

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes/ Depto de Artes Visuales

Exploraciones sobre el cuerpo: cruces entre Dibujo, Grabado y Performance

Trabajo Final de la Licenciatura en Grabado

Estudiante: Ornella Padini.

Profesora Asesora: Prof. Dra. Fabiola de la Precilla.

Profesor Co-asesor: Prof. Lic. Guillermo Alessio.

ÍNDICE

1. Introducción.....	pág.4
2. Marco Teórico.....	pág.5
2.2. Antecedentes y marco teórico.....	pág.7
2.3. Referentes contemporáneos.....	pág.9
3. Prácticas y conceptos que se ponen en juego en mi obra	
3.1. Dibujo	pág.10
3.2. Dibujo como registro.....	pág.11
3.3. Dibujo asociado a la representación.....	pág.11
3.3.1. Concepto de representación.....	pág.12
3.3.2. Concepto de dibujo expandido.....	pág.13
4. Grabado	
4.1. Definición ¿Qué es el grabado?	pág.14
4.2. Concepto de huella y contacto.....	pág.14
4.3. Gráfica expandida.....	pág.15
4.4. Grabado y Performance	pág.16
5. Performance	
5.1. Definiciones.....	pág.17
5.2. Performance como ritual y como espectáculo.....	pág.18
5.3. Performance y registro.....	pág.19
6.1. Corpus de obras. Descripción	
6.1. Momento previo a las acciones.....	pág.20
6.2. Performance 1 (o experiencia 1).....	pág.21
6.3. Performance 2 (o experiencia 2).....	pág.22
6.4. Performance 3 (o experiencia 3).....	pág.23
6.5. Performance 4 (o experiencia 4).....	pág.24
6.6. Performance 5 (o experiencia 5)	pág.24
6.7. Performance 6 (o experiencia 6).....	pág.25
6.8. Performance 7 (o experiencia 7).....	pág.26

6.9. Performance 8 (o experiencia 8).....	pág.26
7. Descripción ampliada de algunas Performances	
7.1. Performance 2.....	pág.27
7.2. Performance 5.....	pág.28
7.3. Performance 7.....	pág.20
8. Conexiones	
8.1. Entre acciones.....	pág.31
9. Montaje	
9.1. Montaje en el hall de entrada del pabellón Brujas...	pág.33
9.2. Montaje en la Cripta jesuítica del viejo noviciado...	pág.37
9.3. Montaje Final en la Sala Jorge Díaz.....	pág.39
10. A modo de conclusión.....	
11. Bibliografía.....	
12. Anexos.....	
12.1. Imágenes de antecedentes	
12.1. a. Antecedentes históricos.....	pág.45
12.1. b. Referentes contemporáneos.....	pág.46
12.2. Momento previo a las acciones.....	pág.49
12.3. Performance 1 (o experiencia 1).....	pág.50
12.4. Performance 2 (o experiencia 2).....	pág.51
12.5. Performance 3 (o experiencia 3).....	pág.51
12.6. Performance 4 (o experiencia 4).....	pág.52
12.7. Performance 5 (o experiencia 5).....	pág.53
12.8. Performance 6 (o experiencia 6).....	pág.53
12.9. Performance 7 (o experiencia 7).....	pág.54
12.10. Performance 8 (o experiencia 8).....	pág.54

1. Introducción

Este Trabajo Final, perteneciente a la Licenciatura en Grabado (Facultad de Artes, UNC) consiste en una producción e investigación de diferentes lenguajes artísticos (Dibujo, Grabado y Performances), para lo cual consideramos necesario abundar en la articulación teoría-praxis.

Para el desarrollo de la mencionada investigación partimos de un proceso de producción personal, el cual consta de una serie de 8 (ocho) performances registradas audiovisualmente. Es importante mencionar que ésta es la parte más reciente de un proceso iniciado a finales del año 2013 en la cátedra Dibujo I (Plan 1985) a cargo de Prof. Adjunta a cargo de la Dra. Cecilia Irazusta y la Prof. Asistente Dra. Fabiola de la Precilla. A partir de ese momento, el cuerpo fue el tema y disparador de las producciones realizadas en el resto de mi trayecto por esta carrera; utilizando inicialmente el dibujo, y luego expandiendo la búsqueda en la imagen gráfica, en pequeños y grandes artefactos tridimensionales, instalaciones, intervenciones y performances¹. Considero también que debido a las múltiples posibilidades que se advierten a partir del desarrollo del último proceso presentado aquí, no lo consideraríamos como definitivamente terminado, por lo cual se lo puede pensar en términos de un trabajo en proceso.

A diferencia de mis trabajos artísticos anteriores, esta producción final de grado enlaza en una misma práctica tres lenguajes bien delimitados de las artes visuales: la *performance* en cuanto a las sensaciones hápticas o *sinestésicas*², el dibujo en la acepción de *dibujo expandido*, y el concepto gráfica *expandida*.

En términos metodológicos, en todas las *acciones* realizadas al mismo tiempo que mi mano izquierda exploraba sensorialmente mi cuerpo y el espacio que me rodeaba, mi mano derecha registraba la acción *dibujando* dicho recorrido.

¹ En el ítem 12.1.a del apartado “Anexos” se sitúan las imágenes de las piezas realizadas anteriormente.

² N. de A. Por *sensaciones hápticas* me refiero a las percepciones provenientes del tacto, en el cual intervienen los receptores sensoriales presentes en todo el cuerpo, estando estrechamente vinculadas con el movimiento. Para Juhani Pallasmaa, “*El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran el continuum háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quien soy y en qué posición estoy en el mundo*” (PALLASMAA: 2006:10-11). En *La mano que piensa*, este autor entiende al tacto como el sentido que dota al sujeto de informaciones como la espacialidad y la tridimensionalidad además el tacto siente el peso, las vibraciones y las tensiones. Tacto como sentido primario ya que los demás sentidos son prolongaciones de éste (PALLASMAA: 2012:101). Con respecto a la sinestesia; en neurofisiología es entendida como la asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos de un mismo perceptivo.

En este caso, lo representado responde a las sensaciones táctiles que percibe la mano izquierda sobre la superficie corporal. Debo manifestar que mi interés no es solamente lo mencionado, sino que a medida que las performances transcurrían, exploraba otras posibilidades como la relación entre el cuerpo y el espacio, el movimiento ante estímulos sonoros, los modos y las posibilidades de iluminación, los diferentes soportes y materiales, como así también sus diversas disposiciones, etcétera.

Este Trabajo Final se encuentra dividido en dos etapas: el *proceso heurístico* y el *análisis hermenéutico*. El primero, enmarcado en el eje horizontal sincrónico del arte³ con incorporación de procedimientos programáticos como repetición y serialización, está, registra la producción realizada (ver imágenes en apartado “Anexo”). De este modo, la exploración estética artística llevada a cabo nos lleva a reflexionar sobre los procedimientos técnico-sintácticos puestos en juego en dicho *corpus*. Asimismo, el análisis hermenéutico, en tanto indagación teórica interpretativa sobre el trabajo artístico que realicé, aborda y relaciona categorías tales como *dibujo/dibujo expandido; grabado/gráfica expandida* y *performance*; tomando aportes procedimentales y teóricos de la Vanguardia y la Neovanguardia (hasta la contemporaneidad); todo ello con el propósito de elaborar una articulación, entre teoría y práctica más pertinente a lo realizado. En esta etapa también incluyo las conexiones entre *acciones*, que devienen, tomando los aportes realizados por los docentes en la instancia de pre-tesis, en consideraciones finales, elaborándolas a modo de conclusión.

2. Marco Teórico: historicidad de las categorías de dibujo expandido, grabado expandido y performance. Del proceso heurístico al análisis hermenéutico

El proceso de producción propuesto para este Trabajo Final de la Licenciatura en Grabado consiste en la producción de ocho acciones (o performance) que desarrollamos a modo de *experiencias*⁴ realizadas en el mes de octubre del año 2016, y junio / julio del 2017. A

³ Los términos heurística (“hallar, inventar”) y *eje horizontal sincrónico del arte* hacen referencia a este proceso de exploración estética artística

⁴ Maurice Merleau-Ponty, en su libro *Fenomenología de la Percepción*, sostiene que la experiencia fenomenológica abarca todo: “...alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones” (1994: 158). “Esta experiencia, al encarnarse en un cuerpo, permite la existencia y abarca todos los ámbitos del quehacer humano...” En *Percepción, perspectiva. Y estética en la fenomenología de Merleau- Ponty*, capítulo 3.

partir de las mencionadas *experiencias*, elaboramos el presente escrito en el cual se ponen en juego conceptualizaciones teóricas como experiencias prácticas. En cuanto a los aportes teóricos, algunos fueron asimilados a lo largo de los años de cursado (ciclo básico y Licenciatura), otros fueron integrados y sistematizados al momento de la realización del presente texto con el propósito de reflexionar y comprender el fenómeno estético con el cual trabajamos. En cuanto a la producción estética (performance, graffías), se inician como inquietud personal en mi segundo año de cursado en la carrera de Licenciatura (2013), para luego, al momento de mi Trabajo Final, elaborar nuevas experiencias performáticas.

Sobre las categorías teóricas, primero desarrollamos el concepto de *campo expandido*, presente en el texto “*La escultura de campo expandido*” de Rosalind Krauss (KRAUSS: 1996). En dicho texto la autora da cuenta de la interpelación a los límites simbólicos y materiales, que la escultura se impuso a sí misma durante las décadas de los 60’ y 70’ (s. XX). En este sentido nos pareció importante asimilar esta noción que luego se desplaza hacia otras prácticas artísticas visuales tales como el grabado y el dibujo. Por otro lado, y paralelamente a los conceptos de “gráfica expandida” y “dibujo expandido”, interviene la performance en tanto *hibrido artístico*. Estos géneros artísticos de carácter procesual, como en el caso de las Performances⁵ que se desarrollan en el tiempo y el espacio, y no se materializan en un artefacto, precisamente debido a su carácter *no objetual y efímero*, sólo se pueden observar en el momento de su ejecución o de manera mediada a partir de un registro documental fotográfico, de video, o en sonido grabado. Algunas de estas experiencias performáticas, como en el caso de la “gráfica expandida” o “dibujo expandido”, pueden entenderse con el concepto de *marcas*, que una vez interpretada por el receptor se transformarán en *huellas*, en el sentido de Verón (VERÓN, 1993); como vestigios de acciones que se plasman en piezas gráficas, en tanto intervenciones espaciales teniendo, en algunos, casos el cuerpo como soporte. El acto de dejar un *indicio*, según Verón *marcas*, que interpretadas devienen en *huellas*, ocupan un espacio y tiempo concreto, instalando aquellas variantes artísticas, al grabado, el dibujo tradicional, donde la performance, como género, media en la frontera de los géneros; *espacio liminar*⁶ en el cual nos situamos en el presente estudio.

⁵ En cuanto al concepto performance me referiré con mayor profundidad en el apartado 6.

⁶ N. de A. La noción “espacio liminar” hace referencia a un espacio/ tiempo de transición, una zona de pasaje, una zona de ambigüedad en la que *algo deja de ser lo que era para potencialmente poder transformarse en otra cosa*. Nelly Richard, en su texto “En las fronteras del Arte” dice: la definición de los límites que bordean y separan los terrenos de ocupación del arte(tradición, campo, sistema) son marcadores

En nuestro marco teórico estudiamos la historicidad de las categorías (Benjamin, Bürger) de– grabado/ grabado expandido; dibujo / dibujo expandido, performance como híbrido / diferencias, latinoamericano / europeo / estadounidense, presentación / Representación – cuerpo, con aportes nocionales y procedimentales desde la Vanguardia (años 10’ y 20’), la Neovanguardia (50’ a 70’), hasta la contemporaneidad. Emplearemos dichas categorías como insumos conceptuales y/o prácticos en la exposición del método propuesto. De esta manera desarrollamos tres directrices de trabajo: a- tomando al dibujo como registro/ representación, b- el grabado como disciplina que posibilita la reproducción, y c- la performance como lenguaje (híbrido) de acción que posibilita presentaciones. Por otro lado, entendemos el cuerpo en las tres directrices mencionadas; en el dibujo, es entendido como sujeto/objeto de representación; en el grabado, el cuerpo comportándose como matriz de impresión y en la performance el cuerpo es concebido como sujeto de presentación.

2.2. Antecedentes y marco teórico

Con relación *al estado del arte o estado de la cuestión*, tomamos como referentes obras, escritos y teorías que abordan problemáticas similares a las planteadas en este trabajo. Por un lado tomamos la obra “*Anthropometries of the blue period*” (imágenes 1 a- b, Anexo 12.1.b) de Ives Klein y las “*Trademarks*” (Imagen 2, Anexo 12.1.b) de Vito Acconci. En la acción de Ives Klein (1928/1962), la cual integra una orquesta sinfónica y canto coral, las modelos desnudas se entintan con color azul para luego dejar su huella corporal en diversos soportes horizontales y verticales. En el caso de Vito Acconci (1947/2017): en 1971 se sienta delante de una cámara de video para morder su cuerpo, en un segundo momento entinta las zonas de su cuerpo que había mordido, por ultimo imprime estas zonas sobre un papel.

Asimismo, nos referenciamos en la obra de la cubana Ana Mendieta (1948/1985), exiliada junto a sus padres en Estados Unidos (1961) y la guatemalteca Regina Galindo (1974). En el caso de Mendieta, con las siluetas de “*Works*” o “*Body Tracks*” (Imágenes3 a-b-c Anexo 12.1.b) quien entinta su cuerpo con sangre y repite la imagen de su silueta en distintos lugares.

activos de la diferencia entre interioridad y exterioridad, entre concentración y la disipación de lo estético” (RICHARD:2013)

También tomamos la obra de Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) (Imágenes 4 a-b Anexo 12.1.b), a saber; la artista primero hunde sus pies descalzos en una palangana con sangre y luego recorre el trayecto desde la Corte Constitucional hasta el Palacio de la Presidencia o Palacio Nacional de la ciudad de Guatemala, dejando huellas de sangre, para reclamar en contra de la candidatura presidencial de Efraín Ríos Montt (1926/1982), quien a través de un golpe de estado asume de facto la presidencia de su país en 1982, y deja como saldo un genocidio de 200.000 personas.

Aportamos estos ejemplos, cuyos artistas toman el cuerpo como *matriz* de estampación, porque, a nuestro juicio, representan diversas modalidades de “*gráfica expandida*” (este concepto se amplía en el apartado 5.3). En el contexto epocal de la postmodernidad Omar Calabrese (CALABRESE: 1994), a partir de Benjamin, retoma el concepto de era o condición “neo barroca” del arte; Rosalind Krauss define la ampliación de los géneros tradicionales en géneros híbridos y/o expandidos del siguiente modo:

” La práctica no se define en relación a un determinado medio (la escultura) sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio” (...) “De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular.” (KRAUSS: 1996: 301-302)

En este sentido, se advierte que las fronteras entre las disciplinas artísticas tradicionales casi han desaparecido, posibilitando la interdisciplinariedad y la expansión de las prácticas de la gráfica y el dibujo⁷.

La tarea que nos propusimos en esta primera etapa, es la de definir, analizar, y desglosar descriptivamente las *acciones* realizadas (performances / experiencias), así como también asimilar y, en algunos casos, interpelar ciertas prácticas y categorías fundamentales, que atraviesan tanto el ciclo básico de Artes Visuales como la Licenciatura en Grabado, objeto de estudio y praxis de esta tesina de grado.

⁷ Según la opinión de Juan José Gómez Molina “*El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento*” (GÓMEZ MOLINA:1995:17).

2.3. Referentes contemporáneos

Con respecto a las disciplinas o lenguajes de las artes visuales, los cuales atraviesan esta producción final de grado, a continuación tomamos como referentes obras, escritos y teorías contemporáneos que abordan aspectos similares a las planteadas en este trabajo:

Cuqui, artista contemporánea, vive y trabaja en la ciudad de Córdoba, Argentina, es escritora, artista visual, performer, tarotista y lectora de registros akashicos, aunque ella prefiere esquivar títulos. Es una artista que dialoga, fluye, transita por distintas prácticas dentro de las artes visuales (dibujo, performances, etc.), el teatro y la literatura. Es importante señalar que la concepción de su obra está en estrecha relación con lo trascendente, no en un sentido de lo supremo sino con lo que se encuentra más allá de lo tangible y visible. La creencia de Cuqui en la energía, en los actos psicomágicos, la metagenealogía y el tarot funcionan como leitmotiv de su producción.

En el caso de sus libros KIKI y Kiki II (ed. nudista)(ver imagen 1 en anexo,12.1.b Referentes contemporáneos) con su escritura performática o “performance oracional”, como diría Charlotte Von Mess⁸, deja en evidencia el objeto libro como obra y registro al mismo tiempo. En estos libros, la autora Cuqui registra textualmente la experiencia psicomagia de curación, que consistió en los relatos de sus encuentros sexuales. En el primer libro, la protagonista (y autora) dejó papelitos con su número telefónico inscripto en la Ciudad Universitaria de la UNC, invitando a tener sexo con ella. Sus encuentros sexuales fueron descriptos en esta obra y además de sus fantasías sexuales (sueños con Messi), los fragmentos de la obra de Jorodowsky y del tarot, entre otros. En la segunda parte (Kiki 2), la protagonista pone un aviso en una página de *escorts*⁹, en el cual indica que como condición, a los encuentros sexuales los clientes deben acudir con llevar tres películas de terror.

Desde la Gráfica, Betsabée Romero, artista visual mexicana, trabaja con múltiples lenguajes artísticos, tales como instalaciones, intervenciones, el arte objeto, y videos; su estilo mezcla el arte contemporáneo con el arte popular. El trabajo de Romero se especializa en temas de importancia social como la migración, los roles de género, las tradiciones mexicanas, la religiosidad y el mestizaje. Para ello, utiliza y modifica artículos cotidianos de consumo global urbano como neumáticos, automóviles, autopartes, tatuajes, etcétera, a los que impregna una connotación femenina para destacar el papel de las

⁸ Heterónimo creado por la artista Cuqui.

⁹ Las *páginas de escorts* son las páginas web en que se encuentran las ofertas de servicio sexual femenino.

mujeres en la modernidad. En sus obras “Latin America Endless Transformation” (2017) (imagen 2 anexo 12.1.b. Referentes contemporáneos), vemos cuatro neumáticos tallados con motivos populares femeninos. Por ejemplo, en la obra “Desde el otro lado de las Sombras” (2015) (imagen 3 anexo 13.1. c. Referentes contemporáneos), consiste en la presión que ejercen dos neumáticos intervenidos¹⁰. Ambas piezas plasman la presión que ejercen estos objetos- matrices sobre estos soportes como el hule, caucho o cemento. Para la artista, el hule y caucho son materiales recurrentes, ya que tienen un origen prehispánico, pero que hoy son utilizados por la industria automotriz. En sus palabras: “Estamos ante un fenómeno estético inverso. Mi trabajo pretende ser una retrospectiva de este proceso. Quiero que estas llantas impriman memoria histórica en quien las vea, que los invite a reflexionar sobre una nueva manera de entender el mundo”.

Por último, Esther Ferrer, quien a lo largo de toda su obra, desde los años 70, se dedica principalmente al arte de acción y también a las artes visuales, como en la reelaboración de fotografías, instalaciones, pinturas. En la acción “íntimo y personal” (1973)¹¹, (imágenes 4,5,6,7 y 8 anexo 13.1. c. Referentes contemporáneos), la performer planteaba a sus participantes la posibilidad de medir partes del cuerpo, del propio y del de los demás. Según la propia artista, la acción estaba basada en la falocéntrica necesidad de control y medición. La acción consistía en tomar nota acerca de las medidas corporales de diferentes personas, vestidas o desnudas, de pie o acostadas. Para esto, Ferrer planteaba instrucciones¹². La obra establece una crítica a la representación del cuerpo (en especial del femenino, pues las fotografías documentan la acción de medición sobre la artista).

3. Prácticas y conceptos que se ponen en juego en mi obra

3.1. Dibujo

¿Qué es el dibujo? ¿En qué consiste el acto de dibujar?

Para Juhani Pallasmaa, la palabra *drawing* (“dibujar” en inglés) tiene dos significados, implica por un lado un medio que posibilita el registro del mundo exterior y por otro, un

¹⁰En esta pieza se observa, dos neumáticos tallados con motivos geométricos, a los cuales se le han adherido dos mangos de madera, haciendo posible la manipulación de estas como si fueran rodillos o palos de amasar.

¹¹Esther Ferrer ejecuta numerosas veces esta misma acción, la primera en 1977, luego en 1991, 2007 y 2012).

¹² Las instrucciones de la performance “íntimo y personal” (E. Ferrer): “1) Si ha anotado los números en la pizarra, sumarlos cuidando de no equivocarse, pero sin temor a hacerlo. Puede también anotarlo en el suelo y pasearse por encima (lo que facilitará su encuentro con los otros); 2) Puede repetir el número cuantas veces lo desee al ritmo de su canción o sinfonía preferida; 3) Puede hacer realmente lo que tenga ganas, solo o con aquellos a quienes su proposición interese; 4) Puede marcharse tranquilamente; 5) Puede quemar en un cenicero todos los números o puntos o notas pegadas en su cuerpo, etc.”

medio de extraer, hacer patente y concretar tanto imágenes mentales como sentimientos. Por esto mismo, podemos hablar del Dibujo como lenguaje que posibilita la exploración del pasado y de la memoria del dibujante (PALLASMAA: 2012), haciendo posible una interacción entre la realidad externa y la interna del sujeto. A partir de esta definición, me detengo en el concepto de dibujo como lenguaje que genera un registro y su histórica asociación a la representación y la definición de esta.

3.2. Dibujo como registro

Según Juan José Gómez Molina:

“El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones” (GÓMEZ MOLINA:1995)

En el caso de nuestra práctica performática, el dibujo registra el modo en cómo yo experimento mi propio cuerpo, no cómo se ve; el cuerpo es experimentado y registrado de otra manera a la que estamos acostumbrados. En las re-presentaciones más recientes de cada acción (performance), si bien al principio las concebía como correcciones de las anteriores, con el desarrollo del proceso las concibo como nuevas configuraciones enlazadas al concepto del *cuerpo como matriz y soporte*, y al dibujo como *registro y re-presentación*. Sobre esto también podemos volver a conceptualizar este proceso de acciones, ya que cada acción permite redibujar, “*reperformear*” (TAYLOR: 2012:147)¹³ y sobre imprimir. Por esto mismo, por la presencia del dibujo, y especialmente en el caso de las acciones 5, 6 y 7, donde coexisten y dialogan el dibujo y la escritura, considero que en todas mis acciones el dibujo se comporta como medio de registro de las *performances*, y en la que se registran también *cuestiones internas* del sujeto de acción (como imágenes mentales y sentimientos), es decir nos brindan informaciones que escapan a una realidad externa.

3.3. Dibujo asociado a la representación

Si según J. J. Gómez Molina “*El dibujo como representación*” (...) “*...da cuenta de configuraciones internas del dibujante*” (GÓMEZ MOLINA: 1995);, a partir del dibujo como registro y como “re-presentación”, ponemos en juego el conocimiento cognitivo especulativo que tengo sobre el cuerpo (como creemos /sabemos qué es), en contraposición

¹³ Para Diana TAYLOR, ante la retrospectiva de Marina Abramóvic en el MoMA, 2010, el concepto de *reperformear* refiere a la repetición/reproducción de una performance ya efectuada. Más adelante retomo a Phelan quien discute esta idea.

a la información sensorial brindada desde lo táctil, dando cuenta de un cuerpo “otro”, cuerpo tal como es percibido sin intelección, una especie de “auto-representación”. Para Caroline Bernardet, la auto-representación es una confesión por la que el artista devela cosas más íntimas de la vida de su creador, de su posición social, de sus ideales y de las relaciones entre el creador y sus modelos (BERNARDET: 1999-2000). En el dibujo como representación “se toma nota” de las informaciones que están siendo percibidas, al mismo tiempo que entran en conflicto con las ideas naturalizadas acerca de lo que estamos registrando/representando. Por otro lado, el acto de dibujar es un acto performativo, a través de la experiencia además de la fijación del gesto.

Por lo tanto, en el acto de dibujar, asociado a la representación, se *toma nota* y se generan múltiples representaciones y al mismo tiempo, reproducciones del cuerpo, que implican siempre un “*ámbito conflictivo difícil de delimitar, un lugar de convergencia o disputa de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas. La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello*”(KRUGER: 1999).

3.3.1. Concepto de representación

Según el Diccionario de la Lengua Española (RAE) el concepto “representación”, el cual deriva de la palabra “*repraesentatio-ōnis*”(latín), *implica*:

f. Acción y efecto de representar. 2. f. Imagen o idea que sustituye a la realidad. 3. f. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación. 4. f. Cosa que representa otra. 8. f. Psicol. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior. 9. f. desus. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior.

Por otro lado, Diana Taylor, al relacionar “representación” con “performance”, expone:

“Representación...” (...) “...evoca nociones de mimesis”, (...) “...nociones que se han complicado de modo muy productivo a través del término performance. El performance, como acción y como intervención, va más allá de la representación” (...) “Según Jorodowsky, el performance podía dejar ‘huellas de un acto real’, una observación que apunta a la fuerza profunda del medio”. (Para Marina Abramovic) “En el teatro te puedes cortar con un cuchillo y hay sangre. Pero el cuchillo no es real y la sangre no es real. En el performance, la sangre y el cuchillo y el cuerpo del performer son reales. El performance borra la línea entre lo ficticio y lo “verdadero” (TAYLOR: 2012:43)

Carlos Montes, en *Las lecciones del dibujo* (GÓMEZ MOLINA: 1995), define el dibujo como representación, entendiendo ésta como una realidad que ocupa el lugar de otra distinta ya que involucra una **sustitución** para quien la observa o utiliza. Ernst Gombrich opina que la representación no siempre equivale figurativamente con el modelo sino que lo

importante es que la forma adquiera una función sustitutiva con la realidad que evoca. Por lo tanto, lo importante es la función. (GOMBRICH: 1990:105)

3.3.2. Concepto de dibujo expandido

En el caso de la producción artística, se generan presentaciones-representaciones-reproducciones¹⁴ en las que se ponen en juego el conocimiento que se tiene sobre el cuerpo (cómo creemos-sabemos qué es). Mi cuerpo no solo se comporta como un sujeto-objeto de representación, sino que además es soporte y matriz, es *soporte* en el caso de las acciones 7 y 8¹⁵, ya que es intervenido; y también es *matriz* porque se generan diferentes reproducciones (performances 1 a 8)¹⁶; además del cuerpo, en las acciones 7 y 8 la tierra que se instaló en el solado de la habitación, se comporta como circunstancial soporte de estampación, desplazando al papel.

Por otro lado, las representaciones responden a percepciones provenientes del tacto, es decir, dan cuenta de informaciones no mediadas por la visión, ni tampoco por los conocimientos académicos aprehendidos¹⁷. Por estas mismas razones, considero a esta *dimensión expandida del dibujo* como una manera novedosa, porque no estamos acostumbrados a dibujar desde otros lugares (sensaciones, movimiento, exploración espacial, etc), y en otros tipos de soportes (tierra, papel cuerpo). En cambio, en la concepción de dibujo tradicional, las representaciones responden, en primera instancia, a la percepción visual y se instalan sobre soportes “tradicionales” (en el sentido de *legado cultural artístico* de una cultura situada: Europa), como papel, muro y lienzo.

¹⁴ N. de A.: también podríamos pensarlas en términos de “sobreimpresiones”

¹⁵ Descripciones en apartados 7.8 y 7.9; imágenes en Anexo, apartados 12.9 y 12.10

¹⁶ Descripciones en los apartados 7.2 7.3, 7.4, 7.5, 7.6, 7.7,7.8 y 7.9; imágenes en Anexo, apartados:12.3, 12.4, 12.5, 12.6, 12.7, 12.8, 12.9 y 12.10

¹⁷ N. de A. A lo largo del transcurso del Ciclo Básico en Artes Visuales (plan 1985, FA-UNC), las cátedras “Introducción al Dibujo” y “Dibujo 1”, tenían como objetivos específicos la reflexión acerca de los conceptos de representación y mimesis.



4. Grabado

4.1. ¿Qué es el Grabado?

Se puede definir al grabado como disciplina artística que consiste en un conjunto diverso de técnicas de impresión. En un sentido convencional, en el grabado se elabora una matriz o sello con una imagen a partir de la cual se producen múltiples copias. La matriz puede ser de diversos materiales según cada técnica: planchas de madera, de metal (hierro, zinc, aluminio, bronce), piedra, cartón, placas de offset, hasta el mismo cuerpo en el caso del grabado más contemporáneo.

El diccionario de la lengua española (Diccionario de la RAE) define al grabado de la siguiente manera. Grabado: 1. m. Arte de grabar. 2. m. Procedimiento para grabar. 3. m. Estampa obtenida por medio de la impresión de planchas preparadas al efecto. Aportamos esta definición que trae a colación la noción “Arte de grabar”, el cual entendemos como el acto de incidir, excavar, horadar, transferir, sustraer, adherir no sólo para reproducir cierta imagen sino como una manera de dejar una huella en algún soporte.

4.2. Concepto de huella y contacto. Procedimientos

Como desprendimiento de la enunciación anterior, agrego la definición de *huella*, y contacto, ya que en la gráfica y en el dibujo, la impronta y la fijación de la huella o gesto es fundamental. En ambos casos, el “contacto” entre matriz y soporte, en el caso del grabado, y de la huella del material sobre el soporte, en el caso del dibujo es fundamental en la

praxis artística. Para ello, tomamos estas definiciones: Según el diccionario de la RAE, (Real Academia Española)

El concepto de huella en las acepciones 4: señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa; 6. f. Impresión profunda y duradera. 7. f. Indicio, mención, alusión.

Contacto (Del lat. Contactus). 1. m. Acción y efecto de tocarse dos o más cosas./ 6. m. Fotogr. Impresión positiva, obtenida por contacto, de un negativo fotográfico.

En el caso de mi producción (ocho performances), podemos observar que mientras la mano izquierda recorre mi cuerpo, es la mano derecha la que realiza un registro gráfico de cierta “impresión en la conciencia” que se produce desde ciertos y guiados estímulos externos: una mano que toca el cuerpo la cual a su vez que proveen información sobre las superficies y texturas. Lo singular es que la “impresión en la conciencia” se obtiene por auto percepción. De todos modos el “registrar” no se podría tomar como una “traducción o transcripción” de la información empírico o de la “impresión en la conciencia” sino como una *versión* grafo plástica; versión que no se deja “conducir” por la voluntad conciente, sino mas bien que deja colar el azar, la eventualidad, la contingencia y las tomas de decisiones “in acto”

La materialidad de dichas huellas varía según el elemento gráfico utilizado (fibrón, carbonillas, pigmentos ferrites, colas vinílicas, etc.) y diversos soportes (papel, cuerpo, tierra).

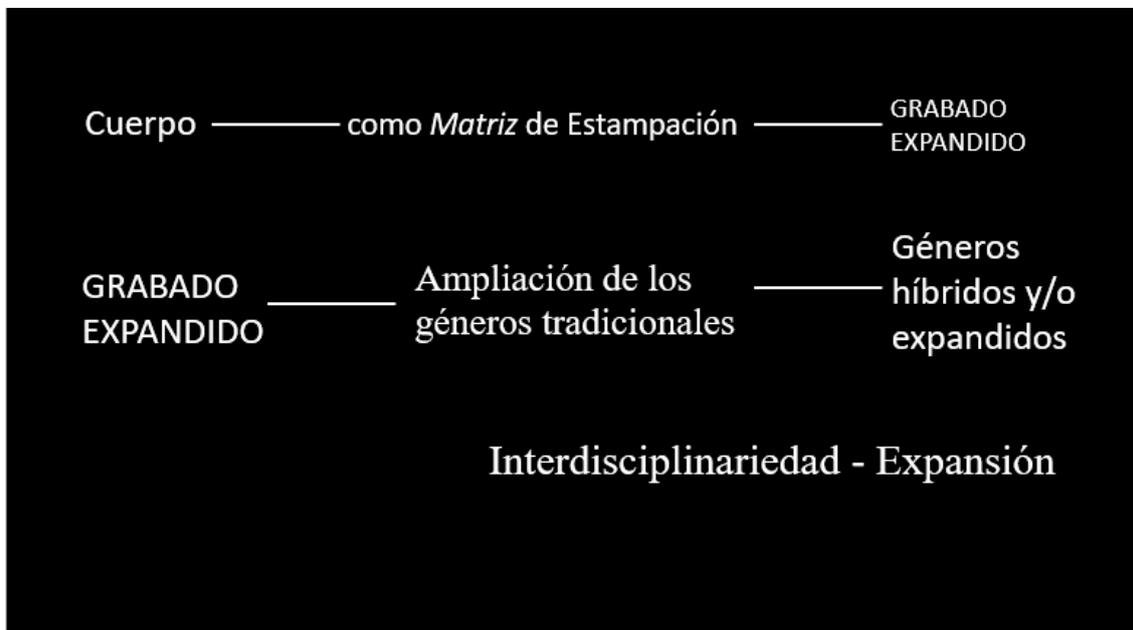
4.3. Gráfica expandida

Consideramos al Grabado contemporáneo como un campo derivado del grabado tradicional, ya que a pesar de los grandes cambios ocasionados aun es entendido como arte múltiple o técnica de multiplicación reproducción. Pero a diferencia del grabado tradicional, el cual históricamente se vio relegado al oficio, en la actualidad ha pasado a ser reconocido en el mundo del arte contemporáneo.

“Lo unívoco en la gráfica ha quedado atrás, dando paso al terreno de lo interdisciplinar y de lo híbrido. La gráfica se expande, igual que se expande el arte puesto que ambos es uno. Atrás quedaron ya las escisiones entre disciplinas, nos encontramos en un terreno abierto en el que poder transitar.”(GALLARDO, 2015).

En el grabado contemporáneo el papel (soporte de estampación) tiene un protagonismo central como obra, pero la matriz, en tanto forma de reproductibilidad, cobra una importancia creciente, ya que ésta puede ser presentada como pieza sin que genere una “tirada”. De esta manera se presentan como “obras” una multiplicidad de soportes, ahora el material no está supeditado a la técnica sino a la idea; inclusión de materiales nuevos no

convencionales, tales como cartón prensado, tetrabrik¹⁸, telgopor, aún hasta el cuerpo mismo, como en el presente trabajo. Asimismo la incorporación de nuevas tecnologías para la digitalización de imágenes y del espacio genera preponderancia del montaje en el espacio real y en el espacio virtual



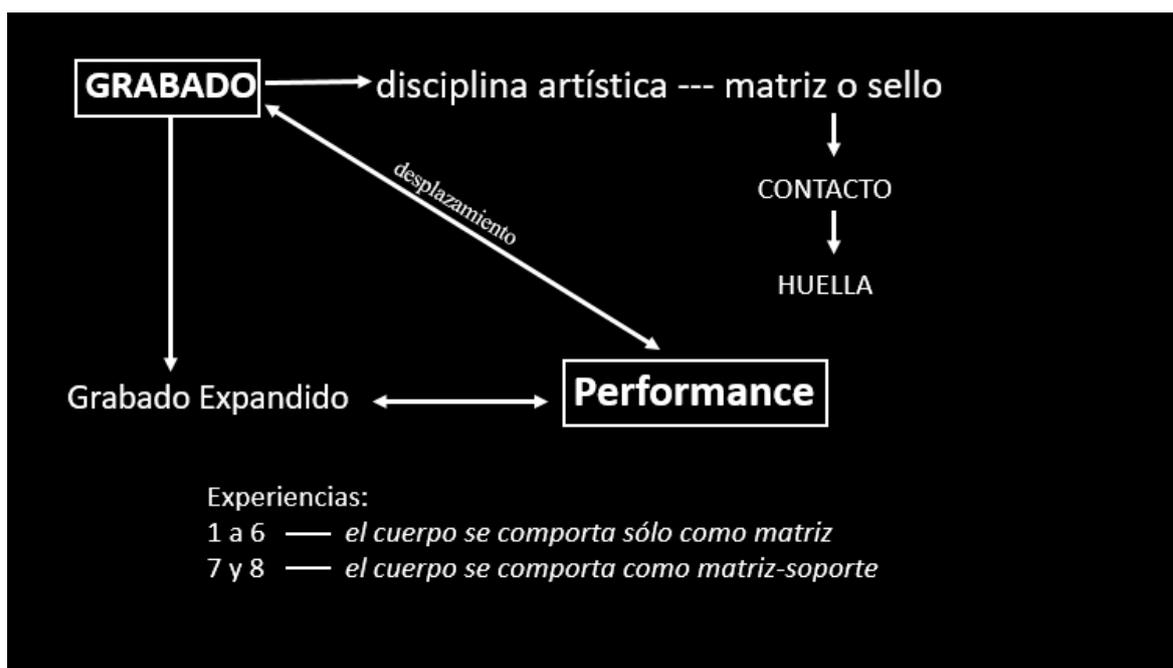
4.4. Grabado y Performance

Tanto en los ejemplos citados de los antecedentes de la Historia del arte contemporáneo como en el proceso de producción, motivo de este trabajo, la matriz de la imagen impresa es el cuerpo. Desarrollamos así un desplazamiento del grabado a la acción performática, ya que el cuerpo pasa por diversas sensaciones y articulando azar, experiencia y conciencia pasa a ser promotor, receptor y depositario de material sensorial y significativo. Es aquí realmente donde se pone en valor la práctica de accionar con el cuerpo, sobre todo siendo el grabado una praxis que requiere de una presión entre los elementos matriz-soporte. En este caso, el cuerpo vive la real sensación de ser reproducido gráficamente con el fin de generar un registro de los recorridos hápticos y las experiencias performáticas.

¹⁸ El tetra brik es un envase conformado por varias capas de aluminio (una capa), cartón (una capa) y plástico polietileno (4 capas). Muy frecuentemente usado para el envase de la leche.

A diferencia de los ejemplos mencionados, en esta producción/investigación, el cuerpo se comporta como matriz (para el lenguaje del grabado), sujeto de acción (para la performance) y como objeto/sujeto de representación (en el caso del dibujo).

El acercamiento entre grabado y performance consiste, pues en convertir ese cuerpo transformado durante el proceso en la *matriz* y en el *soporte* de la estampación. En este trabajo, durante el transcurso de las ocho acciones, encontramos que de la experiencia uno a seis¹⁹, *el cuerpo se comporta sólo como matriz*, que se reproduce en las piezas que se ubican en los papeles del suelo y pared de la sala; en cambio en las acciones sucesivas (experiencia siete y ocho) *el cuerpo se comporta además de matriz como soporte*, que además de percibido- delimitado- palpado, es marcado ya que se aplica tinta sobre él. En el caso de la performance 7 y 8, la impresión-dibujo es la sustracción de la tierra, en vez de papel como en los otros casos.



5. Performance

5.1. Definiciones

En lo concerniente a la producción, tomamos primero a la performance o arte de acción partiendo de esta cita:

“Algo ‘es una performance’ cuando en una cultura particular, la conversación, la costumbre y la tradición dicen que lo es (...). A lo largo del siglo pasado, la idea de lo

¹⁹ Descripciones en apartados 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6 y 7.7; imágenes en Anexo, apartados 12.3, 12.4, 12.5, 12.6, 12.7y 12.8)

que “es” performance se ha extendido y expandido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los happenings, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos de performance han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida.”(SCHECHNER: 2000:13)

Con respecto al pensamiento de Richard Schechner, podemos decir la que la performance abarca una compleja y heterogénea gama de *arte vivo* que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, nuevos espacios y nuevos materiales, para generar experiencias que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto. Por lo tanto es un lenguaje *híbrido*²⁰ en el que cuerpo, es la materia prima, el cual se analiza en su contexto social, no como mero objeto empírico sino como soporte y productor de material simbólico-político.

Una definición más reciente a la de Schechner, entiende a la performance:

“...como ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía teatro), en particular. La traducción en español por actuación resulta también pertinente ya que evoca los significados presentación delante de una audiencia o puesta en escena inherentes al concepto de performance” (GOLLUSCO: 2002).

Por otro lado *performance*, se refiere a diversos actos corporales, que se repiten y que están interiorizados, producto de largas tradiciones. (TAYLOR: 2012: 38)

5.2. Performance como ritual y como entretenimiento

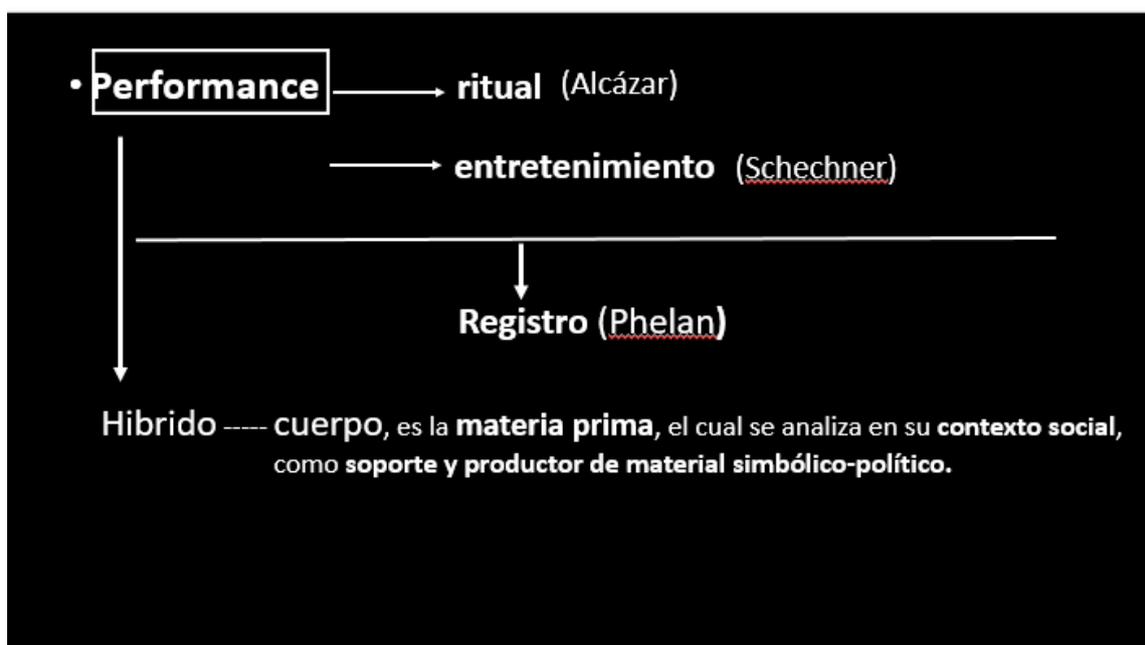
Josefina Alcázar, teórica mexicana de performance, distingue una vertiente ritual en el performance latinoamericano; la autora incluye la recuperación de tradiciones primigenias, de las ceremonias religiosas y de actos chamánicos como tópicos que se abordan reiteradamente. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores y las velas. Tal es el caso de Ana Mendieta (aunque su producción estuviera situada en EE UU). Nos remitimos a esta autora y su vertiente ritual por la cuestión repetitiva y transformativa de la performance. Considero también, en mi caso particular, el acto de volver a conocer mi cuerpo, al recorrerlo y generar *representaciones*.

²⁰ N. de A. Algo es *hibrido* cuando es producto de elementos de distinta naturaleza, y decimos que la performance es un lenguaje híbrido ya que surge de varias prácticas artísticas (como las artes visuales y el teatro) pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para instituirse como interpelación

6.3. Performance y registro

Como es sabido experimentar una *performance* es posible a través de su registro, fotográfico o de video puesto que la *performance* es *performance* en tanto desaparición, y el registro es considerado como una mera captación del instante en que tuvo lugar la acción.

En las acciones 5, 6 y 7²¹, se presenta un diálogo entre los dibujos y la escritura como medio de registro de la *performance*. El registro de la *performance* implica siempre una alteración (o una interferencia), ya que hay modos de registrar y un sujeto que registra, y esto la modifica o limita su mirada e interpretación. Por eso, las posibilidades que ofrece la escritura o el dibujo como registros para ser manipulados performativamente pueden potenciar los efectos de la *performance*, “*aunque haya que resignar la potencia aurática*” (PHELAN: 2011). En el caso de esta producción, la performatividad propia del arte de acción se presenta paralelamente a la performatividad propia de la escritura y el dibujo. Peggy Phelan caracteriza a la *performance* como representación sin reproducción, como un acto que se realiza por única vez, la instancia documental es distinta a la *performance* realizada ya que el registro no es la *performance*. Plantea el valor del *ahora* y, aunque se repita, se trata de un nuevo *performance* que debe ser considerado en su singularidad y no como reproducción del anterior. Llega a ser lo que es por la desaparición “*el performance desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo en la mente de los espectadores*”(PHELAN: 2011)



²¹Descripciones en apartados 7.6, 7.7 y 7.8; imágenes en Anexo, apartados 12.7, 12.8 y 12.9.

6. Corpus (de obras). Descripción

Las performances realizadas fueron ocho, en una primera instancia las describiremos brevemente. En un segundo momento nos detendremos en algunas de las performances realizadas para describirlas de manera más exhaustiva.

También considero importante exponer, que lo *estructurante*²² de las experiencias fue mi propio cuerpo como tópico, como *elemento-sujeto* que se repite en todas las acciones y cuya presencia reiterada fue generando un método de trabajo para la realización de las experiencias o performances.

Esta referencia a mi cuerpo, como una constante ineludible, surgió de una experiencia personal: el desconcierto ante un repentino y rápido descenso de mi propia masa corporal debido al inicio de una regulación hormonal. En esta situación, el sentido de la vista no reconocía la información brindada por los instrumentos de medición de peso corporal humano (balanza). Relato esto último, porque mis manos empezaron a palpar la masa corporal con el fin de obtener una percepción afín con la información brindada por la balanza y las opiniones de mi círculo de relaciones más cercanas.

6.1. Momento previo a las acciones

En esta fase previa a la acción, percibimos la repetición de líneas rectas (elemento gráfico básico), con diferentes materiales (tintas al agua, grafito, ferrite y cola vinílica) y recursos (pinceles de numeración 10 y 16, portaminas, fibrones negros y barra de grafito).

En este momento previo a la ejecución de las acciones, la dimensión del papel y tipos varían. Los tamaños van de 20 cm x30 cm, 15 cm x 30 cm, 35 x50 cm y 50 cm x 70 cm, todos con formato rectangular. Los pinceles son de punta redonda de cerda, el portaminas tiene punta recta o cuadrada. En algunos casos, mezclo ferrite de color negro con cola vinílica. Los papeles utilizados son obra 200 gramos. Dibujo sentada y parada. La dirección de las grafías es de izquierda a derecha; el grosor de las líneas varía dependiendo de la presión que ejerce la mano en el pincel o fibrón; aun es ese momento no empleaba el recurso de la música. En este caso, insisto en el acto de dibujar como acto performativo, que se acerca a lo ritual, además de la fijación del gesto, de la huella que se establece en el dibujo (GÓMEZ MOLINA: 1995.). (Imágenes 1,2, 3 y 4 del Anexo, apartado12.2)

Luego lo representado responde a las sensaciones táctiles que se producen a partir del recorrido que hace la mano izquierda sobre la superficie corporal. La mano derecha

²²Con estructurante me refiero al cuerpo como elemento que se repite en todas las acciones, experiencias o performances.

registra lo que la izquierda percibe y recorre. (Imágenes 5, 6, 7, 8, 9,10 y 11 del Anexo, apartado 12.2)

Las performances fueron ejecutadas en el pabellón CePIA de la Facultad de Artes, en el “Centro Cultural Casa de Pepino”²³ y en un departamento ubicado en barrio Nueva Córdoba. El ciclo de performances se inició en octubre de 2016²⁴, y culminó a finales de julio de 2017, en el marco de la muestra colectiva “Serendipia”²⁵, en la cual las integrantes mostramos nuestras reflexiones sobre los límites de la gráfica.

6.2. Performance 1 (o experiencia 1)

Lugar: Pabellón CePIA, Facultad de artes.

Fecha: Octubre 2016.

Materiales: Fibrones, tinta y ferrite²⁶ color negro con cola vinílica.

Experiencia realizada en el marco del Trabajo Final de las Cátedras *Dibujo y Dibujo-grabado IV*, pertenecientes al quinto año de la licenciatura en Grabado (plan 1985).

Acción realizada en distintos lugares²⁷ del pabellón CEPIA, por lo que podemos delimitarla en tres partes. El eje transversal de esta acción realizada en tres partes consiste en la percepción háptica de mi cuerpo y el registro sincrónico como huella de dicha percepción dibujada por la mano derecha sobre el soporte.

Primera parte: El soporte es una franja de papel (de 0,80 m x 7 m). La ubicamos en el piso, en posición horizontal del aula C. En esta primera etapa utilizo aproximadamente una tercera parte de la totalidad del soporte. En esta primera parte dibujo de cuclillas. (Imágenes ubicadas en el anexo, apartado 12.3)

²³N.de A. El centro cultural “Casa de Pepino” depende de la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, se encuentra ubicado en la intersección de las calles Fructuoso Rivera y Belgrano, en barrio Güemes. Este es un barrio tradicional con un importante legado histórico. La Casa de Pepino perteneció a José Tucci, un inmigrante italiano que llegó a finales del S. XIX e instaló al frente, sobre calle Belgrano, un almacén de ramos generales al que denominó “Pepino 88”

²⁴ En octubre de 2016, ejecute la primera acción y los dibujos previos para la presentación de trabajo final de las cátedras Dibujo IV y Dibujo-Grabado IV.

²⁵ N. de A. Muestra colectiva compuesta por Amiel Balderramas Morgan, Constanza Casarino, Belén Canesini, Marianella Vigliano y Ornella Padini. La muestra tuvo presencia (09/06/2017 al 31/07/2017)

²⁶ Los *ferrites* son pigmentos inorgánicos (óxidos de hierro) que por su cualidad de polvo fino otorga un alto poder tintóreo para materiales de construcción. Se distinguen por su excepcional resistencia a la luz, a la intemperie y a los agentes químicos.(www.edfmateriales.com.ar/p_ferrites.html)

²⁷Los lugares pertenecientes al pabellón CePIA fueron el aula C, la sala multiusos dentro del aula B y el pasillo del primer piso, cercano al aula B y la biblioteca de la Facultad de Artes.

Segunda parte: El soporte es la misma franja de papel de 0,80 m x 7 m, con la cual realicé un montaje de la misma sobre la pared y el piso. Esto me permite trabajar sentada, de cuclillas y parada. La acción se realiza en la sala multiusos del aula B.

En la primera etapa, llevo puesto un delantal de trabajo, mientras en las etapas posteriores, cambio mi indumentaria por ropa oscura (de negro).

Tercera parte: Esta fracción fue realizada en el pasillo del primer piso, cercano a la biblioteca. El soporte se halla en posición horizontal. Al término de la acción, camino por los bordes de la gran pieza terminada, menciono este pequeño acto ya que está presente en las experiencias siguientes

6.3. Performance 2 (o experiencia 2)

Lugar: Centro Cultural Casa de Pepino.

Fecha: Nueve de junio de 2017.

Materiales: Carbonilla, en la primera etapa y lápiz de grafito, en la segunda.

División del tiempo en dos partes

Primera parte: El soporte papel se encuentra en dirección horizontal, en el suelo y ocupando una posición central con respecto a la puerta de ingreso a la sala, que corresponde a la “habitación de Pepino” (Primer piso). (Imágenes 1,2, 3, 4, 5, 6 y 7 ubicadas en el anexo, apartado 12.4)

Segunda parte: El soporte se encuentra en dirección vertical, sobre la pared izquierda, con respecto a la puerta de ingreso a la sala). (Imágenes 8, 9,10 y 11 ubicadas en el anexo, apartado 12.4)

Final: Al final de cada una de las etapas, los espectadores abrieron a una instancia de diálogo.

-En ambas, falta de reconocimiento con lo representado. Con esto me refiero es que en ninguna parte de las piezas trabajadas en ese momento, se corresponden con alguna parte del cuerpo representada.

-Presencia de espectadores. Acerca de los espectadores podemos decir que la asistencia fue numerosa, ya que no cabían más personas en la sala. Un 30 por ciento de los espectadores eran de la Facultad de Artes (UNC) y el resto eran asistentes del “recorrido de Güemes”, actividad pedagógica cultural gestionada por la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Por lo tanto, considero estos últimos espectadores como

familiarizados a nuestras prácticas pero no conocedores de arte contemporáneos. Afirmando lo anterior ya que las mismas personas que fueron espectadores, al terminar las partes de las performances, preguntaban “de que se trataba”.²⁸

-Indumentaria negra portada por mí.

-Introducción de iluminación escénica. Con iluminación escénica me refiero a una iluminación de tipo focal, esta se repetirá en todas las acciones siguientes, con excepción de la performance 6.

-Juego con la sombra/proyección en la pared (presente / ausente). Al tener una luz dirigida o de tipo focal, se generan proyecciones de la figura que está accionando. Por esto mismo se aprecia un diálogo entre el cuerpo (presencia) y proyección (ausencia).

- Presencia de dos etapas, horizontal y vertical. A diferencia de la primera, las performances 2 y 3, se constituyen en dos etapas de trabajo. Les denominé “horizontal” y “vertical”, por la dirección en que están instaladas las piezas producidas.

6.4. Performance 3 (o experiencia 3)

Lugar: “Centro Cultural Casa de Pepino”.

Fecha: dieciséis de junio 2017.

Materiales: ferrite negro con cola vinílica- lápiz.

-Dos partes.

Primera parte: Recorrido de la mano izquierda sobre el cuerpo, por lo que registro esas sensaciones con la mano derecha, la cual dibuja con un pincel cargado de ferrite con cola vinílica. El soporte de las representaciones se encuentra adherido al piso²⁹, en una posición central de la sala.

Segunda parte: Recorrido de la mano izquierda, registro con la mano derecha, la cual dibuja con lápiz en esta etapa. El soporte de las representaciones se encuentra adherido a la pared cercana a la entrada. (Imágenes ubicadas en el anexo, apartado 12.5)

-Iluminación escénica de tipo focal.

-Representación más naturalista, acercamiento a la figuración. Como he mencionado en la performance o experiencia 2, que en ninguna parte de las piezas se corresponden con alguna parte del cuerpo representada por esto mismo menciono la falta de reconocimiento

²⁸ Se encuentran disponibles videos en formato mp4, que muestran el diálogo con los diferentes tipos de espectadores

²⁹El piso es de madera de tipo *parquet*.

en las piezas. En cambio, en las imágenes comprendidas de la nro. 26 a 30 podemos distinguir cierto grado de reconocimiento en las representaciones, más específicamente en las siluetas de pies y cabeza.

-Presencia de dos etapas, horizontal y vertical. Con horizontal me refiero, a la primera etapa en que la franja de papel se sitúa en el suelo (dirección horizontal). En cambio en la segunda etapa o vertical, la pieza de papel está adherida a la pared de la sala.

6.5. Performance 4 (o experiencia 4)

Lugar: Centro Cultural Casa de Pepino.

Fecha: siete de julio de 2017.

Material: marcador con tinta al agua, color negro.

-Se fusionan las partes (horizontal y vertical).

En este caso, el tratamiento de las dos grandes franjas de papel, se concentraran en un solo momento. (Ver imágenes en Anexo, apartado 12.6)

-Iluminación escénica de tipo focal.

-Juego con la sombra/proyección en la pared (presente / ausente). Al tener una luz dirigida en la sala, se generan proyecciones de la figura accionando sobre el fondo, generando un dialogo entre el cuerpo (presencia) y proyección (ausencia).

-Dibujo de partes corporales como manos, pies y cuello, sobre las grandes pieza, ubicadas horizontal y verticalmente. Como muestran las imágenes, la mano izquierda se apoya sobre el papel, mientras con el fibrón, la mano derecha atraviesa la otra. A partir de líneas contiguas que atraviesan el ancho de la izquierda partiendo del papel hasta volver de nuevo a él.

-Sonidos provenientes del exterior de la sala. Ruidos del tránsito, exterior a las instalaciones del centro cultural.

6.6. Performance 5 (o experiencia 5)

Lugar: Centro Cultural Casa de Pepino.

Fecha: catorce de julio de 2017.

Materiales: marcador con tinta negra.

- **Se fusionan las partes (horizontal y vertical).** (Ver imágenes en Anexo, apartado 12.7)

-**Introducción de la escritura.**



Dibujo → Plano horizontal.

Escrito → Plano vertical.

Más adelante, En el apartado 7.2, me dedico a hacer una descripción exhaustiva de esta acción, haciendo mención del material escrito presente en el plano vertical.

Puedo

6.7. Performance 6 (o experiencia 6)

Lugar: Departamento particular, Córdoba.

Fecha: dieciséis de julio de 2017.

Materiales: marcador con tinta negra.

-**Se fusionan las partes (horizontal y vertical).** (Ver imágenes en Anexo, apartado 12.8)

- **Musicalización:** durante la acción, los movimientos de ambas manos (para palpar y/o dibujar) seguían el ritmo de las piezas sonoras escuchadas. Las piezas eran de Ravel, Saint-Saenz y Satie³⁰.

-**Fusión de planos horizontal y vertical:** Con esto me refiero a que las largas cintas o franjas de papel anteriormente utilizadas horizontal y verticalmente, en esta acción van a estar dispuesta en dirección horizontal, sobre un piso de madera (parquet) y en posición central de la habitación.

-**Fusión de imagen (dibujos) con la caligrafía:** Al aunar las franjas destinadas una a la escritura (franja vertical) y la otra a los dibujos. La delimitación de esos roles o función se pierden y se misturan los dibujos- escritura.

³⁰ Las piezas musicales presentes en esta acción fueron: 1. RAVEL, “Bolero” (6` 03”); 2.SAINT-SAENS, “Sansón y Dalila” (8` 01”); SATIE, “Gymnopedies” nro.2 (3` 35”).

-Cambio de iluminación. A diferencia de las acciones anteriores y posteriores, esta es la única que cuenta con una iluminación natural y paredes de color blanco.

6.8. Performance 7 (o experiencia 7)

Lugar: Centro Cultural Casa de Pepino.

Fecha: veintiuno de julio de 2017.

Materiales: Papel, fibrón, tierra negra.

- Se fusionan las partes (horizontal y vertical). (Ver imágenes en Anexo, apartado 12.9)

- Cambio de soportes. En esta acción, la gran franja de papel que se ubicaba sobre el piso es reemplazada por una franja de tierra negra y carbón. Las medidas de la franja son las mismas que la franja que se ubica en la pared (3,50 m x 0,80 m).

-Despojo de indumentaria negra. A partir de esta acción y en gran parte del transcurso de la misma³¹ mi cuerpo se presentara totalmente desnudo. En este caso, la mano izquierda recorre el cuerpo con un marcador de color negro, la punta del fibrón con tinta registran dicho recorrido.

-Introducción del dibujo sobre cuerpo desnudo (recorrido). El recorrido queda registrado en el mismo cuerpo ya que la mano izquierda ejerce presión con un marcador de tinta negra.

-Presencia de luz (proyección sobre pared vertical), sombra proyectada. Al tener una luz dirigida en la sala, se generan proyecciones de la figura que acciona sobre el fondo, generando un diálogo entre el cuerpo y proyección (presencia y ausencia).

-Presencia de texto en la pieza vertical. (Imágenes). Trabajo sobre los escritos de una performance anterior, la Performance o Experiencia 5.

-Convivencia del dibujo y la escritura- caligrafía.

6.9. Performance 8 (o experiencia 8)³²

Lugar: Centro Cultural Casa de Pepino.

Fecha: veintiocho de julio de 2017.

Materiales: papel, marcador con tinta negra y tierra.

³¹Aproximadamente el noventa por ciento sobre la totalidad de la acción.

³² Para la planificación de esta, elabore dibujos sobre el recorrido. estos se encuentra en el Anexo

- **Se fusionan las partes (horizontal y vertical).** (Ver imágenes en Anexo, apartado 12.10)
- **Cambio de soportes.** En esta acción, la gran franja de papel que se ubicaba sobre el piso es reemplazada por una superficie cuadrangular de 3m x 3m. El cuadrado se encuentra cubierto por tierra negra y carbón.
- Despojo de la indumentaria negra.** El cuerpo se presenta totalmente desnudo como en la experiencia anterior.
- Dibujo sobre cuerpo desnudo (recorrido).** El recorrido queda registrado en el cuerpo.
- Introducción de música:** Leningrado, sinfonía n 9, Shostalkovich³³.
- Presencia de espectadores.** En este caso los espectadores son estudiantes de la Facultad de Artes (UNC), provenientes de los departamentos de Artes Visuales, y de Cine y Televisión.

Pieza horizontal

Primer recorrido: introducción al cuadrante. Segundo recorrido: Delimitación. Despojar la tierra. 1 minuto de silencio (posición estática de pie, en el centro)

Pieza vertical

Escritura en la pieza vertical, sobre lo anterior. Pieza comenzada en la Performance o experiencia 5, la cual intervenida en la performance 7

7. Descripción ampliada de algunas Performances

7.1. Performance 2

Primera parte: Una vez la sala casi completa de espectadores, ingreso, en esta se puede observar un recorte de papel arrojado en el piso de la sala. Luego, recorro dos vueltas a gran velocidad rodeando la gran pieza, los espectadores rodean el espacio donde se ejecuta la acción. Me detengo en el costado izquierdo de la sala, me agacho, abro una caja de material acrílico, recojo una carbonilla. Me levanto y me dirijo hacia el extremo superior izquierdo³⁴ de la pieza de papel. Me detengo en el borde, mi mano izquierda rodea mi cuello y cabeza, mientras la mano derecha se mantiene inmóvil. (*Continua*)

Segunda parte: En la misma sala, media hora después de la primer parte o etapa, tomo un lápiz y repito la acción anterior. El soporte es una gran hoja de papel que está colocada sobre una pared cercana al ingreso.

³³ La Sinfonía n. ° 7, *Leningrado* en do mayor, op. 60 es una sinfonía de Dmitri Shostakóvich que fue compuesta en 1941 y está dedicada a la ciudad de Leningrado, que al momento de la composición vivía el asedio por parte de los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.

³⁴ Las referencias son tomando en cuenta por el ojo fotográfico

7.2. Performance 5:

Duración: Apenas empieza el video, quito mi calzado, suelto mi cabello y retiro mis lentes. Camino a gran velocidad alrededor de la pieza horizontal (8 vueltas). Luego me dirijo hacia la pieza vertical, haciendo movimientos circulares con las manos sobre el papel. En algunas partes me detengo y ejecuto movimientos rectilíneos verticales y horizontales.

Me retiro de la pieza vertical, recojo varios fibrones. Me dirijo hacia la pieza horizontal y empiezo a recorrer/dibujar sobre el cuerpo/pieza. Comienzo con el rostro (se reconoce claramente en los registros videográficos, y dibujos), le siguen las partes del cuello y espalda.

Voy hacia la pieza vertical y escribo: *“y así, no por maldad, sino por divertirse, destrozaron el cuerpo de la princesa. Le sacaron un ojo, le arrancaron la mitad del pelo, le comieron los labios, le agujerearon la piel de la cara, etcétera”*.

Vuelvo hacia la pieza horizontal, mi mano recorre el pie izquierdo, recorrí varias veces el pie y el espacio de papel. Luego, seguí con la zona de la pierna-ingle izquierda, avanzando sobre la pieza hasta después recorrer la pierna/pie derecho.

Retomo la pieza vertical, y escribo: *“Platero es pequeño, peludo suave tan blando por fuera que se diría todo del algodón, que no lleva huesos, sólo los espejos de azabache de sus ojos son duros cual dos escarabajos de cristal negro, lo llamo dulcemente Platero! y viene a mí”*. Me dirijo nuevamente hacia la pieza ubicada en el piso y la mano izquierda recorre el brazo derecho a lo largo y profundo, hombro derecho, pecho, cuello y descende hasta la mano derecha, atravesándola con el fibrón. Vuelvo a la pieza vertical y escribo: *“Liberté, Égalité, Homosexualité. Please, dont discover me”*.

Regreso hacia la pieza horizontal, me siento, mi mano izquierda recorre ambos hombros, luego se dirige a los pechos para recorrer todo el torso, en varias direcciones y velocidades. Finalmente me dirijo hacia la pieza vertical y escribo: *“Batalla” y por debajo “Fin”*.

7.3. Performance 7:

Duración: 9 minutos, 11 segundos.

Apenas empieza el video, quito mi calzado, suelto mi cabello y retiro mis lentes. Me dirijo hasta la zona rectangular cubierta con tierra (centro de la sala), rodeo la superficie, camino por los límites y periferias de la superficie cubierta (2 vueltas).

Voy hacia la pared que tiene adherida una franja de papel, primero con la mano derecha ejecuto movimientos circulares sobre la pieza, luego se integra la mano izquierda. Avanzo

hasta llegar a la punta izquierda de la pieza, vuelvo rápidamente hacia el inicio, las manos recorren la pieza de manera rectilínea (min 01:18), avanza hasta la $\frac{3}{4}$ parte de la pieza recorriendo rectilíneamente con las manos y retomo los movimiento circulares sobre el papel, llego al final de la tira de papel, me retiro (min 01:45). Voy hacia la superficie terrosa. Me desvisto (min 02:00- 02:30). Recojo los elementos y me reclino (min 02:53). Con un fibrón incido/dibujo sobre la tierra, mantengo el pie derecho sobre el límite (entre la superficie con y sin tierra) mientras el izquierdo se encuentra en la tierra (casi a la mitad del alto) (min 03:14). Se puede distinguir que la mano izquierda recorre el abdomen mientras la derecha continúa dibujando a la misma velocidad y ritmo que la otra toca el cuerpo (min 03:28).. La mano izquierda se encuentra recorriendo mi rostro (min 03:54). Me levanto y voy hacia la pieza de papel que está en la pared, escribo sobre los escritos que ya están (las únicas palabras que se pueden distinguir son: *estoy dentro*, estas palabras se encuentran dentro del círculo de luz). (min 04:20 la cámara vuelve a la posición anterior, muestra el reciente escrito) Regreso a la superficie terrosa, me inclino para dibujar, primero la velocidad de los movimientos de las manos aumenta (min 04:41), baja y las incisiones en la tierra se efectúan alrededor del pie derecho que continúa en el mismo lugar (min 04:55). avanzo hacia la pieza de papel (min 05:13), escribo “*no he de morir pero he de matarme*” (min 05:36). Me retiro hacia la superficie horizontal, cambio los fibrones, me inclino en la tierra e incido sobre las huellas anteriores. El fibrón recorre el pie derecho, y las incisiones sobre la tierra se generan en yuxtaposición al pie (min 06:20) se escuchan los ruidos generados por el exterior. Avanza y se agacha dentro de la superficie (min 07: 04), empieza a dibujar, impacta sus manos en la tierra (min 07:25) se sacude las manos uniéndolas, camina hacia el inicio por el medio de la tierra y vuelve hacia el extremo derecho (min 07:44). Salgo y me dirijo a la pared que contiene la cinta, las manos palpan los lugares de las palabras ya escritas, haciendo movimientos circulares (min 07:51). Me dirijo hacia el extremo izquierdo de la pieza, (min 08:00) me visto, la cámara enfoca las partes del cuerpo recorridas (min 08:50) continúo vistiéndome y la cámara se apaga. (Min 09:11)

8. Conexiones

Grafico I

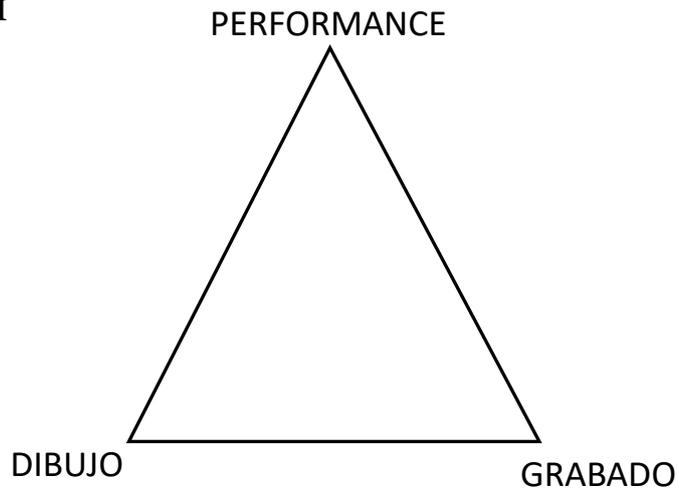


Grafico II

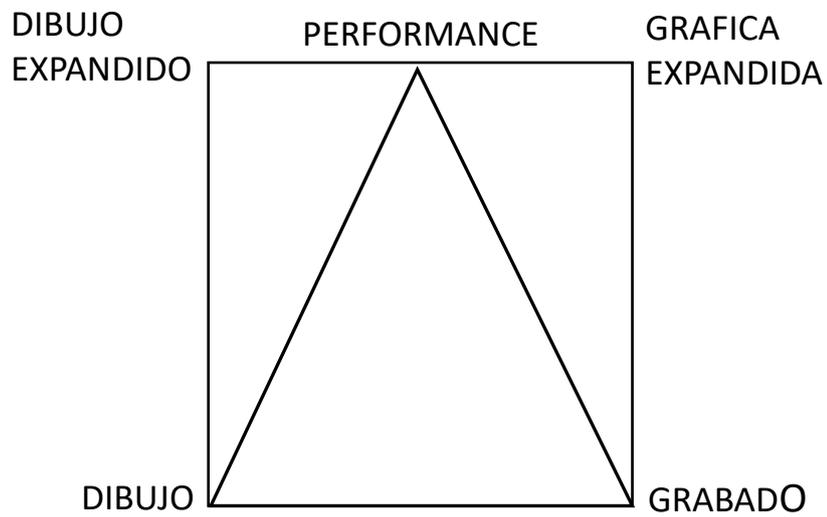
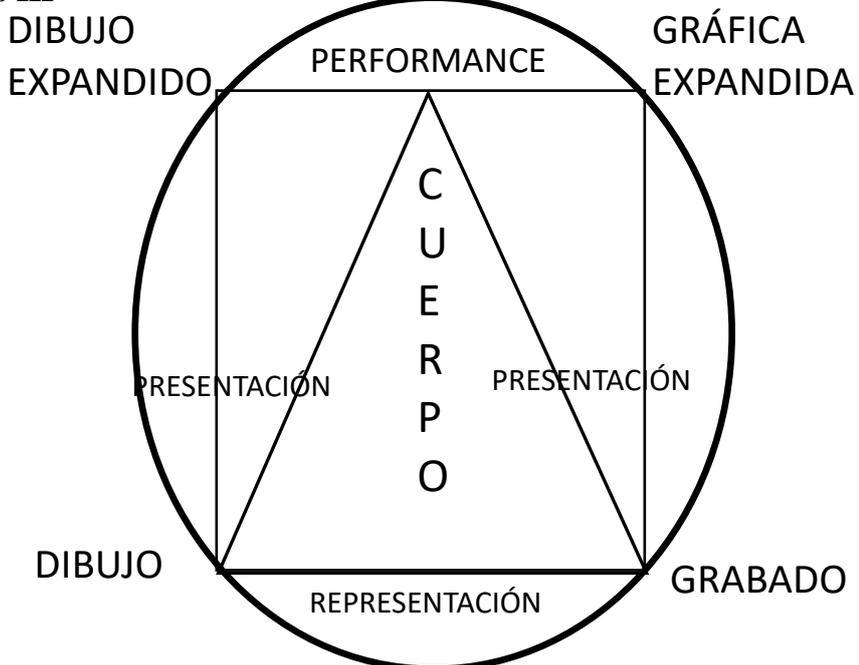


Grafico III

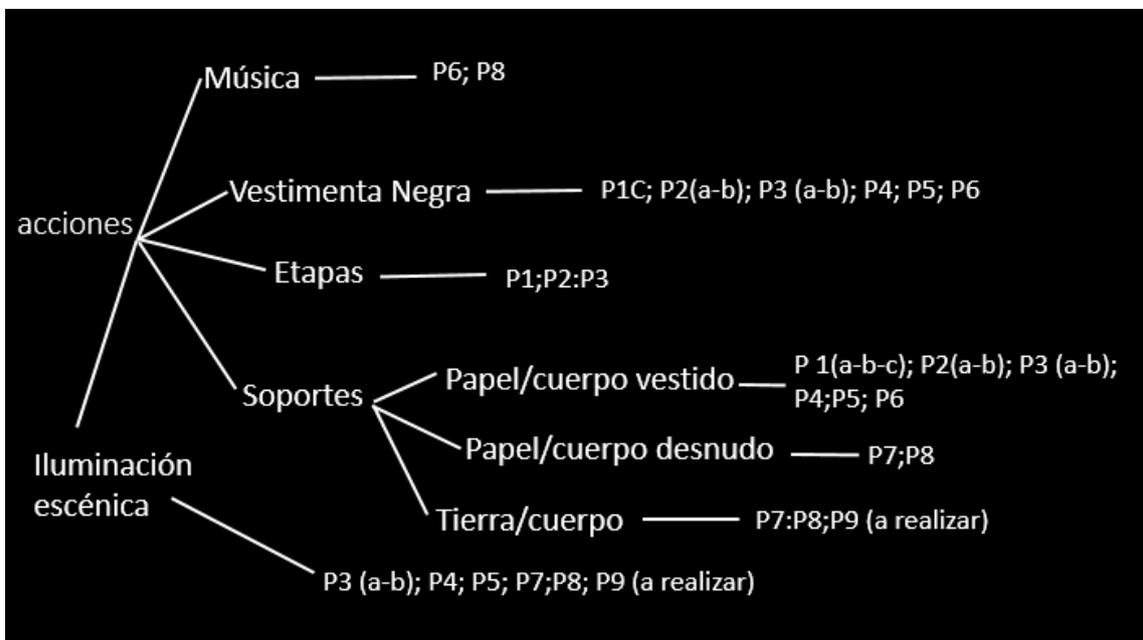


Con respecto a estos gráficos, podemos decir que son el resumen de lo anteriormente tratado, mostrando la gradualidad o progresión en que he pensado el desarrollo de todo el presente escrito.

El primero da cuenta de la presencia de una práctica en que se ponen en diálogo tres lenguajes bien delimitados de las artes visuales: como lo son el dibujo, el grabado y la performance. Para el segundo, se adhieren las acepciones de *dibujo expandido*, y el concepto de *gráfica expandida*, estos en el mismo nivel que la *performance*, lenguaje híbrido.

En cuanto al último, se adhieren los conceptos de Representación (base- eje horizontal) y presentación (ejes verticales). Tradicionalmente, la experiencia del cuerpo se entendía en la “representación” del mismo (Dibujo – Grabado). A partir de la expansión de los géneros tradicionales que se encuentran en la base, generándose un desplazamiento hacia la acción performática producida por las sensaciones hápticas o sinestésicas. Al ser el cuerpo, un elemento que se repite en todas las acciones y cuya repetición va generando un método de trabajo, para la realización de experiencias o performances, se comporta como acto estructurante por eso su ubicación en el centro del último esquema.

8.1. Entre acciones



Éste es un proceso gradual, en las primeras con más nivel de experimentación en cuanto a los aspectos que se ven en el esquema, tales como la vestimenta, las situaciones lumínicas, los soportes y sus disposiciones tanto espaciales y temporales, como así también los

lugares en que se efectuaron las acciones (Aula C, Pabellón CePIA; Centro Cultural Casa de Pepino, y un piso privado de nuestra ciudad).

Es común a todas, la repetición de ciertos actos como los recorridos circulares alrededor de las piezas horizontales, los movimientos circulares y rectilíneos de las manos sobre las piezas verticales³⁵, la utilización de los diferentes soportes como registros/representación de lo vivido, la relación de la figura con su proyección.

En el presente diagrama, observamos estos ejes, de la cual se entienden como aspectos tenidos en cuenta de las acciones tales como: música, vestimenta negra, etapas, soportes e iluminación escénica. Luego establecemos interrelaciones entre las mismas. Con este tipo de diagrama se pretende mostrar las acciones interrelacionadas con los aspectos mencionados y el grado de juego o experimentación en la ejecución de cada una.

Con respecto a la música, es entendida asociada al concepto de tiempo, entiéndase el concepto *cagiano* de la música como duración o tiempo. En las descripciones anteriores (apartados 8.7; 8.8; 8,9) y en este esquema, se presenta el aspecto “música” porque estas tuvieron la presencia de música instrumental. Pero si tomamos el concepto de música más contemporáneo, el cual está ligado al concepto de ejecución, en este caso, todas las acciones se desprenderían de este eje.

Otros aspectos o criterios que se han tenido en cuenta en el proceso de planificación y ejecuciones de cada experiencia son: la relación entre **cuerpo y espacio**, el **movimiento** ante estímulos sonoros, los tipos de **iluminación**, los diferentes **soportes y materiales**, y también sus **disposiciones**.

9. Montajes

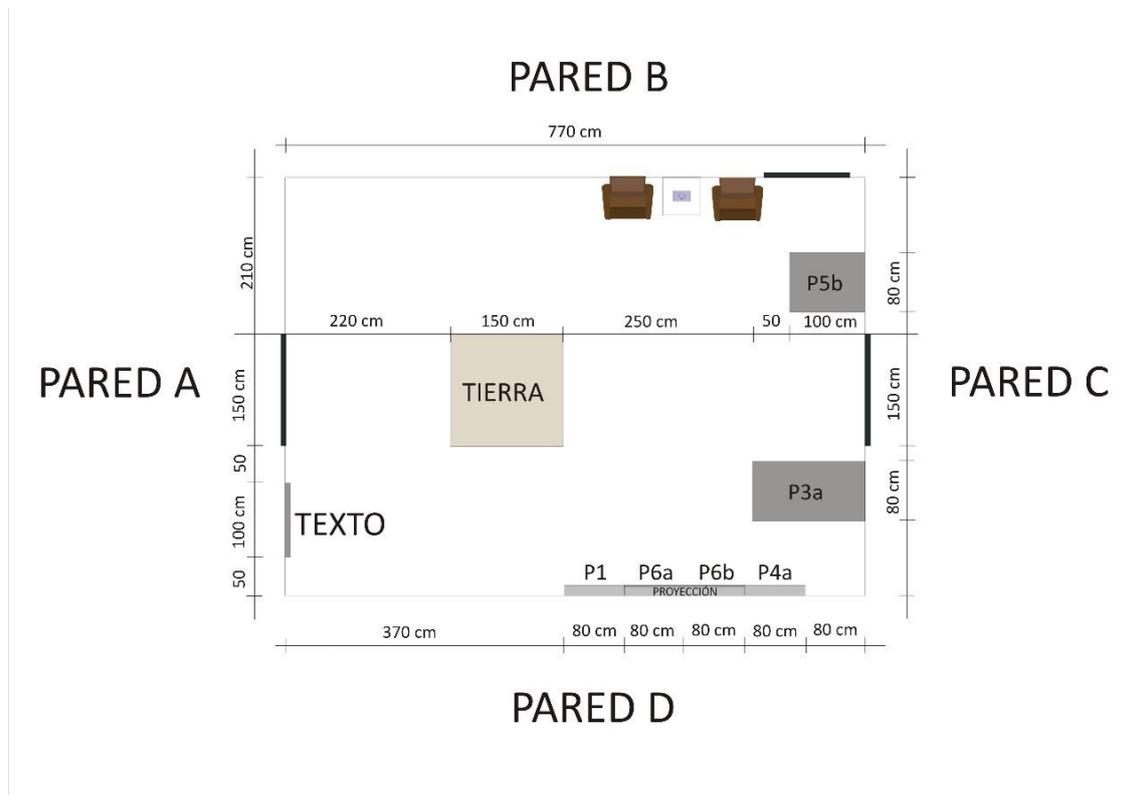
“... el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar...” (Didi Huberman)

³⁵ Estos últimos aspectos se efectúan antes de que el cuerpo ingrese al “campo” o superficie de acción.

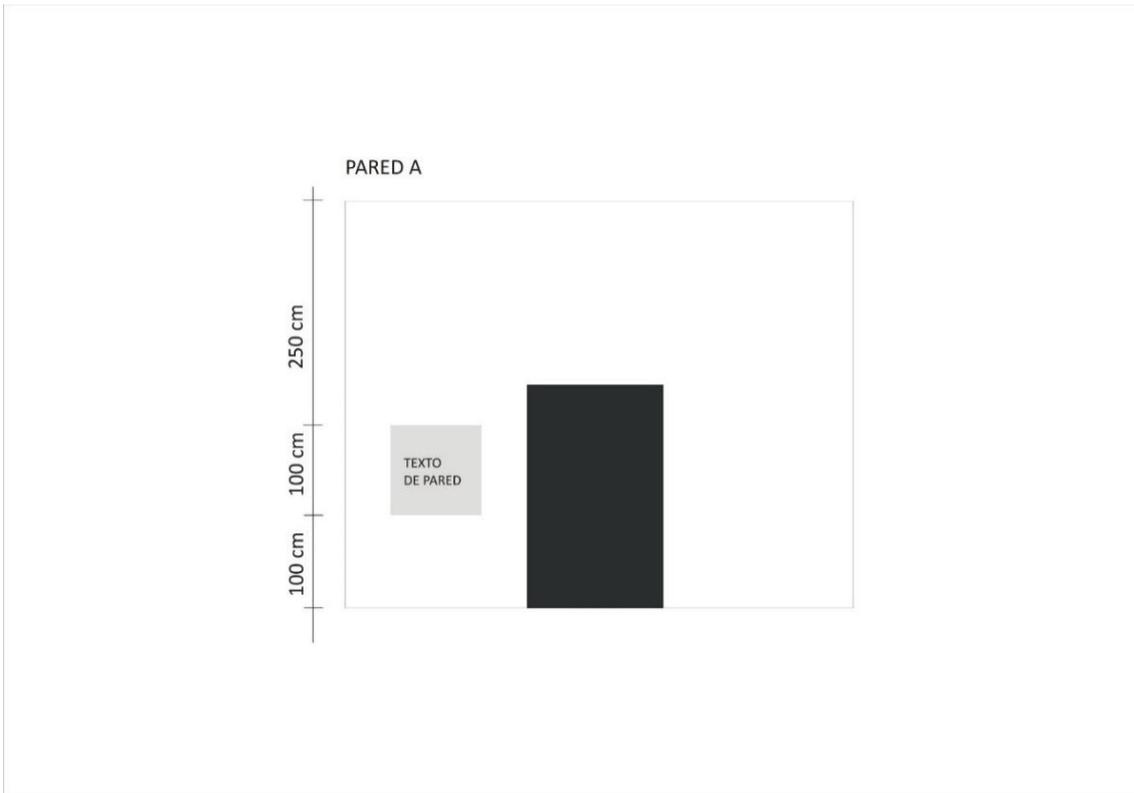
Me interesa mostrar en este trabajo, la cantidad de montajes que he pensado para esta presentación final, por los que los pienso que el final recoge aspectos relacionados con los anteriores diseños.

9.1. Montaje en el hall de entrada del pabellón Brujas

En esta idea de montaje, las piezas gráficas obtenidas en las acciones anteriores son montadas / colgadas/ suspendidas tanto en la pared c y pared d. Con respecto a la pared D, sobre las piezas cuatro piezas colocadas (performance 1, performance 6a, performance 6b y performance 4a) se proyecta el registro de la performance o acción número 8. Por otro lado, ubicada en el área casi central, se encuentra una superficie cuadrada de 1,5 m por 1,5 m³⁶, cubierta por tierra negra.



³⁶Con respecto a esta medida, es casi la mitad de superficie cubierta que en la performance anterior. Véase apartado **7.9. Performance 8** (o experiencia 8)



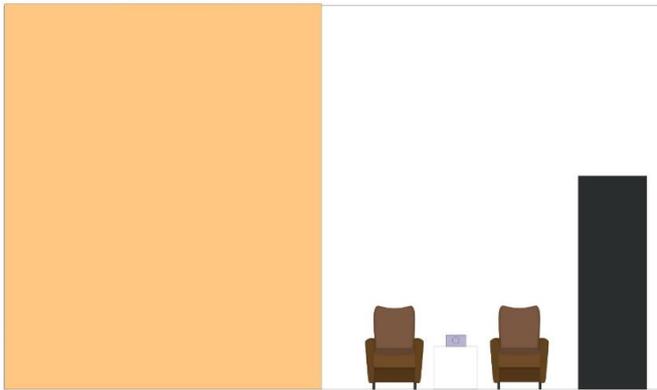
La pared A es donde se encuentra la puerta de ingreso al edificio que limita con las puertas de entrada a los doctorados de Filosofía (lado derecho, puerta vidriada color verde) y Artes (lado izquierdo, puerta vidriada color naranja) de nuestra universidad. En la pared A, o de ingreso solo se encuentra un texto acerca de la obra.

La pared siguiente, o pared B, correspondiente al lado de la facultad de artes, solo contendría dos sillones que miran hacia la pared D.

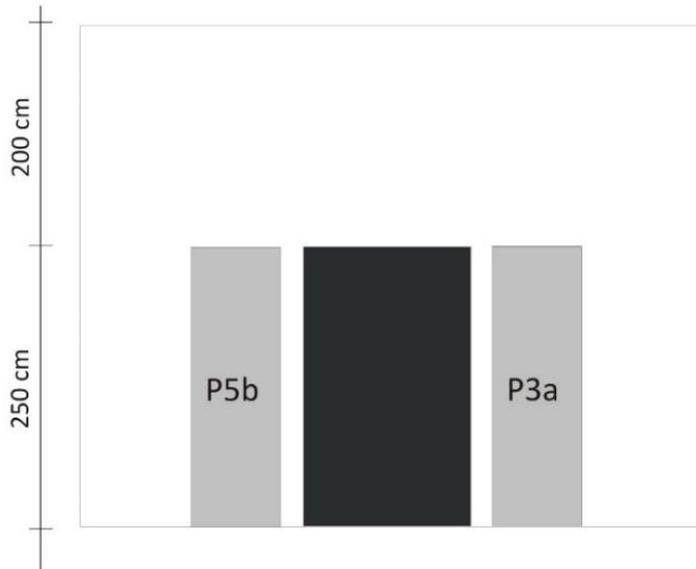
Con respecto a la pared C, en esta se visualizan dos piezas gráficas, registros de las acciones 5b y 3a.

Por último la pared D, en esta se instalarían cuatro piezas gráficas sobre las que se proyectaría

PARED B



PARED C





Las medidas de las piezas:

Pared C

P. 5a: 0,80 m x 2,84 m

P.3a: 0,80 m x 4,50 m

Pared D

P.1: 0,80m x 5, 50 m

P.6ab: 1,60 m x 4,75 m

P.4a: 0,80 m x 4 m

Las condiciones lumínicas:

Con respecto a las condiciones lumínicas, la sala se oscurecería, ubicando pequeños focos de luz cercanos a las piezas.

9.2. Montaje en la Cripta jesuítica del viejo noviciado

En relación al material anterior, es decir las performances, 1 a 8 realizadas anteriormente, se sumó una octava bis³⁷, en esta última se introdujo un código *url* y un código *qr*³⁸ que redirigen a una cuenta de la plataforma virtual Instagram (...). En @sobrelcuerpo#sobrelcuerpo se pueden visualizar selecciones fotográficas de algunas acciones escogidas³⁹ y una breve descripción de lo producido.

A partir de la ultima 8 bis, experiencia performática acontecida en la cripta, la que consistió en trabajar sobre un plano de polietileno⁴⁰ color negro con un grosor de 50 mm, el cual fue intervenido con pintura a la cal y yeso; además de este cuadrante y el código qr, recientemente nombrados, había una Tablet de nueve pulgadas reproduciendo el registro videográfico de la acción número 6.⁴¹

La acción fue desarrollada en la sala que se encuentra en el fondo del lado izquierdo, cercano a las antiguas escaleras, las medidas son de 3,80 m x 4,00 m. Esta sala precisamente fue ocupada y usada por los *betlemitas*⁴² para los cuerpos humanos en putrefacción.



Código qr

³⁷ Esta fue ejecutada en el momento de inauguración de la convocatoria Nutre de Mercado de Arte 2018. En esta fue introducido el polietileno color negro bordeando gran parte de la superficie, y la intervención fue hecha con pintura a la cal mezclada con yeso.

³⁸ Un código QR (del inglés *Quick Response code*, "código de respuesta rápida") es la evolución del código de barras. Es un módulo para almacenar información en una matriz de puntos o en un código de barras bidimensional. La matriz se lee en el dispositivo móvil por un lector específico (lector de QR) y de forma inmediata nos lleva a una aplicación en internet y puede ser un mapa de localización, un correo electrónico, una página web o un perfil en una red social. https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3digo_QR

³⁹ Las acciones escogidas fueron de la performance 3 a 8 bis.

⁴⁰ El polietileno (PE) es químicamente el polímero más simple. Se representa con su unidad repetitiva $(\text{CH}_2-\text{CH}_2)_n$. Es uno de los plásticos más comunes debido a su bajo precio y simplicidad en su fabricación, lo que genera una producción de aproximadamente 80 millones de toneladas anuales alrededor del mundo. Es químicamente inerte. Se obtiene de la polimerización del etileno (de fórmula química $\text{CH}_2=\text{CH}_2$ y llamado *eteno* por la IUPAC), del que deriva su nombre. <https://es.wikipedia.org/wiki/Polietileno>

⁴¹ La acción número 6 fue ejecutada en el octavo piso de un departamento totalmente desocupado.

⁴² La Orden de los Hermanos Betlemitas (Orden de los hermanos de Belén) fue la orden religiosa a cargo del cuidado y atención de este espacio, hacia el año 1770. Al no disponer Córdoba de un cementerio, los cuerpos de los habitantes eran tirados a la presente habitación



Montaje anterior a la acción 8bis



Montaje anterior a la acción 8bis



Vista de la pantalla ubicada en la pared posterior



9.3. Montaje Final

La presentación final se realizará en la sala Jorge Díaz del pabellón CePIA,

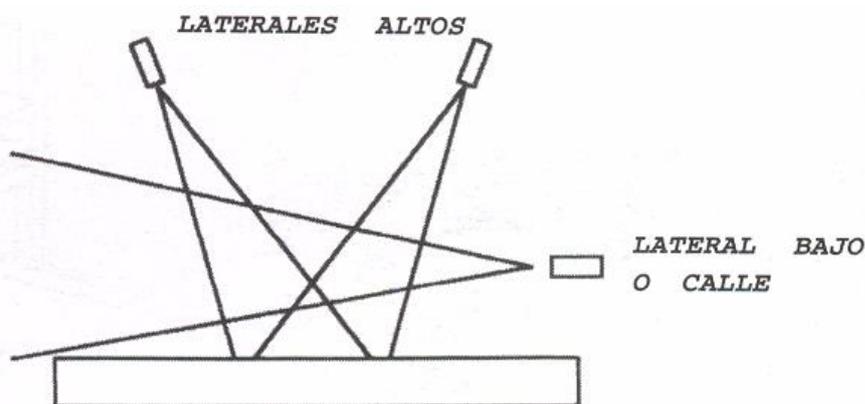
Esta consistirá en la ejecución de la novena acción, en la que intervendrá también una pieza sonora y la iluminación/ ambientación del espacio.

En esta nueva performance, el suelo del espacio será cubierto por una capa de polietileno de 5,00 m x 3,00 m de 50 mm, el cual tendrá por encima una capa de tierra negra y arena (aproximadamente 50 kg esparcidos por el espacio). Por otro lado, el cuerpo, se presentara desnudo cubierto por una pasta producida entre grasa de cerdo⁴³ y yeso⁴⁴.

En cuanto a la música, a diferencia de la performance 8, en la cual se reprodujo una pista instrumental, en esta acción final, el sonido saldrá del cuerpo, de la respiración, de las tensiones, del contacto con el espacio y de los “accidentes” que se generasen dentro o fuera de la sala.

Toda la acción tendrá una duración de nueve minutos,

En cuanto a los recursos tecnológicos, a utilizar son la cámara a registrar (Nikon D5000), una filmadora y los focos de luz.

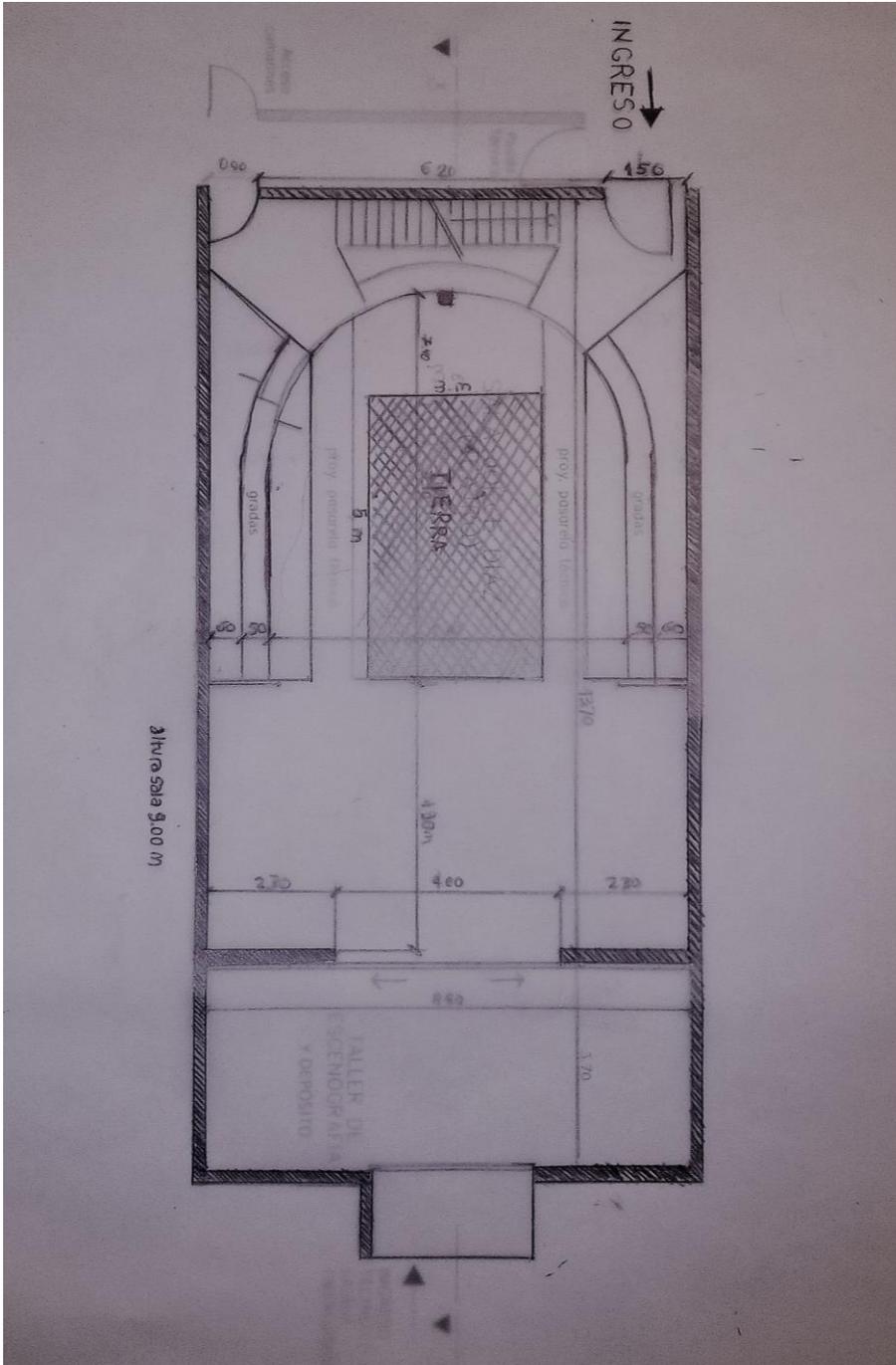


⁴³La manteca de cerdo es la parte grasa del cerdo empleada en la elaboración de ciertos platos. En algunas ocasiones se emplea como ingrediente. En ciertas cocinas se emplea como elemento graso en la fritura de ciertos alimentos, aunque en los medios rurales se ha empleado también como ingrediente graso en la elaboración de jabones. Por ser un lípido de origen animal posee una cantidad considerable de ácidos grasos saturados y colesterol, por lo cual contribuye al desarrollo y funcionamiento hormonal del ser humano y en general de mamíferos. El colesterol es precursor bioquímico de hormonas como DHEA, testosterona, progesterona, estrógenos, prolactina, cortisol, colecálciferol (vitamina D3).

⁴⁴El yeso, como material de construcción, es un producto elaborado a partir de un mineral natural denominado igualmente yeso o aljez (sulfato de calcio dihidrato: $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), mediante deshidratación, que una vez amasado con agua, puede ser utilizado directamente. El yeso es uno de los más antiguos materiales empleado en construcción.

Los laterales altos nos permiten efectos de saturación de color sin afectar a la visibilidad y definición del rostro, además de informaciones como el volumen y la profundidad.

El lateral bajo permite la imagen de un cuerpo modelado.



10. A modo de conclusión

Al tomarnos la performance como sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber (TAYLOR: 2016: 51), nos permite ampliar lo que consideramos por “conocimiento”. Según Diana Taylor, en la época de la conquista española en América, la escritura se impuso a las prácticas corporales de los habitantes nativos. Esta autora habla de una escisión, entre el “archivo” de materiales duraderos⁴⁵ y el repertorio más efímero de conocimiento o práctica corporalizada⁴⁶. Me detengo en este último, porque se puede considerar esta producción práctica en relación al repertorio, en un contexto de la transmisión de conocimiento, memoria e identidad post escrituraria⁴⁷. Exponemos esta postura, ya que este trabajo se muestra como un método que pretende volver a conocer/ percibir el cuerpo, tomando nota y/o registro de los recorridos, generando así memoria corporal o “repertorio”. El cuerpo mismo registra o amplía información a través del sentido del tacto, considerándolo como el que dota al sujeto de informaciones de espacialidad y tridimensionalidad (informaciones superficiales) además del peso, las vibraciones, las tensiones (informaciones internas). Relacionado a esto, Merleau Ponty expone que:

“...la experiencia del cuerpo propio no es, ni puede ser limitada, a un conjunto de acontecimientos o vivencias, y mucho menos fijada en una estructura, ya sea esta la de la especie o la de la cultura. Hay un intercambio dialéctico entre estos niveles que va dando lugar a nuevas experiencias, va resignificando las antiguas; incluso también algunas pueden ser olvidadas, borradas de la memoria corporal, hasta que por circunstancias históricas o biológicas reaparecen y son actualizadas” (MERLEAU PONTY:1993).

Este trabajo surgió de una experiencia personal, como he mencionado en el apartado 7, el desconcierto ante el descenso de mi propia masa corporal debido al inicio de una regulación hormonal y el no reconocimiento del sentido de la vista por la información brindada por la balanza. La intervención del tacto, en este caso amplió el campo perceptivo, generando una re-creación y re-constitución del mundo (Merleau Ponty: 1994: 223). Por esto mismo también, considero al cuerpo como *sujeto perceptor* o *de la percepción* (MERLEAU PONTY: 1994: 223) además de los mencionados anteriormente como el cuerpo como sujeto de acción, objeto de representación y como matriz.

⁴⁵ La memoria del archivo existe en forma de textos, documentos, edificios, huesos, mapas y videos, películas, discos (estos últimos, resistentes al cambio)

⁴⁶El repertorio actúa como memoria corporal; presente en las performances, gestos, oralidad, movimiento Lenguaje hablado, danzas, rituales, deportes.

⁴⁷ Para Taylor, el enfoque de la escritura ha sido desplazado a la cultura corporalizada, en medio del transcurso de esta revolución digital en que nos encontramos inmersos y que también amenaza al cuerpo en su desaparición, en un espacio virtual que elude el acto de corporalizar.

“Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental” (GOMEZ PEÑA: 2005); retomamos esta frase ya que el performer o sujeto de acción además de explorar los límites del cuerpo⁴⁸, explora también límites disciplinarios y de lenguajes como en este caso. Por otro lado, en la performance, el cuerpo se comporta como sujeto/artefacto-objeto, en que debe/puede ser marcado, decorado, pintado, vestido/despojado de vestiduras, trazado como un mapa⁴⁹, y que se encuentra en constante relación con el espacio/contexto en el que se encuentra inserto, y finalmente es documentado.

En este proceso de performance hemos desmontado las nociones tradicionales de dibujo de representación, de grabado, tomando como vehículo principal el arte de acción o la performance, tomando el cuerpo como disparador de los registros sensibles y como soporte del dibujo y del grabado, en su acepción de gráfica ampliada.

Nos inscribimos así en la tradición vanguardista y neovanguardista de géneros híbridos y “concepto de arte ampliado” (Beuys en de la Precilla) y retomamos las problemáticas planteadas por los artistas precedentes en un contexto académico –de rupturas-, y de actualización de las problemáticas planteadas por cierta tradición vanguardista, neovanguardista y sus actualizaciones contemporáneas, en este escenario periférico, académico, institucional. Donde para la ejecución de las performance nos hemos nutrido de referentes locales, nacionales e internacionales, y a la vez hemos conceptualizado este proceso, tanto en el empleo de ciertas categorías teóricas, así como en la conceptualización, el poder nombrar y conceptualizar este proceso de experiencias.

Asimismo, he tomado algunos riesgos, como enfrentar públicamente la desnudez de mi cuerpo, la exploración háptica, en la búsqueda de una metodología propia de trabajo, o el forjar una “poética”, que involucre desde sus acepciones contemporáneas, el concepto de performance, dibujo y grabado en el campo expandido del arte. Agradezco a mis docentes tutores y evaluadores, a la institución que me albergó y espero realizar un aporte al campo de las artes contemporáneas locales con este auténtico y premeditado proceso de producción. UNC, Córdoba, 1.11.2018

⁴⁸ frontera frágil entre el sujeto y el mundo

⁴⁹ Considero operaciones

11. Bibliografía

- ALCÁZAR Josefina. 2008. *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En estudios sobre sexualidades en América Latina*. Kathy Araujo y Mercedes Prieto (Ed.):331-351 Quito: FLACSO-Sede Ecuador
- BERNAL, María del Mar.2014.*Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución*
- BERNARDET, Caroline. *La autorepresentación en la pintura de Picasso*.
<http://www.elcalamo.com/benardet.html>
- CALABRESE Omar. 1994. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Catedra.
- GALLARDO Vanessa.2015. *La estampa que habita el espacio. Arte Múltiple e instalación. Recorriendo los límites de la gráfica contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José.1995. *Las lecciones del dibujo, Cap.1- “El concepto de dibujo”*. Madrid: Ed. Catedra,
- GOMEZ PEÑA, Guillermo.2005. *En defensa del Arte del Performance*.
- MONTES Carlos.1995.En *Las lecciones del dibujo. Cap. X “Descripción y construcción del universo”*. Madrid: Ed. Catedra,
- GOMBRICH Ernst.1990.*Arte e ilusión*. Madrid: Alianza.
- KRAUSS Rosalind.1996.*En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- FERRER, Esther.2016.*Performance y utopía*.España: CENDEAC
- FOSTER Hall.2001.*El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- MENNA Filiberto.1976.*La opción analítica en el arte moderno*.Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- MERLEAU PONTY, Maurice. 1993. *Fenomenología de la Percepción*. Buenos Aires: ed. Planeta
- PALLASMAA Juhanni.2012. *La mano que piensa*. Barcelona: ed. Gustavo Gili
- PALLASMAA Juhanni.2006. *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- PAVIS, Patrice.2008. *Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?*
- PHELAN Peggy. 2011.*La ontología de la performance en Estudios Avanzados de Performance*. México D.F: Fondo de Cultura económica.
- SCHECHNER Richard.2000.*Performance. Teoría & practicas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

STOICHITA, Victor. 1997. *Breve historia de la sombra*. Madrid: ed. Siruela.

TAYLOR Diana. 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.

TAYLOR Diana. 2015. *El archivo y el repertorio*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado

VERÓN Eliseo. 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. España: Gedisa.

2017 “Percepción, perspectiva. Y estética en la fenomenología de Merleau- Ponty”. En: Líneas Ajenas. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/lineasajenas/2017/08/28/percepcion-perspectiva-y-estetica-en-la-fenomenologia-de-merleau-ponty/>

Enlaces

<http://www.editorialnudista.com.ar/k-i-k-i-2-resenado-por-luciano-lamberti/>

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3755-2014-12-12.html>

<http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-formula-del-arte-de-betsabee-romero>

<https://www.betsabeeromero.com/>

https://www.youtube.com/watch?v=aj997YoUmjA&has_verified=1

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/intimo-personal>

https://es.wikipedia.org/wiki/Manteca_de_cerdo

<https://es.wikipedia.org/wiki/Yeso>

Definiciones:

Grabado: dle.rae.es/srv/fetch?id=JO29ach

Huella: dle.rae.es/srv/fetch?id=KI85y9t

Contacto: dle.rae.es/?w=contacto&m=30

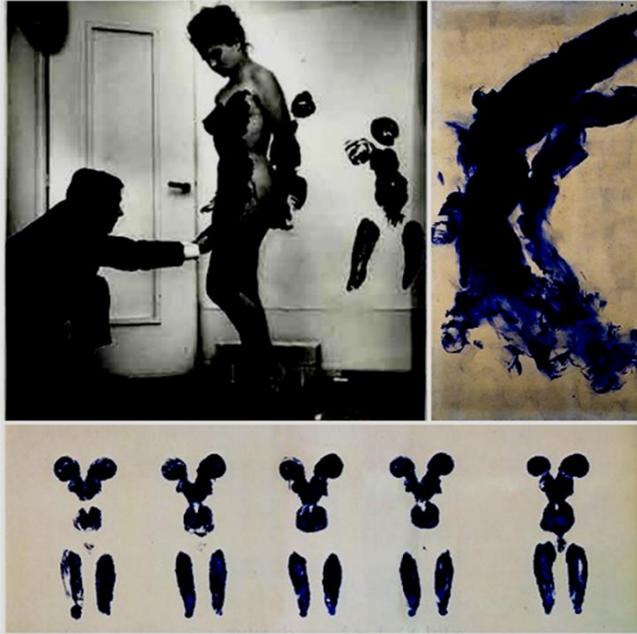
Sinestesia: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>

12. Anexos

12.1.a. Antecedentes históricos

"Anthropometries of the blue period"(1)a -b

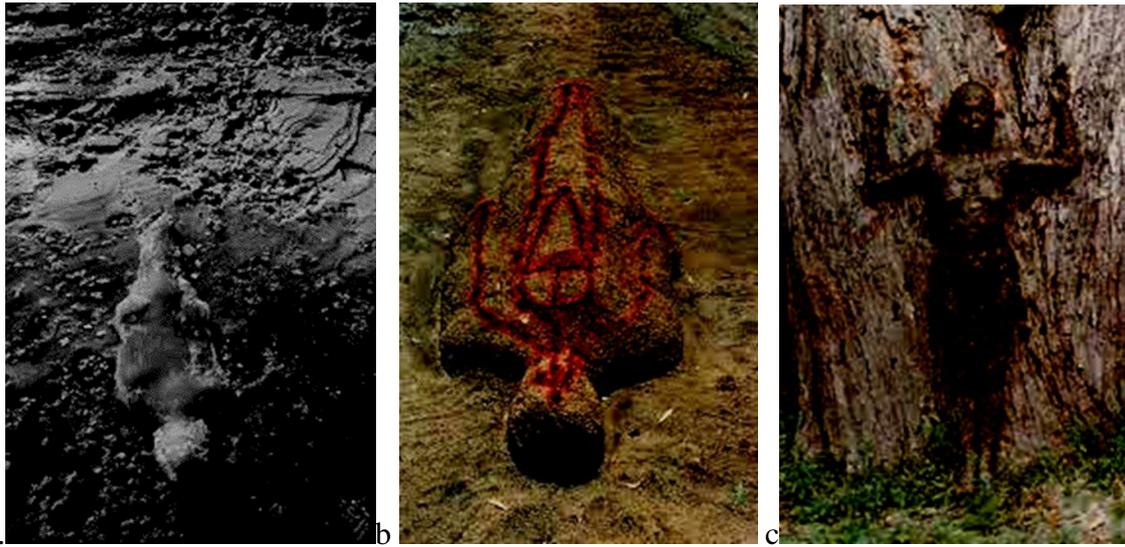
A



b



Trademarks"(2)



works (3) a- b-c



a b.

“¿Quién puede borrar las huellas?” (4) a-b

12.1.b. Referentes contemporáneos

Hoy ca'en que mi cliente porteño me trató como a una puta porque le dije que era eso. Me trató tal cual le dije que yo era. Sin embargo, todo el tiempo me seguí comportando como artista, quizá como tarfista, porque eso es lo pienso que soy.

KIKI 2

KIKI 2

cuqui

cuqui

www.editoranudista.com.ar

nudista

nudista

1.



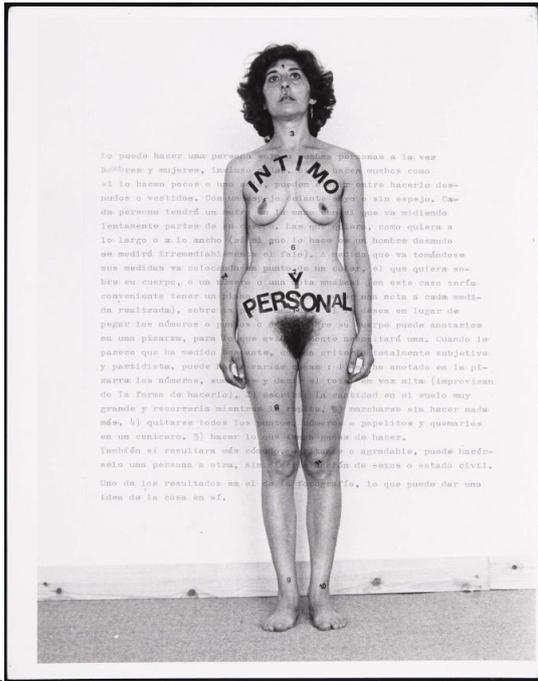
2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.

12.2. Momento previo a las acciones



2.



3.



4.



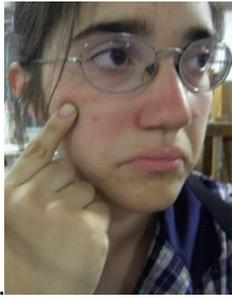
5.



6.



7.



8.



9.

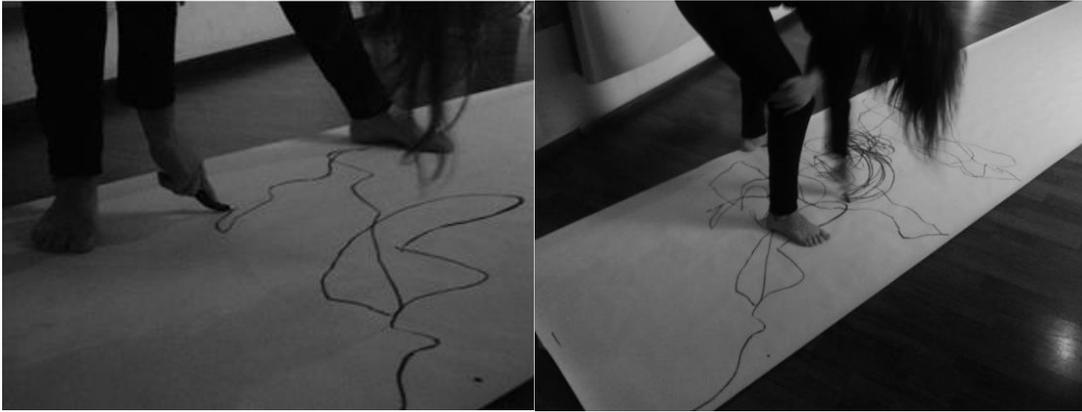


10.

12.3. Performance 1 (o experiencial)



12.4. Performance 2 (o experiencia 2)



12.5. Performance 3 (o experiencia 3)





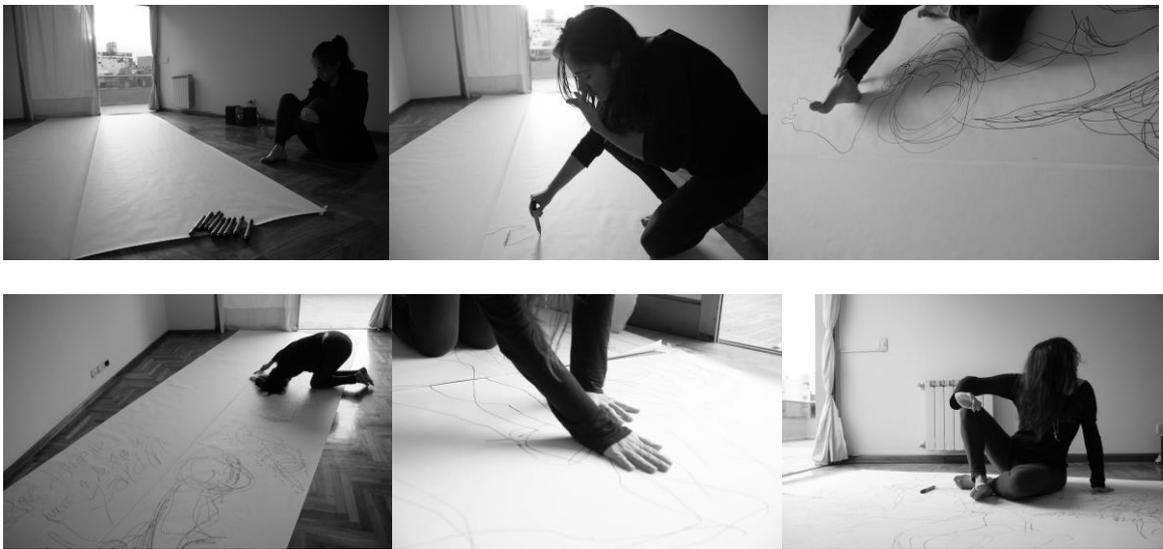
12.6. Performance 4 (o experiencia 4)



12.7. Performance 5 (o experiencia 5)



12.8. Performance 6 (o experiencia 6)



12.9. Performance 7 (o experiencia 7)



12.10. Performance 8 (o experiencia 8)



