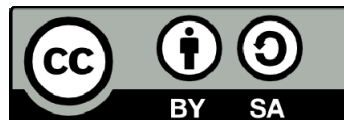




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La extensión del cuerpo a partir del arte y el diseño para la creación de artefactos corporales desde la experiencia cotidiana en Colombia

María Isabel Naranjo Cano



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartiqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartiqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**La extensión del cuerpo a partir del arte y el diseño para la
creación de artefactos corporales desde la experiencia
cotidiana en Colombia.**

Tesis para optar al grado de doctor presentada por

María Isabel Naranjo Cano

Dirigida por el Dr. Miquel Planas Rosselló

Doctorado La realidad asediada: concepto, proceso y experimentación artística

Línea de investigación: Arte, naturaleza y entorno

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

España 2024

Contenido

| | |
|---|----|
| Agradecimientos | 7 |
| Resumen..... | 7 |
| Resum..... | 7 |
| Summary | 8 |
| Introducción | 9 |
| 1. Capítulo uno. Bases del proyecto..... | 11 |
| 1.1. Punto de partida - Justificación terminológica..... | 12 |
| 1.2. Motivación personal..... | 15 |
| 1.3. Hipótesis. El cuerpo en relación con objetos, espacios y artefactos vestimentarios. | 21 |
| 1.4. Indicios de la cuestión investigativa..... | 28 |
| 1.4.1. El grupo Haus-Rucker-Co: relación entre el arte de performance y el espacio. | 28 |
| 1.4.2. Ernesto Neto: relación entre la escultura y las artes del cuerpo. | 29 |
| 1.4.3. Lucy McRae: relación del cuerpo, el arte y la tecnología..... | 30 |
| 1.4.4. Raúl Naranjo: relación del cuerpo con el artefacto desde la performance. | 31 |
| 1.5. Objetivos | 32 |
| 1.5.1. Objetivo General. | 32 |
| 1.5.2. Objetivos específicos..... | 32 |
| 1.6. Planteamiento metodológico..... | 33 |
| 1.7. Aportaciones de la tesis | 37 |
| 1.7.1. Aportaciones al ámbito universitario..... | 37 |
| 1.7.2. Aportaciones al ámbito artístico. | 39 |
| 1.7.3. Aportaciones al ámbito sociocultural..... | 40 |
| 1.8. Antecedentes creativos..... | 42 |
| 1.8.1. Una vida creativa, procesos previos desarrollados..... | 42 |
| 1.8.2. Antecedentes en el ámbito de la praxis pedagógica..... | 48 |
| 1.8.3. Antecedentes en el ámbito escénico. | 49 |
| 1.8.4. Antecedentes en el proceso creativo predoctoral..... | 50 |
| 1.9. Antecedentes motivadores de la investigación | 51 |
| 1.9.1. Sobre la Investigación-creación y las relaciones interdisciplinarias | 52 |
| 1.9.2. Relaciones cuerpo, objeto, vestido | 54 |
| 1.9.3. Relaciones objeto, espacio, paisaje, ciudad, museo. | 55 |

| | | |
|---------|---|-----|
| 1.9.4. | Relaciones entre espacio, cuerpo y performance..... | 56 |
| 1.9.5. | La guerra como metáfora y sustancia del contexto social colombiano. | 58 |
| 1.10. | Planteamiento de la cuestión..... | 59 |
| 1.11. | Interés del tema. El cuerpo ampliado. | 61 |
| 1.12. | Vigencia del tema..... | 63 |
| 1.12.1. | Vigencia del tema de la violencia en Colombia..... | 63 |
| 1.12.2. | Vigencia del estudio de la extensión del cuerpo a través del arte y el diseño. | 68 |
| 1.13. | Delimitación espacio/temporal y procedimental del tema de estudio | 72 |
| 2. | Capítulo Dos. Relaciones interdisciplinarias entre escultura, cuerpo y cotidianidad. | 75 |
| 2.1. | Introducción histórica de la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos y su relación con la vida desde la Escuela Bauhaus | 79 |
| 2.1.1. | La interdisciplinariedad en las artes y el diseño desde la Bauhaus..... | 79 |
| 2.1.2. | Cómo el curso preliminar favorece la interdisciplinariedad y la actuación del cuerpo en el ejercicio creativo. | 84 |
| 2.1.3. | Schlemmer: Diálogos entre el cuerpo humano, el teatro y la escultura..... | 86 |
| 2.1.4. | El Ballet Triádico como indicio de la relación cuerpo y objeto, teatro y escultura... .. | 89 |
| 2.1.5. | La influencia de la Bauhaus en la producción creativa contemporánea..... | 92 |
| 2.1.6. | Conclusiones sobre la interdisciplinariedad en la creación artística propia. | 97 |
| 2.2. | El desdibujamiento de los límites de los lenguajes artísticos en Fluxus. | 100 |
| 2.2.1. | La interdisciplinariedad o intermedialidad en el arte y su diálogo con la vida. | 101 |
| 2.2.2. | ¿Existe una influencia de Fluxus en la producción creativa colombiana? | 106 |
| 2.2.3. | Conclusiones sobre lo interdisciplinario en a las prácticas creativas actuales | 110 |
| 2.3. | Desbordamientos y expansiones de lo escultórico y lo corporal en el arte contemporáneo..... | 111 |
| 2.3.1. | La escultura en sus relaciones con el espacio y los objetos. | 115 |
| 2.3.2. | El cuerpo como lugar de lo sensible..... | 123 |
| 2.3.3. | Conclusiones sobre los desbordamientos de los lenguajes escultórico y performático en el arte actual. | 126 |
| 3. | Capítulo Tres. Los artefactos corporales desde el arte y el diseño | 129 |
| 3.1. | Las prótesis y sus imbricaciones en el arte | 134 |
| 3.2. | Los artefactos corporales comprendidos desde la relación arte y diseño..... | 138 |
| 3.3. | Triada taxonómica para comprender los artefactos corporales..... | 144 |
| 3.3.1. | Cuerpo-objeto. | 144 |
| 3.3.2. | Cuerpo-espacio..... | 152 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 3.3.3. | Cuerpo-vestido..... | 160 |
| 3.4. | Investigación de artistas colombianos: Análisis de performances según la triada taxonómica..... | 168 |
| 3.4.1. | La IV Bienal de Arte de Medellín, Colombia, 1981..... | 171 |
| 3.4.2. | I Coloquio Latinoamericano y Muestra de Arte No-objetual y Arte urbano de Medellín, 1981. | 179 |
| 3.4.3. | Los Festivales de Performance de Cali. | 183 |
| 3.4.4. | Festival de Performance de Medellín, Comuna 4. | 210 |
| 3.4.5. | Bienal Internacional de Performance, PerfoARTnet.org..... | 223 |
| 4. | Capítulo Cuatro. Creación de artefactos bélicos corporales desde la vida cotidiana en Colombia | 247 |
| 4.1. | Contextualización general sobre la reiteración del arte frente al tema de la violencia en Colombia. | 248 |
| 4.2. | La investigación aplicada a la creación: desarrollo metodológico..... | 264 |
| 4.2.1. | Delimitar, definir acotar. | 264 |
| 4.2.2. | El campo semántico. | 265 |
| 4.2.3. | Nociones estructurantes para la creación..... | 268 |
| 4.2.4. | Referentes. | 273 |
| 4.2.5. | Declaración de intenciones. | 275 |
| 4.3. | Procesos creativos: artefactos corporales creados a partir de la <i>guerra minoritaria</i> | 277 |
| 4.3.1. | La conceptualización de la guerra minoritaria como fábula creativa. | 277 |
| 4.3.2. | La estrategia creativa: el modelo o la serie..... | 279 |
| 4.3.3. | La extensión del cuerpo a partir de artefactos corporales. | 280 |
| 4.3.4. | Definición de la metodología creativa. | 307 |
| 4.3.5. | Desarrollo del proceso creativo. | 310 |
| 4.3.6. | S (Solución) artística al problema planteado. | 342 |
| 4.4. | Foto-performance y video-performance como lenguajes expresivos de <i>Otro vuelo</i> | 351 |
| 5. | Capítulo Cinco. Reflexiones y posicionamientos finales de tesis..... | 359 |
| 5.1. | Reflexiones generales. | 360 |
| 5.2. | Posicionamientos por capítulos | 362 |
| 6. | Capítulo seis. Referencias bibliográficas. | 371 |
| | Libros y capítulos de libros citados | 372 |
| | Estudios teóricos | 376 |
| | Libros de obras artísticas o catálogos | 376 |

| | |
|--|-----|
| Artículos revistas impresas..... | 377 |
| Artículos revistas online..... | 377 |
| Tesis doctorales..... | 380 |
| Obras de arte Referencias web (personales o de galerías de arte, museos y centros de arte).. | 381 |
| Periódicos..... | 385 |
| Webs gubernamentales y enciclopedias digitales. | 386 |
| 7. Capítulo siete. Índices de Imágenes, tablas y gráficas. | 387 |
| 7.1. Índice de Imágenes. | 388 |
| 7.2. Índice de tablas | 393 |
| 7.3. Índice de Gráficas | 394 |

Agradecimientos

Este trayecto lo recorrí junto a mi director de tesis Dr. Miquel Planas Rosselló, con quien disfruté la investigación gracias a su dedicación, rigor, gran conocimiento y larga experiencia. Agradezco también a mi familia y amigos, quienes me escucharon hablar del tema todo el tiempo, quienes tuvieron paciencia para habitar conmigo esta investigación y decidieron esperarme para luego celebrar juntos.

Resumen

La presente tesis se centra en la creación artística de artefactos corporales que extienden el cuerpo, conceptualizados y producidos a partir de la experiencia cotidiana de la violencia en Colombia. Explora la extensión del cuerpo a través del diálogo interdisciplinario entre la escultura, la performance y el diseño de vestuario, enriqueciendo y ampliando estética y simbólicamente la forma y la percepción del cuerpo. En un principio se desarrolla la fundamentación histórica y teórica de la relación entre el cuerpo, el espacio, la escultura y el vestido, para centrarse como consecuencia en los diálogos interdisciplinarios entre el arte, el diseño y la cotidianidad. En el desarrollo investigativo se aborda una perspectiva artística contemporánea para categorizar los artefactos corporales en *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, analizando obras de performance colombianas presentadas en festivales y bienales que tuvieron lugar entre 1997 y 2021 en Colombia y que se relacionan con estas categorías. El capítulo principal y último se enfoca en la creación artística, iniciando con la relación entre arte y violencia en Colombia, para posteriormente dar lugar a la exploración del concepto de violencia desde una perspectiva filosófica de guerra minoritaria, desde la cual se desarrolla el proceso creativo. Se concluye con el desglose metodológico de la experimentación artística, demostrando la extensión del cuerpo a partir del desarrollo de artefactos corporales formalizados a través de la foto-performance y video-performance, interrogando los límites de la escultura y las artes del cuerpo desde una perspectiva interdisciplinaria contemporánea que dialoga con el diseño de vestuario.

Palabras clave: artefactos, creación artística, cuerpo, escultura, extensión, diseño, performance, vestuario, violencia en Colombia.

Resum

Aquesta tesi s'enfoca en la creació artística d'artefactes corporals que estenen el cos, aquests, es conceptualitzen i produeixen des de l'experiència diària de la violència a Colòmbia. Explora l'extensió del cos mitjançant el diàleg interdisciplinari entre l'escultura, la performance i el disseny de vestuari, enriquint i eixamplant estètica i simbòlicament la forma i la percepció del cos. Inicialment es desenvolupa en la fonamentació històrica i teòrica de la relació entre el cos, l'espai, l'escultura i el vestit, per centrar-se com a conseqüència dels diàlegs interdisciplinaris entre l'art, el disseny i la quotidianitat. En el desenvolupament de la recerca s'aborda una perspectiva artística contemporània per categoritzar els artefactes corporals a Cos-objecte, Cos-espai i Cos-vestit, analitzant obres de performance colombianes presentades en festivals i biennals que es van

desenvolupar entre 1997 i 2021 a Colòmbia i que es vinculen amb aquestes categories. El capítol principal i últim s'enfoca en la creació artística, iniciant-se en la relació entre art i violència a Colòmbia, per posteriorment donar cabuda a l'exploració del concepte de violència des d'una perspectiva filosòfica de guerra minoritària, des de la qual es genera el procés creatiu . Es conclou amb el desglossament metodològic de l'experimentació artística, confirmant l'extensió del cos a partir del desenvolupament d'artefactes corporals formalitzats a través de la fotoperformance i el videoperformance, plantejant els límits de l'escultura i les arts del cos des d'una perspectiva interdisciplinària contemporània que dialoga amb el disseny de vestuari.

Paraules clau: artefactes, creació artística, cos, escultura, extensió, disseny, performance, vestuari, violència a Colòmbia.

Summary

This thesis focuses on the artistic creation of corporal artifacts that extend the body, conceptualized and produced from the daily experience of violence in Colombia. Explores the extension of the body through interdisciplinary dialogue between sculpture, performance and costume design, enriching and expanding aesthetically and symbolically the form and perception of the body. At first, the historical and theoretical foundation of the relationship between the body, space, sculpture and clothing is developed, to consequently focus on the interdisciplinary dialogues between art, design and everyday life. In the research development, a contemporary artistic perspective is addressed to categorize bodily artifacts into Body-object, Body-space and Body-dress, analyzing Colombian performance works presented in festivals and biennials that took place between 1997 and 2021 in Colombia and that are relate to these categories. The main and final chapter focuses on artistic creation, beginning with the relationship between art and violence in Colombia, to later lead to the exploration of the concept of violence from a philosophical perspective of minority war, from which the creative process is developed. It concludes with the methodological breakdown of artistic experimentation, demonstrating the extension of the body from the development of body artifacts formalized through photo-performance and video-performance, interrogating the limits of sculpture and body arts from a perspective contemporary interdisciplinary that dialogues with costume design.

Keywords: artifacts, artistic creation, body, sculpture, extension, design, performance, costume, violence in Colombia.

Introducción

“El concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos”

Marcela Fuentes (Taylor, 2011, pág. 34)

Esta investigación se enfoca en la producción artística de artefactos corporales realizados desde conceptos y afectos provenientes de la experiencia cotidiana de la violencia en Colombia y las interpretaciones poéticas y creativas que de allí emergen. Para lograr este propósito, se define el problema de investigación como la extensión del cuerpo a través del arte y el diseño, ya que, desde los campos artísticos de la escultura y la performance, más el ámbito específico del diseño de vestuario se han ampliado las posibilidades estéticas y simbólicas del cuerpo ofreciendo una concepción enriquecida de su forma, imagen e interacción con el entorno, proveniente de su relación con objetos, espacios y vestuarios. Esta hipótesis se viene construyendo desde la práctica docente y el ejercicio profesional como artista en las áreas de arte y diseño, desde donde se ha podido explorar la creación y uso de volúmenes, formas y texturas sobre y desde el cuerpo, sobrepasando la dimensión de la indumentaria y llevándola hacia la construcción de una narrativa más escultórica posibilitando un diálogo con el cuerpo que permite su transformación formal y perceptiva.

Como el objeto primordial es la creación de obra, se verá durante el desarrollo de la tesis que habrá producción artística propia desde donde partirán y se fortalecerán las reflexiones, inquietudes, conceptualizaciones e indagaciones teóricas y experimentales de varios apartados.

En el primer capítulo se encontrarán los términos de formulación y consolidación de la hipótesis y sus antecedentes, la metodología a desarrollar, los objetivos propuestos y la vigencia del tema. En el segundo capítulo se encontrará una base histórica y teórica de esa relación estética entre el cuerpo, el objeto, el espacio y la vida cotidiana a partir de antecedentes modernos y contemporáneos para comprender el entramado y la articulación del problema de la extensión del cuerpo desde perspectivas interdisciplinarias que no son nuevas, ni se presentan solo en este siglo, sino que vienen amarradas a comportamientos del arte de vanguardias anteriores.

En el capítulo tres, inicialmente se estudiará la el cuerpo ampliado a partir de los artefactos corporales desde una perspectiva contemporánea del arte, es decir, desde las expansiones de los lenguajes artísticos dadas en el tránsito de lo moderno hacia el arte actual; posteriormente se plantearán las tres categorías taxonómicas que estructurarán el problema de investigación en sus planteamientos estéticos, *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio*, *Cuerpo-vestido* y finalmente se estudiarán y analizarán obras de performance colombianas que logren asociarse con dicha taxonomía. Este análisis permitirá dialogar con el contexto artístico colombiano en función de la pregunta de investigación, profundizar el estudio de antecedentes y fortalecer la producción artística, mas no pretende exponer un estudio historiográfico exhaustivo del arte colombiano respecto al tema.

Para concluir, se presenta el capítulo cuatro, en el que se desarrolla el componente principal de la tesis, la creación de obra. Aquí se podrá reconocer el desarrollo del componente conceptual

de la violencia y su entrecruzamiento con el arte en Colombia a partir de la revisión de antecedentes de artistas colombianos y posteriormente se construirá la base reflexiva propia desde la noción filosófica de guerra menor o minoritaria, se desarrollará el proceso creativo hibridando metodologías y autores del arte como Umberto Eco y del diseño como Bruno Munari, para finalmente avanzar en la producción artística orientada hacia los artefactos corporales. De esta manera *la realidad* de los lenguajes de la escultura y la performance se verá *asediada* desde instancias contemporáneas interdisciplinarias como el diseño de vestuario, se planteará el *concepto* creativo desde la experiencia cotidiana de la violencia colombiana para emprender el *proceso* de investigación-creación¹, logrando el objetivo central de la *experimentación artística*, artefactos corporales instalados en el cuerpo propio y formalizados desde la foto-performance y video-performance.

¹ El uso del término investigación-creación tiene el propósito de ser genérico, aludiendo a la investigación que se aborda en las artes. Por ello se podrá encontrar también la alusión a la investigación aplicada a las artes o basada en las artes o también investigación+creación, o I+C como se conoce en el contexto académico colombiano, “De esta manera se construye el concepto de investigación+creación, el cual resalta las posibilidades de generación de nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación que pueden surgir a partir de la diversidad de áreas de conocimiento existentes (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2021)

1. Capítulo uno. Bases del proyecto



1.1. Punto de partida - Justificación terminológica

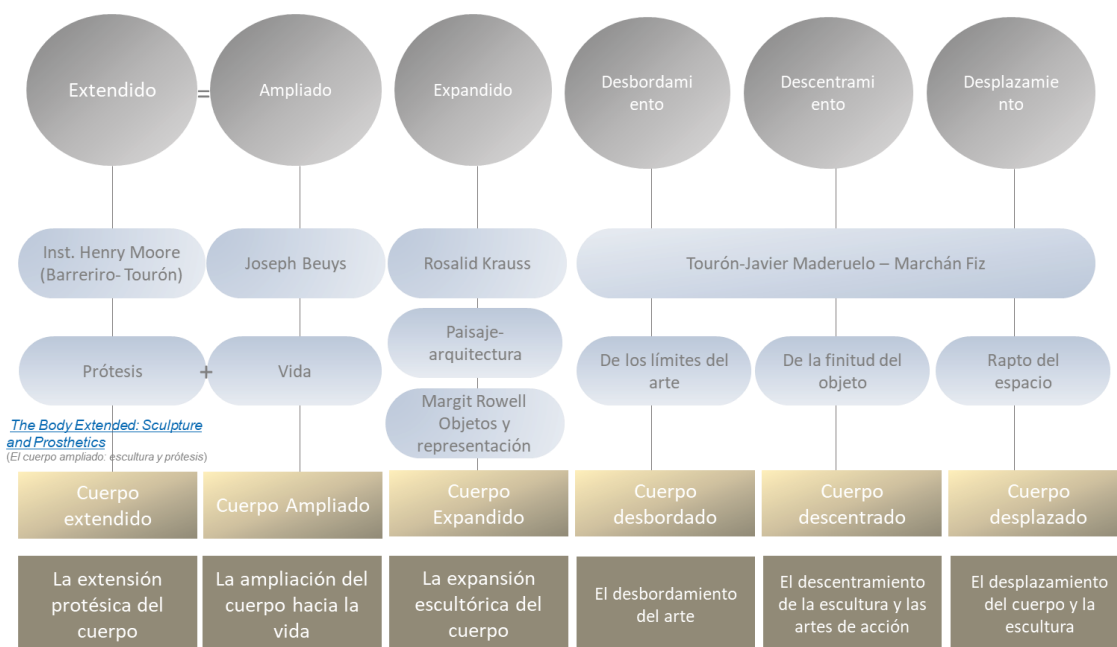
El interés de esta tesis se ubica en los artefactos corporales como extensión del campo escultórico sobre el cuerpo del artista (*cuerpo extendido*), planteando conexiones entre la performance, el diseño y la escultura. Es así que el tema central de esta investigación se ubica en los diálogos interdisciplinarios entre poéticas y metodologías de creación de las artes de la performance, la escultura y el diseño de vestuario, y es a partir de esta premisa que se crearán artefactos corporales producidos desde los afectos y la experiencia del contexto colombiano vivido por la autora. Si bien el enfoque de la presente tesis es experimental y de producción de obra, se desarrolla a su vez un ejercicio de investigación y análisis de hechos históricos, teorías y obras de arte para generar el aparato de fundamentación, partiendo desde un campo global e histórico del arte para, segunda instancia, ir definiendo el fenómeno estético de la extensión del cuerpo en el contexto del arte colombiano.

La experimentación artística se genera a partir del contexto cotidiano en Colombia, impregnado por la violencia de manera constante, desde donde se asumirá la producción de obra basada en artefactos corporales y en el uso de la foto-performance y video-performance, tanto como parte del registro como también y, sobre todo, como piezas artísticas autónomas. La metodología de creación se teje entre la investigación documental, la indagación visual de artistas y referentes, el uso de herramientas de análisis cualitativo y cuantitativo, la experiencia cotidiana en el contexto como insumo de la experimentación plástica; y la investigación corporal o de la experiencia estética que se genera al portar los artefactos corporales para generar obra artística que circule y se exhiba en espacios legitimados del arte, fase que se indagará desde la exploración de la foto-performance. Estos procesos de creación artística, tomarán metodologías proyectuales y creativas híbridas entre los métodos, las narrativas y las poéticas de las artes del performance, la escultura y el diseño de vestuario para el desarrollo final del objetivo principal, la creación de artefactos corporales que extiendan el cuerpo.

Los artefactos corporales, abordados desde las prácticas artísticas contemporáneas, plantean la necesidad de comprender inicialmente la extensión del cuerpo a partir del lenguaje escultórico y objetual. Por tanto, es importante aclarar que para el uso del término *extensión del cuerpo o cuerpo extendido*, se estudiaron diferentes posibilidades que se vienen utilizando en el campo del arte para hablar de los desbordamientos o descentramientos de las prácticas artísticas y de los lenguajes tradicionales de la escultura especialmente. Se entenderá *expandido* desde Rosalind Krauss (1996) en alusión a la expansión de la escultura en el paisaje y la arquitectura, y desde Margit Rowell (2021) en relación con los objetos de representación. El conjunto de términos *desbordamiento*, *descentramiento* y *desplazamiento*, se comprenderá desde Simón Marchán Fiz (1994) y Javier Maderuelo (1990) para comprender cómo el arte se sale de sus límites, cómo se quiebra la finitud del objeto y cómo la escultura rapta el espacio. Finalmente se elige el término extendido a partir del título de la exposición *The Body Extended: Sculpture and Prosthetics (El cuerpo ampliado: escultura y prótesis*, realizada en el Instituto Henry Moore en el 2016 (Prosthetics, 2016), en la cual se reúnen múltiples creadores para exhibir obras que tienen que ver con el desarrollo de objetos para el cuerpo, artefactos y prótesis, desde un marco referencial de las guerras mundiales.

Es importante señalar también la utilización del término *cuerpo extendido* por Roma Vaquero Díaz en su ensayo *Performance y cuerpo extendido en la piel de Rebecca Horn* (Vaquero, 2020); y también utilizado por *Fernando Broncano* en su teoría del cuerpo extendido, acerca de las fronteras de la piel y la teoría de los sentidos (Broncano, 2011). Por otro lado, el concepto *ampliado*, a su vez traducción de *extended*, es desarrollado por Joseph Beuys (1921-1986, Alemania), para referirse a cómo el arte le abre sus fronteras a la vida cotidiana del artista y en ese sentido a otras maneras de saber y de hacer que no pertenecen solo al capo exclusivo de los géneros tradicionales del arte sino cómo expanden sus fronteras; de esta manera, se determina el movimiento *Fluxus* como un punto de partida histórico para comprender los diálogos interdisciplinarios en los que se basan los artefactos corporales de esta investigación, así como la Escuela Bauhaus se toma como punto histórico para comprender los relacionamientos entre el cuerpo, el diseño y la vida del artista.

Gráfica 1: Análisis terminológico.



Elaboración propia

En el gráfico anterior se puede observar un análisis de los términos utilizados por diferentes autores de referencia, enlazando los términos que remiten al campo escultórico en su relación con los campos de vinculación tales como la vida cotidiana, las prótesis, el paisaje, la arquitectura y los objetos. Todos ellos imbricados en la concepción de los artefactos corporales, ya que estos provienen técnicamente de los diálogos expandidos de los lenguajes escultórico y corporal y su configuración semántica se instala en entornos híbridos, interdisciplinarios y cargados del contexto.

La investigación teórica comenzará tejiendo indicios históricos que se ubican en el siglo XX para comprender algunos antecedentes de la relación arte, vida y cotidianidad, así como el asunto de la interdisciplinariedad para entender cómo la creación de artefactos corporales se nutre de las artes plásticas y escénicas, del diseño de vestuario e industrial y de la apropiación de diversas tecnologías o estrategias del arte contemporáneo. La investigación desarrollará el análisis de obras que se han

generado en el ámbito internacional para crear antecedentes, pero se enfatizará especialmente en el estudio de obras del ámbito colombiano de la performance, particularmente obras que abordan la relación entre cuerpo, objeto, espacio y vestido; y se presentarán los procesos de creación de la autora como parte de las posturas que emergen del ámbito creativo y experimental. De esta manera se pretende aportar al conocimiento crítico y reflexivo del arte contemporáneo y sus derivas interdisciplinarias en los ámbitos del performance, la escultura y el diseño de artefactos para el cuerpo.

Es importante mencionar que desde una instancia predoctoral se tiene rastreado el fenómeno estético en cuestión a partir de referentes internacionales que transitan por el campo del diseño de moda, la escultura y la performance, ya que son los ámbitos en los que la autora se desempeña como docente y como artista. Si bien se tiene presente el contexto internacional del arte, la investigación se asentará más que todo en Colombia ya que allí es donde se sitúa el lugar específico para la creación artística que nace de la experiencia cotidiana influenciada por la violencia, y precisamente desde el contexto del arte colombiano se investigará el fenómeno de la extensión del cuerpo, si se ha presentado y cómo.

Es relevante precisar que el fenómeno en cuestión tiene referentes artísticos en distintos países del mundo y se viene dando en diferentes marcos temporales de manera espontánea, esto se tendrá en cuenta para la contextualización histórica del problema de investigación. Ejemplo de ello es la Escuela de la Bauhaus como lugar de creación interdisciplinaria entre el arte, el diseño, la arquitectura y la vida; y el movimiento *Fluxus*, importante para historiar la desmaterialización del arte y su instancia conceptual, el juego entre arte y vida y las dinámicas interdisciplinarias del acto creativo. Sin embargo, la pesquisa central de obras y artistas para el estudio y análisis del problema se desarrollará en el ámbito colombiano, ya que es el territorio en donde se produce la experimentación artística de la autora, núcleo central de esta tesis. Para esto se tomarán algunos casos de estudio provenientes de catálogos y exposiciones de arte que han sido relevantes para hablar de lo contemporáneo en Colombia y especialmente de las acciones performáticas, tales como algunos eventos expositivos que marcaron el tránsito de lo moderno a lo contemporáneo y muy especialmente hacia los comportamientos artísticos que tienen lugar en las artes de acción² y las performances. Es importante aclarar que esta tesis no tiene un propósito definido hacia la historia del arte, pues su alcance no pretende construir una historia de la performance en Colombia, ni tampoco hacer la historiografía de la vasta relación entre arte y violencia en dicho país. Se trata de enlazar la creación de artefactos corporales con antecedentes puntuales que ayuden a la formulación de posturas críticas y contextualizadas con el acontecer artístico nacional y desde una estructura sólida basada en antecedentes históricos y por tanto de carácter internacional en buena medida.

² Las artes de acción se definen como un grupo variado de técnicas o estilos artísticos que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción y el proceso. Este proceso del artista puede ser en solitario o acompañado por otras personas. El término fue creado por Allan Kaprow, que señaló la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. También cabe destacar el aspecto efímero de muchas de estas creaciones, elemento a menudo presente en la mente del artista en la concepción de su obra, tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Arte_de_acci%C3%B3n en 02 mayo 2021.

1.2. Motivación personal

El desarrollo de esta hipótesis va de la mano del grupo de investigación *Hombre, proyecto y ciudad*, de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura, Medellín, Colombia, adscrito a la línea de investigación *Estética y Creación*. A partir de esta línea se desarrolla contenido crítico, reflexivo y práctico en torno a las nociones y metodologías inmersas en la estética y los procesos de creación en diversos campos disciplinares y transdisciplinares. Los proyectos de investigación adscritos a los que se hace referencia se titulan *Relaciones estéticas entre el cuerpo, los artefactos y los espacios*, y *La extensión del cuerpo desde el arte y el diseño*, desde donde se me ha permitido tener una experiencia significativa en los diálogos interdisciplinarios entre el arte, el diseño y la arquitectura.

Imagen 1: Norte, Hanna Hedman, diseño de joyas, 2014-2018



Extraída de <http://www.hannahedman.com/>, [Fotografías de Sanna Lindberg], recuperado el 17 de abril de 2023.

¿Cómo la corporalidad ha asumido algunas de las propuestas formales y espaciales gestadas en el seno de la escultura? El interés o motivación personal se sitúa en la extensión del cuerpo a partir de la escultura y sus derivas contemporáneas e interdisciplinares partiendo esencialmente de la experiencia como artista, como docente y como investigadora, que vengo desarrollando a partir de varios escenarios de acción:

- el ámbito profesional de la creación artística: donde he producido obras especialmente desde los lenguajes de la escultura, la instalación y la performance; también he producido vestuarios y escenografías para teatro.

- la docencia universitaria en las áreas de arte, arquitectura, diseño y creatividad: desde las cuales he podido crear vínculos entre los modos de operar de los distintos campos de conocimiento dinamizados a partir de la pedagogía, teniendo como resultados de curso la creación de objetos escultóricos-vestimentarios, prótesis para el cuerpo y objetos en el espacio. Estos cursos se inscriben en la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia

Bolivariana, la Universidad Nacional de Colombia, la Fundación Universitaria Bellas Artes y La Universidad de San Buenaventura.

- la investigación: dentro de este marco he dirigido tesis de grado y maestría, formulado proyectos investigativos, desarrollando ponencias académicas y escribiendo artículos para revistas especializadas en referencia a los temas anteriormente mencionados.

Desde estos territorios de acción y pensamiento crítico, se ha posibilitado la apertura a diversas perspectivas del saber y del hacer alrededor del arte, produciendo interrogantes sobre particulares obras o creaciones estéticas que se presuponen ubicadas en las grietas o intersticios de dichas áreas de saber, como lo son las prótesis, los implantes y/o los artificios. De igual modo ha sido relevante estudiar el campo de la orfebrería y joyería contemporánea, que obedece más a unas lógicas de escultura u objeto que de simple accesorio, como las creaciones de *Hanna Hedman* (1980, Suecia) por mencionar un caso de estudio (Hedman, s.f.).

También ha sido parte de la motivación para esta investigación, las indumentarias de carácter escénico que deconstruyen la idea del cuerpo a partir de inflexiones que tienen que ver con el objeto escultórico para ser vestido, ejemplos internacionales como *Lucy Orta* (1966, Reino Unido).

Imagen 2: Arquitectura corporal, Lucy Orta, 1998.



[Fotografía de Intervención sobre el uso de refugio en Londres], dimensiones: 170h x 120 cm. Extraída de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/86/refuge-wear-intervention-london-east-end-1998>, recuperado 12 de abril 2022.

Así mismo con las prendas vestimentarias que se conciben como materialidades plásticas o escultóricas, ejemplo de ello tenemos a los diseñadores de *Viktor & Rolf* (casa de moda fundada en 1993, Países bajos); también encontramos las relaciones tecnológicas como los ciborgs, este asunto se encuentra evidente en artistas visuales contemporáneos tales como *Neil Harbisson* (1984, España) o *Marcel-lí Antúnez* (1959, España) con su obra robot *Réquiem*, entre otras que se verán más abajo, que nos advierten de cómo los medios electrónicos nos han lanzado a un mundo difuso donde la información se vierte sobre nuestros cuerpos de manera instantánea y abrumadora (Dery, 1998). Asimismo, abordaremos como campo de estudio las relaciones entre cuerpo humano y

objeto, así como algunas escuelas de diseño y arte como la *Bauhaus* en sus convergencias de escenografía, arquitectura y moda, y la Facultad de Diseño de Vestuario de la *Universidad Pontificia Bolivariana* en Colombia, en donde se viene construyendo una noción del cuerpo vestido de manera interdisciplinaria y expandida entre el arte y el diseño (Cano, 2013).

Imagen 3: Atuendo diseñado por Viktor & Rolf, 2005.



Look del desfile de otoño 2005 de la firma holandesa Viktor & Rolf [Fotografía Marcio Madeira], Extraída de <https://www.vogue.es/moda/articulos/viktor-rolf-desfile-otono-2005-edredones-escapismo>, recuperado 12 de abril 2022.

Se observa un diseño de vestuario que usa como referente la cama, por lo cual el vestido se relaciona con el edredón que a partir de pliegues y costuras se transforma para el uso del cuerpo, mientras que, en la parte superior, incorpora una almohada generando la sensación de estar acostado. Este objeto se fusiona con el vestido y al mismo tiempo con el peinado, permitiendo ser un referente para la extensión del cuerpo desde el ámbito del diseño de modas.

Imagen 4: Instalación de Réquiem. Robot interactivo, Marcel·lí Antúnez



[Fotografía de Carles Rodríguez], extraída de <http://www.marceliantunez.com/work/requiem/>, recuperado 12 de abril 2022.

Para tener en cuenta, no se incluye el estudio de campos digitales como el anime o los video juegos, como por ejemplo *Baron Vain Glory* (Baron Vain Glory, s.f.) o la serie gráfica y de animación *Fullmetal Alchemist* (Fullmetal Alchemist, s.f.), en donde se observa la articulación del cuerpo y la máquina, ya que si bien aborda uno de los temas de interés frente a la prótesis y algunos ciborgs, son campos gráficos y digitales que presentan otras características de composición diferentes al lenguaje escultórico y se considera que abriría un campo de estudio muy vasto, propio de una continuación de la investigación desde otra perspectiva. El ámbito del teatro solo se incluirá en la medida que se hibrida con las artes de acción, ya que la creación de vestuario escénico es un abanico que merece otros estudios que se imbrican con lo dramático, el lenguaje teatral, la gramática de la escena, asunto que podría estudiarse más adelante. La medicina es una esfera que hace parte del punto de partida de las prótesis, pero no se abordará en esta investigación ya que su corte es científico, mientras en esta investigación se quiere indagar por un fenómeno estético que hace parte de las expresiones sensibles y artísticas, propias del arte, no de la funcionalidad de la medicina.

Todos estos son escenarios plegados sobre ellos mismos, difíciles de enunciar y, sobre todo, de separar. Por esto, la intención investigativa no es diseminarlos con el objeto de aclarar las características que los delimitan, por el contrario, se intenta comprender las rutas de sus encuentros y desencuentros, los terrenos compartidos, los diálogos intermediales que desde hace algunos años son abordados tanto por artistas como por diseñadores, poniendo en cuestión la idea del cuerpo como lugar de representación y la escultura en tanto campo expandido del arte.

Para el desarrollo de esta investigación doctoral, se considera importante sumar el estudio de algunas producciones creativas que han surgido del ejercicio pedagógico que desarrolla la autora hace más de diez años en la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, pues como docente en aquel espacio de intersección entre el arte y el diseño, se vienen gestando propuestas con estudiantes que se pueden considerar como enunciados creativos que nutren los cuestionamientos sobre la extensión del cuerpo y acuden a transformar la propia corporalidad en espacio de representación, creando indumentarias que se instalan en el cuerpo como espacio de expresión y este a su vez se asume como una suerte de habitante del objeto.

Finalmente, es importante señalar algunos marcos conceptuales que han motivado la creación artística y mi interés por desarrollar esta investigación. Uno de ellos es el cuerpo femenino, ámbito abordado especialmente en la Maestría en Historia que realicé en la Universidad Nacional en 2013, marco conceptual que me ha permitido crear esculturas, instalaciones y performances con posturas críticas frente a las nociones coloniales de la mujer en sus concepciones religiosas de esposa, madre y monja, obras que en unos apartados más adelante podremos visualizar como antecedentes personales. El segundo asunto de interés que motiva esta investigación es la estética de la guerra, que se ubica tanto en la historia de las civilizaciones como en el contexto cotidiano actual colombiano. Desde esta perspectiva estética se analizan los objetos bélicos, las armaduras y las estrategias de combate, visualizados en el campo cinematográfico, en los libros de historia y en las noticias cotidianas que evidencian la violencia en Colombia.

El territorio colombiano ha nutrido tangencialmente esta perspectiva bélica en la medida en que el posicionamiento frente a la violencia (Zuleta, 2020) ha sido asumido desde el concepto de

guerra minoritaria³, propuesta por el filósofo colombiano Edgar Garavito Ponce, que, en el debate sobre los derechos civiles en Colombia, ofrece esta noción para referirse a las pequeñas luchas que se libran de manera cotidiana, proponiendo la imagen del guerrero menor como aquel que hace de la guerra un modo de existencia. “Guerra y vida coinciden sobre un mismo plano de inmanencia. Y la afirmación de esa vida guerrera son las múltiples opciones de variación, de devenir, de juego y de azar que la vida misma propone a cada instante” (Garavito, 1996). Desde este enfoque propuesto por Garavito he desarrollado posturas, materializaciones y propuestas plásticas asumiendo ese juego y azar mencionados por el filósofo, en continuo devenir, desde la posición de guerrera minoritaria que es capaz de afirmar la vida, asumiendo en mi caso como artista, la creación de obra a partir de la escultura, la foto-performance y la instalación.

Desde la reflexión sobre la performance *Cuerpos Bélicos* (Naranjo M. I., *Cuerpo y armadura. Acción performática en tiempos de agitación.*, 2022) se puede comprender la postura de Garavito Ponce (Del uso mayor y menor de la guerra, 1996, pág. 11) donde afirma que la guerra posee dos usos uno mayoritario y uno minoritario, pero particularmente es desde este último, en los detalles del devenir y cotidiano, propio del uso minoritario, donde se pueden vivir las posibilidades que otorgan significado al proceso guerrero en su totalidad. Por tanto, darle importancia a estos asuntos menores, pequeños, los gestos mínimos de lo bélico, dentro de las circunstancias que derivan de las batallas menores, quizás matutinas, insipientes pero intensas, es propiamente lo que se pretende manifestar con la performance ya que el artista radica su modo de ser en el mundo desde este ejercicio menor, cotidiano y silencioso de la guerra, como ficción que subvierte el uso mayoritario y lo escenifica de manera cotidiana desde el arte, manifestada en su cuerpo y por tanto subversiva, donde cada combate es experimentado como un espacio de vida que le permite definir su existencia en el lugar social.

La situación de violencia que ha caracterizado la vida en Colombia se encuentra presente en cada uno de quienes habitan el territorio. Desde una perspectiva de legitimidad política como mecanismo de validación del mantenimiento del poder, el pueblo se ha debatido entre este discurso mayor y la violencia como experiencia cotidiana del lugar, o menor. Los gobiernos han mantenido la tensión entre una relativa paz política y la violencia (Palacios, 2003), será desde aquí que surgirá la motivación personal situada en el contexto que dará lugar a la creación artística que sustenta esta tesis, en el capítulo cuarto. Como doce (Naranjo M. I., 2022) el ser artista permite enfocar y transformar esta situación desde la construcción simbólica y trasladar la mirada hacia los rincones y los espacios en donde aquella guerra no se instala de manera mayoritaria, en el devenir habitual de un cuerpo que transita sus días como habitando una guerra frecuente. La práctica artística promueve lo contrario a los discursos mayores de la guerra, pues intenta promover la búsqueda del escudo propio con el que se enfrenta el día a día, a las propias ficciones bélicas, a las innumerables

³ Se comprenderá el concepto de guerra minoritaria o menor como “aquella en donde los actores y las condiciones del conflicto viven en continuo devenir, en continua variación, sin que haya lugar a identidades y posiciones rígidas de quienes están envueltos en el conflicto” (Garavito, 1996, pág. 11). Es bueno aclarar su contraposición, la guerra mayoritaria, que para el filósofo es el “conflicto que define la identidad de los contrincantes, que confiere un carácter irreconciliable a sus posiciones, y que parte de la necesidad de que un contrincante se imponga sobre el otro” (Garavito, 1996, pág. 11).

cohesiones que intentan esquematizar u homogenizar la existencia. Para Deleuze, es evidente que “las sociedades disciplinarias controlan cuerpos y las sociedades de control controlan mentes” (Márquez J. , 2007, pág. 159). El artista crea porque a través de su acto poético, instauro un nuevo orden para su territorio de vida, para dar un paso adelante en la fabulación de su propia estrategia de paz, para planear su táctica de supervivencia.

El arte permite ficcionar. La acción de fabular se entiende también como soñar, desear, planear. Para el general chino Sun Tzu, “(...) la buena planificación de una batalla equivale a veces a ganarla antes de enfrentarse al enemigo, mientras una mala planificación derrota a un ejército antes de entrar en combate” (2009, 12). A partir de la capacidad poética del arte y la experiencia creativa, se propone la creación de tensiones y rupturas simbólicas en la realidad. Estas nuevas propuestas surgen desde una perspectiva de guerra menor, reconfigurando la manera de estar en el mundo a través de una narrativa que proviene de lo visual, por tanto, usa lo afilado, la estética bélica y penetrante que impacta a los espectadores. Estos espectadores conviven el mismo espacio-tiempo de conflicto, mentalmente con el constante ruido del metal resonando y ficcionalmente preparándose diariamente para su batalla distópica e imaginada, intentando vivir su cotidianidad a través de la experiencia estética.

Como insiste Naranjo (Naranjo M. I., 2022) la propuesta artística de este proyecto es el devenir de una estrategia que se arma en pro de un botín colectivo: la fantasía de quienes perciben la acción performática, pues el arte permite hacer zoom en el vestigio o en el indicio, en el otro lado de la situación mayoritaria, para definir al sujeto artista como el guerrero menor, generando en los otros una nueva percepción a partir de los atavíos vestimentarios, artefactos de la guerra menor que afectan las situaciones cotidianas y el entorno desde la nueva corporalidad planteada desde el arte.

La propuesta de la artista en performance, consiste en vivir en un permanente devenir creativo, descifrando y reflejando el contexto mediante acciones simbólicas. Sus obras escenifican la guerra como una forma de habitar el mundo, contextualizándola en la realidad colombiana donde las guerras, tanto minoritarias como mayoritarias, se experimentan y transforman cotidianamente. El arte, como lenguaje, permite acceder a estas variaciones de manera crítica y sensible, rompiendo esquemas sociales y políticos rígidos. El artista se inserta en un contexto social múltiple y abierto para crear un diálogo con su propia realidad, reflejando su alma, pensamiento y percepción. Así, el artista actúa como mediador y testigo de una realidad que se construye e interpreta continuamente (Machado, 2020, p. 49).

Explorando el concepto de devenir según Deleuze, se busca vivir la creación y experimentación al límite de nuestras capacidades corporales y sensibles, haciendo de la vida una obra de arte (Márquez, 2007, p. 143). El arte se convierte en una herramienta para expresar nuestra esencia de vida y experimentar la realidad en un ejercicio de constante creación, donde los actos se transforman en acontecimientos. Como señala Machado, doctora en ciencias sociales, el arte es un "campo privilegiado del acontecer y la experiencia de creación" (Machado, 2020, p. 49). Este lenguaje artístico es simbólico y se experimenta desde el interior, no siendo totalmente descifrable desde una perspectiva externa, como indica Garavito: cada discurso artístico tiene su propio código y estructura por tanto no se puede entender desde un lenguaje universal (Márquez, 2007, p. 148).

El arte no se traduce ni interpreta simultáneamente con su realización; sucede y afecta a los espectadores en un entorno de interacción y encuentro sensible, presente en el aquí y ahora de la performance, como nos permite concluir Naranjo (2022, pág. 167).

1.3. Hipótesis. El cuerpo en relación con objetos, espacios y artefactos vestimentarios.

En el campo del arte contemporáneo, con mayor reiteración, nos hemos visto enfrentados al desdibujamiento de los límites entre los ámbitos artísticos tradicionales. Con insistencia, nos vamos encontrando ante esculturas u objetos que tienen un acusado carácter corporal. Rebecca Horn (1944, Alemania), Matthew Barney (1967, Estados Unidos), Lygia Clark (1920-1988, Brasil), son algunos de los ejemplos de artistas internacionales que transitan estos territorios híbridos, mientras incorporan los objetos a su cabeza, piernas, pecho, generando reflexiones en torno al desbordamiento de los lenguajes del arte contemporáneo.

Imagen 5: Unicornio, Performance de Rebecca Horn, 1979.



[Fotografía de performance], Extraída de <https://proyectoidis.org/rebecca-horn/>, recuperado 15 de abril 2022.

Su tema es una mujer descrita por Horn como *muy burguesa* que tiene veintiún años de edad y está preparada para casarse. Gasta su dinero en nuevo mobiliario para el dormitorio. Ésta camina por un campo de trigo en una mañana de verano luciendo sólo un cuerno blanco que sobresalía directamente desde la parte frontal de la parte superior de su cabeza, sujetado por una serie de correas al cuerpo de la artista. Su apariencia similar a la de un unicornio, nos remite a la pureza, la castidad y la inocencia (Horn, Unicorn, 1970)

¿Cómo se relaciona el cuerpo con la prótesis, cómo se transforma el rostro, las extremidades, la sensación del cuerpo incompleto mediante un objeto estético? Matthew Barney (1967, Estados Unidos) y Lygia Clark (1920-1988, Brasil) con sus obras dan muestra de las relaciones de extensión de los cuerpos mediante la interacción con objetos existentes o creados como parte de su producción artística.

Imagen 6: *Cremaster #2*, Matthew Barney, 1994-2002.



Imágenes extraídas de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/386-matthew-barney-biografia-obras-y-exposiciones>, recuperado 15 de abril 2022.

“El ciclo *Cremaster*, compendio de videoarte y escultura exhibido entre 1994 y 2002 [...] consiguiendo una estética surrealista plagada de sátiros, hadas y personajes fantásticos en escenarios barrocos e inverosímiles” (Barney, 2015). Se observa la utilización de prótesis para las piernas, objetos que extienden el largo del cuerpo, como lo son los tacones, extensiones de orejas, modificaciones morfológicas del rostro, adecuación de objetos y superficies, permitiendo entender este ciclo de performances como parte de la reflexión sobre antecedentes que han utilizado el lenguaje del arte para extender la estética de su cuerpo.

Imagen 7: *Máscaras sensoriais*, Lygia Clark, 1967-1968.



[Fotografía], extraída de <https://revistaestilo.org/2020/05/04/el-espacio-experimental-de-lygia-clark/>, recuperado 12 de diciembre de 2022.

Las máscaras y artefactos de Lygia Clark dan la sensación de un cuerpo que siente de manera ampliada gracias al uso de objetos que se incorpora a la cabeza, tronco, ojos, que se toman con las

manos y se manipulan en favor de la percepción. “A comienzos de los años 60 se dedica a la producción de objetos efímeros manipulables. Sus *Objeto Sensoriais* son para ella “organismos vivientes”, que adquieren forma y sentido, cuando el cuerpo del espectador entra en contacto con ellos” (Clark, Máscaras sensoriais, 1967–68).

Dirigiéndonos hacia el campo del diseño y desde una perspectiva internacional, vemos algunas propuestas que rompen con su estructura clásica de las disciplinas creando lazos con los medios, herramientas y lenguajes del arte, comenzándose a esbozar la noción de *Cuerpo-vestido*; diseñadores como como Lucy McRae (1979, Reino Unido) , a quien trataremos más profundamente más adelante, Issey Miyake (1938, Japón) o Alexander McQueen (1969-2010, Reino Unido), entre otros; así como los ejemplos nacionales gestados al interior de la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, donde es docente la autora.

Imagen 8: Vestuario diseñado por Issey Miyake, 1995.



[Fotografía], 1995. Diseño consultado en *Irving Penn regards. Thue work of Issey Miyake* (Irving Penn, 1999).

Un vestido construido como un acordeón, generando espacios entre el cuerpo y la superficie de mismo, permitiendo el diálogo con el vacío, con el aire, con el espacio, como suele trabajar Issey Miyake, quien deconstruye la silueta del cuerpo mediante el diseño de prendas de gran volumen, que parecen piezas de papel, origami, plegados, permitiendo que el espacio sea un aliado del diseño de modas.

Vista en despiece ordenado, de Lucyandbart, es una colaboración entre los artistas Lucy McRae y Bart Hess. El dúo ad hoc trabaja cerca del cuerpo y su modo de operación es impulsivo; Generan imágenes ambiguas que representan nuestra piel como una interfaz entre nosotros mismos y el mundo (Lucy McRae, s.f.). Si miramos hacia la teorización del arte, con la expansión del campo escultórico, expuesto por Rosalind Krauss (1996) y por Margit Rowell (2021), se entiende que la objetualidad se ha apropiado del espacio, ha entrado en intermediación con la arquitectura y con el paisaje, cuestionando sus límites; un rapto del espacio por parte del objeto escultórico, como diría Javier Maderuelo (1990). Por tanto, se debe incluir en la reflexión no solo el terreno del espacio,

sino también otras posibilidades de expresión que irán direccionando la escultura hacia el campo del cuerpo o las artes de acción, pues los materiales que la componen no se pueden mirar solo desde sus nociones físicas, sino que traen consigo otras potencialidades que abren posibilidades a una expansión del medio, en este caso, sobre el cuerpo del artista. Desde aquí se parte para la construcción de la noción *Cuerpo-espacio*.

Imagen 9: Vista en despiece ordenado, Intervención corporal de Lucy and Bart.

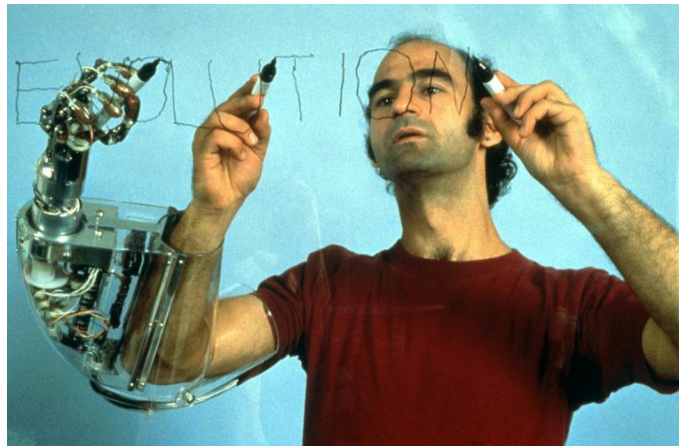


[Fotografía]. Extraída de <https://www.lucymcrae.net/>, recuperado 21 de febrero de 2022.

Pero esa deslocalización no solo ha sucedido en el ámbito escultórico, también desde *Fluxus* se viene acuñando el concepto de arte ampliado, encarnado especialmente por Joseph Beuys, quien concibe que el arte sale de sus límites formales y técnicos para ir hacia el lugar de la vida, la cotidianidad del artista. “La consecuencia más importante de estas concepciones es el desplazamiento del centro de interés creativo. Beuys no buscaba producir objetos, «obras», sino acciones. Beuys ambiciona la condición del nómada” (Vásquez, 2007, pág. 4). Lo nómada se comprende desde Beuys como un lugar que abre ruta hacia otros territorios, en este caso, los lugares de producción que instauran los otros saberes, la cotidianidad y la vida misma.

Para comenzar a esbozar la noción de *Cuerpo-objeto* conviene mencionar la extensión del cuerpo promovida por la creación de elementos protésicos a partir de los adelantos de la ciencia y la tecnología, que día a día vuelven más profusa la concepción tradicional del cuerpo y proponen unas estéticas híbridas entre carne y máquina que también serán importantes de estudiar en esta investigación. En este aspecto, es prudente revisar como antecedentes internacionales algunos casos de estudio como Stelarc (1946, Australia), quien ha desarrollado prótesis para su cuerpo, robots, reproducciones de su rostro, máquinas con sustancias orgánicas, entre otras obras que ponen sobre la mesa las inquietudes sobre la obsolescencia del cuerpo, la necesidad de más extremidades, la infalible relación entre la anatomía y la ingeniería, entre lo natural y lo tecnológico.

Imagen 10: Handwriting, Stelarc, 1982



[Fotografía de Keisuke Oki]. Extraída de <https://flash--art.com/article/stelarc-leonel-moura-from-pygmalion-to-ping-body/>, recuperado 21 febrero 2022.

También es necesario traer a colación la producción artística de Orlan (1947, Francia) quien indaga por la posibilidad del cuerpo de ser otro, de transformarse mediante la cirugía estética, generando tensiones entre el dolor, la belleza, la fealdad, la noción estética de la carne asociada a la corporalidad humana como materia plástica para ser transformada.

Imagen 11: Rostro de Orlan intervenido por prótesis médicas



[Fotografía], extraída de <https://gladyspalmera.com/solo-se-vive-una-vez/orlan-cirugia-de-protesta/>, recuperado 2 de abril 2022.

Así como estos artistas mencionados, solo como parte del nacimiento de una pregunta de investigación aplicada a la creación artística, se pueden observar múltiples exposiciones de arte generadas por diversidad de artistas en su mayoría en el siglo XX y que hoy en día vemos con mayor presencia en el siglo XXI, en las cuales se indaga por la naturaleza del cuerpo y su relación con la medicina, la robótica, las prótesis, las máquinas.

Desde el ámbito colombiano, a finales del siglo XX se encuentran artistas como Adolfo Cifuentes (1961, Colombia) y Raúl Naranjo (1968, Colombia), quienes han desarrollado artefactos volumétricos de carácter escultórico para el cuerpo en los *Festivales de Performance de Cali*; espacios artísticos que se van a investigar profundamente en el capítulo tercero de esta tesis como parte de la indagación del fenómeno estético de la extensión del cuerpo desde los intersticios de la performance y la escultura.

Imagen 12: Ofertorio, Raúl Naranjo, 2002.



[Fotografía de la performance]. Extraída de *V Festival de Performance de Cali*, Colombia, http://helenaproducciones.org/festival05_20.php, recuperado 12 febrero 2022

Después de comprender lo que tienen en común estos casos anteriormente citados, se parte de una base para esbozar el tema de investigación, pudiendo concluir que la extensión del cuerpo desde sus condiciones estéticas, como a forma, la textura, la silueta, la sensación corporal, tiene un desarrollo donde participan los lenguajes del arte y del diseño de modas. Si nos preguntamos por unos antecedentes históricos de este diálogo interdisciplinario, viene a colación uno de los espacios de mayor prestigio histórico en cuanto a la formación en arquitectura, arte, artesanía y diseño La Bauhaus, escuela donde se fortaleció el intercambio permanente de saberes, de modos de creación, de reflexiones filosóficas y estéticas frente a las propuestas de artistas visuales, escénicos, artesanos, arquitectos y músicos, en donde se evidenciaba su conocida declaración *la forma sigue la función*; encontramos allí un punto importante para dar inicio a la noción de *Cuerpo-objeto*, de relacionamiento entre el diseño y el cuerpo, pues la figura humana fue comprendida como base funcional para el desarrollo de diversidad de objetos, mobiliarios, edificaciones, indumentaria, etc. Desde este punto de partida empezaremos a introducir algunos indicios del problema que se quiere investigar en esta tesis, el cuerpo extendido desde las relaciones con la escultura.

Desde mediados del siglo anterior, artistas y colectivos de creadores se vienen cuestionando la manera en la que el cuerpo se ha concebido. Filosofía, antropología, psicología y ciencia han sido áreas que vienen aportando a las reflexiones que descentran la idea de que el cuerpo humano es tan solo para ser pintado o esculpido por los artistas, pues desde estos diferentes campos se ha pensado el cuerpo como centro de la experiencia sensible, como foco de las relaciones culturales y como material transformable. Dentro del campo plástico, se ha manifestado un cuestionamiento

permanente del cuerpo en tanto eventualidad, inestabilidad, temporalidad, adentrándose en una noción del cuerpo que lo deslocaliza de anteriores marcos de referencia y lo ubican dentro, fuera y en medio de las fronteras de la cultura. Desde 1960 los artistas refuerzan la constitución de las identidades visuales del género, de la sexualidad, la raza, las clases sociales, propiciando nuevas representaciones que cuestionan los paradigmas establecidos por el entendimiento somático y psíquico del cuerpo y abriéndose a nuevas posturas que se nutren del campo emocional, de las relaciones sociales y culturales que se dan en la cotidianidad de sus vidas. Los artistas del performance han insistido en que el cuerpo representado tiene su propio lenguaje y que este es ante todo inestable. “En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual, las partes del discurso del lenguaje corporal son relativamente imprecisas” (Warr, Tracey (Ed.), 2006, pág. 13), por esto es necesario situar la presente investigación en las áreas movedizas en donde la expresión del cuerpo del artista puede desorientar las coordenadas de su comprensión y al mismo tiempo permitirá instalar la reflexión en la dificultad de controlar el cuerpo como lenguaje único, categorizado y estable.

Para el caso colombiano, desde donde se traza el propósito de estudiar el fenómeno de la extensión del cuerpo mediante el análisis de artistas de performance, será de vital importancia estudiar los catálogos de la *IV Bienal de arte de Medellín, Colombia, 1981*, la muestra que acompañó el *I Coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano* del Museo de Arte Moderno de Medellín, los *Festivales de Performance de Cali*, PerfoARTnet.org, organización de artistas desde donde se han gestionado alrededor de siete *Bienales Internacionales de Performance y una Bienal Colombiana de Performance de Bogotá*, más el *Festival de Performance de la Comuna 4 de Medellín*. Esto con la finalidad de abordar algunos antecedentes importantes de la apertura que tuvo el arte moderno hacia el arte contemporáneo en Colombia desde el lenguaje de la performance y retomando solo espacios expositivos de las tres ciudades más importantes del país como antecedentes para la creación de obra de la tesis, pues si se pretendiera hacer una tesis de historia del arte con el enfoque del fenómeno en cuestión, correspondería rastrear todo el territorio del arte contemporáneo colombiano, correspondiendo abordar las bienales de performance de otras ciudades tales como Armenia y Bucaramanga, o bienales de arte no necesariamente de performance sino de arte en sus distintas formas de expresión como la *Bienal internacional de arte de Suba*, la *Bienal BIARCO Quindío*, la *Bienal de Arte de Cali*, las famosas *Bienales de Coltejer*, o los *Salones Nacionales y Salones Regionales de artistas* de Colombia, que van por más cuarenta versiones. La mayoría de ellos con énfasis en diferentes lenguajes del arte, no solo de artes de acción o performances, por esta razón no se abarcarán en esta investigación y especialmente porque el propósito principal de la búsqueda de obras de arte se centrará en Colombia, desde las ciudades de Medellín, Cali y Bogotá, para conformar una base investigativa que permita analizar el uso de extensiones corporales en el arte de performance colombiano y así proceder a constituir los postulados propios para la creación de obra con base en artefactos corporales que tendrán como base conceptual la experiencia cotidiana de la violencia.

1.4. Indicios de la cuestión investigativa

Poner el cuerpo bajo la sospecha o la mirada inquietante y crítica del arte contemporáneo permite asentar unos indicios de la cuestión investigativa. Se podrían considerar como antecedentes del problema de investigación algunos actos creativos provenientes de los grupos de artistas como las feministas, los expresionistas vieneses, entre otros, ya que plantearon posturas que posicionaron el cuerpo como medio, lenguaje y herramienta para la producción de obras, pero será importante generar una constelación de indicios creativos que en la contemporaneidad nos invitan a visibilizar las relaciones intermediáticas entre el cuerpo y los objetos, entre el diseño y el arte, entre la performance y la escultura, mostrando los aportes que la tecnología también ha sumado a esta a concepción ampliada del cuerpo, y su potencialidad creadora de nuevos sentidos, nuevas formas, nuevas corporalidades, que pertenecen a distintas zonas geográficas de Colombia pero que tendrá un énfasis específico en las ciudades más importantes del país como son Bogotá, Medellín y Cali, las cuales son las que han concentrado los mayores registros de exposiciones, salones y festivales de performance.

Podrían visibilizarse en esta reseña algunos nombres que se reconocen en el campo de estudio de esta investigación y que algunos de ellos se desglosarán en los avances del segundo capítulo en donde se reconocerán fundamentos históricos y referentes del arte contemporáneo, tales como Rebecca Horn (1944, Alemania), Louise Bourgeois (1911-2010, Francia), Lygia Clark (1920-1988, Brasil), James Lee Byars (1932-1997, Estados Unidos), Lucy Orta (1966, Reino Unido), Matthew Barney (1967, Estados Unidos), Fakir Musafar (1939-2018, Estados Unidos), Stelarc (1946, Australia), entre otros, sin embargo, al ser más mencionados en la historia del arte y en la contemporaneidad, se identifica más comúnmente su trayectoria creativa. Es por esto que, en esta introducción histórica, daremos voz a cuatro creadores interdisciplinarios de diferentes nacionalidades incluida Colombia, que caracterizan la tensión estética entre cuerpo y objeto, cuerpo y espacio y cuerpo y vestido, relacionando las áreas de saber y de hacer mencionadas en la investigación y que ponen en escena el estudio del vestido, el objeto, el espacio, la performance y la escultura como elementos de un lenguaje en condensación. Estos son, El grupo Haus-Rucker-Co (1967, Viena), el artista Ernesto Neto (1964, Brasil), la denominada *arquitecta del cuerpo*, Lucy McRae (1979, Reino Unido) y el artista colombiano Raúl Naranjo (1968, Colombia).

1.4.1. El grupo Haus-Rucker-Co: relación entre el arte de performance y el espacio.

Este colectivo fue creado en 1967 por los arquitectos Laurids Ortner (1941, Austria) y Günter Zamp Kelp (1941, Rumanía), con el artista Klaus Pinter (1949, Austria) y fue disuelto en 1992. Sus creaciones son de tipo experimental, acudiendo a la utilización de estructuras inflables, artefactos y prótesis arquitectónicas permiten lograr habitar lo impensado y modificar la experiencia sensible a través de la distorsión de la percepción del cuerpo. Generan la relación estética entre el vestuario y el espacio, al poder habitar una especie de artefactos de mayor tamaño y que se perciben también

como parte del vestuario y por supuesto, elementos que activan la performance en el espacio urbano.

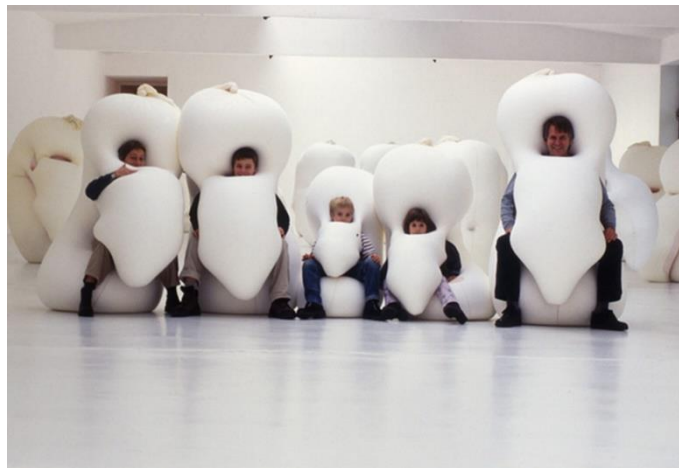
Imagen 13: Grupo Haus-Rucker-Co. Environment Transformer, 1968.



Máscaras (*Fly head, View Atomizer and Drizzler*), que los autores portaron por las calles de Viena, en un happening de 1968, extraídas de <https://arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-para-el-futuro-pasado-propuestas-de-haus-rucker-co>, recuperado 12 diciembre 2021.

1.4.2. Ernesto Neto: relación entre la escultura y las artes del cuerpo.

Imagen 14: Humanoids Family, Ernesto Neto, 2001.



[Tubo de poliamida, medias de poliamida, terciopelo, plantas aromáticas y pelotas de espuma de poliestireno], extraída de <https://elephant.art/iotd/ernesto-neto-humanoids-family-2001-21052020/>, recuperado 12 octubre 2021.

Artista brasileiro nacido en 1964. Sus obras están hechas para la experiencia corporal, pues invitan a ser atravesadas, tocadas, olidas y habitadas. Los espectadores activan los sentidos y expanden su mente a través de las piezas escultóricas. La obra de Neto indaga por las relaciones

entre el cuerpo y la escultura mediante la activación de la sensualidad y la corporalidad. Cuerpo-objeto se vislumbra en la propuesta humanoides, planteando una relación formal entre la silueta del cuerpo humano y las nuevas formas que plantean las estructuras blandas que son habitadas mientras funcionan como una suerte de vestidos espaciales para cada individuo.

1.4.3. Lucy McRae: relación del cuerpo, el arte y la tecnología.

También llamada Arquitecta del cuerpo, es una artista australiana que investiga la relación entre el cuerpo, la tecnología, los materiales sintéticos y orgánicos. En sus propuestas evidencia la interpretación que hace de la escultura, la ciencia, la moda, la tecnología y la arquitectura, desafiando los límites de cada disciplina e inventando nuevas formas que proponen futuras formas humanas desde la creación de utopías a partir de materiales simples y tecnológicos. Lucyandbart es un trabajo colectivo, una colaboración fotográfica realizada entre Lucy y Bart Hess, en donde producen cuerpos que se transforman mediante el vestuario, imágenes que indagan las posibilidades en que la silueta humana podría evolucionar. Este dúo de creativos trabaja sobre el cuerpo, “imaginando que a la piel le podrían brotar branquias, convirtiéndose en pieles ecológicas, donde los textiles crecen a partir de los poros de la piel y el género se vuelve fluido” (Lucy McRae, s.f.). Lucy McRae and Bart Hess crean de manera instintiva, haciendo uso de diversos materiales sobre el cuerpo, explorando siluetas, volúmenes y remodelando la figura humana desde procesos ágiles dando apertura a las posibilidades de expresión, abriendo las preguntas sobre el vestido como objeto o el objeto como vestido, y la relación del cuerpo con estos, instalando una acción performática desde la manera en que estos elementos modifican la actitud, la pose y la forma del cuerpo que los soporta o habita.

Vale la pena mencionar esta respuesta a una corta entrevista que les realizan a los integrantes del colectivo Lucyandbart:

¿Qué eres exactamente? ¿Sois diseñadores, artistas, diseñadores de moda, costureros, modistos?

Nosotros tampoco lo sabemos. No es moda. No puedes usarlo a diario. Y no es arte, porque no está hecho para plantear preguntas. Hacemos algo para usar en el cuerpo humano, lo usamos nosotros mismos y hacemos fotos de él. Las creaciones no están hechas para durar, las imágenes son el resultado final. Bueno, entonces, ¿qué hay en sus tarjetas de visita? Ja, ja, ehm, para ser honesto, no tenemos tarjetas de presentación. Evitamos todo lo que es profesional y oficial mientras estamos juntos. Nuestra colaboración comenzó a partir de la diversión y queremos que siga así”. (lucyandbart, s.f.)

Imagen 15: *Evolution y Germinate*, Lucy McRae en Colaboración con Bart Hess.



[Fotografías], extraídas de <https://www.lucymcrae.net/>, recuperado 20 febrero 2022.

Las obras *Evolution* y *Germinate: day eight*, se caracterizan por utilizar materiales no convencionales al diseño de modas, en estas dos imágenes se observa la inclusión de medias de lycra y globos inflados, así como se observa la intervención de siembra sobre material orgánico para lograr el crecimiento vegetal paulatino (Lucy McRae, s.f.); ambas imágenes muestran un cuerpo agrandado, inflado, sembrado, que invita a reflexionar sobre las extensiones del cuerpo desde estos materiales y sus posibilidades de deconstruir la silueta de manera interdisciplinaria, jugando con la fotografía, el diseño de vestuario y la cualidad performática de estos cuerpos.

1.4.4. Raúl Naranjo: relación del cuerpo con el artefacto desde la performance.

Artista colombiano. Su obra indaga sobre la parte más dura del conflicto bélico, la que afecta directamente al cuerpo. “La mecánica de la acción conlleva provocar una lesión como parte de un exorcismo ritual y así experimentar la experiencia en carne de una penetración violenta, trasladando a un contexto artístico una batalla de pocos minutos entre el accionista y una mujer representada, un maniquí sobre su cabeza a manera de un tocado. Paso de verdugo -quien provoca simbólicamente la violencia-, a víctima -cuerpo suplicado a voluntad” (Naranjo R. , s.f.). Este es un antecedente importante para ubicar el asunto investigativo en el contexto colombiano, trayendo a colación la relación del cuerpo con la prótesis mediante la performance.

Imagen 16: Penetración violenta, Raúl Naranjo, 1997



[Fotogramas], de video *Tesis de grado*, Academia Superior de Arte de Bogotá. Extraídas de <https://www.youtube.com/watch?v=gd1jdfdymfY>, recuperado 03 enero 2022.

Para concluir, la hipótesis de esta investigación se ubica en los diálogos entre poéticas y metodologías de creación de las artes de la performance, la escultura y el diseño de prótesis vestimentarias, desde donde se generan artefactos corporales producidos desde los afectos y la experiencia sensible. Esta amalgama creativa permite entablar dinámicas de relacionamiento entre el cuerpo, los objetos, las máquinas, los vestuarios desde su noción plástica o funcional, la capacidad de transformar la escultura en un volumen que habita el cuerpo y este a su vez la contiene y la transforma mediante la acción performática.

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo General.

Evidenciar la problemática de la extensión del cuerpo a partir del lenguaje escultórico y sus relaciones con la performance y el diseño de vestuario, como soporte, fundamento y espacio de expresión, mediante un proceso de investigación interdisciplinaria, analítica y creativa, que motive el estudio y la producción artística de artefactos corporales desde el contexto colombiano.

1.5.2. Objetivos específicos.

- Conocer y analizar la mixtura de los lenguajes de la escultura y las artes del cuerpo desde algunos antecedentes históricos del ámbito internacional y colombiano.
- Investigar artistas colombianos contemporáneos que sitúan sus obras de manera transversal en las nociones interdisciplinarias de performance, escultura y diseño, y crean propuestas propias y originales que parten de expresiones sobre y desde el cuerpo.
- Crear un cuerpo taxonómico para indagar vínculos de unión y comparativas entre las creaciones de dichos artistas.
- Plantear y materializar artísticamente propuestas creativas de carácter plástico que generen posturas y reflexiones críticas provenientes de la investigación y teorización.

- Analizar y posteriormente cuestionar la utilización del cuerpo como fundamento, soporte y medio de expresión; y las cuestiones implícitas en torno a los problemas referidos al cuerpo extendido.

1.6. Planteamiento metodológico

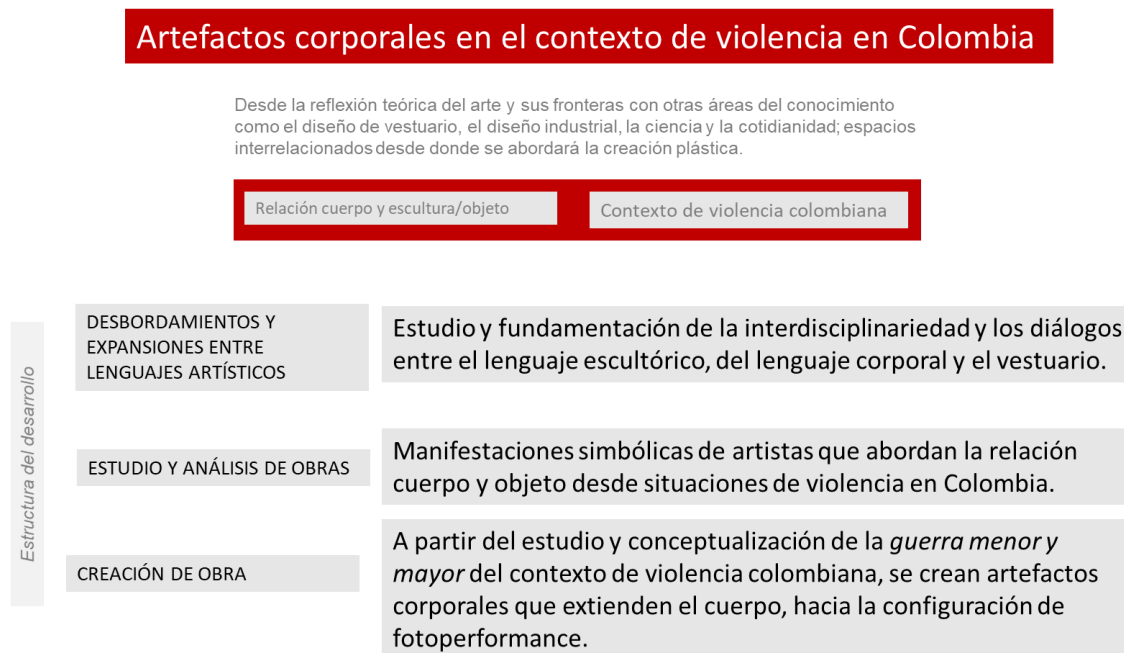
El abordaje de la tesis o perspectiva metodológica general se enuncia desde la perspectiva creativa o experimentan en donde se inscribe la tesis, donde se puede enmarcar la solución de los objetivos propuestos y se puede enunciar mediante estos tres ítems:

1. **Fundamentación conceptual:** La creación de la base conceptual que fundamenta la investigación en tanto interdisciplinar, las relaciones entre escultura y performance, articulando referentes internacionales de relevancia para la comprensión del tema.

2. **Investigación de artistas:** Un análisis de casos de procesos creativos y artísticos que relacionan la performance con la escultura sobre el cuerpo, en el ámbito colombiano.

3. **Creación de obra:** El tema se aborda desde la experimentación artística como parte de la investigación, permitiendo crear posturas reflexivas y críticas frente a la cuestión investigativa, planteando la búsqueda de materializaciones originales y propias que ayuden a la construcción de la hipótesis. Los resultados de estas prácticas artísticas se legitimarán y difundirán en escenarios artísticos y culturales relevantes de Medellín, Colombia y algunos países de Latinoamérica.

Gráfica 2: Estructura de la tesis.



Elaboración propia.

Seguidamente, se muestra un diagrama que tiene como propósito visibilizar la metodología que se va a aplicar como acción dinámica, multidireccional, hecha a partir de intersecciones y

tránsitos. En el centro se configura la investigación-creación como el centro de este proyecto, constituido por el diálogo entre los diferentes tipos de investigaciones que se narran más abajo, y en los recuadros se enuncian algunos ejemplos de referentes metodológicos que cruzan las diferentes etapas del proceso, no con esto limitando las referencias y las demás herramientas conceptuales, plásticas y procedimentales de las que se ha nutrido la presente tesis, pues se entiende que irán creciendo en la medida de su desarrollo.

Gráfica 3: Metodología desarrollada

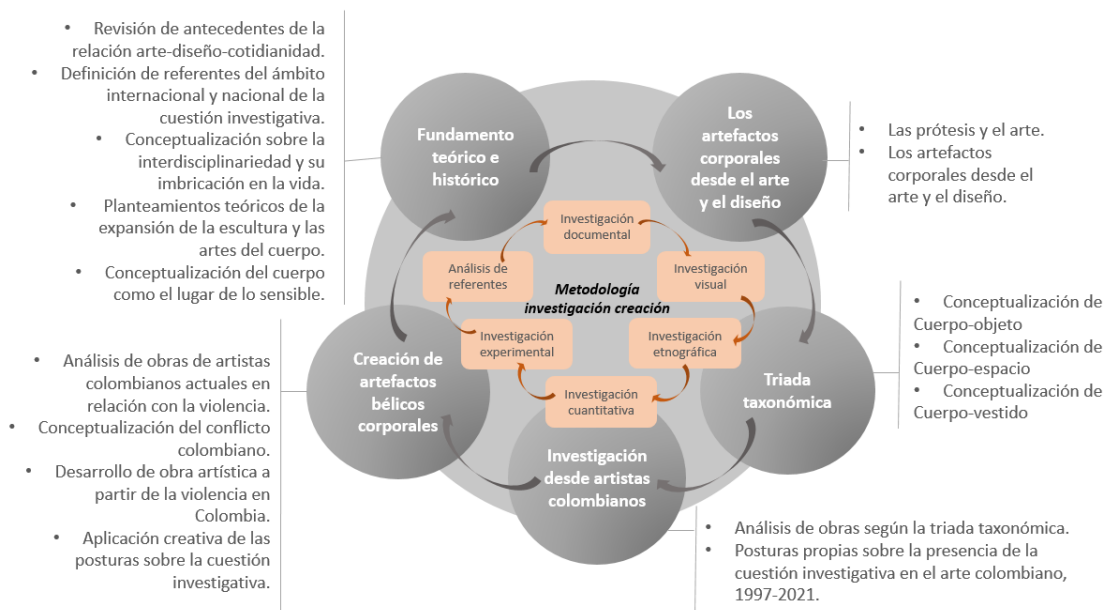


Diagrama básico para ilustrar la metodología del proyecto. Elaboración propia.

La investigación-creación tiene derivas no preconcebidas, pero se pretende generar una ruta, a la manera de la Excursión que propone Michel Serres en *Cinco sentidos* (2005) o *El Atlas* (1995), la cual es azarosa, movida por la incertidumbre, generando extravíos y nuevos caminos. Un poco como el *flâneur* o el caminante en *Walkscapes, el andar como práctica estética* de Francesco Careri (2017). Se incurre igualmente en prácticas artísticas como lo plantea Armando Montoya (2006) en una dinámica de creación en artes a partir de la búsqueda de nuevas formas de expresión.

La metodología propuesta se reconoce en Colombia como **investigación-creación** y se inscribe en las prácticas artísticas, los actos creativos, los procesos, la intuición, el devenir plástico del cuerpo en el espacio, experiencias corporales con volúmenes y formas, prácticas materiales con objetos y procesos escultóricos al igual que reflexiones estéticas que devienen acciones poéticas; esto para plantear posturas, analizar los procesos y propiciar un aporte al área profesional del arte a partir de mi oficio como artista. “Los procesos de creación artística, al igual que la investigación, manejan estructuras disciplinadas y planificadas en donde la experimentación constante juega un rol importante en la consecución del producto final, el cual se caracteriza por manejar un lenguaje plástico” (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2021), así se concibe la investigación aplicada a la creación o llamada I+C en Colombia, aportando a la base estructural y metodológica

de este trayecto creativo en el que las diferentes acciones se articulan desde la práctica experimental, con un orden y planificación investigativa, abriéndose a las diferentes metodologías que derivan en búsquedas propias de las ciencias humanas también, como la acción de indagación documental, el estudio de referentes artísticos, la investigación cualitativa e interpretativa de obras y de conceptos, la investigación cuantitativa que permite establecer patrones de análisis del fenómeno en cuestión, entre otras de las maneras de abordar la presente tesis.

Los procesos de creación en artes en este proyecto se pueden nutrir desde diferentes perspectivas: la investigación documental a partir de realidades del contexto situadas en medios de consulta, fuentes literarias y fuentes teóricas para profundizar tanto en conceptos derivados del proyecto como en las discusiones del arte contemporáneo que atraviesan la investigación.

El estudio de referentes, obras y casos específicos es una fuente enriquecedora para la práctica artística y el pensamiento crítico, pues permite analizar los procesos de creación de otros artistas, sus aportes a las preguntas del medio contemporáneo y las coordinadas metodológicas en donde sitúan su obra. De esta manera se generan redes de sentido que se entrelazan con la metodología del proyecto propio enriqueciendo los actos creativos y el proceso de reflexión crítica. Este apartado de investigación de artistas y obras se realizará desde el análisis de los salones, festivales y bienales de performance de las ciudades más relevantes para la producción artística y cultural de Colombia, como lo son Cali, Bogotá y Medellín. La catalogación de estos hallazgos o la taxonomía que se usará para analizar las obras se centra en tres nociones: *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, desde donde se analizarán los casos que se acercan a la cuestión investigativa sobre la extensión del cuerpo y partiendo de este ejercicio analítico, crítico y reflexivo, se procederá a la creación de obra artística, eje fundamental del presente estudio y que respalda la investigación. Esta metodología de catalogación de obras y artistas plantea un beneficio importante de la hipótesis frente al campo de estudio artístico, pues generará criterios y conceptos comunes para la mayor comprensión del hacer artístico contemporáneo, para lo cual se utilizará como herramienta el análisis cualitativo para estudiar las obras, al mismo tiempo que se aplicará la investigación cuantitativa para identificar concurrencias, analizar patrones, identificar la presencia de características asociadas a las taxonomías de la tesis en las obras estudiadas y así crear postulados concluyentes.

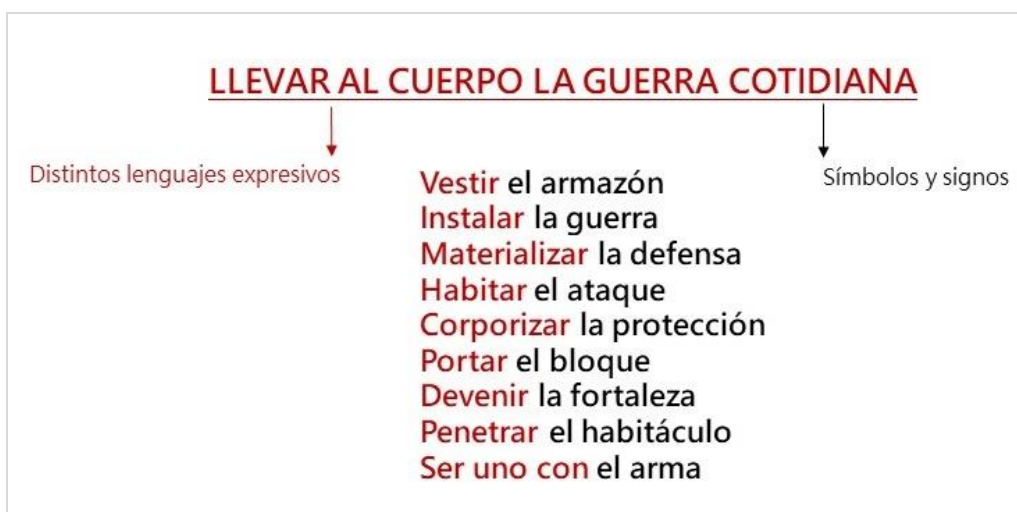
Indudablemente, la metodología de experimentación artística es la mayor fuente para los procesos creativos, pues se pretende experimentar permanentemente, realizar acciones visuales, materiales, espaciales y objetuales, que probablemente puedan generarse a partir de diferentes rutas y propiciarán un posicionamiento personal y creativo sobre el problema investigativo. Los diccionarios propios construidos por la artista y vueltos acción, los verbos que se transforman en operaciones matéricas y sus procesos creativos aportarán a la reflexión y creación de posturas frente al tema de la presente investigación. Dentro de esta experimentación se cuenta la experimentación corporal es fundamental para la creación escultórica y performática, pues permite crear a partir del cuerpo en situación, desde el habitar en el espacio íntimo o en el espacio público, en el paisaje o en el museo, con el acompañamiento del registro fotográfico y de video como herramienta de análisis y de consignación de las experiencias en formatos reproducibles. Dentro de la experimentación artística también se llega a la investigación visual, a partir de la manipulación de imágenes provenientes de la propia experimentación artística para construir nuevas apuestas

poéticas desde la foto-performance. Yolanda Herranz y Sonia Tourón (Herranz, 2020) serán un referente fundamental para pensar la naturaleza de estos registros. En este tipo de metodología también se incluye la experiencia vivida en museos, exposiciones, asistencia a talleres de artistas y diseñadores para enriquecer las fuentes de la investigación y para ampliar la pesquisa investigativa.

Es importante darles la palabra a los otros, saber las opiniones que artistas, diseñadores, curadores, historiadores, docentes o solo espectadores, tienen sobre algunos de los temas a tratar en esta tesis, por esto será importante incluir herramientas etnográficas, aplicando preguntas que permitan arrojar conclusiones. El cuestionario de la aplicación *Forms Office 365* ha permitido conformar dichas encuestas digitales aplicadas a un sector del arte relevante para la investigación: curadores, investigadores del arte, docentes, artistas, estetas, de trayectoria en Colombia. Por esto no será tan relevante la cantidad de encuestados sino el nivel de conocimiento y experiencia que tiene, por tanto, se consideran como informantes privilegiados, categoría perteneciente al ejercicio etnográfico aplicado a la investigación artística en este caso. La información recopilada se estudiará cualitativa y cuantitativamente para ser aplicada en el desarrollo de las posturas críticas sobre el arte y los temas del conflicto. Los cuestionamientos tienen como objetivo comenzar a diagnosticar el problema de la violencia en Colombia como tema recurrente en el arte colombiano desde el lenguaje de la escultura, la performance e incluso se plantean las artes escénicas para expandir un poco la indagación de cómo el cuerpo del artista se ha involucrado con estos asuntos.

Con la intención de mostrar una base metodológica creada desde las figuras retóricas, aplicadas a los signos y símbolos de la guerra vivida desde lo cotidiano en Colombia y particularmente desde la perspectiva personal como ciudadana colombiana, se presenta a continuación un esquema que da cuenta de los juegos semióticos y prácticas exploratorias que activan la creación artística, es dar cuerpo a la guerra o la formulación de una declaración metodológica para el desarrollo creativo de la propuesta artística:

Gráfica 4: Juego semántico para plantear el enfoque creativo.



Elaboración propia.

Con la creación artística se tiene la intención de corporizar el posicionamiento personal frente a la extensión del cuerpo desde la situación de violencia, asumida desde el estudio de la estética bélica para ser instalada en el cuerpo, para ser vestida, para habitar el objeto guerrero, entrecruzando los lenguajes de la escultura, la performance y el diseño de artefactos vestimentarios, generando situaciones corporales en el espacio.

Las siguientes preguntas permiten comprender la ruta que el arte transita para constituirse como una investigación aplicada a las artes, en articulación con el componente teórico y el marco referencial que soportan este ejercicio investigativo:

- **¿De qué habla la propuesta artística?** Aborda las formas en las que el cuerpo se transforma y expande mediante la expresión artística escultórica y el trabajo con objetos, espacios y accesorios, en el contexto de la violencia en Colombia. Este enfoque estético se enfoca en la exploración de cómo la experiencia cotidiana del conflicto colombiano incide en la percepción propia del cuerpo y en la relación entre el cuerpo humano y los artefactos usados en la performance y que se asocian con dicho conflicto.

- **¿Qué lenguajes desarrolla la obra?** Expande los medios y límites de la escultura, explora el lenguaje performático desde la potencialidad del vestuario hecho a partir de artefactos corporales y se vale del lenguaje que el diseño de modas permite desarrollar mediante la exploración del cuerpo, la ergonomía y la noción de vestuario. Estos tres medios señalados, interactúan para afectar simbólicamente como una extensión del cuerpo, la cual luego se formaliza en video-performance y foto-performance.

- **¿Cómo circulan las posturas que parten de la creación artística?** Los procesos de reflexión, crítica y posicionamiento teórico se socializan en eventos académicos a partir de conferencias, charlas y ponencias enmarcadas dentro de los contextos del arte y el diseño. Las obras artísticas producidas mediante esta investigación basada en artes, circula en eventos o exhibiciones colectivas e individuales, en convocatorias o concursos de carácter nacional o internacional.

1.7. Aportaciones de la tesis

1.7.1. Aportaciones al ámbito universitario.

Esta investigación se ubica en el contexto donde el arte se fortalece a partir de la conceptualización, el proceso y la experimentación artística, pues mediante la investigación-creación, se crea una base de fundamentación teórica y conceptual que consolida la reflexión acerca de fenómenos estéticos, mientras se experimenta con los hallazgos, generando una integración entre lo que se hace y lo que se piensa, con un marco de sustentación en teoría del arte contemporáneo, historia del arte, filosofía y estética, para producir unas posturas que se materialicen en el proceso creativo y la experimentación de lo escultórico en relación con lo corporal. Para reconocer lo que en Colombia se entiende por investigación-creación, se plantea la siguiente definición: “Así como la investigación, los procesos de creación artística también pueden generar nuevo conocimiento, desarrollo tecnológico e innovación transferible al sector social,

cultural y productivo (especialmente al de las industrias creativas y culturales)” (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2021), por tanto, la presente investigación tenderá por la generación de conocimiento desde las prácticas artísticas, aportando a los énfasis de la Facultad de Bellas Artes en la que se enmarca el doctorado.

Para la Línea de investigación en *Arte, naturaleza y entorno* de la Universidad de Barcelona, la presente tesis aporta a la construcción que realizan los estudiantes en su proceso de formación y su relación con el currículo, en tanto aporta a la concepción de una plataforma espacial y tridimensional, desde una perspectiva interdisciplinaria que pone en diálogo la escultura, el cuerpo y el espacio. En el 2015, en el programa de doctorado se dirigió la tesis *El videoarte expandido. Espacio de confluencia entre la Cinematografía y la Escultura*, de Juan Martínez Villegas (Martínez, 2014), la cual se podría considerar como un ejemplo de estas relaciones interdisciplinarias en donde el videoarte se expandía hacia lo tridimensional y la escultura se enriquecía desde otros campos, en este caso, el video arte. Ahora bien, ¿Cómo generar una relación con el entorno a partir de la condición simbólica que otorga el arte cuando se vive desde un contexto de conflicto como Colombia? Esta es una de las preguntas que se intentará responder en esta investigación mediante la experimentación artística que va de manera paralela al trabajo de investigación y conceptualización teórica. La praxis de este proyecto relaciona las problemáticas del entorno, el espacio y la escultura, propiciadas desde la línea de investigación, determinando prácticas creativas, investigativas y productivas que generen otras percepciones de lo que el arte contemporáneo es y puede ser hoy en día, aportando a la construcción de un discurso intermediático⁴ entre el cuerpo y la escultura, la forma, el volumen y el espacio.

Para el programa de *Doctorado Realidad Asediada: concepto, proceso y experimentación artística*, la noción de camino o recorrido dentro del campo artístico actual “interactúa transversalmente con los procesos de cambio, ciclo, movimiento y luz de la naturaleza, y todo ello paralelamente a los comportamientos artísticos contemporáneos generadores de paisaje, siempre entendido desde un proceso personal de creación”⁵. Esta base se torna fundamental para el aporte que esta tesis realiza al ámbito universitario, pues se estudiarán los comportamientos artísticos intermediales, los diálogos de las prácticas de performance, el diseño de vestuario y la creación escultórica, parte de los procesos individuales de creación. Por otro lado, el fenómeno foco de estudio de esta investigación está ubicado en los procesos de cambio citados, pues la extensión del cuerpo desde el campo escultórico plantea ante todo una permanente transformación de los lenguajes artísticos tradicionales y modernos, provocando el estudio además del paisaje nuevo que se presenta ante las disciplinas en su base inicial. Es un paisaje nuevo construido a partir del cuerpo que habita una escultura o de la escultura vestible que se ubica en los nuevos tránsitos del arte contemporáneo multidisciplinar, transitorio, híbrido, móvil, fluido, por tanto, transdisciplinar.

⁴ El término intermediático, derivado de intermedia, proviene de *Fluxus*, enunciado por Dick Higgins en su texto (Intermedia, 2019) y se asocia a cuando una producción artística no pertenece a un medio puro, sino que se ubica entre dos o más medios.

⁵ Fragmento extraído de http://www.ub.edu/doctoratlarealitat_assetjada/recerca.html, en enero de 2022.

Será un aporte de valor para la universidad, el estudio de fenómenos estéticos desde perspectivas locales, que incidan sobre las teorizaciones globales de los lenguajes escultórico y corporal, desarrollados desde casos latinoamericanos, especialmente desde Colombia, país en donde el conflicto ha movilizadado en gran medida la creación artística, debido al impacto emocional y sensible que genera tanto en la sociedad como en los artistas, y a la continuidad histórica de las situaciones de violencia que han demarcado la vida cotidiana en el país.

1.7.2. Aportaciones al ámbito artístico.

Este trabajo fomenta la individualidad creativa de los estudiantes de doctorado de la Facultad de Bellas Artes en tanto su vinculación con problemáticas propias del ámbito artístico, como la relación entre el espacio, el cuerpo y el objeto, generando posturas que busquen nuevas maneras de observar y ante todo de interpretar de manera abierta las preguntas que se dan en los intersticios de los lenguajes o géneros del arte contemporáneo, introduciendo acciones procesuales, reflexiones, profundizaciones teóricas interdisciplinarias y multidisciplinarias que tejan un discurso entre el arte, el diseño y otras derivas disciplinares que aportan a la construcción de lenguajes simbólicos o estéticos desde una perspectiva abierta, movediza y contemporánea.

En el sentido propio del pensamiento crítico que es inherente a las prácticas artísticas contemporáneas, se puede observar cómo este proceso conceptual se torna en permanente apertura a nuevos conocimientos y experiencias como en un viaje, que se crean relaciones implícitas y explícitas con el territorio, es decir, con los marcos conceptuales previos desde donde se configura la geografía del arte, el lugar de la conceptualización como espacio para que el artista trace su propio recorrido, como generando su propia cartografía que tendrá como resultado el lenguaje plástico construido al finalizar la tesis, y que seguro seguirá complementándose, pues en el arte la experimentación y el pensamiento van unidos en una indeterminación, en un camino que siempre aporta nuevas rutas, nuevos retos por emprender. Los ciclos creativos que el artista produce desde su cuerpo, el desarrollo técnico y el pensamiento implícito, fortalecen las relaciones multidisciplinares entre el arte, la tecnología, la sociología, la ciencia, etc., planteando una posibilidad diferente e individual de construir la noción de realidad. La experimentación artística se concibe como un conjunto de pasos en el camino de lo que es la vida de un artista, y sobre el que predomina el proceso precisamente, la riqueza del camino, las conexiones, las estaciones en ciertos conceptos, las ligerezas sobre otros; igualmente los resultados, pues son parte imprescindible de las decisiones del artista, por esto, los capítulos del presente texto irán acompañados de procesos y de resultados, tanto a nivel intelectual como experimental. La investigación-creación se tornará justo como proceso de reflexión rigurosa en un contexto determinado por el sentido de pertenencia al contexto interdisciplinar del arte y dentro de una exploración del entorno que se vive en Colombia.

Para las investigaciones de arte se hace necesario asentar teóricamente los fenómenos de diálogo y mixtura que vienen sucediendo desde los ámbitos del cuerpo, la escultura y el diseño de vestuario, pues se encuentran obras o producciones que vienen tratando el tema desde algunos autores como los mencionados en apartados anteriores con sus producciones corporales o escultóricas, objeto de reflexión de esta tesis, sin embargo no se encuentra un estudio

fenomenológico que trace un mapa de las nuevas nociones que desde allí se están produciendo, como la extensión del cuerpo a partir del lenguaje escultórico, solo se han dedicado a la evidencia de los artefactos, de algunos artistas que unen arte y ciencia, o escultura y espacio, pero sin la vastedad teórica e investigativa que permita encontrar nuevos conceptos, definiciones y posturas que pongan en relación directa la performance, con la escultura y el diseño de vestuario. Por esto será importante estudiar referentes de diferentes regiones y de diferentes áreas de desarrollo, como facultades de arte y diseño, catálogos de exposiciones nacionales e internacionales, y sobre todo, generar una práctica artística propia desde la experimentación con los hallazgos conceptuales y estéticos, para que sea este trayecto doctoral un recorrido serio y profundo sobre los conceptos y que permitan el reconocimiento de diferentes contextos de producción artística alrededor de la problemática de investigación.

1.7.3. Aportaciones al ámbito sociocultural.

El ejercicio creativo y reflexivo que trae esta investigación doctoral se apropia del papel de realizar una representación y una transformación simbólica de un momento y un espacio vivido, es decir, el contexto sociocultural colombiano, el cual será evocado y reconstituido tanto desde las reflexiones como desde las experimentaciones que conlleva la práctica artística. La investigación-creación alcanzará diferentes niveles de análisis y de observación de los cambios y transformaciones adquiridas mientras se sumerge en ambos contextos, el social y el artístico, permitiendo un acercamiento a los comportamientos de los artistas contemporáneos, y a la comprensión de las actitudes interdisciplinarias que se vienen llevando a cabo en Colombia desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Es importante fortalecer los estudios de las prácticas artísticas que vienen sucediendo al rededor del cambio de siglo, para comprender así parte de las características de nuestra sociedad. Estudiar artistas y creadores que utilizan los diferentes lenguajes del arte y algunas mezclas con el diseño, permite afianzar la gramática de los lenguajes en su noción más contemporánea y fluctuante; así mismo, permite comprender a los sujetos que están tras ellas. El arte nuevo –actual– está lleno de pensamiento. Las imágenes que se estudiarán en esta tesis y las que serán producidas como parte de la experimentación se conciben como una suerte de realidad poética o como una materialización sensible del mundo que pasa muchas veces inadvertido frente a nuestra mirada, constituyendo finalmente un sistema de signos dialécticos, de símbolos para crear un diálogo que produzca nuevas preguntas, tanto para el arte como para la vida cotidiana, no solo de los colombianos, sino de quienes perciben su realidad y les interesa entablar una conversación con ella desde el sentir, propiamente desde el lenguaje del arte.

Hablar de cuerpo extendido desde la escultura permite actualizar nuestras concepciones culturales de espacio, objeto, forma y de cómo el entorno, el ambiente, el paisaje, la ciudad, inciden sobre nuestro cuerpo desde una dimensión no solo semántica, sino que toman vida sobre la forma y la concepción tangible de nuestro cuerpo. Somos el cuerpo que representa lo social. El cuerpo del sujeto es una muestra del cuerpo colectivo. Comprender las posibilidades que el cuerpo extendido le ofrece al ser humano, desde la activación de su sentir, requiere de entender la corporalidad como

potencia sensible, creadora de la actualización permanente de lo que se reconoce como real, ideológico, perceptual, nuestra realidad o mundo. Es a partir de la vivencia de los acontecimientos sociales y creativos, y desde el encuentro de aquello con los sentidos, como se da materia a las actividades cotidianas, a los comportamientos de la vida, esto ocurre desde que nuestro cuerpo entra en diálogo sensible con lo otro, y así produce pensamiento y fenómeno estético. “La existencia del hombre basta por sí sola para explicar la existencia y el funcionamiento de la sensación” (Coccia 2011, 16), por ello es suficiente exponerse al encuentro con el arte para conformar un bloque de sensaciones que nos ayuden a representar el mundo del afuera. Ese mundo es el que hablará mediante esta tesis, el que sucede en el entorno socio-cultural colombiano y el que opera como conjunto de actitudes de artistas contemporáneos, es decir, demostrará comportamientos en parte, de los artistas de las décadas de los ochenta y noventa, al igual que los de las dos primeras décadas del siglo XXI frente a los fenómenos de relacionamiento interdisciplinario entre cuerpo y objeto, entre arte y diseño, entre escultura y performance; y nos permitirá obtener un mapa o una radiografía base para pensar nuevamente al mundo y al sujeto creativo en esa realidad. En la medida que algunos comportamientos sean comunes a diferentes individuos, en la medida en cuanto “los pasos de cada uno de nosotros se apoyen sobre un cierto fondo común de percepción y sobre una cierta analogía de estructura, habrá posibilidad de comunicación y de lenguaje -plástico u otro- entre los hombres” (Francastel, 1975, pág. 116), por esto es interesante profundizar sobre los fenómenos estéticos que cobran vida desde diferentes procesos artísticos, desde diferentes hombres y mujeres artistas, en un lapso de tiempo común, el que en Colombia dio paso al tránsito del arte moderno hacia nuevos comportamientos de orden contemporáneo, dialogar con el lenguaje plástico emergente que se está produciendo desde las derivas interdisciplinarias sobre el cuerpo y de cierta manera permitirá también generar premisas frente al relacionamiento socio-cultural que las ciencias humanas, las artes y el diseño vienen comportando frente a las creaciones más recientes.

Como invita a pensar el investigador y profesor de la Universidad de Antioquia, Armando Montoya, “El artista debe asumirse como indagador de los elementos de su realidad, entendida esta en todas sus manipulaciones y anteponiendo también la existencia de otras realidades” (Montoya, 2006, pág. 17), con esta reflexión podemos pensar que esta tesis intentará interiorizar los componentes de la realidad creativa en Colombia alrededor de la extensión del cuerpo generada a partir de la performance, para tomar un poco de conciencia sobre estos hallazgos, y de esta manera se hará surgir nuevas ideas, nuevas maneras de operar los materiales, las formas, las condiciones de los medios artísticos, para reconfigurar la idea de la sociedad y de su dimensión cultural. ¿Cómo el arte hace que surjan nuevos pensamientos? “La acción del arte consiste en imprimir una idea en una materia; ambas requieren de una cultura y una disciplina para transformarse” sin ellas, el artista se reduciría tan solo a un simple decorador, continúa Montoya (2006, pág. 17). Además, porque el artista requiere poner en acción todo su bagaje cultural, el conocimiento íntimo del lenguaje del arte contemporáneo, tener una actitud abierta frente al mundo que lo rodea y también frente a su propia individualidad. De esta manera se podrá incidir sobre la cultura, sobre la global y la local, desde la construcción de un discurso estético y un lenguaje simbólico que, acompañado de una

disciplina, harán que el espacio, el objeto y el entorno se dinamicen en un juego con las ideas que subyacen en la cultura.

Considero que el desarrollo de esta tesis tiene una vocación arraigada en *lo otro*, es decir, la concepción de los demás cuerpos, del entorno, del contexto social, que parte de la sensibilidad individual de la artista como guerrera menor, en la búsqueda de lo que pasa en el entorno colombiano para no solo contemplarlo sino para seguirlo y confabular con él, para plantear preguntas desde el campo estético y generar pensamiento desde la experimentación material. Esta problemática de estudio de tesis alerta la imaginación, hace apuestas de sentido, hace estallar la certidumbre y afirmar algún significado frente a todo aquello que pasa por la calle, por el paisaje, por la ciudad, por el noticiero, por las redes, por la historia del país. En la medida que interactúa con el contexto sociocultural, juega con la fuerza de la mirada de la colectividad frente al conflicto y teje unos hilos invisibles que datan del misterio que parece estar en lo evidente de los sucesos. Estudiar el fenómeno de conflicto en Colombia, mediante la exploración de artefactos vestimentarios o esculturas corporales, da forma a las preguntas y las estructura ante nuestros ojos, desde la perspectiva sensible de la autora.

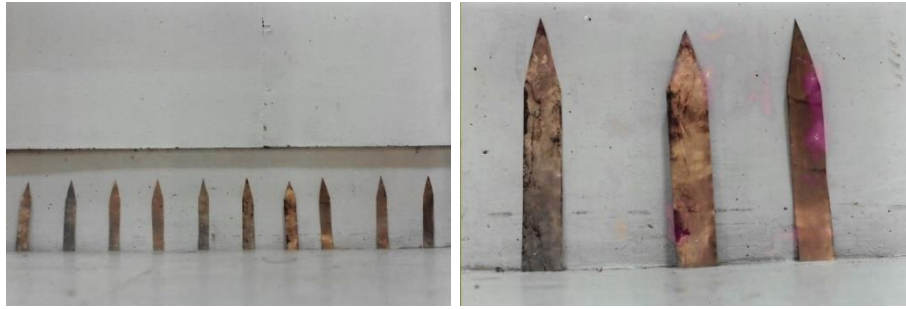
1.8. Antecedentes creativos

1.8.1. Una vida creativa, procesos previos desarrollados.

La presente tesis tiene dos fases antecedentes importantes dentro del recorrido de mi trayectoria artística, las cuales denomino “momentos” ya que abarcaron diferentes materializaciones, procesos y obras.

El primer momento fue el proceso que me llevó al trabajo de tesis de pregrado en artes plásticas, denominado *Sitiados*, realizado en 2001 como tesis de pregrado en Artes Plásticas desarrollado en la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, en donde desarrollé una serie de cuatro instalaciones que tenían como objetivo despertar una fabulación bélica a partir de mecanismos de invasión, defensa, ataque y planeación de estrategias de guerra a nivel poético. Hasta la fecha continúa siendo una gran motivación de mi proceso creativo, ya que la estética de la guerra atraviesa mi devenir en el contexto social actual colombiano y del cual se hablará y profundizará en el último capítulo de la presente tesis doctoral para comprender la creación artística que deriva de esta investigación y el cual permea la reflexión desde diversidad de materiales culturales que consumo como el cine, las noticias y la producción académica.

Imagen 17: María Isabel Naranjo. Procesos creativos, 1997



Instalación de 60 piezas en lámina de zinc, 50 cm de alto x 12 cm de ancho cada una, cubriendo 20 metros lineales de zócalo. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

En esta imagen se puede advertir el interés de la autora por los elementos bélicos, la expresión del conflicto colombiano desde su posición de artista, y cómo la instalación permite la invasión del espacio en el que se habita, desde un lenguaje simbólico.

Imagen 18: María Isabel Naranjo. Procesos creativos, 2000.



Instalación de lanzas metálicas en el techo de la cafetería central, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

Las piezas en puntas de lámina de zinc se ensamblan en varillas metálicas, unidas mediante la utilización de neumáticos, para construir la figura de lanza. Se instalan en edificaciones de libre acceso de la Sede de Agronomía de la Universidad Nacional de Colombia para experimentar la estrategia de sitiar el espacio mediante el lenguaje simbólico del arte.

Imagen 19: María Isabel Naranjo, instalación, 2000.



Exposición *Intermedia* 2000. Estudiantes de pregrado en Artes Plásticas. Siete lanzas de hierro, lámina de zinc galvanizada, ensambles de neumático, dibujo y pintura de cuerpos realizada con ácidos y oxidantes. Galería Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2000.

Imagen 20: María Isabel Naranjo. *Frente, Tendido*, tesis de grado en Artes Plásticas, *Sitiados*, 2001.



Instalación compuesta por 24 lanzas de punta y 24 lanzas de banderín, de 2 m de altura, realizadas con varillas de acero, lámina de zinc tratada con ácido nítrico y amarres de neumático

Frente, pieza de instalación escultórica, de la serie de instalaciones *Sitiados* fue ubicada en la entrada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín con la intención de generar el impacto inicial de la estrategia bélica de toda la serie de instalaciones. Obra expuesta en el 1° *Salón de arte Diversidad*, Galería Casacuadrada de Bogotá, 2002.

Imagen 21: María Isabel Naranjo. *Tendido*, tesis de grado en Artes Plásticas, *Sitiados*, 2001.



Instalación que consta de un rectángulo de 7 x 5 m de área, formado por 13 módulos cuadrados y 27 triangulares, fabricados en cartón, resina y pintura acrílica con piezas de hierro formando figuras aéreas de guerra. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

Tendido es la segunda instalación de la serie de instalaciones *Sitiados*, que se encontraba al ingresar al bloque académico de Arquitectura. Obra expuesta en el 1° *Salón de arte Diversidad*, Galería Casacuadrada de Bogotá, 2002. En esta instalación se plantea la cartografía de la guerra a partir de elementos simbólicos del territorio, a manera de metáfora como un tapete o tendido que recibe en el interior del edificio al espectador mediante su mapa de guerra.

Imagen 22: María Isabel Naranjo. *Porras*, tesis de grado en Artes Plásticas, *Sitiados*, 2001.



Instalación que consta de ocho piezas escultóricas de ensamblaje, compuestas por residuos metálicos industriales y cadena metálica con neumático, ubicadas sobre pigmento rojo en polvo. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

Porras es la tercera pieza de la serie de instalaciones *Sitiados*, ubicada en el patio central de exposiciones de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2001. Obra expuesta en el 1° *Salón de arte Diversidad*, Galería Casacuadrada de Bogotá, 2002. Aquí las esculturas son presencias bélicas en reposo pero advirtiendo la amenaza desde su constitución puntiaguda.

Imagen 23: María Isabel Naranjo. *Patio*, tesis de grado en Artes Plásticas, *Sitiados*, 2001.



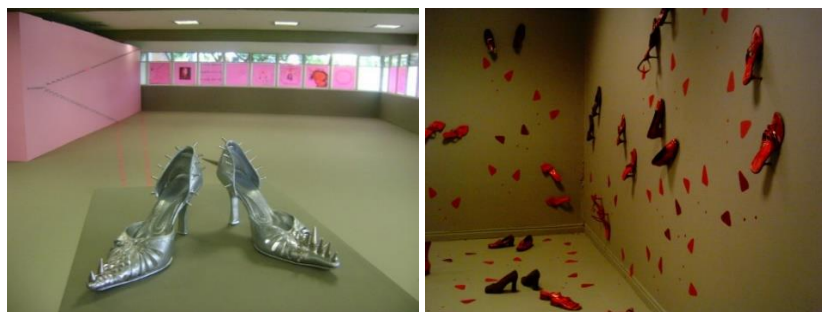
Instalación que consta de un mantel de lienzo de 1,20 x 2 m de área, dibujado y pintado con la estrategia bélica planteada sobre el plano arquitectónico de la sede de Agronomía de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín, sobre este se encuentran dispuestas tachuelas metálicas. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, Medellín.

Patio es la cuarta de la serie de instalaciones *Sitiados*, ubicada en el centro de *Porras* como lugar estratégico de planeación de guerra, dentro del patio central de exposiciones de la Facultad de Arquitectura. Obra expuesta en el 1° *Salón de arte Diversidad*, Galería Casacuadrada de Bogotá, 2002. En esta obra se advierte la utilización de tachuelas, muy frecuentes en las marchas y protestas de los jóvenes universitarios, con el fin de pinchar las llantas de los automóviles que intenten pasar

la calle, y así se genera una delimitación del lugar del enfrentamiento. Este mantel tiene dibujos de las máquinas de guerra de Leonardo da Vinci, fabulaciones gráficas para un ejercicio de guerra simbólica y también se encuentran dibujadas las instalaciones de la obra total Sitiados.

Pasando al segundo momento antecedente de la presente tesis, se identifica el trabajo desarrollado a partir del estudio del cuerpo femenino al que me condujo la tesis de la Maestría en Historia (Naranjo M. I., *Monjas santafereñas. Representación del cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada, 2020*), que, si bien ésta fue de corte teórico, alimentó mi proceso plástico por varios años, permitiéndome crear relaciones entre el cuerpo femenino y la estética bélica al analizar las innumerables batallas libradas por las mujeres en la historia y aún en la actualidad. En esta fase desarrollé obras a partir de la escultura, la instalación y la performance, que aún continúan alimentando mis motivaciones creativas ya que ser artista mujer genera una posición política específica en la creación artística actual.

Imagen 24: María Isabel Naranjo. Instalación Son tus armas, Lilith, 2010.



Instalación que consta de tacones intervenidos con diferentes técnicas de ensamblaje de herrajes, resina, pintura, sobre pared, piso y módulos, más dibujos de distintas autoras mujeres sobre plástico rosado, intervención de pelucas y objetos con ornamentación femenina.

Son tus armas, Lilith fue una exposición individual en *Sala U arte contemporáneo*, de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín, curada por Luis Fernando Peláez, Medellín 2010. Se abordó la estética bélica aplicada a los objetos de representación femenina, hablando sobre las guerras del género en la historia.

Imagen 25: María Isabel Naranjo. Custodias, 2010.



Instalación de piso, consta de 10 piezas escultóricas realizadas con tacones, herrajes, pelucas, papel e intervención pictórica con laca.

Esta obra fue expuesta en el Salón de arte *Confluencias*, organizado por Virtual-art Colombia, en la galería de la Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 2010. La obra está compuesta por expresiones objetuales que narran la capacidad bélica del cuerpo femenino. Ensamblajes de tacones de la colección de la madre de Patricia Machado, donados para el proyecto. Se puede observar el interés que continúa conformándose en el proceso artístico de la autora, en tanto el eje central es el cuerpo, pero se nutre de los elementos vestimentarios femeninos para convertirlos en armas alegóricas, en objetos bélicos realizados a partir del juego escultórico con los objetos.

Las prácticas artísticas de esta fase experimental de la autora, se abre a la estética relacional, en donde diversas mujeres participan regalando sus tacones para luego ser intervenidos artísticamente y así conformar unas nuevas objetualidades, que quizás trazan relaciones con los ready-made asistidos, y que fluyen hacia el diálogo entre elementos de diseño de moda, indumentaria cotidiana, y operaciones escultóricas en los lenguajes contemporáneos.

Imagen 26: María Isabel Naranjo, Pisadas en rojo (Acto 1). Barcelona, España, 2012.



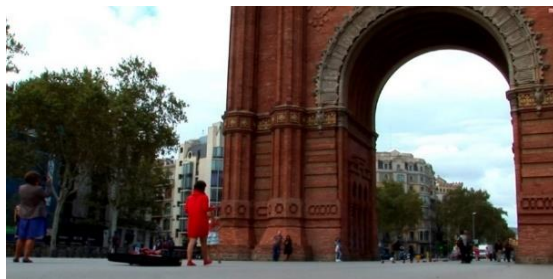
Performance realizado en Arco del Triunfo, Barcelona. El primer acto fue llegar con una maleta, quitarse los zapatos y pintarse los pies y los labios con labial rojo.

Imagen 27: María Isabel Naranjo, Pisadas en rojo (Acto 2). Barcelona, España, 2012.



Performance realizado en Arco del Triunfo, Barcelona. El segundo acto consistió en desempacar 50 pares de tacones pintados de rojo, que habían sido donados y recolectados en la ciudad, marcando una línea que atravesaba el Arco.

Imagen 28: María Isabel Naranjo, *Pisadas en rojo* (Acto 3). Barcelona, España, 2012.



Performance realizado en Arco del Triunfo, Barcelona. El último acto consistió en cerrar la maleta vacía e irse del lugar, dejando la línea de tacones a la espalda.

Pisadas en rojo, proyecto realizado en Hangar.org Barcelona, fue ganador de la beca otorgada por la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín, 2012. La performance que da fin a la residencia, después de realizar workshops y varias acciones de experimentación artística durante un mes. Esta obra es un antecedente importante para la investigación actual porque pone la atención en los objetos de indumentaria femenina, trazando relaciones entre la escultura y el diseño de vestuario.

1.8.2. Antecedentes en el ámbito de la praxis pedagógica.

Imagen 29: *Procesos de Clase*, Docente María Isabel Naranjo, 2018 – 2019.



Artefactos corporales de estudiantes *Taller e proyecto I*, de primer semestre, Diseño de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. [Fotografías de Juan Camilo García].

Durante mi trabajo como artista y como docente, he desarrollado proyectos en donde se crean relaciones directas entre el cuerpo, el vestido y el arte, tanto en el taller de escultura de la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín (FUBA), como el curso Fundamentos del Proyectar, dictado por más de doce años en la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Del mismo modo, en los cursos de arte impartidos en FUBA, tales como *Cuerpo y Espacio*, *Taller de Escultura* y *Talleres de Grado*; así como los *Talleres de Básico-Espacio* dictados en la Universidad Nacional de Colombia, he generado metodologías de investigación-creación en donde los medios del arte se imbrican, se afectan unos a otros, permitiendo que la escultura vaya

al cuerpo, que el objeto se expanda en el espacio y que las prácticas artísticas conlleven a interrogantes relacionados con el contexto de la vida.

Imagen 30: Cuerpo y espacio. Estudiantes, Universidad Nacional de Colombia, 2020.



[Fotografías de bitácoras], ejercicio del Taller Básico-espacio, docente: María Isabel Naranjo.

1.8.3. Antecedentes en el ámbito escénico.

Quiero mencionar también como antecedente importante, el trabajo intermediático que vengo desarrollando en el campo de las artes escénicas, pues me ha permitido transitar las grietas que separan y unen al mismo tiempo las artes visuales y escénicas desde la creación de escenografías en el tiempo real de la puesta en escena, derivando en una suerte de performances ejecutados mezclando procesos pictóricos y escultóricos. Finalmente menciono mi actividad profesional de diseñar objetos y vestuarios para el cuerpo, concebidos desde la producción escultórica-vestimentaria para *La mosca negra*, compañía de teatro, de Medellín.

Imagen 31: María Isabel Naranjo, escenografía De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz, 2015.



Acción de creación escenográfica con lienzos, pintura acrílica, cal, arena, tierra, recipientes plásticos y brochas, mientras el actor desarrolla su puesta en escena. Obra de teatro de Victoria Valencia presentada en el festival *Mujeres en escena por la paz*, Bogotá 2015 y en diversos festivales de Medellín, Colombia (Valencia V. , 2015)

En estas obras de teatro, la directora y dramaturga Victoria Valencia, desarrolla una investigación en la historia y actualidad de los casos de violencia corporal de Colombia. Casos de víctimas madres, niños, jóvenes, atraviesan su creación, permitiendo a los participantes desarrollar un proceso creativo que entre en diálogo estético con este marco contextual para generar una puesta en escena de textos, pinturas, actos y performances. Por este motivo, la creación escenográfica, pictórica, escultórica, corporal y de vestuario a la que Victoria Valencia me invita desde el 2002, me ha permitido construir un lenguaje híbrido que expresa el contexto de violencia

en el que la presente tesis se sitúa. Se puede observar en las imágenes más recientes de mis propuestas de escenografía a partir de la pintura y la escultura, generadas mediante la acción performática.

Este ejercicio creativo permite activar un proceso interdisciplinario donde dialogan la escenografía, la performance, la actuación, la música en vivo y los elementos escenográficos. Mediante una acción performática como si se estuviera en el taller del pintor-escultor, se va pintando la imagen, se crean volúmenes de papel, se esparcen arenas y tierras, se manipulan objetos y herramientas, en sincronía con el argumento de la obra que desarrollan el actor el músico en escena.

Imagen 32: María Isabel Naranjo, escenografía, vestuario y performance para Ella y La Libélula, 2020.



[Papel de embalaje con pintura acrílica, tablado de madera para acción escénica de baile, accesorios de espuma, látex, herrajes, cuero y palillos de madera]. Artefactos vestimentarios creados para la compañía La Mosca Negra, Medellín, 2020.

Este proyecto escénico, *Ella y la Libélula. Narraciones de guerra para después de la guerra* hizo parte de *Océanos Ciegos*, videoarte-teatro en pandemia. Ganadora de Estímulos a la creación, Alcaldía de Medellín, 2020. Aquí se visualiza la interacción del cuerpo con el espacio escénico pintado, la relación del cuerpo con los artefactos de las rodillas y el calzado intervenido con la estética de la guerra.

1.8.4. Antecedentes en el proceso creativo predoctoral.

Por último, quisiera mostrar el proceso creativo personal, adelantados durante el primer año de la instancia doctoral y que he ubicado dentro del proyecto de investigación que vengo desarrollando en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura, en donde se dinamizan las disciplinas de los programas existentes como el diseño industrial, la arquitectura y la creatividad. Este proyecto está inscrito en el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (visible en mi *Cvlac* o plataforma de investigación de dicho ministerio que se otorga a cada investigador, la cual se puede encontrar en: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0001351085, denominado *Relaciones estéticas entre el cuerpo, los artefactos y los espacios*; también el proyecto *La extensión del cuerpo desde el arte y el diseño*, que llegó posteriormente, mientras estudiaba el

tercer año de doctorado, desde ambos proyectos he desarrollado algunas obras y ponencias académicas referidas a la hipótesis investigativa.

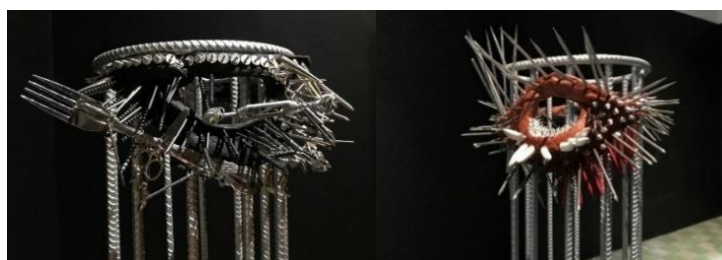
Estos proyectos son el antecedente inmediato de donde surge la presente tesis, pues presenta las bases conceptuales, procedimentales y formales de mi producción artística actual, con adelantos de formalización y exhibición tales como la exposición de arte *Ficciones. Cuerpo, espacio y armadura*; realizada en marzo de 2021 en la sala de arte *Eladio Vélez*, del Palacio de Bellas Artes de Medellín (2021). En esta exhibición formalizo la estética bélica situada en los límites entre el cuerpo, el espacio y la escultura, realizo performances en el espacio urbano y luego creo instalaciones que dinamizan espacialmente la foto-performance, las piezas escultóricas y los artefactos corporales que devienen escultura.

Imagen 33: María Isabel Naranjo, Exposición individual Ficciones. cuerpo, espacio y armadura, 2021.



Instalación de escultura metálica de acero inoxidable, fotografías, artefactos vestimentarios, foto-performance. Sala de arte Eladio Vélez del Palacio de Bellas Artes. Medellín, 2021.

Imagen 34: María Isabel Naranjo, Detalle, Ficciones. cuerpo, espacio y armadura, 2021.



Instalación artefactos vestimentarios usados en la cabeza, ensamblados en estructuras metálicas y ubicados a la altura del rostro con respecto a la escala humana. Sala de arte Eladio Vélez del Palacio de Bellas Artes. Medellín, 2021.

1.9. Antecedentes motivadores de la investigación

A continuación, se mencionan referentes artísticos y teóricos del arte, tomados desde diferentes áreas de conocimiento como las humanidades, las artes y el diseño, quienes han aportado como antecedentes y motivadores del desarrollo de procesos creativos y conceptuales para la formulación del interés o hipótesis de la presente investigación, los cuales se encuentran

agrupados por relaciones entre los elementos que sustentan el presente proyecto aunque su catalogación en una u otra pareja de conceptos puede ser nómada ya que se trata precisamente de generar diálogos entre ellas. De esta manera, se visibilizan autores de libros, tesis doctorales, artículos, obras de arte, estudios propios desarrollados como parte del ejercicio docente, que vienen conformando una base para las investigaciones propias frente a los ámbitos de relacionamiento del arte contemporáneo y el diseño y que como docente y artista me han llevado a crear preguntas sobre cómo se puede desarrollar un proyecto de investigación aplicado a la creación artística, sobre las relaciones formales y materiales del cuerpo con los objetos, el vestido y el espacio, y sobre todo cómo se pueden crear artefactos corporales desde el contexto social colombiano, tema central del presente trabajo.

1.9.1. Sobre la Investigación-creación y las relaciones interdisciplinarias.

Como parte de la investigación predoctoral, se han tenido en cuenta las reflexiones de Johana Silva (La creación y lo sensible. Un conocimiento que transforma, 2016) sobre la investigación que trata sobre conocimiento de naturaleza sensible o artística, Armando Montoya (La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión, 2006) desde su reflexión sobre la labor del artista como investigador cultural y sus posicionamientos críticos frente a la sociedad, a Juan Fernando Herrán (Investigación y procesos artísticos, 2004) quien aborda la perspectiva del artista en su función como investigador y a Julia Cameron (El camino del artista, 2015) frente a los procesos de investigación en artes como camino sensible para indagar problemáticas desde lo simbólico y lo estético. Michel Serres (Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo, 2005) ha venido aportando como antecedente de esta tesis en su profundización sobre los caminos que toma el artista desde la metáfora de la excursión, Francesco Careri (Walkscapes: el andar como práctica estética, 2017) ha servido para fundamentar el rol del artista como nómada en su contexto urbano mientras busca información y recibe emociones del contexto jugando con la incertidumbre, J. J. Beljon (Gramática del arte, 1993) y Richard Serra (Cosas de arquitectos, 2009) desde el uso de metodologías prácticas y técnicas para producir arte y las perspectivas y trayectos de experimentación, azar y pesquisas desde el campo creativo. Andrea de Pascual y David Lanau (El arte no es una forma de hacer (no una cosa que se hace), 2018) han sido referentes para consolidar un antecedente de procesos y fases de creación artística contemporánea, Luis Camnitzer (1937, Alemania) y María Acaso (Art Thinking, cómo el arte puede transformar la educación, 2017) han nutrido las formas de hacer y pensar críticamente desde el campo del arte en medio del contexto social actual. Igualmente han servido como antecedentes los conceptos que el Ministerio de Ciencia y Tecnología de Colombia ha generado en torno a la investigación-creación (2021) permitiendo la base metodológica de una investigación basada en el ámbito cultural y artístico propiamente. Estos autores han proporcionado dinamizar los actos creativos en cruce con la investigación cualitativa para construir una propia dinámica de experimentación y de conceptualización que se estructure desde el pensamiento crítico, que permita reflexionar desde el arte y plantear posturas estéticas propias.

Los conceptos de interdisciplinariedad y experiencia estética entran a complementar la base de la hipótesis, ya que aquellas imbricaciones de lenguajes de la escultura, la performance y el diseño de vestuario a la que se refiere, despiertan una actividad dialógica que parte desde el cuerpo y enlaza el acontecer de la vida cotidiana, fortalece un modo en que los artistas contemporáneos entretejen técnicas, metodologías y conceptos de distintas áreas creativas para desarrollar su propio estilo y asentar sus propias bases reflexivas.

En este sentido, Jeannine Fiedler ha sido una autora que ha ayudado a consolidar conceptos históricos y bases documentales sobre el estudio interdisciplinario del arte y el diseño con su edición de textos sobre la Bauhaus (Bauhaus, 2006). Emanuele Coccia (La vida sensible, 2011) ha aclarado términos sobre la sensibilidad del cuerpo que como artista se enfrenta a la experiencia sensible del mundo, Michel Serres (Variaciones sobre el cuerpo, 2011) ha sido un referente obligado para tratar el tema del cuerpo en medio de la reflexión artística y su interacción con el entorno desde el campo estético, Luis Fernando Valencia (¿Qué es la experiencia estética? Ideas estéticas y hechos artísticos en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, 2009), artista, arquitecto y docente de artes ha permitido discernir sobre la experiencia estética y las dinámicas de vida del artista como creador, Juhani Pallasmaa (Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos, 2006) ha permitido abordar las metáforas del cuerpo en su relación con la arquitectura y cómo los sentidos permiten ahondar creativamente la experiencia del espacio y Katya Mandoki (Estética cotidiana y juegos de la cultura, 2006) ha incidido sobre el estudio del fenómeno sensible y la experiencia estética del arte desde la dimensión prosaica y poética de la cotidianidad. Dick Higgins (Intermedia, 2019), Mariano Mayer (Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus, 2019) y Boris Groys (Bajo Sospecha, 2008) han permitido pensar y reflexionar sobre el entendimiento de los medios de expresión, lo intermediático y sus quiebres, asunto medular en el problema central de esta tesis en cuanto a la mezcla o hibridación de lenguajes, medios y técnicas de creación artística. Oscar Wilde (Filosofía del vestido, 2017) ha generado una postura sensible sobre el vestido y sus cercanías con el arte, mientras que Alejandra Gómez Vélez (La imagen intermitente, espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro, 2019) ha abierto la oportunidad de relacionar los acontecimientos artísticos con el contexto político para la instauración la imagen, María Cristina Machado (Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar, 2020) ha permitido profundizar en la sensación, los afectos y el acontecimiento del arte, Avelina Lésper (El fraude del arte contemporáneo, 2016) ha invitado a realizar una mirada siempre crítica sobre los temas de performance y prácticas artísticas contemporáneas para alejarse del cliché o las zonas de confort, Francisco Gil Tovar (Mentira del arte, 2007) ha sido un antecedente a esta tesis desde una mirada crítica a la experiencia producida por el arte contemporáneo y Edgar Morin (Introducción al pensamiento complejo, 1998) ha sido una fuente de consulta desde sus aportes sobre la transdisciplinariedad. Desde aquí se pueden entender los siguientes conjuntos de conceptos interconectados.

1.9.2. Relaciones cuerpo, objeto, vestido.

Algunos de los autores que vienen aportando a la construcción teórica de la relación entre el cuerpo con un vestido que se expande en características objetuales o el cuerpo que en su relación vestimentaria cobra valor en la dimensión objetual, son Claudia Fernández Silva (*El vestido como artefacto del diseño. Contribuciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño*, 2016) pues aborda la noción de vestido desde una perspectiva expandida y cómo el diseño se nutre de otras disciplinas como la estética para replantearlo como objeto de estudio, en este otro texto (Fernández, *De vestidos y cuerpos*, 2013) la autora pone en evidencia la cualidad performativa del vestido, fundamental como antecedente del planteamiento de esta tesis en el relacionamiento del diseño de vestuario con la performance. David Le Breton (*La sociología del cuerpo*, 2002) ha permitido comprender el cuerpo desde su relación cultural con el contexto y ha ampliado las definiciones del mismo como medio predilecto para el sentir y para el estar con los otros, con el espacio y con el entorno. Diana Taylor y Marcela Fuentes (*Estudios Avanzados de performance*, 2011) han permitido comprender las prácticas transgresoras de la performance y los estudios teóricos de este lenguaje en su dimensión contemporánea para comprender su gramática. Por su parte, Tracey Warr y Amelia Jones (*El cuerpo del artista*, 2006) han dado imagen, forma y nombre a las prácticas performáticas mediante análisis por categorías problemáticas, unas de ellas muy cercanas al tema de esta tesis, permitiendo estar en congruencia con unas obras que hacen un suelo fértil para hablar de prótesis desde el arte de la performance. Andrea Saltzman (*El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, 2004) es un antecedente encontrado en la práctica docente que ha abierto la puerta hacia la relación de los elementos del diseño de vestuario con una concepción ampliada hacia el arte especialmente en las áreas de forma y textura. Donna Haraway (*Ciencia, cyborgs y mujeres.*, 1995) es una referente interesante para comprender que el problema de la extensión del cuerpo se viene dando desde la relación con la ciencia y la tecnología desde una mirada atravesada por lo social, y Mark Dery (*Velocidad de escape*, 1998) complementa este panorama desde ciborg-punk, sin embargo se aclara que el problema de esta tesis no se abordará desde la ciencia y la tecnología porque se abre demasiado el foco en otras áreas distintas a las coordenadas planteadas y se esfuma el cuestionamiento que se centra en el cuerpo y su expansión desde arte y el diseño.

Ejemplo de antecedentes y referentes artísticos para el estudio tanto histórico como las pesquisas contemporáneas han sido Erwin Wurm (*Nieve profunda*, 2017) con sus esculturas de un minuto en donde presenta una estrecha relación entre el cuerpo, el objeto y el espacio, Rebecca Horn (*Unicorn*, 1970) fue siempre una clave para la referenciación de la propia práctica pedagógica del diseño desde la mirada creativa del arte para la creación de prótesis, al igual que Lygia Clark (*Máscaras sensoriais*, 1967–68), Lucy McRae (*Solitary Survival Raft*, 2014), el Colectivo *El cuerpo habla* (*De-Cápita*, 2013), Stelarc (*Handwriting*, 1982), Marina Abramović (*Nude with Skeleton*, 2002-2005), Fakir Musafar (*Musafar*), Marcel-Lí Antúnez (*Antúnez, Marcel-Li Antunez Rocca*, 1999), quienes en sus prácticas artísticas indagan el artefacto corporal desde perspectivas temáticas diversas pero que todos han sido aportantes en la búsqueda de esa mirada expansiva del cuerpo del artista desde el ser prolongado o complementado por un objeto o por un vestuario. Sin duda alguna

en este análisis predoctoral, han sido piedra angular los resultados pedagógicos de la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín, Colombia, pues evidencian la cercana interacción del cuerpo con el vestido desde una mirada contemporánea, no convencional a la moda, como mixtura entre el arte, la indumentaria (Creadores de vestidos, creadores de mundos, 10 años UPB, 2013). Ya comenzando el doctorado, entre las primeras pesquisas se encuentran de base María Covadonga Barreiro (Acciones y reacciones del cuerpo proteico, 2019) desde donde se aclara la noción de cuerpo extendido, Iratxe Larrea Príncipe (El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas, 2007) permite visibilizar que las prácticas artísticas actuales tienen un fuerte vínculo social con el género y una inserción del tejido como parte de la creación del cuerpo de la artista. La obra de Natividad Navalón Blesa (She couldn't call it home, but it was all she had, 2017) instaura una poética muy fina de la memoria entre el cuerpo vestido y los objetos simbólicos a partir de la fotografía y finalmente para dar este estado del arte inicial, la exhibición de arte *Body Extended: Sculpture and Prosthetics del Instituto Henry Moore* (Prosthetics, 2016) generó un antecedente sólido para estudiar la relación entre el arte actual y otras disciplinas, entre la escultura, la performance y el vestuario, aunque también permite darse cuenta de que la ciencia y la tecnología ha tenido un aporte importante en las prácticas de artistas hoy.

1.9.3. Relaciones objeto, espacio, paisaje, ciudad, museo.

Como artista e investigadora académica, se han revisado autores que teorizan sobre el arte contemporáneo en temas que abordan la escultura desde lecturas expandidas y actualizadas, contribuyendo a la reflexión sobre sus vínculos con el espacio, con el cuerpo, con el objeto contemporáneo y enlazando otros lugares de enunciación como la cotidianidad, el contexto urbano y arquitectónico y el paisaje, que ayudarán tener una mirada más amplia e histórica al mismo tiempo sobre la escultura y sus expansiones hacia el cuerpo y el espacio. Un ejemplo de este compendio de teóricos es Juliane Rebentisch (Estética de la instalación, 2018) quien ha colaborado a comprender el lenguaje de la instalación como un medio versátil incluyente de otros lenguajes artísticos, flexible y relacionado con otros campos del arte como la escénica, en donde se han hallado antecedentes reflexivos para comprender la potencia del objeto cuando se instala en el espacio. Rosalind Krauss (La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos, 1996) con su escrito sobre la escultura expandida es una base de consulta básica para la comprensión terminológica de esta tesis, pero sobre todo para enlazar los principios modernos del quiebre del lenguaje escultórico hacia el espacio, el paisaje y la arquitectura. Javier Maderuelo (El espacio raptado, 1990) ha entrado en las investigaciones previas para entender cómo el objeto escultórico se fracciona, se emplaza en el espacio abriendo sus aristas hacia nuevas concepciones de la escultura en términos de instalación. Margit Rowell (Objetos del deseo: la naturaleza muerta moderna, 2021) historiadora y crítica de arte ha desarrollado exposiciones que presentan artistas influyentes del arte moderno y contemporáneo y ha relacionado movimientos artísticos como el surrealismo, el expresionismo con la literatura y otros campos que permiten entender el objeto de representación desde distintas perspectivas para la composición de la escena artística. Boris Groys (Volverse público, las

transformaciones del arte en el ágora contemporánea, 2016) ha sentado un precedente de cómo se comporta y se redimensiona el objeto en el espacio de la instalación y José Luis Pardo (Las formas de la exterioridad, 1992) ha permitido ver que el espacio está constituido por fuerzas que provienen desde el interior de quienes los habitan, generando una mirada sensible frente a cómo se construyen los espacios desde el arte y desde el cuerpo del artista. Como referentes y antecedentes artísticos que permiten generar posturas ampliadas desde el lenguaje escultórico han sido inicialmente Mona Hatoum (Hatoum, s.f.) por su lenguaje formal fuerte, bélico, metálico que va del objeto a la instalación y que permite estudiar la estética de la guerra o de la violencia.

La colombiana Doris Salcedo (Atrabiliarios, 1993) plantea en su obra una serie de intervenciones de objetos y generación de instalaciones que producen afectos desde el interior del conflicto en Colombia y que pone en diálogo el espacio con las cosas. Richard Serra (Early Work, 2013) ha sido un artista contemporáneo que ha expandido la escultura desde sus monumentales obras de acero genera provocaciones estéticas para la creación de un lenguaje escultórico bélico, al igual que ha aportado en el desarrollo metodológico de la escultura desde sus listados de verbos para el desarrollo técnico y la transformación de la materia. Los Carpinteros (Clavos Torcidos, 2013) con su obra son antecedente de un lenguaje formal que se instala en el espacio de manera contundente y permite el diálogo entre los objetos metálicos y el espacio museográfico. Como obra de arte que invita a explorar la deconstrucción del cuerpo, la artista Louise Bourgeois (The Couple, 2017) en su obra plantea una simbiosis de cuerpos y de formas, así como diversos artistas compilados en *Vitamin 3D* (2009) que ha servido como atlas fundamental en la escena contemporánea y expandida de la escultura en un nivel internacional de reconocida influencia. Durante el inicio de la investigación y trabajo predoctoral, se encontró como antecedente para fortalecer el terreno teórico de la escultura y sus transformaciones actuales, la tesis doctoral de Joana Nieto Guimarães Pimentel (Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX. El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo ante nuevos abordajes, 2004).

1.9.4. Relaciones entre espacio, cuerpo y performance.

Antecedentes teóricos que han servido para crear inquietudes sobre el espacio como elemento de alta importancia en las acciones performáticas, han sido Juan Albarrán (Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas y problemas, 2019) desde donde sus casos de estudio transitan por varios ejes como la sociedad y la política, Diana Taylor (Estudios Avanzados de performance, 2011), Tracey Warr y Amelia Jones (El cuerpo del artista, 2006), mencionadas en otra de las categorías de antecedentes ya expuestas también han sido pilares para el tratamiento del cuerpo del artista y sus implicaciones espaciales. Por otro lado, desde la instancia de la teoría y la historia del arte que nutren la pregunta investigativa por el cuerpo y sus extensiones objetuales, espaciales y vestimentarias, se encuentra Marchán Fiz (Del arte objetual al arte de concepto, 1994) que hace un recorrido histórico de las transformaciones de los medios y lenguajes del arte, siendo necesario acudir a Halim Badawi (Historia Urgente del arte en Colombia, dos siglos de arte en el país, 2020) para el engranaje del discurso con el contexto del arte colombiano, y unidos a textos más contemporáneos como Oscar Cornago y Zara Rodríguez (Tiempos de habitar, prácticas artísticas y

mundos posibles, 2019) y Teresa Aguilar García (Cuerpos sin límites, transgresiones carnales en el arte, 2013) dibujan un panorama en donde la performance se actualiza desde las prácticas del artista y su perspectiva corporal en el espacio. Revisando a Mariano Mayer (Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus, 2019) el lenguaje único del espacio se abre al diálogo con otros factores como el cuerpo, la acción, la literatura, asentando una base histórica del fenómeno en el movimiento *Fluxus*; y como relacionamiento desde otra geografía, Consuelo Pabón (Construcciones de cuerpos, expresión y vida, prácticas en la indiferencia, 2002) antecede esta investigación con sus reflexiones en torno a las prácticas de performance en Colombia desde un sentido transgresor, aliado a la cotidianidad crítica de un contexto colombiano que genera una herida permanente trabajada desde el arte.

Desde los encuentros del inicio de esta investigación propiamente dicha, ha sido un hallazgo el texto de Sonia Tourón Estévez (Cuerpo y acción: desbordamientos de la re-presentación a través de lo fotográfico en la creación artística actual, 2015) consolidando la foto-performance como medio de expresión de la producción artística performativa. Ahora bien, cabe mencionar a continuación cómo las posturas de artistas y sus obras de creación vienen generando un entramado creativo que permite justificar la cuestión investigativa, tanto desde su trayectoria histórica como desde su actividad creativa actual: Matthew Barney (Biografía, obras y exposiciones, 2015) incrementa la relación cuerpo y espacio, Ana Mendieta (Imagen de Yagul, 1973) enriquece la relación del cuerpo de artista con el paisaje desde el ritual, Lucy Orta (Intervención de uso de Refugio, 1998) pone en evidencia el vestido que se expande como espacio para ser habitado, Ernesto Neto (La Lengua de Ernesto, obras 1987-2011, 2011) plantea volúmenes en el espacio que de manera interactiva con el espectador, se transforma en vestuario, escultura para el cuerpo, y los instala en el espacio museográfico, Julia Fullerton-Batten (1970, Alemania) trae al ejercicio de indagación, la relación del cuerpo con las poéticas de los espacios domésticos mediante la fotografía y relevante por señalar las foto-performances de Vito Acconci (Centros, 1971).

Para finalizar y de manera contundente, estos son más que antecedentes, el campo de estudio específico para indagar obras y artistas que se relacionen con el tema del cuerpo y el espacio, pero también del cuerpo y el objeto o el cuerpo y el vestido desde su noción escultórica, el Archivo Helena Producciones de Colombia (Festival de Performance de Cali) así como el Festival de performance de Medellín Comuna cuatro, la IV Bienal de Arte Medellín Colombia de 1981, la Bienal internacional de performance en Colombia y la Bienal colombiana de performance realizadas estas dos últimas por PerfoARTnet.org, un grupo de artistas y gestores culturales que han promovido las acciones performáticas en este país. Por último, para apoyar las búsquedas propias en relación con la práctica artística y pedagógica, es propicio mencionar la exposición *Prótesis. Taller de cuerpo y espacio en el arte*, de la Fundación Universitaria Bellas Artes (Naranjo M. I., 2010), donde los estudiantes de artes plásticas, dirigidos por la docente María Isabel Naranjo, exploraron conceptual y formalmente sus cuerpos en cruce con materialidades que extienden sus cuerpos. Los resultados se llevaron a la sala de arte de la Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia.

Imagen 35: Exposición Prótesis. Taller de cuerpo y espacio en el arte, 2010.



[Catálogo]. Exposición de estudiantes de Fundación Universitaria Bellas Artes. Curadora de la exhibición y docente del taller: María Isabel Naranjo

1.9.5. La guerra como metáfora y sustancia del contexto social colombiano.

Este ítem es el que ha fundamentado las bases conceptuales del proceso creativo desde los inicios de mis estudios en artes y será el sustento temático para el capítulo final de esta tesis, el cual se enfoca en la creación artística. Son referentes que aportan a comprender las relaciones del conflicto social y político con el campo reflexivo, filosófico y estético, base para estructurar el campo de afectos de la creación artística asentada en Colombia. El filósofo Edgar Garavito Ponce (Del uso mayor y menor de la guerra, 1996) conforma el marco desde donde se entiende el concepto de guerra en Colombia, desde sus nociones mayor y menor, esta última como instancia donde se sitúa el posicionamiento investigativo, asumido desde la cotidianidad. El clásico texto de estrategias de guerra de Sun Tzu (El arte de la guerra, 2017) ha sido base de inspiración para alimentar la posición minoritaria frente a la violencia en Colombia, proporcionando la posibilidad de generar metáforas y analogías de las guerras históricas con la actualidad de la violencia colombiana. José Wilson Márquez (Gilles Deleuze-Michel Foucault El continente fascinante de la filosofía moderna, 2007) compila reflexiones sobre la máquina de guerra y los estamentos de poder de la filosofía deleuziana, base de Garavito a su vez, que aporta al desarrollo del pensamiento crítico frente a la comprensión del contexto. Desde los ensayistas, historiadores y filósofos colombianos, han aportado a la base conceptual de esta investigación Carlos Mario Perea (Carlos Mario Perea, Porque la sangre es espíritu, 1996) y Estanislao Zuleta (Colombia: violencia, democracia y derechos humanos, 2020) empapan el conocimiento sobre cómo se vive y se piensa el contexto de violencia desde una perspectiva argumentativa desde el campo filosófico y sociológico para no quedarnos en un panorama solo histórico o político, mientras que Halim Badawi (Historia Urgente del arte en Colombia, dos siglos de arte en el país, 2020) y Lucrecia Piedrahita (La memoria decapitada : espacio y estética en los asentamientos de desplazados en la ciudad de Medellín, 2007) llevan este contexto social de violencia al campo del arte, proporcionando reflexiones desde el campo estético, apoyados en las obras de artistas modernos y contemporáneos.

Artistas que han sido importantes de revisar como motivadores de la cuestión investigativa del contexto de violencia en Colombia son Carlos Castro (Capilla Blanca, 2013) donde trabaja la instalación, la creación de objetos, la intervención de espacios desde los códigos bélicos de la violencia relacionada con las armas blancas, la policía, entre otros. La artista colombiana Delcy

Morelos (Morelos, 2021) con sus esculturas, pinturas e instalaciones problematiza creativamente la tragedia, la memoria y el dolor de una historia colombiana que ha durado más de cincuenta años. Victoria Valencia (De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz, 2015) trata las víctimas del conflicto armado colombiano desde la transdisciplina fusionando el teatro, la performance, la música y las artes visuales, Juan Manuel Echavarría (Echavarría, 2023), Raúl Naranjo (Naranjo R. , s.f.) es vital para la motivación a investigar por los artefactos corporales y su relación con el conflicto, ya que sus estructuras metálicas creadas para interactuar con el cuerpo invitan a vivir la violencia desde un campo simbólico y performativo.

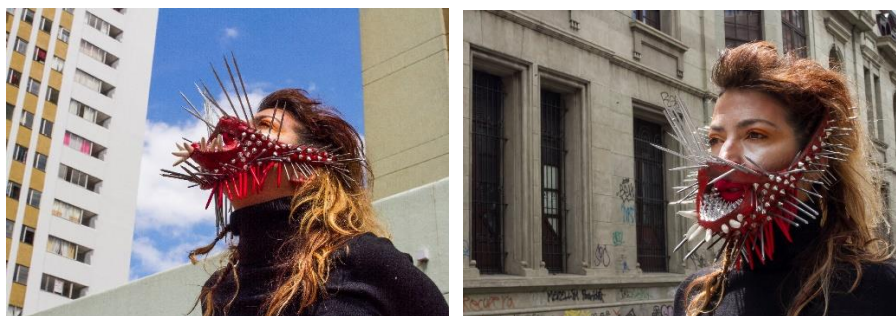
1.10. Planteamiento de la cuestión

“Las obras que se sitúan en los límites son útiles en cuanto que nos desvelan la naturaleza cambiante del arte”

Javier Maderuelo

Como introducción personal al tema de los artefactos corporales y el estudio de la extensión del cuerpo desde el arte y el diseño, la cuestión investigativa parte esencialmente de la práctica artística, poniendo como primer precedente las acciones performáticas realizadas desde el 2019, desde donde surgen las preguntas sobre las relaciones estéticas entre el cuerpo, el artefacto vestimentario y la acción performática. Durante la vida cotidiana en el contexto de violencia colombiano, en el diario asumir las noticias políticas, las marchas civiles, se van construyendo narrativas simbólicas en donde la estética de la guerra tiene un espacio de cabida en el cuerpo propio y desde la creación de artefactos que usan la gramática de la escultura, como el volumen, la forma, el valor de los materiales, la técnica del ensamblaje, la construcción de prótesis objetuales para el rostro, se va generando una historia creativa que cobra sentido en las calles de Medellín.

Imagen 36: María Isabel Naranjo. Foto performance Cuerpos bélicos, 2019.



Acción performática que pertenece al primer momento, el 27 de octubre de 2019, durante las elecciones de gobernador y alcalde en la ciudad de Medellín. Utilización de máscara roja y atuendo negro. [Fotografías de Santiago Cano]

Es a partir de la puesta en escena urbana de este cuerpo bélico, construido mediante máscaras, que se plantea el interés de profundizar en el fenómeno estético de la extensión corporal. Es el cuerpo de la artista el que transita por el desierto de las fuerzas menores del conflicto colombiano, es la pregunta por la capacidad de violentar y de violentarse mediante la palabra, la boca, el verbo; es el disenso político, la confrontación ideológica la que se configura como punto de partida para

entender el cuerpo como el lugar de lo sensible. Es la performance *Cuerpos bélicos*, desde donde se detona el planteamiento de la cuestión de la tesis doctoral.

Cuerpos bélicos fue una performance realizada en Medellín, en días de elecciones y de manifestación de protesta civil en la ciudad de Medellín, durante el 2019. Consta de una serie de foto performance de 20 imágenes, la cual fue expuesta en la *VII Bienal Internacional de Performance, Bogotá 2020-2021*. Esta acción da lugar a la presencia de un cuerpo que se imbrica estética y simbólicamente con una máscara que genera sensaciones de belicosidad.

Imagen 37: María Isabel Naranjo. Foto performance *Cuerpos bélicos*, 2019.



Acción performática que pertenece al segundo momento, el 21 de octubre de 2019, el paro nacional que tuvo lugar en distintas ciudades de Colombia, en este caso, en la avenida Oriental de la ciudad de Medellín. Utilización de máscara negra y atuendo rojo. [Fotografías de Santiago Cano]

Es así que luego de evidenciar algunos antecedentes de la cuestión investigativa, se puede inferir que el interés de esta tesis se ubica en las intersecciones dadas entre la escultura y las acciones performáticas, haciendo énfasis en cómo el cuerpo del artista se transforma a partir de dialogar con el objeto escultórico, y cómo esa conversación se da contundentemente en el ámbito formal, es decir, en las imbricaciones estéticas entre objeto y cuerpo, en el desplazamiento de las fronteras de dichos lenguajes artísticos, dándole cabida a otros campos de saber/hacer, como el diseño de vestuario por ejemplo, para enriquecer las posibilidades de expresión.

Se indaga el fenómeno de extensión, ampliación o desbordamiento del arte contemporáneo que viene dándose y estudiándose desde el siglo pasado, pero ahora con un énfasis en cómo el objeto escultórico ha tendido tanto hacia el cuerpo como al espacio, como a su concepción objetual y cómo el cuerpo del artista en su condición performática, escénica y plástica puede devenir escultura. Este campo denota una necesidad de realizar una investigación que permita analizar la historia, encontrar referentes, tejer hechos creativos, esbozar un trayecto realizado por varios artistas y creadores contemporáneos de distintos campos, para analizar las condiciones y características de los dos lenguajes principales, escultura y cuerpo, y cómo se han descentrado, se han extendido hacia la creación de nuevos territorios de comprensión del arte y de la producción creativa.

Esta es entonces una investigación que intenta comprender lo escultórico como posibilidad de transformar la estética y la conceptualización del cuerpo, desdibujando los límites entre estos dos lenguajes y planteando nuevas relaciones con el diseño, la ciencia y la tecnología, ya que desde estos

ámbitos se vienen dando varios desarrollos creativos que inciden sobre la forma, la función y la expresión del cuerpo contemporáneo.

Todo esto nos lleva a una serie de cuestiones: ¿Cómo reconfigurar el cuerpo a partir de la escultura?, ¿Qué mecanismos han permitido la extensión del cuerpo hacia el espacio?, ¿Cómo habitar la escultura desde el cuerpo?, ¿Se puede poner en el cuerpo el objeto escultórico?, ¿Se puede vestir la escultura?, ¿Cómo emplazar el objeto escultórico en el espacio corporal?, ¿Puede el cuerpo ser una espacialidad para que el objeto se instale?, ¿La creación de prótesis y prendas vestimentarias volumétricas pueden considerarse como descentralizaciones de la escultura hacia el cuerpo?, ¿Cómo se comprende la condición escultórica del vestuario?, ¿Cómo se evidencian estas extensiones del cuerpo desde lo escultórico en Colombia? estos son varios cuestionamientos que exigen ser abordados tanto desde los estudios específicos de las artes plásticas (escultura y acciones performáticas) y del diseño de vestuario, como desde sus fronteras, insinuando también adentrarse en algunas derivas intermediales que tienen que ver con las artes escénicas, con el desarrollo tecnológico de las ciencias, con la arquitectura, los ciborgs y otros campos creativos que aparezcan en la investigación. De esta manera, se plantea un terreno de pesquisa híbrido, intersticial y movedizo, que pretende aportar a las discusiones actuales que se dan en los ámbitos profesionales del arte y su expansión contemporánea.

Paralelamente a la construcción teórica se plantea la experiencia creativa propia como centro de las metodologías de reflexión, interpretación y sobre todo de interacción con los conceptos. Se plasmará el goce estético que arroja el acto creativo como parte de la investigación-creación que aporte a este vacío dado entre los lenguajes mencionados, permitiendo una producción de artefactos, objetos, trajes volumétricos, que se extienden hacia la corporalidad y que potencian su significado, su comprensión estética como parte de las expansiones del campo escultórico hacia el ámbito de acciones performáticas. La intimidad del objeto escultórico se prolonga al cuerpo invitando a pensar en el desbordamiento de la finitud y de los límites objetuales y espaciales hacia otras direcciones, enfocadas en este estudio, en el cuerpo como ese lugar de llegada y resignificación.

Esta práctica de investigación-creación se enmarca en el contexto colombiano de violencia y conflicto, asunto que ha permeado los proyectos de la autora desde diferentes perspectivas personales, ideológicas y creativas, especialmente desde el papel que como artista construye día a día operando como una guerrera silenciosa, que configura su discurso de batalla desde el lenguaje simbólico del arte. Por esto, la investigación se fortalece desde la relación entre arte y violencia en Colombia, mirada desde obras producidas en los espacios expositivos de festivales o bienales de performance en Colombia, que se enmarcan entre 1997 y 2021, según las fechas de desarrollo de dichos eventos artísticos.

1.11. Interés del tema. El cuerpo ampliado.

A lo largo de su itinerario, Joseph Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto «ampliado» del arte, abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte.

La hipótesis es el devenir de una estrategia creativa en los espacios interdisciplinarios generados desde el arte, ámbito también comprendido como instancia de apertura ya que se atraviesa por otras áreas como el diseño, en tanto el objeto de interés se vuelve común, el vestuario; igualmente por el uso de ergonomías, medidas, patrones y técnicas que provienen del diseño, la concepción de la escultura en articulación con la concepción de la prenda. Vemos cómo el espacio corporal se expande como lugar de la escultura-vestuario, cuerpo de representaciones. Un saber/hacer que amplíe las oportunidades de estudio en distintos territorios creativos como el arte y el diseño contemporáneos; que propicia el análisis teórico e interpretativo de artistas, diseñadores y obras, que además genera la creación de esculturas, formas vestimentarias o prótesis corporales y simbólicas que permitan comprender los desbordamientos del arte mencionados en esta tesis y enmarcados dentro del contexto social y político actual de Colombia.

El arte permite construir posturas frente a la realidad, genera la posibilidad de comprender el lugar donde se vive, el lugar donde se actúa como ser social, generando un discurso metafórico, plástico, formal que permita la expresión de reflexiones y de interrogantes. El arte pues se plantea como geografía, es decir, como los trazos, los gestos, las grafías del territorio, en este caso Colombia. Pues no se trata simplemente de construir un interés temático para desarrollar una producción técnica, el arte no se concibe en esta tesis como un acto de genialidad técnica, tecnológica o manual, tampoco como una proeza conceptual, ni como manera de explicar la situación de conflicto del país. El arte en esta tesis es más una construcción de un lenguaje de expresión que permita establecer un diálogo que a su vez genere la posibilidad de pensarse como mujer artista en medio del contexto de violencia y conflicto del país y también desde la potencialidad bélica que se vive cotidianamente en las relaciones familiares, sociales, laborales y profesionales. Por tanto, el arte se considerará como un fenómeno político que produce pensamiento crítico, como fenómeno humano que invita a cuestionar las dinámicas sociales y como fenómeno cultural, pues permite abordar prácticas cotidianas, estéticas y colectivas de un pueblo latinoamericano que ha devenido guerra durante varias décadas.

En este sentido, el interés del tema sobre la extensión del cuerpo a partir de la relación entre escultura y performance, dentro del marco contextual del conflicto colombiano, se asume como una creación de pensamiento a partir de la creación y de la investigación, tanto de la historia del arte colombiana reciente, abordando especialmente las creaciones de los géneros artísticos mencionados, como las rupturas de dichos lenguajes desde el diseño y sus diálogos con la ciencia, la arquitectura y la tecnología, que permita identificar exposiciones, artistas, diseñadores, catálogos para identificar las obras y así estudiarlas desde el lenguaje formal y desde sus cercanías con la hipótesis sobre este desbordamiento de la escultura sobre el cuerpo.

Es necesario advertir que la temática de la violencia colombiana será el marco conceptual para la experimentación plástica que conlleva esta tesis, aunque posiblemente no todas las obras de otros artistas coincidirán con este asunto temático, pues posiblemente el fenómeno estético, objeto de estudio de esta tesis, acerca de la ampliación y ruptura de los medios escultórico y performático, tendrá un horizonte de múltiples problemáticas y conceptos que trabajan artistas y creadores

colombianos y de los cuales ya se han nombrado un conjunto de ellos en los antecedentes de esta tesis, que abordan asuntos como la tragedia, el dolor, la muerte, los enfrentamientos de los grupos armados y sus consecuencias, el componente emocional de la vida impregnada por las tensiones del conflicto, los imaginarios políticos, el lugar simbólico de la violencia, todos ellos están dentro de las coordenadas espaciales de Colombia y se seleccionarán los que se encuentren vinculados a las ciudades Bogotá, Medellín, Cali, lugares de producción artística relevante en el lenguaje de la performance.

1.12. Vigencia del tema

La vigencia del tema debe asumir desde dos ámbitos: la violencia en Colombia como tema y base conceptual para la creación artística, objetivo primordial de esta tesis, y el asunto de la extensión del cuerpo o los artefactos corporales desde las relaciones entre el arte y el diseño, cubriendo principalmente la escultura, la performance y el vestuario.

1.12.1. Vigencia del tema de la violencia en Colombia.

Para comprender la vigencia temática conceptual para la creación de obra artística entonces, se enuncia a continuación un breve estado de los estudios de la violencia en Colombia mediante las expresiones del arte, tomado de los referentes teóricos que abordan el tema y con base en las encuestas realizadas a personas de relevancia en el arte en Colombia, especialmente en Medellín, lugar de residencia de la autora de esta tesis. En segunda instancia, se dará énfasis a la cuestión investigativa central, la pertinencia de investigar y crear sobre la extensión del cuerpo a partir de los artefactos escultóricos y vestimentarios.

Innegablemente, para el arte en Colombia ha sido relevante el tratamiento de los asuntos relacionados con el conflicto social y político, con la guerra que ha sobrevenido en el país desde el siglo pasado, igualmente con los fenómenos sociales y culturales que de allí se derivan como el desplazamiento migratorio, la corrupción, el narcotráfico; los tratados de paz, los actos legislativos y las acciones ciudadanas que se vienen gestando desde hace pocos años para la abolición de la guerra, la reparación social y la insistencia en el establecimiento de la paz. Es la década de los años 40 del siglo pasado en la cual “se incubó el episodio bautizado con el calificativo de la Violencia con mayúscula (1946-1965), según estudiosos de la política colombiana como Carlos Mario Perea (Carlos Mario Perea, Porque la sangre es espíritu, 1996). Sin embargo, se pueden nombrar puentes que conectan la violencia desde los diferentes tiempos, la violencia contemporánea con esa otra violencia de la mitad del siglo pasado. La indagación histórica de la Violencia es un modo de comprender los orígenes de lo que actualmente puede ser designado como la imposibilidad de lograr una paz decisiva. A las puertas del inicio de la segunda década del siglo XXI la guerra aún no termina, aunque se han hecho esfuerzos legislativos y políticos, entre otras cosas por la poderosa inscripción histórica del ejercicio violento en este país.

La violencia en Colombia puede dibujarse en una breve descripción que entrelaza los argumentos de Estanislao Zuleta (Colombia: violencia, democracia y derechos humanos, 2020) y

Carlos Mario Perea (Carlos Mario Perea, *Porque la sangre es espíritu*, 1996), puede ser vista como un fenómeno histórico arraigado en las desigualdades socioeconómicas y la lucha por el poder. Zuleta argumenta que la violencia es un reflejo de las profundas brechas entre las clases sociales y la falta de equidad en la distribución de la riqueza. Por otro lado, Perea destacó la influencia de factores políticos y la presencia de grupos armados en la perpetuación de la violencia. En conjunto de estas dos visiones, la violencia en Colombia se ha alimentado de una combinación de desigualdades y conflictos políticos a lo largo de su historia. Estanislao Zuleta, renombrado filósofo y escritor colombiano destacó varios asuntos para describir la violencia en Colombia, como la desigualdad social y económica, parte de los factores clave de la violencia debido a su contribución en la concentración tanto de la tierra como de la riqueza en unos cuantos, produciendo resentimiento y conflicto social. Zuleta también hace énfasis en la exclusión y marginación, cómo amplios sectores de la población colombiana han sido históricamente excluidos y marginados de las oportunidades económicas y políticas, lo que ha llevado a la alienación y la violencia.

Es importante señalar que la Violencia en Colombia se puede ver como un síntoma de problemas estructurales y no simplemente como un fenómeno aislado, en ese sentido, es un reflejo de problemas más profundos en la estructura social y política de Colombia como la falta de equidad y justicia en la sociedad colombiana, la cual ha llevado al establecimiento de la desconfianza en las instituciones y a la adopción de la violencia como medio para buscar el cambio desde distintos enfoques, pero siempre con la herramienta de la violencia para llamar la atención de los líderes y políticos del gobierno. Frente a la necesidad de una transformación social, Zuleta abogó por la necesidad de una profunda transformación social y política en Colombia para abordar las raíces de la violencia y construir una sociedad más justa, poniendo en el centro del problema al individuo, el cual provoca el intercambio permanente y en ese sentido las diferencias y conflictos de intenciones, como afirma “El hombre, en el núcleo más íntimo de su ser, es un nudo de relaciones e intercambios. Intercambios lingüísticos, afectivos, sexuales, económicos; pero también y en esto consiste su riqueza, un conjunto de diferencias y conflictos de visiones del mundo, de proyectos, de intereses” (Zuleta, 2020, pág. 41), pero es cuando esta inevitable brecha de diferencias y oposiciones se agranda y no se puede subsanar, que desemboca en la guerra y la violencia. Sintetizando su visión, Zuleta resalta las diferencias, la desigualdad, la exclusión, la falta de equidad y la necesidad de cambios estructurales como factores fundamentales para entender la violencia en Colombia. Sus ideas han influido en el análisis de la violencia en el país y en la búsqueda de soluciones a largo plazo, en su reflexión permanente sobre la búsqueda de la paz.

Por otro lado, Carlos Mario Perea (1996) resalta varias cuestiones que han generado más violencia en Colombia desde una perspectiva cultural y política, por ejemplo cómo la cultura política en Colombia ha estado influenciada por una lucha constante por el poder, donde diferentes grupos políticos han competido y se han enfrentado violentamente en busca de control. Trae a colación también la historia de los conflictos armados en Colombia, incluyendo la violencia partidista de mediados del siglo pasado y el surgimiento de grupos guerrilleros y paramilitares: de este último se puede derivar consecuentemente los efectos del narcotráfico pues este ha agravado la violencia en Colombia al financiar grupos armados y fomentar la corrupción. La lucha por el control del tráfico de drogas ha desempeñado un papel importante en la violencia en el país, permeando varios

estatutos políticos, sociales y económicos. Para completar este panorama, se puede señalar cómo la marginalización de comunidades rurales y urbanas, así como la desigualdad socioeconómica, han llevado a tensiones y conflictos que han generado violencia en el país, además de que la corrupción y la debilidad de las instituciones estatales en Colombia como factores que han permitido que la violencia persista y se propague y se convierta en una "cultura de la violencia" arraigada en la sociedad, donde la resolución de conflictos a menudo se ha basado en la violencia, el terrorismo, las revueltas agresivas, la destrucción de lo público, la difamación de líderes de grupos opuestos. Como se puede intuir desde este panorama, la política colombiana tiene en su base el entrecruzamiento entre el poder y los modos de vida desde donde todos construimos la identidad y el sentido frente a la vida y a la cotidianidad, como dice Perea "una comprensión menos estetizante de la cultura liga los universos de sentido, menos a una visión costumbrista y folclórica, y más a los caminos mediante los cuales los grupos sociales luchan por crear y mantener sus lugares en el dominio de lo público" (Blair, 1996) permitiendo concluir que la violencia en Colombia tiene raíces profundas en la cultura política, el conflicto armado, el narcotráfico, la desigualdad y la corrupción, y que estos tópicos han sido centrales en la generación de la violencia en el país a lo largo de su historia.

Para evidenciar la relevancia del tema de la tesis que sitúa la creación de artefactos corporales en el contexto cotidiano colombiano permeado permanentemente por la violencia -como se ha venido explicando-, se menciona un conjunto de artistas que constituyen una parte importante de la memoria colombiana sobre este diálogo del lenguaje simbólico del arte de la instalación, la escultura, la performance y la fotografía, con los temas que derivan de dicha situación de violencia. Señalo algunas reiteraciones⁶ como Doris Salcedo (1948, Colombia), Beatriz González (1938, Colombia), Juan Manuel Echavarría (Colombia, 1947), Rosemberg Sandoval (1959, Colombia), José Alejandro Restrepo (1959, Colombo-francés), Fernando Arias (1963, Colombia), Miguel Ángel Rojas (Colombia, 1946), Libia Posada (1959, Colombia), Carlos Castro (1976, Colombia), María José Arjona (1973, Colombia), Camilo Restrepo (1973, Colombia), Nadia Granados (1978, Colombia), Alexandra McCormick (1978, Colombia), colectivo El cuerpo habla (2003, Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Colombia), Colectivo Mapa Teatro (1984, Colombia), Juan Obando (1980, Colombia), entre otros, pioneros de estas brechas sociales, logrando conformar un conjunto de lenguajes corporales e imágenes simbólicas que hacen del tema de la violencia en Colombia y sus diferentes enfoques, una problemática cada vez más vigente en el país y en el contexto internacional. Sin embargo, es una tarea interminable preguntarse por la creación artística colombiana en torno al conflicto ya que son décadas de producción artística donde se parte del reflejo de lo que acontece en la esfera social y política. Pese a que el tema de la violencia en Colombia cobra lugar en las obras de los artistas mencionados anteriormente, es relevante ver, según las encuestas, cómo se han realizado diversidad de exposiciones de arte que reflexionan sobre el tema desde diferentes lenguajes artísticos, como *Los Salones Regionales de Artistas de Colombia*, *La Memoria Decapitada* de la investigadora y curadora Lucrecia Piedrahita, MDE15 Encuentro Internacional de Arte en

⁶ Esta información se ha extraído de la encuesta realizada por la autora en el 2022, dirigida a curadores, historiadores e investigadores del arte, docentes y artistas. Dicha encuesta se desglosará técnicamente y se profundizará analíticamente en el capítulo cuarto.

Medellín con su eje curatorial *Violencia, conflicto y memoria, Los 13 Salones Regionales de artistas Centro Occidente*, bajo la curaduría de Fernando Arias y Jonathan Colin, entre otros espacios de exhibición y reflexión en los cuales se estudia desde el arte, la guerra por el territorio, los enfrentamientos armados, el narcotráfico, el desplazamiento forzado, las nociones quebradizas de nación, planteando hilar relatos de interpretaciones hechas desde los lenguajes simbólicos para trazar preguntas sobre el país y sus derivas del conflicto. Aun así, la cuestión de la extensión, de la prótesis, de la relación *Cuerpo-objeto, Cuerpo-espacio y Cuerpo-vestido*, se presenta de manera insipiente al asomarse por la producción de estos artistas, los archivos de las bienales y festivales de performance de Bogotá, Cali y Medellín, principales ciudades que se observan en la investigación.

Imagen 38: Juan Manuel Echavarría, Ríos y Silencios, 2017-2018.



[Fotografía], parte de la exposición multimedia *Ríos y silencios*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá de octubre de 2017 a enero de 2018. Imagen extraída de <https://www.mambogota.com/exposicion/rios-silencios-juan-manuel-echavarría/>, recuperado el 27 de abril de 2024.

Se han mencionado varios artistas que abordan el tema del conflicto colombiano, y la gran mayoría se instalan en géneros específicos del arte moderno y contemporáneo como la pintura, la instalación, la fotografía o la performance. Sin embargo, la investigación de esta tesis cobra relevancia al hacer un estudio sobre las obras y creaciones que se ubican entre las artes del cuerpo y la escultura, generando posibilidades de ampliación del cuerpo a partir de los objetos o artefactos con los que este se relaciona. Esta noción de extensión corporal desde la escultura o el objeto no es un fenómeno común en Colombia, pero precisamente esta tesis se ubicará en ese vacío para ser cubierto desde la práctica artística y el análisis de los indicios de dicho asunto. Se podrán encontrar algunos vestuarios o utilerías de artistas que dialogan con el volumen y la forma escultórica, como se observa en *Abrazo Cargado*, de Adolfo Cifuentes (1961, Colombia), durante el *V Festival de Performance en Cali*, Colombia; o el artefacto metálico colmado de naranjas llevado sobre el cuerpo de Raúl Naranjo (1968, Colombia) en su obra *Ofertorio*, ejecutada en el mismo festival. Por esto será de gran relevancia estudiar los catálogos y archivos de los Festivales y Bienales de performance de Cali, Bogotá y Medellín, principales ciudades colombianas en donde se viene evidenciando la creación artística desde la performance, aunque se hace justo mencionar que ha habido otros festivales y bienales de performance en las ciudades de Armenia y Bucaramanga. Al igual que la performance ha sido un lenguaje que en el siglo XXI ya se manifiesta en Colombia de manera más recurrente en espacios de arte que no son exclusivos de este género, como los encuentros de prácticas artísticas contemporáneas MDE07 y MDE11 realizados por el Museo de Antioquia, las

ferias comerciales de arte contemporáneo como ARTBO, que se hacen en Bogotá y diferentes curadurías nacionales hechas en las últimas décadas.

Por otro lado, cabe mencionar que el compendio de artistas colombianos que abordan la reflexión de la violencia, la política y la sociedad es mayor según los catálogos de los Salones Nacionales de artistas, como por solo poner un ejemplo, o exposiciones de arte colectivas e individuales referidas al tema de la violencia que se inauguran de manera permanente en todo el país, como Sandra Ubaté, quien en la exposición A-bordando la memoria, curada por Constanza Ramírez en 2023, denuncia la desaparición forzada, desde el caso particular de su hermano, desaparecido en 1995, a partir de la instalación de imágenes, indumentaria, videos, textos, tejidos materiales y simbólicos. Igualmente, el artista Carlos Saavedra con su serie fotográfica *Las hijas de Huitaca*, de 2011, que trata de 28 retratos de mujeres de distintas regiones del país, como una defensa del género y de las minorías, al tiempo que configurar una contraposición del rol de la mujer en un país que se entiende aún machista y por la violencia simbólica del día a día. Así, al revisar convocatorias y premios nacionales en los temas de creación artística y crítica de arte podrían encontrarse cientos de nombres de artistas y obras referidas a la violencia colombiana, pero para efectos de acotación del tema central de la presente investigación, se tendrán los artistas aquí mencionados mediante la encuesta, para focalizar la fase creativa desde una fundamentación que tiene décadas antecedentes de artistas, y que con ello se reafirma la actual necesidad de búsqueda artística que difiera de lo ya conocido desde el campo de la imagen, la escultura y la performance, a partir de la creación de obras de carácter híbrido, fusionando la creación escultórica, las artes del cuerpo y el diseño de vestuario con un propósito específico, crear artefactos corporales que extiendan la concepción simbólica del cuerpo a partir de una situación contextual de violencia que permita crear una ficción poética desde el arte.

La violencia como tema central indudablemente es un tema que también cobra relevancia desde el ámbito latinoamericano, recordando artistas mexicanos, brasileros, argentinos, entre otros, que ponen en escena regional los efectos de las sociedades que viven en conflicto, ejemplos son Regina José Galindo (Guatemala, 1974), Carlos Amorales (México, 1970), Teresa Margolles (México, 1963), Graciela Sacco (Argentina, 1956); a través de artistas, curadores y diversos actores culturales, se nota el posicionamiento político y la creación de posturas de pensamiento frente al proceso de construcción de la idea de nación en Latinoamérica, como lo trata María Campiglia (Santiago Sierra y Teresa Margollés. *Estética de la impotencia y el desencanto*, 2015) en su tesis, abordando una nueva manera de entender el arte a partir de curadores como Guillermo Santamaría, entre otros, y de artistas como Santiago Sierra y Teresa Margolles. En su artículo se identifica lo afirmado sobre la violencia como tema vigente en Latinoamérica, refiriéndose a teresa Margolles, “Suele argumentarse que la importancia de su obra radica en visibilizar la violencia que se vive hoy en México, permitiendo la aparición de la voz de las víctimas” (Campiglia M., 2014, pág. 101). Igualmente se lee en los estudios doctorales de los últimos años, en el área de las artes, “La historia contemporánea de Colombia está plagada de relatos de horror y muerte (...), tal es el léxico que ha impuesto el conflicto armado que ha desangrado este país desde hace varias décadas” (Toro, 2018, pág. 15), por tanto es necesario desglosar ese lenguaje bélico y abordarlo desde las prácticas artísticas propias que se instalan en el panorama de la extensión del cuerpo mediante la

escultura y el performance, poniendo en diálogo diferentes ámbitos técnicos y formales para proponer perspectivas que permitan comprender, interpretar y generar nuevos diálogos desde la creación propia.

1.12.2. Vigencia del estudio de la extensión del cuerpo a través del arte y el diseño.

La reflexión sobre los campos híbridos del arte se viene desarrollando desde hace unas décadas a nivel global, y cada vez más se alcanzan mayores profundizaciones en estos temas, e incluso el fenómeno de la expansión de las artes tradicionales en Colombia se viene profundizando con fuerza desde la relación con el arte moderno. Los flujos, hibridaciones y contaminaciones, en doble vía, entre la producción artística local y las creaciones modernas internacionales no se han analizado en profundidad en el contexto académico colombiano. Esta tesis aborda la extensión del cuerpo a partir del lenguaje de la escultura y el diseño de vestuario, reconociendo el carácter no lineal de la modernidad local del arte en Colombia y el rescate de las expresiones artísticas de carácter disruptivo que permiten contestar, contradecir y ante todo dinamizar las posturas unívocas frente a la creación plástica (Badawi, 2020, págs. 221-222). Es así que desde el arte contemporáneo, se puede argumentar la relación de la escultura con la performance y el diseño de vestuario como un campo fascinante creativamente y diverso en los lenguajes que refleja la interconexión y la influencia mutua de estas disciplinas.

El asunto de interés entonces se posiciona en las prácticas artísticas contemporáneas ya que, en la escultura actual, el cuerpo humano a menudo se relaciona y se usa también como un soporte artístico, ya sea a través de la representación escultórica del cuerpo o mediante la incorporación de elementos escultóricos en el vestido, no se ha abordado tan puntualmente la expansión de la escultura en el cuerpo como soporte y fundamento. La performance a menudo se ha centrado en la expresión y la manipulación simbólica del cuerpo, por su parte el diseño de vestuario se basa en la creación de prendas que interactúan con el cuerpo de formas artísticas y creativas, pero no es usual el estudio de las relaciones formales donde la silueta del cuerpo se deconstruye mediante la expansión del vestido y su concepción como objeto escultórico. Desde una perspectiva expresiva narrativa del arte, la performance, la escultura y el diseño de modas pueden utilizarse para contar historias, transmitir contenidos y expresar conceptos artísticos. En una obra de performance, el artista puede usar su cuerpo y vincularse con accesorios escultóricos para comunicar una narrativa. El diseño de vestuario también puede ser una forma de expresión artística en la que las prendas se convierten en elementos narrativos. Tanto la escultura como la performance pueden ser interactivas y efímeras, lo que significa que pueden ocupar y transformar el espacio en tiempo real. El diseño de vestuario, a través de desfiles y presentaciones en vivo, a menudo implica una interacción con el espacio y el público, generando aproximaciones performáticas en el ámbito de la pasarela, sin embargo, aún en insipiente esta novedad y sobre todo, el estudio y análisis de cómo el diseño de vestidos transforma el cuerpo, su silueta y su manera de relacionarse con el mundo.

Por otro lado, los artistas contemporáneos a menudo experimentan con una variedad de materiales y texturas en sus obras, ya sea en escultura, diseño de modas o performance. Esta

experimentación puede llevar a la creación de obras que desafían las nociones convencionales y exploran nuevas posibilidades estéticas. Es importante resaltar que tanto la performance como el diseño de modas contemporáneos a menudo abordan cuestiones sociales y culturales, como la identidad, el género, la política y la sostenibilidad. La escultura también puede abordar estas cuestiones a través de la representación simbólica y la materialidad, y en este caso, se abordará desde la hibridación de estos lenguajes, el conflicto y la violencia en Colombia para la creación de artefactos corporales, es así que se pone de manifiesto la intención y el posicionamiento del acto creativo para dar contenido a las temáticas de actualidad como la sociedad.

También se podría señalar un valor en cuanto a la vigencia del asunto problemático, en cuanto Hibridación de disciplinas, pues el arte contemporáneo, la frontera entre estas disciplinas a menudo se vuelve borrosa, permitiendo que los artistas creen obras que combinan elementos de los lenguajes de la escultura, la performance y el diseño de modas, ofreciendo como resultado la creación de experiencias artísticas únicas que cuestionan las categorías tradicionales del arte. Se evidencia la vigencia del tema en la medida que inserta dentro de los actuales estudios de performance y artes de acción, al igual que dentro de los campos interdisciplinarios que lo llevan a generar intersecciones con los estudios de estética y proponer una experiencia generada por el juego interdisciplinario entre el cuerpo del artista, el artefacto vestimentario y el contexto colombiano. La relación entre la escultura, la performance y el diseño de modas en el arte contemporáneo es multifacética y creativa. Los artistas exploran constantemente cómo estas disciplinas se cruzan y se influyen mutuamente, creando obras que desafían las convenciones y amplían los límites de lo que se considera arte en el siglo XXI.

La experiencia estética producida por el arte es resultado de la mediación que la obra hace entre el mundo y el ser humano, permitiendo que los estímulos del entorno se condensen en la creación plástica y así se pueda provocar un diálogo, como lo afirma Luis Fernando Valencia sobre la experiencia estética que produce la obra de arte como mediadora entre los sujetos de una sociedad y su realidad “tiene en el diálogo un instrumento eficaz para que los estímulos del mundo real, al ser procesados por la obra de arte, establezcan un puente que comunica hombre y mundo” (Valencia L. F., 2009, pág. 87). El cuerpo es el medio que recibe y que procesa dichos estímulos, es medio y fin, es multiplicidad, todo en él sucede, todo llega hasta el cuerpo condensando la experiencia de lo que vivimos en la cotidianidad, pues su sensibilidad funciona como un dispositivo para otorgar sentido a la vida, es el cuerpo el que condensa la experiencia estética. Como lo permite pensar Emanuele Coccia, el cuerpo interactúa con el entorno, convirtiendo lo que habita, sean objetos, espacios o seres, en fenómenos sensibles. (Coccia, 2011), por esto, somos un cuerpo cargado de representaciones que dan sentido a la vida cotidiana, a lo que nos acompaña en el habitar y de igual manera, da significado a la vida de quienes también nos perciben. El papel del diálogo entre los medios artísticos y el contexto consiste en hallar el movimiento entre ellos, es decir, un cuerpo de artista que se ubica en la disciplina artística del performance, un artefacto vestimentario que se ubica en la fisura del diseño vestimentario y la escultura y la calle de la ciudad de Medellín en momentos de conflicto, agitación social o tensión política. “El diálogo dirige la aventura entre intuición y ejecución, y es la conversación que abre la certidumbre de cierta orientación cuando la forma en sus exigencias parecía cerrar las opciones” (Valencia L. F., 2009, pág.

86), así como se verá en *Fluxus*, un orden y un desorden establecido por la práctica artística, generado mediante la combinación entre intuición y planificación, entre el libreto y sus bifurcaciones, al igual que entre el juego que se sortea entre las disciplinas, planteando una experiencia multidisciplinaria o indisciplinaria como se comprenderá mediante Edgar Morin aludiendo a la dinámica incierta de la transdisciplina.

Comprender el cuerpo desde la experiencia estética, invita a ramificarse más que a adaptarse a cualquier dirección comprendida como natural (Serres 2011, 136). Divisiones posibles del afecto, multiplicidad de la vivencia que se bifurca en la percepción generando otras realidades posibles para ser percibidas, generando un conjunto de signos que lo enuncian. Lo sensible es la materia de todo lo que generamos, ideas, emociones, reflexiones; el corazón de la expresión simbólica. “No solo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas” (Coccia 2011, 10). Como infiere Naranjo (Naranjo M. I., 2022) en la corporalidad se inscribe el conocimiento que se intercambia con los demás, se posa en el cuerpo lo que conoce de manera objetiva, en su experiencia sensible, pues mediante el sentir nos acercamos a lo que está afuera. No se reconoce o aprende algo, un concepto o una persona antes de que el cuerpo tome su forma, percepción y gestualidad, incorporando un diálogo a través de sus sentidos. Por esto, el cuerpo se considera sensual mientras interactúa con la realidad; es un lugar de afectos que le permite sentir e intercambiar. Según Coccia (2011), la sensibilidad es la capacidad de relacionarse con las imágenes en el entorno. Entrar en conversación con estas imágenes crea un espacio intermedio donde se da lo sensible, en el intercambio entre lo que sentimos y lo que las imágenes emanan hacia nuestro cuerpo. Así, el cuerpo puede entenderse como la condensación sensitiva de lo que percibimos en nuestro mundo y la realidad que nos rodea. El cuerpo también crea el afuera al percibirlo, haciendo del mundo una extensión de su modo de existencia. Expandir la comprensión del cuerpo desde el arte y su universo simbólico, permite extender las ideas y la comprensión del mundo que habita.

El cuerpo es posibilitador de significado de la experiencia también debe pensarse lo que pasa cuando entra en diálogo con lo externo, el espacio colectivo, pues, como infiere Le Bretón (2018), las interacciones y las acciones que constituyen el entramado de la vida cotidiana implican la participación corporal, entremezclando los saberes, las disciplinas, las áreas de pensamiento y afecto, así la acción sensible se dirige desde el cuerpo hacia la realidad para construirla. Es esa posibilidad múltiple del sentir la que da vigencia a las relaciones de extensión del cuerpo en el espacio simbólico del arte. El cuerpo es la instancia a través de la cual se construyen las relaciones cotidianas, con el conflicto interior y con el que se vive en el afuera; esto es, no solamente las actividades perceptivas, sino también los intercambios, las expresiones, las interacciones y gestualidades que hace mientras cohabita con los otros en la calle, en la ciudad, en los momentos en los que el conflicto pareciera generar tensiones o cuando ya ha dejado sus indicios inscritos implícitamente sobre el paisaje. El cuerpo es el que teje las relaciones expandidas y el que da movimiento al campo semántico que se construye desde la creación artística de esta tesis.

Para comprender la vigencia del cuerpo como unidad semántica de estudio, es importante entender los postulados de Le Bretón (2002), desde donde se puede afirmar que la puesta en escena de la apariencia de los seres y de las cosas es ante todo provocada por el cuerpo, “(...) la existencia

es, en primer lugar, corporal” (Bretón, 2002, pág. 9) y esta puesta en escena se da en el espacio colectivo, pues en los encuentros y desencuentros se entretajan y comparten las percepciones comunes. Este autor nos permite ver la corporalidad como espacio para dar lógica, sentido y posibilidad a la realidad, llena de significado asible, compartible, en tanto que experiencia, por cualquier persona que, como él, se inserte en el mismo sistema cultural (Breton, 2018). Por tanto, el cuerpo como potencia creadora se concibe, particularmente en esta tesis, desde el intercambio que emerge entre los cuerpos y el espacio de interacción social y política en el que se realiza la experimentación performática-escultórica. La exploración de la identidad y la expresión personal es una razón fundamental para los artistas pues el arte contemporáneo a menudo se enfoca en la exploración de la identidad individual y colectiva. El estudio de cómo el cuerpo del artista se extiende a través de objetos, vestidos y espacios permite a los artistas explorar y expresar su propia identidad y perspectiva en el contexto de la cultura actual.

El estudio de la extensión del cuerpo del artista a través de objetos, vestidos y espacios sigue siendo relevante y vigente en el mundo actual por varias razones que se argumentarán a continuación. Esta práctica artística puede servir como una herramienta para abordar cuestiones sociales y culturales pertinentes en el mundo actual, como la identidad de género, la diversidad, la globalización, los conflictos sociales o la sostenibilidad. A través de la extensión del cuerpo del artista se pueden plantear preguntas y críticas sobre estos temas de manera diferente a la crítica social escrita, al cine, la música o la literatura. Los artistas hoy en día exploran cómo los objetos, los vestuarios y los espacios pueden conectarse con la técnica, la tecnología y con los diferentes modos de hacer para ampliar las capacidades del cuerpo humano y cambiar la forma en que interactuamos con el entorno.

¿Cómo reinterpretar lo cotidiano? La extensión del cuerpo a través de objetos y espacios puede involucrar la reinterpretación creativa de elementos cotidianos. Esto fomenta una apreciación más profunda de la vida cotidiana y puede llevar a una mayor conciencia de los objetos y espacios que nos rodean en el entorno doméstico, urbano, rural, en las diferentes instancias culturales. El cruce de disciplinas, tales como la escultura, el diseño de moda y la performance, sigue siendo una tendencia en el arte contemporáneo entendida como la transdisciplina actual, la mezcla, la polinización cruzada, la *sympoiesis*, tratada por Diego Agulló en el texto *Tiempos de Habitar* (Cornago, 2019) donde alude a la conversación con lo otro, con lo diferente, a la práctica creativa desde la combinación anómala de disciplinas, saberes, prácticas y modos de ver el mundo. Los artistas pueden crear obras que desafíen las categorías tradicionales del arte al fusionar estas disciplinas de manera innovadora. Se hace relevante señalar igualmente lo relacionado con la experiencia del espectador, pues la extensión del cuerpo del artista en el ámbito contemporáneo a menudo se conecta con la experiencia del espectador, invitándolo a participar y a relacionarse de manera más íntima con la obra. Esto fomenta la participación y la reflexión del espectador.

Desde el artículo sobre la performance *Cuerpos Bélicos* (Naranjo M. I., *Cuerpo y armadura. Acción performática en tiempos de agitación.*, 2022) se trae a reflexión lo fundamental que es comprender la relevancia del diálogo corporal en la vida urbana y sus periferias hoy en día. Este intercambio, donde el cuerpo se relaciona con el mundo, es crucial en nuestra época, que nos insta a conectarnos con ideas, políticas e imágenes del espacio social. Este diálogo requiere una fuerza

respaldada por el cuerpo y el pensamiento, un encuentro estético que proviene del contacto corporal con la imagen del mundo y sus sensaciones. Lo sensible define todas las cosas, formas, realidades y límites de la vida (Coccia, 2011), debido a la capacidad de los cuerpos de producir afecto y al mismo tiempo de ser afectados por imágenes. ¿Cómo genera el cuerpo encuentros sensibles con la realidad para comprenderla, activarla o percibirla? Un cuerpo activo en el lugar tiene poder de enunciación mediante su corporalidad y su gesto se activa en el espacio común, expresando su voz junto con su biología, su estructura muscular, ósea, neuronal, su existencia. El cuerpo siente y piensa integradamente, sistémicamente. Esta práctica del pensamiento, como indica Foucault y analizada por Márquez (Gilles Deleuze-Michel Foucault El continente fascinante de la filosofía moderna, 2007), permite activar la sensibilidad corporal desde una experiencia transitoria, fluida, que se mueve, generando diversidad de posturas, sensaciones, movimientos y exploraciones. Por esto, es importante proponer una fuerza del pensar que permita rasgar el pensamiento e invadir el mundo exterior (Márquez J., 2007). Así, el cuerpo en performance, sale a la calle, a la vida, para ejercer allí la condición ética y estética de la instancia transgresora que le otorga la performance en su juego con atuendos y objetualidades. Es así que el estudio de cómo el cuerpo del artista se extiende a través de objetos, vestidos y espacios sigue siendo relevante en el arte contemporáneo porque refleja una serie de preocupaciones y cuestiones culturales actuales, y proporciona a los artistas una vía creativa para explorar y comunicar estas ideas de manera innovadora.

1.13. Delimitación espacio/temporal y procedimental del tema de estudio

Los conceptos, la experimentación y el proceso artístico de esta tesis se desarrolla a partir de la experiencia vital de la autora en su contexto de nacimiento y desempeño, Medellín - Colombia. Desde este lugar de producción se evidencia la carga conceptual y afectiva de la estética de la guerra, la vivencia del conflicto desde una perspectiva que permea las posturas, las creaciones y los resultados.

El estudio de obras artísticas colombianas basadas en la creación de artefactos protésicos se abordará desde ciudades importantes como Bogotá, Medellín y Cali ya que estas ciudades son centros culturales y artísticos prominentes en Colombia, tienen una rica tradición de apoyo a las artes, incluyendo galerías, museos, espacios culturales y eventos artísticos. Por lo tanto, son lugares donde los artistas pueden encontrar oportunidades para exhibir y compartir sus obras, además se puede aprovechar que estas ciudades albergan varias instituciones culturales y de investigación relacionadas con las artes y en especial con la línea de performance. Esto proporciona un ambiente propicio para la investigación en el ámbito de la creación de artefactos protésicos. También hay que tener presente que las principales ciudades suelen atraer a artistas y creativos de diversas disciplinas, lo que favorece la colaboración interdisciplinaria y el intercambio de ideas. Esto puede enriquecer el enfoque de la creación de artefactos protésicos, que a menudo involucra una combinación de arte, diseño y tecnología.

Bogotá, capital de Colombia, Medellín, segunda ciudad y Cali, tercera, son ciudades que atraen a un público diverso y crítico que puede interactuar con las obras de manera más activa como se ve

en la *IV Bienal de arte de Medellín, Colombia, de 1981*, en donde críticos, artistas, curadores, teóricos y público espectador, fueron partícipes activos de coloquios, exhibiciones, foros y programaciones culturales. Este fenómeno enriquece indudablemente el diálogo en torno a la creación fomenta una comprensión más profunda del significado y relevancia del arte en la época actual. De esta dinámica deriva que usualmente las principales ciudades también suelen ser lugares donde se concentran los debates sociales y políticos. La creación de artefactos protésicos a menudo se relaciona con temas de identidad, diversidad, discapacidad y accesibilidad, y su exposición en ciudades importantes puede contribuir a la promoción de discusiones sobre estos asuntos y a la promoción del cambio social. En conclusión, delimitar el estudio de obras artísticas colombianas basadas en la creación de artefactos protésicos en festivales y eventos artísticos de ciudades como Bogotá, Medellín y Cali proporciona un contexto favorable para el entendimiento del asunto en cuestión, su desarrollo, exposición y discusión, lo que puede contribuir a un enriquecimiento cultural y artístico en Colombia y desde otras latitudes.

Para delimitar las coordenadas temporales de la tesis se tiene presente especialmente los años que según los rastreos realizados en búsqueda del fenómeno de la extensión del cuerpo del artista desde su relación con el lenguaje de la escultura, el performance y el diseño de vestuario, desde donde se ha encontrado precisamente que esta apertura del arte moderno que se vivía en Colombia todavía en la segunda mitad del siglo XX se rompió desde la *IV Bienal de arte de Medellín, Colombia, 1981* y desde donde se comenzaron a vivir una serie de experiencias académicas en torno al arte y sus derivas contemporáneas que incluían la performance y otros lenguajes expandidos, logrando abrir el ámbito del arte colombiano a la esfera global de interdisciplinariedad, mezcla, enriquecimiento de los lenguajes y prácticas artísticas en los años sucesivos, especialmente desde los hallazgos obtenidos específicamente para estudiar el fenómeno señalado desde los *Festivales de performance de Cali*, ejecutados desde el año 1996, los *Festivales de performance de Medellín Comuna 4* y las Bienales de performance promovidas por PerfoARTnet.org hasta el año 2021, año en que se desarrolló la última versión de estas bienales, época concordante con el estudio doctoral que dio comienzo en el año 2020. En estas nociones de lo contemporáneo, dadas en Medellín y Colombia desde los años 80 se producen la mayor parte de exploraciones plásticas que transgreden o rompen con los esquemas tradicionales de los géneros del arte, permitiendo indagar las exposiciones performáticas, instalaciones, en resumen, tiempo en el que se vive la expansión de los lenguajes del arte en Colombia.

El arte colombiano desde la década de los 90 hasta el año 2021 ha experimentado una serie de transformaciones y evoluciones que evidencian el contexto político, social y cultural del país. Los historiadores de arte han ofrecido diversas perspectivas sobre este período temporal, y en ese sentido es importante destacar que el arte ha sido desde entonces diverso y multifacético, por lo que no hay una única descripción que abarque todas las manifestaciones artísticas desarrolladas a nivel nacional. Sin embargo, se pueden identificar que durante las décadas de los 90 y 2000, Colombia estaba inmersa en un conflicto armado interno que afectó profundamente la sociedad. A partir de la firma de acuerdos de paz a mediados de la década de 2010, el arte colombiano ha abordado temas de posconflicto, reconciliación y transformación social, en donde el cuerpo del artista ha sido un soporte y un fundamento relevante como se veía en apartados anteriores. De igual

modo, el arte colombiano ha reflejado la diversidad cultural del país, destacando la riqueza de las tradiciones indígenas, afrocolombianas y mestizas, como se podrá ver en la investigación del capítulo tercero. Los artistas han explorado temas de identidad cultural y racial desde la performance.

También cabe apuntar que la globalización y el acceso a la tecnología han influido en la producción artística colombiana. Los artistas colombianos han participado en diálogos globales y han utilizado nuevas tecnologías en sus obras llevadas al campo de la performance como las video proyecciones, la utilización de computadores y artistas que trabajan en una amplia gama de medios, incluyendo la instalación, la performance, el videoarte y la escultura. La interdisciplinariedad se ha vuelto común en la escena artística nacional. Muchos artistas colombianos han abordado cuestiones políticas y sociales, como las mencionadas anteriormente, que tocan la desigualdad, los derechos humanos, la violencia y la justicia; en ese sentido, sus obras a menudo funcionan como formas de protesta o como medios para promover la conciencia social característica de la época que se está delimitando.

La escena artística colombiana ha experimentado un crecimiento significativo en términos de mercado y reconocimiento internacional desde finales del siglo pasado. Las galerías y festivales de arte colombianos han ganado relevancia global, y varios artistas colombianos han adquirido renombre en el ámbito internacional desde sus participaciones en convocatorias y eventos de índole mundial. Cómo no mencionar que el arte colombiano también ha abordado la recuperación de la memoria histórica, explorando eventos y periodos significativos de la historia del país, como el conflicto armado y la violencia política, desde donde se han propuesto exhibiciones de arte en los museos con estos temas sociales como eje central, reuniendo obras de todo el país.

Es importante finalmente tener presente que estos comportamientos son nombrados de manera general, pues el arte colombiano es diverso, con un amplio abanico de enfoques, preocupaciones y cuestionamientos pero que validan la pertinencia de este estudio ya que cada artista o movimiento artístico desarrolla su propio, lo que hace que el arte colombiano sea rico y por esto propio para enfocar esta investigación.

Según este panorama, las coordenadas temporales de la investigación fueron definidas después de abordar los espacios artísticos mencionados y las reverberaciones de los estudios realizados entre los años ochenta y lo que viene del siglo XXI, pero después de analizar las bienales y festivales de performance señaladas, se detecta la aparición del fenómeno de la extensión del cuerpo mediante el uso de artefactos corporales desde el *II Festival de Performance de Cali*, de 1997, fecha pues que dará comienzo a la delimitación temporal, finalizando con la última edición de la Bial de Performance de Peroarnet.org, desarrollada en 2021.

2. Capítulo Dos. Relaciones interdisciplinarias entre escultura, cuerpo y cotidianidad.



A partir de este capítulo, para desencadenar la reflexión teórica se antecede con una obra artística propia, engranando así el quehacer del artista con la construcción de posturas de pensamiento, apoyándonos en lo que afirman Andrea de Pascual y David Lanau, educadores de arte que han desarrollado su actividad en el colectivo Pedagogías Invisibles de la Universidad Complutense de Madrid, quienes conciben el arte no como una disciplina en sí misma, sino como una manera de pensar, de generar descubrimientos y de aprender, “el arte es una forma de aprendizaje autónomo que nos lleva a lugares del conocimiento que antes no hubiéramos explorado o que quizás nadie haya explorado antes” (Lanau, 2018, pág. 29).

Es así que para comenzar la reflexión que enmarca este capítulo, se plantea de entrada una postura creativa con la obra propia *Mirada blanca*, desde donde se producirán los interrogantes base para la investigación de cómo se dan las relaciones interdisciplinarias, indisciplinarias (según Moran (Introducción al pensamiento complejo, 1990) y transdisciplinarias entre la escultura, el cuerpo y los contextos de la vida cotidiana.

Imagen 39: María Isabel Naranjo Cano, Mirada blanca, 2021.



[Foto performance], obra presentada en *II Encuentro Internacional de mujeres artistas*, Santiago de Chile, 2021.

[Fotografía de Santiago Cano].

Esta obra creada en el año 2021 es el devenir de un ritual doméstico, prosaico y femenino que se celebra en la cocina, durante y después del dolor.

Confinadas en el hogar, las mujeres lloramos, perdonamos y curamos nuestros recuerdos heridos y nuestras ficciones. En ese espacio desolado de mi memoria y de mis días, solo quedan los fragmentos menores, las pequeñas esquirlas de armadura inscritas en mi cuerpo a manera de traje ritual que alude a una posibilidad objetual de instalarse de otra manera en la vida cotidiana, sanando las heridas, cociendo los vacíos, limpiando la memoria de muchas mujeres que yace en mi cuerpo” (texto que acompañó la exposición).

Es así que esta obra de foto performance define a la artista como una guerrera deleuziana, que propone hacer del uso menor de la guerra un estilo de vida, generando una poética creada a partir de decenas de cebollas y unos artefactos vestimentarios ubicados en hombros y codos en medio de una instalación visual que, mediante la fotografía, permitan afectar las situaciones de muchas

mujeres, apiladas en el cuerpo como lanzas, flechas signo de las heridas sanándose, capa por capa, desde la relación entre el cuerpo, un artefacto vestimentario y los rituales domésticos del cocinar cebollas, mientras se transmuta y limpia la historia colombiana.

Desde la potencialidad poética de los juegos interdisciplinarios entre la escultura como técnica de creación de artefactos para el cuerpo y la performance como lenguaje corporal mediante el cual se expresan las sensaciones en un espacio escénico diseñado desde la cocina y la intervención espacial con cebollas, se plantea la posibilidad de crear tensiones simbólicas con la realidad del contexto colombiano desde la reconfiguración del estar en el mundo a partir de una narrativa visual blanca, por capas –como la cebolla-, ilusoria, corporal y puntiaguda que afecte a los espectadores, quienes transitan el espacio tiempo de guerra, llanto y olvido que la artista, un espectador que recibe metafóricamente el corte del metal sobre la piel blanca y el sabor salado de las lágrimas de unos ojos que lloran, que se arman día a día exponiendo su batalla distópica para intentar sobrevivir perdonando.

A partir de esta obra, se asientan planteamientos y preguntas que permitirán desarrollar este capítulo, algunas son: ¿Cómo la creación artística parte de la experiencia sensible dada en la vida cotidiana y en un contexto determinado?, ¿Cómo la obra hace uso de varios lenguajes como la escultura y el diseño para la creación de los artefactos vestimentarios?, y desde el contexto cotidiano, la vida propia, se realiza una instalación con cebollas en un espacio doméstico y provoca la performatividad desde el acto simple de cocinar.

Este capítulo entonces plantea el punto de partida para el estudio y la reflexión sobre un par de indicios históricos internacionales globales de relevancia para el arte y el diseño en cuanto a las dinámicas de diálogo, quiebre y mezcla de disciplinas y saberes creativos -La Escuela Bauhaus y El movimiento Fluxus- con el propósito de crear una base en donde se fundamenten las relaciones interdisciplinarias del campo de lo sensible, en este caso el arte y el diseño, que vienen presentándose desde el siglo XX a nivel global para comprender cómo se va construyendo y deconstruyendo el lenguaje del arte contemporáneo, desde diferentes latitudes hasta llegar a Colombia, dándole validez a los movimientos, estilos y producciones artísticas colombianas de los años 90 hacia acá y que responden a dichas dinámicas híbridas. La obra *Mirada Blanca*, también tiene un punto de conexión con la teatralidad, pues parte de una escenificación de una situación específica de dolor, invitando a la intervención con objetos-utillerías, a pensar y diseñar la iluminación de la espacialidad a manera escenográfica, a disponer los elementos cotidianos de la cocina, el cuerpo y las cebollas, desde un enfoque de la cámara para producir una imagen especial. Es importante señalar también la relación con los actos cotidianos que realizaban los artistas *Fluxus*, como el acto de pelar y cocinar papas de Joseph Beuys, o los gestos matutinos que producen actos estéticos de John Cage. Esta obra pues abre la reflexión sobre algunos tópicos como la cotidianidad, la intermedialidad, la teatralidad y la relación cuerpo, arte y vida, que se tejerán desde el estudio de la Bauhaus y el movimiento Fluxus.

Como punto de partida, se plantea una conceptualización sobre la noción de interdisciplinarietà en las artes, comenzando por los indicios de la Bauhaus ya que esta escuela es pionera en las relaciones entre el arte, el diseño y el teatro. Posteriormente se fundamentará

teóricamente la expansión y desbordamiento de los límites de los lenguajes artísticos, especialmente desde la producción intermediática de Fluxus hasta los rasgos estéticos que continúan hacia la contemporaneidad, para profundizar en el contexto nacional de la autora, Colombia. Se revisarán y se cuestionarán las fronteras movedizas del arte y los fundamentos en relación con otras áreas de conocimiento, para abordar la multi-inter-trans-disciplinariedad, dejando abiertas posibilidades de creaciones de experiencia a partir de diálogos sensibles con los postulados y las obras, y especialmente desde la experimentación personal.

A continuación, se proponen unos indicios para comprender el tema del diálogo entre los lenguajes creativos del arte y el diseño. Primero históricamente, cuando se evidencian las relaciones entre disciplinas creativas, apoyados en la Escuela Bauhaus. Segundo, cuando desde Fluxus, el arte se activa en los quiebres y descentramientos en los que se desconfiguran y reconfiguran los géneros y medios artísticos tradicionales. Es necesario que las prácticas pedagógicas y creativas desarrolladas en la Bauhaus han tenido reverberación en los diseñadores latinoamericanos, desde antes de la era de internet, gracias a distintas dinámicas como los traslados de diseñadores y artistas hacia el territorio europeo a estudiar y nutrir su práctica profesional y los artistas internacionales invitados a exposiciones de carácter nacional. Más adelante se verá este fenómeno evidenciado en la exposición Bauhaus Reverberada⁷ producida por la Universidad de los Andes de Bogotá y luego llevada a la ciudad de Medellín en 2022, en donde se muestra cómo las universidades latinoamericanas se ven influenciadas por los estilos, las pedagogías, los diseños específicos de arquitectura y diseño de mobiliario, entre otras prácticas, como las artes escénicas del Ballet Triádico.

Así como la Bauhaus se pone en relación con el diseño latinoamericano, el movimiento Fluxus va a ser un detonante para las artes en tanto que inserta las nociones de desmaterialización de la obra para conquistar un campo creativo no objetualista, con tendencia hacia las artes de comportamiento, dándole un fuerte antecedente a las artes de acción en la historia del arte universal y que innegablemente, su reverberación hacia las prácticas no tradicionales o no modernistas, se expanden hacia territorios americanos.

Es importante pues entender que estos dos escenarios, la Escuela Bauhaus y el movimiento Fluxus, abren la oportunidad a identificar unas unidades conceptuales que permiten leer los comportamientos artísticos del contexto latinoamericano y colombiano, tales como la fusión de arte y vida cotidiana, las relaciones entre distintos lenguajes del arte objetual y no objetual, conceptualista y de acción, o las imbricaciones entre escultura y performance; así como la relación

⁷ Bauhaus Reverberada celebra la vida a través de las artes, en ocasión del aniversario 101 de la mencionada escuela. Para ello, hemos preparado un conjunto de eventos virtuales y presenciales que tendrán lugar entre 2020 y 2021. Desde el podcast hasta los conversatorios con expertos; desde lo virtual a lo presencial; exploraremos el papel de la Bauhaus en la configuración del mundo material latinoamericano desde diferentes perspectivas. Acompáñenos en este escape de la distopía hacia lo utópico; un recorrido en el que juntos reflexionaremos sobre la sociedad, la ciudad y la ciudadanía, desde la perspectiva sensible del arte, la arquitectura, el diseño y los nuevos medios. Tomado de <https://arqdis.uniandes.edu.co/investigaciones/bauhaus-reverberada/>

interdisciplinaria entre las artes de cuerpo, el teatro y la producción plástica de las últimas décadas del contexto artístico colombiano y de la ciudad de Medellín especialmente.

2.1. Introducción histórica de la interdisciplinariedad de los lenguajes artísticos y su relación con la vida desde la Escuela Bauhaus

2.1.1. La interdisciplinariedad en las artes y el diseño desde la Bauhaus.

La escuela Bauhaus fue la consecuencia de una época que se concebía dentro de la dinámica de la revolución, pues su nacimiento se enmarcó en la ruptura de los valores ocasionada por la Segunda Guerra Mundial, la aniquilación del mundo burgués del industrialismo y el militarismo, las ideas de renovación social que todo esto trajo como consecuencia y un supuesto final de la historia. “El final de lo viejo y la creación de lo nuevo finalmente parecían posibles y algunos se sentían llamados a dirigir la construcción de un mundo mejor” (Haus, 2006, pág. 14), cabe afirmar entonces que en la Bauhaus se asientan las creencias que venían gestándose en su tiempo sobre las ideas de renovación, de futuro, de esperanza. Asunto que lleva a pensarla como lugar de intercambio en su dimensión estética, filosófica y pedagógica, que acumulaba de cierta manera los avances realizados por algunos movimientos modernos como el *Art Nouveau* o el *Jugendstil*, quienes abanderaban las nociones de originalidad en el seno de sus ideologías para la creación.

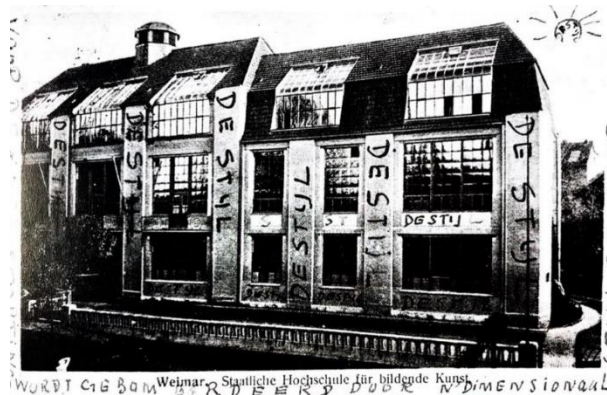
Los principios de renovación que se gestaron en la Bauhaus y su época fueron precedidos por una generación de proyectos creativos que tenían en común la unificación del arte y la vida, que no solo incidieron sobre los procesos de enseñanza del arte sino también sobre una manera diferente de concebir el arte, no solo como una disciplina para la producción estética y sensible sino como herramienta y medio para pensar la cotidianidad, para evidenciar la vida de los creadores, los contextos de su estar en el mundo. Este maridaje entre vida y arte genera una base conceptual para la idea de interdisciplinariedad de las artes, pues abre las fronteras rígidas de los materiales, los modos de producción, las metodologías de creación y los espacios de visibilización de las obras artísticas fortaleciendo una plataforma cotidiana para la comprensión del arte en sus diferentes lenguajes.

La comprensión del diseño y el arte en unión con la vida se gestó, en la Bauhaus, mediante la valoración de las producciones artísticas dentro de las posibilidades que ofrecía la artesanía, pues desde esta perspectiva se ponía el acento en el trabajo humano, en el cuerpo y el uso de la técnica, que daba valor a los diferentes oficios del hacer, “Era una teoría típicamente burguesa, según la cual, más allá del ensalzamiento artístico del trabajo productivo, debía lograrse la unión cultural —y en definitiva, social- de la vida popular” (Haus, 2006, pág. 15).

Estas fusiones, gestadas desde la Bauhaus, continuaron instigando la creación artística del siglo XX, abriendo siempre la pregunta sobre qué es arte y qué no lo es, desatando grandes debates en

el seno mismo de la institución del arte, como puede recordarse el afán del crítico de arte Clement Greenberg, quien en su manifiesto de 1939 defendía con ahínco que los artistas y críticos serios debían trabajar para sostener la frontera que separa la cultura superior (la cultura formal) de la cultura inferior (la cultura popular), sosteniendo que al acercarse, el arte perdía originalidad (Heartney, 2008, pág. 16). Con esta reflexión se quiere insistir en la reflexión sobre la permanencia de esta dualidad, arte y vida, independientemente si se ha configurado de manera positiva o crítica, lo interesante aquí es la permanencia de la pregunta que desde principios del siglo XX se desató a través de la Escuela Bauhaus.

Imagen 40: La Bauhaus conquistada por De Stijl



Postal de Theo van Doesburg a Antony Kok, Haags Gemeedemuseum, La Haya. Imagen extraída de (Haus, 2006, pág. 15).

El movimiento de artes y oficios que sucedía en el siglo XIX tenía como propósito el mantenimiento ideal de unión entre el arte y la vida a través de la reivindicación de la relación entre producción plástica y producción artesanal, pues se proyectaba la valoración del trabajo manual del creador en un delimitado sector cultural de la decoración entretreído con el estilo de vida de la sociedad. Esta apuesta se ubicaba en la teoría de la valoración artística que conlleva el trabajo productivo más allá del puro trabajo productivo, pues debía alcanzarse una unión cultural y por tanto social de la vida popular. Arte y vida se imbricaban para darle valor a la cotidianidad y por tanto, se generó un principio de apertura de las disciplinas artísticas hacia los oficios y por tanto a lo que consideraría más tarde como disciplinas del diseño. Los mercados de productos que se insertaban en la vida cotidiana, incluyendo el componente estético o la decoración, se insertaban a los mercados, por tanto, el arte comenzó a tener una deriva industrializada que llevaría a la articulación de esta para a la vida productiva, social y cultural de la sociedad europea. Un ejemplo de ello se vio en el movimiento *De Stijl* como también en el constructivismo, quienes buscaban articular las formas a los modos de organización del mundo y de la sociedad. Estos movimientos aceptaban la técnica de la ingeniería moderna en todo su alcance como base para la creación (Haus, 2006, pág. 21). Intentaron superar la idea de la buena forma en procura de las nociones de estructura más ampliadas y relacionadas entre sí.

La unidad arte y artesanía fue fundamentada por la Bauhaus para rescatar a esta última del olvido de la sociedad cada vez más industrializada, pero con la argumentación de que la planificación

técnica e industrializada habían agregado unas consideraciones diferentes a los horrores de la guerra y era precisamente la artesanía la llamada a provocar otras perspectivas de postguerra. Cabría preguntarse por el papel tan importante que el arte y el diseño juegan frente a las crisis y a las situaciones de violencia social. En el pensamiento del siglo XX cobró relevancia la idea de que lo objetivo se podía aprehender mediante el lenguaje que el sujeto crea a partir del contexto en el que vive (Prieto, 2005, pág. 130). Es así que, el arte se puede concebir como el lenguaje subjetivo que el creador del siglo XX utiliza como medio para comprender su mundo, su contexto de entreguerras.

La artesanía se concebía como una técnica dinámica, tenía reversibilidad, sin embargo, no tardó mucho en desaparecer del programa de la Bauhaus, pues una nueva idea se fortalecía a partir de Gropius “arte y técnica: una nueva unidad” (Asendorf, 2006, pág. 80), cómo las artes se empezaban a nutrir de herramientas, modos de hacer, tecnologías de la arquitectura, reglas operativas, empezaron a configurar los programas de la escuela. Si la Bauhaus en su momento “miró hacia la artesanía como único modo de preservar la inocencia y virtud del artista, más adelante hallaría en la producción industrial el mejor camino para ser fiel a su época” (Prieto, 2005, pág. 13). Las formas primarias eran el fundamento productivo y creativo del trabajo, las leyes que regían un objeto u otro eran finalmente las mismas, “la casa y el automóvil estaban sujetos, como cuerpos, a las mismas leyes formales” (Asendorf, 2006, pág. 83), por tanto, el repertorio formal de la escuela estaba constituido por unas unidades que hacían más fluida la relación entre las áreas de conocimiento; la estética fundamentaba las percepciones de los elementos visuales a partir de relaciones geométricas, de color y de movimiento, permitiendo que los diálogos entre disciplinas se crearan bajo estas premisas formales comunes a todas ellas.

La filosofía de la Bauhaus se asienta en bases dinámicas de desprendimiento de valores estéticos y sociales antiguos, de libertades que dejan a un lado los despojos de las crisis sociales, especialmente en las primeras décadas de la historia universal del siglo XX, pues “la mayoría de los proyectos mundiales y vitales que inundaron la Europa de la guerra y de la posguerra se basaban en una extensa crítica a las desastrosas relaciones imperantes” (Colin, 2006, pág. 22). De igual modo se propugnó por impregnar de positivismo la percepción de la época con el único fin de generar un nuevo comienzo, en el cual, el arte haría parte de los frutos de este tiempo, ya que el profundo sentimiento de abatimiento se convertiría en el ardor de una idea de construcción de algo nuevo a partir de los escombros. En esta dinámica de pensamiento, se alinean ideas filosóficas y modos de hacer, propios de una escuela que articulaba técnica, democracia, arte, deporte, fiesta, ciencia, arquitectura y artesanía para llenar el vacío dejado por las crisis de principios de siglo.

Algunos de los planteamientos más significativos que dejan ver esta conformación del cambio cultural y de pensamiento universal es la antroposofía de Rudolf Steiner quien planteaba ordenar el mundo a partir del diálogo entre teoría y práctica, ciencia y religión, mundo sensorial y extrasensorial, influenciando sobre la Bauhaus en tanto su “fracción espiritual, principalmente sobre Kandinsky, Klee e Itten” (Colin, 2006, pág. 23). Este planteamiento trascendería la ideología de la escuela, permeando los lenguajes de la pintura y de las artes en general, para darle una condición de apertura a la relación entre el arte y la vida profunda. Por otro lado, estaba la influencia de Henri Bergson, quien acuñó la filosofía de la vida, un tanto menos místico que la antroposofía de Steiner, en tanto se refiere a la noción de intuición, llevando el modo de pensar de la Bauhaus a un campo

también concebido como espiritual en la medida que buscaba la fundamentación distanciada de la ciencia. Bergson proclama la imposibilidad de la lógica racional para comprender los asuntos de la vida, la cual es fluida y no se capta por métodos científicos, articulando a la escuela la idea de trabajar mediante la intuición como camino para descubrir la coherencia, el espíritu, el interior de las cosas de la vida. Estos dos pensadores, Steiner y Bergson sirven como antecedentes para comprender las bifurcaciones dadas al interior de la ideología de la Bauhaus entre la razón, la lógica, la espiritualidad y la vida que sentaron las nociones de renovación y descentramiento en aras de la búsqueda de relaciones de articulación, diálogo, interacción, entre la escuela y la vida, las disciplinas creativas y la cotidianidad, lejos de la linealidad del pensamiento moderno que procuraba la especificidad de los saberes y la delimitación de las disciplinas. Como infiere Athenea Mata en su tesis sobre Bauhaus “la multidisciplinariedad es necesaria en todo artista” (Mata, 2019, pág. 56)

La Bauhaus fue un escenario de mezcla, colaboración, trabajo y disfrute, en el cual el hacer se nutría de la vida y viceversa, provocando instancias en donde la disciplina se enriquecía precisamente de la indisciplina⁸. “Decorados, máscaras, trajes: la vida en la Bauhaus significaba trabajo en común y celebración en común desde el principio” (Ackerman, 2006, pág. 127), la dinámica de la escuela se resumía en improvisación, juego y experimentación, alentados por las fiestas, se refugiaban de una época difícil socialmente. Incluso varios artistas encontraron la Bauhaus buscando escapatoria de la dura realidad de la guerra, como Else Mögelin, por ejemplo, quien “perdió todo su círculo de amistades en la guerra y acudió a esta escuela social en busca de nuevos contactos” (Baumhoff, 2006, pág. 97), allí la vida de los maestros era tan asequible como la de los estudiantes, se podía reconfigurar una idea de comunidad a partir de la experiencia pedagógica como en la lúdica cotidiana.

Las fiestas y exhibiciones de la Bauhaus eran sinónimo de comunidad y de unidad de las artes pero, al mismo tiempo servían para mostrar los trabajos pluridisciplinarios, atraer inversiones y nuevos alumnos, y para imprimir la ideología que la Escuela quería transmitir en todos aquellos que la visitaban (Mata, 2019, pág. 386)

Fiesta es para la RAE “reunión de gente para celebrar algo o divertirse” por tanto, atañe a la lúdica en comunidad, lo que para la Bauhaus se convirtió en espacio de formación y transmisión de pensamiento. “El factor «juego» es un factor de desorden, pero también de flexibilidad”, dice Edgar Morin en su teoría de la complejidad (Morin, 1998, pág. 82), por tanto se puede comprender el modo de hacer y de vivir el arte en la Bauhaus como una manera flexible de asumir el oficio, pero también de enfrentar la realidad, de dialogar con ella. La celebración, la fiesta era una de las características de la escuela, “cada semana había una pequeña fiesta en la Bauhaus y cada mes una más grande, generalmente de disfraces, sobre algún tema particular” (Mata, 2019, pág. 390), se festejaba el cumpleaños de los maestros, los cambios de estaciones, entre otras motivaciones, los acontecimientos personales solían conmemorarse como fiestas e incluso se inventaban unos de

⁸ Indisciplina se asociará al término acuñado por Morin, “Transdisciplinaria significa, hoy, indisciplinaria” (Morin, 1990, pág. 48), reflexionando sobre la necesidad de mirar hacia lo incierto, hacia la ambigüedad, lejos de quedarse solo en la lógica del pensamiento científico. También se pretende generar la asociación con la definición que da el Diccionario de la Lengua Española: “Falta de disciplina”, precisamente para interrogar la definición cerrada de las disciplinas.

estos festejos como parte de los cursos, como el aniversario primero del edificio de Dessau, en el que crearon la indisciplina en favor de la “Fiesta de las frases hechas”, una actividad que hizo parte del curso preliminar en el cual se palpaban las cualidades del material con los ojos cerrados” (Ackerman, 2006, pág. 135), se puede pensar en la dinámica de la fluidez de la indisciplina en lugar de la rigidez propia del pensamiento fragmentado disciplinar. Como dice Morin “Transdisciplinaria significa, hoy, indisciplinaria” (Morin, 1990, pág. 48), reflexionando sobre la necesidad de mirar hacia lo incierto, hacia la ambigüedad, lejos de quedarse solo en la lógica del pensamiento científico.

La indisciplina entonces se podría entender que se erige como principio creativo en la Bauhaus ya que justamente constituye una perspectiva que dialoga con la incertidumbre, quebrando las barreras de la ciencia y ubicándose en la brecha, permitiendo la concepción de la unidad al mismo tiempo que de la diferenciación. Artes, oficios, artesanía, tecnologías, ciencias, religiones, en la Bauhaus se vivió la complejidad de los fenómenos de asociación y organización de lo cognoscible, permitiendo la disociación y la desorganización, se había generado un lenguaje que permitía circular con fluidez por los mundos físico, social y cultural, mediante una redefinición compleja de la noción de arte. En la escuela hubo una fuerte relación entre los talleres y sus disciplinas, como fueron los de arquitectura y teatro, “ejemplo de transversalidad artística que ponía en evidencia, desde un título, el diálogo entre las dos artes que por antonomasia habían sido consideradas promotoras de la multidisciplinaria” (Mata, 2019, pág. 377).

Imagen 41: Fiesta de la Bauhaus en el castillo del Ilm, Weimar, 1924.



Fiesta de la Bauhaus en el castillo del Ilm, Weimar, 29/11/1924. [Fotografía de Louis Held]. Los letreros nombraban la dramaturgia de la fiesta Imagen extraída de (Ackerman, 2006, pág. 132)

¿Qué papel jugó el cuerpo en la Bauhaus? Desde Gertrud Grunow hasta Oskar Schlemmer, se enseñaba sobre corporeidad, se incluía el aparato biológico y físico en el juego del aprendizaje. El goce del movimiento y la conciencia corporal se pueden advertir en el despliegue visual de la escuela en Dessau. Como asevera Mata en su tesis doctoral, el propósito de las artes escénicas y lo performativo en la Bauhaus estaba estrechamente vinculado al objetivo de “hacer coincidir a profesionales procedentes de distintas disciplinas y generar entre ellos el ansiado sentimiento de comunidad que se había establecido como pilar básico de la Institución desde su fundación” (Mata, 2019, pág. 372). El papel clásico del bohemio se había desmitificado después de ver a los estudiantes

jugando y practicando deportes, no solamente en los espacios destinados para ellos como gimnasios y canchas deportivas sino también en los jardines, permitiendo que el cuerpo se liberara a partir del movimiento armónico. Para los maestros como Schlemmer la capacidad de involucrarse en estas actividades corporales y gozar de la celebración era fundamental para definir el carácter del creador (Mata, 2019, pág. 389). Una metáfora de la máquina encarnaba el cuerpo en la escuela, una unión entre la creación y la vida manifestada también en la danza, en las representaciones escénicas y teatrales. Activar el cuerpo era una idea de una vida sana y por tanto de una mente sana también, que provocarían la experiencia corporal simultánea, artística y de utilidad y funcionalidad indiscutible, era una formación para la liberación, como lo decía la profesora de la primera clase de gimnasia impartida a más de 30 alumnos de la escuela “Quizás me sea posible presentarle personalmente a los artistas de la Bauhaus adiestrados en libertad” (Ackermann, 2006, pág. 89). Esta concepción iba a incidir también sobre la clara conexión entre el cuerpo y el espíritu como principio básico para el ejercicio creativo y se convirtió en el epicentro de la teoría del curso preliminar en Weimar, generando una permanente actividad de activar el cuerpo y ponerlo en la escena de las reflexiones, como mediador de la pedagogía y como objeto de estudio en sí mismo, tanto como modelo para ser esculpido o dibujado, como herramienta básica de la creación escénica.

2.1.2. Cómo el curso preliminar favorece la interdisciplinariedad y la actuación del cuerpo en el ejercicio creativo.

El *Curso Preliminar* obligatorio, creado para todos los estudiantes de la escuela se ha considerado como una de las características más originales de la Bauhaus y con mayores consecuencias sobre la pedagogía y la formación de artistas y diseñadores. Comenzó a funcionar en el verano de 1920, con una duración de un semestre y luego pasó a un año. Este curso permite hacer un seguimiento al desarrollo de la escuela en tanto sus programas de estudio.

En la época en que Josef Albers lideró el *Curso Preliminar*, base fundamental para dar inicio a los estudios en la escuela, se puede encontrar un interés que ocupa la reflexión de este acápite, la interdisciplinariedad entre las artes y el diseño o en su momento entendidos como oficios técnicos, pues desde el curso preliminar, amplió las concepciones de Johannes Itten (1888-1967, Suiza) en cuanto a la noción espiritual de las prácticas creativas y comenzó a innovar lo convencional de la pedagogía desde la propuesta de liberar la fuerza creadora de los estudiantes mediante la implementación de la lúdica y los ejercicios libres de prejuicios en búsqueda de facilitar los descubrimientos por cuenta propia. En este sentido, los alumnos debían comprender el universo de los materiales, su idiosincrasia y sus posibilidades de ser aplicados a las áreas de interés específicas. La experimentación se erigió como base de creación y de pensamiento, pues permitía extraer conclusiones mediante el juego de laboratorio, permitiendo las mezclas, las libres combinaciones entre áreas que solían estar delimitadas por las disciplinas. De igual modo apeló al sistema sensorial como método de acercamiento al diseño y la creación artística, posicionando de nuevo el cuerpo como elemento el intermedio en donde las emociones, las percepciones se alineaban con los materiales.

Frente al *Curso Preliminar* de Johannes Itten, quien fue su primer director, se puede observar que nace especialmente con el propósito de formar íntegramente, es decir, no sesga la educación a un área específica ni a los elementos técnicos del creador, sino que contribuye a romper con las tradiciones de las escuelas de la época, en donde se esculpía, se dibujaba o se pintaba, por ejemplo, sería el maestro Itten quien posteriormente recomendaría la vinculación a la escuela de Schlemmer, y quien con su vasta experiencia anterior en su propia escuela de Viena, quiso proponer una enseñanza “pluridisciplinar que en su apertura a la interconectividad entre las artes, propiciaba un ambiente apto para la práctica del teatro” (Mata, 2019, pág. 431) asimismo insistió en la relación equilibrada entre la ciencia y el interior del artista, además de “fomentar las capacidades creativas de sus alumnos en una primera fase, más allá de todo sentido práctico, conforme al espíritu crítico con la cultura de la época” (Smitz, 2006, pág. 360), fortaleciendo la idea de la formación humana elevada más como una ideología, se entiende entonces cómo el curso preliminar se comprendió desde la combinación de normas objetivables del material y la forma, con intuición subjetiva, a partir de las experimentaciones libres. Como dice Morin, “Somos coproductores de la objetividad” (1998, pág. 99), porque conocer es una suerte de traducción de la realidad. El cuerpo vuelve a aparecer como un elemento fundamental de la escuela, pues Itten asumía que la sensación debía resonar en el propio cuerpo al crear “Brazo, mano, dedos, hasta el cuerpo entero debían inundarse de ese sentimiento” (Smitz, 2006, pág. 364), dejando identificar la importancia del cuerpo en el ejercicio de sentir para crear, el cuerpo como mediador entre las ideas, las sensaciones y las producciones, una mirada pedagógica que integra la formación técnica con el cuerpo, pues ponía en paralelo las propiedades de los materiales con las maneras en que el cuerpo podía percibirlos, mediante largas listas de correspondencia entre lo técnico y lo perceptivo. Lo tosco, lo blando, lo líquido no se debía solo ver, sino que debía ser sentido por los estudiantes. Como lo propone Morin, desconocemos nuestro cuerpo y desde él desde donde surge el conocimiento de las cosas, habla de la brecha que existe entre el ser humano y su relación consigo mismo, entre el conocedor y lo conocido, y que esto afecta el ejercicio de crear, “Lo desconocido no es solamente el mundo exterior, es, sobre todo, nosotros mismos. Así es que, vemos cómo el conocimiento supone la separación entre el conocedor y lo conocido, y supone la separación interna con nosotros mismos” (Morin, 1998, pág. 99).

El *Curso Preliminar* de la Bauhaus fusionó el cuerpo con el mundo material para facilitar el ejercicio creativo, Itten propuso la indagación entre el cuerpo del estudiante con el mundo exterior para facilitar la experimentación. En relación con el pensamiento complejo, íntegro y humanista permite conectarse hacia una pedagogía integradora y básicamente unificada entre el mundo y el cuerpo. Una visión que apoyará esta investigación sobre la multidisciplinariedad en la Bauhaus, pues el aporte de Itten a la pluridisciplinariedad “se puso en evidencia al contar, para el diseño de sus ejercicios, con la ayuda de la que fuera la primera maestra mujer de la Bauhaus -y la única en la era Weimar-, Gertrud Grunow” (Mata, 2019, pág. 435), a partir de sus ejercicios con la voz y mediados por la sinestesia, evidenciando la apuesta mencionada sobre la unión del mundo exterior con el ser interior, con el cuerpo de quien conoce.

Esta versión que fusiona la creación con la vida, la construcción de preceptos para el arte y el diseño desde el relacionamiento del cuerpo y sus afectos con el entorno cotidiano, cultural y social también fue una configuración dada en el *Curso Preliminar* cuando lo tomó László Moholy-Nagy,

pero con un acento en lo elemental, es decir, en la capacidad del arte de construir no a partir de la filosofía sino de sus elementos propios. “El artista es solo un exponente de las fuerzas que configuran los elementos del mundo” (Schmitz, 2006, pág. 369), aquí se logra ver cómo la Bauhaus fortalece el cuestionamiento de la objetividad a partir del cuerpo de las sensaciones del creador, es decir, la objetividad del mundo exterior se interroga mediante la activación de las sensaciones subjetivas, por ello el acto de crear está compuesto por el conocimiento de las percepciones táctiles, ópticas, olfativas, gustativas, auditivas, para dominar finalmente el material, la forma, la creación. La principal aportación de Moholy-Nagy se basó en “instaurar una educación por proceso de forma técnica, si bien la experimentación a través del juego libre de la intuición siguió siendo considerada por encima del resultado” (Mata, 2019, pág. 458). Se transforma el material a través de un nuevo contenido humanista, social, cultural que pasa por el cuerpo. Esto se puede ver también a la luz del pensamiento complejo de Morin, quien infiere que lo social se abre al cuerpo en su materialidad física y a lo imaginario en sus expresiones individuales (1998, pág. 4), ratificando la importancia de la subjetividad en la configuración del significado del mundo dentro el ejercicio creativo que proviene desde las prácticas pedagógicas de la Bauhaus.

2.1.3. Schlemmer: Diálogos entre el cuerpo humano, el teatro y la escultura.

En las primeras décadas del siglo XX encontramos un personaje crucial en la Bauhaus, Oskar Schlemmer (1888-1943, Alemania), quien estuvo dirigiendo dos de los talleres más relevantes en esta discusión: el taller de escultura y las puestas en escena de teatro. Cuerpo y objeto en cabeza de un mismo creador, que nos dejará ver un poco sobre las relaciones que desde allí se comienzan a tejer en diferentes direcciones, posiciones geográficas, con diversidad de nombres, de estilos y saberes, generando un vasto recorrido que seguro podremos comprender mejor en el desarrollo de la tesis.

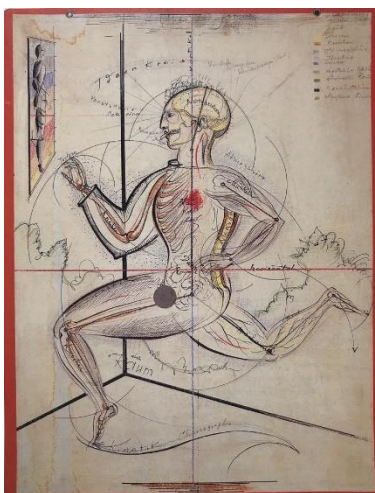
Oskar Schlemmer es una referencia histórica sobresaliente enmarcada en el campo del arte, el diseño y el teatro, que sirve para advertir la concepción del cuerpo humano como una constante de todo hecho creativo y nos permitirá repensar la configuración del cuerpo a partir del lenguaje escultórico en el contexto de la Bauhaus.

El autor pensaba que “el cuerpo humano era un encadenamiento de distintos círculos de ideas con medios de representación gráficos y estructura naturalista que dirigía sus pasos a un mundo de las ideas trascendental” (Kirchmann, 2006, pág. 285)

La escuela de la Bauhaus, tuvo dentro de su equipo de docentes a Schlemmer, durante el período de 1920 a 1929, quien alimentó la vigencia de las vertientes dominantes de la escuela, la conceptual y la estética, pues fusionó reflexiones filosóficas con expresiones formales que partieron esencialmente del cuerpo humano. Como respuesta a un mundo fragmentado por la guerra y con una iniciativa sensible de crear para transformar, une las tendencias figurativas románticas de pintores como Johannes Itten y los modos de producción exactos, rígidos e industrializados propios del constructivismo del estilo de Moholy-Nagy (1895-1946, Estados Unidos). Desde un ejercicio

creativo que tenía como propósito el cambio permanente, Schlemmer declara que es la escuela el espacio para promover el cambio y que, de manera involuntaria, la Bauhaus se constituía como un punto de referencia para medir las grandes transformaciones políticas e intelectuales del sistema cultural, “así la historia de la Bauhaus es también la historia del arte contemporáneo” (Kirchmann, 2006, pág. 280). El taller de teatro funcionó inicialmente como el refugio y el lugar de ensamblaje para los intereses metafísicos de Schlemmer y cuando la perspectiva mística se desvaneció pasó a ser un espacio más para la experimentación y el movimiento en donde se percibía fuertemente el trabajo en el campo escénico. “La visión pluridisciplinar que había expuesto Gropius en su manifiesto, en el taller de teatro se investigaban las distintas formas de artes escénicas: danza, música, teatro, pantomima, espacio, luz, sonido” (Mata, 2019, págs. 511-512) contribuyendo a la posibilidad de construir sinergias y crear en equipo.

Imagen 42: Oskar Schlemmer, El ser humano en su contexto, 1928.



[Tinta china, lápices y lápices de colores sobre papel, todo sobre cartón], 53 x 41 cm. Imagen extraída de (Kirchmann, 2006, pág. 285).

Con el análisis de este referente se pretende crear una imagen que nos traiga de la historia un señalamiento protagónico para la relación entre el cuerpo humano y las diferentes manifestaciones artísticas, que trascienda el vínculo reconocido de la figura humana como base visual para la representación pictórica y escultórica, asunto que tiene antecedentes milenarios en los anales de la historia del arte. Por esto, situarse en la Bauhaus es ubicar la mirada en un proceso interdisciplinario, que relaciona la arquitectura, la pintura, la escultura y el teatro. Oskar Schlemmer, además de ser el director del taller que organizó de mejor manera las fiestas de la escuela en su traslado a Dessau, en donde se fusionaron: teatro, juego, danza, la música jazz (...) e incluso experiencias gastronómicas (Mata, 2019, pág. 398), desarrolla vínculos interdisciplinarios desde sus bitácoras de ilustraciones, sus reflexiones, sus propuestas escénicas y su famoso curso “El Hombre”, dictado en la Bauhaus en 1928. En este, postulaba que el cuerpo humano era una pauta capaz de resistir por sí misma la fragmentación social de principios del siglo XX. Es el cuerpo el punto de referencia de toda su producción, como medida para la arquitectura, como referente para la pintura, como fundamento principal de la representación escénica. En sus formulaciones, se evidencia la clara

analogía de las formas del diseño y la esencia de la composición de la imagen con la estructura del cuerpo humano, mostrando cómo puede nacer de este, una creación abstracta hecha a partir de volúmenes

El cuadrado del tórax, el círculo del vientre, el cilindro del cuello, el cilindro de los brazos y las pantorrillas, la esfera de las articulaciones de los codos, rodillas, hombros, tobillos, la esfera de la cabeza y de los ojos, el triángulo de la nariz, la línea que une corazón y cerebro, la línea que une rostro con aquello que vemos, la belleza que se crea entre el cuerpo y el mundo exterior, su relación con su luz simbólica (Kirchmann, 2006, pág. 285)

A partir de las imágenes planteadas en el anterior texto, se puede comprender una relación de equivalencias entre el cuerpo y los sólidos manejados en la composición escultórica, gracias a la traducción de las partes anatómicas por la clara evidencia de triángulos, círculos, cilindros, esferas, entre otras figuras. Ya no es el cuerpo dibujado a partir de formas geométricas, como en los bocetos de grandes artistas de anteriores épocas, sino que Schlemmer plantea una nueva manera de objetivar el cuerpo. Nunca persiguió la representación naturalista o subjetiva del ser humano, si no la construcción de figuras a partir de un lenguaje universal, que si bien observamos en los diseños de los vestuarios y escenografías de su Ballet Triádico (IDIS Ballet Triádico, 2021), se puede evidenciar cómo este conjunto de geometrías, que parten de las descripciones de la anatomía humana, se transforman en vestuarios sólidos, geométricos, casi esculturales, que nos hacen preguntar por una nueva manera de desarrollar el diseño del vestuario escénico: la escultura.

Imagen 43: Cuerpos con vestuario para el Ballet Triádico.



Imagen tomada de (IDIS Ballet Triádico, 2021), recuperado en mayo 25 de 2022.

Los figurines determinan el espacio y crean el espacio arquitectónico, al mismo tiempo que ejecutan la actuación. De manera similar, se le puede asociar el entendimiento del cuerpo con la arquitectura en la medida que el conocimiento del cuerpo humano, impartido por Schlemmer en su curso, implicaba conocer la distribución organizada y refinada de sus partes, “como un edificio de carne músculos y huesos” (Kirchmann, 2006, pág. 87). No obstante, no se queda en una comparativa estática, si no que dirige su estudio al movimiento del cuerpo en el espacio, deriva cinética que extiende las dimensiones de la masa corporal hacia el vacío, generando una postura descentrada de la expresión convencional de la anatomía, ¿Podría hablarse entonces de una ampliación o descentralización de la representación, y por tanto una extensión de la expresión del cuerpo? El

cuerpo es entendido por Schlemmer como la frontera imponderable de toda configuración. La manera en la que él desarrolló la figura en el espacio se asocia con la concepción escénica de la representación dada en la historia del arte, pues recuerda las construcciones de la perspectiva que realizaba Giotto (1267-1337, Italia), 600 años antes, “en la que ésta se concebía como un pequeño escenario teatral, donde transcurría una escena sagrada poblada de figuras con cualidades propias de esculturas” (Schmitz, El diseño antropológico de Oskar Shlemmer, 2006, pág. 290). Se debe resaltar que esta manera de dibujar y entender visualmente la figura humana no equivale a la condición escueta, geométrica y abstracta con la que se bosqueja una escultura humana, sino a una comprensión del cuerpo a partir de las cualidades de la escultura, es decir: el volumen, la dimensión, la proporción, el material, la forma, etc., configurándose como un importante indicio de la expansión del cuerpo desde el campo escultórico en la historia de la Bauhaus.

Imagen 44: Abstracción. Dibujos para la serie del Ballet Triádico.

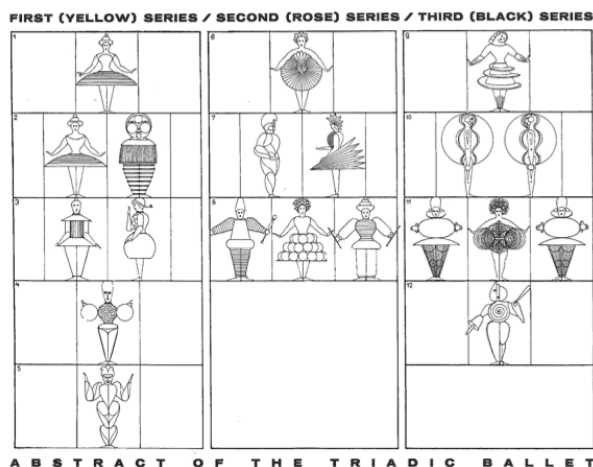


Imagen extraída de (IDIS Ballet Triádico, 2021), recuperado en mayo 25 de 2022.

2.1.4. El Ballet Triádico como indicio de la relación cuerpo y objeto, teatro y escultura.

El Ballet Triádico conquista un lugar relevante en el conjunto de la obra de Oskar Schlemmer. Ballet inaugurado el 30 de septiembre de 1922, con un período de vida de diez años, en el que tres bailarines ejecutaron doce números de baile con dieciocho vestuarios diferentes. Esta pieza tuvo su origen en el espíritu de renovación del teatro que Schlemmer experimentó a finales de 1912, luego de ver la producción de Pierrot Lunaire y de haber participado en la ópera Orpheus und Eurydike de Christoph Willibald von Gluck (Mata, 2019, pág. 557). Dicha experiencia enmarcada dentro de lo interdisciplinario fue crucial para que Schlemmer en compañía de la pareja de bailarines Albert Burger (1884-1966, Alemania) y Elsa Hotzel (1886-1966, Alemania) se unieran para crear una fusión escénica que agrupara música, danza y teatro, a partir de bocetos, pinturas, vestuarios, fotografías, ensayos, afiches y otros medios que sirvieron para documentar y amplificar la confluencia de las artes a partir del teatro (Mata, 2019, pág. 558), dando como resultado tres actos, los llamados ciclos amarillo, rosa y negro. Este ejercicio creativo permitió entremezclar diferentes lenguajes del arte y

del diseño, a partir de juegos escénicos entre la geometría y el cuerpo, como se puede observar en el escrito de diario de Schlemmer de 1922, de la selección de cartas de Oskar Schlemmer en las que escribe sobre la creación y las primeras representaciones del Ballet Triádico⁹:

El Ballet triádico: danza de la trinidad, rostros cambiantes del Uno, el Dos y el Tres, en forma, color y movimiento; debe seguir también la geometría plana de la superficie del suelo y la geometría sólida de los cuerpos en movimiento, produciendo el sentido de dimensión espacial que necesariamente resulta de trazar formas básicas como la línea recta, la diagonal, el círculo, la elipse, y sus combinaciones. (Triádico(s), s.f.)

El Ballet Triádico fue un proceso resultado del emprendimiento por aprender, investigar y crear interdisciplinariamente, pues comienza con indicios pictóricos, desarrolla la comprensión del espacio y se vuelca hacia la valoración del cuerpo humano desde su concepción geométrica y volumétrica que cobra vida a través de cuadros en movimiento. Oskar Schlemmer había diseñado antes de entrar como profesor en la Escuela Bauhaus toda la obra de Ballet Triádico, “con sus premisas centradas en las figuras geométricas y la utilización de ciertos colores, es innegable que había una simbiosis entre la Escuela y su obra individual” (Borsalino, 2017, pág. 118), y es en esta obra en donde fusiona su estudio entre el cuerpo y el espacio arquitectónico, generando relaciones armónicas, de similitud, de correspondencia y de continuidad, permitiendo un diálogo entre formas y líneas que van de la antropometría a la configuración geométrica del volumen. Las figuras geométricas utilizadas fueron las básicas de cilindro, cubo, esfera, prisma, cono y pirámide, con las cuales desarrolló el diseño de vestuario permitiendo que los cuerpos de los bailarines se transformaran en objetos que se movían en el espacio. Frente al diseño espacial, Schlemmer estaba interesado igualmente en aplicar la geometría desde la misma concepción del suelo en el cual se trazaría el baile, como una proyección espacial de la geometría portada como vestuario por los actores. Los escenarios eran despojados de cualquier similitud con la realidad, pareciendo más a unas representaciones oníricas de una tridimensionalidad inexistente que era además habitada por seres extraños, aunque obedeciendo a la figura humana reconocible.

Imagen 45: Escenas del Ballet Triádico, amarillo, rosa y negro.



[Fotogramas de los tres actos]. (IDIS Ballet Triádico, 2021), recuperado 25 de mayo 2022.

⁹ Esta es una traducción de dichas cartas, basada en Antología Selección, traducción y notas: Alejandra Medellín. Corrección de estilo: Dolores Ponce Cenidi. Danza José Limón. Febrero de 2010

Las figuras de esta pieza se constituyeron como base de las sesiones de teatro *Der Mensch* (El Hombre) dictadas por Oskar Schlemmer, “y de las danzas experimentales del Teatro de la Bauhaus en Dessau. La última exhibición del ballet fue en 1932, en París, tras una invitación de Fernand Léger. En 1934 se expusieron figurines en la Exposición Universal de París, y en 1938, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York” (IDIS Ballet Triádico, 2021).

El diseño de los vestuarios fue todo un acto matemático, “lo que buscaba el artista en este ballet no eran movimientos agraciados y con cierto estilo, sino todo lo contrario; el objetivo parecía ser por un lado eliminar gran cantidad de movimientos y dinámicas innecesarios para el coreógrafo” (Borsalino, 2017, pág. 118). Buscaba un baile que dinamizara la relación cuerpo y espíritu, planteando un reto enorme para los bailarines, debido a la incomodidad de algunos de los trajes y los movimientos tan calculados que debían ejecutar. Los vestuarios a veces se tornan semejantes a referentes previos del ballet clásico, como la aparición de un tutú portado por una bailarina en el baile Rosa, sin embargo es ahí donde la creatividad deconstructiva de Schlemmer sale a la luz, pues aparece reestructurado, con posibles rasgos cubistas; haciendo que la prenda vestimentaria, además de ser rígida como una escultura, se pueda contemplar al igual que se observa una obra de arte escultórica autónoma desde diferentes ángulos, con diferentes perspectivas, por tanto el espectador lo que observa son seres que no necesitan de ningún otro objeto que su propio cuerpo moviéndose en el espacio diseñado. Se pensaba que la obra obedecía a la creación de unos vestuarios “que recordaban a los autómatas de E. T. A. Hoffmann y que constituían una especie de laboratorio de experimentación cubista creado a partir de los medios más modestos” (Wesemann, 2006, pág. 534). También se asocian los bailarines con sus movimientos escénicos a marionetas, imagen que contrastaba demasiado con la perfección técnica exigida en la escena y llamaban más la atención que la coreografía en sí misma (538) e incluso posteriormente fueron expuestos en salas de museo, a la manera de exhibición escultórica, aunque estos ejemplares estaban realizados básicamente con papel maché y telas rellenas.

Lo escultórico y lo corporal aparecen de nuevo en la reflexión de sus encuentros, en este caso a partir de la geometría, como afirma Schlemmer “era un intento de constreñir a los bailarines en trajes más o menos rígidos, creyendo que su fuerza, tanto la física como la psíquica, bastaría para superar el entumecimiento de su indumentaria mediante la intensidad de movimiento” (Wesemann, 2006, pág. 538). En este sentido cobra relevancia la relación entre el cuerpo y las emociones dado en el Ballet Triádico, como manifestación de la fusión entre arte y vida, cuerpo y espíritu. De igual modo, es pertinente identificar que cuando el vestuario se rigidiza, comienza a desarrollarse un diálogo con el objeto escultórico debido a la asociación de quietud, estatismo y fuerza. “Un cuerpo en movimiento es la forma en movimiento. El movimiento del cuerpo transforma el espacio” (Wesemann, 2006, pág. 539), decía Schlemmer haciendo un análisis de su obra desde las formas básicas elegidas, los colores fundamentales y la relación con la danza, permitiendo visualizar nuevos diálogos entre el cuerpo y el espacio dados a través del diseño de vestuario, de las acciones corporales, de las apuestas interdisciplinarias para que vestuario, música y escenografía cobraran forma en movimiento. Por último, se puede resaltar la relación entre la gramática de los lenguajes del arte y el diseño dada en el Ballet Triádico, pues Schlemmer juega con el número tres de sus esquemas básicos: forma, color, espacio; igualmente destaca las dimensiones del espacio:

altura, profundidad, anchura; aplica las formas básicas de la imagen bi y tridimensional: esfera, cubo, pirámide que se corresponden con círculo, cuadrado y triángulo; enfatiza sobre los colores primarios: rojo, azul y amarillo, y forma finalmente su triada escénica: danza, música y vestuario. Se puede concluir entonces la fluidez del diálogo entre prácticas creativas, entre dimensiones de la imagen, entre elementos que constituyen los lenguajes del arte y del diseño, entre las artes de acción y las construcciones objetuales-espaciales.

2.1.5. La influencia de la Bauhaus en la producción creativa contemporánea.

Décadas después de su clausura, se podría pensar la Escuela Bauhaus como un conjunto de pedagogías y modos de entender el arte y el diseño revolucionarios que se gestaron en dicho lugar y que aún conserva eco en distintas escuelas de arte y facultades universitarias de todo el mundo. Según una entrevista con la profesora Ingrid Quintana, curadora de la exposición “Bauhaus Reverberada” realizada entre mayo y julio de 2021 en la Galería de la Cinemateca de Bogotá, Colombia “la Bauhaus es un estilo aún identificable en la estética de los espacios que habitamos; una categoría para referirnos a la interdisciplinaridad en las artes de la segunda mitad del siglo XX y una manera de entender cómo se relacionaron la producción plástica, la industria, las artes y los oficios”¹⁰, evidenciando que en la contemporaneidad estos saberes y modos de hacer se vienen relacionando de manera fluida y continua desde aquel entonces, a nivel global, identificando cómo las técnicas de producción de las artes toman procesos del diseño industrial y de la artesanía y de igual manera la industria hoy se nutre de la manufactura como valor agregado y de la producción técnica y simbólica del objeto artístico. En las escuelas de arte, arquitectura y diseño se pueden ver lazos comunicantes entre el cuerpo docente de diferentes áreas, núcleos comunes en donde los estudiantes de artes o diseño dialogan, practican, se activan sin delimitaciones rígidas de las disciplinas profesionales de sus carreras de estudio. Muestra de ello en Colombia son la Universidad de Los Andes en Bogotá, la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, por sólo enunciar dos ejemplos.

¿Cómo puede percibirse la influencia de la Bauhaus en América Latina y especialmente en Colombia?, frente a ello, Quintana explica:

Si miras a tu alrededor, seguramente la manera como se produjeron los muebles que habitan ese recinto, o el diseño de los libros que están en tu biblioteca, derivaron de una matriz de producción bauhausiana; si contemplamos el paisaje de nuestras ciudades occidentales – aun de las colombianas, con su carácter heterogéneo – hay huellas muy palpables del urbanismo moderno que, con aciertos y errores, se formuló desde la Bauhaus¹¹

¹⁰ Extraído de “Detrás de la Bauhaus Reverberada. Entrevista a Ingrid Quintana cocuradora de la exposición” realizada en miércoles, Mayo 12, 2021 - 09:51, en línea: <https://www.idartes.gov.co/es/entrevista/detras-de-la-bauhaus-reverberada>, consultada en enero de 2022.

¹¹ Extraído de la misma referencia anterior.

También es posible pensar la influencia de la Bauhaus en la estética, las maneras de trabajar conjuntamente y las metodologías de creación y producción en el campo de las artes audiovisuales en Colombia. Incluso a nivel cotidiano, muchos de los vestidos y accesorios, tanto los informales de uso urbano como los que vemos en el cine fantástico, aluden al espíritu festivo y experimental de la Bauhaus. Dice la diseñadora de modas Carolina Obregón, en el evento virtual de octubre 20 del 2020, *La influencia de Bauhaus en el diseño de producción de las artes audiovisuales*, que en la actualidad se vive y se enseña la estética de la moda, pero con la función de las piezas vestimentarias que viene de la Bauhaus, igualmente menciona la práctica pedagógica del taller, en donde se produce y se aprende desde la noción de lo artístico y el respeto por la naturaleza, formación que comprende la sinergia entre la sostenibilidad, el arte y el diseño, ideas provenientes también de la escuela Bauhaus (Facultad de Arquitectura y diseño, 2020). El artista plástico Ramsés Benjumea (Facultad de Arquitectura y diseño, 2020) se pregunta qué hay más allá de la pintura, el espacio y el tacto, es así que encuentra en ciertas imágenes cinematográficas las conexiones entre la pintura y la Bauhaus debido a las características del lenguaje pictórico y las narrativas visuales en movimiento, pues encuentra cómo la Bauhaus plantea no la distinción o límites entre las artes sino propiamente la interacción, permitiendo que el lenguaje, la comunicación y la vida dialoguen desde el arte contemporáneo, evidenciando el disfrute y el encuentro de preguntas de los principios básicos de Bauhaus sobre los materiales y entender las posibilidades creativas desde la materia, para concluir, las mixturas y los encuentros de estos lenguajes son muy relevantes en la actualidad.

En Colombia se mezclan los procesos de artesanía y arte aún hoy con fuerza. El tejido, la cerámica, el bordado se pueden identificar con facilidad en prendas de diseñadores de modas, o en salas de arte como parte de obras escultóricas o instalaciones. Es decir, el empirismo de las técnicas manuales de producción de piezas, sean de arte, de moda o de decoración, son muy comunes y esos diálogos se relacionan directamente con las sinergias planteadas por la Bauhaus.

Imagen 46: Imágenes del taller El baile de las formas: taller de creación de vestuario.



Taller diseñado por el equipo del Ballet Triádico de la Universidad Nacional de Colombia, que se hace en el marco de la exposición de Bauhaus Reverberada. Imagen tomada de: <https://cinematecadebogota.gov.co/actividad/baile-formas-taller-creacion-vestuario>, recuperado el 25 de mayo de 2022.

¿Cómo se trae el Ballet Triádico a Colombia? En la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, como parte de la celebración de los cien años de la Bauhaus, se realizó un ejercicio en conjunto con estudiantes de seis programas de pregrado diferentes, para hacer una interpretación del Ballet Triádico, bajo la dirección de la profesora Tatiana Urrea y Diany Lorena Garnica, titulado “*El baile de las formas: taller de creación de vestuario*”, debatiendo sobre traer algo tan europeo a

Latinoamérica. Parte de los resultados que obtuvo el taller fue que uno de los vestuarios fue un Poporo en oro que era uno de los bailarines, generando un elemento identitario.

En septiembre de 2022, se realizó en la ciudad de Medellín, la exposición citada “*Bauhaus Reverberada*”, que venía como réplica de la misma realizada en Bogotá durante el 2019, pero se actualizó con un énfasis en la reverberación que Bauhaus tuvo en la Universidad Pontificia Bolivariana, propia de Medellín y también con la apertura de una convocatoria para proyectos que plantearan actualizaciones sobre la filosofía creativa de la Escuela, mediante propuestas de arte, diseño gráfico, vestuario, joyería, escultura, video, entre otras expresiones.

Imagen 47: Infografías de la exposición *Bauhaus reverberada*, Medellín 2022.

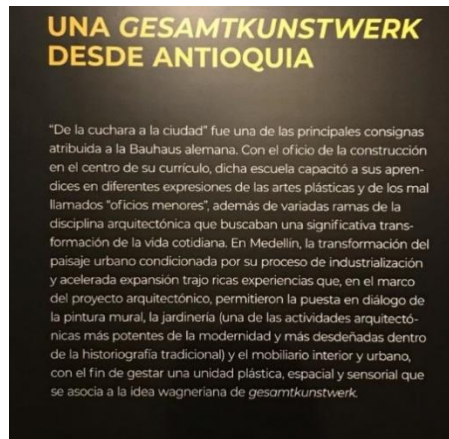


Exposición curada por el equipo docente de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Exhibición realizada en la Sala de Arte EPM, Medellín, Colombia, de septiembre a octubre de 2022.

La intención de las reflexiones de esta exhibición giraron en torno a la repercusión que tuvo la Bauhaus en Latinoamérica y en Colombia, especialmente en Medellín, y para ello se resaltan ideas que permanecen en las pedagogías de las facultades de arte, arquitectura y diseño actuales, como “El diseño es la integración de los requisitos tecnológicos, sociales y económicos, las necesidades biológicas y los efectos psicológicos de los materiales, la forma, el color, el volumen y el espacio” László Moholy-Nagy (director del Curso Preliminar en los años 1923-1928).

Con esta reflexión se comprende la conexión de diversos ámbitos del saber con el diseño y el arte, la articulación de los social, la vida cotidiana, las condiciones materiales y sus efectos en los individuos, que aún hoy se vive en las prácticas creativas colombianas. Se podría mencionar así la integralidad del diseño y el arte a la vida, visibilizada en la idea bauhausiana de arte total.

Imagen 48: Infografía de la exposición “Bauhaus reverberada”, Medellín 2022.



Fotografía de infografía de muro, archivo de la autora.

“De la cuchara a la ciudad” fue una de las principales consignas atribuida a la Bauhaus alemana. Con el oficio de la construcción en el centro de su currículo, dicha escuela capacitó a sus aprendices en diferentes expresiones de las artes plásticas y de los mal llamados “oficios menores”, además de variadas ramas de la disciplina arquitectónica que buscaban una significativa transformación de la vida cotidiana. En Medellín, la transformación del paisaje urbano condicionada por su proceso de industrialización y acelerada expansión, trajo ricas experiencias que en el marco del proyecto arquitectónico, permitieron la puesta en diálogo de la pintura mural, la jardinería (...) y el mobiliario interior y urbano, con el fin de gestar una unidad plástica, espacial y sensorial que se asocia ca la idea wagneriana de gesamtkunstwerk. Texto extraído de la infografía de la exposición (Bolivariana, 2022)

Imagen 49: Exposición Bauhaus reverberada, Sala de arte EPM, Medellín 2022.



Exposición curada por el equipo docente de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Exhibición realizada en la Sala de Arte EPM, Medellín, Colombia, de septiembre a octubre de 2022.

Otro ejemplo para citar proviene de la Facultad de Vestuario en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, institución citada directamente en las reflexiones de “Bauhaus Reverberada, Medellín 2022”, el ejercicio de maquillajes artísticos desarrollados bajo los conceptos fundamentales de la Bauhaus y aplicados a las problemáticas de investigación del taller de primer

semestre de Diseño de Vestuario, dando los siguientes resultados, exhibidos durante el 2019 en la Sala de Arte del Mini auditorio de la Escuela de Arquitectura y diseño de la UPB:

Imagen 50: Trabajos de estudiantes, Taller de proyecto I, Diseño de Vestuario,. 2019.



[Fotografías]. Cuerpos intervenidos con maquillaje corporal, elementos construidos a base de cartón, malla metálica, tapas de gaseosa, copa plástica, alambre de púas y pelotas plásticas. Docente María Isabel Naranjo. Archivo de la autora.

Se puede observar en la praxis pedagógica que el cuerpo es soporte y fundamento de la expresión simbólica, mediante el uso de materiales cotidianos y mediante el maquillaje y transformación del rostro y del cabello mediante el peinado. Todos estos proyectos se basaron en la investigación de la Bauhaus y sus elementos formales como principio de diseño.

Imagen 51: Fotografías de los trabajos de estudiantes del Taller de proyecto, primer semestre de Diseño de Vestuario, docente: María Isabel Naranjo. 2019.



Cuerpos intervenidos con maquillaje corporal, elementos construidos con espirales plásticas, plumas rojas, máscara de plástico pintada con acrílico, papel, y lana azul. Archivo de la autora.

La temática para la realización de estos maquillajes y artefactos, se basaba en la Bauhaus en relación con sus historias de vida cotidiana. Se exhibieron en la *Sala Múltiple del Bloque de Arquitectura y Diseño* de la UPB, Medellín, 2019, evidenciando cómo esta escuela aún continúa

permeando las pedagogías de las áreas creativas del diseño y entablando diálogos con el arte y la historia.

En estos ejemplos de estudiantes se puede observar cómo el cuerpo se ve afectado en su silueta, en su forma y en su textura, mediante la geometría de los objetos, la calidad de los materiales, los colores, es decir, cómo los elementos de la imagen como forma, dimensión, color y textura amplían la concepción simbólica y formal del cuerpo, incluso llegando a afectar la condición funcional de sus partes. Cómo funciona un cuerpo planteado de esta manera, cómo se reconstruye la interpretación del rostro mediante el uso de la forma, del objeto. Función y forma, cualidades fundamentales para el diseño de Bauhaus se imbrican generando un espacio de creación único, en donde cada uno de estos elementos va y viene, lo que da función se vuelve forma, lo que da forma condiciona la función.

2.1.6. Conclusiones sobre la interdisciplinariedad en la creación artística propia.

Como posicionamiento creativo frente al proceso investigativo realizado hasta este primer acápite relacionado con la Escuela Bauhaus y sus aportes a la articulación entre arte, diseño y vida cotidiana, se crea la obra performática titulada *Piel-papel*, video-performance-mapping sobre el cuerpo, resultado de la colaboración entre la autora y el diseñador Oscar Murillo.

Imagen 52: Piel-papel, video-performance-mapping, María Isabel Naranjo y Óscar Murillo, 2022.



[Fotogramas de la video-performance-mapping]. Video completo en:
<https://www.youtube.com/watch?v=85rF4ZFIG1l&t=1s>

La pieza fue expuesta en la galería *Casa Enso*, Antioquia, Colombia. Seleccionada para la exposición *Bauhaus Reverberada* en la edición realizada en Medellín durante el 2022 como parte de los proyectos que actualizaban la filosofía de la escuela alemana dentro de las prácticas creativas contemporáneas.

Piel-Papel es una apuesta por generar transdisciplina desde las artes plásticas como la performance, el diseño de vestuario y el diseño gráfico desde su manifestación tecnológica del mapping. Acción: El cuerpo de María Isabel Naranjo está cubierto por un artefacto vestimentario de papel en el cual Óscar Murillo proyecta tres secuencias de imágenes lúdicas inscritas en los tres

momentos del Ballet Triádico: rosa, amarillo negro, que parten de los elementos básicos del diseño y se amplían desde la contemporaneidad mediante la animación de objetos cotidianos como una navaja, un martillo y unas tijeras que cortan un teléfono.

Entendemos que la Bauhaus fue un escenario de mezcla, colaboración y disfrute, en el cual el hacer significaba trabajo en común, improvisación, juego y experimentación (Ackerman, 2006, pág. 127), posibilidad que se materializa en nuestra propuesta ya que la acción performática *Piel-papel* entra en juego con las imágenes y sonidos que se instalan y proyectan sobre el vestido creando un diálogo con la incertidumbre, quebrando las barreras de la tecnología y ubicándose en la brecha con el arte y el diseño de vestuario, permitiendo la concepción de la unidad al mismo tiempo que de la diferenciación de los elementos que entran en juego.

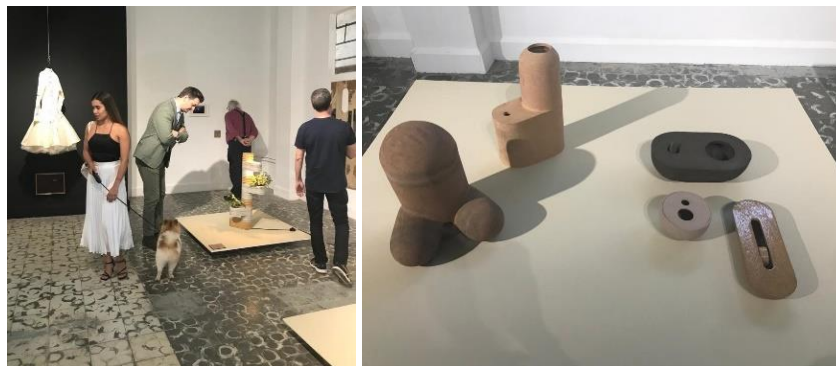
Imagen 53: Exposición *Bauhaus Reverberada*, galería Casa Enso, Antioquia 2022.



Piezas publicitarias de la exposición *Bauhaus Reverberada*. Se visualiza la participación de la autora María Isabel Naranjo dentro de los artistas seleccionados.

La exhibición contempló piezas de diseño de uso doméstico, joyería, mobiliario, así como esculturas, tejidos, vestuarios, permitiendo visualizar las imbricaciones de un ejercicio de relacionamiento, interacción y diálogo entre el diseño y el arte, aún presente en nuestra época.

Imagen 54: “*Bauhaus Reverberada*” en Galería Casa Enso, Antioquia 2022.



Imágenes de la inauguración. Fotografías propias.

Imagen 55: *Piel-papel*, video-performance-mapping instalado en sala, 2022.



Vista para percibir la pieza montada en sala, su escala y la experiencia del espectador en la exhibición de *Piel-papel*.
Fotografías propias.

La creación de la obra *Piel-papel* dinamiza las categorías de interdisciplinariedad entre el arte y el diseño, lo que más adelante se denominará *Cuerpo-vestido*, en la medida en que se activan prácticas performáticas con puesta en escena al estilo teatro Bauhaus mediante el diseño de los momentos de acción, los conceptos que corresponden a los tres momentos de los que se compone, pensando en las luces teatrales pero aportando el componente de improvisación, de intervención sensible mediante la performatividad realizada con el artefacto y la imagen audiovisual. También la obra activó la colaboración que se vivía en la escuela Bauhaus ya que se elaboró entre un diseñador industrial y una artista plástica, construyendo los elementos visuales y estéticos desde el trabajo conjunto, forma y performatividad, sonido, movimiento corporal y la narrativa de la pieza, fueron construcción colectiva. El desarrollo técnico que imbricaba la conexión entre función y forma fue puesto en acción ya que la funcionalidad simbólica de las narraciones cotidianas hechas mediante el video se enriqueció con la afectación física del cuerpo, es decir, con la funcionalidad de la forma corporal, la silueta del vestuario y la activación tecnológica del mapping para transformar el cuerpo.

La pieza que se porta ¿se podría catalogar como escultura, volumen o pieza escultórica?, en el taller de Oskar Schlemmer se pudo observar ese diálogo entre la gramática del lenguaje escultórico y el lenguaje del diseño de vestuario, posibilitando el juego entre los materiales, las formas creadas y los usos de las piezas para que fueran parte escenográfica o parte de vestuario. Cómo los artefactos vestimentarios generan la relación *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-vestido* desde una práctica creativa dinámica y libre, utilizando las disciplinas y rompiendo con los límites de las técnicas y saberes, para generar una idea del cuerpo como lugar sensible del acto escénico, performático y tecnológico desde el diseño y el arte.

Finalmente es de tener presente que la pieza fue diseñada y desarrollada teniendo presentes los momentos bélicos de la cotidianidad, tales como cortar, rebanar, picar, tasajear, partir, golpear con un martillo, en la que se utilizan herramientas e instrumentos coloquiales para cocinar o trabajar, pero ahora desde un componente poético como la animación. Las prácticas creativas que se generaron en el desarrollo de esta pieza condensan las metodologías proyectuales y artísticas propias del diseño y las artes visuales que desde la modernidad llegan a nuestro contexto mediante la reverberación de la Bauhaus, ampliando posibilidades creativas y dialógicas en donde la

sensibilidad de la vida en su día a día se potencia como núcleo de ideas y afectos para la creación artística contemporánea.

Para cerrar este acápite, se concluye que las lógicas y dinámicas de la escuela Bauhaus no solamente propusieron un estilo específico, sino que generaron una paulatina construcción, aun en el siglo XXI, de estéticas que contribuyeron a la consolidación de un lenguaje plástico moderno llevado a lo contemporáneo, con un impacto significativo en nuestros modos de crear, pensar, habitar y usar el cuerpo, los espacios y los objetos; estéticas enriquecidas por las particularidades locales en las que surgen propuestas de diverso valor simbólico y funcional; interdisciplinarias y aliadas con la vida cotidiana.

2.2. El desdibujamiento de los límites de los lenguajes artísticos en Fluxus.

Imagen 56: Allan Kaprow. Yard, 1961.



[Fotografía de happening], extraída de <https://masdearte.com/especiales/happenings-acciones-y-Fluxus-azar-en-juego/>, recuperado 26 de abril 2024.

Fluxus, nombre propuesto por su fundador George Maciunas (1931-1993, Lituania), es considerado como un movimiento internacional que se conforma desde el año 1961 como respuesta a los intereses diversos de varios artistas, que surge tanto en Estados Unidos como en Europa por el Dadá y la figura de John Cage. En oposición a la tradición artística de su época, Fluxus busca la mezcla de las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas. Participan artistas reconocidos como Bertold Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Nam June Paik, Vostell y La Monte Young. Fluxus nace como una experimentación formal, más que como un contenido, no obedece a la conocida dinámica de los movimientos de vanguardia porque no tuvo un grupo específico de artistas que hicieran un manifiesto según lo que debería ser en el arte de su época. Pero Fluxus puede ser una categoría útil al momento de considerar obras artísticas y nombres de artistas asociados a él, pues fue un punto de reunión de artistas experimentales que adoptó una actitud iconoclasta hacia las convenciones de las instituciones artísticas de sus respectivos países, que partió del supuesto de que el contenido novedoso requiere de nuevas formas, que estas posibilitan que las obras tengan nuevos contenidos capaces de llevar al público a nuevas experiencias, punto importante para la presente apuesta de tesis, ya que marcó un momento de la historia del arte en el que la experimentación condujo a los artistas al campo de lo interdisciplinario, o como dice Dick

Higgins, el terreno intermediático de la poesía visual, de la poesía sonora, y de varios tipos de happenings, entre otras posibilidades” (Higgins, 2019, pág. 25)

El proyecto colectivo Fluxus escapa de cualquier intento de categorización disciplinaria o delimitación de modos de hacer; su tentativa por instaurar una práctica artística en la relación de disciplinas permitió alojar en las propias obras el lenguaje justo para cuestionar el lugar del artista de mediados del siglo XX. Por esta razón puede considerarse a Fluxus como un indicio relevante para el desarrollo de esta tesis, pues plantea una dinámica fluctuante entre medios, metodologías, técnicas y saberes, que permitirá encontrar argumentos frente al campo extendido del arte que aplicaremos a la noción de cuerpo, desde el desbordamiento del lenguaje escultórico hacia sus áreas de definición gracias al antecedente de que Fluxus desarrolló unos modos de operar mediados en gran proporción por la presencia del cuerpo del artista.

2.2.1. La interdisciplinariedad o intermedialidad en el arte y su diálogo con la vida.

Todos los actos producidos por los artistas del Fluxus conducen al mundo (Mayer, 2019, pág. 21) y por esta razón el concepto *ampliado* de esta tesis cobra vigencia, porque el arte ha dado apertura a otros campos de hacer, saber y sentir. Incluso hasta ahora podemos ver que muchas obras se deslizan entre diferentes medios artísticos no de manera casual, pues si el concepto de separación entre medios se dio desde el Renacimiento (Higgins, Intermedia, 2019, pág. 73), se ha venido desarticulando a partir de las dos primeras revoluciones industriales y hasta la presente era de tecnología y automatización. Nuestros problemas sociales y los asuntos culturales no admiten más la sectorización, al estar en una sociedad prácticamente sin clases, las categorías estructuradas y por demás rígidas también se han desvanecido junto a ellas. “El arte Fluxus pretender, como alude el nombre, interpretar o reflejar como artístico lo banal, lo cotidiano, y por lo tanto lo que fluye y se somete al paso del tiempo, como la vida misma” (Mataix L, 2010, pág. 262), es así que Fluxus permite evidenciar el transcurrir de la vida mediante la fluidez de las acciones y actos artísticos, dejando de lado las manifestaciones rígidas e invitando a la sorpresa, a la incertidumbre, mostrando las realidades ni idealizadas que muchas obras de arte pretendían mostrar en tendencias artísticas de siglos anteriores. Lo sórdido, lo cotidiano, lo banal se muestra en esas fisuras en donde la música, las artes de acción y las artes plásticas en menor medida, se fusionan para crear estas experiencias.

En el campo del arte es difícil igualmente saber desde qué momento comenzó esta dinámica nómada y movедiza, pues podemos ver que los objetos de Duchamp (1887-1958, Francia) se encuentran verdaderamente entre los medios, entre la escultura y algo que se añade, en algunas ocasiones dibujo, texto, imagen, entre otras muchas. De igual manera artistas como John Heartfield (1891-1968, Alemania), Kurt Schwitters (1887-1948, Alemania) y Josep Renau (1907-1982, España) nos permiten ver cómo se invadió el terreno fronterizo entre la fotografía y el collage. Por otro lado, el ready-made puede ser considerado como un indicio intermediático para abordar los problemas de esta investigación, pues el *objeto encontrado* no pretende visibilizar medios puros, por el contrario, se instaura entre el medio artístico y el medio social, entre lo tridimensional y lo bidimensional, entre un lenguaje y otro. Sin embargo, es en la contemporaneidad donde son más

comunes las obras que se ubican entre las diferentes artes, a diferencia de las aproximaciones que *Fluxus* hacía entre instancias sociales, artísticas y culturales “no puedo nombrar una obra que se haya ubicado consciente e intermediáticamente entre la pintura y el calzado” (Higgins, *Intermedia*, 2019, pág. 75). Claes Oldenburg (1929, Suecia) parece situarse entre la escultura y los helados *Eskimo Pies*, continúa Higgins. Todavía queda mucho por hacer en esta dirección hasta lograr ampliar el arte a posibilidades estéticas más arriesgadas y enriquecedoras, sin embargo, recogeremos en esta investigación, los aportes dados en los diálogos entre arte, ciencia, tecnología y política que se verán reflejadas en creaciones de arte que seguramente reflejarán la vida misma y sus transformaciones culturales y sociales, pues como infiere Carmen Mataix, “si el arte Fluxus pretende plasmar la vida misma tendrá que reproducir, de alguna manera, este incesante cambio” (Mataix L, 2010, pág. 262), seguramente dejando ver las situaciones reales y cotidianas de los diferentes lugares de producción de los artistas.

Imagen 57: Marcel Duchamp junto a su Botellero, 1964.



[Fotografía de Ugo Mulas], extraída de <https://masdearte.com/especiales/arte-objetual-duchamp-surrealismo-pop-art-walter-benjamin/>, recuperado 27 de abril 2024.

Los propósitos de los artistas Fluxus no son tanto estéticos como sociales “e implican al eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos” (Marchán Fiz, 1994, pág. 206), abriendo paso entre las prácticas profesionales del arte desde la relación directa entre el arte y la vida y permitiendo producir arte para la manifestación de la cotidianidad social, política, cultural de los creadores y de sus espectadores, quienes también se ven involucrados en muchas de las disposiciones artísticas de Fluxus. Quiebre la noción cerrada de objeto artístico tradicional y comercial, instigando la institucionalidad del arte y ubicándose en favor de otros medios más populares como las revistas, las ferias, entre otras.

Sobre las intersecciones de lenguajes y soportes dadas en Fluxus, es válido anotar que el happening se desarrolló básicamente como hecho intermediático, un territorio inexplorado entre el collage, la música y el teatro. En las artes visuales y el teatro se pueden observar ciertas variables de construcción intersticial. Entre el happening, la música y la filosofía podemos ubicar a John Cage (1912-1992, Estados Unidos) y a Philip Corner (1933, Estados Unidos); los instrumentos autoejecutables de Joe Jones se pueden pensar en la grieta entre la escultura y la música. Finalmente podría preguntarse si el uso de los diferentes medios y sus intersecciones podría

definirse como un movimiento inclusivo, del cual el dadaísmo, el surrealismo, Fluxus mismo –sin ser un movimiento artístico específico- y el surrealismo, son etapas tempranas de esta corriente que a menudo tiene lugar en el arte contemporáneo. O mejor se podría considerar que el uso de estos lenguajes interdisciplinarios responde a una innovación inevitable de la historia del arte que ahora abordamos de manera más evidente en el siglo XXI. Lo intermediático, al instalarse en las fisuras, genera la idea de no situarse del todo en la noción de orden, comprendiéndolo desde lo racional, es decir desde la especificación, desde las definiciones normatizadas, como dice Mataix “El orden es una cierta configuración seleccionada por nosotros que, de alguna manera, está sometida a ciertos códigos, a los criterios de racionalidad que previamente hemos establecido” (Mataix L, 2010, pág. 267). Por el contrario, el desorden se produce cuando los criterios son móviles o no existen, es un permanente ir hacia la entropía, día a día ordenando el desorden, y es Fluxus el que pretende mostrar la vida misma en su permanente estado de fluctuación, habitando los lugares de los medios y de los intermedios, dirigiéndose al campo musical, al campo gastronómico, al campo de las artes visuales, etc., generando la fluctuación entre disciplinas, dejando ver el arte como parte de la vida, como artes viva, como artes de acción. Se ha considerado como una “modalidad de arte de acción.

Es un movimiento paralelo y ligado al happening, atento a una renovación de la música, el teatro y las artes plásticas”, como dice Marchán Fiz (Marchán Fiz, 1994, pág. 205). Como muestra de los actos Fluxus asociados al happening, encontramos a Allan Kaprow (1927-2006, Estados Unidos), quien reflexionó sobre las relaciones entre espectador y obra de arte, instalando espejos para que las personas se sintieran involucradas dentro de las creaciones, hasta “incluir personas vivas en los collages y los llamó happenings” (Higgins, 2019, pág. 76), planteando la ida y vuelta de la intervención, generando una ruptura entre los medios del arte y los receptores, planteando un nuevo orden para ver la obra o para concebir hasta dónde llega la obra y hasta dónde llega la vida.

Podemos inferir que desde los años sesenta el arte dejó de ser un objeto para convertirse en una práctica, cuyas variables no se comprenden como medios diferenciados, por tanto, en un momento como el nuestro, en el que la interdisciplinariedad se ha convertido casi en una nueva estructura, resulta indispensable revisar el carácter distributivo del Fluxus, cuya ruptura con la historia de la cultura occidental la vemos llegar a nuestro siglo. El interés intermedial de Dick Higgins (2019), que apuesta por las obras producidas entre medios, invita a pensar que aún es necesario revisar este tipo de creaciones entre fronteras, motivando el juego y el intercambio entre las disciplinas y los saberes que constituyen las artes contemporáneas, si algo específica al presente artístico es el interés en constituir un diálogo a través de la afectividad producida entre distintos campos, la misma ganancia que hace décadas una serie de artistas Fluxus empezaron a configurar de manera colectiva.

Gráfica 5: Explicación de la intermedialidad de Dick Higgins.

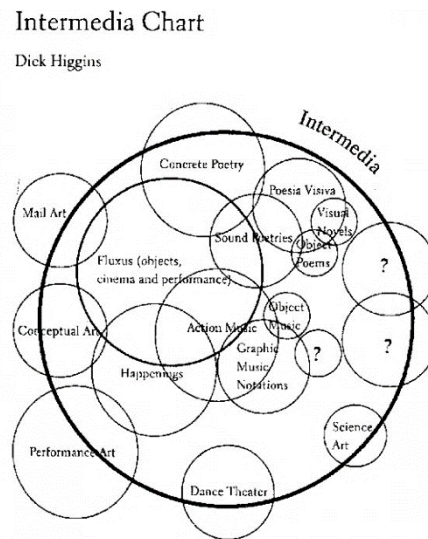


Diagrama donde se intersecan las diversas áreas para la creación, extraída de <https://revista.escaner.cl/node/220>, recuperado el 28 de abril de 2024.

La noción de Intermedia que propuso Dick Higgins fue crucial para superar la contradicción entre la tradicional estructura de las Bellas Artes y la nueva situación de diálogo interdisciplinario, “fruto de los grandes cambios que provocó la aparición de nuevas formas que parecían generarse en esas zonas fronterizas entre las diferentes artes, finalmente acabarían por liquidar aquel perimido esquema al borrar los límites entre ellas” (Padín, 2007).

Es importante profundizar en el juego de medios que se realiza desde las propuestas Fluxus y que incide sobre los comportamientos artísticos que se desprenden de él. Las prácticas artísticas empezaron a comprenderse como “un hacer siempre inconcluso y múltiple, un acontecer pasajero y continuo despojado del aura de singularidad propia de la obra de arte” (Riviere, 2011, pág. 422), propiciando un carácter temporal a las obras y permitiendo que la duración fluya, que el acontecer de la vida transcurra mediante los medios propuestos. Los medios utilizados por los artistas Fluxus fueron en contra de la planeación, del libreto rígido, permitiendo que los lenguajes utilizados propiciaran una declaración espontánea, comprendiendo que “el medio, en el cual el sujeto habla hace una determinada declaración” (Groys, 2008, pág. 115). Por esto, Fluxus propone una instancia intermedia y movediza del arte en el que collage, música, teatro, escultura aportan a la conformación de una declaración de los artistas de manera fluctuante, permitiendo combinar lenguajes creativos. “Una declaración contiene aquello que queríamos decir conscientemente. Se trata de nuestra información, nuestro mensaje” (Groys, 2008, pág. 115), por tanto el mensaje es ya el objeto, la fotografía en sí misma, más la película, la danza, la escritura, la pintura, etcétera. Fluxus permitió el desdibujamiento de los límites no solo de los lenguajes del artes sino también de la independencia de las declaraciones conscientes de los artistas, para inducir a que cada lenguaje tuviera una cierta autonomía para hablar y hacer sus propias declaraciones, “es el mensaje de los sonidos, de los colores, de las corrientes eléctricas, etcétera, es decir, de los soportes mediáticos que conservan su dimensión autónoma, inhumana” (Groys, 2008, pág. 117). Por esto, el uso de los

medios y en sus desórdenes, la condición intermedia fue desde Fluxus un camino irreversible para las prácticas artísticas del siglo XX, permitiendo fluir por los lenguajes con mayor soltura y decisión, al mismo tiempo que fluir por las interpretaciones, las intenciones comunicativas cerradas del arte aún de la Ilustración. “¿Es más razonable considerar el uso de lo intermediático (en vez de aquellos comportamientos tradicionales) como una innovación histórica inevitable e irreversible, más comparable, por ejemplo, con el desarrollo de la música instrumental que con el desarrollo del Romanticismo?” (Higgins, 2019, pág. 79).

Un artista importante de revisar dentro del movimiento Fluxus es Joseph Beuys, pues intentó finiquitar la idea del arte como manifestación aislada para consolidar una noción ampliada del arte, expandiendo el panorama de la creación y de la producción de acontecimiento artístico más allá de los géneros establecidos tradicionalmente dentro de la disciplina artística. “El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes” (Vásquez, 2007, pág. 2) y esta afirmación la rompe el Fluxus, en especial Beuys, propendiendo por la implicación del aparato social y cultural mediante la práctica artística, cómo generar un concepto ampliado de la estética que abra las puertas a una noción más centrada en lo humano o en la antropología del acto creativo.

La vida puede ser entonces concebida como arte y al contrario, el arte como parte de la vida. El movimiento Fluxus generó la posibilidad de concebir el arte como parte del fluir de la vida cotidiana, de la realidad, de lo más significativo de esta con todos los pormenores que esto implica. Beuys propone al programa de la “Universidad Libre Internacional” la continuidad entre arte y vida, “opera bajo diversas estrategias para perpetrar el atentado cultural por antonomasia, poner las obras en libertad, en libre circulación, así las obras abandonan la galería para actuar en la realidad gracias a una disposición artística y política determinada” (Vásquez, 2007, págs. 2-3). Por tanto, la propuesta de Beuys de que cada hombre es un artista abre la experiencia estética a la plataforma del espacio público incluyente, incorporando la voluntad y la sensibilidad de diversidad de personas, no necesariamente consolidadas como artistas, para lograr un alcance social y una dimensión política y en cierto sentido espiritual que da cuenta de la generosidad de lo humano como fenómeno creativo. La conversión de la política en estética, puede rozar peligrosamente el antecedente futurista” dice Marchán Fiz (1994, pág. 209) debido a la relación con Marinetti en sus manifiestos en donde la política nacionalista se veía interrogada por las creaciones de los artistas futuristas, pero la reflexión es pertinente ya que expone la vivencia del contexto político como goce estético, casi para concluir que la relación entre arte y vida se pueda convertir en una condicionante de la vida misma.

El arte adquiere desde Fluxus un alcance social y una dimensión política y sensible de los seres humanos para convivir con la historia propia, para afirmar la idea ampliada del arte que vinculaba la ética, la política y la estética, asunto que se verá en las posturas creativas de la autora de esta investigación, al configurar su obra en los intersticios dialógicos de la sociedad, su cuerpo y el objeto escultórico-vestimentario.

2.2.2. ¿Existe una influencia de Fluxus en la producción creativa colombiana?

A finales de los años setenta, Medellín era considerada por la institucionalidad del arte como una ciudad cerrada, representada estética e ideológicamente por una catedral de ladrillos, dividida entre liberales y conservadores y escandalizada por unas pinturas de la artista Débora Arango que revolucionaron esta escena tradicional, radical y moralista. De igual modo, los nadaistas fueron unos artistas y poetas que propusieron alternativas nuevas e irreverentes a esta situación anquilosada. Por otro lado, Las Bienales de Coltejer, creadas a partir de 1968 en la ciudad, abrieron la puerta a un arte internacional que conmovió la producción artística nacional y sacudió al público del arte. El arte no objetual empezó a estar en las discusiones de dichas bienales al unísono con los objetualismos y los hiperrealismos que se fijaban especialmente en el oficio y no en los hechos del contexto, ni en los conceptos. Alberto Sierra narra en su obertura del I Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano (Museo de Antioquia, 2011, pág. 15) que, a partir de 1973, la crítica de arte argentina Marta Traba, mostró por primera vez lo que era una performance en la ciudad de Medellín, con ejemplos de artistas.

Este panorama aquí expuesto tiene como objetivo esbozar que es solo a partir de los años setenta y sobre todo desde principios de los ochenta, que en el arte no solo local de Medellín sino de Colombia, se empezaban a generar preguntas por el arte no figurativo, objetual y tradicional, y empieza a hablarse de artes de acción y que de manera relevante, a partir de las bienales de Coltejer, los artistas internacionales fortalecen el impacto de unos nuevos modos de crear traídos de la escena norteamericana y europea. Dice Sierra:

Cuando hablábamos de que nosotros tenemos esa capacidad de digerir y de volver nuestro lo internacional, pensamos sobre todo en un culto a un personaje como Marcel Duchamp. Una manera de irónica y humorística de reinterpretar e interpretar de nuevo “el objeto del no-objeto y el juicio sobre la obra de arte (Museo de Antioquia, 2011, pág. 16)

Empieza pues a verse que el arte se aborda con otro concepto y de otra manera, comenzando a verse relaciones de la pintura y la escultura, lenguajes tradicionales, con otros más expandidos, de carácter conceptual y no figurativos, como acota Sierra a Rita Eder en el mismo catálogo: lo no objetual dentro de las artes visuales tendría que ser aplicado a experiencias que han sustituido el mundo de las cosas por el discurso del arte, el uso del cuerpo, el video o la performance que actúa las ideas formales o conceptuales que estructuran el quehacer del arte” (Museo de Antioquia, 2011, pág. 18).

El arte latinoamericano, también teniendo presente lo que se hacía en México, Argentina y Brasil de donde proveían muchos de los artistas invitados a estos espacios expositivos, significó que “El arte está, especialmente, en la convicción de los mismos artistas, en hacer del arte una vivencia” (Museo de Antioquia, 2011, pág. 18), es esta una apuesta que desde las nociones conceptuales de Fluxus se puede leer y poner en relación con lo que pasa en cuanto a la vinculación de la vida, de la actitud, del comportamiento y del cuerpo del artista con la producción creativa, como se puede advertir estudiando más a fondo algunos conceptos de los artistas Fluxus.

Imagen 58: Periódico El Mundo, I Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano, 1981.



[Fragmento digital]. Texto de la entrevista a Mirko Lauer por Ana María Cano, Periódico El Mundo, del sábado 23 de mayo de 1981. Recorte de imagen extraída del Catálogo de las Memorias del Coloquio, (Museo de Antioquia (2011), recuperado en abril de 2024.

El artista y poeta de Fluxus, Robert Filliou (1926-1987, Francia), a principios de la década de los 60 entra en contacto con un conjunto de poetas y artistas que determinan el comienzo de su carrera como 'creador permanente'. Este término será fundamental a la hora de hablar sobre la indeterminación de los medios propuesta por Fluxus y planteada en el apartado anterior, ya que esta noción trae a reflexión la idea del flujo, de la continuidad, del movimiento del proceso creativo, la fluctuación de momentos en el encuentro técnico, el encuentro de resultados e indeterminaciones que hacen parte de las rupturas que el arte del siglo XX empieza a sufrir y que se quedará en las características que definen al arte contemporáneo a nivel global. La producción de pensamiento dada desde el arte se demuestra en los procesos continuos del acto creativo, es decir, no en el resultado final como obra cerrada y magnánima, sino en cuanto a la capacidad de generar preguntas que se desprenden del proceso de la creación artística. La creación permanente es el interés de Filliou, pues le permite manipular los conceptos que subyacen en la creación y utilizarlos de manera diversa, móvil y experimental en todo su trabajo. "En términos de creación permanente es indiferente que una obra esté bien hecha, mal hecha o sin hacer" (Filliou, 2019, pág. 235), lo que le interesa al artista es la idea de creación permanente porque lo que le importa es el componente creativo, la idea de permanencia asociada a la creación vincula los procesos de pensamiento que fluctúan mientras se produce algo, independientemente de lo correcto de su resultado a nivel técnico, compositivo o simbólico. El proceso permanente de Fluxus rompe con la idea de genialidad del artista y le abre la posibilidad a la experimentación sin error, pues Filliou lo demostraba en sus trabajos que repetía incesablemente manejando el mismo concepto, pero cambiando la valoración de bien hecho, mal hecho o sin hacer. Transformaba la composición y las proporciones de los mismos materiales para generar diferentes ideas. Es aquí en donde el movimiento Fluxus se incorpora al arte actual y en especial en Colombia.

Se puede observar cómo este pensamiento de continuidad, experimentación, creación de pensamiento, laboratorio, error, la no linealidad, etc., se encuentran como bases fundamentales de exposiciones y de espacios de producción y circulación del arte. Como lo es la Fundación Casa Tres Patios (<https://www.casatrespacios.org>) con sede en Medellín Colombia, que actúa como plataforma innovadora para las prácticas artísticas contemporáneas y que cree que dichas prácticas

“tienen el poder de cambiar en el individuo la forma de ver, pensar e interactuar en el mundo” (Fundación Casa Tres Patios, 2013, pág. 7) según dice Tony Evanko, su director. Este espacio de producción, difusión y formación, desarrolla programas desde todos los campos de la práctica artística contemporánea: artes visuales, nuevos medios, arte sonoro, la teoría de las artes, arquitectura, urbanismo, diseño y música experimental” continúa Evanko (Fundación Casa Tres Patios, 2013, pág. 7), promoviendo precisamente la experimentación y la producción de pensamiento, propiciando las residencias, los tránsitos como lo denominan allí, para generar comportamientos, experimentaciones, creaciones permanentes. Asocian la noción del arte contemporáneo según el curador Jorge Sepúlveda ya que “implica obras o procesos experimentales que todavía no han sido asimilados en lo que se reconoce como cultura” (Fundación Casa Tres Patios, 2013, pág. 13). Esto está en plena consonancia con las apuestas Fluxus de Filliou en donde su ecuación de equivalencias iguala el arte hecho al mal hecho y al bien hecho, es decir la experimentación, lo inacabado, lo que falta por determinarse, propician en las prácticas artísticas contemporáneas un desdibujamiento de los límites entre lo definido y lo indeterminado de la obra de arte, propiciando en su lugar el proceso como resultado de pensamiento crítico, de generación de posturas mediante la creación permanente desde la experimentación con diferentes medios, resaltando de nuevo la idea de lo intermediático de Higgins y la idea de los principios de equivalencia de Robert Filliou en su *Exposición para el tercer ojo* (Filliou, 2019, pág. 236).

De igual manera se puede observar en los conceptos que comienzan a operar en salones de arte importantes de la ciudad de Medellín, como los famosos MDE propiciados por el Museo de Antioquia. El primero de ellos fue desarrollado entre enero y junio del año 2007, teniendo como eje las “Prácticas artísticas contemporáneas. Espacios de hospitalidad”, pero fue ese término de prácticas artísticas lo que causó impacto en la exposición, pues se trataba de intervenciones, acciones, procesos, más que de obras, como dice Lucía González, directora del Museo de Antioquia en su momento “el encuentro de múltiples estéticas y múltiples prácticas en camino de construcción” (Museo de Antioquia, 2011, pág. 11), resaltando la noción de experiencia viva, de acontecimiento más de exposición a la manera moderna. Un espacio de encuentro vivo que deja abiertos caminos, “es de verdad una obra en proceso, sin respuestas, sin verdades, como debe ser lo que se vive en momento presente” señala la directora (Museo de Antioquia, 2011, pág. 11). De igual modo se proyectaron y se ejecutaron los siguientes encuentros MDE11 y MDE15, insertando las prácticas artísticas en el tejido social de la ciudad y compartiendo narrativas, experiencias y prácticas de diferentes partes del mundo (Museo de Antioquia, 2015, pág. 9).

Otro ejemplo importante de resaltar para identificar cómo el movimiento Fluxus cobra pertinencia como fuente de nociones conceptuales en el estudio sobre la creación artística interdisciplinaria, intermediática y contemporánea en Colombia, es *Esta sala es un John Cage*, curaduría de Lucrecia Piedrahita¹² en Medellín durante el 2021, una exposición que contó con treinta obras creativas de profesionales entre artistas y arquitectos, que profundizaron y crearon

¹² El homenaje a John Cage es un Proyecto educativo y cultural que establece relaciones entre las artes, la ciencia y la tecnología. En: <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/esta-sala-es-un-john-cage-esta-abierta-la-exposicion-que-da-cuenta-de-la-revision-de-30-artistas-a-la-obra-de-esta-figura-capital-para-el-arte-contemporaneo-12-de-septiembre-al-26-de-octubre-una/8245>

sobre el sonido, el ruido, el silencio y los nuevos medios de comunicación. Conocido como el maestro del azar planeado, Cage, permite pensar en el siglo XXI las relaciones entre el arte y la intuición, el conocimiento y la belleza de las cosas, como lo planteó el profesor y director de la Fundación La Caixa, Jorge Wagensberg (España, 1948-2018) en el catálogo de dicha exposición (Piedrahita, 2012). Anna María Guasch, historiadora del arte, crítica y curadora, docente de la Universidad de Barcelona, analiza los eventos, desde la vertiente teatral y sus vínculos con la performance; en su conferencia analiza las instalaciones-paisajes, sonoros en su mayoría, en relación con las tecnologías utilizadas, el espacio, el tiempo para acotar la integración entre la música, el teatro y las artes visuales a partir de filosofías orientales. Estos son algunos ejemplos de los debates, las conferencias, en fin, las aportaciones de un evento basado en uno de los pioneros más renombrados de Fluxus y que cobra toda vigencia en las creaciones y posturas críticas actuales. Cage revisado como “un genio que desafió los límites entre las disciplinas y dio a los artistas la confianza para liberarse de las reglas y descubrir sus individualidades”¹³, idea que hoy en día prevalece cuando se piensa en qué es arte.

Imagen 59: Esta sala es un John Cage, Medellín, 2021.



La exposición en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Imagen extraída de <https://arquitectura.medellin.unal.edu.co/salau/exposiciones-2/16-2012/20-galeria-esta-sala-es-un-jhon-cage.html>, recuperado 28 de abril de 2024.

Hablamos del arte entre las líneas de comunicación y representación. Lo entendemos como el medio por el cual se expresan las ideas, sentimientos, sueños, o más profundamente, una visión particular sobre el mundo. De manera general vemos que el arte, ya sea lingüístico, plástico o sonoro, es una manifestación de la cultura, la cual nos forma como individuos y nos enseña sobre los valores y la ética (Piedrahita, Letras anónimas, 2012).

Arte, vida, entorno social y sentimiento, individuo y mundo, el movimiento Fluxus aún nos trae la posibilidad de repensar las maneras de aproximarnos a la construcción de pensamiento desde el

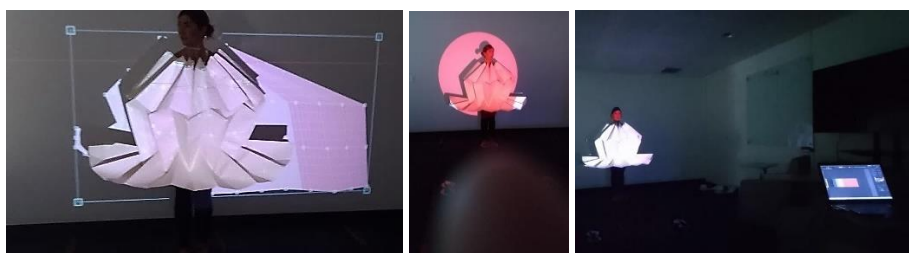
¹³ Extraído de la descripción realizada de la muestra en Sala U Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, en: <https://arquitectura.medellin.unal.edu.co/salau/index.php/exposiciones/2012/16-exposiciones/2012/20-galeria-esta-sala-es-un-jhon-cage>

redescubrir las disciplinas, los elementos estéticos, las herramientas creativas, que, aunadas a la vida, permiten al artista, dar una nueva noción de la cotidianidad que lo circunda.

2.2.3. Conclusiones sobre lo interdisciplinario en a las prácticas creativas actuales

Enmarcados en la creación visual que parte de prácticas artísticas corporales, Sonia Tourón entiende que la interdisciplinariedad, altera la representación y establece una deriva continua entre diferentes espacios y tiempos que cohabitan en un nuevo lugar dentro de lo fotográfico (Tourón Estévez, 2015, pág. XIII) pues la creación fotográfica condensa ese relacionamiento de lo performático congelado en un instante y activa las sensaciones del espacio y los elementos de representación que quedan incluidos en la imagen compuesta para la toma fotográfica, es así que el arte de acción de las dos últimas décadas del siglo pasado se puede concretar por su máxima interdisciplinariedad de medios. Los diálogos entre los lenguajes permiten un tipo de obra artística transdisciplinaria ya que plantea derivas entre diferentes espacio-tiempos, generando unas imágenes que traen a la experiencia del espectador de la fotografía de la acción, una posibilidad de crear ficciones frente a lo que ocurre y a lo que se potencia desde lo acontecido, propiciando el intercambio simbólico, lúdico e interdisciplinario.

Imagen 60: María Isabel Naranjo y Óscar Murillo. Procesos creativos de Piel-papel, 2022.



Realización de plantilla mapping, ensayos de colorimetría, en estudio de Universidad de San Buenaventura, Medellín.
Fotografías propias.

En el proceso creativo *Piel-papel*, se generó una producción dialógica entre el diseño visual, la intervención tecnológica que permitió impactar el vestuario con la imagen y el video, de tal manera que se generó un espacio de interdisciplina que enriqueció la producción performática. El cuerpo de la artista devino movimiento de acuerdo a las afectaciones del video sobre el artefacto corporal, se creó una narrativa en donde los elementos cotidianos de la proyección eran asumidos gestualmente por el cuerpo propiciando una interpretación y una afectación que se condensaba en el registro fotográfico y de video que luego se presentó en sala. La composición final, la fotografía y video, se componen entonces de los elementos de ficción que se lanzan al espectador, permitiendo desbordar las cualidades estéticas de la acción en tanto se observa solo el registro que invita a ficcionar otras imágenes y acontecimientos poéticos.

Otro elemento concluyente es el componente lúdico que se activa en la acción performática que dialogar corporalmente con el artefacto vestimentario y la imagen que allí se proyecta,

conformando un escenario estético que amplía la representación de lo que conocemos como vestido, como movimiento escénico y como mapping, el cual suele hacerse sobre fachadas y superficies estáticas, no a la escala de un *Cuerpo-vestido* desde el arte. El componente anímico que genera toda la composición escénica, mediante la música del Ballet Triádico, la imagen proyectada, el cuerpo bajo el artefacto y el movimiento, se acerca a lo que Fluxus y Bauhaus plantearon en tanto devenir espiritual y anímico de la creación artística. La Libertad de la performance invita a crear en tiempo presente para trazar conexiones sensibles entre los elementos escénicos, algo como sucedió en la época en que Josef Albers lideró el curso preliminar, base fundamental para dar inicio a los estudios en la escuela, donde la interdisciplinariedad entre las artes y el diseño amplió las concepciones de Johannes Itten (1888-1967, Suiza) en cuanto a la noción espiritual de las prácticas creativas y comenzó a innovar lo convencional de la propuesta de liberar la fuerza creadora de los estudiantes mediante la implementación de la lúdica y los ejercicios libres de prejuicios en búsqueda de facilitar los descubrimientos por cuenta propia.

2.3. Desbordamientos y expansiones de lo escultórico y lo corporal en el arte contemporáneo.

Después de revisar las relaciones interdisciplinarias entre el arte, el diseño y su expansión hacia la vida cotidiana, en el presente apartado se profundizará sobre los desbordamientos o expansiones de dos lenguajes específicos que han estado sobre el tintero: el escultórico, objetual, tridimensional y el corporal, acudiendo a las artes de acción y al diseño de vestuario. Se revisará cómo se conciben dichos lenguajes en tanto gramática, estructura o elementos básicos y luego se generará un diálogo entre ellos, es decir, cómo el uno se extiende sobre el otro para comprender la extensión del cuerpo desde la escultura y el objeto artístico, vestimentario o escénico. Cabe señalar que esta reflexión nos llevará de la mano en la comprensión de los artefactos corporales desde su concepción de base, los lenguajes y sus transformaciones.

Desde hace unas décadas se vienen presenciando nuevas expresiones y actitudes en el arte gracias a la apertura de los lenguajes tradicionales hacia rumbos interdisciplinarios, en los que unos medios se imbrican con otros, en los que los límites de los géneros se cruzan, permitiendo que el artista habite territorios materiales y simbólicos híbridos, los cuales no son fáciles de nombrar, pues los términos que enunciaban estos géneros han cambiado para ser más incluyentes, más expandidos hacia la vinculación de la realidad, la dinamización de la relación arte y vida. La tendencia objetual enunciada por Marchán Fiz (1994, pág. 153) es una muestra de cómo el territorio de la escultura se desborda en la vida cotidiana para tomar la realidad objetiva, reemplazando el ejercicio representativo por la acción artística de presentar la realidad del mundo de los objetos. Boris Groys también lo afirmará en su texto *La topología del arte contemporáneo* (2009), refiriéndose a la instalación contemporánea como el medio que le otorga un nuevo presente, un espacio y un tiempo, es decir, un contexto al objeto cotidiano desde las coordenadas del arte. El lenguaje de la escultura ya ha trascendido la condición técnica de la construcción del volumen para vincular los objetos tal y como los encontramos en el mundo. Con el arte de la instalación, que en la actualidad es la forma señera en el contexto del arte contemporáneo, según el autor, se opera como un reverso

de la reproducción utilizada frecuentemente por el arte tradicional. La instalación permite extraer “una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y lo ubica –aunque sólo sea temporalmente- en el contexto fijo, estable y cerrado de un “aquí y ahora” topológicamente bien definido” (Groys, 2009). ES por esto que el lenguaje escultórico en el que se construía la forma, se elaboraba una nueva expresión de las cosas mediante operaciones técnicas, intervenciones materiales, sufre de una gran transformación desde la llegada de la instalación como posibilidad contemporánea, pues las obras ya no son valoradas solo de acuerdo a su formalización sino a través de los relacionamientos que establece con el espacio, con el contexto ideológico en el que se enmarca y por tanto con su definición topológica. Territorio en donde el artista selecciona, activa las lógicas de inclusión y exclusión de elementos de la vida cotidiana para generar un nuevo campo semántico desde donde comprender los objetos.

Paralelamente a este maridaje entre arte y vida, anunciada también por Eleanor Heartney en su reflexión *Arte y objeto cotidiano* (2008, págs. 39-63), en la contemporaneidad cobra relevancia el complejo legado de los ready-made de Marcel Duchamp, pues el gesto del artista se puede entonces interpretar como que cualquier cosa es arte, incluso el objeto más humilde, afirmando que “el arte, de hecho, no es distinto de las cosas del mundo” (Heartney, 2008, pág. 40). En la instalación y en el despliegue de las nuevas objetualidades dentro del campo escultórico se puede afirmar entonces que el arte se baja del pedestal a la vida diaria compenetrándose cada vez más con el espacio y a su vez con el cuerpo. El objeto cotidiano igualmente asciende al panteón del arte, permitiendo generar nuevas formas de expresión, composiciones en las que las cosas se incorporan a la condición significativa del arte, otorgada por los relacionamientos con los elementos espaciales, corporales y estéticos que se plantean no solo en la instalación contemporánea y en los ready-made sino en las materializaciones híbridas del campo expandido del arte.

Rosalind Krauss lo advirtió en su texto *La escultura en el campo expandido*, (Krauss, 1996) planteando la relación entre el paisaje y la arquitectura, entre el espacio y las condiciones tridimensionales de la escultura, permitiendo trazar nuevos campos de relacionamiento entre los sólidos y los entornos, entre la gramática del lenguaje escultórico y la gramática misma del espacio. Volumen, textura, color, dirección, movimiento, materialidad, se mueven del objeto a la edificación, y de esta al paisaje, generando conexiones estéticas que traerán consigo nuevos comportamientos en el arte desde estas relaciones interdisciplinarias, señalando que el término escultura se viene utilizando pues “para referirse a cosas bastante sorprendentes” (Krauss, 1996, pág. 289). Los estiramientos de esta categoría han revelado la manera en que la escultura se puede entonces abrir en su concepción tradicional para incluir las cosas del mundo, y en este sentido, los vestuarios, los objetos, las formas geométricas de diversas materialidades, han empezado a hacer parte de las estéticas contemporáneas. La apropiación y la incorporación de elementos de la realidad como parte de los componentes de la obra se realizan acompañados de la carga simbólica y significativa del arte. “La extensión del campo del arte, la des-estetización de lo estético, la nueva sensibilidad en sus diferentes modalidades, se insertan en la dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no solo de un objeto para el sujeto, sino de un sujeto para el objeto” (Marchán Fiz, 1994, pág. 155) permitiendo entender que el arte contemporáneo ha dado un paso hacia la

producción de subjetividades desde su expansión hacia territorios formales que antes no se habían visto.

El arte objetual y la escultura han continuado sus diálogos en un mismo terreno de enunciación, permitiendo que las cosas hechas y las cosas encontradas transiten por el espacio simbólico del arte con libertad, conformando fluidamente la obra de arte escultórica actual. Los collages tridimensionales y los ready-made asistidos dan cuenta de los diálogos entre los materiales propios del arte como la pintura y la escultura, y los materiales provenientes del mundo cotidiano. Robert Rauschenberg (Estados Unidos, 1925-2008), Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), Jean Tinguely (Suiza, 1925-1991), son muestra de ello. Pero no solo desde el lenguaje objetual se podría hablar de estos desbordamientos, sino también desde el vínculo con el espacio. Ya se afirmaba con el Land Art y sus intervenciones sobre el paisaje, bien definidas desde Robert Smithson (Estados Unidos, 1938-1973) y los artistas Land del siglo XX hasta Andy Goldsworthy (Reino Unido, 1956) y los nuevos comportamientos del arte en relación con la naturaleza.

Imagen 61: Jean Tinguely, Gismo, 1960, col.



Museo Stedelijk de Ámsterdam. [Foto Gert Jan van Rooij], extraída de <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/jean-tinguely-machine-spectacle#slideshow-29909>, recuperado 25 abril 2024.

¿Cómo comprender la gramática del lenguaje escultórico expandido, desbordado, y del arte objetual? La obra de Tinguely permite interrogar los límites de la escultura, cómo se abre al espacio, dialoga con la luz y la sombra, genera espacialidad en la sala.

La objetualidad a la que se enfrenta el arte contemporáneo también asume el vestido como un objeto propenso a convertirse en materialidad expresiva, significativa y a ser parte del lenguaje escultórico. El lenguaje corporal innegablemente también viene afrontando los retos de estos maridajes entre lo escultórico, lo espacial y las artes performáticas, abarcando los vestuarios que utilizan los artistas para sus acciones, en tanto empiezan a devenir objeto, o cómo el cuerpo se consolida como volumen, cosa, tridimensión y permite ser instalado en el espacio, en diálogo con los objetos.

Imagen 62: Mari Luz Gil, Performance *El cuerpo en su laberinto*, 2024.



Exposición *El cuerpo en su laberinto*, curadora Sol Astrid Giraldo, Galería de arte Suramericana, Medellín, 14 de marzo de 2024. Archivo de la autora.

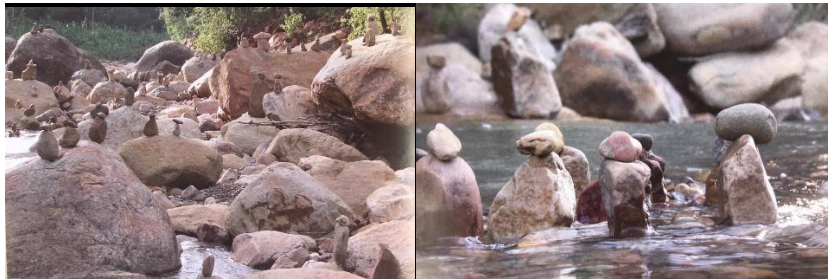
El cuerpo es un volumen en el plano, es un objeto que al quitársele la identidad comienza a ser una masa, un plano, un volumen delimitado por líneas y colores (Olivares, 2011, pág. 9). En todos los casos cuentan historias, dan cuenta de emociones, datan de sentimientos, pues estamos hechos de sensibilidad, cuerpo de carne. El cuerpo es pura multiplicidad, todo en el cuerpo sucede, todo llega hasta él funcionando como un intercambiador de sensaciones con el mundo. Su estructura orgánica, anatómica más su aparataje simbólico, su carácter significativo, condensan la experiencia de lo que se vive en el día a día, pues la sensibilidad no solo es una facultad cognoscitiva, opera como un dispositivo para otorgar sentido a la vida, la sensación va al cuerpo y de él parte de nuevo hacia el mundo. “Somos sensibles en el mismo grado y con la misma intensidad con la que vivimos de sensibles” (Coccia, 2011, pág. 9), por tanto, ser y vivir desde el acontecimiento producido por los sentidos, desde la experiencia estética, es una virtud que radica en la más profunda potencia creadora que configura nuestro cuerpo cotidiano; por tanto, somos un cuerpo de representaciones que dan sentido a la vida y a la de quienes perciben nuestra presencia. Como dice Mandoki “toda experiencia es por definición estética” (2006, pág. 50) ya que entramos en intercambio perceptible con todo lo que llega a nuestra corporalidad, pudiéndose deducir pues que el cuerpo es la síntesis afectiva de la realidad. Más que una obsesión, el cuerpo parece ser la meta final, la única meta (Olivares, Lección de anatomía, 2011), los artistas contemporáneos lo han convertido en material plurisignificante y maleable, en imagen, escultura, pigmento y paisaje.

El cuerpo se presenta hoy para los artistas como medio, como herramienta, como gesto, para ser resignificado, para ser parte de las operaciones simbólicas, estéticas y plásticas que le permiten configurar un nuevo lenguaje, ya no delimitado por el cuerpo solo como lienzo, solo como espectador, o como actuante, el cuerpo se deconstruye mediante la fotografía, el ensamblaje, el collage, la instalación. Numerosos artistas dan muestra de las relaciones entre escultura y cuerpo, entre objeto y corporalidad. A continuación, se analizarán estos lenguajes que se inscriben en las relaciones dinámicas de la escultura con el espacio, el objeto y el cuerpo desde las mezclas e implicaciones creativas hacia la configuración de una expresión artística híbrida y relacionada con la cuestión de estudio de esta investigación.

2.3.1. La escultura en sus relaciones con el espacio y los objetos.

La escultura despliega diversas posibilidades de ser comprendida y trabajada por los artistas contemporáneos, enfrentándose a lo escultórico, al lenguaje de los objetos y de los espacios, al fenómeno de la presencia de las cosas en los ambientes físicos y conceptuales, los cuales pertenecen a sus contextos de vida. Johana Nieto advierte la noción abierta de la escultura en la actualidad en relación con la necesidad de pensar la historia del arte en términos de contextos. “Estos contextos marcan la orientación de estos trabajos, sin por ello olvidar el espacio de la escultura ni el momento actual, en lo que respecta al campo artístico y la contemporaneidad. De aquí se podrá concluir que el espacio de la escultura es un espacio siempre abierto (Nieto, 2004, pág. 266). Descentralizado, raptado, desbordado en la arquitectura, el cuerpo, el espacio público, el lenguaje escultórico se presta como materia sensible para la creación de metáforas y juegos deconstructivos que se abren para contener los signos del entorno, las materialidades de las situaciones de la vida, las objetualidades de los contextos en donde se gestan los actos artísticos.

Imagen 63: Ondinas. Colectivo Nómadas (Jaime Martínez y Julián Ulises Martínez), Colombia, 2009.



[Intervención de paisaje]. Extraída del catálogo XIII Salones Regionales de artistas, Colombia (2009, págs. 252-253).

El colectivo Nómadas está conformado por padre e hijo, quienes visitan el río Pamplonita, allí reordenaron piedras, en un acto ritual, apilándolas casi obsesivamente con el fin de generar presencias extrañas en el paisaje del río. El paisaje es revisado desde un ejercicio de disponer y reordenar, creando una imagen más cultural que natural y expandiendo las nociones de escultura, ampliando las relaciones entre esta y el paisaje. Miquel Planas Roselló, catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, permite inferir cómo el ejercicio escultórico actual logra intervenir el espacio específico interrogando sus límites y aportando nuevas perspectivas frente al lugar, pues las piezas se configuran “en relación y en función de un paisaje característico y al que se interrelaciona e integra mediante un preciso estudio de relación formal, espacial, cromático y en definitiva taxonómico del entorno” (Planas, 2010).

Hoy el objeto es explorado en sus nociones expandidas, se trasladan las cualidades sensibles de la materia a formas y sólidos vivientes, como el caso del cuerpo. La escultura ha representado cuerpos, pero ahora es el cuerpo quien se presenta como escultura. Paula Sánchez (licenciada en Filosofía y magíster de la Universidad Carlos II de Madrid), y Gloria Andrada (licenciada en Filosofía y doctora de la Universidad Autónoma de Madrid) refieren que “En la estela del discurso

transhumanista, comprende el cuerpo como una escultura que espera a ser modelada, alcanzando, a través del arte y la tecnología, su mayor nivel de significación. Ya no es Frankenstein, sino Darth Vader quién llama a nuestra puerta”. (Andrada, 2013, pág. 46). Cuerpo transformado, resignificado, reconstruido y con la superficie de vuelta al espacio plástico. El cuerpo pasa de ser pensado como forma unitaria y fija a ser expresión del entorno espacial y contextual, “el cuerpo polimorfo está moldeado por el espacio social y deformado por la restricción biopolítica” (Chance, 2012, pág. 46). El espacio es entonces materia del proceso escultórico contemporáneo, ya no solo desde la gramática de su condición de lenguaje sino desde los afectos que en él se albergan, desde las situaciones sociales, culturales, estéticas, materia presta para el acto creativo.

Imagen 64: Doris Salcedo, “Sin título”, 1997.

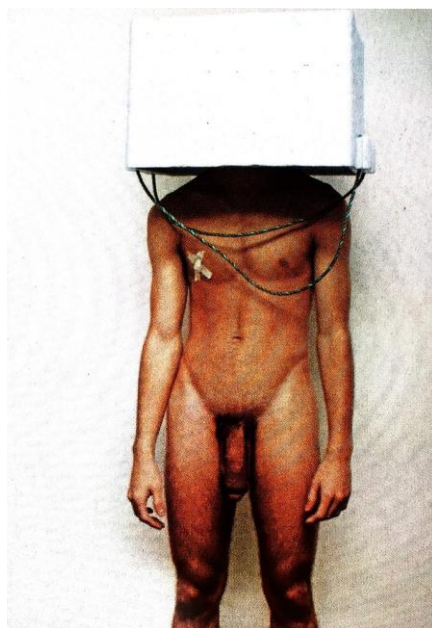


Escultura instalada de madera, cemento, tela. 198 x 122 x 188 cm. Collection, Moderna Museet, Stockholm. Extraído de (Nanzy Princenthal, 2000, pág. 76)

A partir de mediados Frente a esta dinámica contemporánea de la escultura, nos cuenta Isusko Vivas Ziarrusta, profesor de la Universidad del País Vasco, “En el marco de este panorama, sin embargo, los escultores tuvieron claro desde el inicio que su propuesta estaría encaminada a trascender lo convencional para intentar lograr una integración real entre arquitectura y escultura (Vivas, 2014, pág. 129). Las prácticas artísticas contemporáneas, interdisciplinarias e híbridas en sus modos y metodologías, permiten atravesar las fronteras de los lenguajes convencionales, abriendo la potente oportunidad para transformar una escultura en un espacio habitable, para hacer que la forma se instale en el cuerpo como un nuevo espacio de expresión. Arquitectura corporal que se configura desde la experimentación, integrando aspectos técnicos como el estudio de los patrones, la relación entre forma y cuerpo, la ergonomía, la resignificación de los órganos y miembros del cuerpo hacia la configuración de sólidos metafóricos materializados en carne viviente, vestuarios instalados en un cuerpo que se expande desde el lenguaje espacial y objetual, como ya se argumentó en el acápite sobre el Ballet Triádico de la Bauhaus.

A partir del siglo pasado, desde los años 60, “se han venido produciendo, desde el lenguaje del arte, una serie de propuestas artísticas a mitad de camino entre lo que podríamos entender por escultura, en su cualidad material de objeto, y performance, en su cualidad relacional de acción (Liceranzu, 2012, pág. 10). ¿Cómo relacionamos el cuerpo como escultura mediante la relación con objetos?, la prótesis corporal funciona como dispositivo objetual que se convierte en parte del cuerpo, los artefactos portables, como diría Liceranzu, desplegando una posibilidad creativa en donde los sujetos se comprenden como aglomerados entre materia viviente y materia objetual, “una dimensión que se hace visible cuando los sujetos adquieren una perspectiva objetual: cuando es el humano el que imita la existencia del objeto” (Ferreyra, 2020, pág. 71), en un marco del teatro, donde los elementos objetuales y los cuerpos actuantes se imbrican de tal modo que devienen escultura, máquina, cuerpo, objeto mientras transcurre el acto escénico.

Imagen 65: Oh Sailor, Camo, fotografía colombiano, 2013.



Serie Camografías, 2 piezas de 80 x 140 cm y 2 piezas de 100 x 100 cm. Año 2009. Catálogo del XIII Salones Regionales de Artistas, Colombia, 2013. (Ministerio de Cultura, 2009, pág. 33)

Rosa Belén Gallego Lendínez, doctora en *Realidad asediada*, de la Universidad de Barcelona, muestra en su tesis doctoral que en realidad viene configurándose un estrecho relacionamiento entre las acciones, el performance y el teatro con la escultura, aclarando la concepción de la multidisciplinariedad que viene gestándose para la expansión de la escultura. Sobre estas propuestas híbridas infiere “Por un lado tienen reminiscencias de objeto escultórico o de propuesta de campo expandido de la escultura, pero por otro están ligadas o son parte de actuaciones, performances o el mundo del teatro” (Gallego, 2021, pág. 139). De esta manera se podría preguntar si el campo escultórico se ha desconfigurado o expandido a tal magnitud de haberse desmaterializado, sin embargo, en las propuestas en donde participa la escultura, se verá el reflejo de la condición objetual, volumétrica, física de los materiales y de los cuerpos, de las formas y de las nuevas expresiones artísticas que se enmarcan dentro de la escultura contemporánea, se infiere “la

apertura de la categoría que se evidencia en la actualidad, la hibridación y mestizaje de lenguajes artísticos y medios de expresión, donde a pesar de todo sigue existiendo una conexión con lo matérico, con lo tangible, con el objeto y el espacio” (Gallego, 2021, pág. 139).

El acusado carácter material de la escultura ha sido la característica primordial de este género artístico durante siglos. Lo material sumado a lo espacial, se configuró como el lenguaje para que infinidad de artistas se expresaran, sin embargo, esta condición ha ido modificándose, asumiendo prácticas más objetuales que acuden al espacio cotidiano para encontrar volúmenes, cosas con funcionalidad, artefactos, máquinas, volúmenes que hacen parte del acervo cultural de las sociedades. Cuando en la escultura quebró el discurso narrativo único y dejó de ser necesaria la figuración como modo de expresión, se presenta una nueva alfabetización escultórica mediante el trabajo con la materia y con el símbolo, pues además de construir volúmenes y formas, se podían realizar metáforas y establecer nuevas retóricas. La materia está indisolublemente vinculada a la escultura, como lo afirma Gallego Lendínez en su tesis doctoral “Desde los años sesenta, a nivel internacional se han generado obras que conectan escultura con arquitectura, escultura con paisaje, escultura con naturaleza o escultura con performance” (Gallego, 2021, pág. 143), confirmando las hibridaciones entre diversos lenguajes y disciplinas; debe mencionarse su afirmación sobre la relación entre escultura y performance, ya que muestra el evidente maridaje entre las formas del cuerpo y las formas de los objetos o los volúmenes escultóricos.

Rebentisch afirma que “lo que se encuentra entre las artes no es teatral sino intermedial” (2018, pág. 91) y cabe muy bien dentro de la reflexión sobre los diálogos entre los saberes, las metodologías y las técnicas que vienen transversalizando la escultura contemporánea, se ha roto el tradicional género en favor de parejas híbridas existentes entre las mismas artes. No justamente se podría hablar de multimedialidad ya que los medios no se están fusionando sino más bien de prácticas creativas que toman de un lado y del otro, se relacionan críticamente, transgrediendo los límites entre medios y configurando en la mayoría de las ocasiones instalaciones en las que se juega con objetos, con el espacio y con gestos bidimensionales, tridimensionales o corporales.

El arte del espacio, la instalación, alberga la “extensión espacial de la escultura” (Rebentisch, 2018, pág. 168) y con esto se comprende mejor la noción de extensión cuando se cuña a las artes del cuerpo, pues nos permite comprender que hay una relación de simultaneidad de los objetos, el espacio y lo que está sucediendo, las artes del tiempo. En la medida que la práctica artística interdisciplinaria entre el espacio, el cuerpo y la escultura crean una propuesta de extensión, cada lenguaje se superpone en un tiempo donde ocurre lo performático, en donde la acción funciona como la trama, el liento, según la autora. Un artefacto corporal se puede entender entonces como una extensión de la escultura sobre el espacio del cuerpo y esta amalgama se sitúa en un espacio determinado, la calle, el paisaje por ejemplo y sucede algo, transcurre la performance que fija la obra en un formato corporal intermedial, es el momento fecundo porque contiene un potencial de representación que solo puede ser despertado por el juego del contenido y la imaginación, la acción corporal, lo performático funge como elemento representacional de este juego de hibridaciones.

Ahora bien, la experiencia del espacio es ante todo de carácter sensible, el espacio, según José Luis Pardo, son los límites entre los ámbitos de sentido “y que envuelven tiempo retenido o

concentrado, que están llenos de cosas, que son Imágenes, Simulacros o Escenas” (1992, pág. 261). Es decir, el sentido que se otorga al espacio desde la creación artística, parte de la experiencia en donde se encuentran los objetos, los gestos, las producciones estéticas, entonces se configura, no viene de hecho. Las creaciones espaciales entonces abren la posibilidad de percibir o configurar una experiencia con sensaciones en donde los cuerpos, los objetos, los vestuarios y las cosas u objetos, se condensan intencionalmente. El arte extendido de la escultura en el espacio y el cuerpo pueden generar entonces una amalgama de sensaciones prestas a ser vividas como experiencia. “El origen de la espacialidad estaría entonces en la experiencia el cuerpo propio” este fundamento apoya indudablemente la hipótesis investigativa sobre la validez de la creación híbrida entre escultura, vestuario, objeto y cuerpo, en el marco de la creación contemporánea, constituyendo el cuerpo como el dador del sentido, el origen de la experiencia estética, el colofón del artefacto escultórico.

¿Un artefacto hecho para el cuerpo podría concebirse como un objeto de deseo? Margit Rowell hace una reflexión del acto de seleccionar objetos para componer una escena artística, en el caso específico de las naturalezas muertas, sin embargo es interesante cómo aborda el acto de determinar qué objeto se incluye y qué objeto se excluye de la composición artística, asunto que se puede leer a la luz de la composición corporal mediante esculturas, vestuarios u objetos estéticos, “Aunque los objetos son relativamente genéricos, al igual que su asunto, no son atemporales, su elección está dictada por su lugar, sea este pasivo o agresivo, en una fábrica histórica y cultural. La deliberada elección de esos objetos sobre otros los identifica, en el más simple sentido, como objetos de deseo” (Rowell, 2021). De este modo se infiere que los artefactos que se instalan en la espacialidad del cuerpo, que entran a hacer parte de la composición corporal, traen consigo un sentido del lugar al que pertenecen o al que llegan, el cuerpo torga sentido a dichos elementos ya que es el sitio en donde se reconfiguran, resultado del deseo. Por tanto, las prácticas artísticas propician una práctica del deseo al reconfigurar el espacio de los objetos en el cuerpo y asignando en el cuerpo el lugar de nuevas representaciones, nuevas sensibilidades que se despiertan en dicho acto creativo.

La reciente historia del arte reivindica la noción expandida de los géneros como si acudiera a una estructura determinante, la cual refiere Krauss gracias a la condición postmoderna de la época, en alianza con los cambios culturales, aceptando la ruptura como fenómeno común y acusado dentro de las lógicas que predeterminaban cada lenguaje artístico. “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 modo particular” (Krauss, 1996, pág. 302) así se abre la oportunidad de mezclar las partes del cuerpo con las partes de un volumen, relacionar las aristas de una escultura con los bordes de las extremidades, cuerpo de órganos ampliados hacia la escultura, planicies que van desde la piel hasta el espacio, generando una reorganización del universo en términos simbólicos que responden a una nueva actitud artística y reflejan así mismo una situación cultural de quiebre.

Los medios se han puesto en la palestra del artista con la posibilidad lúdica de utilizarlos en favor de la inclusión, juntando oposiciones, como las que se encuentran en la escultura contemporánea. Trazar el camino de manera rizomática, ampliada, expandida, la lógica del cuerpo se tensa en favor de la escultura y viceversa, permitiendo la comprensión de la práctica artística

desde un merodeo de técnicas y modos de hacer arte. “La escultura no es más que un término de periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de diferentes maneras” (Krauss, 1996, pág. 297), como se puede ver en las materializaciones de artistas contemporáneos colombianos, que deslocalizan la construcción del paisaje, la construcción del espacio arquitectónico o urbano y reubican la conformación del objeto y desestructuran la comprensión del cuerpo y la partir de los trazos tangenciales o periféricos de sus prácticas creativas. Juan Fernando Herrán es una muestra de esto, pues su trabajo “Tierra incógnita”, permite encontrar la expansión de la escultura en el espacio de exhibición, generando tensiones entre el cuerpo y los órdenes modernos de la vida, como dice Julián Serna “el artista describe las relaciones entre los cuerpos que ocupan el espacio de manera en que esta distribución física establece una disciplina sobre la vida, el tiempo y las energías de los individuos” (Serna, 2012, pág. 101). La obra de Herrán invita pues a pensar las tensiones entre el cuerpo y el espacio, el objeto escultórico y la arquitectura, la sala de exposición y el paisaje, “nos invita a reflexionar sobre este orden social a partir de la manera en nuestro propio cuerpo está posicionado frente a su manifestación física en la arquitectura” (Serna, 2012, pág. 101).

Imagen 66: Juan Fernando Herrán, Terra incógnita, 200-2002.



Instalación en la Bienal Internacional de Liverpool. Plomo, fibra de vidrio, resina y luz. 340 x 1400 x 1400 cm. Extraída de: <https://www.collectivefictions.com/es/obras/terra-incognita/>, recuperado octubre 22 de 2023.

Ahora bien, teóricos del arte contemporáneo como Javier Maderuelo (1990) y Boris Groys (2016) nos ayudan a comprender finalmente cómo la escultura en sus relaciones con el espacio y los objetos. La función representativa de la escultura que venía dándose desde el siglo XVIII separaba a la arquitectura de lo escultórico, ya que pretendía otras funciones más que la mera representación, sin embargo, este carácter funcional de la arquitectura continúa su diálogo con las artes, considerando la función estética como parte de este lenguaje. Si bien la arquitectura “ha sido considerada como un arte eminentemente funcional, en el sentido más utilitario del término hasta el extremo de que la funcionalidad ha pesado tanto, que en muchos casos, se han olvidado de las demás características”, cómo no remitirnos a los entornos espaciales y objetuales, a los ambientes escultóricos que se desprenden de las construcciones arquitectónicas, del juego entre el habitar y el sentir, una mirada estética al concepto del estar en el lugar. De este modo se visualiza un movimiento funcional que descentraliza la practicidad absoluta de la arquitectura e invita a repensar

el objeto arquitectónico como un posibilitador de la experiencia estética y, en este sentido, este movimiento se dirige al cuerpo permitiendo la posibilidad de constituir el cuerpo no solo como un habitante sensible o práctico del espacio sino como lugar de la arquitectura, como escenario poliforme, expandido e híbrido igual que la arquitectura, concebida desde este punto de vista, genera preguntas como ¿puede el cuerpo ser el espacio para la arquitectura?, ¿Se puede habitar el vestuario como si fuera un espacio para el cuerpo? Por otro lado, la escultura también tiene su funcionalidad práctica, “La funcionalidad de la arquitectura es, sin embargo, codiciada por la escultura, que ha pretendido, en diversos momentos del siglo XX, usufructuar su parcela utilitaria” (Maderuelo, 1990, pág. 36). Se puede observar cómo las esculturas de Ernesto Neto tienen una funcionalidad práctica semejante a la arquitectura (imagen 63). En esta propuesta se pone en duda la materialidad de ambos medios, tan blando para ser escultura o arquitectura, transparente como una fachada vidriosa, recorrible como una vivienda quizás o un habitáculo, hecho de formas sinuosas como una escultura, estéticamente relevante, sin cerramiento inferior, como una carpa portátil, en todo caso, escultura generadora de espacialidad, arquitectura provocadora del habitar sensible, olfateando tocando, piel del cuerpo y piel del objeto, piel espacial para ser habitada por el espectador.

Imagen 67: Ernesto Neto, “Our mist in to the myth” 2008.



Plyamide tulle, wood, turmeric and clove curry. 6,5 x 7 x 9,3 m. Extraída de <https://www.iheartmyart.com/post/147789518/ernesto-neto-our-mist-into-the-mith-2008-wood>, recuperado 22 octubre 2023.

La arquitectura permite el encuentro con el mundo desde la experiencia sensible del cuerpo, en ese sentido se ubica dentro de las Artes nuevamente, abandonando el estatismo de la posición funcional para plantear una actitud por el encuentro con el mundo desde la arquitectura expandida hacia la experiencia estética, “De esa forma irá abriéndose así espacio para lo táctil y lo háptico como motores de conocimiento, experiencia y producción arquitectónica según Juhani Pallasmaa” (COVA, 2011, pág. 157). Es el cuerpo el que activa y da sentido a la arquitectura. Observemos la propuesta de los colombianos A-clon, en el II Festival de Performance de Cali, Colombia, quienes habitan unos espacios contenedores, los que a su vez, son instalados en el espacio expositivo. Los cuerpos habitan los contenedores desde el estar desnudos, con la piel como movilizador de la experiencia de habitar “Los artistas se colocan desnudos al interior de cuatro contenedores de metal

diseñados por ellos mismos. Los contenedores, que son colocados en el centro del espacio, dejan ver lo que sucede al interior de ellos, teniendo así una fuerte presencia objetual” (Helena Producciones, 2006, pág. 35). Espacio-objeto, la escultura se vive desde la sensibilidad, como un habitáculo para los sentidos colectivos.

Imagen 68: Grupo A- Clon (Claudia P. Rincón, Jimena Isabel Orozco, José Ignacio Ospina, Juan Arturo Piedrahita, Luis Andrés Castaño, Margarita María Pineda, Mariluz Álvarez, Valentina Hoyos), 1998.

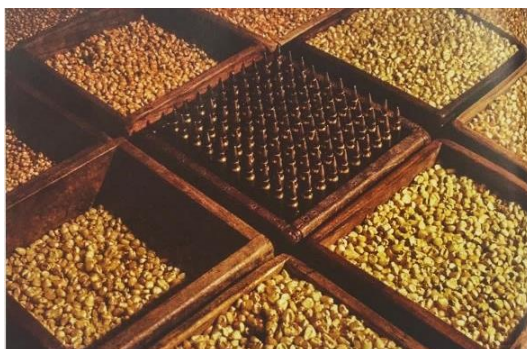


[Fotografía de performance], extraída de: http://www.helenaproducciones.org/festival02_15.php, recuperado en octubre 30 de 2023.

Objetos, espacios, paisajes, imágenes, poemas, cuerpos vestidos o desnudos, todos son tienen la posibilidad de ser acogidos por la escultura contemporánea y por la instalación como ese lenguaje supremo del espacio, que además es altamente incluyente, permitiendo movilizar y descentralizar la producción de los escultores en función solo del material para resignificar la cultura material que se encuentra disponible para ser reinterpretado, visibilizado y nuevamente comercializado desde la perspectiva del arte contemporáneo, como dice Groys en su ensayo, en su contexto. “La instalación artística no circula, sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, películas, etc. Al mismo tiempo, cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición” (Groys, 2016, pág. 54). La libertad de circulación y de inclusión en los circuitos o sistemas del arte, están abiertos para las materializaciones artísticas, subjetivas o colectivas, demostrando que las decisiones de los artistas bastan para configurar las propuestas instalativas actualmente. Una cadena de decisiones, unos objetos e imágenes por seleccionar, hacen parte de la producción escultórica, en donde los cuerpos, los vestuarios, los espacios, hacen parte de la misma selección para conformar una experiencia estética a partir del mundo material y los contextos que los contienen. La obra del colombiano Carlos Uribe muestra cómo el arte antioqueño de finales del siglo XX rompió con los géneros tradicionales de la pintura y de la escultura, y se adentraron en una suerte de aventura estética que abría la narrativa objetual hacia nuevas prácticas objetuales y de instalación. Maíz, proyectiles, panela, contenedores de madera, hacen parte de su lenguaje, donde el espacio constituye el elemento primordial del acto artístico, donde la repetición opera como cohesionador del símbolo que pasa de la mirada a la representación de la antioqueñidad, el campesinado colombiano, mediante un acto de hibridación entre investigación histórica, práctica escultórica y proyección. Como dice el investigador y crítico del arte colombiano Efrén Giraldo “En

todo ello cabe ver también una indagación en los límites de la escultura, que es característico del arte antioqueño contemporáneo” (Giraldo, 2013, pág. 22)

Imagen 69: Carlos Uribe, Paisaje II. 1993.



Detalle de instalación. Medidas de madera, semillas, proyectiles. Fotografía de Carlos Uribe, extraída de (Giraldo, 2013, pág. 12).

2.3.2. El cuerpo como lugar de lo sensible.

Para comprender el cuerpo desde una visión acotada dentro de las relaciones entre la vida y el arte, y sobre todo, como objeto principal de las acciones artísticas de los artistas contemporáneos que abordan los lenguajes expandidos hacia el cuerpo, tales como el cuerpo en el espacio, la escultura sobre el cuerpo, el vestuario creado desde el arte, entre otras tantas aproximaciones que se pueden ver en el mundo de la creación actual, vamos a establecer unas coordenadas que nos ayuden a definir el cuerpo desde la acción performática en relación con el vestido, con la escultura y con el espacio; valiéndonos de algunos conceptos de la sociología y la filosofía que permiten generar intersecciones interdisciplinarias que apunten a comprenderlo como lugar de la experiencia sensible.

El Diccionario de símbolos (Cirlot), podría funcionar como punto de partida para esta tarea, y nos trae la definición de que *cuerpo* es “según Gichtel, sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte” (Cirlot, 1992, pág. 160); una concepción bastante afincada en la biología, en la concepción física, médica y fisiológica del cuerpo, como aquello que permite la enfermedad donde se posan los instintos y desde donde se parte hacia la muerte, sin cuerpo no podría cobrar vida el dolor, el padecimiento, la ansiedad y las emociones. Por tanto, se podría afirmar que el cuerpo permite la sensación, la posibilidad de sentir, padecer, estremecerse, quebrantar. El cuerpo es el objeto de los fenómenos físicos y sin este, no podríamos sentir de cerca la muerte. Por esto vemos a múltiples artistas que acercan sus prácticas creativas al cuerpo para despertar en ellos mismos y en los espectadores, las emociones del sentir, las zonas liminales entre la salud y la enfermedad, el dolor, la agresión, la herida, la respiración, la vida y la muerte. El cuerpo visto desde este punto de vista, permite comprender los trabajos performáticos de Alonso José Zuluaga, artista colombiano de performance que hace uso de su corporalidad para dar voz al sentir. Igualmente, las prácticas investigativas y creativas del Colectivo artístico de la Universidad de Antioquia, Colombia, El cuerpo

habla, quienes se entregan al ejercicio de la resistencia para poner en escena las ideas de límite. Límite de un cuerpo concebido desde sus funciones biológicas, su condición sintiente.

Desde las actividades cotidianas de nuestra sociedad, crear en un acto poético, en el que los alcances de la resistencia, la fabulación y las posibilidades del arte permitan ritualizar las dinámicas de las poblaciones, reconocer los personajes cotidianos (esos no visibles) que hacen las historias y se reivindicuen, a la vez que se critiquen, se cuestionen y se transformen, las maneras cómo los cuerpos han dejado huella en las sociedades, en la memoria e incluso en los otros cuerpos (El cuerpo habla, 2013)

Cuerpos que resisten a situaciones del contexto y que resignifican la memoria colectiva. Se observa entonces que el cuerpo trae consigo la huella, el acontecimiento, el sentido, porque es multiplicidad, todo en él ocurre, todo llega hasta la corporeidad y entonces sucede el intercambio de sensaciones y de sentidos entre los artistas del cuerpo, los cuerpos de donde parten los actos creativos y los espectadores. Esta estructura biológica, orgánica citada por Cirlot y retomada desde la posibilidad de crear un aparataje simbólico condensan la experiencia de lo que se vive cotidianamente, pues la sensibilidad, el sentir cotidiano no solo es una facultad cognoscitiva, funciona como un dispositivo para otorgar sentido a la vida. Como argumenta Emanuele Coccia, lo sensible es la materia prima de lo que producimos cotidianamente. Lo sensible resulta definiendo la realidad y sus fronteras, las formas en que cada cual experimenta su entorno y su mundo y los límites de la vida propia, (2011), por tanto, ser y vivir desde el acontecimiento producido por los sentidos es una virtud que radica en la más profunda potencia creadora que personifica nuestro cuerpo cotidiano; por tanto, somos un cuerpo de representaciones que dan sentido a nuestra vida y a la de quienes nos perciben. Los artistas de performance crean una estructura simbólica con su cuerpo para resignificar así mismo la existencia de los otros.

Ahora bien, comprendiendo el cuerpo como creador del sentido de la experiencia también debe entenderse lo que ocurre cuando entra en diálogo con los otros cuerpos, especialmente en el espacio social, pues, siguiendo a Le Bretón (2018), las interacciones y las acciones que constituyen el entramado de la vida cotidiana, implican la participación corporal, así solo sea concebida desde la mera actividad de percepción que el ser humano despliega en cada momento y que por tanto le permite percibir: escuchar, ver, degustar, tocar, olfatear lo otro, lo real, y en esa medida, asignar significados, otorgar sentidos específicos al mundo que habita y a quienes cohabitan con él. Merleau Ponty resalta la relación con el mundo desde la percepción, invitando a pensar al ser humano atento frente a lo que lo rodea, para que, mediante su atención, eso otro entre a su campo perceptivo permitiendo ser consiente de él, otorgándole sentido (Merleau-Ponty, 1993, pág. 48). Claudia Fernández Silva se apoya en Husserl también para comprender la relación sensible del cuerpo con el entorno en el que mutuamente se relatan (Fernández, 2015), permitiendo inferir que son o existen en un mismo espacio tiempo y de esta manera el cuerpo y lo que lo rodea se vuelven inseparables, el uno es el sentido del otro.

Sería interesante enmarcar un poco la noción de cuerpo desde algunas concepciones de género ya que estos discursos han reconfigurado algunas interpretaciones que develan fuerzas de poder y control que se han ejercido sobre el cuerpo de las mujeres, expandiendo la configuración del cuerpo

del artista. Natividad Navalón enlaza el ejercicio de poder realizado en el siglo XIX frente al cuerpo femenino con la producción creativa de artistas como Bourgeois subrayando cómo el pensamiento de Michel Foucault en su Historia de la sexualidad, infiera que la histerización del cuerpo de las mujeres se concebía en el siglo XIX como una compleja redada de estrategias de poder para controlar la sexualidad femenina, y resalta que “Bourgeois era consciente de esa relación entre histeria y sexualidad cuando señala que, en (sus) obras, el placer y el dolor se mezclan en un estado de felicidad” (Navalón N. M., 2017, pág. 35). Vemos entonces un cuerpo de mujer artista que delata el sentimiento de culpa instaurado en el contexto usualmente normativizado por el pensamiento masculino, una noción ocultada, escondida, tabú del cuerpo femenino, el que no puede mostrar su estado de placer o felicidad debido a que se expone al juicio de la histeria, de la anomalía, de la enfermedad. Cómo el cuerpo responde entonces a un discurso filosófico, biológico, transversalizado por el lenguaje de la época, pero siempre en el ejercicio de conquista de una identidad, de una instauración del sentido del mundo y de sí mismo a través de su estar en el mundo, a través de la instalación cotidiana de su ser sensible, lejano finalmente de los juicios sociales y del poder. Esta experiencia del cuerpo de mujer artista genera una experiencia estética que además de develar estas incidencias del poder sobre él, también genera una experiencia perceptiva del arte que se encarna directamente por el espectador.

Cuerpo sintiente que hace sentir al mundo en el campo perceptivo del otro, del espectador “No somos los receptores pasivos de una realidad externa factual, más bien estamos creando activamente lo que vemos a través de los patrones establecidos, patrones aprendidos que de puro automáticos se han vuelto conscientes” (Hustvedt, 2017). Es así que las obras de las artistas son percibidas con el cuerpo, atravesando nuestra sensibilidad e inteligencia para cobrar vida en nosotros como espectadores, activando nuestra memoria, permitiendo el arte organice nuevamente nuestros esquemas sensibles, como dice Hustvedt “el arte bueno reorienta nuestras expectativas, nos obliga a romper nuestros esquemas y ver de una manera nueva” (Eterna cadencia, 2017). Podremos concluir que la obra de mujeres artistas, como Bourgeois por ejemplo, nos permite establecer vínculos afectivos y emocionales que nacen de las obras, sin apelar a los tabúes morales que los sistemas de poder infligen sobre las artistas, pues su obra resuena en nuestra conciencia viva y se aleja de las etiquetas de género pero indudablemente es ese cuerpo femenino el que llega a nuestra comprensión en medio del debate de poder, en medio de una lucha que se gana mediante el símbolo, mediante la reconfiguración del cuerpo de la artista mediante el uso de la creación plástica como herramienta para reconstruir su imagen en el mundo.

¿Cómo el cuerpo se resignifica constantemente desde su habitar el mundo? El cuerpo es un volumen dispuesto en un plano tridimensional, un objeto con identidad, sexualidad, alma, capacidad de sentir y sentirse, de gozar y gozarse, de sufrir, amar, crear, pero siempre los cuerpos son masas de carne que están en relación con todo lo que habita el contexto, planteando composiciones que reinventan su propia definición, o enriquecen las representaciones de lo real. Pasamos a ser objetos, definidos por masas, volúmenes, planos, líneas colores” (Olivares, Lección de anatomía, 2011, pág. 9). Nuestra imagen está hecha con el mismo alfabeto visual que lo que percibimos, nuestros registros expresan nuestro ser real, nuestra capacidad imaginativa, de imaginarnos y ser imaginados por otros, y nuestra posibilidad de ser símbolo de algo; como el arte

siempre nos lo ha demostrado, el cuerpo sirve para expresar otras y muchas cosas ajenas a él mismo y de cara a la sensación. Desde la tesis *El cuerpo in-vestido. La función de la vestimenta en las mujeres* de la Dra. Luisina Bourband (Universidad Nacional de Rosario) se infiere que el cuerpo desde el punto de vista del psicoanálisis, pues es toda una construcción “que requiere de la armazón de los tres registros que constituyen al sujeto humano: real, imaginario y simbólico. Será todo un desafío para el sujeto poder conformar un cuerpo atravesado por el lenguaje” (Bourband, 2009, pág. 7), abandonando la condición meramente biológica y en constante ejercicio de conquista del mundo desde el relacionamiento físico, simbólico con los objetos que él encuentra. El volumen, el objeto, el artefacto mecánico la prenda, el accesorio, el vestido, son entonces concebidos “como objetos ligados a la imagen del cuerpo especularmente, a modo de extensión imaginaria” (Olivares, Lección de anatomía, 2011). El cuerpo se estructura mediante la construcción de un aparato simbólico conformado por los elementos que cohabitan con él, se suman las cosas a la imagen del cuerpo, se adhieren a sus extremidades; el cuerpo se amplía en su condición simbólica mediante la extensión de su forma, de su silueta, de su textura, mediante el involucrarse con las cosas y así se resignifica, se instauro como una nueva corporeidad, vestida, ataviada, agarrando el mundo, percibiendo sus objetos, sus signos, sus devenir cosa, para mezclarse perceptivamente con todo y conformando una unidad sensible, que siente y es sentida. El cuerpo, en el campo de la experiencia sensible, invita a multiplicarse en cualquier dirección comprendida como lugar del sentir, pues ya todo lo que está a su disposición, lo que habita el mundo, lo disecciona, lo resignifica, conformando un cuerpo de afecciones, bifurcado en lo que siente y percibe, cuerpos-cosas, cuerpos-vestidos, cuerpos-artificios.

“Más que una obsesión, el cuerpo parece ser la meta final, la única meta” nos dice Olivares (Lección de anatomía, 2011, pág. 7) reflexionando sobre los artistas que trabajan el cuerpo desde la fotografía haciendo de los cuerpos un material polivalente y profundo. Tal vez seamos solo sentir, cuerpo es finalmente lo único que tenemos. Esta concepción de que el arte desvela la condición corporal de la creación, el cuerpo como el medio, la herramienta, el fin, el propósito, Adolfo Vásquez Roca reafirma la posición de Joseph Beuys de que hace una comparación entre el arte de siempre y el arte de su época, consolidando la posición de que el arte se ocupa del cuerpo no desde los estilos o géneros de representación, sino que va al corazón mismo de lo social para instalar el cuerpo no solo individual sino también colectivo como eje de reflexión antropológica, estética y creativa. “El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes. De lo que se trata ahora —sostenía Beuys— es de implicar al «cuerpo social» en su conjunto, de dar paso, a través del arte y su concepción ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad” (Olivares, 2011, pág. 2).

2.3.3. Conclusiones sobre los desbordamientos de los lenguajes escultórico y performático en el arte actual.

La intersección entre el arte, el diseño y la vida cotidiana ha generado una expansión de los lenguajes artísticos como el escultórico y el corporal, que actualmente se imbrican en nuevos

horizontes materiales y simbólicos. Este diálogo entre diferentes disciplinas ha vuelto a configurar la noción tradicional de la escultura y el objeto artístico, elevándolos más allá de la pura representación hacia una interacción mucho más activa con la realidad que nos rodea. La tendencia objetual devela la manera en que la escultura se ha integrado en la cotidianidad, presentando la realidad del mundo de los objetos de manera transformada, simbólica, poéticamente. Por otro lado, la instalación contemporánea otorga a los objetos cotidianos un nuevo contexto y abre un panorama de nuevos significados, expandiendo el lenguaje escultórico hacia una exploración de las relaciones espacio-contexto-objeto. Ya no se trata únicamente de producir formas, sino de activar nuevas expresiones a través de intervenciones materiales y espaciales que posibilitan una conexión sensible con el entorno y el contexto sociocultural. Es precisamente este proceso el que implica una revaloración de las obras de arte en función de sus relaciones con el espacio y el entorno, planteando nuevos límites frente a las normas establecidas en el campo estético y generando nuevas alternativas semánticas desde las cuales se nos invita a comprender el mundo y a experimentar con los objetos en el diario vivir.

Se puede concluir también que el arte contemporáneo hibrida vida cotidiana y expresión artística, partiendo de la idea duchampiana de que cualquier objeto puede llegar a ser arte. Este fenómeno se observa latentemente tanto en la instalación como en la escultura expandida actual, donde los objetos comunes y corrientes se integran al ámbito del arte, generando nuevas formas de expresión y relaciones estéticas interdisciplinarias, mezcladas, superpuestas.

En este sentido, el cuerpo humano, más que una entidad biológica nada más, comienza a ser entendido como un receptor sensible y además como un provocador de sensaciones que otorgan mayor significado a la vida. Los artistas contemporáneos exploran su potencia plástica o creativa, al igual que su significado, utilizando técnicas como la fotografía y el ensamblaje, el foto-collage y la acción, para crear un lenguaje artístico diferente al tradicional y que plantea una ruptura con las convenciones tradicionales y modernas del arte y comienza a mezclarse con la escultura, el objeto y el espacio.

Por otro lado, se puede concluir que la escultura en el ámbito contemporáneo se redefine como un espacio flexible, abierto y descentralizado, estableciendo relaciones con el cuerpo, la arquitectura y el espacio público. Así mismo, el cuerpo humano, reconstruido, transformado y resignificado, se acerca a lo escultórico, explorando nuevas formas de expresión volumétrica mediante su relacionamiento con objetos y entorno.

La contemporaneidad nos da paso a repensar un estrecho vínculo entre las acciones performáticas y la escultura, desdibujando los límites tradicionales de este último lenguaje, pues ya se torna corpóreo también. Si bien la escultura hoy en día abarca diversas prácticas híbridas, sigue hablando de su conexión con lo tangible y lo material, permitiendo deducir que la exploración de nuevas formas y expresiones artísticas dentro de este contexto multidisciplinario nos lleva una constante búsqueda de significado y nuevos sentidos en la interacción entre el cuerpo, los objetos y la arquitectura o el paisaje.

El diálogo entre diferentes disciplinas artísticas enriquece el panorama cultural, promoviendo la experimentación y la innovación en el arte contemporáneo. La escultura contemporánea, en su

formato de instalación, acoge una amplia gama de elementos y expresiones artísticas, desde objetos hasta cuerpos, permitiendo una reconfiguración constante del espacio expositivo. Esta práctica desafía los límites tradicionales del arte, ofreciendo libertad de selección y creación a los artistas, como ejemplifica la obra de Carlos Uribe en el contexto del arte antioqueño.

Finalmente, se puede concluir que el cuerpo funge como un espacio de expresión semántica resistencia y creación, pues se concibe como el lugar de lo sensible, epicentro de la experiencia estética y un punto de partida para reflexiones más enriquecidas sobre identidad y poder, sobre el posicionamiento de lo corporal en medio de la articulación de lenguajes materiales, formales y de acción. Los ejercicios de Taller de Básico-espacio, en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, permiten visibilizar el traspaso de las fronteras entre lo escultórico, lo espacial y lo corporal, mediante los emplazamientos de maerialidades sobre el cuerpo, tales como textiles, tuberías, mallas o estructuras.

Imagen 70: Ejercicios de estudiantes, Universidad Nacional, 2020.



[Fotografías de bitácoras]. Taller de Básico-espacio, docente: María Isabel Naranjo Cano.

3. Capítulo Tres. Los artefactos corporales desde el arte y el diseño



Artefacto según la RAE proviene del lat. *arte factum* es “hecho con arte” o también “obra mecánica hecha según arte”. Este es un punto de partida atractivo para comprender inicialmente el asunto principal de esta investigación doctoral, ya que abre el abanico de significación hacia el campo creativo de las artes plásticas o visuales. Se entiende así que un artefacto no es simplemente un objeto, no es nada más una cosa, no es solo algo construido, está hecho desde una postura y un proceso de creación artística, utilizando técnicas y lenguajes del arte, desbordando la concepción meramente funcional o de servicio del diseño y la fabricación de objetos de uso e invitando a pensar el artefacto como resultado de operaciones simbólicas, prácticas y estéticas del oficio del arte.

¿Cómo son entonces los artefactos corporales? En el sentido definido anteriormente, sería pues aquello fabricado desde unas operaciones artísticas, bajo un proceso creativo que tiene como lugar el cuerpo. Podría pensarse en un objeto que el cuerpo usa para complementar sus capacidades físicas, una prótesis por ejemplo, o podría ser una prenda vestimentaria con características artísticas que usa o porta el cuerpo desde la función del accesorio o el vestido, también podría ser un artefacto para que el cuerpo habite o para que este se instale en él. Según Claudia Fernández Silva, profesora del programa de Diseño de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, doctora en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia, se entiende el artefacto desde el contexto de relacionamiento con el cuerpo y en diferencia con un vestido,

las implicaciones presentes en su definición como artefacto son, desde su generalidad, que desde su estructura, responde a unas intencionalidades humanas, en el contexto de redes de artefactos y prácticas determinadas que las dotan de sentido. Y desde su particularidad, que dichas intencionalidades humanas tienen su origen en la necesidad de dar forma a los requerimientos que la cultura impone (o propone) al cuerpo, y están dirigidas a la transformación del contexto a través de la transformación misma del cuerpo. (Fernández, 2016, pág. 82)

De esta manera se entiende que aquel objeto hecho desde prácticas creativas y dirigido al cuerpo como lugar de presentación o representación, debe responder a unas intenciones que le otorguen sentido, como sucede en los procesos de creación artística contemporánea, que plantean una red semántica en donde los materiales, las operaciones técnicas, la composición, entre otras derivas creativas, obedecen a un sistema simbólico, tienden a configurar un campo semántico en donde residen los afectos y se percibe la obra. En segundo lugar, como dice la autora, el artefacto procederá a propiciar unas formas que respondan a un contexto cultural en donde se ubica el cuerpo, es decir, de qué cuerpo estamos hablando y cómo las formas del artefacto corporal responden a ello, a qué cuerpo llegan y cómo se configura una nueva forma entre artefacto y cuerpo, sin dejar de lado el contexto de significación, la cultura. Hay una implicación transformadora del sentido del cuerpo cuando se usa el artefacto, este cuerpo ya es otro, pues las formas del uno dialogan y se mezclan con las formas del otro para conformar una nueva corporeidad híbrida entre carne y objeto, carne y vestido, carne y espacio.

En los artefactos corporales primarán dos puntos de comprensión, uno es el que refiere a las funciones propias del mismo y de cada uno de los elementos, formas y materiales que lo constituyen, es una visión desde las características fácticas y funcionales, por tanto, tiene

implicaciones el uso que el cuerpo desarrolla sobre el artefacto y el componente conductual que se genera en esa relación. En segunda instancia, el artefacto corporal se entiende desde un uso simbólico –no funcional- que abre posibilidades creativas de otras relaciones entre el artefacto y el cuerpo tendiendo a la extensión expresiva y comunicativa de ambos; ¿cómo se genera una nueva representación del cuerpo al usar el artefacto y cómo se da una creación de poéticas visuales a partir de este maridaje? “Esta posibilidad concreta su identidad como artefacto y define su particularidad, en tanto que el cuerpo humano es su punto de partida y de llegada, su referencia y su fin y encuentra en él un ámbito de posibilidad para expandirse”, concluye Fernández (2016, pág. 89).

Otra perspectiva del componente funcional lo plantean las autoras Paula Sánchez (licenciada en Filosofía y magíster de la Universidad Carlos II de Madrid), y Gloria Andrada (licenciada en Filosofía y doctora de la Universidad Autónoma de Madrid), para diferenciar los artefactos de los dispositivos “los artefactos son cualesquiera objetos diseñados para desempeñar una función específica, generalmente para extender los límites materiales del cuerpo. Por ello, aunque todo dispositivo es un artefacto, no todo artefacto es un dispositivo o un aparato” (Andrada, 2013, pág. 43). En este sentido, se confirma que el artefacto permite la extensión del cuerpo, desde su dimensión comunicativa y desde su noción funcional, pues permiten que los límites de la anatomía se desborden en nuevas materialidades y formas, instaurando una nueva concepción matérica del cuerpo, hibridando lo biológico con lo industrial o lo manufacturado, con lo tecnológico, en todo caso, amplían la naturaleza biológica del cuerpo hacia una condición cultural, en donde el artificio hace parte de la nueva concepción del cuerpo al portar un artefacto vestimentario, protésico o artístico propiamente.

Para cerrar esta reflexión introductoria, debe mencionarse la concepción del investigador José Antonio Liceranzu sobre los artefactos corporales, los cuales asume desde la noción de máquina “Utilizamos la palabra artefacto para referirnos a los mecanismos o maquinarias que convergen en las obras y que las constituyen, de modo que las obras dejan de ser propuestas estáticas y reciben la ayuda de impulsos manuales o motorizados” (2012, pág. 5). En este sentido el artefacto se compone de un valor agregado a las discusiones que se planteaban previamente, pues acuña el movimiento, el mecanismo, sin embargo, cabría preguntarse por la ficción maquina que posee la imagen del artefacto sin responder necesariamente al movimiento mecánico, sino que genera una estética que motiva la imaginación sobre artefactos mecánicos dinámicos o motorizados, como se reflexionaba desde el pensamiento de Tourón en el capítulo anterior. Una vez ubicado el cuerpo en un punto de fuga construido por la representación artística, se entiende que se está ante una combinación de mecanismos a la espera de ser descubiertos. Los artefactos corporales sugieren entonces un tipo de composición que pareciera inmiscuir al cuerpo en una relación con la máquina, ya que su condición formal activa la ficción funcional del ciborg, de la prótesis, de la noción de aparato, independientemente que se mueva, que funcione, es más una composición de una estética maquina entre cuerpo y objeto, cuerpo y vestido, cuerpo y espacio. En este sentido es importante señalar también las preguntas que plantea el mismo autor “¿Cómo se produce la territorialidad y los espacios de privacidad en el diseño de estos artefactos portables? ¿Cómo se produce la representación del cuerpo a través de estas extensiones? (Liceranzu, 2012, pág. 5). Para dar

respuesta desde la producción artística, se plantea a continuación el análisis de estos aspectos en la obra *Piel y coraza*.

Imagen 71: Piel y coraza-1, foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022.



Vestuario realizado con papel plegado; locación: Corregimiento¹⁴ de Santa Elena, Medellín, Colombia. Obra exhibida en el III Encuentro internacional de mujeres artistas, organizado por MUA internacional y Ecoasociarte, Santiago de Chile, 2022. Obra ganadora del primer puesto.

¿Cómo se producen la territorialidad y los espacios de privacidad en el diseño de estos artefactos portables? Este artefacto corporal, *Piel y coraza*, asume el territorio desde la presencia. Una imagen que se ubica no en el espacio anónimo sino propiamente en el paisaje rural de Medellín, entendido como lugar de los afectos cotidianos, remitiendo al campo donde se han gestado muchos de los acontecimientos violentos en Colombia. Para dar respuesta a la pregunta sobre la representación del cuerpo a través de estas extensiones, se observa cómo la noción de cuerpo se transforma mediante la representación de un elemento bélico –el vehículo acorazado.

Imagen 72: Piel y coraza-2, foto performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022.



[Foto-performance detalle] Obra exhibida en el III Encuentro internacional de mujeres artistas, organizado por MUA internacional y Ecoasociarte, Santiago de Chile, 2022. Obra ganadora del primer puesto.

¹⁴ Los corregimientos se definen en Colombia, como las unidades político-administrativas de la zona rural en las que se divide un municipio.

Es sabido que, como país, la periferia o la ruralidad han acumulado conflictos a lo largo de la historia, desde el enfrentamiento político de poderes de izquierda y de derecha, en donde se llevan a cabo actos violentos que han alterado y alteran la paz y la vida de muchas familias. Esta obra se ubica justo en el espacio natural de un corregimiento de Medellín, ciudad bastante golpeada por el conflicto, para subrayar la presencia de un artefacto maquínico, el vehículo acorazado, en fusión con el cuerpo de la artista y llevado a una poética plástica que lo transforma en un vestuario ilusorio y frágil, un vestido de papel; la silueta del artefacto vestimentario es extraída de la síntesis visual de una imagen noticiosa donde el *tanque* –como se dice coloquialmente en Antioquia- aparece como parte de las inversiones del gobierno colombiano en inteligencia militar del pasado octubre de 2021. Así pues, la territorialidad como condición espacial de pertenencia geopolítica en un contexto específico se enmarca dentro de la construcción visual de la foto-performance. Si analizamos el término, territorialidad se concibe por la RAE como el *Dominio del territorio*, se podría concebir entonces que el artefacto portado por la artista está allí conformando una unidad con el espacio natural desde la potencia formal y su relación figura-fondo. El fondo afecta la figura porque la enmarca en un contexto determinado y externo al cuerpo mismo y lo ubica en un espacio tiempo determinado por el entorno rural para generar la sensación de cuerpo-paisaje. Debido a que somos capaces de sentir el mundo como una realidad exterior, “como un afuera ajeno a nosotros, podemos hacer como si el cuerpo, en tanto fenómeno que pertenece al mundo, fuera una suerte de bulto estable que espera a ser objeto de nuestra atención” como lo enuncia Jaime Conde-Salazar en su artículo titulado *Un cuerpo que no está allí* (2011, pág. 16). La presencia de este cuerpo como máquina u objeto bélico se convierte en materia en movimiento congelado en el paisaje, preparando el espacio de representación para que el cuerpo-bulto se interprete como una máquina.

Imagen 73: Bitácora de procesos creativos, María Isabel Naranjo Cano, 2021.



Proceso de abstracción formal del artefacto corporal Piel y coraza, desde la fotografía del vehículo acorazado de la noticia, hallada en el periódico El Colombiano, del 31 de octubre de 2021.

¿Cómo se produce la representación del cuerpo a través de estas extensiones? Cuando hablamos de cuerpo en el contexto de las artes de performance, nos referimos la mayoría de las

veces a un cuerpo de representación, a un cuerpo ubicado en el centro de atención para ser visto y enunciar algo. “Colocado en el punto de fuga, el cuerpo aparece como un sólido a la espera de ser abierto y desentrañado, a la espera de que su interior sea develado” (Conde-Salazar, 2011, pág. 16), así el cuerpo de la artista se presenta en medio del paisaje representando una acción que lo convierte en un símbolo bélico resignificado desde una narrativa frágil y poética otorgada por el material.

Imagen 74: Despliegue Piel y coraza, serie de Foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022



Procesos de relacionamiento cuerpo y vestuario en el espacio. Fotografías propias.

La perspectiva y el punto de vista de la cámara en la foto-performance son fundamentales ya que logran constituir el sistema de representación entre el cuerpo, el artefacto y el espacio, para permitir que se logre la estética maquina y poética prevista del vehículo acorazado y permitir así que la extensión del cuerpo realizada desde los pliegues de papel, funcione como la invención de una interioridad física y una subjetividad constituida desde los afectos que sugiere la acción de la artista con los demás elementos de la performance; conformando una imagen que participa de las representaciones protésicas del arte, asunto que se entrará a profundizar a continuación.

3.1. Las prótesis y sus imbricaciones en el arte

Todos llevamos encima a diario, algún tipo de objeto con el que entramos en relación, a través de algún tipo de función y que además nos sirve para comunicarnos con los demás. Todos somos diseñadores de situaciones al elegir con qué tipo de extensiones o prótesis vamos a salir a la calle, como las vamos a llevar y cómo se van a adaptar a nuestro cuerpo” (Liceranzu, 2012, pág. 2).

Los artefactos que van al cuerpo, sean accesorios, vestidos, dispositivos tecnológicos u otras objetualidades que se portan desde el cuerpo, pueden concebirse como una extensión o prótesis del mismo, pues si bien podrían cumplir una función práctica que favorezca el cuerpo biológico, son parte de un sistema de comunicación extendido, desbordado gracias a la unidad de representación que se compone en el acto de vestir. Por tanto, el artefacto corporal se puede concebir como prótesis estética porque afecta la sensación y la manera de ser percibido. Para dar imagen a esta

reflexión de la prótesis como artefacto corporal, es pertinente recordar la producción de Marcel-lí Antúnez (1959, España) en tanto su aportación frente a lo tecnológico.

Imagen 75: Réquiem, Marcel-lí Antúnez, 1999.



Extraída de (Antúnez, Marcel-lí Antunez Rocca, 1999), [Fotografías], <http://www.marceliantunez.com/work/requiem/>, recuperado 12 noviembre 2023.

Antúnez abre las posibilidades de la vinculación arte y ciencia. Con un antecedente indiscutible, Stelarc (Handwriting, 1982), el artista remueve las preguntas sobre el ser humano y el ser máquina, cómo la robótica, la tecnología y la ciencia permiten replantear la condición humana. Estas prótesis invitan a que la creación contemporánea se abra a estas miradas y genere una posibilidad interdisciplinaria para comprender los artefactos corporales.

Imagen 76: Prótesis, estudiante de artes plásticas FUBA, 2010.



[Fotografías], Artefacto para las manos hecho en alambre metálico y textil. Exposición *Prótesis. Taller de Cuerpo y Espacio en el Arte*. Cámara de Comercio de Bello, Fundación Universitaria Bellas Artes. Curadora de la exhibición y docente del taller: María Isabel Naranjo.

Por otro lado, desde un lenguaje del diseño experimental e interdisciplinario con el arte, la creación de extensiones o prótesis vinculadas al cuerpo que promueven nuevas reflexiones tanto sobre el concepto de función como sobre la manera de entender el cuerpo y sus afectos, son relativamente numerosos. Involucran una justificación del artefacto protésico que bajo la aparente excusa de su funcionalidad introduce nuevos conceptos en los objetos funcionales o prácticos. Por definición, cualquier objeto que construyamos con vocación de servicio, responderá las demandas de su usuario y en todos los casos el cuerpo es una de las referencias más determinantes en la morfología final del objeto a utilizar (Liceranzu, 2012, pág. 5). Esto afirma que la condición morfológica del cuerpo se ve afectada por la forma, estructura, tamaño y demás condiciones

visuales de la prótesis, es decir, cuerpo y objeto se funden en una sola unidad visual y por tanto permite la condensación semántica desde donde se entiende la imagen del cuerpo en unión con el artefacto.

El cuerpo del artista transforma su silueta y su textura, se extiende en un campo de sentido bélico como resultado de la unión entre prótesis y corporalidad, como también se puede apreciar abajo en la imagen, en la cual se observa la artista deconstruyendo y re-significando su rostro mediante el uso de una prótesis facial blanca para conformar una nueva unidad de sentido, una nueva identidad de su rostro. Comunicación y función se mezclan como posibilidades de conformación de un cuerpo poetizado por el objeto, por un objeto que adquiere presencia simbólica dado el relacionamiento entre la morfología del artefacto y el contexto que lo enmarca, la marcha civil en la ciudad de Medellín.

Imagen 77: Ficciones bélicas, foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2021.



Obra expuesta en la Galería Marte 247, Bogotá, bajo el marco de ARTBO 2021 (Arte contemporáneo de Bogotá), dentro de la exposición *Des-horizontes*, curada por Sol Astrid Giraldo. Fotografía propia.

Según la RAE, prótesis es “Pieza o aparato empleados para sustituir un órgano o un miembro del cuerpo” pero la función de una prótesis no es solo de complemento anatómico. Barreiro y Covadonga traen a la discusión el ámbito comunicativo del cuerpo protésico desde la referencia Marshall McLuhan, ampliando la noción de prótesis al entender que “los medios se transforman precisamente en extensiones del cuerpo humano que responden, por una parte, a los deseos del hombre de interactuar y extralimitarse más allá de las posibilidades de su propio cuerpo, y, por otra, al temor de la amputación de sus miembros” (Barreiro, 2019, pág. 131). Se entiende así que las prótesis también llegan al cuerpo como lugar de representación y más aún de comunicación, en tanto responden al deseo de extender la interacción con el mundo. Según las autoras, todo artefacto es una extensión y, como tal, requiere además nuevas relaciones entre las demás partes, órganos o extensiones del cuerpo para conformar una unidad. Permiten comprender que la prótesis se entiende no solo desde lo funcional sino también desde los afectos, pues para percibir o usar cualquier extensión nuestra en su forma tecnológica, primero hay que abrazarla. Refieren a McLuhan para argumentar la relación entre forma y sensación, pues escuchar la radio o leer una página de papel presume aceptar estas extensiones del cuerpo en el sistema individual y

experimentar la “cerrazón” o desplazamiento de la percepción que automáticamente les sigue. Es este abrazo continuo de nuestra propia tecnología en su empleo de cada día lo que nos constituye como imagen día a día (Barreiro, 2019, pág. 131). Prótesis y cuerpo funcionan como unidad de sentido y de afecto, emprendiendo la producción de nuevas imágenes que conviertan el interior oculto del cuerpo en un enriquecido exterior dispuesto para la contemplación estética. La obra *Ficción bélica* da expresión a los enunciados expuestos ya que la prótesis que se lleva en la cabeza de la artista funge como extensión simbólica del cuerpo en sus afectos bélicos de ataque y defensa, mientras marcha silenciosamente por las calles de Medellín durante el Paro Nacional del 28 de abril de 2021. Caminar la calle desde la instauración de una experiencia estética es también una vivencia transformadora, como nos invita a pensar el Dr. Pablo Santamaría Alzate, entender el espacio urbano como un escenario de la experiencia, asumiendo la ciudad “como un espacio alternativo de aprendizaje y la vivencia de lugar como un dispositivo de formación que enseña en un sentido práctico, ético y plural” (Pablo Santamaría, 2020, pág. 73), así pues, estar en el espacio social del afuera, la calle permite además de fabular, aprender y aprehender la sociedad en un contexto situado.

Ahora bien, para hacer un ejercicio comparativo de la obra propia con otros artistas internacionales, cabe traer a colación la obra de Rebecca Horn (1944, Alemania) en relación con las prótesis corporales creadas desde el ámbito artístico. Horn, artista alemana reconocida por las modificaciones que realiza sobre el cuerpo, hace uso de los lenguajes de la performance y la instalación.

Explora diversas vías de expresión para las emociones, las fobias y la sensibilidad, una experimentación útil para potenciar las ideas a transmitir más allá del mero emplazamiento de la obra. Persigue explorar el mundo de la metáfora, del ensueño y la leyenda, haciendo del cuerpo un paisaje y su relación con la máquina, uno de los puntos clave de reflexión en su obra (Colaboracionum, 2013).

Imagen 78: White Body Fan, Rebecca Horn, 1972.



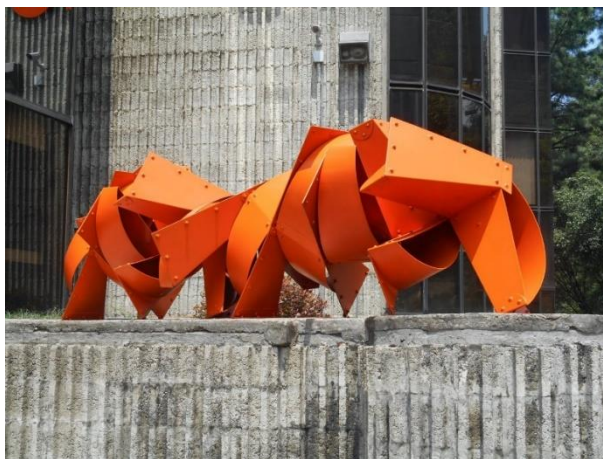
Extraída de (Colaboracionum, 2013), [Fotografía], <https://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/rebecca-horn.html>, recuperado 20 septiembre 2024.

Rebecca Horn, entendida como referente formal para el análisis y reflexión sobre los artefactos protésicos tiene incidencias en esta investigación en tanto las relaciones que establece entre materia escultórica y cuerpo de artista. Sus creaciones ayudan a conceptualizar las nociones de artefactos corporales, prótesis vestimentarias, la relación del cuerpo vestido con estos objetos y la instalación en el paisaje. Los registros visuales de sus acciones además fortalecen el panorama del uso de la foto-performance como lenguaje de expresión. La artista prolonga la extensión de su cuerpo al utilizar unas grandes alas semicirculares de color blanco, que le posibilitan aumentar el tamaño de su cuerpo, al tiempo que puede protegerse con ellas del ambiente exterior.

3.2. Los artefactos corporales comprendidos desde la relación arte y diseño.

Inicialmente se comprenderán los elementos visuales del diseño en su relación con la gramática de la escultura, para luego ejemplificar este diálogo desde algunas obras que conllevan la extensión del cuerpo desde dicha relación interdisciplinaria.

Imagen 79: La Gran Metamorfosis, escultura de Edgar Negret, 1982.



Extraída del Blog *Esculturas de Colombia*, [Escultura instalada en Avenida El Poblado, Edificio *Novatempo*, Medellín], <https://esculturasdecolombia.blogspot.com/2014/09/la-gran-metamorfosis-edgar-negret.html>, recuperado septiembre 15 2023.

Los elementos del diseño entran en diálogo con los lenguajes expandidos del arte. Para Wucius Wong (*Fundamentos del diseño Bi y Tridimensional*, 1991) los elementos visuales del diseño son forma, tamaño, color, textura, que en consonancia con los elementos de la escultura se complementan con el volumen, el material, el color, entre otros. A continuación, se teje una relación imbricando los dos ámbitos, diseño y arte, para comprender los artefactos corporales que se instalan en los límites de dichas disciplinas.

El volumen: masa, bulto, cosa, caja, tarro, cilindro, pirámide, zapato. La clasificación de los volúmenes que entran a jugar en la escultura contemporánea es muy diversa, pues pasa de los sólidos euclidianos a los objetos de uso cotidiano que habitan la casa, la calle, el cuerpo. Para

entender la escultura es importante comprender el volumen, la cantidad de masa, sus propiedades, sus características sensoriales y matéricas, diferenciar lo plano de lo tridimensional para nombrar el lenguaje escultórico.

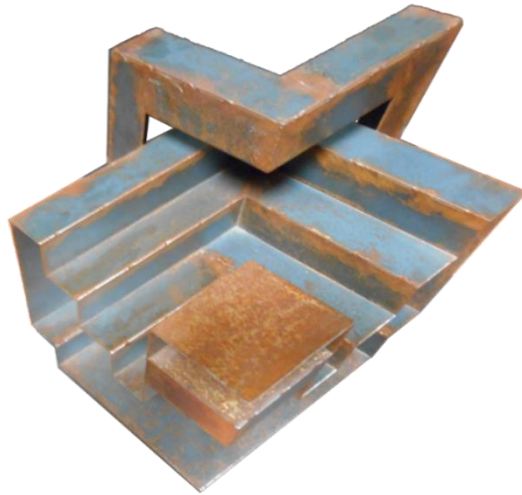
Elemento visual *forma*: silueta, perímetro, figura. Esférico, triangular, orgánico, geométrico, abstracto, simbólico, antropomórfico, zoomórfico. Vemos cómo el pantalón bota campana, la falda lápiz, el jean entubado, son formas que redefinen el cuerpo que los usa haciendo uso de analogías provenientes de objetos. Formas son un cuadrado, un círculo, un triángulo, también son formas un sombrero, una falda o una blusa. Las formas geométricas de la escultura plantean relaciones con el objeto de consumo, la pantalla rectangular, la lámpara de cono, funcionan como simplificación de lo que vemos. Como una casa se puede simplificar con un cuadrado más un triángulo, la forma escultórica es la representación de la complejidad de la realidad que habitamos, nos da una pista invaluable del mundo, otorga el significante mayor que pasa por los ojos y el tacto, como se puede ver en la obra de Edgar Negret (1920-2012, Colombia).

Elemento visual *color*: naranja, pardo, frío. El color de la escultura, del volumen, de la forma, trae consigo la significación del tono, la temperatura, la sensación óptica, refiere al entorno del que hace parte la superficie que lo refleja. Una cruz roja tiene contexto específico, una cruz café tiene un contexto diferente. Una esfera de colores brillantes puede dar la sensación de poder ser de plástico o de cristal, de poder rebotar y quizás ser un juguete, pero la esfera plateada quizás anuncia un peso diferente, un uso diferente, una sensación diferente, como por ejemplo la obra *Rabbit* (1985) de Jeff Koons (1955, Estados Unidos). El color complementa la información que nos dan los objetos y las formas en el mundo cotidiano y en el contexto del arte.

Elemento visual *textura-material*: arrugado, liso, aterciopelado, metálico. La textura del material nos permite sentir el mundo desde el tacto y desde el ojo. La superficie es la faz más sincera del objeto, es el signo externo de la membrana del cuerpo. La piel de la escultura. Del mármol al sintético, del bronce al detergente, los artistas contemporáneos hacen esculturas, instalaciones, objetualidades con el material que encuentran en el mundo, como por ejemplo las esculturas de Claes Oldenburg (1929-2022, Estados Unidos). Un plato quebrado o un orinal abandonado, un doblez, una arruga, una sinuosidad para las manos. La textura en la escultura nos ayuda a entender la membrana significativa del objeto a descubrir.

Los materiales del arte contemporáneo van del mundo técnico de la arcilla con la mano de su alfarero al mundo industrializado del acrílico y su cortador. Bronce brillante, mármol de Carrara, madera de pino, cera coloreada, yeso, vidrio. El papel del material en la invención de la obra y en su comprensión, es determinante: son precisamente esas sustancias físicas las que evidencian su pertenencia al campo del arte. Sobre todo en el caso de la escultura, donde lo tangible de la materia, el gesto técnico o las operaciones en «la cocina» del taller implican consecuencias estéticas decisivas para la obra de arte (Miguel Villán, 2018), como ejemplo internacional se puede tener presente la obra *Le déjeuner en forrure* (1936) de Meret Oppenheim (1913-1985, Alemania). A continuación, una obra escultórica de Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004, Colombia).

Imagen 80: Terraza #17. Eduardo Ramírez Villamizar, 1979-1984.



Extraída del Blog *Esculturas de Colombia* [Escultura de hierro], Colección de Avianca. La fotografía fue tomada en el Museo Roldanillo, Valle del Cauca, https://esculturasdecolombia.blogspot.com/2019/08/eduardo-ramirez-villamizar_27.html, recuperado 15 septiembre 2023.

Si bien ya se han visualizado ejemplos propiamente del campo de la escultura mediante obras de artistas colombianos, ahora se revisará la aplicación de los elementos visuales mencionados a través el estudio de algunos resultados de la práctica pedagógica de la autora, ejercicios de estudiantes del *Taller de proyecto 1* de la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.

A partir del trabajo teórico, metodológico y productivo, las estudiantes llevan el lenguaje formal, técnico y material de la escultura al campo del diseño de vestuario mezclando metodologías de creación y diseño con materiales no convencionales a la moda que provienen de la cultura material popular y que son de uso cotidiano. Así el arte y el diseño conforman una plataforma metodológica y creativa para el desarrollo de proyectos híbridos que, bajo la guía de la docente, evidencian el diálogo entre los lenguajes escultórico, performativo y de diseño de vestuario permitiendo observar cómo generan una extensión estética y simbólica del cuerpo de las estudiantes.

En los siguientes artefactos vestimentarios se mezcla la metodología proyectual de Bruno Munari (*¿Cómo nacen los objetos?*, 2004) con la investigación aplicada al arte mediante procesos de conceptualización y experimentación artística.

Imagen 81: Humedad enredada, Artefacto vestimentario, María José Restrepo, 2019.



Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotografía final de curso].

Lágrimas enredadas es el concepto que guía la experimentación de María José Restrepo para lograr un cuerpo que carga su llanto desde la articulación de círculos azules, líneas curvas que envuelven su cuerpo. El vestido está compuesto por cuerda de algodón teñida con vinilo de colores y amarrada con costuras de nylon, está puesto sobre el cuerpo vestido con una trusa negra elástica.

Imagen 82: Alma de oro, Isabella Casto Ángel, Artefacto vestimentario, 2022



Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotografía final de curso].

El elemento visual *forma* cobra mayor relevancia en este ejercicio, en donde se visualiza una lámina de espuma croidon que transita por el cuerpo de Isabella Castro, conformando curvas, pliegues, volúmenes con color y textura, para hablar de su intimidad.

Imagen 83: Reflejo sonoro, Artefacto vestimentario, Ana Sofía Vélez Londoño, 2022



Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotografía final de curso].

En esta creación se observan los elementos visuales de color, forma y textura relacionados con el cuerpo de Ana Sofía Vélez, el cual tiene una fuerte vinculación con el espacio natural ya que el concepto *Reflejo de agua* orienta la creación del volumen de manera orgánica y fluida, entrando en conversación visual con el riachuelo y las piedras.

Imagen 84: Tinieblas rocosas, Artefacto vestimentario, Salomé Rojas Arias, 2022.



Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotografía final de curso].

El cuerpo de Salomé es otro. Una configuración conceptual que devela el tratamiento de la oscuridad y los entornos rocosos desde la abstracción de formas y texturas. El color gris mate y gris brillante son los elegidos para narrar las sensaciones de las piedras a las que alude. Las formas irregulares de la parte central del vestido logran un bloque visual que deconstruye el cuerpo de Salomé Rojas restándole su silueta natural para llevarla a una sensación de masa, peso y volumen.

Los triángulos agudos de la parte superior permiten percibir el cuerpo entre el peligro, con una extensión de picos que denotan una naturaleza agresiva.

Imagen 85: Oscuridad Luminiscente, Artefacto vestimentario, Mariana Ossa Briceño, 2022.



Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana [Fotografía final de curso].

El diseño que antecede nutre la hipótesis sobre la extensión del cuerpo mediante el uso de artefactos corporales en la medida que plantea la contundencia en la percepción objetual, matérica, volumétrica del vestuario, generando intersecciones interdisciplinarias entre el lenguaje escultórico y el diseño de vestuario. ¿Cómo deconstruir la silueta del cuerpo vestido mediante el juego creativo con el material? La corporalidad de Mariana Ossa se funde con el volumen, se armoniza con la forma, logra una estética poética. Colores, formas y texturas expresan la *Oscuridad luminiscente* que ella constituye como idea y que, mediante el diálogo interdisciplinario entre los elementos volumétricos y formales de la escultura, con la capacidad performática de su cuerpo y los elementos básicos del diseño de vestuario, dan como resultado un cuerpo ampliado.

Los materiales tradicionales del diseño de vestuario se amplían con los ajuares del contexto comercial de los objetos de consumo, y así el cuerpo se extiende desde sus dimensiones tridimensionales logrando una visualidad protésica.

Es así como planteado el marco de comprensión de los artefactos corporales tanto como prótesis, como extensión simbólica, como artefactos vestimentarios o escultóricos y como desbordamiento de los elementos del diseño y del arte, se pasará a constituir la taxonomía que servirá como estructura para estudiar las tipologías de dichos artefactos corporales. A partir de esta clasificación, se tendrá el filtro para analizar las obras y en consecuencia tener un marco referencial de artistas antecedentes que permiten leer el uso de prótesis o elementos objetuales desde las artes del cuerpo.

3.3. Triada taxonómica para comprender los artefactos corporales.

A continuación, se definirán cada una de las categorías conceptuales que la investigación ha arrojado para analizar las tipologías de artefactos vestimentarios en el arte contemporáneo construidos desde las relaciones interdisciplinarias entre el arte y el diseño. Se verán los aportes de escultores, fotógrafos, diseñadores de moda o de vestuario, performances y ejercicios pedagógicos de clase de la autora fundamentando las nociones de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, desde donde más adelante se analizarán los casos de obras de artistas colombianos para profundizar sobre la problemática de la extensión del cuerpo a partir de los lenguajes del arte y el diseño y sus relaciones frente al cuerpo como soporte, fundamento y espacio de expresión.

3.3.1. Cuerpo-objeto.

Imagen 86: She couldn't call it home, but it was all she had, Natividad Navalón Blesa, Fotografía, 2016.



Extraída de (Navalón N. , 2017), [De la serie fotográfica], extraída de <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/2675>, recuperado 14 abril 2022.

En primera instancia, es necesario mencionar algunos de los autores que, desde sus distintas áreas de pensamiento, sus propuestas reflexivas y sus perspectivas disciplinares, se pueden incluir como estado del arte teórico frente a la relación entre el cuerpo y los objetos. María Covadonga Barreiro (*Acciones y reacciones del cuerpo proteico*, 2019) escribe ampliando el horizonte del arte contemporáneo desde la inclusión de las prótesis en exhibiciones artísticas y ya se analizó su apuesta en el capítulo anterior. David Le Breton (*La sociología del cuerpo*, 2002) aporta sobre la comprensión del cuerpo como centro de la percepción del mundo y sus cosas, Diana Taylor y Marcela Fuentes (*Estudios Avanzados de performance*, 2011) abren el panorama de los análisis epistemológicos de la performance y las concepciones que transgreden la obra de arte realizada desde el cuerpo; Tracey Warr y Amelia Jones (*El cuerpo del artista*, 2006) definen la categoría de

prótesis para reflexionar sobre algunas prácticas creativas contemporáneas; Rosa Olivares (Lección de anatomía, 2011) en su texto editorial genera un marco de reflexión acerca del cuerpo concebido como un objeto desde la perspectiva artística.

Desde el punto de vista de los referentes artísticos internacionales que fundamentan los antecedentes de esta categoría *Cuerpo-objeto*, se encuentran Erwin Wurm (Nieve profunda, 2017) con sus esculturas de un minuto donde relaciona el cuerpo con objetos de uso cotidiano, Natividad Navalón Blesa (She couldn't call it home, but it was all she had, 2017) con su trabajo sobre cuerpos femeninos, Rebecca Horn (Unicorn, 1970) quien plantea cuerpos y objetos protésicos en relaciones simbólicas y poéticas, Lygia Clark (Máscaras sensoriais, 1967–68) con sus máscaras que resignifican el ejercicio del sentir, Lucy McRae (Solitary Survival Raft, 2014) que con sus diseños de objetos de supervivencia y vestuarios en donde se imbrican las formas, propone una unidad visual y volumétrica entre cuerpos y cosas, colectivo artístico *El cuerpo habla* (De-Cápita, 2013) quienes en una acción urbana de estar colgando dentro de bolsas suspendidas en la calle, provocan una objetualidad descarnada entre piel y envoltorio, sudor y textil formando bultos instalados en el espacio. Indudablemente es un referente obligado Stelarc (Handwriting, 1982) ya que su tercera mano maquina nos abrió la posibilidad de pensar el cuerpo del artista y el ciborg; Marina Abramović (Nude with Skeleton, 2002-2005) creando la imagen de un cuerpo que se complementa con otro cuerpo, uno vivo, el de la artista, y el otro muerto, un esqueleto, generando una amalgama sencilla de superposición de materias pero creando una sola materialidad entre el cuerpo y los huesos. Fakir Musafar (Primitivismo moderno), quien somete su propio cuerpo a la acción de herramientas y utensilios mecánicos, acudiendo a la percepción del dolor y del sacrificio, pero a su vez, generando una imagen de un cuerpo compuesto, ensamblado con tubos, prensas y elementos industriales propios de la cultura actual. Marcel-lí Antúnez (Marcel-lí Antunez Rocca, 1999) quien propone un cuerpo expandido por la máquina, potenciado desde las relaciones tecnológicas. También se tienen presentes exposiciones como *Body Extended: Sculpture and Prosthetics* del Instituto Henry Moore (Prosthetics, 2016) ya que desde allí se asienta el término de extensión del cuerpo, propio de la hipótesis de esta investigación y que en el conjunto de artistas expositores dejó vislumbrar el maridaje entre el cuerpo y las prótesis desde diferentes procesos creativos.

En este análisis son importantísimos los resultados que presenta la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana como mixtura entre el arte y la indumentaria (Cano, 2013), y que desde la experiencia docente de la autora han creado una experiencia interdisciplinaria entre el arte y el diseño, permitiendo que los objetos escultóricos, las prácticas de ensamblaje y manipulación de materiales cotidianos, generen objetos que llegan al cuerpo en forma de artefactos, y que en muchos de los casos muestran la relación *Cuerpo-objeto* desde la perspectiva del vestido. A continuación, se extenderá la definición de esta categoría taxonómica *Cuerpo-objeto* ahondando solo en algunos ejemplos que llegan como parte del ejercicio investigativo; señalando especialmente la revista *Exit. Imagen y cultura, Número 42, del año 2011*, titulada *El cuerpo como objeto*, y se incluye de nuevo ya como compilación de artistas, el texto *El Cuerpo del Artista* (Warr, Tracey (Ed.), 2006), en donde se relaciona un conjunto de artistas que han trabajado la prótesis y la prolongación del cuerpo desde las prácticas artísticas contemporáneas para construir múltiples miradas del cuerpo en sus relaciones con la materialidad del mundo, con la vida haciendo del cuerpo

un elemento simbólico muy provocador para generar nuevas poéticas objetuales. Sandra Ferreyra (Ferreyra, *Objetos, cuerpos y memoria en el teatro argentino contemporáneo*, 2020) se toma como parte de la comprensión de los efectos de la manipulación de los objetos sobre los cuerpos, ampliando la perspectiva desde el espacio escénico, y algunos otros autores y artistas servirán para articular los conceptos y las figuras retóricas que enriquecen la categoría taxonómica.

Imagen 87: Obras de Fakir Musafar, 1959, 1979, 1982.



El caballero perfecto, 1959, participación en Convención Internacional de Tatuajes, 1979 y Danzas sagradas y profanas, 1982. Adaptadas de (Primitivismo moderno), [Fotografías], extraídas de <https://www.fakir.org/>, recuperado 2 mayo 2022.

“Tal vez sea lo único que finalmente tengamos: el cuerpo” (Olivares, 2011, pág. 8), lo primero que somos. Se mezcla con el mundo, habita los espacios, se relaciona con los demás cuerpos, siente, produce sensaciones, alberga nuestro espíritu, se mueve en el tiempo, es nuestra expresión matérica. Masa orgánica, volumen polimorfo, “los cuerpos son estrictamente materia” (Conde-Salazar, 2011, pág. 20) y esto nos ubica en la relación directa del cuerpo con la escultura. Los objetos escultóricos no solo son de materiales convencionales, en la actualidad vemos como la noción de objeto es constituida y expandida permanentemente por la creación fotográfica, por los lenguajes performativos, como es el caso de Arno Rafael Minkinen (Finlandia, 1945), quien transforma su cuerpo en objeto desde la cámara fotográfica. Al esconder la cabeza se pierde el concepto directo de cuerpo humano y empieza a dibujarse una imagen de cuerpo-cosa, de objeto, de masa inerte. “Mi espalda podría ser tanto una lápida o un poste de amarre para los pesqueros como las tablas abandonadas de los diez mandamientos o un pene volador que había aterrizado en aguas profundas” (Minkinen, 2011, pág. 84).

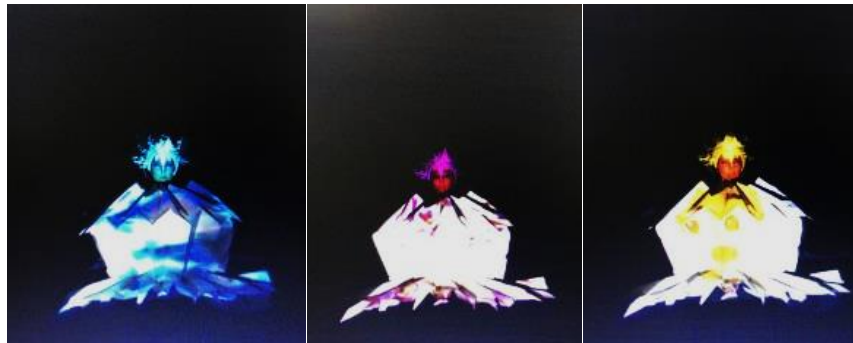
Imagen 88: Nauvo Finland, Arno Rafael Minkkinen, 1973.



Extraída de *Lo que ocurre en realidad* (Minkkinen, 2011, pág. 85), por Minkkinen, Arno R. *Revisa Exit* (42), [Fotografía].

“La materia es, en ´primera instancia, de lo que está hecho algo o con lo cual se hace algo” (Patiño, 2009, pág. 18), es nuestro cuerpo algo hecho y hacedor de cosas, materia que transforma materia. Revisando el análisis de la materia que hacen Patiño y Arbeláez (*Generación y transformación de la forma. Morfología, geometría, naturaleza y experimentación*, 2009), tanto desde la física como desde la filosofía, se entiende la estrecha relación entre cuerpo y materia, asumiendo que en su oposición estaba el espíritu o la mente, según la perspectiva filosófica que se asuma en la historia. Isaac Newton construyó las bases de la física clásica, en la cual todos los cuerpos estaban hechos de una sustancia material, dejando el legado científico de que todo cuerpo es así materia (Patiño, 2009, pág. 17). Se infiere entonces que, si la escultura trabaja con la materia, trabajaría así mismo con el cuerpo como material maleable, susceptible de ser transformado técnica y simbólicamente. El cuerpo entonces puede dismantelar la idea de ser humano o ser vivo y plantear imágenes como materia inerte, como objeto cotidiano, como forma cultural y así empezar a dar cuenta del mundo al que pertenece mediante la personificación de dichas objetualidades.

Imagen 89: Big-Bang, video-performance-mapping, María Isabel Naranjo Cano y Óscar Murillo, 2022.



[Fotogramas] video expuesto en la exhibición *El cuerpo vestido desde las artes plásticas y el diseño*, organizada por la Universidad Pontificia Bolivariana y Comfama, distrito creativo del Perpetuo Socorro, Medellín, octubre de 2022.

Fotografías propias.

En la imagen se puede observar la relación entre cuerpo y objeto al aparecer la cabeza en la parte superior de la materialidad construida con papel. La noción de cuerpo se desmonta al reemplazar el tronco y las extremidades por una forma geométrica que insinúa una nueva corporalidad compuesta por un objeto protésico. En el sentido contrario, el objeto de papel comienza a plantear una relación corporal al no quedarse solo como forma o como materia inerte, sino que se expande hacia la noción de cuerpo vivo al poseer una cabeza humana. En el video se realiza una acción performática en donde el movimiento aporta características de objeto viviente o *Cuerpo-objeto* en la medida que la cabeza observa, gesticula como cabeza-objeto, demuestra emociones que provienen de ese objeto y la proyección de video que se mapea en su superficie de papel.

En la siguiente imagen se observa cómo el cuerpo cobra sentido de objeto al complementar la lámpara debido a la superposición del brazo en el plano de adelante. Mediante el juego fotográfico, es el cuerpo parte de la materia cotidiana y doméstica, permitiendo que el cuerpo se resignifique como objeto sólido, alargado, funcional, aumentando o extendiendo su capacidad semántica debido al juego de la lente. *Cuerpo-objeto* cotidiano que instala en el acto creativo la poética doméstica desde la inclusión del cuerpo humano. Es el cuerpo parte del contexto en el que habita, manipulamos cosas y ellas se insertan en nuestra corporalidad de la misma manera como se incorporan a nuestro habitar el mundo.

Imagen 90: Rue Le Regrattier, Île St. Louis, Arno Rafael Minkkinen, 2010.



Extraída de “*Lo que ocurre en realidad*” (Minkkinen, 2011, pág. 86), por Minkkinen, Arno R. Revista *Exit* (42), [Fotografía].

Los artistas alargan su cuerpo con cosas, a modo de intercambio orgánico, utilizando materiales desde los más cotidianos hasta los más sofisticados tecnológicamente, como el brazo de Stelarc o las máscaras de Clark, lo importante es que estos cuerpos se ven aumentados en su expresión, como afirma Amelia Jones: “Algunas de estas prótesis ofrecen una extensión del cuerpo que aumenta su capacidad de comunicación: por lo tanto, crean un nuevo cuerpo híbrido más allá de los límites físicos de la escala humana” (Warr, Tracey (Ed.), 2006, pág. 178). Y como dice Peter Gabriel en la introducción de *1000 Extraordinarios Objetos* “Todos estamos rodeados de objetos; sean útiles, decorativos, bellos, feos, triviales o singulares, no podemos evitar dejar indicios en todas partes en

cuanto a nuestra identidad” (Taschen, 2000). Es así que el arte abre las posibilidades de entender la cultura material mediante el trabajo con las cosas del mundo. El *Cuerpo-objeto* plantea la relación de la materia viviente del ser humano con la materia física de las cosas, a veces en relación de suplantación, otras de metáforas, otras simbólicas, pero en todos los casos, la categoría *Cuerpo-objeto* dinamiza las nociones de cuerpo y las extiende hacia el uso artístico del objeto o de la materia para reinventar o resignificar el cuerpo orgánico con el que nacemos. “*Cosas sobre piernas*” es un trabajo artístico que da cuenta de esta extensión formal y metafórica del cuerpo desde la creación de relaciones físicas entre los cuerpos y las cosas, mediadas por la cámara fotográfica. Piernas humanas y posteriormente piernas de muñecos o maniquíes, la artista Laurie Simmons (Estados Unidos 1949), quien fotografió a su amigo Jimmy de Sana cargando una cámara y usando medias y zapatillas de ballet, fortalece el posicionamiento sobre el *Cuerpo-objeto*, que como en la imagen de *Piel-papel*, existe una parte de la corporalidad humana y otra objetual, en el primer caso las piernas y en el segundo la cabeza, permitiendo generar una unidad visual entre cuerpo y objeto.

Imagen 91: Walking Camera II, Laurie Simmons, 1987



Extraída de *Cosas sobre piernas* (Simmons, 2011, pág. 123), por Laurie Simmons Revista *Exit* (42), [Fotografía].

Ahora bien, se puede reflexionar acerca de cómo los objetos generan ficción, cómo se sumergen en nuestros sentidos y posibilitan abrir un abanico de posibilidades de comprensión y de imaginación, como infiere Gustavo Sanabria, profesor y artista de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia, en el catálogo de la exposición titulada *El objeto*:

Los objetos devienen formas y funciones, desgarran un sinnúmero de sentidos que virtuosamente desencadenan un lenguaje polisémico en donde los significados generan tejidos que cotejan los escenarios propios de lo que es, y traspasan la realidad desde opuestos y contradicciones (Universidad Distrital Francico José de Caldas, 2006, pág. 7)

Así pues, el objeto es un pretexto para la invención de los artistas e inspiración para los escultores contemporáneos creadores de objetos y re-significadores de ellos; y el cuerpo es otro elemento más que favorece la estrategia creativa escultórica, desbordando las posibilidades matéricas hacia el trabajo con el cuerpo orgánico, con la forma humana como materialidad plástica y ampliando la comunicación del ser en tanto este se compone ya no solo de formas biológicas sino también de materiales pertenecientes a la cultura.

La relación *Cuerpo-objeto* se reflexiona también desde el teatro, espacio creativo en el que el arte cobra sentido en la medida que se generan nuevos significados a la materia que se pone en escena. Sandra Ferreyra analiza esta relación sujeto-objeto en el Periférico de objetos, profundizando en la idea de que la dinámica escénica del manipulador de objetos crea una forma de conocimiento del mundo al provocar relaciones de memoria. “La manipulación recorta al objeto de su contexto original y lo inserta en una composición que transforma su manera de significar y los significados asociados a ella” (Ferreyra, 2020, pág. 64), por tanto, en el teatro, ese objeto se imbrica con el sujeto manipulador y con el sujeto espectador, generando nuevas formas de conocimiento, no solo de las funciones y usos que los anclan a un contexto determinado sino que abre la posibilidad de activar desde el sujeto, el objeto como “un dispositivo de memoria a partir del choque entre los restos de experiencias que trae almacenados y la historicidad material de la composición escénica” (Ferreyra, 2020, pág. 64). Es interesante entonces cómo la práctica de manipulación de objetos extiende y multiplica la semiótica de las cosas y de las composiciones artísticas, entrelazando imágenes que provienen de lo real y de la imaginación, de la memoria y de la ficción que la obra potencia, potenciando la posibilidad creadora de experiencias que se acumulan en la memoria de las cosas y que cobran una nueva significación al instalarse en un campo visual y performático con el cuerpo.

Imagen 92: Lucy McRae y Bart Hesse. Fotografía



Extraída la web site de los autores, [Fotografía], <https://www.lucymcrae.net/lucyandbart>, recuperada 13 abril 2023.

El objeto prótesis que presentan Lucy McRae y Bart Hesse ejemplifica la configuración de una objetualidad a partir del cuerpo y la manipulación de objetos inflables y prendas, así como la postura corporal se configura también dentro de la noción *Cuerpo-objeto*, al igual que podría caer la idea de cuerpo-máquina y servirá como parte de esta taxonomía para investigar casos de estudio de artistas y obras colombianas que se acerquen a este ejercicio creativo. Cuerpo-prótesis, cuerpo-

máquina, cuerpo-herramienta, Cuerpo-envoltorio, Cuerpo-ornamento, *Cuerpo-objeto* finalmente se define como categoría para posicionar la nueva extensión de nuestra corporalidad en sinnúmero de formas, materiales y cosas y permitiendo ampliar la relación con la vida cotidiana desde la incorporación de los entornos del habitar mediante la creación de *Cuerpo-objetos* que nos significan, que nos demuestran pertenecientes a un mundo lleno de cosas, de recuerdos y de imágenes históricas y nuevas, a unos contextos conformados esencialmente por objetos, los cuales nos nombran, nos llevan y los llevamos como identidad de una cultura específica. Sin embargo, ante la multiplicidad de posibilidades creativas entre el cuerpo del artista y su relación con los objetos, cabría preguntarse si es posible clasificar los objetos para comprender a los sujetos y por supuesto para entender los actos creativos de los que se habla. Jean Baudrillard, plantea en su texto *El sistema de los objetos*, “¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer? (Baudrillard, El sistema de los objetos, 2010), cómo las enciclopedias han podido compilar una gran cantidad de ellos, pero cómo llegan a la escena los objetos cotidianos, los nuevos objetos que provienen de la multiplicación de las necesidades humanas, careciendo finalmente de un vocabulario para nombrarlos. En las actividades creativas de los artistas, los *Cuerpo-objetos* se visualizan constituidos por material reciclable, por ensamblajes de objetos cotidianos, objetos decorativos, de uso común, maquinarias, muebles, en fin, toda una gama de materiales y de criterios que amplían incansablemente la intención de clasificarlos de manera cerrada o definitiva. Pero lo que es seguro es que, en el mundo del arte, se vienen detectando procesos creativos que acuden a numerosas estrategias técnicas, como cargar los objetos, portarlos como prendas, ensamblarlos al cuerpo como prótesis, generando una curiosidad investigativa que tomará expresión en la creación artística propia de la autora y que se valdrá de estudio de casos de artistas colombianos para fundamentar el ejercicio creativo e investigativo.

Imagen 93: Prótesis, estudiante artes plásticas FUBA 2010.



[Fotografías], Artefacto hecho en porcelana fría y pintura acrílica dorada. Exposición *Prótesis. Taller de Cuerpo y Espacio en el Arte*. Cámara de Comercio de Bello, Fundación Universitaria Bellas Artes. Curadora de la exhibición y docente del taller María Isabel Naranjo.

Cuerpo-objetos creados desde las relaciones interdisciplinarias entre la escultura, la performance y el diseño, permiten ampliar las nociones técnicas de cada uno de estos lenguajes y

facilitan la profundización de los significados del cuerpo en tanto sirve como materia para ensamblarse con la vida cotidiana, creando así unas extensiones visuales, muchas veces también funcionales, de los límites del cuerpo. De esta manera se pueden retomar las preguntas planteadas en capítulos anteriores y asentir que desde los lenguajes del arte contemporáneo se puede entender el objeto como parte del cuerpo o funcionar como vestido en tanto complementa, cubre y resignifica el cuerpo que lo porta, así mismo permite pensar cómo un objeto puede vestir el cuerpo, quebrando la noción convencional de prenda y expandiendo sus límites hacia la vinculación de nuevas formas y materiales provenientes del ejercicio escultórico, de las prácticas creativas que usan la fotografía como parte no solo del registro sino de la gramática de la obra.

3.3.2. Cuerpo-espacio.

Imagen 94: *Mind Expander*, Grupo vienés Haus-Rucker-Co, 1967.



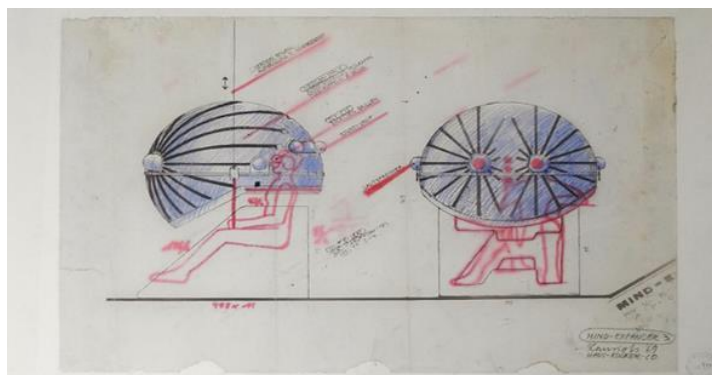
Mind Expander (1967), un dispositivo empleado por dos personas para la expansión mental. Sentados ambos sobre una gran butaca, un casco sobre sus cabezas los estimulaba, amplificando su experiencia sensorial. Extraída de: <https://arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-para-el-futuro-pasado-propuestas-de-haus-rucker-co%20en%20enero%202023>, recuperada 12 enero 2023.

El cuerpo aprende del espacio, mientras el espacio imita al cuerpo para aferrarse (Dantas, 2018, pág. 44). Señala la autora que esa dependencia *Cuerpo-espacio* marca la imposibilidad de estar separados el uno del otro y que el ser humano es la única especie capaz de crear extensiones para que el cuerpo adopte multiplicidad de formas, es un *Cuerpo-espacio*, una unidad de experiencia y sentido del mundo. En el mundo el cuerpo se metamorfosea permanentemente contaminado o influenciado por el espacio como extensión. “El entorno esculpe el rostro” (Serres, 2011, pág. 78) dice Michel Serres y nos arroja la imagen de un mundo, un espacio configurando un cuerpo, pues se aprende mediante el cuerpo y en esa dinámica este se metamorfosea y se transforma permanentemente por los objetos, los ambientes, las situaciones, las relaciones que entablamos con los otros y con lo otro. “No conocemos a nadie ni a cosa alguna antes de que el cuerpo tome su forma, su apariencia, su movimiento, su *habitus*, antes de que entre en danza con su aspecto” (Serres, 2011, pág. 77). Es entonces cuando el artefacto corporal se adhiere a esta dinámica reflejando las expresiones de esta transformación. El cuerpo y su vestido, sus marcas, sus

indumentarias, sus atavíos estéticos se complejizan como resultado de habitar el espacio. La sensación proveniente del espacio afecta el cuerpo y lo metamorfosea, el espacio se incorpora.

¿Cómo el cuerpo del artista, el cuerpo diseñado, el cuerpo del performer se torna extensión del espacio? Arquitecturas en la piel generando experiencias estéticas, objetualidades que parten de los órganos o de las partes del cuerpo y se tejen con el paisaje, con el aire, con la espacialidad del contexto en el que se vive. En el *Mind Expanding Program*, el colectivo artístico vienés Haus-Rucker-Co intentan transformar la percepción del espacio y las sensaciones transmitidas por los sentidos. Las transformaciones se proponen como afecciones personales, en la relación con otras personas y en el entorno físico propio. “Para ello recurren a la ciencia y la tecnología, empleando máscaras, burbujas y cápsulas, que no sólo aíslan y alteran el entorno del usuario, sino que, además, crean un nuevo espacio inducido, psicológico” (Arquitectura y empresa, s.f.).

Imagen 95: Bocetos Mind Expander, Haus-Rucker-Co, 1967.



[Dibujos]. Extradida de <https://arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-para-el-futuro-pasado-propuestas-de-haus-rucker-co.>, recuperada 12 enero 2023.

El cuerpo está en el espacio y demanda una acomodación permanente, un diálogo con las aristas, los rincones, las concavidades. Los artefactos espaciales provocan un habitar diferente, una experiencia estética diseñada en el juego entre comodidades e incomodidades producidas por los movimientos, por los instantes de existencia dentro de aquellos. La experiencia que provoca un *Cuerpo-espacio* se vale de los recuerdos, de la imaginación, de la memoria corporal, de las imágenes que el cuerpo trae a su experiencia. Tanto en los artefactos espaciales de Haus-Rucker-Co como en los de Lucy Orta (Orta L. , Intervención de uso de Refugio, 1998), se puede ver cómo se enuncian acciones específicas para ser ejecutadas por la presencia de los cuerpos. El espacio, en este encuentro con el cuerpo en donde hace resonancia, “es la reelaboración de las trayectorias imaginarias de las experiencias” (Dantas, 2018, pág. 43), son artefactos corporales que incitan a la vivencia, muchas veces a la imaginación, a la provocación estética. Lucy Orta traerá consigo la noción de protección, de refugio, de coyuntura al plantear un *Cuerpo-espacio* que funciona como arquitectura de emergencia, como espacialidad de resguardo en un contexto de vulnerabilidad humana.

Imagen 96: *Refuge wear Intervención London east end 1998*, Lucy Orta



[Díptico Fotografía Lambda, laminada sobre Dibond, Dimensiones: 170h x 120 cm c/u]. Extraída de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/100/refuge-wear-intervention-london-east-end-1998>, recuperad 13 enero 2023.

Cuerpo-casa, Cuerpo-carpa, *Cuerpo-espacio*. Lucy Orta emprende la realización de la serie *Refuge Wear* en medio de un período de alta recesión económica como consecuencia de la Primera Guerra del Golfo, a principios de 1990. Impulsada por los llamamientos humanitarios en busca de albergues y vestidos para las personas refugiadas, iraquíes y kurdos que migran de las zonas de guerra y la creciente cantidad de jóvenes sin hogar que habitan las calles de París, la artista crea un conjunto de hábitats nómadas, portables que se transforman en morrales o mochilas, favoreciendo el transporte y la comodidad de los caminantes. Estos diseños tienen extensiones de brazos, capuchas y formas que sirven como bolsillos para objetos. “Sus formas ergonómicas permiten un mínimo espacio corporal vital y emplean innovaciones de diseño de vanguardia como armaduras telescópicas de carbono que elevan la tela por encima del pecho para eliminar los efectos de la claustrofobia” (Orta S. , s.f.). *Cuerpo-espacio* proveniente no solo de las imaginaciones sino de las realidades del contexto.

Imagen 97: *Body Architecture - Ropa Colectiva 4 personas*, Lucy Orta, 1994.



[Poliamida recubierta de aluminio, poliéster microporoso, armaduras telescópicas de aluminio, suelas antideslizantes. Dimensiones: 180 x 180 x 150 cm]. Extraída de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/10/body-architecture-collective-wear-4-persons>, recuperada 18 febrero 2023.

Es pertinente analizar la noción de *Cuerpo-espacio* que plantea Orta con la obra Nexus Arquitectura ya que propone una construcción espacial a partir de vestuarios portados por una cantidad de personas, dispuestas de manera rítmica en un espacio abierto y urbano. Crea una espacialidad geométrica tejida por partes, cada parte proviene del cuerpo como una extensión del mismo, pero ahora de manera colaborativa. Es un *Cuerpo-espacio* colectivo que anuncia un activismo social, configurándose como una serie de esculturas interdependientes, expresando una narrativa comunitaria, solidaria, social, mediante la simbología del vínculo que este artefacto vestimentario y espacial inaugura. Las narrativas de los cuerpos sobre los cuerpos “transmite la noción de extensión de las cosas, seres, objetos, mostrando la relación intrínseca entre trayectorias y marcas espaciales” (Dantas, 2018, pág. 42), permite el juego entre ritmos, líneas, trazos espaciales que dinamiza la experiencia estética del espacio urbano y al mismo tiempo inaugura una sensación corporal articulada con los otros y con el lugar. “Ser como refugio, obstáculo, pasaje, el cuerpo se mueve en el espacio, aprende de él, se domestica” (Dantas, 2018, pág. 42), a través de una serie de personas vestidas con trajes interconectados, “somos testigos del nacimiento de una nueva formación multifacética y de múltiples miembros unidos en una sola cadena humana, compartiendo un espacio común” (Orta S. , s.f.).

Imagen 98: Nexus Arquitectura X 50 Intervención Colonia, Lucy Orta, 2001.



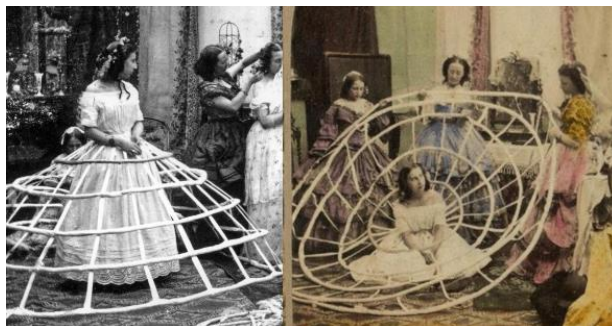
[Fotografía original en color Lamda, laminada sobre Dibon (ed. 7). Dimensiones: 150 x 120 cm]. Extraída de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/103/nexus-architecture-x-50-intervention-koeln>, recuperada 18 febrero 2023.

Como infiere Dantas, “el cuerpo en desplazamiento se extiende al mundo y se vuelve uno, múltiple” (El espacio como cuerpo, el cuerpo como espacio. Un ensayo sobre formación, 2018, pág. 44), proponiendo una interpretación del espacio acuñado por los cuerpos, y lanzando a la experiencia de la calle, la posibilidad de concebir un espacio no por las planicies de la ciudad, ni por las tres dimensiones que usualmente se perciben cuando se está en un lugar, sino que abre la experiencia a sentir un espacio otro, compuesto por espacios, no por aristas ni por superficies, está precisamente desbordando los límites de la corporalidad y extendiéndose hacia la complejidad de

la multitud geometrizada y desdoblada en la plaza urbana, como infiere Maribel Ciódaro en su tesis doctoral, “El espacio presupone un conjunto de “estructuras”, como a su vez un conjunto de habitantes, para hacer de la existencia una suerte de corpo-espacialidad, en la que los cuerpos además de ocupar un lugar, cohabitan, se retroalimentan, crean redes de sentidos” (Ciódaro, 2015, pág. 116). En el caso del *Cuerpo-espacio*, ambos (cuerpos y espacios) residen juntos, afirmando una condición de vida, lo cual señala la certeza de nuestra existencia espacial, formas y siluetas en las formas del espacio y sus dimensiones, hábitos y comportamientos en los hábitats del lugar.

Revisando la categoría *Cuerpo-espacio*, desde una perspectiva histórica, podemos encontrar dos momentos importantes. Uno, la creación de la crinolina en el Romanticismo y antecedida por los miriñaques del Barroco; y, en segundo lugar, la expansión espacial del cuerpo mediante estructuras objetuales, hallada en la Escuela de La Bauhaus. Por tanto, comencemos en 1856, cuando el miriñaque o crinolina con aros, significó un alivio frente a las engorrosas enaguas almidonadas, pero en 1860 se convierte en un armazón, una estructura ovalada sobre la cual iba la falda. Mujeres enjauladas que requerían ayuda para ponerse el vestido sobre la crinolina, planteando un *Cuerpo-espacio* en la medida en que este aparato estructural recibe al vestido como espacialidad reticulada y al mismo tiempo se propone con una jaula para ser habitada por el cuerpo de mujer. En la imagen de abajo se identifica la proporción de la crinolina frente al cuerpo y al espacio, sostenida por tres mujeres y vestida por una desde el centro en una relación de simbiosis, de transformación. El artefacto vestimentario genera una espacialidad mediante el volumen y el vacío que se produce al interior y debajo de la estructura, permitiendo entablar un diálogo estético de habitar un lugar, el lugar específico de vestido. Esta indumentaria indudablemente implicó un movimiento corporal que requería de ciertas dimensiones espaciales para poder estar, para caber y poderse desplazar, una realización de movimientos específicos, determinados por la estructura, por el nicho que se habita. “Así, cada forma es una suerte de nicho, de útero que alberga cuerpos en interacción; es por esto que la acción de habitar implica la mezcla de las partes que participan en ella: el cuerpo y el espacio” (Ciódaro, 2015, pág. 116). El *Cuerpo-espacio* aquí insinúa una morada, una cámara secreta, produce una narrativa metafórica en donde el artificio permite que el cuerpo lo habite.

Imagen 99: Crinolina, Estructura interna de vestido antiguo.



Estructuras vestimentarias. Fotografía extraída de <https://labitacoraespacial.com.mx/2021/01/13/moda-historica-la-crinolina-elegante-y-mortal/>, recuperada 19 febrero 2023.

Ahora bien, cabe recordar en este apartado que en el teatro de la Escuela Bauhaus estaba muy presente la relación del cuerpo con el espacio, tanto escénico como arquitectónico. *El Ballet Triádico* instauró una dinámica dialógica entre las formas del cuerpo y las formas de los espacios, acuñando que las formas básicas del teatro son precisamente los cuerpos y planos matemáticos, que un cuerpo en movimiento es esencialmente la forma en movimiento y que “el movimiento del cuerpo transforma el espacio” (Wesemann, 2006, pág. 539), poniendo en la reflexión los elementos luz, cuerpo y espacio, relacionando los elementos formales de los cuerpos en la escena con la configuración específica del espacio. *Cuerpo-espacio* se dibuja en el acto escénico e invita a configurar una sola unidad visual que se percibe por el actor y también por el espectador.

Imagen 100: Alineación espacial, Ballet Triádico, 1926.



[Fotografía con líneas grabadas de T. Lux Feininger, Buhnen Archiv Oskar Schlemmer]. Extraída de (El teatro en la Bauhaus, 2006, pág. 541), imagen del espectáculo con Werner Siedhoff.

La idea del Oskar Schlemmer de desarrollar diferentes clases de movimientos a partir de las coordenadas espaciales del teatro otorgan un carácter mecánico debido a la organización espacial lineal de una arquitectura imaginaria, a la que se somete el cuerpo del personaje que actúa. Era un teatro basado en esculturas, en donde las personas pasaban a ser manipuladores, era un teatro de luces y sombras en el que el espacio cobraba vital importancia.

La imagen muestra las ideologías de la escuela en donde se mezclaban las nociones de cuerpo y de espacio, sugiriendo prolongaciones, abstracciones de las formas corporales en hibridación con los haces lumínicos que parecieran unificarse con el cuerpo desde el color y la superficie. De manera similar, pero ahora física, no fotográfica, el teatro de Schlemmer planteó una concepción del *Cuerpo-espacio* mediante la *Danza de los bastones*, de 1928-1929, como un axioma de geometría corporal.

Imagen 101: Danza de los bastones, Teatro Bauhaus, 1928-1929.



Imagen de la representación con Manda von Kreibitz, [Fotografía de T. Lux Feininger]. Extraída de *El teatro en la Bauhaus* (Wesemann, 2006, pág. 545).

En esta representación de Manda von Kreibitz, el efecto espacial del cuerpo queda evidenciado, pues “El movimiento limitado de las extremidades genera un movimiento más pronunciado en las prolongaciones de estas. Esta danza se basa en las matemáticas del cuerpo humano” (Wesemann, 2006, pág. 545). Los largos bastones de madera prolongaban los brazos y las piernas generando la sensación de extensión del cuerpo. Un artefacto corporal diseñado a partir de líneas de madera que salen del cuerpo y se proyectan en el escenario como agigantando la figura, redimensionando espacialmente la corporalidad del actor. Aquí se plantea entonces una visión interesante del *Cuerpo-espacio* que se asocia con las obras de Rebecca Horn - Finger Gloves (1972), en donde se extiende los dedos mediante varillas y vinculando de esta manera su cuerpo con las dimensiones del vacío, alargando sus extremidades en el espacio.

Imagen 102: Finger Gloves, Rebecca Horn, 1972.



[Fotografía]. Extraída de <https://www.artnews.com/art-in-america/features/five-artists-disability-art-1234642880/>, recuperada 22 febrero 2023.

Estas obras permiten la reflexión sobre el *Cuerpo-espacio* en tanto “nuestro existir es siempre un *estar en*, y ese *estar en* es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son, para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio” (Pardo, 1992, pág. 16), y este hecho se fundamenta en que somos cuerpos que ocupan un lugar y como continúa afirmado Pardo, nuestro cuerpo mismo es espacio, espacialidad de la que no podemos liberarnos. No es por tanto gratuito que los artistas aquí citados comprendan esa relación entre masa, presencia y lugar a través de mediaciones estéticas que corresponden a la creación de artefactos que expanden el cuerpo y lo proyectan hacia el paisaje, hacia el espacio vacío, hacia el espacio escénico, hacia el afuera. Y cómo en ese ejercicio creativo vinculan objetos y materiales que dejan huella del entorno sobre la corporalidad, estos espacios “son estancias de lo sensible, en los espacios aparentemente vacíos, habitan las fuerzas de los intercambios anteriores, las cuales quedan guardadas en cada objeto, en cada forma tangible y visible que ocupa las superficies” (Ciódaro, 2015, pág. 117)

Imagen 103: Fruits Of The Earth, Antony Gormley, esculturas, 1978.



[Plomo, revólver, botella de vino y machete, elemento más grande de aproximadamente 60 cm]. Extraída de: https://www.flickr.com/photos/louis_cypher/49373558272, recuperada 22 febrero 2023.

La preocupación por trabajar con el espacio interior del cuerpo se ve materializada en la obra del escultor Antony Gormley (1950, Reino Unido) quien plantea a su vez la relación del cuerpo con su entorno circundante. En las obras que realiza entre 1970 y 1980, Gormley traza vínculos de la escultura con la performance y el Land art, así como con el estilo minimalista; tal como se observa en la obra "Frutos de la tierra"(1978-79) en donde se aprecia cómo envuelve en plomo objetos naturales o realizados por el hombre. El material envolvente permite comprimir los cuerpos, recubrirlos homogéneamente para darles una superficie que se percibe como sólidos en el espacio. “Este proceso de recubrir objetos con plomo evolucionó hacia las famosas esculturas de 'cajas corporales' de Gormley, a partir de la década de 1980, que utilizan el propio cuerpo del artista como herramienta, material y sujeto” (Michalarou).

3.3.3. Cuerpo-vestido.

Imagen 104: Prótesis vestimentaria, estudiante artes plásticas FUBA 2010.



[Fotografías] delantales de cocina superpuestos. Exposición *Prótesis. Taller de Cuerpo y Espacio en el Arte*. Cámara de Comercio de Bello, (FUBA) Fundación Universitaria Bellas Artes. Curadora de la exhibición y docente del taller María Isabel Naranjo.

El vestido es abordado por los artistas para significar nuevos sentidos de la piel, de las membranas, de las coberturas. Ha sido intervenido para denotar emociones, ha sido recreado y vuelto a pensar desde otras aristas diferentes al diseño mismo para componer nuevas formas y materialidades. El ejercicio creativo de artistas ha venido sobrepasando la esfera propiamente del arte para entrar en diálogos interdisciplinarios con el diseño y generando nuevas corporalidades significantes, nuevas fabulaciones que han permitido repensar la relación entre el cuerpo y el vestido desde una mirada artística. Este cuerpo afectado o confabulado desde el arte, este cuerpo glorioso de las fábulas, como diría Serres “plantea en la ficción la promesa de una envolvente flexible y libre” (Variaciones sobre el cuerpo, 2011, pág. 9), una piel que se desplaza de disciplina a disciplina, permitiendo una liberación del material y de la forma, de la silueta y de la función hacia el campo de la poética, hacia el espacio flexible del cuerpo ampliado. El arte se desplaza del ámbito de la técnica tradicional para generar nuevas aproximaciones a la conformación del vestido como materia plástica, no como artesanía sino como material creativo presto para hacer obra. Como infiere Iratxe Larrea Príncipe (El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas, 2007), que el diseño de textiles se ha introducido plenamente en el arte, pasando de ser un elemento decorativo o perteneciente solo al ámbito de la artesanía para pasar a ser material y técnica de los artistas, en especial las mujeres, como aborda en su tesis. Y no solamente la fabricación de textiles ha estado implicada en el arte actual, “el arte como medio de expresión y comunicación, hoy día utiliza todo tipo de técnicas y materiales” (Larrea, 2007, págs. 15-16). Una referencia puntual para esta cuestión nos la aporta Amelia Jones y Tracey Warr con la obra *Costume for a Banquet, 1978*, de Louise Bourgeois. “Este vestido refleja el deseo de la artista de alcanzar una feminidad maternal fuerte para combatir y superar el abuso patriarcal” (Warr, Tracey (Ed.), 2006, pág. 182)

Imagen 105: *Costume for a Banquet*, Louise Bourgeois, 1978.



[Fotografía], [Látex, medidas aproximadas: 132 x 96,5 x 12,7 cm. Extraída de *El cuerpo del artista* (Warr, Tracey (Ed.), 2006, pág. 182).

En su obra son recurrentes las formas evocativas de cuerpos como pechos o elementos fálicos. Esta imagen de la maternidad castradora del padre trae a colación la escultura de la Antigua Grecia de la diosa Artemisa, en cuyos rituales solían castrarse toros o sacrificarse hombres. Todo ello se representaba a través de grupos de protuberancias redondeadas, que podrían evocar tanto los testículos castrados como formas de senos de mujer. Bourgeois viste su cuerpo en esta performance de 1978, titulada *The Banquet/A Fashion Show of Body Parts* y para su instalación *Confrontation*, una forma posterior de la fiesta caníbal de *Destruction of the father* (Warr, Tracey (Ed.), 2006, pág. 182).

La categoría taxonómica *Cuerpo-vestido* toma lugar en el cuerpo del artista o el cuerpo diseñado por artistas, extendiendo su componente de significación más allá de la función práctica del vestido dentro de la disciplina del diseño de vestuario. Como infiere Claudia Fernández Silva en su tesis doctoral, el vestuario crea relaciones de extensión del cuerpo, como prótesis del cuerpo plantea relaciones de contigüidad y de posibilidad que no se limitan a la experiencia de operar un objeto, una prenda (Fernández, 2016). De esta manera se presenta una perspectiva del arte en relación con la creación de vestuarios para componer nuevas relaciones entre el cuerpo y vestuario, el atavío, la indumentaria, el artefacto. Como se ve en la figura siguiente, de Erwin Wurm (1954, Austria), el cuerpo se deforma, se transforma, se deconstruye a partir de su relación con el textil, con la prenda vestimentaria. Es un *Cuerpo-vestido* que se constituye plásticamente gracias a la capacidad de fusionarse visualmente, llevando la reflexión hacia la capacidad que tiene el vestuario de generar una extensión del cuerpo. Una ampliación de su expresión, una reconfiguración del sentido.

Imagen 106: Untitled, Palmers series, Erwin Wurm, 1997.



[Fotografía]. Extraída de la Revista *Exit El cuerpo como objeto (42)*, (Olivares, 2011, pág. 109).

Es el *Cuerpo-vestido* planteado desde la creación artística, un nuevo cuerpo creado poéticamente, plásticamente desde el arte, fusionando técnicas y lenguajes como la performance, la escultura y el diseño. El vestido diseña el cuerpo, el vestido es considerado como un objeto, esto lo trata Fernández, abriendo la postura frente a la gran posibilidad que el vestido tiene de ser considerado como materia plástica, objetual escultórica y como elemento que modifica el cuerpo tanto en su expresión formal como semántica. Nos dice la autora que el vestido estudiado desde el diseño propiamente, presenta dos campos de abordaje, tanto como objeto particular, como desde la visión conciliadora del pensamiento de diseño: “Esta particularidad la reconocemos desde el ámbito de posibilidad que el vestido ofrece al cuerpo de la persona: la transición de un estado biológico a uno cultural” (Fernández, 2015, pág. 88). Este proceso ocurre cuando el cuerpo del sujeto asume ese otro cuerpo u objeto, el vestido, como propio. “En el acto del vestir, sujeto y objeto se vuelven uno desdibujando las fronteras entre cuerpo y artefacto” concluye Fernández (2015, pág. 88).

El objeto vestimentario toma la forma del cuerpo. Las prendas transforman el cuerpo en una forma híbrida entre tela y piel. Las artistas Dorota Buczkowska and Przemek Dzienis desarrollan un proyecto desde la relación interdisciplinaria entre escultura y moda. “Como escultora me interesaba el momento en el que la escultura abstracta –el objeto artístico tomado del espacio de exposiciones– alcanzaba el nivel de intimidad de ser llevado como una prenda sobre la piel humana” (Buczkowska, 2011, pág. 98)

Imagen 107: Untitled, Dorota Buczkowska and Przemek Dzienis, 2010.



[Fotografía]. Extraída de *Revista Exit. El cuerpo como objeto (42)*, (Buczkowska, 2011, pág. 101).

Ahora bien, en esta tesis, el *Cuerpo-vestido* cobra la importancia de plantear extensiones simbólicas del cuerpo, ya no solo entendiendo el vestido como parte del ejercicio del diseño sino como elemento volumétrico, formal, material que se constituye dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, paseándose desde la escultura hasta la performance, planteando posturas creativas que permiten afianzar la tesis actual de que el cuerpo del artista se extiende y amplía mediante el vestido, el espacio y el objeto, reconfigurando las relaciones entre disciplinas y generando una posibilidad artística dialógica, expandida y contemporánea para plantear artefactos corporales que resignifiquen la noción de cuerpo.

Después de este panorama de la extensión simbólica que el vestido ofrece al cuerpo que lo porta, dirijámonos a revisar la noción de piel que Friedensreich Hundertwasser (1928-2000, Austria) plantea para el vestido y su consideración ampliada del arte. El artista austríaco tuvo una vida creativa multifacética entre la escultura, la pintura, la performance, la escritura y la arquitectura, planteando algunas posturas frente a la vida de manera integral articulando saberes y prácticas al ámbito de la ecología. “Hundertwasser intentó desde una perspectiva amplia unir el arte con la vida, como una manera sustentable de existir en armonía con el medio” (Pérez, 2015). En su teoría de las cinco pieles engloba todo el universo artístico de su quehacer y de su reflexión. Planteado como un esquema, el artista como persona se representa a sí mismo envuelto en 5 pieles o capas interrelacionadas: 1) La epidermis-piel, 2) La ropa, 3) La casa-hogar, 4) La identidad del yo social y 5) El planeta Tierra.

Imagen 108: Segunda piel: la ropa, Hundertwasser, Las cinco pieles.

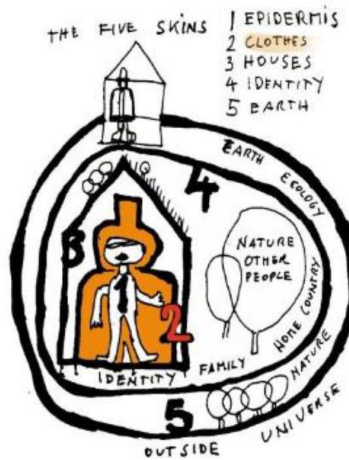


Ilustración extraída del texto de Manuel Pérez Ibáñez (2015), recuperada 3 marzo 2021.

Desde la mirada de Hundertwasser, el vestido nos uniforma o nos permite diferenciarnos, esta segunda piel, que cubre nuestra primera, la epidermis, es vulnerable de comportarse como un elemento homogeneizador de los seres, “socavando el orgullo personal y estético de llevar una segunda piel creativa, original o diferente a las demás” (Pérez, 2015). El artista insiste en que la indumentaria puede sumirse de manera creativa, como manera de reinventarse la identidad social, como posibilidad de comunicar sensaciones y conceptos específicos e intencionados como el erotismo, la diversión, más allá que solo posibilitar la diferenciación social, de género, de poder. De esta manera, el vestido se amplía para ser detonante de nuevos significados del cuerpo y como materia expresiva para la comunicación del ser en su individualidad. Hundertwasser “diseñaba su propia ropa por considerar la moda un rito de la complicidad complaciente de la sociedad (Pérez, 2015). La indumentaria como pasaporte social, como indicio y consecuencia del ser en su expresión y comunicación, de aquí podemos pasar a la reflexión sobre el vestuario y su capacidad de transformación del cuerpo.

Retomando el concepto de uniformidad expuesto, se puede iniciar la crítica desde la característica homogénea del cuerpo con la que nacemos, nuestra piel. Solemos intervenirla, modificarla para darle identidad, para marcarnos, para establecer una diferenciación con los demás; nuestro cuerpo empieza a ser el elemento más inmediato para construir un campo simbólico que nos exprese ante el mundo. El cuerpo es transformado por el maquillaje, el tatuaje, el peinado y el vestido, es signado por la ropa, segunda piel flexible y libre de ser modificada. El cuerpo del ser humano ha sido nombrado innumerables veces por las épocas históricas, por las disciplinas y los credos “contempla en rasgos generales, desde la mirada de Occidente, dos grandes experiencias: cuerpo como objeto y cuerpo como sujeto” (Fernández, 2013, pág. 33), en el primero el cuerpo es más una materia inerte susceptible de modificar como objeto y en el segundo, el cuerpo es la identidad del yo, del alma del ser que lo habita. En el cuerpo como objeto, el vestido hace parte fundamental de la manipulación de formas, de la modificación de la materia, permitiendo pensar el

Cuerpo-vestido como materia escultórica posible de ser simbólicamente abordada y plásticamente manipulada. En el segundo, el *Cuerpo-vestido* se abre a la posibilidad de expresar las condiciones emocionales del sujeto, a expandir su naturaleza emocional hacia la expresión de la forma. Ambas nociones traen a colación la noción de cuerpo expandido, o de la extensión del cuerpo más allá de la piel y de las costuras del vestuario que lo delimita. “Los cuerpos expandidos amplían sus registros proxémicos, algunos fundiéndose en el espacio, otros extendiendo segmentos o partes corporales, prolongaciones que el vestido nos ofrece para integrarnos a nuestros objetos e insertarnos en nuestro entorno” (Fernández, 2013, pág. 35). El cuerpo extendido así en el espacio, en el entorno, desde su vestido, se expande hacia otros cuerpos y se precipita hacia afuera, desbordando la forma anatómica y permitiendo la apertura ilimitada en dirección al exterior, hacia el espacio simbólico en el que nos leemos, nos entendemos, nos asumimos como cuerpos vestidos que significan dentro de una cultura.

Para abordar esta referencia al cuerpo que se expande de sus límites mediante su vestido, cabe relacionar al diseñador Issey Miyake (1938, Japón), quien es conocido por su enfoque innovador en la moda, y ha abordado la concepción del vestido como un hábitat de varias maneras a lo largo de su carrera. Su interés se ha centrado en la interacción entre el cuerpo, el vestido y el entorno, y desde aquí ha proyectado distintos diseños provocadores e innovadores.

Imagen 109: Diseño de Issey Miyake, 1985.



[Fotografía]. Extraída de (Irving Penn, 1999).

Issey Miyake explora tecnologías y materiales en sus diseños para crear prendas que se adaptan y transforman en función de las necesidades del cuerpo y las características del ambiente. Ha trabajado con textiles flexibles, elásticos y transpirables, lo que permite que las prendas tengan distintos comportamientos en cuanto forma y sensación. Una de las características del diseño de Issey Miyake es su enfoque en el plegado y las modulaciones, lo que permite percibir las prendas como espacialidades u objetos debido a las geometrías alcanzadas. Ha diseñado prendas que se

pueden plegar, desplegar y ajustar de diferentes maneras, lo que permite al cuerpo transformar su aspecto y adaptarse a diferentes situaciones, incluso desde la capacidad de habitar esa prenda, reflejando la idea de que el vestido debe ser un "hábitat" que permita a las personas además de moverse y vivir cotidianamente la prenda, resignificar su cuerpo mediante el uso de estos diseños. *Cuerpo-vestido* que lleva su refugio, precipitado hacia el exterior dentro de su contenedor desbordado en el espacio, como espacio y como artefacto vestimentario, como prótesis textil que estalla los límites entre la anatomía, la ropa y el entorno. Como también se observa la noción de *Cuerpo-vestido* en la performance de la *imagen 102*, donde se visualiza la utilización de materiales semiblandos y rígidos para la creación de vestuarios que funcionan como detonantes de la forma corporal, como extensiones del cuerpo a partir del uso y apropiación del vestido. Silueta alterada, transformación de la superficie desde el perímetro del cuerpo hasta los límites con el volumen, entrando en un diálogo con la escultura desde el textil.

Imagen 110: Spheres, Foam costumes; Improvisation foam costumes, polaroid, 1987.



[Fotografías]. a) *Spheres, Foam costumes*, performance Stedelijk Museum Amsterdam 1987; b) *Improvisation foam costumes, polaroid*, 1987. Extraídas de *Maria Blaisse: The emergency of form* (Putten, 2013).

Para finalizar la descripción de la categoría taxonómica denominada *Cuerpo-vestido*, es importante señalar la reflexión que hacemos los docentes de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, desde la Facultad de Vestuario. A partir de nuestras prácticas pedagógicas en las áreas de Taller, se ha consolidado una reflexión sobre el cuerpo vestido que surge como práctica de transformación del material en consonancia con el manejo de materiales textiles y no textiles, provocando el relacionamiento interdisciplinar entre el arte y el diseño.

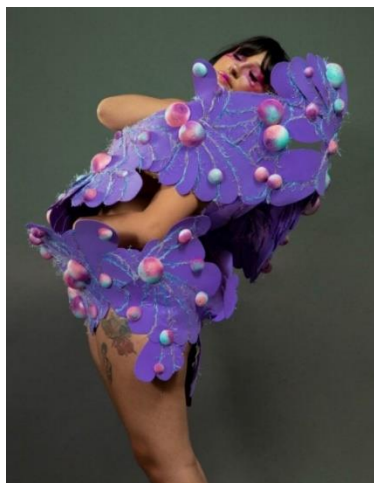
Imagen 111: Diseño de María Camila Delgado, Artefacto vestimentario.



[Fotografía de Juan Camilo García], materiales: cucharas metálicas, ensamblaje, María Camila Delgado, estudiante de Diseño de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Extraída de (Cano, 2013, pág. 23).

¿Cómo se da el fenómeno del *Cuerpo-vestido* como apariencia corporal de los seres en diálogo con el entorno cotidiano? En el juego de formas, cuerpo y material, se desarrolla una nueva corporalidad que se esculpe mediante el vestuario y la anatomía. Un cuerpo biológico se transforma a partir de la modificación del material. “Cubrir nuestros cuerpos con materiales implica esculpirlos, transformando nuestra manera natural de estar en el mundo” nos dice Claudia Fernández en el libro que se editó como aniversario de 10 años de la Facultad de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín (Cano, 2013). En así que la extensión del cuerpo desde el arte y el diseño se da en los diálogos creativos entre el esculpir y el vestir, entre las formas y los cuerpos.

Imagen 112: Diseño de Melanie Franco Castañeda, Artefacto vestimentario, 2023.



[Fotografía final de curso por Camilo García], materiales: foamy o etilvinilacetato, plumas, esferas de poliestireno expandido, pintura aerosol, hilo. Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana.

Los materiales tomados para estas creaciones pertenecen al entorno cotidiano de las estudiantes, que mediante un juego de metodologías proyectuales y de investigación en artes, se convierten en nuevas pieles, nuevos envoltorios multi-sensibles que modelan los cuerpos ingresando ahora en el sistema cultural, en el universo simbólico donde la forma, el color, la textura lanzan un mensaje, un cuerpo de sensaciones, un *Cuerpo-vestido* que explora el mundo desde su superficie y el cual resume al mundo desde su propia imagen. Como expresa Fernández,

El cuerpo vestido se convierte entonces en una entidad por la cual percibimos y somos percibidos, en una superficie sobre la que se imprimen y expresan nuestros afectos, en cargas de sentido para participar de una experiencia estética compartida y en un medio por el cual el otro accede a nuestra conciencia (Cano, 2013, pág. 28).

Imagen 113: Diseño de Valery Cordero Caraballo, Artefacto vestimentario, 2023.



[Fotografía final de curso por Camilo García], materiales: filtros de café, silicona, alambre, pintura aerosol. Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana.

En este ejercicio del curso *Taller de Proyecto 1*, las estudiantes manipulan los materiales para dar forma, esculpen su propia corporalidad desde las preguntas ¿cómo se relacionan con el entorno?, transformando el vestido sobre el cuerpo y el cuerpo sobre el vestido, desdibujando las nociones de cuerpo, de escultura y de ropa para establecer nuevas relaciones con los objetos desde sus propios afectos, desde su intimidad, generando superficies y formas que actúan como prolongaciones de su ser interior en el contexto y hablando de su actitud frente al mundo que habitan.

3.4. Investigación de artistas colombianos: Análisis de performances según la triada taxonómica.

Luego de haber definido las tres categorías que articulan esta tesis, *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, con fundamentaciones en prácticas creativas, se indagaron los vínculos

de unión y comparativas entre las creaciones de los artistas, planteando la utilización del cuerpo como fundamento, soporte y medio de expresión y las cuestiones referidas al cuerpo extendido, se prosigue a continuación con la investigación de artistas colombianos que sitúan sus obras de manera transversal en las nociones interdisciplinarias de performance, escultura y diseño, creando propuestas propias y originales que parten sobre y desde el cuerpo.

Imagen 114: Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano



[Fotografía], evento realizado en el MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981. Extraída de: <https://www.elmamm.org/nuestra-historia/eventos-historicos/primer-coloquio-latinoamericano-de-arte-no-objetual-y-arte-urbano/>

Natalia Restrepo, maestra en artes plásticas y becaria de la Universidad Nacional de Colombia durante todo su pregrado y de la Fundación Carolina durante sus cursos doctorales en la Universidad de Barcelona, realiza una seria investigación sobre las artes de acción y la performance en Colombia, desde donde publica el artículo Performance en Colombia, señalando la importancia de la década de los ochenta como tiempo en el cual comenzó a manifestarse visiblemente el lenguaje corporal en la creación artística colombiana. “La IV Bienal de Arte de Medellín y I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano, que se realizaron en Medellín en el año 1981, o las bienales de arte de Cali en la década de los ochenta, fueron eventos que dinamitaron el pensamiento y la teoría de una Arte de acción en Colombia” (Restrepo, 2012, pág. 103). Esta referencia será el punto de partida para la investigación de cómo se desarrolla el fenómeno de la extensión del cuerpo a partir de las artes de acción, de la performance, de la escultura y de los llamados nuevos comportamientos en el arte, que acudieron a prácticas interdisciplinarias o que rompieron con el pensamiento moderno de la técnica tradicional del arte. Indudablemente hubo espacios dedicados al arte, talleres, exposiciones que colaboraron en abonar el terreno para el despertar de las artes vivas y el uso del cuerpo en Colombia, desde años anteriores, como finales de los setentas, como los talleres de sensibilización y experimentación en el Centro de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional, “que más tarde sería el Teatro de los Sentidos, con sede hoy en Barcelona España, reconocido en el mundo como uno de los laboratorios experimentales de las artes del cuerpo más importantes” (Restrepo, 2012, pág. 103). De igual modo tuvieron marcada influencia los artistas que viajaron a Europa a estudiar artes, los artistas

internacionales invitados a participar de exposiciones y talleres, los encuentros de críticos y los grupos de teatro que abrieron el campo de la experimentación con el cuerpo, como es el caso de Teatro Itinerante del Sol, Athanor Danza y María Teresa Hincapié, que fusionaron el teatro ritual, la danza y las artes visuales marcando tendencia en diferentes ciudades del país.

Como dice Restrepo, gran cantidad de performances se desarrollaron en la década de los noventa, época en la cual comenzaron a su vez los Festivales de performance de Cali, liderados por el Colectivo Helena Producciones, abriendo la escena artística a los actos rituales, de denuncia, de protesta, ironía, abyección, marginalidad entre otros tópicos que se analizan dentro de las creaciones colombianas. En esta línea de pensamiento de la investigación de Natalia Restrepo, así como teniendo presentes otros espacios de promoción y difusión del arte contemporáneo relacionados con performance y las artes del cuerpo, ya más adentradas en el siglo XXI, como las bienales de performance creadas por PerfoARTnet.org desde Bogotá, se enunciarán a continuación los espacios específicos de esta investigación ya que específicamente han tenido una reconocida promoción del arte contemporáneo abordando enfoques que estaban fuera de las corrientes tradicionales, el fomento de la diversidad y la experimentación de lenguajes, técnicas y modos de establecer relaciones con el entorno y el espectador. Estos espacios han revelado los múltiples intereses y las soluciones que tienen los creadores de las artes plásticas y visuales desde 1981 hasta 2021, donde el cuerpo es el eje central, la herramienta o el medio de expresión, generaron discusión crítica y debate sobre las prácticas artísticas de los artistas a finales del siglo XX, conllevando a que el público, las facultades de arte, los críticos e historiadores del país tuvieran la oportunidad de reflexionar sobre las implicaciones de las obras presentadas en estos festivales y bienales en el contexto tanto local como global. Además, se incluirá el grupo de investigación El cuerpo habla, de la Universidad de Antioquia, ya que ha promovido la actividad performática desde lenguajes contemporáneos, ha incidido sobre la ciudad y ha promovido la investigación académica sobre el cuerpo del artista, la relación con la violencia y ha realizado actos de resistencia que lo hacen inscribir en un marco nacional relevante frente a las artes corporales y las prácticas artísticas contemporáneas.

- La IV Bienal de Arte de Medellín, 1981
- I Coloquio Latinoamericano y Muestra de Arte No-objetual y Arte urbano de Medellín, 1981.
- Festivales de performance de Cali (Ocho versiones, 1997-2012) organizadas por Helena Producciones.
- Bienal Internacional de performance (Siete versiones, 2008-2021) y Bienal colombiana de performance ciudad de Bogotá 2021, ambas bienales organizadas por PerfoARTnet.org.

Ahora, se entrará a investigar, analizar y discernir sobre cada uno de estos espacios de promoción del arte y su relación con las categorías *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-vestido* y *Cuerpo-espacio*.

3.4.1. La IV Bienal de Arte de Medellín, Colombia, 1981.

Esta fue una exposición llevada a cabo de mayo 15 a julio 4 del año 1981, esperada por muchos, ya que llevaba casi nueve años sin llevarse a cabo la Bienal de Arte. Apoyada por grandes empresas de la ciudad y liderada por la Cámara de Comercio, la IV Bienal de Arte de Medellín logró reunir en un gran espacio a 200 artistas nacionales e internacionales, y fue considerada una muestra diagnóstica del arte en Latinoamérica que además estaba abriendo las puertas a romper con la estandarización del arte. Como dice quien fue su director, Leonel Estrada “Una lección viva del arte. Figuración violenta y Nuevo expresionismo, Esquizo-abstracción; Patrones y Ornamentación; Escultura inmaterial de luz, alteraciones de la perspectiva visual, nuevas posiciones sobre el paisaje, arte de denuncia y de procesos; Instalación-performance, Video” (Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982). Fue concebida como el pulso del Arte Latinoamericano, ya que tuvo como invitados treinta y siete países, representados por quinientas obras de doscientos artistas, de los cuales sesenta y siete fueron colombianos, demostrando una variada gama de técnicas y lenguajes, poco implementados en el arte nacional hasta los años setenta y que tuvieron lugar en esta exposición ya que provenían de artistas invitados internacionales quienes mediante estas obras de carácter novedoso dieron aire fresco y valor invaluable a las prácticas creativas nacionales desde una perspectiva del arte global, pues habían artistas provenientes de Estados Unidos, Canadá, Japón y Europa. De igual modo, esta bienal fue criticada por los realizadores del I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano, liderada por el Museo de Arte Moderno de Medellín, bajo la dirección de Juan Acha y Alberto Sierra, considerada antagónica a este coloquio, ya que se presentaba muy objetualista, figurativa y tradicional, donde la pintura moderna era el signo de mayor visibilidad.

Parte igualmente importante de esta exposición, fueron los eventos paralelos que se realizaron dentro de este marco como el Encuentro de críticos en el Instituto de Integración Cultural, Encuentro de Poetas, organizado por la Biblioteca Pública Piloto y el Instituto de Integración Cultural, el reconocido I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín y citado por Natalia Restrepo como hito para hablar de las artes vivas en Colombia y del cual hablaremos más adelante, variadas conferencias, exposiciones individuales, retrospectivas de artistas importantes del país, encuentros musicales entre otros eventos culturales cobijados por la IV Bienal de arte de Medellín, 1981. Se puede ver el gran impacto de este evento en el marco de la cultura nacional, que nutrió el quehacer artístico, la crítica de arte, abrió las puertas a nuevas posturas y generó una conexión con el público de gran alcance; se dice que a la sola inauguración fueron más de 10.000 personas.

La bienal trajo consigo la atención de artistas, críticos y curadores internacionales, lo que contribuyó a la internacionalización del arte colombiano, permitiendo a los artistas colombianos exponer su trabajo a públicos más globales y participar así en diálogos artísticos a nivel internacional. La Bienal de Medellín fomentó la multiplicidad de modos de hacer arte y de experimentación técnica. Los artistas participantes exploran una amplia gama de medios, desde la pintura y la escultura hasta la performance, el videoarte y el arte conceptual. Esta diversidad enriqueció la escena artística colombiana y la alineó con las tendencias contemporáneas. La bienal,

en sus componentes académicos y formativos, generó una discusión crítica y debate sobre el arte contemporáneo en el país. Los críticos, académicos y el público en general tuvieron la oportunidad de reflexionar sobre las obras presentadas y sus implicaciones en el contexto local y global, sirviendo como un modelo importante para eventos artísticos similares en Colombia y América Latina. Se podría resaltar también que la bienal permitió que los artistas establecieran conexiones significativas con el público y con otros colegas para la conformación de redes y para contribuir a la interactividad de las prácticas artísticas actuales, en donde el público interactúa con el artista y con la obra. Cabe mencionar que en esta bienal participaron artistas famosos como Ana Mendieta (1948-1985, Cuba), Marta Minujín (1943, Argentina), Liliana Porter (1941, Argentina), Luis Camnitzer (1937, Alemania). Esto contribuyó a la creación de una comunidad artística en vías de solidificación y a la apreciación de la obra de los artistas colombianos desde una mirada sensible, coherente con lo que estaba sucediendo en esta bienal.

Finalmente, la IV Bienal de Arte de Medellín supuso un papel crucial en la transformación del arte tradicional en Colombia hacia una visión más contemporánea y diversa del arte. Su impacto se puede observar en la apertura hacia el arte contemporáneo, la internacionalización de los artistas colombianos y la generación de discusión crítica en torno al arte que se estaba presenciando. Ahora bien, se analizarán las obras desde el catálogo impreso y se pondrán en relación no solo con estos aspectos ya mencionados sino ahora específicamente con las categorías taxonómicas de esta investigación para indagar sobre sus implicaciones puntuales sobre la extensión del cuerpo a través de la escultura, la performance y el diseño de vestuario.

Después de revisar el catálogo físico de la exposición, de más de 400 páginas con impresiones en blanco y negro y color, comentarios de críticos de arte para cada una de las obras, los currículos o biografías incluidas de cada uno de los participantes y las fichas técnicas de las obras presentadas se observa que hay un mínimo de obras que tienen que ver con la cuestión del cuerpo como soporte y fundamento. La mayoría son obras de carácter pictórico o escultórico, con atisbos contemporáneos desde el collage, el ensamblaje o la exposición de procesos de elaboración de las piezas escultóricas de gran formato, se ve algo de fotografía, un mínimo de video, dibujo y un poco de instalación y algo de creación de ambientes. A continuación, se enunciarán las cuatro que más se acercan a la cuestión corporal, de autoría tanto nacional como internacional.

3.4.1.1. Análisis de obras de la IV Bienal de Arte de Medellín Colombia, 1981.

Después de haber estudiado el catálogo de la IV Bienal de Arte de Medellín Colombia, 1981, se identifica que hubo inclusión de obras pertenecientes a las artes de acción, asunto que Natalia Restrepo argumentaba como relevante para tener presente esta bienal dentro de los rastreos historiográficos de la performance en Colombia (2012). Sin embargo, la mirada de la presente investigación se dirige exclusivamente a la búsqueda de obras de arte que además de involucrar el cuerpo como parte de la pieza, se acercara a las nociones de la taxonomía de la presente tesis, es decir, qué tanto arte de esta bienal tuvo implicaciones en la construcción de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-*

espacio o *Cuerpo-vestido*. Bajo esta perspectiva se definieron tan solo cuatro obras que responden a dicha clasificación, en aras de nutrir la investigación.

Imagen 115: *El vestido de Eva*, Ethel Gilmour, 1981



[Fotografía]. Extraída del catálogo (Corporación Bial de Arte de Medellín, 1982, pág. 49)

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | El vestido de Eva |
| Año de creación / año de presentación: | 1981 |
| Artista/País: | Ethel Gilmour (1940-2008)/ Estados Unidos, vivió en Medellín gran parte de su trayectoria artística |
| Lugar donde se aloja la información: | Catálogo físico de la IV Bienal de Arte Medellín Colombia, Op. Gráficas Ltda. |
| Técnica o formato: | Mixta, serie de seis piezas de diversos tamaños |
| Descripción de la obra | La obra trae la referencia del cuerpo mediante el vestido y rompiendo con la sola representación pictórica del mismo. Se podría mirar desde la perspectiva del <i>Cuerpo-vestido</i> pero en realidad no plantea la cuestión de la extensión del cuerpo y no hay siquiera una presencia del mismo. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 116: Gardel, Marta Minujín, Performance, 1981.



[Fotografía]. Extraída del catálogo (Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982, pág. 337)

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Gardel |
| Año de creación / año de presentación: | 1981 |
| Artista/País: | Marta Minujín (1943) / Argentina |
| Lugar donde se aloja la información: | Catálogo físico de la IV Bienal de Arte Medellín Colombia, Op. Gráficas Ltda. |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | La obra tiene como fundamento la desmitificación de un ícono latinoamericano del tango, Carlos Gardel, emblemático en Argentina y que, al viajar a Medellín, muere en accidente de avión. La obra es interesante porque hace una reflexión sobre la su simbología al alterarla, agrandarla, ponerla en contacto con el público y posteriormente echarle fuego. La obra tiene un carácter performático, único en el conjunto de obras expuestas en la IV Bienal de Arte de Medellín, podría considerarse dentro de la perspectiva <i>Cuerpo-objeto</i> por traer la figura corporal al estado de objeto, pero no atiende la cuestión de la extensión del cuerpo ni presenta el uso de este, es solo la mera representación escultórica que entra en juego performático. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 117: Poesía visual, Silvia Mejía, Video-tape, 1981.



[Fotografía]. Extraída del catálogo (Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982, pág. 357).

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Poesía visual |
| Año de creación / año de presentación: | 1981 |
| Artista/País: | Silvia Mejía / Colombia, Medellín |
| Lugar donde se aloja la información: | Catálogo físico de la IV Bienal de Arte Medellín Colombia, Op. Gráficas Ltda. |
| Técnica o formato: | Video-tape (seis minutos) |
| Descripción de la obra | La obra está constituida por ideogramas fotográficos gestuales que resignifican los códigos de la simbología femenina. Es una imagen que recompone el cuerpo desde la articulación de manos y boga sobre el fondo negro. Podría presentarse como una imagen que alude a la categoría de estudio <i>Cuerpo-objeto</i> , ya que las partes se abstraen de la totalidad anatómica permitiendo una nueva lectura de la composición casi objetual de la biología. Alude al cuerpo cosa, a la singularización de la biología en una imagen de video que prolonga la boca o extiende su expresión desde la configuración visual con las manos. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 118: Diario mural, Nelly Richard, 1981.



[Fotografía]. Extraída del catálogo (Corporación Bienal de Arte de Medellín, 1982, pág. 379).

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Diario mural |
| Año de creación / año de presentación: | 1981 |
| Artista/País: | Nelly Richard (1948) / Francia, vive en Santiago de Chile |
| Lugar donde se aloja la información: | Catálogo físico de la IV Bienal de Arte Medellín Colombia, Op. Gráficas Ltda. |
| Técnica o formato: | Ampliación fotográfica de un texto crítico, 400 x 200 cm. |
| Descripción de la obra | La obra hace parte de la denuncia social en el contexto de Chile, la artista trabaja a partir de registros documentales como fotografías, tv y cine. En estas imágenes ampliadas a gran tamaño se observa cómo el cuerpo está siendo tocado e incluso forzado a abrir la boca mediante un objeto que funciona visualmente como una prótesis, quizás de un momento tortuoso, según el contexto de donde parte. Podría revisarse dentro de la categoría taxonómica <i>Cuerpo-objeto</i> ya que demuestra la interacción del rostro con un instrumento de sensación protésica. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Si bien los datos historiográficos ofrecidos por Natalia Restrepo son una guía para la definición de las coordenadas espacio-temporales de la investigación sobre la performance en Colombia, y con

esto, una base para realizar el rastreo de obras que nutran la taxonomía de la presente tesis, se puede inferir que la IV Bienal de Arte de Medellín, 1981 fue relevante en tanto se constituyó como espacio reconocido para las artes donde el cuerpo tiene un lugar para hablar, es decir, una bienal que supuso el inicio de legitimar las artes del cuerpo en Colombia, mas no tuvo una implicación notoria en la extensión del cuerpo mediante las creaciones artísticas.

3.4.1.2. Conclusión del aporte de la IV Bienal de Arte de Medellín Colombia, 1981, a la investigación.

Es posible pensar que en 1981 apenas el arte en Colombia estaba comenzando a dar apertura a nuevos lenguajes como la performance e incluso en un estado incipiente la expansión de los lenguajes tradicionales, así como la inclusión de la instalación y del video arte. De tal modo se observa que en la IV Bienal de arte de Medellín Colombia, tan solo el 2% de los artistas presentó obras de arte con alguna referencia al cuerpo, diferente a la representación del mismo –como podría verse en las representaciones pictóricas, fotográficas o escultóricas que tienen como figuras cuerpos humanos. Y solo dos de ellas, *Poesía visual* de Silvia Mejía y *Diario mural* de Nelly Richard se acercan a la cuestión de la extensión del cuerpo desde sus elementos simbólicos y visuales, desde medios de registro como el video y la impresión fotográfica, impactando la investigación desde estas apuestas bidimensionales en donde el cuerpo funge como medio para componer mensajes visuales desde las relaciones de composición entre las partes mismas del cuerpo y desde la relación con otros objetos. Ambas obras demuestran un tema social, el primero feminista mundial y el segundo del contexto sociopolítico de Chile, induciendo a pensar que las expresiones creativas con el cuerpo señalan de manera acertada las posturas de denuncia del comportamiento humano en sociedad.

Este hallazgo de dos obras representa un 1% de la totalidad de las obras de la Bienal, así que se puede pensar que se hace necesario seguir indagando en el fenómeno de la extensión del cuerpo desde el arte y promoviendo la creación de propuestas artísticas que jueguen con las disciplinas de la escultural, el video, la imagen, el diseño y la fotografía, invitación que surge de analizar estas dos artistas. De las cuatro obras seleccionadas, tres de ellas aluden a la categoría taxonómica *Cuerpo-objeto* y una a *Cuerpo-vestido*, evidenciando mayor presencia de la noción de corporalidad desde la condición de objeto o su relación con objetos. A continuación, se presenta el resumen en cifras del análisis general:

Tabla 1: Cifras de obras analizadas de la IV Bienal de arte de Medellín Colombia, 1981

| | |
|--|-----|
| Número de artistas participantes de la Bienal | 200 |
| Número de artistas con obras referidas al cuerpo como soporte y fundamento | 4 |
| Porcentaje representado | 2% |
| Número de artistas que aplican con sus obras a la taxonomía de la tesis | 2 |
| Porcentaje representado | 1% |

Elaboración propia.

Para comprender mejor cómo en esta bienal comienzan a visibilizarse obras performáticas o que tienen el cuerpo como medio o herramienta para su expresión, se observa la siguiente gráfica, donde se demuestra la incipiente inclusión de obras de este tipo, representadas por un 2%.

Gráfica 6: Número de obras referidas al cuerpo.



Elaboración propia.

Para entender la proporción en la que esta bienal genera nuevas prácticas en los artistas, con la tendencia hacia expresiones contemporáneas que utilizan el cuerpo desde la triada taxonómica de la presente investigación, se observa la siguiente gráfica, donde se observa que por lo menos, en la década de los 80 en Medellín ya se contaba con un mínimo de expresiones artísticas que hoy en día se pueden estudiar en su referencia a los artefactos corporales.

Gráfica 7: Número de artistas que con sus obras aplican a la triada taxonómica.



Elaboración propia.

3.4.2. I Coloquio Latinoamericano y Muestra de Arte No-objetual y Arte urbano de Medellín, 1981.

Este fue un espacio artístico donde la crítica, la curaduría la práctica creativa y la academia, confluyeron para pensar los nuevos horizontes del arte en Colombia, en una época marcada por el advenimiento de la postmodernidad y con la intención de indagar sobre los comportamientos visuales de Latinoamérica de este período de finales del siglo XX. El Museo de Arte Moderno de Medellín lideró esta iniciativa, en cabeza de su socio y curador Alberto Sierra y con la invitación especial a Juan Acha (1916-1995) crítico de arte y curador peruano para dirigir este evento. “Con lo no-objetual, Juan Acha hacía énfasis en los cuestionamientos a la tradición del modernismo, encarnada en el culto estilista a la obra de arte” (Ramírez, 2012). En este encuentro hubo además una muestra de proyectos artísticos y de obras para dar cuenta de los debates que se realizaban en el coloquio, en donde se presentaron cuarenta y ocho (48) artistas que se salían de la referencia de la obra de arte como fetiche y producto sobrevalorado. “Se presentaron acciones, eventos, registros, videos, fotocopias, carteles e instalaciones” (Ramírez, 2012), asentando una base importante para las artes de acción, las artes efímeras y por tanto la performance como lenguaje.

La Muestra Latinoamericana No Objetualista que acompañó el coloquio se desarrolló del 17 de mayo hasta el 15 de junio de 1981 en el MAMM Museo de Arte Moderno de Medellín, contando con la participación de los siguientes artistas, mencionados con su nacionalidad entre paréntesis y abreviada.

3.4.2.1. Las obras y los artistas que hicieron parte de la Muestra Latinoamericana No Objetualista.

La Muestra Latinoamericana No Objetualista fue realizada del 17 de mayo hasta el 15 de junio de 1981 en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Listado obtenido de la página del MAMM (Museo de arte moderno de Medellín, s.f.)

| | | |
|------------------------------|-------------------------|----------------------------|
| (AR) Liliana Porter | (CO) Julián Posada | (CO) Antonio Caro |
| (AR) Leopoldo Maler | (CO) Bernardo Salcedo | (CR) Otto Apuy |
| (AR) Marta Minujín | (CO) Germán Linares | (PE) Marie France Cathelat |
| (BR) Cildo Meireles | (CO) Álvaro Barrios | (PE) Teresa Burga |
| (BR) Ligia Clark | (CO) Miguel Ángel Rojas | (PE) Hernán Pazos |
| (BR) Marcelo Nitsche | (CO) Juan Camilo Uribe | (PE) Arte al Paso |
| (MX) Grupo Proceso Pentágono | (CO) Adolfo Bernal | (PE) Hugo Salazar |
| (MX) No Grupo | (CO) Alicia Barney | (PE) Willy Ludeña |
| (MX) Lourdes Grobet | (CO) Beatriz Jaramillo | (PE) Armando Williams |
| (CL) Nelly Richard | (CO) Carlos Echeverry | (VE) Pedro Terán |

| | | |
|-----------------------------|---------------------------|---------------------------|
| (CO) Jonier Marín | (CO) Álvaro Herazo | (VE) Diego Barboza |
| (CO) Rodrigo Castaño | (CO) Feliza Burzryn | (VE) Carlos Zerpa |
| (CO) Gilles Charalambos | (CO) Raúl Marroquín | (VE) Marco Antonio Etdgni |
| (CO) Beatriz González | (CO) Sandra Isabel Llano | (VE) Héctor Fuenmayor |
| (CO) Luis Fernando Valencia | (CO) Antonio Higinio Caro | (VE) Claudio Pern |

Muestra Arte Urbano, del 21 de mayo al 15 de junio de 1981 en la sala de arte de *Suramericana*:

| | | |
|---------------------------------|--------------------|-------------------------------|
| (CO) Eduardo Ramírez Villamizar | (CO) Grupo Utopía | (MX) Espacio Escultórico |
| (CO) Edgar Negret | (MX) Luis Barragán | (VE) Emilio Souza, Grupo Site |

Seguidamente, se mencionan las obras analizadas desde las *Memorias del coloquio* (Museo de Antioquia, 2011), desde donde se visualizaron las imágenes de archivo, las fichas técnicas y las descripciones conceptuales y metodológicas de cada una de ellas, sin embargo debido a que los formatos de este catálogo son digitales, no descargables y no cuentan con la completitud de obras presentadas ni con la calidad visual propia del presente documento, no se detectaron obras que realizaran un aporte directo al fenómeno de la extensión del cuerpo desde el objeto, el espacio o el vestido. No se incluirán las imágenes de obras que no hagan parte de este conjunto de antecedentes.

(AR) Marta Minujín, obra De Amarú a Barthes, performance de 60 minutos en la Plaza de Toros La Macarena

(BR) Cildo Meireles obra El sermón de la montaña, Instalación-performance, 24 horas, Sala de Arte MAMM.

(MX) No Grupo obra Montaje de momentos plásticos, performance, 60 minutos, Sala de arte del MAMM.

(MX) Felipe Ehrenberg, obra Condición ritualista íntima, performance, 60 minutos, Sala de arte del MAMM

(MX) Helen Escobedo, Federico Silva, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Sebastián y Hersúa. Espacio escultórico de 1977 en Universidad Autónoma de México

(CO) Adolfo Bernal, obra: Medellín, intervención en el espacio público. Calles de la ciudad de Medellín.

(CO) Álvaro Herazo, obra Proyecto para sellar el mar, acción-instalación. Actualmente en la colección del Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

(PE) Marie France Cathelat y Teresa Burga. Obra Perfil de la mujer peruana, instalación. Sala del MAMM.

(PE) Alfonso Castrillón obra Acción furtiva, dos horas, en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

(VE) Carlos Zerpa, obra El enviado de Dios, performance en Sala de Museo de Arte Moderno de Medellín

(USA y VE) SITE (James Wines, Alison Sky, Michelle Stone y Emilio Souza), obra Proyecto Site, arquitectura. Proyecto Centro Comercial en Sacramento California.

Imagen 119: Registros fotográficos, I Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano, 1981.



[Imágenes de catálogo]. *De Amarú a Barthes*, Marta Minujín y Leopoldo Maler (Argentina), performance; *El enviado de Dios*, Carlos Zepa (Venezuela), performance; *Acción furtiva*, Alfonso Castrillón (Perú), performance. Imágenes tomadas del catálogo (Museo de Antioquia, 2011).

Las anteriores imágenes dan cuenta del tipo de performance llevados a cabo, trayendo a colación tres realizados por artistas latinoamericanos no colombianos como muestra de ellos aportes al arte nacional. Muchos de los artistas no pudieron ser rastreados, ya que como bien se describía arriba, las memorias de I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano solo cuentan con un archivo digital que solo visibilizó una pequeña parte de la totalidad.

Se identifica que el arte de performance ha cobrado mayor relevancia en esta muestra, pues alcanza más de un 60% de las intervenciones artísticas, en medio de la instalación, lenguaje relevante de señalar también, la inclusión de la arquitectura, la escultura y el video.

3.4.2.2. Conclusión del aporte del I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano a la cuestión.

Según el director del coloquio Juan Acha, pensar el arte desde lo no objetual daba la oportunidad de crear vínculos entre el arte y la vida cotidiana. Esta idea se encuentra directamente ligada a la visión de un museo vivo, para crear vínculos entre el arte y la vida cotidiana, desde donde también encadena una suerte de relaciones con otros campos creativos como las obras urbanas y el diseño. “La exploración de aquellas relaciones entre el arte y el diseño, y el arte y lo urbano, van a ser ejes fundamentales en el desarrollo de programas y contenidos en la primera etapa del Museo en la sede de Carlos E. Restrepo” (Museo de arte moderno de Medellín, s.f.).

En la exposición había obras conceptuales, videos, acciones corporales, ensamblajes y ambientes espaciales o instalaciones Su tono iba de lo intelectual a lo lúdico, con escaso predominio del plano expresionista y abundantes obras que subvierten ideas de arte al uso, hechos políticos y expresiones de la cultura en general. Como era de esperar, fue poca la participación de video arte, ya que apenas se estaba empezando a utilizar este medio en el arte colombiano durante los ochenta.

Predominaba, por otro lado, el número de obras conceptuales que hacían uso de textos al igual que las obras que empleaban la fotografía (Museo de Antioquia, 2011, pág. 284).

También cabe mencionar que hubo presencia de cuestionamientos frente a las ideas del arte, obra poética y conceptual, reflexiones sobre la realidad, el tema del lenguaje, los mitos, apuestas sociológicas, actitudes políticas, entre otros tópicos, que “por falta de catálogo nos resulta imposible mencionar más obras” (Museo de Antioquia, 2011, pág. 284). Es necesario advertir que esta Muestra, que acompañó al I Coloquio de arte Latinoamericano de Arte No-objetual y Arte Urbano, en tanto exposición, tuvo más prevalencia de artes de acción en donde el cuerpo fue el soporte o fundamento creativo. “El número de acciones corporales fue mayor al esperado y resultó imposible ver todas. Los artistas venezolanos nos dieron la sorpresa con sus bien asimilados conceptos de tiempo y si espíritu posmodernista”, afirma Juan Acha (Museo de Antioquia, 2011, pág. 284).

Si bien la información encontrada sobre los proyectos y obras desarrolladas y presentadas dentro de la muestra permite concluir que las artes de acción, a diferencia de la IV Bienal de arte de Medellín del mismo año, y que fue paralela a este coloquio y muestra, fueron las más frecuentadas por los artistas, fortaleciendo las artes de performance dentro de la escena no solo nacional sino latinoamericana de finales del siglo XX, permitiendo poner en relación el arte conceptual, los comportamientos expandidos hacia la instalación, el arte procesual y las artes efímeras para esbozar una escena contemporánea diferente a la esfera modernista que se vivía en el país. “A modo de conclusiones, cabe subrayar la ausencia de expresionismo y la marcada tendencia de obras de tenor conceptualista, ya sea para subvertir ideas de arte, denunciar abusos políticos o asumir posiciones contraculturales” (Museo de Antioquia, 2011, pág. 285), esto es importante de señalar en tanto se presentaron posicionamientos creativos desde la relación entre arte y vida cotidiana.

Imagen 120: Condición ritualista Íntima, Felipe Ehrenberg (México), 1981.



Lugar: Sala del Museo de Arte Modernos de Medellín (MAMM) Duración: 60 minutos. Fotografía tomada del catálogo (Museo de Antioquia, 2011).

Es importante poner el acento en la obra *Condición ritualista íntima*, performance de Felipe Ehrenberg (México), ya que según las descripciones que se encuentran en el catálogo del Museo de Antioquia, el artista realizó una serie de acciones relacionándose con el público, y en una de ellas,

al parecer tensó unos cordones en el espacio para interactuar con su cuerpo, generando la sensación de evidenciar un esbozo de la relación *Cuerpo-espacio* de la taxonomía de la presente tesis, pues provoca una extensión corporal hacia el salón poniendo en juego sensible su propia presencia.

Siendo esta la única obra, de las que se pueden consultar en el catálogo del coloquio, que tímidamente se acerca a la relación del cuerpo con el espacio, se podría concluir que no se puede catalogar dentro de la taxonomía ya que no genera evidencia de la extensión corporal, a causa quizás de la falta de claridad descriptiva y visual, por tanto se concluye de esta Muestra Latinoamericana, que no se obtuvieron resultados puntuales sobre obras que hubieran abordado claramente la relación del cuerpo con artefactos vestimentarios, objetuales o espaciales, quedando por fuera las categorías de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido* que sustentan la creación artística de esta tesis. Por otro lado, es de suma importancia que el arte en Colombia, a partir de este momento, 1981 y con esta Muestra de arte Latinoamericano No-objetual, se abre a nuevas relaciones entre medios, lenguajes, materiales, formas de registro, se incluye el elemento de la temporalidad en la obra de arte, la instauración del encuentro, el arte en sociedad, el arte interdisciplinario y aliado con el contexto, se marca una clara distancia con las representaciones pictóricas y escultóricas tradicionales que definían en gran medida el arte contemporáneo hasta mediados del siglo XX; y abonan el camino para la creación de nuevas posturas artísticas que fortalezcan la relación entre diseño de vestuario, escultura y performance y por tanto la triada taxonómica propuesta al inicio de este capítulo.

3.4.3. Los Festivales de Performance de Cali.

La intención de revisar la producción artística de este festival se apoya en la necesidad de reconocimiento de artistas colombianos que aborden el lenguaje contemporáneo y que por tanto sitúan sus obras de manera transversal en las nociones interdisciplinarias de performance, escultura y diseño, para encontrar comparativas con la creación propia, eje central de esta tesis doctoral, que parte de expresiones sobre y desde el cuerpo en relación con artefactos. Según Natalia Restrepo, referente que se ha seguido para la definición de los antecedentes históricos de las artes del cuerpo en Colombia, y aquí estudiados, cabe proseguir con el estudio de los festivales de performance de la ciudad de Cali, pues antes de estos, no aparecen datados otros festivales que hayan tenido tanta relevancia a nivel de hechos concatenados para fortalecer la construcción de un lenguaje corporal dentro de las expresiones de finales del siglo XX en Colombia; o como la autora lo señala, estos festivales, sumados a la bienal estudiada en el acápite anterior, más los festivales de performance que se dieron en Medellín y que se estudiarán posteriormente, se comprenden como los eventos capaces de romper protagónicamente el pensamiento y la teoría del arte de la performance en el país (Restrepo, 2012, pág. 103). La razón de esto es porque desde estos espacios se empezó a generar una ruptura con el pensamiento moderno desde el que operaba el arte colombiano y en consonancia con discusiones que venían generándose a nivel de Latinoamérica con Lygia Clark, Antonieta Sosa, Marta Minujín, Ana Mendieta, entre otros, que comenzaron a permear el arte colombiano desde su participación en la IV Biennial de Arte de Medellín, 1981.

Durante los años posteriores a dicha bienal, se fundaron algunos teatros que dieron lugar a la activación de performances en diálogo con las artes escénicas, tales como el Centro de Investigación de Imagen Dramática de 1977 a 1994 o el Teatro Itinerante del Sol, en 1983. DE esta manera se pueden encontrar antecedentes de las artes de acción en suma a *Athamor Danza*, *Mapa Teatro*, María Teresa Hincapié, dieron lugar a una línea creativa desde la perspectiva del cuerpo, a la que se sumaron los Salones Nacionales de Artistas en algunas de sus ediciones de los años ochenta y noventa, desde donde se abrieron líneas de trabajo en el orden de las acciones rituales, según la investigación de Restrepo (2012, pág. 104).

En este orden de ideas, se investigará el recorrido de los festivales de performance de Cali, en sus ocho versiones ya que es considerado uno de los más protagónicos en el desarrollo de las prácticas artísticas referidas al cuerpo en Colombia y que siempre incluyó artistas de diferentes partes del territorio nacional. Performance en Colombia (Restrepo, 2012), data la importancia de los festivales de performance de la ciudad de Cali en tanto el crecimiento de las artes de acción en Colombia. Es pues en 1997 que el *Colectivo Helena Producciones* originó el *Festival de Performance de Cali*. “La denuncia, la protesta, la ironía, la conciencia absoluta de la materia corporal, vinieron a nutrir entonces la plástica en Colombia y el festival vino a servir de escenario para el Arte de acción y campo de batalla socio-político” (Restrepo, Performance en Colombia, 2012). Se hace necesario analizar cada una de las ediciones del *Festival de Performance de Cali*, para comprender la presencia de la extensión del cuerpo mediante artefactos corporales desde la expresión performática en Colombia.

3.4.3.1. Festival de Performance de Cali, 1997¹⁵

Imagen 121: Aviso publicitario del Primer festival municipal de performance de Cali, 1997



[Imagen digitalizada]. Extraída de <http://www.helenaproducciones.org/festival01.php>, recuperado 25 octubre 2023.

El *Primer festival municipal de performance de Cali*, fue una exhibición curada con el fin de darle una dirección o forma al evento, dar forma a un concepto. Organizada y producida por Juan Mejía

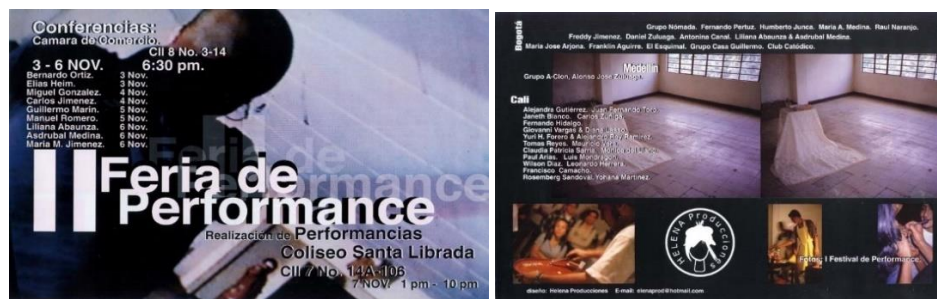
¹⁵ Llamado inicialmente *Primer festival municipal de performance y acción plástica*

y Wilson Díaz en la carrera 1 # 18- 65, el 20 de noviembre de 1997 en un antiguo billar el cual fue bautizado irónicamente "Museo Welcome", con un cartel que se colocó a la entrada de este espacio. El primer Festival de Performance se caracterizó por un “carácter experimental y de investigación pues se realizó con el propósito de ver y descubrir quiénes y cuántos eran los artistas interesados en expresar su pensamiento y materializar su obra en este tipo de técnica” (Helena producciones, s.f.)

Contó con 17 artistas participantes, los cuales fueron analizados a través de cada una de sus obras de performance desde la identificación de autores, imagen de la obra, descripción y relación con la triada taxonómica (*Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-vestido* y *Cuerpo-espacio*)¹⁶ y se encuentra que ninguno presenta una obra que haga referencia a la cuestión de cuerpo y su relación con los artefactos. No hay referencia a ninguna de las tres categorías del cuerpo taxonómico de la tesis, *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*. Son performances de denuncia, de protesta, actos abyectos, políticos o rituales en su mayoría sin presencia de la extensión corporal. Es posible pensar que las artes de acción en 1997 estaban enfocadas a la experiencia mística y espiritual, a la exhibición del cuerpo como medio y soporte para un arte que se erigía como contemporáneo en el país. Hace solo más de una década se había realizado el I Coloquio y Muestra Latinoamericana de Arte No-objetual y Arte Urbano y las acciones performativas estaban comenzando a aparecer en la escena del arte colombiano, fortalecidas desde la manipulación del tiempo, la duración, lo efímero, más que en la relación del cuerpo con artefactos.

3.4.3.2. Festival¹⁷ de performance de Cali, 1998.

Imagen 122: Aviso publicitario del II Festival de Performance de Cali, 1998.



[Imagen digitalizada]. Extraída de <http://www.helenaproducciones.org/festival02.php>, recuperado 25 octubre 2023.

En la segunda versión del festival se presentaron una serie de conferencias además de la jornada de performance, estas conferencias buscaban generar un marco teórico y de reflexión alrededor del tema del cuerpo en el arte, y con esto situar unas bases para consolidar un público que se pudiera acercar a otro tipo de manifestaciones artísticas con herramientas reflexivas, conceptuales y con un reconocimiento de la historia del arte realizada por los artistas del siglo XX. Se presentaron diversas conferencias que se acercaron desde variadas perspectivas al tema. Las

¹⁶ En los anexos se puede encontrar el archivo con los cuadros de análisis completos.

¹⁷ En los archivos se encuentra como II *Feria* de Performance.

ponencias presentadas fueron: *Acerca de la performance no teatral*, por Bernardo Ortiz; *Sobre la performance*, por Elias Heim; *La performance o el cierre imposible del teatro*, por Carlos Jiménez; *Teoría general de la acción plástica*, por Manuel Romero [entre otros] (Helena producciones, s.f.). Esta versión del Festival tuvo un carácter muy diferente al primero en cuanto a los artistas, pues dejó de ser un evento local al invitar los más representativos artistas jóvenes de performance en Colombia.

Contó con treinta y un artistas participantes. Después de analizar cada una de las obras, se identificaron cinco de ellas que ayudan a fundamentar la cuestión de la extensión del cuerpo mediante las relaciones entre las artes corporales, la escultura o el diseño y se catalogaron según el cuerpo taxonómico de esta investigación, así:

Imagen 123: Grupo Nómada, performance en espacio público, 1998.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival02_01.php, recuperado 25 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1998 |
| Artista/País: | Grupo nómada / Colombia |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_01.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Presentación en el parque del barrio San Antonio. Una estudiante de teatro fue elegida por este grupo para ejecutar un guion instructivo. Como es usual, Grupo nómada instala objetos construidos por ellos como una flor mecánica, una silla que parecía respirar por medio de un mecanismo, etc., eran los personajes de esta acción. Hay una implicación espacial de la organización sobre el cuerpo y una vinculación de este a la estructura espacial dada la relación de proporción y tamaño de ambos; el cuerpo se contiene y se relaciona con las estructuras y objetos de la instalación artística. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio.</i> |

Imagen 124: Grupo A- Clon, acción-instalación, 1998.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival02_15.php, recuperado 25 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1998 |
| Artista/País: | Grupo A- Clon (Claudia P. Rincón, Jimena Isabel Orozco, José Ignacio Ospina, Juan Arturo Piedrahita, Luis Andrés Castaño, Margarita María Pineda, Mariluz Álvarez, Valentina Hoyos) / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_15.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Elementos semicilíndricos metálicos en los que se introduce un personaje que recita una poesía. Son cuatro contenedores metálicos diseñados por los artistas dejando ver lo que pasa en el interior de ellos mediante una ventana de malla practicada en superficie, teniendo así una fuerte presencia objetual. Estos cuerpos logran conformar una unidad con el objeto metálico que los contiene. Yacen en el espacio como cuatro unidades cuerpo-objetuales, cuatro cuerpos metálicos geométricos. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 125: Janeth Blanco, performance, 1998.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival02_19.php, recuperado 25 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1998 |
| Artista/País: | Janeth Blanco / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_19.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Al atardecer, como si fuera una aparición, llevando el pelo levantado y un vestido recubierto de pétalos de rosas, atraviesa el espacio pasando por el medio del público.</p> <p>La artista lleva un peinado que extiende su cuerpo mediante los haces de pelo trenzado, pasando de un peinado básico como parte de la indumentaria de la performance a una nueva concepción del cuerpo mediante el accesorio de peinado, parte del atuendo vestimentario.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 126: María José Arjona, Performance, 1998.



[Fotografías]. Extraída de http://www.helenaproducciones.org/festival02_21.php, recuperado 25 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1998 |
| Artista/País: | María José Arjona / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_21.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Encima de una mesa y por una hora, la artista se muestra desnuda dentro de una bolsa plástica, respirando por un pequeño orificio diseñado para tal propósito. El cuerpo de Arjona porta su propio espacio. Hay un vacío entre la bolsa y ella, que pertenece a su propia corporalidad. Ese cuerpo extiende su membrana, su piel, mediante la inmersión dentro del plástico y el sellado. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 127: Raúl Naranjo, performance, 1998.



[Fotografía]. Extraída de http://www.helenaproducciones.org/festival02_29.php, recuperado 25 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1998 |
| Artista/País: | Raúl Naranjo / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_29.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Como es natural en su trabajo, realizó artefactos metálicos para su cuerpo: zapatos-jaulas con un gato vivo y maullando en el interior, más un casco que permitía apretar el cuello del artista o desapretarlo a voluntad. Naranjo extiende física y simbólicamente su cuerpo mediante las estructuras metálicas que se aferran a él. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto.</i> |

Después de concluir la revisión del catálogo en línea, se observan cinco obras que nutren la pregunta de investigación sobre la extensión del cuerpo mediante arte y el diseño, dos de estas obras se ubican en la taxonomía de *Cuerpo-espacio*, dos de ellas en *Cuerpo-objeto* y una *Cuerpo-vestido*. Las relaciones entre el cuerpo y el espacio aún se notan tímidas, pues son todavía unos cuerpos contenidos en espacialidades construidas de distintos materiales y con cargas simbólicas específicas que dejan el cuerpo sin tocarse. Las obras clasificadas en *Cuerpo-objeto* se relacionan ambas con el material metal, una de ellas es más desde la noción de prótesis y la otra contiene casi como un espacio, pero se configura en el espacio desde cuatro sólidos escultóricos, que contienen cuerpos adentro. La performance perteneciente a *Cuerpo-vestido* usa su cabello, vinculando de manera contundente la propia corporalidad extendida hacia afuera de la línea periférica corporal hacia el espacio mediante un peinado radial.

3.4.3.3. III Festival de Performance de Cali, 1999.

Imagen 128: Aviso publicitario del III Festival de Performance de Cali, 1999.



[Imagen digitalizada]. Extraídas de <http://www.helenaproducciones.org/festival03.php>, recuperado 27 octubre 2023.

El tercer Festival de Performance se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, fue considerado un desafío para los artistas y para el Colectivo Helena Producciones. Para los artistas fue retador porque en este tipo de manifestación artística, los espacios arquitectónicos, su significado cultural, su historia, etc., es tema y motivo en sus trabajos: por ejemplo, la segunda Feria de Performance, al realizarse en un espacio deportivo, el Coliseo del Colegio Santa Librada, inspiró varios de los trabajos presentados. En este caso, el museo con su aura de limpieza, historia y formalidad, fue citado y aprovechado por los artistas. También se vio un mayor interés de parte de los participantes por involucrar el espacio público en sus acciones: dos grupos de artistas y un artista independiente realizaron su trabajo en el espacio público de la ciudad, otros artistas aprovecharon el espacio exterior del museo, la experiencia del adentro y afuera arquitectónico fue un punto a favor del Festival gracias a las idóneas condiciones encontradas este espacio físico (Helena producciones, s.f.).

Contó con 21 artistas participantes. Después de analizar cada una de las obras en sus autores, descripciones, imágenes y comentarios, se identificaron tres de ellas que contribuyen a fundamentar la cuestión de la extensión del cuerpo mediante las relaciones entre la performance, la escultura o el diseño y se catalogaron según el cuerpo taxonómico de esta investigación, así:

Imagen 129: Leonardo Herrera, acción en el espacio vacío, 1999.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival03_02.php, recuperado 27 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino sus descripciones autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1999 |
| Artista/País: | Leonardo Herrera / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival02_19.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Sentado y recostado sobre la pared frente a la entrada y salida de la sala de exhibición, el artista sostenía uno de los extremos de la varilla en su cuello; y el otro extremo lo puso en el primer escalón de las escalas, de forma que podía generar un accidente entre el público presente, al circular por ahí. El lugar expositivo es cortado visualmente o intervenido, trazado desde la presencia de una varilla que tiene como punto de partida o llegada el cuerpo humano, haciendo parte del espacio fragmentado y participando contundentemente ya que este elemento hace presión sobre el cuello, generando tensiones de sensación. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 130: Pañacaliventura, El Grupo Nómada, intervención, 1999



[Fotografía]. Extraída de http://www.helenaproducciones.org/festival04_10.php, recuperado 27 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Pañacaliventura |
| Año de creación / año de presentación: | 1999 |
| Artista/País: | El Grupo Nómada / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival04_10.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | Durante cuatro horas pasearon un grupo de bebés dentro de coches diseñados por los artistas, haciendo un recorrido desde el centro de la ciudad hasta el Museo la Tertulia. Repartían hojas con los datos y apetitos de los bebés y aspiraciones de los padres. Los coches son diseñados de manera no convencional, planteando relaciones con la geometría arquitectónica. Contienen a los bebés mientras dejan una presencia espacial en el lugar público mientras se asocian con prótesis o artefactos que complementan los cuerpos de los bebés y de los padres que los impulsan. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 131: *El Grupo, performance, 1999.*



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival03_18.php, recuperado 27 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino las descripciones y los autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1999 |
| Artista/País: | El Grupo (Nini Bautista, Alfonso Castillo, Ángela Baena, Mauricio Corradini, Javier Morales, Fernando Olivella y Carlos Ortega) / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival03_18.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Los artistas enterraron todo su cuerpo menos la cabeza, en una volqueta llena de tierra. El carro se ubicó en el jardín de esculturas de La tertulia, demarcando con intención las huellas de las llantas. El público salió de la sala a mirarlos mientras ellos sostenían la mirada al público.</p> <p>El cuerpo pertenece al espacio. Un gran volumen de tierra ocupa el espacio de un camión de carga o volqueta y son los cuerpos los que entran a ser parte de esta gran área. Al no verse sino sus cabezas, se fusionan con la tierra y son desdibujadas sus estructuras corporales con el espacio lleno.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Se observa que la tercera temporada del *Festival de Performance de Cali*, aporta a la investigación desde el estudio de tres obras que se catalogan como *Cuerpo-espacio*, cada una planteando posibilidades de abordar esta extensión desde perspectivas distintas, la primera planteando la relación física del cuerpo con una varilla y el espacio vacío de la galería, la segunda desde la configuración espacial de un coche de bebé, como un habitáculo infantil y la tercera del cuerpo en relación con un vacío-lleño de material. Un aporte contundente a la noción de cuerpo extendido desde relaciones espaciales.

3.4.3.4. IV Festival de Performance de Cali, 2001

Imagen 132: Aviso publicitario de IV Festival de Performance de Cali, 2001.



[Imagen digitalizada]. Extraídas de <http://www.helenaproducciones.org/festival04.php>, recuperado 28 octubre 2023.

Este festival se enfocó en el concepto de *Valerse de las dificultades*. Contó con una jornada de performance en donde se presentaron dieciséis artistas o colectivos de artistas: Las Malas Amistades, Silvie Boutiq, Juan Mejía, Humberto Polar, Yuri Hernando Forero, Rosemberg Sandoval, Luis Eduardo Mondragón, Fernando Uhía, Marcela Gómez, Boris Marlon Galvis, Carlos Arturo Zuñiga, El Grupo, Boris Pérez, Alejandra Gutiérrez, José Fernando Pertuz.

Esta edición contó con la organización de actividades académicas donde se dictaron conferencias y se presentaron trabajos como el de Jairo Pinilla, director de cine colombiano que mostró una retrospectiva de su obra. La inclusión de este personaje y su obra resultaba determinante y consecuente con el concepto que en esta ocasión el evento desarrolló: el aprovechamiento de las características del contexto para lograr el desarrollo de las actividades. El Colectivo Helena Producciones pide el concurso de tres jurados: María Margarita Jiménez, José Alejandro Restrepo y Wilson Díaz, para seleccionar las obras participantes en el evento. Además de estas seleccionadas y de los artistas nacionales invitados se cuenta con la participación de tres artistas mexicanos representantes de colectivos independientes: Los Lichis, y Gina & Marcela, esto es importante pues da inicio a la inclusión de artistas extranjeros en el Festival, aumentando los puntos de vista alrededor de la performance y la percepción de nuestra realidad y por ende confrontando el trabajo de los artistas. (Helena Producciones, 2006)

Luego de analizar la jornada de performance y cada una de las obras de los 16 artistas, se identificó un solo artista, Fernando Pertuz con su obra como aporte a la fundamentación de la relación entre el cuerpo y el artefacto, como una prótesis simbólica de la violencia en Colombia.

Imagen 133: Fernando Pertuz, performance, 2001.



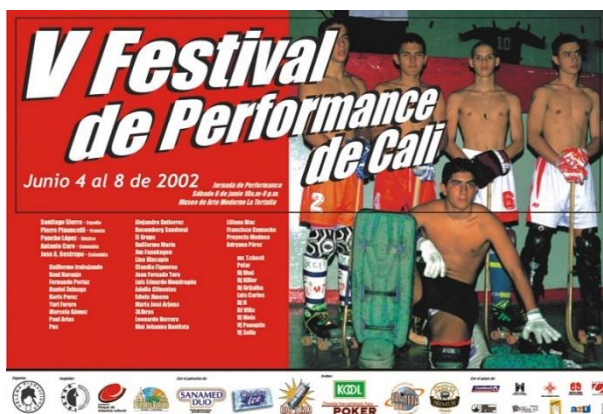
[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival04_10.php, recuperado 28 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | (el catálogo no hace alusión a los títulos de las obras sino las descripciones y los autores) |
| Año de creación / año de presentación: | 1999 |
| Artista/País: | Fernando Pertuz / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival04_10.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | El artista estaba disfrazado de soldado amputado mientras portaba una lista en su espalda para ser firmada por las personas del público como muestra de solidaridad. Pertuz amplía su espalda como escritorio o lugar de expresión escritural, vinculando a los espectadores, invitando a intervenir su cuerpo protésico desde la escritura. Esta expresión se asocia con la forma de la prótesis, aunque desde una perspectiva menos ergonómica. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

En esta temporada del festival, una sola obra fue catalogada como parte del estudio de la extensión del cuerpo especialmente desde su relación con el objeto. Las otras quince obras que participaron de la jornada de performance se asocian con acciones políticas, cuerpos que encarnan actos poéticos y rituales, realizan performances musicales, oradores, gestualidades realizadas mediante la utilización de objetos pero ninguna de ellas favorece la extensión corporal, ni su expansión física y simbólica mediante estrategias que des-configuran la forma convencional y lo llevan a configuraciones más espaciales, objetuales o a nuevas propuestas vestimentarias o de indumentarias que rompen y construyen de nuevo la noción de cuerpo.

3.4.3.5. V Festival de Performance de Cali, 2002.

Imagen 134: Aviso publicitario del V Festival de Performance de Cali, 2002



[Imagen digitalizada]. Extraídas de <http://www.helenaproducciones.org/festival05.php>, recuperado 28 octubre 2023.

El *V Festival de Performance de Cali* tuvo una caracterización: Cultura vs Industria, según Claudia Patricia Sarria, miembro del Colectivo Helena Producciones. Se concibió ambicioso, pero teniendo presente que ya no se tendrían en cuenta únicamente los intereses de producción artística, sino también los intereses de financiación, para poder garantizar su auto-sostenibilidad.

Industria cultural o cómo salvar un evento: en sí, ese proyecto de Helena Producciones, denominado *Festival de Performance de Cali*, ya lo tenía todo para inscribirse formalmente en el quehacer cultural de la ciudad, la región y si se quiere, del país. Había entrado en la estructura de la cultura pública y podía insertarse fácilmente en el ámbito de la industria cultural. Para lograrlo, el manejo del evento, en adelante, dependería de un modelo empresarial de gestión eficiente (...) La Industria Cultural fue una posibilidad que se presentó como alternativa para la realización del quinto festival, particularmente de la mano de quien tenía experiencia, *El Parque de Industria Cultural* era un proyecto de carácter privado que se estaba desarrollando en ese tiempo en la ciudad, como parte de la innovadoras iniciativas del empresario Orlando Rincón, uno de los patrocinadores de la cuarta versión. (Helena Producciones, 2006, págs. 77-78)

En esta edición de 2002, hubo catorce participantes en la jornada de performance y siete en las intervenciones en el espacio público. Las obras fueron analizadas bajo la mirada del *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, y se encontraron cuatro obras de carácter performático que aportan a la presente investigación.

Imagen 135: *El sueño*, Marcela Gómez, performance, 2002



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival05_05.php, recuperado 28 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | El sueño |
| Año de creación / año de presentación: | 2002 |
| Artista/País: | Marcela Gómez / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival05_05.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Desde un monitor se describía lo que le iba pasando físicamente a la artista al estar quieta y dentro de un cajón de madera para ser exhibida en la galería. La caja fue fabricada a su medida, sin permitir el cambio de posición corporal, además hace referencia a los ataúdes. En el monitor se presentó además un texto que sobre el dolor.</p> <p>El cuerpo de la artista yace en su espacio de estatismo. Se vincula a este cajón desde las dimensiones tan precisas, convirtiéndose el espacio en parte inseparable del sólido corporal.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 136: Ofertorio, performance, 2002.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival05_20.php, recuperado 28 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Ofertorio |
| Año de creación / año de presentación: | 2002 |
| Artista/País: | Raúl Naranjo / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival05_20.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Cargando un objeto de metal sobre su cuerpo, el cual inicialmente era una mesa y luego transformaba su función para ser usado por él como soporte de naranjas, las cuales repartía al público durante el mediodía en la plaza.</p> <p>La máquina potencia las capacidades del cuerpo. La estructura metálica que ayuda a portar las frutas, se incorpora al artista contundentemente, haciendo parte visualmente de la estructura ósea al replicar las costillas. Amplía la forma de la cabeza y hombros, enriqueciendo su sentido estético y llevando a la producción visual de un cuerpo casi no humano, más objetual.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Texto escrito por Raúl Naranjo

Con “el ofertorio” la intención es generar una provocación con respecto al medio social. Presenta la tensión de un sujeto como máquina de comer y máquina para ser comida-consumida en un acto de ofrecimiento de la cabeza del artista que muestra la relación del sujeto con este deseo de ser alimento, de alimentarse como un acto sagrado (Helena Producciones, 2006, pág. 92)

Imagen 137: Abrazo cargado, Adolfo Cifuentes, performance, 2002.



[Fotografía]. Extraída de http://www.helenaproducciones.org/festival05_21.php, recuperado 28 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Abrazo cargado |
| Año de creación / año de presentación: | 2002 |
| Artista/País: | Adolfo Cifuentes / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival05_21.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>La obra habla sobre el secuestro, la banalización y espectacularización de la guerra, la teatralidad en la que se convierte día a día. El artista se ubica dentro de un paralelepípedo de madera estampado de camuflaje militar, con sus piernas y brazos quedando por fuera, el artista interactuaba con los espectadores.</p> <p>Este objeto permite que las extremidades salgan y configuren una sola estructura entre la geometría y el cuerpo humano.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 138: *Eu-ropa*, Rosemberg Sandoval, performance, 2002.



[Fotografías]. Extraídas de: a) http://www.helenaproducciones.org/festival05_13.php; b) https://www.rosembergsandoval.com/eu_ropa.htm, recuperado 28 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Eu-ropa |
| Año de creación / año de presentación: | 2002 |
| Artista/País: | Rosemberg Sandoval / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival05_13.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El artista llevó al recinto, desde la calle, a una mujer desplazada, quien era inmovilizada sobre un panel blanco y atada con ropa rasgada por el mismo autor con sus dientes, tiras que se tensaban desde el cuerpo de la mujer hasta las paredes del lugar.</p> <p>La tela se agrupa con el cuerpo conformando una unidad visual y simbólica, un cuerpo de vestiduras rasgadas que se extiende por el espacio.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

3.4.3.6. VI Festival de Performance de Cali, 2006.

Imagen 139: Cartel publicitario de VI Festival de Performance de Cali, 2006.



[Imagen digitalizada]. Extraída de http://www.helenaproducciones.org/6_festival.php, recuperado 28 octubre 2023.

En la Fundación *Lugar a Dudas* se lanzó el 20 de enero de 2006 el *VI Festival de Performance de Cali*, su convocatoria de participación y su página web. “Este lanzamiento sería el retorno de un evento que había madurado en experiencias propias y daría cuenta de un esfuerzo continuo por mantenerse. Debido a la magnitud de este proyecto que incluía exhibiciones y presentaciones en vivo en salas, presentaciones en espacios callejeros, intervenciones en lugares específicos de la ciudad, jornada de performance, arte público, talleres, jornadas pedagógicas y conciertos. (Helena producciones, s.f.)

Esta edición evidenció una transformación que se había presentado a partir de las experiencias de la quinta temporada, la cual había producido una sensación de letargo en la que se trataba de equilibrar las consecuencias de la crisis económica además de los percances que se produjeron “por las malas estrategias de gestión y producción del quinto festival y la extrema confrontación de algunas obras con el público dando paso a una necesaria pausa en el trabajo de grupo” (Helena producciones, s.f.)

En la jornada de performance participaron en esta versión 35 artistas. Sus obras fueron analizadas en tanto imagen, descripción de la obra y análisis de las categorías taxonómicas de la presente investigación y se concluye que solo tres tienen una referencia notable frente al fenómeno de la extensión del cuerpo mediante los diálogos entre la escultura, la performance y el diseño. Esto da a entender que el asunto de interés para la creación plástica de esta tesis doctoral, está generando un aporte innovador frente a una historia de la performance en el contexto colombiano. Las obras y sus artistas, con sus categorías de clasificación son:

Imagen 140: Hamaca grande, Agustín Parra, intervención - acción espacial, 2006.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival06_06.php, recuperado 29 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Hamaca Grande |
| Año de creación / año de presentación: | 2006 |
| Artista/País: | Agustín Parra / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival06_06.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El artista construyó una gran hamaca, la que suspendió entre los árboles sobre una zona cubierta de fina arena. La hamaca era habitada y disfrutada por los espectadores, así como por el artista.</p> <p>Con la tela, el artista realiza una composición que se emplaza en el espacio de manera categórica e impactante, dejando de plantear una hamaca convencional para configurar una extensión de un cuerpo que la habita desde una dimensión espacial, que se logra duplicar o ampliar mediante la zona blanca de piso.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 141: De Piedra, Juan Carlos Dávila, 2006.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival06_19.php, recuperado 29 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | De piedra |
| Año de creación / año de presentación: | 2006 |
| Artista/País: | Juan Carlos Dávila / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival06_19.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El artista, con los bolsillos de su pantalón rotos y llenándoselos durante la acción con piedras, se va quedando inmóvil al forrarse las piernas con piedras (metía piedras entre su pantalón y su pierna), para finalmente salir de escena con bastante dificultad.</p> <p>El artista ya no tiene piernas simplemente, tiene unas piernas sólidas y extendidas desde el volumen, ampliadas formalmente desde la inclusión de piedras en el pantalón que porta. El lugar de sus acciones lo ocupa precisamente el vacío que deja la separación y lo que parece perderse.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 142: Vessel/Noise dimensión, Tropical effect, 2006.



[Fotografías]. Extraídas de http://www.helenaproducciones.org/festival06_27.php, recuperado 29 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Vessel - Noise |
| Año de creación / año de presentación: | 2006 |
| Artista/País: | Tropical effect / USA-Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival06_27.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Director y Performer: Malcolm Smith; Sonido: Leonardo González; Video: Claudia Salamanca; Producción y asistencia en utilería: Sibila Mejía.</p> <p>Descripción: Este colectivo crea un ambiente de iluminación y sonoridad para esta acción que incluye video, sonido, objetos construidos y trajes; constituyendo una escena tecnológica y precaria al mismo tiempo, en la cual la relación de video y acción potencializan la temporalidad. Una aspiradora que succiona se concibe como un mecanismo que termina un dibujo mediante el azúcar, donde su ruido mantiene una sensación de estabilidad. En los performances de Tropical Effect se busca profundizar en relaciones social y lingüísticamente establecidas con los objetos y las acciones cotidianas.</p> <p>El artista realiza una performance vistiendo artefactos, generando una imagen ciborg low-tech, en donde la idea de máscara cableada compone una especie de máquina robótica para su cabeza.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

En esta séptima temporada del festival, la taxonomía *Cuerpo-vestido* fue la más relevante de las obras aportantes a la investigación, planteando usos de textiles, de prendas y de vestuarios de

manera artística, fusionando las disciplinas del diseño y el arte en la configuración de espacialidades, corporalidades y objetualidades para la interacción de los cuerpos.

3.4.3.7. VII Festival de Performance de Cali, 2008.

En la Plaza de Mercado Alameda se llevó a cabo el lanzamiento de esta edición del *VII Festival de Performance de Cali* con una programación de videos y presentaciones en la que participaron el grupo *Vive y Piensa Joven*, el grupo de administración de la plaza de mercado, las vendedoras de frutas, verduras y otros productos, más algunos músicos populares de Cali.

Para esta versión, se instalaron tres puestos de información donde *Helena Producciones* mostró los impresos que tiene en su archivo y donde se distribuyó por primera vez la convocatoria impresa del *VII Festival de Performance de Cali*. A continuación, la imagen de los impresos de difusión del festival propiamente.

Imagen 143: Piezas impresas promocionales del VII Festival de Performance de Cali, 2008.



[Fotografías]. Extraídas http://www.helenaproducciones.org/7_festiva_lanzamientol.php, recuperado 29 octubre 2023.

Es importante ver cómo el componente académico del festival se va consolidando a medida que pasan sus ediciones, permitiendo suponer un fortalecimiento de los lenguajes, discursos, conceptos y crítica de las manifestaciones artísticas que usan la performance y las artes de acción en el país. Ejemplo es esta edición, que contó con un espacio destinado para charlas, proyecciones y performances. En *Intervenciones públicas en espacios cerrados* hubo siete participantes, la mayoría colectivos, en *Intervenciones públicas en espacios abiertos* hubo cuatro participaciones, mostrando cómo los artistas se apropian de la ciudad. En las *Intervenciones no programadas* se activaron diez artistas, en la *Jornada de Performance* hubo veintiséis artistas o colectivos participantes. Se revisaron cada una de las acciones e intervenciones según la información del catálogo y se seleccionó una sola obra como parte de la apuesta plástica sobre la extensión del cuerpo según la triada taxonómica base del estudio. Se infiere que la mayoría de acciones, talleres, performances e intervenciones en espacios públicos y cerrados tienen unas características de encuentro, happening, de acciones rituales, acciones ralentizadas, denuncias, intervenciones mediáticas de video proyección y de propuestas en donde el cuerpo, el espacio y los objetos actúan

de manera independiente, no vinculadas para conformar una imagen corporal extendida desde el artefacto objetual, espacial o vestimentario.

Imagen 144: *Lost pirates survivors, Tropical effects, intervención multimedia, 2008.*



[Fotografías]. Extraídas http://www.helenaproducciones.org/festival07_18.php, recuperado 29 octubre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Lost pirates survivors |
| Año de creación / año de presentación: | 2008 |
| Artista/País: | Tropical effect / USA-Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | http://www.helenaproducciones.org/festival07_18.php |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El colectivo desarrolló una intervención multimedia con imágenes críticas de tecnología hechas con precarios recursos, es decir, aplicando low-tech.</p> <p>En la realización de la performance, la corporalidad se ve enriquecida desde el uso de atuendos vestimentarios que re-conceptualizan la noción humana del cuerpo y lo trasladan a figuras más simbólicas, mientras que, en otras ocasiones, el cuerpo se recompone en objeto mientras porta estructuras, video beam y objetos, proporcionando posibilidades objetuales al cuerpo del performer.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

En esta séptima versión del festival, una sola obra responde a la taxonomía de la tesis, en una versión combinada, permitiendo nutrir la creación plástica desde las variaciones que cada una plantea. Las demás obras del festival fueron acciones performáticas donde no hubo vinculación directa del cuerpo con objetos, vestidos o espacios de tal manera que sirvieran como parte del estudio y análisis de la extensión del cuerpo.

3.4.3.8. VIII Festival de Performance de Cali, 2012.

Esta fue la última versión del *Festival de Performance de Cali*, posteriormente se desarrollaron curadurías específicas del colectivo Helena Producciones a nivel nacional e internacional. El Festival en su octava versión profundiza sobre la historia de la ciudad de Cali y sobre Colombia en la década del sesenta y su importancia en relación con los movimientos sociales y las artes.

El VIII Festival de Performance contó con un proyecto pedagógico de tres meses de duración aproximadamente realizado en diferentes espacios de la ciudad y con la participación de diferentes grupos que luchan por reivindicaciones en la ciudad de Cali, este proyecto pedagógico fue producido por el Ministerio de Cultura de Colombia y Helena Producciones (Helena producciones, s.f.)

El festival en esta última versión contó un encuentro teórico, con doce intervenciones públicas, una jornada de performance con dieciséis participantes, más de veinte intervenciones no programadas, una exposición individual y la *Escuela móvil de saberes y práctica social*. En todos estos espacios se desarrollaron acciones de carácter social, simbólico, interdisciplinario entre la música, el teatro, la danza y la performance, pero ninguna de ellas desarrolla la idea del cuerpo en extensión mediante objetos, espacios o vestuarios. Cabe anotar que el arte contemporáneo que se vive en Colombia cada vez viene presentando un interés mayor por la investigación y la conceptualización, el trabajo en equipo, la colaboración interdisciplinaria, la recurrencia al arte de procesos y la apertura de los medios tradicionales a un campo más expandido.

3.4.3.9. Conclusión de los aportes del Festival de Performance de Cali a la investigación.

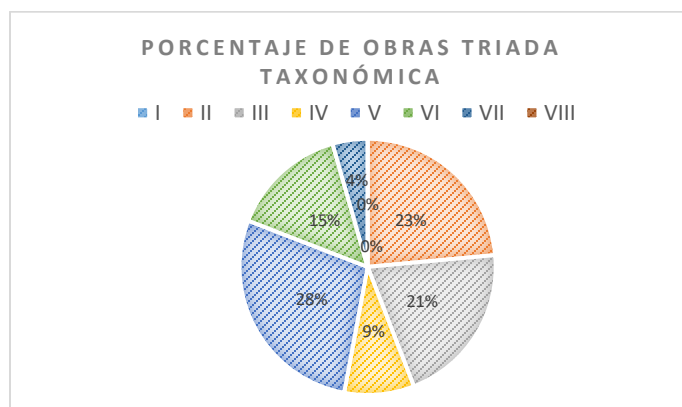
Tabla 2: Cifras de obras analizadas del Festival de Performance de Cali, de 1997 a 2012

| Versión del Festival | Número de intervenciones u obras | Número de obras que aplican a la triada taxonómica | Porcentaje representado |
|----------------------|----------------------------------|--|-------------------------|
| I | 17 | 0 | 0% |
| II | 31 | 5 | 16% |
| III | 21 | 3 | 14% |
| IV | 16 | 1 | 6% |
| V | 21 | 4 | 19% |
| VI | 31 | 3 | 10% |
| VII | 37 | 1 | 3% |
| VIII | 48 | 0 | 0% |
| TOTALES | 222 | 17 | 7% promedio |

Elaboración propia.

Después de investigar las ocho temporadas del *Festival de Performance de Cali*, y de analizar las obras bajo las categorías taxonómicas de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, se encuentra que dichas categorías no tienen límites rígidos, pues en sus juegos interdisciplinarios dialogan entre el cuerpo, el objeto y el vestido de manera fluida, sin embargo, se categorizan para identificar que el problema de investigación tiene una suerte de antecedentes en el arte colombiano dentro de espacios importantes para la performance como lo fue el *Festival de Performance de Cali*.

Gráfica 8: Porcentaje de obras según triada taxonómica, ediciones de Festival de Performance de Cali.

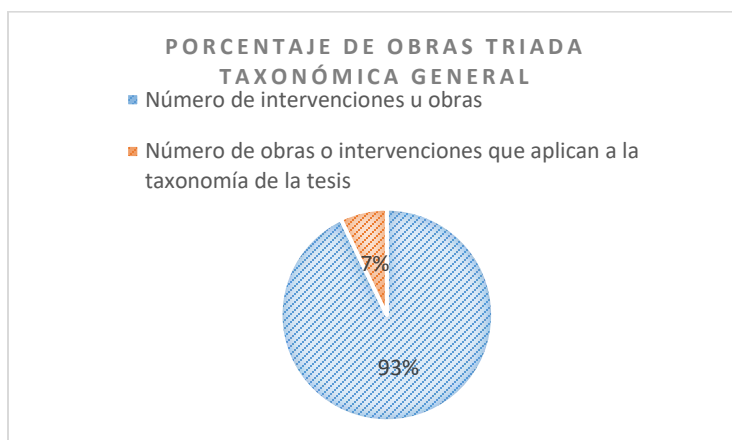


Elaboración propia.

También es importante señalar que la mayoría de las obras plantean vinculaciones del arte y la vida, la mayoría de las obras tienen como asunto problemático o sensible las relaciones con los contextos sociales, los contextos religiosos, políticos, de género, situaciones domésticas, acciones instaladas para el encuentro, la inclusión del mercado, la calle, las familias, el baile, las fiestas populares, los deportes, las dinámicas comerciales y otros aspectos que definen la vida cotidiana en Colombia y que se demuestran en las jornadas de performance, en las intervenciones en espacio abiertos y cerrados y las que surgieron espontáneamente dentro del marco del evento.

Cada temporada del *Festival de Performance de Cali* aporta a la investigación de la extensión del cuerpo sea desde la relación *Cuerpo-vestido*, *Cuerpo-espacio* o *Cuerpo objeto*. En la gráfica anterior se identifican unos porcentajes en donde este comportamiento estético del cuerpo ampliado varía de año en año, pero lo más relevante es comprobar que en ninguna ocasión, sobre pasa el 28%, es decir, casi una cuarta parte de la totalidad de obras es el mayor porcentaje de relaciones entre el cuerpo y los artefactos, sean espaciales, objetuales o vestimentarios, generando una invitación a nutrir estas relaciones desde la creación de obra, pues no es un lenguaje que se presente en exceso, ni un estilo con sobredemanda. Es un campo creativo para continuar agrandando desde conceptos propios, desde relacionamiento del cuerpo con los artefactos corporales partiendo de la sensibilidad del contexto, de la historia personal, de los intereses de cada artista pero que fortalezcan la posibilidad que cada vez se va observando con frecuencia, de ampliar nuestro cuerpo. Ya no somos los mismos cuerpos que antes, la obsolescencia también ha llegado a nuestro organismo y el arte es un lenguaje que desde lo simbólico permite explorar otras narrativas que lleven a ampliar nuestros límites.

Gráfica 9: Porcentaje de obras según triada taxonómica, total en Festival de Performance de Cali



Elaboración propia.

La extensión del cuerpo se visualiza especialmente en el uso y apropiación de utilerías de los actos performáticos, algunas de las performances develan la creación específica de artefactos para el uso del cuerpo, tales como máscaras, objetos para movilizarse, envoltorios textiles, prendas hechas con otros materiales distintos al textil que hacen del cuerpo una imagen de carácter objetual, disposiciones corporales en el espacio extendidas desde la vinculación de cosas u objetos a la anatomía. Sin embargo, en un espacio de tiempo de dieciséis años y contando con un conjunto de artistas de todas partes del país, así mismo artistas internacionales invitados, el fenómeno estético de la extensión del cuerpo a través de las relaciones entre la escultura, la performance y el diseño, se siente bastante insipiente, pues un 7% de las obras en promedio son antecedentes de la cuestión específica de esta investigación, invitando a la creación de obra que hace énfasis en artefactos corporales para aportar a este vacío experimental de las artes de performance en Colombia. Nuestros cuerpos pueden extender sus fronteras desde el arte, de esta manera se tendrá la posibilidad de un cuerpo ampliado simbólicamente a partir de la producción artística.

3.4.4. Festival de Performance de Medellín, Comuna 4.

El *Festival de Performance Comuna 4*, tuvo su origen en el año 2007 “gracias al apoyo económico del Presupuesto Participativo de la Alcaldía de Medellín, así como a la iniciativa de Daniel González, director de la Corporación Performance, líder comunal que ha acercado el deporte y el arte urbano a los barrios de la comuna 4. Y a la asesoría de Sergio Rivera en el plano educativo y la mía en el curatorial” como lo dice Natalia Restrepo, curadora del segundo festival (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 3). Se desarrolló en la ciudad de Medellín entre los años 2007 y 2009, emergió como un evento cultural clave que contribuyó significativamente a la escena artística de la ciudad con el propósito de acercar el arte urbano y contemporáneo a comunidades privadas de carácter más cerrado y tradicional, permeándolas de estas manifestaciones más contemporáneas. Este festival se destacó por su enfoque experimental y crítico expresado en el arte de la performance, una forma de expresión artística de denuncia, que cuestiona las convenciones tradicionales, el discurso oficial y busca una conexión más directa e inmediata con el público

mediante la representación, “pues hay en el representar unos modos cifrados y simbólicos de denunciar la realidad, que me parecía de vital importancia fortalecer en la comuna 4, por ser esta una comunidad permanentemente narrada por otros” como afirma Restrepo (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 4).

En el contexto social y cultural que experimentó la ciudad de Medellín durante estos años, el *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* se convirtió en un espacio de expresiones simbólicas que reflejaba y contribuía a la transformación de la ciudad. Medellín, históricamente conocida por superar retos sociales y reinventarse como ciudad de servicios, encontró en este festival una plataforma para la expresión artística que trascendía las barreras convencionales fortaleciendo un diálogo paralelo entre artistas, vecinos y gobernantes políticos “en las tres versiones del festival convocamos de diferente manera a los habitantes para que participaran como espectadores, como artistas o como alumnos de nuestros talleres de formación de público en performance, body art y pensamiento crítico” (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 4). El festival se caracterizó por su dedicación a la exploración de la performance como medio artístico, en la medida que los artistas participantes utilizaron sus cuerpos, gestos, movimientos, símbolos, espacios y elementos visuales para transmitir mensajes agudos y sensibles, provocar diversidad de emociones e interrogar las percepciones convencionales del arte que se daban en Medellín hasta la fecha, como se analizaba anteriormente desde la *IV Bienal de Arte de Medellín* y las sucesivas ediciones del *Festival de Performance de Cali*, en donde participaron artistas de la ciudad de Medellín, ya que eran los únicos espacios de promoción del arte de performance en el país.

El *Catálogo del Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* (Restrepo, 2010), es la única fuente pública en donde se muestran las obras de los artistas participantes y se narran sus enfoques y conceptos. Para abordar esta fuente de información, se definieron los siguientes criterios de análisis:

Tabla 3: Datos de análisis de obras

| EVENTO, BIENAL, SALÓN | LUGAR | DESCRIPCION | LINK EVENTO | AÑO | PARTICIPANTES | NOMBRE ARTISTA | DATOS OBRA | LINK | CATEGORÍA TAXONÓMICA TESIS | IMAGEN OBRA |
|-----------------------|-------|-------------|-------------|-----|---------------|----------------|------------|------|----------------------------|-------------|
|-----------------------|-------|-------------|-------------|-----|---------------|----------------|------------|------|----------------------------|-------------|

Elaboración propia.

A continuación, se identificarán las tres ediciones que tuvo el *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* y se mostrarán los resultados de la investigación.

3.4.4.1. Festival de Performance de Medellín, Comuna 4, 2007.

La primera versión en el año 2007 se concibió como una invitación abierta a todos los jóvenes de la comuna 4 que desearan inscribirse con performances, happenings, pinturas corporales o incluso teatro experimental. Se pretendía así, diagnosticar el nivel de representación que tenían los habitantes de la comuna y el conocimiento sobre técnicas escénicas no tradicionales asociadas al teatro que se vivía en Medellín, sino desde un carácter experimental.

Para nuestra sorpresa, si bien no teníamos un público formado, sí teníamos actores formados y muy enterados del discurso performático y su incidencia en temas políticos y críticos; entonces

nos arriesgamos a improvisar escenarios en las plazas públicas, no solo para convocar un público desprevenido que con el tiempo hemos ido formando, sino con la intención de recuperar los espacios públicos como espacios políticos, espacios de debate, de representación, donde artistas, académicos, autodidactas, autoridades civiles y eclesiásticas se dieran cita para denunciar o reinventar sus realidades (Restrepo, 2010, pág. 4).

Imagen 145: *Mulas Reales*, Colectivo La Reyna, performance 2007.



[Fotografía]. Extraída de (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010), [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf), recuperado 30 octubre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Mulas reales |
| Año de creación / año de presentación: | 2007 |
| Artista/País: | Colectivo La reyna / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El colectivo hace un recorrido por distintos barrios de Medellín, en silencio y con máscaras de mulas, repartiendo un volante que dice: el Rey y la Reyna los invitan a hacer un sancocho con sus majestades en el parque de Aranjuez. Llevar plato y cuchara. No nos reservamos el derecho de admisión. Van a la plaza de mercado a comprar los ingredientes con sus máscaras puestas, y finalmente se dirigen al parque del barrio Aranjuez donde preparan y comparten el sancocho (uno de los platos típicos de Medellín) con quienes aceptaron la invitación.</p> <p>Los artistas portan sus máscaras, pero estas se relacionan con el lenguaje de la escultura más que del vestido.</p> |
| Categoría taxonómica- tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Es importante la reflexión sobre la cantidad de obras que tuvieron una incidencia del cuerpo desde las categorías taxonómicas de la presente tesis, ya que de cuatro artistas participantes, una sola obra, *Mulas reales*, hace una aproximación a la extensión del cuerpo mediante la máscara, que por su tamaño, color, forma, textura y proporción frente al cuerpo, se puede categorizar dentro de *Cuerpo-vestido*, transformando la usual concepción del cuerpo humano hacia nuevas percepciones animales y escultóricas, pues no es un disfraz propiamente, ni la imagen da cuenta de materiales y acabados que intenten reproducir fielmente a las mulas, sino que se conserva un carácter escultórico y objetual por lo cual se categoriza dentro de la taxonomía *Cuerpo-objeto*. Las otras tres obras no interactúan con artefactos corporales ni plantean la noción de extensión del cuerpo. En este sentido se concluye que el 25% de las obras participantes en esta primera versión del festival, se vincula con el asunto de investigación.

3.4.4.2. Festival de Performance de Medellín, Comuna 4, 2008.

Después de haber establecido un panorama sobre los artistas locales y el manejo de los lenguajes de performance puestos en la escena de lo público, en vinculación con el espacio urbano de Medellín, sus barrios, calles y plazas; y posterior comprobación de la calidad de la producción simbólica en la cual el cuerpo es el soporte y el fundamento, en las versiones que siguieron, y especialmente esta segunda que se realizó en el año 2008 el festival hizo la convocatoria desde líneas temáticas y a su vez, amplió el lugar de escenificación o impacto de las performances, usualmente realizadas en plazas públicas como el año anterior, a espacios específicos de carga simbólica o histórica, tales como iglesias, polideportivos o plazas de mercado. Esta nueva concepción espacial condujo tanto a la formación de nuevos públicos como a darle un nuevo tinte a la ciudad desde la reflexión crítica y estética frente a la memoria que guardaban estos lugares.

También hubo una diferencia en la convocatoria, pues no solo el llamado fue para los artistas locales sino ahora también de índole nacional. El festival se tituló *Segundo Festival de Performance de Medellín, un encuentro de Eros y Tánatos en la Comuna 4*, pretendiendo mostrar desde el arte de performance, cómo el amor y la muerte se miran frente a frente, como dice Natalia Restrepo, “donde las pasiones, las abyecciones y las pulsiones de vida y muerte se encontrarán. En un intento por entender de dónde nos viene lo liminal o lo abyecto, características tan recurrentes en nuestra sociedad y en nuestras prácticas performativas” (Restrepo, 2010, pág. 5)

El total de participantes de la versión 2008 del festival fue de diecisiete, los cuales se definieron así: un artista anfitrión, cuatro artistas de performance nacionales, siete artistas de Medellín, tres que participaron desde la convocatoria pública de la *Comuna 4* y dos propuestas realizadas por estudiantes de los talleres que ofreció el festival. De este conjunto de artistas y obras, solo tres performances se pueden considerar con nexos frente a las categorías taxonómicas sobre la extensión del cuerpo, las cuales se describen a continuación.

Imagen 146: El cuerpo habla, performance, 2008.



[Fotografía]. Extraída de <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/investigaciones-cuerpo-en-el-arte>, recuperado 30 octubre 2023.

Título de la obra: No se evidencia título en el catálogo del festival. Sin embargo, se aclara que en el sitio web de El cuerpo habla, se encuentra documentada con el título: Y la ciudad de hizo carne: Performance (urna de cristal y papeles) realizado en Calle Junín entre Maracaibo y Colombia, Medellín, Colombia. 2008, con una duración de 2:000:00. Mientras que, en el Festival de Performance de Medellín, Comuna 4, 2008 se realizó en las calles de Aranjuez, San Cayetano con una duración de 30 minutos.

| | |
|--|---|
| Año de creación / año de presentación: | 2008 |
| Artista/País: | El cuerpo habla. Grupo de investigación del cuerpo de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, Medellín. Directora: Ángela Chaverra / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>En esta obra dos personas se ubican dentro de una urna de vidrio y solo sacan sus manos por los orificios que esta tiene, para entregar al público un papel en el que se puede leer: El cuerpo habla. Esta performance establece una relación entre el cuerpo escultórico y los monumentos usualmente ubicados en el espacio público de la ciudad.</p> <p>Los cuerpos son unidades de sentido junto a sus cajas, desde donde las extremidades emergen propiciando una reconfiguración del cuerpo en relación con un objeto geométrico.</p> |
| Categoría taxonómica- tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 147: Taller de formas corporales con los niños, dirigidos por Mary Luz Álvarez, 2008.

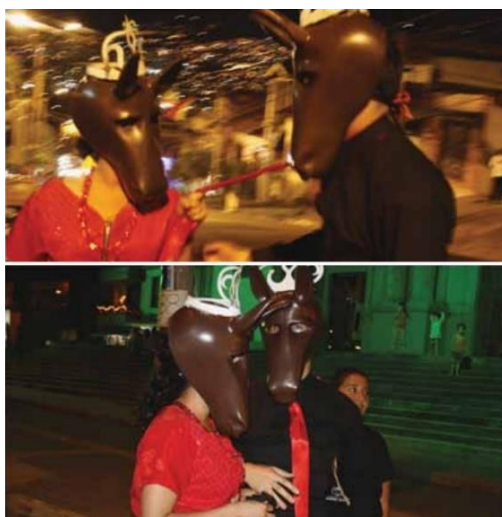


[Fotografía]. La calidad de la imagen corresponde al catálogo. Extraída de (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 27), recuperado 30 octubre 2023.

Título de la obra: No se evidencia el título como obra en el catálogo del festival. Sin embargo, se visualiza con el nombre de Taller de formas corporales con los niños / 40 minutos, Parque principal de Campo Valdés, dirigidos por Mary Luz Álvarez, directora del grupo A-Clon.

| | |
|--|--|
| Año de creación / año de presentación: | 2008 |
| Artista/País: | Alumnos del Taller de formas corporales con los niños, dirigidos por Mary Luz Álvarez / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>En este taller se realizarn ejercicios grupales de sensibilización corporal con niños de la comuna con el propósito de educarlos frente a las artes corporales o artes vivas. Estos ejercicios partieron de la obra Relaciones que el grupo A-Clon realizó en el año 1997 como parte del Salón Arturo y Rebeca Ravinobich, Colombia.</p> <p>La tela deja de ser cobertura corporal y se extiende mediante otros cuerpos. La indumentaria pasa a ser una nueva espacialidad, un <i>Cuerpo-espacio</i> en límites con el <i>Cuerpo-vestido</i>.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido, Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 148: Si me Odias es porque me Amaste, Colectivo La Reyna, performance, 2008.



[Fotografía]. La imagen no es de óptima calidad porque así estaba en el catálogo. Extraída de (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 31), recuperado 1 noviembre 2023.

Título de la obra: Si me Odias es porque me Amaste / 4 horas Parque principal de Campo Valdés y Aranjuez y autobús del Festival

Año de creación / año de presentación: 2008

Artista/País: Colectivo La Reyna / Colombia.

Lugar donde se aloja la información: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf

Técnica o formato: Performance

Descripción de la obra En esta acción performática, los artistas caracterizan un par de burros, macho y hembra, mediante unas máscaras y vestuario negro y rojo respectivamente. Durante el día se cortejaron y sedujeron como un juego apasionado entre ellos e involucrando a los espectadores, terminando en el intercambio de sus vestuarios para irse cada uno por su lado, mientras entregaban a los transeúntes un pañuelo con la frase Si me odias es porque me amaste.

Cuerpo-objeto, ya que es una acción en la que el cuerpo se fusiona con la escultura, máscara, tronco y extremidades dejan de configurar un disfraz para verse como un cuerpo humano en hibridación con una objetualidad animal.

Categoría taxonómica-tesis: *Cuerpo-objeto*

Se puede concluir así que, de diecisiete obras presentadas en el *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4*, en su versión del 2008, tres de ellas aportan al estudio de la extensión del cuerpo del artista a partir de la escultura, la performance y el diseño de vestuario, permitiendo identificar las categorías de *Cuerpo-objeto* y *Cuerpo-vestido*. En cifras, quiere decir que el 17,6% de las obras de este festival enriquecen este estudio desde sus aproximaciones a la conformación de un cuerpo mediante el diseño y uso de máscaras, la contención de cuerpos en telas elásticas de colores y la relación entre el cuerpo y el objeto geométrico, emplazados en lo público y generando relacionamientos con los espectadores. Una de las características distintivas de la segunda versión del *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* fue su enfoque inclusivo y su conexión con la comunidad. Al tener lugar en diversos emplazamientos de la Comuna 4 de Medellín, una zona que ha experimentado transformaciones significativas, el festival buscó involucrar activamente a la comunidad local en las expresiones artísticas, fomentando así la participación y el diálogo con artistas nacionales y locales y mediante la activación de talleres que permitieron la producción de expresiones contemporáneas dentro del lenguaje de performance en un marco artístico que se reconocía dentro del arte tradicional local.

3.4.4.3. Festival de Performance de Medellín, Comuna 4, 2009.

Para la tercera edición realizada en 2009, bajo el título *Tercer Festival de Performance de Medellín, Comuna 4. Resistir, pervivir, supervivir*, nuevamente se convocaron a artistas locales y nacionales con el propósito de hacer una reflexión crítica y sensible sobre la noción de resistencia como capacidad de aguantar. Este concepto permitió generar una crítica acerca de la oposición a la acción de una fuerza ejercida por otro o a la violencia; de este modo, se invitaba a proponer performances sobre aguantar, soportar, tolerar, combatir y resistir.

Cinco artistas nacionales participaron por convocatoria pública, un artista nacional fue invitado por la organización, seis artistas locales participaron por convocatoria pública, y dos colectivos de artistas locales invitados por la organización, para un total de catorce obras. Después de analizar cada una de ellas, solo dos performances se pueden articular a los estudios sobre la extensión del cuerpo mediante objetos, espacios o vestidos, las cuales se describen a continuación.

Imagen 149: Rodar, El cuerpo habla, performance, 2009.



[Fotografía]. La calidad de la imagen corresponde al catálogo. Extraída de (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 41), recuperado 1 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Rodar / 1 hora. Calles y alrededores de la plaza de mercado de Campo Valdés. |
| Año de creación / año de presentación: | 2009 |
| Artista/País: | El cuerpo habla, grupo de investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín. Directora: Ángela María Chaverra. Integrantes: Ánderon Cano Calad, Johann Felipe Hincapié Úsuga, Evelyn Joan Loaiza Quiceno, Víctor Rubén Montoya Ramírez, Mónica Milena Restrepo Rojas, Paula Andrea Valencia Buitrago, Luine Stefany Aguirre Restrepo, Reinel Aicardo Arango Muñoz, Lina Maryeth Yandar Hernández, Mariluz Gil Monsalve, John Edison Vásquez/Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | En esta acción, los artistas participantes se envuelven en una tela de gasa, cubriendo la totalidad de su cuerpo para rodar lentamente creando metáforas de capullos rodando por la Plaza de mercado. <i>Cuerpo-vestido</i> ya que el colectivo plantea una acción en la que los cuerpos envueltos en vestuarios o bolsas textiles, ruedan por el espacio como sacos de tela. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 150: Tocado, La licuadora, performance, 2009.



[Fotografía]. Extraída de (Restrepo, Festival de performance, memorias, 2010, pág. 45), recuperado 1 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Tocado / 1 hora. Acción e intervención comunitaria. |
| Año de creación / año de presentación: | 2009 |
| Artista/País: | Colectivo La licuadora, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Integrantes: Ana Claudia Múnera, Juan Fernando Hernández, Juan Ricardo Urrego, Manuela de los Ángeles/ Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>En esta performance, los artistas les preguntan a los vecinos por sus objetos de la casa con los que encuentran más identificación y sus razones, para luego hacerles en su cabello, un tocado que involucra dichos objetos. La obra se pregunta por la relación entre las personas, los objetos y el espacio doméstico, permitiendo hacerlos parte del cuerpo como una extensión del sujeto que nombra su memoria.</p> <p>El colectivo La licuadora propone la vinculación física y simbólica del cuerpo con sus objetos de culto, mediante el peinado con los objetos de representación.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | Cuerpo-objeto |

En el 2009, el *Festival de Performance de Medellín Comuna 4*, aportó a la investigación con dos obras de un total de catorce, concluyendo que el 14,3% de las performances se pueden categorizar según la taxonomía de la tesis, especialmente en *Cuerpo-vestido* y *Cuerpo-objeto*. El aporte de la

obra Tocado es muy relevante para la investigación porque permite visibilizar el relacionamiento formal entre la cabeza y el objeto cotidiano desde un entorno local y particular de su casa que se vincula con otros artistas de orden internacional como los analizados en el capítulo anterior, Laurie Simmons por ejemplo, pero que ahora cobran sentido desde un contexto local en donde los objetos de valor simbólico que se encuentran en la cotidianidad, se insertan en el cuerpo como parte del peinado, haciendo alusión además al período histórico del Rococó, en donde las mujeres incluían objetos como barcos en sus diseños de peinado con pelucas. La obra Rodar, del Colectivo El cuerpo habla, luego tuvo otras versiones, en el año 2011, donde se evolucionó el envoltorio del cuerpo, se creció el número de participantes y se desarrolló en una de las avenidas principales de la ciudad de Medellín, allí la obra tuvo el título Vadear (<https://www.colectivoelcuerpohabla.com/vadear>)

3.4.4.4. Conclusión sobre los aportes del Festival de Performance de Medellín Comuna 4, a la investigación.

A lo largo de sus ediciones, el festival se convirtió en un espacio de diálogo cultural y social, donde artistas locales e internacionales se encontraron para compartir sus perspectivas, explorar nuevas formas de expresión y abordar cuestiones relevantes para la comunidad, características de la sociedad antioqueña como la resistencia, la oposición, la violencia, la muerte y el amor. El *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* dejó un impacto perdurable en la escena artística de la ciudad ya que consolidó un lenguaje de representación basado en el cuerpo y una expresión cargada de símbolos, enriqueciendo las prácticas creativas de los artistas de Medellín en la primera década del siglo XXI.

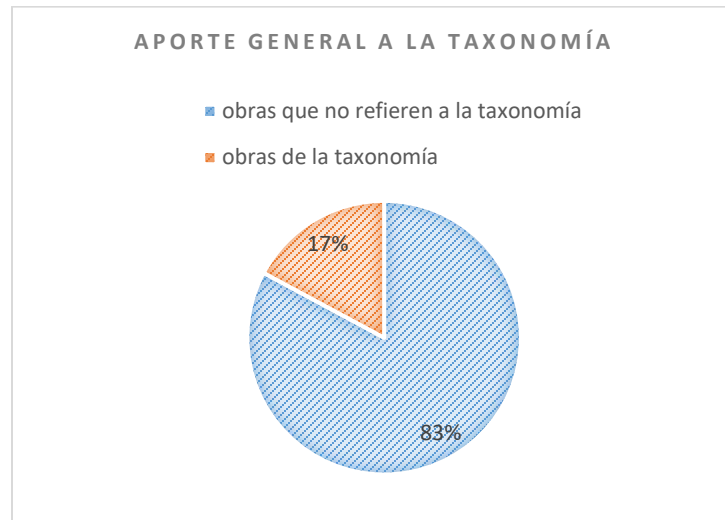
Tabla 4: Cifras de obras analizadas del Festival de Performance de Cali, de 1997 a 2012.

| Versión del Festival | Número de obras de performance | Número de performances que aplican a la triada taxonómica | Porcentaje representado |
|----------------------|--------------------------------|---|-------------------------|
| I | 4 | 1 | 25% |
| II | 17 | 3 | 17,6% |
| III | 14 | 2 | 14,3% |
| Totales | 35 | 6 | 17% |

Elaboración propia.

Sus contribuciones al desarrollo del arte de la performance, así como su énfasis en la inclusión comunitaria, han dejado una huella significativa en la forma en que se concibe y se organiza el arte en la ciudad y después de analizar treinta y cinco obras e identificar seis de ellas que plantean una relación con las categorías taxonómicas de la tesis equivalente a un 17% que nutre la presente investigación, se evidencia la incorporación paulatina de actos simbólicos que desde el arte contemporáneo y sus lenguajes, permiten identificar las posibilidades de extensión del cuerpo desde el objeto, el espacio y el vestido.

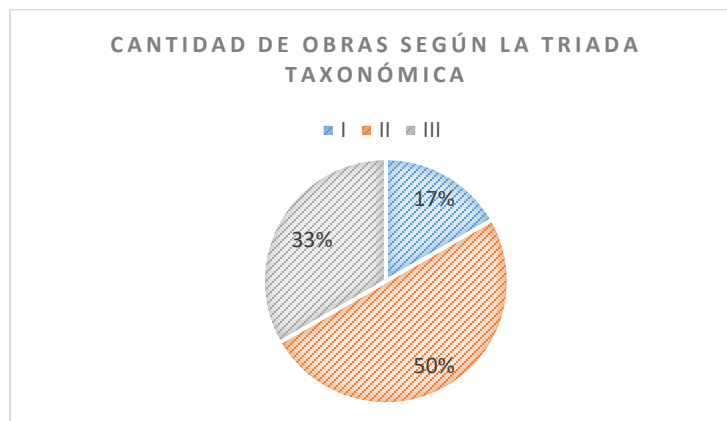
Gráfica 10: Aporte general a la taxonomía de la tesis.



Elaboración propia.

En síntesis, el *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4*, aporta como respaldo de la presente investigación con un 17% de sus obras, permitiendo ver que el desarrollo del lenguaje performático, que alude a los artefactos corporales en Medellín, durante los años 2007 a 2009, está muy por debajo de un nivel medio, invitando a la creación de obra en este sentido para fortalecer nuevos sentidos del cuerpo a partir de su extensión objetual, espacial o vestimentaria y así nutrir las artes performáticas de la localidad de Medellín desde los lenguajes de la escultura y el diseño de vestuario.

Gráfica 11: Cantidad de obras referidas a la triada taxonómica, de cada uno de los del Festivales de performance de Medellín, Comuna 4.

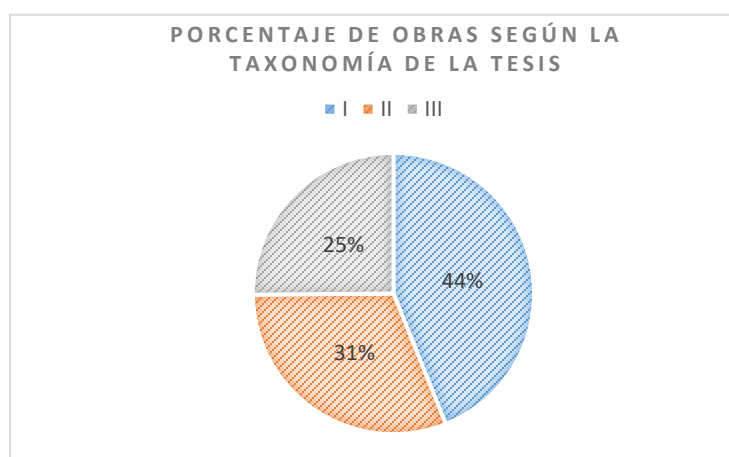


Elaboración propia.

En sus tres ediciones, se observa que en el 2008 se obtuvo el mayor porcentaje de participación de artistas con obras referidas a la triada taxonómica, 50% de las obras totales, pues de seis obras relacionadas con dicha triada, tres se ubican en la versión del 2008, siendo de mayor relevancia la categoría *Cuerpo-objeto*. En el año 2009, se observa un porcentaje menor pero significativo, de 33%

que corresponde a dos obras del total de seis, comportándose más alto que en la primera temporada y menor que en la tercera, teniendo una relevancia homogénea entre las categorías taxonómicas *Cuerpo-objeto* y *Cuerpo-vestido*. En la primera temporada el porcentaje de obras alusivas a la triada taxonómica fue de un 17% comparando el aporte de las tres versiones a las categorías de estudio, porcentaje menor de la totalidad de las versiones del festival, pero es necesario resaltar que, en esta primera versión en el 2007, apenas hubo una participación de cuatro obras de performance según su catálogo y en ese sentido, tener una obra que aplique directamente a la triada taxonómica es relevante ya que cumple con un 25% en aquel año.

Gráfica 12: Porcentaje de las obras referidas a la triada taxonómica discriminado por cada versión del Festival de Performance de Medellín, Comuna 4.



Elaboración propia.

Se visualiza en la tabla anterior el porcentaje particular de cada año, de las obras referidas a la triada taxonómica según el total de obras participantes por cada temporada del *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4*, notándose que no por incrementar el número de obras de performance en cada temporada, se incrementa el número de obras referidas a la triada taxonómica de la tesis.

Desde la perspectiva temática, el festival se vivió como un evento cultural emblemático para las expresiones emergentes del arte en Medellín, destacando la vitalidad del arte de la performance y su capacidad para involucrar a la comunidad en un diálogo creativo y transformador, que cada vez se iba a escenificar en otras ciudades de Colombia, tales como Bogotá, donde desde el año 2008 se iba a consolidar una Bienal internacional de performance que iba a solidificar los lenguajes artísticos alusivos al cuerpo como herramienta expresiva y fundamento simbólico. Desde la ciudad de Medellín, se puede observar cómo a principios del siglo XXI emerge un festival que posiciona la performance como práctica artística contemporánea, fortaleciendo el concepto de que el cuerpo es precisamente lo que queda del artista performer, lo que se tiene como medio y herramienta para la producción de gestos estéticos, lo que permanece para ser transformado, para seguir hablando y para dar continuidad en las búsquedas de cómo enriquecerlo, expandirlo, ampliarlo, extenderlo comunicativamente, simbólicamente y artísticamente.

La siguiente es una cita de la curadora Natalia Restrepo, nombrada en el catálogo del 2010 como Profesora titular de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Doctoranda en Historia, teoría y crítica del arte, Universidad de Barcelona, y quien acentúa la relevancia de las artes performáticas que este *Festival de Performance de Medellín, Comuna 4* aporta a las prácticas artísticas del país, en relación con otros festivales:

Nuestra iniciativa abrió un espacio de reflexión para los Actos Políticos en la ciudad de Medellín y se unió al espacio ya instaurado por los Actos Abjectos *del Festival de Performance de Cali* [...] Aspiramos a que nuestra labor nutra la discusión teórica y la creación plástica alrededor del Arte de Acción en el país (Festival de performance, memorias, 2010, pág. 6).

3.4.5. Bienal Internacional de Performance, PerfoARTnet.org.

El 12 de junio de 2008, el filósofo, teórico y crítico del arte y la cultura Ricardo Arcos-Palma (Miembro del Asociación Internacional de Críticos de Arte- AICA, de la Sociedad Colombiana de Filosofía-SCF y Coordinador del Grupo de Investigaciones en Ciencias del Arte-GICA), publica un artículo titulado "*PerfoArtNet. Encuentro Internacional de Performance*" en la sección *Vistazos Críticos* de la versión on-line del periódico colombiano El Tiempo, acerca de la difusión y crítica de la exhibición con el mismo título y que ocurrió en la ciudad de Bogotá entre el 10 de junio y el 10 de julio del mismo año, en la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá,

Fue organizada, curada, transmitida en directo vía Internet y proyectada en el espacio de la galería por Fernando Pertuz. Contó con la presentación en vivo de los artistas colombianos Alonso José Zuluaga Martínez, Yury Forero, Edwin Jimeno y el propio Pertuz; así como con la participación on-line de artistas de otros países desde Argentina, Venezuela, España, Portugal, México, Canadá y Chile. Adicionalmente, la muestra presentó el archivo de fotografías y vídeo PAS Performance Art and Society adelantado por Pertuz. Se desarrolló un taller de performance in situ (en la galería) programándose tres teleconferencias vía internet sobre performance con teóricos de países tales como Venezuela, Colombia, Argentina y los Estados Unidos (Museum of Fine Arts, Houston, 2001)

La Realización de *PerfoARTnet. Encuentro Internacional de Performance* se documenta desde entonces como un encuentro de carácter internacional sobre prácticas performáticas, instaurando un diálogo con el insipiente medio artístico colombiano llamado por el autor como arte-acción. La manera de crear esta conversación con el mundo sería entonces acudir a la tecnología como forma de unir ideas y acciones, además de las actividades que acompañaron la exposición artística, como talleres con jóvenes artistas en formación con el propósito de consolidar la conformación de escuela en las ciudades más relevantes culturalmente del país, "Claro, por fortuna han existido casos aislados, que han logrado generar escuela en Cali, Medellín y Bogotá" (Arcos-Palma, 2008) y avizora la activación de la práctica de la performance como "boom de la performance" y acentúa dicho fenómeno gracias a los esfuerzos de Fernando Pertuz por insistir en la activación del mundo artístico, por la unión de las artes corporales con las tecnologías en red y por reunir a los artistas de

performance en un espacio y acción común. Desde aquí, sería PerfoArtNet.org (Pertuz, 2007) quien se encargaría de organizar, curar y realizar las conocidas Bienales Internacionales de Performance de la ciudad de Bogotá y la Bienal Colombiana de performance, la mayoría con una línea curatorial definida.

- I Bienal Internacional de Performance, *Acción Reacción/Action Reaction*, 2008
- II Bienal Internacional de Performance, *Una sola Tierra/A single earth*, 2010
- III Bienal Internacional de Performance, *Un Mundo en Transformación/A World in Transformation*, 2012
- IV Bienal Internacional de Performance, *No más/ No more*, 2014
- V Bienal Internacional de Performance, *Resistencia/Resistance*, 2016
- VI Bienal Internacional de Performance, *Activismo/Activism*, 2018
- VII Bienal Internacional de Performance, *Emancipación*, 2020-2021
- Bienal Colombiana de Performance –sin línea temática.

Todas estas ediciones o temporadas de la Bienal Internacional de Performance se estudian desde la plataforma virtual, en donde se encuentran los archivos y registros de los artistas participantes y sus obras; también los espacios de residencia artística, la Bienal Colombiana de Performance, las publicaciones, memorias, exposiciones individuales y demás divulgaciones que PerfoARTnet.org organiza y publica en favor del posicionamiento de la performance en Colombia y desde Colombia para el mundo. (Pertuz, 2007).

Muy importante aclarar entonces que para el siguiente análisis, si bien se tomará en cuenta que las obras fueron presentadas, publicadas y archivadas en alguno de los espacios nombrados anteriormente y organizados por PerfoARTnet.org, el estudio se realiza de manera integral desde la plataforma ya que hay obras que están en varios de los espacios, exhibiciones, memorias, publicaciones o residencias, o que estuvieron en una Bienal Internacional de Performance pero que luego pasa a las memorias o a una publicación, o se decide por políticas internas, llevarla a exposición individual. Por esta razón, se realiza una investigación de todo el archivo PerfoARTnet.org desde la perspectiva del relacionamiento del cuerpo con distintos tipos de extensiones como objetos, espacios o vestuarios. También se hace necesario saber que los datos de las obras tienen distintos tipos de información dentro del archivo de PerfoARTnet.org, a veces se evidencia el título de la performance, a veces se describe la duración, otras veces ni lo uno ni lo otro, pero sí aparece el nombre de los artistas y los conceptos propuestos, en su mayoría; también se advierte que en el sitio web no se encuentran disponibles todos los archivos de las obras, especialmente en las versiones de 2012, 2014 y 2016.

Es así que luego de las anteriores aclaraciones y permaneciendo con la persistencia de la indagación por las categorías taxonómicas en búsqueda de antecedentes para la creación de obra propia en la línea de artefactos corporales realizados desde la escultura, le performance y el diseño de vestuario, se analizaron más de 200 obras que están en el archivo PerfoARTnet, compiladas desde 2008 hasta 2021, y se identifican dieciocho performances que permiten estudiarse como antecedentes de las categorías taxonómicas, en donde una de ellas *Cuerpos bélicos* es una

performance que se comporta dentro de *Cuerpo-objeto* y es de la autora de la tesis, quien participó en la VII Bienal Internacional de Performance PerfoARTnet.org en el 2020-2021.

3.4.5.1. Análisis de las obras del archivo PerfoARTnet.org

Imagen 151: *Eclosión*, Libertad Restrepo, performance, 2008.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraídas de (Pertuz, 2007), <https://www.youtube.com/watch?v=Yv0Gm5Qwpik>, recuperado 1 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Eclosión |
| Año de creación / año de presentación: | 2008 |
| Artista/País: | Libertad Restrepo / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, I Bienal Internacional de Performance, Acción/reacción, 2008, en https://www.youtube.com/watch?v=Yv0Gm5Qwpik |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>En esta performance, se arman objetos que van apresando el cuerpo hacia un rincón para posteriormente salir de allí. La artista nos habla del renacer, del volver a la vida luego de ser secuestrada, luego perder la libertad. Video de la transmisión 13:09.</p> <p><i>Cuerpo-vestido</i>. La artista construye un vestuario que modifica su cuerpo al portarlo en la espalda, generando una imagen ampliada del cuerpo.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 152: *Trapalear*, Evelyn Joan Loaza Quiceno, Video Performance, 2018.



La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Estraída de (Pertuz, 2007), [Fotograma], <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-32-Evelyn-Loaza.html>

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Trapalear |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Evelyn Joan Loaza Quiceno / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Video performance |
| Descripción de la obra | <p>En esta video performance, la artista realiza la acción de vaciar para invitar a la siembra mientras evoca el compartir y resiste el olvido. Se pregunta por los cuerpos olvidados que han sido víctimas de la guerra colombiana. Hace ruidos al interactuar con la tierra, invita a caminar juntos, a volver la vida un ritual para crear otras maneras de construcción en donde todos estemos incluidos, y se resalte la diferencia, un espacio en donde el arte permita el encuentro y el abrazo.</p> <p>Mediante un elemento elástico, la artista prolonga su cuerpo en el espacio para realizar la acción como un <i>Cuerpo-espacio</i>.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 153: Vestido Beige, Mari Luz Gil Monsalve, performance/foto-performance, 2018.



Extraída de (Pertuz, 2007), [Fotografía], <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html>

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Vestido Beige |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Mari Luz Gil Monsalve / Colombia. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Performance /Foto Performance |
| Descripción de la obra | Mari Luz Gil plantea un vestido que funge como envoltorio o empaque del cuerpo, dinamiza la silueta corporal dándole un nuevo sentido, extendiendo la piel desde el juego visual con el textil. |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 154: Carried, Verónica Peña, performance, 2018



Extraída de (Pertuz, 2007), [Fotografía], <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html>

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Carried - Cuerpos Llevados |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Verónica Peña / Estados Unidos. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Performance -Transmisión en vivo y en directo |
| Descripción de la obra | <p>La acción y su título, significa transportados por el pasado, por el sistema. La artista reta su cuerpo a posiciones imposibles configurando una performance que instala relaciones preestablecidas entre el cuerpo, el espacio y los otros. Es también un homenaje a aquellos que perdidos, luchan por hallar su camino libertad.</p> <p><i>Cuerpo-espacio</i> ya que la artista está contenida en una bolsa inflada desde donde se ve el cuerpo y el vacío, permitiendo expandir el volumen que ocupa su cuerpo desde una unidad formal, un espacio interior en donde habita.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 155: No somos basura, Resquicio Colectivo, Intervención Urbana, 2018.



La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), [Fotograma], <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-80-Resquicio-Colectivo.html>

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | No somos basura |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Resquicio Colectivo / Argentina. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Intervención Urbana |
| Descripción de la obra | <p>Un grupo de mujeres caminan con una bolsa plástica cubriendo la parte superior de su cuerpo. En esos días habían encontrado el cuerpo sin vida de Melina Romero tirado en un descampado, metido en una bolsa de basura en José León Suarez, Buenos Aires. En respuesta, decidimos trabajar en una versión de esta escena en un espacio abierto. (...) Esa imagen da el pie para el comienzo de la intervención “No somos basura” (Pertuz, 2007).</p> <p>Es un <i>Cuerpo-vestido</i> porque las bolsas negras de basura conforman una nueva percepción de la corporalidad al cubrir la cabeza, tronco y extremidades superiores, provocando la sensación de una bolsa con piernas, permitiendo así la re-conceptualización del cuerpo</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 156: *Non Object*, Hollie Miller, Video Performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-95-Hollie-Miller.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Non Object |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Hollie Miller / United Kingdom |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>La obra reta la mirada masculina de la sociedad que permanentemente objetiva los cuerpos y comportamientos de las mujeres.</p> <p><i>Cuerpo-objeto</i> ya que la posición del cuerpo y el color de la piel en relación con el tono del fondo, permiten darle protagonismo al ramo de flores, el cual se asocia como puesto en un florero. El cuerpo funge como recipiente al contener las flores en la boca.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 157: *Painful Subjects*, Yelena Myshko, foto-performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-75-Yelena-Myshk.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Painful Subjects |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Yelena Myshko / Países Bajos |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Foto Performance |
| Descripción de la obra | <p>La artista mezcla la deconstrucción con la capacidad de reflexionar a través de la fotografía. Su enfoque reduccionista devela la preocupación con la vida desnuda, planteando un mensaje mediante imágenes que relacionan el género de la literatura realismo sucio de Bill Buford como un intento de enunciar lo mundano de la vida sin adornos, desarrollando un contenido ambiguo para provocar un pensamiento asociativo.</p> <p>Es un <i>Cuerpo-objeto</i>. Elementos cotidianos instalados en el cuerpo, vinculados con la piel buscan relaciones formales con la anatomía, posibilitan una comprensión del cuerpo en su extensión hacia el objeto y viceversa.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 158: Siempre vivo, Carlos Restrepo, video-performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-87-Carlos-Restrepo.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Siempre vivo |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Carlos Restrepo / Colombia |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>La artista propone el uso de su cuerpo no sólo como generador de ideas y emociones, sino como transmisor de contenido o soporte de reivindicaciones contestatarias; la obra finalmente provoca una esperanza, de que el instinto de supervivencia saldrá triunfante de cualquier barbarie por más fatalista que parezca.</p> <p><i>Cuerpo-objeto</i> ya que los elementos parecen estar anclados, enterrados o emergiendo del cuerpo del artista, constituyendo una corporalidad objetual, una sola unidad entre el cuerpo y dichos elementos, que, por su tamaño y cantidad, ofrecen una figura humana extendida.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 159: Desejos Macios, Natalie Mirêdia , video-performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-53-Natalie-Miredia.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Desejos Macios |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Natalie Mirêdia /Brasil |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>La artista propone la idea de contraponer objetos que evocan la idea de delicadeza y a su vez agresividad, así como la manera de interactuar con los objetos, planteando la contrariedad de todo lo que es aparente.</p> <p><i>Cuerpo-objeto</i> Una cabeza reemplazada por unos discos metálicos produce una suplantación y una amalgama entre cuerpo y objeto.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 160: O kit mais te desagrada, Jose Paulon, Foto Performance 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-121-Jose-Paulon.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | O kit mais te desagrada |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | José Paulon /Brasil |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoArtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Foto Performance |
| Descripción de la obra | <p>La artista crea una obra donde se incorpora objetos cotidianos en su cuerpo y vestuario logrando composiciones excéntricas. Esta acción performática se desarrolla por la calle, en el autobús, en espacios comerciales o lugares de estudio y trabajo. Establece una tensión con las normas de conducta o comportamiento establecidos en el entorno. conducta y estilo considerados apropiados o normativos.</p> <p>Elementos domésticos que son asociados al cuerpo del artista prolongan su forma y estructura para generar la idea de <i>Cuerpo-objeto</i>.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 161: Anamorfosis, Nicola Fornoni , Fotograma de Video Performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Nicola-Fornoni-Anamorphosis.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Anamorfosis |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Nicola Fornoni / Italia |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoArtnet, VI Bialn Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Fotograma de Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>La obra propone una transformación que sucede en un bosque, planteando que lo prospectivo de las cosas y su percepción son móviles y se distorsionan, incorporando a nuestro cuerpo los elementos y deformando nuestras características. Un hombre y una mujer ejecutan acciones con lentes, gasa, meditando y tratando de borrar sus rasgos propios con las gasas y generando la investigación del sí mismo en el otro. El cuerpo es convertido en la condición de hacer y permanecer en un límite.</p> <p>Un elemento textil, las gasas, entran a formar parte de la transformación corporal en alianza con el bosque. Cuerpo extendido desde la gasa que recorre la anatomía y algunos elementos del bosque como árboles, para generar un <i>Cuerpo-vestido</i>.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-vestido</i> |

Imagen 162: Corpulencias, Kamil Guenatri, Foto de Performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Kamil-GUENATRI-La-Terrasse-Corpulencias.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Corpulencias |
| Año de creación / año de presentación: | 2018 |
| Artista/País: | Kamil Guenatri / Francia |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARtnet, VI Bienal Internacional de Performance, Activismo/Activism, 2018, en: https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-Cuerpo-Social-Politico-y-Critico.html |
| Técnica o formato: | Fotografía de Performance |
| Descripción de la obra | <p>El artista parte de su discapacidad física interrogándose por su desempeño cotidiano. De esta manera juega con los límites de la inmovilidad, pasando de la restricción a la libertad especialmente para resaltar un tipo de belleza en la diferencia frente a los demás cuerpos.</p> <p>El artista realiza composiciones mediante la asociación del cuerpo con objetos y materiales que permiten concebirlo de manera ampliada, conectada con una pata de una silla o hilos que intervienen formalmente su rostro para conformar un <i>Cuerpo-objeto</i>.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 163: *Lympha*, Luisa Gómez , Performance, 2020-2021.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-PerforARTnet-Bienal-Luisa-Gomez.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Lympha |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | Luisa Gómez / Colombia |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El oxímoron paciente-impaciente conforma la base de la obra, una performance que aborda la necesidad de adaptarse a un largo tratamiento, que proviene de un diagnóstico médico que irrumpe en la vida de la artista comprometiéndola a aceptar e interrogarse por la vulnerabilidad del cuerpo físico, espiritual y emocional. Para lograr este objetivo, Luisa explora el agua, la meditación y la espera.</p> <p><i>Cuerpo-espacio</i> ya que la artista está contenida en un espacio que sirve como hábitat, como prótesis, como parte de su existencia. El agua llena el vacío entre el vidrio y su organismo, una unidad visual, cuerpo, líquido y contenedor.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 164: Conecta-no conecta, Johannes Christopher Gerard, performance, 2020-2021.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-PerforARTnet-Johannes-Christopher-Gerard.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Conecta-no conecta |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | Johannes Christopher Gerard / Alemania- Países Bajos. |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>El acontecimiento y el espacio social que la performance genera, la hacen una fiera acompañante, una que hay que respetar y cuidar, porque gracias a ella es que algunas de nosotras hemos vuelto a sentir; y sentir hoy en día, ya es de por sí un acto subversivo, personal, potente y político (Pertuz, 2007).</p> <p>Unos cuerpos que dialogan espacialmente con un material plástico producen una noción de <i>Cuerpo-espacio</i> o cuerpo ampliado desde la imagen de la membrana que envuelve al cuerpo y al vacío constituyendo un mismo volumen.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-espacio</i> |

Imagen 165: *Cuerpos bélicos*, María Isabel Naranjo Cano, foto-performance, 2020.



[Fotograma]. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-PerforARTnet-Maria-Isabel-Naranjo-Cano.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

| | |
|--|---|
| Título de la obra: | Cuerpos bélicos |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | María Isabel Naranjo Cano / Colombia |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Foto Performance |
| Descripción de la obra | <p>Esta performance plantea un acto de resistencia pacífica dentro del marco del paro nacional de 2019 en Medellín, al igual que el día de las elecciones gubernamentales del 27 de octubre del mismo año en la misma ciudad. La acción se desarrolla mediante el acto de caminar portando en el rostro una máscara realizada con elementos puntiagudos y cotidianos, generando una sensación de belicosidad, proponiéndose como una guerrera urbana, cotidiana y silenciosa.</p> <p><i>Cuerpo-objeto.</i> El artefacto protésico se instala en la cabeza desconfigurando la imagen clásica de rostro y propiciando una composición compuesta entre organismo y objeto.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

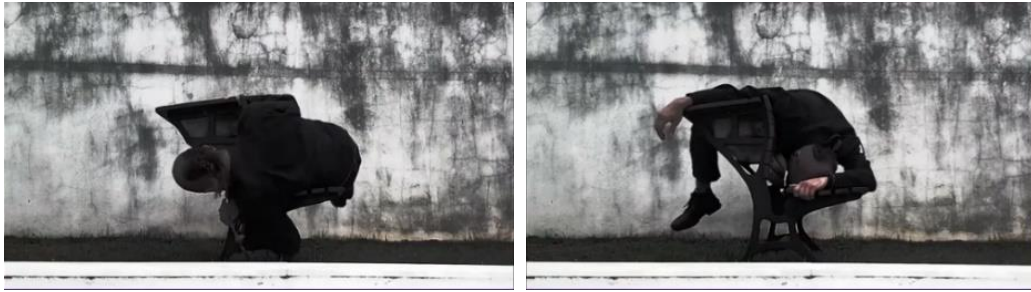
Imagen 166: La mujer casa, Isabel Llaguno, video-performance, 2020.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-PerforARTnet-Bienal-Isabel-Llaguno.html>, recuperado 3 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | La mujer casa |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | Isabel Llaguno / Ecuador |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>En esta video performance la artista contrapone su cuerpo con espacio doméstico, obligándolo a formar parte de la arquitectura y de los muebles, aplicando a una metáfora de domesticación en la sociedad actual.</p> <p>Los objetos domésticos cobran un nuevo sentido formal desde la interacción del cuerpo de la artista con ellos, haciendo que estos se expandan hacia ella y viceversa, su corporalidad se prolonga desde la cercanía y el entrelazamiento con la materialidad de los muebles y los objetos de su hogar.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 167: Clase, Felipe Bittencourt , video-performance, 2020.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-PerforARTnet-Bienal-Felipe-Bittencourt.html>, recuperado 3 noviembre 2023.

| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Clase |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | Felipe Bittencourt / Brasil |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Video Performance |
| Descripción de la obra | <p>Esta video performance nace del estudio de la anatomía transversal entre un personaje y un alumno de colegio, quien se caracteriza por la actitud de adaptarse de manera permanente a la vida y generando insatisfacción o frustración, buscando mantener un comportamiento de reparación.</p> <p><i>Cuerpo-objeto</i>. Un mueble hace amalgama con un cuerpo. Cabeza, brazos, piernas se componen buscando una unidad visual, formal, ergonómica entre el cuerpo del artista y la silla.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

Imagen 168: Altibajos, Alex Ortiz y Ariane Denault, performance, 2020-2021.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://bienal.colombiana.de.performance.perfoartnet.org/I-Bienal-Colombiana-de-Performance-2020-12-Alex-Ortiz-y-Ariane-Denault.html>, recuperado 3 noviembre 2023.

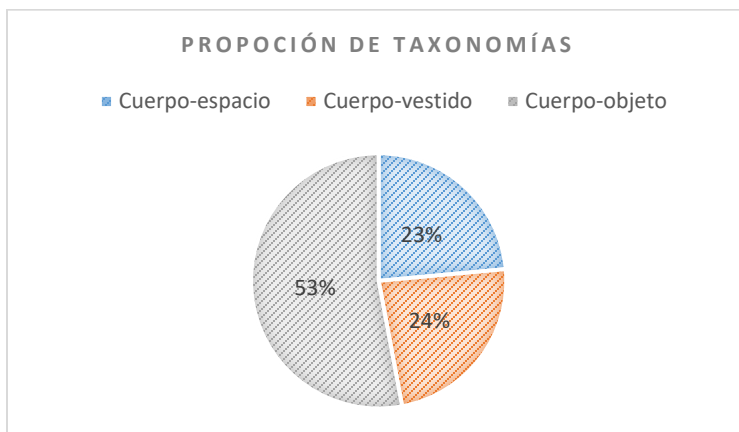
| | |
|--|--|
| Título de la obra: | Altibajos |
| Año de creación / año de presentación: | 2020-2021 |
| Artista/País: | Alex Ortiz y Ariane Denault / Colombo-Canadienses |
| Lugar donde se aloja la información: | PerfoARTnet, VII Bienal internacional de performance, Emancipación/Emancipation, 2020-2021, en https://www.perfoartnet.org/Biennial-2020-MENU-PerforARTnet-Bienal.html |
| Técnica o formato: | Performance |
| Descripción de la obra | <p>Esta obra consta de dos personajes que actúan como si fueran uno solo, planteando relacionamientos de forma y emoción, desarrollan la intersección corporal y el movimiento conjuntamente, expresando afectos como desasosiego, ruptura y soledad, y reencontrándose expuestamente.</p> <p>Cuerpo-cuerpo. Esta obra es una invitación a pensar en una taxonomía distinta a las planteadas hasta ahora en la presente investigación. Esboza la extensión de un cuerpo mediante el relacionamiento con otro cuerpo produciendo una amalgama orgánica, entre cuerpo, vestuarios y gestos, ampliando así la noción de cuerpo que tenemos hasta ahora y llevándolo a una configuración múltiple con otro cuerpo.</p> |
| Categoría taxonómica-tesis: | <i>Cuerpo-objeto</i> |

PerfoARTnet.org ha demostrado que el arte de la performance permite ritualizar, liberar, señalar, reflexionar, cuestionar, criticar y transformar ideas, contextos y personas. Las bienales aquí revisadas y analizadas evidencian cómo el cuerpo y el pensamiento indagan sobre la sociedad, la cultura, las condiciones de la vida individual, subjetiva y colectiva, desde un lenguaje simbólico. PerfoARTnet.org ha permitido tener un archivo muy nutrido sobre las prácticas de performance en Colombia, generando la retroalimentación con otros países, el intercambio, el aprendizaje sobre las

derivas contemporáneas e internacionales, ampliando este lenguaje y llevándolo a la escena mundial del arte contemporáneo de la performance.

3.4.5.2. Conclusiones sobre los aportes de PerfoARTnet.org a la investigación.

Gráfica 13: Proporción de las taxonomías identificadas en PerfoARTnet.org.



Elaboración propia.

En la investigación de obras que desde PefoARTnet.org contribuyen como antecedentes y permiten estudiar la hipótesis sobre la extensión del cuerpo mediante las categorías taxonómicas, se observa que a la noción de *Cuerpo-objeto* pertenecen nueve obras, a la de *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, pertenecen cuatro obras en cada una. Este comportamiento deja observar cómo en la producción performática de las bienales de PerfoARTnet.org, han tenido más presencia los lenguajes en los que la corporalidad se reconfigura desde los objetos, sean domésticos, protésicos, elaboraciones objetuales específicas o cotidianos. La noción de *Cuerpo-objeto* tiene mayor presencia ya que el mundo está plagado de objetos, espacios, ambientes; y es muy interesante cómo los artistas interactúan con ellos potenciando su materialidad desde el cuerpo propio y proyectando su imagen corporal hacia nuevas imágenes simbólicas, produciendo nuevas miradas a la realidad desde sus posicionamientos artísticos, es decir, creando una idea diferente del mundo, de la ciudad, de la casa, de la vida de las personas.

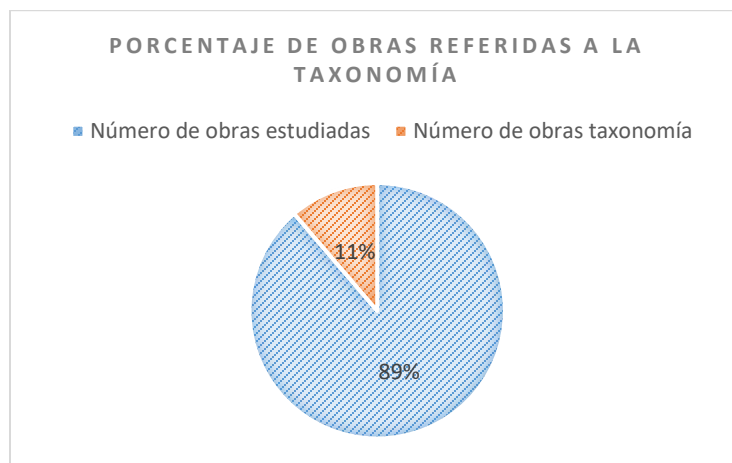
Tabla 5: Cifras sobre la participación de obras y su relación con la taxonomía.

| Año de la Bienal | Número aproximado de participantes | Número de obras según la taxonomía |
|------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| 2008 | 19 | 1 |
| 2010 | 18 | 0 |
| 2018 | 60 | 11 |
| 2020-2021 | 37 | 5 |
| Totales | 134 | 17 |

Elaboración propia.

También se observa que las obras de performance enfocadas en los artefactos corporales no tienen un porcentaje significativo de presencia, pues el total de las obras participantes es muchísimo mayor al de las obras en cuestión. Se muestran a continuación las relaciones entre obras participantes de las bienales y obras que responden a las categorías taxonómicas, aclarando que hay varias versiones en las que no están registradas las obras, por lo tanto, no se pudieron incluir.

Gráfica 14: Porcentaje de Obras referidas a la taxonomía.



Elaboración propia.

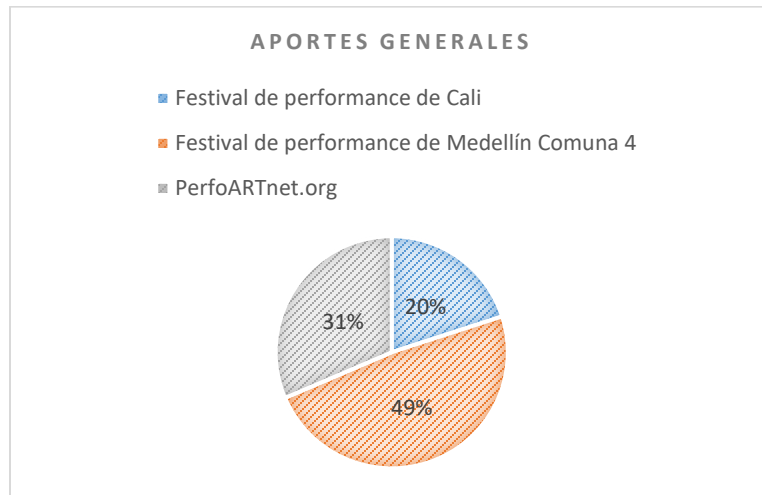
Tener un 11% de obras que tienen el cuerpo extendido desde el objeto, el espacio o el vestido, significa que el fenómeno estético en cuestión está presente, que ha sido explorado por los artistas de performance que se presentan en PerfoARTnet.org y al mismo tiempo señala el vacío que valida la presente intención de creación de obra desde este campo. La ciudad de Bogotá, desde el 2008 hasta 2021, tiene mayor porcentaje de presencia de la triada taxonómica que lo hallado en los Festivales de performance de Cali, pues allí logró un 7%, mientras que, comparado con los Festivales de Medellín, es menor, pues en sus tres versiones el de Medellín logró un 17%.

Tabla 6: Porcentajes de presencia de la triada taxonómica en los tres espacios nacionales estudiados.

| Festival o espacio nacional de performance | Porcentaje de obras según la taxonomía |
|--|--|
| Festival de Performance de Cali | 7% |
| Festival de Performance de Medellín Comuna 4 | 17% |
| PerfoARTnet.org | 11% |

Elaboración propia.

Gráfica 15: Aportes generales en porcentaje.



Elaboración propia.

Los espacios nacionales de performance en Colombia que fueron seleccionados permiten reconocer cómo el tema de estudio tiene un componente práctico desarrollado desde el año 1997 hasta el 2021, significando un aporte de novedad al estudio y teorización del arte de la performance en Colombia. Cali, Medellín y Bogotá han sido ciudades desde donde se puede diagnosticar la creación de artefactos corporales desde el lenguaje de la performance y seguro será de gran valor estudiar otras ciudades en donde se han realizado eventos, festivales o bienales de performance, así como los salones regionales y nacionales de artistas en Colombia. Sin embargo, dada la magnitud de un estudio de este tipo, se podrá tener presente para una fase historiográfica posterior en donde se desee rastrear todo el fenómeno de la extensión del cuerpo desde el arte y el diseño, incluso desbordando los límites temporales, para quizás incluir exposiciones que se hayan desarrollado por fuera de estas coordenadas y que ayuden a engrosar el estudio. Como la presente investigación doctoral tiene como foco principal la creación de obra y la experimentación artística, se pasará al cuarto capítulo, en donde, luego de haber sido conceptualizado el objeto de estudio desde la historia y desde el contexto artístico colombiano, se dará lugar al desarrollo de la propia noción del tema de la violencia colombiana y desde allí partir para el desarrollo de un proceso creativo que tenga como resultado el aporte al vacío artístico evidenciado en este capítulo, sobre los artefactos corporales creados desde la relación entre el arte y el diseño.

4. Capítulo Cuatro. Creación de artefactos bélicos corporales desde la vida cotidiana en Colombia



4.1. Contextualización general sobre la reiteración del arte frente al tema de la violencia en Colombia.

Sobre las obras artísticas que abordan temas de violencia en Colombia, existe un sinnúmero de piezas, pues se comprende que el arte refleja el espíritu de su tiempo, por tanto da cuenta del espacio-tiempo, propicia un estado del arte del contexto otorgando visibilidad a la relación entre el arte y la vida, proyectando el objeto obra de arte hacia un ejercicio de interpretación que invita a reconocer en el entorno colombiano, una suerte de miradas estéticas al conflicto y sus consecuencias de violencia que han caracterizado la vida desde estas orillas. Arte y política, arte y sociedad, son derivas que siempre conllevan el tema del conflicto colombiano y del tratamiento de problemáticas que los artistas han asumido desde inicios del siglo XX, permitiendo entender que el arte “en la mayoría de los casos no asumió lo político con voz propia, se vio afectado por la racionalidad política local y terminó haciendo parte de las lógicas y cálculos de gobierno que aquí se desarrollaron” (Yepes, 2011, pág. 12). En este sentido, y según el autor, el papel del arte y la cultura se posicionan como elementos que nombran la política y gobernabilidad del país; asunto que se constituye como parte del contexto de creación artística de la presente tesis, pero que para efectos de acotación del tema, no se abordará en su profundidad y extensión en tiempo y cantidad de obras o autores, sino que se tendrá presente la evidencia que han demostrado sobre la importancia del contexto social y político para la producción artística colombiana.

Desplazamiento, muerte, narcotráfico, violación de derechos humanos, crisis de estado, movimientos guerrilleros, entre otros, han sido parte de las problemáticas que dibujan el perfil del contexto colombiano. “La guerra por el territorio y la violencia han dejado, en los últimos treinta años, miles de colombianos deambulando por trochas, caminos, carreteras” (Piedrahita, 2007, pág. 19) . Al igual que las cifras concretas, los imaginarios políticos propios del país quiebran la historia de las mentalidades, permitiendo incursionar en otros terrenos para pensar el problema de la violencia; es ahí donde los artistas han sido parte fundamental a partir de las creaciones desde un posicionamiento reflexivo, crítico, estético; levantando las voces mediante el uso de ámbitos simbólicos como la pintura, la escultura, la fotografía, y por supuesto desde finales del siglo XX, desarrollando los campos de la instalación, la performance y los diálogos expandidos de diferentes técnicas y medios de producción artística. Son más de cincuenta años de producción artística que revela, denuncia, refleja, critica y pone en la escena de la plástica, la violencia colombiana. Es así que se decide, para fines de esta contextualización, enfocar solamente los lenguajes que refieren a esta tesis, el campo escultórico-espacial-instalación y el campo del cuerpo y la performance, desde donde se aborda una cuestión específica sobre las manifestaciones más abiertas en el campo social como el teatro para retratar mejor el desempeño artístico desde el uso del cuerpo y la representación.

Es así, que a partir la vida cotidiana en medio del arte, situada en la ciudad de Medellín, se decide realizar una investigación de tipo etnográfica en tanto se establecen diálogos con artistas y curadores, con profesores, investigadores, en medio de visitas a inauguraciones de exhibiciones o en entornos académicos, para indagar sobre las manifestaciones u obras de arte de performance,

de escultura o instalación que estas personas recuerden en los últimos años, ya entrado el siglo XXI, por tanto, se diseña una encuesta para formalizar esta búsqueda, y se dirige a estos informantes claves, como bien se conoce en el campo de la etnografía.

Son aquellas personas que, por sus vivencias, capacidad de empatizar y relaciones que tienen en el campo pueden apadrinar al investigador convirtiéndose en una fuente importante de información a la vez que le va abriendo el acceso a otras personas y escenarios (Robledo, 2009)

Es por esto que se definen y eligen unos perfiles que pueden otorgar información concreta y así obtener un panorama que contextualice esta relación arte y violencia colombiana. Dichos perfiles son: artistas, investigadores, profesores de arte, galeristas, curadores, historiadores. Estas personas han resaltado por su trayectoria profesional o académica en el ámbito de la cultura o por la relevancia de las instituciones donde trabajan aportando desde las áreas del arte y la investigación, y también se ha tenido presente la cobertura geográfica, pues se intentó acudir no solo a personas de la ciudad de Medellín, sino que también sean nacidos en otros territorios o departamentos, pero sobre todo, que tengan una experiencia laboral o cultural que permita hacer una lectura nacional, no solo del departamento de Antioquia. A continuación, se enuncia una breve biografía de cada uno, sin embargo cabe aclarar que algunos de ellos prefirieron quedar en el anonimato. También cabe señalar que la encuesta no preguntó por el nombre para no crear relaciones directas entre estos y la respuesta, por sugerencia de unos cuantos.

- Alejandra Gómez Vélez (Medellín), artista plástica, Magíster en Estética y estudiante del Doctorado en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Trabajó como profesora en la Facultad de Artes Integradas de la Universidad de San Buenaventura, Medellín, Colombia. Colaboró en la realización del documental *Testigos de máquinas, residuos de cielo* (2012), ha participado en exposiciones colectivas en torno a la investigación en artes, en propuestas expositivas de fotografía y piezas audiovisuales. Algunas de sus publicaciones son: *La imagen intermitente. Espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro* (2019), ha realizado colaboraciones en los libros *Archivo, poética y violencia política* (2020) y *Arte, imagen, experiencia* (2021).

- Alejandro Vásquez Salinas (1979, Medellín), curador de Galería Paul Bardwell, Colombo Americano, Medellín. Master of Fine Arts de Utrecht Países Bajos, artista plástico de la Universidad de Antioquia en 2003, ganador de la categoría Artes visuales en los Premios “referentes” al arte y la cultura 20218, por la Alcaldía de Medellín. Docente universitario de artes plásticas y visuales.

- Álvaro Correa Molina (1959, Medellín), profesor de la Universidad Nacional de Colombia, diplomado en estudios avanzados en escultura de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, España. Maestro en artes plásticas, docente asociado de la Universidad Nacional de Colombia en el área de la escultura. Director de Sala U-Arte Contemporáneo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en Medellín, expositor de larga trayectoria en muestras artísticas e

individuales y acreedor de varios premios, menciones y ganador de algunos concursos de escultura.

- Carlos Alberto Castaño Aguirre (1985, Armenia). Arquitecto, Especialista en Paz y Desarrollo Territorial, Magister en Desarrollo Sostenible y Medio Ambiente, Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos y estudiante de Doctorado en Diseño y Creación. Investigador en temas relacionados con la corporalidad, los estudios culturales, territoriales y de género. Profesor de la Facultad de Artes Integradas e integrante del grupo de Investigación Hombre, proyecto y ciudad de la Universidad de San Buenaventura Armenia.

- Carlos Uribe (1964, Medellín), curador del Museo de Antioquia de 2019 a 2023. Historiador de la Universidad Nacional de Colombia. Director general del *Centro León –Centro Cultural Eduardo León Jimenes* de República Dominicana hasta 2018. Director de Educación y cultura del Museo de Antioquia en 2006, coordinador general de *MDE07 Encuentro internacional de prácticas artísticas contemporáneas 2007*, director del CDCM Centro cultural Moravia entre 2010 y 2012, exdirector de Museo Casa de la memoria en Medellín y artista plástico de alta trayectoria.

- Edilberto Hernández González (1975, Medellín), artista, docente e investigador de la Universidad de San Buenaventura, Medellín. Doctor en educación de la Universidad de la Salle, Cr. Profesor del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, Medellín. Investigador de la línea Estudios culturales y lenguajes contemporáneos. Artista de performance y escritor de artículos.

- Gustavo Solmott (1973, Bogotá), curador y fundador de *Galería Marte 247*, Bogotá. Emprendedor en industrias creativas con enfoque en desarrollo, investigación, producción de proyectos con impacto cultural, conector de artistas visuales, industrias creativas y mercado del arte.

- Liliana Hernández Obando (1975, Medellín). Curadora de *Plecto Galería*, Colombia. Magíster en Gestión cultural y Maestra en Artes plásticas de la Universidad de Antioquia. Curadora independiente en Estados Unidos. En 2010 coordinó el programa de Presupuesto participativo de la Alcaldía de Medellín, co-curadora de Festival de arte y performance de la Comuna 4 de Medellín, co-curadora del Salón Regional de artistas “Micro-macro” en el Palacio de la Cultura de Medellín.

- Lucrecia Piedrahita Orrego (1968, Medellín). Arquitecta de la Universidad Pontificia Bolivariana, y curadora independiente, especialista en Estudios políticos y en Periodismo urbano de la Universidad EAFIT, Medellín. Museóloga U. I. A. Firenze Italia. Invitada el 2014 por la Universidad de Chicago para dirigir la edición en español del libro *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Curadora del *Homenaje a Leonardo da Vinci, 500 años* como directora de la escuela de verano UPB. Directora del proyecto *La memoria decapitada*, en el Claustro de San Agustín durante 2007. Productora del programa radial de arte y cultura Ciudad solar, transmitido por la emisora de la Universidad Pontificia Bolivariana. Curadora de un sinnúmero de exposiciones, salas de arte y galerías del país.

- Margarita María Zapata López (1979, Medellín). Docente universitaria en Universidad de San Buenaventura Medellín y Universidad de Antioquia, en las áreas de educación, artes e investigación; asesora, tutora e investigadora de procesos pedagógicos y procesos sociales, con víctimas, y espectadores del conflicto social y armado. Creadora de metodologías de mediación y denuncia, puestas en escena, de las problemáticas sociales, desde el teatro social, teatro de las oprimidas y los oprimidos y el teatro ritual. Estudiosa de y desde los cuerpos y sus potencialidades a favor de otros mundos posibles. Con experiencias profesionales con personas en privación de la libertad, niñez en situación de calle y en riesgo de calle, mujeres víctimas de violencias sexuales y niñez en situación de desplazamiento y asentamiento en la ciudad de Medellín.

- Sol Astrid Giraldo (1970, Medellín), curadora independiente. Periodista cultural y crítica del periódico El tiempo, la revista Semana y el diario El espectador. Filóloga clásica de la Universidad Nacional de Colombia y Magíster en Historia del arte de la Universidad de Antioquia. Becaria de la Secretaría de cultura de Medellín, el Ministerio de cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las artes de México (FONCA). Curadora de una cantidad considerable de salas de la ciudad de Medellín, y de exposiciones nacionales sobre las prácticas artísticas contemporáneas, algunas con perspectiva desde el cuerpo, el género, el espacio público, entre otros temas de investigación, curadora de la sala de arte de Suramericana, Medellín, 2024.

Las inquietudes que se pretendieron resolver con la encuesta se enfocan desde la memoria de estas personas frente a cómo el arte ha abordado los temas de violencia en Colombia en los principios del siglo XXI. Más que hacer un inventario de todos los artistas y obras, que insisto es inalcanzable desde el propósito de la presente investigación y se sale de las coordenadas de la hipótesis, la intención se basó en detectar un imaginario reciente de esta relación a partir de exposiciones colectivas e individuales, trayectorias de creación de obra, nombres de artistas o títulos de obras específicas, abordadas desde los campos anteriormente mencionados y enmarcados desde el presente siglo. A continuación, se muestran los resultados de la encuesta, realizada en el año 2022.

Datos técnicos de la encuesta:

Título de la encuesta: Arte y violencia en Colombia siglo XXI.

Segmentación: grupo de 13 personas pertenecientes al ámbito del arte y la cultura en Colombia.

Fecha de realización: apertura de la encuesta en diciembre de 2021 y cierre en enero de 2022.

Medio de realización: virtual, per aplicación *Forms* de Microsoft 365.

Encuestadora: María Isabel Naranjo Cano.

Tabla 7: Resultados de encuesta Informantes claves, 2022.

| Oficio | ¿Qué Exposiciones colectivas de arte u obras de teatro sobre violencia en Colombia, desarrolladas luego del 2000, recuerda? | ¿Qué artistas que desarrollen o hayan desarrollado su actividad artística en Colombia y/o obras conoce que aborden la violencia del país desde el campo escultórico o instalación? | ¿Qué artistas que desarrollen o hayan desarrollado su actividad artística en Colombia y/o obras conoce que aborden la violencia del país desde la performance? |
|--|---|--|--|
| Artista | <ul style="list-style-type: none"> - Beatriz González en el Banco de la República. - Doris Salcedo, <i>Fragmentos</i>. - Intervenciones en la plaza Bolívar de Bogotá. | <ul style="list-style-type: none"> - Carlos Castro. - Fernando Arias. | <ul style="list-style-type: none"> - Nadia Granados. - Rosemberg Sandoval. |
| Docente-investigador | <ul style="list-style-type: none"> - Proyecto <i>Violencia, destrucción...arte</i>. | <ul style="list-style-type: none"> - Jesús Abad Colorado. - Doris Salcedo. - Libia Posada. -Marta Pozo Carvajal. | <ul style="list-style-type: none"> - El cuerpo habla. - Isabel Cristina Palacio Zapata. |
| Productor de Televisión / Conector de Artistas | <ul style="list-style-type: none"> - Erika Diettes, <i>Relicarios</i>, Universidad Jorge Tadeo Lozano. - Clemencia Echeverry, <i>Nóctulo</i>. - Leonel Castañeda Galeano, <i>Caja Negra</i>. | <ul style="list-style-type: none"> -Doris Salcedo. -Erika Diettes. -Santiago Escobar Jaramillo. | <ul style="list-style-type: none"> -Nadia Granados. |
| Curadora de arte y galerista | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Muestra colectiva de artistas colombianos sobre la violencia</i> Station Museum Houston, Estados Unidos 2008. | <ul style="list-style-type: none"> - Alejandro Obregón. - Beatriz González. - Clemencia Echeverri - Doris Salcedo. - Edinson Quiñones. - Libia Posada. - Miguel Ángel Rojas. - Óscar Muñoz. - Pedro Alcántara. - Rodrigo Echeverri. -José Alejandro Restrepo. -Sair García. | <ul style="list-style-type: none"> - A-Clon. - Alfonso Suárez. - Alonso José Zuluaga. - Álvaro Restrepo. - El cuerpo habla. - Fernando Pertuz. - María Teresa Hincapié. - Rolf Abderhalden. - Rosemberg Sandoval. - Wilson Díaz. |
| Artista | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Destierro y reparación</i>, Museo de Antioquia - Museo Casa de la Memoria. | <ul style="list-style-type: none"> - Carlos Castro. - Clemencia Echeverri. - El cuerpo habla. - Delcy Morelos. - Doris Salcedo. - Erika Diettes. - Felipe Arturo. - Jorge Julián Aristizábal. - José Alejandro Restrepo. - Juan David Laserna. - Juan Manuel Echavarría. - Libia Posada. | <ul style="list-style-type: none"> - Nadia Granados. - Edinson Quiñones. - El cuerpo habla. |

| | | | |
|------------------|--|--|---|
| Artista | <ul style="list-style-type: none"> - (CNMH) Centro Nacional de Memoria Histórica, <i>Colombia Nunca Más</i>. - (CNMH) Centro Nacional de Memoria Histórica, <i>Voces para transformar a Colombia</i>. - Asociación Minga, <i>Somos tierra</i>. - <i>Destierro y reparación</i>, Museo del Antioquia. - Jesús Abad Colorado en el Claustro de San Agustín, Bogotá. - MAMBO, Museo de arte moderno de Bogotá, <i>Arte y Violencia en Colombia</i>. | <ul style="list-style-type: none"> - Clemencia Echeverri. - Doris Salcedo. - José Alejandro Restrepo. - Mario Opazo. | <ul style="list-style-type: none"> - Mapa teatro. - María Teresa Hincapié. |
| Docente | <ul style="list-style-type: none"> - Juan Manuel Echavarría, <i>Ríos y silencios</i>, MAMBO, Museo de arte moderno de Bogotá. | <ul style="list-style-type: none"> - Clemencia Echeverri. - Juan Manuel Echavarría. - Óscar Muñoz. | <ul style="list-style-type: none"> - Clemencia Echeverri. |
| Arquitecto | <ul style="list-style-type: none"> - Jesús Abad Colorado, <i>El testigo</i>. | <ul style="list-style-type: none"> - Beatriz González. - Doris Salcedo. - Edgar Negret - Hugo Zapata. - Nadín Ospina. | <ul style="list-style-type: none"> - Fernando Arias. |
| Curadora de Arte | <ul style="list-style-type: none"> - <i>Destierro y reparación</i>, Museo de Antioquia. - Lucrecia Piedrahita, <i>La Memoria Decapitada</i>, Claustro de San Agustín Bogotá. - <i>Arte y Violencia en Colombia</i> MAMBO, Museo de arte moderno de Bogotá. | <ul style="list-style-type: none"> - Doris Salcedo. - Johana Calle. - José Alejandro Restrepo. | <ul style="list-style-type: none"> - María Teresa Hincapié. |
| Artista | <ul style="list-style-type: none"> 45 (SNA) Salón Nacional de artistas, Bogotá. | <ul style="list-style-type: none"> - Doris Salcedo. - Miquel Ángel Rojas. - Pedro Alcántara. - Jorge Julián Aristizábal. - Beatriz González. - Mapa Teatro. - Jesús Abad Colorado. - Gabriela Pinilla. | <ul style="list-style-type: none"> No recuerdo. |
| Curador | <ul style="list-style-type: none"> - Doris Salcedo, acciones en el Palacio de Justicia: <i>7 y 8 de noviembre</i>, <i>Suma de ausencias</i>, y <i>Fragmentos</i>. - <i>Arte y Violencia en Colombia</i> curaduría realizada por el historiador Álvaro Medina, MAMBO | <ul style="list-style-type: none"> - Ana María Montenegro. - Carlos Bonil. - Carlos Castro. - Carlos Uribe. - Clemencia Echeverri. - Delcy Morelos. - Doris Salcedo. - Edinson Quiñones. - Edwin Sánchez. | <ul style="list-style-type: none"> - Alonso José Zuluaga. - María José Arjona. - Rosemberg Sandoval. |

| | | | |
|-----------------------|---|--|---|
| | Museo de Arte Moderno de Bogotá. - Jesús Abad Colorado, <i>El Testigo</i> curaduría realizada por Ana Belén Saenz de Ibarra. | - Gabriela Pinilla. - Gloria Posada. - José Alejandro Restrepo. - Juan David Laserna. - Juan Fernando Herrán. - Juan Obando. - Libia Posada. - María Teresa Cano. - Marta Ramírez. - Miguel Ángel Rojas. - Nadia Granados. - Óscar Muñoz. - Paulo Licona. - Rosemberg Sandoval. | |
| Docente investigadora | - <i>Cuando el río habla</i> . - <i>Antígonas</i> . - <i>Museo de las mujeres</i> . - <i>El ramo del olivo</i> . - <i>Queda claro</i> . - <i>5 Segundos</i> . - <i>Fosa común</i> . - <i>Empaquetados</i> . - <i>Labio de liebre</i> . - <i>Oscuro-Claro</i> . - <i>Inxilio</i> . | - Beatriz González. - Delcy Morelos. - Doris Salcedo. - Jesús Abad Colorado. - Libia Posada. - Lucas Ospina. - Mauricio Ramírez. - Óscar Muñoz. | - Isabel Cristina Palacio Zapata-. - María José Arjona. - María Teresa Hincapié. - Rocío Delgado. |
| Investigadora | - <i>Destierro y reparación</i> , Museo de Antioquia. - <i>Las muchachas en Flor</i> , obra de teatro dirigida por Álvaro Narváez. - Clemencia Echeverri, <i>Nóctulo</i> . - José Alejandro Restrepo, <i>Iconofilia/Iconoclastia</i> . | - Clemencia Echeverri. - Doris Salcedo. - Erika Diettes. - Germán Arrubla. - Jesús Abad Colorado. - José Alejandro Restrepo. - Juan Manuel Echavarría. - Libia Posada. | - Ana Claudia Múnera. - Fernando Arias. - María Evelia Marmolejo. - Nadia Granados. - Rosemberg Sandoval. |

Elaboración propia.

Posteriormente, se investiga la información que arrojó la encuesta para identificar qué tipo de obras son, sus contenidos referidos a la violencia en Colombia y qué campos artísticos están presentes en cada obra o proyecto, igualmente se indagan los artistas citados y se encuentran unos patrones que permiten estudiarlos.

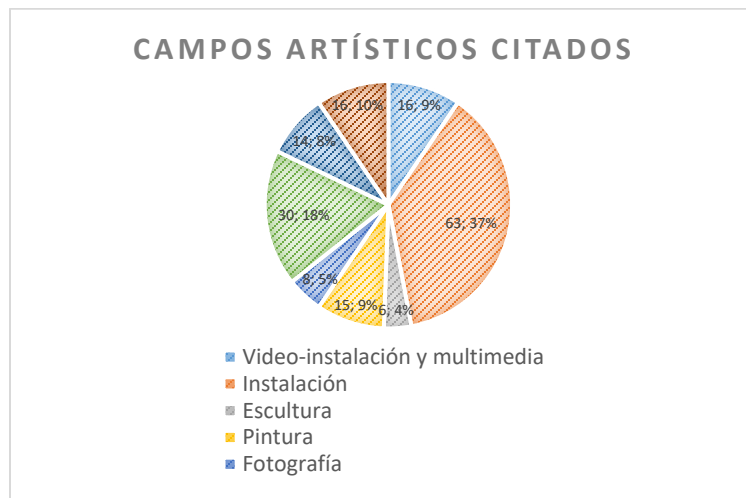
Tabla 8: Tipología de campos artísticos referenciados

| Campos artísticos citados | Número de referencias |
|-----------------------------------|-----------------------|
| Instalación | 63 |
| Performance | 30 |
| Video-instalación y multimedia | 16 |
| Curadurías o proyectos colectivos | 16 |

| | |
|------------|----|
| Pintura | 15 |
| Teatro | 14 |
| Fotografía | 8 |
| Escultura | 6 |

Elaboración propia.

Gráfica 16: Cantidades y porcentajes de campos artísticos citados.



Elaboración propia.

La mayoría de las obras pertenecen a los lenguajes de la instalación, la performance, la video instalación, la fotografía, la pintura, el teatro y la escultura. Como la encuesta se enfocó en los ámbitos artísticos de la instalación y la performance, se sobreentiende el resultado de que la mayoría de obras referidas a la violencia en Colombia en el siglo XXI pertenecen a estos dos campos, sin embargo es interesante identificar que se empiezan a vincular otros formatos como la video instalación y las exposiciones multimediales o la pintura, la cual se asocia con montajes de piezas pictóricas en el espacio, pintura expandida y la pintura como intervención visual de objetos.

El campo artístico de la instalación es sin duda el que presenta más citaciones, dejando concluir que este ha sido un ámbito desarrollado con fuerza en el contexto del arte colombiano en lo que lleva del siglo actual. Los artistas mencionados y las obras que aluden a la violencia utilizan objetos, materiales, imágenes y piezas de distinta naturaleza que guardan memoria del conflicto, como parte documental, otras se tornan hacia la creación poética y conceptual, expresando las sensaciones y los afectos que provienen de historias situadas en lugares específicos o de fenómenos mayores expandidos en el territorio como el desplazamiento, por ejemplo. Ninguna de las obras o artistas mencionados utiliza artefactos corporales que permitan estudiar la extensión del cuerpo mediante objetos, espacios o vestuarios; señalando precisamente un vacío creativo por desarrollar.

La instalación se nutre desde el uso de medios tecnológicos para enmarcarse de manera ampliada en el campo de la multimedia y la video-instalación, donde se subrayan artistas puntuales que han generado posicionamientos de largo impacto, pues habitan en la memoria de muchos de

los encuestados. Se visualiza un impacto de citas muy cercano al número de las referencias de instalaciones, proyectos curatoriales, pintura y acción teatral.

Las acciones performáticas tienen una mención importante, correspondiendo a la mitad aproximadamente de las más referidas que son del campo de la instalación, pues se observan citas a varias obras, expresiones y trayectorias de artistas, grupos y colectivos, permitiendo pensar que las artes del cuerpo han sido relevantes en la relación arte y violencia colombiana del siglo XXI, resaltando en la gran mayoría al mismo grupo de artistas.

Las obras de performance se ubican sobre todo en los actos rituales, acciones simbólicas y de resistencia, con un marcado acento político de posicionamiento desde la crítica, pero a excepción de A-clon, ninguna aporta al fenómeno estético de la extensión del cuerpo. A-clon es un colectivo de artistas que tiene obras de performance presentadas en el *II Festival de performance de Cali* y su directora Mary Luz Álvarez orientó el *Taller de formas corporales con los niños* en el Festival de performance de Medellín Comuna 4, del 2008. Ambas obras presentan una relación extensiva del cuerpo, una desde la categoría *Cuerpo-objeto* y la otra desde *Cuerpo-vestido*, las cuales se pueden encontrar analizadas en el capítulo anterior.

Las acciones teatrales tienen cierta fuerza de aparición como referencias, si bien se consultó sobre este campo en alianza con lo social o las intervenciones en espacio público. Estas obras permiten ver la relevancia de las intervenciones artísticas en espacios públicos desde la acción corporal, otras son obras de teatro en sala que activan la relación arte y violencia con enfoque de género y finalmente se menciona el grupo Mapa teatro, el cual trabaja desde la estrecha relación entre las artes escénicas y las artes visuales, imbricando la escenografía con la instalación y la actuación con la performance.

Las obras referidas al teatro no presentan el uso o la creación de vestuarios que impliquen una extensión del cuerpo o una relación protésica con objetos, espacios o escenografías.

Es importante señalar que las obras de fotografía y escultura citadas, con frecuencia hacen mención a posicionamientos espaciales que expanden la noción tradicional de ambos campos artísticos, aunque no siempre, pues también hay exposiciones donde se visualizan las fotografías como piezas tradicionales. Se subraya que la obra de Jesús Abad Colorado y Erika Diettes son muy citadas en este ámbito fotográfico ya que su trabajo sobre la violencia en Colombia es bastante reconocido en el medio.

La escultura por su parte tiene un despliegue tradicional menor, ya que los autores u obras citadas abordan propiamente las piezas volumétricas escultóricas en el lugar, sin dar pie a entenderlas como instalaciones. Esto es importante, pues hay referencias puntuales sobre el tema de la violencia desde este campo de la escultura más tradicional. Las obras de escultura tampoco develan una presencia del cuerpo importante ni una extensión del cuerpo mediante dichas esculturas e instalaciones.

En cuanto a los artistas citados por su nombre frente a proyectos expositivos o curatoriales y las acciones teatrales referenciadas en la encuesta, se identifica que en el imaginario colectivo de los encuestados, hay más recuerdo de nombres de artistas que abordan la relación arte y violencia

en Colombia, pues logran un total de citación del 72%; mientras que las acciones teatrales le siguen con una gran distancia, en un 12% de citaciones, quizás porque el perfil de los encuestados tenía mayor relación con las artes visuales que con las escénicas, sin embargo se resalta que pese a ello este tipo de obras de carácter teatral se encuentran en la escena de la relación arte y violencia, incluso desde el campo de las artes visuales. Por último cabe mencionar que hay una buena presencia de proyectos curatoriales o de intervenciones colectivas o exposiciones de arte que se mencionan con claridad, permitiendo concluir la presencia de los posicionamientos colectivos que permiten hacer lecturas del estado del arte de la violencia colombiana mediante curadurías específicas, algunas de ellas realizadas en espacios propios para el arte como museos, otras que empiezan a hacer intersecciones con espacios propios de las ciencias sociales como los centros históricos del país.

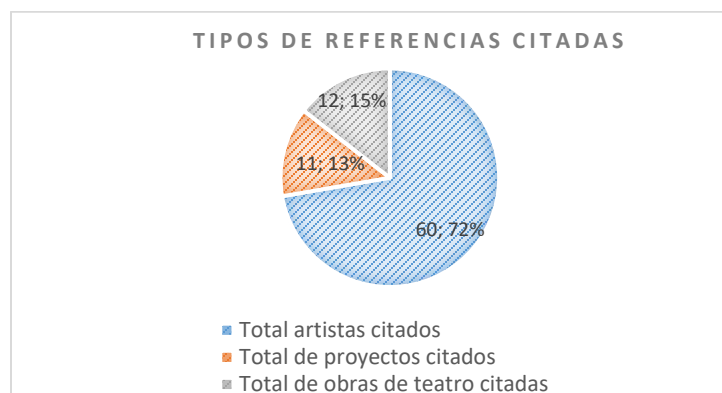
Según la encuesta, se puede afirmar que hay mayor reconocimiento de creaciones específicas y de artistas desde su trabajo con el arte y la violencia que proyectos colectivos, permitiendo pensar que en este siglo se han realizado muchas exposiciones y curadurías en perspectiva de violencia, es más protagónico el recuerdo de artistas específicos, obras particulares o exposiciones individuales.

Tabla 9: Cantidades por tipología de referencias citadas.

| | |
|----------------------------------|----|
| Total artistas citados | 60 |
| Total de obras de teatro citadas | 12 |
| Total de proyectos citados | 11 |

Elaboración propia.

Gráfica 17: Cantidades y porcentajes de tipologías de referencias.



Elaboración propia.

Para revisar la frecuencia de citación de los autores y entender cómo unos más que otros constituyen el repertorio artístico de la relación entre arte y violencia en Colombia, se realiza la siguiente tabla, en orden de mayor citación a menor, contando sólo a quienes fueron citados más de una vez. No se incluyen los referenciados sólo una vez ya que no generan un patrón de referencia y pueden desconcentrar la investigación centrada en el imaginario colectivo y conllevar a un listado mayor que podría quedarse en referencias anecdóticas.

Tabla 10: Artistas citados más de una vez.

| Artistas citados más de una vez | Número de referencias |
|---------------------------------|-----------------------|
| Doris Salcedo. | 13 |
| Clemencia Echeverri. | 9 |
| Jesús Abad Colorado. | 7 |
| José Alejandro Restrepo. | 7 |
| Libia Posada. | 6 |
| Beatriz González | 5 |
| Nadia Granados. | 5 |
| Rosemberg Sandoval. | 5 |
| El Cuerpo Habla. | 4 |
| Erika Diettes | 4 |
| Juan Manuel Echavarría. | 4 |
| María Teresa Hincapié. | 4 |
| Óscar Muñoz. | 4 |
| Carlos Castro. | 3 |
| Delcy Morelos. | 3 |
| Edinson Quiñones. | 3 |
| Fernando Arias. | 3 |
| Miguel Ángel Rojas. | 3 |
| Alonso José Zuluaga. | 2 |
| Gabriela Pinilla. | 2 |
| Isabel Cristina Palacio Zapata. | 2 |
| Jorge Julián Aristizábal. | 2 |
| Juan David Laserna. | 2 |
| Mapa Teatro. | 2 |
| María José Arjona. | 2 |
| Pedro Alcántara. | 2 |

Elaboración propia.

Como se observa, la artista Doris Salcedo (1958, Bogotá) es la mayor referencia de la encuesta para hablar de arte y violencia en el país. Sus obras transitan entre la escultura y la instalación respondiendo creativamente a la situación política en Colombia.

Imagen 169: *Fragmentos*, Doris Salcedo, Bogotá, 2017.



[Instalación], Imagen extraída de <https://artishockrevista.com/2018/09/06/convocatoria-fragmentos-bogota/>, recuperado 15 marzo 2024.

En el año 2017, en la ciudad de Bogotá, la artista Doris Salcedo creó *Fragmentos, espacio de arte y memoria*, concebido como un contra-monumento y un espacio para la reflexión sobre el conflicto armado colombiano. Desde la ruptura de la concepción tradicional del monumento, la artista creó un lugar que, en vez de mostrar una versión heroica de la historia desde una perspectiva tradicional, esta obra generara diálogos a partir de las grietas que el conflicto nacional ha generado, enunciando las experiencias extremas vividas por miles de colombianos en las últimas décadas.

La obra *Fragmentos* está compuesta por una construcción cuyo piso se realizó a partir de la fundición de las armas que pertenecían a grupos armados como las FARC. Esta acción se ejecutó con la participación de cantidad de mujeres víctimas de violencia sexual, vivida durante el conflicto armado en el país, como parte de una expresión documental y al mismo tiempo poética, pues las armas se conciben como indicio o rastro de la violencia, pero al mismo tiempo como material creativo para el desarrollo de la superficie que serviría como suelo de la galería.

Imagen 170: *Duelos*, instalación de Clemencia Echeverri, 2019.



[Video instalación]. *Duelos*, obra que inaugura *Fragmentos - Espacio de Arte y Memoria*, de la artista Doris Salcedo, Bogotá. Extraída de: <https://universes.art/es/magazine/articles/2019/duelos>, recuperado 15 marzo 2024.

Seguidamente se encuentra la artista Clemencia Echeverri (1950, Salamina), explora los problemas relacionados la violencia, la memoria y la fuerza de la naturaleza en Colombia, especialmente desde el video y la video-instalación. Su obra *Duelos* visibiliza La escombrera, una

fosa común concebida como una de las más grandes de Latinoamérica, lugar de demolición arquitectónica en Medellín, donde se enterraron cientos de cuerpos consecuencia de distintas operaciones militares y también de desapariciones forzadas.

Jesús Abad Colorado (1967, Medellín) y José Alejandro Restrepo (1959, Bogotá) continúan en la lista de mayores referencias, dando lugar a los lenguajes de la fotografía y el videoarte. Mientras que Jesús Abad Colorado es un fotoperiodista con un trabajo enfocado en los derechos humanos y el conflicto armado colombiano, José Alejandro Restrepo es figura del arte latinoamericano destacado por la crítica de las relaciones entre el arte, la historia, la religión, los medios y la política.

La exhibición de Jesús Abad Colorado titulada *El Testigo* contiene alrededor de 500 fotografías cuyas como testigo de la guerra colombiana, abordando varias zonas geográficas del país que dan cuenta del abandono del gobierno y las actividades bélicas de los distintos bandos armados.

Imagen 171: El testigo, Jesús Abad Colorado, 2019.



[Fotografía] tomada por Camilo García en la exposición *El testigo*. Extraída de: <https://www.utadeo.edu.co/es/articulo/crossmedialab/277626/el-testigo-de-jesus-abad-colorado-una-exposicion-para-la-memoria>, recuperado 15 marzo 2024.

La obra de José Alejandro Restrepo expone el conflicto colombiano a través de fragmentos televisivos extraídos de la realidad del país transmitida por estos medios de comunicación. La exposición *Teologías políticas* muestra las piezas mediante las cuales el artista investiga el uso que las estructuras de poder imponen sobre las imágenes, sea por su permanente uso (iconofilia) o mediante el ejercicio de censura o soterramiento (iconoclastia), como el artista lo concibe.

Imagen 172: *Teologías políticas*, José Alejandro Restrepo, 2018.



[Fotografía], exposición individual *Teologías políticas*, Bogotá, 2018. imagen extraída de: <https://www.alarconcriado.com/exposicion/jose-alejandro-restrepo-teologicas-politicas/> , recuperado 15 marzo 2024.

En el siguiente rango de citación, con un número de cinco referencias, está Libia Posada (1959, Medellín), una artista plástica y médico cirujana de la Universidad de Antioquia, desarrollando su obra entre estas dos profesiones mientras reflexiona sobre el acontecer político de un país en permanente vocación de rescate y de construcción; a través de la instalación y proyectos que incluyen distintos campos artísticos como la fotografía, la acción comunitaria y la escultura.

Imagen 173: *Signos cardinales*. Libia Posada, 2009.



[Fotografía de instalación]. Imagen extraída de <https://artishockrevista.com/2020/05/14/libia-posada-mamm/>, recuperado 17 marzo 2024. [Fotografía cortesía MAMM para Revista Artishock]

La obra *Signos cardinales* de Libia Posada es uno de sus proyectos más memorables. La autora crea unas cartografías o mapas dibujados sobre las piernas de mujeres desplazadas por la violencia en Colombia y estos gestos los registra en fotografías, las cuales luego son impresas e instaladas en la galería. Se reconoce en esta obra el rastro de la tragedia y del dolor de los cuerpos que recorren el territorio construyendo una nueva corporalidad afectada, con cicatrices y formas provenientes de este contexto afectivo.

Seguidamente, continúan los artistas Beatriz González (1932, Bucaramanga) quien trabaja el entorno histórico y político del país mediante la escultura, la pintura, la gráfica y la instalación, y le

siguen artistas que trabajan el arte del cuerpo o la performance como Nadia Granados (1978, Bogotá) quien aborda el cuerpo en combinación con las tecnologías para hablar de la violencia política y el género; y Rosemberg Sandoval (1959, Cartago), artista transgresor que propone obras que señalan la relación entre el arte y la cruda realidad colombiana reflejada en la guerra, la pobreza y el crimen común.

Imagen 174: Bruma, Beatriz González, 2022.



[Fotografía de COLPRENSA para El Colombiano]. Imagen extraída de: <https://www.elcolombiano.com/cultura/arte-y-conflicto-en-colombia-las-obras-de-beatriz-gonzalez-EL18572886>. recuperado 17 marzo 2024.

La exposición Bruma, fue llevada a cabo en Fragmentos, Espacio de arte y memoria de Doris Salcedo. Esta exposición evoca el nicho de las tumbas vacías, así como la imagen de los cargueros y de quienes excavan, para hablar desde el arte, sobre la reconciliación de manera que lo retórico del lenguaje simbólico, genere otras maneras de empatía y de pensar la justicia.

Imagen 175: Danza macabra, Nadia Granados, 2017.



[Fotografía de acción performática]. Imagen extraída de: <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticias/nacional/ampliara-el-citru-investigaciones-sobre-la-teatralidad-contemporanea/attachment/la-actriz-nadia-granados-en-una-escena-de-la-fulminante-danza-macabra/>, recuperado 17 marzo 2024.

La artista Nadia Granados aborda la violencia contra las mujeres, la violencia de los poderes estatales y enuncia la violencia en el contexto histórico de Colombia a partir de esta obra, *Danza macabra*, 2017, en la que su cuerpo desnudo está medio cubierto por una bolsa negra de basura mientras ejecuta una acción perturbadora en el espacio público en Bogotá.

Imagen 176: Piedra I, Rosemberg Sandoval, 1977-2007.



[Fotografía de performance]. Imagen extraída de: <https://artishockrevista.com/2023/09/10/entrevista-rosemberg-sandoval/>, [Fotografía de José Kattán para Revista Artishock], recuperado 17 marzo 2024.

Dentro de los artistas de performance más referenciados encontramos a Rosemberg Sandoval, cuya obra ha permitido ir más allá de los lugares comunes de las reflexiones artísticas sobre la violencia para realizar una crítica y poetizar al mismo tiempo los momentos más dolorosos del país desde hace más de setenta años, proponiendo una estética que denomina como una purga de lo inhumano, donde el cuerpo de los marginados se convierte en elementos plásticos para generar pensamiento desde la obra.

De aquí en adelante se suman los demás artistas citados que componen la escena más referida a la relación arte y violencia en Colombia, desplegando las obras en distintos campos artísticos como la escultura, la performance, la fotografía, así mismo como acciones corporales abordadas desde el teatro.

Luego de indagar en los resultados de la encuesta, se deduce que el imaginario colectivo y la memoria política del país asociados a la violencia y al conflicto, se interrogan desde el arte, se denuncian, se tratan simbólicamente y poéticamente desde el quehacer de artistas, desde distintos ámbitos creativos de las artes contemporáneas. Se concluye entonces que el arte y la violencia en Colombia ha tenido mayor desarrollo e impacto desde los campos artísticos de la instalación y la videoinstalación, según la investigación realizada, permitiendo ver la necesidad de crear nuevas posturas desde las artes de la performance, y más aún en la línea que hibrida la escultura, la performance y el diseño de vestuario, eje central de la presente tesis.

4.2. La investigación aplicada a la creación: desarrollo metodológico.

Como parte fundamental de la presente investigación, se plantea el ejercicio creativo que da materia simbólica a la reflexión planteada en los capítulos anteriores. Este fue el propósito general demarcado: Evidenciar la problemática de la extensión del cuerpo a partir del lenguaje escultórico y sus relaciones con la performance y el diseño de vestuario, como soporte, fundamento y espacio de expresión, mediante un proceso de investigación interdisciplinaria, analítica y creativa, que motive el estudio y la producción artística de artefactos corporales desde el contexto colombiano.

Desde esta lógica y habiendo desarrollado ya la problemática de la extensión del cuerpo desde los lenguajes escultórico, performático y sus derivas del diseño de vestuario, luego de haber fundamentado desde la historia y la teoría del arte actual, se pasará al desarrollo del proceso creativo. Este se va a desplegar desde la metodología planteada por la profesora Dra. Natividad Navalón, en el curso del doctorado *La realidad asediada: concepto, proceso y experimentación artística*, cursado en el año 2022.

4.2.1. Delimitar, definir acotar.

“El objeto estético es un conjunto de aspectos, el trazado de una operación, el recorrido inmovilizado de una actividad creadora” (Eco, 1980, pág. 91)

El interés creativo de la tesis se ubica en los artefactos corporales como extensión del campo escultórico sobre el cuerpo del artista (*cuerpo extendido*), planteando conexiones entre el performance, el diseño y la escultura. El tema central de esta investigación se ubica en los diálogos interdisciplinarios entre poéticas y metodologías de creación de las artes del performance, la escultura y el diseño de vestuario, desde donde se generan artefactos corporales producidos desde los afectos y la experiencia del contexto de violencia colombiano. La tesis tiene un enfoque experimental, de producción de obra como resultado del ejercicio investigativo y apoya su fundamentación como se vio en los capítulos dos y tres en el proceso de análisis de obras, hechos históricos y teorías.

Así pues, La experimentación artística se genera a partir del contexto de violencia colombiano desde donde se asume la producción de artefactos corporales. La metodología de creación se teje entre los métodos, las narrativas y las poéticas de las artes del performance, la escultura y el diseño de vestuario. La investigación teórica comenzó tejiendo indicios históricos que se ubican en el siglo XX para comprender algunos antecedentes de la relación arte, vida y cotidianidad, así como el asunto de la interdiscipliniedad, para entender cómo los artefactos corporales se nutren de las artes, del diseño de vestuario y de esferas interdisciplinarias que juegan un papel importante para nutrir el ajuar que corresponde con el contexto violencia en Colombia. La investigación desarrolló el análisis de obras performáticas que se han generado a partir de finales del siglo XX y que abordan la relación entre objeto y cuerpo; y en este capítulo presenta los procesos de creación de la autora como parte de las posturas que emergen del ámbito creativo y experimental; de esta manera se

pretende aportar al conocimiento crítico y reflexivo del arte contemporáneo y sus derivas interdisciplinarias en los ámbitos del performance, la escultura y el diseño de vestuario, específicamente desde el territorio colombiano.

Si bien el fenómeno en cuestión se engendró en un ámbito internacional como se observó en los antecedentes planteados en el capítulo uno sobre las Bases del proyecto, se asentó posteriormente en Colombia para comprender en profundidad las poéticas de la creación de artefactos corporales, por tanto se estudiaron inicialmente referentes provenientes de distintos países y de diversas épocas pero en la medida que se definió el problema de estudio, se asentó la estructura taxonómica para emprender el estudio de casos artísticos en Colombia, ya que allí es donde sitúa el campo semántico de la definición del tema para la creación artística: la situación de violencia, y desde allí se analizaron los fenómenos interdisciplinarios entre artes de acción, escultura y diseño de vestuario en relación a las categorías *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*; encontrando un vacío importante para propiciar este proceso de creación de artefactos corporales desde la ya enmarcada guerra minoritaria o esa noción vital y cotidiana que deja la experiencia de la vida en medio de la violencia colombiana.

- **Preproducción: ¿Qué digo?** Cómo se extiende el cuerpo a partir del lenguaje escultórico, espacial y objetual, desde el contexto de violencia colombiano a partir de una posición filosófica de *guerra menor*, basada en conceptos planteados por el filósofo colombiano Edgar Garavito Ponce (Del uso mayor y menor de la guerra, 1996) basado a su vez en reflexiones sobre el guerrero que tiene Gilles Deleuze, para desde allí, afirmar una estética basada en la relación del cuerpo con los artefactos, objetos, espacios y accesorios provenientes de la percepción y vivencia del conflicto colombiano.

- **Producción: ¿Cómo lo digo?** Mediante el lenguaje corporal y escultórico, la performance en fusión con el diseño de vestuario para fortalecer la relación *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, contruidos mediante los juegos formales y semánticos entre el cuerpo y los artefactos bélicos hechos para ser vestidos por la artista. Estos actos estéticos tienen un registro fotográfico o de video.

- **Posproducción: ¿en dónde lo digo?** Las acciones corporales con los artefactos bélicos se emplazan en espacios urbanos y rurales, propios del territorio colombiano en conflicto. Las foto-performances se vienen difundiendo en espacios expositivos nacionales e internacionales, en congresos y seminarios académicos y en revistas de artes indexadas, como se observa en el desarrollo de la tesis, donde se muestran resultados parciales exhibidos en espacios colombianos e internacionales.

4.2.2. El campo semántico.

Este se define como la capacidad de pluri significación o el análisis cualitativo de las estructuras comunicativas de la producción artística. “Me interesaba el mecanismo semántico y la disposición sintáctica por los que una frase podía producir determinados efectos, ya fueran precisos o ambiguos” (Eco, 1980, pág. 282).

Desde la posición minoritaria, aquella que sume la guerra como parte del devenir cotidiano, planteo algunos pensamientos e imágenes escritas que se verán en el desarrollo creativo de proceso:

Yacía delante de mí un ejército fragmentado que con su pose armaba una estrategia vencida, hileras de soldados jugaban a rodear los jardines mientras mis zapatos buscaban refugio en los vacíos que no pude hallar (Naranjo M. I., 2001).

Desde aquí parte la ficción bélica que construyo desde mi sensibilidad estética para definir algunas nociones o conceptos estructurantes, llamados por la profesora Navalón como el campo semántico de la tesis. A continuación se muestra el listado de términos que constituyen los conceptos de la producción de obra propia, realizado en el año 2022 como parte del análisis del campo semántico propio, usando sinónimos, asociaciones convergentes, descripciones de características estéticas de los elementos constitutivos, ampliaciones de significados, interpretaciones divergentes y síntesis de reflexiones conceptuales y filosóficas sobre los artefactos bélicos, la apropiación de la guerra, y las asociaciones con el cuerpo.

Gráfica 18: Listado de términos, campo semántico.

| Artefactos corporales bélicos | | | |
|--------------------------------------|---------------------|---------------------------|------------------|
| <i>Breinstorming campo semántico</i> | | | |
| Armadura | Coraza | Ficción | Pliegues |
| Acorazado | Cotidianidad | Filo, afilado | Pose, postura |
| Agresivo | <u>Cuerpo</u> | Fortaleza | Protección |
| Ajuares bélicos | Cuerpo armado | Fuego | <u>Prótesis</u> |
| Angustia | Defensivo | Geometría | Puntas |
| Arma blanca | Diseño de objetos | <u>Guerra mayor</u> | Resistencia |
| Armamento | Diseño de vestuario | <u>Guerra menor</u> | Rojo |
| <u>Artefacto</u> | Doblar | <u>Guerrero</u> | Ruralidad |
| <u>Bélico</u> | Enfrentamiento | <u>Interdisciplinario</u> | Símbolo |
| Blanco | Escindir | Manchar | Soldados |
| Ciudad | Escudar | Marchar | Superponer |
| Colombia | <u>Escultura</u> | Metálico | Transgresión |
| Combate | <u>Extensión</u> | Naturaleza | Tregua |
| Conflicto | <u>Fábula</u> | Negro | Uniformes |
| | | Objetos de guerra | <u>Vestido</u> |
| | | <u>Performance</u> | <u>Violencia</u> |
| | | | Volumen |

Elaboración propia.

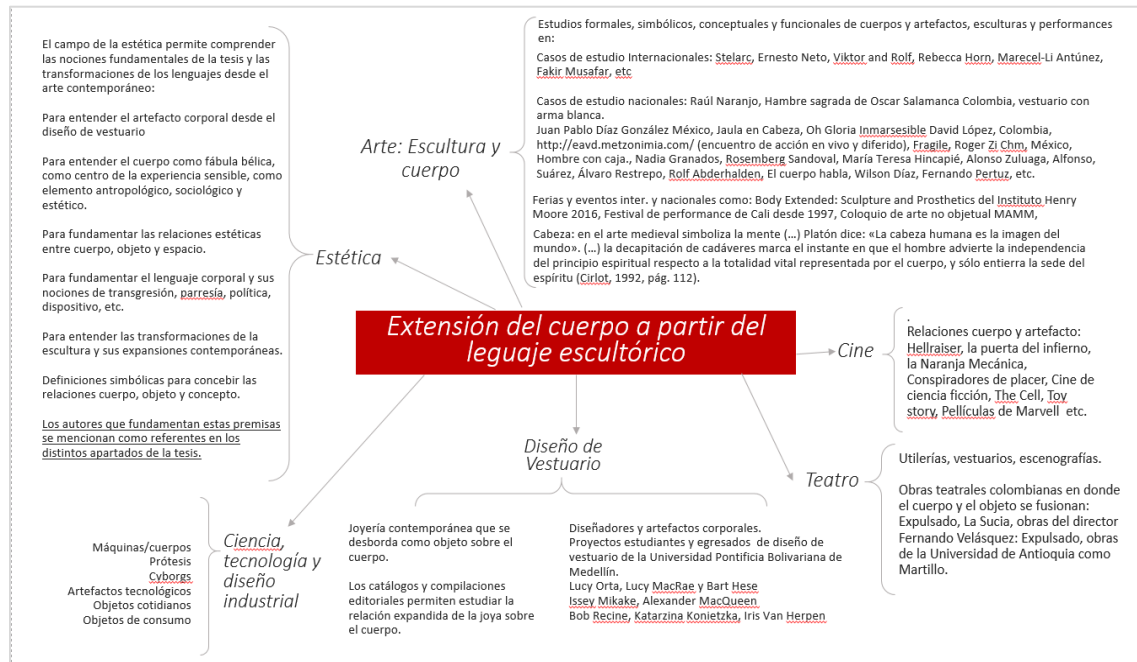
De estos términos iniciales, se subrayan los más relevantes para la creación propia y se componen unas frases que soportan la base conceptual creativa del presente personal:

- Extensión del cuerpo
- Artefacto corporal
- Esculturas bélicas para vestir

- Artefactos de guerra-violencia en Colombia
- Vestuarios objetuales/Objetos y espacios-vestidos
- Arte y violencia desde el cuerpo
- Violencia y cotidianidad bélica
- Objetos y accesorios del contexto de guerra
- Fábulas bélicas
- Guerra menor sobre y desde el cuerpo del artista

El campo semántico comienza entonces con los términos sueltos, luego enlaza desde un sentido específico y ahora se estructura desde dos mapas conceptuales que expresan tanto el desglose de la relación cuerpo y objeto como la situación de conflicto en Colombia y plantea una plataforma de exploración de múltiples lenguajes para consolidar una base inspiracional del proceso creativo.

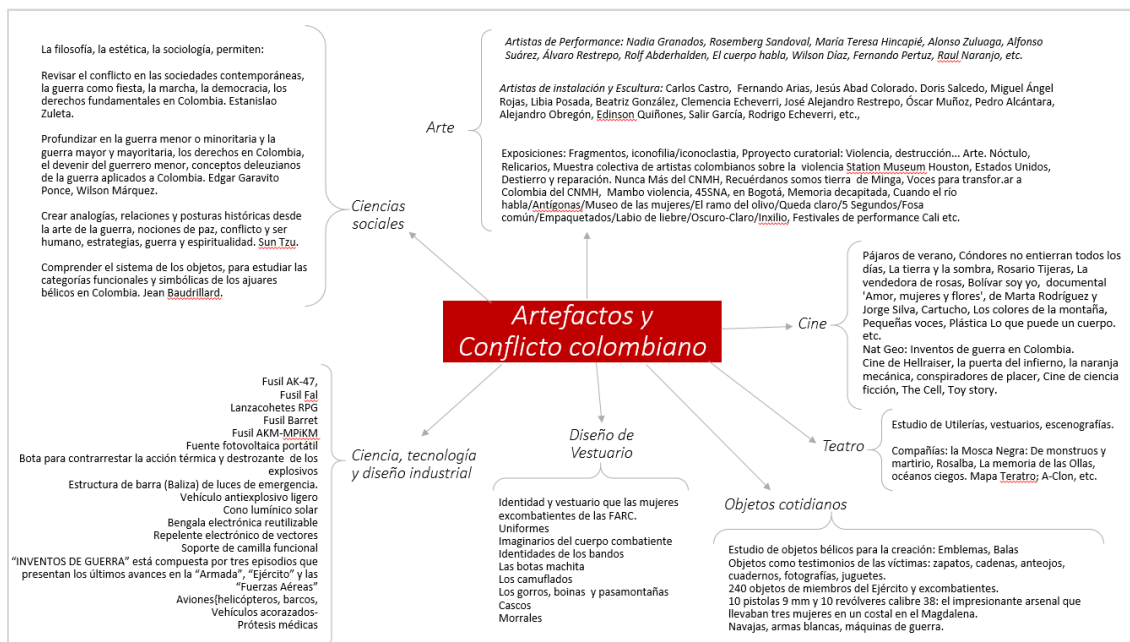
Gráfica 19: Desglose semántico desde el lenguaje escultórico para la creación personal.



Elaboración propia.

De igual modo, a manera personal se realiza un campo semántico de los artefactos y materiales bélicos, arsenales de guerra, objetos de combate abordados desde distintas miradas y saberes para nutrir la base creativa desde el contexto de violencia colombiano, realizado en el año 2022, compilando referencias del arte, las ciencias sociales, el cine, el teatro, los objetos cotidianos o la cultura material, la ciencia, la tecnología y el diseño.

Gráfica 20: Desglose semántico desde el conflicto colombiano.



Elaboración propia.

Este desglose semántico permite conectar los términos del listado inicial con campos interdisciplinarios de conocimiento y entablar diálogos entre ellos para así tener unos antecedentes que sirvan para fortalecer el tema de la creación propia.

4.2.3. Nociones estructurantes para la creación.

Del campo semántico se depuran los términos, se investigan más a profundidad y se eligen los más relacionados con el problema de la presente investigación referida a la extensión del cuerpo mediante la creación de artefacto corporales bélicos. Por tanto, los siguientes términos se intensifican en la búsqueda de definiciones, significados y relaciones conceptuales:

- Extensión
- Escultura
- Cuerpo
- Performance
- Artefacto
- Prótesis
- Interdisciplinariedad

Ahora se pasará a describir los términos restantes de la preselección realizada y algunos términos derivados desde las definiciones de la RAE y las de Juan Eduardo Cirlot (Diccionario de símbolos, 1992) para contemplar tanto las concepciones básicas que están en las enciclopedias del

lenguaje castellano como las que se enmarcan dentro del lenguaje de los símbolos, propio del arte. Se procederá a definir los siguientes términos del campo semántico:

- a) Bélico
- b) Puntas
- c) Escudo
- d) Armas
- e) Carro (referente Vehículo acorazado)
- f) Espada
- g) Violencia
- h) Combate
- i) Guerra
- j) Guerreros
- k) Fábula

A continuación, se describirán cada uno de los términos desde los dos diccionarios referenciados con el propósito de definir sus límites, descubrir sus historias, enriquecer las imágenes que contienen estos términos para volver más nutrida prolija la creación artística posterior.

a) Bélico

RAE Del lat. *bellīcus*.

adj. guerrero (perteneciente a la guerra).

b) Puntas

Todas las cosas terminadas en punta tienen un parentesco simbólico al morfológico (fuerza, agresión; pero también dirección y salida). Los cuernos, las coronas con puntas, las armas, las plantas espinosas, se hallan asociados en este significado (Cirlot, 1992, pág. 377).

c) Escudo

Como la armadura, de que forma parte en cierto modo, y como el manto: protección. Aísla y defiende al que lo usa. Es también un símbolo (como el muro) de la frontera entre la persona y el mundo circundante. En realidad, entre la persona y el adversario, ya que no se concibe fuera del contexto combativo [...] A la vez que escuda y tapa, el escudo exhibe; por esto ya desde la Antigüedad fue el lugar donde el guerrero disponía el emblema que juzgaba serle característico y que, entre los siglos XI y XIII, se convirtió en blasón heráldico, hereditario (Cirlot, 1992, pág. 188).

d) Armas

En el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son en cierto modo el oponente a los monstruos; la diversidad de unas corresponde a la diversidad de los otros. Por ello, el arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada; caracteriza

tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que este debe destruir. [...] Estableciendo un paralelismo entre la jerarquía de las armas y los arquetipos junguianos, componentes de la vida anímica personal, podríamos establecer las asimilaciones siguientes: Sombra (cuchillo, puñal), Anima (lanza), Mana (maza, red, látigo). Sí mismo (espada). Por estas identificaciones puede Schneider afirmar que la lucha de la lanza contra la espada es la de la tierra contra el cielo. [...] Símbolos de poder desde la prehistoria, continúan siendo en los tiempos cristianos sagradas y se cuelgan de la puerta o se colocan en el dintel para alejar el peligro, tanto de los hombres como de los animales (Herbert Kuhn, *El arte rupestre en Europa*). (Cirlot, 1992, págs. 82-83).

e) Carro, El

(Usado en esta tesis para referirse al vehículo acorazado, de guerra)

Séptimo arcano del Tarot. Figura un joven revestido de coraza y armado de cetro, montado en el simbólico carro. Encarna los principios superiores de la personalidad humana [...] Así, la coraza del conductor del carro representa su defensa contra las fuerzas inferiores, mostrando cinco clavos de oro, alusivos a los elementos y la quintaesencia. Sobre sus hombros se ven dos crecientes lunares que significan el mundo de las formas. El carro es arrastrado por lo que parecen dos esfinges, pero en realidad una anfisbena de dos cabezas, símbolo de dos poderes antagónicos que hay que sojuzgar para poder avanzar (como en el caduceo se equilibran las dos serpientes contrarias) [...] Este arcano se halla asociado a las ideas de autodomínio, progreso y victoria (Cirlot, 1992, págs. 119-120).

f) Espada

Compuesta esencialmente de hoja y guarda, es un símbolo de conjunción, especialmente cuando adopta —en la Edad Media— la forma de la cruz. La espada, entre muchos pueblos primitivos, recibía una veneración especial [...] Esta creencia se mantiene en Escocia. En los antiguos relatos chinos (*Che-King*), los fundadores de ciudades llevan espadas. Como símbolo religioso, forma aun parte del traje de ceremonial de los obispos orientales. En sentido primario, es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir y por ello un signo de libertad y de fuerza. En la cultura megalítica, analizada por Schneider, la espada es la contrapartida del huso, símbolo femenino de la continuidad de la vida. La espada y el huso simbolizan, respectivamente, muerte y fecundidad, los dos contrarios que constituyen la ley de la montaña (sus equivalentes entre los animales son el pez fálico y la rana, según el autor citado) [...] Asociada al fuego y a la llama, por su forma y por su resplandor, su empleo constituye una purificación (Cirlot, 1992, pág. 192).

g) Violencia

RAE Del lat. *violentia*.

1. f. Cualidad de violento.
2. f. Acción y efecto de violentar o violentarse.

Dentro del contexto colombiano desde la filosofía, se entiende la reflexión de Estanislao Zuleta sobre la felicidad de la guerra: “Porque si se quiere evitar al hombre el destino de la guerra hay que empezar por confesar, serena y severamente la verdad: la guerra es fiesta” (Zuleta, 2020, pág. 38).

Además, Zuleta señala que una sociedad es mejor porque es capaz de tener mejores conflictos, no de funcionar pese a ellos, sino precisamente e inteligentemente en ellos. Participar de la manifestación desde el performance genera la idea de estar viviendo un espacio político preparado para el conflicto, por tanto, maduro para la paz, pues demuestra la comprensión de las causas del problema y por tanto, se puede desenvolver mejor hacia las soluciones.

h) Combate

(RAE) De *combatir*.

1. m. Pelea entre personas o animales.
2. m. Acción bélica o pelea en que intervienen fuerzas militares de alguna importancia.
3. m. Lucha o batalla interior del ánimo. *Combate de pensamientos, de pasiones*.

El combate singular es el aspecto individual de la guerra, podríamos decir (en ciertos casos) de la *Jihad* o «guerra santa» [...] La represión de la agresividad hacia el exterior aumenta la agresividad contra sí mismo, el impulso de autodestrucción (Cirlot, 1992, pág. 142).

i) Guerra

RAE Del germ. **werra* 'pelea, discordia'; cf. a. al. ant. *wërra*, neerl. medio *warre*.

1. f. Desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más potencias.
2. f. Lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación.
3. f. Pugna (oposición, rivalidad).
4. f. Oposición de una cosa con otra.

Se comprenderá el concepto de guerra minoritaria o menor como “aquella en donde los actores y las condiciones del conflicto viven en continuo devenir, en continua variación, sin que haya lugar a identidades y posiciones rígidas de quienes están envueltos en el conflicto” (Garavito, 1996, pág. 11). Es bueno aclarar su contraposición, la guerra mayoritaria, que para el filósofo es el “conflicto que define la identidad de los contrincantes, que confiere un carácter irreconciliable a sus posiciones, y que parte de la necesidad de que un contrincante se imponga sobre el otro” (Garavito, 1996, pág. 11).

La guerra minoritaria, propuesta por el filósofo colombiano Edgar Garavito Ponce, que, en el debate sobre los derechos civiles en Colombia, ofrece esta noción para referirse a las pequeñas luchas que se libran de manera cotidiana, proponiendo la imagen del guerrero menor como aquel que hace de la guerra un modo de existencia. “Guerra y vida coinciden sobre un mismo plano de inmanencia. Y la afirmación de esa vida guerrera son las múltiples opciones de variación, de devenir, de juego y de azar que la vida misma propone a cada instante” (Garavito, 1996, pág. 15)

En sentido cósmico, toda guerra concierne a la lucha de la luz contra las tinieblas, del bien contra el mal. En las mitologías abundan ejemplos de esa guerra librada entre las potencias luminosas y las oscuras, como la lucha de Júpiter contra los titanes, la de Thor contra los gigantes, la de

Gilgamesh y otros héroes contra los monstruos. El campo de batalla simboliza el dominio de la realidad en que acontece la acción [...] En el plano psíquico sucede exactamente: el hombre debe tender a realizar su unidad interior; entre sus acciones; entre sus pensamientos; y entre unas y otros. La unidad en la intención se simboliza por la orientación ritual, siendo los centros terrestres (Estrella Polar, Oriente) como imágenes visuales del único centro (Cirlot, 1992, pág. 25).

j) Guerreros

Antepasados. Fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia. Si son guerreros enemigos, potencias adversarias pero incluidas dentro de la personalidad. Es este un simbolismo similar al de los cuatro arqueros que defienden los puntos cardinales [...] Defensores y atacantes son poderes en pro y en contra en tal caso (Cirlot, 1992, pág. 232).

k) Fábula

RAE Del lat. *fabŭla*.

1. f. Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifiesta en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.

2. f. Narración de asunto mitológico. *La fábula de Psiquis y Cupido, de Prometeo, de las Danaides*.

3. f. En las obras de ficción, trama argumental.

4. f. Rumor, hablilla.

5. f. Relación falsa, mentirosa, de pura invención.

La apuesta creativa de esta investigación aborda la acción artística como metodología para la reflexión sobre las fábulas de guerra, el cuerpo como potencia creativa y la performance como posibilidad de asumir la guerra en tanto modo de existencia. “Las fábulas, relatos en que todos los seres vivientes dan una señal, enseñan esas cosas profundas” (Serres, Variaciones sobre el cuerpo, 2011, pág. 64). De esta manera, en un entorno históricamente bélico como el colombiano se suscita un diálogo sensorial entre los cuerpos que habitan su territorio, generando una fábula que muestra el sentir profundo de quienes la componen. Las fábulas, simulaciones que creamos para comprender e imaginar, para debatir también con nuestros propios pensamientos, producen imágenes sensibles que llegan a nuestra corporalidad y hacen que se generen variaciones sobre la masa y la estructura corporal, además que cobran materia en nuestro cuerpo transformándolo estéticamente (Serres, Variaciones sobre el cuerpo, 2011).

En el contexto colombiano aparece la expresión simbólica del agredido-agresor, la máscara bélica que representa la fábula subversiva en el lugar de la subjetividad. El artista *en performance* nos hace repensar el cuerpo como construcción social, a veces con una finalidad artística, a veces política, a veces ritual (Taylor, 2011, pág. 11), o finalmente todas ellas en una sola presencia que

combina estos elementos funcionales para crear algo inesperado, controversial, llamativo, que hiciera un alto en el camino rutinario a partir del arte, una fábula finalmente.

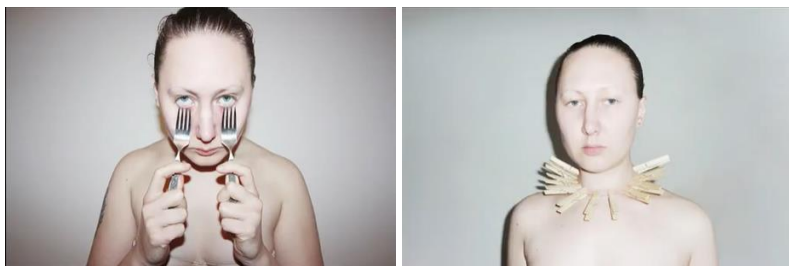
Se puede pensar que la experiencia estética se activa en la medida que la fábula del mundo habita la piel y se involucra sensiblemente con el entorno, convirtiendo al cuerpo en un lenguaje simbólico que genera una vida desde el sentir para quienes cohabitan el mismo espacio-tiempo social del afuera. El cuerpo, nos dice Serres “se conoce en la exposición al mundo, en la más intensa actividad. En movimiento, el cuerpo unifica los sentidos como membrana” (Serres, 2011, pág. 13) transformándose en piedra, acera, asfalto y calle, mientras habita el espacio público que lo constituye como ser urbano perteneciente a una colectividad. Pero ahora, no es una estructura biológica solo compuesta por órganos, es un cuerpo sensible que crea fabulaciones, y crea experiencia estética mientras transita por la urbe con su aparataje simbólico para devenir el cuerpo de las representaciones y también el cuerpo de a experiencia estética.

4.2.4. Referentes.

Siguiendo paso a paso la metodología planteada por la profesora Natividad Navalón Blesa, es fundamental que un proceso de investigación-creación tenga una profunda base referencial que permita establecer conexiones entre la intención creadora y el estado del arte de la cuestión en entornos artísticos, para este caso, de las tres categorías taxonómicas. Estos ya fueron ampliamente tratados en los capítulos anteriores, por tanto, no se mencionarán aquí en profundidad, sino que se subraya la importancia de este ejercicio de investigación de artistas y obras desarrollado especialmente en el contexto artístico colombiano, a lo largo del el capítulo tres, cobrando sentido frente a los procesos creativos que abordan la extensión del cuerpo mediante las estrategias del arte y del diseño para la creación de artefacto corporales bélicos, propios de mi obra artística.

En este sentido, se definen los referentes tanto desde los apartados *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido* del capítulo 3, como desde los festivales y bienales de performance (Festival de performance de Cali, Festival de performance Medellín Comuna 4 y PerfoARTnet.org) desarrolladas en el contexto colombiano desde 1997 a 2021, recogidas también en el tercer capítulo, clasificados dentro de las categorías taxonómicas de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-vestido* y *Cuerpo-espacio*.

Imagen 177: Painful Subjects, Yelena Myshko, foto-performance, 2018.



[Fotograma]. La calidad de la imagen corresponde al video hallado en web. Extraída de (Pertuz, 2007), <https://www.perfoartnet.org/PerfoArtNet-2018-75-Yelena-Myshk.html>, recuperado 2 noviembre 2023.

Cuerpo-objeto: Grupo A-clon, Raúl Naranjo, Fernando Pertuz, Adolfo Cifuentes, colectivo La licuadora, Hollie Miller, Yelena Myshko, Carlos Restrepo, Natalie Mirêdia, Jose Paulon, Kamil Guenatri, Isabel Llaguno, Felipe Bittencourt y el dúo Alex Ortiz y Ariane Denault y exposición *Prótesis* (Naranjo M. I., 2010)

Imagen 178: Diseño de Valery Cordero Caraballo, Artefacto vestimentario, 2023.



[Fotografía final de curso por Camilo García], materiales: filtros de café, silicona, alambre, pintura aerosol. Estudiante de *Taller de Proyecto 1*, docente María Isabel Naranjo Cano. Facultad de Vestuario, Universidad Pontificia Bolivariana.

Cuerpo-vestido: Janeth Blanco, Roseberg Sandoval, Juan Carlos Dávila, Colectivo tropical effect, colectivo La Reyna, El cuerpo habla, los artefactos vestimentarios de mis estudiantes de Diseño de vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana, Libertad Restrepo, Mari Luz Gil Monsalve, Resquicio Colectivo y Nicola Fornoni.

Imagen 179: Ballet Triádico, los figurines crean la arquitectura.



Imagen tomada de (IDIS Ballet Triádico, 2021), recuperado en mayo 28 de 2024.

Cuerpo-espacio: Grupo nómada, María José Arjona, Leonardo Herrera, El grupo, Marcela Gómez, Agustín Parra, Evelyn Joan Loaza Quiceno, Verónica Peña, Luisa Gómez y Johannes Christopher Gerard. Cabe agregar el referente histórico con el que comienza la investigación, el Ballet Triádico de la Escuela Bauhaus.

4.2.5. Declaración de intenciones.

Para comprender el proceso de investigación aplicada a la creación, Navalón Blesa enfatiza la importancia de crear una propia declaración de intenciones, propósitos artísticos como autores. Si bien todo el desarrollo investigativo ha planteado las intenciones creativas frente a los artefactos corporales que den vida al fenómeno estético de la extensión del cuerpo a partir del arte y el diseño, se presentan a continuación algunas reflexiones que asientan la intención creativa en esta fase experimental del doctorado:

El proceso de construcción de un artefacto corporal desde el arte permite la fuga de los lenguajes tradicionales de la escultura y la performance, profundizando en las prácticas interdisciplinarias y afianzando la relación arte y cotidianidad, y afectando la vida misma de la artista generándole una actitud de guerrera menor representada mediante su cuerpo; un sentimiento que la desterritorializa, haciéndole sentir el mundo de sus fabulaciones bélicas. Tanto la práctica creativa como el ejercicio reflexivo y de fundamentación teórica que ha venido sucediendo con el desarrollo de esta tesis, ha permitido jugar, hibridar, poner en diálogo los saberes que atraviesan el estar en el mundo: docencia, investigación y creación, abriendo sinergias entre el diseño sobre el cuerpo y la creación escultórica, el lenguaje de la forma en devenir vestuario, escultura, artefacto. ¿Cómo crear un propio lenguaje que permita articular, encontrar uniones y fugas entre las disciplinas creativas y al mismo tiempo permita atravesar el desierto, metáfora de la aridez del conflicto social colombiano?

En tiempos de alteración o violencia social y civil se hace necesario el arte como instauración de un pliegue en la cotidianidad, permitiendo que la artista se comporte como el parresiasta, quien levanta su voz para decir su verdad a partir del acto creativo que propone desde su experiencia corporal y artística. Reconfigurar los medios, las metodologías, las poéticas y las narrativas de la escultura hacia una dimensión corporal, abre la posibilidad de pensar el cuerpo a nivel estético.

Esta investigación ha permitido encontrar intereses colectivos de artistas y diseñadores en la relación entre los volúmenes, los objetos cotidianos, las geometrías básicas, las texturas de los materiales, las siluetas del mundo de las formas, para ponerlas en imbricación con lo que reconocemos como vestido. Cada objeto tiene un cuerpo detrás que lo usa, cada vestido tiene un cuerpo adentro que lo habita, ¿cómo pensar la escultura en tanto posibilidad poética para repensar lo que usamos, lo que vestimos y configurar entonces una nueva corporalidad?

Hablar de cuerpo extendido desde la escultura permite actualizar nuestras concepciones culturales de espacio, objeto, forma y de cómo el entorno, el ambiente, el paisaje, la ciudad, inciden sobre nuestro cuerpo desde una dimensión no solo semántica, sino que toman vida sobre la forma y la concepción tangible de nuestro cuerpo. Somos el cuerpo que representa lo social. El cuerpo del sujeto es una muestra del cuerpo colectivo.

Comprender las posibilidades que el cuerpo extendido le ofrece al ser humano, desde la activación de su sentir, requiere de entender la corporalidad como potencia sensible, creadora de la actualización permanente de lo que se reconoce como real, ideológico, perceptual, nuestra realidad o mundo. Es a partir de la vivencia de los acontecimientos sociales y creativos, y desde el

encuentro de aquello con los sentidos, como se da materia a las actividades cotidianas, a los comportamientos de la vida, esto ocurre desde que nuestro cuerpo entra en diálogo sensible con lo otro, y así produce pensamiento y fenómeno estético. “La existencia del hombre basta por sí sola para explicar la existencia y el funcionamiento de la sensación” (Coccia, 2011, pág. 16), por ello es suficiente exponerse al encuentro con el arte para conformar un bloque de sensaciones que nos ayuden a representar el mundo del afuera.

Con esta investigación-creación, se plantea la necesidad de hacer nacer dentro de cada uno de nosotros un guerrero menor, que haga devenir nuestro cuerpo en una máquina de guerra y paz para no dejarnos configurar por una sola forma social y política, sino para que nos abramos a la multiplicidad de posibilidades minoritarias, todas ellas posibles de ser nomadizadas desde el habitar sensible y especialmente desde el habitar con el arte. Con la acción artística se responde mediante la creación de un acontecimiento sensible y demoledor que parte esencialmente de darle imagen a una fabulación subversiva cuya actitud exponga su mirada del contexto. La performance permite devenir. El devenir de una guerrera menor que transita el espacio mientras lo subvierte desde su actitud nómada y silenciosa, desde el acto de exhibir su cuerpo reconfigurado desde el juego con los objetos, con las formas, con los materiales, planteando una nueva corporeidad atravesada por los campos híbridos del arte y la experiencia de vida en el conflicto.

Es importante fortalecer los estudios de las prácticas artísticas que vienen sucediendo luego del cambio de siglo, para comprender así parte de las características de nuestra sociedad. Estudiar artistas, diseñadores y creadores que utilizan los diferentes lenguajes del arte y el diseño, permite afianzar la gramática de los lenguajes en su noción más contemporánea y fluctuante; así mismo, permite comprender a los sujetos que están tras ellas. El arte actual está lleno de pensamiento. Las imágenes que se estudiarán en esta tesis y las que serán producidas como parte de la experimentación se conciben como una suerte de duplicado alegórico de la realidad o como una materialización sensible del mundo que pasa muchas veces inadvertido frente a nuestra mirada, constituyendo finalmente un sistema de signos dialécticos, de símbolos para crear una diálogo que produzca nuevas preguntas, tanto para el arte como para la vida cotidiana, no solo de los colombianos, sino de quienes perciben su realidad y les interesa entablar una conversación con ella desde el sentir, desde el lenguaje del arte.

Esta investigación es una apuesta de fusión y extensión de los lenguajes escultórico y corporal, planteada en tiempos de agitación, tanto del sistema social colombiano como de los límites de los lenguajes en el arte, de esta manera se entiende como planteamiento que subvierte la realidad del contexto nacional desde una fábula bélica instalada en el cuerpo. Esta escenificación del guerrero menor propone no dejarse ubicar en la condición de víctima de la guerra que acontece en Colombia o de la catástrofe violenta que día a día invade la cotidianidad. La fábula bélica propuesta mediante la creación de artefactos corporales es la materialización de la subversión en el cuerpo, la creación del guerrero solitario, nómada, luchador y altanero, agresivo como el más potente de los combatientes; es un guerrero que escoge la diferencia y no la identidad, es aquel que escoge una vida en devenir batallante, asumiendo múltiples variaciones que le permiten devenir en cuerpo simbólico mediante el lenguaje del arte para crear una nueva realidad; es decir, para crear una

nueva dimensión del pensamiento; en otras palabras, para crear un artefacto corporal bélico que transforme la experiencia de vida.

4.3. Procesos creativos: artefactos corporales creados a partir de la *guerra minoritaria*.

Luego de comprender los antecedentes de la relación entre los artistas y la violencia en Colombia como contexto creativo y de analizar punto a punto la metodología propuesta por la profesora Natividad Navalón en tanto acción analítica del proceso creativo propio, en este apartado se describe la práctica artística desarrollada de manera paralela a la investigación documental y la investigación y análisis de obras, presentando a continuación la conceptualización que respalda el desarrollo de los artefactos corporales, el desglose del modelo creativo propio y finalizando con el desglose creativo de las obras, las cuales son expuestas cronológicamente desde que se comienza el estudio doctoral y son clasificadas según la taxonomía *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo vestido* y *Cuerpo-espacio*.

4.3.1. La conceptualización de la guerra minoritaria como fábula creativa.

*Todos apuntamos a un blanco en ojos y corazones ajenos
Pero no encontraremos nunca el cebo perfecto que nos permita por fin,
la captura de lo que el otro tiene y no arroja a nuestras manos.
Enfrentarse con el escudo que se posa allí delante necesita más que una buena punta,
Pues la trampa que cada guerrero esconde se funde con su cuerpo y llega hasta el filo del terror que nos envía.*
(Naranjo M. I., Sitiados. Tesis de pregrado en artes plásticas, 2001)

Estar en una posición de guerra menor es no optar ni por el combate, ni por la instancia pacífica, ni por el catastrofismo, como infiere Garavito, “¿Qué es hacer la guerra y hacer la paz como resistencia, por una parte, al vértigo de la destrucción inminente y como resistencia, por otra parte, a la utopía de la paz perpetua? (Garavito, 1996, pág. 14). Entender la guerra desde otro punto de vista invita a preguntarse cómo es la guerra y cómo es la paz, abordadas desde la diferencia individual, no desde las identificaciones de grupos o bandos mayores o desde los procesos históricos o teológicos que nos han llevado al punto de vivir la catástrofe. Sustentado en la noción de máquina de guerra y de guerrero de Gilles Deleuze, Edgar Garavito construye el concepto de guerra menor para contraponerlo al de la guerra mayor que se vive en los procesos colombianos de la instauración de la paz. “Sería necesario hacer nacer un guerrero menor dentro de cada uno de nosotros y hacer devenir nuestra existencia una máquina de guerra minoritaria” (Garavito, 1996, pág. 14), esto nos deja sobre la mesa la posibilidad de vivir el conflicto y a violencia colombiana desde una posición que afirma la vida. El guerrero deleuziano está en una posición minoritaria, puesto que no se deja colonizar por una sola manera o forma social o política, sino que está abierto a la posibilidad múltiple que abraza otras agrupaciones humanas menores, primitivas, cotidianas, étnicas, poblaciones nómadas, urbanas, y que desde cada una de estas territorialidades se vive la guerra de una manera diferente, proponiendo un estilo de vida basado en la forma de sumirse frente a la guerra. Garavito

Ponce invita a cada uno de nosotros a afirmar uno u otro estilo de vida desde un devenir presente, abierto y dinámico, siempre en estado de transformación.

Desde la posición de artista, aprovecho la oportunidad que me da el uso de lenguajes simbólicos y me permito crear una ficción bélica minoritaria que me haga parte de una batalla simbólica, que ponga en evidencia mis estrategias de supervivencia desde la creación de una narrativa basada en la instancia de la guerra pero que me permita a su vez jugar con sus elementos y crear un cuento que abra la multiplicidad de puntos de vista, fabulaciones y nuevas poéticas que resignifiquen la guerra llevándola a una instancia creativa desde el arte. “Ente los conjugados maquínicos hay luchas, intentos de captura, compromisos, agenciamientos de fuga, devenires, etc.” (Garavito, 1996, pág. 15), esto lo capitalizo dentro de un juego de palabra, materia, signo y resignificación, para proponer una estrategia visual y performática desde las obras que creo con mi cuerpo y con artefactos corporales. Establezco una diferencia para vivir la vida desde la posibilidad compositiva y lúdica, simbólica y retórica que me da el arte y así afirmarme como guerrera minoritaria que crea ficciones de espadas, escudos, armaduras y ropajes de batalla en medio de un devenir vital que configura mis días. Como dice Garavito “Lo que sí nos propone el guerrero deleuziano es hacer del uso menor de la guerra un estilo de vida” (Garavito, 1996, pág. 15), para no dejarse ubicar en la posición de víctima. Para lograr esto, propone que el guerrero menor es quien está en estado de trance permanente, de transformación, que realiza variaciones continuas a partir de las situaciones específicas del conflicto. Estas variaciones las constituyo desde el arte.

El guerrero deleuziano o guerrero minoritario es pues ese hombre que no infringe la ley pero que tampoco la elige, por ello puedo intercambiar las fichas del juego y crear nuevas figuras retóricas, como metáforas, hipérboles o sinécdoques, que permitan elegir nuevas situaciones y vivirlas desde el silencio, es decir, desde adentro, pero quien también es capaz de hacer coincidir la ficción con la mirada de los otros para hacer nacer una ficción poética y permitir que guerra y vida se superpongan en un solo plano de existencia, afirmando esa vida guerrera desde el arte como una múltiple variación, devenir, juego y azar, como la vida misma, quien se propone diferente y transformada en cada segundo.

El proceso creativo llevado a cabo dentro de esta conceptualización de la guerra desde la posición menor o minoritaria han permitido que se despliegue la creatividad como artista, la cual he manifestado como artista plástica desde mi propia trayectoria y por supuesto ha llegado a la presente investigación doctoral con varios resultados que se han materializado a partir de foto-performance. Todas las obras se han inscrito dentro de los conceptos de guerra menor o minoritaria, permitiendo visualizar lo que la Dra. Navalón Blesa denomina la serie o del modelo. En ese sentido, se enmarcará la noción de serie dentro de mi proceso creativo para dar como resultado la ecuación o modelo propio y posteriormente se visualizarán los procesos creativos, las bitácoras y los resultados expuestos en salones o exhibiciones de arte de reconocimiento nacional e internacional.

4.3.2. La estrategia creativa: el modelo o la serie.

Continuando con las recomendaciones procedimentales de la profesora Navalón, se procede a reflexionar sobre la estrategia creativa contemporánea que se articula bajo la noción de serie o modelo ya que:

- La repetición define un lenguaje propio
- Facilita la elaboración de una estrategia productiva
- Proporciona una forma de investigación, un método de conocimiento, un modelo.

El modelo propio refiere entonces a Los movimientos artísticos en los que se podría inscribir o dar lectura a mi obra: artes de acción, los campos híbridos del arte contemporáneo, arte y diseño de vestuario, arte y sociedad.

El estilo o el lenguaje de mi producción artística está determinado por los fenómenos bélicos en relación con el cuerpo y el contexto, abriendo un abanico de códigos visuales que hablan desde materialidades puntiagudas, formas bélicas, composiciones geométricas rígidas y lúdicas, pues combinan materiales cotidianos y a la vez blandos que desmaterializan e interrogan la condición bélica, tales como papel, objetos de la cultura popular, espumas, maderas, etc. Colores como el blanco, el negro, tonos de rojo y rosado, los colores plateados y metalizados. Medios expresivos son pues la escultura, el vestuario y la performance.

La serie de producción que cobija el proceso creativo se define como: artefactos corporales que responden a las ficciones bélicas de una guerra menor, es decir, como guerrera minoritaria, en términos de Garavito Ponce, realizados para instalarse o portarse en el rostro, cabeza, articulaciones, tronco y para extender el cuerpo desde sus extremidades.

Las elecciones que realizo frente a mi proceso son: ideas y conceptos de áreas interdisciplinarias como el arte (performance y escultura) y el diseño de vestuario. Utilización de metodologías de creación del arte y el diseño, este último abordado desde la metodología proyectual de Bruno Munari (*¿Cómo nacen los objetos?*, 2004). Recursos simbólicos como el lenguaje de la guerra y las ficciones o fabulaciones bélicas, materiales que permitan moldearse al cuerpo y generar contrastes de dureza, peligro, belicosidad o fantasía. A partir de estos conceptos y de estas características del lenguaje técnico, el modelo propio se centra en la producción de objetos escultóricos, artefactos corporales, performance y foto-performance.

La serie o el modelo se define así, como producto de posiciones artísticas frente a la situación social y personal del conflicto colombiano, asumidas simbólicamente desde el goce estético y poético de vivir en un contexto de guerra menor.

Imagen 180: Identificación de la serie de creación propia.



Elaboración propia.

La ecuación o estructura se analiza según los lenguajes artísticos recurrentes, los temas o conceptos que se abordan y reflexionan poéticamente desde el arte, los campos o disciplinas que se mezclan, permitiendo definirla de la siguiente manera:

Gráfica 21: La ecuación artística o estructura del modelo creativo.



Elaboración propia.

4.3.3. La extensión del cuerpo a partir de artefactos corporales.

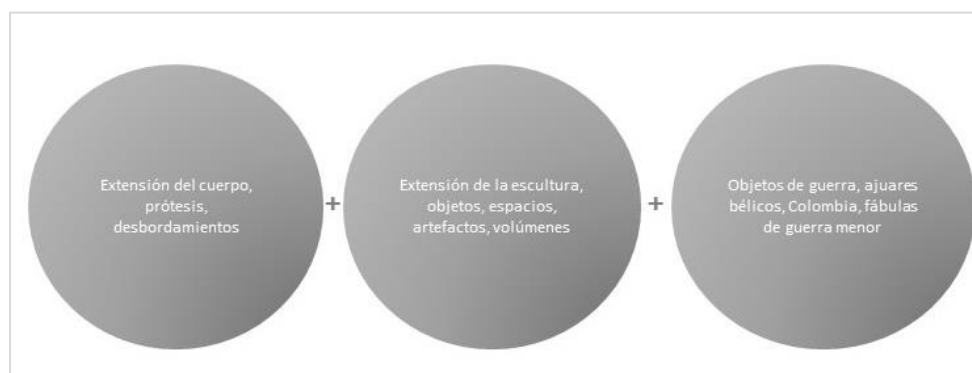
Partiendo de las nociones de guerra menor que encarno como colombiana y como artista, me pregunto inicialmente por ¿Cuáles son mis combates o mis guerras?, ¿Con qué partes de mi cuerpo enfrento mis batallas? Y ¿Cuáles son mis armas predilectas?

Para dar respuesta, identifico que mis guerras son cotidianas, que la situación de violencia en la que se encuentra mi país me ha convertido en una guerrera sin bando, en un soldado sin ejército. La guerra nos ha permeado, está en cada uno de nosotros. Ninguno de los que nos encontramos aquí, ahora en Colombia, hemos tenido un instante de paz que nos permita distanciarnos y

sedimentar esta violencia que nos constituye, esta guerra que nos encarna, ni hemos tenido el ritual que se necesita para exorcizarla de nuestro imaginario y darle paso a la tan mencionada paz. Cómo ubicarnos en el punto de vista del que observa a los hombres con la guerra adentro, ciegos e inmóviles, mudos y atónitos, contaminados hasta la mímesis. Somos guerreros solitarios, como dice Garavito Ponce. Desde este punto de vista, que se acerca a una ficción construida desde una narrativa bélica y lúdica, irrisoria al mismo tiempo, ya que el arte así lo permite, me doy el permiso de hablar desde el lenguaje simbólico, de gritar desde las formas, desde el material y desde el cuerpo, jugando así con el lugar de la victoria.

Para comprender cómo se da materia artística al modelo mediante la creación de obras, es necesario explicar cómo entran a formar parte de los procesos creativos los elementos del lenguaje escultórico, performativo, vestimentario e instalativo.

Gráfica 22: Desglose de los elementos de la ecuación o modelo creativo.



Elaboración propia.

La ecuación del modelo plantea en primera instancia la extensión del cuerpo como punto de partida, el interés primordial. Es así que se observarán en los procesos siguientes, las concepciones y pensamiento de la bitácora que muestran que siempre está presente la creación de elementos simbólicos que desborden el cuerpo, que extiendan la silueta o generen distorsiones o complementos de la anatomía, como prótesis o accesorios, vestuarios u objetos que están en conjunción con la corporalidad haciendo una unidad.

Estos elementos simbólicos se comportan desde los lenguajes de la guerra y las fábulas de guerra menor descritas, haciendo uso de las formas de lo puntiagudo, los ángulos agudos, las líneas radiales, las aglomeraciones de líneas rectas aleatoriamente y las acumulaciones de geometrías agudas.

El lenguaje de la escultura se ve como parte activa de las propuestas ya que siempre hay un desarrollo del volumen, de la forma, mediante tratamientos de materiales como metales, espumas, maderas, papel, con propósitos de conformar estructuras, sólidos que van al cuerpo. Para lograr esta materialización volumétrica donde se pueda controlar la forma, es necesario desarrollar la gramática de la escultura que aborda la geometría, los pliegues, la realización de texturas, la expresión artística de los materiales frente a las formas y ergonomía del cuerpo, por tanto, se

desarrollan estructuras internas y modos de relacionar material y cuerpo para expandirse en el espacio. Puntas, escudos, máscaras, hombreras, coderas, bozales, metáforas bélicas, todas ellas hacen parte de los procesos creativos que materializan los artefactos corporales desde los conceptos de guerra menor.

Por otro lado, el modelo o ecuación creativa involucra como input el diseño de vestuario, que como disciplina permea permanentemente el ejercicio creativo en la medida que las prendas se asocian al lenguaje del arte que atañe a la escultura, es una escultura que se habita por el cuerpo y una prenda que se extiende del diseño hacia el arte. “El vestido en la performance actúa como una interfaz, es un dispositivo medial y comunicador fáctico, puesto que sitúa al espectador y se vuelve índice o índice de la intención afirmativa del artista sobre el espacio escénico” (Hoyos, 2020). Los vestidos son formas simbólicas que además de otorgar nuevos significados al cuerpo y extenderlo hacia el espacio, proporcionan una asociación con los objetos cotidianos, con los volúmenes geométricos, con expresiones artísticas más que del campo específico del diseño. En este sentido, el estudio de las medidas del cuerpo, las formas anatómicas, la relación material y volumen corporal ayudan a entender el ejercicio creativo; del mismo modo que el diseño de acceso cierre y sostén, permiten que la escultura se vista, es decir, que funcione como vestuario.

En la segunda parte de la ecuación creativa se nombran los artefactos construidos en clave de la taxonomía de la tesis: *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido*, todos ellos desarrollando un lenguaje construido desde los conceptos de guerra menor, a partir de la violencia en Colombia, desde donde no se tomará posición de partidos políticos, ni de bandos militantes, ni mucho menos de víctimas, sino que se tomará esta situación de conflicto como parte inspiradora de la creación, como dice el filósofo colombiano Garavito Ponce “no dejarse colocar en la condición de víctima, víctima de la guerra o la catástrofe[...] el guerrero deleuziano es quien está en trance de variación continua a partir de las circunstancias concretas del conflicto”. A continuación, se muestran los procesos creativos desarrollados dentro del marco de la presente tesis, materializados desde los lenguajes de la escultura, el diseño de vestuario, la performance y la instalación, nombrados cronológicamente y permitiendo ver cómo el ejercicio de fundamentación teórica y de investigación de artistas de los capítulos dos y tres respectivamente, permiten nutrir el ejercicio de pensamiento mediante la praxis artística, fortaleciendo las apuestas de la investigación-creación, que reta la generación de conocimiento convencional desde una nueva metodología que posiciona al arte como modo de producción de pensamiento.

Gráfica 23: Desglose de los resultados esperados de la ecuación o modelo creativo.



Elaboración propia.

Siguiendo a Luis Camnitzer (1937, Lübeck) artista, poeta visual, crítico, profesor y teórico uruguayo nacido en Alemania y residente en Estados Unidos desde 1964, en su conferencia titulada *El arte como forma de conocimiento*, en la Universidad de Málaga dictada en el año 2016, que “la diferencia mayor entre el arte y la ciencia es que en el arte se permite especular sin tener que respetar la causalidad o la lógica” (Camnitzer, 2017, pág. 17), pero eso sí, señala que a los artistas no se nos exime de ser responsables, ser rigurosos, servir al bien común y tener explicaciones de sus actos estéticos. De esta manera, los procesos que se mencionan a continuación dan respuesta a una hipótesis planteada sobre la extensión del cuerpo mediante los artefactos corporales que se crean a partir del arte y del diseño, y lanzan una fabulación de guerra como posicionamiento lúdico y simbólico frente al conflicto de violencia colombiano, creando otras nociones de pensamiento basado en el arte y la estética, sin intentar solucionar ningún conflicto de intereses o diferencias ideológicas en el contexto del país, pero sí dejando ver cómo el arte activa la lógica, desafiarla mediante la creación de metáforas, sinécdoques, hipérboles y otras figuras retóricas que permiten evocar situaciones sensibles diferentes.

Después de entender la ecuación, se procede a evidenciar su puesta en marcha mediante las obras.

4.3.3.1. Creación artística de *Cuerpo-objeto*: Foto-performance *Cuerpos bélicos*.

Desde la conceptualización planteada en el anterior apartado, extraigo mi sentimiento sobre la situación actual y propongo otro tipo de combate, una fabulación que disponga mi cuerpo de guerra ante un espectador que tiene latente el ruido de la explosión, que activa en su experiencia estética la actitud defensiva que aquí se impone día a día, la reacción estática de una masa humana que no reacciona frente a los ataques que permanentemente recibe. Como dice Baudrillard en *Las estrategias fatales*, mientras reflexiona sobre el otro como sujeto deseante al que, como estrategia, se puede uno anticipar, se puede así confabular que la sociedad a la que pertenezco es parte de la batalla minoritaria en la que vivo, y que esta masa tiene bajo su superficie una revancha sutil, una

respuesta a la seducción instantánea, “Aunque sólo fuera para cambiar, sería interesante concebir la masa, el objeto masa como un poseedor de una estrategia desilusionada, ilusoria, alusiva, correlativa de un inconsciente al fin irónico, alegre y seductor” (Baudrillard, 2000, pág. 99). Pues bien, esta estrategia la he asumido desde la palabra, la boca, la voz. Por esto comienza a esbozarse un combate desde el rostro.

Imagen 181: Procesos de bitácora, boca y belicosidad.

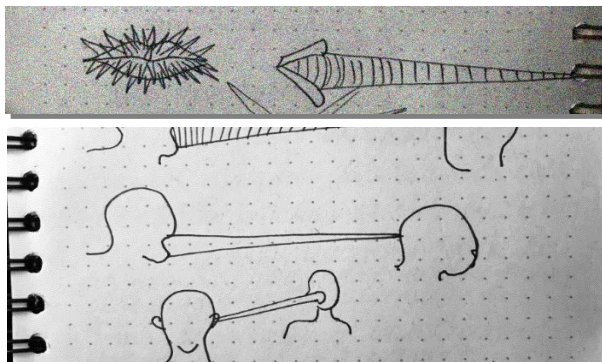


Imagen de archivo de la autora.

Boca que pringa, palabra que chuza
Voz que alienta, desgarrada, a levantarse y esperar
Ataques desde afuera para un contraataque desde adentro
Porque del corazón nacen las palabras...qué tendrá este corazón que afila el verbo y sale
desmedido hacia el otro, como un golpe, como un sable, como una bomba por estallar
Cortada implacable, herida en la carne ajena. (Naranjo M. I., 2001).

Imagen 182: Prototipo de artefacto corporal.

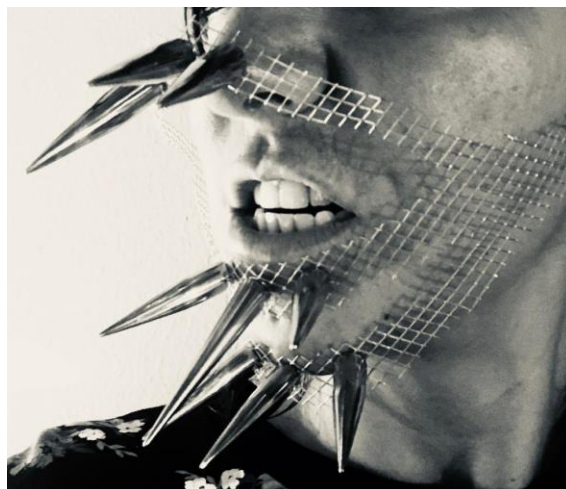


Imagen de archivo de la autora.

Prototipo creado con malla metálica o angeo y herrajes sobre el rostro propio. A partir de este boceto escultórico o material, se procede a profundizar en la conceptualización. Es un artefacto

relacionado con los objetos que se propone producir afectos relacionados con el ataque y la defensa desde la boca. Una actitud de guerrera llevada a cabo desde el arte.

Imagen 183: Artefacto corporal en acción performática *Cuerpos bélicos*.



Imagen de archivo de la autora.

Imagen 184: Conceptualización de la guerra menor en bitácora.

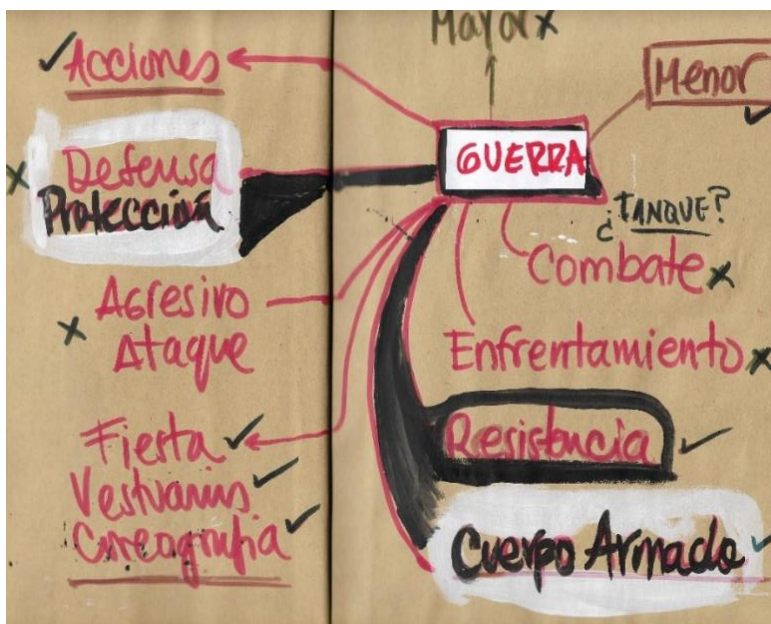


Imagen de archivo de la autora.

Cuerpo-objeto que se instala en el cuerpo como una prótesis de guerra. Armazón irrisorio hecho con material cotidiano. Una prótesis roja hecha con palillos de madera, taches de vestuarios, clavos de acero, tachuelas y pintura sobre una máscara de espuma recubierta con látex.

Imagen 185: Foto-performance Cuerpos bélicos. Máscara roja.



Imagen de archivo de la autora.

Esta performance consistió en salir a las calles vacías y silenciosas del centro de Medellín, en las elecciones de gobernadores y alcaldes del 2019, como una guerrera solitaria, indefensa y desarmada, pero con su ejército en la boca, sin poder hablar, solo con la presencia de la guerra como rostro.

La segunda prótesis de esta serie fue negra, realizada a partir de la misma materialidad de base que la roja, espuma y látex, ataviada de material de la cultura popular con referencia a la estética bélica, como objetos puntiagudos tales como tenedores, tijeras de juguete, soldaditos de plástico, clavos, herrajes y alambre. La foto-performance consistió en salir a caminar diciendo la verdad desde el silencio, como el parresiasta que expone lo que tiene que decir con valentía, en las calles del centro de Medellín mientras se realizaba el paro nacional frente a la reforma tributaria, del 2019.

Imagen 186: Foto-performance Cuerpos bélicos. Máscara negra.



Fotografía tomada en el Parque de las Luces de Medellín, lugar de encuentro para salir a la marcha civil. Imagen de archivo de la autora.

Ambas foto-performances, incluidas dentro de la obra *Cuerpos bélicos*, fueron expuestas en la VII Bienal internacional de performance de PerfoARTnet.org en el 2021, cuando llevaba unos meses de iniciar el estudio del doctorado.

4.3.3.2. Creación artística de *Cuerpo-objeto*: Foto-performance *Juegos menores*.

Los escudos patrios son el símbolo más representativo de las naciones, pues contienen sus historias y narran los acontecimientos que forjan su identidad. Para esta foto-performance “*Juegos menores*”, la escenografía está constituida precisamente por los tres escudos que describen el lugar de nacimiento y vida de la autora: el país de Colombia, el departamento de Antioquia y el municipio de Medellín. La guerra menor se materializa desde la acción silenciosa de ubicarse debajo de estos tres emblemas, los cuales están exhibidos en las paredes del Claustro de San Ignacio, ciudad de Medellín. En esta obra se plantean cuestionamos políticos que cabrían ser relacionados con las preguntas que se hace Carlos Mario Perea en la introducción de su texto: ¿Bajo qué armaduras simbólicas opera la violencia en Colombia? ¿Desde qué discursos hace su histórica presencia?

Imagen 187: Foto-performance *Juegos menores*.



Fotografía de performance. XV Subasta virtual de obras de artistas nacionales e internacionales Casa Tres Patios, 2021. En: <https://subasta.casatrespacios.org/product/maria-isabel-naranjo-cano-juegos-menores/>, archivo de la autora.

El escudo de armas de la República de Colombia, ubicado en el centro de la imagen es el emblema heráldico que representa al país, y que, junto a la bandera y el himno nacional, tiene la categoría de símbolo patrio. En este caso se observa de manera central el escudo, el cual está compuesto por varios elementos que se describen a continuación, según la página de la Cancillería colombiana:

El escudo de armas de la República de Colombia consta de tres franjas horizontales. El cóndor, ave de nuestros Andes, simboliza la libertad [...] En el tercio superior sobre fondo azul, hay una granada de oro abierta, con tallo y hojas también de oro, que evoca a la Nueva Granada, nombre que llevó Colombia en el siglo XIX. A sus lados se ven dos cornucopias [...]. En el medio sobre un fondo de platino se ubica un gorro frigio. En el tercio inferior sobre aguas marinas, dos buques con las velas desplegadas aparecen a lado y lado del Istmo de Panamá, que simboliza los dos océanos que bañan al país [...] (Cancillería de Colombia, s.f.).

El escudo de Antioquia, el cual se visualiza en la parte derecha de la imagen, es el emblema más representativo del departamento.

Consiste en un blasón en forma española [...] en cuyo interior se encuentra un paisaje. [...] Al fondo se observan otras montañas, estas en color verde, y el cielo en azul celeste. Entre las palmeras se ubica una matrona sentada y vestida con ropas al estilo indiano [...] sostiene en su mano derecha un gorro frigio con intención de llevarlo a la cabeza (Gobernación de Antioquia, s.f.).

El escudo del municipio de Medellín, ubicado a la izquierda de la imagen de la foto-performance, se compone de campo azul en el cual se representa un torreón de oro y sobre la puerta un escudo de siete armas con quince casillas, siete azules y ocho de oro. En la parte superior dos torreones y en medio de ellos la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, Patrona de la ciudad de Medellín. En el Archivo Histórico de Medellín, se encuentra La Real Cédula dada en Madrid por el Rey Carlos II, en donde fue concedido el escudo de armas de la ciudad, a continuación, se presenta el texto, teniendo presente que se copia la ortografía de la época:

Por cuanto el Cabildo, Justicia y Regimiento de la Villa de Nuestra Señora de la Candelaria de Medellín que se a fundado en el sitio de Anna en la provincia de Antioquia me a suplicado en carta del veinte y quatro de junio del año passado de mil seiscientos y setenta y seis fuese servido de darle Armas para el lustre de Ella, como las tienen las demás, y habiéndoseme consultado sobre ello por los de mi Concejo de las Yndias, he tenido por bien de concederla las mismas armas que tiene la Villa de Medellín en la provincia de Estremadura en estos Reynos y con un escudo Campo Azul y en él un Torreón muy grueso redondo todo alrededor almenado, y sobre él un Escudo de Armas (Alcaldía de Medellín, s.f.)

Comprendiendo la relevancia simbólica de estos escudos y la importancia de que se encuentren todos en un mismo espacio, como tres placas de yeso de gran formato instaladas en el espacio central del Claustro de San Ignacio, perteneciente a Comfama, Caja de Compensación Familiar en Medellín, se puede inferir que es un espacio de poder constituido por los emblemas gubernamentales.

La performance consta así de ubicarse debajo de ellos con la cabeza dirigida hacia estos elementos portando una prótesis facial o máscara bélica, descrita en foto-performances anteriores (*Cuerpos bélicos*), ahora la obra se compone desde una toma fotográfica en contrapicado que permite crear una sensación de imponentia, instalando una paradoja, una crítica, una suerte de acción simbólica que se dirige hacia los emblemas pero desde la instancia bélica minoritaria asumida desde la performance.

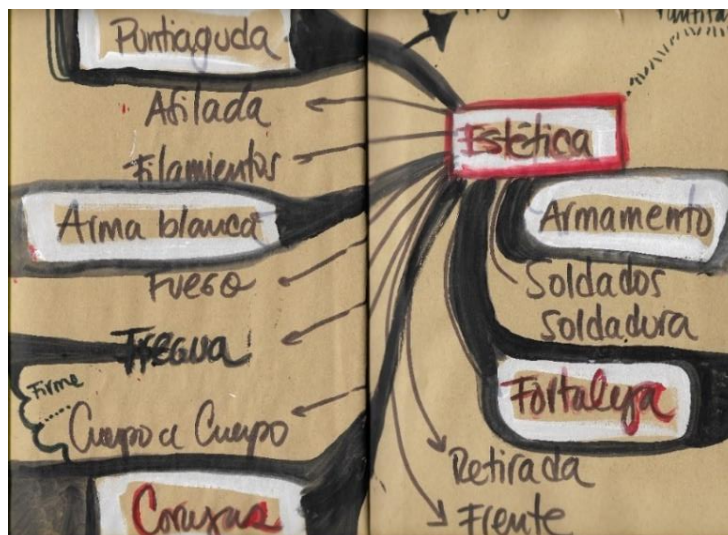
Se despliegan así las tensiones y posicionamientos críticos frente a la política del país, del departamento y de la ciudad, poniendo el foco de interés en cómo cuestionar las imágenes que ya están allí, en los medios, en la historia; intentando crear una nueva narrativa conectando los emblemas con el cuerpo mediante la prótesis. Esta pieza funge como acción simbólica y política en donde se observa la extensión del cuerpo mediante la noción de *Cuerpo-objeto*, permitiendo al rostro ampliarse en los haces, generando un rostro puntiagudo que ataca desde la distancia o se

defiende desde abajo y haciendo alusión al título *Juegos menores*, ya que la performance permite instalar el juego transgresor desde la presencia del cuerpo y su posición ideológica de cuestionamiento asumida desde el devenir menor del guerrero deleuziano que se asume simbólicamente mediante esta obra. La foto-performance hizo parte de la XV Subasta virtual de obras de artistas nacionales e internacionales Casa Tres Patios, 2021 y posteriormente se incluyó de manera análoga en la exhibición *Mujeres Públicas*, en la Galería Paul Bardwell del Colombo Americano, la cual se describirá más adelante.

4.3.3.3. Creación artística de *Cuerpo-vestido*: Foto-performances *Mirada blanca* y *Campo de afectos*

Estas foto-performance se ubican en la noción *Cuerpo-vestido* y transitan o dialogan con la tipología de *Cuerpo-objeto* de manera fluida. A partir de las nociones de guerra que se han construido hasta el momento, se presenta la conceptualización de la obra *Mirada blanca*, foto-performance que fue expuesta en el II Encuentro internacional de mujeres artistas, de Chile, organizada por Ecoasociarte y MUA internacional, en el 2021.

Imagen 188: Conceptualización en bitácora para *Mirada blanca* y *Campo de afectos*.



Archivo de la autora.

La estética del armamento continúa, ahora se conceptualiza una perspectiva de arma blanca, como parte de una estrategia de resiliencia o retirada. Mi propuesta es el devenir de un ritual doméstico, prosaico y femenino que se celebra en la cocina, durante y después del dolor. Confinadas en el hogar, las mujeres lloramos, perdonamos y curamos nuestros recuerdos heridos y nuestras ficciones.

Imagen 189: Proceso creativo en bitácora para Mirada blanca y Campo de afectos.



Archivo de la autora.

En ese espacio desolado de mi memoria y de mis días, solo quedan los fragmentos menores, las pequeñas esquirlas de armadura inscritas en mi cuerpo a manera de traje ritual que alude a una posibilidad de instalarse de otra manera en la vida cotidiana, sanando las heridas, cocinando los vacíos, limpiando la memoria de muchas mujeres que yace en mi cuerpo.

Imagen 190: Procesos técnicos de artefactos corporales para Mirada blanca y Campo de afectos.



Fotografías de detalles visuales de artefacto y trabajo en el taller. Archivo de la autora.

La conceptualización se enfoca en los afectos después de la vivencia de una guerra en solitario . Se pretende crear artefactos corporales mediante artefactos que sean una suerte de analogías con las partes de los trajes de guerra que protegen, tales como coderas y hombreras, un cuerpo-defensa en relación con el contexto desde nuevas aproximaciones poéticas.

Imagen 191: Ensayos de corporeización de *Mirada blanca* y *Campo de afectos*.



Fotografías de registro de adecuación de los artefactos vestimentarios al cuerpo. Archivo de la autora.

Es así que el proyecto define a la artista nuevamente como una guerrera deleuziana, que propone hacer del uso menor de la guerra un estilo de vida, generando una poética creada a partir de cientos de cebollas y unos artefactos vestimentarios puntiagudos, protecciones o armaduras, en medio de una instalación visual que, mediante la fotografía, permitan afectar las situaciones de muchas personas apiladas en mí como heridas sanándose, capa por capa, desde la relación entre mi cuerpo y los rituales domésticos del cocinar cebollas, mientras se transmuta y limpia nuestra historia, en silencio. Se esbozan estas premisas:

- Acciones del dolor
- Acciones de la resiliencia
- ¿Quiénes lloran a sus familias?
- ¿Quiénes lloran sus dolores domésticos?
- ¿Quiénes cocinan?
- Llorar cocinando: partir cebollas

Se pretende vivir un proceso de creación plástica como batallante en tregua, como “aquel, que asumiendo pequeñas guerras locales, que incumben la vida, construye en este sentido una forma de existencia, de existencia en el combate solitario, como un nómada auténtico, como un anacoreta o como un gitano” (Márquez J. , Gilles Deleuze - Michel Foucault, *El continente fascinante de la filosofía moderna*, 2007, pág. 157). De esta manera se crea una escenografía con la estética de la ruina mediante las cebollas y las cáscaras.

*Nana de las cebollas*¹⁸ que seguramente cocinará cientos en tiempos difíciles, con los trozos esparcidos
por la casa,

Con la mirada baja y el cuchillo en pie, afilado y esperando.

¹⁸ *Nana de las cebollas* es un libro del poeta Miguel Hernández y canción de Joan Manuel Serrat.

Una acción de siempre, una acción de muchos.
Llora mientras tasajea, llora mientras comparte la pena.
Aún no se quita su armadura, permanece con ella por si acaso,
Por si de pronto estalla, por si explota algo, por si algo viene hacia ella.
Cocina con su armamento a cuestas,
Cocina su armamento blanco,
Cocina y llora, sana y pasa el tiempo (Texto poético propio).

Imagen 192: Procesos de instalación para foto-performance Mirada Blanca.



Fotografías de emplazamiento de cebollas para foto-performance. Archivo de la autora.

Desde la potencialidad poética del arte y desde la experiencia creativa se plantea la posibilidad de crear tensiones simbólicas con la realidad de nuestro contexto desde la reconfiguración del estar en el mundo a partir de una narrativa blanca, por capas -como la cebolla-, ilusoria, corporal y puntiaguda que afecte a los espectadores, a quienes transitan el mismo espacio tiempo de guerra, llanto y olvido que yo, un espectador que tiene latente el ruido del metal y el sabor salado de las lágrimas, que se arma día a día exponiendo su batalla distópica para intentar sobrevivir perdonando.

Imagen 193: Escenografía para foto-performance Mirada Blanca



Registro fotográfico del espacio para la acción performática. Archivo de la autora.

La escenografía está lista, la invasión se ha instalado. Por montones las lágrimas, en los rincones y encima de la nevera, sobre la alacena y encima del fogón, recorren la madera, pasan por encima, merodean las canastas y se instalan en su propio campamento. Un escuadrón de llanto espera el cuerpo, quien se prepara para entrar.

El cuerpo en situación de performance es un transgresor, es la posibilidad de la transformación, de la variación simbólica. Se viste de blanco, se peina y despeina, se maquilla para enfatizar su pena y se pone un delicado fragmento de media de su propia ceremonia matrimonial para callar mientras cocina. No es una víctima, es una encarnación de la batalla desde una posición resiliente. Blanco paz, blanco agua, blanco frío, blanco nada. Silencio blanco, lágrimas transparentes, silenciosa posición, callada novia que porta medias blanquecinas y ahora las lleva en su rostro. Blanco rostro, blancas cebollas. Clara, silenciosa y puntiaguda, peligrosa armadura, plateada resistencia, adornada armadura. Un cuerpo armado, esperando, llorando y sanando.

Imagen 194: Resultado final foto-performance Mirada blanca.



Archivo de la autora.

La siguiente obra de foto-performance, titulada *Campo de afectos* nace a la par de *Mirada blanca* durante el 2021, aunque su exhibición ocurrió en el 2022, cuando fue seleccionada para participar en la I Bienal internacional de arte, ciudad de Cali, Colombia.

A partir de esta acción, se integra la invitación al campo abierto, al paisaje. El campo es un lugar de bastante vulnerabilidad en Colombia. La guerra se ha instalado entre montañas. Los árboles susurran tiroteos, las flores develan la explosión. La foto-performance *Campo de afectos* nace entonces como una deriva de la obra *Mirada blanca*, confinada en el lugar de los campesinos. *Cuerpo-vestido*, extendido como armadura en el lugar del conflicto soterrado y de la guerra a campo abierto. Pero también es una relación con el *Cuerpo-objeto*, ya que los elementos vestimentarios que van a hombros y codos dialogan con la indumentaria desde su objetualidad, su presencialidad matérica concreta.

El diseño del vestuario se concibe como una unidad blanca, que emana una paradoja, entre la tranquilidad que se percibe mediante el color blanco, la falda larga y el tronco cubierto, neutral,

manga larga que cubre los brazos, encaje blanco que cubre el rostro, se aproxima al mismo tiempo la belicosidad de los artefactos, con puntas de madera, herrajes y plástico, presentando una poética antagónica.

El *Cuerpo-vestido* se construye como una metáfora de explosión, de arma blanca, en medio de la cocina, en medio de la cotidianidad. Cuerpo extendido desde el armamento inofensivo, desde las líneas que amplían hacia el espacio las geometrías corporales y crean unos nuevos haces que intentan configurar simbólicamente el nuevo cuerpo ataviado de ornamento peligroso.

Imagen 195: Foto-performance *Campo de afectos*.



Fotografías de la serie en espacio natural. Archivo de la autora.

Con sus cestos llenos de cebollas, el cuerpo habita el paisaje. Ya no corta nada, ya la acción es la estancia, la contemplación, es la no acción. Cuerpo quieto entre el prado verde que rodea la soledad del espacio, cuerpo blanquecino acompañado de su cosecha. *Cuerpo-vestido* ataviado de lanzas, abrazando los frutos en soledad. Las prótesis en codos, hombros y boca configuran accesorios que, junto con el vestido blanco, constituyen una unidad bélica que aproxima la guerra a la instancia de la paz. El color blanco como símbolo universal de la paz y virginidad trae consigo una acción pacífica, tranquila, pero que por la forma de las puntas alude a la dureza de la violencia que habita el territorio. La foto-performance permite captar el espacio y el tiempo en una imagen que ofrece una narrativa simbólica desde la interacción de los elementos como las canastas de cebollas, el *Cuerpo-vestido* y el paisaje rural.

4.3.3.4. Creación artística de *Cuerpo-objeto*: Performance *Ficciones bélicas* y video-performance *Ficción bélica minoritaria*.

Más adelante surge *Ficciones Bélicas*, una instalación artística basada en la foto-performance que nace a partir de una acción performática desarrollada en el paro nacional del 28 de abril de 2021. La artista caminaría en aquella marcha, pero desde el habitar su estrategia minoritaria mediante el símbolo. *Cuerpo-objeto* que deviene prótesis facial.

Imagen 196: Procesos de conceptualización y creación en Bitácora de Ficción bélica.



Archivo de la autora.

El artefacto bélico vuelve al rostro, ahora ocupando casi la totalidad, deviniendo armadura, y sin espacio para el habla. Vestiría el armamento desde su rostro, llevaría la guerra instalada en su fachada, mientras camina con los marchantes. La extensión del cuerpo se logra desde la prolongación de líneas, chuzos, clavos, material metálico que adherido a la piel mediante espuma y látex funciona como prótesis bélica, blanca y algo irrisoria, pues las puntas se doblan, blandas como plumas solo atacan los ojos, la vista de quien camina junto a ella.

Imagen 197: Foto-performance Ficciones bélicas, avenida Oriental, Medellín.



Fotografía de primer plano. Archivo de la autora.

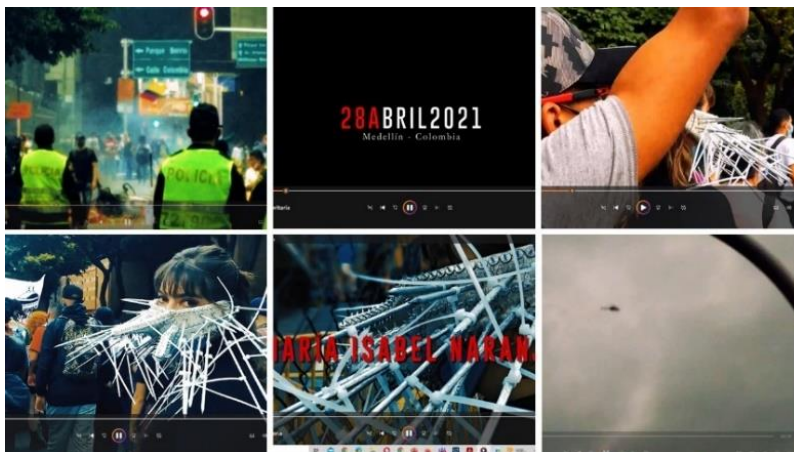
Imagen 198: Imagen 18: Foto-performance Ficción bélica, Marcha Paro Nacional, abril 2021.



Fotografía de marcha con artefacto corporal. Archivo de la autora.

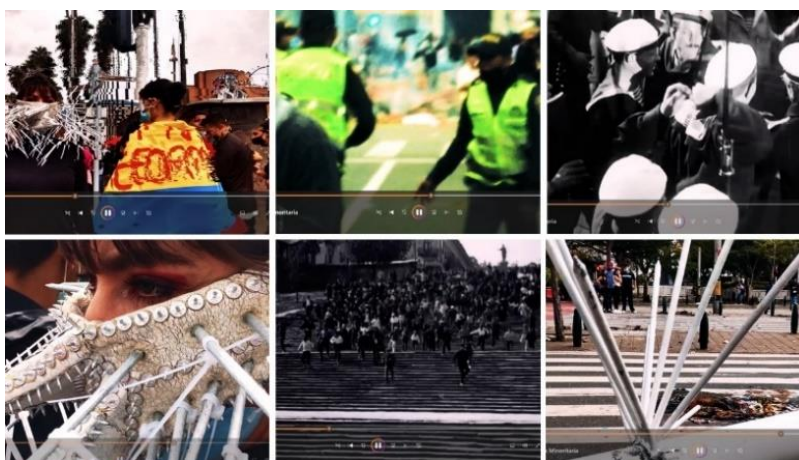
La obra se definió de dos maneras, como foto-performance, bajo el título *Ficciones bélicas*, que fue expuesta en el marco de ARTBO 2021 (Feria de arte contemporáneo más relevante en Colombia, como parte de la galería Marte 247 Bogotá en el marco de la exposición *Des-horizontes*, curada por Sol Astrid Giraldo, la cual estaba compuesta por cuatro fotografías de la acción; y la segunda producción artística derivada de esta acción performática fue *Ficción bélica minoritaria*, instalación artística expuesta en la colectiva *Mujeres públicas*, Galería Paul Bardwell del Colombo Americano, Medellín 2022, curada por Sol Astrid Giraldo.

Imagen 199: Ficción bélica minoritaria, Video-performance, 2022.



[Fotogramas del video]. Edición y fotografía: Santiago Cano. Música: Kevin McLeod. Imágenes de archivo: Serguéi Eisenstein— Película *El acorazado Potemkin*, 1925. [Fotogramas del video]. Archivo de la autora.

Imagen 200: Ficción bélica minoritaria, Video-performance, 2022.



[Fotogramas del video]. Edición y fotografía: Santiago Cano. Música: Kevin McLeod. Imágenes de archivo: Serguéi Eisenstein— Película *El acorazado Potemkin*, 1925. Fecha de producción 2022. [Fotogramas del video].

Este proceso creativo también tuvo una versión como instalación artística en donde la pieza principal era video arte, llamada *Ficción bélica minoritaria*, desde donde se recrea una analogía de caos civil a partir de la película *El acorazado Potemkin*, del año 1925, la cual fue dirigida por el

cinéasta soviético Serguéi Eisenstein. Este filme, perteneciente al cine mudo, reproduce el motín que ocurrió en *El acorazado Potemkin* durante 1905, cuando se entra en rebelión contra los oficiales de la armada. Esta película fungió como historia paralela a lo que ocurría en Colombia durante los paros y marchas, pues en medio de la tranquilidad, siempre se esperaba que algo explotara, se saliera de control. *Ficción bélica minoritaria* contempló pues el video-performance más fotografías y esculturas de obra retrospectiva referente a los artefactos corporales puestos en escena performática urbana, como *Juegos menores (Foto-performance)*, *Cuerpos bélicos (Foto-performance)*, *Ficción bélica (Foto-performance)* y *Ficciones (escultura y fotografía)*.

Imagen 201: Instalación Ficción bélica minoritaria, en exhibición Mujeres públicas, 2022.



[Foto-performance, esculturas, artefactos corporales, video-performance en pantalla]. Archivo de la autora.

Imagen 202: Detalles de obra Ficción bélica minoritaria en sala, 2022.



[Foto-performance, esculturas, artefactos corporales, video-performance en pantalla]. Archivo de la autora.

4.3.3.5. Creación artística de *Cuerpo-vestido*: Foto-performance *Piel-coraza*.

Ahora bien, en la secuencia productiva, la propuesta de la serie continúa creciendo desde sus conceptos de guerra, conflicto y violencia, unidos a la estrategia interdisciplinaria entre el arte y el diseño para la creación de artefactos corporales, ahora con un fin creativo desde el *Cuerpo-vestido* a partir una mirada noticiosa.

En octubre de 2021, se informa mediante el periódico *El Colombiano*, en su versión online, que Colombia es el cuarto país en la región latinoamericana, en materia de gastos militares. En primer lugar, está Paraguay con un 33% en inversión militar, le sigue Honduras con un 22%, Nicaragua con un 18% y Colombia con un 13%. Inteligencia militar y armamento son las dos mayores inversiones. Se intenta conceptualizar los términos que aparecen en la narrativa periodística, darles imagen geométrica, sintetizar y abstraer. Hay un juego con las palabras para formar parejas que se asocian al cuerpo de artista.

Imagen 203: Procesos de investigación de *Piel-coraza*.



Archivo de la autora.

Se analizan las fotografías que acompañan la noticia y se extrae la forma del carro acorazado o el vehículo de guerra, el carro tanque como se denomina popularmente a este objeto de guerra. Se estudia su silueta, la sensación de fortaleza, de coraza, se juega con la palabra acorazado, coraza, cabeza. Cuerpo y coraza, cuerpo acorazado. La fuerza armada. La inteligencia militar, la inteligencia y el armamento, la coraza y la cabeza, Cabeza más cuerpo acorazado.

Imagen 204: Procesos de investigación en bitácora, de Piel-coraza.



Archivo de la autora.

Bloque, volumen, objeto, cajón, tanque, coraza, sólido, geométrico, duro, fuerte. Nace entonces la necesidad de unir cuerpo y coraza.

Imagen 205: Procesos de conceptualización corporal de Piel-coraza.

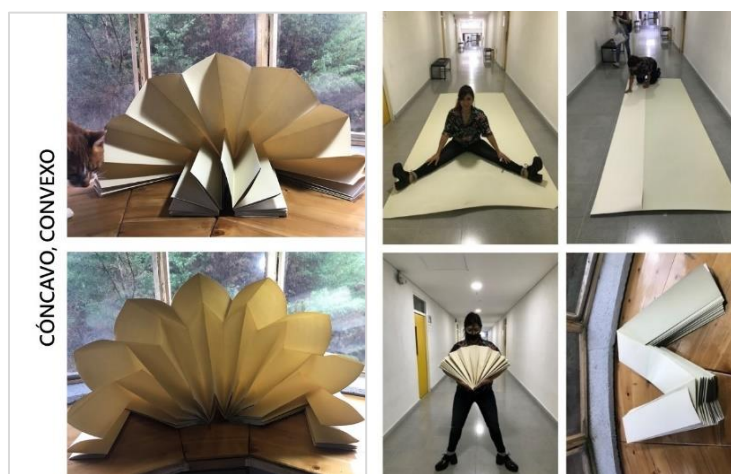


Archivo de la autora.

Nace así el proceso creativo de Piel-coraza a partir del papel. Material de juego para hacer plegados, origami, figuritas hechizas para entretener. Barquitos de papel, soldaditos de mentiras, armadura blanda, vestido metáfora.

Se crea una especie de habitáculo, un bloque geométrico que funciona simbólicamente como fortaleza. Será considerado también como un fuerte, un castillo, un espacio-vestido, una forma que se instaura en mi cuerpo.

Imagen 206: Procesos creativos y productivos de *Piel-coraza*.



Archivo de la autora.

*La fortaleza que yo habito no tiene torres en donde esconder mis espadas,
La puerta que separa sus coqueteos de los míos ha preparado sus rincones, dobleces, corredores para
atrapar el azar que me depara.
Se arrincona mi equipaje arrojándome a sus aristas para sacarme de quicio,
Y soy yo quien, sin quererlo, pronuncio las palabras y la puerta se abre. Sale de la fortaleza todo un
escuadrón de pliegues merodeando mi cuerpo como quien quiere la presa.
Justo extiende su abanico blanquecino y mis botas sosteniendo mi ansiedad vacía. Primer doblez para la
estrategia suculenta, continúa que esto no te chuzo. (Naranjo M. I., 2001)*

Se crea una coraza como un *Cuerpo-vestido*, según mi cuerpo, para ser portado como un vehículo acorazado. El tanque de guerra con el cuerpo adentro, el vehículo de combate con carne y cabeza.

El aniquilamiento de la muerte no es nada, puesto que ya era todo, puesto que la vida misma no es más que fatuidad, vanas palabras, ruido de cascabeles. Ya está vacía la cabeza que se volverá calavera. En la locura se encuentra ya la muerte. Pero es también su presencia vencida, esquivada en estos ademanes de todos los días que, al anunciar que ya reina, indica que su presa será una triste conquista *Stultifera navis* (Foucault, 1998, pág. 15).

Mediante esta obra *Piel-coraza*, se plantean cuestionamientos frente a las fronteras entre el cuerpo y el armamento y en cuanto a las fronteras de los lenguajes escultórico y performático en las situaciones interdisciplinarias del arte contemporáneo. En esta foto-performance, el cuerpo expandido de la artista se encuentra en una situación simbólica cargada de belicosidad desde la metáfora del vehículo acorazado, la fortaleza de guerra.

Imagen 207: Resultados de Foto-performance Piel-coraza.



[Foto-performance de seis imágenes]. Obra ganadora del primer premio, III Encuentro internacional de mujeres artistas, Chile. [Foto-performance], archivo personal de la autora.

¿Cómo emplazar el objeto escultórico en el espacio corporal?, la creación de prótesis y prendas vestimentarias volumétricas pueden considerarse como descentralizaciones de la escultura hacia el cuerpo. La primera piel y la segunda planteadas por Hundertwasser, epidermis y vestuario, se entremezclan para conformar un *Cuerpo-objeto* unificado. La epidermis, membrana envoltorio de nuestros órganos dialoga con la piel que conforma nuestro vestuario, carcasa que se fusiona con la estructura anatómica, *Cuerpo-vestido* que habita un entorno desde la simbiosis de sus pieles. La tercera piel de Hundertwasser hace referencia al entorno inmediato, en este caso el paisaje, el campo colombiano, que en la foto-performance funge como espacio de desenvolvimiento de la situación de combate y defensa. Desde esta obra se asume el papel de guerrera minoritaria, aquella que libra las batallas día a día desde su devenir cotidiano, instaurando un acontecimiento sensible desde su presencia corporal y objetual, performática y espacial, para sugerir un cuerpo acorazado y fronterizo, una coraza-armamento, un artefacto corporal de protección que permite el juego con la silueta, la transformación de la forma en una lúdica de conversación entre el cuerpo y el volumen.

La extensión del cuerpo se logra mediante la espacialidad vestimentaria, permitiendo la simbiosis entre cuerpo y coraza, las extremidades se reemplazan, se camuflan, se omiten por el vestido. Formas plegadas que dialogan con la anatomía, replanteando un volumen geométrico que

amplía la noción básica de la anatomía para funcionar como armazón estética híbrida entre el cuerpo y el papel en el espacio.

4.3.3.6. Creación artística de *Cuerpo-vestido*: Video-performance-mapping *Piel-papel*.

Piel-Papel es una apuesta colectiva por generar transdisciplina desde las artes plásticas como la performance, el diseño de vestuario y el diseño gráfico desde su manifestación tecnológica del mapping. Se enmarca en la exhibición Bauhaus Reverberada, realizada en Medellín durante 2022 en varios espacios de ciudad, incluyendo la Casa Enso, galería de El Retiro, Antioquia, en donde expusieron las obras seleccionadas como nuevas versiones de proyectos de la Escuela Bauhaus, apropiaciones, continuidades, con el ánimo de crear posicionamientos desde el arte y el diseño desde un ámbito actual. Mi cuerpo está vestido por un artefacto de papel en el cual Oscar Murillo Cerón proyecta tres secuencias de imágenes lúdicas, que parten de los elementos básicos del diseño punto, línea y plano, planteados desde la Bauhaus. Entendemos que la Bauhaus fue un escenario de mezcla, colaboración y disfrute, en el cual el hacer significaba trabajo en común, improvisación, juego y experimentación (Ackerman, 2006), posibilidad que se materializa en esta propuesta colectiva ya que la acción performática entra en juego con las imágenes y sonidos que se instalan y proyectan sobre el *Cuerpo-vestido*, creando un diálogo con la incertidumbre, quebrando las barreras de la tecnología y ubicándose en la brecha con el arte y el diseño de vestuario, permitiendo la concepción de la unidad al mismo tiempo que de la diferenciación de los elementos que entran en juego.

Imagen 208: Bocetos de acciones bélicas menores para *Piel-papel*.



Archivo de la autora.

La animación que se diseñó para ser proyectada en el vestido partió de pensar lo cotidiano como parte del pensamiento y de la praxis en la Bauhaus. La pregunta ahora se re-contextualizaba desde los escenarios domésticos y cotidianos de la televisión, el supermercado, el habitar matutino el mundo bajo una perspectiva de guerra menor, es decir, uniendo esta cotidianidad con las ficciones bélicas encontradas allí mismo. Es así que se definen tres acciones comunes, partir, cortar y explotar. La animación juega con un martillo para partir paisajes, espacios y objetos, incluye un

cuchillo de cocina, navajas multiusos y compone explosiones de figuras, piedras, elementos visuales geométricos; recorriendo la zona del vestuario y afectando el cuerpo que lo porta, provocando gestualidades sencillas que se acompañan con la música del Ballet Triádico. Así, imagen, *Cuerpo-vestido* y música hacen la triada con la que Oskar Schlemmer jugaba en la creación de esta pieza teatral.

Imagen 209: *Piel-papel, video-performance-mapping. María Isabel Naranjo y Óscar Murillo.*



[Fotogramas], pieza expuesta en la galería Casa Enso, Antioquia, Colombia. Exposición *Bauhaus Reverberada* en su versión realizada en Medellín durante el 2022, como parte de los proyectos que actualizaban la filosofía de la escuela alemana dentro de las prácticas creativas contemporáneas. Video completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=85rF4ZFIG1I&t=1s>

La performance como acontecimiento producido por las variaciones del cuerpo, por la presencia del sujeto en un momento creado desde la sensibilidad y las intensidades del sentir, se enfoca sobre la vida cotidiana en donde los actos de cortar, martillar/partir y explotar se asumen desde los pequeños acontecimientos. Como dice Leifer Hoyos, profesor de performance en la Fundación Universitaria Bellas Artes, FUBA, “los actos performativos no necesitan de la grandilocuencia del teatro barroco o de los grandes espectáculos” (Hoyos, 2020), en este video-performance el cuerpo acude a la economía del gesto del rostro para dar enfoque a la imagen que se proyecta como mapping del *Cuerpo-vestido*. La serie de gestos consientes se trasladan al contexto de la guerra menor en el espacio cotidiano que se muestra mediante la animación de objetos como teléfonos domésticos, instrumentos de cocina, pero también imágenes que han circulado por el mundo televisivo como los estallidos de bombas. La narrativa finaliza con la imagen de la cabeza sola con la proyección de color sobre el rostro y la música del Ballet triádico de la Bauhaus, creando afectos de tensión como consecuencia de las tres series de actos menores bélicos ejecutados. Ya es el cuerpo performático el que se expresa en solitario con pequeños gestos de dureza y de alteración.

En esta obra el vestir el artefacto animado mediante el mapping es en sí mismo un acto performativo, una acción que se construye mediante el uso de la tecnología, el vestuario de papel, la animación y el cuerpo, el cual no solo sirve de lugar para la acción de video-mapping ni tampoco solo es el que lleva puesto el vestuario, el cuerpo es precisamente quien activa la multiplicidad, los devenires de todos los elementos en conjunto.

La serie de artefactos corporales creados hasta ahora dan cuenta de elementos comunes que conforman un lenguaje artístico propio como:

- El cuerpo como soporte y fundamento para pensar el mundo desde el contexto circundante.
 - Actos simbólicos contruidos desde la acción corporal mínima en interacción con el espacio, los objetos y las imágenes.
 - Conceptos que se vuelven forma y que se exploran desde la praxis, permitiendo que la actividad artística devenga investigación y haciendo que las nociones y términos contruidos e investigados devengan materia escultórica, performática, escenográfica, vestimentaria.

4.3.3.7. Creación artística de *Cuerpo-vestido*: Video-performance-mapping *Big-Bang*.

Nos vestimos todos los días con un cierto número de prendas que tenemos en nuestro armario. Las articulamos sobre nuestro cuerpo y devienen formas simbólicas (Mizrahi, 2021).

El vestido es parte de nuestras pieles, es una piel que construimos conscientemente a partir de elementos visuales, matéricos y que nos proveen de nuevos significados. El artefacto corporal que se enmarca desde la noción de *Cuerpo-vestido* conforma una extensión de nuestro ser sensible y cómo este se desempeña, performa, en el lugar. La obra de video-performance se inserta dentro de una propuesta mayor que integra también fotografía y escultura, constituyendo finalmente una instalación artística.

En el caso de la video-performance mapping *Big-Bang*, la ampliación del cuerpo sucede desde la composición de varios elementos: cuerpo, accesorio de cabeza, artefacto vestimentario de papel e imagen proyectada mediante la técnica del mapping. Es una obra creada en colaboración con el diseñador Óscar Murillo Cerón y fue expuesta en la exhibición *El cuerpo vestido desde las artes plásticas y el diseño*, organizada por la Universidad Pontificia Bolivariana y Comfama, llevada a cabo en los espacios del distrito creativo del Perpetuo Socorro, Medellín, en el mes de octubre de 2022.

Big-Bang es una instalación de elementos audiovisuales, escultóricos y fotográficos, que nace de la pregunta ¿Cómo performar la guerra desde el cuerpo y el artefacto vestimentario? A partir de la recopilación de imágenes de actos de guerra que han sucedido en la historia universal, en combinación con videos animados de acciones cotidianas bélicas menores como cortar, partir, rebanar, se crea una narrativa audio-visual que, mapeada sobre el artefacto vestimentario, nos permite dialogar estéticamente mediante la performance.

Imagen 210: Proceso para mapping en cuerpo vestido.



Espacio para la producción de la performance-mapping, la silla tiene una función de descanso para el cuerpo mientras se hace el proceso técnico de máscara de proyección y quedaría tapada por el artefacto vestimentario. Se ensaya la escultura de punta metálica para la posible composición del video. Archivo de la autora.

La escultura metálica es la provocación de la estética de la guerra, incidiendo sobre el espacio del espectador. Una hipérbola del signo básico de la agresión, utilizado desde la prehistoria y actualizado un sinnúmero de veces en el campo de la ingeniería de las armas.

El artefacto vestimentario nace del juego formal de los vehículos acorazados en consonancia con las siluetas que puede formar una explosión o un florecimiento, una bomba o una flor, para dinamizar la imagen, para recrearla desde la idea del pliegue que fragmenta el video mapping sobre el vestuario.

Imagen 211: Proceso creativo y productivo de artefacto vestimentario para Big-Bang.



Proceso de plegado y corte del artefacto de papel. Archivo de la autora.

El artefacto vestimentario anteriormente utilizado para la obra Piel-papel, se repite en su forma básica para conservar la idea de coraza, fortaleza, espacio de contención, pero ahora se modifica con la generación de puntas en sus extremos y así acercarse más al concepto de explosión, idea fundamental de este video. Se incluye en la acción un objeto accesorio blanco para la cabeza con puntas para complementar la sensación de belicidad en unión con la sensación visual de la flora y aumentar la zona de proyección del color. Los brazos de la performer van dentro del artefacto vestimentario para enfatizar la noción de impotencia frente a las explosiones y permitir que se continúe sintiendo como un cuerpo acorazado.

Imagen 212: Proceso de edición de video para Big-Bang.



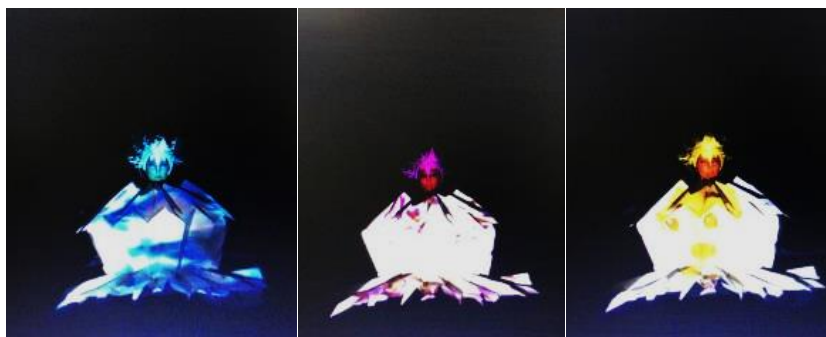
Ensayos visuales de luz, contraste y saturación, mezcla con las imágenes de explosiones de guerra y de brotes de flores.
Archivo de la autora.

La pieza audiovisual juega con los elementos cuerpo, vestido, imagen tecnológica y guerra para explotar la imaginación del espectador hacia la transmutación de la violencia en elementos más poéticos como la naturaleza, signo final de la vida.

Las imágenes que se proyectan no son creadas mediante la animación sino capturas de explosiones de guerras mundialmente reconocidas y repasadas en los medios de comunicación de manera constante, intercaladas con capturas de acceso libre de nacimientos de flores para la parte final.

Luego de la proyección mediante el mapping del *Cuerpo-vestido*, se realizó un proceso de edición en donde se intercalaban las imágenes de las explosiones, tanto de bombas de guerra como de flores naturales, incorporando una propuesta sonora que afectaba los sentidos desde sonidos fuertes, silencios y música tranquila al final.

Imagen 213: Fotogramas de Big-Bang, María Isabel Naranjo y Óscar Murillo.



El cuerpo va con artefacto vestimentario de papel y artefacto de cabeza de espuma, puntas de madera y herrajes.
Archivo de la autora.

La narrativa finaliza al exponer sobre el artefacto vestimentario, los brotes o explosiones de flores, configurando deslocalizar la guerra desde una metáfora natural pacífica, el nacimiento de una flor. Es así que el acto performático se traslada a la noción de vida, pasando de la guerra menor a la vida que se instala en las pequeñas cosas, como la flora natural. La instalación final constó de

una pantalla para el video, fotogramas de la acción de mapping-performance y la escultura metálica de punta.

Imagen 214: Big-Bang. Fotogramas, Video-performance-mapping y escultura, exposición 2022



Instalación de escultura metálica, fotogramas del video y video-performance-mapping en pantalla. Exposición El cuerpo vestido desde el arte y el diseño. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Distrito del Perpetuo Socorro. Archivo de la autora.

4.3.3.8. Creación artística desde la noción *Cuerpo-espacio*: Video-performance Otro vuelo.

Este apartado constituye la formalización final del proceso de investigación doctoral aplicado a la creación artística. Se desarrolla el proceso paso a paso desde la definición de la metodología creativa hasta la evidencia del desarrollo del proceso creativo, para concluir con las obras finales de video-performance y foto-performance que se denominan *Otro vuelo*.

4.3.4. Definición de la metodología creativa.

Con el propósito de ordenar los procesos de creación artística, operando desde el modelo o serie, y bajo la dinámica de la investigación en artes, la profesora Dra. Navalón Blesa propone activar la metodología proyectual de Bruno Munari, el modelo del *arroz verde*, el cual estructura el paso a paso, da sentido a un proceder operativo, conceptual y experimental de las disciplinas del arte y el diseño; y permite reconocer las metodologías de creación artística propias y cómo este proceso pasa a ser una manera de conocer, “El conocimiento del método proyectual, de qué es lo que hay que hacer para hacer o conocer las cosas, es un valor liberatorio: es un «haz de ti» tú mismo”. (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 12). Se concibe entonces que la investigación basada en artes o investigación-creación se constituye como una manera de generar conocimiento y de investigar creando.

Munari ofrece a manera de analogía, la receta del arroz verde como ejemplo para la proyectación de una idea y la solución formal ejecutada desde el diseño y las artes.

Arroz verde

1. Se pican finos, en abundancia y a partes iguales, cebolla y jamón que tenga grasa.
2. Se pone a fuego con un poco de aceite, se deja dorar.
3. Se lavan bien las espinacas, se escurren y se cortan muy finas.
4. Se hierven en agua abundante.
5. Se incorporan al jamón y a la cebolla dorados.
6. Se añade a lo anterior un poco de caldo y se sazona con sal y pimienta.
7. Se deja reducir un poco.
8. Se echa el arroz y se continúa la cocción añadiendo poco a poco cucharones de caldo.
9. Se retira del fuego cuando el arroz está en su punto.

Cualquier libro de cocina es un libro de metodología proyectual

(Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 15)

Desde el ejercicio creativo desde el arte y el diseño, combinando sus propuestas metodológicas, se encuentra en común que hay una serie de procedimientos que permiten dar solución creativa o formalización desde un modelo ordenado. Comprendiendo a Umberto Eco acerca de los procesos de formalización en los procesos artísticos, se puede afirmar que hay una estrecha relación entre la creación desde el arte y el diseño, ya que “Al ser toda formación un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse, queda, por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana” (Eco, 1980, pág. 15).

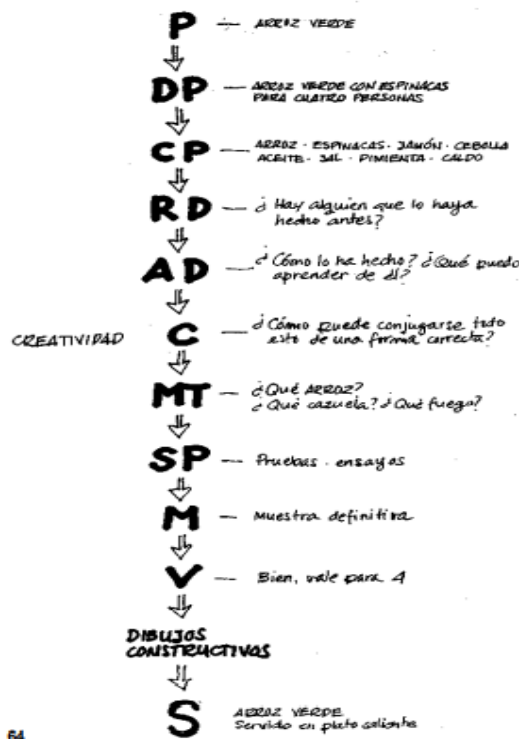
Proyectar un arroz verde exige el desarrollo de un método que ayude a resolver el problema creativamente bajo las operaciones necesarias realizadas siguiendo el orden dictado por la experiencia y en este caso, la experiencia creativa se basa en los artefactos corporales hacia el diseño de un *Cuerpo-espacio*. Munari reflexiona sobre estos dos métodos interdisciplinariamente cuando afirma que, en ninguno de los dos campos, arte y diseño, es correcto proyectar sin método, buscar una idea “sin hacer previamente un estudio para documentarse sobre lo ya realizado en el campo de lo que hay que proyectar; sin saber con qué materiales construir la cosa, sin precisar bien su exacta función” (*¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, págs. 18-19). Sin embargo, Eco añade un elemento de autonomía, la cual se relaciona con el concepto de experiencia que aporta Munari “a la dimensión artística de toda producción de formas, surge, a pesar de todo, la necesidad de hallar un principio de autonomía que diferencie la formación de la obra de arte de cualquier otro tipo de formación” (Eco, 1980, pág. 15), ambos autores coinciden entonces en proyectar la creación desde unos procesos o principios que se basan en la autonomía y experiencia del creador. En el arte esta iniciativa de formalizar y crear involucra las emociones y el espíritu del artista “y hace posible el ejercicio de las restantes operaciones específicas, se especifica a su vez, se acentúa en una

prevalencia que subordina a sí todas las restantes actividades, asume una tendencia autónoma” (Eco, 1980, pág. 16).

De esta manera se ordenarán los procesos creativos del artefacto corporal *Otro vuelo*, desde la metodología proyectual y se verá cómo se tejen las operaciones artísticas seguidas por la experiencia, el sentir de la artista en el ambiente cotidiano vivido desde las circunstancias actuales del conflicto colombiano que se configuran desde el devenir poético y minoritario de la guerra.

El método proyectual para el artista o diseñador no es algo inamovible, absoluto y definitivo; “es algo modificable si se encuentran otros valores objetivos que mejoren el proceso. Y este hecho depende de la creatividad del proyectista que, al aplicar el método, puede descubrir algo para mejorarlo” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 19). En consecuencia, el modelo creativo estimula a descubrir otros modos de hacer y otras posibilidades de formalizar. La creación final de la presente tesis dará cuenta del modelo metodológico del *arroz verde* e irá insertando bocetos, derivas, procesos artísticos que fortalecen la investigación, conceptualización, experimentación y creación del último artefacto corporal bélico, *Otro vuelo*, el cual desarrolla las características y definiciones de *Cuerpo-espacio*, es decir, se extenderá el cuerpo de la artista mediante estrategias de creación escultórica combinadas con el diseño de vestuario y la performance para prolongar la corporalidad hacia el espacio.

Gráfica 24: Metodología proyectual del arroz verde.



Gráfica extraída del libro *Cómo nacen los objetos* (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 64)

4.3.5. Desarrollo del proceso creativo.

A continuación, se desglosa el proceso creativo paso a paso, según la metodología proyectual del Arroz verde del diseñador industrial Bruno Munari (*¿Cómo nacen los objetos?*, 2004), el cual se pondrá en conversación con lo que Umberto Eco plantea en su libro *La definición del arte* (1980), como complemento e hibridación interdisciplinaria del diseño y el arte.

4.3.5.1. P (Problema)

“Lo primero que hay que hacer es definir el problema en su conjunto [...] Por tanto es necesario empezar por la definición del problema, y servirá también para definir los límites en los que deberá moverse el proyectista” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 40). Siguiendo la fundamentación de la presente tesis, el problema se ha planteado como la extensión del cuerpo a partir del arte y el diseño mediante el desarrollo de un artefacto corporal comprendido para la obra performática *Otro vuelo* como *Cuerpo-espacio*, el cual generará afecciones y posturas críticas y estéticas desde las nociones de paz y guerra que se viven en Colombia actualmente.

El problema creativo nace de una necesidad estética de prolongar el cuerpo de la artista hacia y desde la escultura, el vestuario y la performance. En los capítulos anteriores precisamente se ha planteado, fundamentado históricamente y profundizado la extensión del cuerpo en el arte contemporáneo en medio de sus relaciones interdisciplinarias con el diseño, se ha discernido sobre los artefactos corporales en el arte colombiano y específicamente se definió la categoría taxonómica *Cuerpo-espacio* que soporta la presente creación *Otro vuelo*. Por otro lado, se explicó la posición reflexiva que encierra la creación artística desde las nociones de guerra menor basadas en el filósofo colombiano Edgar Garavito Ponce y se definió la postura poética, ficcionaria y en devenir para abordar el conflicto colombiano. Por tanto, teniendo ya claro el problema macro, se procederá a la descripción del problema específico de la obra en cuestión: la guerra frente a la paz, la paz frente a la guerra.

4.3.5.2. DP (Definición del problema)

En Colombia se vive el conflicto armado desde hace varias décadas, como se ha explicado desde diferentes autores a lo largo de esta investigación, en un asunto de alta complejidad por las diferentes perspectivas, sus múltiples fases, los distintos agentes que han intervenido, sus dimensiones políticas, sociológicas y filosóficas, es por tanto, que cabe definirlo de manera concreta como problema de investigación específico para esta obra.

El conflicto armado interno de Colombia es una guerra asimétrica de baja intensidad que se desarrolla en Colombia desde 1960 y que se extiende hasta la actualidad con antecedentes y causas directas de la etapa conocida como La Violencia, que enfrentó a los partidos Liberal y Conservador (aproximadamente, entre 1928 y 1958). Los principales actores involucrados han sido el Estado colombiano, las guerrillas de extrema izquierda y los grupos paramilitares de extrema derecha. A estos se le han sumado los carteles del narcotráfico, las llamadas bandas criminales y los grupos armados organizados (Wikipedia, s.f.).

Citada la red de las más populares a nivel global, Wikipedia, con su síntesis de este largo proceso social y político, es importante revisar lo que señala Carlos Mario Perea, historiador de la Universidad Nacional de Colombia y doctor en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI) de la Universidad Nacional de Colombia,

El tema de la violencia, por fuerza, entraña multitud de debates y desacuerdos. ¿Cómo más puede ser en un país que lleva casi tres décadas ininterrumpidas en el intento de construir la paz, desde cuando en 1982 comenzaron las negociaciones con la guerrilla? Las raíces históricas del conflicto contemporáneo no son la excepción al ambiente de pugnas y controversias. Para unos la violencia colombiana arrancó en los años 70, cuando el narcotráfico regó entre la sociedad sus astronómicos dineros de la mano del homicidio; para otros la Violencia de mediados de siglo es una realidad evidente, pero entre ella y la confrontación actual no existe continuidad en tanto cada período responde a racionalidades por entero diferenciadas (Perea, 1996, pág. 8)

Este conflicto armado colombiano ha sobrellevado varias etapas de crecimiento como cuando los actores armados empezaron a financiarse a través de medios ilícitos como el narcotráfico, la minería ilegítima, los secuestros, entre otros actos delictivos. Se suman el accionar del Estado, las diversas guerrillas, grupos narcotraficantes de diferentes zonas geográficas y la conformación de grupos paramilitares implementando tomas armadas, desapariciones, masacres, desplazamiento forzado, terrorismo en múltiples facetas, secuestros de civiles, militares y políticos, las torturas y las ejecuciones extrajudiciales reconocidas como falsos positivos, los campos plagados de minas antipersona, entre otros. El intento de entender y nombrar ese cruel e interminable ejercicio de la muerte en Colombia es quizás la mayor de las angustias nacionales para derivar en multitud de iniciativas de superación del conflicto, en el que ha intervenido Estados Unidos, Perú, Ecuador, Brasil, Venezuela y Panamá, por nombrar algunos.

En consecuencia, se define el problema de la obra *Otro vuelo* desde la descripción del conflicto colombiano aquí resuelto más todo el desarrollo conceptual del acápite 4.2.1 sobre la Conceptualización, la guerra menor o minoritaria como fábula creativa. Pero se va a hacer énfasis en el estado actual de este conflicto, definido dentro de los Acuerdos de Paz.

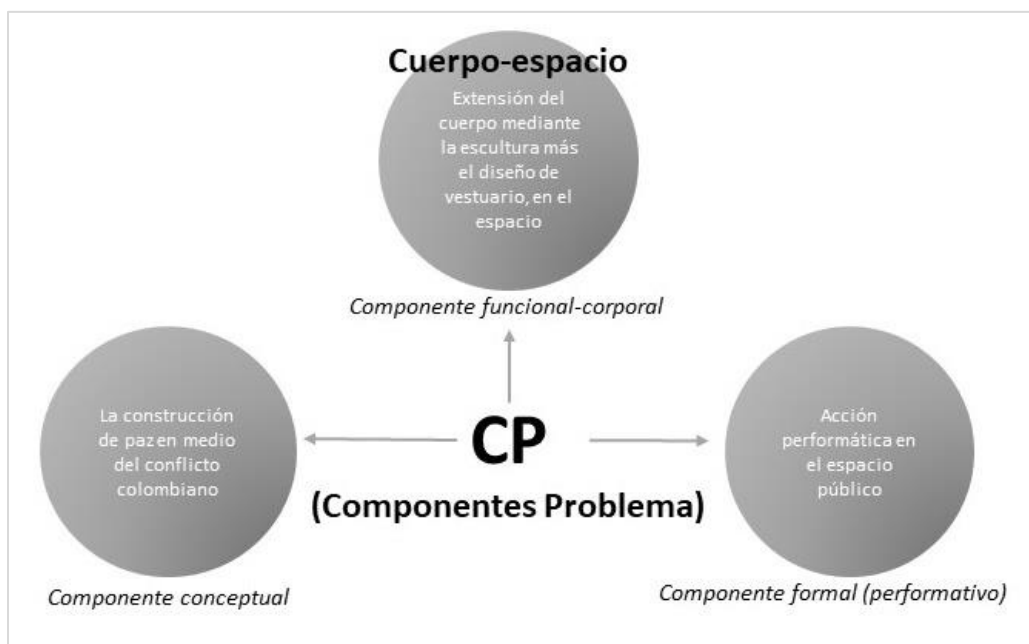
4.3.5.3. CP (Componentes del problema)

Los componentes del problema creativo se pueden comprender desde el contenido y desde los elementos simbólicos que darán lugar a la creación formal, es decir, el componente del lenguaje artístico.

El principio de descomponer un problema en sus elementos para poder analizarlo procede del método cartesiano. Como los problemas, sobre todo hoy en día, se han convertido en muy complejos y a veces en complicados, es necesario que el proyectista tenga toda una serie de informaciones sobre cada problema particular para poder proyectar con mayor seguridad (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004, pág. 46)

El ejercicio de descomponer el problema que encierra *Otro vuelo*, requiere descubrir varios subproblemas, tales como: La creación de un artefacto corporal que responda al lenguaje artístico de la escultura, que permita extenderse espacialmente ya que es un *Cuerpo-espacio* el que se pretende crear como categoría taxonómica menos explorada desde la realización de la presente tesis. Otro subproblema será que en esta obra se utilicen operaciones formales de los materiales escultóricos en articulación con las metodologías de diseño de vestuario ya que funciona desde el cuerpo que se viste, generando una invitación a pensar la forma, el volumen, la estructura en conexión con las formas del cuerpo y el ejercicio de vestirse mediante el artefacto, que en este caso deberá prevalecer en sus cualidades espaciales.

Gráfica 25: Componentes de problema creative *Otro vuelo*.



Elaboración propia.

El artefacto estará diseñado para ejecutar una performance, y en este sentido deberá permitir la acción corporal simbólica en el espacio público. Esta performance deberá incidir sensiblemente sobre las nociones de paz que se enmarcan en el conflicto colombiano actual en Colombia y se basará específicamente en la construcción sensible que parte de las dos esculturas, *Pájaro herido*, como fue llamada la escultura de Fernando Botero que fue explotada en la ciudad de Medellín por actos terroristas y *Pájaro de la paz*, escultura réplica que fue repuesta por el artista años después, instalada en el mismo espacio junto a la escultura explotada, como recuerdo y renovación. La performance encierra el problema de crear una acción simbólica entre dichas esculturas públicas a razón de que guardan el gesto de la explosión, la memoria de la violencia en Medellín. desde el *Cuerpo-espacio*. A continuación, se recopilarán datos desde la investigación realizada mediante el trabajo de campo, asistiendo al lugar.

4.3.5.4. RD (Recopilación de datos) y AD (Análisis de datos)

“La recopilación de los datos en el esquema está indicada por RD, y está claro que tras esta operación vendrá la del análisis de los datos recopilados, si no ¿para qué sirve la recopilación?” (2004, pág. 51). De esta manera se presentarán los datos de los componentes problemáticos, temáticos, que activarán la creación de la idea. Se recuerda que los componentes funcionales-corporales que hacen alusión al artefacto corporal *Cuerpo-vestido* y el componente de definiciones, referentes reflexiones y posturas críticas en precisamente el que se ha desarrollado en los anteriores capítulos de esta tesis. Por tanto, vamos a centrarnos en el componente diferenciador del problema.

En años más recientes se ha visto un declive en la intensidad del conflicto con la desmovilización de las estructuras paramilitares de las AUC en 2006, y de la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) y EP (Ejército del Pueblo) en 2016, acciones reconocidas como procesos de paz en Colombia. Aunque otros grupos guerrilleros han continuado activos, junto a otros grupos de carácter paramilitar y narcotraficantes, las Bandas Criminales (Bacrim), Grupos Armados Organizados (GAO); disidencias de las FARC-EP, (se les agrega el término Residuales GAOR); y la disidencia de la guerrilla del EPL (considerada como GAO) (Wikipedia, s.f.).

Es así que desde septiembre del 2016 se firma en Cartagena el primer acuerdo de paz, en donde se comienza a tejer un proceso de paz, instaurando una noción de fin a más de cinco décadas de conflicto armado entre el gobierno colombiano y FARC. Estableció estrategias para la reincorporación de excombatientes a la sociedad, la sustitución de cultivos ilícitos y la justicia transicional. La Cancillería nacional, en su cartilla pedagógica titulada *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera* (Cancillería de Colombia, 2016) muestra los apartados para poner fin a la guerra mediante:

- Acuerdo sobre cese al fuego y de hostilidades bilateral y definitivo y dejación de las armas entre el Gobierno Nacional y las FARC.
- Acuerdo sobre las víctimas del conflicto: “Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición”.
- Acuerdo solución al problema de las drogas ilícitas.
- Acuerdo política de desarrollo agrario integral. Hacia un nuevo Campo Colombiano: Reforma Rural Integral (RRI).
- Acuerdo participación política. Apertura democrática para construir la paz.
- Acuerdo implementación, verificación y refrendación.

Durante los años posteriores a la firma del acuerdo de paz, han sucedido diferentes capítulos que incluyen incumplimiento, asesinatos, rechazos del acuerdo, denuncias. Aunque se han logrado avances significativos en la implementación del acuerdo, como la entrega de armas por parte de las FARC y la creación de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), también se han enfrentado retrasos en áreas como la reintegración de excombatientes y la seguridad en las áreas previamente controladas por las FARC. A pesar de los esfuerzos para iniciar negociaciones de paz con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el proceso ha sido intermitente y ha enfrentado obstáculos debido a

ataques y acciones violentas por parte de este grupo guerrillero en diferentes momentos y territorios.

Colombia presenta altibajos y retos continuos en la consolidación de dicha paz, incluida la violencia relacionada con el narcotráfico, los grupos armados ilegales, la violencia política y los asesinatos de líderes sociales y defensores de derechos humanos; la comunidad internacional ha brindado un considerable apoyo al proceso de paz en Colombia a través de financiamiento, acciones de observación y asistencia técnica, pero se requiere un compromiso continuo para garantizar su éxito a largo plazo.

Es así que esta dualidad entre el logro y el fracaso de la paz en Colombia permite generar la base conceptual que fundamenta la obra *Otro vuelo*, desde donde se indaga por los símbolos de la paz en contradicción, tal como la escultura de bronce de *La paloma de la paz* del artista Fernando Botero, donada a la Casa de Nariño en septiembre de 2016 como parte de la conmemoración de la firma del Acuerdo de Paz con la extinta guerrilla de las FARC. Posteriormente fue entregada en donación al Museo Nacional por iniciativa de la Presidencia de la República.

Imagen 215: Escultura Paloma de la paz, de Fernando Botero, en Museo Nacional, Colombia.



Imagen extraída de https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/paloma_botero.aspx

La paloma de la paz es una escultura de 70 cm. de alto, realizada en bronce, pintada de blanco y hecha con las proporciones que caracterizan el estilo particular del artista, podrá ser apreciada por las cerca de 400 mil personas que visitan el museo cada año. Fernando Botero presentó las razones que motivaron su donación: “Con la escultura *La paloma de la paz* me uno a este proceso trascendental de la paz en Colombia. Quise hacerle este regalo a mi país para expresar mi apoyo y mi solidaridad con este proceso que le brindará un futuro de esperanza e ilusión a todos los colombianos” (Museo Nacional de Colombia, s.f.).

Pero la obra *La paloma de la paz* tiene un interesante antecedente. Inicialmente fue una escultura de bronce titulada *El pájaro*, instalada en el Parque de San Antonio de la ciudad de Medellín, lugar natal del autor, la cual fue dinamitada por supuestos grupos terroristas en 1995. “Se trata del monumento de *El Pájaro*, ubicado en el Parque San Antonio, en pleno centro de Medellín, cuya estructura de bronce fue blanco de un atentado terrorista la noche del 10 de junio de 1995, que dejó 23 personas muertas y más de 200 heridos” (Acosta, 2023).

Este acto violento da pie para la concreción del problema temático de la obra a producir *Otro vuelo*. A partir de este acontecimiento y su gesto bélico, se plantea una acción que se instala en medio de las dos esculturas e interroga la paz como dualidad íntima de la guerra para generar una acción simbólica de sanación que evoca una espera reiterativa en medio de la construcción de paz que atraviesa el país.

Imagen 216: Comparación de imágenes de la escultura antes y después de la explosión.



[Fotografías], escultura sin explotar y explotada. Imagen extraída de <https://www.elcolombiano.com/medellin-es-mas-que-pablo-escobar/bomba-parque-san-antonio>, recuperado 12 enero 2024.

Durante años se mantuvo intacta la escultura del *Pájaro Herido*, nombre con el que empezó a ser conocida tras su explosión. En el 2000, el autor le entregó a Medellín, como muestra del rechazo a la violencia, una nueva obra de bronce con las mismas características de la primera que fue bautizada como el *Pájaro de la Paz*, que posteriormente se llamaría *Paloma de la paz*, en su versión de menor formato mostrada en acápites anteriores. Desde esta dualidad, la escultura con el gesto de la violencia y la nueva versión de la obra, se plantea la base problemática del proceso creativo de la obra propia para crear.

Si bien se acaba de evidenciar la búsqueda y análisis de datos sobre el problema específico de la obra, su componente de contenido, ahora se contrastará la investigación indagando desde la presencia en el lugar del acontecimiento.

El espacio para la acción performática está definido, el parque San Antonio, ciudad de Medellín. Allí se tomaron registros fotográficos para observar las disposiciones de las esculturas públicas, las dimensiones del lugar a intervenir, los accesos y la dinámica del parque.

Imagen 217: Exploración del espacio, parque de San Antonio, Medellín, 2024.



Fotografía. Indagación de la dimensión espacial. Archivo de la autora.

Es un lugar que potencia la sensación del espacio por su gran dimensión, y al mismo tiempo plantea un reto para la creación de un *Cuerpo-espacio*. Está a cielo abierto, no está rodeado de edificios o construcciones alrededor, generando la percepción de amplitud y horizontalidad. En su interior no hay juegos ni espacios comerciales, solo las esculturas de bronce instaladas en los bordes del parque, donde también se encuentran negocios como cafeterías. Tiene una estación de policía cerca.

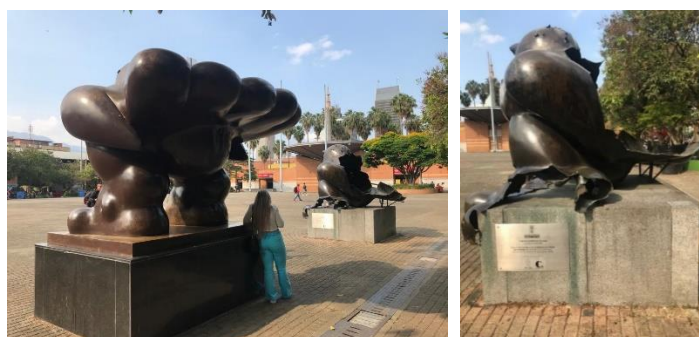
Imagen 218: Visualización del espacio con esculturas de fondo, parque de San Antonio, Medellín, 2024.



Reconocimiento espacial. Archivo de la autora.

Las esculturas *Pájaro de la paz* y *Pájaro herido*, se fotografían, se mide la distancia entre ellas, se perciben sus formas, las sensaciones del material, las cualidades escultóricas como los volúmenes que son redondeados, los tonos del bronce oscuros y brillantes, con marcas del paso del tiempo, se siente la dimensión frente al cuerpo humano, se percibe su proporción.

Imagen 219: Exploración visual de las esculturas públicas referenciadas.



El *Pájaro herido* tiene el gesto de la guerra. El volumen ha sido agrietado, estallado por la dinamita, generando nuevas siluetas y formas. Puntiagudas, desgarradas, abiertas.

Aparecen así criterios formales como roto, abierto, agrietado, puntudo, afilado, orgánico, desarticulado, deconstruido, destruido. Y estas cualidades se tornan hacia atrás de la escultura, desplegando su nueva forma agredida desde la espalda hacia el espacio.

Imagen 220: Detalles de la escultura explotada.



. Fotografías de detalle de texturas y siluetas de la escultura explotada. Archivo de la autora.

En el frente de la escultura también se encuentran marcas de la explosión pero menores en comparación con las de la parte trasera. El ave continúa erguido aunque su pecho se abre, agrietado, ajado, hacia el cielo.

Imagen 221: Detalles de siluetas y líneas de la escultura explotada.



Marcas del atentado. Archivo de la autora.

Hay un elementos muy importante encontrado en el lugar, el cartel que tiene impresa la memoria de la noticia de la explosión, el cual también ha sido agredido con fuego, presentando un agujero en el medio que no permite la lectura completa del suceso pero que deja ver la permanente situación conflictiva en el ambiente.

Imagen 222: Vista general de las dos esculturas y el cartel informativo.



Fotografía del espacio específico para la performance. Archivo de la autora.

Este cartel da contexto a la historia que enmarca las dos esculturas y plantea el gesto de la guerra.

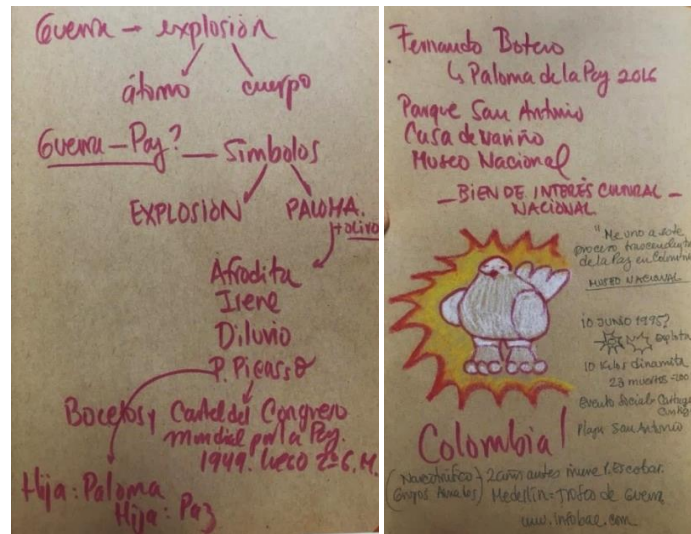
Imagen 223: Vista frontal del cartel informativo, destruido.



Archivo de la autora.

De acuerdo con el reporte policial, el explosivo de mecha lenta fue ubicado junto al ave de bronce y, alrededor de las 9:30 p.m., explotó haciendo añicos gran parte de la obra y elevó por los aires a los inocentes que se encontraban en el parque. En cuestión de segundos la alegría se transformó en confusión, gritos y tinieblas, pues el atentado ocasionó un corte de luz que dificultó la atención de un centenar de heridos. Con el pasar de las horas se supo que fueron 23 las vidas que se apagaron esa noche y las horas siguientes (El Colombiano, s.f.).

Desde la mirada de artista y realizando un ejercicio de investigación y análisis, se desarrollan procesos de bitácora que se muestran a continuación.



Mapas conceptuales de relacionamiento entre la guerra y la paz en Colombia. Archivo de la autora.

Aquí se muestra cómo el pensamiento analítico y creativo entrecruza conceptos y símbolos de la paz y la guerra. Para el primero se define la paloma, para el segundo la explosión. Se rastrea el símbolo mundial de la paz y se encuentra que esta ave ha estado asociada al concepto de paz desde la imagen de diosas mitológicas de la Grecia clásica como Afrodita e Irene, que aparecen con palomas como símbolo de paz y sabiduría. También se halla que la paloma se asocia a Noé, personaje bíblico que construye el Arca para afrontar el diluvio universal, ya que cuando envía una paloma mensajera a traer noticias de cómo va la situación en el ambiente, ella al fin regresa con la buena nueva de que hay tierra seca y fértil, representada en una rama de olivo. También la paloma tiene referencias a los bocetos y carteles del Congreso Mundial por la Paz de 1994, luego de la Segunda Guerra Mundial. Es así que se concreta son esta sustentación, la paloma como símbolo de la paz para abordar esta obra creativa.

También es importante señalar el significado simbólico que tiene para Juan Eduardo Cirlot, utilizado en esta investigación de manera recurrente, quien afirma

Paloma: los eslavos consideran que el alma toma forma de paloma, después de la muerte [...] Símbolo de las almas, motivo frecuente en el arte visigodo y románico. La religión cristiana, ateniéndose a las Sagradas Escrituras, representa a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, en forma de paloma, aunque también como lengua de fuego sobre los apóstoles en la fiesta de Pentecostés (Act 2, 14) (Cirlot, 1992, pág. 353)

Así pues, la decisión de concentrar en esta ave el diseño de la performance y del *Cuerpo-espacio* condensará las creencias mitológicas griegas, eslavas, cristianas, a propósito de la religión característica de Colombia, el catolicismo, al mismo tiempo que conllevará a la provocación de significados que dialogan entre la paz, el alma después de la muerte, al espíritu o ánima sagrada, esencia de vida.

Imagen 225: Estudio formal de paloma en bitácora.



Estudio morfológico de ala de paloma. Archivo de la autora.

En los procesos de pensamiento desarrollados en la bitácora se observa el análisis de la paloma abordado desde el dibujo para entender sus formas, siluetas, su taxonomía, su cuerpo y estructura, ya que como dice Camnitzer el artista visual se concentra en imágenes mientras que el escritor enfoca sus esfuerzos en textos (Camnitzer, 2017); son las plumas el centro de atención sensible, es el ala el foco en donde se condensará el ejercicio creativo. Para ellos habrá que estudiarla desde su forma y desde su significado.

Pluma: sola o formando grupos, simboliza el viento y los dioses creadores del panteón egipcio: Ptah, Hathor, Osiris, Amen (41). Corresponden las plumas al elemento aire, al mundo de los pájaros, por lo cual tienen un sentido simbólico relacionado con el de las aves [...] La pluma, como signo determinativo en el sistema jeroglífico egipcio, entra en la composición de palabras como: vacío, sequedad, ligereza, elevación, vuelo. (Ciriot, 1992, pág. 368)

Es así que se asume también la significación de las plumas en su sentido asociado a la fe, al viento, al vuelo de la paz, elemento del aire que envolverá el *Cuerpo-espacio* y que a su vez, traerá consigo una sensación de La paz en el contexto colombiano.

Imagen 226: Investigación del plumaje.



Tipología de plumas en la paloma. Archivo de la autora.

Se indaga sobre el plumaje de la paloma, ya que será el componente formal más significativo para el diseño del *Cuerpo-vestido*, que contiene artefacto corporal y performance. Por tanto es preciso conocer los tipos de plumas y sus organizaciones estructurales, que las plumas tienen función, forma, tamaño y disposición. Se clasifican según su ubicación en el animal así:

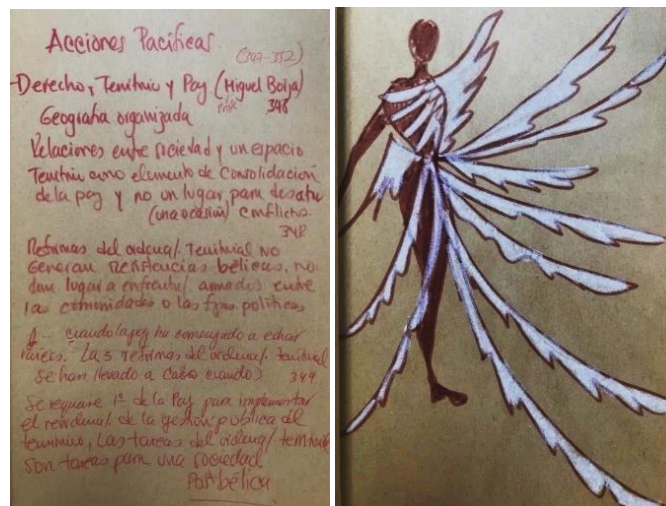
- Plumas de contorno: dan revestimiento al cuerpo y alas, dan impulso al vuelo, son remeras o timoneras.
- Plumas de cobertura: tapizan la base de las remeras y del resto del ala, son sedosas.
- Plumas de fondo: son de paloma adulta, se ubican junto a las alas de contorno
- Filoplumas: pequeñas estructuras similares a cabellos, se ubican debajo de las plumas de contorno.

A su vez, se clasifican según su función en:

- Primarias, que son alrededor de diez por ala. Largas, ubicadas al extremo, dan velocidad.
- Secundarias: son dieciocho aproximadamente por ala, están más cerca del cuerpo y completan el ala.
- Timoneras: son doce aproximadamente o dos grupos de seis por ala, están en la cola y sirven de timón.
- Coberteras: cubren el cuerpo de la paloma, dan protección frente al agua.
- Plumón: son aislantes y protegen el cuerpo del frío y el calor.

Por otro lado, se recopila información sobre las acciones pacíficas en relación con el espacio, ya que como se sabe, la acción *Otro vuelo* está determinada por la condición espacial del artefacto corporal, el *Cuerpo-espacio*.

Imagen 227: Notas y sketches de bitácora.



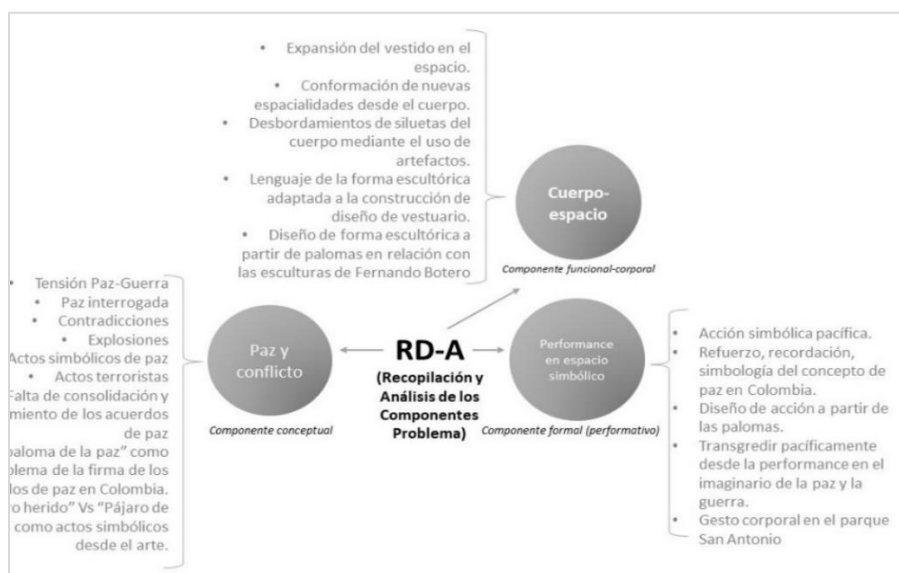
Conceptos y bocetos sobre la paz y su relacionamiento simbólico con el *Cuerpo-espacio*. Archivo de la autora.

Según Miguel Borja, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP), las relaciones entre la sociedad y el espacio se basan en el territorio como elemento de consolidación de la paz y no como un lugar o una ocasión para desatar conflictos (Borja, 2016, pág. 488), por tanto, la problematización de la performance se enmarcará como acción pacífica en el espacio, como acontecimiento simbólico que permita revivir o recordar la paz que tanto queremos.

Volviendo a Munari “El análisis de todos los datos recogidos puede proporcionar sugerencias sobre qué es lo que no hay que hacer para proyectar bien” (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004, pág. 50) es por esto que se aclara con la investigación que no se tratará de una acción bélica o una acción transgresora fuerte que visibilice lo bélico, como en obras anteriores propias, sino que ahora se piensa en una performance que resalte los valores de la paz y resarza la grietas del estado pacífico que se ha pretendido instaurar en la nación, desde un acto sensible como *Cuerpo-espacio*. Siguiendo a Borja frente a la revisión del espacio para la paz, nos habla de que el ordenamiento del territorio para la paz no debe generar resistencia bélica, ni dar lugar a enfrentamientos. Los actos de organización del espacio se han llevado a cabo justo cuando la paz ha comenzado a echar raíces (Borja, 2016, pág. 149), es así que la performance del *Cuerpo-espacio*, *Otro vuelo*, se enmarcan dentro de esta problemática pacífica para generar una acción simbólica que no genere resistencia sino que dialogue armónicamente con el lugar, instalando una performance que sane desde la representación, la herida que representan las dos esculturas, de la herida y de la paz, en el parque de San Antonio de Medellín.

En conclusión, la investigación documental y la experiencia en el lugar permitieron el análisis de elementos conceptuales y estéticos para el desarrollo creativo de la performance según *Cuerpo-espacio*, definidas en términos clave, así:

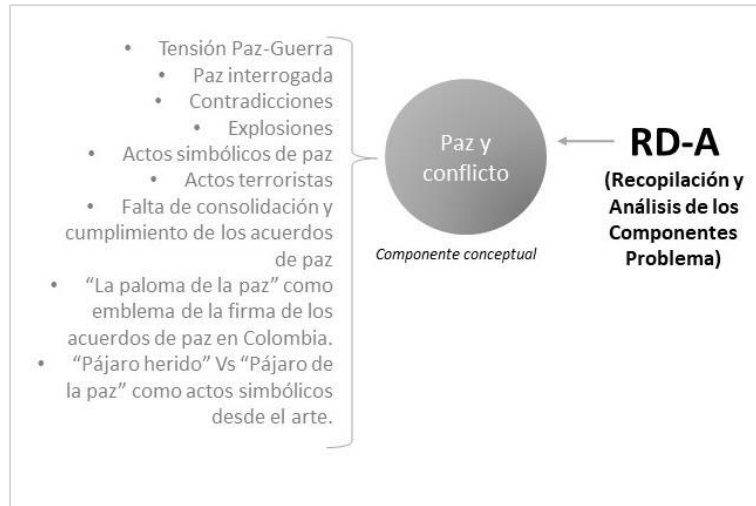
Gráfica 26: Esquema general de la recopilación de datos del problema.



Elaboración propia.

Detenidamente en cada parte de este diagrama, se pueden observar las siguientes conclusiones del análisis que servirán como detonantes de ideas para la siguiente fase. El primero que describe es el componente conceptual.

Gráfica 27: Elementos del componente conceptual.



Elaboración propia.

Seguidamente se describe la síntesis del componente funcional-corporal para formalizar el artefacto corporal desde la mezcla de procesos entre la escultura y el diseño de vestuario, conformando el *Cuerpo-espacio* que se pretende desarrollar.

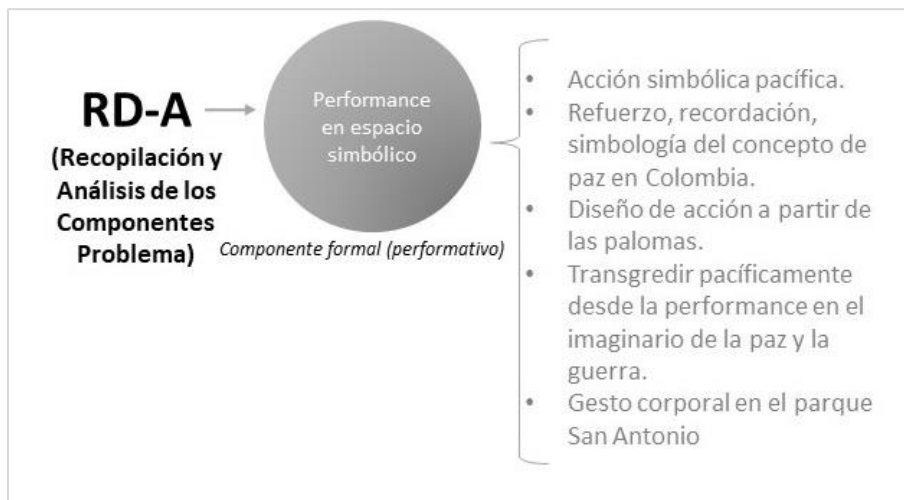
Gráfica 28: Elementos del componente funcional-corporal.



Elaboración propia.

Por último, se describe el componente de formalización de la performance, desde donde el lenguaje del cuerpo, la acción performática y el *Cuerpo-vestido* operarán para activar la reflexión conceptual de la problemática.

Gráfica 29: Elementos del componente formal performativo.



Elaboración propia.

Como parte de la recopilación de información y análisis de los hallazgos, es fundamental incluir la obra *Demencial, 26 años de duelo* (performance de estudiantes de la cuarta cohorte, Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia, 2021), que representa un antecedente importante para la creación artística *Otro vuelo*, ya que ocurrió como acción simbólica en el espacio del parque de San Antonio de Medellín, centrada en la escultura pública dinamitada.

Imagen 228: Obra *Demencial. 26 años de duelo*, estudiantes Universidad de Antioquia 2021.



[Fotograma de acción performática], extraída de <https://youtu.be/00DU8GonQDo?feature=shared>, recuperada 4 abril de 2024.

Performance de estudiantes de la cuarta cohorte, Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia Música e interpretación: Camilo Colmenares; performer: Ferney Arboleda y John Barreto;

cámara: Daniel Arias, Jhon Barreto, Paulina Echeverri y Stefania Gómez; edición: Paulina Echeverri y Stefania Gómez. duración 4.07 minutos. En esta performance se ejecuta una danza alrededor, sobre y dentro de la escultura *Pájaro herido*, acompañada de música de violín, se enfoca el cartel que denuncia el acto terrorista.

Luego de enunciar los componentes investigativos que fundamentan la obra creativa, de definir los componentes del problema específico, se procede con la fase de creatividad, en donde se activa la ideación.

4.3.5.5. C (Creatividad)

Siguiendo la metodología del *arroz verde* de Munari, se encuentra que el análisis de los datos requiere la sustitución de una solución o idea inmediata, por un proceso minucioso de búsqueda, análisis e ideación nombrada como creatividad, “Mientras la idea es algo que debería brindar la solución por arte de magia, la creatividad, antes de decidirse por una solución, considera todas las operaciones necesarias que se desprenden del análisis de datos” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 53).

Para la obra en desarrollo, este análisis de los procesos de paz y su conexión con los actos simbólicos tras la donación de *La paloma de la paz* al Museo Nacional y todo el contexto que antecedió dicho acontecimiento, permite idear, imaginar, crear una obra que cuestione y aporte desde la sensibilidad artística y su lenguaje simbólico, a la construcción de paz en medio del conflicto colombiano y se enmarca como acción pacífica encarnada desde el *Cuerpo-vestido*. Para ello se tendrán en cuenta las cualidades estéticas encontradas en la investigación sensorial realizada en el lugar. Estos elementos se llevarán a una performance que plantee estas sensaciones mediante el lenguaje simbólico, desde la relación del cuerpo con el artefacto corporal espacial, en el lugar del parque de San Antonio.

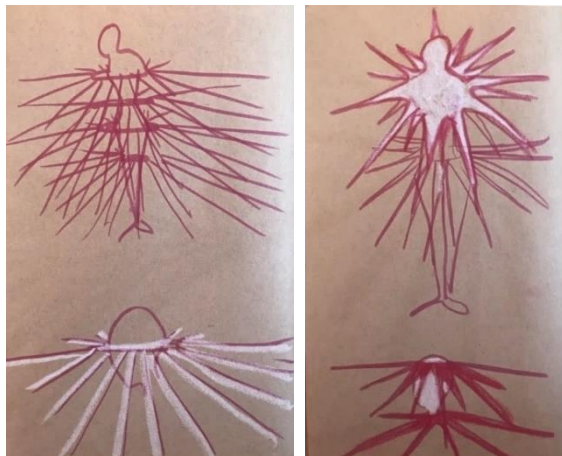
“La sucesiva operación consiste en otra pequeña recogida de datos relativos a los materiales y a las tecnologías que el diseñador tiene a su disposición en aquel momento para realizar su proyecto” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 54). El proceso creativo está ahora al frente del ejercicio de ideación inicial, desde la exploración de materiales y técnicas, que en este caso van a sustentarse en el lenguaje de la escultura, pues es desde el tratamiento de la forma, la transformación del plano a la forma tridimensional, el manejo de materias que se relacionan con el conjunto de representaciones provenientes de la paloma, que se dará comienzo al artefacto corporal.

Para comenzar, se realizan dibujos de sensación, es decir, dibujos que permiten al artista generar asociaciones, unir pensamientos de material, forma y cuerpo. Atendiendo a Umberto Eco, es precisamente desde la materia, el fascinante relacionamiento con los materiales, desde donde el artista construye su discurso estético, “para la mayor parte del arte contemporáneo, la materia se convierte no ya ni solamente en cuerpo de la obra, sino también en su fin, el objeto del discurso estético” (Eco, 1980, pág. 206). Por tanto, la exploración visual que sigue a continuación es un

antecedente creativo que dará pie a la búsqueda de la materialidad del artefacto corporal que se fundamenta en la paloma.

Como metodología creativa, para poder salirse del esquema figurativo de la paloma y no correr el riesgo de producir un disfraz, se acude a la utilización de la figura retórica de la sinécdoque, figura que permite extraer, seleccionar, definir una parte de la paloma para que represente la totalidad. En este sentido se elige el ala como elemento representativo de la paloma para comenzar a desplegar sensaciones visuales.

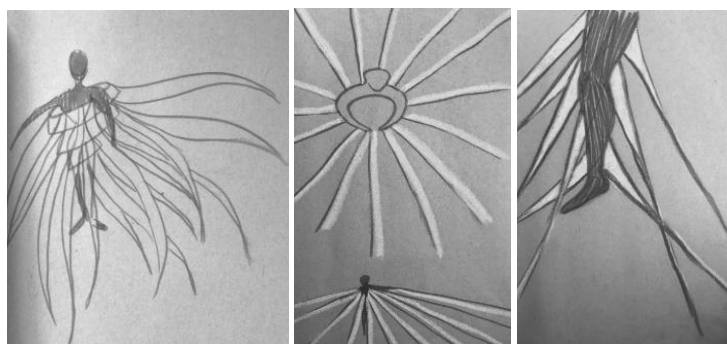
Imagen 229: Procesos creativos-sensaciones para artefacto corporal Otro vuelo.



Composiciones, estudio de relación espacial de líneas sobre el cuerpo. Elaboración propia.

El ejercicio creativo permite la fantasía, la imaginación, la intuición. Dibujos que sueñan extensiones del cuerpo hacia el espacio mediante líneas. Extremidades corporales que se bifurcan hacia el territorio. Un cuerpo que emana haces que son líneas, líneas que son estallidos, puntas, alas, plumas, gestos del volar.

Imagen 230: Relaciones cuerpo y forma para artefacto corporal Otro vuelo



Expresiones de dibujo para estudio formal del cuerpo y el espacio mediante el artefacto. Elaboración propia.

En esta fase se vuelve cercano un referente de la escultura, Antony Gormley, quien en sus bitácoras muestra una práctica de dibujo que se asocia a este proceso creativo, invitando a la multiplicidad, a expandir el cuerpo humano desde cada punto que conforma la silueta, creando así

unos dibujos de sensación, unas aproximaciones estéticas a lo que luego conforma como prototipos y esculturas de cuerpos ataviados con formas geométricas, con masas y volúmenes.

Imagen 231: Dibujos de Antony Gormley en museo de Rodin, Paris



Fotografías cortesía M. P.

En esta fase creativa se apropia de las partes del cuerpo a intervenir como posibilidad de ubicación del artefacto corporal. Se indaga la cabeza, el cuello, la parte superior del tronco hacia los hombros y clavícula, la cintura y las piernas. ¿Cómo representar la sensación del vuelo desde una objetualidad expandida llevada al cuerpo?

Imagen 232: Dibujos especulativos de alas.



Elaboración propia.

Aquí la imagen ya adquiere una visualidad asociada a la sinécdoque. Las plumas delinean el cuerpo, lo metamorfosean con el animal. Profusión de formas aliadas con el cuerpo creando movimientos, generando sensaciones que transitan entre el aleteo de un ave y un movimiento envolvente, profuso, fuerte. Son imágenes bocetos de un *Cuerpo-espacio* construido desde las variaciones de sentir las texturas de la paloma, percibirla sobre el cuerpo propio en alianza con las formas de la carne y ver cómo se imbrica un lenguaje explosivo, minoritario que invita a la creación del artefacto en lo que Garavito argumenta que es precisamente en las secretas variaciones y devenires del uso minoritario de la guerra donde se experimentan las más profundas

transformaciones que terminan por dar sentido al proceso en su conjunto (Garavito, 1996, pág. 11), como lo que ocurre en este proceso creativo donde el cuerpo, la paloma y la dupla paz-guerra devienen en una multiplicidad de exploraciones visuales morfológicamente animales, bélicas, femeninas y pacíficas al mismo tiempo.

Imagen 233: Dibujos especulativos sobre artefacto corporal para Otro vuelo.



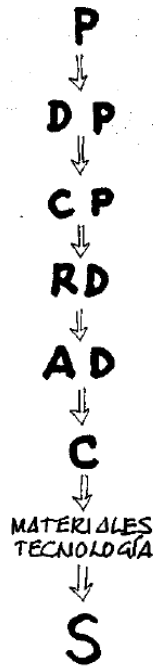
Dibujos de sensación de plumas en relación con el cuerpo. Elaboración propia.

4.3.5.6. MT (Materiales y Tecnología)

La fase de creatividad, indicada en el esquema de abajo con la letra C, “recoge todavía más datos sobre las posibilidades matéricas y tecnológicas disponibles para el proyecto” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 55), ya que el dibujo como herramienta del pensamiento y la imaginación activa posibilidades de formalización. Comienza aquí el proceso de exploración de materiales y herramientas técnicas para hacer que esta idea creativa llegue al cuerpo, para que el diseño sea ergonómico, adaptado al cuerpo de la artista, para que se comporte estéticamente como un *Cuerpo-espacio*, para que la simbología construida tome sentido desde el diseño escultórico de los volúmenes. La forma y el diseño del vestuario escultórico o artefacto corporal vestimentario, serán modelados teniendo como base las características físicas de la paloma, como sus alas extendidas o su postura erguida. La elección de materiales que permitan la manipulación y la conformación podría facilitar la creación de formas orgánicas y fluidas que capturen la esencia de la paloma en vuelo o en reposo.

Es ahora cuando el proceso creativo se abre a la percepción y consecuente experimentación de los materiales y también de las técnicas disponibles para desarrollar el proyecto. “Muy a menudo materiales y técnicas son utilizados de una única forma o de muy pocas formas según la tradición. [...] ¿por qué habría que cambiar? En cambio, la experimentación permite descubrir nuevos usos de un material” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, pág. 56)

Gráfica 30: Metodología del arroz verde, fase Materiales y tecnología.



Gráfica extraída del libro *Cómo nacen los objetos* (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004)

Percibir el vuelo del ave, el plumaje y aleteo, el movimiento, las asociaciones que genera, el sentido que se despierta permite definir unas cualidades estéticas que se buscarán en materiales escultóricos, cotidianos, para la creación del artefacto corporal:

- Suave y superpuesto como el plumaje.
- Maleable como el vuelo, el aleteo.
- Serial, como la secuencia de plumas.
- Dúctil y flexible como lo orgánico del cuerpo y el movimiento del vuelo.
- Sinuoso y desigual como la naturaleza.
- Femenina como la paloma con sus cualidades de suavidad, paz y esperanza.
- Lo animal permite asociar cualidades orgánicas, naturales, aleatorias.

La elección del material puede comunicar significados simbólicos asociados con el sentido global de paz y la percepción animal de la paloma. Por ejemplo, la utilización de materiales livianos y delicados como el papel o la lencería podría evocar la fragilidad y la tranquilidad, reflejando la naturaleza pacífica y airosa de la paloma. Por otro lado, la elección de materiales más sólidos y duraderos para construir la estructura del artefacto podrían ser el metal o la madera, además se asociarían con la fuerza y la permanencia de la paz.

Imagen 234: Exploración de materiales para artefacto corporal Otro vuelo.



Mesa de trabajo. Archivo de la autora.

Materiales para explorar formas y texturas como espumas, pelos sintéticos, encajes, gasas de yeso, limpiapipas, plumas, materiales para estructurar, palos de madera, alambres, pegamentos, adhesivos, herramientas como pinzas, alicates, cortafríos, bisturíes y cintas.

La combinación de diferentes materiales en el proceso de creación de la obra puede generar movimientos visuales interesantes que refuercen el tema de la paz y su símbolo más reconocido socialmente, la paloma; tales como, la yuxtaposición de materiales suaves y formas puntiagudas, acabados opacos y translúcidos o calados como los encajes de la indumentaria femenina, entrando a representar la complejidad de la paz y los desafíos que enfrenta para manifestarse en contexto colombiano.

Imagen 235: Búsqueda de materiales para artefacto corporal Otro vuelo



Detalle de escobilla limpia pipas, espuma, flor de encaje y palillos de madera pintados de gris metálico. Archivo de la autora

Espuma maleable para modelar, florecillas tejidas, alambres recubiertos de pelillos blancos o escobillas limpia pipas como se conocen comúnmente.

Imagen 236: Detalle de exploración de materiales para artefacto corporal Otro vuelo



Detalle de gasas de yeso, plumas y materiales para amarrar. Archivo de la autora

Las texturas y las superficies de los materiales intentan evocar cualidades sensoriales asociadas con la figura de la paloma. Por ejemplo, una superficie suave y pulida podría transmitir una sensación de calma y serenidad, mientras que una textura craquelada, agrietada o áspera podría sugerir la sensación de resistencia y determinación en la búsqueda de la paz.

Imagen 237: Materiales con asociaciones entre ave y feminidad



Fotografía de detalle de manufactura. Archivo de la autora.

La gama de colores y el tratamiento y acabado de los materiales también conforman la estética de la obra en creación y su asociación con la paloma de la paz, como el uso de tonos blancos o suaves estarían evocando la pureza y la inocencia.

Esta fase de búsqueda y definición de técnicas y materiales, activa la relación estética entre las características de la paloma de la paz y su vuelo y la elección de materiales en la escultura contemporánea invitando así a explorar mediante la simbología, las formas, las texturas, los colores y los juegos de composición que los materiales aportan a la creación de la obra, activando la comunicación del sentido y la abstracción y esencia del símbolo de la paz de forma creativa y

significativa desde el cuerpo de la artista que será el portador del artefacto, *Cuerpo-espacio* llamado *Otro vuelo*. A continuación se observa un referente para la creación de algunas partes del artefacto.

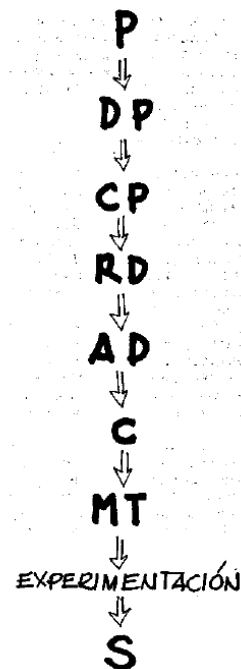
Imagen 238: Ana Soler Baena, origami cloud.



Acercamiento a la sensación visual que emerge del vuelo de pájaros, que será tenida en cuenta en la elaboración del tocado de cabeza para el artefacto *Cuerpo-espacio Otro Vuelo*. Imagen extraída de: [File:Ana Soler Baena, origami cloud.jpg - Wikimedia Commons](#), recuperada 2 junio de 20204.

4.3.5.7. SP (Experimentación)

Gráfica 31: Metodología del arroz verde, fase Experimentación.



Gráfica extraída del libro *Cómo nacen los objetos* (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004)

Tras la recopilación de datos sobre los materiales y sobre las técnicas, Indicada en el esquema con MT, la creatividad realiza experimentaciones sobre los materiales como sobre los instrumentos, para tener todavía más datos con los que establecer relaciones útiles para el proyecto. Estas experimentaciones permiten extraer muestras, pruebas, informaciones que pueden llevar a la construcción de modelos demostrativos de nuevos usos para determinados objetivos. “Estos nuevos usos pueden ayudar a resolver problemas parciales que a su vez, junto con los demás, contribuirán a la solución global” (Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 2004, págs. 57-58).

Si bien Munari señala que hasta este momento de la metodología proyectual no se habrá realizado ningún boceto, es preciso anotar que los dibujos desarrollados hasta ahora son dibujos conceptuales, de sensación, desde una actitud creativa y sensible que se activa desde la imaginación y la inspiración en los conceptos y afectos del componente problemático.

La experimentación se da comenzando a manipular materiales explorando las posibilidades plásticas. Bruno Munari desde su enfoque práctico y experimental del arte y el diseño incitan a la manipulación, al descubrimiento como consecuencia de la exploración. Sus ideas aplicadas a la experimentación escultórica se orientan hacia la importancia de la exploración de materiales, formas y procesos para descubrir nuevas posibilidades expresivas. Munari y su método del *arroz verde* afirman la creación desde el juego y la curiosidad como motores del proceso creativo, lo que podría entenderse como una experimentación lúdica y libre en la escultura, donde los artistas se permiten explorar sin restricciones predefinidas. Como se ve en las imágenes, se está buscando la experiencia del material para descifrar cómo se comportan sus materiales, aún sin definir formas específicas referentes al vuelo de paloma o a los signos estéticos de paz.

Imagen 239: Experimentación con alambre, yeso, anejo metálico y espuma.



Fotografías de detalles de comportamiento material. Archivo de la autora

Por otro lado, Umberto Eco, se engrana desde una reflexión más profunda sobre la significación del material y la forma en la escultura experimental. Desde la mirada de Eco, Así, la materia no es solamente el cuerpo de la obra sino que ante todo es su fin, el objeto del discurso estético. “El cuadro, la estatua, como discurso sobre la materia” (Eco, 1980, pág. 206). Así que, para Eco, la experimentación escultórica no solo involucra la manipulación de materiales físicos, sino también la manipulación de signos y símbolos para transmitir significados. Permite consolidar la idea de que las formas, los colores, las texturas y la composición interactúan para crear una experiencia estética y comunicar mensajes o conceptos.

Mientras las estéticas revalorizaban a fondo la importancia del trabajo sobre la, con la y en la materia, los artistas le dedicaban una atención exclusiva, tanto más intensa cuanto que el

abandono de los modelos figurativos les impulsaba cada vez más a nuevas exploraciones en el reino de las formas posibles (Eco, 1980, pág. 206)

Tanto Munari como Eco hacen énfasis en la relación entre el arte y la tecnología o los procesos tecno-productivos. Desde esta perspectiva dialógica, la experimentación escultórica explora cómo la experimentación espontánea del arte contemporáneo puede potenciar y nutrir las posibilidades creativas en la creación del artefacto corporal. El proceso creativo de la obra *Otro vuelo*, hace uso de herramientas y técnicas de apropiación material para experimentar con diferentes materialidades, formas, texturas y procesos de creación escultórica que luego se llevará al cuerpo.

Imagen 240: Exploración de la forma y estructura del ala de paloma con papel.



Fotografías de los prototipos de plumajes sobre papel. Archivo de la autora

Según la taxonomía del ala de paloma, el papel permite una exploración más detallada de las alas, basado en el estudio previo realizado, por tanto, se plantean capas del plumaje y se aprovecha tanto el positivo como el negativo del recorte. Se obtienen así las siluetas redondeadas de las plumas y las siluetas puntiagudas del negativo, aludiendo a las líneas puntiagudas y agresivas que entran a conformar la dupla paz-guerra.

Imagen 241: Relación positivo y negativo del recorte de ala de paloma.

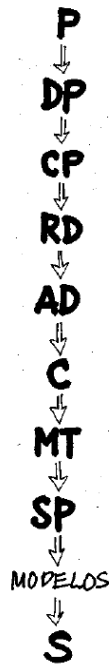


Fotografía de moldes de papel en escala pequeña. Archivo de la autora

Luego de explorar las formas de papel desde el plano básico hasta la forma compleja superpuesta, se procede a ponerlas en relación con el cuerpo, proyectando así la función corporal del artefacto.

4.3.5.8. M (Modelos)

Gráfica 32: Metodología del arroz verde, fase Modelos.



Gráfica extraída del libro *Cómo nacen los objetos* (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004)

“De la experimentación, indicada en el esquema con SP, pueden surgir modelos, realizados para demostrar posibilidades matéricas o técnicas que se utilizarán en el proyecto” (Eco, 1980, pág. 59). Los procesos de experimentación del *Cuerpo-espacio* parten de la sinécdoque seleccionada, el ala de paloma, proyectada en papel.

El ala concebida desde la representación del todo es el complejo mundo del vuelo de paloma. Envolver, cubrir, rodear. Verbos para la acción creativa que llevan la forma del ala al cuerpo provocando las formas del vuelo, particularmente del vuelo conceptual de la paz y la relación visual de movimiento y ambivalencia de la guerra menor que aún no cesa, generando la posibilidad de construir un cuerpo extendido desde el juego formal con el ala. Esta fase de modelado se plantea sobre un prototipo a escala pequeña.

Imagen 242: Primeros prototipos de papel sobre el mecano de madera.



Composiciones vestibles. Diseño de la autora.

Se dibuja, corta, multiplica y comienza así un proceso de indagación formal que hace alusión a lo que señala Umberto Eco dentro de su reflexión de la forma en el contexto de la Gestalt, mientras cita a Severini

Toda forma tiende a compenetrarse en una forma de radio mayor, en la que se resuelve como elemento de un complejo o como parte de un todo. Esta ley se deduce de la anteriormente formulada, según la cual la conciencia no aprehende lo múltiple más que unitariamente (Eco, 1980, pág. 47)

Imagen 243: Segundos prototipos de papel sobre el mecano de madera



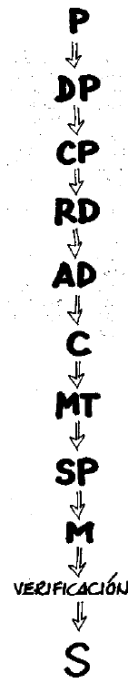
Formalizaciones extendidas al espacio. Diseño de la autora

Se realizan composiciones con varias piezas de papel, con diferentes tamaños de alas, generando variaciones sobre el cuerpo, posibilitando el diálogo entre la silueta corporal y las formas materiales, las alas en búsqueda de un diseño ergonómico que se adapte al uso del artefacto como vestido y buscando al mismo tiempo, expandir el cuerpo hacia el espacio.

Stefanini admite la posibilidad de formas que no remitan a otra cosa que no sea ellas mismas ni postulen su inserción en un contexto cósmico más amplio: y esto ocurre precisamente y solamente en las formas de arte, las únicas capaces de ofrecernos la «impresión atómica» de la que nos habla Whitehead (Eco, 1980, pág. 48)

4.3.5.9. V (Verificación)

Gráfica 33: Metodología del arroz verde, fase Verificación.



Gráfica extraída del libro *Cómo nacen los objetos* (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004)

Se añaden más formas, se incorpora el negativo del recorte de las alas y se plantea la propuesta más expandida hacia el espacio, sin embargo, aún no se define como propuesta definitiva. Después de realizar esta propuesta de *Cuerpo-espacio*, se concluye que puede darse aún más fuerza protésica, se podría realizar otra propuesta que dé más claridad al espacio, ya que este comportamiento del artefacto corporal planteado se siente más *Cuerpo-vestido* por el planteamiento del diseño que va al cuerpo haciendo referencias más cercanas al traje que a un espacio.

Imagen 244: Verificación de prototipos sobre mecano de madera.



. Composiciones formales de papel. Creación de la autora

El interés radica en mayor medida, en la deconstrucción del cuerpo, la variación de la forma según las composiciones objetuales, espaciales y morfológicas que saquen de la tradicional manera de vestir el cuerpo.

Imagen 245: Inicio de nueva propuesta sobre prototipo de madera



Proceso creativo con una hipérbola del ala de paloma, sobre mecano de madera. Creación de la autora

Si se está acudiendo a la figura retórica de la sinécdoque, que plantea la parte por el todo, que insinúa una limpieza visual, una utilización de menor cantidad de formas es preciso volver a aquella simplicidad formal. Por tanto, se plantea nuevamente el ejercicio y se dibuja una sola ala de mayor formato que permita contener al cuerpo y que se expanda con fuerza hacia el espacio. Se ponen en comparación la primera opción con el nuevo modelo. Y se recortan las plumas para dar mejor estructura y permitir el juego formal.

Imagen 246: Comparación de las dos propuestas finales.



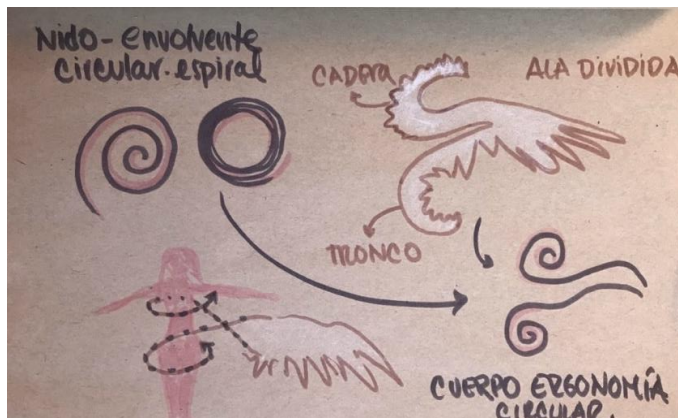
Fotografía comparativa de prototipo uno y dos. Archivo de la autora

Del envolver a la espiral. El proceso se nutre de los juegos formales activando la dirección y movimiento de la forma sobre el cuerpo y activando el ejercicio de ergonomía junto con morfología

en diálogo con la definición de la espiral, realizada por los profesores de la Universidad Pontificia Bolivariana Ever Patiño y Elsie María Arbeláez

Una espiral es una curva que, comenzando desde un punto de origen, reduce su curvatura a medida que se aleja de ese punto; esto quiere decir que el radio al alejarse del origen crece continuamente (Generación y transformación de la forma. Morfología, geometría, naturaleza y experimentación, 2009, pág. 98).

Imagen 247: Conceptualización de la espiral en bitácora para corporeización.



Estudio de formas y direcciones del anidar, para envolvente. Archivo de la autora

En esta experimentación de las espirales envolventes para diseñar el artefacto corporal desde su uso indumentario, se profundiza conceptualmente sobre esta práctica llegando a la noción de nido, de Gaston Bachelard, texto en el cual se plantea la reflexión sobre la arquitectura de los pájaros que hace Michelet. (Bachelard, 1975, pág. 134) resaltando que es el propio cuerpo del ave la herramienta para la construcción del nido, es el cuerpo el que le da forma desde adentro. Es el interior del nido lo que impone su forma hacia afuera, porque parte de la acción del cuerpo del ave que lo aprisiona con su pecho girando y dando así la forma envolvente. La parte inferior del ala se levanta y envuelve el tronco, mientras la parte superior del ala envuelve desde la cintura para abajo en dirección contraria a la anterior.

Frente a la concepción del artefacto vestimentario como un *Cuerpo-espacio*, se intensifica la idea ya que, en esta obra, es el ala de la paloma la que, desde el juego experimental con las formas, cobra sentido de un espacio que nace desde el cuerpo de la artista en forma de espiral envolvente y se despliega en el exterior, posibilitando la extensión de su volumen, de su masa, de su corporalidad, como una espacialidad-pájaro, un artefacto-paloma, un *Cuerpo-espacio-vuelo-paz y guerra*. Frente a eso se acude a Bachelard nuevamente cuando presenta la afirmación de Michelet “La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato” (Bachelard, 1975, pág. 135)

Imagen 248: Verificación del prototipo final.



Vistas de la propuesta. Archivo de la autora

De esta manera se verifica la propuesta y se aprueba, pues en este modelo, el cuerpo anida, se envuelve como dentro de su morada habitando el *Cuerpo-espacio*, generando una metáfora de casa. El movimiento envolvente del cuerpo y el diseño generan una confirmación de la espiral, de la confluencia circular entre cuerpo y vestido permitiendo la construcción de un espacio y extendiendo su percepción.

El proceso de verificación implica la marcación de las partes del cuerpo en el modelo de papel como guía para el ejercicio de vestirse. Bruno Munari enfatizó la importancia de la experimentación práctica y tangible en el proceso de creación. La verificación del prototipo de la obra de arte o del diseño implicaba la realización de maquetas, modelos o prototipos físicos que permitieran al artista explorar y evaluar diferentes soluciones estéticas, técnicas o conceptuales según el caso. A través de la manipulación directa del papel en el mecano de madera, se puede verificar la viabilidad y efectividad de la propuesta de envolvimiento, de cobertura en espiral, así como descubrir nuevas posibilidades de vestir el cuerpo desde un diseño más espacial y retórico que podrían no haber sido evidentes en el modelo anterior.

Imagen 249: Detalles de relación cuerpo y artefacto, prototipo final.

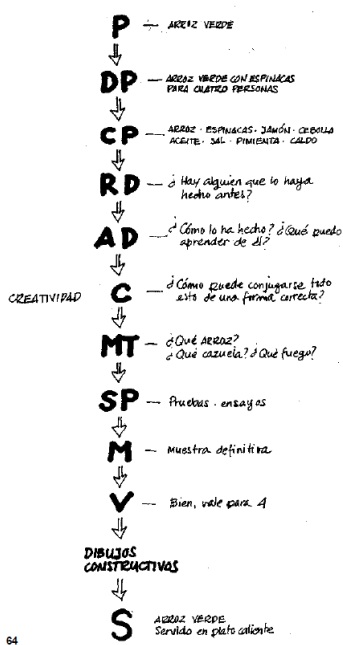


Estudio de ergonomía y patronaje sobre prototipo. Archivo de la autora

Finalmente, esta fase de verificación del prototipo se puede entender desde Eco a partir de una mirada semiótica y hermenéutica, pues desde su perspectiva la obra funciona como un texto o un todo que comunica significados a través de signos y símbolos, en este caso la estructura doble de plumaje primario y secundario que se repliega sobre el cuerpo formando una morada, una capa que envuelve el tronco y el vientre. La verificación del prototipo implica no solo la aceptación de la forma física del artefacto corporal, sino también la consideración de cómo esta forma será interpretada por los espectadores de la performance y por supuesto cómo será sentida por la artista que realiza la acción.

4.3.5.10. DC (Dibujos constructivos)

Gráfica 34: Metodología del arroz verde, fase Dibujos constructivos.

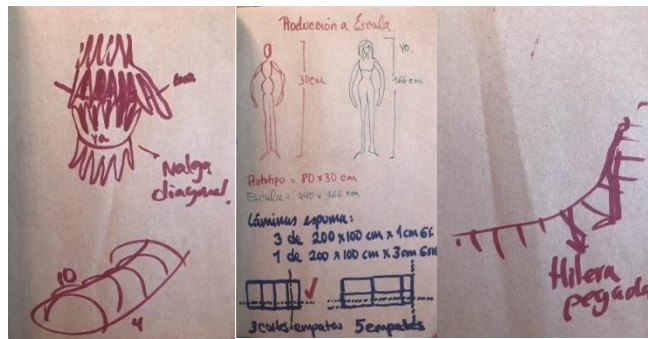


Gráfica extraída de (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004)

En esta fase del proceso creativo se hace referencia a la finalización de la materialización, la cual no se define solamente desde el lenguaje del dibujo, sino que sirve como ejemplo para invitar a la definición final de la solución al problema de diseño, pues ya es la etapa en donde se formaliza la construcción o elaboración del resultado.

El esquema del método proyectual hasta ahora llevado a cabo, no es un esquema fijo, ni está completo, tampoco es único ni definitivo. Es lo que la experiencia ha conllevado hasta ahora. Sin embargo, a pesar de tratarse de un esquema flexible es conveniente proceder, de momento, con “las operaciones indicadas en el orden presentado: igual que en la proyectación del arroz verde no podía ponerse la cazuela al fuego sin el agua ni preparar el condimento una vez cocido el arroz” (Eco, 1980, pág. 62)

Imagen 250: Dibujos constructivos del artefacto corporal.



Relaciones artefacto-cuerpo, traspaso de escala pequeña a 1:1, dibujo artefacto de perfil. Archivo de la autora.

Se selecciona la espuma para la realización de la base del artefacto vestimentario. Según las medidas de las láminas y según las medidas del artefacto a escala pequeña, se traslada a proporción hasta las medidas a escala humana, se estudian relaciones entre cuerpo y formas y se empieza a construir la solución del problema: un artefacto corporal que se construya desde el lenguaje escultórico en diálogo con el diseño de vestuario, para la conformación de un *Cuerpo-espacio*, protagonista de una performance que exprese la dualidad entre la paz y la guerra en Colombia.

4.3.6. S (Solución) artística al problema planteado.

Gráfica 35: Metodología del arroz verde, fase final Solución.



Gráfica extraída de (Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 2004)

Después de haber desarrollado todo el proceso de la metodología proyectual, en articulación con la experimentación artística, se cuenta con un conjunto de certezas provenientes de la claridad de tener un problema estético y político, se ha estudiado el tema, se analizaron las obras de arte referentes a la extensión del cuerpo desde la escultura, la performance y el diseño de vestuario; igualmente se han desarrollado prototipos, verificado la ergonomía en escala pequeña, se han seleccionado y experimentado los materiales. Ahora viene el proceso de desarrollo material, de la combinación de los procesos escultóricos con los de diseño de vestuario para la construcción del *Cuerpo-espacio Otro vuelo*. A continuación, se muestra el proceso detallado de la elaboración del artefacto corporal *Cuerpo-espacio*.

- a) Armar la pieza de espuma de las dimensiones a escala. Tres láminas de espuma cydon rosadas, de dimensión 100 cm x 200 cm, calibres 1 cm y 3 cm.

Imagen 251: Ensamble de láminas de espuma.



Lámina de espuma compuesta y extendida. Archivo de la autora

b) Dibujar y cortar la silueta del ala y las dos capas de plumaje, conservando el negativo. Comprender el movimiento, el peso, la resistencia y los detalles de la superficie del material

Imagen 252:Proceso de dibujo y corte.



Ala cortada con bisturí, negativo y positivo, preparación de superficie. Archivo de la autora

c) Preparar la superficie con dos capas de pegamento amarillo y de látex para homogenizar los poros de la espuma y que la pieza gane mayor resistencia para recibir los materiales que conformarán la textura exterior.

Imagen 253: Acabados de superficie.



Aplicación de capas de pegamento amarillo y látex. Archivo de la autora.

d) La pieza del negativo del plano o primario se trabaja con pegamento amarillo por el canto y se estructura con alambre para mayor firmeza y manipulación.

Imagen 254: Estructura de alambre para pieza anexa.



Proceso técnico de estructura con alambre y pegamento amarillo. Archivo de la autora

e) Con la colaboración de otra artista que funge como soporte corporal del artefacto, se comienzan los procesos de corporeización, verificación, correcciones a medida, peso del material sobre el cuerpo, comodidad, ergonomía, agarre, acceso y sostén.

Imagen 255: Estudio ergonómico del artefacto en crudo.



Detalles de cuerpo y artefacto en crudo. Archivo de la autora

f) La pieza principal se refuerza con alambre por debajo con alambre para que tenga mayor fortaleza y para darle volumen, dinamismo y movimiento a las plumas. Luego se pinta con pintura acrílica blanca con aerógrafo de pistola.

Imagen 256: Procesos de estructura con alambre y pintura.



Pintura acrílica blanca aplicada con pistola-aerógrafo. Archivo de la autora

a) Texturización de la superficie. En esta fase se prepara el conjunto de materiales que ya se habían experimentado, como lencerías, encajes, detalles tejidos y plumas.

Imagen 257: Proceso inicial de texturización del artefacto corporal.



Procesos de corte para textura de superficie. Archivo de la autora.

b) Se recortan los encajes en formas orgánicas y circulares aludiendo a la sinuosidad femenina y se rellenan los espacios entre estas formas, con pintura acrílica blanca espesa, generando así varias tonalidades de blancos y más sentido del cuerpo emplumado del ave.

Imagen 258: Desarrollo de superficie.



Textil cortado en formas orgánicas, espacios pintados con acrílico blanco aplicado con pincel. Archivo de la autora

c) Se cubre toda la superficie del ala jugando con encajes de diferentes tamaños y formas, plumas en distintas aglomeraciones, se pegan velcros como sostenes por dentro, se tienen presentes las partes que siendo del interior del vestuario, se visibilizan por fuera y se recubren también.

Imagen 259: Acabados de superficie y agarres de velcro.



Saturación de texturas con textiles de lencería femenina, aplicación de velcros para agarre y cierre. Archivo de la autora

d) Se hacen pruebas sobre el cuerpo para verificar medidas, agarres, cargaderas, peso, cubrimiento y ergonomía.

Imagen 260: Verificación de artefacto sobre el cuerpo.



Cuerpos vestidos con artefacto vestimentario en proceso. Archivo de la autora.

e) Se suma la pieza anexa del negativo, compuesta por picos para fortalecer el significado de la dualidad de la paz desde la estética de la guerra y para que formalmente se despliegue mejor en el espacio.

Imagen 261: Armado de pieza positiva y negativa.



Ensayo de vestuario terminado sobre el cuerpo de la artista. Archivo de la autora.

f) A partir de este momento, se cambia el foco hacia los complementos del cuerpo para la performance, como accesorio de cabeza y cuello, vestuario interior, calzado y maquillaje. Para dar comienzo se producen palomas con figura de vuelo en software digital para cortarlas con láser sobre cartón dúplex, doble, con las dos caras blancas.

Imagen 262: Proceso de corte a láser de palomas de cartón.



Ensayo de corte sobre cartón de caja color crudo, cortes definitivos sobre cartón doble de dúplex. Archivo de la autora

El tocado o accesorio para la cabeza, se produce consecuentemente, realizando agrupaciones de las palomas de cartón y sumando flores tejidas, con alambre dando la sensación de revoloteo de aves. Este se construye sobre un molde de yeso que copia mi propia cabeza, cuello y clavículas.

Imagen 263: Proceso creativo de tocado.



Entrelazamiento de piezas de cartón con forma de paloma mediante alambre dulce, ensayo sobre reproducción en yeso de la cabeza de la autora. Archivo de la autora.

g) El tocado se produce a partir de la sensación visual del revoloteo de paloma, del volar en manada. En la cabeza se concentra el pensamiento, la divagación, las situaciones mentales de la vida cotidiana, por ello, se instala sobre la cabeza un revoloteo de palomas, como una atracción de la necesidad de paz, pero también la cabeza es el centro del cuerpo el lugar de la identidad. En el Diccionario de símbolos, se cita a Platón para otorgar el significado a la cabeza, afirmando que corresponde a la imagen del mundo, de igual modo el autor señala que la cabeza es la cima del cuerpo humano que significa el cielo (Cirlot, 1992, pág. 112). Es así como se decide habitar esa cabeza-cielo, con el vuelo de paloma, el revoloteo caótico y desordenado de la paz.

Imagen 264: Verificación corporal de tocado.



Ensayos de ergonomía, equilibrio, resistencia y volumen sobre cabeza. Archivo de la autora

h) El collar a su vez expresa la significación de lo diverso, es decir, “un estadio intermedio entre la desmembración aludida por toda multiplicidad — siempre negativa—y la verdadera unidad de lo continuo” (Cirlot, 1992, pág. 142). Desde esta noción se dispone la realización de un collar que se extienda desde el cuello hacia el pecho con una textura realizada con flores tejidas, elemento suave y esperanzador, femenino por pertenecer al conjunto de materias primas para la lencería. Las flores como complemento del *Cuerpo-espacio*, fortalecen el significado volátil de la paz, “Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza” (Cirlot, 1992, pág. 205). El collar se extiende por las clavículas y el pecho hasta formar un peto, que se asocia con el plumaje del pecho del cuerpo de la paloma, el cual está compuesto por plumas pequeñas y superpuestas que recubre permitiendo la protección del animal frente a la lluvia y al frío. Es así que este elemento del vestuario llega al cuerpo de la performance para condensar el *Cuerpo-espacio* en el tronco, cuello y pecho y así mismo otorgar sentido de continuidad, como afirma Cirlot.

Imagen 265: Procesos creativos del collar de flores tejidas.



Ensayos de collar sobre molde y sobre cuerpo de la autora, sistema de cierre. Archivo de la autora.

i) El ejercicio de portar los elementos de artefacto corporal *Cuerpo-espacio*, tocado y collar-peto, se complementa con el diseño de maquillaje, la elección de vestuario interior y calzado.

Imagen 266: Pruebas de maquillaje.



Pruebas de color, formas, líneas, sobre ojos, mejillas y labios. Archivo de la autora.

El maquillaje se diseña teniendo presente el pico de la paloma y las características del plumaje para los ojos. Se ensayan varios estilos y colores, tendiendo a los rosados intensos, rojos, azules y amarillos, por los colores de la bandera nacional de Colombia y por las características de su psicología, especialmente al tono de mayor visibilidad, el rojo-rosado: fuerza, rebeldía, curiosidad, feminidad, calidez, en acuerdo con las intenciones de la realización de la performance, desde donde se resarce la grieta de la violencia para una nueva etapa de tranquilidad. Un rojo más rosado, no es ya la sangre, es la fiesta.

Imagen 267: Procesos creativos de vestuario interior.



Vista general de collar, tocado, vestuario interior y calzado intervenido. Archivo de la autora

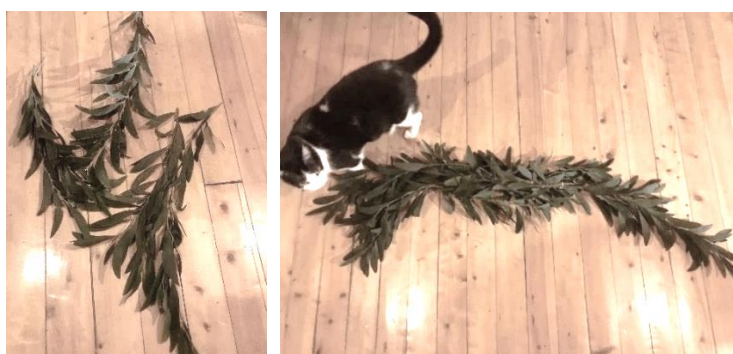
El vestuario interior se compone de una blusa ceñida al cuerpo color piel para no centrar atención en ella sino por el contrario, para perderse o camuflarse con la piel y así dar resalte al artefacto vestimentario. Esta irá debajo del collar o peto. Los shorts blancos tienen como función la comodidad, pues si bien no estarán a la vista porque el artefacto corporal va sobre la cadera, se requieren para moverse tranquilamente y para poder estar en el parque de San Antonio de manera cómoda, antes y después de realizar la performance.

Las medias se eligen debido a la fuerza que acentúa este rojo fresa desde el color rojo como parte de los tonos nacionales, amarillo, azul y rojo, siendo este último el símbolo de la sangre derramada en la época de la colonia para obtener la libertad del pueblo, pero ahora se asocia también con la violencia, la sangre que ha corrido por el territorio dentro de la situación del conflicto armado. Ahora ya es rojo fresa, es parte de una celebración de paz, instaurada por el cuerpo femenino.

El calzado de la acción performática debe pertenecer al mismo lenguaje estético, por tanto se eligen rosa y blanco como los colores del artefacto y del maquillaje, ahora más sutil, de un tono rosa más suave y se definen altos como parte del estilo usual de la artista, que aportan a la estética general en el caminado, la postura corporal y la imagen de mujer. Estos se intervienen con las mismas texturas del artefacto corporal, plumas y encajes, para estar dentro de la misma intención visual.

j) La rama verde de olivo que ahora se representa desde la flora nativa de Antioquia, se construye a partir de la suma y amarre de varias ramas de acacia, planta que habita la zona boscosa de Guarne, en Piedras Blancas, Antioquia, representando la esperanza local, la ofrenda del elemento natural de nuestra tierra que simboliza el cambio.

Imagen 268: Ramas de olivo sueltas, amarradas y con escala de gato.



Ramas de acacia para conformación de objeto para performance. Archivo de la autora.

Así pues, finaliza la producción, o lo que Munari llamaría la solución final del problema, desde la conceptualización, la experimentación y los procesos de creación del artefacto corporal *Otro vuelo*, desde la noción de *Cuerpo-espacio*.

Imagen 269: Final de la solución creativa Otro vuelo.



Foto-performance vista frontal general. Archivo de la autora.

Imagen 270: *Cuerpo-espacio. Artefacto vestimentario para acción performática, 2024.*



Vista del artefacto vestimentario desplegado en el lugar. Archivo de la autora.

Imagen 271: *Vista de detalle del Cuerpo-espacio, Otro vuelo, 2024.*



Fotografía de primer plano de acción performática, *Cuerpo-espacio*, collar, tocado y maquillaje, con esculturas de fondo.

Luego de la realización de la acción performática y de tomar registros desde la intención de foto-performance y de video-performance, se pasa a la constitución de los lenguajes mediante los cuales se expresa la obra mediante el proceso de composición y de edición, conformando dos maneras de expresar los conceptos y la problemática del cuerpo extendido mediante el artefacto espacial.

4.4. Foto-performance y video-performance como lenguajes expresivos de *Otro vuelo*.

La performance se desarrolla el 29 de enero de 2024 en el parque de San Antonio, de 2:00 pm a 4:00 pm. Para su ejecución se experimentó el espacio, el recorrido previo, las proporciones de las esculturas de Botero, los lugares estratégicos como el sitio de parqueo del automóvil con todos los

equipos, objetos y el personal, la acomodación de los elementos, los puntos del registro fotográfico y de video, la seguridad civil, toda la preproducción de la performance. Para este trabajo se cuenta con el equipo humano Mg. Alejandra Gómez Vélez para el registro fotográfico y la edición, Carolina Gómez Alzate para el registro de video y la asistencia de producción de Luis Carlos Gutiérrez. Esta obra se concibe desde la narrativa fotográfica y de video, es decir, se ejecuta para la cámara, no para los espectadores que están en el lugar, Aunque cabe señalar que tuvo afectación en las personas mientras se desarrollaban las tomas, según las preguntas y conversaciones generadas en el sitio, previamente y posterior a la performance.

En tanto acción de arte efímero, la performance se soporta en el tiempo en la fotografía, lenguaje que le permite ser vista en otros momentos y espacios distintos a su versión original. Pero también es indudable el papel narrativo que la fotografía tiene sobre la creación performática, pues permite desarrollar nuevas lecturas, proporcionando elementos visuales con los que se puede jugar para la creación de nuevos mensajes y poéticas.

Esta obra se piensa como muchas performances, teniendo en cuenta el dispositivo que las registraba y del cual se estaba consciente como un mecanismo para ayudar a preservar la acción y al mismo tiempo a configurarla de manera voluntaria en la edición. “Si bien, este hecho (el registro) establecía una gran diferencia con la “foto performance” o “video performance” ya que, en ambas, la propia acción se modifica de manera significativa al introducir la intervención del medio fotográfico o videográfico” (Herranz, 2020, pág. 186)

Imagen 272: Comparativa del registro de proceso con foto-performance.



Procesos de preparación de la acción performática. Archivo de la autora.

Cabe reflexionar aquí sobre el papel de la fotografía en el desarrollo de la performance, pues desde comienzos del siglo XX la ciencia considera que cualquier dispositivo de observación a nivel microscópico provoca una tal alteración del objeto, que su conocimiento pasa a ser alterado. Esto ya se considera una revolución en el arte, puesto que pone fin a la hipótesis convencional de una realidad y de una ciencia objetivas, pero el principio mismo de la experimentación permanece intacto. Lo que se juega es básicamente con la certidumbre, y lo que se instaura es una nueva convención, la de la incertidumbre. Los resultados pasan a ser relativos al funcionamiento de la propia ciencia como medio, pero esta relativización demuestra de cierta manera una autonomía (Baudrillard, *Las estrategias Fatales*, 2000, pág. 80). Es así que la foto-performance pasa a ser un lenguaje artístico de la acción realizada, una forma independiente, una pieza específica constituida desde el lenguaje narrativo de la imagen estática. Los registros de la performance han sido

asumidos, unas veces desde una función de registro documental y desde otras creaciones, como parte integrante de la obra de arte.

Estas dos herramientas, empleadas en el contexto de las artes plásticas, posibilitaron a los creadores que trabajaban al abrigo del arte conceptual, una vía diferente y particular para la reflexión y la experimentación en torno a los límites de la representación. Y al mismo tiempo, les permitió indagar en nuevas formas de creación que integraban la acción y retenían el acontecimiento utilizando el carácter notarial que les ofrecía la imagen fija o en movimiento (Herranz, 2020, págs. 183-184)

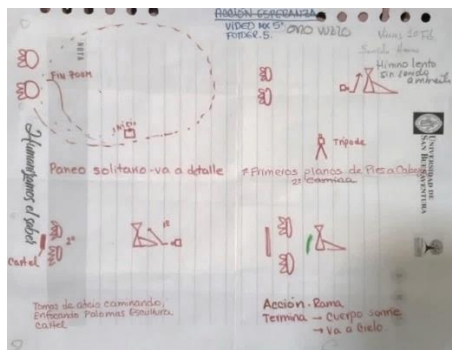
La fotografía documenta y preserva la efímera naturaleza de la performance, así como su papel en la construcción de la memoria y la historia del arte. La relación de la fotografía con la performance se centra en que no solo registra la acción performativa, sino que también tiene la posibilidad de transformarla y de generar nuevas interpretaciones través de su propia estética y narrativa visual.

La obra *Otro vuelo* se concibe desde la foto-performance y desde la video-performance para construir una narrativa que permita leer la reflexión sobre la dualidad guerra y paz en el conflicto colombiano, incluyendo imágenes visuales que muestran los detalles del *Cuerpo-espacio* para provocar la sensación de la extensión del cuerpo de la artista mediante su artefacto corporal.

El espacio es percibido por medio de las características intrínsecas de la cámara, por esta razón, el encuadre, el punto de vista o los movimientos dentro y fuera del ángulo de visión serán elementos centrales para la estructuración conceptual de la obra y en ese contexto, la mirada del creador y la de los espectadores se entrecruzarán (Herranz, 2020, pág. 186)

La obra plantea la necesidad de realizar la acción performática desde la narrativa fotográfica y desde las tomas de video, pudiendo editar, superponer y desvanecer imágenes, ralentizar la acción, poner el ojo del espectador en los detalles, abrir y cerrar los planos, haciendo que la obra se constituya desde un lenguaje controlado por la cámara. La fotografía no solo registra la acción performática, sino que también puede reinterpretarla y contextualizarla dentro de un marco más amplio de referencia artística y cultural.

Imagen 273: Story board de la acción para cámara de fotografía y de video.



Se identifica el guion que marca la disposición espacial, el manejo de los planos de cámara, la secuencia y demás detalles de grabación. Archivo de la autora.

Por esto, la cámara de la performance *Otro vuelo* se diseña cuidadosamente, se instala en los planos que toman la situación cotidiana del parque San Antonio, empiezan a mostrar la presencia de las esculturas de Fernando Botero y el cartel de la noticia de su explosión, quemado y semi-destruido por los actos violentos, mientras aparece la artista con su cuerpo extendido hacia el espacio en un acto resiliente y esperanzador. Los momentos se conciben en cuatro: paneo el parque con énfasis en las esculturas de Fernando Botero, entrada del *Cuerpo-espacio*, acción performática de caminar, tomas de detalles sin revelar el cuerpo humano totalmente, por delante y por detrás, ofrenda del ramo de acacias, finalización con toma contrapicada hacia el cielo.

Imagen 274: Imagen de la video-performance *Otro vuelo*.



[Video-performance]. Resultado creativo Video-performance. *Otro vuelo*.

Para finalizar el proceso creativo, se definen los dos formatos de video-performance y foto performance, con sus respectivas fichas técnicas.

Video-performance *Otro vuelo*.

Duración: 9:32 minutos.

Locación: Parque de San Antonio, Medellín. Fotografía: Alejandra Gómez Vélez y Carolina Gómez Alzate. Asistencia de producción: Luis Carlos Gutiérrez. Música del himno nacional interpretada por Karen Londoño en el violonchelo.

Año de producción: 2024.

Link de video-performance: <https://www.youtube.com/watch?v=VleFxIKIUzs>

“El entorno esculpe el rostro” dice Michel Serres y nos invita a pensar en un mundo que configura nuestro cuerpo. En esta performance, los espacios donde esperamos vivir la paz se reflejan en un *Cuerpo-vestido*. Se aprende mediante el cuerpo y en esa dinámica este se transforma permanentemente por los otros, con nosotros y con lo otro. Cuerpo que se metamorfosea con la paz y se convierte en un cuerpo expandido en el espacio que instala la esperanza en un lugar que guarda la huella del conflicto.

Imagen 275:Foto-performance Otro vuelo, 2024.



[Video-performance] plano general. Resultado creativo Video-performance. *Otro vuelo*.

La paz es el anverso de la guerra, su sonrisa y su nudo intrínseco, su encrucijada y su aspiración, es la cara blanquecina y tranquila, es lo que construimos todos. En esta video-performance la narrativa se construye entre el cuerpo y el vestido como un cuerpo animal en simbiosis con el espacio del Parque de San Antonio en Medellín, en donde dos esculturas fueron protagonistas de un acto terrorista hace más de dos décadas. Así pues, el cuerpo y su vestido, sus marcas, sus indumentarias blancas y emplumadas traen el afecto y la idea de la paz a un espacio cargado de signos de la guerra. Los atavíos estéticos de la artista se complejizan mediante un plumaje de paloma y su vuelo, como resultado de habitar el espacio desde una intención pacífica y sanadora.

Imagen 276: Vista del Cuerpo-espacio extendido en el parque.



[Video-performance] plano general. Resultado creativo Video-performance. *Otro vuelo*.

La sensación proveniente de este parque público con aquella huella tan agresiva afecta el cuerpo de la artista y lo metamorfosea en *Otro vuelo* ahora como un acto de sanación. En este sentido, *Otro vuelo* es una acción performática que se instala en medio de las dos aves desde la estética del símbolo mundial de la paz, la paloma, como el vuelo femenino, dulce y sanador. Un

cuerpo de artista que lleva un artefacto vestimentario proveniente del estudio morfológico de las alas de la paloma y que envuelve el cuerpo permitiendo configurar una nueva corporalidad simbólica que sane las rupturas desde una acción mínima de cohabitar el espacio para finalmente hacer una ofrenda. Acción que activa la mirada hacia el vestuario hecho con texturas de encaje y plumas, para activar el cuerpo de la artista en un acto de esperanza, pues lleva en sus manos el ramo de olivo, símbolo que carga la paloma en su pico y que promete otra instancia del habitar desde la instauración de la paz. La video-performance da lugar a la espera, al tiempo lento, a la reiteración, mientras suena el himno nacional colombiano a ritmo lento también, interpretado con violonchelo, para enmarcar la instancia política, desde los sonidos suaves y profundos del instrumento, sensación extendida de los minutos, días, meses y años, pasando lentamente mientras nos prometemos vivir la paz desde adentro.

Por otro lado, se construye una narrativa desde la foto-performance, que a diferencia de la video-performance es una lectura estática de una serie fotográfica de siete piezas. Cambia radicalmente al no contar con la narrativa del audiovisual, por tanto, se despoja del audio del himno nacional y pierde la instancia de la ralentización de la velocidad de la acción. Esta serie muestra los momentos más decisivos de la performance desde su concepción simbólica.

Imagen 277: Serie foto-performance Instantes de Otro vuelo.



Resultado creativo para serie, foto-performance.

Ficha técnica de la versión en foto-performance:

Serie Instantes de Otro vuelo

Foto-performance

Año de realización: 2024

Siete fotografías, dimensiones 27 cm ancho x 21 cm de alto aproximadamente.

Locación: Parque de San Antonio, Medellín. Fotografía: Alejandra Gómez Vélez y Carolina Gómez

Alzate. Asistencia de producción: Luis Carlos Gutiérrez

Cuerpo femenino que se metamorfosea con la paz y se convierte en un cuerpo expandido en el espacio que instala la esperanza en un lugar que guarda la huella del conflicto. La paz es la cara blanquecina y tranquila pero lejana, es lo que construimos todos lentamente. Dualidad como el guerrero y la paloma, lo duro y lo blando, el metal y el animal, lo masculino y lo femenino. En esta serie de foto-performance la narrativa se construye entre el cuerpo femenino, el espacio y el vestido

como una unidad simbólica en comunicación con las esculturas protagonistas de un acto terrorista hace más de dos décadas.

En este sentido, la serie *Instantes de Otro vuelo* es una acción performática que se instala en medio de estas dos aves desde la estética simbólica mundial de la paz, la paloma, como el vuelo femenino, dulce y sanador, permitiendo configurar una nueva corporalidad sensible que sane las rupturas consecuencia de la guerra desde el acto de hacer una ofrenda, el ramo verde que trae la espera. Acción que realiza el cuerpo de la artista como signo de esperanza, pues lleva en sus manos el ramo que promete otra instancia del habitar desde la instauración de la paz nombrada a partir de la presencia de la mujer-paloma en medio de la huella fragmentada de la paz en Colombia.

5. Capítulo Cinco. Reflexiones y posicionamientos finales de tesis



5.1. Reflexiones generales.

Lo que puede un cuerpo va más allá del límite de su cerne y piel. La grieta que separa su humanidad de la masa maquina, zoomorfa y objetual está en cuestionamiento permanente y permeada por la vida cotidiana. El ejercicio investigativo y la práctica creativa construidas durante este trayecto doctoral permitió reflexionar sobre la posibilidad simbólica que tiene el arte para crear diferentes y enriquecidas versiones de la realidad propia, alternativas de conformar un cuerpo que va más allá de los límites biológicos mediante el uso y apropiación de texturas, materiales y formas que devienen vestuario, espacio u objetos. La producción artística desarrollada confirma que el arte, especialmente a través de las posibilidades técnicas y formales de la escultura, la performance y el diseño de vestuario, es capaz de complejizar las características estéticas y simbólicas del cuerpo anatómico, ofreciendo una nueva interpretación de su forma, una nueva percepción de su imagen y abre una posibilidad de interacción con el entorno desde la noción de tener un cuerpo para las representaciones, es decir, un cuerpo que desplaza su organicidad hacia otras posibilidades de ser percibido, hechas por narrativas poéticas que emergen de las gramáticas de los lenguajes contemporáneos que ofrece el arte y sus mixturas.

Extensiones de la piel hacia bolsas, cajas, mesas, paisajes, un cuerpo utópico es el que habitamos, *cuerpo-objeto* que deviene mundo. Una prolongación de la vida hacia el objeto cuerpo, una continuidad del cuerpo hacia el espacio de la vida. Prótesis cargada de los símbolos que nos identifican, dramaturgias objetuales que se instalan en nuestra corporalidad sensible. Después de indagar el cruce de prácticas creativas en la historia del arte y el diseño, se deja ver la intersección existente entre la producción artística y la experiencia cotidiana, cómo se quiebra el límite de lo que se consideraba arte para trascender la línea fronteriza que separaba los objetos de uso común. Se pudo constatar que el arte, el diseño y la vida confirman una triada que se nutre desde las prácticas creativas, sugiriendo que el arte hoy puede considerarse como medio y lenguaje para expresar, reflexionar y reinterpretar estas realidades sociales, políticas y culturales. La relación con la condición de guerra menor, situada particularmente en un contexto colombiano permeado por el conflicto, permitió entender el cuerpo del artista como medio de pensamiento, una creación poética cargada de gestos que dan lugar a un cuerpo extendido en el espacio intermedio entre la violencia y la paz.

La reflexión permanente entre las nociones cuerpo y artefacto, así como guerra y paz, subraya la importancia de intensificar las prácticas artísticas frente a las realidades de los contextos cotidianos, sociales, culturales y políticos, fortaleciendo desde la experimentación, las posturas que entretengan conceptual y formalmente la escultura, la performance y el diseño de vestuario para incrementar la comprensión del cuerpo como un medio de expresión que permite la creación de nuevos mundos, nuevas reflexiones frente al entorno que habitamos.

La apuesta metodológica desarrollada permitió una experiencia interdisciplinaria que se nutría de las producciones del diseño desde sus más atrevidos representantes, quienes han cruzado los límites de lo funcional para otorgar nuevos sentidos poéticos a los vestuarios, mientras se iba entretendiendo el estudio de artistas que innovaban en el mundo de la indumentaria desde la

incorporación de prótesis, artefactos y nuevas materialidades como parte de su propuesta de vestuario para ejecutar performance. La apuesta metodológica de esta investigación creó un diálogo entre los enfoques cualitativos y cuantitativos, permitiendo adentrarse analíticamente en las producciones de performance para hallar antecedentes del problema de la extensión corporal mediante el uso y apropiación de artefactos. Realizar conteos, establecer promedios, identificar tendencias y vacíos, permitió extraer posturas y reflexiones frente al arte contemporáneo en Colombia, asociado a las obras que utilizan el cuerpo como medio, soporte y fundamento.

El uso de perspectivas y métodos del diseño como el método proyectual, en contraste y conversación metodológica y conceptual con la investigación basada en artes y la práctica creativa contemporánea, incrementó potencialmente las posibles derivas de la obra. Transitar por cada una de las fases del método del *arroz verde*, ampliando sus límites mediante la incorporación de la investigación-creación, la experimentación disruptiva, la manipulación del material como se trabaja en la escultura expandida, posibilitó generar un diálogo entre gramáticas, entre disciplinas y entre procesos. Esto permite constatar que el proceso de creación del arte contemporáneo tiene todo el sentido metodológico, ordenado, progresivo, que la experimentación abre alternativas pero que, combinadas con el análisis y la investigación, se concreta en formalizaciones que, entre todas, expresan una intención determinada por el artista; no sin dejarse llevar por las propias conclusiones del saber-hacer, de la práctica misma como resultado parcial de una obra en proceso.

La creación artística final insiste en la interacción metodológica, donde los enfoques se entretejieron para conformar una metodología progresiva, articulada y propia del diálogo interdisciplinario. Pues la propuesta de Bruno Munari en combinación con la experimentación artística del modelo propio del artista, planteada por Umberto Eco, así como la búsqueda de elementos divergentes para ampliar las rutas creativas propias del arte, hicieron del cuarto capítulo una consolidación de la posibilidad de poner en la misma escena productiva los dos campos de estudio principales de la tesis.

Se concluye que la metodología aplicada posibilitó la experiencia del encadenamiento de diversas herramientas investigativas de las ciencias humanas y sociales, áreas que cada vez están más cerca, haciendo uso de las encuestas, la interpretación, la construcción conceptual, paralelamente con un conjunto de operaciones técnicas de la investigación en artes, la exploración del territorio mediante salidas de campo, la indagación visual, el estudio de referentes que ayuden a crear posturas críticas. La deriva histórica hizo que la investigación tomara solidez en sus fundamentaciones teóricas, generando una interconexión con los antecedentes interdisciplinarios de la triada arte, diseño y vida cotidiana, posibilitando subrayar episodios o vanguardias, escuelas y rutas creativas que han sido universales para entender la creación desde el diseño y el arte, consolidando una plataforma de base para la investigación artística contemporánea.

La investigación y profundización de artistas y obras relacionadas con el cuerpo en el contexto colombiano, permitió deducir que el fenómeno central del problema, la extensión del cuerpo mediante los artefactos, ha sido poco abordado por artistas nacionales, fortaleciendo el objetivo de creación de obras que hagan uso de estas características y comenzando a construir nuevas categorías para pensar el arte contemporáneo expandido hacia otras disciplinas como el *Cuerpo-*

objeto, el *Cuerpo-espacio* y el *Cuerpo-vestido*, taxonomía que puede empezar a ser una perspectiva estética de estudio, análisis y creación de obras de arte a otros niveles posteriores a esta tesis.

En el último capítulo se plantea una exploración reflexiva que cruza el arte y la filosofía para abordar la violencia colombiana, utilizando el concepto de "guerra menor o minoritaria" como marco conceptual para comprender y abordar la violencia desde una perspectiva creativa y crítica que dio como resultado el despliegue de diferentes obras de foto-performance y video-performance, asentando posturas frente a la experiencia de esta perspectiva bélica menor a partir de creaciones de artefactos corporales que superaban las fronteras disciplinares de la performance hacia el diseño de indumentaria expandida.

El trayecto investigativo confirma que la experimentación artística con artefactos corporales realizados desde la estética bélica, puede desafiar los límites de la escultura tradicional en tanto objeto concreto y así también la performance como acto ritual, permitiendo una transformación de la silueta corporal hacia nuevas configuraciones simbólicas y sociales, que se logran mediante la adaptación de volúmenes y vacíos, la incorporación de materiales a manera de líneas extendidas, vestuarios volumétricos, superpuestos, deformados y llevados al espacio, articulando la posibilidad de enriquecer las maneras de hacer del artista y trascendiendo las etiquetas de los géneros del arte y las disciplinas creativas.

5.2. Posicionamientos por capítulos

La intersección entre el arte contemporáneo y la influencia de la Bauhaus resalta un escenario de colaboración, juego y experimentación que permea la propuesta creativa personal. La creación de obras desde la taxonomía propuesta revitaliza la interdisciplinariedad, fortaleciendo en este componente, la noción de *Cuerpo-vestido* mediante prácticas performáticas inspiradas y con base en antecedentes de la Escuela Bauhaus, gestadas particularmente en colaboración entre un diseñador industrial y una artista plástica, resaltando la síntesis entre forma y función, expresión corporal y tecnología, potenciada por la narrativa creada colectivamente.

Las posturas creativas dialógicas y co-creativas desencadenan un entrecruzamiento entre escultura, tecnología y diseño de vestuario, explorando la relación entre cuerpo y objeto, biología y papel, enriquecida por el contexto bélico y la sensibilidad poética. Las prácticas creativas aquí presentes, enraizadas en las metodologías híbridas de la Bauhaus, trascienden hacia una estética contemporánea, enunciada desde la diversidad del contexto latinoamericano que se torna cercano al contexto social. La convergencia entre acción performática, vestimenta y proyección visual o mapping establece un escenario estético particular que rompe las convenciones del arte más comunes. Al integrar elementos lúdicos y estímulos sensoriales, esta composición escénica evoca las ideas de Fluxus y Bauhaus sobre la esencia espiritual del proceso creativo, la relación entre lo intermediático y las técnicas propias de cada disciplina. La libertad de la performance, reminiscente del enfoque pedagógico en Bauhaus situado en la vida, la cotidianidad, la cultura y la sociedad, fortalece la exploración y la conexión entre diferentes disciplinas artísticas, poniendo como epicentro el cuerpo para entretejer el azar y la mixtura. Al igual que en los fundamentos de la

Bauhaus y el devenir de Fluxus, donde la interdisciplinariedad estimulaba el descubrimiento personal del artista creador y la relación con su propio mundo, esta experiencia contemporánea invita a explorar las fronteras creativas, rompiendo las convenciones de las áreas o lenguajes y potenciando la fuerza poética y transformadora del arte hoy. Revisando los aportes de la escuela Bauhaus se deduce que no solo legó un estilo, sino que propició una evolución estética que persiste aún en el siglo XXI, enriqueciendo nuestra forma de crear, pensar y habitar el mundo desde una perspectiva sensible. Esta influencia se traduce en propuestas simbólicas y funcionales desde el cuerpo, interdisciplinarias y arraigadas en el espacio cotidiano, reflejando una continua búsqueda de expresión y significado en el que hacer del arte contemporáneo.

En el siguiente capítulo la noción de artefacto, basada en la idea de "hecho con arte", fue fundamental para comprender la intersección entre el cuerpo y los objetos en el contexto artístico. Este término nos invita a ir más allá de la mera funcionalidad de los materiales, adentrándonos en un proceso creativo que implica el desarrollo de técnicas y lenguajes cercanos a la escultura que dotan a los artefactos de significados simbólicos y estéticos. Así pues, los artefactos corporales, concebidos como resultado de actos artísticos dirigidos particularmente hacia el cuerpo, representan una fusión interesante entre lo materia y signo, entre realidad y ficción. Desde una perspectiva más funcional, estos pueden potenciar las capacidades físicas del cuerpo del artista y transformar su interacción con la realidad social. Sin embargo, es justo en su dimensión simbólica donde los artefactos corporales adquieren una profundidad agregada, ya que permiten crear nuevas representaciones del cuerpo e instalar poéticas visuales que expanden las posibilidades expresivas y comunicativas tanto del artefacto como del cuerpo que lo porta.

Las reflexiones construidas enriquecen nuestra comprensión de los objetos y vestuarios corporales, destacando su capacidad para extender los límites materiales y simbólicos del cuerpo anatómico. Estos artefactos no solo permiten que el cuerpo se transforme y se adapte a su entorno sociocultural, sino que también dinamizan una nueva concepción del cuerpo como entidad híbrida, donde lo biológico se entrelaza con lo técnico, tecnológico, lo escultórico y lo manufacturado. Prótesis estética, prolongación plástica del yo hacia el afuera de sí mismo y que se pueda vestir. El mundo posado en el cuerpo, el cuerpo expandido hacia el mundo.

Extender el cuerpo mediante los artefactos corporales es una apuesta que trasciende la creación de simples objetos o simples indumentarias; pues procura manifestaciones de creatividad, expresión y significado que reconstruyen críticamente las fronteras entre lo humano, lo técnico y lo cultural. Al profundizar esta intersección entre el cuerpo y los objetos, nos adentramos en un territorio bastante fértil para la reflexión estética, social y política, que permite crear desde los contextos de la vida propia. La intersección entre los elementos visuales del diseño y la gramática de la escultura constituye un terreno aún inexplorado para la exploración artística y creativa. Al analizar cómo el volumen, la forma, el color y la textura material se mezclan con el cuerpo en el proceso de creación artística, surgen nuevas posibilidades para la extensión corporal a través de artefactos que interrelacionan los límites entre disciplinas.

Revisando el desarrollo de la investigación en este apartado sobre los artefactos realizados desde el arte y el diseño, se infiere que la comprensión de los volúmenes en la escultura

contemporánea permite identificar una diversidad de formas y materiales que van desde los sólidos euclidianos hasta objetos culturales y de uso cotidiano que habitan el entorno humano. Esta diversidad de formas y materiales se entrelaza con el diseño de vestuario, donde prendas que pertenecen a tipologías convencionales adquieren nuevas dimensiones formales y amplían sus significados al redefinir la relación entre el cuerpo, los objetos y el entorno. El uso del color, la forma y la textura del material, por su parte, suman capas adicionales de complejidad y significado a la creación de artefactos protésicos. Desde la elección cromática y la temperatura del color hasta la selección de materiales y superficies, cada decisión de diseño aporta a la construcción de una narrativa visual y sensible que enriquece la experiencia corporal propia y a su vez la percepción del espectador.

Al aplicar estos principios en la práctica pedagógica, como lo demuestra el estudio de los resultados del *Taller de Proyecto 1* de la Facultad de Diseño de Vestuario de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, y la exposición *Prótesis. Taller de cuerpo y espacio en el arte*, de la Fundación Universitaria Bellas Artes de Medellín, se evidencia cómo las disciplinas del arte y el diseño se entrecruzan para generar artefactos vestimentarios que aportan a la función utilitaria para convertirse en expresiones simbólicas que extienden estéticamente el cuerpo de los estudiantes. Es justo resaltar en estas conclusiones el trabajo pedagógico realizado desde el año 2010, ya que con ello, la autora ha promovido una experiencia interdisciplinaria entre las artes plásticas y el diseño de vestuario, especialmente desde la práctica pedagógica donde se generan objetos y materialidades desde prácticas escultóricas que llegan al cuerpo en forma de artefactos. Esta mixtura entre el arte y la indumentaria ha permitido explorar la relación entre el *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y muy intensamente la categoría *Cuerpo-vestido* desde la perspectiva de la indumentaria creativa realizada con material no convencional a la moda, enriqueciendo aún más la comprensión de esta tipología taxonómica.

Después de profundizar en las posibles categorías de análisis de los artefactos corporales, se desarrolló la triada taxonómica para posibilitar el estudio de obras artísticas colombianas y a su vez de la obra propia, generando una estructura de variables que fortaleció la investigación en artes referida a la extensión del cuerpo en un contexto espacio-temporal definido por cuatro eventos artísticos relevantes en la escena de la performance colombiana: 1) La IV Bienal de Arte de Medellín de 1981, el evento adyacente I Coloquio de Arte No-objetual y Arte Urbano, 2) El Festival de Performance de Cali, 3) El Festival de Performance de Medellín, Comuna 4, y 4) las bienales desarrolladas por PerfoARTnet.org. Desde aquí se generó un estudio profundo y sin antecedentes sobre el enfoque de los artefactos como extensión corporal, que revitaliza la pertinencia de la presente investigación, pues en el contexto colombiano se identifica un vacío de estudio y análisis en el campo de la performance, entendida desde la perspectiva híbrida que entrecruza la escultura, las artes de la performance y el diseño de vestuario, con enfoque en los artefactos y prótesis corporales.

Para traer las conclusiones más relevantes de los apartados referidos a dicha investigación, se infiere que la IV Bienal de arte de Medellín en 1981 marcó un hito en el panorama artístico colombiano al presentar apenas un 2% de obras que exploraban el cuerpo como tema central o como medio de expresión. Este escenario refleja la incipiente apertura hacia nuevos lenguajes

artísticos, como la performance, la instalación y el video arte, así como la inclusión de enfoques que trascienden la mera representación del cuerpo humano. El hecho de que solo un mínimo porcentaje de las obras de la bienal abordaran el cuerpo como tema central, si aludir directamente a la representación pictórica o escultórica convencional del cuerpo humano, sugiere la necesidad de seguir explorando este fenómeno y promoviendo la creación de propuestas artísticas que utilicen el cuerpo como herramienta de expresión. El análisis de las obras seleccionadas revela una incipiente inclusión de expresiones que abordan el cuerpo desde la triada taxonómica de la presente investigación, así como de potenciar una mayor diversidad y exploración de medios en el panorama artístico contemporáneo en Colombia.

La reflexión sobre la relación entre el arte y la vida cotidiana, en el marco del I Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano, revela una apertura significativa hacia nuevos lenguajes y prácticas artísticas en Colombia a principios de la década de 1980. Este coloquio marcó un punto de inflexión en el panorama artístico nacional al resaltar la importancia de propiciar vínculos entre el arte y la cotidianidad, promoviendo el incremento de un enfoque creativo más integral y relevante para la sociedad y la cultura. La muestra artística, presentada en el MAMM, Museo de Arte Moderno de Medellín contuvo una amplia gama de obras que abordaban enfoques desde lo conceptual hasta lo lúdico, incluyendo acciones corporales, ensamblajes y la presentación de ambientes espaciales o de instalación. Se evidenció también una clara tendencia hacia el arte conceptual, a partir de obras que planteaban cuestionamientos sobre las ideas preconcebidas acerca del arte y su relación con la realidad política y cultural nacional. Sin embargo, se identificó una ausencia relevante de obras que abordaran la relación del cuerpo con artefactos vestimentarios, objetuales o espaciales, lo que presupone un área de exploración artística aún pendiente por desarrollar dentro del contexto artístico colombiano.

Después de un exhaustivo análisis de las ocho temporadas del Festival de Performance de Cali, se puede concluir que las obras exploran diversas problemáticas sociales, religiosas, políticas, de género y domésticas, demostrando un fuerte compromiso con la realidad colombiana y sus contextos. También cabe resaltar que las categorías taxonómicas de *Cuerpo-objeto*, *Cuerpo-espacio* y *Cuerpo-vestido* comienzan a tener visibilidad en el arte nacional, pues se observa una variación en el porcentaje de obras que exploran la extensión del cuerpo a través de la relación con artefactos, ya sean espaciales, objetuales o vestimentarios. Sin embargo, este porcentaje no es significativo, lo que invita a pensar que existe un espacio significativo para continuar desarrollando este campo creativo en el contexto colombiano. Es relevante destacar que la extensión del cuerpo se presenta de diversas formas en las performances exhibidas en el festival, desde la creación de artefactos específicos para el uso del cuerpo hasta disposiciones corporales en el espacio que resignifican y expanden la percepción de la anatomía humana. Pero, se percibe que el fenómeno estético de la extensión del cuerpo está en una etapa incipiente en el contexto colombiano, pues apenas un promedio de 7% de las obras abordan esta posibilidad creativa.

Desde el contexto local, el Festival de Performance de Medellín de la Comuna 4, se erigió como un punto de encuentro crucial para el diálogo cultural y social en la ciudad, tanto para artistas locales como internacionales. A lo largo de sus tres ediciones, este evento se convirtió en un espacio de intercambio de perspectivas, donde se exploraron nuevas formas de expresión y se abordaron

temas relevantes para la comunidad, como la resistencia, la violencia, la muerte y el amor, entre otros. Mediante el estudio de treinta y cinco obras, se identificó que seis de ellas planteaban una relación con las categorías taxonómicas de la investigación, lo que representa un 17% de las obras totales. Este dato evidencia el crecimiento gradual de acciones performáticas que exploran la extensión del cuerpo desde el arte en relación con el diseño, permitiendo identificar nuevas posibilidades de expresión y significado mediante el uso y apropiación de artefactos corporales o sus derivas espaciales y vestimentarias. El festival posicionó el lenguaje de la performance como una práctica artística de gran relevancia a principios del siglo XXI en Medellín, fortaleciendo la idea de que el cuerpo se puede constituir en un medio y una herramienta recurrente para la producción de gestos estéticos, haciendo énfasis en su capacidad para comunicar, simbolizar y transformar la vida.

Ahora bien, la investigación de obras en los archivos de PerfoARTnet.org proporcionó una visión sobre cómo los artistas han explorado la potencia del cuerpo para manifestarse frente a los tópicos como resistencia, activismo, la transformación del planeta, la emancipación, entre otros. La predominancia de obras que se ubican en la categoría taxonómica de *Cuerpo-objeto* resalta la manera en que los artistas interactúan con los elementos y materiales de su entorno para potenciar su expresión y proyectar su imagen corporal hacia nuevas perspectivas simbólicas. Esto demuestra la capacidad del arte de performance para crear una percepción alternativa del mundo y sus elementos cotidianos, desde el entorno urbano hasta la vida individual. Aunque las obras de performance que abordan los artefactos corporales no representan un porcentaje muy alto del total, su presencia del 11% indica que el fenómeno estético en cuestión ha estado presente, visible y explorado en las bienales desarrolladas por la organización PerfoARTnet.org. Esto propone un área de investigación fértil y valida la necesidad de crear obras que exploren aún más la relación entre el cuerpo y los objetos, el espacio o el vestido.

Es muy importante señalar que en los archivos de PerfoARTnet.org, se evidenció una nueva categoría taxonómica por explorar, *Cuerpo-cuerpo*. Esta noción fue hallada en la obra *Altibajos*, de los artistas Alex Ortiz y Ariane Denault (Colombo-canadienses) planteando relacionamientos de forma y emoción en fusión de ambas corporalidades y vestimentas, como si fueran un solo cuerpo. Conclusión que sugiere plantear esta taxonomía como centro de estudio para futuras investigaciones, que posiblemente encuentren un terreno fértil en las manifestaciones artísticas de la danza y del teatro contemporáneos, enriqueciendo las rutas de exploración de este estudio.

Comparativamente, Bogotá ha visibilizado un mayor porcentaje de obras relacionadas con la triada taxonómica en comparación con los festivales de las ciudades de Cali y Medellín. Este dato subraya la importancia de la capital colombiana como centro de expresión artística y experimentación en el ámbito de la performance y especialmente en el desarrollo del fenómeno de la extensión corporal. En general, los festivales de performance en Colombia, especialmente en Cali, Medellín y Bogotá, han sido cruciales para el desarrollo y la promoción del arte de performance en el país. Sin embargo, queda abierta la exploración de otras ciudades y otros eventos artísticos que también han contribuido a este lenguaje. Se puede concluir así, que la investigación desarrollada en estas bienales, coloquios y festivales proporciona una base importante para comprender cómo los artistas contemporáneos han abordado la extensión del cuerpo desde las artes de performance en Colombia. Este estudio presenta las bases para futuras investigaciones y para el desarrollo de

procesos creativos que exploren aún más las posibilidades del cuerpo como medio de expresión artística híbrida, interdisciplinaria y con acentos que quizás se nutran también de la apropiación tecnológica, aún poco desarrollada según la investigación.

Desde la revisión final del proceso creativo del cuarto capítulo, se puede concluir que la exploración propia de la tipología *Cuerpo-objeto* da cuenta de la compleja interacción entre la materia viva del ser humano y la materialidad física de los objetos. En las obras *Cuerpos bélicos*, *Juegos menores* y *Ficción bélica*, el cuerpo es el lugar primero de la experimentación artística, allí convergen, se sitúan los lenguajes expresivos, especialmente es el lugar de la escultura, de la forma, del volumen mediante la creación de artefactos. En las obras performáticas presentadas a lo largo de la instancia doctoral se pudo experimentar cómo el cuerpo se funde con el entorno en contextos situados en el conflicto colombiano, estableciendo relaciones con otros cuerpos, sintiendo y produciendo sensaciones, encarnando nuestro ser emocional y se pudo ver cómo el cuerpo se mueve en el tiempo y en las calles, ataviado de signos y construyendo además una noción simbólica de nuestra existencia, resignificando el ser como expresión matérica sensible por excelencia. Esta concepción corporal como posibilidad y entidad material nos sitúa en una relación directa con la escultura, en donde los cuerpos y los objetos se entrecruzan en una conversación sensible que produce múltiples significados dentro de un universo bélico desarrollado a partir de la guerra menor e instalado mediante máscaras y accesorios escultóricos sobre la corporalidad de la artista.

Estas foto-performances ubicadas en la categoría *Cuerpo-objetos* creadas desde las relaciones interdisciplinarias entre la escultura, la performance y prácticas de diseño objetual y vestimentario, permitieron ampliar las nociones técnicas de cada uno de estos lenguajes y facilitaron la profundización de los significados del cuerpo en tanto sirve como materia para ensamblarse objetualmente con la vida cotidiana en conflicto, posibilitando así la creación de unas extensiones visuales, muchas veces también funcionales, sobre los límites del cuerpo, especialmente sobre la cabeza y el rostro particularmente. De esta manera se puede pensar que es posible comprender el objeto como parte significativa del cuerpo o fungir como vestido en tanto complementa, cubre y resignifica la materia viviente que lo porta, así mismo sugiere cómo un objeto puede vestir el cuerpo, quebrando la noción convencional de prenda y expandiendo sus límites hacia la vinculación de nuevas texturas, formas, materiales y procedimientos o técnicas propias de la escultura contemporánea.

Las obras artísticas desarrolladas desde la tipología *Cuerpo-vestido*, permitieron consolidar las posturas sobre cómo el vestido no solo viste al cuerpo, sino que lo transforma, lo extiende y lo redefine en términos estéticos, simbólicos y culturales. Desde la intersección entre el arte y el diseño, se pudo experimentar mediante el cuerpo propio y las materialidades vestimentarias que el vestido no solo se puede asumir como una prenda funcional, sino de manera ampliada como un medio para manifestar emociones, conceptos y desarrollar narrativas sobre la experiencia cotidiana en Colombia. La idea de la piel como una metáfora esencial para concebir el vestido es especialmente resonante en las obras *Piel y coraza*, *Piel-papel* y *Big-bang*, pues mediante la manipulación del papel se logró evidenciar cómo el vestido se convierte en una segunda piel de nuestro cuerpo, transformándolo en una superficie que no solo protege y cubre el cuerpo, sino que también comunica y expresa la identidad del artista. Además, se abordó la noción de piel en un

sentido ampliado, pues fue el lugar de la proyección tecnológica, la animación visual para crear narrativas de la cotidianidad desde la perspectiva de fabulación, yendo más allá de lo material expresivo para incluir posturas de identidad social, cultural y contextual.

En las obras *Mirada blanca* y *Campo de afectos* se muestra que el vestido no solo viste al cuerpo, sino que también lo esculpe y lo transforma. A través del diseño y la manipulación de materiales textiles y no textiles, permitieron explorar el cuerpo vestido como parte de la comunicación y de la expresión de la propia identidad y de la equivalencia a nivel colectivo con el contexto colombiano. El concepto de *Cuerpo-vestido*, permitió el juego con las pieles construidas desde la estética bélica, los artefactos blancos, plateados y esponjosos, pero a su vez, peligrosos, puntiagudos, sinuosos, explorando cómo el vestido no solo recubre el cuerpo, sino que también lo transforma en otra sensibilidad mezclando vestuarios y objetos, redefiniendo en términos simbólicos, estéticos y culturales la posibilidad de construir un cuerpo que representa, vive y experimenta una ampliación de su ser en el campo de los materiales.

La exploración artística propia sobre el *Cuerpo-espacio* nos pone de frente a las intersecciones entre el ser humano y su entorno. Se vio el cuerpo aprendiendo del espacio urbano de la ciudad de Medellín, mientras el espacio modificaba al cuerpo desde la estética bélica que guardaba en su memoria. El *Cuerpo-espacio* de la obra *Otro vuelo*, se consolidó como una unidad imbricada de experiencia y percepción del mundo. Esta relación dinámica entre cuerpo y espacio se manifestó como metamorfosis continua que se refleja en el arte contemporáneo, donde el cuerpo se convierte en lienzo y escenario de una compleja interacción con el entorno. La creación artística desde esta taxonomía nos invita a repensar nuestra relación con el hábitat, a reconocer el profundo diálogo entre el ser humano y las situaciones que guarda en su memoria, los gestos de lo que ocurre en los lugares, el lenguaje que se construye en la medida que pasa el tiempo y las personas, los acontecimientos y las situaciones que habitan y dinamizan los espacios.

A través del arte, su ubicación en el espacio urbano y la interpretación sobre la memoria del conflicto, se exploraron posibilidades estéticas de esta relación, descubriendo nuevas formas de percibir, experimentar y habitar el espacio que compartimos permanentemente en Colombia. En este diálogo constante entre cuerpo y espacio, se encontró la esencia misma de la postura asumida frente a la guerra minoritaria, desde la reflexión crítica de la paz frente a la guerra, construyendo una relación simbólica con el mundo que habitamos. *Otro vuelo* permitió explorar también la posibilidad del artefacto corporal como extensión expandida hacia el espacio, operando desde la prolongación del artefacto desde el cuerpo hacia el espacio, superando las dimensiones tradicionales del vestido, generando una ampliación espacial del cuerpo. El artefacto se situó en el tronco y cadera desde el estudio del nido y del vuelo de la paloma, generando un despliegue formal del material envolvente hacia el espacio exterior. Las siluetas de punta y de plumas se expandieron en la plaza mientras el cuerpo de la artista caminaba, provocando sensaciones espaciales de un cuerpo-estructura en movimiento. La cabeza se extendió hacia el espacio aéreo gracias al tamaño del tocado y su construcción mediante piezas ensambladas que se dirigían con fuerza visual hacia arriba. Este artefacto cerró el capítulo de investigación aplicada a la creación, articulando los elementos conceptuales y formales de la tesis, materializando la situación de la vida cotidiana en

Colombia desde la ciudad de Medellín y permitiendo establecer una relación evidenciada entre el cuerpo, los artefactos, los objetos y los vestuarios mediante el lenguaje de la performance.

Se concluye también que la extensión del cuerpo desde el arte y el diseño mediante la creación de artefactos desde la vida cotidiana en Colombia ha dado lugar a una expansión de los lenguajes artísticos propios elegidos desde mi modelo creativo, especialmente el escultórico y el performativo, que se cruzan dinámicamente trazando nuevos horizontes materiales y poéticos. Este diálogo multidisciplinario reposiciona la escultura y el objeto artístico, elevándolos más allá de la sola representación hacia una interacción estética con la realidad circundante que trae elementos semánticos provenientes de la noción de violencia. La tendencia objetual y el lenguaje de la instalación contemporánea han potenciado la transformación de objetos cotidianos en arte, posibilitando otros modos de crear significados y fortalecerlos desde nuevas relaciones estéticas. Esta convergencia entre arte y vida cotidiana dio lugar a expresiones artísticas interdisciplinarias y superpuestas, complejas, transdisciplinarias ya que reubicaron el objeto artístico más que en el espacio de intersección entre disciplinas, en un nuevo territorio de estudio que ya no pertenece a ninguno de los campos de donde proviene, sino que creó una nueva plataforma de expresión y estudio, una corporalidad que genera posibilidades interpretativas desde las nociones escultóricas, pero que a su vez abre análisis desde los cuerpos y sus relaciones con la indumentaria y la construcción de cuerpos significantes desde el uso de vestuarios, una instancia transdisciplinaria; y por otra parte, se dirigió también hacia un estudio del enriquecimiento de la performance como lenguaje que potencia la concepción simbólica del cuerpo desde el relacionamiento físico y material con artefactos que combinan técnicas, tecnologías, y nuevas materialidades hechas desde prácticas creativas mixtas.

La producción de artefactos corporales como respuesta al contexto de violencia en Colombia emerge como una potente estrategia para dar voz a las experiencias y realidades que han definido la historia y la cotidianidad del país. A lo largo de esta investigación, se evidencia cómo el arte ha sido proyectado como medio para reflexionar, denunciar y expresar las complejidades del conflicto colombiano, de igual manera como sus consecuencias pueden crear afectos posibles de convertir en símbolo y provocación estética, tanto en la sociedad como en el espacio individual de las personas que cohabitan el mismo espacio que el artista.

La investigación permitió también subrayar la importancia de considerar el contexto histórico y político en el que se inscribe la producción artística en Colombia como punto de base pertinente para la creación artística propia. Esta relación entre el campo artístico y la situación política se evidencia como un elemento de gran relevancia para comprender el papel del arte como un medio para evidenciar, nombrar y cuestionar las realidades sociales y políticas del país. Sin embargo, se reconoce a su vez que el arte no siempre ha tenido una posición autónoma de cara a lo político, sino que también ha estado marcado por las dinámicas y lógicas de gobierno a nivel nacional y local, evidenciadas en las temáticas que adoptan los artistas y sus maneras particulares de expresarlas. En este sentido, la creación propia de artefactos corporales se puede entender como una forma de resistencia y de resignificación del cuerpo en medio de un contexto de violencia y conflicto colombiano; posicionamiento creativo realizado mediante la performance y otras prácticas

artísticas que buscan generar nuevas narrativas y experiencias sensibles que posibiliten reflexionar sobre los impactos de la guerra y la construcción de la paz en sus implicaciones en la vida cotidiana.

En última instancia, la investigación-creación propuesta en esta tesis intenta abrir espacios de pensamiento, crítica y sensibilidad a través del arte ante una situación compleja que atraviesa el país, pero ahora desde la perspectiva simbólica de la paz. Cabe señalar finalmente que, a partir de este proceso, se construyó la posibilidad de posicionar un lenguaje artístico propio que permitiera articular y explorar diferentes facetas del conflicto colombiano, así como crear opciones disruptivas de resistencia y transformación que surgen básicamente desde la experiencia corporal y artística. En tiempos de violencia, alteración social y de búsqueda de la paz, el arte se avizora como un campo sensible de posibilidad expresiva, como un pliegue en la cotidianidad que permite imaginar y construir nuevas formas de existencia y también nuevas maneras de convivencia pacífica mediante la construcción de un cuerpo extendido desde las estrategias del arte contemporáneo.

*Si te encuentras en tiempos de combate, no saques tus mejores armas,
saca tus mejores hombres con sus más exóticos trajes
y deja que traigan a tu morada los restos de sus cortejos más feroces.
Así no tendrás nunca muerte en tu morada sino los pedazos ávidos que quedan cuando se seduce con una
buena carnada (Naranjo M. I., Sitiados. Tesis de pregrado en artes plásticas, 2001)*

6. Capítulo seis. Referencias bibliográficas.



Libros y capítulos de libros citados

- 41 *Salón Nacional de Artistas*. (2008-2009). Cali: Ministerio de Cultura, Dirección de Artes.
- Ackerman, U. (2006). Las fiestas de la Bauhaus: ceremoniales entre la excentricidad del claqué y los dramas sobre animales. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 126-135). Barcelona: Konemann.
- Ackermann, U. (2006). Conceptos corporales de la modernidad en la Bauhaus. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 88-94). Barcelona: Konemann.
- Aguilar García, T. (2013). *Cuerpos sin límites, transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Asendorf, C. (2006). La Bauhaus y el mundo de la técnica: ¿actividad en la cultura industrial? En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 80-87). Barcelona: Konemann.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badawi, H. (2020). *Historia Urgente del arte en Colombia, dos siglos de arte en el país*. Bogotá: Editorial Nomos S.A.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias Fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Baumhoff, A. (2006). Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 96-115). Barcelona: Konemann.
- Beljon, J. J. (1993). *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Borja, M. (2016). Derecho, territorio y paz. En J. C. Gregorio Pacheco, *La paz. El derecho de la democracia. Elementos de análisis frente a los desafíos del legislador en la implementación del acuerdo final de paz en Colombia* (págs. 347-352). Popayán: CAEL -Centro de investigaciones de altos estudios legislativos. Universidad del Cauca.
- Bretón, D. L. (2002). *La sociología del cuerpo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cameron, J. (2015). *El camino del artista*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Cano, C. M. (2013). *Creadores de vestidos, creadores de mundos, 10 años UPB*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Careri, F. (2017). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor S. A. .
- Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- Colin, N. (2006). La filosofía de la Bauhaus: crítica a la cultura y utopía social. En J. Fiedler. Barcelona: Konemann.

- Cornago, O. y. (2019). *Tiempos de habitar, prácticas artísticas y mundos posibles*. España: Genueve Ediciones.
- Dery, M. (1998). *Velocidad de escape*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Eco, U. (1980). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Fernández, C. (2013). *De vestidos y cuerpos*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Fiedler, J. (. (2006). *Bauhaus*. Barcelona: Konemann.
- Filliou, R. (2019). La creación permanente. En M. Mayer, *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus* (págs. 235-236). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. I). Mexico D.F.: Fondo de cultura económica.
- Francastel, P. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial, Emecé editores.
- Fundación Casa Tres Patios. (2013). *Tránsitos: proyecto 2013*. Medellín: Especial Impresores SAS.
- Gil, F. (2007). *Mentira del arte*. Bogotá: Old Masters and Brokers Ltda.
- Giraldo, E. (2013). *Del paisaje construido al espacio relacional. Carlos Uribe, 1991-2012*. Bogotá: Ministerio de Cultura, república de Colombia.
- Gómez, A. (2019). *La imagen intermitente, espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro*. Medellín: UNiversidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- Groys, B. (2008). *Bajo Sospecha*. Valencia: Pretextos.
- Groys, B. (2016). *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Haus, A. (2006). La Bauhaus y su marco histórico. En Bauhaus, *Jeannine Fiedler* (págs. 14-21). Barcelona: Konemann.
- Heartney, E. (2008). *Arte & Hoy*. Barcelona: Phaidon.
- Higgins, D. (2019). ¿Existe un programa Fluxus? En M. Mayer, *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus* (págs. 23 - 31). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Higgins, D. (2019). Intermedia. En M. Mayer, *Fluxus Escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus* (págs. 73-79). Buenos Aires: Caja Negra.
- Irving Penn, I. M. (1999). *Irving Penn regards. The work of Issey Miyake: Photographs 1975-1998*. Londres: Pequeño, marrón. Bulfinch press book.
- Kirchmann, K. (2006). Oskar Shlemmer. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 280-287). Barcelona: Konemann.

- Krauss, R. (1996). *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- Lanau, A. D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Madrid: Catarata.
- Lésper, A. (2016). *El fraude del arte contemporáneo*. Bogotá: Editora Géminis S.A.S.
- Machado, M. C. (2020). *Álvaro de Campos, un alma rebosante de mar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo XXI.
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Marquez, J. (2007). *Gilles Deleuze - Michel Foucault, el continente fascinante de la filosofía moderna*. Cartagena: Caribe Editores Ltda.
- Mayer, M. (2019). *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después del Fluxus*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Megías, M. A. (2017). *Art Thinking, cómo el arte puede transformar la educación*. Barcelona: Phaidos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Angostini S.A.
- Miguel Villán, A. G. (2018). *Tejné, hacia una historia material de la escultura*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Munari, B. (2004). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Naranjo, M. I. (2001). *Sitiados. Tesis de pregrado en artes plásticas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Naranjo, M. I. (2020). *Monjas santafereñas. Representación del cuerpo femenino en la pintura colonial a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Nuevo Reino de Granada*. República de Moldova: Editorial Académica Española.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia : Colombia 1875-1994 - Segunda edición*. Obtenido de Biblioteca virtual Banco de la República: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/1070>
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos.
- Patiño, E. y. (2009). *Generación y transformación de la forma. Morfología, geometría, naturaleza y experimentación*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Perea, C. (1996). *Porque la sangre es espíritu. Cultura política y violencia en Colombia*. Bogotá: Santillana S.A.

- Pérez, M. (2015). *Academia.edu*. Recuperado el 3 de marzo de 2021, de https://www.academia.edu/mentions/claim_papers/claim?skip_to=%2F%2Fwww.academia.edu%2Fupload&from_navbar=true&trigger=nav
- Piedrahita, L. (2007). *La memoria decapitada : espacio y estética en los asentamientos de desplazados en la ciudad de Medellín*. Medellín: Instituto para el desarrollo de Antioquia (IDEA).
- Putten, C. v. (2013). *Maria Blaisse: The emergency of form*. Rotterdam: Nai010 publishers.
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Schmitz, N. M. (2006). El curso preliminar de Lázló Moholy-Nagy: competencia de los sentidos. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 368-373). Barcelona: Konemann.
- Schmitz, N. M. (2006). El diseño antropológico de Oskar Shlemmer. En J. Friedler, *Bauhaus* (págs. 288-301). Barcelona: Koneman.
- Serna, J. (2012). Juan Fernando Herrán, una y tres veces. En N. G. E, *En materia. Contextos y proesos en la obra de Juan Fernando Herrán* (págs. 88-108). Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid : Ediciones Cátedra.
- Serres, M. (2005). *Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*. Buenos Aires: Taurus.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Smitz, N. M. (2006). El curso preliminar de Johannes Itten: la formación humana. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 360-367). Barcelona: Konemman.
- Taschen. (2000). *1000 Extraordinarios objetos*. Madrid: Taschen.
- Taylor, D. y. (2011). *Estudios Avanzados de performance*. México D. F. : Fondo de Cultura Económica.
- Tzu, S. (2017). *El arte de la guerra*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Valencia, L. F. (2009). *¿Qué es la experiencia estética? Ideas estéticas y hechos artísticos en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo*. Medellín: La Carreta Editores.
- Vitamin 3D, New perspectives in sculpture and installation*. (2009). Londres: Phaidon.
- Warr, Tracey (Ed.). (2006). *El cuerpo del artista*. New York: Phaidon.
- Wesemann, A. (2006). El teatro en la Bauhaus. En J. Fiedler, *Bauhaus* (págs. 532-547). Barcelona: Konemann.
- Wilde, O. (2017). *Filosofía del vestido*. Madrid: Casimiro.

Wong, W. (1991). *Fundamentos del diseño Bi y Tridimensional*. Barcelona: Gustavo Gili S. A.

Zuleta, E. (2020). *Colombia: violencia, democracia y derechos humanos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

Estudios teóricos

Hustvedt, S. (15 de junio de 2017). *Eterna cadencia*. Obtenido de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/mi-louise-bourgeois.html>

Mizrahi, A. (2021). La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo, recuperado el 3 junio 2024, de www.disturbis.esteticauab.org

Planas, M. (01 de 01 de 2010). *Intervenciones artísticas del paisaje*. Recuperado el 28 de abril de 2024, de <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33737/1/Escultura%20y%20paisaje.pdf>

Rowell, M. (2021). *Objetos del deseo: la naturaleza muerta moderna*. Obtenido de Rowell objetos del deseo: <https://es.scribd.com/document/406342822/Rowell-objetos-del-deseo>

Libros de obras artísticas o catálogos

Chance, M. I. (2012). Vírgenes blancas y Venus sangrientas. Ficciones sexuales y cuerpo de autoficción. En Museo de Antioquia, *Orlan. Arte carnal o cuerpo obsoleto. Hibridaciones y reconfiguraciones*. (págs. 46-53). Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Corporación Bienal de Arte de Medellín. (1982). *IV Bienal de Arte Medellín Colombia*. Bogotá: Op. Gráficas Ltda.

Helena Producciones. (2006). *Helena producciones*. Cali: Impresora Feriva S.A.

Herrán, J. F. (2004). Investigación y procesos artísticos. En *Catálogo Los X Salones Regionales de Artistas* (págs. 50-62). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ministerio de Cultura. (2009). *13 Salones Regionales de Artistas, Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Museo de Antioquia. (2011). *Cuadernos MDE07*. (A. P. Cerón, Ed.) Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia. Obtenido de https://issuu.com/museodeantioquia/docs/cuadernos_mde07

Museo de Antioquia. (2011). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Museo de Antioquia. (2015). *MDE15. Encuentro internacional de arte de Medellín*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Nanzy Princenthal, C. B. (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon.

Sanabria, G. (2006). *El Objeto*. Manizales, Caldas, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Artículos revistas impresas

- Buczowska, D. (2011). Formas híbridas. *Exit - Imagen y cultura*, 42, *El cuerpo como objeto*, 98-105.
- Conde-Salazar, J. (2011). Un cuerpo que no está allí. *Exit. El cuerpo como objeto*, 16-32.
- COVA, M. A. (2011). Juhani Pallasmaa: "Los ojos de la piel. Arquitectura de los sentidos". *Permanencia y alteración N°4*, 156-157.
- Ferreira, S. (2020). Objetos, cuerpos y memoria en el teatro argentino contemporáneo. *Arte y políticas de identidad*, 23, 58-79.
- Garavito, E. (1996). Del uso mayor y menor de la guerra. *Nova y Vetera* (23), 11-15.
- Grisales, S. J. (2016). La creación y lo sensible. Un conocimiento que transforma. *Revista Nodo*, 10(20), 9-24.
- Minkkinen, A. R. (2011). Lo que ocurre en realidad. *Exit - Imagen y cultura*, 42, *El cuerpo como objeto*, 84-91.
- Olivares, R. (2011). Erwin Wurm. *Exit - Imagen y cultura*, 42, *El cuerpo como objeto*, 106-110.
- Olivares, R. (2011). Lección de anatomía. *Exit. Imagen y cultura*, 42, *El cuerpo como objeto*, 8-11.
- Simmons, L. (2011). Cosas sobre piernas. *Exit - Imagen y cultura*, 42, *El cuerpo como objeto*, 122-135.

Artículos revistas online

- Andrada, P. S. (2013). Dispositivos, prótesis y artefactos de la subjetividad cibernética. *Estudios de juventud*(102), 41-54. Recuperado el 21 de mayo de 2022, de <https://es.scribd.com/document/318013855/Dispositivos-protesis-y-artefactos-0-pdf>
- Barreiro, M. C. (2019). Acciones y reacciones del cuerpo proteico. *Fugas e interferencias IV International Performance Art Conference* (págs. 127-135). Universidad de Vigo. Recuperado el 14 abril de 2021, de http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/1791/BarreiroRodriguezMoldes_Covadonga_Fugas_e_interferencias_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Blair, E. (1996). Carlos Mario Perea, Porque la sangre es espíritu. *Estudios políticos*(12), 175-179. Recuperado el 24 de mayo de 2022 de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-CarlosMarioPereaPorqueLaSangreEsEspirituSantaFeDeB-5279768.pdf>
- Borsalino, M. N. (2017). Ballets Triádicos (Escuela Bauhaus). Aproximación a la obra de Oskar Schlemmer como potencial disparador en el trabajo fotográfico. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación, Año 13 (78)*, 116-119. Recuperado el 23 de mayo de 2022 de <https://www.palermo.edu/dyc>

- Campiglia, M. (2014). Teresa Margolles. Reiterar la Violencia. *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, 2(1), 100-125. Recuperado el 30 de mayo de 2022, de <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/908/796>
- Fernández, C. (2015). El vestido dentro del pensamiento del diseño, ¿requiere un estudio diferenciado? *Iconofacto*, 11(17), 82-98. Recuperado el 30 de mayo de 2022, de <http://dx.doi.org/10.18566/iconofac.v11n17.a05>
- Herranz, Y. T. (2020). La videoperformance y la fotoperformance, del deslizamiento hacia el espectador desde lo que sucede en la imagen. En *El Ojo de Orfeo, visiones contemporáneas de la relación arte-tecnología* (págs. 180-205). México: Plataforma Editorial Re-Vuelta. Recuperado el 10 de abril de 2022, de <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-x/20201116023836/El-ojo-Orfeo.pdf>
- Hoyos, L. (noviembre de 2020). Cuerpo, vestido y performance. *El progresivo*. Recuperado el 14 de diciembre de 2023, de <https://progresivo.bellasartesmed.edu.co/Cuerpo-vestido-y-performance/>
- Liceranzu, J. A. (2012). El impulso protésico: escultura, cuerpo y representación. *IKD baliabideak* 4, 1-34. Recuperado el 12 de marzo de 2022, de <https://addi.ehu.es/handle/10810/9115>
- Márquez, J. (2003). Edgar Garavito: un filósofo parresiasta. *Sociología. Revista de la Facultad de Sociología de Unaula*(26), 25-33. Recuperado el 18 de marzo de 2022, de <https://publicaciones.unaula.edu.co/index.php/sociologiaUNAULA/article/view/919>
- Mataix L, C. (2010). *Fluxus*: un arte del desorden, un arte del futuro. *Norba: Revista de Arte*, XXX, 261-269. Recuperado el 24 de abril de 2022, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3755820>
- Montoya, A. (2006). La investigación en arte. Cómo acceder a nuevas formas de expresión. *La Revista*, Vol. 6, N° 12, 15-20. Recuperado el 23 de junio de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2254847.pdf>
- Naranjo, M. I. (2022). Cuerpo y armadura. Acción performática en tiempos de agitación. *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas*, 17, 152-171. Recuperado el 23 de octubre de 2022, de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/issue/view/transformarelmundo>
- Navalón, N. (2017). She couldn't call it home, but it was all she had. *Barcelona Research, Art Creation*, 5(2), 152-155, doi:10.17583/brac.2017.2675 Recuperado el 23 de octubre de 2022, de <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/2675>,
- Navalón, N. M. (2017). Heroínas de una sociedad misógina. Teresa de Jesús atrincherada en la morada. Mística en el arte contemporáneo. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(1), 17-44. doi:10.17583/brac.2017.2365. Recuperado en noviembre 23 de 2022, de <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/2365>

- Pablo Santamaría, e. a. (2020). La ciudad como currículo y dispositivo formador. *Bitácora Urbano Territorial*, 30(3), 70-86. doi:<https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n3.79987>. Recuperado el 25 de mayo de 2024, de <https://www.redalyc.org/journal/748/74864040006/74864040006.pdf>
- Pabón, C. (2002). Construcciones de cuerpos, expresión y vida, prácticas en la indiferencia. *Colombia ISBN: 958-652-139-7, Escuela Superior de Administración Pública*, 36-79. Recuperado el 12 de diciembre de 2023, de <https://repositoriocdim.esap.edu.co/bitstream/handle/123456789/617/2640-4.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Padín, C. (2007). *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Recuperado el 28 de abril de 2024. Recuperado el 18 de julio de 2022, de <https://revista.escaner.cl/node/220>
- Ramírez, I. (2012). El primer coloquio y muestra Latinoamericana de arte no-objetual y arte urbano y las vanguardias latinoamericanas. *Agenda Cultural Alma Mater*(147). Recuperado el 18 de julio de 2023, de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/13625>
- Restrepo, N. (2012). Performance en Colombia. *Artes, la revista*, 11(18), 103-123. Recuperado el 21 de mayo de 2023, de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24325>
- Riviere, H. (2011). Papeles para la historia de *Fluxus* y Zaj: entre el documento y la práctica artística. *Anales de Historia del Arte*, ISSN: 0214-6452, Volumen Extraordinario (1), 421-436. doi:http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473. Recuperado en 14 de abril de 2022, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3841361>
- Robledo, J. (2009). Observación participante: informantes claves y rol del investigador. *Nure Investigación*(42), 1-4. Recuperado en 18 de enero de 2024, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7724016.pdf>
- Sánchez, L. (2009). Listado de Verbos: Acciones [sobre la materia] para relacionar uno mismo – Richard Serra. *Revista digital de arquitectura oneline*. Recuperado el 14 de diciembre de 2022, de <https://www.cosasdearquitectos.com/2011/10/listado-de-verbos-acciones-sobre-la-materia-para-relacionar-uno-mismo-richard-serra/>
- Vásquez, A. (2007). Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”; Los documenta de Kassel o el arte abandona la galería. *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales N° 6*. ISSN-e 1850-339X, 1-18. Recuperado el 17 de agosto de 2022, de https://www.researchgate.net/publication/26521863_Joseph_Beuys_Cada_hombre_un_artista_Los_Documenta_de_Kassel_o_el_arte_abandona_la_galeria
- Vivas, I. (2014). Nuevos lugares y contextos para la escultura. Ensayos de intervención novedosa y enigmas pendientes para el futuro. *Fabrikart*(11), 116-135. Recuperado el 21 de octubre de 2023, de <https://ojs.ehu.eus/index.php/Fabrikart/article/view/12553>

Yepes, R. (2011). Arte moderno y gobierno en Colombia. *Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.*, 9-33. Recuperado en 15 de agosto de 2023, de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1803/1140>

Tesis doctorales

Bourbano, L. (2009). *El cuerpo in-vestido. La función de la vestimenta en las mujeres*. Universidad Nacional de Rosario. Ciudad de Rosario-Argentina. Recuperado en 22 de octubre de 2022, de: <https://core.ac.uk/download/pdf/154323978.pdf>

Campiglia, M. (2015). *Santiago Sierra y Teresa Margollés. Estética de la impotencia y el desencanto*. Universidad de Barcelona, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado en 13 de abril de 2022, de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69305>

Ciódaro, M. (2015). *El arte de habitar. Estudio sobre los espacios y los cuerpos en tránsito*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado el 16 de julio de 2022, de <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/55295>

Fernández, C. (2016). *El vestido como artefacto del diseño. Contribuciones para su estudio y reflexión al interior del pensamiento del diseño*. Tesis doctoral, Universidad de Caldas, Manizales. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de https://doctoradodisenio.artesyhumanidades.ucaldas.edu.co/wp-content/uploads/2022/03/05_Claudia_Fernandez_Silva.pdf

Gallego, R. B. (2021). *Madera, materia de creación artística. Estudio y comparativa de su aplicación en el ámbito catalán entre 2000 y 2018*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de <https://www.tesisenred.net/handle/10803/671525>

Larrea, I. (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. Recuperado el 24 de mayo de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=76356&orden=1&info=link>

Martínez, J. (2014). El videoarte expandido. Espacio de confluencia entre la Cinematografía y la Escultura. Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes. Recuperado en 27 de septiembre de 2021, de <https://www.tdx.cat/handle/10803/290271?locale-attribute=es#page=1>

Mata, A. (2019). *La función de lo teatral en la enseñanza de las artes plásticas en contextos transversales: del Arts and Crafts a la Bauhaus*. Universidad Autónoma de Barcelona, Filología catalana. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado el 26 de septiembre de 2021, de <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do>

Nieto, J. (2004). *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX. El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo ante nuevos abordajes*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid,

Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Recuperado el 10 de febrero de 2021, de <http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t28330.pdf>

Prieto, S. (2005). *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 15 de julio de 2021, de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7126/1/T28502.pdf>

Toro, A. (2018). *La presencia de la ausencia. Cuerpo y arte en la construcción de paz. la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el conflicto armado colombiano*. UNiversidad de Granada. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctorales. Recuperado el 21 de mayo de 2022, de <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/52747/28917091.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Tourón Estévez, S. (2015). *Cuerpo y acción: desbordamientos de la re-presentación a través de lo fotográfico en la creación artística actual*. Tesis doctoral, Universidad de Vigo. Recuperado el 26 de agosto de 2022, de <https://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/438?locale-attribute=gl>

Obras de arte Referencias web (personales o de galerías de arte, museos y centros de arte)

Abramović, M. (2002-2005). *Nude with Skeleton*. Recuperado el 10 de junio de 2021, de <https://proyector.info/profile/marina-abramovic-nude-with-skeleton/>

Acconci, V. (1971). *Centros*. Recuperado el 11 de junio de 2021, de https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-3-Centers-Vito-Acconci-1971_fig2_349324699

Antúnez, M.-L. (1999). *Marcel·lí Antúnez Rocca*. Recuperado el 12 de noviembre de 2023, de <http://www.marceliantunez.com/work/requiem/>

Arquitectura y empresa. (s.f.). Recuperado el 21 de junio de 2022, de <https://arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-para-el-futuro-pasado-propuestas-de-haus-rucker-co>

Barney, M. (2015). *Biografía, obras y exposiciones*. Alejandra de Argos. Recuperado el 15 de abril de 2022, de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/386-matthew-barney-biografia-obras-y-exposiciones>

Baron Vain Glory. (s.f.). Recuperado el 21 de abril de 2021, de <https://www.vaingloryfire.com/vainglory/wiki/heroes/baron>

Bolivariana, U. P. (2022). *Bauhaus Reverberada*. Biblioteca Empresas Públicas de Medellín (EPM), Medellín.

- Bourgeois, L. (2017). *The Couple*. 2003. Museo de Arte de Tel Aviv, Tel Aviv. Recuperado el 18 de junio de 2021, de <https://vietnamnews.vn/life-style/393424/louise-bourgeois-exhibition-to-open-in-israel-for-first-time.html>
- Broncano, F. (2011). *Teoría del cuerpo extendido*. Recuperado el 19 de junio de 2021, de <http://laberintodelaidentidad.blogspot.com/2011/05/teoria-del-cuerpo-extendido.html>
- Camnitzer, L. (20 de 01 de 2017). El arte como forma de conocimiento. *Repositorio Universidad de Málaga*. (J. C. Florido, Entrevistador) Málaga. Recuperado el 17 de julio de 2022, de <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12525?show=full>
- Carpinteros, L. (2013). *Clavos Torcidos*. Museo de Arte Mivgel Urrutia, Bogotá. Recuperado el 22 de junio de 2021, de <https://proyectos.banrepcultural.org/los-carpinteros/es/obras/clavos-torcidos>
- Castro, C. (2013). Capilla Blanca. *Exposición temporal: Belleza accidental de Carlos Castro*. Museo Santa Clara, Bogotá. Recuperado el 16 de agosto de 2022, de <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Exposicion-temporal-de-arte-contemporaneo-%E2%80%9CBelleza-Accidental%E2%80%9D-del-artista-Carlos-Castro.aspx>
- Clark, L. (1967–68). *Máscaras sensoriais*. Fundación Cultural Estilo. Recuperado el 12 de diciembre de 2022, de <https://revistaestilo.org/2020/05/04/el-espacio-experimental-de-lygia-clark/>
- Clark, L. (1967–68). *Máscaras sensoriais*. Fundación Cultural Estilo. Recuperado el 12 de diciembre de 2023, de <https://revistaestilo.org/2020/05/04/el-espacio-experimental-de-lygia-clark/>
- Colaboracionum 2013. (2013). Arte y cuerpo, cuerpo y arte. Recuperado el 20 de septiembre de 2023, de <https://colaboracionum2013.blogspot.com/2013/06/rebecca-horn.html>
- Dantas, E. M. (Diciembre de 2018). El espacio como cuerpo, el cuerpo como espacio. Un ensayo sobre formación. *Paradigma, XXXIX*(Extra 2), 38-58. Recuperado el 21 de septiembre de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7305697>
- Echavarría, J. M. (2017) Ríos y silencios, Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuperado el 27 de abril de 2024, de <https://www.mambogota.com/exposicion/rios-silencios-juan-manuel-echavarria/>
- Echavarría, J. M. (2023). *Cuando la muerte empezó a caminar por aquí. Exposición antológica de Juan Manuel Echavarría*. Museo universitario Universidad de Antioquia, Medellín. Recuperado el 8 de diciembre de 2023, de https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/generales/interna!/ut/p/z0/fy7LCslwEEV_pZuuE4v4WJYigrhSEJuNDOLgp6aZmkfp55vqRjfuzoG5945Q4iqUhZHUElgtmOS1Wt0226pYIEt53J8OISxXVblbny_HYIOlg1D_D1Ddc-nKoXSbANOQVwHdgFMbBBYcf7XWu7xwzqaEF2CPnrkLFoa0XkK4lhzydPAnnR6E30uA_apBs zM4N9DlhqepUEfQEPD_juUdRFs1oONaDLULYzgHIEYHqp-ASpoyDA!/

- El cuerpo habla, C. (2013). *De-Cápita*. Antigua estación del Ferrocarril, Medellín. Recuperado el 13 de marzo de 2022, de <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/de-capita>
- Facultad de Arquitectura y diseño, U. d. (2020). *La influencia de bauhaus en el diseño de producción de las artes audiovisuales*. (U. d. Facultad de Arquitectura y diseño, Ed.) Bogotá, Colombia. Recuperado el 7 de agosto de 2023, de <https://arqdis.uniandes.edu.co/eventos/bauhaus-reverberada/bauhaus-y-la-escenografia/>
- Fullmetal Alchemist*. (s.f.). Recuperado el 28 de junio de 2021, de https://es.wikipedia.org/wiki/Fullmetal_Alchemist
- Hatoum, M. (s.f.). *Proyecto IDIS*. Recuperado el 28 de junio de 2022, de <https://proyectoidis.org/mona-hatoum/>
- Hedman, H. (s.f.). *Hanna Hedman*. Recuperado el 17 de abril de 2023, de <http://www.hannahedman.com/>
- Helena producciones. (s.f.). *Helena producciones*. Recuperado el 28 de junio de 2022, http://www.helenaproducciones.org/festival_de_performance.php
- Horn, R. (1970). *Unicorn*. Recuperado el 12 de abril de 2022, de <https://proyectoidis.org/rebecca-horn/>
- IDIS Ballet Triádico*. (2021). Recuperado el 25 de mayo de 2022, de <https://proyectoidis.org/ballet-triadico/>
- Lucy McRae. (s.f.). *Lucy McRae*. Recuperado el 21 de febrero de 2022, de <https://www.lucymcrae.net/>
- lucyandbart. (s.f.). Recuperado el 25 de mayo de 2021, de <https://www.barthess.com/lucyandbart>.
- McRae, L. (2014). *Solitary Survival Raft*. Haus der elektronischen Künste Basel . Recuperado el 25 de mayo de 2022, de <https://www.lucymcrae.net/>
- Mendieta, A. (1973). *Imagen de Yagul*. Galerie lelong. Recuperado el 23 de julio de 2021, de <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>
- Michalarou, E. (s.f.). *Dream idea machine*. Recuperado el 28 abril de 2023, de <http://www.dreamideamachine.com/?p=51025>
- Morelos, D. (2021). *Moradas. X Premio Luis Caballero*. Premio Luis Caballero, Bogotá. Recuperado el 23 de marzo de 2024, de <https://premioluiscaballero.gov.co/2020/project/delcy/>
- Musafar, F. (s.f.). *Primitivismo moderno*. Recuperado el 2 de mayo de 2022, de <https://www.fakir.org/>
- Museo de arte moderno de Medellín. (s.f.). *Museo de arte moderno de Medellín*. Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://www.elmamm.org/nuestra-historia/eventos-historicos/primer-coloquio-latinoamericano-de-arte-no-objetual-y-arte-urbano/>

- Museo de arte moderno de Medellín. (s.f.). *Museo de Arte Moderno de Medellín*. Recuperado el 5 de diciembre de 2023, de <https://www.elmamm.org/nuestra-historia/eventos-historicos/primer-coloquio-latinoamericano-de-arte-no-objetual-y-arte-urbano/>
- Museo Nacional de Colombia. (s.f.). Recuperado el 17 de marzo de 2022 de <https://museonacional.gov.co>
- Museum of Fine Arts, Houston. (2001). *ICAA. Centro Internacional para las Artes de las Américas*. Recuperado el 13 de marzo de 2023, de <https://icaa.mfah.org/>
- Naranjo, M. I. (2021). Exposición *Ficciones, cuerpo, espacio y armadura*. Sala Eladio Vélez, Palacio de Bellas Artes, Medellín.
- Naranjo, M. I. (2010). Exposición *Prótesis*. Taller de cuerpo y espacio en el arte. Estudiantes de artes plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes. Cámara de Comercio de Medellín.
- Naranjo, R. (s.f.). *Raúl Naranjo's Blog*. Recuperado el 29 de marzo de 2022, de <https://raulnaranjo.wordpress.com/sobre-el-performance/>
- Neto, E. (2011). *La Lengua de Ernesto, obras 1987-2011*. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. Recuperado el 12 de octubre de 2021, de <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/ernestoneto/expo.html>
- Orta, L. (1998). *Intervención de uso de Refugio*. Recuperado el 17 de abril de 2022, de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/86/refuge-wear-intervention-london-east-end-1998>
- Orta, S. (s.f.). *studio-orta.com*. Recuperado el 21 de marzo de 2023 de <https://www.studio-orta.com/en/artwork/100/refuge-wear-intervention-london-east-end-1998>
- Palmera, G. (2023). *Radio Gladys Palmera*. Recuperado el 2 de abril de 2022, de <https://gladyspalmera.com/solo-se-vive-una-vez/orlan-cirugia-de-protesta/>
- Pertuz, F. (2007). *PerfoARTnet*. Recuperado el 8 de junio de 2023, de <https://www.perfoartnet.org/>
- Producciones, H. (s.f.). *Festival de Performance de Cali*. Cali. Recuperado el 8 de junio de 2023, de http://www.helenaproducciones.org/festival_de_performance.php
- Prosthetics, B. E. (2016). *Body Extended: Sculpture and Prosthetics*. Henry Moore. Recuperado el 23 de marzo de 2021, de <https://www.henry-moore.org/whats-on/2016/07/21/the-body-extended-sculpture-and-prosthetics>
- Restrepo, N. (2010). *Festival de performance, memorias*. Obtenido de Catálogo festival de performance de Medellín. Recuperado el 18 de mayo de 2023 [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/catalogofestival_de_performance_de_medelli%CC%81n%20(3).pdf)

- Salcedo, D. (1993). *Atrabiliarios*. Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Bogotá. Recuperado el 23 de marzo de 2023, de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/salcedo-doris/atrabiliarios-1>
- Serra, R. (2013). *Early Work*. Galería , Nueva York. Recuperado el 23 de marzo de 2022, <https://sculpturemagazine.art/richard-serra/>
- Stelarc. (1982). *Handwriting*. Recuperado el 21 de febrero de 2022, de <https://flash---art.com/article/stelarc-leonel-moura-from-pygmalion-to-ping-body/>
- Stelarc. (1982). *Handwriting*. Recuperado el 22 de febrero de 2022, de <https://flash---art.com/article/stelarc-leonel-moura-from-pygmalion-to-ping-body/>
- Triádico(s)*. (s.f.). Recuperado el 4 de marzo de 2021 de <https://triadicos.wordpress.com/textos-2/>
- Universidad Pontificia Bolivariana, (2022). *Exposición Bauahus reverberada*. Sala de arte Biblioteca Empresas Públicas de Medellín, Medellín, Colombia.
- Valencia, V. (2015). De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz. *Obra De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz*. La mosca negra teatro, Medellín.
- Vaquero, R. (2020). *Mundo Performance*. Recuperado el 23 de marzo de 2023, de <https://mundoperformance.net/2020/06/10/performance-y-cuerpo-extendido-en-la-piel-de-rebecca-horn/2020>
- Wurm, E. (2017). *Nieve profunda*. Lehmann Maupin Gallery, Nueva York. Recuperado el 23 de septiembre de 2023, de <https://www.erwinwurm.at/artworks/one-minute-sculptures.html>

Periódicos

- Acosta, C. (15 de septiembre de 2023). El atentado a “El Pájaro” de Botero en 1995 y el “recuerdo de la imbecilidad”. *El Colombiano*. Recuperado el 12 noviembre de 2023, de <https://www.elcolombiano.com/colombia/el-atentado-a-el-pajaro-de-botero-en-1995-y-el-recuerdo-de-la-imbecilidad-ME22378015>
- Arcos-Palma, R. (15 de junio de 2008). PerfoARTnet. Encuentro internacional de performance. Recuperado el 10 enero de 2024, de <https://www.eltiempo.com/>
- El Colombiano. (s.f.). *Medellín en más*. Recuperado el 10 enero de 2024, de <https://www.elcolombiano.com/medellin-es-mas-que-pablo-escobar/bomba-parque-san-antonio>
- Groys, B. (23 de julio de 2009). *Letras Anónimas*. Recuperado el 10 enero de 2024, de <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/la-topologia-del-arte-contemporaneo/4386>

Piedrahita, L. (29 de septiembre de 2012). *Letras anónimas*. Recuperado el 15 septiembre de 2021, de <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/esta-sala-es-un-john-cage-esta-abierta-la-exposicion-que-da-cuenta-de-la-revision-de-30-artistas-a-la-obra-de-esta-figura-capital-para-el-arte-contemporaneo-12-de-septiembre-al-26-de-octubre-una/8245>

Piedrahita, L. (9 de agosto de 2012). El Homenaje a John Cage llega a su clímax con la apertura de la exposición de artes visuales: Esta sala es un John Cage. *El Colombiano - Letras Anónimas*. Recuperado el 17 agosto de 2021, de <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/esta-sala-es-un-john-cage-esta-abierta-la-exposicion-que-da-cuenta-de-la-revision-de-30-artistas-a-la-obra-de-esta-figura-capital-para-el-arte-contemporaneo-12-de-septiembre-al-26-de-octubre-una/8245>

Webs gubernamentales y enciclopedias digitales.

Alcaldía de Medellín. (s.f.). *Medellin.gov.co*. Recuperado el 11 enero de 2024, de <https://www.medellin.gov.co/>

Cancillería de Colombia. (s.f.). *Cancilleria.gov.co*. Recuperado el 17 enero de 2024, Obtenido de www.cancilleria.gov.co

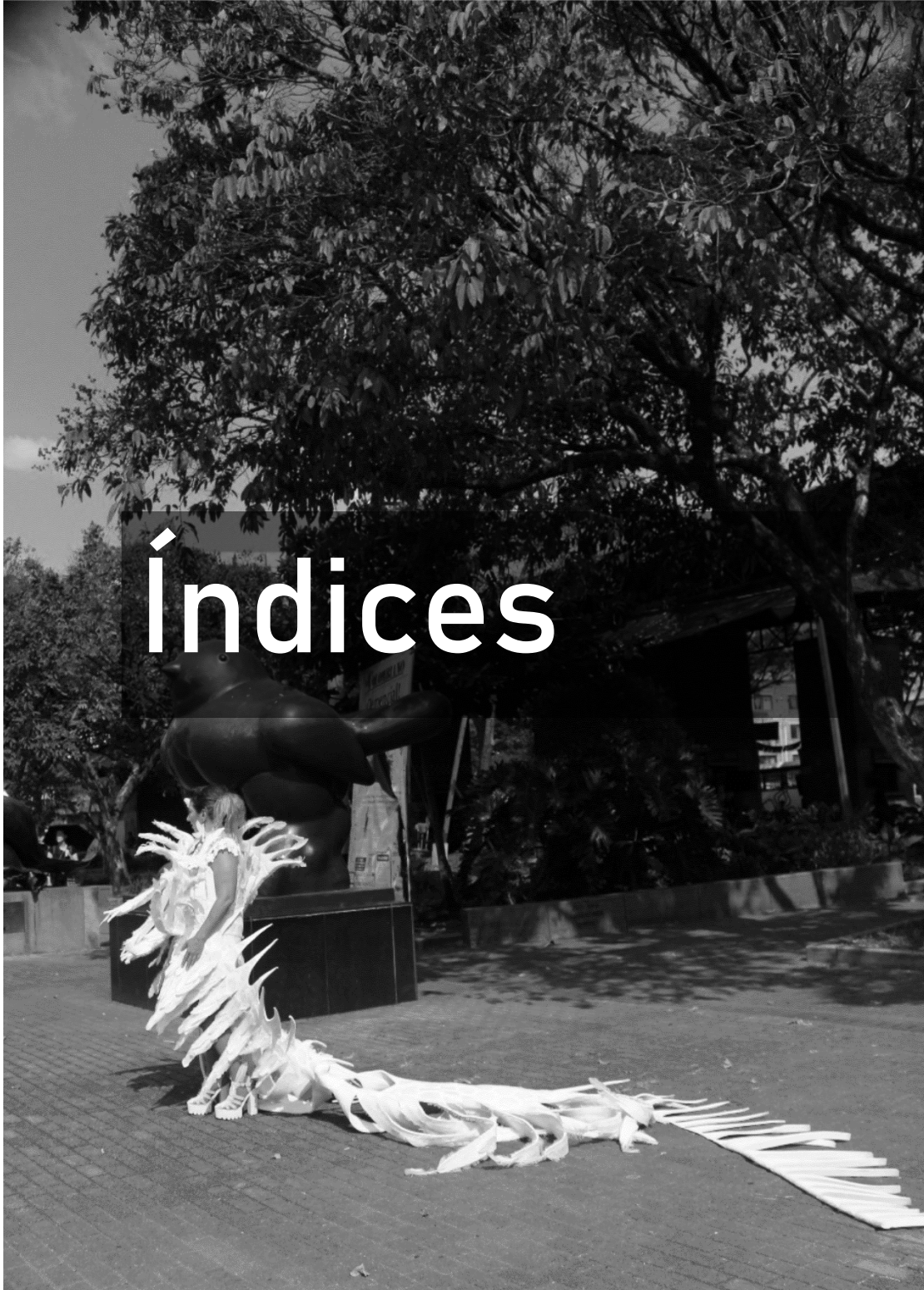
Cancillería de Colombia. (2016). *Acuerdo final para la Terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Recuperado el 11 enero de 2024, de <https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/cartillaabcdelacuerdofinal2.pdf>

Gobernación de Antioquia. (s.f.). Recuperado el 17 enero de 2024, de [Antioquia.gov.co](https://antioquia.gov.co/): <https://antioquia.gov.co/>

Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (2021). *Minciencias*. Recuperado el 15 mayo de 2021 de <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/que-es-ic#:~:text=As%C3%AD%20como%20la%20investigaci%C3%B3n%20los,las%20industrias%20creativas%20y%20culturales>).

Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 13 diciembre 2023, de https://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_armado_interno_de_Colombia

7. Capítulo siete. Índices de Imágenes, tablas y gráficas.



7.1. Índice de Imágenes.

| | |
|---|----|
| <i>Imagen 1: Norte, Hanna Hedman, diseño de joyas, 2014-2018</i> | 15 |
| <i>Imagen 2: Arquitectura corporal, Lucy Orta, 1998</i> | 16 |
| <i>Imagen 3: Atuendo diseñado por Viktor & Rolf, 2005</i> | 17 |
| <i>Imagen 4: Instalación de Réquiem. Robot interactivo, Marcel-Í Antúnez</i> | 17 |
| <i>Imagen 5: Unicornio, Performance de Rebecca Horn, 1979</i> | 21 |
| <i>Imagen 6: Cremaster #2, Matthew Barney, 1994-2002</i> | 22 |
| <i>Imagen 7: Máscaras sensoriais, Lygia Clark, 1967-1968</i> | 22 |
| <i>Imagen 8: Vestuario diseñado por Issey Miyake, 1995</i> | 23 |
| <i>Imagen 9: Vista en despiece ordenado, Intervención corporal de Lucy and Bart</i> | 24 |
| <i>Imagen 10: Handwriting, Stelarc, 1982</i> | 25 |
| <i>Imagen 11: Rostro de Orlan intervenido por prótesis médicas</i> | 25 |
| <i>Imagen 12: Ofertorio, Raúl Naranjo, 2002</i> | 26 |
| <i>Imagen 13: Grupo Haus-Rucker-Co. Environment Transformer, 1968</i> | 29 |
| <i>Imagen 14: Humanoids Family, Ernesto Neto, 2001</i> | 29 |
| <i>Imagen 15: Evolution y Germinate, Lucy McRae en Colaboración con Bart Hess</i> | 31 |
| <i>Imagen 16: Penetración violenta, Raúl Naranjo, 1997</i> | 32 |
| <i>Imagen 17: María Isabel Naranjo. Procesos creativos, 1997</i> | 43 |
| <i>Imagen 18: María Isabel Naranjo. Procesos creativos, 2000</i> | 43 |
| <i>Imagen 19: María Isabel Naranjo, instalación, 2000</i> | 44 |
| <i>Imagen 20: María Isabel Naranjo. Frente, Tendido, tesis de grado en Artes Plásticas, Sitiados, 2001</i> | 44 |
| <i>Imagen 21: María Isabel Naranjo. Tendido, tesis de grado en Artes Plásticas, Sitiados, 2001</i> | 44 |
| <i>Imagen 22: María Isabel Naranjo. Porras, tesis de grado en Artes Plásticas, Sitiados, 2001</i> | 45 |
| <i>Imagen 23: María Isabel Naranjo. Patio, tesis de grado en Artes Plásticas, Sitiados, 2001</i> | 45 |
| <i>Imagen 24: María Isabel Naranjo. Instalación Son tus armas, Lilith, 2010</i> | 46 |
| <i>Imagen 25: María Isabel Naranjo. Custodias, 2010</i> | 46 |
| <i>Imagen 26: María Isabel Naranjo, Pisadas en rojo (Acto 1). Barcelona, España, 2012</i> | 47 |
| <i>Imagen 27: María Isabel Naranjo, Pisadas en rojo (Acto 2). Barcelona, España, 2012</i> | 47 |
| <i>Imagen 28: María Isabel Naranjo, Pisadas en rojo (Acto 3). Barcelona, España, 2012</i> | 48 |
| <i>Imagen 29: Procesos de Clase, Docente María Isabel Naranjo, 2018 – 2019</i> | 48 |
| <i>Imagen 30: Cuerpo y espacio. Estudiantes, Universidad Nacional de Colombia, 2020</i> | 49 |
| <i>Imagen 31: María Isabel Naranjo, escenografía De monstruos y martirio. Otras recitaciones del hombre feroz, 2015</i> | 49 |
| <i>Imagen 32: María Isabel Naranjo, escenografía, vestuario y performance para Ella y La Libélula, 2020</i> | 50 |
| <i>Imagen 33: María Isabel Naranjo, Exposición individual Ficciones. cuerpo, espacio y armadura, 2021</i> | 51 |
| <i>Imagen 34: María Isabel Naranjo, Detalle, Ficciones. cuerpo, espacio y armadura, 2021</i> | 51 |
| <i>Imagen 35: Exposición Prótesis. Taller de cuerpo y espacio en el arte, 2010</i> | 58 |
| <i>Imagen 36: María Isabel Naranjo. Foto performance Cuerpos bélicos, 2019</i> | 59 |
| <i>Imagen 37: María Isabel Naranjo. Foto performance Cuerpos bélicos, 2019</i> | 60 |
| <i>Imagen 38: Juan Manuel Echavarría, Ríos y Silencios, 2017-2018</i> | 66 |
| <i>Imagen 39: María Isabel Naranjo Cano, Mirada blanca, 2021</i> | 76 |
| <i>Imagen 40: La Bauhaus conquistada por De Stijl</i> | 80 |
| <i>Imagen 41: Fiesta de la Bauhaus en el castillo del Ilm, Weimar, 1924</i> | 83 |
| <i>Imagen 42: Oskar Schlemmer, El ser humano en su contexto, 1928</i> | 87 |
| <i>Imagen 43: Cuerpos con vestuario para el Ballet Triádico</i> | 88 |
| <i>Imagen 44: Abstracción. Dibujos para la serie del Ballet Triádico</i> | 89 |
| <i>Imagen 45: Escenas del Ballet Triádico, amarillo, rosa y negro</i> | 90 |
| <i>Imagen 46: Imágenes del taller El baile de las formas: taller de creación de vestuario</i> | 93 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 47: Infografías de la exposición Bauhaus reverberada, Medellín 2022.</i> | 94 |
| <i>Imagen 48: Infografía de la exposición “Bauhaus reverberada”, Medellín 2022.</i> | 95 |
| <i>Imagen 49: Exposición Bauhaus reverberada, Sala de arte EPM, Medellín 2022.</i> | 95 |
| <i>Imagen 50: Trabajos de estudiantes, Taller de proyecto I, Diseño de Vestuario, 2019.</i> | 96 |
| <i>Imagen 51: Fotografías de los trabajos de estudiantes del Taller de proyecto, primer semestre de Diseño de Vestuario, docente: María Isabel Naranjo. 2019.</i> | 96 |
| <i>Imagen 52: Piel-papel, video-performance-mapping, María Isabel Naranjo y Óscar Murillo, 2022.</i> | 97 |
| <i>Imagen 53: Exposición Bauhaus Reverberada, galería Casa Enso, Antioquia 2022.</i> | 98 |
| <i>Imagen 54: “Bauhaus Reverberada” en Galería Casa Enso, Antioquia 2022.</i> | 98 |
| <i>Imagen 55: Piel-papel, video-performance-mapping instalado en sala, 2022.</i> | 99 |
| <i>Imagen 56: Allan Kaprow. Yard, 1961.</i> | 100 |
| <i>Imagen 57: Marcel Duchamp junto a su Botellero, 1964.</i> | 102 |
| <i>Imagen 58: Periódico El Mundo, I Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano, 1981.</i> | 107 |
| <i>Imagen 59: Esta sala es un John Cage, Medellín, 2021.</i> | 109 |
| <i>Imagen 60: María Isabel Naranjo y Óscar Murillo. Procesos creativos de Piel-papel, 2022.</i> | 110 |
| <i>Imagen 61: Jean Tinguely, Gismo, 1960, col.</i> | 113 |
| <i>Imagen 62: Mari Luz Gil, Performance El cuerpo en su laberinto, 2024.</i> | 114 |
| <i>Imagen 63: Ondinas. Colectivo Nómadas (Jaime Martínez y Julián Ulises Martínez), Colombia, 2009.</i> | 115 |
| <i>Imagen 64: Doris Salcedo, “Sin título”, 1997.</i> | 116 |
| <i>Imagen 65: Oh Sailor, Camo, fotógrafo colombiano, 2013.</i> | 117 |
| <i>Imagen 66: Juan Fernando Herrán, Terra incógnita, 200-2002.</i> | 120 |
| <i>Imagen 67: Ernesto Neto, “Our mist in to the myth” 2008.</i> | 121 |
| <i>Imagen 68: Grupo A- Clon (Claudia P. Rincón, Jimena Isabel Orozco, José Ignacio Ospina, Juan Arturo Piedrahita, Luis Andrés Castaño, Margarita María Pineda, Mariluz Álvarez, Valentina Hoyos), 1998.</i> | 122 |
| <i>Imagen 69: Carlos Uribe, Paisaje II. 1993.</i> | 123 |
| <i>Imagen 70: Ejercicios de estudiantes, Universidad Nacional, 2020.</i> | 128 |
| <i>Imagen 71: Piel y coraza-1, foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022.</i> | 132 |
| <i>Imagen 72: Piel y coraza-2, foto performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022.</i> | 132 |
| <i>Imagen 73: Bitácora de procesos creativos, María Isabel Naranjo Cano, 2021.</i> | 133 |
| <i>Imagen 74: Despliegue Piel y coraza, serie de Foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2022.</i> | 134 |
| <i>Imagen 75: Réquiem, Marcel-lí Antúnez, 1999.</i> | 135 |
| <i>Imagen 76: Prótesis, estudiante de artes plásticas FUBA, 2010.</i> | 135 |
| <i>Imagen 77: Ficciones bélicas, foto-performance, María Isabel Naranjo Cano, 2021.</i> | 136 |
| <i>Imagen 78: White Body Fan, Rebecca Horn, 1972.</i> | 137 |
| <i>Imagen 79: La Gran Metamorfosis, escultura de Edgar Negret, 1982.</i> | 138 |
| <i>Imagen 80: Terraza #17. Eduardo Ramírez Villamizar, 1979-1984.</i> | 140 |
| <i>Imagen 81: Humedad enredada, Artefacto vestimentario, María José Restrepo, 2019.</i> | 141 |
| <i>Imagen 82: Alma de oro, Isabella Casto Ángel, Artefacto vestimentario, 2022.</i> | 141 |
| <i>Imagen 83: Reflejo sonoro, Artefacto vestimentario, Ana Sofía Vélez Londoño, 2022.</i> | 142 |
| <i>Imagen 84: Tinieblas rocosas, Artefacto vestimentario, Salomé Rojas Arias, 2022.</i> | 142 |
| <i>Imagen 85: Oscuridad Luminiscente, Artefacto vestimentario, Mariana Ossa Briceño, 2022.</i> | 143 |
| <i>Imagen 86: She couldn't call it home, but it was all she had, Natividad Navalón Blesa, Fotografía, 2016.</i> | 144 |
| <i>Imagen 87: Obras de Fakir Musafar, 1959, 1979, 1982.</i> | 146 |
| <i>Imagen 88: Nauvo Finland, Arno Rafael Minkkinen, 1973.</i> | 147 |
| <i>Imagen 89: Big-Bang, video-performance-mapping, María Isabel Naranjo Cano y Óscar Murillo, 2022.</i> | 147 |
| <i>Imagen 90: Rue Le Regrattier, Île St. Louis, Arno Rafael Minkkinen, 2010.</i> | 148 |
| <i>Imagen 91: Walking Camera II, Laurie Simmons, 1987.</i> | 149 |
| <i>Imagen 92: Lucy McRae y Bart Hesse. Fotografía.</i> | 150 |
| <i>Imagen 93: Prótesis, estudiante artes plásticas FUBA 2010.</i> | 151 |

| | |
|---|-----|
| <i>Imagen 94: Mind Expander, Grupo vienés Haus-Rucker-Co, 1967.</i> | 152 |
| <i>Imagen 95: Bocetos Mind Expander, Haus-Rucker-Co, 1967.</i> | 153 |
| <i>Imagen 96: Refuge wear Intervención London east end 1998, Lucy Orta</i> | 154 |
| <i>Imagen 97: Body Architecture - Ropa Colectiva 4 personas, Lucy Orta, 1994.</i> | 154 |
| <i>Imagen 98: Nexus Arquitectura X 50 Intervención Colonia, Lucy Orta, 2001.</i> | 155 |
| <i>Imagen 99: Crinolina, Estructura interna de vestido antiguo.</i> | 156 |
| <i>Imagen 100: Alineación espacial, Ballet Triádico, 1926.</i> | 157 |
| <i>Imagen 101: Danza de los bastones, Teatro Bauhaus,1928-1929.</i> | 158 |
| <i>Imagen 102: Finger Gloves, Rebecca Horn,1972.</i> | 158 |
| <i>Imagen 103: Fruits Of The Earth, Antony Gormley, esculturas, 1978.</i> | 159 |
| <i>Imagen 104: Prótesis vestimentaria, estudiante artes plásticas FUBA 2010.</i> | 160 |
| <i>Imagen 105: Costume for a Banquet, Louise Bourgeois, 1978.</i> | 161 |
| <i>Imagen 106: Untitled, Palmers series, Erwin Wurm, 1997.</i> | 162 |
| <i>Imagen 107: Untitled, Dorota Buczkowska and Przemek Dzienis, 2010.</i> | 163 |
| <i>Imagen 108: Segunda piel: la ropa, Hundertwasser, Las cinco pieles.</i> | 164 |
| <i>Imagen 109: Diseño de Issey Miyake, 1985.</i> | 165 |
| <i>Imagen 110: Spheres, Foam costumes; Improvisation foam costumes, polaroid, 1987.</i> | 166 |
| <i>Imagen 111: Diseño de María Camila Delgado, Artefacto vestimentario.</i> | 167 |
| <i>Imagen 112: Diseño de Melanie Franco Castañeda, Artefacto vestimentario, 2023.</i> | 167 |
| <i>Imagen 113: Diseño de Valery Cordero Caraballo, Artefacto vestimentario, 2023.</i> | 168 |
| <i>Imagen 114: Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano</i> | 169 |
| <i>Imagen 115: El vestido de Eva, Ethel Gilmour, 1981</i> | 173 |
| <i>Imagen 116: Gardel, Marta Minujín, Performance, 1981.</i> | 174 |
| <i>Imagen 117: Poesía visual, Silvia Mejía, Video-tape, 1981.</i> | 175 |
| <i>Imagen 118: Diario mural, Nelly Richard, 1981.</i> | 176 |
| <i>Imagen 119: Registros fotográficos, I Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetural y Arte Urbano, 1981.</i> | 181 |
| <i>Imagen 120: Condición ritualista Íntima, Felipe Ehrenberg (México), 1981.</i> | 182 |
| <i>Imagen 121: Aviso publicitario del Primer festival municipal de performance de Cali, 1997.</i> | 184 |
| <i>Imagen 122: Aviso publicitario del II Festival de Performance de Cali, 1998.</i> | 185 |
| <i>Imagen 123: Grupo Nómada, performance en espacio público, 1998.</i> | 186 |
| <i>Imagen 124: Grupo A- Clon, acción-instalación, 1998.</i> | 187 |
| <i>Imagen 125: Janeth Blanco, performance, 1998.</i> | 188 |
| <i>Imagen 126: María José Arjona, Performance, 1998.</i> | 189 |
| <i>Imagen 127: Raúl Naranjo, performance, 1998.</i> | 190 |
| <i>Imagen 128: Aviso publicitario del III Festival de Performance de Cali, 1999.</i> | 191 |
| <i>Imagen 129: Leonardo Herrera, acción en el espacio vacío, 1999.</i> | 192 |
| <i>Imagen 130: Pañacalventura, El Grupo Nómada, intervención, 1999.</i> | 193 |
| <i>Imagen 131: El Grupo, performance, 1999.</i> | 194 |
| <i>Imagen 132: Aviso publicitario de IV Festival de Performance de Cali, 2001.</i> | 195 |
| <i>Imagen 133: Fernando Pertuz, performance, 2001.</i> | 196 |
| <i>Imagen 134: Aviso publicitario del V Festival de Performance de Cali, 2002</i> | 197 |
| <i>Imagen 135: El sueño, Marcela Gómez, performance, 2002.</i> | 198 |
| <i>Imagen 136: Ofertorio, performance, 2002.</i> | 199 |
| <i>Imagen 137: Abrazo cargado, Adolfo Cifuentes, performance, 2002.</i> | 200 |
| <i>Imagen 138: Eu-ropa, Rosemberg Sandoval, performance, 2002.</i> | 201 |
| <i>Imagen 139: Cartel publicitario de VI Festival de Performance de Cali, 2006.</i> | 202 |
| <i>Imagen 140: Hamaca grande, Agustín Parra, intervención - acción espacial, 2006.</i> | 203 |
| <i>Imagen 141: De Piedra, Juan Carlos Dávila, 2006.</i> | 204 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 142: Vessel/Noise dimensión, Tropical effect, 2006.</i> | 205 |
| <i>Imagen 143: Piezas impresas promocionales del VII Festival de Performance de Cali, 2008.</i> | 206 |
| <i>Imagen 144: Lost pirates survivors, Tropical effects, intervención multimedia, 2008.</i> | 207 |
| <i>Imagen 145: Mulas Reales, Colectivo La Reyna, performance 2007.</i> | 212 |
| <i>Imagen 146: El cuerpo habla, performance, 2008.</i> | 214 |
| <i>Imagen 147: Taller de formas corporales con los niños, dirigidos por Mary Luz Álvarez, 2008.</i> | 215 |
| <i>Imagen 148: Si me Odias es porque me Amaste, Colectivo La Reyna, performance, 2008.</i> | 216 |
| <i>Imagen 149: Rodar, El cuerpo habla, performance, 2009.</i> | 218 |
| <i>Imagen 150: Tocado, La licuadora, performance, 2009.</i> | 219 |
| <i>Imagen 151: Eclósión, Libertad Restrepo, performance, 2008.</i> | 225 |
| <i>Imagen 152: Trapalear, Evelyn Joan Loaiza Quiceno, Video Performance, 2018.</i> | 226 |
| <i>Imagen 153: Vestido Beige, Mari Luz Gil Monsalve, performance/foto-performance, 2018.</i> | 227 |
| <i>Imagen 154: Carried, Verónica Peña, performance, 2018.</i> | 228 |
| <i>Imagen 155: No somos basura, Resquicio Colectivo, Intervención Urbana, 2018.</i> | 229 |
| <i>Imagen 156: Non Object, Hollie Miller, Video Performance, 2018.</i> | 230 |
| <i>Imagen 157: Painful Subjects, Yelena Myshko, foto-performance, 2018.</i> | 231 |
| <i>Imagen 158: Siempre vivo, Carlos Restrepo, video-performance, 2018.</i> | 232 |
| <i>Imagen 159: Desejos Macios, Natalie Mirêdia , video-performance, 2018.</i> | 233 |
| <i>Imagen 160: O kit mais te desagrada, Jose Paulon, Foto Performance 2018.</i> | 234 |
| <i>Imagen 161: Anamorfosis, Nicola Fornoni , Fotogramsa de Video Performance, 2018.</i> | 235 |
| <i>Imagen 162: Corpulencias, Kamil Guenatri, Foto de Performance, 2018.</i> | 236 |
| <i>Imagen 163: Lympha, Luisa Gómez , Performance, 2020-2021.</i> | 237 |
| <i>Imagen 164: Conecta-no conecta, Johannes Christopher Gerard, performance, 2020-2021.</i> | 238 |
| <i>Imagen 165: Cuerpos bélicos, María Isabel Naranjo Cano, foto-performance, 2020.</i> | 239 |
| <i>Imagen 166: La mujer casa, Isabel Llaguno, video-performance, 2020.</i> | 240 |
| <i>Imagen 167: Clase, Felipe Bittencourt , video-performance, 2020.</i> | 241 |
| <i>Imagen 168: Altibajos, Alex Ortiz y Ariane Denault, performance, 2020-2021.</i> | 242 |
| <i>Imagen 169: Fragmentos, Doris Salcedo, Bogotá, 2017.</i> | 259 |
| <i>Imagen 170: Duelos, instalación de Clemencia Echeverri, 2019.</i> | 259 |
| <i>Imagen 171: El testigo, Jesús Abad Colorado, 2019.</i> | 260 |
| <i>Imagen 172: Teologías políticas, José Alejandro Restrepo, 2018.</i> | 261 |
| <i>Imagen 173: Signos cardinales. Libia Posada, 2009.</i> | 261 |
| <i>Imagen 174: Bruma, Beatriz González, 2022.</i> | 262 |
| <i>Imagen 175: Danza macabra, Nadia Granados, 2017.</i> | 262 |
| <i>Imagen 176: Piedra I, Rosemberg Sandoval, 1977-2007.</i> | 263 |
| <i>Imagen 177: Painful Subjects, Yelena Myshko, foto-performance, 2018.</i> | 273 |
| <i>Imagen 178: Diseño de Valery Cordero Caraballo, Artefacto vestimentario, 2023.</i> | 274 |
| <i>Imagen 179: Ballet Triádico, los figurines crean la arquitectura.</i> | 274 |
| <i>Imagen 180: Identificación de la serie de creación propia.</i> | 280 |
| <i>Imagen 181: Procesos de bitácora, boca y belicosidad.</i> | 284 |
| <i>Imagen 182: Prototipo de artefacto corporal.</i> | 284 |
| <i>Imagen 183: Artefacto corporal en acción performática Cuerpos bélicos.</i> | 285 |
| <i>Imagen 184: Conceptualización de la guerra menor en bitácora.</i> | 285 |
| <i>Imagen 185: Foto-performance Cuerpos bélicos. Máscara roja.</i> | 286 |
| <i>Imagen 186: Foto-performance Cuerpos bélicos. Máscara negra.</i> | 286 |
| <i>Imagen 187: Foto-performance Juegos menores.</i> | 287 |
| <i>Imagen 188: Conceptualización en bitácora para Mirada blanca y Campo de afectos.</i> | 289 |
| <i>Imagen 189: Proceso creativo en bitácora para Mirada blanca y Campo de afectos.</i> | 290 |
| <i>Imagen 190: Procesos técnicos de artefactos corporales para Mirada blanca y Campo de afectos.</i> | 290 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 191: Ensayos de corporeización de Mirada blanca y Campo de afectos.</i> | 291 |
| <i>Imagen 192: Procesos de instalación para foto-performance Mirada Blanca.</i> | 292 |
| <i>Imagen 193: Escenografía para foto-performance Mirada Blanca</i> | 292 |
| <i>Imagen 194: Resultado final foto-performance Mirada blanca.</i> | 293 |
| <i>Imagen 195: Foto-performance Campo de afectos.</i> | 294 |
| <i>Imagen 196: Procesos de conceptualización y creación en Bitácora de Ficción bélica</i> | 295 |
| <i>Imagen 197: Foto-performance Ficciones bélicas, avenida Oriental, Medellín.</i> | 295 |
| <i>Imagen 198: Imagen 18: Foto-performance Ficción bélica, Marcha Paro Nacional, abril 2021.</i> | 295 |
| <i>Imagen 199: Ficción bélica minoritaria, Video-performance, 2022.</i> | 296 |
| <i>Imagen 200: Ficción bélica minoritaria, Video-performance, 2022.</i> | 296 |
| <i>Imagen 201: Instalación Ficción bélica minoritaria, en exhibición Mujeres públicas, 2022.</i> | 297 |
| <i>Imagen 202: Detalles de obra Ficción bélica minoritaria en sala, 2022.</i> | 297 |
| <i>Imagen 203: Procesos de investigación de Piel-coraza.</i> | 298 |
| <i>Imagen 204: Procesos de investigación en bitácora, de Piel-coraza.</i> | 299 |
| <i>Imagen 205: Procesos de conceptualización corporal de Piel-coraza.</i> | 299 |
| <i>Imagen 206: Procesos creativos y productivos de Piel-coraza.</i> | 300 |
| <i>Imagen 207: Resultados de Foto-performance Piel-coraza.</i> | 301 |
| <i>Imagen 208: Bocetos de acciones bélicas menores para Piel-papel.</i> | 302 |
| <i>Imagen 209: Piel-papel, video-performance-mapping. María Isabel Naranjo y Óscar Murillo.</i> | 303 |
| <i>Imagen 210: Proceso para mapping en cuerpo vestido.</i> | 305 |
| <i>Imagen 211: Proceso creativo y productivo de artefacto vestimentario para Big-Bang.</i> | 305 |
| <i>Imagen 212: Proceso de edición de video para Big-Bang.</i> | 306 |
| <i>Imagen 213: Fotogramas de Big-Bang, María Isabel Naranjo y Óscar Murillo.</i> | 306 |
| <i>Imagen 214: Big-Bang. Fotogramas, Video-performance-mapping y escultura, exposición 2022</i> | 307 |
| <i>Imagen 215: Escultura Paloma de la paz, de Fernando Botero, en Museo Nacional, Colombia.</i> | 314 |
| <i>Imagen 216: Comparación de imágenes de la escultura antes y después de la explosión.</i> | 315 |
| <i>Imagen 217: Exploración del espacio, parque de San Antonio, Medellín, 2024.</i> | 315 |
| <i>Imagen 218: Visualización del espacio con esculturas de fondo, parque de San Antonio, Medellín, 2024.</i> | 316 |
| <i>Imagen 219: Exploración visual de las esculturas públicas referenciadas.</i> | 316 |
| <i>Imagen 220: Detalles de la escultura explotada.</i> | 317 |
| <i>Imagen 221: Detalles de siluetas y líneas de la escultura explotada.</i> | 317 |
| <i>Imagen 222: Vista general de las dos esculturas y el cartel informativo.</i> | 318 |
| <i>Imagen 223: Vista frontal del cartel informativo, destruido.</i> | 318 |
| <i>Imagen 224: Procesos de pensamiento de Otro vuelo, en bitácora.</i> | 319 |
| <i>Imagen 225: Estudio formal de paloma en bitácora.</i> | 320 |
| <i>Imagen 226: Investigación del plumaje.</i> | 320 |
| <i>Imagen 227: Notas y sketches de bitácora.</i> | 321 |
| <i>Imagen 228: Obra Demencial. 26 años de duelo, estudiantes Universidad de Antioquia 2021.</i> | 324 |
| <i>Imagen 229: Procesos creativos-sensaciones para artefacto corporal Otro vuelo.</i> | 326 |
| <i>Imagen 230: Relaciones cuerpo y forma para artefacto corporal Otro vuelo</i> | 326 |
| <i>Imagen 231: Dibujos de Antony Gormley en museo de Rodin, París</i> | 327 |
| <i>Imagen 232: Dibujos especulativos de alas.</i> | 327 |
| <i>Imagen 233: Dibujos especulativos sobre artefacto corporal para Otro vuelo.</i> | 328 |
| <i>Imagen 234: Exploración de materiales para artefacto corporal Otro vuelo.</i> | 330 |
| <i>Imagen 235: Búsqueda de materiales para artefacto corporal Otro vuelo</i> | 330 |
| <i>Imagen 236: Detalle de exploración de materiales para artefacto corporal Otro vuelo</i> | 331 |
| <i>Imagen 237: Materiales con asociaciones entre ave y feminidad</i> | 331 |
| <i>Imagen 238: Ana Soler Baena, origami cloud.</i> | 332 |
| <i>Imagen 239: Experimentación con alambre, yeso, angeo metálico y espuma.</i> | 333 |

| | |
|--|-----|
| <i>Imagen 240: Exploración de la forma y estructura del ala de paloma con papel.</i> | 334 |
| <i>Imagen 241: Relación positivo y negativo del recorte de ala de paloma.</i> | 334 |
| <i>Imagen 242: Primeros prototipos de papel sobre el mecano de madera.</i> | 336 |
| <i>Imagen 243: Segundos prototipos de papel sobre el mecano de madera.</i> | 336 |
| <i>Imagen 244: Verificación de prototipos sobre mecano de madera.</i> | 337 |
| <i>Imagen 245: Inicio de nueva propuesta sobre prototipo de madera</i> | 338 |
| <i>Imagen 246: Comparación de las dos propuestas finales.</i> | 338 |
| <i>Imagen 247: Conceptualización de la espiral en bitácora para corporeización.</i> | 339 |
| <i>Imagen 248: Verificación del prototipo final.</i> | 340 |
| <i>Imagen 249: Detalles de relación cuerpo y artefacto, prototipo final.</i> | 340 |
| <i>Imagen 250: Dibujos constructivos del artefacto corporal.</i> | 342 |
| <i>Imagen 251: Ensamble de láminas de espuma.</i> | 343 |
| <i>Imagen 252:Proceso de dibujo y corte.</i> | 343 |
| <i>Imagen 253: Acabados de superficie.</i> | 343 |
| <i>Imagen 254: Estructura de alambre para pieza anexa.</i> | 344 |
| <i>Imagen 255: Estudio ergonómico del artefacto en crudo.</i> | 344 |
| <i>Imagen 256: Procesos de estructura con alambre y pintura.</i> | 344 |
| <i>Imagen 257: Proceso inicial de texturización del artefacto corporal.</i> | 345 |
| <i>Imagen 258: Desarrollo de superficie.</i> | 345 |
| <i>Imagen 259: Acabados de superficie y agarres de velcro.</i> | 345 |
| <i>Imagen 260: Verificación de artefacto sobre el cuerpo.</i> | 346 |
| <i>Imagen 261: Armado de pieza positiva y negativa.</i> | 346 |
| <i>Imagen 262: Proceso de corte a láser de palomas de cartón.</i> | 347 |
| <i>Imagen 263: Proceso creativo de tocado.</i> | 347 |
| <i>Imagen 264: Verificación corporal de tocado.</i> | 348 |
| <i>Imagen 265: Procesos creativos del collar de flores tejidas.</i> | 348 |
| <i>Imagen 266: Pruebas de maquillaje.</i> | 349 |
| <i>Imagen 267: Procesos creativos de vestuario interior.</i> | 349 |
| <i>Imagen 268: Ramas de olivo sueltas, amarradas y con escala de gato.</i> | 350 |
| <i>Imagen 269: Final de la solución creativa Otro vuelo.</i> | 350 |
| <i>Imagen 270: Cuerpo-espacio. Artefacto vestimentario para acción performática, 2024.</i> | 351 |
| <i>Imagen 271: Vista de detalle del Cuerpo-espacio, Otro vuelo, 2024.</i> | 351 |
| <i>Imagen 272: Comparativa del registro de proceso con foto-performance.</i> | 352 |
| <i>Imagen 273: Story board de la acción para cámara de fotografía y de video.</i> | 353 |
| <i>Imagen 274: Imagen de la video-performance Otro vuelo.</i> | 354 |
| <i>Imagen 275:Foto-performance Otro vuelo, 2024.</i> | 355 |
| <i>Imagen 276: Vista del Cuerpo-espacio extendido en el parque.</i> | 355 |
| <i>Imagen 277: Serie foto-performance Instantes de Otro vuelo.</i> | 356 |

7.2. Índice de tablas

| | |
|--|-----|
| <i>Tabla 1: Cifras de obras analizadas de la IV Bienal de arte de Medellín Colombia, 1981</i> | 177 |
| <i>Tabla 2: Cifras de obras analizadas del Festival de Performance de Cali, de 1997 a 2012</i> | 208 |
| <i>Tabla 3: Datos de análisis de obras</i> | 211 |
| <i>Tabla 4: Cifras de obras analizadas del Festival de Performance de Cali, de 1997 a 2012.</i> | 220 |
| <i>Tabla 5: Cifras sobre la participación de obras y su relación con la taxonomía.</i> | 243 |
| <i>Tabla 6: Porcentajes de presencia de la triada taxonómica en los tres espacios nacionales estudiados.</i> | 244 |
| <i>Tabla 7: Resultados de encuesta Informantes claves, 2022.</i> | 252 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 8: Tipología de campos artísticos referenciados..... | 254 |
| Tabla 9: Cantidades por tipología de referencias citadas. | 257 |
| Tabla 10: Artistas citados más de una vez. | 258 |

7.3. Índice de Gráficas

| | |
|--|-----|
| Gráfica 1: Análisis terminológico..... | 13 |
| Gráfica 2: Estructura de la tesis..... | 33 |
| Gráfica 3: Metodología desarrollada | 34 |
| Gráfica 4: Juego semántico para plantear el enfoque creativo..... | 36 |
| Gráfica 5: Explicación de la intermedialidad de Dick Higgins..... | 104 |
| Gráfica 6: Número de obras referidas al cuerpo. | 178 |
| Gráfica 7: Número de artistas que con sus obras aplican a la triada taxonómica. | 178 |
| Gráfica 8: Porcentaje de obras según triada taxonómica, ediciones de Festival de Performance de Cali. | 209 |
| Gráfica 9: Porcentaje de obras según triada taxonómica, total en Festival de Performance de Cali..... | 210 |
| Gráfica 10: Aporte general a la taxonomía de la tesis. | 221 |
| Gráfica 11: Cantidad de obras referidas a la triada taxonómica, de cada uno de los del Festivales de performance de Medellín, Comuna 4. | 221 |
| Gráfica 12: Porcentaje de las obras referidas a la triada taxonómica discriminado por cada versión del Festival de Performance de Medellín, Comuna 4. | 222 |
| Gráfica 13: Proporción de las taxonomías identificadas en PerfoARTnet.org..... | 243 |
| Gráfica 14: Porcentaje de Obras referidas a la taxonomía. | 244 |
| Gráfica 15: Aportes generales en porcentaje. | 245 |
| Gráfica 16: Cantidades y porcentajes de campos artísticos citados..... | 255 |
| Gráfica 17: Cantidades y porcentajes de tipologías de referencias..... | 257 |
| Gráfica 18: Listado de términos, campo semántico. | 266 |
| Gráfica 19: Desglose semántico desde el lenguaje escultórico para la creación personal..... | 267 |
| Gráfica 20: Desglose semántico desde el conflicto colombiano. | 268 |
| Gráfica 21: La ecuación artística o estructura del modelo creativo. | 280 |
| Gráfica 22: Desglose de los elementos de la ecuación o modelo creativo. | 281 |
| Gráfica 23: Desglose de los resultados esperados de la ecuación o modelo creativo. | 283 |
| Gráfica 24: Metodología proyectual del arroz verde..... | 309 |
| Gráfica 25: Componentes de problema creative Otro vuelo. | 312 |
| Gráfica 26: Esquema general de la recopilación de datos del problema..... | 322 |
| Gráfica 27: Elementos del componente conceptual. | 323 |
| Gráfica 28: Elementos del componente funcional-corporal. | 323 |
| Gráfica 29: Elementos del componente formal performativo. | 324 |
| Gráfica 30: Metodología del arroz verde, fase Materiales y tecnología. | 329 |
| Gráfica 31: Metodología del arroz verde, fase Experimentación. | 332 |
| Gráfica 32: Metodología del arroz verde, fase Modelos. | 335 |
| Gráfica 33: Metodología del arroz verde, fase Verificación. | 337 |
| Gráfica 34: Metodología del arroz verde, fase Dibujos constructivos. | 341 |
| Gráfica 35: Metodología del arroz verde, fase final Solución..... | 342 |