música y el movimiento mecánico de un espacio. Fue creada en una intensa colaboración de músicos. Está conformada por cinco obras cinéticas que se han desarrollado en los últimos cinco años de ART + COM. Son grandes instalaciones de arte cinético. Cada obra tiene su propio tema musical.

Estas obras forman parte de Symphonie Cinétique:

Cubo Infinito es una instalación conformada por esferas que modelan distintas formas abstractas. Crean una ilusión óptica que se extiende de los límites espaciales aparentemente claros de la instalación hasta el infinito.



Los espectadores también se reflejan en la instalación, y su presencia añade una capa adicional a la interacción de espacio real y reflejado.

Tri es una instalación cinética compuesta de espejos triangulares que se mueven verticalmente y giran alrededor de dos ejes en una compleja coreografía tridimensional. Su movimiento físico se ha mejorado con la iluminación del techo y una interacción entre los triángulos reflectantes y las sombras oscuras, superpuestas que proyectan en el suelo.

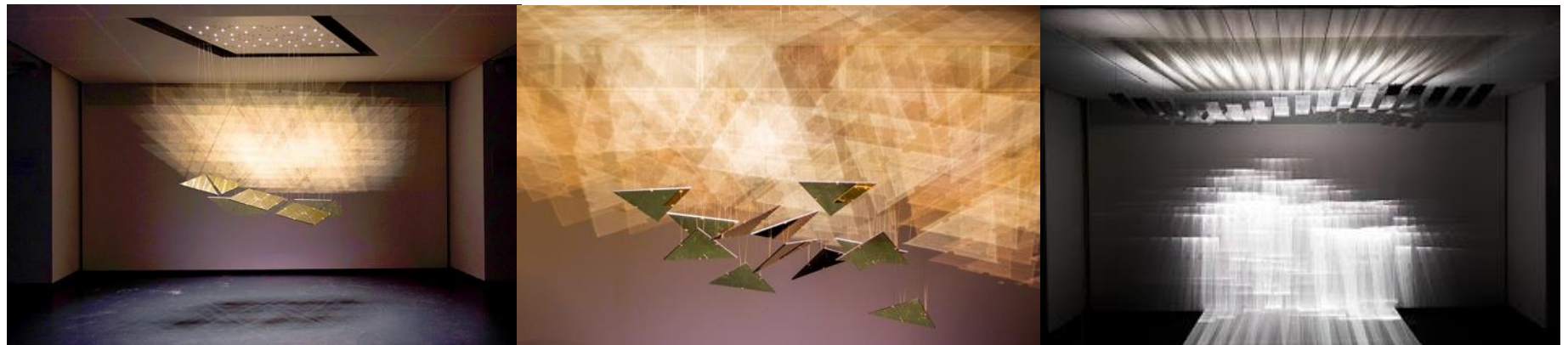


FIG. 274 - 275 Sauter, Joachim *Symphonie Cinetique - the Poetrie of Motion* (2012)

Cory Arcangel es un artista que trabaja con diferentes medios de comunicación incluyendo dibujo, música, video y videojuegos. Utiliza la apropiación, y la reutiliza de manera creativa. Su obra explora la relación entre la tecnología digital y la cultura pop. Hizo videoarte experimental con Nam June Paik.

Como parte de su trabajo, el más conocido que tiene es una versión modificada del videojuego de Mario Bros en el que los gráficos del juego han sido removidos, dejando sólo un fondo azul con nubes blancas.

Robert Overweg, trabaja con el género de Game-Photography que es una rama de la fotografía que se basa en hacer capturas de imágenes dentro de escenarios virtuales de videojuegos. Muchos de los artistas que trabajan en esto plantean que estas imágenes no difieren de las imágenes del mundo físico.

Overweg es un artista holandés. Él plantea que los espacios virtuales son como nuevos espacios públicos de la sociedad contemporánea, de esta forma puede explorar los límites del mundo virtual y del mundo físico.

El mundo virtual es una extensión directa del físico, los mundos que fotografío son una representación o copia de nuestro mundo físico” Overweg

Regresado a lo anteriormente mencionado, Overweg hace referencia a un mundo donde estamos tan enajenados con lo virtual y el mundo de las imágenes, que él plantea que cada vez estamos más alejados de la realidad, y el mundo en el que vivimos, cada vez se parece más a un mundo virtual

Pensando en una realidad como la que vivimos, surge el cuestionamiento de cuál es la diferencia con el mundo virtual. Existe una nueva herramienta en los videojuegos llamada mods. ¿Qué es lo que buscan las grandes compañías? involucrar más a sus jugadores en el mundo virtual.

De esta forma vemos como cada vez nos alejamos más y más de la realidad. No encuentro mucha diferencia entre estar manipulando nuestras vidas a partir de lo que las imágenes nos enseñan a diario, y crear una realidad virtual, donde de la misma forma vas manipulando y creando tu realidad.

Regresado a lo anteriormente mencionado, Overweg hace referencia a un mundo donde estamos tan enajenados con lo virtual y el mundo de las imágenes, que él plantea que cada vez estamos más alejados de la realidad, y el mundo en el que vivimos, cada vez se parece más a un mundo virtual

Pensando en una realidad como la que vivimos, surge el cuestionamiento de cuál es la diferencia con el mundo virtual.

Existe una nueva herramienta en los videojuegos llamada mods

¿Qué es lo que buscan las grandes compañías?

Involucrar más a sus jugadores en el mundo virtual. De esta forma vemos como cada vez nos alejamos más y más de la realidad. No encuentro mucha diferencia entre estar manipulando nuestras vidas a partir de lo que las imágenes nos enseñan a diario, y crear una realidad virtual, donde de la misma forma vas manipulando y creando tu realidad.

4.4 LOS GESTOS

Proxémica

Marina Abramovic

Charles Chaplin



MARINA ABRAMOVIC

FIG. 276. Marina Abramovic & Ulay, Rest Energy (1980)



FIG. 277 - 280. Abramovic & Ulay. *Relation in Time* (1977)

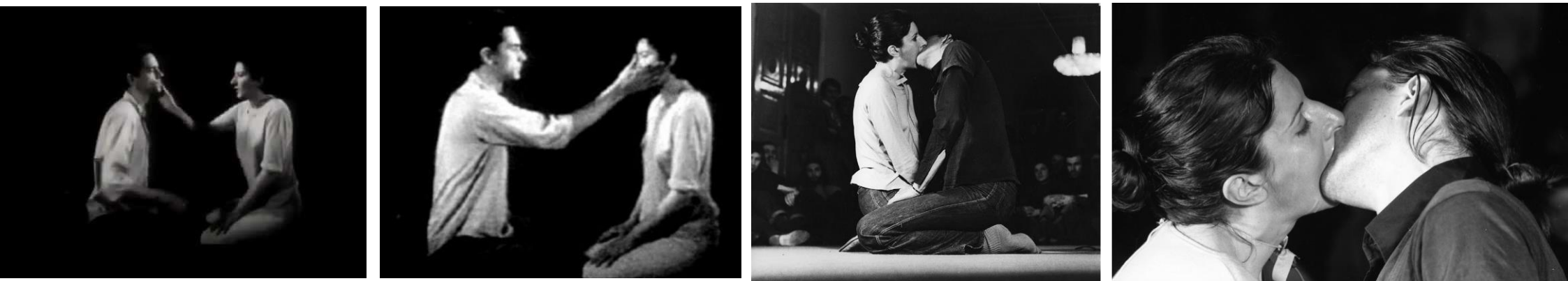


FIG. 281 - 284 Abramovic & Ulay *Breathing In/ Breathing Out* (1977)



CHARLES CHAPLIN



FIG. 285. Chaplin, Charles. *“Non voglio fare l'imperatore”* (1940)

FIG. 286. Chaplin, Charles. *Una Mujer de París* (1923)



FIG. 287 Chaplin, Charles. *“Luci della città”* (1931)

FIG. 288 Chaplin, Charles. *“La quimera de oro”* (1925)

4.5 CUERPO REDISEÑADO



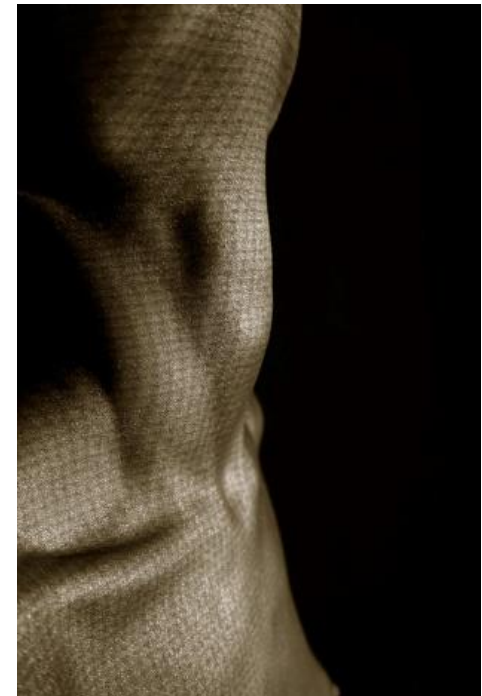
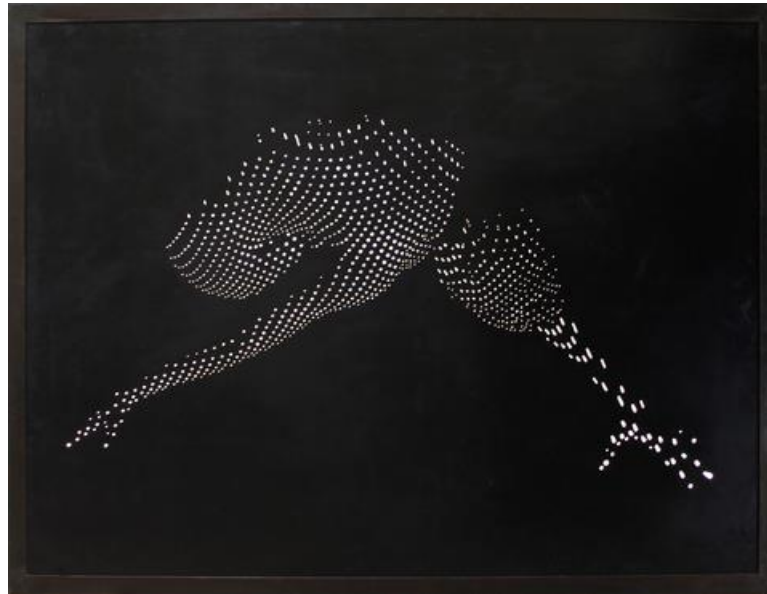
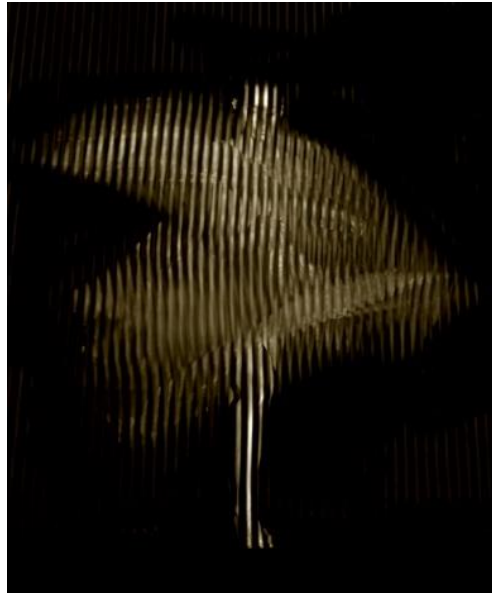
NICHOLAS ALAN COPE & DUSTIN EDWARD ARNOLD



FIG. 289 – 291 Nicholas Alan Cope & Dustin Edward Arnold. *Vedas*



ALBIN BOOTH



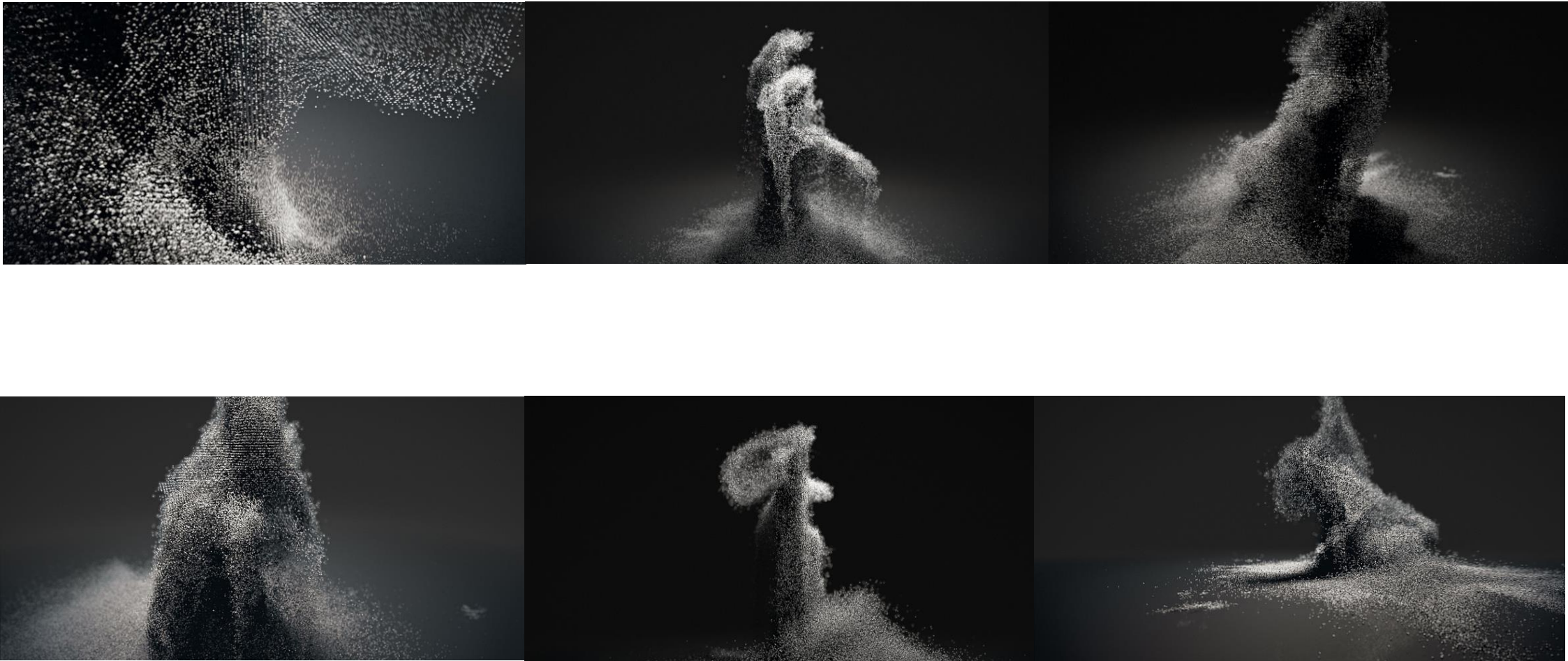
FIGS. 293. Booth, Albin. *Anamorphosis*, (2008)

FIGS. 294 – 295 Booth, Albin. *Ghost Prints*, (2015)

FIGS. 296 Booth, Albin. *Lacuna*, (2010)



DANIEL FRANKE



FIGS. 297 – 303 Franke, D. (1988-1992). *La escultura que danza*

CAPITULO 5. EL MOVIMIENTO

5.1 Energia

5.2 Danza

5.3 Teatro

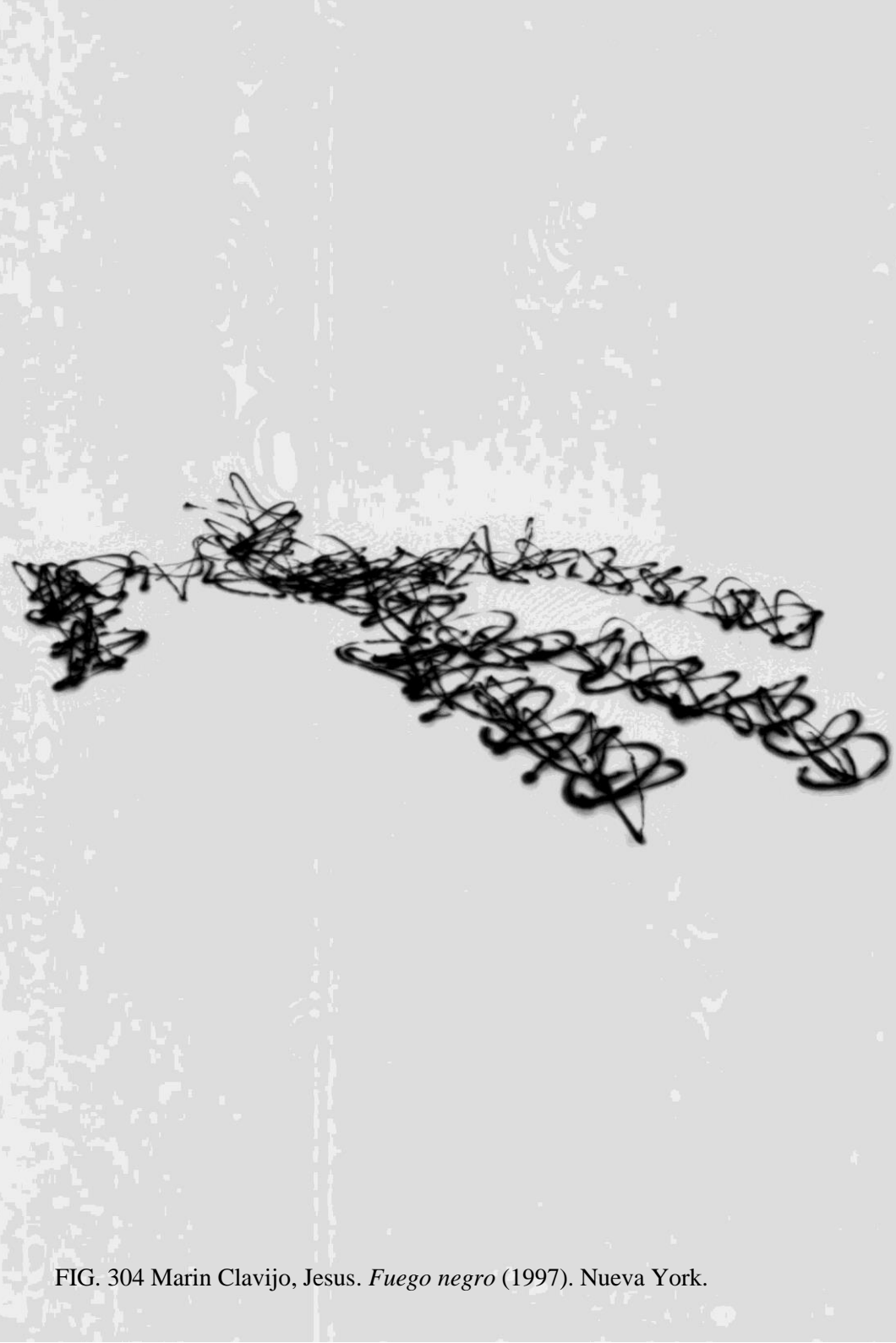
5.4 Fotografia

5.5 Performance

5.6 Escultura

5.1 ENERGÍA

Jesus Marin Clavijo

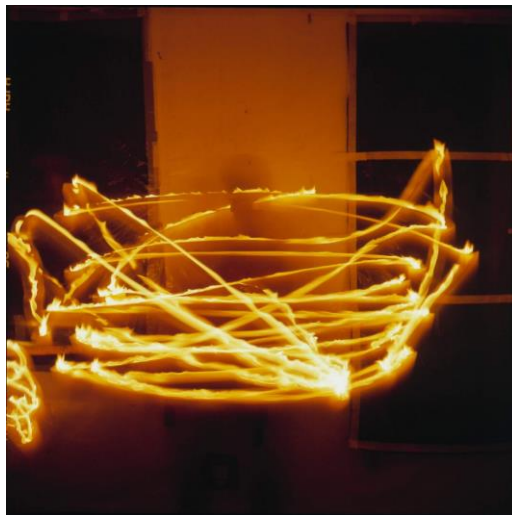
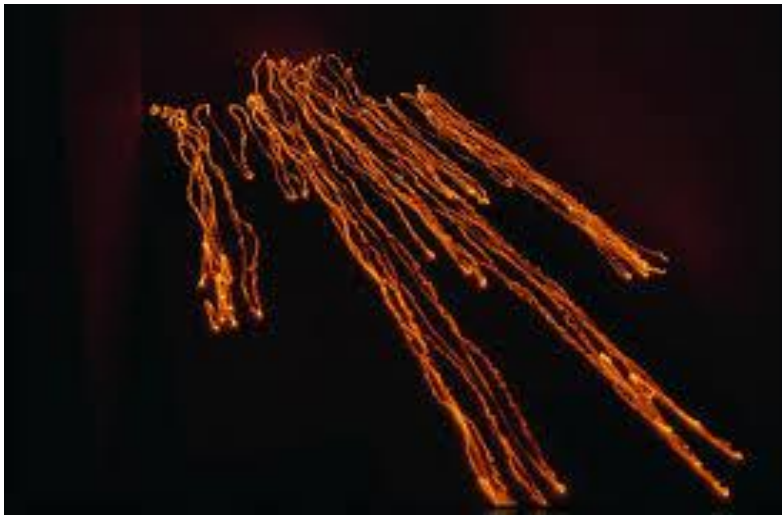
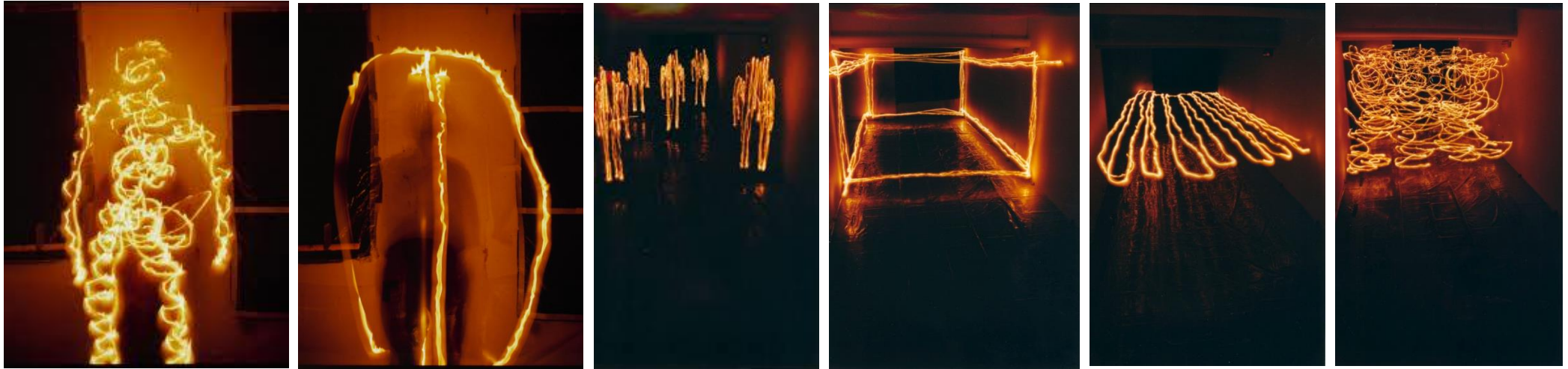


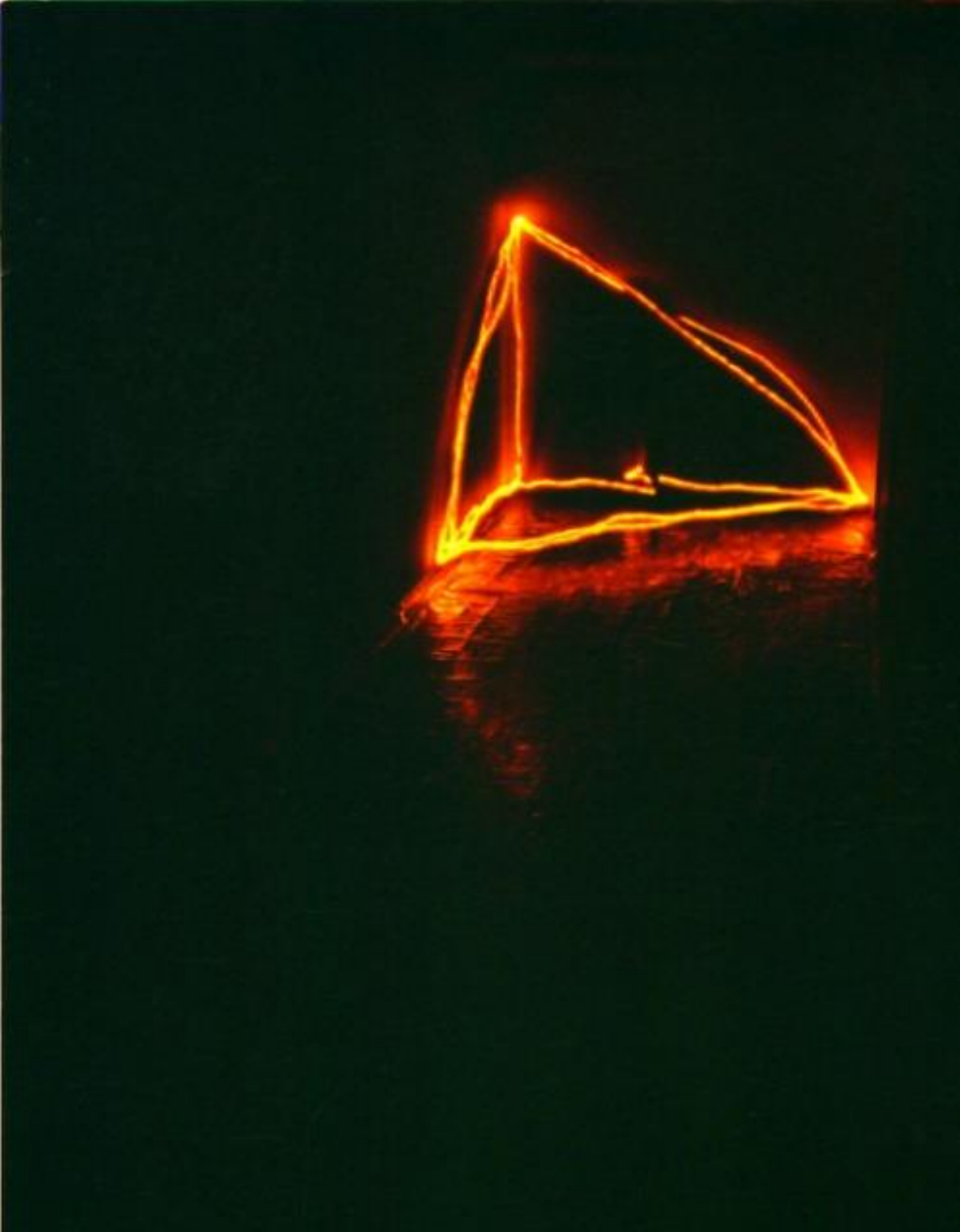
Danzas de Fuego

Energía, movimiento, acción, fuego, luz, calor, danza, corporeidad, escultura, dibujos, espacio

JESUS MARIN CLAVIJO

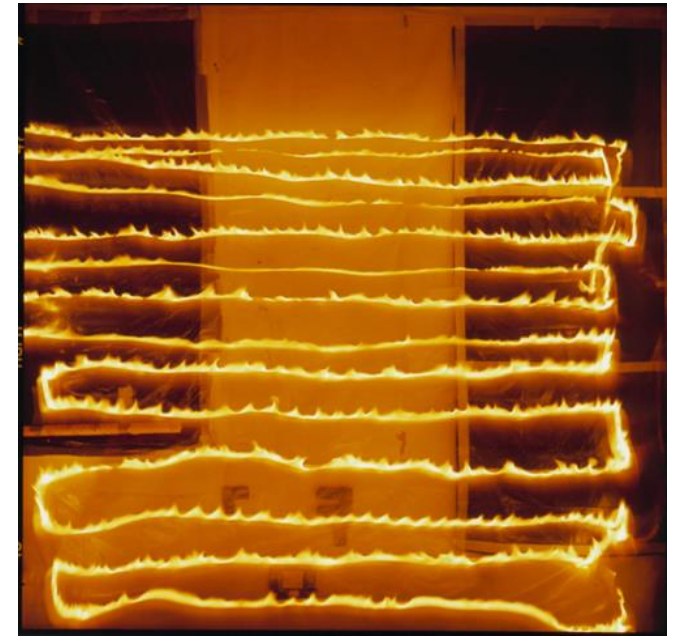
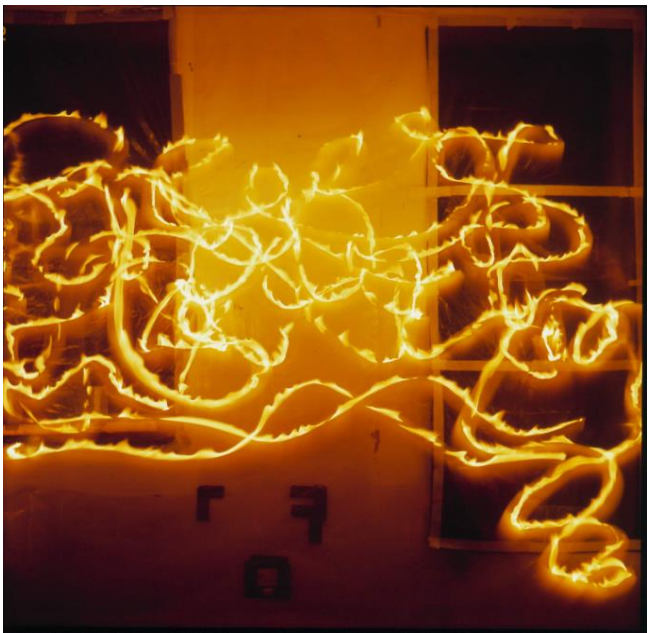
Preambulos





FIGS. 314 – 315. Marin Clavijo, Jesus
Trazando el alma. (1999) Málaga.





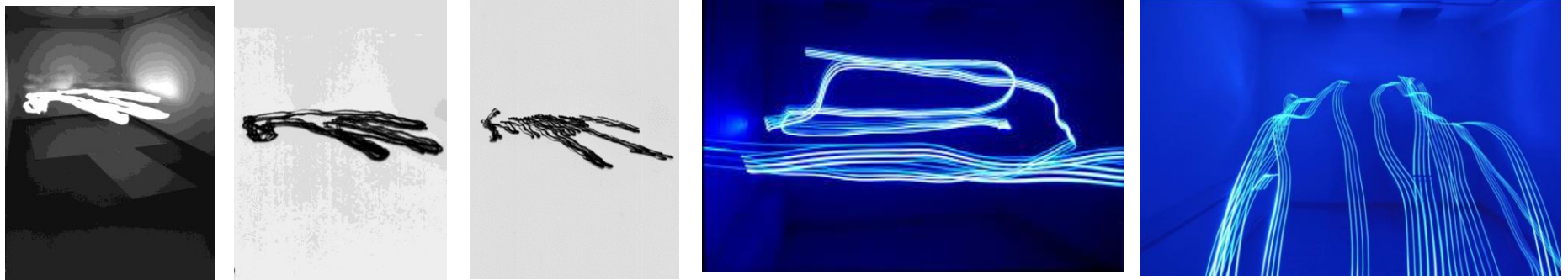


FIGS. 316 – 323. Marin Clavijo, Jesus. *Preámbulos* (1997). Nueva York.

Esculturas de luz

Las imágenes que se muestran aquí son documentos gráficos que muestran la corporeidad que alcanzan estas esculturas generadas a partir de las acciones específicamente realizadas para este fin. Podemos hablar por tanto de accionismo, escultura, acciones con luz, esculturas de luz, o dibujos en el espacio, tal como las llamaba Picasso junto con Gjon Mili.

Para crear las piezas aquí expuestas he usado una sencilla vela, por lo que el material verdadero de estas esculturas es su humilde llama. Por lo tanto, lo correcto sería llamarlas esculturas de fuego. El porqué las llamo de luz es que es precisamente la luz de la llama la que produce la imagen en la cámara fotográfica. Lo que sigue es un pequeño índice de todas las intervenciones Jesús Marín Clavijo.



FIGS. 324 - 328. Marín Clavijo, Jesús. *Fuego negro*. (1998). Málaga.

5.2 DANZA

Pina Bausch

Pina Love 3D

ES DANZA

ES TEATRO

O es simplemente

*VIDA, AMOR, LIBERTAD, LUCHA, DESEO,
FELICIDAD,
DISESPERACIÓN, UNIÓN, BELLEZA, FUERZA*

“BAILEMOS, BAILEMOS

Sino estamos perdidos

Pina Love 3D

È DANZA

È TEATRO

O è semplicemente

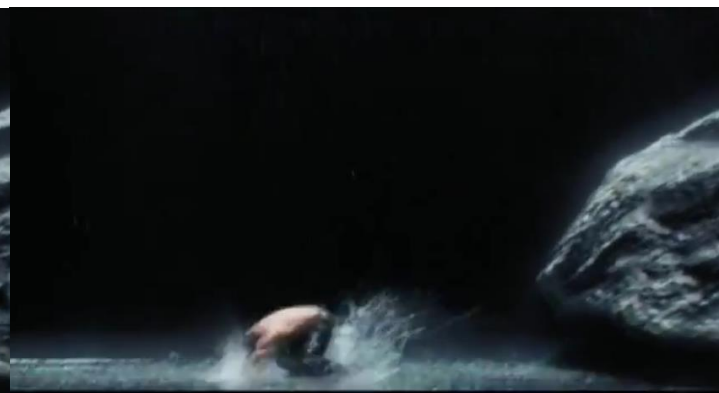
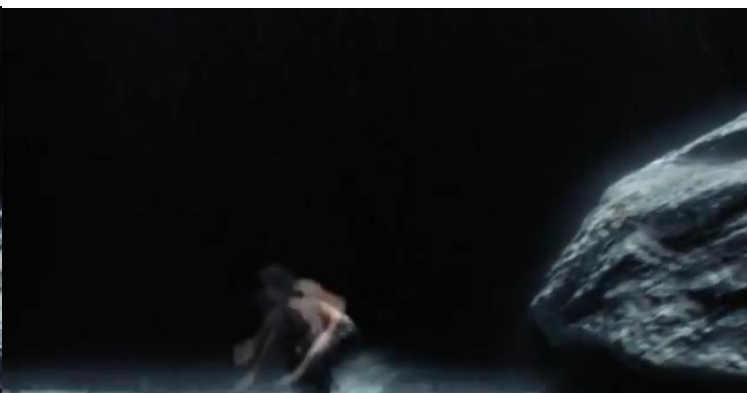
*VITA, AMORE, LIBERTÁ , LOTTA , DESIDERIO,
GIOIA,
DISPERAZIONE, UNIONE, BELLEZA, FORZA*

“DANZIAMO , DANZIAMO

Altrimenti siamo perduti

PINA BAUSCH





LOTTA



DISPERAZIONE



FIGS. 329. Win Wenders *Pina love 3D* (2011) [film]

Danza del Movimiento

Danza contemporánea, estética, ballet postmoderno, arte, antropología, movimiento, danza-teatro, expresionismo, vanguardia, expresión corporal,

El cuerpo insiste y es esa pulsión vital la que lo fuerza a pensar. Su capacidad de metamorfosis y de vértigos nos fuerza a interrogar su régimen de signos y valores.

La Danza-Teatro y el psicodrama analítico pondrán en cuestión los automatismos psíquicos y sociales. Siendo de este modo las pulsiones del cuerpo, sus vibraciones, su anatomía como destino y su morfo-fisiología las condiciones de posibilidad de los gestos, los que nos imprimen y dotan no sólo de una posición ética, sino también –y fundamentalmente– estética en la constitución de nuestra subjetividad.

El vigor, la elegancia, el heroísmo o el júbilo no sólo responden a un talante ético, sino que originariamente son imágenes estéticas que proveen los cuerpos. El cuerpo así pensado se afirma como comportamiento y gesto. Al aproximarnos a los dominios de la danza, en particular a la obra de Pina Bausch indagaremos el terreno de las transformaciones de la mundaneidad del cuerpo bajo los regímenes del deseo.

Nos aproximaremos al cuerpo como producción expresiva del arte de vivir y de la ética como tonalidad y particular voluntad expresiva.

Tal y como afirma Deleuze:

“El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo”. (La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2, 1985) reinstalando al cuerpo en el dominio del pensamiento, un pensar desde el cuerpo, que con Nietzsche ya se sugería.

En la cartografía de los comportamientos humanos agresivos y potencialmente destructivos, latentes en la naturaleza humana, unos de los elementos que ocurre en la configuración de las artes escénicas contemporáneas - entre ellas danza- es la didáctica defensa-agresión.

La expresión corporal escenifica la agresión ritualizada como campo de enfrentamiento en el que comparece la tensión, la competencia y el origen genético del comportamiento teatral, de la puesta en escena de nuestras pulsiones eróticas y thanáticas, de nuestras estrategias representacionales y modelos de seducción y agresión litúrgicos.

A este respecto el Psicodrama Analítico ofrece no solo la metodología adecuada de sublimación, socialización y producción de subjetividad singular y colectiva, en orden a redirigir el potencial thanático - agresivo del comportamiento humano, sino la estrategia más efectiva en la prevención de la violencia social.

Pina Bausch trabaja con sus propios miedos, deseos y complejos, su vulnerabilidad. Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en sus coreografías, escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de "lo terrible", al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados.

El espectador se convierte, también en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética.

382 Por medio de la catarsis moviliza internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado.

Sucesión de instantes vividos y sentidos, la sensación y el sentir humano son los ritmos de connotación de esta danza abstracta que narra su historia, el trabajo de Bausch

Unión, desesperación, felicidad, deseo, lucha, amor, vida, teatro, danza

Ha explorado el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por lo que sus obras han provocado reacciones tan extremas y tan antitéticas.

Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas: el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido.

Las complejas relaciones entre hombres y mujeres es un tema reiterativo de sus piezas, a lo largo de toda su carrera.

Mostrar las debilidades de ambos géneros, como víctimas y victimarios.

Sus primeras coreografías basadas en grandes textos de la literatura mundial o piezas musicales, dejaban entrever que algo nuevo estaba surgiendo. La artista expresaba los temas existenciales, como la vida y la muerte, a través de imágenes visionarias y de una fuerza arcaica inusual para la época.

A partir de ese momento dejó de contar una historia, para contar varias historias pequeñas sobre el amor y la ternura, la soledad y el poder.

...Como ha dicho la coreógrafa, "no me interesa el movimiento. Me interesa lo que mueve a las personas.

Mis obras crecen desde dentro hacia fuera"...

"Danza teatro", Pina Bausch

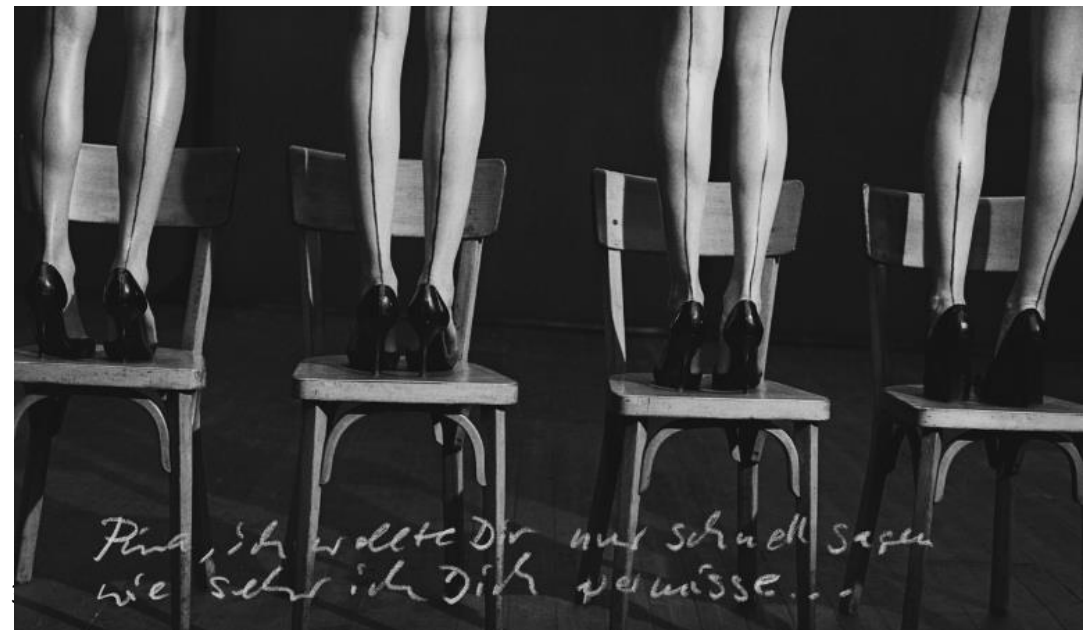


FIG. 330 Pina Bausch; *Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*

Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa...

El tanztheater acude desde lo formal a la palabra, el canto, la música en vivo, el teatro, el movimiento en su más amplia acepción interpretado por bailarines entrenados, encadenando tiempo, espacio, escenografía, luces, trajes, acciones físicas y vocales, objetos en torno a una reflexión existencial que se traduce en un tema concreto.

Generalmente no hay diagrama narrativo, presentando situaciones escénicas referidas a los conflictos humanos y estimulando al espectador a identificarse y reflexionar sobre ciertas líneas de pensamiento

De todos modos, el término danza teatro es instrumental y como tal debe ser usado con relativa flexibilidad, ya que en la realidad los compartimentos estancos se desflecan, se penetran unos a otros, interactuando y generando obras multifacéticos, que desbordan cualquier intento de etiquetamiento.

Conviven múltiples propuestas abiertas a todo tipo de técnicas corporales desde la danza clásica hasta el fly low, desde la actuación hasta la improvisación más íntima, desde las técnicas orientales -butoh, yoga- hasta la destreza más indómita, herramientas que encauzan la imaginación audaz y caudalosa del coreógrafo.

La danza expresionista alemana -paralelamente con la danza Butoh- reflejó una visión cósmica y espiritual del hombre y el Universo y al mismo tiempo denunció las atrocidades provocadas por la torpeza humana. El dolor fue transformado en una propuesta estética

A menudo los autores parecen filosofar mientras actúan oscilando entre lo visceral y la razón como respuesta al desconcierto que genera la visión del mundo.

Surgen obsesiones escénicas que son propias de la época: la soledad, las desigualdades entre el hombre y la mujer, la injusticia social, las matanzas, la violencia, la ausencia de amor, la individualidad, el hombre atrapado por sus profundidades más oscuras.

Las mismas que desde otra perspectiva, comienza a abordar el psicoanálisis.

Las obras se construyen a partir de series de episodios. Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas. Manifestación de sentimientos y estados, Pina reflejada a través de sus escenografías, bailarines, teatro, música; su propio "yo" (Nietzsche) impulsado directamente al espectador impactando cada instante de la escena narrada y el espacio vivido.

El concepto de "ballet postmoderno", se refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan (entre otras) la eliminación de la perspectiva unidimensional. En provecho de un espacio abierto, ampliado, la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, que son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch.

La misma precozmente rupturista, se sitúa en la escena desde donde reinventa el movimiento primigenio de la danza.

Impulsada por realizar un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto, belleza y los sentimientos.

modelos canonizados del "cuerpo ideal"; muestra una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor. Así las bailarinas y bailarines de las obras de Pina Bausch no guardan relación con el ideal de belleza de cuerpos o vestuarios; trozos de música de ópera o rock interfieren con lo que está ocurriendo en el escenario; y su estilo de "collage" hecho de fragmentos recuerda más bien al cine o a las bellas artes que a la danza.

Diferentes razas y países bailan sus obras, que, siguiendo el peculiar método de trabajo de la directora, se implican con sus propios miedos, sus propios deseos, sus complejos y, en suma, con su propia vulnerabilidad.

Utilización de toda la gestualidad del comportamiento cotidiano, tanto en lo íntimo como en lo social; un aluvión de gestos físicos y emocionales que la sabia mano de Pina Bausch recicla y reintegra en composiciones llenas de originalidad, ternura, irónica crueldad y, sobre todo, de una viva y cruda humanidad.



Biografía.

Pina Bausch¹, quien nace en 1940, es quien revive el espíritu de la danza alemana al crear el teatro-danza.

De su mano y del trabajo de sus bailarines han surgido piezas tan emblemáticas como "Ífigenia en Táuride", "Café Mueller" (1978), "Bandoneón" (1987), y muchas otras, tan discutidas como admiradas en todo el mundo.

Tras formarse con Kurt Jooss² en Alemania –el innovador de la danza expresionista– y pasar una temporada en la Juilliard School de Nueva York, vuelve a su país y comienza a trabajar en el hoy mítico Tanztheater de Wuppertal, que dirige desde 1973. Allí, muy pronto se convierte en la creadora de ese rico y extremadamente complejo territorio que se ha denominado Teatro-Danza.

Pina Bausch precozmente rupturista, testigo de una época desgarrada, donde con la devastación de los cimientos desaparece también el suelo de nuestras certezas más sagradas, se sitúa en

la primera fila de la escena de avanzada, desde donde, reinventando el movimiento primigenio de la danza, reducida a los pocos movimientos posibles para una época crítica, actúa impulsada por un afán de acotar –en un ajuste de cuentas con las categorías impuestas del buen gusto y la belleza– los modelos canonizados del "cuerpo ideal" para mostrar una realidad heterogénea en la que el movimiento adquiere un enorme poder trasgresor.

En las recepciones después del estreno, Pina Bausch, fumadora empedernida, parca en palabras, prefiere mantenerse en un segundo plano. Excepciones han sido hasta ahora dos apariciones en el cine con los directores Federico Fellini y Pedro Almodóvar.

La danza corre el riesgo de disolverse si continúa narcisistamente contemplándose a sí misma.

La danza contemporánea ha encontrado una renovadora vertiente abstracta y expresionista, ampliando así sus fronteras, dejando de ser un género teatral diferenciado, para constituirse en una manifestación más de los procesos de hibridación propios de la sensibilidad postmoderna.

Las fronteras entre teatro, plástica, danza y literatura se difuminan en un espejo que le devuelve su imagen ampliada y, hasta cierto punto deformada de sus propios orígenes siendo y no siendo ballet, siendo y no siendo teatro, plástica, danza literatura e incluso filosofía.

La danza expresionista, también llamada danza abstracta, nace en el contexto de la agitación de las grandes vanguardias europeas de comienzos del siglo XX.

La danza tradicional, vinculada al ballet clásico, fue transformada mediante una nueva estética de movimiento corporal donde no impera ya el valor de la métrica, el ritmo, los saltos y pasos previamente establecidos. En la danza expresionista se recupera el movimiento libre, una interacción más dinámica con el espacio, y la posibilidad de la autoexpresión corporal.

El concepto de "ballet postmoderno", que apareció en los círculos especializados a fines de los años setenta, refiere a un conjunto de rupturas estético-expresivas, entre las que se cuentan –entre otras– la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde en cierto modo a los descubrimientos de la física moderna;

¹ Bailarina, coreógrafa y directora de ballet alemana, está considerada como la creadora del teatro-danza en su país. Sus coreografías retratan al ser humano con todos sus defectos y virtudes, y confiesa no sentirse interesada por el movimiento de las personas sino por lo que las mueve. 4 Marina, José Antonio. *Op. Cit.* p. 130.

² (Wasserralfingen, 1901-Heilbroom, 1979) Bailarín y coreógrafo alemán. Formado con R. von Laban, desde 1924 montó sus propios espectáculos vanguardistas, caracterizados por la ausencia de protagonistas individuales.

la revalorización de la dimensión cotidiana, el continuo de lo humano, en sus manifestaciones aparentemente triviales y pedestres, incluyendo en esta apertura la palabra, el ruido ambiente, en lo que constituye la irrupción de la música concreta³ al servicio de la danza; el abandono del entablado clásico por superficies naturales como el césped, la tierra, hojas secas, flores, e incluso el agua, son parte del estilo que alcanza su más plena expresión en las obras de Pina Bausch.

Este estilo, más allá del virtuosismo técnico, ha hecho a la danza contemporánea entrar en la categoría de las bellas artes.

Las obras de Pina Bausch no siguen una estructura narrativa ni una progresión lineal. Se construyen más bien a partir de una serie de episodios.

Múltiples acciones escénicas simultáneas, imágenes impactantes, la utilización de las experiencias específicas de sus bailarines, de actividades cotidianas, de textos dirigidos a menudo al público y de una gran variedad de músicas en la banda sonora son elementos que llevan el sello reconocible de Bausch y que han pasado a formar parte de un léxico de la danza-teatro en Europa

La exploración del lado más despiadado y desesperado del ser humano –que durante los años '80 arrancó el rechazo de la crítica neoyorquina calificando su obra como "eurotrash"– parece haber dado paso a un interés antropológico-cultural, tematizando las conflictuadas relaciones entre el individuo y el grupo, con particular atención a las minorías sexuales, étnicas y políticas. Es así como desde fines de los '80 la coreógrafa ha creado una serie de coproducciones con distintas ciudades donde la compañía reside y trabaja durante tres semanas, empapándose del ambiente local, su gente, su música, su luz y sus imágenes.

En la cartografía de los comportamientos humanos agresivos y potencialmente destructivos, latentes en la naturaleza humana, uno de los elementos que concurre en la configuración de las artes escénicas contemporáneas –entre ellas la danza– es la dialéctica defensa-agresión.

La expresión corporal escenifica la agresión ritualizada como campo de enfrentamiento en el que comparece la tensión, la competencia y el origen genético del comportamiento teatral, de la puesta en escena de nuestras pulsiones eróticas y thanáticas, de nuestras estrategias representacionales y modelos de seducción y agresión litúrgicos.

A este respecto el Psicodrama Analítico ofrece no sólo la metodología adecuada de sublimación, socialización y producción de subjetividad singular y colectiva, en orden a redirigir el potencial thanático-agresivo del comportamiento humano, sino la estrategia más efectiva en la prevención de la violencia social.

Pina Bausch trabaja con sus propios miedos, sus deseos y complejos, su vulnerabilidad.

Esto la lleva a emplear gestos desgarrados en sus coreografías, escenificando nuestra fantasmagórica intimidad y, en un registro de “lo terrible”, al modo de los expresionistas, sus obras se pueblan de crueldad e ironía, atravesadas por la fragilidad de las inseguridades identitarias, aforadas de sentimientos humanos tan elementales como la necesidad de ser amados o, al menos, odiados.

El espectador se convierte, también, en el organizador de sus impulsos y de su experiencia estética. Por medio de la catarsis moviliza internamente la agresión no ejercitada o el erotismo anestesiado.

El éxito alcanzado por la artista no ha estado desprovisto de violentas controversias sobre su obra

³ Vázquez Rocca, Adolfo, “Musica concreta y filosofía contemporánea; Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk”, En 'Homines Arte y Cultura', España, Edición marzo – 2006

La recepción de sus obras continuó siendo objeto de controversias en los '90. Así como en Roma algunos fanáticos pagaban diez veces el precio de una entrada, poco después, en Londres, un crítico abandonó la función y escribió al día siguiente:

"Es mejor pasear por la desapacible noche londinense que sufrir los suplicios de un espectáculo de Pina Bausch en el Sadler's Wells".

Pina Bausch ha explorado el lado más despiadado y desesperado del ser humano, por ello no es casualidad que Pina Bausch y sus obras hayan provocado reacciones tan extremas y tan antitéticas; tampoco es casual que reclamen tomas de posiciones inequívocas.

Todas sus piezas tratan sobre cuestiones fundamentales de la condición humana y obligan al público a confrontarse con estos problemas:

el amor y la angustia, la nostalgia y la tristeza, la soledad, la frustración y el terror, la infancia y la vejez, la muerte, la explotación del hombre por el hombre, la memoria y el olvido.

En el estudio realizado en torno a la temática de el cuerpo, se indaga el pensamiento de Jean-Luc Nancy en torno al cuerpo, en particular su tesis de que no tenemos un cuerpo, sino que -más bien- lo somos, para luego del sujeto como exterioridad y exposición infinita, como cuerpo volcado hacia fuera.

Se propone una discusión en torno al estatuto ontológico y epistémico del cuerpo y las prácticas médicas asociadas a las experiencias traumáticas y límites del mismo, con particular atención al trasplante, donde se ausculta el debate entre quienes pretenden ver en este una aventura metafísica y quienes lo conciben como una proeza técnica, donde no sólo conforman nuevas formas de subjetividad, sino también una 'nueva carne'.

Así en las fronteras entre lo natural y lo artificial surge la posibilidad pensar en un cuerpo fragmentado, en un cuerpo cuyos órganos se hayan emancipado, en lo que Deleuze y Guattari llamaron un Cuerpo Sin Órganos ².

Dr. Adolfo Vásquez Rocca¹ - PUCV - Universidad Andrés Bello

Revista Observaciones Filosófica. Categorías: Estética y Teoría del Arte

Artículo "*Pina Bausch; Danza Abstracta y Psicodrama Analítico*" Reproducido en: Revista Heterogénesis N° 50-51 [Swedish-Spanish] Revista de arte contemporáneo. Tidskrift för samtidskonst.

¹ Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV, Estética y Pensamiento Contemporáneo. Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la PUCV., Antropología Filosófica en la Escuela de Medicina y del Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello.

² Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad por *Adolfo Vásquez Rocca en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*

¿Hago teatro o hago danza?

Una pregunta que no me planteo jamás. En todo caso la respuesta puede que esté en la definición de mi compañía: se denomina de teatro y danza. Las dos disciplinas van juntas. Yo lo que trato es de hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que se mueven...

Mi suerte llegó cuando la Folkwang Schule se instaló en Essen, una ciudad a unos 30 kilómetros de mi casa. En 1955 entré a estudiar ballet con Kurt Joos, su director y uno de sus fundadores.

Él era un nombre esencial en la danza contemporánea; yo tenía quince años. Me fui empapando de todas las disciplinas: era una escuela peculiar que combinaba ópera, teatro, música, escultura, pintura, fotografía, pantomima, artes gráficas.

Ese contacto con todas las artes me abrió los ojos y ha influido poderosamente en mi creación. Hasta hoy no concibo una danza divorciada del resto de las expresiones artísticas.

Con Joos tuvimos una relación muy cercana, puedo decir que fue un poco como mi segundo padre y, durante un tiempo, hasta viví en su casa. También era su asistente, alguna vez dirigí sus ensayos, ordenaba sus agendas de trabajo.

Yo quería –y quiero– solamente bailar. Por eso, nunca pensé en ser coreógrafa.

Una relación muy personal que ni siquiera recuerdo cómo se fue profundizando, pero que hizo de Kurt la influencia más fuerte en mi carrera: me marcó a fuego. Me enseñó que lo esencial es encontrar el propio camino.

La danza es mi única meta.

Pero, a fines de los años '60, sentí que me sobraba tiempo. Me faltaba algo, no sabía qué. Entonces empecé a escribir con mi cuerpo. Me salían pequeños textos envolventes, profundos, otros divertidos o esperanzados.

El humor ha sido importante en mi escritura. Escribía con mis brazos, con mi vientre, con mi espalda. Así salió Fragmento en 1968 y mi rol de Ifigenia. Pero el punto de partida fue siempre la danza. Lo hice por mí: yo era quien quería bailar.

De a poco, algunos compañeros quisieron integrarse a mis invenciones, me pedían pasos, movimientos. Así, una de las experiencias más importantes de mi vida fue cuando me pidieron dirigir mi propia compañía, en 1973.

Ponerme a la cabeza del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch fueron palabras muy grandes. Hasta entonces, yo creaba en libertad y la rutina me aterraba.

*¡No quería encerrarme en un teatro!
Pero me insistieron tanto que acepté.*

A los 33 años tuve que enfrentar, por primera vez, a 26 bailarines. Me preparé mucho: anotaba todo. Nunca había escrito ballets largos, sólo trozos pequeños y éste era un tremendo desafío.

Pasé el primer día temblando de miedo y de emoción. Me obligué a cerrar los ojos y a sentir.

Entonces decidí que todos los comienzos partirían de mi ser como bailarina. Desde siempre, busco una forma de expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con lo que entendemos como danza.

También ocurre que alguien al ver que los movimientos son simples, piense que no es danza, pero sí lo es para mí.

En mis espectáculos hay mucha danza, incluso cuando los bailarines no se mueven. Una caricia también es danza. Observo cuanto puedo todos los ámbitos de la vida.

Son ésas las únicas imágenes que permito que me influyan. Para mí, nuestra vida deber ser la gran exploración.

Lo que determina mi proceso creativo son los hechos exteriores.

Abrir los ojos para ver lo cotidiano de otra manera, mantener la ingenuidad de la mirada, para cuestionar lo banal, y descubrir secretos.

Yo fui una gran tímida de niña. Y vivía con mucho susto, un sentimiento que aún conservo y que, en parte, ha sido mi motor.

El miedo mueve. El miedo hace crear porque tú quieres inventarte un mundo donde tus ideas y tus sueños funcionen.

Desde muy chica quise ser bailarina, nací en 1940 y Alemania estaba en plena Segunda Guerra Mundial, un tiempo de sacrificio. Como hablar me daba miedo, como nunca encontraba las palabras adecuadas, sentí que el movimiento era mi propio lenguaje.

¡Por fin me podía expresar! El movimiento me abrió las puertas hacia la vida.

Vivíamos muchas carencias en mi familia y en el país, pero, a los cuatro o cinco años, alguien me llevó al ballet en Solingen. Todavía recuerdo ese escenario brillante, lleno de luces: entonces supe que bailar sería mi existencia. Me han preguntado a veces cómo es que, después de 40 o 50 años, aún no tengo todas las respuestas de la danza.

Digo que no sé, que aún el proceso me intimida.

Todavía me asusto como la primera vez.

Nunca sé qué saldrá... todo lo que puedo prometer es que, de nuevo y siempre, voy a tratar. Siempre estoy tratando.

Mi trabajo es totalmente naïve.

Suena raro, pero es tal cual, algo simple que todos queremos compartir. He vivido historias de amor increíbles. Han sido capítulos de mi existencia que han marcado mi vida personal y me han dado mucha felicidad.

Pero cuando me preguntan si he sido feliz, digo que lo que he sentido casi siempre son sentimientos encontrados: felicidad mezclada con preocupaciones.

*Pienso que a veces esa sensación tan fantástica queda guardada bajo el cotidiano.
Como escondida.*

Pina Bausch

*Auspician: Instituto Francés (Embajada de Francia en Argentina),
Embajada de Argentina en Francia, Alianza Francesa y Red DanzaNet*

OBRA MAS RELEVANTE

PINA LOVE 3D



FIGS. 332. Wim Wenders. *Pina Love 3D*. (2011). Alemania, Francia, Reino Unido. FOTOGRAFÍA Hélène Louvart

Homenaje el que Wim Wenders rinde a Pina Bausch, célebre coreógrafa y uno de los mitos de la danza contemporánea. Película estrenada en el Festival de Berlín de 2011.

Inicialmente estaba prevista la codirección entre el director y la coreógrafa alemana, pero el repentino fallecimiento de ésta a causa de un cáncer llevó al director de clásicos como París, Texas o El cielo sobre Berlín a ponerse sólo al frente de este revolucionario proyecto.

Win Wenders sobre Pina Bausch

Creadora de una nueva forma de arte

No, no había ningún huracán sobre el escenario, eran bailarines, personas que se movían de un modo diferente, los conocí y me enseñaron a moverme como nunca antes lo había hecho.

Al instante ya tenía un nudo en la garganta, y después de unos minutos de asombro, incrédulo dejé a un lado mis sentimientos y empecé a llorar desenfrenadamente.

Esto nunca antes me había pasado... tal vez en algún momento de la vida, a veces en el cine, pero desde luego jamás al ver un ensayo, por no hablar de la coreografía. Esto no era teatro, ni una pantomima, ni ballet, y desde luego tampoco una ópera.

Pina es, como saben, la creadora de un arte nuevo. Danza teatro.

Movimiento

Hasta ahora, el movimiento como tal, nunca me había conmovido. Siempre lo consideré algo normal. Uno sólo se mueve. Todo se mueve. Sólo a través del Tanztheater de Pina he aprendido a valorar los movimientos, los gestos, las actitudes, el comportamiento, el lenguaje corporal, y he aprendido a respetarlos, a través de su trabajo.

A lo largo de los años, cada vez que veo sus coreografías, aprendo algo. Es como si fuera alcanzado por un rayo. Lo más sencillo y evidente resulta ser lo más conmovedor. Qué tesoro habita en nuestros cuerpos y es capaz de expresarse sin palabras, y cuántas historias se puede contar sin una sola frase.

Discurso en la Ceremonia de 2008 de Goethe Prize of the city of Frankfurt am Main a Pina Bausch (extracto).



FIGS. 333 - 334. Pina Bausch *Tanztheater Wuppertal* (1973)

Cuatro piezas de Pina Bausch para la película Pina

LE SACRE DU PRINTEMPS

KONTAKTHOF

CAFÉ MÜLLER

VOLLMOND

LE SACRE DU PRINTEMPS (estrenada en 1975)

"Le Sacre du printemps" es uno de las piezas más antiguas, más representadas y de más éxito de Pina Bausch.

Con ella, después de "Iphigenia in Taurus" y "Orpheus and Eurydice" se dio a conocer al gran público. Todo el escenario está cubierto de turba que llega hasta los tobillos de los bailarines, de manera que todos sus movimientos dejan huellas y los movimientos ligeros son imposibles. Poco a poco se convierte en un campo de batalla arcaico en el que hay una lucha de sexos. Una mujer es sacrificada en un ritual.

El ritmo de la música de Igor Stravinsky aumenta la dinámica del grupo violento, y poco a poco apaga todas las reacciones individuales.

KONTAKTHOF (representaciones en 1978 / 2000 / 2008)

"Kontakthof" podría ser considerada, en muchos aspectos, el resumen del trabajo de Pina Bausch.

Se desarrolla en un solo lugar, en un gran salón de baile o en un teatro.

La sala está completamente vacía, la parte delantera está abierta al público, como un cosmorama, y los otros tres lados están equipados con largas filas de sillas.

Hombres y mujeres se sientan en fila contra la pared. Poco a poco empiezan a moverse, algunos con cautela, otros salvajes e impetuosamente. A veces solo hay una pareja en la pista de baile, otras todo el elenco de 30 bailarines.

Pina Bausch creó esta pieza con su compañía en 1978, y años más tarde, en 2000, tras ensayarlo lo realizaron de nuevo, pero esta vez no con sus bailarines habituales, no con bailarines profesionales, sino con aficionados, que normalmente no aparecen en este contexto: con personas mayores de 65 años.

Esta era (y es) una sensación, ya que altera completamente nuestra visión de las personas mayores y de edad avanzada.

"Kontakthof" interpretada y bailada por personas mayores, provoca una percepción totalmente diferente de la belleza, la gracia, la mortalidad, el envejecimiento, de la compasión, y sí, emociona y apasiona.

Ocho años después, en 2008, la experiencia "Kontakthof" fue aún más allá, cuando adolescentes de entre 14 y 18 años pusieron en escena la pieza, otorgándole así un nuevo punto de vista.

Con los mismos gestos y movimientos una vez más obtuvo otro significado.

De repente, uno se enfrenta como espectador con su propia experiencia, aún más, con su propia visión de sí mismo, con su propia vida, sus sueños, sus miedos, y proyecciones.

VOLLMOND (estrenada en 2006)

"Vollmond" muestra el arte de Pina Bausch en plena floración. Una música exuberante determina la pieza, así como la magnífica escenografía de Peter Pabst, colaborador de Pina de toda la vida. Una gran roca domina la escena y un foso divide el escenario como si fuera un río.

Doce bailarines bailan en un decorado de plata, expuestos a la lluvia y la tormenta, buscando febrilmente el amor.

Incluso en este caso una lucha (o guerra) de los sexos es el centro de todas las relaciones.

Como en todas las nuevas obras de Pina Bausch, a veces lleva a situaciones de luz y de buen humor, aunque lo más frecuente es que conduzca al miedo y al terror.

Tan juguetona como comienza la pieza, tan salvaje y desenfrenada terminará como los doce bailarines correteando hasta caer exhaustos.

CAFÉ MÜLLER (estrenada en 1978)

"Café Müller" es una pieza minimalista, realizada por seis bailarines. El escenario muestra un lugar gris y desnudo que sólo cuenta con decenas de mesas y sillas.

Los actores y los bailarines tratan de encontrarse. En la habitación desordenada, sus movimientos son lentos y limitados en general. Actúan como sonámbulos, con los ojos cerrados como si estuvieran en trance, y siguen siendo extraños, sin verse los unos a los otros. Sólo un hombre, con los ojos abiertos, trata de ayudarles a encontrarse, y frenéticamente abre caminos a través del bosque de sillas.

La música melancólica de Henry Purcell "Café Müller" habla de la soledad y de la nostalgia, en una atmósfera de un mundo de ensueño



FIGS. 335. Pina Bausch. "Café Müller" (1978)

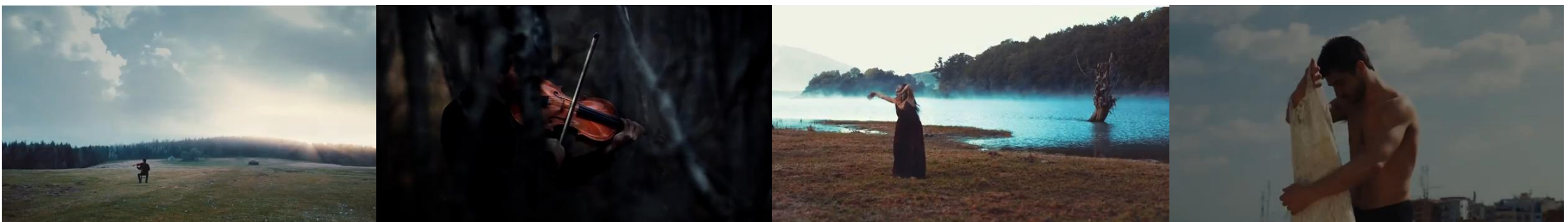


FIG. 336 “*Orfeo y Eurídice*” de Pina Bausch.
Agathe Poupeney/ Opéra national de Paris



FIGS. 337 – 339 Stéphane Bullion y Marie-Agnès Gillot. “*Orfeo y Eurídice*”

ESTASI'' a project by Luca D'Alberto (Official Trailer)



FIGS. 340 "*ESTASI*" a project by Luca D'Alberto (Official Trailer) Directed by Ivan d'Antonio

"Una caricia ya es danza"

"Bausch crea la suya en diciembre de 1975, integrando la idea de pérdida de lo ritual frente al mundo contemporáneo. Aquí la coreógrafa se sirve de la danza para hacer un estudio sociológico. ¿Y qué mejor manera para hablar de la humanidad que a través del cuerpo humano?"

De su Consagración de la primavera Bausch dice no poder hablar: "Es demasiado potente, no tengo palabras; todas mis frases, todas mis intenciones, están en mis movimientos, sobre los bailarines", y es que en su trabajo nunca ha dejado de reconocer el papel determinante de sus intérpretes en el proceso de creación ni tampoco la importancia de "inventar un lenguaje para lo que no se puede expresar de otra manera".

Ésta es una de las cosas que aprendió del dramaturgo Raimund Hoghe, a su lado durante una década: "Una caricia ya es danza".

Sensibles al espacio, las obras de Pina Bausch se deslizan por dos pendientes escarpadas: los espacios cerrados o el decorado exterior y vegetal. El emblemático Café Müller, obra maestra del repertorio de Bausch (20 de mayo de 1978,) es el acto fundamental de un género nuevo calificado como Tanztheater (danza-teatro).

En él reduce el movimiento a su mínima expresión para imprimir su sentido en el cuerpo.

Café Müller se desarrolla en un universo austero, en el que el ambiente de noche, a la luz del día, provoca una mezcla de somnolencia y sueño.

En ella encontramos el sentido alegórico del espacio-prisión, como una dimensión existencial de la que es imposible salir.

Encerrado entre lúgubres paredes, el espacio, ocupado por un verdadero bosque de muebles, obliga a los bailarines a sortear los obstáculos. La danza, negra, se agita asfixiando su propio gesto.

La otra vertiente de la obra de Pina Bausch olvida los cafés de sucias paredes para dejar entrar las flores, los troncos de los árboles, los animales, el agua o la luna llena... Si en sus primeros trabajos la coreógrafa se sentía tentada por lo trágico y por una confrontación prolongada con el sufrimiento,

Bausch prefiere hoy la emoción exótica y el fervor alegre. Reconciliada con la naturaleza, sus últimas obras aportan esperanza y celebran la belleza del mundo sin, por supuesto, callar sus conflictos.

Cómo no recordar su pared vegetal llena de musgo, su montaña de flores, sus bosques de cactus y palmeras o la piedra monumental de Vollmond (Luna llena), obra que se verá en Madrid.

Dentro del método Pina, que utiliza en los últimos 20 años (un método que en su novísima

Bamboo Blues, de 2007, ya empieza a dar señales de agotamiento), se encuentra Vollmond.

Creada en 2006, esta obra se conecta a esa específica manera de producir los espectáculos y de construirlos: alternancia de solos espectaculares y de partes teatrales en una escenografía no menos espectacular.

Agua y más agua es lo que hay en esta Luna llena, desde el charquito hasta la cortina de lluvia... pero la inocencia y los juegos de agua de

Vollmond son engañosos: fiel a sus ideas, Bausch nos habla ante todo de relaciones humanas.

La obra finaliza en una mojada bacanal, bella oda al placer de la vida.

Rosa o negro, el universo de Pina Bausch ha sabido atravesar el tiempo y su paso por España será la ocasión de hacerlo con ella.

Tanto La consagración de la primavera como Cafe Müller y Vollmond, separada por un cuarto de siglo, son sin duda los componentes de una obra monumental que se elabora ante nuestros ojos. Finalmente, no queda más que abrirlos.

Texto_DAVID RODRIGO BALSALOBRE Foto_OLIVER LOOK



400

FIG. 341 Pina Bausch. Recuperada de http://www.susyq.es/web_susy/susyq_16_2.htm

Nelken (Claveles) - Estreno: 30 de diciembre de 1982

“Con todo su humor (y hay una dosis considerable), los ‘claveles’ preguntan cómo es posible el amor en el mundo en el cual vivimos.

La vista ocasional de dos pastores alemanes en patrulla con sus perros amaestrados, es una de las demostraciones metafóricas más directas posibles de Srta. Bausch.

El motivo del mundo como estado de policía nunca se pierde en la obra. En varias ocasiones, un oficinista ubicuo de policía secreto pide a los actores mostrar sus pasaportes oficiales.

Agregue cuatro profesionales especialistas que entre sus negocios incluyen saltar hacia abajo desde dos andamios altos, y un elemento deliberadamente inquietante aparece. Constantemente la mezcla de siniestro y suave.”

(Ana Kisselgoff. Times (New York). July 7th, 1988)

5.3 TEATRO
Teatro del Movimiento

Loie Fuller
Cristina Grippa



FIGS. 342 Anonyme (film produit par Auguste et Louis Lumière) *Danse serpentine [II]* (Cat. Lumière n°765-I), (1897-1899)

LOIE FULLER



FIGS. 343 - 348 Grippa, Cristina *Il bambino sottovuoto*: di Christine Nöstlinger, con Cristina Crippa, regia Elio De Capitani, Teatro Elfo Puccini di Milano

CRISTINA GRIPPA

5.4 FOTOGRAFIA
El pincel de el Movimiento

Edward Muybridge
Los hermanos Braglia
Shinishi Maruyama

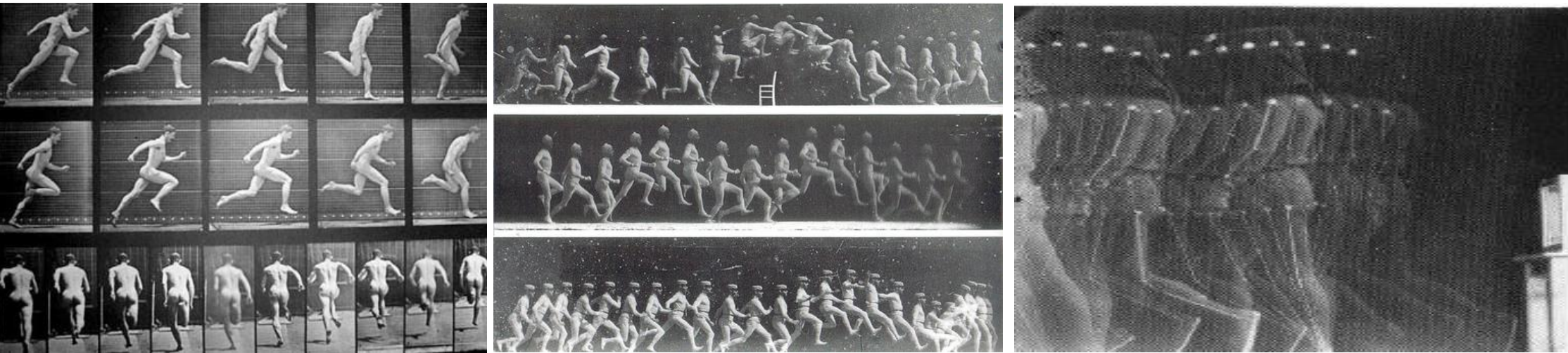


Fig. 349 - 351 Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, (1877), collotype.

EDWARD MUYBRIDGH



HERMANOS BRAGALIA

El futurismo y la fotografía

El futurismo como movimiento artístico nació en Italia en el periodo de entre las dos guerras mundiales. El ideal de belleza futurista se basaba en la idea de velocidad.

El poeta Filippo Tommaso Marinetti fue quien hizo la apología de su estética y el encargado de redactar su manifiesto. Marinetti afirmaba que era necesario prenderles fuego a todos los museos de bellas artes. La idea máxima de belleza futurista él la encontraba en la rueda de un automóvil, no solo porque era bella, sino porque también era útil.

El futurismo busca romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. Tenía dos temas dominantes, la máquina y el movimiento.

La manera en que los artistas, tanto pintores, como escultores y fotógrafos representaron esa idea de velocidad fue a través de la repetición seriada del mismo objeto. Esta repetición provocaba en el ojo la sensación de movimiento.

En pintura y escultura el máximo exponente futurista fue Umberto Boccioni.

Los hermanos Bragaglia, Anton y Arturo, fueron los fotógrafos más representativos del movimiento. Se utilizaron técnicas nuevas como la doble exposición o la distorsión de las lentes y la óptica. También experimentaron con la llamada *cronofotografía* gracias al revólver astronómico de Janssen.

Una corriente que se dio en el ámbito artístico en general y que en lo que aquí nos atañe, la fotografía, tuvo en Anton Giulio Bragaglia (y su hermano Arthur) a uno de sus máximos representantes.

...un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia

Esta cita, dentro del manifiesto futurista redactado por Filippo Tommaso Marinetti en 1909 puede servirnos como resumen de lo que se fraguó bajo aquella vanguardia

Identificados con su ruptura de la historia del arte en pro de la modernidad reflejada en los nuevos valores como la industria, la máquina y el movimiento.

En concreto, para captar el movimiento en fotografía, se tomaban imágenes a gran velocidad presentadas después en un solo plano. Así es como quedaron reflejados los rostros típicos de las fotografías de Bragaglia (que él llamaba *fotodinamismos*).

Sin duda *representan el rastro del movimiento*, pero a su vez, hoy, nos desconciertan si no les situamos dentro de una corriente artística. Cuestiones políticas aparte (unidas al fascismo), este movimiento, uno de los primeros ismos o vanguardias, surgió en Italia y, aunque tuvo una relativa corta existencia, si podemos decir que influyó en autores posteriores sobre todo en el campo de la pintura.

Es relevante para nosotros porque es parte de la historia de la fotografía y por lo que significa saber que cuando intentamos hacer fotografías en movimiento, no estamos más que utilizando unas técnicas que ya tuvieron cabida allá por los comienzos del siglo XX.



FIG. 352 – 353 Hermanos Bragaglia, Facendo un giro, (1912)



SHINISHI MARUYAMA

FIG. 354. Maruyama, Shinishi. *Water Sculpture* (2009)

Nude

Intensa exploración del espacio y la presencia del ser en él. Para graficarlo, el artista presenta la serie *Nude*, en la que utiliza literalmente el movimiento como un pincel para abrir un diálogo visual entre el lector y su sentido de permanencia



El ser humano es curioso por naturaleza: le gusta escudriñar, indagar, descubrir. Es por ello que, desde que tuvo conciencia de sí mismo y se asimiló como parte de un todo, intentó buscar su lugar en el espacio que habitaba.

Hoy, miles de años después, sabemos que somos parte minúscula de un intrincado tejido que enlaza el espacio y el tiempo, que nos fundimos con el todo y que el todo nos determina.

Pero, ¿realmente lo entendemos, realmente lo hacemos nuestro?

Jaime Moreno, El pincel del movimiento

Mayurama, nacido en Nagano, Japón, en 1968, y radicado desde hace una década en Nueva York, se valió de la combinación de 10 mil fotografías individuales de un bailarín desnudo y en movimiento para crear una composición capaz de plasmar, cual pintura, toda la unidad de giros, pasos y desplazamientos que se llevan a cabo en una danza (la cual no existe, y sin embargo está ahí).

Con sus imágenes, el fotógrafo capta todos aquellos “destellos” de luz y movimiento que dejamos a cada paso, construyendo así un lienzo personal que, de poder verlo, mostraría nuestro devenir en el espacio-tiempo y la forma en que hemos marcado el plano que habitamos.

Esto le sirve a Mayurama para poner una dicotomía sobre la mesa:

lo que existe y lo que no, lo que somos y lo que hemos sido.

Al final, la idea es sencillamente compleja:

por medio de las fotografías altera nuestra percepción acerca de la presencia y la persistencia, reflexionando sobre nuestra “huella” en esta vida.

Traté de capturar la belleza de tanto la figura del cuerpo humano y su movimiento. La figura en la imagen, que se transforma en algo parecido a una escultura, se crea mediante la combinación de 10.000 fotografías individuales de un bailarín.

Al poner juntos momentos individuales ininterrumpidas, la imagen resultante en su conjunto parece ser algo diferente de lo que realmente existe. Con respecto a estos dos puntos de vista, una conexión se puede hacer a la percepción de la presencia en la vida de un ser humano.

Maruyama, Shinishi.



FIG. 361. Maruyama, Shinishi. *Kusho* (2006)

Jardines

Se dice que un jardín Zen representa en un espacio de tres dimensiones los espíritus de los sumos sacerdotes que han alcanzado la iluminación. El jardín Zen es la expresión de la belleza cósmica sin límites en un entorno físico, creado a través de una intensa concentración humana, el trabajo y la acción repetida.

Se puede lograr una sensación de serenidad por el simple hecho de el espacio de un jardín zen. Es su propio universo, facultando al visitante a resistir la tentación, eliminar pensamientos negativos, y cortar el flujo continuo de información no esencial que emana del mundo exterior.

He tratado de representar esta sensación que tengo de los jardines Zen en mi obra. Aunque todavía estoy lejos de esos monjes iluminados que la mano de obra en la naturaleza, mis acciones de empujar repetidas veces a líquido en el aire y fotografiar las formas resultantes y las formaciones escultóricas una y otra vez-sin fin-que podría considerarse una forma de práctica espiritual para encontrar la iluminación personal.

Maruyama, Shinishi.



FIG. 362. Maruyama, Shinishi. Gardens (2010)

Escultura de Agua

Estoy fascinado por la fragilidad y el carácter incompleto que existe con todas las cosas bellas.

Echo agua en el aire, y en pleno vuelo se cambia forma constante, siendo atraído por la gravedad y explosión con la tensión superficial. Cada vuelo apenas dura más de un segundo.

En cada momento, el agua se convierte en una hermosa figura que se puede definir como un "natural parte artificial y parte" escultura. Quería capturar estas hermosas aguas impermanente esculturas de fotografiarlos en el momento exacto, cuando la esencia de su existencia es pura.

Maruyama, Shinishi.



FIG. 363 - 366. Maruyama, Shinishi. *Water Sculpture* (2009)



Kusho

Como un joven estudiante, a menudo escribía caracteres chinos en tinta sumi. Me encantó el nervioso, sensación precaria de sentarse ante una página en blanco vacío, el momento justo antes de mi cepillo tocó el papel. Yo siempre tenía ganas de ver el resultado único de cada nuevo cepillado.

Una vez que su papel toques de pincel, debe terminar el personaje, tienes una oportunidad. Nunca se puede repetir o duplicar. Usted debe comprometerse toda su atención y quedando a cada golpe. Los líquidos, como la tinta, son difícil de alcanzar por la naturaleza. Como la tinta sumi encuentra su propio camino a través del grano del papel, líquidos encuentra su camino único, ya que se mueve a través del aire. Al recordar esos momentos de la infancia, de la tinta y la página vacía, me formé una gran "cepillo" y cubo de tinta.

Tengo la misma sensación, una excitación nerviosa precaria, al estar ante el espacio estudio vacío. Cada trazo es único, efímero. Nunca puedo copiar o volver a crearlos. Yo sé algo fantástico que está sucediendo. "Un momento decisivo", pero no puedo entender completamente el evento hasta que miro estas imágenes residuales capturadas, estas pinturas en el cielo.

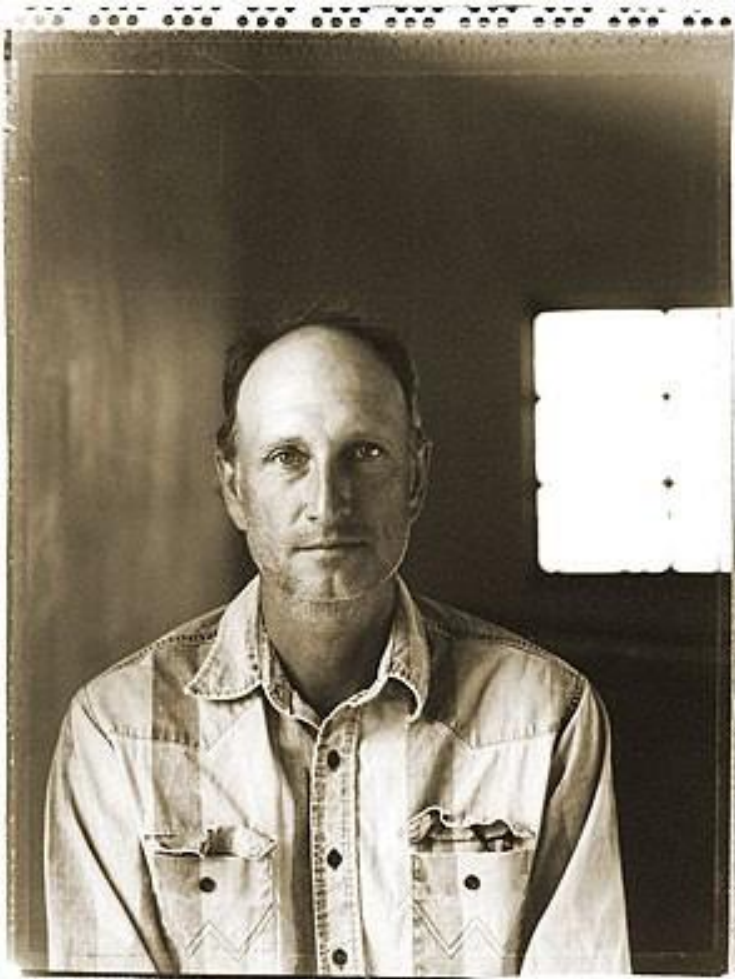
Maruyama, Shinishi.



FIGS. 367 - 371. Maruyama, Shinishi. *Kusho* (2006)

5.5 PERFORMANCE

Bruce Nauman



“los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”

Bruce Nauman

BRUCE NAUMAN

FIG. 372 Numan, Bruce. Credit: www.artandliving.com

En su etapa estudiantil conoce al filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, quien sería una clara influencia y referente constante en su obra.

La tesis fundamental del *Tractatus*¹, el libro básico para entender a Wittgenstein, habla de esta estrecha vinculación estructural (o formal) entre lenguaje y mundo, hasta tal punto que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”.

A partir de esta idea, Nauman empezará a cuestionar la relación entre el lenguaje y la percepción.



FIGS. 373. Nauman, Bruce. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, (1967)

Rico en influencias que van desde la filosofía hasta la música, se siente atraído por el trabajo del dramaturgo Samuel Beckett, del Dadaísmo y del fotógrafo Man Ray, personaje muy ligado a Marcel Duchamp.

La música siempre fue importante en su vida y su trabajo, tal es así que en su comienzo como artista creó, en colaboración con el músico minimalista Steve Reich y la bailarina Meredith Monk, una interesante serie de plataformas musicales, fundamentales en su trabajo posterior con el video.

Muchos críticos consideran que con Nauman se inicia el postmodernismo en el arte. Parte de lo conceptual para construir un lenguaje propio que decanta en los primeros trabajos de body art y videoinstalaciones, siendo pionero en ambas disciplinas.

Tras unos inicios cercanos al body art, empieza a hacer intervenciones con su cuerpo y la influencia de éste con el espacio. El sadomasoquismo y el sufrimiento son elementos constantes en esta etapa de su trabajo. Se despoja de todo, de cualquier objeto material para trabajar únicamente con su cuerpo. En esta etapa recuerda al teatro de la desolación de Beckett.

Comparto la idea de que su trabajo se convierte en una tautología puesta en el abismo, se representa a sí mismo, de esta forma nunca se agota su lenguaje teniendo muchas posibilidades de experimentación. Vale la pena revisar la serie de *Art Make-Up, posturas pared-suelo o performances* (1968).

¹*Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, 1921

Entre 1968 y 1971 comenzó a experimentar con esculturas fabricadas en fibra de vidrio, con ellas estudió el espacio donde se exponía exigiendo una intervención activa del espectador. Con esta serie de trabajos empezó su ascendente carrera en el mundo del arte. Piezas interesantes para ver como: *Hand circle o hurt wall*.

En 1996 introdujo otro elemento clave en sus obras de arte: el neón. Un medio que le sirvió para introducir en sus piezas, inteligentes guiños lingüísticos. También hace una crítica social y política a su época con mensajes simples, irónicos o ambiguos. Es a mediados de los 80 cuando utiliza la luz para poner de manifiesto las contradicciones propias de la condición humana y del mundo que hemos construido en conjunto.

El body art, como plataforma, resulta el vehículo expresivo que más se aviene con el arte conceptual. En esta manifestación artística el cuerpo funge como signo de una comunicación no verbal. El cuerpo es lenguaje y precisa de un espectador, pues su presencia es parte de la obra misma, y sin él, no puede considerarse como una realización completa.

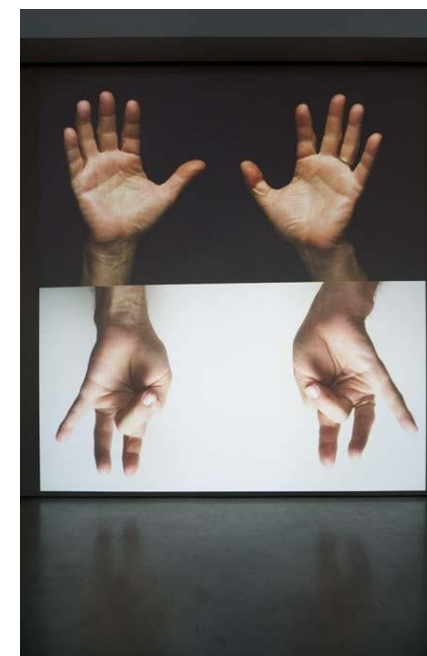
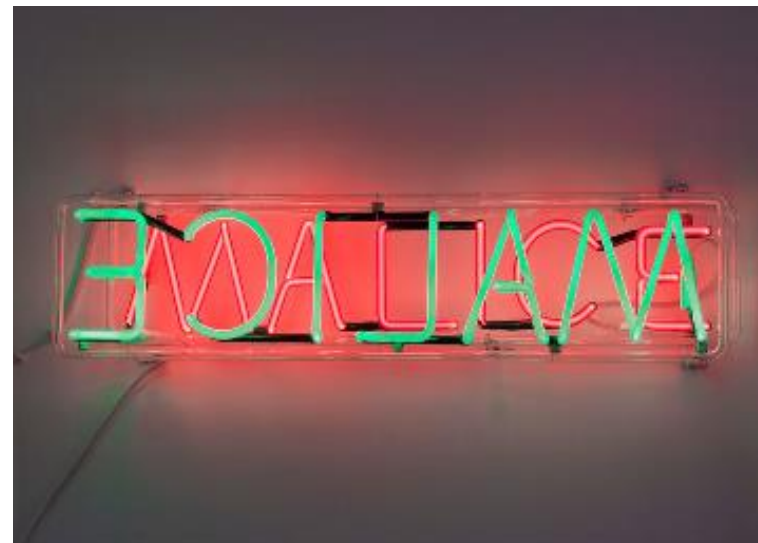


FIG. 374. Imagen (izquierda): Nauman, Bruce. *Art Make-up*, disponible en <http://arttorrents.blogspot.com.es/>
FIGS. 375. Imagen (derecha): *Untitled (Hand Circle)*, disponible en <http://www.theskinny.co.uk/>

Es el caso de *Malice* (1980), pieza en la que la contradicción surge entre el significado del concepto “maldad” y su seductora presentación en forma de luminoso reclamo publicitario, llamativo, evocativo e, incluso, con un toque sexual al recordar las luminarias de los centros nocturnos. Este tipo de choque emocional y conceptual es un tema constante en la obra de Nauman.

Obras representativas de este segmento destacan, además de *Malice*, *Floating room* (1972), *Elusive signs*, *Sex and Death/Double 69'* (1985), *Human Nature* (1983) o *Carousel* (1988).



FIGS. 376. Nauman, Bruce, *Five Marching Men*, (1985)

FIGS. 377 Nauman, Bruce. *Mean Clown Welcome* (1985)

FIG. 378. Numan, Bruce. *Malice* (1980)

FIG. 379 Nauman, Bruce. *No, no* (1987).



FIGS. 380. Nauman, Bruce *Double Poke in the Eye II*, (1985)
FIGS. 381. Nauman, Bruce. *Human Nature* (1983)

Quizá la plataforma que le ha conferido mayor público es la videoinstalación, técnica en la que es uno de los pioneros y máximos representantes en la historia del arte.

Javier Maderuelo, crítico de arte, habla al respecto de la obra en video de Nauman: “En la obra de Bruce Nauman cada elemento físico, cada imagen, constituye una referencia semioculta de un pensamiento, problema o paradoja que es representado a través de la obra “.

El discurso que recibe el espectador es siempre fuerte, duro y directo. Tiene tintes autoritarios, violentos y confusos. Normalmente se presenta en espacios reducidos donde el cúmulo de sonidos lo vuelve una experiencia caótica y el espectador se debe esforzar por deshacer la maraña de sonidos que recibe.

Como lo describe en la revista cultural *Antrifia*, en 1998, al respecto de una exposición en Nueva York: “*Bruce Nauman produce una obra directa y conmovionante, y ante su retrospectiva el espectador sufre una sobredosis de estímulos como si entrara en una clínica en la que todos los pacientes tienen un brote psicótico al mismo tiempo*”.

Basta recordar la pieza de *feed me/ help me/ eat me/ hurt me* presentada en La Documenta, en Kassel (1992), obra que recibía al ingresar al recinto del Fridericianum, donde una serie de pantallas con un sujeto rapado gritaba y lloraba en medio de lamentos las palabras: *feed me/ help me/ eat me/ hurt*. Una experiencia sobrecogedora, impactante, abrumadora, triste, amenazante, tan inquietante e intensa que pareciera una película de terror.

Otro ejemplo muy conocido en este tenor se trata de *Clown's torture* (1987), una desgarradora escena en la que un payaso grita desconsoladamente en una estética casi *gore* que es difícil de tolerar. Ejemplos similares destacan, por citar algunos, *Good boy, bad boy* (1985), *Public Room, Private Room* (1969) o *No, no* (1987).

Con una carrera larga y fructífera, con muchas plataformas formales y de experimentación, Nauman se ha convertido en un pilar básico de la definición del arte contemporáneo. Se pueden encontrar sus piezas en los principales museos y galerías del mundo, desde el videoarte, la escultura, las instalaciones o el performance, lo que le ha convertido en uno de los artistas más poderosos y de discurso más sólido del siglo XX y parte del XXI.

Pocos artistas logran una retrospectiva de su obra a los 30 años, Bruce Nauman la obtuvo en: *Obra de 1965 a 1972*. Entre 1994 y 1995; la retrospectiva itinerante, conformada por más de 60 obras, con piezas, en distintos formatos, mostraban la evolución del artista a lo largo de su carrera profesional. Ésta recorrió los museos más importantes de todo el mundo con éxito.

Algunos críticos lo consideran el artista más importante del siglo XXI, su obra se valora únicamente por debajo de Damian Hirts, y no hay museo que rechace una de sus contribuciones.

Su mejor calificativo es hacer un arte 'contra cultura' o el *mainstream*. Su arte no es *popular*, es difícil de entender, emocionalmente fuerte, visualmente poco generoso e, incluso, grotesco. Tiene una habilidad magistral para enajenar y conmover, a veces aburrido, a veces pretencioso, pero siempre impecable.



FIG. 382. Nauman, Bruce *de feed me/ help me/ eat me/ hurt me* (1992)

5.6 ESCULTURA

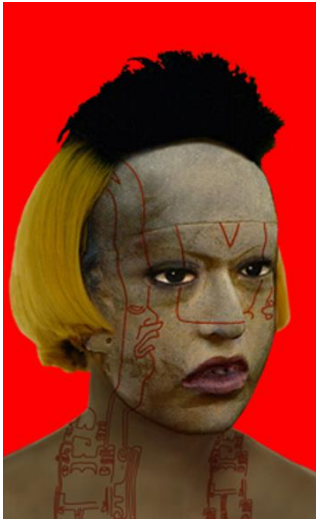
Orlan



FIG. 387. Orlan. "Exogene" (1997)



FIGS.388 Orlan. "*Défiguration-Refiguration, Self-hybridations Africaines*" (2000-2003)



Sustancialmente el cuerpo se convierte en expresividad, después estructura física para hacer uso de su propia voz.

Conforma y se apropia de los lugares, el espacio y tiempo que los compone geometrizando sus límites a través del dibujo de su silueta. Hilos que tensan cada parte de estos cuerpos. Voces propias los representan clamando sus inquietudes mas veraces ; Sus sombras proyectadas sobre el mundo cobran materialidad y ternura, pues estas las componen sentimientos y emociones escondidos tras de ellos.

Recrear geométricamente el espacio a través de la acción gesticulada en ellos.

¿Qué sugiere el cuerpo escultórico de Orlan?

La diversidad. Simplicidad natural del ser humano como cuerpo mismo, pero enmascarado y escondido, o bien diferenciado. Estas imágenes lo muestran desnudo e inmóvil ante la humanidad que lo observa intentando comprender.



CUARTA PARTE

CONCLUSIONES Y EXPERIMENTACIÓN

CONCLUSIONES *CONCLUSIONI*

Determinados los objetivos previstos en la hipótesis inicial de este proyecto se procedió al desarrollo de una investigación personal sobre los procesos de desdibujamiento de el cuerpo, así como distintas posibilidades de expresión.

A lo largo de este recorrido rizomático a través del lenguaje expresivo corporal y su proyección en el campo artístico hemos ido descubriendo y reflejando el potencial creativo de cada disciplina, así como la ligazón que esta posee con cualquier otra dentro del campo artístico, sustentando nuestra teoría inicial acerca de un lenguaje interrelacionado.

Esta experiencia teórico-práctica nos conduce a la confirmación de que existe una necesidad comunicativa del cuerpo humano y cuya riqueza expresiva conforma un lenguaje transversal, reforzando con ello la condición del proyecto determinada por su dimensión interdisciplinar.

Para justificar en profundidad esta afirmación pretendemos desarrollar estas conclusiones atendiendo a los objetivos que nos propusimos para observar la confluencia de nuestro discurso en la constatación de la hipótesis.

En primer lugar, partiendo del cuerpo como elemento expresivo se procedió a su estratificación y análisis de las posibles posibilidades expresivas como tejido de una tela de araña.

La clasificación de estas conlleva aparejado un trabajo de documentación el cual las determina de mayor interés a la hora de definir el cuerpo como un laberinto dentro de un espacio físico y un espacio mental.

Determinat gli obiettivi del l'ipotesi iniziale di questo progetto si procede con lo sviluppo della ricerca personale sui processi di sfocatura del corpo, e diverse possibilità di espressione.

In tutto questo percorso rizomático attraverso il linguaggio espressivo del corpo e la sua proiezione nel campo artistico che abbiamo scoperto il potenziale creativo di ogni disciplina, così come il legame che questo ha con qualsiasi altro all'interno del campo artistico, sostenendo la nostra teoria iniziale dei linguaggi correlati.

Questa esperienza teorica e pratica ci porta a confermare che c'è un bisogno comunicativo del corpo umano e la cui espressiva ricchezza forma un cross-language, rafforzando la condizione particolare del progetto per la sua dimensione interdisciplinare.

Per giustificare questa affermazione a fondo intendiamo sviluppare queste conclusioni riguardando gli obiettivi decisi al inizio per osservare la confluencia del nostro discorso sulla constatazione delle ipotesi.

In primo luogo, sulla base del corpo come elemento espressivo si procede alla stratificazione e analisi degli eventuali possibilità espressive come sorta d'una ragnatela.

La classificazione di questi porta con sé una documentazione del lavoro che determina Interessante la definizione del corpo come un labirinto all'interno di uno spazio fisico e mentale

Hallamos a través de este método un cuerpo dividido en 5 ámbitos que lo componen y determinan:

PIEL, AUSENCIA, ESPACIO, SENTIDOS, MOVIMIENTO.

La determinación del cuerpo en cada uno de ellos y no otros, se constata en los siguientes conceptos:

Piel

Es nuestra primera frontera. Nos dibuja, esboza un cuerpo anudado y enlazado en un espacio vital en el cual se desplaza, vive y contiene. Identificada en su huella, la cual la define, exterioriza a través de su expresión lo que la contiene; Se proyecta materializada en su superficie mediante distintas expresiones sensitivas que la definen, conteniendo un amplio universo determinado por la expresividad y lenguaje de un cuerpo visible y manifestado a través de los sentidos.

Ausencia

Reconocernos en nuestro propio cuerpo cuya pretensión es generar espacios donde explorar relaciones entre mente, cuerpo, espacio y tiempo.

Un rol activo en la experimentación sensible de cada instancia sugerida.

Espacio

El espacio y el tiempo en el arte pueden ser traducidos como *espacio físico* (donde actúa el cuerpo y la actividad humana ocupa un espacio) y como *espacio mental* (donde el cuerpo es ausencia del hombre en el espacio filosófico).

Abbiamo trovato attraverso di questo metodo un corpo diviso in cinque aree che lo compongono e determinano:

PELLE, ASSENZA, SENSI, MOVIMENTO.

La determinazione del corpo in ciascuna e non altri, si trova nei seguenti concetti:

Pelle

È il nostro primo confine. Abbiamo disegnare i contorni di un corpo annodato e rilegato in uno spazio di vita in cui si muove, vive e contiene.

Identificato nella sua impronta, che lo definisce. È esteriorizzata attraverso l'espressione che lo contiene; È materializzato proiettato sulla sua superficie da diverse espressioni sensoriali che definiscono il grande universo che contiene determinato dalla espressione e il linguaggio di un corpo visibile e manifestato attraverso i suoi sensi.

Assenza:

Riconoscerci nel nostro corpo il cui scopo è di creare spazi per esplorare le relazioni tra mente, corpo, spazio e tempo.

Ruolo attivo nella sperimentazione sensible di ogni istanza suggerita.

Spazio

Lo spazio e il tempo per l'arte può essere tradotto come spazio fisico (in cui il corpo agisce e l'attività umana occupa uno spazio) e come spazio mentale (dove il corpo è assenza dell'uomo nello spazio filosofico)

Partiendo de la necesidad de utilizar el cuerpo como *lenguaje* y como *espacio propio* que ocupa, vive y en el cual actúa, llegamos a descubrir las posibilidades infinitas que el cuerpo tiene.

Sentidos

La piel es un lugar de comunicación en el que a través de ella establecemos contacto directo con todos los sentidos, en ella confluyen y se manifiestan constantemente el tacto, la vista, el olfato, entre otros.

Las sensaciones son respuestas de nuestros sentidos a los estímulos del mundo.

Movimiento

Proceso de experimentación a través del teatro físico donde el movimiento es el actor creador y la obra, dos construcciones en mutua contaminación. En él participan distintas latitudes, ámbitos y experiencias artísticas mediante la investigación de procedimientos heterogéneos para acceder desde experiencias físicas y sensibles a nosotros mismos.

Definidas estas procedemos al desglose del trabajo en partes.

En una primera parte hemos realizado la teoría donde se define y procede al análisis de concepto de cada campo de posibilidad expresiva dentro de cada ámbito corporal.

En una segunda parte se ha determinado la práctica que contiene un análisis a través del mundo del arte en el que mediante el trabajo de distintos artistas seleccionados hemos constatado la expresión de dicho lenguaje a través de la obra creativa.

Sulla base della necessità di utilizzare il corpo come “linguaggio” e come “propria impronta”, che vive e agisce, scopriamo le infinite possibilità che il corpo ha.

Sensi:

La pelle è un luogo di comunicazione in cui attraverso di essa si stabilisce un contatto diretto con tutti i sensi, in questa confluiscono e si manifestano, vista, olfatto, tra gli altri. Le sensazioni sono risposte dei nostri sensi agli stimoli del mondo.

Movimento:

Processo di sperimentazione attraverso il teatro fisico in cui il movimento è l'attore creatore e il gioco, due costruzioni in contaminazione reciproca. Essi partecipano da diverse latitudini, le aree e le esperienze artistiche attraverso lo studio delle procedure eterogenee per l'accesso da esperienze fisiche e sensibili a noi stessi.

Definite questi procediamo alla ripartizione del lavoro in parti.

Nella prima parte mettiamo la teoria che definisce e procede all'analisi di concetto di ciascun campo di possibilità espressiva all'interno di ogni area del corpo

In una seconda parte si determina la pratica contenente di un'analisi attraverso il mondo dell'arte nel quale il lavoro di artisti selezionati troviamo la espressione di questo linguaggio attraverso il lavoro creativo.

Contiene intervenciones artísticas donde se refleja el resultado de la experimentación de la obra en relación con la parte teórica.

Gracias a la parte práctica, además de de investigar sobre todo el proceso, veremos el trabajo de distintos artistas que han reflexionado sobre el tema mostrando diversos campos de intervención.

Las obras de estos artistas han sido tomadas como referentes para la ejecución del proceso investigativo de proyecto, ya que podremos encontrar ciertas coincidencias entre sus trabajos y el proyecto personal presentado en esta memoria.

Las conclusiones obtenidas con todo el proceso experimental determinan la posición que como artista plástica me lleva a trabajar la temática tratada mediante el uso de fotografía, performance, intervenciones, danza, dibujo, a través del uso del cuerpo como medio expresivo en el cual me identifico a mi misma y determino mi trabajo artístico y de investigación.

Concluyendo nuestro discurso cabe decir que mediante la indagación para la consecución de estos objetivos podemos constatar que gracias al uso de un lenguaje transversal y el carácter interdisciplinar de la obra artística, la expresión artística corporal podrá nutrirse de otras, construyendo saberes sobre nuestros cuerpos en forma colectiva.

Se trata de un trabajo corporal sensible y consciente que abre paso a la improvisación y la interdisciplinaredad performativa;

De este modo nos permite ampliar las capacidades expresivas del lenguaje creativo como forma de comunicación interrelacionada.

Esso contiene interventi artistici in cui si riflette il risultato della sperimentazione del lavoro in relazione alla parte teorica.

Grazie alla parte pratica, oltre alla ricerca l'intero processo, vedremo il lavoro di diversi artisti che hanno riflessi sul tema mostrando vari campi di intervento.

Le opere di questi artisti sono state prese come riferimento per la esecuzione del processo investigativo di progetto, poiché troviamo alcune somiglianze tra il loro lavoro e il progetto personale presentato nel presente documento.

Le conclusioni ottenute con il processo sperimentale determinano la posizione di artista che mi porta a lavorare la materia trattata mediante fotografia, performance, intervento, danza, disegno, attraverso l'uso del corpo come mezzo espressivo in cui identifico me stessa e determino il mio lavoro artistico e di ricerca.

Concludendo il nostro discorso si può dire che attraverso l'indagine di raggiungere questi obiettivi possiamo vedere che utilizzando un linguaggio trasversale e la natura interdisciplinare del lavoro artistico, il corpo come espressione artistica può nutrirsi d'altre, con la costruzione di conoscenza circa i nostri corpi in forma collettiva.

Si tratta di un lavoro sul corpo sensibile e consapevole che lascia il posto all'improvvisazione e l'interdisciplinarietà performativa; Così ci permette di ampliare le capacità espressive del linguaggio creativo come mezzo di inter- comunicazione.

EXPERIMENTACIÓN

SERIE 1. Bailando la huella del espacio

SERIE 2. Un espacio que nos estrecha y nos encoje

SERIE 3. Espacio sombra

BAILANDO LA HUELLA DEL ESPACIO
Danzando il segno dello spazio

FASE I BOCETOS DE ESTUDIO DE PROYECTO.

Análisis y estudio anatómico del movimiento.
Uso del espacio como concepto subjetivo.

Serie de dibujos artísticos que componen la primera parte que da inicio a la búsqueda y conocimiento del tema; adquiere valor de **códigos de referencia de proyecto** de los que partir como punto de estudio del moviendo anatómico a través del dibujo artístico, su producción y composición, basada en la geometría del cuerpo humano condicionado y dirigido por los impulsos instintivos e intencionados que rigen las distintas actitudes experimentadas en dicho análisis.

FASE II DIBUJOS DE ESTUDIO TEATRAL Y MOVIMIENTO SECUENCIAL

Análisis y estudio de la Danza Teatro.
Movimiento en el espectáculo y el cine.
Uso del movimiento como concepto subjetivo.

1. Estudio teatral y análisis corporal Espacio-Tiempo en el palco escénico coordinados por una sinfonía musical determinada.

2. Estudio de imágenes en las cuales encontramos escenas de gran transmisión sensitiva, emocional, simbólica, así como expresión corporal, dentro del ámbito de la Música, el Teatro y la Danza.
3. **Estudio de la aportación de Pina Bausch a la Danza contemporánea**

Interrelación de Danza, Teatro y Performance a través del estudio de un video de Pina Bausch elegido entre los estudiados:

“IL LAMENTO DELL’IMPERATRICE”

Recreando el espacio a través de una instalación escenográfica en la cual los materiales como: cuerpo humano femenino, protagonista de la escena, componen la escenografía representada. Combinando luz, oscuridad, texturas, sutileza, líneas, sensualidad, elegancia, docilidad, transparencia contrastando sombras y luces proyectadas. movimiento

“IL LAMENTO DELL’IMPERATRICE”

Tomando los **códigos** establecidos como punto de referencia a partir de los **Dibujos de estudio de proyecto**, se procede al estudio de los movimientos realizados por Pina Bausch en el video elegido; Podríamos hablar de *“desplazamiento, caída, sutileza”*

FASE III

PERFORMANCE DE DANZA TEATRO.

Uso del tiempo como concepto subjetivo

- Performance.

Trasladar a la 3ª dimensión la investigación llevada a cabo a través del espacio estudiado en el que me muevo, la escena.

Cuerpo, manos, pies descalzos, impulsos.

Estado sensitivo proyectado a través de la expresión personal hallada a lo largo del transcurso de investigación. Componer el proceso recreando una escena del mismo a través de la esencia y el arte expresivo de Danza, Teatro, Relato como punto de sumersión de la obra confluyendo al sentido interdisciplinar de la expresión artística.

Danzar la pieza musical estudiada mediante la sensibilidad de la obra y la subjetividad del espacio concluyente.

Diseño escenográfico:

Importancia de la ambientación; recreación del espacio a través del juego de los materiales y simbología de los sentidos.

FASE IV

VIDEO MONTAJE

Con el video grabado de la performance realizada, realizo un video montaje en el que mezclo partes del video elegido de la artista Pina junto con partes de mi performance actuando.

**FASE I
BOCETOS DE ESTUDIO DE PROYECTO.**

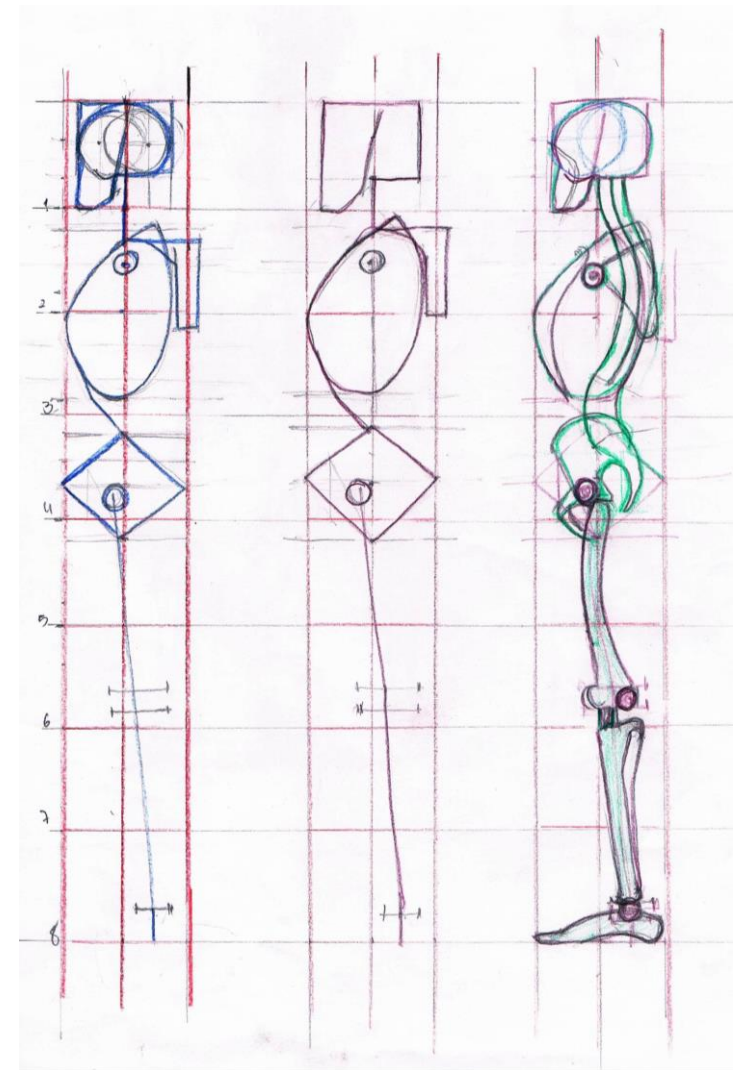
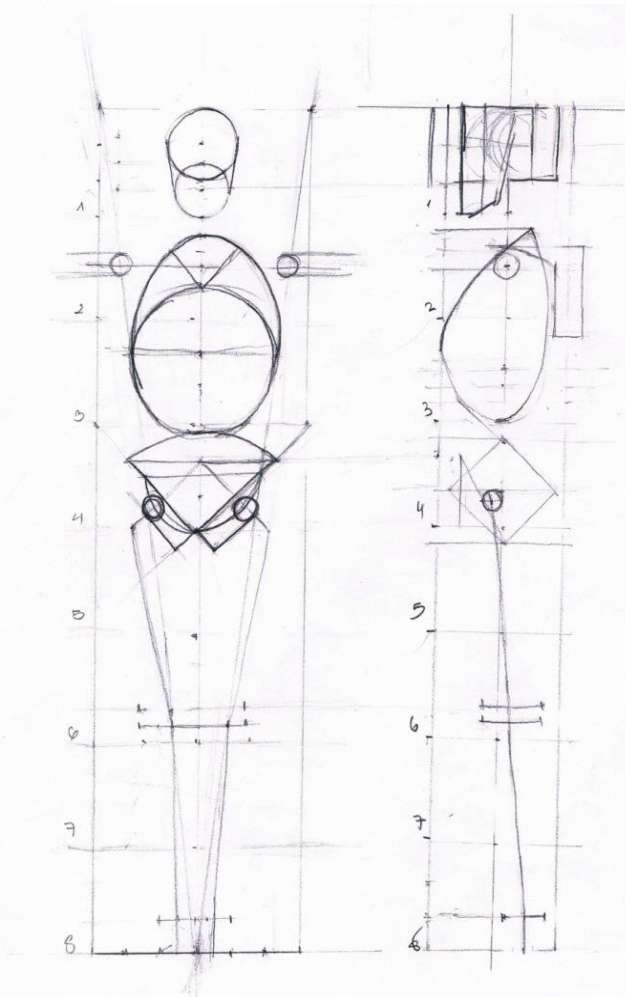
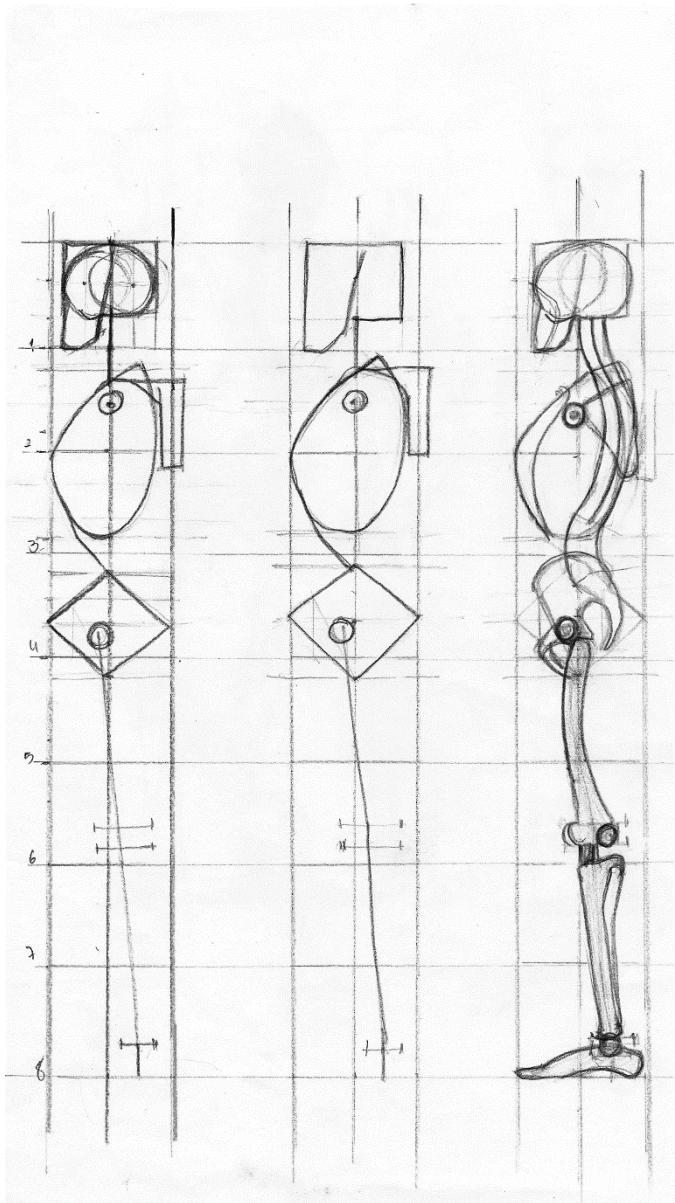
- Soporte: Blocs de esbozo, carta lúcida, diferentes tipos de papel para dibujo, etc...
- Técnica: lápices, carboncillo, rotring, lápices de color, regla, escuadra, cartabón, etc...
- Documentación bibliográfica: Manual de anatomía artística Volumen I, Manual de anatomía artística Volumen II.

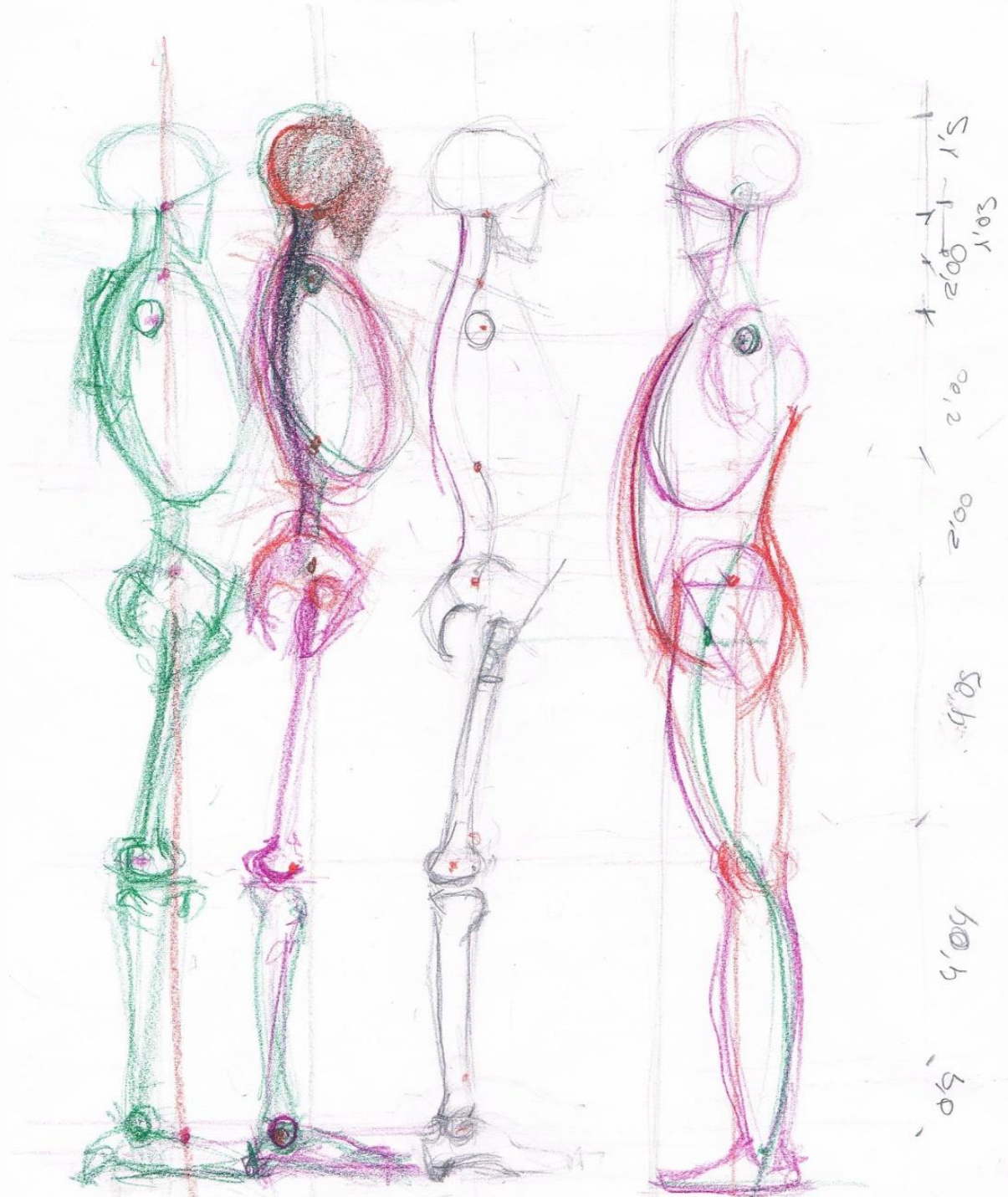
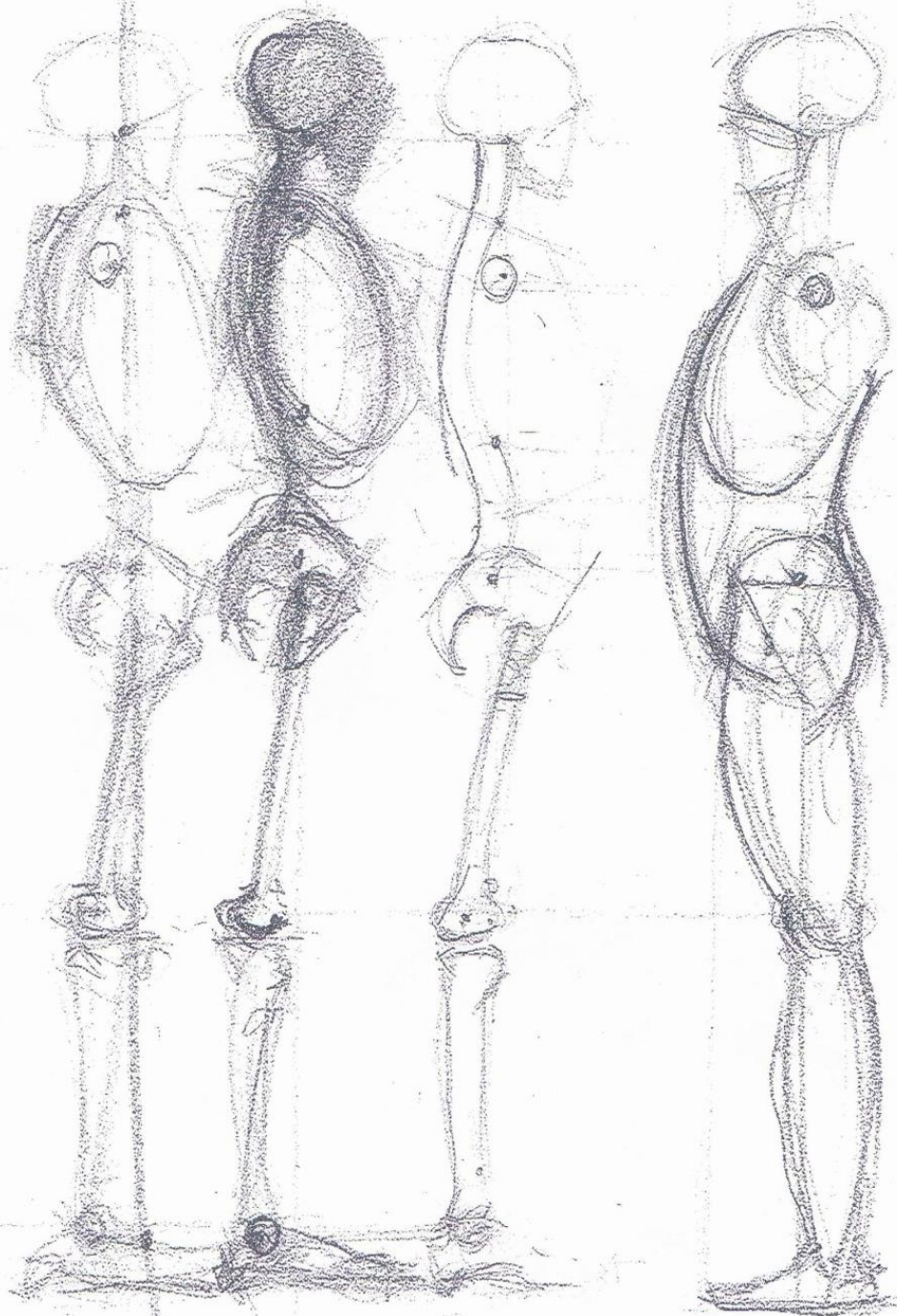
**FASE II
DIBUJOS DE ESTUDIO TEATRAL Y MOVIMIENTO
SECUENCIAL.**

- Soporte: papel para acuarela, papel para dibujo, carta lúcida, fotocopias, fotografías.
- Técnica: técnica mixta.
- Documentación bibliográfica: Libros, Video performance, Documentales televisivos, Enlaces Internet, Revistas , Agenda cultural, Cine, Obras de Teatro, Ballet, Danza.

**FASE III
PERFORMANCE DE DANZA TEATRO.**

1. Performance.
 - Soporte: Sala / Espacio para Instalación Escenográfica.
 - Técnica: Diseño Escenográfico ambiental para Danza-Teatro Contemporanea.
2. Video montaje.
 - Soporte: formato digital
 - Materiales: ordenador portátil, programas de video montaje y creación audiovisual: Premiere, After effects, video performance formato digital realizado por mí, video performance formato digital de Pina Bausch.





FIGS 1 - 2. Toro, C. *Códigos de proyecto* (2011) 30x40



FIG 3. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato I* (2011) 40x50



FIG 4. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato II* (2011) 40x50



FIG 5. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato III* (2011) 40x50



FIG 6. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato IV* (2011) 40x50



FIG. 7. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato V* (2011) 40x50

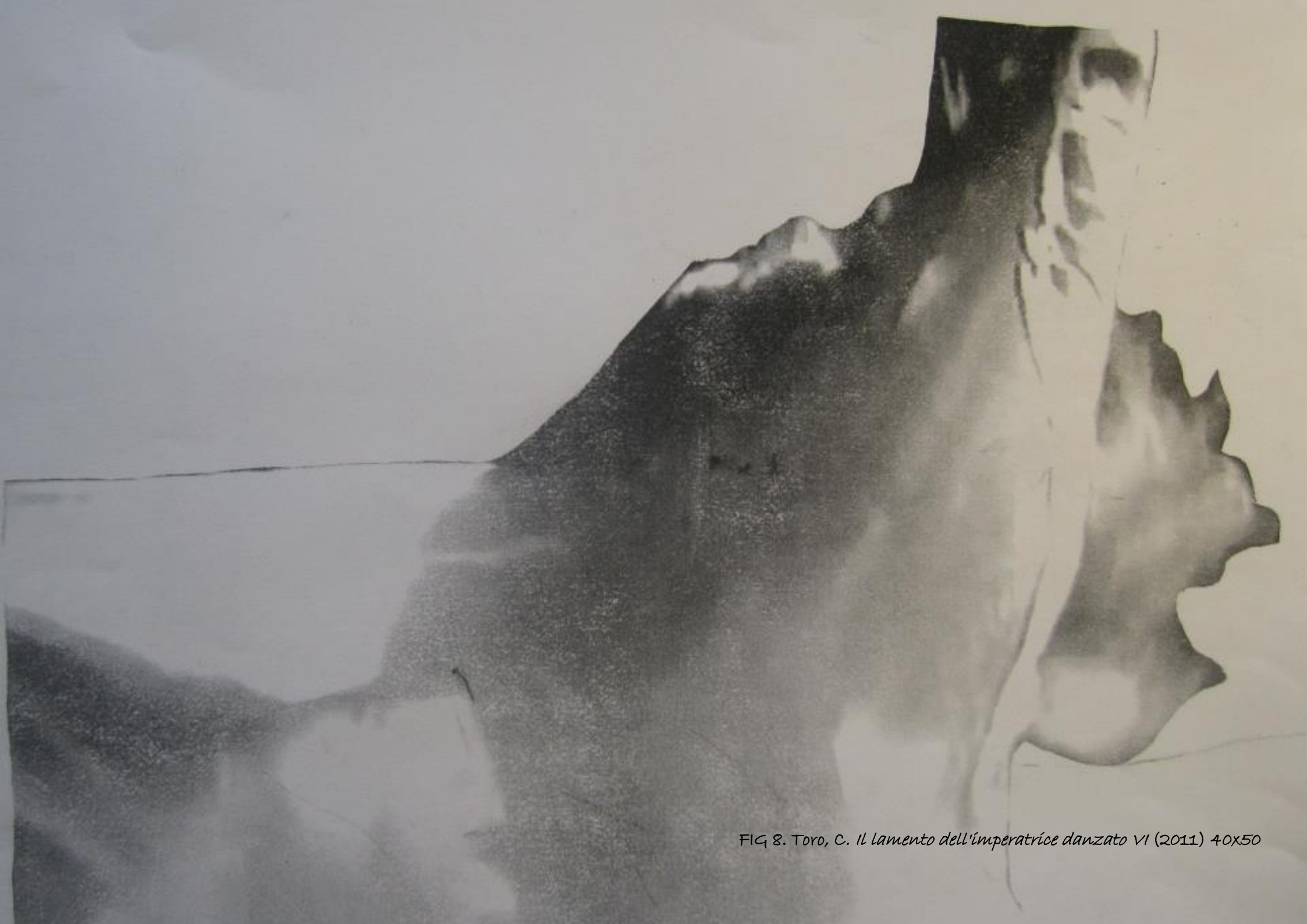


FIG 8. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato VI* (2011) 40x50



FIG.9. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato VII* (2011) 40x50



FIG 10. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato VIII* (2011) 40x50



FIG 11. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato IX* (2011) 40x50



FIG 12. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato X* (2011) 40x50



FIG 13. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XI* (2011) 40x50

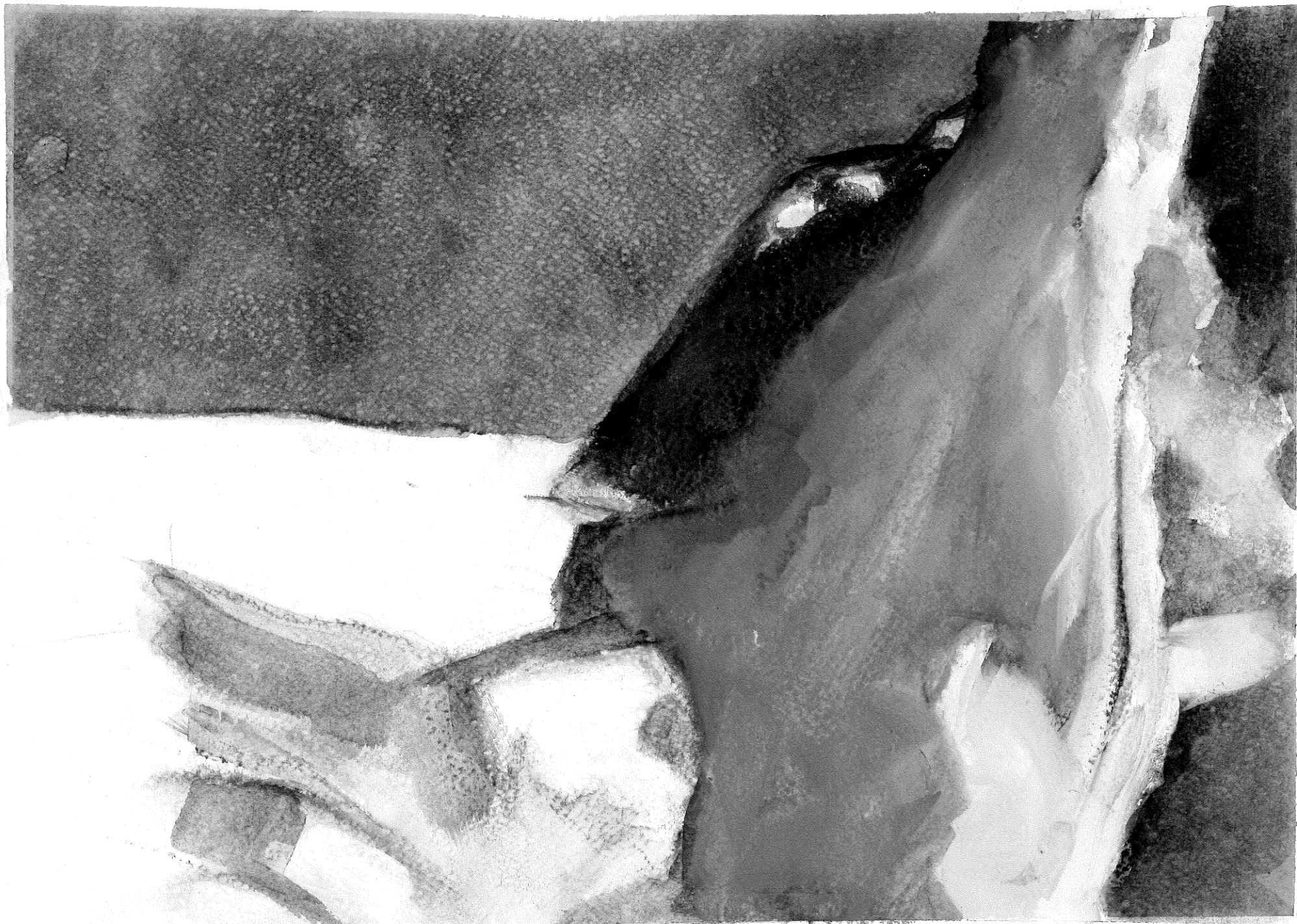


FIG 14. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XII* (2011) 40x50



FIG 15. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XIII* (2011) 40x50



FIG 16. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XIV* (2011) 40x50



FIG 17. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XV* (2011) 40x50



FIG 18. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XVI* (2011) 40x50

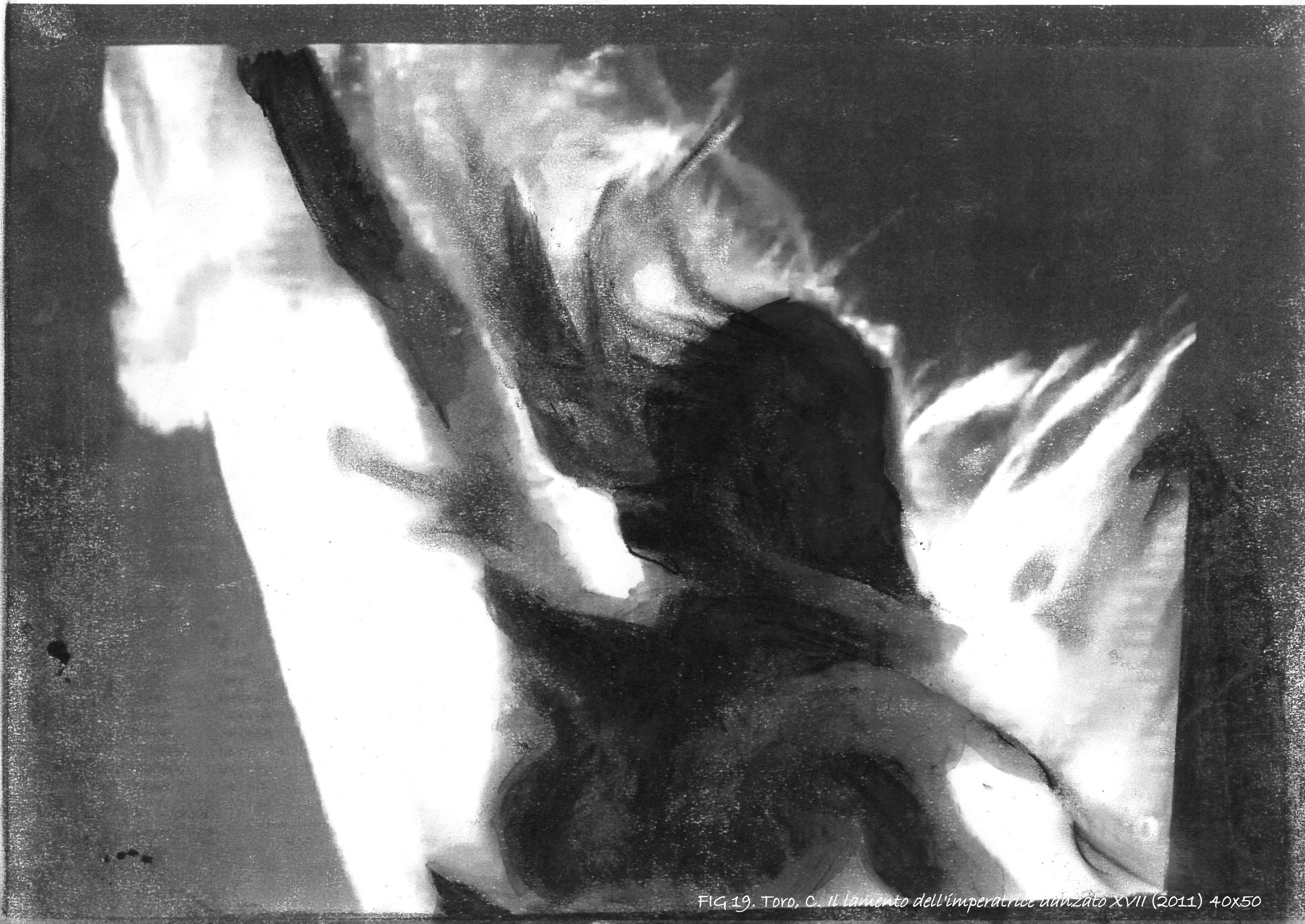


FIG 19. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice* avanzato XVII (2011) 40x50



FIG 20. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XVIII* (2011) 40x50

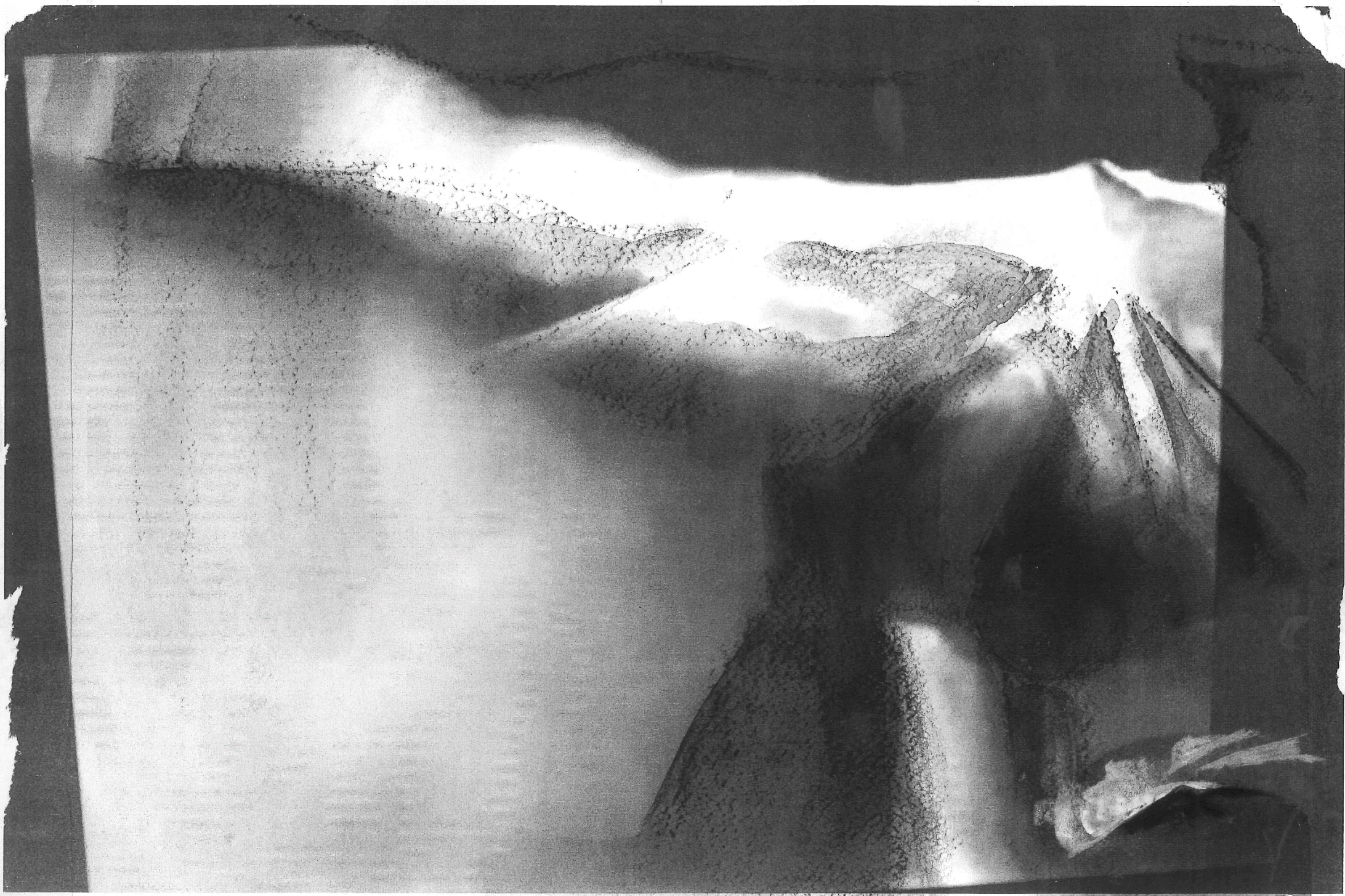


FIG 21. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XIX* (2011) 40x50



FIG 22. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XX* (2011) 40x50

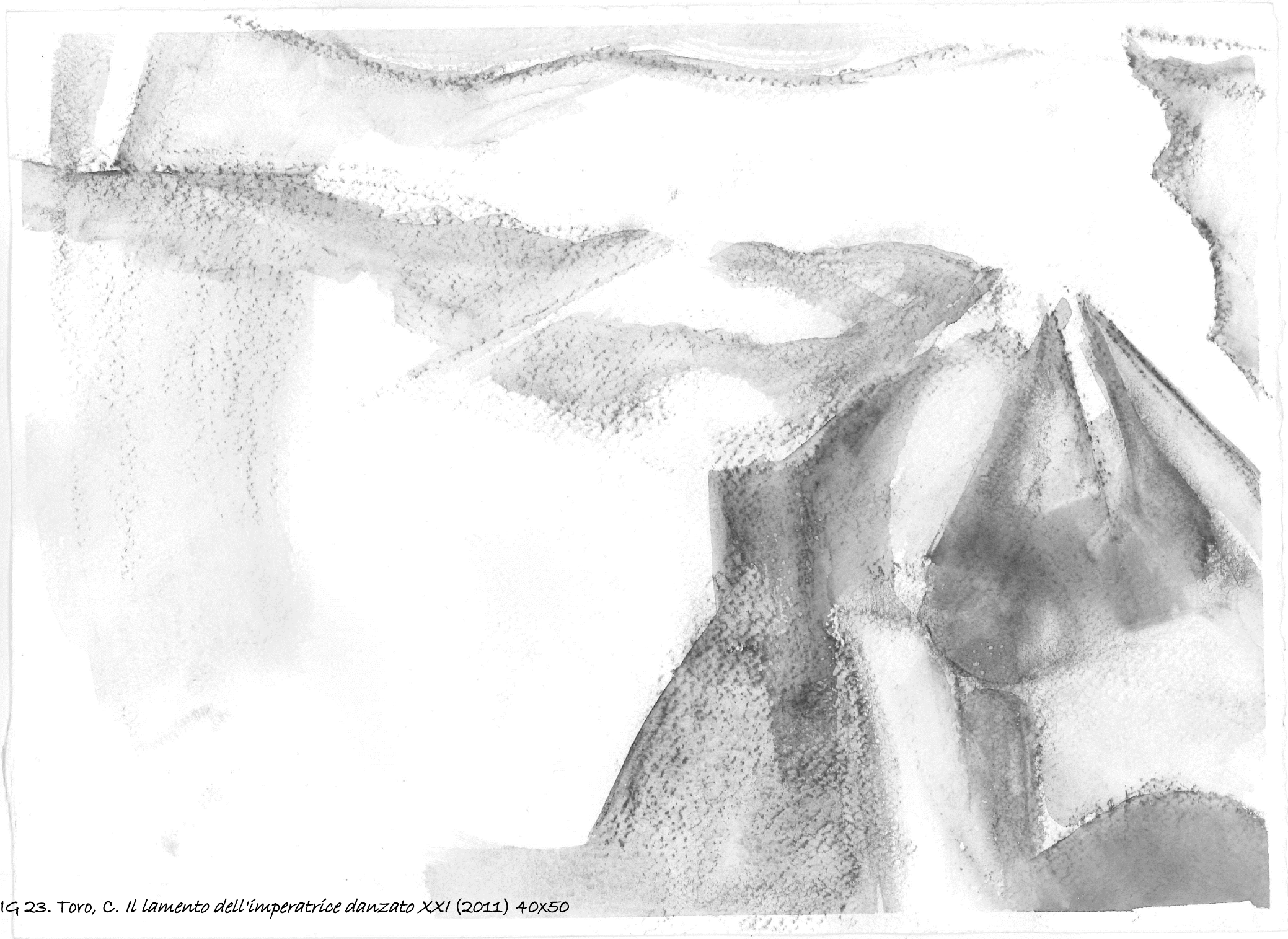


FIG 23. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXI* (2011) 40x50



FIG 24. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXII* (2011) 40x50

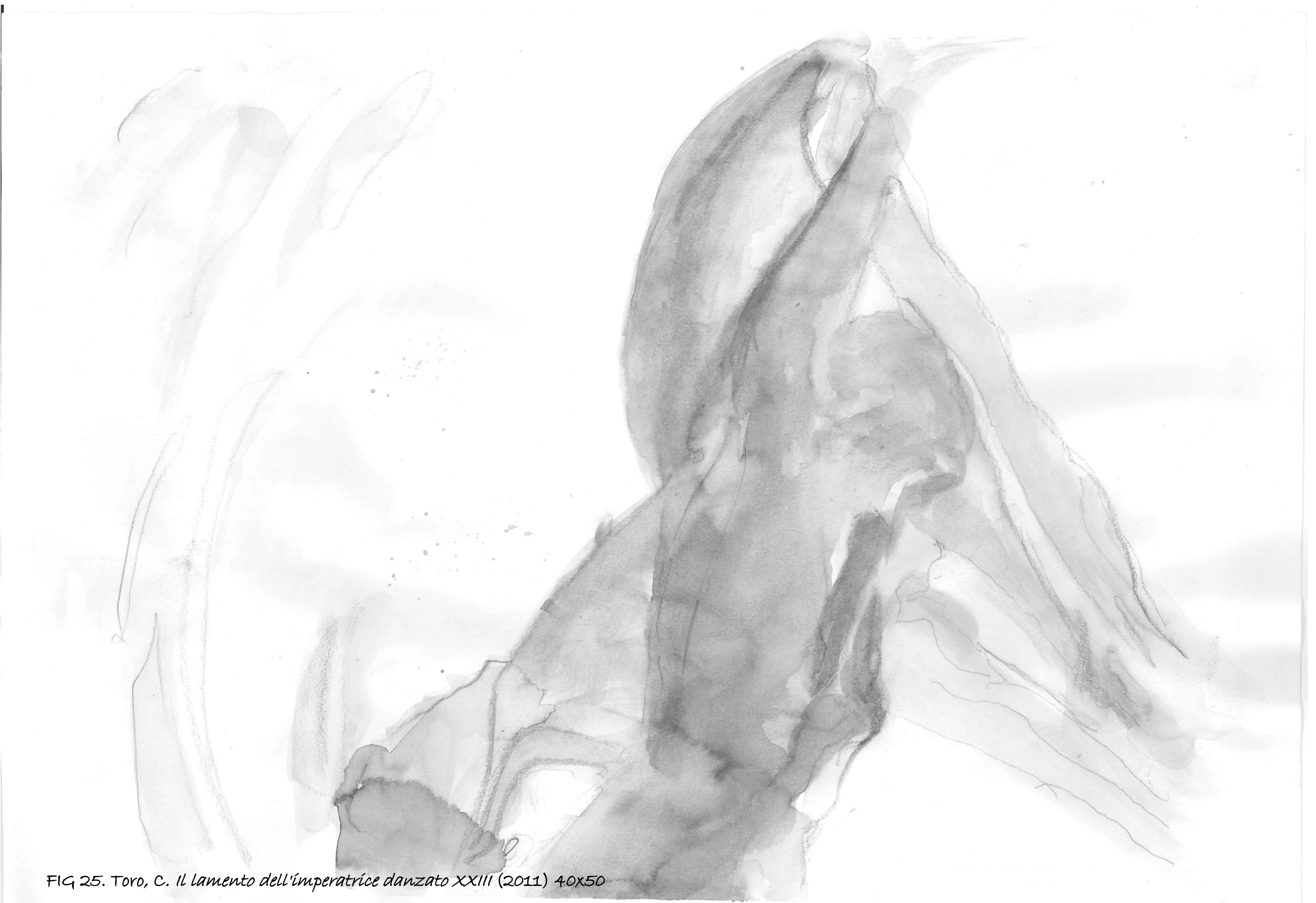


FIG 25. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXIII* (2011) 40x50



FIG 26. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXIV* (2011) 40x50



FIG 27. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXV* (2011) 40x50



FIG 28. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXVI* (2011) 40x50



FIG 29. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXVII* (2011) 40x50

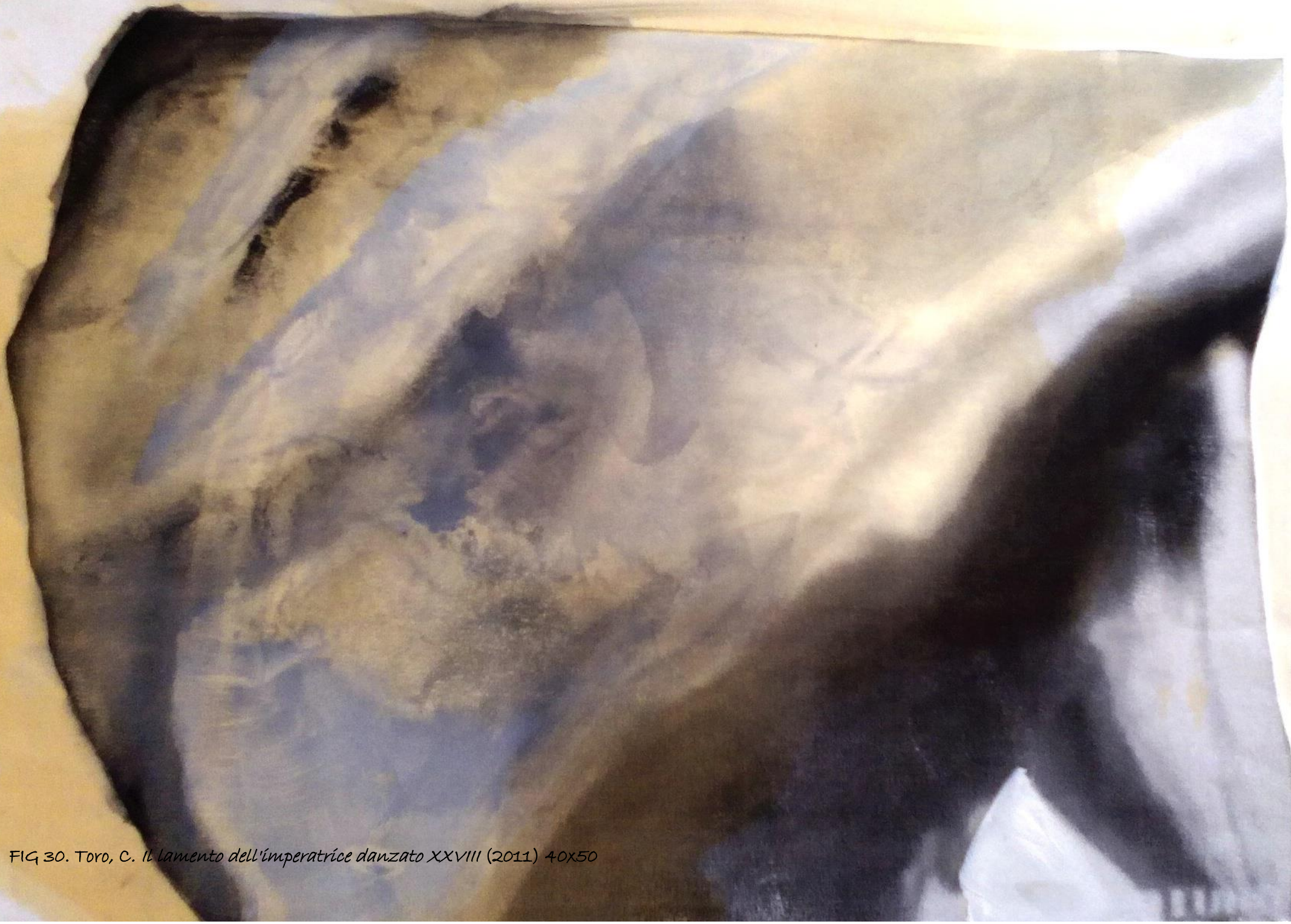


FIG 30. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXVIII* (2011) 40x50



FIG 31. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXIX* (2011) 40x50



FIG 32. Toro, C. *Il lamento dell'imperatrice danzato XXX* (2011) 40x50



FIG 33. Toro, C. *La huella del espacio* (2011) 40x50



FIG 34. Toro, C. *Cuerpo, tiempo y espacio*, (2011) 40x50



FIG. 35. Toro, C. *Cuerpo, tiempo y espacio II* (2011) 40x50



FIG 36. Toro, C. Danzando il segno dello spazio [performance] (2015) 230X180

UN ESPACIO QUE NOS ESTRECHA Y NOS ENCONGE

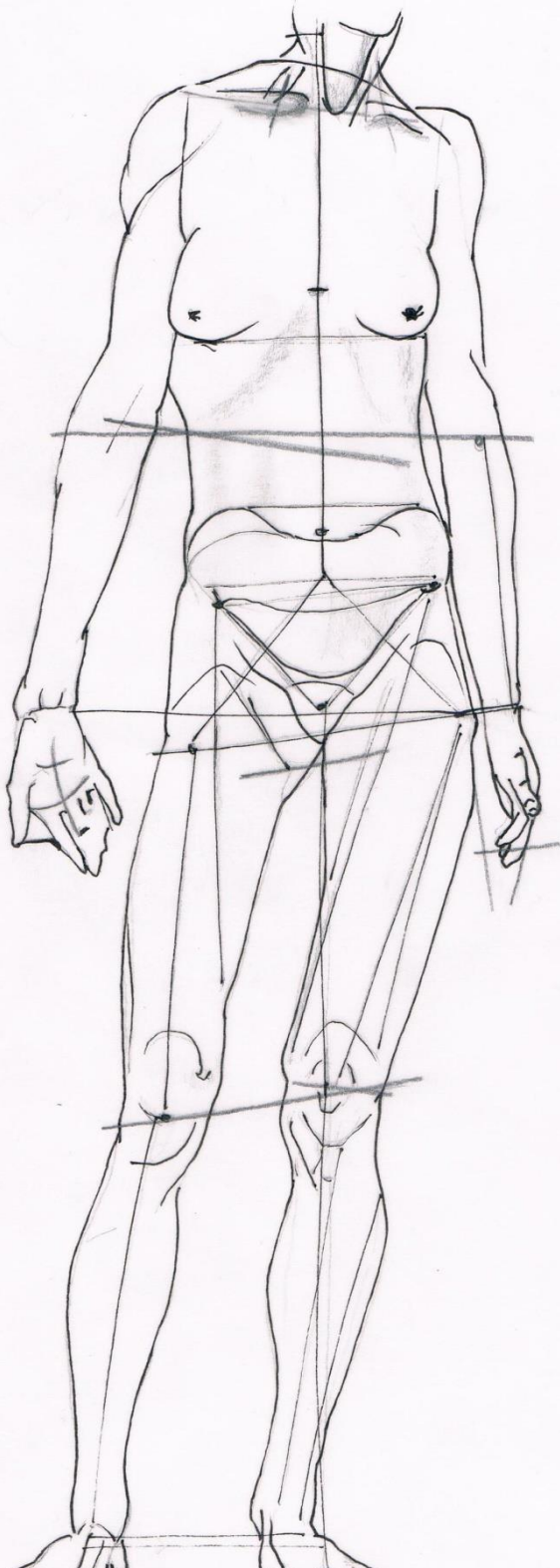
*Tratado acerca de la piel como límite y primera frontera,
el espacio como lugar de tránsito y el cuerpo como medio de expresión artística*

Mí piel, donde descanso en superficie,
yo -mí piel, agradezco la caricia,
la atención, el roce
la ternura, los labios
la presión, el peso
yo-mí carne, dentro de mí carne yo,
desde dentro sin límites yo centro
el universo,
del universo centro,
yo-mí carne agradezco el tiempo,
tu tiempo, tu estatura,
la indagación de tu cuerpo, agradezco
la plaza fuerte de tu pecho, tu aposento,
el amplio receptáculo
de mis urgencias, agradezco,
yo-mí alma, yo que broto por mis poros
con el sudor de la tarde, alma-yo
que desciendo la escala temblorosa
de este cuerpo, agradezco
este cariño que tiene la forma de tus dientes
y que me inunda toda y no sé donde termina
mí piel dentro del alma, mí alma dentro de tí...
¿Será un sueño pensar que allí donde yo estoy también estás tú?

Chantal Maillard, *Lógica bor*



FIG 37. Toro, C. *En los pliegues de la piel* (2015) 70x100

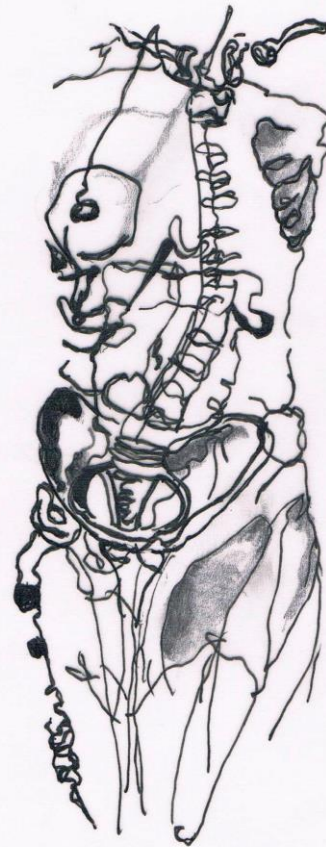


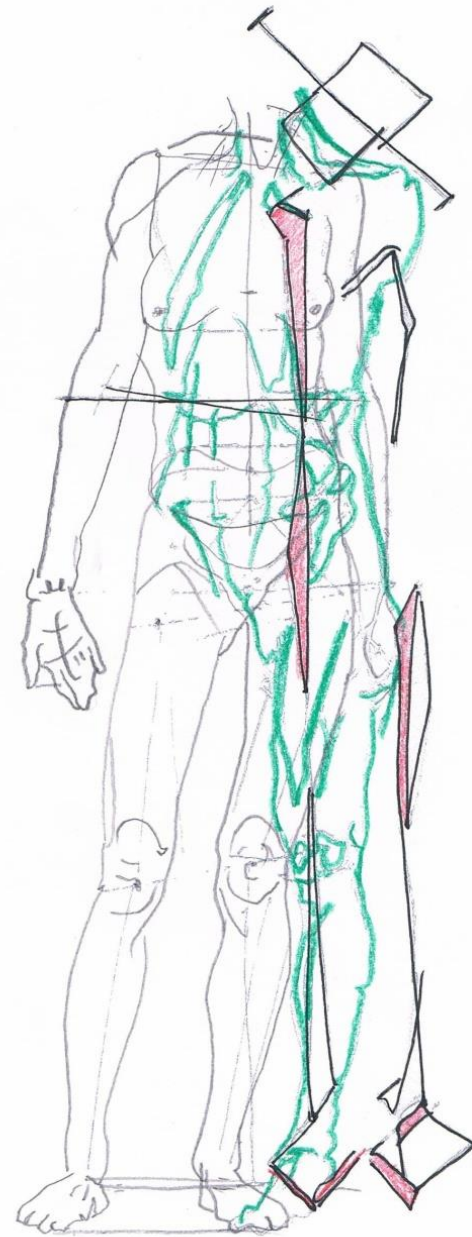
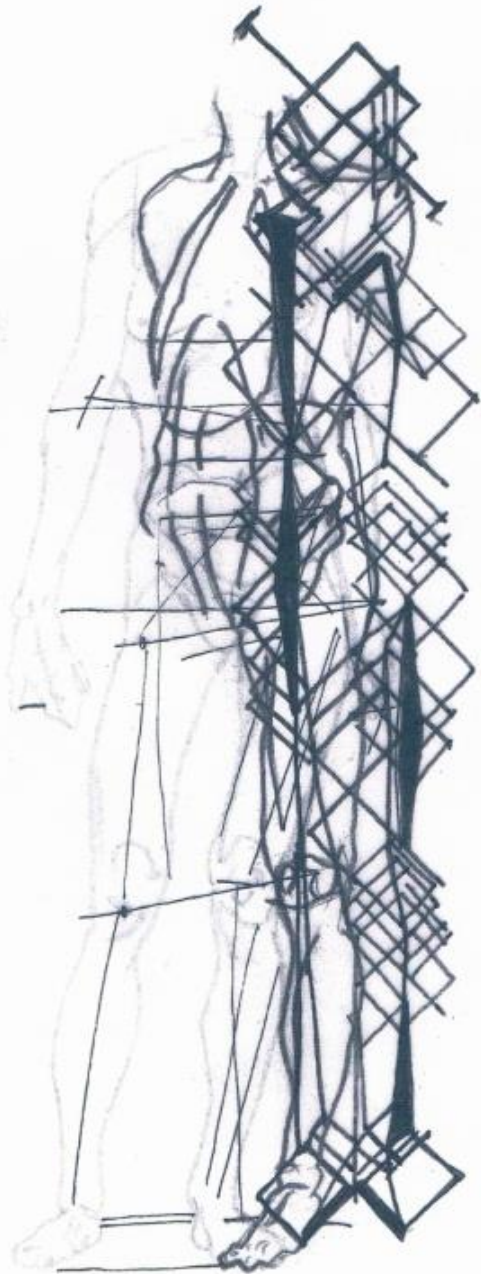
Un corpo umano è un'architettura di
forme ce si incastrano
l'una con l'altra, paragonabili a un
cubo nel cui complesso ogni diversa parte ha il suo ruolo; se uno degli
elementi non è al suo posto, tutto crolla.

H. Matisse

De piel adentro. De piel afuera
Son los milímetros los que marcan la diferencia.
Es en las cosas mas pequeñas donde nos explicamos.
Aquí mis milímetros, mis distancias. La medida de mi piel.

Guimarey





FIGS 40 - 41. Toro, C. *Spazio nascosto* (2015) FOX100



FIG 42. Toro, C. Piel confin (2015) 70x100

FIG.43 Toro, C. Pelle attraversata (2015) 70x100

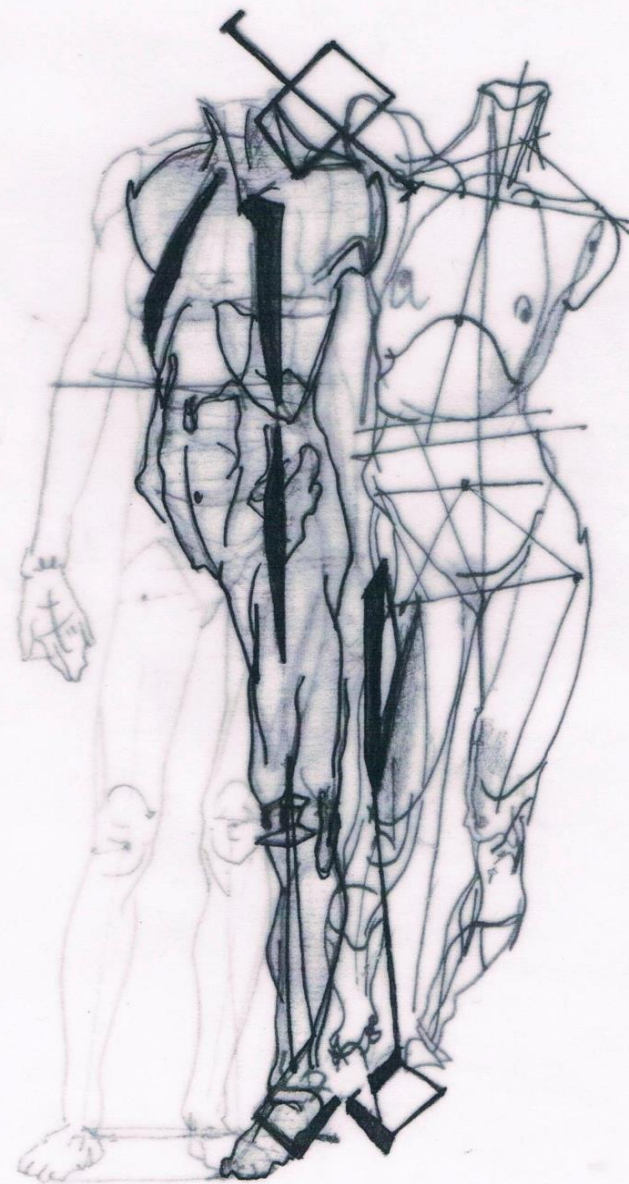


FIG.44. Toro, C. *Luogo specchio* (2015) 70x100



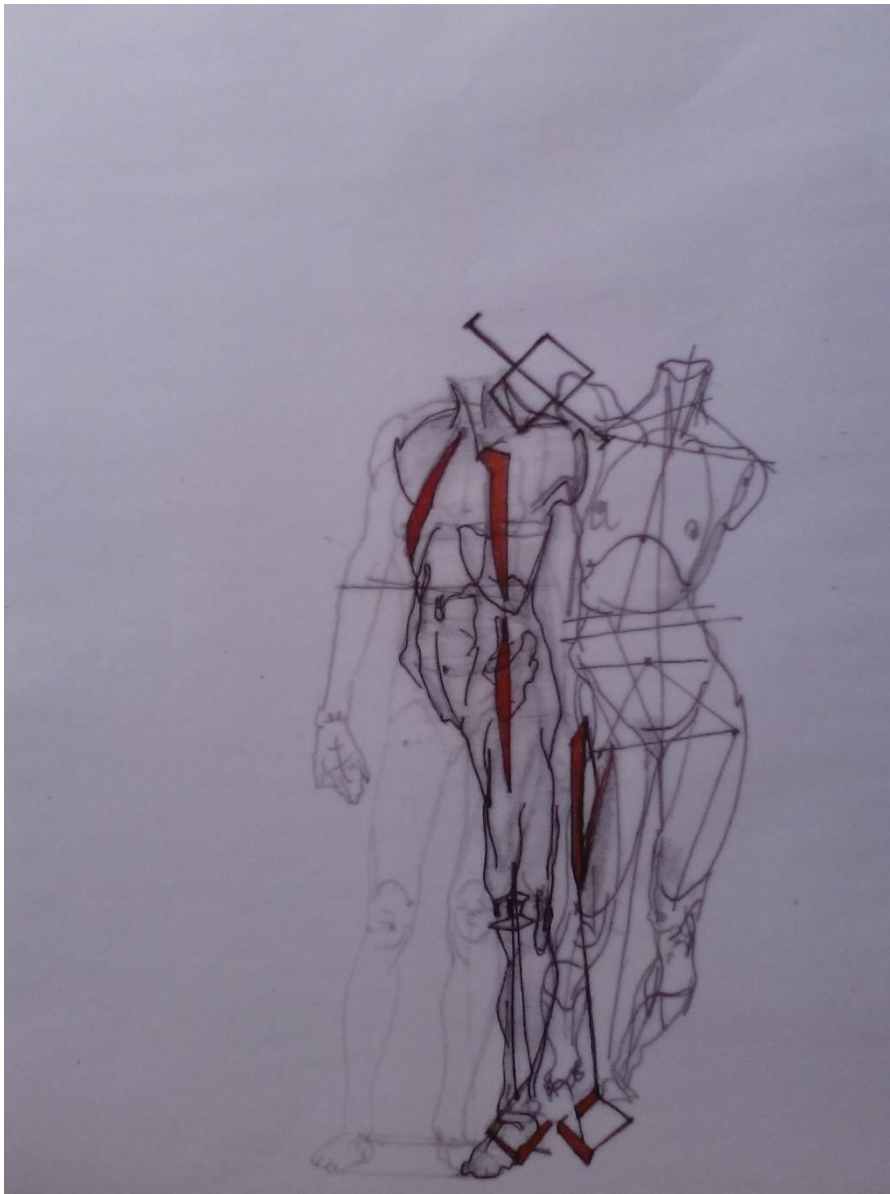


FIG.45. Toro, C. *Corpo vivo I* (2015) 70x100

481



FIG.46. Toro, C. *Corpo vivo II* (2015) 70x100



FIG.47. Toro, C. *Struttura uomo* (2015) 70x100

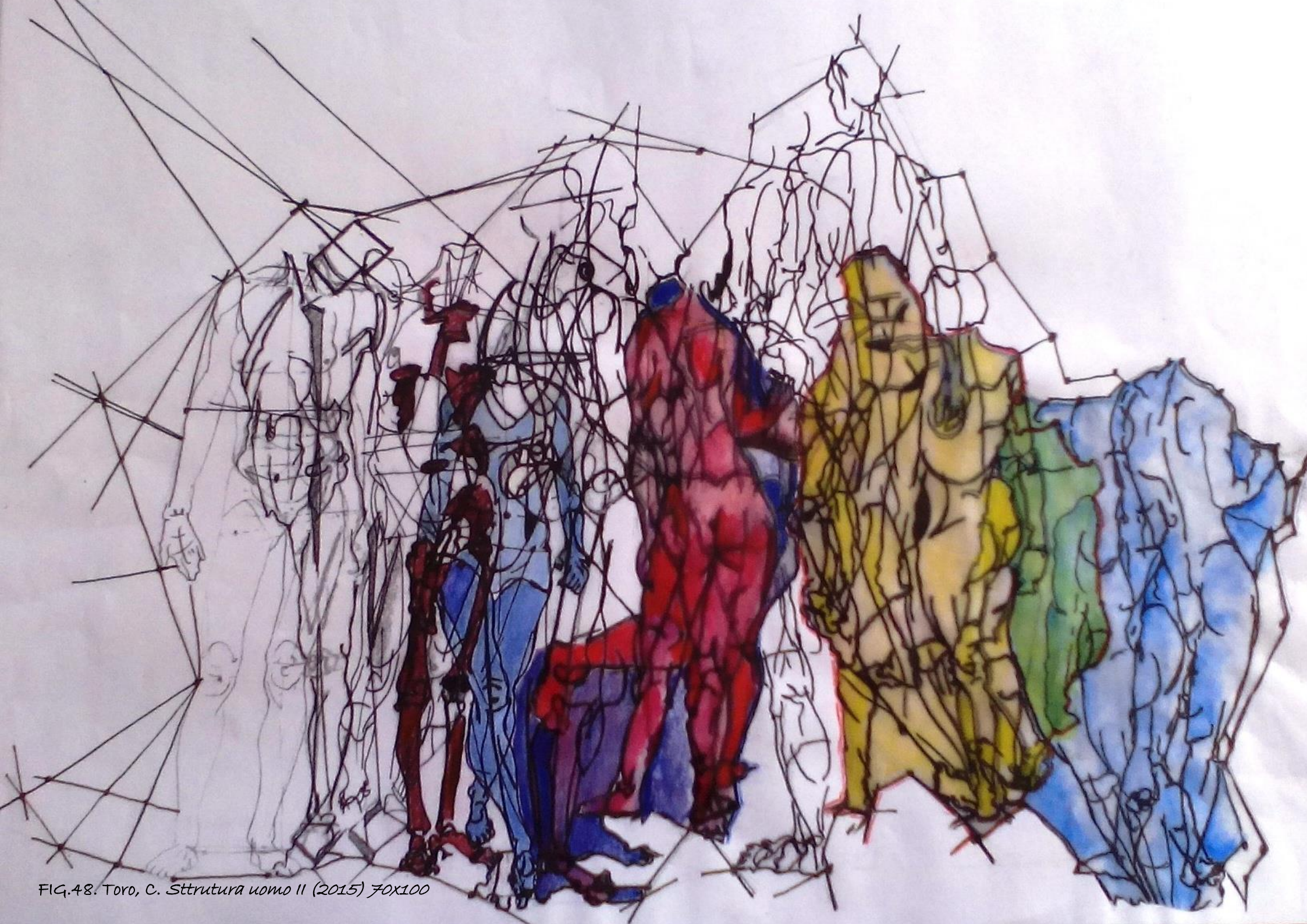


FIG.48. Toro, C. *Struttura uomo II* (2015) 70x100



FIG 49 Toro, C. *Pelle linguaggio* (2015) 70x 100



FIG 50. Toivo, E. *Luogo abitativo* (2015) 70x100

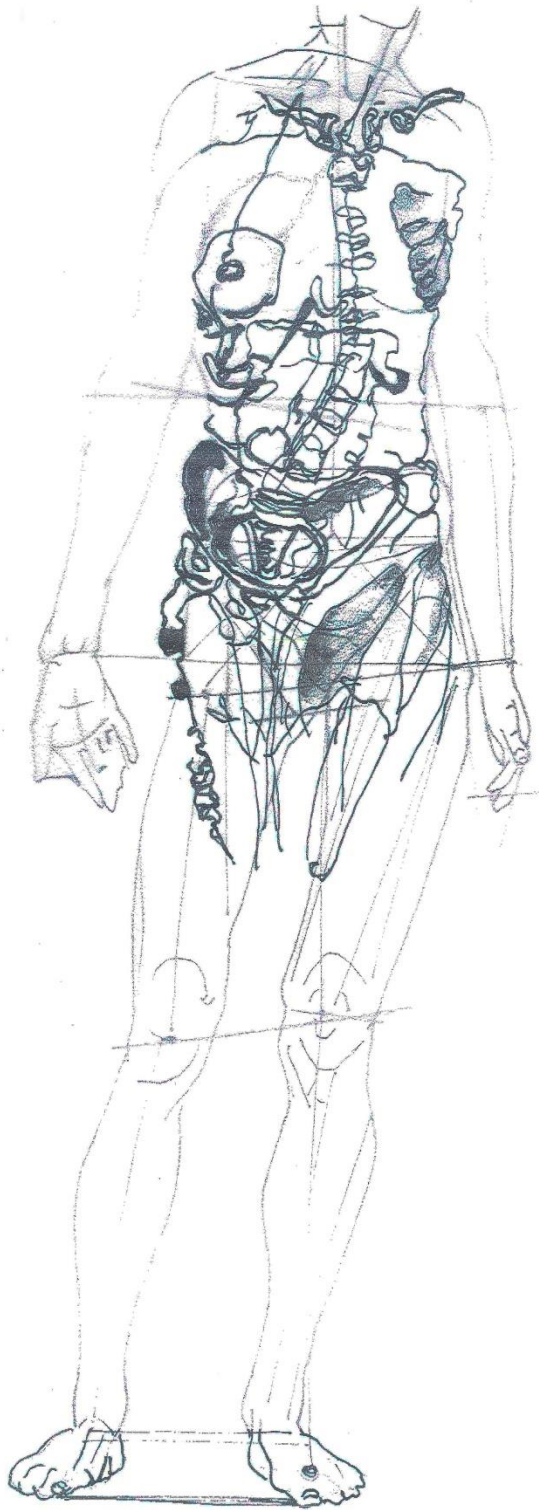


FIG.51. Toro, C. *Pelle assenza* (2015) 70x100

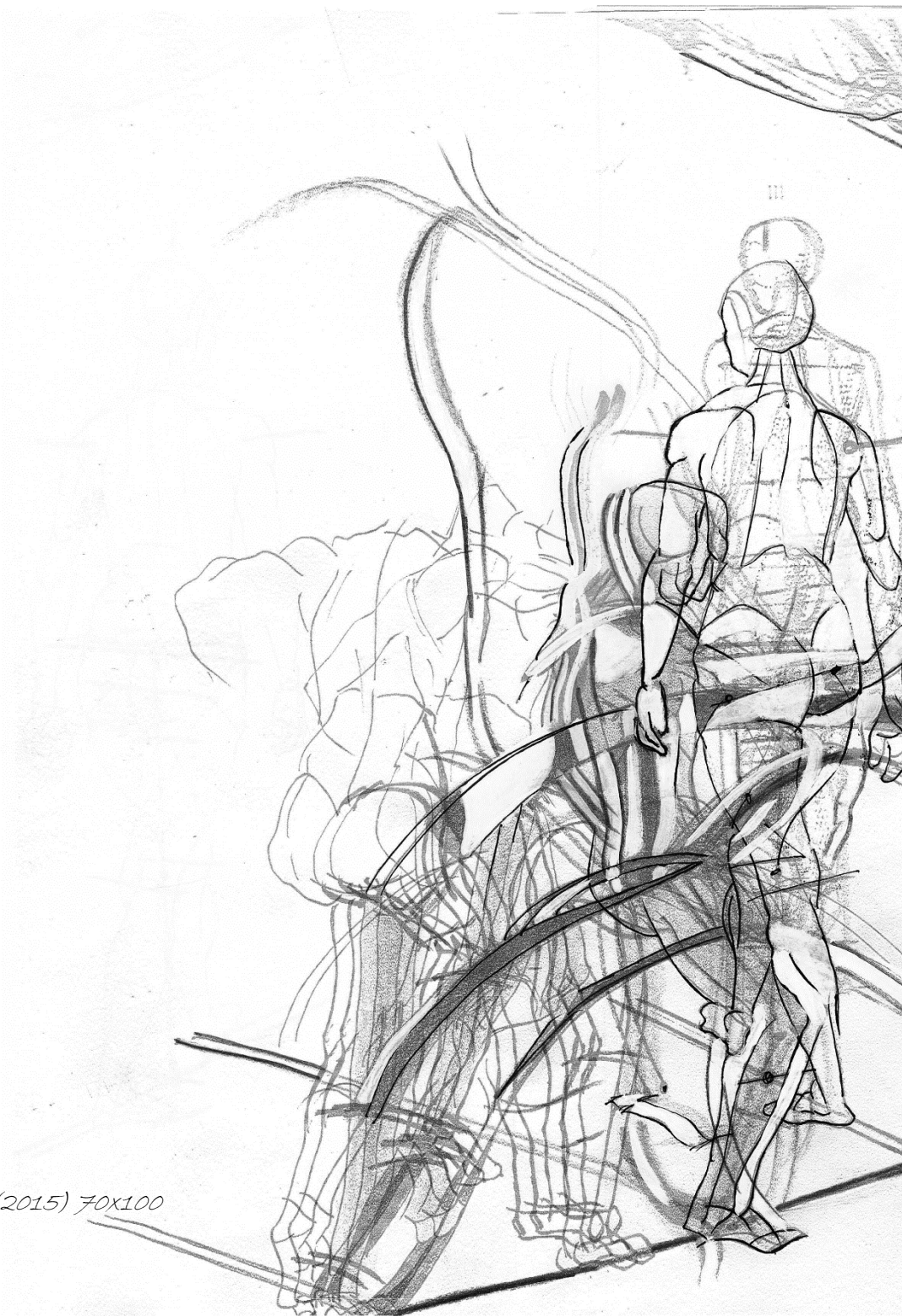


FIG. 52. Toro, C. *Spazio impronta* (2015) 70x100

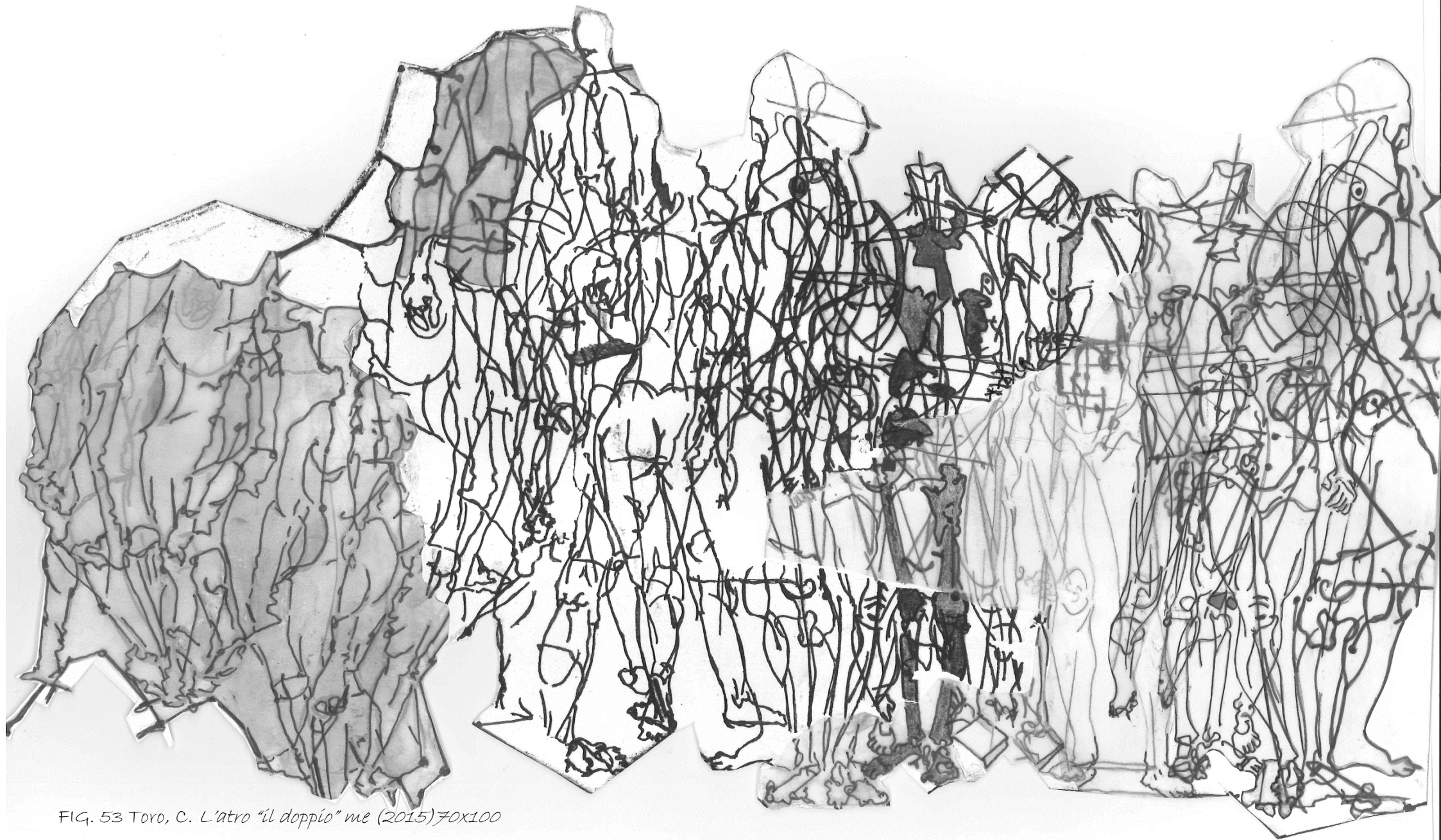
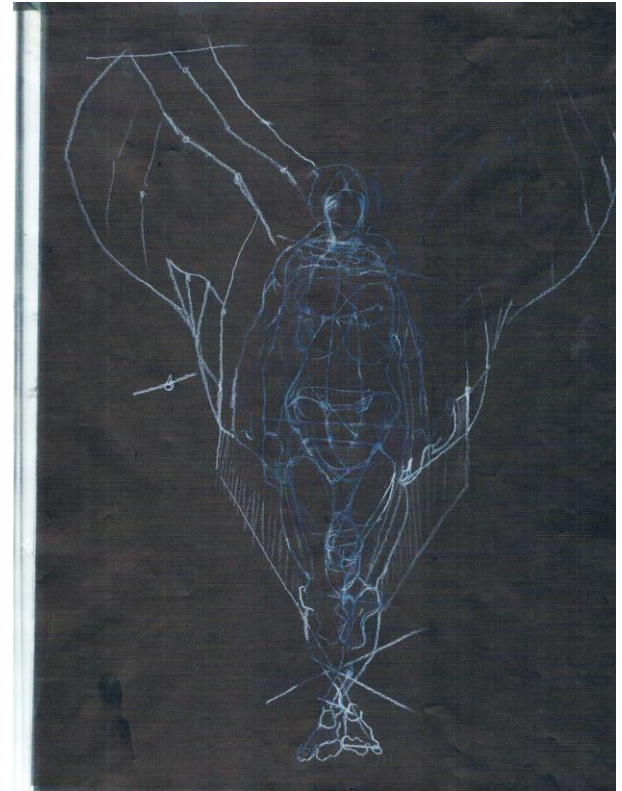
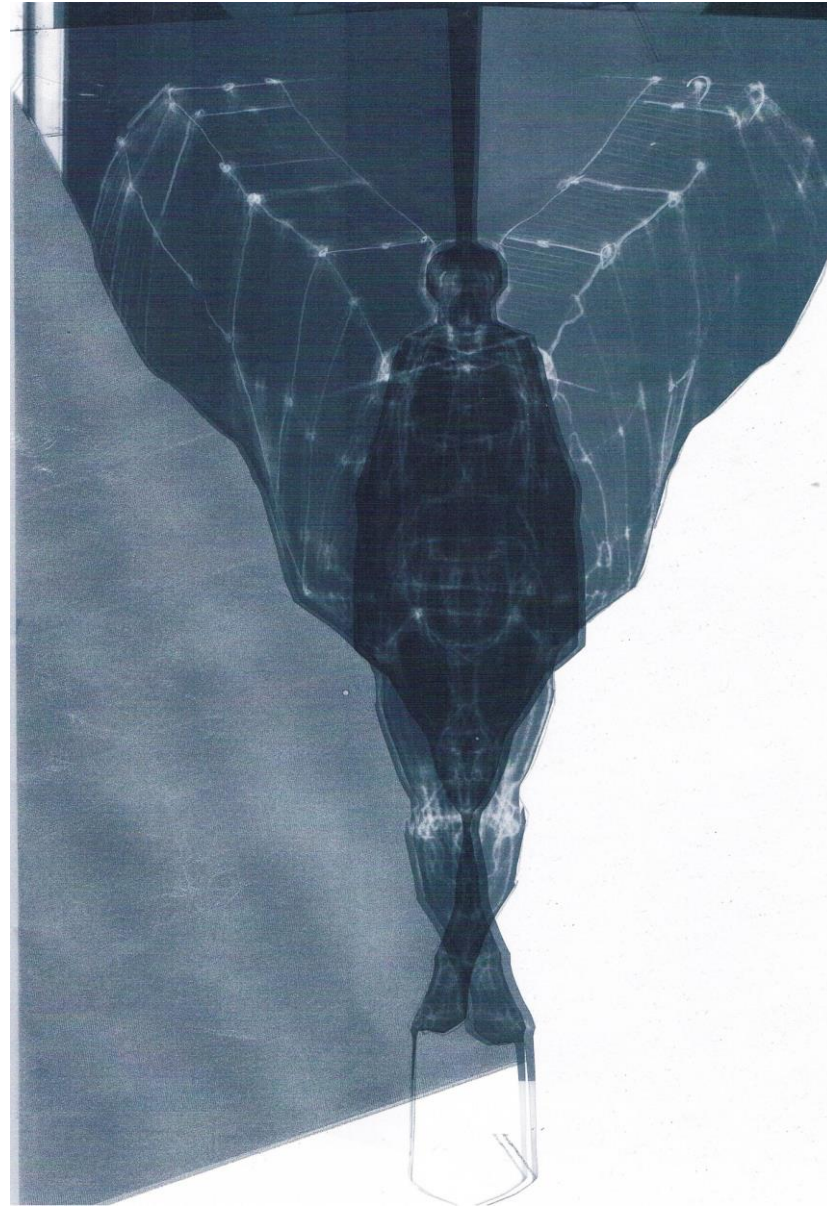
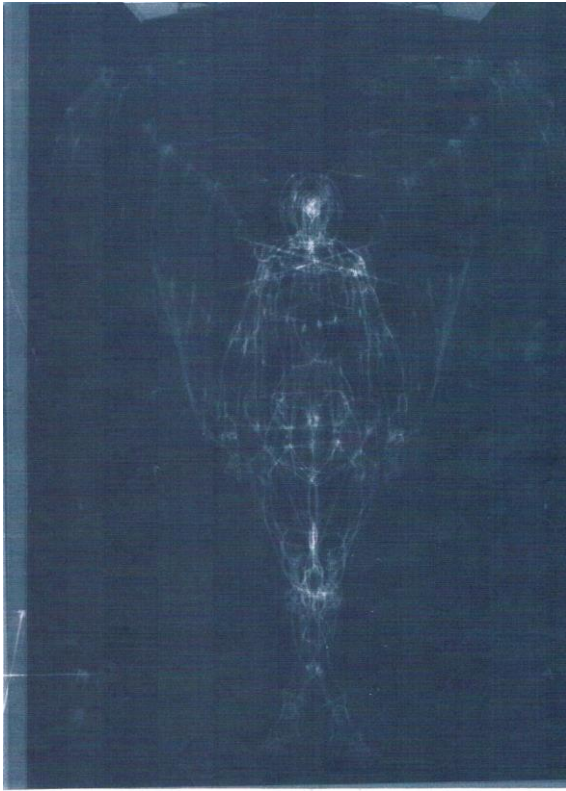


FIG. 53 Toro, C. *L'altro "il doppio" me* (2015) 70x100



FIG. 54 Toro, C. L'atro "il doppio" me II (2015) 70x100



bocetos



FIG.58. Toro, C. *Nelle pieghe della pelle* (2015) 100 x 70

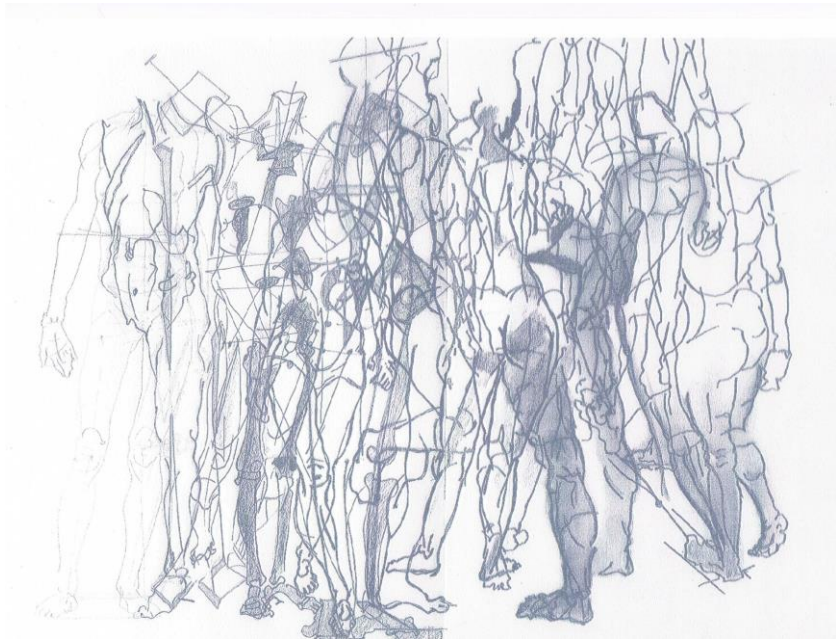


FIG. 59. Toro, C. *Corpo reinventato* (2015) 100 x 70



FIG. 60. Toro, C. *Spazio nascosto* (2015) 70x100



FIG. 61. Toro, C. *Pelle medium* (2015) 70x100

ESPACIO SOMBRA

Estar y no estar, ser y no ser.

La sugerencia que irrumpe un cuerpo en el espacio a través de su no presencia, su ausencia.

Su sombra que redefine sus posibilidades existenciales y aglutina toda representación mental que lo posibilita. Esta fuerza con la que reconstruye los espacios, esta artificial presencia vacía de materia y llena de contenidos: lo opuesto a lo que asociamos con cuerpo, su proyección: la presencia.

El proyecto que planteamos trata de partiendo de todo lo estudiado en esta investigación, sugerir a través del espacio mediante la proyección recreando la abstracción del cuerpo y la relación que se da entre la sombra y referentes reales o presentados.

Se produciría así un diálogo entre la sombra y la representación del referente a través del dinamismo del propio cuerpo enlazando identidad y expresividad.

Dicho cuerpo sugerido, redibujado, adquiere un lenguaje expresivo rico debido a su movimiento, así como sentido y sensación; se convierte en creación efímera que no solo transmite y habla por sí misma, también escucha, observa y siente al público.

Cuerpo atemporal, cuerpo imagen cuya dinámica y contenido se convierte en tema central de la obra artística.

Se presenta a la sombra como una segunda piel, piel oscura y vacía que nos dirige; nos oculta a través de su silencio los espacios ocupados; Se apropia de ellos y se expande a través de su contenido, enriqueciendo cada lugar y lo absorbiéndolo en modo efímero a través de los lugares vividos y habitados.

Toca la superficie la cual experimenta a través de su cuerpo lleno de sensación. Sensibilidad que crece desmesuradamente a través del espacio.

La luz incide en este cuerpo adquiriendo el lugar de gran referente que la redibuja y condiciona en expansión y proyección.

La lejanía la contradice ampliando sus dimensiones. La cercanía la fija y a través de su imagen hace visible lo oculto; invisibilidad que nunca es factible.

El tacto sobre el que el material se sostiene y cuelga gracias a la sugerencia que da vida alumbrando los márgenes, los costados, las texturas, y haciendo de el cuerpo su fuente.

Danza del sentido y el ritmo que herva el espacio transitado sin guion que la componga y dirija. L

a belleza con la que habita el lugar y redefine recreándolo y disolviéndolo continuamente, es sublime.

La danza que transita mostrándonos un cuerpo sensible, la carne de sus gestos, el temblor de sus músculos, la vibración de su piel, y su misterio interior donde yacen sus sentidos.

El cuerpo es el producto resultante de su propia historia.

Como podria yo utilizar la sombra expresivamente para jugar con toda la sugerencia que constituye y dibuja mi cuerpo deslizando en el espacio, danzando su densidad y vacio, ocupando los lugares y recreando toda la identidad que me define a traves de mi cuerpo como espacio; espacio que se dispone a habitar el lugar, que se expande y proyecta en lo que le rodea y desconoce.

Que cultiva y enriquece lo habitado y descubre los limites, margenes y tension de lo inhabitado.

Toca a traves de su proyeccion y esta definida por la subjetividad que dicta su existencia a traves de la representacion mental.

Sombras que se disuelven y desmenuzan en pequenias porciones, danzan los espacios a traves del viento que las empuja y sostiene.

Sienten la densidad del lugar, el calor y el frio que viven y da tono y temperatura recreando el lugar habitado.

Danza que firma su identidad.

El hilo que hirvana, dibuja y danza creando y componiendo su identidad a traves de el texto que la describe e identifica su propio nombre: su firma, la incision que dibuja su huella y presencia sugerente.

La tinta que estampa su piel inseriendo en el soporte el dibujo dactilar.

En la busqueda de las proyecciones se integra la presencia del movimiento como condicion temporal.

Elementos que constituyen su gramatica de formas:

el cuerpo, vestido o desnudo, mostrado distorsionado o fragmentado (borroso, roto), cubierto – transparente.

Obras que son la union simbiotica entre luz y sombra, materialidad temporal e infinito cargado con un alto componente constructivo y especifico.

El cuerpo distintas vias de escape.

Cuerpo espejo de emociones: cuerpo que rie, que llora, que sufre, que suda, que tiembla...

Huellas dactilares de todo un cuerpo que danzan en el espacio estampando su forma en sugerencias que condensan humo, tintas y disolucion a traves del contacto con el espacio que las dibuja: MI SOMBRA.

Seria esa danza disuelta por el espacio que me identifica en el; Identifica mi cuerpo como fuente que me dibuja y habita el lugar sobre el que crezco, alimento y descubro, el que me conforma y a traves de su dinamismo me cambia y transforma. Mi identidad expresiva en ese lugar habitado

Shinishi Maruyama proyecta sus cuerpos danzantes en el espacio recreandolos y fusionandolos con tintas, agua y humo.

Yo los estamparia a través de tinta que señala mi piel, dibuja y representa mi tacto, ocupa el espacio a través de su proyeccion (sombra), compone mis gestos en su movimiento y definicion cambiante;

y me representa a mi misma en el espacio expandiendolo, dibujandolo y cayendo sobre el.

- Espacio
- Danza que me dibuja, firma mi huella, me identifica (identidad- huella dactilar).
- Soporte: espacio
- Material: estampacion de partes de mi cuerpo con tinta. Son gestos y movimientos – anatomia
- Oculta a través de su silencio los espacios ocupados (silencios)
- Piel oscura y vacia que nos dirige (colores oscuros)
- Se apropia del espacio y se expande a través de su contenido (movimiento)
- Absorbe el lugar en modo efimero
- Toca la superficie y experimenta a través de la sensacion (sensaciones y sugerentes)

- Luz – dibujo y condicion, expansion y proyeccion
- Lejanía – ampliacion, dimension. Mas lejos, mas crece
- Cercanía – fijacion, mas cerca, mayor claridad, mas nitidez
- Imagen invisible que muestra lo oculto
- Alumbra sus margenes a través de la sugerencia, los estados, las texturas, los limites
- Tema – fuente: cuerpo
- Danza de sentidos y sensaciones
- Ritmo que herva el espacio transitado
- Ritmo sin guion que la componga y dirija; Efimero, se realiza en el momento
- Belleza sublime
- Habita y redefine el lugar recreandolo y disolviendolo (proyeccion sombra, humos, luces)
- Carne de sus gestos (se habla del tacto que la sugiere)
- Temblor (movimineto) de sus musculos
- Vibracion de su piel (movimiento y sensacion, sensibilidad)
- Misterio
- Sentidos
- Cuerpo = producto de esa historia, su propia historia; De esa danza que es su danza, la danza de su historia.

Huella dactilar de mi cuerpo que se mueve en el espacio y proyecta su sombra.

Se mueve siguiendo una danza en el espacio que hirvana mi identidad, mi significado.

Esta estampacion, danza en el espacio igual que la firma se dibuja y confirma con una danza que la dibuja en el papel.

La sombra (mi sugerencia) proyecta mis huellas dactilares estampadas,estampan gestos, igual que he dibujado fragmentos de danza – performance de Pina parando y fijando el momento (he parado el movimiento)

1 – Danzo

2 – Paro el movimiento de la danza estampando ese dibujo a traves de tinta en mi piel. Esta proyecta su sombra. Proyecto la sombra de estas composiciones que estampan con tinta mis gestos, los gestos de esta danza.

Son proyectadas en sombras de esas huellas dactilares de mi piel, la piel de mis gestos. Bailada en moviminetos continuos que giran y danzan hasta definir mi firma en el espacio. Componer mi nombre.

Dibujar mi danza final.

Estas tintas al expandirse se disuelven, pero se disuelven en sombras proyectadas.

QUINTA PARTE
ENTREVISTAS *CONVERSAZIONI*

Regina José Galindo
Francesca Alfarano Miglieti
Shirine Neshat

¿Cómo te auto-definirías: como artista visual, artista de performance, otro término o preferís no hacerlo?

Pues creo que está bien decir que somos artistas o artistas visuales, como más gusten.

A veces he dicho que soy “performera” por pura joda, en realidad no es lo único que hago, pero suena divertido. Es muy divertido cuando digo por allí “soy artista, trabajo con el cuerpo”.

Por lo general, tus performances involucran a tu cuerpo como medio artístico. En algunas ocasiones implican para vos dolor y hasta riesgo físico como en “Himenoplastia” o “Lucha”. ¿Por qué has usado tu cuerpo como el medio mismo para ejecutar la acción?

Lo primero que yo hice fue escribir y de allí vino el uso del cuerpo, ser yo misma el objeto y sujeto de mis ideas.

Entre el acto de sentarme a escribir o pararme a accionar... me quedé con lo segundo, con la adrenalina que conlleva realizar una acción. Utilizo el cuerpo para que éste sea reflejo de otros cuerpos.

Me parecía que podía tener con esto un discurso más incisivo; con el tiempo me di cuenta que no era por el uso del cuerpo sino la potencia del discurso

Igualmente me he quedado en la investigación de mí misma, mi propia resistencia y tratando de aprovechar los canales de expresión que tiene mi cuerpo.

Hay que ser honesto y decir también que yo no sé pintar, no sé dibujar, no pasé por una escuela tradicional de arte, llegué allí de pronto y me topé con las manifestaciones contemporáneas

¿Cómo es tu proceso creativo? ¿Cómo se te oscure las acciones y luego cómo las organizás ya a nivel concreto?

De muchas formas. A veces surge una idea de una noticia en el periódico, un clasificado como el caso de “Himenoplastia” (vi un pequeño aviso que decía “Le devolvemos la virginidad”).

Muchas otras son procesos más racionales, sentarme a pensar hasta llegar a un punto y de allí dejarlo descansar e investigar más sobre el tema; en fin hay formas de formas de llegar a una idea.

El proceso de pulir una idea es parecido al de pulir un texto, quitar lo innecesario, rapar...

¿Te preparás de algún modo, sobre todo psicológicamente, antes del performance? Y después, ¿cómo te sentís, ¿qué haces? ¿Te afectan estas acciones a largo plazo a nivel personal?

Creo que lo mejor es no pensar en la acción misma, cuando tenga que realizarse se realiza y listo... respirar, cámaras y acción...

Cuando pasa la obra es un alivio, pero ese mismo alivio se siente después de presentar una obra nueva hecha en video, por ejemplo. Siempre existe tensión antes de mostrar tu trabajo.

¿Alguna vez has sentido miedo durante alguna acción?

Muchas.

¿Alguna vez alguien de los presentes ha hecho algo que te ha sacado de onda o que ha roto un poco el “programa” que te habías planteado?

Pues en muchas acciones no se puede planear qué va a pasar. Puedo tener una idea de las reacciones de mi cuerpo pero nada lo tengo por escrito. Yo misma podría reaccionar de manera no planeada y modificar el ritmo de los planes. Ahora bien, hablando de la gente, no, nunca un espectador ha hecho algo radical. Luego vienen las opiniones, la crítica, pero es luego.

Precisamente sobre las reacciones a tu trabajo, vivimos en sociedades muy moralistas y conservadoras, particularmente en Centro América. ¿Cómo han reaccionado los espectadores? ¿Te han insultado alguna vez o te han agredido?

No, es como te decía. Las reacciones son posteriores y pasivas. El desacreditar, el calificar de manera negativa. El chisme, el comentario hablado o en algún periódico, alguna burla por allí, un “ay dios mío” por allá...

También escribís. ¿Cuál es tu relación con la escritura o la poesía? ¿Cultivás alguna otra disciplina creativa?

Ahora practico la maternidad... todo un reto creativo.

¿Tenés planeada otra acción pronto?

Sí, tengo varias cosas por hacer pronto. El próximo martes 26 de Junio participo en una colectiva llamada “Libertad”, organizada por Belia de Vico.

Luego fuera de Guate tengo dos performances y muestro el documento de una especie de intervención que hice en el Cementerio La Verbena.

Jacinta Escudos

Sia le donne che gli uomini siamo nudi cui per una libertà, un bisogno di raccontare. Diventa un corpo legato un corpo velato. Io in quanto a donna vorrei parlare di me per le donne, e indagare in quale è il motore, la tensione che porta il corpo femminile a mettersi nudo nell'esprimersi come umanità femminile e farla emergere forte.

Queste sono le parole su cui io ho lavorato l'uso del corpo come medio d'espressione:

Corpo / Maschera / Asenza / Confine / Contenitore / Legame / Rito / Linguaggio / Identità / Energia / Medio / Natura / Prossemica / Tatuaggio / Trasgressione / Escultura / Impronta / Segno / Natura / Specchio / Autoritratto / Luogo Abitativo / Spazio narrativo.

*Secondo lei come donna e ricercatrice del corpo come medio d'espressione, **la donna oggi per che ha un suo bisogno, una esigenza del corpo femminile?***

Non come oggetto, come voce muta rimasta nel tempo e lo spazio che la circonda.

Io mi occupo d'arte e nel mondo dell'arte (non nel sistema dell'arte) le persone non si dividono in uomini, donne, vecchi, giovani, neri, gialli, magri, obesi, etc. Io credo che i bisogni siano uguali, quelli di avere dei diritti civili che consentano una possibile e necessaria convivenza.

Dunque è meglio parlare di identità.

Per analizzare la tematica dell'identità è necessario considerare la contemporanea iscrizione nel corpo delle differenze di genere.

Nella teoria si è spesso invocato il termine 'donna' per poter delimitare l'identità, ma l'introduzione della distinzione tra sesso e genere ha notevolmente cambiato le prospettive

Originariamente tale distinzione è stata creata per sfidare la formula "la biologia è il destino" (Betterton: 1995,14), sulla base dell'argomentazione che il genere è culturalmente costruito e non è un risultato accidentale del sesso e nemmeno fisso, come invece lo è il sesso. L'unità del soggetto è potenzialmente contestata dalla distinzione che permette di identificare il genere come distinto dal sesso. Se il genere è il significato culturale che il corpo sessuale assume, ne consegue che il genere non è in nessun modo consequenziale al sesso.

Portata a un limite logico, la distinzione tra sesso e genere suggerisce una discontinuità radicale tra il corpo sessuale e il genere culturalmente costruito. Se si dà per assunto la stabilità del sesso binario, ne consegue che la costruzione culturale dell'uomo non proverrà esclusivamente dal corpo dell'uomo, né ovviamente la costruzione culturale femminile dal corpo femminile.

Il genere destabilizza la vera distinzione tra naturale e artificiale, forma e contenuto, interno ed esterno. Se i sessi sembrano essere binari nella loro morfologia e costruzione, non c'è nessuna ragione di affermare che i generi debbano essere due.

Quando lo status costruito del genere è teorizzato come radicalmente indipendente dal sesso, il genere stesso diviene un artificio variabile, con la conseguenza che l'uomo e il maschile possono significare sia un corpo femminile che un corpo maschile, e donna e femminile possono analogamente indicare un corpo maschile come pure un corpo femminile. Judith Butler afferma che il genere non è sempre costruito coerentemente in contesti storici diversi perché il genere si interseca con il razziale, la classe, l'etnico e il sessuale e in infinite modalità regionali di identità costituite discorsivamente. Il risultato è l'impossibilità di separare il genere dalla dimensione culturale e politica in cui è invariabilmente prodotto e mantenuto (Betterton: 1995, 6).

Susan Bordo afferma che la produzione di un corpo normale è una delle strategie disciplinari centrali della nostra società (Betterton: 1995,131). Negli anni Novanta il corpo è diventato un veicolo per l'espressione di perdita dell'identità corporale e dei suoi limiti; è stato associato a immagini di morte, di distruzione e smembramento. In un clima culturale e politico di incertezza e di impotenza l'inquinamento e la disgregazione del corpo sono diventati una metafora potente del collasso delle certezze morali e sociali.

Come canalizzare la energia?

«Quando non c'è energia non c'è colore, non c'è forma, non c'è vita»: la frase è di uno dei più grandi pittori italiani, Michelangelo Merisi da Caravaggio, e sottolinea il legame fra arte ed energia.

Un legame sempre presente ma spesso sotterraneo. In alcuni casi la presenza dell'energia nell'arte è meno esplicita ma altrettanto forte. Dell'energia si sono molto occupate le filosofie orientali..

Chakra e' una parola Sanscrita il cui significato e' ruota o disco e indica uno dei sette centri di base di energia nel corpo umano

Ciascuno di questi centri e' connesso, a livello di energie sottili, ai gangli principali dei nervi che si ramificano dalla colonna vertebrale (ma non si identifica con essi). In più i chakra sono correlati ai livelli della coscienza, agli elementi archetipici, alle fasi inerenti lo sviluppo della vita, ai colori, suoni, alle funzioni del corpo e a molto, molto altro.

La dottrina orientale che ne ha diffuso la conoscenza nel mondo occidentale considera i Chakra come aperture, porte di accesso all'essenza del corpo umano. I CHAKRA PRINCIPALI SONO SETTE (ma ce ne sono molti altri secondari, circa un centinaio, che "idealmente" corrispondono coi punti meridiani dell'agopuntura).

Dove si trova la assenza?

Accade, quando un'immagine è potente, che impegni la mente e l'anima almeno fin tanto che non si esaurisca nel lavoro psichico di estrazione la sua vena simbolica, come una miniera sotterranea di materiale prezioso. Così è accaduto per la poetica dei fili di Chiharu Shiota che si è decisamente installata nel nostro sguardo, e nei luoghi dell'interiorità abbia iniziato una profusa tessitura di fili sottili, un reticolato di senso, che si può trasmettere più che in forma logico-razionale, che in questo caso sento parziale e inadeguata, in forma analogica e intuitiva.

L'opera dell'artista è molto forte dal punto di vista percettivo e molto seducente dal punto di vista estetico. La sua fascinazione è nel trasformare ogni luogo radicato nella realtà, dunque in uno spazio-tempo regolato dal processo secondario, in una dimensione atemporale e irrelata allo spazio, che è quindi dominata dal processo primario.

Ma proprio grazie a questo gesto magico, il valore fantasmatico e perturbante del luogo può emergere in primo piano, come se la realtà rivelasse il sogno dentro cui è incastonata, il mitema del luogo, la sua aura invisibile. Paradossalmente, avviluppata nell'intreccio dei fili, ogni cosa, inchiodata alla sua concretezza, si svincola, per espandersi nello spazio in una diramazione di significati ed energie sottili.

Si svincola dal suo statuto fondamentale di "oggetto", per assurgere alla sua trascendenza simbolica, alla sua numinosità. Grazie al gesto dell'artista, a quel gesto che tiene e trattiene tra la maglia delle reti l'oggetto, si può accedere all'esperienza emozionale che Freud definì "il perturbante".

E interno o esterno il confine d'un corpo?

MADRE/MATERIA (hanno la stessa radice) e diviene quel confine in cui tutto tiene e contiene, quel ruolo di mantenere in vita è così coinvolgente, ma così scompaginante i piani individuali, senza possibilità di appelli, senza voce. Alla base dell'utilizzo del corpo come linguaggio e come strumento per fare arte, c'è la voglia da parte degli artisti, di essere amati per come si è ed il desiderio narcisistico di mostrarsi per poter essere.

La Body Art agisce nel presente, durante la durata della performance; attraverso l'uso del corpo come linguaggio questi artisti sottolineano il bisogno di essere accettati e di riacquistare, attraverso un atto presente, brutale e violento contro il proprio corpo, la propria identità, annullarsi per poi rinascere.

Lo spettatore è un elemento importantissimo, senza di esso non avrebbe senso la Body Art, esso partecipa attivamente, tramite la

sua emotività; la carica emotiva, sia dello spettatore che dell'artista, è un aspetto fondamentale del corpo come linguaggio e permette che l'atto ed il cambiamento si compiano.

Come lo spettatore rimane scioccato dalla performance e ne riporta dentro "i segni" tornando a casa, anche il corpo dell'artista rimane segnato e impiegherà del tempo prima di guarire, ma l'artista interiormente si sentirà epurato rispetto a prima, essendosi esibito in questo atto "catartico".

L'uso di questo linguaggio estremo del corpo, gioca molto sull'aspetto attrazione-repulsione da parte dello spettatore, all'interno del macabro rituale che si mette in atto (dove solo attraverso l'arte è permessa l'approvazione sociale), in cui tornano a galla gli istinti primordiali dell'osservatore e si installa un legame intenso di complicità tra artista e fruitore, che permette al primo di stare bene ed al secondo di tirare fuori le sue intime e peggiori emozioni.

Cosa ripresentano le mani come parte del corpo per lei?

Le mani sono "autonome", evidentemente pre-potenti, nella loro totale "solitudine" ed indifferenza verso lo spettatore stesso. Contratte o rilassate, nude o coperte, le mani mantengono sempre la propria fissa ed intensa "corporeità". Una faticosa distorsione o delle torsioni, che infondono ai corpi una luminosa energia.

Le mani sono lì, si mostrano senza raccontare, senza narrare, assumono un proprio preciso statuto ricorrendo a una evidente involontarietà.

Deleuze commenta (Logica della Sensazione): "(...) Poiché questi segni, questi tratti sono irrazionali, involontari, accidentali, liberi, casuali. Sono non rappresentativi, non illustrativi, non narrativi.

Ma non sono né più significativi né più significanti: sono tratti asignificanti. Sono tratti di sensazione, ma di sensazioni confuse (le sensazioni confuse che ci portiamo dalla nascita diceva Cézanne). E soprattutto sono tratti manuali". Sempre Deleuze andando ancora più a fondo parla di:

"zone di indescernibilità, di indecidibilità tra l'uomo e l'animale (...) non è mai combinazione di forme, è piuttosto il fatto comune: il fatto comune all'uomo e all'animale"

Di cosa nascondersi?

L'Arte è sempre istinto. Col tempo ci si abitua a lavorare con ciò che capita, e si diventa più attenti a sfruttare i doni del caso. Per quanto mi riguarda, le cose che mi sono piaciute di più sono sempre state il frutto di un caso che mi ha offerto la visione, anche se confusa, di ciò che volevo scrivere e che ho saputo cogliere e manipolare (...) modi e sensazioni per suggerire altre modalità, più sotterranee, di intrappolare la cosa che ti ossessiona. Per me si tratta di costruire la trappola che cattura la realtà nella sua essenza, quell'essenza che spesso diviene la prigione dell'io. Un'occasione per produrre trasformazioni. Un'immagine iscritta originariamente nel corpo, un'immagine non ancora separata dalla sensazione, perché esiste una specie d'immagine della sensazione interna alla nostra struttura percettiva che non ha niente a che fare con l'immagine mentale.

*Per la medicina il corpo di riferimento è il cadavere, (Jean Baudrillard, "Identità mutande", FAM) **quale è il corpo di riferimento per lei?***

"La morte – ricorda Jung – non è che un passaggio, una parte di un grande, lungo e sconosciuto processo vitale". Uno sguardo non più adombrato dalla rinuncia, dal vuoto identitario, ma paradossalmente arricchito dal continuo perdere e ritrovarsi

Il tema del corpo è a mio avviso uno dei nodi centrali nell'esistenza! Una transizione complessa che dipende dalle modificazioni che la psiche può accettare di compiere e dal suo potenziale di trasformazione.

Ogni età troverà nel suo svolgersi elementi unici e nuovi, ma si dovrà mantenere ben ferma la memoria del passato come flusso vitale continuo e indivisibile, viaggio attraverso il quale si dipana un'intera esistenza.

Se la curva della vita psichica sembra resistere ad adattarsi a questa legge naturale, mentre si resta immobili con lo sguardo fissato indietro, ci si pietrifica.

*Il corpo di Francesca Woodman va ad occupare i luoghi, **e il suo, Miglietti?***

Già a quindici anni Francesca Woodman comincia a usare il suo corpo nudo per i propri scatti. Per le proprie opere usa soltanto il bianco e nero e ella stessa ne è spesso il soggetto, cosa resa possibile attraverso le tecniche della lunga esposizione e della doppia esposizione i cui effetti sono quelli di rendere immagini spettrali, eteree della persona – come se volesse imprimere l'immagine della sua anima - mentre l'ambiente circostante ha una linea ben definita.

Francesca resta sempre enigmatica, mai un'entità compiuta ma frammentaria, poiché nelle sue foto non appare mai il suo corpo intero, a sottolineare come il corpo sia in perenne metamorfosi e come l'Io non sia qualcosa di unitario bensì in continuo processo di formazione e rinnovamento;

dalle espressioni facciali che troviamo nei suoi scatti e grazie alla scelta dei luoghi dove fotografare, emerge un'angoscia esistenziale che consiste nel tentativo di dare unità e quindi una fisionomia precisa e non mutevole al proprio Io, catturando in un fotogramma la propria persona in modo da arrestare almeno sulla pellicola l'inarrestabile processo di metamorfosi a cui è soggetta.

*Per Franko B, il corpo è una zona di guerra, lo spazio della resistenza, ("Identità mutandi", FAM) **invece per lei come umanità femminile?***

Molte le donne che rappresentano il corpo delle donne mettendo in gioco a volte, anche se stesse. Carolee Scheemann nel 1963 produce "Eye Body" dove espone il suo stesso corpo come "Territorio visuale" segnando il passaggio del corpo femminile, che fin ora era stato oggetto dell'opera d'arte, a soggetto della stessa. Alla performance è connesso a una ambientazione caotica e straniante, fatta di vetri rotti e di specchi e vari elementi di recupero.

Riguardo questa esperienza l'artista alcuni anni dopo affermerà: ho deciso che volevo che il mio corpo fosse compreso nell'opera come materiale integrante".

Gina Pane, Orlan e Abramovic agiscono attraverso eventi che vogliono portare all'attenzione problematiche vicine al loro essere donne, ma anche e soprattutto affrontano il tema del corpo e della sua riduzione ad oggetto. Per condannare la diffusione degli interventi estetici Orlan ricorre pesantemente ad essi modificando più volte il suo volto che diviene il supporto di numerose sperimentazioni artistiche che parlano del dramma della mancanza dell'identità.

Le istanze del femminismo hanno avuto un ruolo notevole negli anni Sessanta e Settanta e oltre del secolo scorso, mettendo appunto in scena il corpo in una varietà di valenze diverse: frammentato, martoriato oppure come momento di scontro verso barriere sociali consolidate che hanno nel portamento e nel costume le abitudini che consolidano i rapporti di potere e di classe, nonché di genere legate al sesso di cui il soggetto artista è egli/o ella portatore/portatrice. Alcune donne artiste sono state in prima linea nel tentativo di andare alle radici di certi comportamenti sociali legati a forme di violenza verso le donne.

In primo luogo citerei Gina Pane (Biarritz 1936 – Parigi 1990), incentrata sul problema del dolore interno, che diventa ferita e potrebbe anche essere una forma di elevazione spirituale, in maniera affine ad una tradizione religiosa medioevale. I suoi primi lavori sul corpo risalgono al 1968, ma la prima azione in si ferisce è del 1971, e s'intitola Escalade tagliandosi con lamette in varie parti del corpo, ma anche l'orecchio, la lingua o le mani. In altre performance piantava spine di rose nelle braccia, un modo per esprimere l'angoscia di un doloroso rapporto d'amore, come in Azione sentimentale (1973), a Milano alla Galleria Diagramma.

Gina Pane si fletteva davanti agli spettatori, recando con sé delle rose gialle in segno di devozione e amicizia, mostrando tuttavia vulnerabilità, fragilità e debolezza. Ella aveva lavorato sull'aggressività dello spettatore, proponendosi come priva di difese – come si è visto ferendosi con le spine di rose – portando tale aggressività a manifestarsi, al fine di rivelarne la gratuità e l'insensatezza.

Una riflessione su "la búsqueda del yo" di Federico García Lorca, è usata in una opera di Eva Yerbabuena, danzatrice:

EVA YERBABUENA, "FEDERICO SEGUN LORCA", Granada (2011)

Coproducción del Patronato de la Alhambra y Generalife y la Compañía Eva Yerbabuena Ballet Flamenco.

[Reflexión *búsqueda del yo*]

***"Ahora, he descubierto una cosa terrible, yo no he nacido todavía.
Ninguna de las horas muertas me pertenecía, porque no era yo el que había vivido,
Ni las oras de amor, ni las horas de odio.
Ni las horas de inspiración.***

***Mi mama, doña muerte, me había dado las llaves del tiempo
Y por un instante, lo comprendí todo,
Yo, vivo de prestado.***

***Y por un momento, lo comprendí todo,
Lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver, si nazco***





*Secondo Federico la sua vita è morta e non nasce finché si ritrova a se stesso. La sua mama li ha dato la chiave del tempo, e finché si ritrova, vive di prestatato. **Dove reside la ricerca di noi stessi secondo lei?***

Nell'arte contemporanea il corpo (nudo o no), non può più essere naturale come lo fu in precedenza, poiché troppe stratificazioni culturali hanno lasciato il loro segno. Sembra, comunque, più plausibile che il corpo, fin dal suo ingresso nell'arte, abbia dovuto necessariamente diventare 'artificiale'. E' proprio questa demarcazione tra arte e vita che, assottigliandosi via via dagli anni settanta, divenne alla fine confusa.

L'affermazione 'Tutto è arte', certo propria a quel periodo di rivolta, nell'ultimo postmoderno sembra funzionare soltanto come etichetta estetizzante.

Eppure il vivere consapevolmente all'interno di una cultura comporterebbe lo sforzo continuo di chiarimento dei suoi presupposti, attraverso distinzioni il più possibile accurate, che nascono dal confronto con altre distinzioni fatte nel passato.

Su quest'urgenza intellettuale ed etica ci aspetteremmo più indicazioni dagli storici dell'arte ma anche dai critici il cui ruolo, oggi, non può esaurirsi nel 'presentare oggettivamente'.

Il corpo nella società contemporanea è+^o <attraversato da sempre nuove tensioni, da flussi e pulsioni che lo aprono e lo dischiudono a nuove esperienze di dolore, godimento e nel contempo di peso e forma tanto da tracciarne nuovi contorni.

Attraversare il corpo significa tentare di cogliere i nuovi linguaggi che ad esso conducono e che tentano di descriverlo e di indagarlo.

“Ceci est mon corp, ceci est mon logicie”

Il corpo è una borsa ... lo lavoro sull vecchio mito della metamorfosi. Non possiamo cambiare il corpo, possiamo solo cambiare le apparenze.

Il corpo è obsoleto, non fa piu fronte alla situazione: non è fatto per la velocità e tutto va sempre più veloce. I nostri occhi non sono fatti per gli schermi e si passa sempre più tempo al computer.

Eppure, toccare il corpo è vietato. La religione, la psicoanalisi è la superstizione sono d'accordo sul famoso “Accetta te stesso”

“Il corpo” Conversazione tra FAM e Orlan.

Lotto contro un'identità unica e unilaterale. Amo l'identità multiple, le identità nomadi.

Quello che ricerco nella vita, è la possibilità di andare a vedere altrove, altro e altrimenti: di che cosa siamo o saremo capaci? Siamo su delle rotaie ma abbiamo la possibilità di cambiare direzione o di restarci sopra in qualunque momento:

a me interessa quel momento.

Avremo la possibilità di cambiare dieci volte il corso della storia, facendoci scoprire tutte le possibilità.

"Molto sulla cultura e l'identità di una società può essere raccontato dallo status e la condizione in cui vivono le donne, dal ruolo che hanno, i diritti a cui possono o non possono accedere, l'abbigliamento a cui devono aderire. Inoltre una donna musulmana proietta più intensamente le realtà paradossali che cerco di identificare - ha spiegato la Neshat in un'intervista -.

"Ogni immagine è costruita per amplificare la contraddizione. Il tradizionale femminile come la bellezza e l'innocenza da una parte, e dall'altra la crudeltà la violenza, e l'odio, che coesistono all'interno della complessa struttura dell'Islam stesso".

"Certamente mi sento emotivamente, psicologicamente, culturalmente e politicamente divisa tra Oriente e Occidente, e anche la mia arte rispecchia questa dicotomia - ha detto la Neshat a Domus. - È divenuta in certo qual modo uno strumento, un modo per affrontare il mio personale dilemma; ma poi mi sono ritrovata in un dialogo più vasto sulle realtà sociali, politiche e culturali del mio paese e del mondo in generale".

*Escrito sobre
el Cuerpo 2013, di Francesca Pierleoni*

SEXTA PARTE

CAPITULO 1. BIBLIOGRAFÍA
CAPITULO 2. ILUSTRACIONES

CAPITULO 1. BIBLIOGRAFÍA

Libros

Alfano Miglietti, Francesca. *Identità mutandi. FAM (Alfano Miglietti)*

Alfano Miglietti, Francesca. *Il corpo come linguaggio*. Lea Veugine. SKIRA. Vettese Angela.

Alfano Miglietti, Francesca. *Nessun tempo, nessun corpo*. SKIRA.

Anzieu, D. 1998. *El yo piel*. Madrid, Biblioteca nueva

Arcos-Palma, Ricardo *Olan: El cuerpo un lugar de discusión pública* Nómadas (Col), núm. 38, abril, 2013, pp. 205-216 Universidad Central Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105127475013>

Atkinson, Michael. 2003. *Tattooed : the sociogenesis of a body art* -University of Toronto Press.

Baldini, L. 2005. *CARLA FRACCI. Imaginni , 1996 – 2005*. Firenze: Le Lettere

Bango Torviso, Isidro G. 2006. *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Galaxia Gutenberg

Batllori, J. y Escandell, V. (2009). *150 Juegos de Estimulación: actividades para acompañar el desarrollo del niño desde su nacimiento hasta los 3 años*. Verticales de bolsillo: Barcelona

Bullón de Diego, José María, 1965,2010. *Dibujo interno: un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. Cultivalibros

Cage, John, 1912-1992. *Silencio* Madrid: Árdora, 2003

Camesasca, Ettore.1981. *La obra pictórica completa de Miguel Angel* . Noguer

Caravaggio, Michelangelo Merisi. 1972. *La obra pictórica completa de Caravaggio*. Noguer

- Carbonetti, Jeanne. 2004. *El yoga del dibujo : la unión del cuerpo, la mente y el espíritu en el arte del dibujo*. Gaia
- Cigaran, SR. 2009 - *Danza movimiento terapia: cuerpo, psique y terapia Avances en salud mental relacional* . Dialnet.unirioja.es
- Cirlot, Lourdes. 2011. *Procesos creativos y trastornos psíquicos*. Universidad de Barcelona
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador : visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Danser Ça vie. Art e Danse de 1900 a nous jours*. Centre Georges Pompidou, France. 2011.
- Da Vinci, Leonardo. 2004. *Tratado de la pintura*. Akal
- Descharnes, Robert. 2007. *Salvador Dalí, 1904-1989 : la obra pictórica*. Taschen
- De Vecchi, Pierluigi. 1968. *La obra pictórica completa de Rafael*. Noguer.
- Düchting, Hajo.1996. *Wassily Kandinsky, 1866-1944 : una revolución pictórica* Taschen.
- Francés, Fernando. 2002. *Así nos hemos visto : la figura humana en el arte español...* [et al.] Lunwerg.
- Galinier, J. 2014. *La mitad del mundo: cuerpo y cosmos en los rituales otomíes* books.google.com
- Gómez Molina, J.J. Cabezas, L. Copón, M. Ruiz, C. y Zugasti, A. (2007) *LA REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN. Danza, teatro, cine música. Dibujo y profesión I*. Madrid: Cátedra.
- Grippa V. 2006. *Savignano. Anomalia di una stella*. Berlino: Rizzoli
- Jódar, A. 2011 *Dibujando la música en el festival de música española de Cádiz*. (Ediciones VI y VII) Granada: Universidad de Granada.

- José María Bullón de Diego, Bullón de Diego, José María, 2010. Cultivalibros.
- Quijano Ahijado, Jorge. 2014. *En torno a lo visible: la fuga en las artes plásticas*. Akal
- Laban, R.1987. *El dominio del movimiento* books.google.com
- Lapierre, A; Aucouturier, B. 1984 *Simbología del movimiento* Bioenergeticalatam.com.ar
- Levinas, E; Cohen, E; Montero,E. 2000. *La huella del otro*.Monoskop.org
- Levin, E. 2003. *Discapacidad, Clínica y Educación: los niños del otro espejo* lainfancia.net
- Lolli, A. Zocchetta, M. Peretti, R. 1998. *Manuale di Anatomia Artistica, vol.1 Struttura Uomo*. Vicenza: Neri Pozza.
- Lolli, A. Zocchetta, M. Peretti, R. 2001 *Manuale di Anatomia Artistica, vol.2 Struttura Uomo*. Vicenza: Neri Pozza.
- Maillard, Chantal. 2011. *Conjuros*. Huerga fierro editores/ poesia
- Maillard, Chantal. *Hilos seguidos de cual*. TusQuets editores. Marginales 243. Nuevos textos sagrados.
- Marqués Serrano, Olga. 2009. *La piel en la pintura*. Reprofot.
- Martínez, Francisco. 1788. *Introduccion al conocimiento de las bellas artes ó Diccionario manual de Pintura, escultura, arquitectura, grabado...*
- Martínez Rossi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica : procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica |Melero Rodríguez, Encarnación. 2003. *La mente del artista : una aproximación a los procesos de la creatividad*
- Martinez Rosi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporaneo*. Tezontle

- Mayayo, P.2003. *Historias de mujeres, historias del arte* - dialnet.unirioja.es
- Medina A, Moreno MJ, Medina I, Lillo R, Romero J. 2004. *Por qué decoramos nuestro cuerpo*. Editor: Moreno JC. Monografías de Dermatología. Patología cutánea en la Generación X. Monografías de Dermatología; 6:5-13.
- Molina, JGG; Cabezas,L; Copón,M. 2005.*Los nombres del dibujo* - wdb.ugr.es
- Muybridge, E. 2007. *Muybridge's Human Figure in Motion*. Mineola, New York: Dover publications, INC
- Rabazas Romero, Antonio. *La fisura anatómica*. Breve introducción a los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo Disponible en <http://eprints.ucm.es/25022/1/06-La%20Fisura%20anatomica%20web.pdf>
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España: Ediciones Siruela
- Raynes, John [traducción Juan Brambilla Vega. 2008. *Curso completo para dibujar la figura humana*. Blume.
- Reyero, Carlos. 2009. *Desvestidas : el cuerpo y la forma real*. Alianza Editorial.
- Roldán, Joaquín y Marín Viadel, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación*Serrano, A.M. 2005. *Inteligencias múltiples y estimulación temprana: guía para educadores, padres y maestros*. MAD: Sevilla.
- Sanmiguel, David. 2010. *Figura a la acuarela*. Parramón |
- Vidal, M. 2007. *Estimulación Temprana (0-6 años): Desarrollo de capacidades, valoración y programas de intervención*. Ciencias de la Educación Preescolar y Especial: Madrid.
- Virilio, P; Benegas, P. 1988. *Estética de la desaparición*. Anagrama Barcelona
- Wollen, Peter, 2006. *El asalto a la nevera : reflexiones sobre la cultura del siglo XX* . Akal
- Zöllner, Frank. 2007. *Leonardo da Vinci, 1452-1519 : obra pictórica completa y obra gráfica*. Taschen.

Artículos

Balsalobre, David Rodrigo. 2008. *Una caricia, ya es danza Susy Q 16*. Disponible en línea http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_16_2.htm. Consultado el 27/03/2011

Crompton, Sarah. 2012. *The mighty Pina Bausch* The Telegraph. Disponible en línea <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/9272080/The-mighty-Pina-Bausch.html>. Consultado el 02/01/2013

2008. *La cartografía artística de la sensación: tres obras recientes de Rosario Lopez. Antropologías del espacio: Etnografías del paisaje y del lugar*. pgs. 295-306. Consultado el 04/01/2013

Iñigo Clavo, María. 2002 *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Vil, H." del Arte, t. 15, 2002, págs. 405-423 Pdf*. Consultado el 20/11/2012

Mangieri, Rocco. 2010. *Cuerpos en interacción: teatro, danza y multiculturalidad*. Disponible en línea https://www.researchgate.net/publication/277170367_Cuerpos_en_interaccion_teatro_danza_y_multiculturalidad . Consultado el 27/03/2011

Marqués Serrano, Olga. 2009. *La piel en la pintura*/ Reprofot.

Martínez Rossi, Sandra. 2011. *La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.

Nápoles Alvarado, Diana Leticia. 2014. *Pina Bausch, habitando los silencios El siglo de Torreón*. Disponible en línea <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/951249.pina-bausch-habitando-los-silencios.html> . Consultado el 18/06/2015

Navajas Rodríguez de Móndeolo, Trinidad. 2007. *Estudio comparativo de los conceptos de perspectiva y armonía en el espacio de creación pictórica y musical*. Universidad de Granada.

Nicolin, Paola. 2009. *Dallo studio alla città. Flash Art n.276* Consultado el 09/06/2010

Olivares R. *Escrito sobre la piel*. Exit. 2001; 2:8-9. Documento descargado de <http://www.elsevier.es> Consultado el 08/03/2011

Río Branco M. *Entre los ojos*. Barcelona: Fundación la Caixa, D L; 1999. Documento descargado de <http://www.elsevier.es>. Consultado el 02/01/2013

Romero Acosta, Mónica. *Pina Bausch y Edward Hopper: Expresionismo y Realismo Divulgación e Investigación*. Pdf. Consultado el 20/06/2013

Rosenbaum, Alfredo. 2008. *Performance, cruce de lenguajes y provocación. Análisis del ciclo de performance en expotrastienas 2007. KEPES Año5 No.4 enero-diciembre 2008, págs. 217-235* Consultado el 10/05/2012

Teresa, Sessé. 2008. *Locos por Pina Bausch. DANZA BALLETT*. Disponible en línea <http://www.danzaballet.com/pina-bausch/>. Consultado el 10/01/2014

Tolosa Marín, José Luis. 2002. *Cambio semántico del módulo para su utilización en una práctica pictórica*. Universidad del País Vasco.

Sánchez Medina, Rubén, 2011 *La figura humana en el arte canario contemporáneo 1981*. Universidad de La Laguna. GRAFICO PROY

Vasquez Rocca, Adolfo. 2006. *Pina Bausch; Danza Abstracta y psicodrama analítico* En Almiar, Margen Cero. Madrid 2006. Consultado el 20/11/2012

Villegas, Cristina. 2009. *Descansa en paz pequeña Pina Danza ULima*. Disponible en línea <http://danzaulima.blogspot.com.es/2009/07/pina-bausch.html> . Consultado el 15/03/2013

Tesis doctorales

Callizo Gutiérrez, Carlos. *Pintura matérica y tridimensional. Evolución y situación actual. Reflexiones teórico-prácticas* Tesis Doctorales en Red

Engel, Maria Luiza ; Ramos;Szturm, Elyeser 2015. *Efusão Pictórica* . Tesis Doctorales en Red

Galeno Ibaceta, Claudio. *Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París: la conciencia del cuerpo en la arquitectura*. Tesis Doctorals en Xarxa

López Benito, María Victoria *Estudio exploratorio sobre la interpretación didáctica del arte en el museo a través de tecnologías móviles*
Tesis Doctorals en Xarxa

Lizarraga Gomez, Iraitz *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban* . Tesis Doctorals en Xarxa

Ruiz García, Sonia, 2012. *Trabajo y género en el movimiento feminista y de mujeres en el estado Español (1988-2012)* Tesis Doctorals en Xarxa

Sierra Monsalve, Sergio *Acciones corporales inámicas*. Metodología del movimiento físico para intérpretes escénicos inspirada en el principio de alteración del equilibrio Tesis Doctorals en Xarxa

Entrevistas y escritos

Escudos, Jacinta. 2007. *Regina José Galindo: el cuerpo como lenguaje artístico*. *Espacio Filmica*. Disponible en línea <http://www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/006099.html>

Hontoria, Javier. 2005. *Siempre habrá violencia en mi obra*. *El Cultural*. Disponible en línea <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>. Consultado el 28/07/2013

Juado, Maria Cristina. 2009. *Entrevista a Pina Bausch. Nunca quise ser coreógrafa* *Revista YA. Chile*. Disponible en línea <http://www.emol.com/noticias/magazine/2009/06/30/365075/ultima-entrevista-a-pina-bausch-en-chile.html>. Consultado el 28/07/2013

Film

“Hable con ella”. Director: Pedro Almodóvar

“Pina Love 3D” Director: Win Wenders.

“Women without men”. Directores: Shirin Neshat y Shoja Azari

Recursos electrónicos

Sureda, Joan. 2000. *Summa pictórica: historia universal de la pintura*. Planeta Agostini DVD

CAPITULO 2 INDICE DE ILUSTRACIONES

2.1 Bailando la huella del espacio

2.2 Un espacio que nos estrecha y nos encoge

FIG. 1.	Toro, C. (2011). <i>Il lamento delimperatrice danzato VII</i>
FIG. 2,3.	Romero, X. [sin fecha de descripción del trabajo]. Registro de imágenes de proyectos escénicos e interdisciplinarios.
FIG. 4.	Romero, X. [sin fecha de descripción del trabajo]. <i>Registro de imágenes de proyectos escénicos e interdisciplinarios.</i>
FIG. 5	Booth, Albin. <i>Osmosis</i> (1999)
FIG.6	Mendieta, Ana. <i>Sin título, Serie Siluetas</i> (1976)
FIG. 7	Woodman Francesca. <i>Spaces I series, Providence.</i> (1977) Rhode Island
FIG. 8.	Stein, V. <i>Performing Arts</i> (2023).
FIG. 9.	Schoorl Juuke. <i>Rek.</i> (stretch in Dutch), (2014)
FIG. 10.	Guimarey cruz, C. <i>Demoliciones</i> (2009)
FIG. 11.	Orlan. <i>"Body-Sculptures"</i> (1964-1967)
FIG. 12.	Johannes Stoetter <i>Questa non è una rana</i>
FIG. 13.	Sin título de descripción. Recuperado de http://elpincelconlienzo.com/2012/05/07/la-expresion-artistica-a-traves-del-cuerpo/
FIG. 14.	Beuys, J. <i>Coyote</i> (1943).
FIG. 15.	Burchett, George. <i>El Gran Omi</i> (1922)
FIG. 16.	Sin título de descripción. Recuperado de http://www.pinturayartistas.com/artistas-contemporaneos-de-body-painting/
FIG. 17	Haring, Keith. (1992) Keith Haring convierte a Jones en un graffiti viviente. Fotografía de Javier Porto.
FIG. 18	Russell, Ariana. <i>Skin.</i> (2005).
FIG. 19	Booth, Albin. <i>Osmosis</i> (1999)
FIG. 20	Guimarey Cruz, C <i>De blanco a transparente</i> (2011)
FIG. 21,22	Booth, Albin. <i>Osmosis</i> (1999)
FIG. 23	Romero. X <i>A orillas del silencio</i> (2012)
FIG. 24,25,26	Guimarey Cruz, C <i>De blanco a transparente</i> (2011)
FIG. 27	Booth, Albin. <i>Osmosis</i> (1999)
FIG. 28	Udo, Nils., Radeau d'automne 9, branches de châtaigniers écorcées, troncs de sapin Douglas, Vallée de la Creuse 2012, Courtesy galerie Claire Gastaud,
FIG. 29	Udo, Nils. <i>sans titre</i> , (1993), hêtre, sorbes, Langeland, Danemark,
FIG. 30	Romero. X <i>A orillas del silencio</i> (2012)
FIG. 31	Pina Bausch. <i>Bamboo Blues</i> (2008) Paris 4e.Théâtre de la Ville
FIG. 32	Guimarey Cruz, C <i>De blanco a transparente</i> (2011)

FIG. 33	Mendieta A. <i>Untitled</i> (1984).
FIG. 34, 36	Guimarey Cruz, C <i>De blanco a transparente</i> (2011)
FIG. 35	Niño con una incapacidad en una Sala Snoezelen. Recuperada de Serrano, A.M. 2005. Inteligencias múltiples y estimulación temprana: guía para educadores, padres y maestros. MAD: Sevilla
FIG. 37	37 Mendieta A. <i>Old mother blood</i> (1981)
FIG. 38, 39	Zampaglione, F. <i>Proyecto Movimiento Humano</i> . (2013).
FIG. 40	Reboredo, Carola. [Ilustración] Carola Recuperada de http://carolareboredo.blogspot.com.es/2011/02/anadirleyenda.html
FIG. 41	Romero X. <i>Registro de imágenes de proyectos escénicos interdisciplinarios</i> (1996- 2013).
FIG. 42	Safigueroa, E. (2012). [performance] Sin título de descripción del trabajo.
FIG. 43	Edgerton. <i>Comba moviendose</i> (1952)
FIG. 44	Juergen Laubhold. (2003). Solo coreográfico a partir de la pieza homónima compuesta para guitarra de Fernando Fizbein.
FIG. 44	Orlan. " <i>Body-Sculptures</i> "(1964-1967)
FIG. 45	Clavijo, Jesús. <i>Oscuro cuerpo resplandeciente</i> . (1998) Obra Cultural de Unicaja.
FIG. 46.	Mendieta, Ana. Untiled (body tracks). (1974). The Estate of Ana Mendieta Collection, courtesy Galerie Lelong, New York
FIG. 47,48	Mendieta, Ana. <i>Siluetas</i> 1973 - 1977 (México)
FIG. 49	Galindo, Regina. <i>Los soldados me quitaron la vergüenza</i> (2006)
FIG. 50	Galindo, Regina. <i>Piedra</i>
FIG. 51	Galindo, Regina. <i>Caparazón</i> (2010)
FIG. 52	Galindo, Regina José. <i>Carnada</i> . (2006) Santo Domingo, República Dominicana.
FIG. 53	Galindo, Regina. <i>Limpieza social</i> (2006)
FIG. 54	Orlan. <i>Omnipresence-Surgery</i> . (1993)
FIG. 55	Orlan. <i>Self Hibridizacion, In between</i> , (1994) Pintada entre Paris, los Angeles y New york.
FIG. 56	Pane, Gina. <i>Biarritz</i> (1939) - Parigi (1990)
FIG. 57-60	Schoorl Juuke. <i>Rek</i> . (stretch in Dutch), (2014)
FIG. 61	Franco B. <i>Full of Love</i> , (2007) curated by Luca Beatrice at Marena Rooms Gallery, Turin,
FIG. 62	Franco B <i>I Miss You at The Bar nightclub</i> (2000), performed, Birmingham in May
FIG. 63-64	Brus, Gunter <i>Automutilación III</i> , (1965)
FIG. 65-66	Brus, Gunter. <i>Drei Kreuze</i> [dibujo]
FIG. 67	Rainer Arnulf. Untiled (1969-74)

FIG. 68-72	Rainer Arnulf. <i>Autoritratto</i> (1973) Collection Maison Européenne della photographie, Parigi
FIG. 73-75	Nitsch Herman. <i>Des Orgien</i> . Mysterien Theater.
FIG. 76-78	Neshat, Shirin. <i>Guardians of revolution</i> . (1994).
FIG. 79	Neshat, Shirin. <i>Stories of Martyrdom (From women of Allah)</i> . (1995)
FIG. 80	Neshat, Sirine. <i>Rebellious Silence</i> (1994).
FIG. 81	Neshat, Shirin. <i>Speechless</i> . (1993)
FIG. 82	Orlan. <i>Masques</i> (2014) Self-hybridations Peking Opera Facial Designs,
FIG. 83	Orlan. <i>Masques, Peking opera, facing designs & réalité augmentée</i> (2014)
FIG. 84	Orlan. <i>The liberty flayed, American-Indian Self-hybridizations, Amérindiennes</i> (2005-2008)
FIG. 85	Orlan, <i>Extrait de « MesuRages »</i> . (2013) Video 3D(4h55min) Produced and realised by Orlan.
FIG. 86	Orlan. <i>Extrait de « Bump Load »</i> (2013) Video 3D (6min47) Produced and realised by Orlan.
FIG. 87 – 90	Orlan. <i>The Kiss of the Artist</i> . (1977) FIAC, Grand Palais, Paris, France
FIG. 91	Orlan. <i>dancing with her shadow</i> . (1964-1967)
FIG. 92	Haring, Keith. <i>Haring pinta a Grace Jones</i> . Fotografía de Javier Porto. Comienza la sesión.
FIG. 93-94	Haring, Keith. <i>Keith Haring convierte a Jones en un graffiti viviente</i> . (1992) Fotografía de Javier Porto.
FIG. 95	Cuenca, Lilibeth. <i>Licked Room performance and video installation</i> . (2000).
FIGS. 96-98	Cuenca, Lilibeth. <i>The artist's Kiss</i> . Fiac au Grand Palais, Paris, 1977
FIG. 99-106	Cuenca, Lilibeth. <i>How to Break the Great Chinese Wall II Women on painting</i> , (2008).
FIG. 107	Cuenca, Lilibeth. <i>Vagina painting</i> . Cinemateque, E 4th street New York, 1965.
FIG. 108-110	Cuenca, Lilibeth. <i>Blood signs & body tracks</i> . University of Iowa, Usa, 1974.
FIGS. 111-114	Cuenca, Lilibeth. <i>Anthropometries of the blue period</i> . Galleri Internationale d'arte contemporaine, Paris, 1960
FIGS.115	Klein, Yves. <i>Il vuoto</i> . (1958) Galería Iris Clert di Parigi.
FIG. 116-118	Klein, Yves. <i>ANTROPOMETRIE</i> (1960)
FIG. 119	" <i>Eva Yerbabuena, Federico según Lorca, Granada</i> " (2011) Coproducción del Patronato de la Alhambra y Generalife y la Compañía Eva Yerbabuena Ballet Flamenco.
FIGS. 120-128	Yosuke Yamahata. <i>Sombra atómica</i> . (1945)
FIG. 129	Valdosera, Eulalia. <i>The Navel of the World</i> , (1991-2008)
FIGS.131-133	Canogar, Daniel. <i>Sikka Magnum</i> , Video: Instalacion.
FIG.134-136	Cornelli, Fabio. <i>Altro</i> . (2010)
FIG. 137-138	Hemmer Lozano, Rafael. <i>Voice array</i> . (2014) - Carroll/Fletcher Gallery, London, United Kingdom

FIGS. 139-140	<i>Pulsse room</i> (2015) - MUAC Museum, Mexico City, México
FIGS. 141	Orlan. <i>Omnipresence-Surgery</i> . (1993) chez ORLAN and Raphael Cuir Diner AICA Association Internationale des Critiques d'Art France
FIG. 142-143	Orlan. <i>Opera Surgery-Performance</i> , (1991)
FIGS.144-149	Orlan. <i>Donkey skin</i> , (1990) Museo de Arte Moderno de Bogotá
FIG. 150-152	Orlan. <i>Omnipresence-Surgery</i> ,(1993) Opération chirurgicale-performance dite Omniprésence
FIG. 153-154	Orlan. <i>Madonna of the garage</i> , (1990)
FIGS. 155-156	Orlan. <i>Madonna garden</i> , (1986)
FIG. 157	Sherman, Cindy. <i>Untitled #458</i> , (2007-08) Glenstone
FIG. 158-161	Sherman, Cindy. <i>Untiled</i> . (1976).
FIG. 162	Sherman, Cindy. <i>Untiled</i> . (1972-6) New York
FIGS. 163	Sherman, Cindy. " <i>Doll Clothes</i> ," (1975) Production stills. 16 mm film transfer to DVD, 2:22 min. Edition of 10. Courtesy Metro Pictures, New York
FIGS. XCII – XCIV	Mendieta, Ana. <i>Untitled (Leaf drawing)</i> , (1982)
FIGS. XCV – CI	Mendieta, Ana. <i>Siluetas</i> . (1973-80)
FIG. CII	Mendieta, Ana. <i>Untitled (Body Tracks)</i> . (1974)
FIG. 169	Oppenheim, Dennis. <i>Gallery Descomposition</i> (1967) Gypsum, plaster, cement, pigment, metal,filings. U.S.A, Canada
FIGS. 170	Dennis O. <i>Annual Rings</i> . (1968) [instalation] Helman Gallery New York
FIG. 171-172	Cahun, Claude. <i>Autorretrato</i> , (1929)
FIGS. 173	Mishima, Yukio. performance <i>Yokuku (Patriotismo)</i> (1966)
FIG.174	Warhol, Andy. <i>Sin titulo</i> Recuperadas de http://tiscargarcia.blogspot.com.es/2012/12/071212.html
FIG. 175	Byars, James Lee. <i>Sin título</i> . Performance (1972)
FIG. 176	Oppenheim, Dennis. <i>Posición de Lectura para una quemadura de segundo grado</i> , (1970)
FIG. 177	Aconcci, Vito. Performance <i>Seedbed</i> (1972) New York
FIGS. 178	Export, Valie. <i>Stiegenbett (Escalera-cama)</i> , (1972)
FIG. 179	Gilbert and George, <i>The singing sculpture</i> , (1973)
FIGS.180	Horn, Rebeca. <i>Unicorn</i> , (1970/72)
FIGS.181	Horn, Rebeca. <i>Arm Extensions</i> (1968)
FIG.182	Abramovic, Marina. <i>Rhythm 0</i> , (1974) Modern Galerija, Ljubljiana
FIGS. 183	Luthi, Urs. <i>The Numbergirl</i> (1973).

FIG.184	Luna, James. <i>Artifact Piece</i> . (1986) San Diego Museum of Man
FIGS. 185-186	Sherman, Cindy. <i>Untiled Film Still</i> (1977). The Museum of Modern Art, N.Y.
FIGS.187	Sherman, Cindy. <i>Untiled Film Still</i> , (1980). The Museum of Modern Art, N.Y.
FIGS. 188	Cattelan, M. <i>A perfect day</i> (1999), Collection Castello Di Rivoli
FIG. 189	Leavitt, Mike. <i>Art Army</i> . (2002)
FIG. 190	Kanemaki, Yoshitoshi. <i>Ambivalence. Memento mori</i> (2012)
FIG. 191	Kanemaki, Yoshitoshi. <i>TAYUTA Caplice</i> . (2014)
FIG. 192	Kanemaki, Yoshitoshi. <i>Ambivalence. Memento mori</i> (2011)
FIG. 193	Kanemaki, Yoshitoshi. <i>Sin título</i> . (2011)
FIG. 194	Woodman, Francesca. <i>Untiled, Providence</i> , Rhode Island (1976).
FIG. 195-196	Woodman, Francesca. <i>From Space I series, Providence</i> , (1977) Rhode Island.
FIGS. 198	Woodman, Francesca. <i>Untiled, Providence</i> , (1976) Rhode Island.
FIG. 197	Woodman, Francesca. <i>Autorretrato Providence</i> ,. (1976) Rhode Island.
FIG. 199-203	Woodman, Francesca. (1976) <i>Untiled, Providence</i> , Rhode Island.
FIG. 204-206	Woodman, Francesca. <i>House #4, Providence</i> , (1975-1976). Rhode Island. Courtesy George and Betty Woodman.
FIGS. 207	Woodman, Francesca. <i>Untitled</i> . (1972-75) Boulder, Colorado,
FIG. 208	Woodman, Francesca. <i>Sin título</i> (1980) MacDowell Colony. Peterborough Hampshire.
FIGS. 209-211	Woodman, Francesca. <i>Untiled, Providence</i> , (1976) Rhode Island.
FIG. 212-214	Woodman, Francesca. <i>From Angel series</i> , (1977) Rome.
FIG. 215	Yoko Ono, <i>Ask the clouds to remember</i>
FIG. 216	John Lennon y Yoko Ono, de pie frente a EE.UU. <i>Maciunas supera todos los registros sobre el Genocidio!</i> , (1970)
FIG. 217	<i>Fluxus at the kitchen</i>
FIG. 218	Douglas College, <i>New Brunswick</i> , (1963) Intérprete: George Brecht
FIG. 219	" <i>A Visual Essay on Gutai</i> " at Hauser & Wirth" contemporary Art Daily
FIG. 220	Gutai: <i>Splendid Playground</i> - The Solomon R. Guggenheim Museum
FIG. 221	Akira Kanayama Ashiato <i>Footprints</i> (1956) Ryoji Ito and The former members of the Gutai, Museum of Osaka University
FIG. 222	Gutai: <i>Splendid Playground</i> - The Solomon R. Guggenheim Museum Shimamoto Shōzō hurling glass bottles, (1962)
FIG. 223	Gruppo Gutai_Sabura Murakami (1925-1996) breaking through many paper screens, 1956.
FIG. 224-230	Bianchi, Federico. <i>Body Mandalas</i> (1974) Buenos Aires, Argentina
FIG. 231-233	Oppenheim, Dennis. <i>Two Stage Transfer Drawing</i> , with son Erik (1971)

FIG. 234-241	Fontenoy, Frederic. <i>Metamorphosis</i> (1988 y 1992).
FIG. 242-246	Soler M. " <i>Bubble politics</i> " (2009) [instalación]
FIG. 247-259	Woodman, Francesca. <i>Untitled, Providence</i> , (1976) Rhode Island
FIG. 260-261	Hansen, Heather. <i>Gestos Vacíos</i> performance, Ochi Projets - Los Angeles (2005),
FIG. 262	Zordini, Ramona. <i>Blue</i> (2013).
FIG. 263	Zordini, Ramona. <i>Changing time II</i> (2013)
FIGS. 264.	Giuggio, Simona. for SAVE MY DREAM (2013).
FIG. 265-268	Giuggio, Simona. <i>Autoritratto terapeutico</i> (2014).
FIGS. 269	Composer Cage, J. <i>Variations VI</i> (1966)
FIG. 270	<i>Loops</i> de Merce Cunningham y OpenEnded Group (1971)
FIG. 271	Nam Yum Paik. " <i>Paricipation tv I</i> "
FIG. 272-273.	Christa Sommerer y Laurent Mignonneau " <i>Ley Intro</i> " (1995)
FIG. 274-275	Sauter, Joachim <i>Symphonie Cinetique - the Poetrie of Motion</i> (2012)
FIG. 276	Marina Abramovi & Ulay, <i>Rest Energy</i> , (1980)
FIG. 277-280	Abramovic & Ulay. <i>Relation in Time</i> (1977)
FIGS. 281-284	Abramovic & Ulay <i>Breathing In/ Breathing Out</i> (1977)
FIG. 285.	Chaplin, Charles. " <i>Non voglio fare l'imperatore</i> " (1940)
FIGS. 286	Chaplin, Charles. <i>Una Mujer de París</i> " (1923)
FIGS. 287	Chaplin, Charles. " <i>Non voglio fare l'imperatore</i> " (1940)
FIGS. 288	Chaplin, Charles. " <i>Luci della città</i> " (1931)
FIGS. 289-291	Nicholas Alan Cope & Dustin Edward Arnold. <i>Vedas</i>
FIGS. 292	Booth, Albin. <i>Osmosis</i> (1999)
FIG. 293	Booth, Albin. <i>Anamorphosis</i> , (2008)
FIG. 294-295	Booth, Albin. <i>Ghost Prints</i> , (2015)
FIG. 296	Booth, Albin. <i>Lacuna</i> , (2010)
FIGS. 297-303	Franke, D. (1988-1992). <i>La escultura que danza</i>
FIG. 304	Marin Clavijo, Jesus. <i>Fuego negro</i> (1997). Nueva York.
FIG. 305-313	Marin Clavijo, Jesus. <i>Preámbulos</i> (1997). Nueva York.
FIG. 314-315	Marin Clavijo, Jesus <i>WrK: Trazando el alma</i> . (1999) Málaga.
FIG. 316-323	Marin Clavijo, Jesus <i>Preámbulos</i> (1997). Nueva York

FIG. 324-328	Marin Clavijo, Jesus. <i>Fuego negro</i> . (1998). Málaga.
FIG. 329	Win Wenders <i>Pina love 3D</i> (2011) [film]
FIGS.330	Pina Bausch; <i>Danza Abstracta y Psicodrama Analítico</i>
FIGS. 331	Pina Bausch <i>Tanztheater Wuppertal</i> (1973)
FIGS. 332	Wim Wenders. <i>Pina Love 3D</i> . (2011). Alemania, Francia, Reino Unido. FOTOGRAFÍA Hélène Louvart
FIG. 333-334	Pina Bausch <i>Tanztheater Wuppertal</i> (1973)
FIGS. 335	Pina Bausch. “ <i>Café Muller</i> ” (1978)
FIGS. 336	“ <i>Orfeo y Eurídice</i> ” de Pina Bausch. Agathe Pouponey/ Opéra national de Paris
FIGS. 337-339	Stéphane Bullion y Marie-Agnès Gillot. “ <i>Orfeo y Eurídice</i> ” de Pina Bausch Agathe Pouponey/ Opéra national de Paris
FIG. 340	“ <i>ESTASI</i> ” a project by Luca D'Alberto (Official Trailer) Directed by Ivan d'Antonio
FIGS. 341	Pina Bausch. Recuperada de http://www.susy-q.es/web_susy/susyq_16_2.htm
FIGS.342	Anonyme (film produit par Auguste et Louis Lumière) <i>Danse serpentine [II]</i> (Cat. Lumière n°765-I), (1897-1899)
FIG.343-348	Grippa, Cristina <i>Il bambino sottovuoto</i> : di Christine Nöstlinger, regia Elio De Capitani, Teatro Elfo Puccini di Milano
FIG. 349-351	Eadweard Muybridge, <i>Animal Locomotion</i> , (1877), collotype.
FIG.352-353	Hermanos Bragalia, <i>Facendo un giro</i> , (1912)
FIG. 354	Maruyama, Shinishi. <i>Water Sculpture</i> (2009)
FIG. 355-360	Maruyama, Shinishi. <i>Nude</i> (2012)
FIGS. 361	Maruyama, Shinishi. <i>Kusho</i> (2006)
FIG. 362	Maruyama, Shinishi. <i>Gardens</i> (2010)
FIG. 363-366	Maruyama, Shinishi. <i>Water Sculpture</i> (2009)
FIG. 367-371	Maruyama, Shinishi. <i>Kusho</i> (2006)
FIG. 372	Numan, Bruce. Credit: www.artandliving.com
FIG. 373	Numan, Bruce. <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square</i> , (1967)
FIG. 378	Imagen (izquierda): Nauman, Bruce. <i>Art Make-up</i> , disponible en http://arttorrents.blogspot.com.es/
FIG. 379	Imagen (derecha): <i>Untitled (Hand Circle)</i> , disponible en http://www.theskinny.co.uk/
FIG. 380	Nauman, Bruce, <i>Five Marching Men</i> , (1985)
FIG.381	Nauman, Bruce. <i>Mean Clown Welcome</i> (1985)
FIGS. 382	Numan, Bruce. <i>Malice</i> (1980)
FIGS. 383	Nauman, Bruce <i>Double Poke in the Eye II</i> , (1985)
FIGS. 384	Nauman, Bruce. <i>Human Nature</i> (1983)

FIGS. 385	Nauman, Bruce <i>de feed me/ help me/ eat me/ hurt me</i> (1992)
FIGS. 386	Nauman, Bruce. <i>No, no</i> (1987).
FIGS. 387	Orlan. " <i>Exogene</i> " (1997)
FIG. 388	Orlan. " <i>Défiguration-Refiguration, Self-hybridations Africaines</i> " (2000-2003)
FIGS. 389	Orlan. " <i>Exogene</i> " (1997)
FIGS.390-393	Orlan. " <i>Body-Sculptures</i> "(1964-

Cap. 1 Bailando la huella del espacio

FIGS. 1,2	Toro, C. [Códigos de proyecto] <i>Il lamento dell'imperatrice danzato</i> (2011) 40 x 50
FIGS. 3 - 32	Toro, C. Serie <i>Il lamento dell'imperatrice danzato</i> (2011) 40 x 50
FIG. 33	Toro, C. <i>La huella del espacio</i> (2011) 40 x 50
FIG.34 - 35	Toro, C. <i>Cuerpo, tiempo y espacio</i> , (2011) 40 x 50
FIG. 36	Toro, C. <i>Danzando il segno dello spazio</i> [performance] (2015) 180 x 230

Cap. 2 Un espacio que nos estrecha y nos encoge

FIG. 37	Toro, C. <i>En los pliegues de la piel</i> (2015) 70 x 100
FIG. 38	Toro, C. <i>Dibujo anatómico</i> (2015) 70 x 100
FIG. 39	Toro, C. <i>Pelle médium</i> (2015) 70 x 100
FIGS. 40 - 41	Toro, C. <i>Spazio nascosto</i> (2015) 70 x 100
FIG. 42	Toro, C. <i>Piel confin</i> (2015) 70 x 100
FIG. 43	Toro, C. <i>Pelle attraversata</i> (2015) 70 x 100
FIG. 44	Toro, C. <i>Luogo specchio</i> (2015) 70 x 100
FIG. 45 - 46	Toro, C. <i>Corpo vivo</i> (2015) 70 x 100
FIG. 47 - 48	Toro, C. <i>Struttura uomo</i> (2015) 70 x 100
FIG. 49	Toro, C. <i>Pelle linguaggio</i> (2015) 70 x 100
FIG. 50	Toro, C. <i>Luogo abitativo</i> (2015) 70 x 100
FIG. 51	Toro, C. <i>Pelle assenza</i> (2015) 70 x 100
FIG. 52	Toro, C. <i>Spazio impronta</i> (2015) 70 x 100
FIG. 53 - 54	Toro, C. <i>L'atro "il doppio" me</i> (2015) 70 x 100
FIG. 55 - 57	Toro, C. Bocetos de proyecto (2015) 50 x 70
FIG. 58	Toro, C. <i>Nelle piege della pelle</i> (2015) 100 x 70
FIG. 59	Toro, C. <i>Corpo reinventato</i> (2015) 100 x 70
FIG. 60	Toro, C. <i>Spazio nascosto II</i> (2015) 70 x 100
FIG. 61	Toro, C. <i>Pelle médium II</i> (2015) 70 x 100

