

**¿QUE PUEDE UN CUERPO?
DISFUNCIONALIDAD, OBJETO Y ESPACIO. UN ACERCAMIENTO DESDE
LAS ARTES PLÁSTICAS**



BLANCA LILIANA GARCÍA HOYOS

Memorias de Grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas

Asesora

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magister en Historia del Arte

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
EL CARMEN DE VIBORAL**

2020

**¿QUE PUEDE UN CUERPO?
DISFUNCIONALIDAD, OBJETO Y ESPACIO. UN ACERCAMIENTO DESDE
LAS ARTES PLÁSTICAS**

BLANCA LILIANA GARCÍA HOYOS

Memorias de Grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
EL CARMEN DE VIBORAL
2020**

A Maru

AGRADECIMIENTOS

A Sergio Guerra mi compañero de vida, cuyas preguntas, aportes e incondicionalidad hicieron que pudiera materializar este proyecto de vida entorno al arte. También a mi hijo, a mi padre y a mi hermano, mi círculo primordial. Así mismo, a Luz Analida Aguirre quien se desempeñó como mi asesora del trabajo de investigación/creación el cual se materializa en estas memorias, y quien, con su paciencia, disciplina y rigor técnico, dejó preguntas y enseñanzas para la vida. Por último, agradezco a todos los que me han ayudado y acompañado en este proceso: la Universidad de Antioquia, amigos, compañeros y profesores.

TABLA DE CONTENIDO

<u>RESUMEN</u>	7
<u>INTRODUCCIÓN</u>	8
<u>GLOSARIO</u>	10
<u>JUSTIFICACIÓN</u>	14
<u>OBJETIVOS</u>	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
<u>1. MARCO TEÓRICO</u>	17
1.1 EL DETONANTE	17
1.2 LOS OTROS, UNA MISMA CONDICIÓN	19
1.3 EL OBJETO ESCULTÓRICO	21
1.4 EL CUERPO COMO PROYECTO	28
<u>3. LIBRO DE ARTISTA. INVENTARIO DE OBJETOS, ACCIONES COTIDIANAS Y EJERCICIOS CON MOVILIDAD REDUCIDA</u>	35
3.1 LIBRO DE ARTISTA, CONCERTINA	35
3.2 ACCIONES COTIDIANAS, MOVIMIENTO E INMOVILIDAD	36
3.2.1 VIDEO 1. SUBIR LAS ESCALERAS SENTADO	37
3.2.2 VIDEO 2. DESTAPAR UN TARRO	38
3.2.3 VIDEO 3. PEINARSE	38
3.2.4 VIDEO 4. SUBIR LAS ESCALERAS DE PIE CON LOS PIES AMARRADOS	38
<u>4. VARIACIONES SOBRE UN CUERPO. COORDINACIÓN Y EQUILIBRIO</u>	40
4.1 COORDINACIÓN	40
4.2 EN EQUILIBRIO	42
<u>5. DISTOPOGRAFÍAS</u>	45
5.1 ATAVÍOS	46
5.2 ZAPATOS PARA UN PIE DE MUÑECA	47
<u>6. CONCLUSIONES</u>	50
<u>EPÍLOGO</u>	53

<u>HOJA DE VIDA</u>	55
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	57
<u>ILUSTRACIONES</u>	60

RESUMEN

Las Memorias de Grado para optar al título de Maestra en Artes Plásticas *¿Qué puede un cuerpo? disfuncionalidad, objeto y espacio. Un acercamiento desde las artes plásticas*, trata de las relaciones que, desde la diversidad de cuerpos, se establecen con el espacio y los objetos cotidianos. Se parte del siguiente cuestionamiento *¿Cómo reflexionar y potencializar—desde formas de expresión plástica— la funcionalidad de algunos objetos y espacios cotidianos con los cuales distintos cuerpos que han visto alteradas sus capacidades físicas, mentales o de comunicación establecen algún tipo de relación en su usabilidad y habitabilidad?* A partir de esta pregunta se propone la revisión de la obra de artistas y escritores que han trabajado el cuerpo y la limitación física desde las artes plásticas y otras expresiones, para posteriormente desarrollar metodologías de investigación-creación que permitan desarrollar una propuesta escultórica donde se recoge la relación disfuncional objeto-sujeto.

Palabras claves: cuerpo, disfuncionalidad, objeto, espacio, escultura, instalación, equilibrio, coordinación, multifuncionalidad, cotidiano.

INTRODUCCIÓN

Los espacios arquitectónicos destinados al uso humano se planifican y construyen basados en parámetros que buscan dar cabida al cuerpo. De igual manera, los objetos cotidianos obedecen a normalizaciones y estándares en pro de la eficiencia y la economía no solo de los recursos empleados en su fabricación, sino del tiempo que se emplea en usarlos. No obstante, cuando el cuerpo que usa o habita esos objetos y espacios tiene algún tipo de alteración en sus condiciones físicas, mentales o de comunicación, los conceptos de utilidad, función, tiempo, economía, entre otros, precisan ser reformulados con relación a la posibilidad individual de aquel que ejecuta la acción o que habita el espacio. Cuando la diferencia se manifiesta en aspectos físicos y funcionales, el cuerpo se reconfigura y usa su propia multifuncionalidad para crear *nuevas maneras* de relacionarse con el entorno y superar las barreras que imponen para él las formas estandarizadas del espacio y los objetos. Es esta relación de *sujeto diverso-objeto-espacio* la que motiva la presente investigación-creación que pretende potencializar desde algunas formas de expresión plástica (dibujo, escultura, fotografía, video e instalación, entre otros) las relaciones y la potencia que se expresan desde las interacciones espaciales de cuerpos diversos.

En consecuencia, el presente trabajo académico inmerso en las artes plásticas pretende ser la vía para la creación artística mediante la elaboración y transformación de objetos y espacios cotidianos partiendo de las relaciones de uso y función que personas con alteraciones físicas, mentales o de comunicación dan a los objetos. Esto se da mediante ejercicios de experimentación asociados con la autolimitación física haciendo uso del sinnúmero de herramientas de las que se puede valer las artes plásticas, como vía para la comprensión de las relaciones espaciales que se construyen desde la movilidad restringida. Así mismo, se trata de comprender cómo, desde esta disciplina, las secuencias y variaciones del movimiento de un cuerpo sometido a modificaciones funcionales en su estructura ayudan en la actividad creadora, mostrando nuevas configuraciones de movimiento y equilibrio para, finalmente, realizar piezas artísticas desde la negación de las propiedades semánticas y lógicas de los objetos cotidianos, que permiten su re-significación.

Estas memorias se estructuraron a partir de tres objetivos específicos que apuntaron a unos conceptos de base. Para el primero, se prestó atención al desarrollo de *las acciones cotidianas* entendidas como las actividades que se realizan todos los días y, en este caso específico, en el espacio doméstico. Con el propósito de llevar a cabo esta documentación se hizo uso de herramientas metodológicas como el inventario de objetos y acciones diarias lo que propició la formulación de preguntas entorno a la relación *sujeto-objeto*. Así surgieron las siguientes inquietudes: ¿cómo alterar el orden de las acciones cotidianas? ¿qué pasa con las relaciones de uso y función de los objetos y el espacio cuando el cuerpo que ejecuta las acciones presenta alguna alteración en sus condiciones físicas? Atender a estas preguntas implicó ponerse en el lugar del otro, modificar el cuerpo propio en busca de la experiencia de dicha alteración. Este hecho fue significativo para comprender que la percepción de los objetos y el entorno es una construcción individual que tiene como base la experiencia del cuerpo que interactúa con ellos. En ese sentido, desde la escultura, se abordaron los conceptos de *coordinación y equilibrio*, los cuales son muy importantes en el desarrollo de la vida cotidiana. Por esta razón, se realizaron varias acciones con el cuerpo con el fin de experimentar la limitación: la primera correspondió la *acción de sentarse* y la segunda a *estar de pie y en quietud*. Si bien la obra *Coordinación* recoge la dificultad que implica la *acción de sentarse* cuando quien ejecuta dicha acción es una persona que no puede controlar el movimiento de su cuerpo; en *Estar en equilibrio*, se presenta un cuerpo al que le han sido intervenidas sus superficies de apoyo para volver a una postura sin balanceo ni oscilación encontrando nuevas tensiones y puntos de soporte.

De otro lado, el capítulo relacionado con objetos cotidianos del vestuario, *Atavíos*, invita a recorrer con la mirada los objetos de la cotidianidad y reconocer en ellos variaciones que activen los sentidos buscando la memoria de aquello que se conoce, y al no encontrarlo abrir la posibilidad de generar nuevas preguntas sobre aquello que damos por sentado. Por consiguiente, dislocar la mirada hacia el cuerpo y su relación con los objetos se convirtió en el mapa de navegación de este trabajo creativo asociado con el mundo de las artes plásticas que es entendido desde la academia como un proceso de investigación-creación.

Para terminar, es importante señalar que este trabajo es el compromiso final que adquiriré con la Universidad de Antioquia para optar al título de Maestra en Artes Plásticas.

GLOSARIO

Con el fin de dar claridad sobre una serie de términos que adquieren un sentido dentro de estas Memorias de Grado denominadas *¿Qué puede un cuerpo? disfuncionalidad, objeto y espacio*. Un acercamiento desde las artes plásticas a continuación, se presenta una lista con sus definiciones:

Acciones cotidianas: conjunto de actividades de la vida diaria que tienen un valor y un significado concreto para una persona y que pueden ser actividades básicas hacia el cuidado del propio cuerpo o de interacción con el medio.

Catatónico: Síndrome esquizofrénico que se acompaña de rigidez muscular y agitación mental.

Disfuncionalidad: que no tiene factibilidad de uso, que no es útil ni cómodo.

Distonía: cambio en la contracción natural de un órgano o músculo.

Distopografías: conjunto de particularidades que modifican las características de los objetos y su configuración, haciendo que sea complejo comprender su uso y su funcionamiento.

Diverso: de distinta forma.

Equilibrio: estado de un cuerpo en donde las fuerzas que actúan sobre él se compensan y hacen que éste se mantenga sin caerse.

Enfermedad: alteración en la salud.

Extensión Corporal: accesorios que se adhieren al cuerpo para ocupar y que ayudan a ocupar parte del espacio.

Háptico: relacionado con lo táctil.

Inestabilidad: estado de un cuerpo que está en peligro de caer, cambiar o desaparecer.

Movilidad reducida: característica de un cuerpo que puede moverse o que es capaz de recibir movimiento por impulso ajeno, *en o con* una parte limitada de su cuerpo.

Multifuncionalidad: cualidad de un cuerpo que puede desempeñar funciones de forma distinta, diversa.

Prótesis: pieza, aparato o sustancia que se coloca en el cuerpo para mejorar o alterar sus funciones o apariencia.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Nos movemos en la cotidianidad con el cuerpo como vehículo. Con éste se organizan las relaciones con el espacio, el entorno, los objetos y los demás seres vivientes. Esto casi siempre está enmarcado en parámetros sociales pre establecidos de “funcionalidad”. Lo que evidencia que el ser humano posee condiciones autónomas a partir de su cuerpo que le permiten caminar, subir escaleras, sentarse, vestirse, desvestirse, peinarse, alimentarse e incorporarse al mobiliario existente a su alrededor. Estas acciones se convierten en tareas rutinarias que exigen poco pensamiento o planificación, pues son inherentes a la funcionalidad mecánica del cuerpo, del pleno uso y control de sus capacidades físicas básicas.

Estas capacidades físicas del ser humano son las que determinan el acondicionamiento físico del individuo y está dado por la acción muscular, metabólica, cardiovascular y del sistema nervioso (control motor) que se traducen en resistencia, fuerza, velocidad, flexibilidad y coordinación. Ejecutamos acciones mecánicas de gran complejidad a veces sin ser del todo conscientes, y que parecen relativamente sencillas y someras. Sin embargo, cuando el movimiento físico de una persona no es voluntario ni controlado y/o presenta una alteración funcional en el conjunto de su cuerpo o en una o más extremidades, las actividades cotidianas y las relaciones de espacio y tiempo adquieren una estructura psicomotora de mayor complicación que trasciende lo cotidiano como algo que simplemente ocurre y lo convierte en algo que exige planificación, pensamiento consciente, tanteo y adaptación.

Las alteraciones físicas de movilidad o la movilidad restringida en el cuerpo humano pueden ser ocasionadas como secuela de accidentes, por anatomías inusuales o por enfermedades degenerativas. En mi caso particular, he tenido una relación directa con temas concernientes a las enfermedades degenerativas, experimentadas a través del cuerpo de mi madre, quien sufrió una patología genética que involucraba el deterioro de la movilidad y del uso de la razón. Esta patología se conoce como *Enfermedad de Wilson*. Desde mi experiencia como acompañante y observadora del proceso evolutivo de la enfermedad, mi percepción de tiempo, espacio, uso y función de los objetos se alteró y ello permitió que experimentara una nueva manera de implementar las relaciones con lo cotidiano, los objetos y las acciones que

hacen parte de actividades como comer, vestirse e incorporarse o hacer uso del mobiliario. Todas estas actividades son los ejes determinantes de la dinámica de nuestro diario vivir y por ello lo convertí en el impulso para el ejercicio creador.

Desde mi experiencia sé que las personas con alteraciones físicas de movilidad implementan estrategias para el desarrollo de su mundo cotidiano en ambientes que se vuelven barreras al no estar concebidos para esa condición. Por esta razón, surgieron una serie de preguntas que guiaron el desarrollo de mi proceso en el ejercicio de la investigación-creación desde las artes plásticas ¿Cómo podría potenciar la transformación funcional que se da a los objetos y espacios particulares cuando son usados por cuerpos con alteraciones psicomotrices para que fueran el eje principal dentro de mi trabajo de creación artística teniendo como medios de expresión la instalación, la escultura, el dibujo y/o la pintura? ¿De qué manera, las artes plásticas posibilitarían la experimentación de la autolimitación como vía para la comprensión del espacio mediado por cuerpos con movilidad restringida? ¿Cómo podría transformar (a partir de una experiencia de limitación corporal) la percepción de las características plásticas de uso y función de los objetos y ¿cómo abordarlo desde las artes plásticas? ¿Sería viable, desde el ejercicio de la investigación-creación en las artes plásticas, aplicar limitaciones semánticas y lógicas a espacios y objetos determinados que son de uso cotidiano que pudieran llevar al espectador a la pregunta de qué hacer frente al objeto observado y su conocimiento del mundo?

Por lo tanto, el objetivo de esta investigación que se titula *¿Qué puede un cuerpo? Disfuncionalidad, objeto y espacio. Un acercamiento desde las artes plásticas*, era encontrar una vía para la creación artística que permitiera potencializar y reflexionar desde diversas formas de expresión plástica (dibujo, escultura, fotografía, video e instalación, entre otros) sobre la funcionalidad de algunos objetos y espacios cotidianos partiendo de las relaciones de uso y habitabilidad que se dan con los cuerpos que han visto alteradas sus capacidades físicas, mentales o de comunicación.

DECLARACIÓN DE ARTISTA

Los cuerpos que presentan alteraciones funcionales de movilidad enfrentan en el desarrollo de sus actividades cotidianas desafíos físicos que otorgan a los espacios y objetos nuevas dimensiones en cuanto a utilidad, peso y función. Lo cotidiano adquiere en sí mismo un valor que desafía los límites de la visión de aquello que se considera “normal”.

La experiencia con cuerpos cuyo movimiento físico no es voluntario ni controlado ayuda en la identificación de las relaciones de uso y función que ocurre desde esta condición con objetos y espacios cotidianos hasta encontrar las características que determinan la relación disfuncional para, posteriormente, convertirlas en valores plásticos que modifican el objeto y/o el espacio.

La formalización y los registros se llevaron a cabo utilizando el medio escultórico, el cual posibilita la creación o modificación de los objetos y/o espacios a través del uso de materiales y escalas no convencionales, del emplazamiento, la adhesión o sustracción de sus partes hasta llegar a piezas artísticas que niegan o re-significan su uso y función.

JUSTIFICACIÓN

*¿Qué puede un cuerpo?
Nuestros cuerpos pueden casi todo.*

Michel Serres

Tal y como lo expresa Michel Serres en su libro *Variaciones sobre el cuerpo*, el cuerpo es fuerte y multidimensional. Se configura como una herramienta mecánica epicentro de cualquier experiencia posible. Cuando la experiencia del cuerpo esta mediada por alteraciones físicas, mentales o de comunicación, necesita “mutar”, busca adaptarse a las condiciones del entorno, pero, además, se reconfigura y diversifica sus experiencias más allá de su propia biología.

En distintos campos del arte varios artistas contemporáneos han abordado la relación del cuerpo con el entorno cuando está mediado por alteraciones físicas de movilidad. Desde la escultura y el performance, por ejemplo, la artista Rebecca Horn (Alemania, 1944), con su serie *Arm Extensions* (1968) resalta el valor del cuerpo como objeto mecánico. Así, plantea una dualidad entre la prótesis como expansión y la prótesis como reducción del cuerpo según sea la experiencia de uso y movimiento de éste en el espacio.

En la danza, Marie Chouvinard (Quebec, 1955) con su ballet llamado *Les Variations Goldberg de Jean-Sébastien Bach* (2005) nos lleva a la máxima expresión de libertad de un cuerpo, el movimiento. En la escena dancística, aparecen diferentes soportes: prótesis, superficies de apoyo, muletas, arneses, cuerdas mediante los cuales los cuerpos en el escenario establecen una interrelación entre el espacio, los objetos, el cuerpo y la acción de moverse.

Tener la oportunidad de compartir la experiencia de vida con un cuerpo que experimentaba alteraciones mentales y físicas, me permitió descubrir la potencia que hay en la diversidad y la multifuncionalidad de éste. Por eso es que desde el desarrollo de mi proceso de investigación-creación en una disciplina como las artes plásticas, pienso que es posible develar el peso de las acciones cotidianas ejecutadas desde la individualidad de algunos cuerpos que enfrentan las formas estandarizadas como barreras de uso y función del espacio y los objetos llevándolos a unas nuevas dimensiones y otorgándoles otra funcionalidad que

termina “desencajando” el sentido del objeto con relación al espectador. Por consiguiente, en esta propuesta plástica hay un juego permanente con los objetos, sus dimensiones, colores, funcionalidades, disposiciones en el espacio y tamaños asociados con el tipo de material con el cual habitualmente son hechos (madera, clavos, cuero, tela) y con otros que desde una mirada artística complementan su nueva estructura. Siguen siendo objetos cotidianos, pero ahora resignificados.

OBJETIVOS

Objetivo general

Encontrar en las artes plásticas una vía para creación mediante la elaboración y transformación de objetos y espacios cotidianos a partir de la relación de uso y función que personas con alteraciones funcionales (físicas, mentales o de comunicación) dan a los mismos.

Objetivos específicos

1. Experimentar la autolimitación física haciendo uso de los medios de los que se vale las artes plásticas, como vía para la comprensión de las relaciones espaciales que se construyen desde la movilidad restringida.
2. Comprender desde las artes plásticas las secuencias y variaciones del movimiento de un cuerpo sometido a modificaciones funcionales en su estructura mostrando nuevas configuraciones de movimiento y equilibrio.
3. Generar piezas artísticas desde la negación de las propiedades semánticas y lógicas de objetos cotidianos dando lugar a su re-significación.

1. MARCO TEÓRICO

Como se expresó en el planteamiento del problema, el principal objetivo de este trabajo es realizar una aproximación desde las artes plásticas al modo en que las personas con algún tipo de alteración física, mental o de comunicación se relacionan (desde esta condición) con el espacio y los objetos que sirven en su interacción con el entorno y la vida cotidiana. Por esta razón, se toma como punto de referencia la *enfermedad de Wilson* y las consecuencias físicas que tiene que vivir una persona que la padece. Esta enfermedad se convirtió dentro de este proceso creador en el detonante principal pues el realizar una mirada en retrospectiva como acompañante o testigo de dicha enfermedad ha permitido un abordaje temático desde un campo disciplinar como las artes plásticas y/o visuales.

Dentro de este apartado correspondiente al marco teórico, conceptual y referencial se dará cuenta de las experiencias de vida de distintas personas que comparten la condición de la alteración de sus capacidades físicas básicas. Para ello, se enfatiza en la importancia que tiene en el desarrollo de la propuesta plástica la experiencia humana como detonante estético y cuya evidencia servirá de conexión entre un acontecimiento específico personal y el desarrollo de la obra.

En este orden de ideas es necesario abordar el tema desde las artes plásticas y/o visuales, revisando los hitos históricos, los referentes formales y conceptuales que han sentado precedentes en los temas relacionados con el cuerpo, los objetos y el espacio, para profundizar en las posibilidades que desde la contemporaneidad permiten desarrollar una propuesta plástica apoyada tanto en la escultura como en la instalación y otras formas de expresión plástica.

1.1 El detonante

Mientras buscaba en internet una serie de términos y definiciones sobre la enfermedad de mi madre, encontré —por casualidad— un estudio llamado *Enfermedad de Wilson, estudio de un grupo familiar* de los autores Carlos Santiago Uribe y Francisco Lopera. Para mi sorpresa no solo documentaba la enfermedad de mi interés, sino que era realizado sobre mi propia

familia y específicamente sobre mi progenitora. Este descubrimiento fue conmovedor porque al ver este documento descubrí que mi historia familiar se reflejaba en datos y definiciones que categorizaban nuestra experiencia con la enfermedad más allá de las emociones.

Dentro de las descripciones que aparecían se hablaba de las transformaciones físicas y mentales del cuerpo de mi madre a causa del desarrollo de la enfermedad, aunque todavía a la enfermedad no se la definía como tal:

Presentación del caso: M.S.H.Z. Historia clínica No. 1.062.117. Edad: 24 años. Sexo: Femenino; procedencia: Santuario (Ant). Ingresó al Servicio de Neurología Clínica el 19 de agosto 1982. Dada de alta el 17 de septiembre 1982. Consultó por la presencia de movimientos involuntarios de las extremidades, imposibilidad para la marcha, alteraciones de la voz, cambios del comportamiento y amenorrea. La enfermedad comenzó 18 meses antes del ingreso por depresión. Recibió tratamiento psiquiátrico a base de clorpromazina y electroconvulsoterapia, con la cual se tornó apática e indiferente. Luego empezaron a aparecer movimientos involuntarios de miembro superior derecho de tipo coreoatetósico y cambios en la voz; nueve meses más tarde dichos movimientos comprometían también el miembro inferior derecho y luego se generalizaron; apareciendo posiciones catatónicas y crisis distónicas, hasta llegar a imposibilitar la marcha.¹

El conocimiento de esta información médica me llevó a realizar una revisión en paralelo con estos datos y de lo que a la fecha había documentado sobre el tema desde mi propia experiencia —como hija— en bitácoras que documentaban las distintas dinámicas relacionales que se suscitaban en la interacción con mi madre y sus dificultades. Entre las anotaciones consignadas en mi bitácora encontré un apartado llamado *Decodificando recuerdos*. Se trataba de aquellas cosas que suscitaban mi emoción e interés (transcribo literalmente de mi libreta): “Me interesan: los movimientos involuntarios del cuerpo, la rigidez del miembro superior derecho, cambios en la voz (voz de borracho) posiciones catatónicas, desvarió y poca coherencia, anormalidades del movimiento físico, distonía”.² Estas anotaciones hacían evidente un vínculo directo entre mi interés y mi experiencia con el cuerpo. Se observaba de nuevo la ligazón que estaba previendo entre lo que fue el desarrollo de la enfermedad en el cuerpo de mi madre y el posible uso de ello para mi ejercicio creador.

¹ URIBE, Carlos Santiago y LOPERA, Francisco. Enfermedad de Wilson: estudio de un grupo familiar. *Acta Médica*, Colombia. 10 (4): 171-7, jul-ago. 1985. [En línea] <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=26956&indexSearch=ID#refine>

² GARCÍA HOYOS, Liliana. Bitácora personal #2, 2013, s. p.

1.2 Los otros, una misma condición

En el encuentro con el texto de los autores antes mencionados se hacía alusión a distintos casos presentados a nivel local y nacional. Ello demostraba que la *enfermedad de Wilson* no era única en la familia, sino que existían otros pacientes y sus familias que estaban viviendo la misma situación que la mía:

La enfermedad de Wilson (E.W.) es una afección autosómica recesiva poco frecuente. Sternlieb (1) estima que ocurre un caso por cada 200.000 personas. En la Clínica Mayo donde se ven aproximadamente 250.000 pacientes anuales, sólo se diagnostican uno o dos casos al año (2). En Colombia los dos primeros casos fueron publicados en 1962 por Mendoza y Chalem (3). En 1972 Cumplido, Henao y Betancur (4) publicaron el primer caso de Medellín que por coincidencia resultó ser hermano de la paciente que presentamos en este trabajo.³

Nunca me había preguntado por la situación de otras personas con alteraciones funcionales en su cuerpo por fuera del núcleo familiar. Curiosamente, esta preocupación solo apareció cuando empecé a estudiar artes plásticas y decidí abordar el tema del cuerpo y el movimiento trastocado por las alteraciones funcionales. A partir de este momento, surgieron preguntas que abarcaban la dimensión del otro: ¿Qué pasa con ese otro que está en condición de movilidad restringida o enfermedad? ¿Cómo asume su cotidianidad? ¿De qué manera se percibe a sí mismo y a los demás? y ¿En virtud de qué establece sus relaciones espaciales?

En el informe anual sobre vulnerabilidad social de la Cruz Roja de España,⁴ se compilan algunas historias de vida de personas que atraviesan por una de las situaciones de mayor riesgo y vulnerabilidad: *la dependencia de otros* debido a discapacidades físicas adquiridas o genéticas. Dicho estudio documenta el desarrollo de su vida cotidiana mediante visitas periódicas y entrevistas y da cuenta de la manera en la que una persona que tiene una discapacidad expresa sus experiencias corporales y sus relaciones con el entorno. Un ejemplo de ello es la narración que realiza Angélica, una paciente entrevistada que habla de su relación con el vestuario: “Yo, por ejemplo, como digo yo, llevo al *señor roca* (se refiere al pañal) encima. Y eso es lo que más me acobarda [...]”.⁵ Este estudio deja de manifiesto que para

³ URIBE y LOPERA, Op. cit.

⁴ FUNDACION CRUZ ROJA ESPAÑOLA. Informe anual sobre la vulnerabilidad social [2006]. Las personas en situación de dependencia. Relatos de vida. Madrid: Cruz Roja. 2007.

⁵ *Ibíd.* p. 234.

las personas con alguna disfuncionalidad física hay barreras invisibles que se tejen desde los prejuicios y por ello ven su espacio vital terriblemente restringido.

Siguiendo con la documentación de las experiencias con el cuerpo de personas que presentan alteraciones físicas y/o funcionales, es importante enunciar el trabajo de Yeimi Alexandra Álzate López,⁶ quien desarrolló una investigación antropológica sobre sí misma teniendo como punto de partida la aparición de una enfermedad crónica en su cuerpo. Allí, ella documenta la incertidumbre en su vida tras el diagnóstico de la enfermedad, los significados e interpretaciones de ella como enferma y de quienes están a su alrededor. Este trabajo emplea un método de investigación auto etnográfico que incluye la documentación de historias de vida, entrevistas, diarios, textos personales que dan cuenta del punto de vista de la persona que padece la enfermedad y de qué manera asume la aparición del dolor, el sentido de extrañeza hacia su propio cuerpo, la alteración de su cotidianidad y el camino a la aceptación de la pérdida de la salud. Todo ello, inevitablemente, genera cambios en la identidad de la persona: “¿Quién soy? *En medio del dolor me desconozco*. Cuando un terrible dolor aparece de manera súbita en el cuerpo, lo que menos importa es lo que estoy haciendo, lo que tengo que hacer y lo que soy”.⁷

En ese mismo sentido Marta Allué en su libro *Perder la piel. Una trágica experiencia y una heroica recuperación*, describe lo que significó aceptar y desafiar la nueva condición de su cuerpo después de sufrir un accidente automovilístico que le ocasionó quemaduras profundas en el 80% de su cuerpo. Este hecho la obligó a enfrentar cambios en su apariencia física pues la pérdida de algunos miembros le exigió redefinir la nueva condición de *los valores funcionales* de su cuerpo, así como la relación con el entorno para poder llevar a cabo el desarrollo de su vida cotidiana. Al respecto Allue señala: “Asumí la amputación de los dedos de forma paulatina, ya que simultáneamente estaba aprendiendo en terapia ocupacional a servirme de lo que quedaba”.⁸ Y además agrega: “En casa, cuando experimentaba con la vida doméstica, las contrariedades se sucedían. La silla de ruedas entraba mal en el cuarto de

⁶ ALZATE LÓPEZ, Yeimi Alexandra. El sentido de la sombra. Sobre mi experiencia de enfermedad crónica. Trabajo de grado para optar el título de antropóloga. Medellín. Universidad de Antioquia, 2005.

⁷ *Ibíd.*, p. 51.

⁸ ALLUE, Marta. *Perder la Piel. Una trágica experiencia y una heroica recuperación*. Barcelona: Planeta – Seix Barral. 1998, p. 146. ISBN 84-322-4043-5

baño, los sillones resultaban incómodos, la mesa del comedor demasiado baja y la comida me manchaba la ropa porque a duras penas podía sostener con buen equilibrio el tenedor”.⁹ Para Marta, con la experiencia vivida a causa del accidente tratar de recuperar la funcionalidad física se convirtió en lo más importante: “Mi hándicap más grave a los ojos de los demás es la imagen. Es la secuela más notable. Para mí no. Hay otras peores. Mi cara es lo que más impacta de mi aspecto. A mí dejó de preocuparme a partir del momento en que mi principal objetivo como paciente fue conseguir el máximo rendimiento funcional de las manos y la bipedestación.”¹⁰

Para concluir, las relaciones corporales con el espacio y los objetos que establecen algunos *cuerpos con alteraciones físicas o funcionales* están determinadas por la individualidad, característica propia de la condición humana. Y es precisamente esa individualidad y la ductilidad de los organismos, los ejes sobre los cuales se desarrolla la presente investigación-creación donde objeto y espacio fungen como contenedores de la experiencia humana individual que será el insumo para la creación de piezas plásticas de distinta índole, pero con una cercanía mayor con la escultura.

1.3 El objeto escultórico

El artista Jaume Plensa citado por Eva Maroto en su trabajo doctoral *Cuando la arquitectura deviene en escultura y viceversa: Turbine Hall y Serpentine Gallery* afirma que: “Lo maravilloso de la escultura es la imposibilidad de describirla y la relación directa, primaria con la materia; tocarla para hablar de cosas que están por encima de nosotros. Siempre he defendido que el arte no sirve para nada, y que precisamente por eso es tan importante y tan poderoso; es una no funcionalidad poética y por eso es tan necesaria”.¹¹ Este postulado está en relación directa con la experiencia de vivir en una casa cuyo mobiliario doméstico era

⁹ *Ibíd.*, p. 121.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 217.

¹¹ MAROTO PÉREZ, Eva. *Cuando la arquitectura deviene en escultura y viceversa: Turbine Hall y Serpentine Gallery*. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2016. p. 78.

intervenido y modificado para satisfacer las necesidades de un miembro de la familia que presentaba problemas de movilidad. Extensiones, prótesis, amarres, se convertían en soluciones para acoplarse a los espacios e interactuar con los objetos que hacían parte de las actividades básicas cotidianas. Esto muestra que el mobiliario y los objetos cotidianos son extensiones del cuerpo, y ha sido esta conciencia sobre la *materialidad que adquieren las acciones sobre los objetos y el espacio* lo que permite un acercamiento con la escultura, como medio para explorar los intereses artísticos.

Abordar la escultura como campo disciplinar de las artes plásticas contemporáneas implica adentrarse en el conocimiento de las dinámicas actuales de la producción artística y conocer los hitos de la historia del arte que propiciaron dichas dinámicas y que marcaron el desarrollo contemporáneo de las relaciones entre el artista y los medios.

El concepto de escultura se ha modificado bastante sobre todo a partir del siglo XX. Para ilustrar este enunciado Eva Maroto cita a Javier Maderuelo cuando afirma que: “En los años 20, [la escultura] era entendida todavía como el arte de tallar la piedra y modelar el barro, conformar volúmenes pesados y sólidos que ocupaban un lugar en el espacio”.¹² Los cambios sociales y urbanísticos de las ciudades europeas durante las tres primeras décadas del siglo XX fueron determinantes en la forma en que se desarrollarían los lenguajes artísticos. En Francia, la creación del *boulevard* o grandes avenidas conectaron la ciudad y expandieron sus límites, la ciudad se convirtió en una entidad porosa que podía ser atravesada. Este hecho permitió poner frente a frente a los habitantes de la ciudad con aquellos que siempre estuvieron confinados en la periferia.

La modernidad traería consigo la dualidad, los matices. Las transformaciones urbanísticas en el tema de la movilidad dejaron de privilegiar al hombre de a pie y convirtieron al hombre dentro del coche en el objeto de su planificación y desarrollo. Marshal Berman,¹³ devela las claves que surgieron a principios del siglo XX y que determinaron el advenimiento del mundo moderno. El autor afirmaría que una vez la ciudad es fragmentada a razón de los cambios urbanísticos el tiempo allí se acelera y aparece la modernidad como

¹² MADERUELO, Javier. Conferencia MNCARS sobre Ángel Ferrant. Caminos de la Escultura Contemporánea. Salamanca: Universidad Salamanca, 2012, p. 30.

¹³ BERMAN, Marshal. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. 3 ed. Buenos Aires, Argentina: CATALOGOS S.R.L, 1989. 386 p. ISBN: 950-9374-24-5.

una época donde prima la fluidez, lo gaseoso y la volatilidad de la atmosfera, cualidades que empieza a tomar la pintura, la arquitectura y el dibujo; se destaca la belleza particular, lo circunstancial y los rasgos de las costumbres y el quehacer diario, la vida parisina y la sociedad, la mirada despierta en lo mirado. Si bien durante el siglo XIX el artista reclamaba de nuevo su posición como intelectual, trascendiendo el carácter artesanal de la ejecución de las piezas, en el campo escultórico según ha citado Adrià Arnau “esta intelectualización no trajo un desarrollo comparable con lo que estaba pasando en la pintura. La escultura seguía encargándose de representar y ensalzar el poder establecido, suponiendo esto una decadencia de la escultura religiosa que deja paso a que cobre importancia la escultura como elemento decorativo de la arquitectura”.¹⁴ Javier Maderuelo diría sobre la escultura de la época que “ésta se presentaba rígida e imposibilitada para expresar los problemas, anhelos, logros y utopías propias de la modernidad”.¹⁵

Terminando el siglo XIX aparece una figura clave que renovaría los cimientos de la escultura del siglo XX, el francés Auguste Rodin (1840-1917). Este escultor utilizaría el modelado por encima de la talla: “El modelado de Rodin expresa el gesto y la intensidad de carácter, detalles del tratamiento formal que se pierden cuando la escultura se pasa a piedra, pero que se mantienen en su obra vaciada en bronce”.¹⁶ De la misma manera el autor explica que el escultor decidió dejar los defectos visibles del vaciado, como un recurso formal de su lenguaje que estaría en consonancia con los pintores de la época, especialmente los impresionistas que vieron en su obra una concepción de la escultura fresca, sin tabúes y surgida de las entrañas. Al respecto se decía “Rodin busca el gesto, el movimiento, [y] la intención”.¹⁷ Dos obras del autor nos podrían ilustrar este enunciado: *Los burgueses de Calai* (1884) y el monumento al escritor *Honoré Balzac* (1891)

El municipio de Calais le encargó la escultura para inmortalizar a los ciudadanos que participaron en la guerra de los 100 días y que dieron sus vidas para salvar la ciudad. Lo estructuró como un grupo de seis personajes que estaban en movimiento, con un modelado expresionista, sin pedestal, a nivel de calle y colocados esparcidos en una plaza. El planteamiento rompía con los esquemas tradicionales y parecía expresar la democratización del poder. El resultado no convenció en absoluto, lo consideraron

¹⁴ ARNAU SOLSONA, Adria. La renovación de la escultura figurativa en el cambio del siglo XIX-XX. En: Forum de Recerca. 2015 nro. 20, pp.151-162. ISSN-e 1139-5496.

¹⁵ MADERUELO, Javier. Conferencia sobre Chillida en la Universidad del País Vasco. Caminos de la Escultura Contemporánea. Salamanca: Universidad Salamanca, 2012, citado por MAROTO. Op. cit., p. 30.

¹⁶ ARNAU. Op. cit. pp.151-162.

¹⁷ *Ibíd.*

un fracaso porque la obra no representaba el acto de sacrificio ejemplar de los ciudadanos. En 1891 le encargaron a Rodin realizar un monumento del escritor Honoré de Balzac. Durante cuatro años realizó una serie de estudios de desnudo que al final resume con una indumentaria simplificada y monolítica y una portentosa cabeza llena de expresionismo y movimiento. Estaba desprovisto de los atributos del escritor: butaca, libro, pluma, intenta representar casi de manera abstracta el potencial del novelista y al mismo tiempo separarse del arte académico. Cuando se presentó el yeso en el 1898 fue un escándalo, provocó el rechazo de la sociedad de escritores y el encargo se anuló: Rodin jamás lo vio en bronce.¹⁸

La escultura llega a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX con la necesidad de renovación en la concepción de la forma y en la búsqueda de nuevos lenguajes. Durante las primeras décadas del siglo XX los escultores siguieron fundiendo bronce y tallando piedras como si nada hubiera pasado, y solo a partir de 1929 empiezan a crear los límites de lo que sería la modernidad escultórica. Vale la pena resaltar un hecho en la historia del arte que marcó un punto de inflexión en el arte moderno y sembró las bases del arte conceptual y el mundo del arte contemporáneo, como lo expresa Juan Antonio Ramírez.¹⁹ El 9 de abril de 1917 fue presentada la primera exposición pública de la *Society of Independent Artists*. Una agrupación artística progresista y de vanguardia constituida en New York en 1916 que seguía el modelo de su igual parisino, regidos por los mismos estatutos que determinaban que no había comité de selección, ni premios, ni distinciones. Podía exponer todo aquel que pagara la cuota de inscripción. Sin embargo, y pese a cumplir con los estatutos, para la exposición de 1917, la obra firmada por R. Mutt llamada *Fuente* fue descartada de ser expuesta en el certamen por decisión de los organizadores. La obra consistía en un urinario de porcelana blanco dispuesto en posición invertida. R. Mutt era el seudónimo utilizado por el artista Marcel Duchamp para firmar la obra. Juan Antonio Ramírez indica que “Está claro que el asunto había sido una provocación, una manera de poner en entredicho las limitaciones de la más reciente y progresista de las instituciones artísticas americanas [...]”.²⁰ Entre las razones que justificaron el rechazo de dicha obra se argumentó que fue vista como una pieza inmoral, vulgar, un simple plagio tomado de los accesorios de trabajo de los fontaneros: “Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. El la eligió. Cogió un artículo de la vida diaria y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció

¹⁸ MAROTO. Op. cit., p. 36.

¹⁹ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. Duchamp: Maquinación de los ready-mades. En: Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte 4, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 311-340. ISSN: 1130-5517.

²⁰ *Ibíd.*, p. 322.

bajo el nuevo título y punto de vista, *creó un pensamiento nuevo para ese objeto [...]*”.²¹ Este texto reproducido por W.A. Camfield y citado por Juan Antonio Ramírez (al parecer atribuido al propio Marcel Duchamp) resume el aporte más importante en el arte contemporáneo: la presencia del *ready-made*. En consecuencia y como lo desarrolla Ramírez²² lo esencial del *ready-made* es que es algo ya hecho o previamente fabricado que al ser modificado, interpretado o adaptado obliga a su re-significación, y es allí donde la mirada del espectador lo encaja en su mente y completa la obra. Al respecto, Duchamp también agregaba “La palabra *ready made* se me presentó en este momento, parecía adecuarse perfectamente a cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico. Todo eso me impulsó a hacerlo”.²³

Para complementar esta disertación, es conveniente enunciar el trabajo del artista Jacques Carelman²⁴ (Francia, 1929 –2012) y su catálogo de objetos imposibles. Allí el objeto cotidiano es desprovisto de las cualidades que se le otorgan en función de su uso o ergonomía, aplicando sobre el objeto una lógica puesta a favor del absurdo que lleva al espectador a intentar decodificar nuevas dinámicas en torno al objeto observado y a las experiencias que tenía sobre el mismo. En palabras del artista, los más de 400 objetos que aparecen en el *Catálogo de objetos imposibles*, se mueven entre la lógica y el absurdo como una mirada crítica a la sociedad de consumo. Con ello busca ridiculizar los objetos y las ideas preconcebidas de utilidad y necesidad que se construyen sobre los mismos (Ver imagen 1).

Por otra parte, el artista Man Ray (EEUU 1890 – París 1976) propuso reconfigurar convenciones cotidianas a través de la intervención de objetos utilitarios. Con su pieza *The Gift* (1921) representada en un ensamblaje compuesto por una plancha metálica intervenida con clavos en la superficie que transmite el calor, la transforma en algo irónico y paradójico, incompatible con su uso original, pero que, conservando las convenciones propias de cada

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.*, p. 311.

²³ CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. 13 ed. Barcelona: Anagrama, 1983, p. 73. ISBN: 978- 84339004065.

²⁴ CARELMAN, Jacques. *Catálogo de objetos imposibles*. 10 ed. Madrid: Bolland, 1991, p. 233. ISBN: 8487711030.

objeto, como la plancha misma, los clavos, el nombre asignado y la condición de ser pieza de arte hacen que sea el espectador quien desde sus propias experiencias, elabore las interpretaciones sobre el objeto (Ver imagen 2).

Esta percepción del objeto artístico desprovisto de sus cualidades estéticas como único valor plástico, se contrapone a la mirada que por siglos se había mantenido desde las artes plásticas sobre el objeto tridimensional, el cual obedecía a parámetros que hasta la modernidad marcaron el canon que validaba la práctica escultórica, y que en palabras de Catalina Pérez iba más allá de la representación y asumía tareas estructurales y funcionales. Bajo su mirada se estaba “Asumiendo equivocadamente que la escultura solo ha representado héroes y monumentos, se olvida que incluso mucho antes de los sesenta, la escultura estaba a cargo de funciones específicas que podían ir desde la tarea estructural de sostener edificios hasta la de transportar y emanar agua”.²⁵

Las vanguardias del siglo XX aportaron a la escultura la posibilidad de incorporar el movimiento, nuevos materiales y técnicas de manipulación permitiendo que cualquier material pudiera ser convertido en objeto escultórico y así la escultura tuvo la posibilidad de ser un objeto tridimensional más allá de la representación. Eva Maroto²⁶ diría que nuevos procedimientos como el *collage*, la construcción, el objeto encontrado o manipulado posibilitaron el surgimiento de artistas que no tenían como base la idea de esculpir o tallar y crearon un arte alejado de la aburrida y anti moderna escultura.

Esta renovación de lenguajes artísticos generó en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, como ya se dijo antes, una ruptura con los estilos clásicos en las formas de representación. Su precedente estuvo en los años cincuenta y en gran medida fue determinado por las secuelas que dejó en la población la Segunda Guerra Mundial. Diana Saiegh afirma que “Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y lo siniestro del Holocausto habían dejado un concepto del ser en estado de precariedad. Un ser nunca más en certidumbre, acabado, sino en una apertura hacia la posibilidad y la experimentación”.²⁷

²⁵ PÉREZ LÓPEZ, Catalina. La arquitectura, el arte y el espacio. Trabajo de grado para optar el título de Magister en historia del arte. Medellín: Universidad de Antioquia. 2006, p. 81.

²⁶ MAROTO. Op. cit., s. p.

²⁷ SAIEGH, Diana. “Las manifestaciones artísticas de las décadas del 50 y 60” Luis Felipe Noé, Antonio Pujía y Dalila Puzzovio. [en línea]. ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION, 4 p.

De igual manera, como lo expresa Catalina Pérez, la aparición en la escena artística en la misma época del arte pop y el arte conceptual, generaron un quiebre en la lógica formal y productiva del arte, que desatienden el objeto de arte tradicional y vienen a darle una nueva categoría al arte. Ahora es el arte como objeto de consumo. En el arte pop se despojan las piezas de arte de su unicidad al entrar en un proceso de producción en serie para estar en consonancia con el capitalismo, la moda y la tecnología de la época. Por su parte el arte conceptual enfatiza sobre la importancia del concepto y el desinterés por la forma. Así se indica que “a partir de estas dos corrientes artísticas el arte cambia radicalmente. La historia del arte después del Pop y del Arte Conceptual, muestra una total emancipación de los medios de representación tradicionales”.²⁸

Entre los artistas representativos del arte pop es importante nombrar a Claes Oldenburg (Suecia, 1929-) quien aborda la realidad cotidiana de su momento con imágenes y objetos sencillos generalmente utilizados por las masas y los eleva a la categoría de arte a través de la escultura modificando la escala de los objetos y llevándolos a la monumentalidad, haciendo uso de materiales sencillos y mediante la conversión de la materia que como bien lo definen en la enciclopedia online de bellas artes conocida como *Historia/Arte HA!*, en su obra “lo blando es duro, lo duro es blando”.²⁹ Así mismo, Eva Maroto al referirse a Oldenburg, acentúa la importancia del cambio de escala a la que el artista lleva objetos como el bate de béisbol, la pinza o la cuchara agigantándolos hasta que pierden el sentido de dimensión y por tanto su cualidad objetual (Ver imagen 3).

Siguiendo con el contexto histórico “Los años 60 fueron decisivos en la búsqueda de nuevos conceptos *-la forma, el lugar, la idea-* que permitirían la recuperación de la gran escala y del espacio público para la escultura; Minimal, Conceptual, Land Art, Body Art, Povera, Happening, etc... Todos estos nombres hacen referencia a movimientos o tendencias

[abril 7 de 2018]

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icomargentina/pdf/manifestaciones.

²⁸ PÉREZ. Op. cit., p. 69.

²⁹ CALVO SANTOS, Miguel. Claes Oldenburg. [en línea]. *Historia/Arte HA!* Párr. 4. [mayo 7 de 2019] <https://historia-arte.com/artistas/claes-oldenburg>.

que se produjeron a lo largo de los años 60 y que tuvieron su momento culminante en el paso a la década siguiente”.³⁰

1.4 El cuerpo como proyecto

A partir de los años sesenta el *body art* se configuró como una tendencia que toma el cuerpo como medio de expresión o como material para la realización de trabajos. De allí surgen algunos movimientos como el *performance* donde el medio es el cuerpo del artista y el trabajo artístico lo constituyen las acciones de un individuo o grupo, durante un tiempo concreto y un lugar determinado.

Hay artistas que transitan entre el *performance* y la escultura. En algunos casos la acción del cuerpo deviene en escultura o la escultura adherida al cuerpo a modo de prótesis hace parte del *performance*. Una artista que puede ilustrar este enunciado es Rebecca Horn (Alemania, 1944) y sus esculturas corporales. En su serie *Piezas de extensión corporal* presenta prótesis para el rostro, los brazos y la cabeza. Por ejemplo, *Máscara de lápiz* (1972) es la prótesis para la cara (Ver imagen 4). En palabras de Rebecca Horn: “Todos los lápices miden aproximadamente dos pulgadas de largo y producen el perfil de mi cara en tres dimensiones ... Muevo mi cuerpo rítmicamente de izquierda a derecha frente a una pared blanca. Los lápices hacen marcas en la pared cuya imagen corresponde al ritmo de mis movimientos”.³¹

Dentro de su producción están presentes piezas alusivas a las extensiones. Una es conocida como *Extensión de brazos* (1968) y la otra como *Guantes de dedo* (1972). Sobre la primera, se dice que: “Su cuerpo está vendado transversalmente desde el pecho hasta los pies, como una momia. El movimiento se vuelve imposible. Sus dos brazos están atorados en tocones gruesos y acolchados que sirven de soporte para su cuerpo. En el curso de la acción, el artista siente que los brazos, a pesar de su postura erguida, comienzan a

³⁰ MAROTO. Op. cit., p. 40.

³¹ TATE ORG. *Máscara de lápiz*, 1972. [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk). Reino Unido. Septiembre de 2004. Párr. 1. [mayo de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>

tocar el suelo, se funden con él, se convierten en “pilares aislantes” de su propio cuerpo”.³² Y en cuanto a la segunda, “Los guantes para los dedos están hechos de un material tan ligero que puedo mover los dedos sin esfuerzo. Siento, toco, agarro con ellos, pero mantengo cierta distancia de los objetos que toco. La acción de la palanca de los dedos alargados intensifica el sentido del tacto en la mano. Me siento tocando, me veo agarrar y controlar la distancia entre los objetos y yo”³³ (Ver imagen 5). Por último, su pieza *Unicornio* (1970 – 1972) es una extensión de la cabeza sobre la cual ubica una estructura alta cónica que sobresale y va unida al cuerpo por medio de correas de tela que forman un corpiño que se ajusta al cuerpo desnudo (Ver imagen 6). En una entrevista hecha en 1993 la artista explica el desarrollo de esta obra:

Tuve una visión de esta mujer, otra estudiante. Era muy alta y tenía una hermosa manera de caminar. La vi en el ojo de mi mente, caminando con este palo alto y blanco en su cabeza que acentuaba su graciosa caminata. Era muy tímida, pero comencé a hablar con ella y le propuse que la midiera para construir esta construcción corporal que tendría que usar desnuda y que terminaría con un gran cuerno de unicornio en la cabeza. Para mi sorpresa, ella aceptó ... Invité a algunas personas y salimos a este bosque a las cuatro de la mañana. Caminó todo el día por los campos ... era como una aparición.³⁴

Rebecca Horn plantea un enfoque crítico sobre el cuerpo humano, si bien las extensiones que propone a primera vista potencian el cuerpo, si se analizan a través de las acciones realizadas con ellas (como medio) se percibe un efecto de agotamiento, vulnerabilidad en el cuerpo que las usa y lo lleva a descubrir una multifuncionalidad que sobrepasa los límites de los movimientos convencionales o cotidianos. De la misma manera el cineasta Buster Keaton (Estados Unidos, 1895 -1966) uno de los pioneros en la creación del cine cómico, privilegió el cuerpo como unidad de medida entre el objeto y el entorno. Esto se puede apreciar en su cortometraje *La casa desmontable* (1920) donde manipula el espacio interior y exterior del edificio hasta llevar al espectador a la desorientación. El artista lleva su cuerpo al lugar del absurdo al exponerlo a un sinnúmero de relaciones espaciales no pensadas y lo ubica al límite de la frontera de la posibilidad maquinal del cuerpo. María

³² HAENLEIN citado en TATE ORG. Extensiones de brazo, 1968. [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857). Reino Unido. Octubre de 2016. Párr. 2. [octubre de 2018] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857>

³³ HAENLEIN 1997, p. 58 citado en TATE ORG. Guantes de dedo, 1972. [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-finger-gloves-t07845). Reino Unido. Octubre de 2016. Párrafo 2. [enero de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-finger-gloves-t07845>

³⁴ Solomon R. Guggenheim Museum 1993, p.16 citado en TATE ORG. Unicorn (1970 – 1972) [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842). Reino Unido. Agosto de 2012. Párr. 2. [mayo de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>.

Bolaños³⁵ lo definiría como un artista que se ubica en el lugar del intervalo, de los estados de tránsito, que plantea el cuerpo como proyecto entre lo acrobático, lo relacional y lo transitivo.

Nunca encuentra la distancia justa. Al contrario: cuando está fuera, debería estar dentro; cuando parte, querría haberse quedado; cuando asciende, termina por desplomarse; cuando hay que retirarse, el avanza; es un artista del “umbral”, del intervalo, de la frontera física, del intradós, de los estados de tránsito. Sus trayectorias y recorridos mantienen una confrontación imaginaria con las coordenadas terrestres: confunde el plano vertical con la línea del horizonte, el norte con el este, el cielo con el suelo. Su instalación en el espacio es siempre precaria: cruces de calles, lugares frágiles, solares que no le pertenecen. De continuo le vemos saltando entre dos coches, entre dos barcos, entre dos trenes. Es en ese estrecho límite donde se despliega la estructura de sus gags, basada en desplazamientos y trayectorias desorientadas, en desvíos y cambios de rumbo, en imágenes de eyección, expulsión, rechazo o desalojo, que no son sino expresiones metafóricas de la hostilidad del mundo.³⁶

Buster Keaton fue director y actor en sus cortometrajes, en ellos su cuerpo está siempre presente y es a través de él que materializa la acción, movimientos en apariencia naturales, pero perfectamente técnicos y en palabras de Bolaños, que exponen en cada secuencia una completa enciclopedia de los principios y las virtualidades que gobiernan el movimiento de un cuerpo en el espacio. Por su parte, Eva Maroto reflexionaría sobre el cuerpo como medio que suscita reflexiones y expande los horizontes de lo plástico: “Pero ahora no se trata de producir una nueva representación sobre el cuerpo humano –que se puede encontrar a lo largo de toda la historia del arte– sino de tomar el cuerpo del artista como soporte, para realizar las intervenciones; estas son de manera general asociadas al dolor, el esfuerzo físico, la violencia. Se pretende la liberalización del individuo, que recupere su sentido de la corporeidad y utilizarlo como medio de reivindicación social”.³⁷

De otro lado, la artista Sophie Calle (Francia, 1953) toma la vida cotidiana como motor para la fabricación de la obra de arte. Para ello parte de experiencias personales y de las relaciones con los otros, que son controladas por reglas que la artista establece por anticipado, como insumo para el desarrollo de sus propuestas artísticas. A la edad de 25 años la artista regresó a París después de estar fuera de la ciudad por un tiempo. Al enfrentar de

³⁵ BOLAÑOS ATIENZA, María. Buster Keaton o el fracaso de la geometría. En: Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 2006. N° 6. p. 15-31. ISSN: 2385-491X.

³⁶ J.P. COURSDON, Buster Keaton, París. Seghers, 1973 p.p. 342-348 citado en BOLAÑOS ATIENZA, María. Buster Keaton o el fracaso de la geometría. En: Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 2006. N° 6. p. 23. ISSN: 2385-491X

³⁷ MAROTO. Op. cit., p. 46.

nuevo la ciudad encontró un lugar donde ya no se reconocía, donde aquellas cosas y vínculos que recordaba ya no estaban, así que con el objetivo de redescubrir la ciudad decidió empezar a seguir personas al azar: “Así empieza la aventura de esta muchachita de 25 años que sola en la capital, sin saber qué hacer con su tiempo ni a dónde ir, empieza a seguir a gente por la calle, al azar, sin saber dónde la llevarán ni cuánto tiempo durarán sus recorridos”.³⁸ La artista va compilando fotografías y diarios cotidianos de las acciones, los recorridos. De estos paseos surgirá, *Suite vénitienne* (1983), primer libro que derivará en lo que será el resto de su vida artística: “Una persecución continua, un relato continuo, una ficción tras otra que se vive como realidad y se desarrolla como estrategia artística”.³⁹ Sophie Calle entra en la vida de los otros y establece reglas que condicionan la relación que se convierte en insumo para construir su relato. Esa experiencia la escribe y la describe con palabras e imágenes. Su trabajo invita a ser leído y observado sin que una acción sea más importante que la otra, más bien se integran en una complementariedad que posibilita al observador establecer el sentido de lo que ve y lee: “Palabras e imágenes, lo visual y lo escrito, fotografía y literatura... nos gusta tanto clasificar en categorías las cosas, que a veces no encontramos la manera adecuada de clasificar lo que tenemos delante si se escapa a nuestras etiquetas más familiares. El arte de Sophie Calle participa del tiempo como la literatura o el cine, requiere de pausas, de concentración y volver atrás a veces, releer, remirar, volver a empezar de nuevo...”.⁴⁰ Sophie Calle⁴¹ a lo largo de una presentación de su obra realizada en la biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá develaría los motores que determinan su quehacer artístico: *los procesos mediante los cuales la experiencia se organiza para la fabricación de la obra de arte, el desafío artístico que suponen las paredes del museo y/o al espacio circundante donde será expuesta la obra y ser y vivir como un artista*. Más precisamente Hernan Hevia⁴² lo definiría con el título del texto que realizó sobre ella: *Sophie Calle, el autor como protagonista*.

³⁸ HEVIA GARCIA, Raul. Sophie Calle: El autor como protagonista. En: Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008. Murcia, España: Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2009. s. p. ISBN: 978-84-691-8432-5

³⁹ *Ibíd.*, s. p.

⁴⁰ *Ibíd.*, s. p.

⁴¹ Esferapublica. Sophie Calle habla de su obra. [video] youtube.com, biblioteca Luis Angel Arango, Bogota. 13 de noviembre de 2013. 1:07:58. [5 agosto 2019]<https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE>

⁴² HEVIA. Op. cit., s. p.

2. METODOLOGÍA

En la presente investigación-creación, el espacio y los objetos cotidianos que son de uso por parte de un cuerpo que presenta alteraciones físicas o funcionales han sido el eje central para el ejercicio creador desde las artes plásticas. Esto determina las herramientas metodológicas que permitieron instrumentalizar las experimentaciones físicas, la recolección de datos y acciones que dieron cuenta de la transformación funcional que luego propició la creación de objetos y espacios usados y habitados entendidos como hecho artístico.

Las actividades cotidianas implican la acción del cuerpo sobre objetos y espacios; acciones básicas como comer, vestirse, subir las escaleras, descansar, usar el mobiliario, se enmarcan en geometrías que configuran el lugar que da cabida al cuerpo humano. Cuando el cuerpo está en pleno uso de sus facultades físicas, estas acciones se realizan de manera mecánica. Entender la complejidad de dichas acciones implica reconocerlas, cuantificarlas y hacer conciencia de ellas. Por tanto, uno de los mecanismos utilizados para contar con un insumo en la práctica creativa fue el *inventario de objetos y acciones cotidianas* que permitió la contabilización de todos los objetos que contiene una casa y la documentación en un período de tiempo cobijado entre días y meses, de las acciones realizadas por un ser humano, con dichos objetos. El inventario incluye la fecha, hora, acción y objeto involucrados: *agosto 18 2017, 6:00 a.m., sentarse sobre la cama, estirar los brazos, estirar los pies, ponerse las chanclas, pararse, caminar, coger la manija, girar, empujar la puerta...* Se trata de un texto donde se consigna la información a modo de agenda desplegable. Con dicho trabajo fue posible verificar la presencia de 864 objetos que conformaban el mobiliario de una casa, de los cuales en promedio se usaron 73 en un día común, en la ejecución de 53 acciones básicas relacionadas con acciones como comer, vestirse y usar o incorporarse al mobiliario. Es importante aclarar que una vez establecidas y documentadas estas dinámicas cotidianas, las actividades las realizó una persona en pleno uso de sus facultades físicas y se desarrolló posteriormente otro ejercicio a modo de contraste donde al cuerpo que realizaba la acción le fueron alteradas sus capacidades físicas básicas mediante la coerción o limitación del movimiento. De este modo algunas partes del cuerpo fueron unidas entre sí como, por ejemplo, el brazo al tronco, las piernas entre sí, entre otras, esto con la ayuda de una banda

elástica que los sujetaba por lapsos de tiempo que iban desde 6 hasta 12 horas, tiempo en el cual la persona pretendía continuar el desarrollo de las actividades cotidianas sin ningún tipo de asistencia. Lo anterior quedó documentado en un texto sobre las percepciones físicas y emocionales que surgen de la limitación autoimpuesta y una serie de videos cortos (4 videos) que posteriormente fueron llevados a secuencias de imágenes de movimiento congelado para su estudio.

Si bien la experimentación anterior tuvo como base la acción cotidiana desde la autolimitación o coerción del movimiento, el proyecto *movimiento en líneas de tiempo* se desarrolló con personas cuyos cuerpos presentaban alteraciones físicas funcionales a causa de secuelas por accidentes, por anatomías inusuales o por enfermedades degenerativas. Se seleccionaron tres personas que cumplían esta condición y se les pidió que desarrollaran acciones como sentarse, comer o caminar mientras eran registrados siguiendo la metodología empleada por el artista Eadweard Muybridge (Inglaterra, 1830 – 1904) en sus estudios del movimiento. Para ello, mientras la persona realizaba la acción, se hacían registros fotográficos a razón de 12 imágenes por segundo que al mostrarse en secuencia conformaban una ilusión de movimiento. Posteriormente, se analizaron los tiempos y movimientos de la acción mediante el ensamble y la alteración del orden de las imágenes, explorando la conformación de nuevas movilidades. Las fotografías también fueron llevadas al campo del dibujo, en este formato se optó por resaltar la parte del cuerpo que no estaba en relación con la funcionalidad de la acción y el mobiliario o el objeto implicado. Con estos insumos se realizaron yuxtaposiciones, composiciones reticulares, animaciones, proyecciones individuales y en conjunto. Desde la observación y el análisis de datos se priorizó la acción misma, más allá de la secuencialidad y del tiempo de duración el acto.

Hasta este punto el interés había estado centrado en el estudio del movimiento de cuerpos con alteraciones físicas. Sin embargo, los objetos cotidianos que intervenían en la acción fueron tomando un papel protagónico como elementos de interés artístico, tanto así que, características como distonía, inestabilidad, rigidez, dureza, blandura, pesadez, incomodidad, asociadas a las sensaciones del cuerpo que interactuaba desde una movilidad restringida, se convirtieron en cualidades plásticas que serían llevadas a los espacios y objetos cotidianos. En este caso se aplicó a los objetos la metodología propuesta por Donald

Norman⁴³ sobre el diseño centrado en el usuario. Este autor plantea unos principios para hacer sencillas las tareas difíciles a partir de modelos conceptuales donde *el usuario* expresa su necesidad, *el diseñador* elabora un modelo para esas necesidades y *la comunicación final* —entre ambos— será el sistema o producto resultante que debe dar respuesta a la resolución de los requerimientos del usuario. Esto mediante la apariencia física, el funcionamiento, la forma en que se manipula y las instrucciones que lo acompañan. En el caso que nos ocupa el usuario que usa el objeto tiene unas necesidades que el diseño no consideró, por esta razón la disfuncionalidad se llevó al objeto aplicando la metodología de Donald Norman recurriendo a *los siete principios básicos para hacer sencillas las tareas difíciles*^(*) pero en su versión opuesta, es decir, los siete principios básicos para hacer **complejas las tareas sencillas**, así: 1. No usar el conocimiento en el mundo como el conocimiento en la cabeza; 2. Complicar la estructura de las tareas; 3. Evitar que las cosas sean visibles: dejar las lagunas de ejecución y evaluación; 4. No realizar topografías de los objetos, 5. Diseñar desde las limitaciones, tanto naturales como artificiales; 6. Diseñar para el error; 7. Cuando todo falla, dejarlo así. Es decir, si existen unos principios psicológicos que puedan utilizarse para que las cosas sean inteligibles y utilizables, esos mismos principios pueden ser aplicados en objetos y espacios para hacer nuevas lecturas sobre ellos, desde la no funcionalidad y lo ininteligible.

⁴³ NORMAN, Donald A. La psicología de los objetos cotidianos. 2 ed. Madrid: NEREA S.A., 1990. 300 p. ISBN. 84-86763-38-X

^(*) Los siete principios de Donald Norman son: 1. Utilizar tanto el conocimiento en el mundo como el conocimiento en la cabeza. 2. Simplificar la estructura de las tareas. 3. Hacer que las cosas sean visibles: colmar las lagunas de ejecución y Evaluación. 4. Realizar bien las topografías. 5. Explotar la fuerza de las limitaciones, tanto naturales como artificiales. 6. Diseñar dejando un margen de error. 7. Cuando todo lo demás falla, normalizar.

3. LIBRO DE ARTISTA. INVENTARIO DE OBJETOS, ACCIONES COTIDIANAS Y EJERCICIOS CON MOVILIDAD REDUCIDA

El presente capítulo recoge varios factores que fueron relevantes dentro del desarrollo de los distintos trabajos creativos que surgieron a lo largo de los talleres de Integrado y Grado. El primero tiene que ver con el uso de la figura de “libro de artista” para dar cuenta de las exploraciones con las formas; y, el segundo, con mostrar las distintas posibilidades de un cuerpo (en el quehacer cotidiano) que está siendo limitado en sus movimientos. Para ello, era importante saber cómo funcionaba la estructuración de un libro de artista y cuáles eran las actividades cotidianas supeditadas a la movilidad reducida que servirían de apoyo en el proceso creativo.

3.1 Libro de artista, concertina

El libro de artista es un soporte de creación que puede contener diversos formatos y temas, donde la libertad creadora esta puesta al servicio de la idea que se pretende abordar. En tal sentido Bibiana Crespo⁴⁴ plantea que para que el libro de artista pueda ser considerado como tal y no confundido con una escultura o un objeto de arte, este debe mantener una relación entre la secuencia, el texto, la forma y la idea que aborda. En un libro de arte, no se debe perder de vista el sentido del mismo, la idea generadora, algo así como su propósito. Para la autora “Tiene que tener alguna convicción, algún alma, alguna razón de ser, y de ser un libro. Tiene que ser entendido como una forma altamente mutable, siempre bajo la investigación del artista.”⁴⁵ Asimismo, otro de los valores potenciales de este soporte son sus posibilidades plásticas que permite llevar la experiencia más allá del sentido de la vista, “quizá lo que determina su clasificación y aumenta lo que representa su gran potencial, más que cualquier otra cosa, son las demostraciones de su sensación de lectura. Los Libros-Arte se pueden

⁴⁴ CRESPO MARTIN, Bibiana. El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. [en línea]. Anales de Documentación, 15(1). [julio de 2019] <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 3.

explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente “solicitan” ser leídos de forma diferente al resto de libros”.⁴⁶

El libro de artista *Inventario de objetos y acciones cotidianas* posee una forma compuesta. Esto quiere decir que su estructura es el resultado de mezclar varias características formales de las configuraciones más convencionales en las que habitualmente se presentan los libros de artista, tales como: códex, rollo, punto fijo, veneciana y acordeón. En este caso la forma que se utilizó se llama concertina que se desarrolla en un formato cuadrado de 11.5 x 11.5 centímetros donde su portada y contraportada son de color negro y su interior está elaborado en papel Dalí de color blanco marfil. La pieza se configura como un dispositivo desplegable que se abre en diversas direcciones, esto gracias a que su interior está ensamblado por medio de papel cortado en cuadrados de 20 x 20 centímetros, doblados por las mitades y diagonales de los extremos del cuadrado, hasta formar ocho retículas triangulares que hacen las veces de ejes a través de los cuales se pliegan las hojas y en unas esquinas específicas se unen entre ellas, (Ver imagen 7). El libro desplegado tiene una dimensión en centímetros de 120 de largo por 30 de ancho. Como técnica de escritura se utilizaron textos impresos en vinilo adhesivo de diferentes tamaños y colores. Las acciones realizadas con los objetos fueron impresas en color rojo y los objetos cotidianos en color negro y gris (Ver imagen 8). La temática da razón de un inventario, pero la disposición de las palabras y su relación entre ellas conforma un poema visual al que se accede desde los sentidos de la vista y el tacto. El lector tiene un rol participativo pues es quien mediante la acción de tomar el libro con sus manos (por ambas caras) y desplegarlo, lo convierte en una pieza tridimensional que puede ser retornada a su estado anterior (Ver imagen 9).

3.2 Acciones cotidianas, movimiento e inmovilidad

El concepto de vida cotidiana está relacionado con las acciones que una persona desarrolla diariamente. Algunas son comunes a todos los individuos: levantarse, comer, vestirse, irse a dormir. Sin embargo, que sean comunes no implica que se lleven a cabo por cada individuo de la misma manera, más bien están determinadas tanto por las condiciones físicas

⁴⁶ *Ibíd.*

individuales y por factores externos como las dinámicas del entorno. Para ilustrar esto, se presenta a continuación una serie de fotogramas pertenecientes a videos realizados en un espacio doméstico, y que tienen por objeto servir de registros observacionales de las interacciones que tiene con objetos y espacios una persona a la que previamente se le restringió el movimiento, de una o varias extremidades. Dentro del trabajo, estos videos tuvieron un enfoque etnográfico: se respeta el lugar y el tiempo de la persona que realiza la acción, no media ayuda exterior, la cámara fue ubicada en un punto fijo y a una distancia mínima de un metro del objetivo, garantizando que no haya ninguna intervención en las acciones que se están registrando. A continuación, se explica la caracterización de cuatro videos que sirvieron de base para la recolección de información que, además, serviría de apoyo en la actividad creadora. El primer video alude a la acción de “subir sentado”; el segundo, “destapar un tarro”; el tercero, “peinarse”; y el cuarto, y último, “subir unas escaleras con los pies amarrados”.

3.2.1 Video 1. Subir las escaleras sentado

En el video *Subir las escaleras sentado* aparece una mujer que está de pie al inicio de una escalera de madera de 18 peldaños. Dicha escalera tiene forma de “U”. La mujer tiene el cuerpo cubierto con una venda de aproximadamente 15 cm de ancho que envuelve a modo de amarre la totalidad de su cuerpo. Esta venda une los brazos al tronco y las piernas entre sí quedando por fuera la cabeza y el cuello. La cámara enmarca un plano general tomado en ángulo cenital. La escena transcurre con la acción de la mujer que se sienta en el primer escalón y continúa subiendo los peldaños sentada ascendiendo del 1 al 18. Se trata de un video en blanco y negro. Su duración es de 1 minuto con 43 segundos, contenidos en un archivo multimedia de extensión MP4, formato de compresión de audio y video con un peso de 61.4 en MB (Ver imagen 10).

3.2.2 Video 2. Destapar un tarro

En el video *Destapar un tarro*, una mujer está sentada en una silla de madera subyacente a una mesa de comedor cuya superficie es de vidrio y sobre la cual hay un frasco del mismo material que está cerrado con una tapa de rosca. La mujer tiene su brazo izquierdo adherido al torso por medio de un vendaje que cubre desde el hombro hasta el abdomen lo que imposibilita el movimiento de la extremidad y deja por fuera el brazo derecho. La cámara enmarca la escena en plano medio y en ángulo frontal. La imagen recoge la acción de la mujer mientras destapa el tarro con una sola mano. El video es en blanco y negro, su duración es de 58 segundos, contenidos en un archivo multimedia de extensión MP4 formato de compresión de audio y video con un peso de 14.5 MB (Ver imagen 11).

3.2.3 Video 3. Peinarse

En el video *Peinarse* se observa a una mujer que está sentada en un banco de madera dando la espalda a la cámara con su brazo izquierdo adherido al torso por medio de un vendaje que cubre desde el hombro hasta el abdomen imposibilitando el movimiento de esta extremidad y deja por fuera el brazo derecho. La cámara enmarca la escena en plano americano tomado en ángulo frontal. La escena muestra la acción de la mujer peinando su cabello usando una sola mano. El video es en blanco y negro, su duración es de 1 minuto con 43 segundos, contenidos en un archivo multimedia de extensión MP4 formato de compresión de audio y video con un peso de 27.9 MB (Ver imagen 12).

3.2.4 Video 4. Subir las escaleras de pie con los pies amarrados

En este video aparece una mujer de pie justo al inicio de una escalera de madera de 18 peldaños. La escalera tiene forma de “U”. Su cuerpo está envuelto con una tira de tela negra a manera de venda de aproximadamente 15 cm de ancho que lo cubre en su totalidad. Con la venda se unen los brazos al tronco y las piernas entre sí. Solo queda por fuera del vendaje la cabeza y el cuello. La cámara enmarca un plano general tomado en ángulo cenital. La acción

transcurre con la mujer que sube de pie los peldaños ascendiendo del 1 al 18. El video es en blanco y negro, su duración es de 42 segundos, contenidos en un archivo multimedia de extensión MP4 formato de compresión de audio y video con un peso de 25 MB (Ver imagen 13).

4. VARIACIONES SOBRE UN CUERPO. COORDINACIÓN Y EQUILIBRIO

CAMINO POR UN SUELO cuya pendiente se eleva con suavidad. En un momento determinado me detengo y “pongo las manos”; comienza la verdadera montaña, trepo. A partir del instante en que mi espalda se inclina, ¿vuelvo al estado de cuadrúpedo? Casi: mi cuerpo se transforma, los pies se convierten en manos y los dos agarres manuales en seguros para el equilibrio. Homo erectus, el hombre de pie, reciente, vuelve a aquel del que desciende, el cuadrumano arcaico. Tan negra se hizo en mi esta reminiscencia fulminante que ya no temo hablar de la bestia: me acuerdo del que fuimos.

Michel Serres

Coordinación y equilibrio en tanto destrezas que pertenecen al grupo de las cualidades motrices del cuerpo, son las responsables del control del movimiento y a la vez de los estados de quietud. Estas dos destrezas sirvieron para la creación de piezas artísticas que apuntan a una poética de lo frágil y la levedad. Sucede que al observar a una persona cuando intentaba sentarse en una silla en busca de reposo, pero que presentaba una condición en su columna que le impedía inclinarse, se puso de manifiesto que si quería acceder a la silla debía obviar el control del movimiento y simplemente lanzarse hacia el mueble, ya que no tenía el control para llegar a la posición que su cuerpo debía adoptar para hacer uso de la silla donde buscaba el reposo. En este punto la silla dejó de ser un objeto de comodidad *per se*, y pasó a la condición de contenedor de la disfuncionalidad de uso, configurado por la ausencia de la capacidad de coordinación. De otro lado, el equilibrio es una cualidad que está relacionada con mantenerse en quietud, sin balanceo ni oscilación y depende de los puntos en los que el cuerpo se apoye.

Estas dos destrezas sirvieron de apoyo para la creación de dos instalaciones que recibieron el mismo nombre: *Coordinación* y *En equilibrio*. A continuación, se hace una descripción de cada una de ellas.

4.1 Coordinación

Si la coordinación es una condición física que actúa como un estado de control en un momento dado, específicamente cuando es necesario armonizar de manera coherente la

percepción visual con la acción de moverse, cuando el cuerpo que realiza la acción presenta alguna alteración física, sus respuestas motrices al estímulo visual podrían darse de maneras diversas. Ahora bien, si los espacios cotidianos en los que ese cuerpo diverso se mueve, no han sido contemplados para cobijar la individualidad, la realización de estas acciones cotidianas podría significar una vida de exclusión y discriminación, o en el peor de los casos significar un riesgo para el bienestar y la propia vida.

Bajo esta reflexión surgió la instalación *Coordinación*. La obra está compuesta por tres sillas de madera y cuero, donde cada una ha sido intervenida. Como se enunciaba anteriormente, usar el mobiliario residencial lleva implícito el dominio de cualidades de coordinación que permitan la ejecución de movimientos ordenados y en armonía de velocidad, distancia, dirección, ritmo y tensión muscular para que dicha acción sea posible y no represente ningún riesgo para la seguridad de la persona que la ejecuta. Cuando estas condiciones no están dadas en el usuario que usa el mobiliario, este precisa *redefinir o negar su uso*, así: *pieza 1, para la no funcionalidad por la fragilidad de los materiales que la componen; pieza 2, desde la negación de uso desde sus condiciones funcionales; y pieza 3, prótesis adherida.*

Las tres piezas se relacionan entre sí al haber sido instaladas una al lado de la otra, conservando solo una distancia de 1.5 metros dando la posibilidad de una lectura individual y para que fueran recorridas por el espectador. La iluminación utilizada fue luz cálida (amarilla), y estuvo dirigida en tres ángulos: contra picado desde el piso a un metro de distancia; central a una altura de 1.5 metros de la pared al frente de las sillas y cenital desde el techo a 2.5 metros de distancia del piso. Cada una de las piezas mide de 80 x 60 x 45 centímetros y el espacio ocupado por la totalidad de la instalación es de 3 x 4 x 3 metros (Ver imagen 14).

La pieza 1, es una silla que ha sido intervenida desde la no funcionalidad por la fragilidad de los materiales, corresponde a un objeto de madera con su color natural. Sus dimensiones en alto, ancho y profundidad son de 80 x 60 x 40 centímetros. Las patas delanteras de la silla fueron reemplazadas por dos ramas de árbol de aproximadamente un centímetro de diámetro. Dichas ramas fueron perforadas para ser unidas a la estructura de la silla con la ayuda de aguja e hilo (Ver imagen 15). De otro lado, la pieza 2, corresponde a

la silla intervenida desde la negación de uso en sus condiciones funcionales. Se trata de una silla de madera color natural con unas dimensiones en alto, ancho y profundidad de 80 x 60 x 40 centímetros. En esta pieza el asiento de madera fue desplazado a la parte baja de la estructura; se ubicó específicamente sobre el travesaño inferior (lugar que sirve para dar apoyo a los pies). El asiento se desplazó, pero la guarnición o estructura donde inicialmente se soportaba el asiento se dejó en la misma posición (Ver imagen 16). Finalmente, para la pieza 3, la silla intervenida mediante prótesis adherida, se contó con una silla de madera y cuero con los travesaños, patas y largueros del mismo material y su espaldar y asiento en cuero unido a la silla mediante remaches metálicos. El color del cuero es beige y la madera es color nogal. Las dimensiones en alto, ancho y profundidad son de 80 x 60 x 40 centímetros. La pata delantera derecha de la silla fue sustraída y reemplazada por una muleta metálica. La muleta conserva su almohadilla, empuñadura y estructura vertical. Esta última ha sido recortada con base en la altura de la pata derecha sustraída que es de 56 centímetros ajustándose así al espacio dejado por ésta y reemplazando la superficie de soporte que brindaba (Ver imagen 17).

4.2 En equilibrio

Elogio del agua (1987) y *Lugar de encuentro III* (1972), también conocida como *La sirena varada*, son dos piezas del escultor Eduardo Chillida (España, 1924 – 2002). La primera se encuentra ubicada en el parque de la Creueta del Coll en Barcelona y está fabricada en hormigón, pesa 54 toneladas. Esta escultura está suspendida de cuatro cables de acero que cuelgan de una montaña. La segunda obra comparte las mismas características formales en cuanto a materiales como el hormigón y de igual manera que la primera cuelga de cuatro cables de acero, esta vez debajo del puente de Juan Bravo sobre el Paseo de la Castellana de Madrid, y hace parte del Museo de Arte Público de la ciudad. Ambas esculturas colgadas no tocan el suelo, están separadas de él. Este hecho genera una tensión por el contraste sólido del hormigón, una solidez que se vuelve peso y que se hace muy visible al estar sujetado por unos elementos que visualmente son muy livianos, como los cables de acero, que, si bien sus anclajes han sido calculados y diseñados para que puedan soportar el peso de las piezas, a

primera vista, su esbeltez hace dudar que puedan soportar dichos volúmenes de concreto (Ver imagen 18 y 19). Visualmente parece que la pieza de concreto reclama posarse sobre el piso y esa separación que hay entre ella y la superficie de soporte, que es aire y vacío, es la que contiene toda la tensión. Begoña Fernández⁴⁷ diría que cuando Chillida quiere hablar de gravedad opta por su opuesto, que él mismo denomina, *la levitación*, algo que se revela contra ella misma.

Al contrario de muchos artistas que para plantearse el tema de la levitación procuraron eliminar el peso, emplear elementos livianos o de poco peso- plantear de cara el problema de la gravedad, para lo cual “hay que partir del peso”. Para plantear de fondo el problema de la gravedad, no se puede partir de aquello donde la gravedad no actúa, sino de aquello donde la gravedad actúa de manera máxima, extrema. Por eso, al límite de esa evolución, Chillida llega a esas esculturas enormes de hormigón, suspendidas, acaso en función de una de las imágenes mentales que se han venido formando con la experiencia que tenemos del hormigón armado.⁴⁸

Aplicar la relación de opuestos a la hora de crear una pieza artística, se convierte en una especie de herramienta procesual que puede ser usada como medio para la formalización de una obra. Esta es la condición de la pieza denominada *En equilibrio*. En ésta se utilizan cuerpos que se contrarrestan y que se mantienen sin caerse, así tengan poca base de sustentación. Lo que el espectador percibe es la relación entre conceptos contradictorios: el desnivel, la oscilación y el desequilibrio. Esto como una manera de hacer presente el concepto inicial a través de su ausencia y/o de sus propios opuestos (Ver imagen 20).

Esta escultura fue realizada utilizando una mesa de comedor cuyo retablo superior fue dividido en dos partes que, a su vez, fueron unidas de nuevo con la estructura de soporte de la mesa, pero con alturas diferentes para cada una de ellas. La mesa intervenida quedó conformada por dos cuerpos que se apoyan en el piso de manera individual pero que luego se unen entre sí para repartir y compensar las cargas y tensiones generadas por el cambio de altura (Ver imagen 21). El primer retablo o cuerpo bajo tiene unas dimensiones en alto, ancho y profundidad de 85 x 100 x 120 centímetros. Está soportado por dos patas de madera cuadradas ubicadas en el extremo frontal, una al lado izquierdo y otra al lado derecho. El segundo retablo o cuerpo alto, tiene unas dimensiones en alto, ancho y profundidad de 200 x

⁴⁷ FERNÁNDEZ CABALEIRO. María Begoña. Preguntas. El cuaderno de notas de Eduardo Chillida. En: *Escritura e Imagen*. Diciembre 15, 2014. Vol. 10. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Ediciones complutense, 2014. 380 p. ISSN: 1885-5687.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 100.

100 x 120 centímetros y se apoya en su parte frontal en el extremo derecho con un tablón de madera, y en la parte posterior (en el extremo izquierdo) con una vara de madera que es el resultado de la unión de varias piezas de madera hasta llegar a una extensión de 200 centímetros. Los tabloncillos alto y bajo están unidos entre sí por una varilla metálica de una pulgada que sale de la parte posterior del retablo y que se ubica a 80 centímetros del piso y se dobla 120 centímetros hacia arriba hasta alcanzar el cuerpo principal que se encuentra a 200 centímetros del piso. La varilla atraviesa ambos cuerpos de manera diagonal y se une a ellos por medio de abrazaderas metálicas y tornillos. Todo este andamiaje se calibró por tanteo hasta reconfigurar los puntos de apoyo del mueble estableciendo nuevos centros de gravedad, contrapesos y tensiones necesarias para llevar la pieza a una postura sin balanceo ni oscilación (Ver imagen 22). En tal sentido, se hizo notoria *la tensión* como un atributo que se da en la quietud de un cuerpo en equilibrio.

5. DISTOPOGRAFÍAS

La palabra topografía como lo explica Donald Norman⁴⁹ es un término técnico que define la relación entre las cualidades físicas que presentan los objetos y las señales o indicaciones naturales o artificiales que poseen en su forma o estructura y que brinda indicios para su uso o función. Cabe aclarar que este concepto necesita del conocimiento del mundo del usuario que va a interactuar con el objeto. Este conocimiento le sirve para entender el *funcionamiento* y el *para qué* de las cosas. Por ejemplo, cuando se va a hacer uso de una camisa, la forma de la camisa debería determinar por qué lugar se ingresa la cabeza, las manos y cómo se accede a los botones. Esto se logra aprovechando las analogías físicas y las normas culturales que llevan a la comprensión inmediata del objeto.

Al alterar las propiedades que caracterizan los objetos cotidianos: tamaño, masa, volumen, peso, materiales, se dan lecturas que niegan las convenciones que tenemos sobre los objetos definiéndose como *distopografías*. Esto implica re-imaginar la manera de relacionarse con el objeto y el espacio. Este interés en alterar la forma de los objetos surge a partir de unos ejercicios de movilidad reducida como ejes para la acción creadora. A partir de estos ejercicios actividades cotidianas como comer, vestirse, fueron percibidas de manera diferente y los objetos que intervenían en la acción tomaron un papel protagónico, convirtiéndose en detonantes de un interés plástico y en portadores de la disfuncionalidad de uso que se daba desde la limitación física. La memoria de la sensación llevada al objeto como característica plástica que lo transforma y lo define. Así, “el mundo se refleja en el cuerpo y el cuerpo se proyecta en el mundo. Recordamos a través de nuestro cuerpo, tanto como a través de nuestro sistema nervioso y de nuestro cerebro”.⁵⁰

Como distopografías se presenta un conjunto de piezas artísticas que rompen con la funcionalidad y que también fueron producto del trabajo dentro de los talleres. Entre ellas

⁴⁹ NORMAN, Op. cit., s. p.

⁵⁰ PALLASMAA, Juhani. Los ojos de la piel. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.L. 2006, p. 47. ISBN 978-84-252-2135-4.

están *Atavíos* y *Zapatos para un pie de muñeca*. A continuación, se presentan las características generales de cada una.

5.1 Atavíos

Para establecer relaciones de uso con los objetos las personas recurren a una información que está en la memoria, y que se construye a lo largo de la vida desde distintas capacidades perceptivas como la visual, lo táctil, los olores y la escucha, así como por todo aquello que está determinado por factores culturales. Teniendo en cuenta estos factores surge la obra *Atavíos* como un proyecto escultórico que desafía la representación de las cosas tal cual y como las conocemos. Aquí se apela entonces a la utilización de prendas de vestir, específicamente camisas que fueron modificadas en su escala y forma.

En la construcción de las piezas se potenció el tamaño de algunas partes. Es decir que se “incrementaron” los recorridos que un cuerpo, habitualmente, haría por la prenda pues la forma de la camisa fue alterada para establecer nuevas maneras de relación con la misma. En otro sentido, se buscaba activar las memorias táctiles que tenemos sobre los objetos y la sensación de los materiales en contacto con el cuerpo a partir de la modificación de la camisa.

Atavíos fue una instalación. Se trató de una serie de camisas de tela blanca dispuestas en un espacio interior. Algunas iban colgadas de ganchos que salen del techo y otras directamente unidas a éste mediante estructuras de soporte que no eran visibles para el espectador, pues estaban camufladas en el interior de la pieza. Las camisas fueron intervenidas para modificar la forma en que se usan y por ello se diferencian en su confección: la primera era de cuello largo hasta el techo; en la segunda, las mangas se extendían hasta el piso; y, en la tercera, el talle iba también hasta el piso (Ver imagen 23-24).

La primera pieza que aparece es *Camisa cuello*. Se trata de una camisa de tela de algodón, de mangas largas y cuello tortuga. En el mundo de la moda este tipo de cuello recibe este nombre por “la característica del animal, que esconde su cabeza debajo del caparazón. Así, los jerseys o camisetas con cuello de tortuga son aquellos que suben por el cuello

simulando que nuestra cabeza sale de la prenda”.⁵¹ La camisa, desde el borde inferior hasta el pie de cuello, medía 120 centímetros. Desde allí, el cuello —a manera de tubo— (con un diámetro de 25 centímetros) se desplegaba hasta el techo con el mismo tamaño. De este modo, la pieza quedó con unas dimensiones generales de alto, ancho y profundidad así: 240 x 110 x 5 centímetros (Ver imagen 25).

Camisa mangas es la pieza 2 y estaba ubicada de izquierda a derecha de la composición espacial. Se elaboró con material nylon. Sus mangas eran extremadamente largas y tanto el cuello, como la parte frontal y los puños mantenían sus ojales y botones. El largo de la camisa, desde el cuello hasta el borde de la misma era de 120 centímetros; y las mangas tenían una longitud de 270 centímetros. La camisa estaba colgada en un gancho de madera y se sostenía desde una arandela en el techo (Ver imagen 26).

Camisa tronco, es la pieza 3. Este objeto hacía énfasis en el talle hasta conformar una extensión total de 280 centímetros hasta el piso. La camisa se presentó colgada en un gancho de madera que igual que las anteriores se sostenía desde una arandela en el techo (Ver imagen 27).

5.2 Zapatos para un pie de muñeca

Se trata de una instalación cuyo concepto y nombre *Zapatos para un pie de muñeca* se relacionan directamente con el trabajo de Lina Loaiza. En su monografía la autora documenta cómo ha sido para ella y su círculo cercano asumir su condición de persona amputada. Allí describe un encuentro que tuvo con una menor, en un viaje que realizó en el 2004 a San Basilio de Palenque y que fue determinante para enfocar el desarrollo de su trabajo:

En la casa en la que me hospedé vivía una niña pequeña, de unos cuatro años. Un día, al percatarse de mi prótesis, exclamó, con mucha naturalidad, con la inocencia y la frescura propias de una niña de su edad, y con su magnífico acento palenquero: “ella tiene pie de muñeca”. A pesar de los regaños de uno de mis compañeros, quien la reprendió por el comentario, la niña siguió repitiendo su magnífica deducción durante todo el tiempo que estuve en su casa. Me maravillaron las palabras de esta niña palenquera, y desde que la escuché por primera vez, me encantó la idea de apropiarme de su expresión

⁵¹ MARIE CLAIRE. Moda. [en línea]. Cuello Tortuga. Párrafo 1. [agosto 28 de 2019] <https://www.marie-claire.es/moda/wikimoda/diccionario/wiki/termino/cuello-tortuga>

para caracterizar a “mi pata”. Me pareció que no había mejor forma de describir mi pierna. Desde ese día, y hasta hoy, soy la niña, o la mujer, con pie de muñeca.⁵²

Lina Loaiza asume la descripción que hace la niña de su prótesis y con esto la resignifica como un objeto que quita y pone en su cuerpo en busca de soporte, asimismo también tiene funciones estéticas. Su forma imita la del pie humano y cuando se usa, normalmente es calzada; es decir, “vestida” (la prótesis) como medida de protección contra el desgaste que produce el roce con las superficies y como una emulación de la otra pierna. La prótesis y el calzado esconden a la mirada del otro la cicatriz, la incomodidad que produce el roce de la piel con el objeto externo. En el caso de la instalación *Zapatos para un pie de muñeca*, se alude a un calzado que no puede usarse debido a la manera en que están definidas sus cualidades formales y funcionales. Es un calzado que recoge las texturas de las superficies, y las aplica a formas que son negadas por la dificultad de uso para personas que usan prótesis de pie.

La instalación se compone de un conjunto de zapatos de mujer distribuidos de la siguiente manera: cuatro pares (cada par conformado por dos piezas de un mismo tipo) y una pieza individual (Ver imagen 28). Estos han sido intervenidos uno a uno con procedimientos que modificaron su funcionalidad y textura. La modificación se realizó mediante la aplicación de limitaciones físicas, semánticas, culturales, funcionales y lógicas a los zapatos que, tal y como lo anuncia Donald Norman⁵³ en *La psicología de los objetos cotidianos* se trata de limitaciones a los atributos que propician el menor número de operaciones posibles con el objeto. Así mismo, las demás limitaciones presentan un objeto alterado en su forma, textura, usabilidad y ponen en cuestión el conocimiento previo que se tiene de la situación que se observa, la relación espacial o funcional de los componentes y las cosas que estos afectan. Las piezas que conforman esta instalación fueron hechas y/o han sido modificadas con materiales como concreto, arena, hierro, acero, hilo, cuero, tela, entre otros (Ver imagen 29). Las piezas más destacadas son *Bota desplegada*, *Zapato pegado*, *Bota con clavos* y *Bota extendida*. En seguida, se describe cada una de ellas.

⁵² LOAIZA BRAN, Lina María. Pie de muñeca. Relato de vida de una persona amputada. Monografía de grado para optar el título de antropóloga. Medellín. Universidad de Antioquia, 2008, p. 16.

⁵³ NORMAN, Op. cit., s. p.

Bota desplegada. Se trata de una bota de cuero, cuyo exterior es de color rojo y su interior blanco hueso; su forma es puntiaguda y tiene una altura de caña que llega hasta la cima del tobillo. La bota se abrocha mediante el uso de un cierre metálico. A dicha bota se adhiere una segunda cosida con hilo por el borde exterior del cierre. La bota adherida no tiene suela ni superficie de soporte, y se desdobla como una capa o extensión de la bota principal modificando su forma y su estructura de apoyo (Ver imagen 30).

Zapato pegado. Este trabajo lo conforman dos zapatos de tela blanca estampada con pequeñas flores, de forma puntiaguda, cuyo tacón se conoce como corrido o puente. Están unidos por el talón convirtiéndolos en una sola pieza. La nueva disposición que genera esta unión hace que la punta de cada zapato quede en dirección opuesta formando una línea recta (Ver imagen 31).

En cuanto a *Bota con clavos* corresponde a dos botas de cuero negro, con forma puntiaguda y de tacón en punta con 3 centímetros de altura. La pieza incluye un sistema de cierre metálico. Cuando el collarín de una de las botas está cerrado (que para este caso cuenta con perforaciones de taches circulares) alcanza una altura de 5 centímetros por encima del tobillo. En el caso de la bota derecha, se intervino introduciendo clavos de 3 centímetros en cada uno de los taches que conforman el collarín. En la bota izquierda los clavos se dispusieron en la plantilla de apoyo del pie, instalados de manera que la cabeza del clavo queda adherida a la plantilla y desde ahí sobresale su punta expuesta en sentido vertical sobre esta (Ver imagen 32).

Finalmente, está *Bota extendida.* Se trata de una bota de cuero café, de forma puntiaguda, caña alta y tacón que inicialmente medía 27 centímetros desde el piso hasta el collarín, pero le fueron cosidos retazos de cuero, que provenían de otros zapatos en desuso lo que aumentó su tamaño. Los retazos mediante la adaptación de su forma fueron cosidos, uno a uno, con aguja e hilo tipo cáñamo de color negro. En algunos casos las puntadas no eran continuas, sino que se dio el amarre mediante una sucesión de nudos. El objetivo de adicionar superficie de extensión era aumentar, como ya se indicó, la longitud vertical de su estructura, conservando eso sí el ancho inicial. La pieza se extendió hasta lograr una altura de 280 centímetros desde el piso hasta su collarín (Ver imagen 33).

6. CONCLUSIONES

Estas Memorias de Grado aluden a mi proceso creador dentro de los talleres de Integrado y Grado del programa en Artes Plásticas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Son el resultado de las ideas expuestas a partir del ejercicio de investigación-creación donde tomé como punto de referencia cuerpos que han visto alteradas sus capacidades físicas, mentales o de comunicación, y, por consiguiente, las relaciones que establecen desde esa condición con los objetos y espacios cotidianos para trazar un hilo conductor desde lo cotidiano como lugar a partir del cual el ser humano lleva a cabo las actividades primordiales para el desarrollo de su vida. Es en ese lugar, donde la individualidad del cuerpo encuentra su mayor resonancia.

Es importante señalar que el trabajo de la artista Rebecca Horn (Alemania, 1944), y sus extensiones para el cuerpo (1968) aportaron metodologías para la experimentación de la movilidad restringida. Así mismo, sus conclusiones sobre el espacio y los objetos desde dicha condición pusieron en evidencia una realidad sensible que se construye desde la limitación y la diversidad, ayudando a resolver preguntas sobre el modo en que se puede transformar una experiencia de limitación corporal en relación con los objetos desde la percepción artística teniendo en cuenta su uso y función.

Así mismo el libro de Michel Serres (Francia 1930 – 2019) *Variaciones sobre el cuerpo* sirvió como referente conceptual pues el autor propone conceptos sobre la multifuncionalidad del cuerpo cuando atraviesa por alguna circunstancia que modifica su estructura física; además aportó reflexiones sobre la información que antecede el cuerpo y que está contenida en el ADN y en la memoria háptica del mismo, planteando los procesos de adaptación como inherentes a la naturaleza humana y que éstos le otorgan un poder al cuerpo que lo pone por encima de los estándares que limitan sus múltiples formas de estar en el mundo. Subrayo estos aportes como algo significativo para el desarrollo del presente trabajo desde las artes plásticas, porque en los inicios del mismo, la palabra *discapacidad*, por definición, era referida a una cualidad del cuerpo desde la limitación física. Dicha palabra y concepto después de pasar por todo un proceso de experimentación e investigación, dejó de ser denotativo y se consolidó más bien como una definición que abarca la discapacidad

como una construcción social que no se refiere al cuerpo diverso y multifuncional, sino a los entornos que no están preparados para la diferencia.

En la primera parte de la investigación-creación se acudió a la revisión documental de historias de vida que aportaron en la construcción de lo que decidí llamar *los otros, una misma condición*. Si bien el interés central sobre la diversidad de los cuerpos parte de una motivación personal al ser la acompañante de mi madre quien atravesó procesos de degeneración física, la revisión de bibliografía sobre historias de vida, literatura, tesis de grado, brindaron al trabajo la perspectiva de la persona que experimenta la enfermedad en el propio cuerpo. Además, permitió establecer como criterio metodológico que cualquier experiencia de vida que se quiera incluir en el desarrollo del presente trabajo debía estar disponible de manera escrita y pública, de acceso libre, esto en un intento por respetar los límites de la verdad individual y la vida de los otros, de no incidir a través de preguntas, asumiendo que quien escribe y publica asume el control de su experiencia y libera para los otros solo aquello que desea compartir.

Ahora bien, al ser este un proyecto de investigación-creación en artes, el resultado del proceso buscó la conceptualización y la materialización de piezas escultóricas dispuestas en el espacio, por lo tanto, la revisión del trabajo de algunos artistas como Claes Oldenburg (Suecia 1929), Man Ray (EEUU 1890 – París 1976), Jacques Carelman (Francia 1929 –2012) y Marcel Duchamp (Francia 1887–1968), entre otros, fueron determinantes en la construcción de una mirada sobre *objeto y pensamiento*. Estos artistas tienen en común el uso de objetos cotidianos en algunos de sus proyectos, cosas que el espectador ya conoce de una manera determinada pero que ellos presentan alterados bien sea a través de la modificación de su forma, escala, materiales, volumen y la adición o sustracción de sus partes. De esta manera invitan a que el observador ponga en cuestión la información del mundo que tiene en la cabeza, y lo llevan a realizar procesos mentales en un intento de encajar este nuevo objeto en su mente y completar la obra de arte. Esto hace que el observador deba crear un pensamiento nuevo para el objeto. Este aspecto es determinante para la materialización de las piezas con las que se busca que el espectador/usuario cuestione su uso y función en el ámbito cotidiano.

Otro aspecto que resultó trascendente en la etapa de conceptualización y formalización de las de piezas artísticas enunciadas aquí, fue el descubrimiento del cuerpo como medio de experimentación y soporte, un medio que posibilitó el tránsito a través de los sentidos y las sensaciones motivados desde la movilidad reducida hacia la materialización de estos por medio de la escultura. Primero fue el cuerpo que experimentó, luego la palabra que nombró la sensación convirtiéndola en una característica que podía tomar una forma tangible y física para ser llevada a la pieza o intervención artística. En resumen, el cuerpo fue el soporte y vehículo mediador entre lo sensible y lo tangible.

Por último, la casa se destacó no solo como el espacio definido desde donde sucede lo cotidiano sino como un recinto de múltiples posibilidades estéticas. La cantidad y diversidad de objetos que la conforman, las acciones entre *morador* y *morada* y la vida que se sucede entre ellos son razones de peso para pensar en habitar, estar y hacer como posibilidades que muestran la individualidad de los cuerpos.

EPÍLOGO

Un cuerpo puede soportarlo todo. Hasta el más intenso dolor. Tal vez no una risa extrema. Esta fue la frase con la que le respondí a Blanca Liliana cuando me interpeló con la pregunta ¿Qué puede un cuerpo? Quizá mi respuesta se debió al hecho mismo de no verla reír muy a menudo. Su seriedad y compromiso para con todo lo que hace no dan lugar a la explosión propia de reír sin mesura. Pero esto no quiere decir que su estado de ánimo esté lejos del coraje, la valentía y el valor que puede propiciar la risa (y todo depende del tipo de risa). Su propia experiencia de vida asociada con el cuidado de la madre y lo que significó estar al tanto de ella durante años no era propiamente para reír, si no para reflexionar (Y esto no quiere decir que en la reflexión no esté presente la risa).

Su inquietud “qué puede un cuerpo” fue todo lo que *pudo su mamá*, quien a pesar de las dificultades con su cuerpo se adaptó a la cotidianidad, muy seguramente, contando con transformaciones en el entorno y la disposición de objetos de acuerdo a sus requerimientos y siempre en función de su bienestar.

Que lo disfuncional se volviera funcional fue lo que le sirvió a Blanca Liliana para entender que, aunque los seres humanos estamos definidos biológicamente bajo una estructura común, también nos supeditan pequeñas o grandes circunstancias de vida. Se dio cuenta que el mundo está pensado desde unos estándares en los que no “cabía” el cuerpo de Maru. Por tanto, era necesario crear los propios objetos y disponer los espacios para su cotidianidad rompiendo con el esquema de los “normales”.

Desde su formación en arquitectura y artes plásticas notó que desde Marcel Duchamp la escultura era un campo expresivo abierto con el cual era posible recoger lo ya hecho, lo encontrado, dislocado y disfuncional para potenciar el gesto creador. Su mirada a un conjunto de artistas pertenecientes a campos expresivos como la danza y el cine le mostraban también que los cuerpos siempre se acomodan a las condiciones adversas o que funcionan de acuerdo a la dinámica que el sujeto le quiera dar, incluso, a veces, como máquina. Y todo ello dentro de un entorno cotidiano donde la revisión de artistas contemporáneos asociados con su disciplina también le señalaba la potencia del cuerpo humano para adaptarse a estructuras externas y sobre todo a la adversidad.

Poco a poco, notó que lo disfuncional estaba marcando su interés creativo y que ello estaba mediado por su vivencia personal. Por eso es posible afirmar que este concepto hace parte de su poética la cual desarrolla a través de la escultura y la instalación. Su obra es una conjunción entre lo frágil y resistente. Lo duro y blando. Lo rígido y flexible. Lo delicado y áspero. Conceptos que, paradójicamente están vinculados con el carácter del ser humano. Con su sensibilidad hacia lo disfuncional (y lo que significa acomodarse) terminó percibiendo la relación de los objetos cotidianos con los cuerpos que, por diversas razones, no están en correspondencia con la estandarización. Para asimilar esto se dio a la tarea de experimentar la limitación de un cuerpo en sus funciones. Decidió entonces atar sus extremidades contra el cuerpo mismo para realizar acciones cotidianas que podríamos considerar como simples pero que con la restricción nos obligan a entablar una nueva relación con los objetos y el espacio. En otro sentido, nos exige a definir otras condiciones para el devenir en lo cotidiano: la acomodación para estar bien, para *normalizar*. Se trata de pensar en la existencia de tantas cotidianidades como cuerpos que establecen una relación con los objetos que le rodean y que se transforman y se ajustan de acuerdo a la necesidad. En consecuencia, aunque su reflexión está mediada por lo que sucede con el cuerpo y sus limitaciones esto lo extiende a los objetos para los cuales halla dinámicas de adaptación que terminan mostrándolos en coordinación y equilibrio. Los revive, los transforma para que, en apariencia, mantengan su función, aunque ya no sea. Así, recurre a la madera, el cuero, el cemento, los clavos, y objetos encontrados para exaltar el cuerpo del objeto que ha cumplido una función para con el cuerpo humano con el fin de interpelar al espectador y cuestionarlo sobre sus posibilidades. Lo que se puede. Lo que no. Y hasta dónde.

Su obra es una provocación que nace del reconocimiento de un cuerpo humano disfuncional que busca cómo adaptarse para seguir viviendo. Sus piezas escultóricas son la modificación del *cuerpo-objeto* para preguntarle al espectador si son útiles en su disfuncional o si se quiere, en su inutilidad viva y vigente.

Luz Analida Aguirre Restrepo

HOJA DE VIDA

Blanca Liliana García Hoyos
Rionegro, Antioquia 1977
Maestra en Artes Plásticas
Universidad de Antioquia
Instagram: @lilianagarciah
Correo: lilianagarciaho@gmail.com

Exposiciones individuales

2020

ANTIfrágil. Beca de Creación Ministerio de Cultura para exposiciones individuales, región Centro Occidente, Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda. Museo de Artes de Rionegro MAR, marzo 06 hasta agosto 30.

Exposiciones colectivas

2019

Formato Chic. Galería Elvira Moreno, Bogotá, noviembre 23 hasta diciembre 31.

Nuevos Talentos en el Arte, Cámara de Comercio El Poblado, Medellín, agosto 1 hasta septiembre 23. Mención de Honor

*Chicas*chicas*Chicas*2*, Galería Elvira Moreno, Bogotá, 27 de junio hasta julio 23.

Pabellón Bicentenario, 32 Feria Internacional del libro de Bogotá, Estación Ciudadanía: Mujeres. 39 Cerraduras, Obra comisionada. Del 25 de abril al 6 de mayo

2018

ARTBO, Feria Internacional de Arte de Bogotá. Alcaldía de Medellín, Referentes Expo cultura. Obra para sala, 25 al 28 de octubre.

2017

2 Festival Internacional de Arte contemporáneo de Manizales, Colombia. Del 6 al 11 de noviembre

V Salón de Grabado Museo el Castillo, Medellín, Colombia. Del 31 de agosto al 24 de septiembre

7º Edición de Miniprint Internacional, Rosario, Argentina, 27 de octubre a diciembre 1

BIBLIOGRAFÍA

- ALLUÉ, Marta. Perder la Piel. Una trágica experiencia y una heroica recuperación. Barcelona: Planeta – Seix Barral. 1998. 272 p. ISBN 84-322-4043-5.
- ALZATE LÓPEZ, Yeimi Alexandra. El sentido de la sombra. Sobre mi experiencia de enfermedad crónica. Trabajo de grado para optar el título de antropóloga. Medellín. Universidad de Antioquia, 2005. 142 p.
- ARNAU SOLSONA, Adria. La renovación de la escultura figurativa en el cambio del siglo XIX-XX. En: Forum de Recerca. 2015 nro. 20, pp.151-162. ISSN-e 1139-5496
- BERMAN, Marshal. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. 3 ed. Buenos Aires, Argentina: CATALOGOS S.R.L, 1989. 386 p. ISBN: 950-9374-24-5.
- BOLAÑOS ATIENZA, María. Buster Keaton o el fracaso de la geometría. En: Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 2006. N°. 6. p. 15-31. ISSN: 2385-491X
- CABANNE, Pierre. Conversaciones con Marcel Duchamp. 13 ed. Barcelona: Anagrama, 1983. 73 p. ISBN: 978- 84339004065.
- CALVO SANTOS, Miguel. Claes Oldenburg. [en línea]. Historia-Arte. Párrafo 4. [mayo 7 de 2019] <https://historia-arte.com/artistas/claes-oldenburg>.
- CARELMAN, Jacques. Catálogo de objetos imposibles. 10 ed. Madrid: Balland, 1991. 233 p. ISBN: 8487711030.
- CRESCO MARTIN, Bibiana. El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. [en línea]. Anales de Documentación, 15(1). [julio de 2019] <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>.
- ESFERAPUBLICA. Sophie Calle habla de su obra. [video] youtube.com, biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá. 13 de noviembre de 2013. 1:07:58. [5 agosto 2019] <https://www.youtube.com/watch?v=NYBqfvj4yWE>.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, María Begoña. PREGUNTAS, El cuaderno de notas de Eduardo Chillida. En: Escritura e Imagen. Diciembre 15, 2014.Vol. 10. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Ediciones complutense, 2014. 380 p. ISSN: 1885-5687.

FUNDACION CRUZ ROJA ESPAÑOLA. Informe anual sobre la vulnerabilidad social [2006]. Las personas en situación de dependencia. Relatos de vida. Madrid: Cruz Roja. 2007.

GARCÍA HOYOS, Liliana. Bitácora personal #2, s. p.

HAENLEIN 1997, p. 50 citado en TATE ORG. Extensiones de brazo, 1968. [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk). Reino Unido. Octubre de 2016. Párrafo 2. [octubre de 2018] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-arm-extensions-t07857>

HAENLEIN 1997, p. 58 citado en TATE ORG. Guantes de dedo, 1972. [En Línea] [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk). Reino Unido. Octubre de 2016. Párrafo 2. [enero de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-finger-gloves-t07845>

HEVIA GARCIA, Raúl. Sophie Calle: El autor como protagonista. En: Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008. Murcia, España: Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, 2009. s. p. ISBN: 978-84-691-8432-5

J.P. COURSDON, Buster Keaton, París. Seghers, 1973 p.p. 342-348 citado en BOLAÑOS ATIENZA, María. Buster Keaton o el fracaso de la geometría. En: Visions de L'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 2006. Nº. 6. p. 23. ISSN: 2385-491X

LOAIZA BRAN, Lina María. Pie de muñeca. Relato de vida de una persona amputada. Monografía de grado para optar el título de antropóloga. Medellín. Universidad de Antioquia, 2008. 135 p.

MADERUELO, Javier. Conferencia sobre Chillida en la Universidad del País Vasco. Caminos de la Escultura Contemporánea. Salamanca: Universidad Salamanca, 2012, citado por MAROTO.

MADERUELO, Javier. Conferencia MNCARS sobre Ángel Ferrant. Caminos de la Escultura Contemporánea. Salamanca: Universidad Salamanca, 2012.

MARIE CLAIRE. Moda. [en línea]. Cuello Tortuga. Párrafo 1. [agosto 28 de 2019] <https://www.marie-claire.es/moda/wikimoda/diccionario/wiki/termino/cuello-tortuga>

MAROTO PÉREZ, Eva. Cuando la arquitectura deviene en escultura y viceversa: Turbine Hall y Serpentine Gallery. Memoria para optar al grado de doctor. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2016. 206 p.

NORMAN, Donald A. La psicología de los objetos cotidianos. 2 ed. Madrid: NEREA S.A., 1990. 300 p. ISBN. 84-86763-38-X

- PALLASMAA, Juhani. Los ojos de la piel. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.L. 2006, 128 p. ISBN 978-84-252-2135-4
- PÉREZ LÓPEZ, Catalina. La arquitectura, el arte y el espacio. Trabajo de grado para optar el título de Magister en historia del arte. Medellín: Universidad de Antioquia. 2006, 167 p.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. Duchamp: Maquinación de los ready-mades. En: Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte 4, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 311-340. ISSN: 1130-5517.
- SAIEGH, Diana. “Las manifestaciones artísticas de las décadas del 50 y 60” Luis Felipe Noé, Antonio Pujía y Dalila Puzzovio. [en línea]. ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION, 4 p. [abril 7 de 2018] http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icomargentina/pdf/manifestaciones.pdf
- SERRES, Michel. Variaciones sobre el cuerpo. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 2011. 146 p. ISBN 978-950-557-862-7
- SOLOMON R. Guggenheim Museum 1993, p.16 citado en TATE ORG. Unicorn (1970 – 1972) [En Línea] tate.org.uk. Reino Unido. Agosto de 2012. Párrafo 2. [mayo de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>
- TATE ORG. Máscara de lápiz, 1972. [En Línea] tate.org.uk. Reino Unido. Septiembre de 2004. Párrafo 1. [mayo de 2019] <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847>
- URIBE, Carlos Santiago y LOPERA, Francisco. Enfermedad de Wilson: estudio de un grupo familiar. *Acta Médica*, Colombia. 10 (4): 171-7, jul-ago. 1985. [En línea] <http://bases.bireme.br/cgi-bin/wxislind.exe/iah/online/?IsisScript=iah/iah.xis&src=google&base=LILACS&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=26956&indexSearch=ID#refine>

ILUSTRACIONES



Imagen 1. *Cafetera para masoquistas*. Jacques Carelman. Escultura.
Tomado del libro *Catálogo de objetos imposibles*. 1991. p 73. ISBN: 8487711030.



Imagen 2. *The Gift* (1958). Réplica del original 1921. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). Escultura.
Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/81212> [Consultado mayo 20 de 2018]



Imagen 3. *Plantoir* (2001). Claes Oldenburg. Escultura. Disponible en Historia/Arte HA!
<https://historia-arte.com/obras/pala-de-oldenburg-e-van-bruggen> [Consultado mayo 7 de 2019]



Imagen 4. *Máscara de lápiz* (1972). Rebeca Horn. Escultura. Disponible en tate.org.uk. Reino Unido.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-pencil-mask-t07847> [Consultado mayo de 2019]



Imagen 5. *Gloves de dedo* (1972). Rebeca Horn. Escultura. Disponible en [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk). Reino Unido.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-finger-gloves-t07845> [Consultado enero de 2019]



Imagen 6. *Unicorn*, (1970 – 1972). Rebeca Horn. Escultura. Disponible en [tate.org.uk](https://www.tate.org.uk). Reino Unido.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842> [Consultado mayo de 2019]



Imagen 8. *Inventario de objetos y acciones cotidianas* (2019). Libro de artista, detalle texto. Liliana García.
Dimensión cerrado: 11.5 x 11.5 cm., abierta: 30 x 120 cm. Colección particular.



Imagen 9. *Inventario de objetos y acciones cotidianas* (2019). Libro de artista. Liliana García.
Dimensión cerrado: 11.5 x 11.5 cm., abierta: 30 x 120 cm. Colección particular.



Imagen 10. *Subir las escaleras sentado* (2016). Fotograma. Liliana García.

Video extensión MP4. Formato de compresión de audio y video con un peso de 61.4 MB. Colección particular.



Imagen 11. *Destapar un tarro* (2016). Fotograma. Liliana García.

Video extensión MP4. Formato de compresión de audio y video con un peso de 14.5 MB. Colección particular.



Imagen 12. *Peinarse* (2016). Fotograma. Liliana García.

Video extensión MP4. Formato de compresión de audio y video con un peso de 27.9 MB. Colección particular.



Imagen 13. *Subir las escaleras de pie con los pies amarrados* (2016). Fotograma. Liliana García.

Video extensión MP4. Formato de compresión de audio y video con un peso de 25 MB. Colección particular.



Imagen 14. *Coordinación* (2017). Instalación. Liliana García.
Dimensión piezas instaladas: 3.00 x 4.00 x 3.00 mt. Colección particular.



Imagen 15. *Coordinación* (2017). Instalación, detalle pieza 1. Liliana García.
Dimensión: 80 x 60 x 40 cms. Colección particular.



Imagen 16. *Coordinación* (2017). Instalación, detalle pieza 2. Liliana García.
Dimensión: 80 x 60 x 40 cms. Colección particular.



Imagen 17. *Coordinación* (2017). Instalación, detalle pieza 3. Liliana García.
Dimensión: 80 x 60 x 40 cms. Colección particular.



Imagen 18. *Elogio del agua* (1987). Eduardo Chillida. Escultura.

Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20170501/422149326973/30-aniversario-parque-creueta-del-coll-chillida.html#galeria-foto-0>. [Consultado enero de 2019]



Imagen 19. *Lugar de encuentro III* (1972). Eduardo Chillida. Escultura. Disponible en:

<https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/MuseoAireLibreCastellana/Museo-Arte-Publico-antiguo-Museo-de-la-Castellana?vgnextfmt=default&vgnextoid=252434f3409ab010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnnextchannel=06a5be122ff2f010VgnVCM1000000b205a0aRCRD&idCapitulo=1254125>



Imagen 20. *En equilibrio* (2018). Escultura. Liliana García.
Dimensión: 2.00 x 1.50 x 1.70 mt. Colección particular.



Imagen 21. *En equilibrio* (2018). Escultura, detalle ensamble de partes. Liliana García.
Dimensión: 2.00 x 1.50 x 1.70 mt. Colección particular.



Imagen 22. *En equilibrio* (2018). Escultura, detalle altura de superficie de apoyo. Liliana García.
Dimensión: 2.00 x 1.50 x 1.70 mt. Colección particular.



Imagen 23. *Atavíos* (2017). Instalación. Liliana García.
Dimensión piezas instaladas: 3.00 x 3.50 x 3.00 mt. Colección particular.



Imagen 24. *Atavíos* (2017). Instalación, detalle de escala. Liliana García.
Dimensión piezas instaladas: 3.00 x 3.50 x 3.00 mt. Colección particular.



Imagen 25. *Atavíos* (2017). Instalación, detalle de pieza: *Camisa cuello*. Liliana García.
Dimensión: 2.40 x 1.10 x .05 mt. Colección particular.



Imagen 26. *Atavíos* (2017). Instalación, detalle de pieza: *Camisa mangas*. Liliana García.

Dimensión: 2.70 x 1.10 x .05 mt. Colección particular.



Imagen 27. *Atavíos* (2017). Instalación, detalle de pieza: *Camisa tronco*. Liliana García.

Dimensión: 2.80 x 1.10 x .05 mt. Colección particular.



Imagen 28. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación. Liliana García.
Dimensión piezas instaladas: 5.00 x 3.00 x 3.00 mt. Colección particular.



Imagen 29. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación, detalle de piezas. Liliana García.
Dimensión piezas instaladas: 5.00 x 3.00 x 3.00 mt. Colección particular.



Imagen 30. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación, detalle pieza: *Bota desplegada*. Liliana García.
Dimensión pieza: 30 x 50 x 30 cms. Colección particular.



Imagen 31. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación, detalle pieza: *Zapato pegado*. Liliana García.
Dimensión pieza: 30 x 70 x 30 cms. Colección particular.



Imagen 32. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación, detalle pieza: *Bota con clavos*. Liliana García.
Dimensión pieza: 50 x 30 x 15 cms. Colección particular.



Imagen 33. *Zapatos para un pie de muñeca* (2017). Instalación, detalle pieza: *Bota extendida*. Liliana García.

Dimensión pieza: 2.80 x .30 x .15 mt. Colección particular.