



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Escuela de Artes Visuales

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Título:

Co Ou Fr Ab In Ca Cs N O

Autor/a:

Carlos José Klinger Cepeda

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2018

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Carlos José Klinger Cepeda, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Visuales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Jorge Aycart

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Saidel Brito

Miembro del tribunal de defensa

Jorge Velarde

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

Mi total agradecimiento a mi esposa por su total e incondicional apoyo y a mis padres por la enorme paciencia.

Resumen

En mi obra más que entendimiento acerca de posturas en el arte y sus vínculos con la pornografía o sus desvinculaciones hay un tratamiento del cuerpo usado para el entendimiento de sí mismo y las alternativas que tiene este transitando como objeto de arte. Busco que estas alteraciones lo revelen como un producto a merced de las prácticas artísticas y de los elementos que buscan camuflarse que también tienen como instrumentos lúdicos los mismos medios y soportes que planteo en mi obra.

Palabras Clave: Fragmentación, Abyección, Cuerpo, Objeto, Utensilio.

Abstract

In my work, more than an understanding of postures in art and its links to pornography or its disconnections, there is a treatment of the body used for the understanding of oneself and the alternatives that this transiting has as an art object. I am looking for these alterations to reveal it as a product at the mercy of the artistic practices and the elements that seek to camouflage themselves that also have the same means and supports that I propose in my work as play instruments.

Palabras Clave: Fragmentación, Abyección, Cuerpo, Objeto, Utensilio.

Índice

| | |
|-------------------------------|----|
| 1. Introducción | 8 |
| 1.1. Antecedentes | 8 |
| 1.2. Pertinencia del proyecto | 14 |
| 1.3. Objetivos del proyecto | 17 |
| 2. Genealogía | 18 |
| 3. Propuesta Artística | 35 |
| 3.1. Obras | 35 |
| 3.2. Proyecto expositivo | 53 |
| 4. Epílogo | 55 |
| 5. Bibliografía | 57 |
| 6. Anexos | 58 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Antecedentes

En mi obra hay un comportamiento voyerista que se ve reflejado en el uso de la cámara para la observación del cuerpo. La contemplación, inspección, atención que se pone a las posibilidades de este como materia lo reconstruyen y lo traducen en imagen haciendo que sus límites queden diluidos. Este reconocimiento también viene de una introspección y de la consideración de nosotros mismos como elemento que transforma el acto fotográfico, como es el caso de Salomé Dávila Grijalva; fotógrafa quiteña que en su trabajo presentado en la muestra Microhistorias en el 2015 (anexo 1) propone una serie en la que se edifica un cuerpo a partir de la auto contemplación, abriendo las lecturas de construcción para otros y para sí desde del uso de este propio cuerpo como una presencia que sirve para construir la visión; a esto le llamaremos *cuerpo-objeto*. La artista presenta partes de su cuerpo, fragmentado y dividido fabricándose a sí misma para el consumo de otros. Esa mirada que viene desde el autor reconocimiento hacia el otro ejecuta la acción de crearse como un objeto entregado para el consumo, ya que lo contempla para servirse de él en su construcción; de tal forma planteó que la mirada concibe al cuerpo como objeto de consumo. Ese *cuerpo-objeto* se ve reestructurado desde el instrumento que utilizamos para mirar; en el caso de Salomé Dávila el *objeto-utensilio* sería la cámara, la cual modifica de forma directa a quien dispone de su uso tomando en cuenta que construye una nueva mirada gracias a la intervención de los aspectos técnicos de este.

Bajo esta misma premisa encuentro a Karina Skvirsky como otra artista que alimenta mi obra. En la muestra “Los pliegues en la Foto” (Anexo 2) logra hacer que el espectador descubra su identidad dirigiendo la mirada hacia ella misma pero no solo como creadora sino

como objeto y lo hace desde una serie de fotos, estas varían en tamaños, formatos y soportes y a la vez trata de desenmarañar una compleja etnicidad resultando en una suerte de desmontajes de su cuerpo viéndose como un ser facetado, roto y fragmentado. Hacen que la artista cumpla un papel de extrema importancia como objeto creador y creado, simultáneamente dan lectura de una postura que determina una experiencia íntima la cual radica en su sexo de forma etnográfica.

En mi trabajo, un momento clave es el instante en el que la fotografía se convierte en acción. El ejercicio de intervención de la mirada a través de la acción que se traduce en el material fotográfico también juega un papel importante en esas ausencias/presencias dentro de la contemplación. José Domingo Laso, borraba a los indígenas de los paisajes urbanos de Quito raspando las placas hasta que esta presencia se convirtiera en ausencia. Intervenciones en fotografías que en sí ya son una fracción del espacio, una división del tiempo, un área de contemplación de la fracción junto a esa división. (Anexo 3) Tal vez de forma inconsciente Laso iniciaba un estudio ingenuo pero contundente acerca de la plasticidad de la imagen, sus deformaciones y transformaciones dando como resultado una lectura visual llena de destierros. Las presencias existen ahí, así se crea que haya inexistencia. En este caso la ausencia se manifiesta como la aparición de esta misma migración obligada y como una mirada es modificada gracias al *objeto-utensilio* y las posibilidades que esta brinda para la construcción de una observación adulterada.

Hay una imagen del álbum antropométrico que José Domingo Laso hizo para Jacinto Jijón y Caamaño entre los años 1906 y 1912 (Anexo 4) en este vemos cuatro retratos de tres mujeres distintas, de las cuales dos de ellas tienen una foto de frente y otra de perfil, la tercera mujer está de cuerpo completo, vestida y sosteniendo un bebé. Estas dos primeras personas se encuentran fotografiadas; pero solo es cabeza y dorso. Lo que me lleva a pensar; ¿por qué solo el dorso? ¿Qué llevó al observador a tomar la decisión de fraccionar el cuerpo tomando en

cuenta que es un estudio antropométrico? Las proporciones del cuerpo es el objeto de estudio. De ser así; por qué no solo un retrato donde la cabeza ocuparía mayor protagonismo como para buscar relaciones de proporción en este segmento del cuerpo, pero el observador decidió excluir antebrazos, manos, pelvis, piernas, pies, muslos y al final solo vemos parte del abdomen, senos, y cabeza completa. Esta decisión me interesa, el dictamen de dividir el cuerpo y mostrar solo un fragmento de él y a su vez unir en un mismo conjunto con otras partes del mismo en distintos ángulos. El *objeto-utensilio* convierte la mirada que recae en el *cuerpo-objeto* en imagen. Esto ayuda a la construcción de la mirada sin la presencia directa de este *cuerpo-objeto*. Antes de la fotografía ya podríamos consumir el cuerpo como imagen y esto podía llegar a darse en varios medios como la pintura, escultura, ilustraciones. Pero la facilidad de reproductibilidad que da la cámara hizo que el consumo de las imágenes llegue a ser masivo.

El cuerpo es edificado a partir de su estado en imagen para una construcción que pueda ser consumida con mayor facilidad, por esto tomamos en cuenta el dilema que se da cuando elegimos cual será nuestro *cuerpo-objeto* que a su vez se convertiría en imagen, pero en este caso aporta a una fabricación del entendimiento universal de nosotros como materia. Aquí existen las posibilidades de construir algo más, ya que en determinadas situaciones se convierte en acción. Y como acción también puede presentarse ante el *objeto-utensilio* para crear una narrativa o para transformarse en algo más, pero también podría esconderse bajo las posibilidades técnicas que da la cámara. Un ejemplo claro es Diego Cifuentes que bajo una herencia recalcitrante como es la de su padre; Hugo Cifuentes, se inserta en la práctica fotográfica mirando hechos sociales y legitimando anécdotas a partir de una imagen creada, como en su libro “Y sin embargo se mueve” concibe una narrativa que lleva a una realidad inmediata pero que al mismo tiempo nos indica que la cámara solo nos brinda un fragmento de la realidad y por ende traiciona su propósito nativo el cual es ser una prueba irrefutable de

certeza completa de un mundo, pero en esta oportunidad esas fracciones revelan una relación que se genera desde trizas de lo que conocemos como verídico.

Un poco diferente, pero compartiendo una creación que se da desde el medio es el caso de “Divas de la Tecnocumbia” de Miguel Alvear¹, el cuerpo es usado para crear narrativas a partir de su puesta en escena en base a la cultura kitsch ecuatoriana. En casos como este se crea una cierta teatralidad para la edificación de algo más que el *otro* y el *yo*: la idea de cultura y del consumo de masas. Debemos tomar en cuenta que el cuerpo es algo objetivo, con límites claros y definidos pero las lecturas que tenemos del mismo es lo que lo hace que se convierta en un objeto construido dependiendo del contexto en el que este se desarrolla y su valoración obedece a las transformaciones que este haya sufrido en su proceso de autoconocimiento ante el mundo que lo contiene.

Haciendo una lectura de mi obra, tomo como precedente a Miguel Alvear por la clara idea que se demuestra en “Divas de la tecnocumbia” (Anexo 5) de una observación que en ningún momento sirve para construirse a sí mismo; sino que únicamente construye al *otro* como una presencia totalmente ajena pero fácilmente reconocible por el ojo. Lo que me lleva a recordar aquel pensamiento que relaciona el acto de posar con la construcción y las modificaciones que uno enfrenta al estar ante la cámara que plantea Barthes. Esta relación con la forma de percepción de los cuerpos a través de la mirada que yace su accionar en la máquina, un *objeto-utensilio* que avala su funcionamiento en la fragmentación.

En mi trabajo intento manifestar la construcción del *cuerpo-acción*; o sea del momento exacto en que nos convertimos en actividad, que se ve reproducido por la cultura de masas a partir de la sexualidad y a su vez en forma de pornografía. Como ejercicio recurrente me he

¹ Ma. del Carmen Carrión. La selecta, Un proyecto fotográfico de Miguel Alvear. 2009

<http://www.laselecta.org/2009/04/mec-pop-un-proyecto-fotografico-de-miguel-alvear/>

creado la premisa de evitar la exposición de imágenes en las cuales lo evidente esté a la orden, sino que algo *informe* y difícilmente legible se presente ante el observador para crear preguntas descartando los facilismos. Esto se da en relación con la cosificación de los cuerpos y a su pronunciamiento como artículo. Aquí se mezclan las ideas de *cuerpo-objeto* y de la construcción de este como elemento de alto consumo en forma de imagen. Se obliga a dirigir la mirada hacia un cuerpo el cual está convertido en pornografía y al mismo tiempo transformado en acción, pero al evitar presentarlo de forma tan explícita inevitablemente edifica nuestra visualidad ya que debido a no ser imágenes fácilmente asequibles nos lleva a enfrentarlo y entenderlo no desde la obviedad sino desde el reconocimiento de nuestra propia sexualidad que refleja las posibles lecturas.

A rasgos generales, la obra de Gabriela Chérrez construye una idea de la sexualidad en base a la observación de la suya. En la obra “Secretos de Ámbar” (Anexo 6) abre la posibilidad de una mirada a pequeñas fracciones de como se ha venido edificando y transformando la visión que ella misma quiere construirse hacia la mirada de los otros. En “Ardo por un semental que me llene toda” (Anexo 7) por lo contrario remite a una construcción de la sexualidad que responde a lo ya instaurado por las imágenes del comercio dominante. Tomemos en cuenta que de cierta forma Chérrez llega a erigir un concepto en base a los referentes visuales dominantes que vienen desde la pintura hasta la pornografía industrializada como tendencia donde las masas obran todo lo concerniente a su sexualidad. El concepto de *pornokitsch* es lo que remite directamente a estas obras, es decir a una idea de los convencionalismos actuales que se escudan en una especie de ambiente erótico que juega con una argumentación ambigua entre lo oculto y lo exhibido amparándose en aparatos estéticos que la reconfiguran en un *cuerpo-sexuado*. Con esto Chérrez se pone en una postura intrínseca de construcción de sí misma a partir de mitos acerca de cómo ella vive y se empodera de su sexo.

Aquí podría establecer nexos con María José Machado tomando en cuenta que esta artista también trabaja con la edificación de roles que se dan a partir de sexo, su inserción en la sociedad trabajando desde su cuerpo como un elemento que siempre es transgredido. En la obra “Grabados Corporales” (Anexo 8) crea vínculos con su material de arte que en esta ocasión es ella misma, desde la propia adjudicación de su rol en la sociedad desde su sexualidad absorbe señas, signos, que vienen creándola como un objeto a merced del contexto físico ya que haciendo presión de su piel en relieves del espacio urbano hace que momentáneamente quede marcada, aludiendo a una metáfora de alimentación del universo que la contiene. Provoca una violación del cuerpo como algo sagrado desde un punto de vista puramente físico, de igual manera en “Yahuarlocro” (Anexo 9) hay un claro atentado contra sí misma, Machado logra preparar un locro con su propia sangre teniendo como fin su ingesta. La *abyección* como camino hacia una protesta de lo que se entiende como divino, pero de forma inversa o sea logrando una deconstrucción.

Wilson Paccha distorsiona las referencias corporales que hemos desarrollado y lo hace a través de la pintura, usando figuras de la construcción que tenemos de un *cuerpo-sexuado* en algo iconoclasta atravesando de forma clara la idea de *abyección*; esto va desde la deformidad de las proporciones del cuerpo hasta la particularidad de su estética sin dejar de mencionar que hasta podríamos notar una serie de fluidos corporales en los lienzos. Así, Paccha sobrepasa la idea de lo que tenemos a la mano de la sexualidad y sus límites dentro de las posibilidades del *cuerpo-objeto* que se expande hasta una dualidad sexual como en “Presión sobrepresión 2” o en “Manual de zoología fantástica” (Anexo 10). Imágenes que en parte intimidan a la mirada y la vez hace que esta se aleje. En este caso la *abyección* trabaja buscando los límites de comprensión de los cuerpos y aún más expandiendo las fronteras de sus posibilidades. Una concepción que al igual que Paccha alimenta las miradas y las lecturas de mi obra; pero no solo como un pensamiento que parte desde la idea de lo abyecto como algo rechazado o repugnante,

sino que se levanta desde una transformación que mantiene la mirada como algo no definible, mutilado, transformando al *yo* y al *cuerpo-objeto*.

1.2 Pertinencia del proyecto

Mi propuesta gira alrededor de una idea *el cuerpo*. Visto como un elemento que construye/deconstruye la mirada para descubrir sus alteraciones y poner en riesgo la imagen. La fragmentación y la ilusión mutiladora; son experimentaciones que tienen como fin no solo la división de lo que percibimos sino descubrir las posibilidades del cuerpo (el cual entendemos como un todo funcional) partiendo de su desdoblamiento y las oportunidades que este brinda. Aquí la máquina tiene una relación inalienable con la mirada, ya que van desde la corporalidad del que observa en el momento de la ejecución de la fotografía hasta como se reconoce a sí mismo el que es construido por el *objeto-utensilio* pasando por ese preciso instante en el que se dilucida que quedará perpetuado en imagen. Pero esta máquina cumple la función de un ojo, un ojo prolongador, que condena a una existencia determinada y que brinda posibilidades de indagación de las fronteras de su autor reconocimiento y su causalidad.

El cuerpo como eje central de mi propuesta, hace que se desarrollen diversos procesos para experimentar con sus contingencias, más aún cuando la fragmentación, las posibilidades corporales, los utensilios y su propia construcción son los ejes reguladores del cuestionamiento hacia él.

Dividir cuerpos y crear formas que revelan ser pequeñas piezas que forman un todo a partir de fracturas, interrumpir narrativas gracias a esta misma idea de la fragmentación. Desarrollar la idea de *abyección* en tanto no responda a la construcción de una sexualidad de forma cotidiana o figurativa pensando que más importante que mantener diálogos con corrientes artísticas, me interesa esos nexos que el cuerpo crea cuando se ve enfrentado a sí

mismo y los medio en los que es representado, siendo objeto de estudio a partir de su visualidad. La figura humana siendo transformada replanteado sus límites, llevada a extremos donde se supone que los medios artísticos toman otros caminos. La ética de la presentación poniendo en duda la idea de *abyección* del arte.

En mi trabajo la idea de *abyección* está ligada directamente a la mutilación, a la negación de tabú, a lo catártico, a lo impuro, a lo real; pero yace su accionar en un cuerpo el cual encarna aparatos que combinan su construcción y su intención de ser objeto buscando difuminar sus límites de figuratividad ya que son llevados al borde a partir de la imagen que se construye, juega con las transgresiones bajo la hipótesis de mutilación y de alguna forma alimenta un aura de sexualidad divergente.

Dentro de los estudios previos que se han dado en el Ecuador, mi obra se inscribe básicamente como una trama que desmorona la idea de cuerpo enfrentado a varios aspectos que se han estudiado de formas dispersas, lo abyecto aquí se presenta no como algo que debe deducirse de forma ligera puesto que nace como el procedimiento de deconstruir el objeto y a la par reformarlo en algo que se adhiere a las ideas que se logran tejer alrededor de sus lecturas, esto hablando de la fotografía. El video como soporte y la sexualidad como eje regulador engendran un vertiginoso encuentro con una deformación del yo y nuestra fabricación desde lo puramente visual. La mirada juega un papel protagónico ya que varias de las experiencias son puramente presenciales, se dan a partir de ese momento en el que se hace lo necesario para entenderse en un asunto un poco ajeno pero al mismo tiempo que nos hace descubrirnos en una situación voyerista creada por nosotros mismos.

La diferencia marcada con mis referentes se sienta en la situación en la que el espectador repentinamente se ve inmerso en el voyerismo, ese preciso momento en el que el

cuerpo pasa a estar en un acto que puede ser parafílico, un momento que nos transforma ya que estamos observando imágenes que podrían tener una carga sexual.

Tomando en cuenta lo expuesto hablo de Alvear y me alejo diferenciando que lo kitsch en mi obra es una lectura dentro de varias capas que superponen para usar este lenguaje como una de las múltiples lecturas posibles. El cuerpo como plataforma y como instrumento me acercan a Dávila y a MACHADO pero la manera en la que este es trabajado me llevan a reconocer que es una plataforma para crear abstracciones por medio del fraccionamiento, no hablo del cuerpo como un todo sino que lo trabajo estudiando cada una de sus partes y las posibilidades de las mismas.

La abyección que presenta Paccha y que intenta Chérrez se presentan en base a una sexualidad ya asumida por la sociedad en forma de pornografía pero, en mi trabajo trato de configurar este precepto sumando la idea de cercenamiento del cuerpo y la reconstrucción de esas pequeñas piezas que quedan y así voy creando una nueva mirada y la extrañeza que podría surgir de forma sugerida y consciente.

Pero, con Domingo Laso mis aproximaciones son menores ya que él intervenía el material fotográfico de manera incipiente ya que desconocía las posibilidades de construcción del *yo* que una imagen puede llegar a tener. En cambio lo que yo hago es transformar la imagen, deformato a manera que quede un cuerpo apenas reconocible y que trae más reflexiones sobre las medidas recursivas de este haciendo que pueda leerse dentro de su desmembramiento estudiando cada una de sus partes de forma independiente.

1.3 Objetivos del proyecto

- Tomando en cuenta que el principal eje de estudio de mi propuesta es la mirada recayendo sobre el cuerpo y las posibilidades que este tiene construyéndose a partir del reconocimiento de sus límites, me interesa investigar: ¿Bajo qué recursos la idea de lo *informe* se puede presentar al cuerpo y al mismo tiempo cómo este se puede dilucidar como un elemento sexuado prestado para las interpretaciones del *yo* dentro de sus posibilidades de representación bajo una mirada que construye el autorreconocimiento en un plano artístico?
- Las posibilidades técnicas del *objeto-utensilio* se fundamentan en el fraccionamiento, o sea en la ruptura de espacio y en quiebre del tiempo, esta máquina yace su accionar en el cuerpo. Por lo que apelo a la idea de estudiar la forma en que la máquina y el cuerpo se ponen en riesgo haciendo que sus límites de usos se multipliquen.
- ¿Bajo qué métodos dentro de las posibilidades del arte es viable expandir la idea del *cuerpo-objeto* llevándolo hacia la concepción de límites borrosos o difusos para así poder representarlo como un elemento abyecto? Este planteamiento bajo la idea del *cuerpo-sexuado* y el entendimiento de sí mismo a partir de la pornografía como elemento dominante de las masas en la construcción de su sexualidad.

- Otra de las premisas que tengo claras para mi propuesta es: ¿Cuán admisible es la construcción de estas imágenes haciendo que su lectura esté fuera de una percepción pornográficamente clara y se aleje de los convencionalismos de representaciones sexuales para incluirse dentro del arte y en qué punto el arte deja de ser pornografía a pesar del uso de este, haciendo que lo sexualmente explícito funcione fuera del mundo que lo contiene?

2. GENEALOGÍA

En mi obra más que entendimiento acerca de posturas en el arte y sus vínculos con la pornografía o sus desvinculaciones hay un tratamiento del cuerpo usado para el entendimiento de sí mismo y las alternativas que tiene este transitando como objeto de arte. Busco que estas alteraciones lo revelen como un producto a merced de las prácticas artísticas y de los elementos que buscan camuflarse que también tienen como instrumentos lúdicos los mismos medios y soportes que planteo en mi obra.

En este punto considero importante aclarar ciertas definiciones que alimentan mi obra y las formas en las que estas son presentadas. En el libro *El ser y la Nada* de Jean Paul Sartre el autor marca algunas ideas las cuales tomo como eje rector de mi propuesta.

El concepto de *cuerpo-objeto* es tomada de una especie de paráfrasis que hace Sartre de Hegel analizando el optimismo epistemológico en el que aparece la verdad en el prójimo, analiza las relaciones entre el yo, lo que el otro es para mí y lo que es para sí mismo, dilucidando que no entendemos a partir de la conciencia que tenemos de la existencia o presencia del otro;

El otro, dice, me aparece como objeto. Pero el objeto es yo en el otro, y cuando quiere definir mejor esta objetividad, discierne en ella tres elementos: esa captación de sí del uno en el otro es: 1.0 El momento abstracto de la identidad consigo mismo. 2.0 Cada uno, empero,

tiene también la particularidad de manifestarse al otro en tanto que objeto externo, en tanto que existencia concreta y sensible inmediata. 3.0 Cada uno es absolutamente para sí e individual en tanto que opuesto al otro²

Por otro lado la *cosa-utensilio*³ es definida por Sartre en el capítulo La Existencia del Prójimo como ese aparataje con el que logras observar al otro para ti, se muestra como un artefacto que define y puntualiza la mirada para una construcción de *yo* a través de la cientificidad de este dispositivo que te ayuda a revelarte a ti mismo dentro de la realidad humana, logrando hacer que te determines como un ser que hace que el mundo exista desde sus posibilidades más esenciales, pues como ejemplo también la mirada del otro a través de este mismo instrumento me podría llegar a hacer que me presente en un estado de conciencia que sobre mí mismo que se me escapa hasta ese preciso momento. Por lo que jugando con estas teorías transformo la *cosa-utensilio* en *objeto-utensilio* ya que en este caso es de forma exclusiva para la observación y transformación del *cuerpo-objeto* y revisar las posibilidades de este convertido en imagen o acción, así trato de hacer una idea mucho más específica ya que este va a ser precisado por su utilidad.

Para definir la concepción de *Cuerpo-acción* lo hago parafraseando a Sartre tomando en cuenta la idea que uno es sus posibilidades⁴ y esto le pone un cierto direccionamiento a los utensilios que me darán como imagen proyectada, es decir que uno es a través del *objeto-utensilio* una acción, siempre tomando en cuenta la reflexión que pueda tomar del *yo* asumiéndome como objeto para el mundo y para mí mismo y mi desplazamiento en él, pero el que me observa está ligado a la imagen que proyecto ya sea por las posibilidades que brindo a

² Jean Paul Sartre. El ser y la nada (Iberoamericana Traducción: Visatoro, M.),154

³ Jean Paul Sartre. El ser y la nada (Iberoamericana Traducción: Visatoro, M.),131

⁴ Jean Paul Sartre. El ser y la nada (Iberoamericana Traducción: Visatoro, M.),131

su construcción o por la simple acción de la mirada filtrado por el *objeto-utensilio*. Yendo un poco más allá, trabajo el concepto de cuerpo sexuado como el *cuerpo-acción* para una edificación de lo sexual o aún más específicamente en un acto sexual.

Para entender los aspectos éticos de lo que puede transformarse en imagen, podría pretender dar un límite de lo que se puede representar o marcar fronteras a estas representaciones, es decir; en términos más precisos; trazar una frontera al sentido que se confiere a un objeto a través del acto de convertirlo en símbolo pensado desde la ontología. Hace poco leí: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”⁵, esto podría llegar a dilatar nuestra frontera de la percepción que entendemos como fotografiable, pero dentro de estas fronteras siempre hay una necesidad psicológica de reemplazar el mundo con su doble; de perpetuar un instante, de una prueba probablemente irrefutable de la veracidad.

Ideas y teorías que se ejemplifican con el trabajo del fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe y es por la postura clara de cuestionar de los límites del *cuerpo-objeto* que se está poniendo en estudio en consecuencia, hace que de forma inmediata recuerde una frase de la escritora Susan Sontag en su libro Sobre la Fotografía: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”⁶. Mapplethorpe se apropia del cuerpo con la finalidad de usarlo como instrumento para construir un texto visual desde perspectivas y encuadres poco usuales para retratar. En la imagen creada de Gregory Hines de 1985 (Anexo 11) logra mostrarse un recorrido en el cuerpo que parte de una acción obteniendo un movimiento que se evidencia ante la cámara gracias a sus posibilidades técnicas, a pesar de aquello no pone en cuestión la

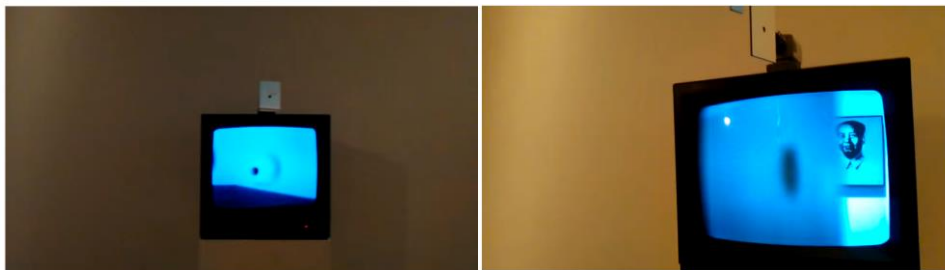
⁵Susan Sontag. Sobre la fotografía, (Alfaguara, México 1977), 31

⁶ Susan Sontag. Sobre la fotografía, Alfaguara, México 1977,16

corporalidad ya que prolonga la consigna atribuida a la fotografía desde su creación; pero analiza las posibilidades y su verosimilitud con el mundo real, como en su autorretrato de 1985 que denota lo explícito que puede ser una imagen y aun así crear una carga retórica por el trasfondo que tienen al ser observadas, dando a la luz un estudio visual basado en las miradas que se vuelcan hacia sí mismo o en forma más amplia; muestra y recorta trozos de su realidad y las convierte en una representación de él como objeto y del mundo que lo comprende.

Hablando del *cuerpo- acción* y de cómo este transforma las miradas ya sea para sí o para otros, encontramos un punto de conexión con Kiva (Anexo 12) de Peter Campus puesto que este mismo *cuerpo-acción* es que hace y activa los complejos aparatajes del *objeto-utensilio* de la obra, el Autor dice explicando su obra:

En Kiva, una vista exterior se simultanea con el espectador. Es una extensión de la sala, un objeto definido en el espacio que actúa en él. Genera una perspectiva en constante cambio, una suma de vistas desde puntos fijos en el espacio y en el tiempo. Los espejos suspendidos ante la cámara giran formando cilindros con sus rutas, acumulando imágenes. El espectador sale intermitentemente de la vista y ocupa la pantalla en ciclos de tiempo discontinuo. - 1973, P. C.⁷



Tomando esto en cuenta trato de transformar prácticas que han ocupado al cuerpo desde

⁷ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Peter Campus vídeo Ergo Sum, 2018 p22

el ámbito del arte, replanteando sus formas desde su orden estético alterando sus límites y ampliándolos hasta donde lo fotografiable agote sus experimentaciones, introduciendo elementos que por excelencia no pertenecen al territorio del arte pero que incluyéndolos en él dilatan sus horizontes éticos debido a la fragilidad de los mismos. Apelo directamente a la idea de *Lo Informe* del pensador francés Georges Bataille:

Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, *informe* no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. (...). En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.⁸

Bataille no solo afirma imposiciones visuales heredadas, sino que a la vez las destruye. Crea interrogantes y deja a un lado las respuestas que se evidencian en el cotidiano, poniendo en duda la percepción de identidad de las cosas. Como apagar la luz en un lugar desconocido, andar en total oscuridad, las cosas que creemos conocer en ese momento dependen de otro tipo de percepciones ya que todo estaría en constante transformación. Me alimento de esta teoría para así crear imágenes que nacen de cuerpos que se transforman en: objetos, sustancias, elementos, cosas, masas, materias, texturas, doblamientos, reflejos, tensión, rigidez, presión y distensión, escorzos. Términos directamente ligados al trabajo de Waclaw Wantuch y Maykel Lima.

Wantuch fotógrafo polaco que usa el desnudo como espacio para la acción fotográfica. En sus series Akt y Akt2 (Anexo 13) noté que hay un trabajo preciso de la luz apoyado del blanco y negro con una disposición absoluta de la modelo y del ambiente. Luces cenitales que

⁸ Georges Bataille: *Diccionario crítico*, extraído de *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2003

transforman la visión hasta convertir los cuerpos extrañamente en masas. El fotógrafo se coloca en una postura un tanto autoritaria y decide sobre el cuerpo a fotografiar para experimentar con este como pieza en la que se vincula de forma completa con la cámara y el encuadre. Excluye cualquier otra forma de lectura ya que estos cuerpos tienen sus propios conceptos. Muchas veces cuando crea imágenes de una mujer desnuda; su visualidad nos traslada a encuentros con esculturas griegas vistas en los libros donde se muestran detalles de las ruinas y del deterioro de ellas, sin desconcertar a este como un todo.

George Madeyski en las críticas del libro dice;

Uno de los elementos Wantuchesco es la visión del mundo y por lo tanto su cámara es una sorpresa. Sus fotografías hacen base en la retroalimentación, en el efecto que afecta a la causa: la realidad como su aspecto inesperado y esto gracias a sus términos sorprendentes.⁹

Maykel Lima fotógrafo, diseñador e ilustrador español que en sus series RS-10-4, 1:2 (Anexo 14) usa la fotografía más que todo como espacio de experimentación que va de la mano con la postproducción digital; distorsiones, alteraciones, desnudos, fragmentaciones. Un trabajo pensado no solo desde el recorte del material fotográfico en su forma digital sino basado en la distribución del cuerpo en el espacio.

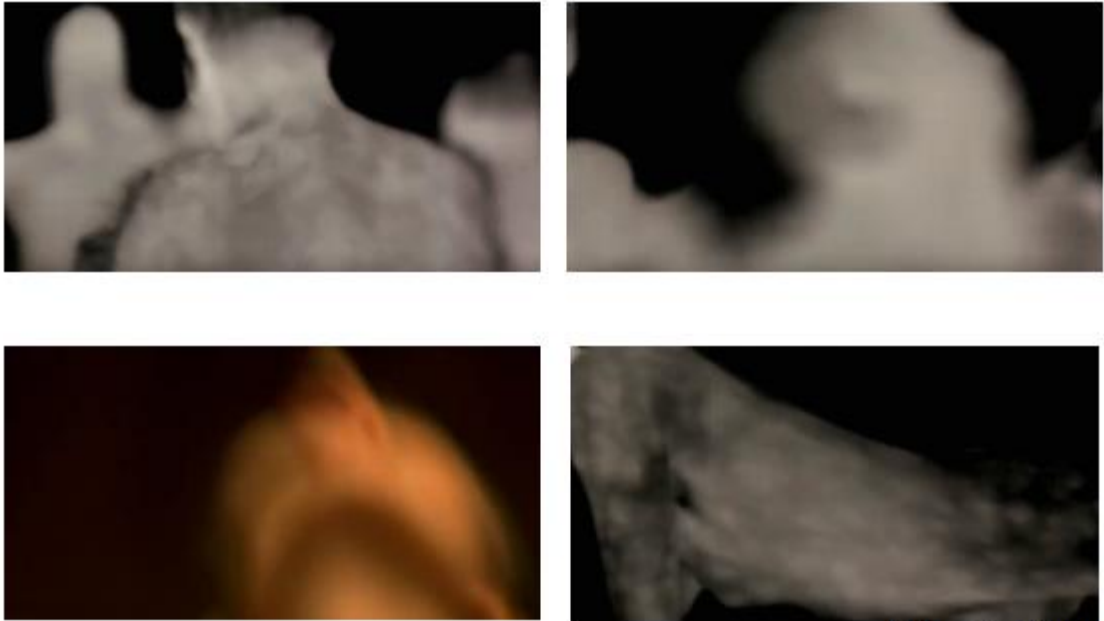
Espacio que juega un papel tan importante como la acción de dividirlo, creando una especie de relato inconcluso por su composición e intervención haciendo sentir así que el cuerpo es solo una visión borrosa y cambiante ya que lo *informe* está en constante fluctuación. Según la revista Seiyu Madrid; Lima les da un aspecto retorcido a las imágenes, pero también erótico. La identidad de los sujetos que forman sus composiciones pasa a un segundo plano.

⁹ Waclaw Wantuch, AKT2. Prólogo del libro

Los cuerpos toman formas abstractas y las caras suelen quedar ocultas incluso en los primeros planos. Juega con las luces y sombras en las fotografías, pero el oscuro predomina en su estilo¹⁰.

La fragmentación es parte inalienable de la concepción de mi obra, sé que muestra de manera reiterada, pero bajo una mirada que va desde la construcción de la materia a través de la *objeto-utensilio* y a la par este va bosquejando y graficando al cuerpo. Figuras humanas como elementos circunstanciales a simple vista, pero en esencia son instrumentos irrenunciables que determinan la acción que aparece en el montaje; a veces de forma breve, otras veces interrumpida que concluyen en una deformación ininteligible del cuerpo. El director de cine francés Philippe Grandrieux en aquella entrevista para la página Rouge llamada La Noche del Cuerpo realizada por la historiadora y teórica de cine Nicole Brenez habla de las formas del cuerpo que son trabajadas a través de la cámara. Grandrieux afirma una percepción de los cuerpos que ya no se dibujan con la luz a pesar de la luminosidad impresionante de estos y al mismo tiempo se reafirma como presencia en una oscuridad fabricada intencionalmente, esto hablando de la película *La Vie nouvelle* del 2002; un material en el que el *cuerpo-objeto* es deformado tanto como el *objeto-utensilio* lo permitiese, las figuras eran objeto de adulteración a merced del director, la manipulación de la imagen alimentaba la plasticidad de la visualidad, la fragmentación no eran únicamente de las figura humana sino que era trabajada desde el mismo montaje de la obra, los tiempos también fueron trastocados para aportar aún más a aquella narrativas fragmentadas que llevan a un reconocimiento de la imagen en su pureza visual. Pero ciertamente la relación entre el que observa y lo observado es una mirada que depende directamente de la fantasía que da por sentada interpretaciones y reconocimientos durante el titubeo que se da al enfrentarse a algo incognoscible.

¹⁰ <http://seiyu.es/maykel-lima-algo-mas-que-fotografias-distorsionadas/>



Philippe Grandrieux
La Vie Nouvelle
2002

Tomando en cuenta la escena con la cámara térmica se puede llegar a la conclusión que la deformación del cuerpo lleva a vaciar al mismo, a diluir rasgos genéticos quedando aplanado y convirtiéndose en soporte de un discurso que ya es en sí fragmentado, pero no se oculta lo que precede a estas imágenes, las figuras están ahí, pero se busca contexto a cada una de ellas y esa sensación de búsqueda es la que da una unidad formando una totalidad.

Lo que es luz me mira, y gracias a esa luz en el fondo de mi ojo, algo se pinta, que no es simplemente la relación construida, (...) destellos de una superficie que no está situada por mí, de antemano, en su distancia.¹¹

Considero bastante pertinente relacionar lo planteado con las teorías del psicoanalista francés Jacques Lacan que en su seminario XI del año 1964 hablaba de la anamorfosis, pero no como un descubrimiento acerca de la perspectiva del siglo XIV, sino más bien como el descentramiento del espectador que lo obliga a descubrirse en una nueva mirada. Como

¹¹ Jacques Lacan, Seminario 11, Paidós, Buenos Aires 1964, La línea y la luz.

ejemplo Lacan pone la pintura de Hans Holbein llamada Los Embajadores diciendo “Este cuadro no es otra cosa que lo que todo cuadro es, una trampa para la mirada. En cualquier cuadro, precisamente al buscar la mirada en cada uno de sus puntos, la verán desaparecer”¹² demostrando así que el espectador se ve a sí mismo desacomodado cambiando las formas de percepción y distorsionando su campo escópico y es por la sensación de ausencia ya que no hay una autodefinición en lo que se está percibiendo en el mundo observado. Lacan decía que la luz es autónoma, se propaga, inunda, llena. De la misma forma en la que aquella escena de La Vie nouvelle la luz que invade nace del cuerpo creando masas lumínicas deformadas que marcan una distancia haciendo que las miradas que recaen sobre estos cuerpos creen una conciencia de lo que se ve y de lo que se percibe.



Hans Holbein el Joven
Los Embajadores
1533

Otro referente de fragmentación en mi trabajo es la serie My vows del año 1988 de la artista francesa Annette Messager en la que muestra pequeñas partes del cuerpo mezcladas con objetos a modo de ofrendas colgadas por hilos (como quien cuelga sus santos), con pequeños marcos negros, instalación que trata de resignificar la sexualidad haciéndolo ver como algo fragmentado, roto. La artista propone al espectador a vivir una experiencia con cada uno de los signos y códigos que encuentran, tomando en cuenta que el cuerpo es el único elemento que

¹² Jacques Lacan, Seminario 11, Clase 7, Paidós, Buenos Aires 1964 La anamorfosis.

posibilita la abstracción de las cualidades del ser, ya que él se transforma a sí mismo, muta dependiendo de auto entendimiento. Una comprensión de sí misma que en este caso no solo se maneja desde el discernimiento de lo sexual como algo sagrado, sino como una alegoría que también está basada en los posibles símbolos que propone la artista enriqueciendo este trabajo ya que fija la atención en lo explícito que llegan a ser las imágenes por la mutilación mostrada y a medida que la mirada construye un imaginario podemos visualizar varios puntos en que la obra se desfigura y se va transformando posibles lecturas que no se delatan hasta recorrer cada uno de estos fragmentos, en cierta medida es lo que también logra Karina Skvirsky, pero ella lo lleva a un nivel etnográfico para la autoconstrucción de sí misma como un Cuerpo que se inscribe en una etnicidad específica.

Messenger pone en cuestionamiento ciertos parámetros que se ligan directamente al objeto fotográfico como es la veracidad del mismo creando ilusiones no asociadas a esta forma de representación. La autora no solo hace un análisis del medio, sino que captura el mundo en el que vivimos y nos demuestra que puede adulterarse a sí mismo a través del medio dando a la luz experimentaciones, doblamientos y desdoblamientos, fragmentación, desintegración, fraccionamiento, troceado, rotura, división, alteraciones, modificaciones, variaciones, perturbaciones, falsificaciones, adulteraciones; ideas que dialogan directamente con mis intereses y con los cuestionamientos planteados en mi propuesta.



Annette Messager
My Vows
1988 - 1991

Artistas que dan soluciones formales y a la vez me llevan trabajar inquiriendo acerca del uso del cuerpo, del espacio, del equipo y del material fotográfico a través del uso de los mismos recursos debido que la figura humana puede actuar de forma que en su reconocimiento no sea una representación figurativa de sí mismo, llega a deconstruirse de tal manera que trastoca su propia identidad. En la segunda mitad del siglo XIX la fotografía ayudó a que el cuerpo femenino se consolide como *objeto de consumo* muchos más aún cuando estos cuerpos solo se los podía ver en pinturas, pero en condiciones mucho más imaginativas que variaba dependiendo del pintor. Actualmente el cuerpo femenino en la fotografía se entiende como un dispositivo culturalmente ya codificado, el cual se lo aprecia en la medida de la creatividad puesta en la imagen del desnudo, ya que en las periferias de la artisticidad ronda algo mucho más directo en cuestiones visuales y ahí la imaginación queda un poco distanciada gracias a una exposición directa del cuerpo, ideas con las que en el contexto ecuatoriano Wilson Paccha también ejemplifica mediante la práctica.

Pornografía inmiscuida de forma clandestina, pero de suma importancia para las

lecturas que da el cuerpo en estas circunstancias. No es sensato decir que lo explícito no está presente por completo, lo que hace este es expandir los límites de los estudios de la corporalidad la cual determina la elección del medio antes de que este lleve a la fragmentación y su proceso. Como una referencia directa uso a Harri Peccinotti (Anexo 15) director de arte y fotógrafo de moda inglés el cual en gran parte de su producción fotográfica muestra mujeres que responden a los estándares de belleza marcadas por la comercialización, nunca las podemos ver completas, solo detalles de acciones y de sus cuerpos, así logramos distinguir detalles como; labios rojos y carnosos llenos de labial fumando marihuana, chupando sus dedos o con un cigarrillo donde también se muestran sus uñas largas perfectamente pintadas, rostros de jóvenes chupando helados o con la punta de una botella de coca cola en la boca o cualquier objeto de forma fálica, torsos y pubis desnudos con sudor, traseros que se pierden entre el agua de una bañera y espuma o montan bicicleta.

Lo que me lleva a retomar a Paccha y relacionarlo con Peccinotti bajo la idea que los dos agreden las normas impuestas introduciéndose en territorios prohibidos para convertir en representación del cuerpo, haciendo borrosos los aspectos éticos en los que se ve inmerso el receptor que se enfrenta a estas imágenes, pero de la misma manera acomodándose para que sea de fácil digestión a pesar de que podría leerse como imágenes crudamente pornográficas, siempre en la medida en la que se tiene en cuenta esa constante mutación del cuerpo. El artista no crea una abstracción de este sino que lo hace perfectamente reconocible a pesar de su fraccionamiento incluso hasta pudiendo encasillarse en la pornografía kitsch o Pornokitsch el cual Tanya Maluenda Toledo en su tesis lo define citando a Ugo Volli “ Respecto al hombre *kitsch* y a sus modos de fruición, experiencias receptoras caracterizadas por la complacencia y la comodidad, operando básicamente con los mismos principios del *kitsch*, que en este caso se dirigen al ámbito erótico-sexual. Un tema que en occidente se ha intentado regular a través de dispositivos y mecanismos morales, científicos o estéticos, donde el cuerpo sexuado se plantea

como un hecho importante.¹³

Lo que me lleva a relacionar su trabajo con mi obra es la consideración del uso reiterado del cuerpo como plataforma de acción artística envuelta por pornografía en aspectos que aún no han sido absorbidos por los medios masivos, a la par ofrece la cámara como forma de comprensión de la humanidad y como entendimiento de la materia, la cual se reformula develando esa relación ingenua pero precisa con los objetos miméticos y la realidad visible de la que hablaba Sontag en su libro *Sobre la Fotografía*, una relación que claramente se ve afectada por el fotógrafo y el encuadre que este use pero, no me refiero a lo preciso que pueda ser sino a la ingenuidad que puede diluirse en las intenciones explícitas del autor o en la lectura que se pueda tener de la foto.

Trato de sugerir que la comercialización a gran escala de las imágenes del cuerpo en cualquiera de sus contextos hace que sea absorbida rápidamente por la sociedad, lo cual lleva a este y a sus representaciones a ser un objeto capitalista que se integra a partir de piezas que deambulan en las periferias del arte. Jeff Koons artista estadounidense en su muestra llamada *Made in heaven* lleva lo grotesco a enfrentarse con el público filtrado por objetos de arte, usando materiales asumidos como elementos artísticos; grandes fotografías pornográficas impresas en óleo, esculturas de su propia vida matrimonial, el mismo autor ya tenía obras con posibles lecturas pornográficas como *Pink Panther* (Anexo 16) que tal vez no tenían una presentación tan frontal pero aun así no dejaban de sentirse con aquella carga sexual.

Sontag en su libro de recopilación de ensayos, *Estilos Radicales* en el capítulo llamado *La imaginación pornográfica* dice:

Lo que determina que una obra pornográfica se incorpore a la historia del arte y no sea

¹³ Maluenda Toledo, Tanya. *Pornokitsch, El cuerpo humano como fetiche* 2010

una bazofia no es la toma de distancia, la imposición de una conciencia más conforme con la realidad corriente sobre la *conciencia trastornada* del obseso erótico. Más bien, la originalidad, la minuciosidad, la autenticidad y la fuerza de la misma conciencia trastornada, tal como esta se encarna en la obra¹⁴

Pero, si la intención de la pornografía es provocar la excitación sexual, entonces es muy probable que en el arte la función de esta en sea cuestionar en gran parte aquella intención, o tal vez re activarla de alguna forma. Koons con esculturas explícitamente coitales es posible que ponga en cuestionamiento esta intención a través del material dando una sensación artificial, sensación que desactiva por completo cualquier deseo o excitación ya que denotan ser actos ficticios que yacen en el ser repetitivos durante toda la muestra. Uso la idea de lo grotesco como un elemento que transita en las periferias de la noción de arte que está instituida en la sociedad, o sea apelo a lo abyecto. Una práctica nada nueva pero que usado como elemento revisa al cuerpo como componente principal para volver a observarse a sí mismo. Límites que alguna vez se trazaron, llegan a difuminarse haciendo que los elementos usados se diluyan.

La *abyección* se presenta primeramente como la mutilación de los cuerpos que hace que se asemeje a la nada, a la incognoscibilidad, a una percepción que se manifiesta como violencia desde la visualidad por la desfiguración de la materia humana. Se reinventa no únicamente al *cuerpo-objeto* también a la conciencia creada desde su reconocimiento. Pero en este caso reconozco la *abyección* como la pérdida de los límites éticos de representación. Haciendo que un objeto no se copie a sí mismo, explorar la mutabilidad constante de la materia, la deformidad toma su puesto creando borrosidades como propiedad de este. Pero no solo hay

¹⁴ Sontag, Susan. Estilos Radicales, Debolsillo, Buenos Aires 1969. 55

deconstrucciones, sino que a partir de esos pedazos se fabrica una especie de *post objeto-cuerpo*, o sea un cuerpo abyectado que niega todo tipo de imitación a sí mismo y lo regímenes que lo constituyen como una determinada forma fácil de evocar mediante sus representaciones.

El filósofo Rumano Walter Biemel en su texto Sartre Interpretación de Cuerpo interpreta el *cuerpo-acción* puesto a disposición de la mirada de la siguiente manera:

“El cuerpo del otro es siempre un "cuerpo en situación", es decir, un cuerpo en torno al cual se ha realizado una determinada agrupación de las cosas del mundo en torno. La relación a las cosas no es nunca un aditamento posterior; el cuerpo es esencialmente relacional.”¹⁵

Como imagen nos construimos en referencia directa a lo que nos rodea, Sartre analizando el ser-para-sí decía que nuestra relación al mundo es básicamente lo que nos da una perspectiva de cómo nos volvemos hacia el mundo, mas no en una dirección opuesta, nosotros no adaptamos el entorno, yo observo a un *cuerpo-objeto* y en cierto momento pienso en cómo me veo en relación a mi acción de mirar, lo cual no sucede al mirar un objeto-cosa.

Busco reexaminar alteraciones que se pueden presentar a través de la manipulación del material fragmentando el cuerpo y llevando la ilusión mutiladora a un claro ejemplo visual y al mismo tiempo pongo en duda el soporte, pero más que eso me interesa saber qué diálogo se creará a la hora de mutilar el objeto a representar, pero la fragmentación no sólo es aplicable a asuntos técnico como obturación o encuadre, sino también a su visualidad, narrativa y distribución en el espacio.

La teoría de la acción, al tener una estructura análoga, encuentra análogas dificultades; sí, en efecto, parto del cuerpo ajeno, lo capto como un

¹⁵ Walter Biemel, Sartre: Interpretación del cuerpo. PHILOSOPHISCHES INSTITUT. 73

instrumento Y en tanto que me sirvo yo mismo de él como de un instrumento: puedo, en efecto, utilizarlo para lograr fines que no podría alcanzar yo solo; mediante ruegos u órdenes dirijo sus actos; puedo también provocarlos por medio de mis propios actos, y a la vez debo tomar precauciones respecto de un utensilio de manejo particularmente peligroso y delicado¹⁶

Ericka Ciénaga en su texto *Mutilaciones Del Cuerpo* hace referencia a lo abyecto basado en lo que la psicoanalista francesa Julia Kristeva estudió y teorizó acerca de este tema de la siguiente forma:

Kristeva sostiene que la *abyección* es lo que perturba identidades, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal¹⁷

Existe una foto del artista Estadounidense Joel-Peter Witkin la cual no logro identificar nombre, pero está en el libro *Twelvetrees Press*. En esta imagen no crea lecturas a partir del elemento central de la foto que es la mujer que carece de rostro, sino que crea fábulas visuales a través de los elementos que giran a su alrededor alimentando así lecturas más allá del control de la creación en sí misma.

¹⁶ Jean Paul Sarte. *El Ser y la nada*. Iberoamericana. Buenos Aires, 1954. 202

¹⁷ Ericka Cienaga, *Mutilaciones del Cuerpo*, texto online P. 3-4

El prójimo es, ante todo, la fuga permanente de las cosas hacia un término que capto a la vez como objeto a cierta distancia de mí y qué me escapa en tanto que despliega en torno suyo sus propias distancias...El prójimo es, en este plano, un objeto del mundo que se deja definir por el mundo¹⁸



Varias obras que propongo investigan el riesgo que ofrece el material pensado desde su fraccionamiento, usando como espacio de trabajo el *cuerpo-acción*. Por ejemplo, podría montar una serie de fotos y cada una de las ellas serían cortadas y a su vez unidas con una segunda a fin de crear esta ilusión mutiladora, las cuales se verán reforzadas y enlazadas con el encuadre de cada una de ellas.

¹⁸ Jean Paul Sartre. El ser y la nada. Iberoamericana. Buenos Aires, 1954. 283

3. PROPUESTA ARTÍSTICA

3.1 Obras.

Como dije en algún momento, mi trabajo tiene como primera lectura un comportamiento voyerista pero esta cualidad que es propia de la fotografía hace que profundice en los miles de aristas que aportan y enriquecen el lenguaje visual y sus lecturas. El Cuerpo, llevado a revisión a través del *objeto-utensilio* como un elemento que construye y a la vez deconstruye la imagen para descubrir sus alteraciones y poner en duda el soporte. La fragmentación y la ilusión de mutilación que aparece en mi trabajo como *abyección* son experimentaciones que tienen como finalidad no solo la división del material sino descubrir las posibilidades de la materia visto como *cuerpo-acción* el cual entendemos como un todo funcional que al mismo tiempo está en constante cambio partiendo de sus posibilidades de mutación.

Hay términos que están directamente ligados a mi trabajo y que nacen de teorías como las de Jean Paul Sartre en su libro *El ser y la Nada*, en el cual habla de la mirada como algo con leyes propias que puede definirse desde afuera, de cierta forma con la observación existe la oportunidad de darle la propiedad de objeto. Siendo un poco más puntual podría decir que la acción de mirar, como acto que recae sobre el cuerpo lo convierte en *cuerpo-objeto*, o sea en él como un elemento prestado al uso, pero el consumo no viene de la cosificación del mismo sino de la mirada que hace que este se convierta en imagen a través el *objeto-utensilio*.

Mi proceso de primera mano está ligado a la comprensión de la contemplación dirigida hacia el cuerpo a través del *objeto-utensilio*, es decir a un objeto que crea la ilusión o convierte al *cuerpo-objeto* en imagen gracias a sus posibilidades técnicas. Esta observación detenida que pasa por la cámara hace que el estudio del mismo sea de forma parcializada ya que hay una distorsión creada por este como filtro. Pero no es una revisión al cuerpo de forma antropológica,

sino que lo visualiza como acto, como movimiento, como una masa que está en constante transformación o en otras palabras como *cuero-acción*.

En este caso particular, el desarrollo de mi obra hace que se pueda escindir la narrativa creada por el *cuero-acción*, pero, la idea de *fragmentar* el *cuero-objeto* a través de la ruptura que da la cámara como posibilidad y la separación de la acción que ocurre en el momento en el que se convierte en imagen. En otras palabras, el *objeto-utensilio* crea la ilusión de mutilación de la masa que es constantemente cambiante y aquí específicamente crea una nueva vertiente en las lecturas, la cual es la *abyección* presentada como cercenamiento, amputación, ruptura que recae en el *cuero-acción* y esto da como resultado una masa *informe* tomando como base la idea propuesta por Georges Bataille.

Dividir cuerpos gracias al encuadre, crear formas que denotan ser pequeñas piezas que forman un todo a partir de fragmentos, los cuales ya están cortados y unidos con otros, que a su vez integran un gran material fotográfico desintegrado y vuelto a unir en varios aspectos que aportan a la idea de lo *informe*.

Cada una de las ideas que alimentan a mi trabajo son puestas en escena de una forma distinta de acuerdo con su desarrollo y al camino que toma este dan como resultado una obra y pienso bastante pertinente crear una lista de términos que son muy recurrentes a lo largo de este capítulo que definirán a cada una de las obras propuestas. Los conceptos que dan una serie de significaciones a las lecturas de las propuestas son reducidos a manera de fórmulas químicas, estos términos son la representación de los elementos que componen los planteamientos que adhieren información a manera de nomenclaturas.

Mi decisión de utilizar estas nomenclaturas yace en la concepción de mi obra como una serie de operaciones que vienen de cada uno de los significados planteados a lo largo la

genealogía por los teóricos y artistas citados, elementos que contribuyen a las lecturas de forma clara:

Co= Cuerpo-Objeto

Ou =Objeto-Utensilio

Fr = Fragmentación

Ab = Abyección

In = Informe

Ca = Cuerpo-Acción

Cs = Cuerpo-Sexuado

N = Narrativa

O = Obra

Serie de Cuentos:

Una serie que consta de tres cuentos numerados que no son colocadas de forma ordenada, sino que se ubican dentro del recorrido con la intención de crear más interrogantes acerca de cada una de las lecturas que puede dar a las obras que a ella son circunscritas en torno al espacio. Los cuentos escritos por mí no develan los significados posibles de las obras a su alrededor, por el contrario, las aleja más, crea preguntas en lugar de resolver de forma arbitraria la obra.

El *cuerpo-acción* se presenta en la medida en la que la noción de formas retenidas en nuestro bagaje puede dar relaciones a este como algo que no representa a nada más que a sí mismo en la dimensión en la que esta materia establece una acción. Esta acción es develada en forma de imagen gracias a una idea de narrativa interrumpida, el cual procesa la materia para crear un cuerpo en un lenguaje visual que prevalece en el tiempo a pesar de su duración

fraccionada o distorsionada. Aquí se crea un nuevo cuerpo ya sea por el acto que se narra o por como este es descrito, de cierto modo muestran las posibilidades que tiene este creando representación no mimética de la realidad.

El cuerpo se muestra como acción, la imagen que nos crea en el imaginario no únicamente visualiza el movimiento sino a este como un nuevo ser dentro de una serie de posibilidades que no entran en nuestros referentes cotidianos, además crea al cuerpo como una masa *informe*¹⁹, apenas reconocible y hace que este se muestre como abstracción y lo revela como algo que cambia constantemente, lo cual lleva a este a materializarse.

Cuentos:

1

Se miraba, pero no se reconocía, su visión era tan clara que con su primer reflejo empezó a odiar los espejos. Siempre que tenía oportunidad se alimentaba de su propio cuerpo, ya había devorado sus dedos de la tercera pata que salía de su abdomen cóncavo. Aún le quedaban intactas las patas que salían de su nuca, ya que las estaba reservando para un momento especial, como la primera violación de su caballo o su primer auto asfixiamiento.

Una tarde de calor húmedo comió su lengua con una maniobra memorable sin usar sus manos, se sacudió en forma ondulada con el hocico abierto; la lengua fue directo a su estómago que lo tenía agarrado de su cabello y salió por su órgano reproductivo con el cual también defecaba. Para este ser cagar y parir era lo mismo. Había momentos del día en el cual la luz

¹⁹ Tomando en cuenta las ideas antes planteadas de Georges Bataille

que emanan los árboles lo llevaban a frotar su pene en las alcantarillas y pañales, no lo podía controlar, la sola idea de no poder lograr este frotamiento le provocaba convulsiones.

Su higiene era un asunto que lo preocupaba mucho. Pasaba siete horas en el día y tres en las noches aseandose. Una a una con mucha dedicación limpiaba sus patas, luego sus dedos, cabellos, hasta llegar a sus órganos reproductivos.

2

¡Ve y come cerdo! Le dijo la anciana madre a su hijo.

El niño fue hacia el chiquero, tocó con sus pequeños dedos al cerdo, sentía sus pelos ásperos. Al cerdo le gustaba comer lasaña de vegetales, sólo se la preparaban en su cumpleaños. Al niño le gustaba ver como movía la cola, seguía sus movimientos y trataba de recrearlos en forma de baile. El niño no compartía su lavaza con nadie, la atesoraba. Arreglaba la mesa de forma majestuosa cuando su madre la preparaba. Él, de felicidad, bailaba como la cola del cerdo.

3

Esto se mueve, como si tuviera vida propia – le dijo el sastre a su botella llena de agua. Continuó mirándola durante horas, seguía sus movimientos solo con los ojos mientras se masturbaba. El acostumbraba a hacerlo poniendo membrillo en su pene. De vez en cuando, en el proceso, se saboreaba los dedos. Le gustaba el sabor de aquel dulce con el líquido seminal. Aquel día decidió hacerlo en su vereda. Cuando los transeúntes notaron lo que estaba haciendo el viejo sastre en frente de todos, lo empezaron a felicitar por su valor. Incluso algunos le pedían

probar el membrillo de su mano. A veces uno busca amigarse con las aves y la naturaleza; ¿qué mejor forma que darles de beber semen a las aves y darles un poco de comida a las hormigas?

“Bebe agua de tu cisterna y agua fresca de tu pozo. ¿Se derramarán por fuera tus manantiales, arroyos de aguas por las calles? Que sean para ti solo, y no para los extraños contigo.” (Proverbios 5:15-19)





1.- (Co+In+Ab)/Ou=Fr

50 x 60 cm - 50 x 60 cm - 75 x 50 cm - 80 x 60 cm

El cuerpo se presta como escenario de discusión y como terreno de descentramiento de la imagen creada bajo la idea de poder e ideología y difuminando los límites de este como elemento político. Se concentra en el cuerpo para reconstruirlo en algo que apenas llega a reconocerse a sí mismo

A manera de rompecabezas, pequeños fragmentos del cuerpo forman un todo, una masa de pequeñas figuras que provienen de lo que la imagen nos brinda en forma de abstracción, el *objeto-utililio* estudia de manera detallada cada parte de este *cuerpo-objeto*, lo recorre, lo contempla, lo estudia, lo lee, lo analiza, lo hace parte de sí, pero principalmente lo rompe en pequeñas piezas y los une con otras creando una nueva visión del cuerpo.

Esta mutilación que resulta en una suerte de costura con otras partes ya rotas da como consecuencia una gran masa irreconocible de sí mismo, el cuerpo está ahí creando nuevas

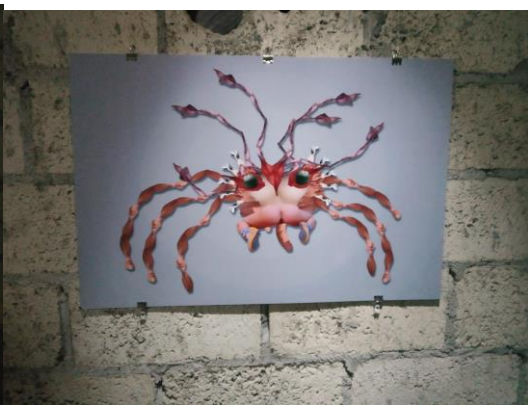
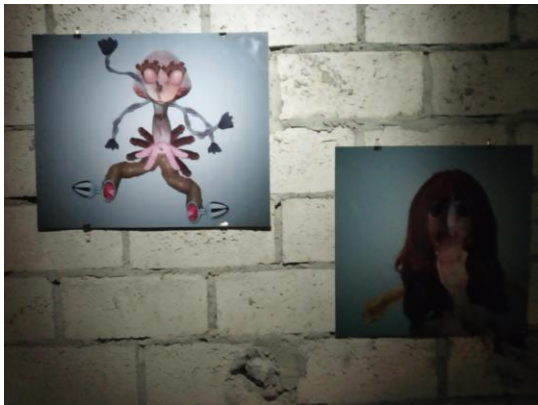
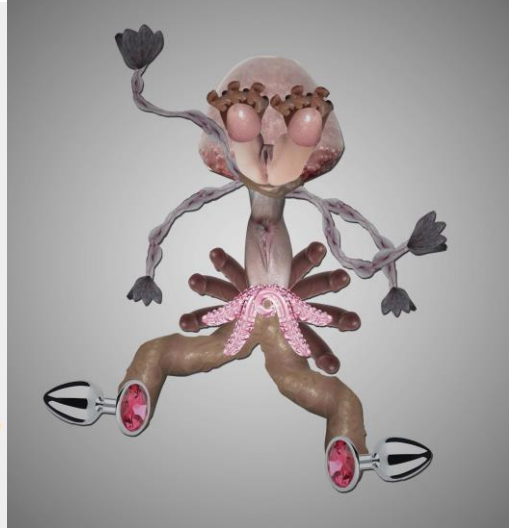
visiones, nuevas lecturas que revivan los bagajes culturales y crean preguntas acerca de las estructuras mentales armadas sobre las visiones que tenemos que como estamos conformados ya que lo traslada a la idea de *Informe*.

La acción de distorsionar la imagen y crear otro *yo* a partir de su intervención de forma consciente, pero hasta cierto punto azaroso viene del antes mencionado José Domingo Laso que creaba una nueva edificación política de sí mismo para el mundo que lo contiene mediante la intervención de la imagen.

Así también como otra artista antes citada, pero de evidente importancia que aquí se reafirma esta edificación a partir de trozos; *My Vows* de Annette Messenger al igual que en esta obra que crea nuevas lecturas a través de la descomposición del cuerpo en forma de materia. Un solo trozo de este puede cambiar como se lee el *cuerpo-objeto* como unidad ya que lo convierte en algo *informe* al unirlo, montarlo, coserlo, pegarlo, anexarlo o vincularlo con otras partes de este.

Lo que propongo en esta obra es con lo mismo que Messenger juega en *My Vows* ya que revisa la construcción del cuerpo como una serie de pequeñas piezas y las conecta poniéndolas en juego a manera de signos para crear un lenguaje partiendo de lo sexual como algo sagrado, pero aquí se crea una clara diferencia con mi trabajo ya que yo trato de crear lecturas con cada parte que el *objeto-utensilio* convierte en imagen bajo la acción de cercenamiento y arrancamiento del conjunto llamado cuerpo y reposicionando.

Con esta acción el fotógrafo se pone en una posición de doctor Víctor Frankenstein ya que crea una especie de monstruo a partir de estos actos abyectos ya que transforma el cuerpo a su antojo a manera de collage digital.





2.- [(Cs+Ab+Fr)/In+N]/Ou=O *He visto tanto, pero tanto.

190 x 100 cm

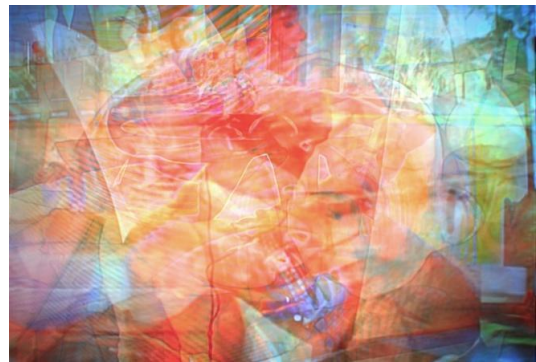
En esta obra juego con la *abyección* comercializada, de esa que la puedes obtener tan fácil como fumarte un cigarrillo. Recuerdo claramente seis películas, unas muy viejas, otras no tanto, todas estas son hitos de la industria pornográfica, varias de ellas podrían decir que construyeron mis gustos sexuales a partir de la visualidad.

Estas películas que tienen un espacio importante en mi imaginario pornográfico, cada una de ellas son divididas en partes iguales y de esas partes se toma un frame, la acción de montar un frame sobre otro de forma digital crea la ilusión de abstracción, esto se traduce en una nueva visión de la pornografía; como algo que no está ahí como presencia absoluta pero actúa como eje regulador de la propuesta, dictamina las posibles lecturas no como interpretaciones básicas sino como preguntas que no presentan respuestas inmediatas

La presencia de la pornografía está ahí, en abstracción, sumergido en lo *informe* con una contundencia etérea. Tal vez en algún punto de mi vida que no identifico, mi gusto se descubrió acomodado por algo que vi. Pudo haber sido cualquier cosa; como observar al perro cagar o espiar al vecino mientras tenía sexo consensuado con su hijastra de 16 años. De cualquier manera, hay momentos que marcaron mi vida, como las primeras películas de entretenimiento adulto que vi y esto hizo que de muchas formas que construya mis gustos por la pornografía con respecto a reparto, subgéneros y temáticas.

Una serie de 6 impresiones en lienzo colocadas en bastidores de 50 cm x 40 cm que tendrán que simular ser pinturas de reproducción masiva (como las que venden en los centros comerciales o en la calle), cada una de ellas será retocada de forma manual para ayudar a dar el efecto de texturas. Como resultado visual me interesa que estas parezcan que hayan sido

hechas de forma digital y a la vez intervenida manualmente para crear diálogos con la pintura abstracta, su comercialización a gran escala y su manera en la que esta es presentada para las masas.





3.- (Co+F)/(In+Ab)

Si en este proceso la *abyección* se presenta como mutilación, como cercenamiento, como ejecución de un desmembramiento corporal entonces, esta sucesión de actos despreciables como la idea de excreción que brinda esta noción aporta a la concepción del cuerpo como un territorio de acción constante, como un lugar en el que se analiza a este como carne de sacrificio placentero para el ejercicio visual. Pero no busco que el cuerpo se presente como un campo de batalla en términos estéticos, más bien trato de que se presente como un campo ya batallado, como el ofrecimiento de ese espacio en el que se exhibe la materia putrefacta y se huele su descomposición.

Pero como lenguaje dentro de los campos del arte la *abyección* toma la posición de ser agente de incomodidad para el espectador, esto es porque suele presentarse como alguna clase de violencia ofrecida espectador y pone en escena todo lo que se rechaza del cuerpo como sustancia, en cambio aquí se presenta como una herramienta que redefine los límites de

representación de *cuero-objeto*, se busca también que este adquiriera una dimensión quimérica ya que sería imposible lograrlo sino fuese por las posibilidades de *objeto-utensilio*.

Aquí la *abyección* aparece en forma de audio o se genera desde la necesidad de crear un marco a la obra que la haga profundizar en las posibilidades del ser como una aparición que se busca a si misma más allá de sus límites.

La obra consta de un pequeño parlante ubicado en una mesa en medio del espacio expositivo con una luz cenital, el audio que sale de este pequeño dispositivo fue obtenido por robo ya que era de uso confidencial, este acto aporta a la idea de *abyección* ya que todo tipo de crimen se considera como acto abyecto.

Audio:

- Me pidió que orinara en plato de comida del perro, es la primera vez que lo hace.
- Si, normalmente empezamos nuestra rutina cuando me pide que me arrodille, ata su cinturón en mi cuello y lo hace como si fuera una pequeña cintura bajo la cabeza, no me hala como mascota, sino que con el otro extremo me golpea en la cara.
- Casi siempre lo disfruto, pero... a veces exagera y lo disfruto mucho más.
- Después de eso solo observa mi rostro completamente rojo por varios minutos... pero ayer también me asfixió con una pequeña zanahoria mientras me penetraba, la introdujo por mi boca hasta que me produjo arcadas, después de un momento vomite justo mientras acababa.



4.- $Ab = [(Cs+Ca)/Ou] + (In+N+F)$

Recuerdo a mis primos mayores encerrarse en el cuarto de mi tía para ver pornos. En esa época no era tan fácil conseguirlas y cuando se lograba obtener un VHS había que aprovechar cada oportunidad.

El momento de ver una porno era un momento similar a una reunión de amigos pubertos, todos bromeaban, comentan y opinan y yo no podía estar ahí, era muy pequeño.

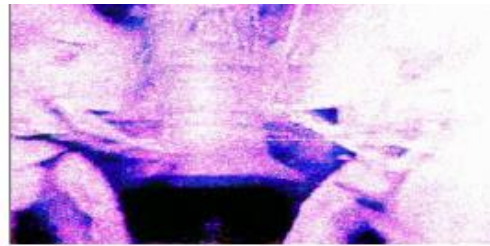
Tengo imágenes de esos momentos, yo los escuchaba, espiaba tratando de ver lo que había en el televisor por las rendijas de la puerta, aunque no se lograba divisar casi nada. Pero tengo muy claro un par de diálogos que se quedaron en mi memoria ya que solo eso lograba escuchar de aquellas viejas películas, de esos momentos en los que era excluido de los lapsos de tiempo sagrados de pornografía. Años después logré por fin tener la video cinta, pero ya no era lo mismo.

En la propuesta no busco una representación majestuosa y conceptual de aquella experiencia, sino que encuentro la forma de llevar a cabo mi trabajo dando sensaciones que

recrean un poco aquellos momentos en los que la pornografía no me era posible ya que solo espiaba y escuchaba lo que otros veían.

El video de 5'15" está separado del audio, se terminan dando dos canales de percepción, uno visual que se genera al crear una espera un poco desesperante de frames que repentinamente llegan en medio de un vacío visual que se da mientras el espectador es obligado al acto de espiar para poder ver la obra, por otro lado está el audio, extraído directamente de aquella famosa escena de Deep Throat²⁰ en la que Linda Lovelace visita al Dr. Young para descubrir que de forma sorprendente que su clítoris está ubicado en su garganta.

Aquí la conversación es la que activa y genera la curiosidad para poder ver la obra, el audio con un volumen alto, pero no tanto para que no sea escandaloso (recordando que el ver pornografía en la pubertad es un acto clandestino), debe sobresalir de la pequeña habitación en la que estará ubicado un televisor a colores. Esta habitación estará clausurada y el único acceso se usa para lograr visualizar su interior son los espacios que deja una especie de puerta maltrecha. En la parte exterior la cédula de la obra.



La obra se inscribe en un lugar en que la idea de *abyección* toma un camino paralelo al de la mutilación la cual también se encuentra presente, aparece como un audio, como una conversación en la que el cuerpo es desacomodado, donde sus partes responden a una

²⁰ Gerard Damiano, Deep Throat. 1972 1h1m

malformación, las imágenes que acompañan no dan respuestas, sólo recrean el sexo como una idealización borrosa.



5.- (Co/Ob)-N

La mirada según Jean Paul Sartre se construye de formas distintas; primero desde la relación que hay entre el que observa y el objeto. Este objeto puede ser el prójimo que adquiere la propiedad de objeto una vez que la mirada que viene de mí recae sobre sí.

La relación que tengo con el prójimo por medio de la observación hace que este adquiera ciertas propiedades las cuales logro atribuir con el simple acto de mirar. En esta obra busco la manera que aquel prójimo observado sea quien está observándose al mismo tiempo.

Rosalind Krauss en su libro *El Inconsciente Óptico*²¹ habla de *Étant donnés* la obra póstuma de Marcel Duchamp explicando el voyeur desde los conceptos de Sartre, ya que esta habla de la mirada como una acción que permite que el yo se transforme en cualquier otro objeto en el mundo, tomando en cuenta que, al mirar este se torna en algo opaco para su propia conciencia, pero al mismo tiempo esta misma que recae sobre mi define mi existencia.

Esta revisión se ejecuta de la siguiente manera; en una puerta hay un pequeño orificio por donde me dispongo a ver de forma curiosa (una vez más se activa el voyerismo en el espectador), en el momento que acerco mi ojo a ese pequeño orificio aparece una imagen que no logro distinguir, pero me ubica en un espacio familiar, se mueve, pero insisto en seguir viendo para lograr reconocer. Después de un rato noto que el observado es quien observa.

En la puerta hay un sensor de movimiento escondido que al desplazarse alguien en el espacio expositivo hacer que este se active encendiendo una cámara térmica que nos ubica en un espacio recientemente familiar pero no dilucida que es exactamente lo que apunta, después de un rato nos descubrimos distorsionados por el *objeto-utensilio* y todo el aparataje que este conlleva.



²¹ Rosalind Krauss, *El Inconsciente Óptico*, Colección Metrópolis, España, 1993, 122 - 123

3.2 Proyecto expositivo

Podría justificar el espacio dando cientos de razones como por ejemplo la fragmentación espacial o como está dividido el planeta de forma territorial, pero mi casa, el lugar donde vivo cuenta miles de miles de historias en las que el *cuerpo-acción* tiene vínculos con experiencias personales de varias formas, desde peleas, historias, bailes masivos hasta las grandes aventuras sexuales en cada uno de los corredores, habitaciones y departamentos de esta casa.

La vinculación con este lugar hace que la pertinencia de cada una de las obras juegue con los métodos usados para su construcción, ya que se adscriben de cierta forma a la privacidad expuesta a modo de visión, desde el yo hacia el otro, les permito entrar en un territorio donde se ha construido un imaginario que abre las puertas de las interpretaciones desde mi edificación personal.

Mucho más allá de aspectos técnicos del espacio, adjunto mi proceso a un lugar en el que mis experiencias desde el cuerpo son el hilo que conecta la ubicación de las obras y su fundamento, las cuales contienen memorias de acontecimientos y los reúne como un narrador que cuenta una historia fragmentada desde su fabricación.

Este espacio está dividido en una casa principal y cinco departamentos de los cuales cuatro están terminados, pero para acceder al espacio de la muestra hay que cruzar un corredor sin pintar, las paredes tienen el cemento expuesto, una escalera que también esta inconclusa en su levantamiento y el departamento en la parte superior donde están la mayoría de las obras apenas llegan a tener bloques visibles.

En el primer corredor hay una pequeña bodega ubicada bajo una escalera, en la cual estará proyectándose el video $Ab = [(Cs+Ca) / Ou] + (In+N+F)$ en un pequeño televisor, este espacio es muy reducido y estará cerrado para el acceso, la visualización de la obra será por

una pequeña rendija y el sonido activará la presencia de la misma. Este montaje emula aquellos momentos en los que era excluido de las reuniones porno-cinéfilas de mis primos.

En aquel corredor que varias veces sirvió de escondite, aparece $(Ca+In+Ab)/Ou = Fr$ **3** en la mitad del pasillo fragmentando el espacio y delimitándolo, su aparición, su dilucidación de entre las tinieblas genera el interés que necesito que se genere para que la obra pueda generar las múltiples lecturas que brinda. En contraposición a esta obra hay una escalera que nos conduce a un segundo, a un lado de esta el **cuento 2**. Arriba justo en el frente con una iluminación cuadriforme aparece $[(Cs+Ab+Fr)/In+N]/Ou=O$ ***He visto tanto, pero tanto** pero, interrumpiendo el paso a la entrada de esta parte está $(Co+F)/(In+Ab)$ en una pequeña mesa circular con una luz cenital que ayuda a su clara identificación como elemento central en medio del camino de entrada, diagonal a este $(Co/Ob)-N$ se distingue como una pequeña puerta vieja y mal puesta con un orificio en el centro a la altura de un glory hole; La cual se activa con la mirada por ese pequeño hueco y todo el aparataje que esto conlleva, para espiar de la forma más atrevida, sin importar quién nos observe mirando de la manera más curiosa. En esta parte del recorrido el voyeur se presenta como una fórmula en la que el espectador se relaciona con alguna de las obras convirtiendo su ser en *cuerpo-acción*, pese a que este no puede llegar a tener conciencia de la automática mutación que sufrió por aquel simple acto.

De cierta forma la inconsciencia de este estado en el que se encuentra el cuerpo al momento de estar espiando logra que la ilusión de sí mismo como un ser que se ha transformado, aporte a un reconocimiento de cómo se ejecutan estas obras a través de la mirada dirigida a otros, la cual llega a volcarse hacia uno mismo En la pared anexa a esta puerta encontramos aparece $(Ca+In+Ab)/Ou = Fr$ **1 y 4** a su derecha el cuento 3 frente a esta de forma contrapuesta aparece $(Ca+In+Ab)/Ou = Fr$ **2** y el **cuento 1**.

El recorrido se genera a partir de la aparición de cada una de las obras que se logran visualizar entre la oscuridad. El vacío o los grandes espacios que hay entre obra y obra ayudan a que cada uno de los trabajos tenga una lectura completamente separada entre sí. La oscuridad en esta muestra tiene una significación ya que apoya al énfasis que me interesa generar en cada uno de los trabajos expuestos, quiero producir una ausencia de luz que ayuda a la creación de un ambiente íntimo tomando en cuenta que invito a espectador a recorrer un espacio muy personal donde mis historias están intrínsecas al lugar.

4. EPÍLOGO

Creo pertinente como apunte final repetir de forma clara ciertos términos importantes como son lo de *cuerpo-acción* y *cuerpo-sexuado* tomando en cuenta su procedencia de las teorías de Jean Paul Sartre.

El *cuerpo-acción*, es la materia en movimiento que se presta a la contemplación como un acto litúrgico, pero esta sacralización de la mirada se genera gracias al *objeto-utensilio* el cual podría ser la cámara que traduce a este en imagen o aquella diminuta rendija en la que da la oportunidad de reconocerse como materia en medio de la obra. Pero al mismo tiempo cuando este se llega a sexualizar, en otras palabras; cuando el *cuerpo-acción* genera condiciones para un actor sexual dentro del momento en el que la cámara yace su accionar sobre este se transforma automáticamente en *cuerpo-sexuado*.

He tratado de desarrollar los objetivos planteados en este texto presentando el cuerpo como algo *informe* que dilucida claramente su sexualidad en forma de imagen y busca las significaciones que puede llegar a tener. Además, trato de colocar a la cámara como el utensilio que permite el fraccionamiento en gran parte de mi producción ya que este mismo interés por la ruptura del espacio, materia, tiempo, hace que sus límites se multipliquen mediante las lecturas posibles que brinda reconociéndose a sí mismo como un todo que se modifica

dependiendo de su auto entendimiento, como una masa que muta, que cambia conforme las posibilidades que puede brindar el *cuerpo-objeto*.

Esta investigación busca evidenciar al cuerpo como espacio de acción para el arte. La mirada como presencia que regula y determina la exégesis del mismo mediante su análisis tratando de dilucidar su multiplicidad y su constante modificación. La acción se genera de varias vertientes; como la que se produce al momento de que el cuerpo se convierte en acción y la acción que recae sobre este en el preciso momento en que se convierte en imagen.

Creo muy pertinente regresar al debate de cómo el estudio del cuerpo puede generar una plataforma para la producción artística, tomando en cuenta que este tema lleva produciendo miles de diálogos tan viejos como el arte mismo, sin embargo, sugiero un trabajo incubado desde un punto de vista personal, que se genera a partir de mis intereses que nacen desde los medios audiovisuales. No hablo de una perspectiva antropológica, sino que parte de teorías muy específicas ya puestas en escena desde varios enfoques. Recalco que busco que esta investigación se apunte en estos debates, tratando de profundizar en los aspectos subversivos de los objetivos planteados y que sirva de referencia para futuras investigaciones del cuerpo tratado a partir del *objeto-utensilio* como elemento fragmentario para lograr la idea de *abyección* tomándola como una ilusión mutiladora, ya que abre las posibilidades de desdoblamiento y mutación que se producen desde la misma acción de convertir a la materia en imagen, haciendo que llegue el momento en el cual esta mirada se revierte hacia nosotros.

6. BIBLIOGRAFÍA

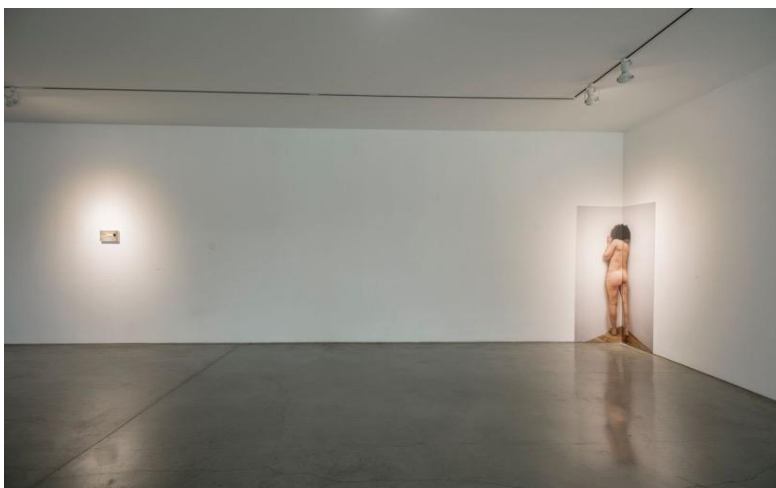
- Sartre, Jean Paul. El ser y la nada. Iberoamericana Traducción: Visatoro, M. Buenos Aires, 1954.
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Traducción: Sala-Sanahuja, Joaquim. Paidos, Buenos Aires, 1980
- Zapata, Cristóbal. Paccha. Piel de Navaja. Monsalve Moreno, Cuenca-Ec 2007
- Maluenda Toledo, Dayana Carolina. Pornokitsch: El cuerpo femenino como fetiche Editorial de la Universidad de granada, España, 2010
- Sontag, Susan. Estilos Radicales Traducción: Eduardo Goligorsky (s/l, s/f). <https://somoslxpiratas.files.wordpress.com/2017/05/estilos-radicales-de-susansontag.pdf>
- Jacques Lacan, Seminario 11 Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre Paidos, Barcelona. 1964
- Artículo por Seiyu, Madrid, s/f <http://seiyu.es/maykel-lima-algo-mas-quefotografias-distorsionadas/>
- Sontag, Susan. Sobre la fotografía, Traducción de Carlos Gardini Alfaragua, México 2006
- Krauss, Roselind. El Inconsciente Optico, Colección Metrópolis, Traducción de J. Miguel Esteban Cloquell (s/l, s/f).
- Cienaga, Ericka. Mutilaciones del Cuerpo. (s/l, s/f).
- Biemel, Walter. Sartre: Interpretación del cuerpo PHILOSOPHISCHES INSTITUT . Madrid. (s/f).
- Bataille, Georges: Diccionario crítico, extraído de La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2003
- Wantuch, Waclaw. AKT2, (Olszanica, 2006), Prólogo del libro

5. ANEXOS

- Anexo 1
Salomé Dávila Grijalva
Exposición Micro historias.



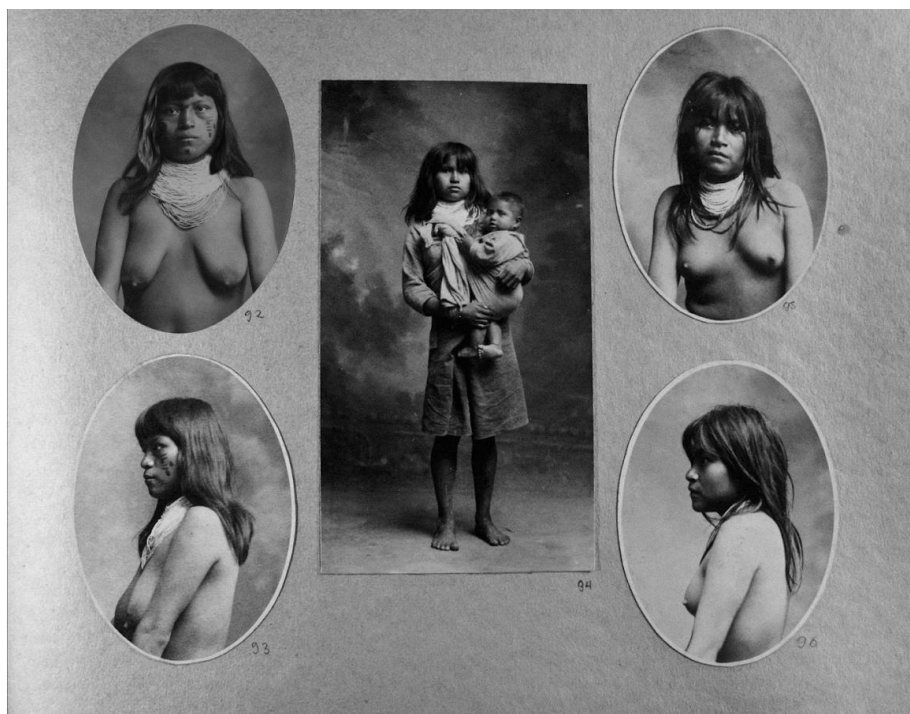
- Anexo 2
Karina Svriski
Los pliegues de las fotos



- Anexo 3
José Domingo Laso
Postales de Quito

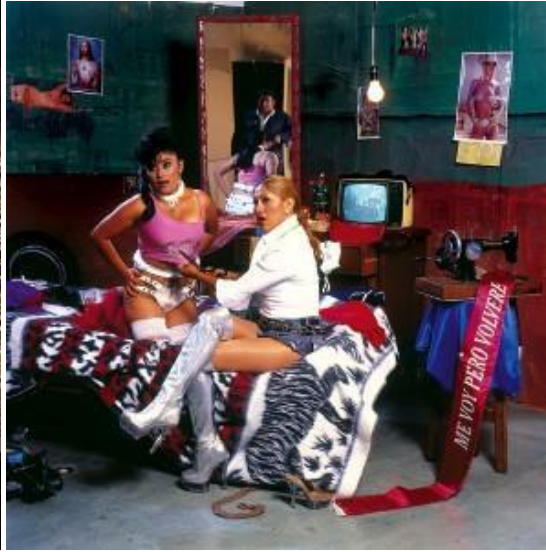


- Anexo 4
José Domingo Laso
Album Antropometrico



- Anexo 5
Miguel Alvear

Divas de la Tecnocumbia



- Anexo 6
Gabriela Chérrez

Los secretos de ambar



- Anexo 7
Gabriela Chérrez

Ardo por un semental que me llene tod



- Anexo 8
María José Machado
Grabados Corporales



- Anexo 9
María José Machado
Yahuarlocro



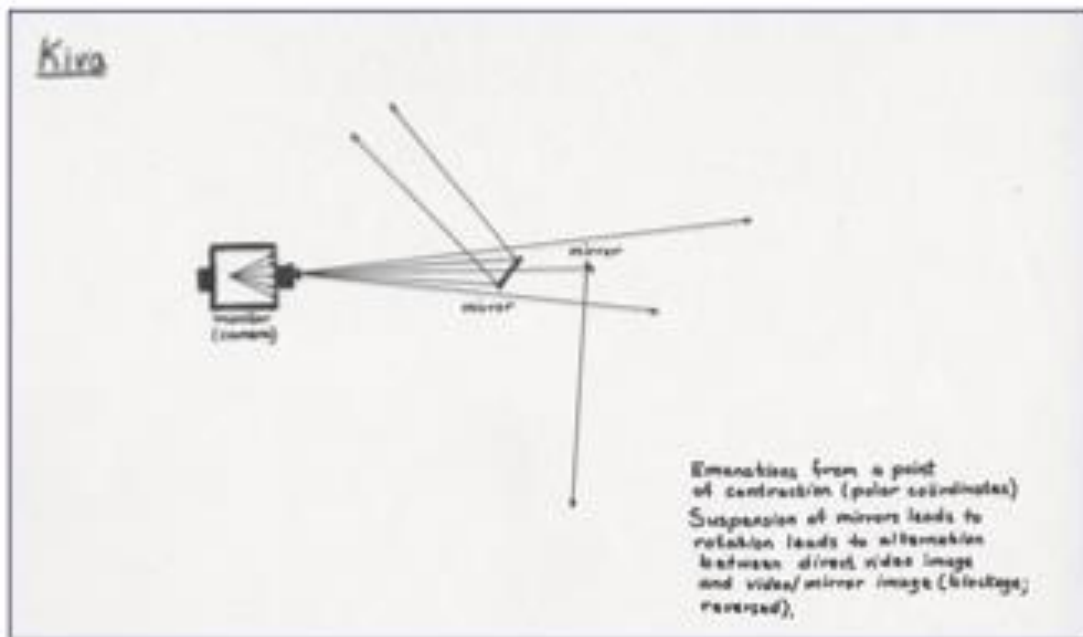
- Anexo 10
Wilson Paccha
Manual de zoología fantástica



- Anexo 11
Robert Mapplethorpe
Gregory Hines

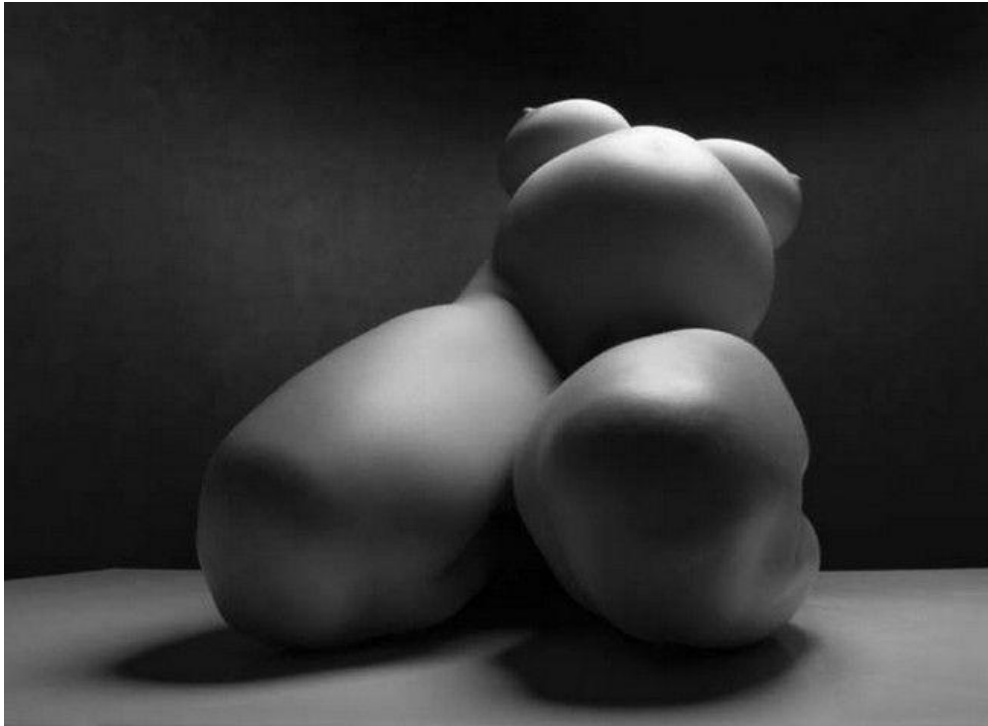


- Anexo 12
Peter Campus
Kiva



- Anexo 13
Waclaw Wantuch

Akt

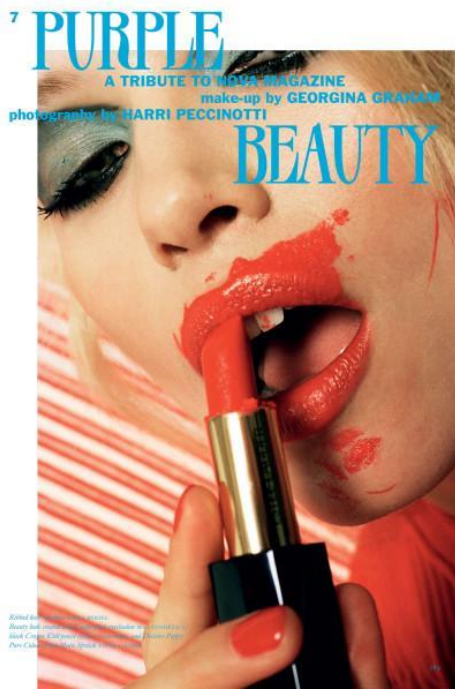


- Anexo 14
Maykel lima

RS-10-4



- Anexo 15
Harri Peccinotti
Cover Purple



- Anexo 16
Jeff Koons
Pink Panther

