



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Visuales

Presentación artística

De C5 a T1

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Artes Visuales y Aplicadas

Autor/a:

María Gracia Naranjo Aguinaga

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, María Gracia Naranjo Aguinaga, 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 (nombre de la carrera que cursa). 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

Sara Baranzoni
Tutor del Proyecto

Ilich Castillo
Miembro del tribunal de defensa

Juan Carlos Fernández
Miembro del tribunal de defensa

Resumen

De C5 a T1 es una investigación del cuerpo que surge a partir de la plexopatía braquial, una patología que me afecta. La elaboración artística realizada permite la indagación de las diferentes sensibilidades que atraviesan al cuerpo anómalo y de cómo la perspectiva médica se contrasta con la performatividad corporal, al no estar categorizado como normal. En ese sentido, la diferencia se vuelve una instancia de creación. Mediante cartografías basadas en la memoria corporal y la sintomatología que presenta la plexopatía braquial, se genera un atlas personal, que se compone de las múltiples imágenes y asociaciones de elementos que la investigación devela procesualmente. Es un work-in-progress que se nutre de la performatividad del cuerpo que constantemente se resiste a corregirse, se manifiesta como un cuerpo otro y es capaz de explorar su propia geografía irregular y disfuncional.

Palabras Clave: Cuerpo, Patología, Atlas, Cartografía, Memoria, Performatividad.

Abstract

From C5 to T1 is an investigation of the body that arises from brachial plexopathy, a pathology that affects me. The artistic proposal carried out allows the investigation of different sensitivities that cross the anomalous body and how the medical perspective is contrasted with body performativity, when it is not categorized as normal. In that sense, difference becomes an instance of creation. Through cartographies based on body memory and the symptoms presented by brachial plexopathy, a personal atlas is generated, which is made up of the multiple images and associations of elements that the investigation reveals processually. It is a work-in-progress that thrives on the performativity of the body that constantly refuses to correct itself, manifests itself as another body and is capable of exploring its own irregular and dysfunctional geography.

Key Words: Body, Pathology, Atlas, Cartography, Memory, Performativity.

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	6
ÍNDICE DE IMÁGENES	7
INTRODUCCIÓN	9
ORÍGENES	11
GENEALOGÍA Y ANTECEDENTES	13
PROCESO PREVIO	24
APROXIMACIÓN DE PROPUESTA ARTÍSTICA	30
1. <i>Sintomatología: introspección de anomalías del cuerpo desde el movimiento y sonido</i>	30
2. <i>Diagnóstico: representación del cuerpo en el mundo de la medicina y la exploración de nuevas narrativas expandidas de la imagen</i>	35
3. <i>Tratamiento: reinventar el cuerpo</i>	44
PROYECTO EXPOSITIVO	49
FECHAS	54
FLYER	54
MONTAJE FINAL: APROPIACIÓN DEL ESPACIO Y SÍNTESIS DE PROCESOS PREVIOS	55
<i>Entrada desnivel</i>	55
<i>Texto curatorial</i>	56
<i>Sala principal</i>	58
REGISTRO	69
EPÍLOGO	76
BIBLIOGRAFÍA	83

ÍNDICE DE IMÁGENES

FIG. 1: CARTOGRAFÍA INICIAL.....	12
FIG. 2: <i>IN AND OUT</i> . LOUISE BOURGEOIS, 1995. METAL, VIDRIO, YESO, TELA Y PLÁSTICO. MEDIDAS VARIABLES.	14
FIG. 3 Y 4: <i>THOUGHTS – MONSTERS & EXPERIMENTS</i> [PENSAMIENTOS – MONSTRUOS Y EXPERIMENTOS], JOSÉ HIDALGO-ANASTASIO, 2013-2014. INSTALACIÓN DE OBJETOS Y DIBUJOS/TÉMPERAS SOBRE PAPEL.	16
FIG. 5, 6, 7: <i>DANCING SOUTHWARD</i> . SANTIAGO REYES. GALERÍA NO LUGAR, 2017.....	18
FIG. 8, 9, 10: <i>56 DÍAS</i> , GABRIELA FABRE, INSTALACIÓN DE DIBUJOS, DIMENSIONES VARIABLES, 2013.	21
FIG. 11 Y 12: <i>BAILANDO PARA RESTAURAR UNA LUNA ECLIPSADA</i> , LAURA CORRAL. INSTALACIÓN SONORA Y ARTE: LIV TIRATH, 2014.....	23
FIG. 13 Y 14: PROCESO DE ABSTRACCIÓN DE ARCHIVO FAMILIAR EN PHOTOSHOP.....	25
FIG. 15, 16, 17, 18: PROCESO DE TRADUCCIÓN EN ESCULTURA.	27
FIG. 19, 20 Y 21: PRUEBA 2 DE MARCO DEFORME.....	29
FIG. 22: CUADROS DE VIDEOS DE EXPERIMENTACIÓN DE CUERPO-BICHO.....	30
FIG. 23 Y 24: MESA MÓVIL DE PVC.....	31
FIG. 25: PLANO CENITAL DEL ESPACIO DE MONTAJE PARA LA INSTALACIÓN SONORA.....	34
FIG. 26, 27, 28, 29: <i>NERVIOS</i> . BRAZO DE LONA EN BASE A MAPA Y RECORRIDO SENSORIAL DEL MIEMBRO SUPERIOR IZQUIERDO.	37
FIG. 30 Y 31: ELECTROMIOGRAFÍA 2017.....	39
FIG. 32: PLANO CENITAL DE C5, C6, C7, C8 Y T1.	40
FIG. 33: TOPOGRAFÍA ANATÓMICA DE BRAZO. ANATOMÍA DEL PLEXO BRAQUIAL. ARYDOL.COM.	40
FIG. 34: INERVACIÓN DEL MIEMBRO SUPERIOR PROVENIENTE DE C5, C6, C7, C8 Y T1. ARYDOL.COM.....	41
FIG. 35: ESQUEMA DE INERVACIÓN DEL MIEMBRO SUPERIOR PROVENIENTE DE C5, C6, C7, C8 Y T1. ARYDOL.COM.....	41
FIG. 36 Y 37: BIOPSIAS MUSCULARES.	43
FIG. 38: MAPA DEL ESPACIO EXPOSITIVO.....	50
FIG. 39 Y 40: FOTOS DEL PASILLO: RAMPA.	51
FIG. 41: SALA CONTIGUA.	52
FIG. 42: INGRESO A LA SALA PRINCIPAL.....	52
FIG. 43: SALA PRINCIPAL.	53
FIG. 44: DISTRIBUCIÓN DE OBRAS EN EL ESPACIO.....	53
FIG. 45: FLYER DE LA EXPOSICIÓN.	54
FIG. 46: <i>CUERPO-BICHO</i> CON FICHA TÉCNICA Y TÍTULO DE LA EXPOSICIÓN.....	55
FIG. 47: <i>CUERPO-BICHO</i> (DETALLE).....	55
FIG. 48: TEXTO CURATORIAL.	56
FIG. 49: SALA PRINCIPAL DESDE LA ENTRADA.....	58

FIG. 50, 51, 52: SALA PRINCIPAL, MONTAJE, <i>ESQUEMA DE C5, C6, C7, C8 Y T1 Y NERVIOS</i> .	60
FIG. 53: SALA PRINCIPAL, MONTAJE.	61
FIG. 54, 55 Y 56: OMUNCULO SENSORIAL (SALA PRINCIPAL, MONTAJE).	62
FIG. 57: SALA PRINCIPAL, INAUGURACIÓN.	63
FIG. 58: SILUETA DE CUERPO-BICHO (FRAME).	64
FIG. 59 Y 60: SILUETA DE CUERPO-BICHO (INTERACCIÓN DEL PÚBLICO).	65
FIG. 61: INTERACCIÓN DEL PÚBLICO.	66
FIG. 62 Y 63: REGISTRO FOTOGRÁFICO Y POEMAS (INSTALACIÓN).	67
FIG. 64, 65, 66, 67, 68: REGISTRO FOTOGRÁFICO.	71
FIG. 69: PANELES TRÍPTICO.	72
FIG. 70: PANEL I: MAPA CARTESIANOS DE HOMÚNCULOS (DETALLE).	73
FIG. 71, 72, 73, 74: PANEL II: LÁMINA DE ESQUEMA DE C5, C6, C7, C8 Y T1; MAPA TOPOGRÁFICO DEL MIEMBRO SUPERIOR IZQUIERDO .	75
FIG. 75: PANEL III: BIOSEÑAL DE ELECTROMIOGRAFÍA MIEMBRO SUPERIOR IZQUIERDO (DETALLE).	76
FIG. 76: SALA PRINCIPAL.	77
FIG. 77, 78, 79, 80: SILUETA DE CUERPO BICHO , INTERVENCIÓN PERFORMÁTICA DEL PÚBLICO.	79
FIG. 81: SALA PRINCIPAL, TRÍPTICO DE PANELES, SILUETA DE CUERPO-BICHO, NERVIOS SOBRE ESQUEMA DE C5 A T1 .	80

INTRODUCCIÓN

Mi búsqueda personal surge a partir de las discordias que me habitan, no solo metafórica sino también físicamente. “De C5 a T1” alude al nombre de los nervios cervicales que resultaron lesionados en mi cuerpo al momento de nacer. Incluso hoy en día, esta lesión repercute en mí, puesto que poseer diferentes niveles de sensibilidades físicas me ha condicionado a estar fragmentada y en constante desequilibrio. Mi cuerpo se divide en cuatro cuadrantes: arriba, abajo, derecho e izquierdo. En mi caso lo percibo así, precisamente en ese orden, por cuanto la importancia de cada cuadrante disminuye progresivamente. Cuando me refiero a que me desequilibro, es justamente por cómo estos cuadrantes se descompensan según su poca o mucha fuerza, lo cual se revela en la postura o forma de caminar.

Mi proyecto parte al desarrollar un atlas personal, el cual está atravesado por distintas etapas, no necesariamente lineales, pero sí como ejes que motivan instancias de creación. La referencia va al Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, obra iniciada en 1924 y compuesta de 60 tablas con más de dos mil imágenes, que propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos¹. El presente documento tiene una estructura fluida que se basa en la capacidad de expansión del atlas, de tal modo que permite que se puedan generar asociaciones de imágenes libremente,

La lectura del Atlas es abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente,

¹ Cristina Tartás Ruiz y Rafael Guridi García, «Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el atlas Mnemosyne», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, [S.l.], n. 21 (sep. 2013): 227. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>>.

y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori. La lectura de un Atlas constituye una auténtica deriva situacionista.²

Mediante el Atlas Mnemosyne, Aby Warburg formula una capacidad performativa de abordar la imagen y sus asociaciones, y es en este sentido que me posibilita generar un mapa de ideas y relaciones entre memoria, registro y percepción. El proyecto no se limita a hacer una referencia visual confrontando la representación de mi obra con los paneles negros que componen el Atlas de Mnemosyne, sino que me interesa precisamente la situación performativa que puede desencadenar. El Atlas Mnemosyne propone que las relaciones entre las imágenes son infinitas, es un work-in-progress que se complejiza y nunca termina. Por consiguiente, planteo que el espacio de montaje permita al espectador corresponder y asociar algunas obras. En este ejercicio me interesa expandir el ámbito de relaciones que existen entre los objetos que componen mi obra, no solo a través de mi experiencia corporal, sino también a través del público y su propia percepción.

La arqueología que conforma el Atlas ha empezado a configurarse a partir de una exploración de mi archivo fotográfico familiar, mis memorias visuales, y mi subjetividad, que pondré en relación para narrar mi corporalidad. Trazaré sus ejes en base a las siguientes etapas: sintomatología, diagnóstico y tratamiento. Estos términos, que se utilizan dentro del mundo de la medicina, componen las categorías que interpretaré desde mi sensibilidad. A veces me remitiré precisamente al mundo de la ciencia, pero en su mayoría, hablaré de mi experiencia corporal y de lo que significa tener una disfunción. Es preciso recalcar que esta narración no pretende agotarse únicamente en un discurso

² Tartás Ruiz y Guridi García, «Cartografías de la Memoria», 230.

experiencial, sino que es un pretexto, una metáfora de cómo la mente, la percepción y los estadios emocionales a veces también se vuelven disfuncionales, irracionales, o se salen de nuestro control. Es la torpeza del cuerpo y de la mente, que constantemente busca un norte, corregirse a sí mismo. A veces me resisto al caos, busco un contenedor, una cápsula, una cavidad, un sujetador, el control por encima del desorden. Sin embargo, en palabras de Lygia Clark, «el cuerpo bicho se abre como coliflor»³. Se resiste y se desborda.

Orígenes

El plexo braquial es una red nerviosa que se localiza en la base del cuello, y conecta la médula espinal con todos los nervios periféricos del brazo. A través de él se transmite toda la información motora y sensitiva del miembro superior. Esta estructura de nervios que compone C5, C6, C7, C8 y T1 son una serie de fibras que se conectan entre sí: estudiar su forma de representación a través de esquemas me hace identificar la visualización de una serie de elementos internos de mi cuerpo, que para mí resultan físicamente invisibles. Sin embargo, estos están presentes de manera permanente en mi sensibilidad, en cada una de mis acciones, cada pequeño acto de mi cuerpo está atravesado por esta extrañeza de descompensación. Constantemente pienso en cómo hacer una acción tan simple como levantar una taza para que esta sea lo más “normal” posible. En esa obsesión de actuar motrizmente normal, se superponen recuerdos de mi infancia, en los cuales mi familia fue quien educó mi cuerpo, al repetirme las instrucciones de la forma correcta en hacer acciones motrices cotidianas. Recuerdo que en esa pedagogía que me adoctrinaba, mi cuerpo se resistía. Mi brazo no cumplía con su función, mi cuerpo seguía derramándose y yéndose en contra de mi voluntad. Hoy en día me doy cuenta de que la

³ Suely Rolnik, «Lygia Clark e o híbrido arte/clínica», Concinnitas, n° 26 (2016): 105.

obsesión de querer corregir mi cuerpo es mía, está interiorizada; aquellas instrucciones que de niña me eran indiferentes, hoy me construyen, pero lo que quiero enfatizar en mi proyecto es la tensión que existe entre corregirme y mi cuerpo haciendo lo contrario. Dame cuenta de que soy la construcción de muchas voces y tengo un bicho que no se calla, que sigue desbordándose y abriéndose a su antojo.

Para reflexionar estos aspectos, partiré desde la búsqueda de mi archivo fotográfico para hacer un análisis de los elementos presentes en la memoria de una fotografía, para generar relaciones a partir de una cartografía: la forma de esta serán las posibles derivas que mi relato pueda tener. Mi análisis parte como una búsqueda hacia al pasado, una revisión de mi archivo fotográfico familiar, y en ese ejercicio empiezo a descifrar signos, materialidades, memorias e información que componen mi imaginario visual.

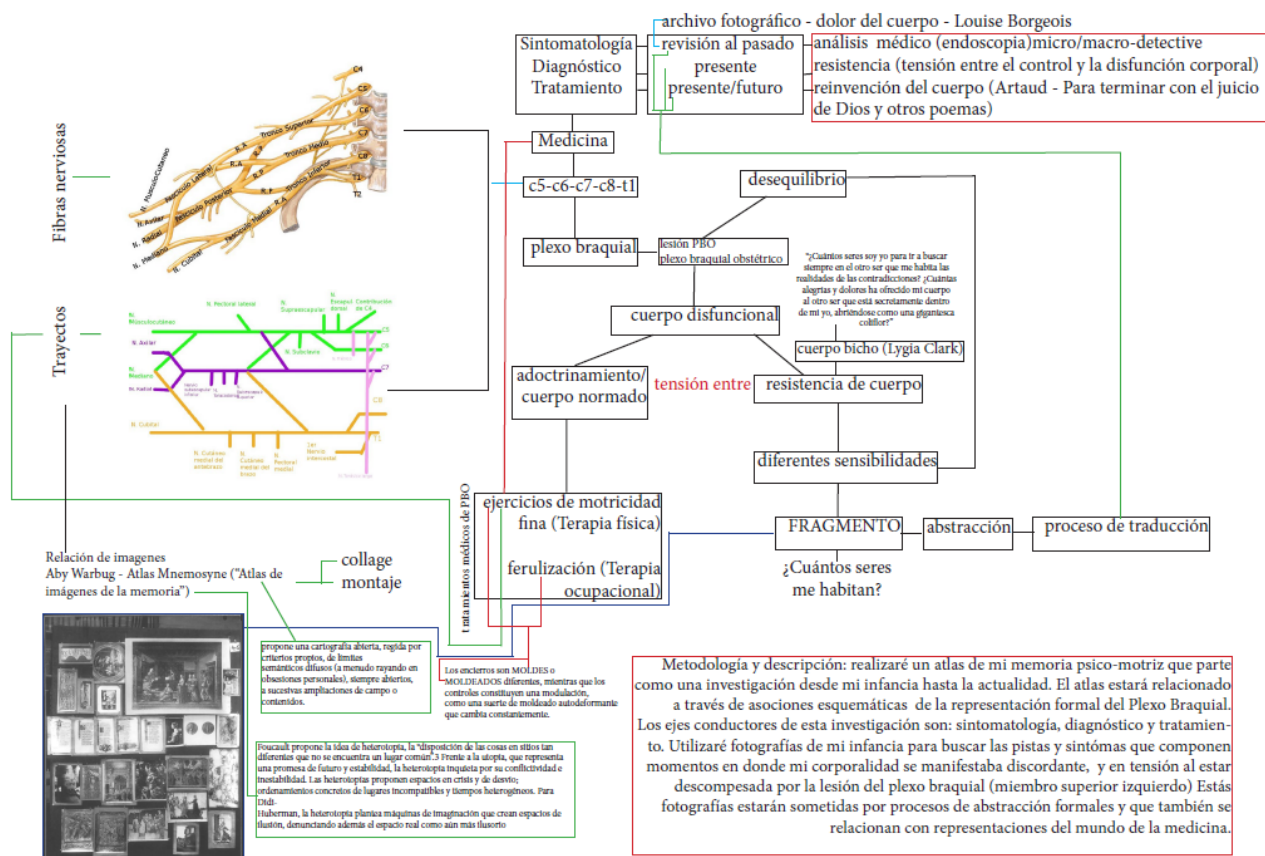


Fig. 1: Cartografía inicial

Genealogía y antecedentes

Uno de los textos que más me ha influenciado a lo largo de esta investigación, e incluso desde el inicio de mis preocupaciones artísticas, sin duda ha sido “El Híbrido de Lygia Clark” de Suely Rolnik⁴. Rolnik plantea cómo la obra de Lygia Clark es capaz de dar voz a las diferentes manifestaciones de su cuerpo. Cómo deja escapar sus sentidos para construir ficciones por medio de imágenes que componen su experiencia corporal. Esta red de imaginarios la he ido tejiendo con varios exponentes artísticos y teóricos que iré desarrollando en el transcurso de los siguientes capítulos.

En esta búsqueda también tomaré como punto de partida a la artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010). Su obra ha sido un antecedente importante en mis primeros trabajos. Bourgeois es reconocida por su trabajo escultórico que explora el psicoanálisis y feminismo. En su producción, el arte ha sido su recurso para abordar traumas personales, a través de la cual ella indaga en su memoria para expulsar el pasado. En su deseo de recordar y olvidar temporalidades, Bourgeois realizó una serie llamada *Celdas*, es una compilación de la trayectoria de la artista, que consta de 7 instalaciones en las cuales usa materiales diversos, incluyendo estructuras arquitectónicas como puertas y escaleras. Quiero enfatizar mi interés específico en la Celda *In and Out* (1995). En el desarrollo de esta obra, la artista investigaba el origen del arqueamiento del cuerpo que se produce durante la histeria. Indagaba en las respuestas fisiológicas que el cuerpo tiene ante sentimientos como la desesperación. La instalación consta de un escenario lleno de espejos y objetos reflectantes que distorsionan el cuerpo que yace tendido sobre una cama. Un cuerpo decapitado que expresa angustia. En las paredes de la instalación están colocados máquinas de triturar carne, en una posición estratégica, como si se tratara de cámaras de vigilancia. De alguna manera, se retrata la vigilancia y control del cuerpo.

⁴ Suely Rolnik, «El Híbrido de Lygia Clark» (s.f.). Disponible en: http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_el_hibrido_de%20lygia_clark.pdf.



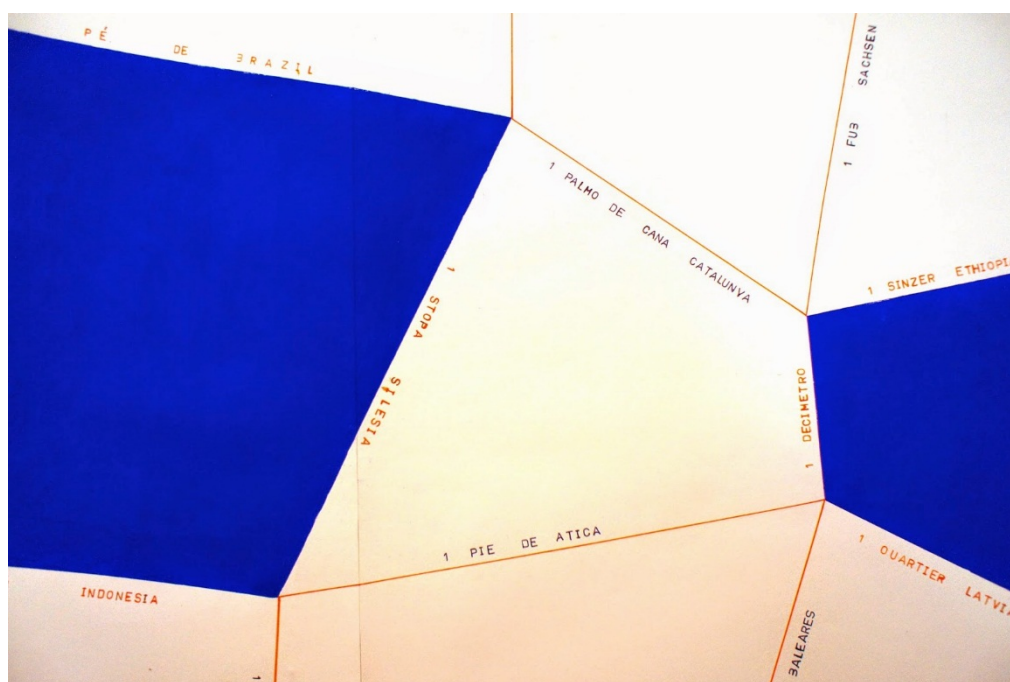
Fig. 2: *In and Out*. Louise Bourgeois, 1995. Metal, vidrio, yeso, tela y plástico. Medidas variables.

«Necesito mis recuerdos. Son mis documentos, tienes que contar tu historia, y tienes que olvidarla. Olvidas y perdonas. Eso te libera»⁵. En esta introspección hacia el pasado, Bourgeois logra exteriorizar estados mentales y corporales, la operación de recordar para olvidar a través del arte se vuelve una terapia. En ese sentido, su trabajo se relaciona con mi interés e investigación de mis antecedentes memoriales, en un intento casi de ritual, al habitar espacios mentales que ha configurado mi sensibilidad motriz.

Por otro lado, mis referentes también han sido dos artistas locales: José Hidalgo-Anastacio y Santiago Reyes, cuya obra me sirve como antecedente para empatar con mis procesos de investigación de forma estética, en el primer caso, y conceptual en el segundo.

⁵ Louise Bourgeois, *Dossier de prensa*, Guggenheim Bilbao (2016). Disponible en: <https://docplayer.es/20453314-Louise-bourgeois-estructuras-de-la-existencia-las-celdas.html>.

El trabajo de José Hidalgo-Anastasio parte de la construcción de una forma de imaginario de la abstracción pictórica con procesos de traducción y de convivencia con sistemas de gramáticas o medición. El artista elabora composiciones que remiten a representaciones de medición. Investiga los diferentes modos de medir que corresponden a códigos culturales, que a su vez representan puntos de referencia en el universo y en la Tierra. Busca diálogos con otros procesos; lecturas políticas y sociales, pero este no es su principal enfoque; sus intereses se vinculan más a exploraciones plásticas y estéticas.



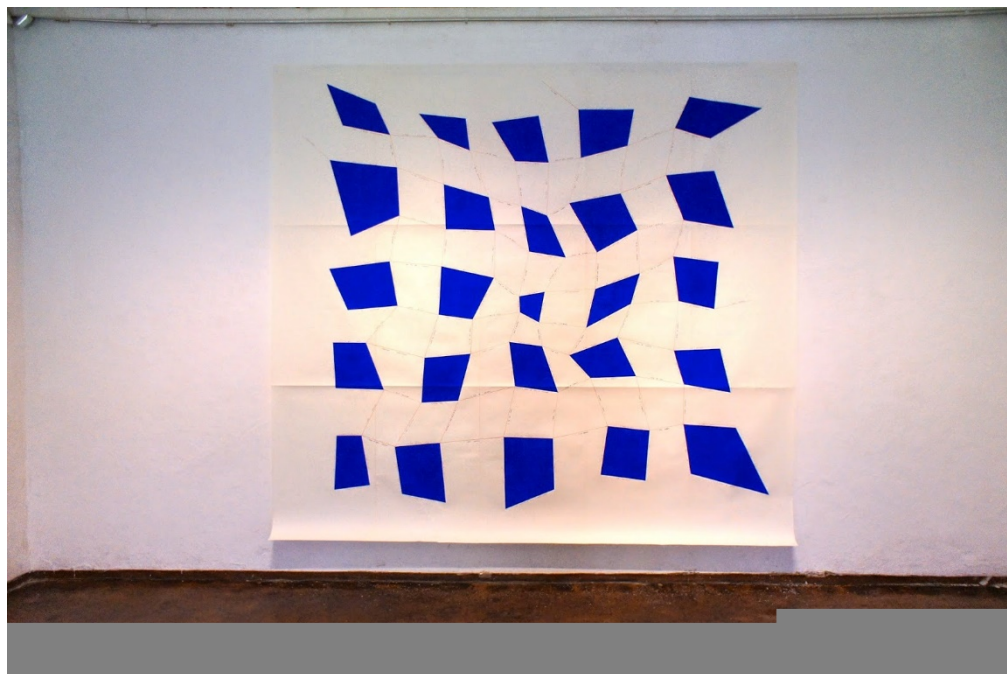


Fig. 3 y 4: *Thoughts – monsters & experiments* [Pensamientos – monstruos y experimentos], José Hidalgo-Anastasio, 2013-2014. Instalación de objetos y dibujos/témperas sobre papel.

Thoughts – monsters & experiments es un proyecto realizado específicamente para la XII Bienal de Cuenca, consiste en una instalación de dibujos-pinturas sobre papel y un objeto que exploran la relación entre sistemas de medición de referencia global y el acto de medir. Estos sistemas tienen como objetivo comparar dos objetos de acuerdo con sus características físicas. El artista fuerza una convivencia entre los diferentes modos de medición para realizar un estudio analítico y formal sobre la naturaleza y la creación de estándares que tienen como propósito generar conocimiento sobre los fenómenos físicos fundamentales de la Tierra. Así, Hidalgo-Anastasio reflexiona sobre la medición como una operación conceptual inherente al individuo y a la sociedad para así comprender el mundo que le rodea. Sin embargo, la existencia de una multitud de sistemas métricos para cuantificar un mismo objeto o realidad sugiere que se tratan de convenciones arbitrarias definidas y que varían de un país al otro, de un período a otro.

El artista contrapone estas diferentes normas de cuantificación del espacio y resalta la desviación que surge en la conversión entre uno y otro sistema

caracterizados por una subjetividad idiosincrática. Las obras de Hidalgo-Anastacio visitan y cuestionan la medida y el acto de medir como herramienta cultural e históricamente construida.⁶

Por su parte, Santiago Reyes se cuestiona acerca de las relaciones entre el individuo y la cultura, la permeabilidad de las fronteras que separan lo público de lo privado, la fugacidad de las relaciones humanas, la mutabilidad de las nociones de origen y de pertenencia, así como una conciencia de la temporalidad, la movilidad y el desplazamiento. En el plano temático, sus obras suelen partir de la referencia a vivencias íntimas y memorias personales, que el artista proyecta y pone a dialogar con el espacio social, mediante el uso del podio y estrategias de escenificación que dotan a sus obras de una teatralidad. «Lo que tengo claro es que mis performances están muy cerca de lo que pasa por mi cabeza, por mi vida y mi piel, son una especie de laboratorio continuo»⁷.



⁶ Rodolfo Kronfle Chambers, «Ecuador en la 12 Bienal de Cuenca», *Río Revuelto* (2 de abril 2014). Disponible en: <http://www.riorevuelto.net/2014/04/ecuador-en-la-12-bienal-de-cuenca.html>.

⁷ Santiago Reyes, entrevista: «Performance, corazón y cero pudor en la obra de Reyes», *El Tiempo* (3 de diciembre de 2018). Disponible en: <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/performance-corazon-pudor-reyes>.



Fig. 5, 6, 7: *Dancing Southward*. Santiago Reyes. Galería No Lugar, 2017.

El proyecto *Dancing Southward* inició en Hanói, Vietnam. El artista utiliza una camiseta blanca sobre la que escribe frases vinculadas con su ejercicio corporal, como “Prometo mi ritmo hacia el sur”, “Nadie me quita lo bailado” o “Recomienzo en mi punto final”. Reyes baila en relación con las arquitecturas por donde atraviesa: salta huecos, pasa por estrechos pasajes y cruza puentes. Solo cuando ha empezado a sudar y la tinta de las letras de su camiseta se ha corrido, él se detiene. Su cuerpo se transforma en un cadáver exquisito. Detrás de la música baila un cuerpo, atraviesa la ciudad hacia el sur guiado por una brújula y su intuición. Cruza el concreto y toma caminos visibles e invisibles, el sudor se filtra en la camiseta y transcribe el movimiento, el ritmo y el tiempo -en vida-.

La forma en cómo José Hidalgo-Anastasio usa medidas antropométricas y su interés ligado a los sistemas de traducción dialoga con mis intereses pictóricos por la abstracción, y también con el uso de lenguajes provenientes del mundo de la medicina, siendo este un vínculo por el cual el interés por el cuerpo y sus representaciones mediante sistemas de traducción se vuelve mutuo. Sin embargo, en el trabajo de Hidalgo-Anastasio cobra mayor protagonismo el sistema métrico más que el cuerpo. Mi enfoque se centra en lo segundo, ya que mi principal preocupación surge orgánicamente de las oposiciones y contradicciones de fuerzas que habitan en mi cuerpo. En cambio, la obra de Reyes genera una secuencia de sentidos que se articulan dentro del performance, sus acciones son un ejercicio catártico y personal. Dialogan de forma política sobre lo público y privado a través de intervenciones en donde su cuerpo forma parte del espacio y es un espacio en sí (territorio). “Bailando hacia el sur” (*Dancing Southward*) supone un cuestionamiento de la geopolítica al interpelar el norte y dirigirse guiado por la brújula que apunta al sur. «Para hacer bien el amor hay que venir al sur / para hacer bien el amor e ir donde estás tú / ¡sin amantes! ¿quién se puede consolar? / ¡sin amantes! esta vida es

infernale», como dice la letra de Rafaela Carra, una de las canciones que Reyes baila en el espacio público. En ese sentido, esta obra dialoga con mis preocupaciones relacionadas al cuerpo, la danza como elemento catártico mediante el cual el cuerpo es capaz de fluir y de cuestionar.

Otra exponente del arte ecuatoriano que me ha influenciado desde su obra es Gabriela Fabre (1984), artista guayaquileña cuya propuesta de trabajo es capaz de mostrar la vulnerabilidad de los seres humanos. En esta obra, *56 días*, Gabriela documenta por este mismo lapso de tiempo la manía obsesiva de lastimarse las cutículas de los dedos. Fusiona varios medios como el dibujo y el collage.



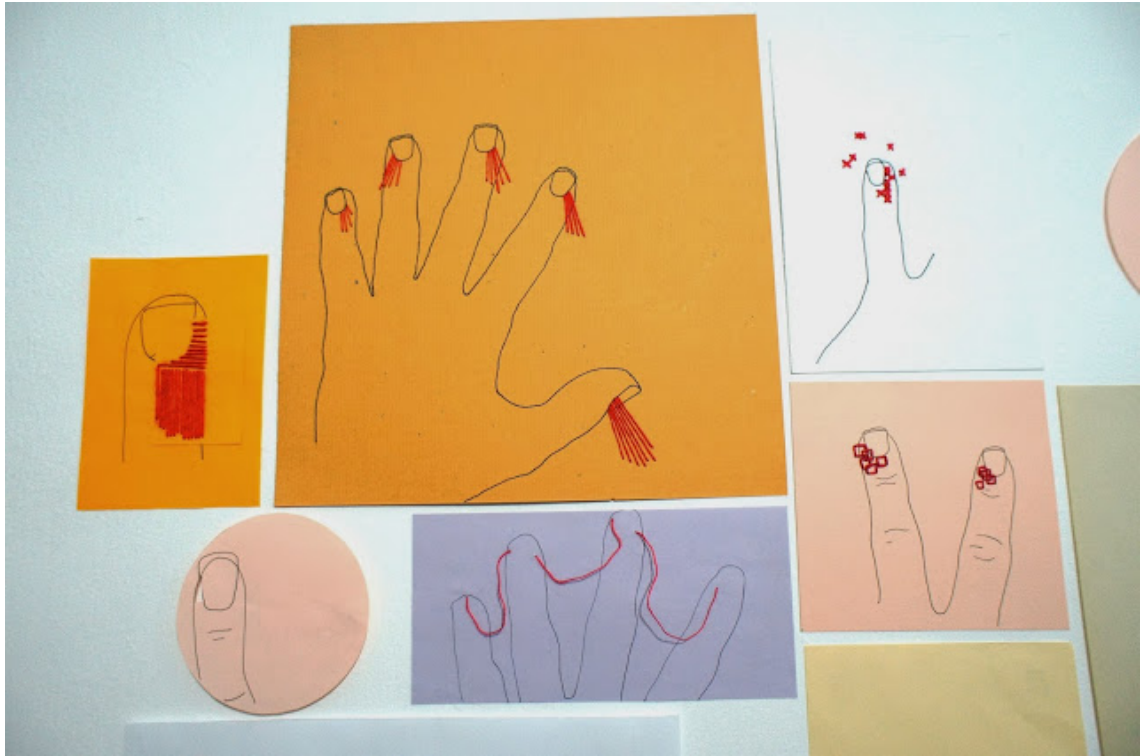


Fig. 8, 9, 10: *56 días*, Gabriela Fabre, instalación de dibujos, dimensiones variables, 2013.

Gabriela nos expone a su mundo interior de modo intenso pero dosificado. Nos da señas de conductas repetitivas y afectadas, una suerte de catarsis

mínima pero constante; como eso de hincarse la cutícula, una, dos, tres veces... Hasta sangrar, sentir que el cuerpo está vivo, pero no mostrarlo directamente, su registro es doble en cuanto somos testigos no de la acción sino de la sublimación de éstos: Dibujos heridos, cosidos, perforados, literalmente invadidos de rojos hilos, elaborados de forma delicada, remitiendo a esa manía de hincarse los dedos.⁸

La obra de Fabre se articula con mis preocupaciones, en la forma en cómo es capaz de mostrar su universo íntimo a través de acciones repetitivas y obsesivas. El registro de sus acciones convierte al cuerpo en un archivo que da testimonio de emociones, tales como la ansiedad. Estos momentos son los en que la artista es capaz de liberarse con gestos aparentemente mínimos, constantes pero potentes. En mi caso, el proceso de registro a través de exámenes médicos me lleva a compararlo con mi experiencia corporal, con mis síntomas. Me obsesiona buscar manifestaciones corporales en donde se evidencien escapes de micro-catarsis.



⁸ José Hidalgo-Anastacio, «Gabriela Fabre: Andrea Vivi Ramirez / Una habitación propia, Guayaquil», Rio Revuelto (19 de diciembre de 2013). Disponible en: <http://www.riorevuelto.net/2013/12/gabriela-fabre-andrea-vivi-ramirez-una.html>.



Fig. 11 y 12: *Bailando para restaurar una luna eclipsada*, Laura Corral. Instalación sonora y arte: LIV Tirath, 2014.

Para mí es muy importante la expresión corporal que surge del movimiento auténtico, una de mis referentes es Laura Corral. Bailarina quiteña (1987) quien empezó practicando teatro. Se dedica a la investigación del cuerpo como fuente de sanación, sabiduría y memoria. Se formó en danza Butoh con Rhea Volij en Buenos Aires, Argentina. Ha participado en festivales de arte en espacio público y colaborado en proyectos performativos. Incorporando video, instalaciones, texto y ruidos sus obras están entre la línea de la danza, instalación y el arte performativo.⁹ El butoh combina la danza, el teatro, la improvisación e influencias de las tradicionales artes escénicas japonesas; la danza moderna, la expresionista alemana. Este tipo de danza es inspirada de Jean Genet, el Marquis de Sade y el Teatro de la Crueldad de Antonín Artaud como respuesta a los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki.¹⁰ El butoh intenta romper estereotipos o

⁹ Laura Corral, «Biografía», *Arte Contemporáneo Ecuador*. <https://artecontemporaneoecuador.com/laura-corrall/>.

¹⁰ Lucila Verónica Cohen, «Problemas en la definición de la danza butoh» (texto de conferencia, IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, 2013): 3. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42657>.

patrones establecidos con una poética que se caracteriza por estar cargada de una profunda filosofía. Nunca ha sido un modo de expresión fijo o establecido, pero la autenticidad del butoh nace de su rechazo a lo completo y la estabilidad estética. Esto es llevado hasta el punto en que el butoh genuino es una imposibilidad, ya que es una expresión propia del cuerpo, del dolor corporal y del espasmo.

Proceso previo

Mi proceso de investigación surgió con el análisis estético de mi archivo fotográfico familiar: en este punto me interesaba descubrir los elementos, las formas, texturas y relatos que su composición y cualquier tipo de información que este archivo podría decir del pasado de mi cuerpo. Era una búsqueda en la cual pretendía recuperar información que habitaba en mi imaginario sin saber exactamente su procedencia. Indagar en el pasado fue un ejercicio que pudo abrir un espacio en el cual, en una primera instancia, inicia como una necesidad de experimentación. Dicho proceso me permitió inquirir en la creación de nuevas narrativas a través de la imagen.





Fig. 13 y 14: Proceso de abstracción de archivo familiar en Photoshop.

Abstraer significa: “formar mediante una operación intelectual una idea mental o noción de un objeto extrayendo de los objetos reales particulares los rasgos esenciales, comunes a todos ellos”.¹¹

El tratamiento de la imagen a través de Photoshop me permitió indagar en las formas de las extremidades humanas. El proceso que desarrollé con esta fotografía me llevó a detectar la sensación a través del color y la intención a través de la forma. Durante esta experimentación, me planteé salir del plano bidimensional. Explorar la elasticidad de la imagen con la consigna de perseguir el recuerdo aislado, la sensación perdida. Fue un proceso de búsqueda del síntoma, en el sentido de cómo una imagen es capaz de develarme indicios y señales de mis recuerdos con respecto a mi cuerpo y cómo esto se articula con la manifestación anómala que se produce con la plexopatía braquial.

¹¹ Real Academia de la Lengua Española, «Abstraer», *Diccionario de lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/abstraer>.



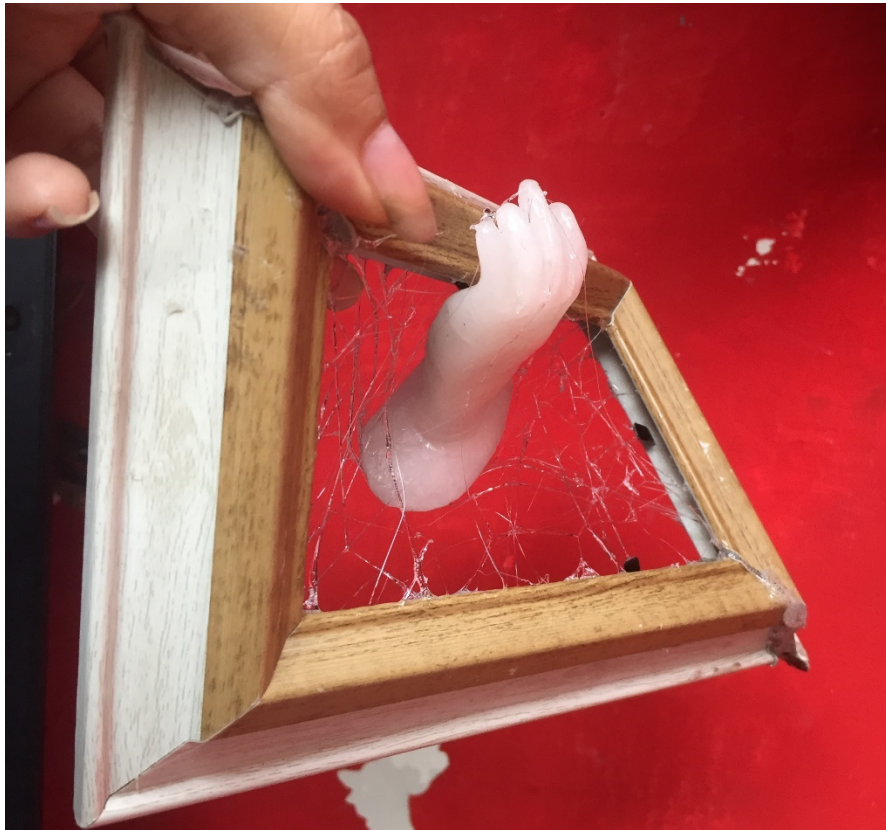
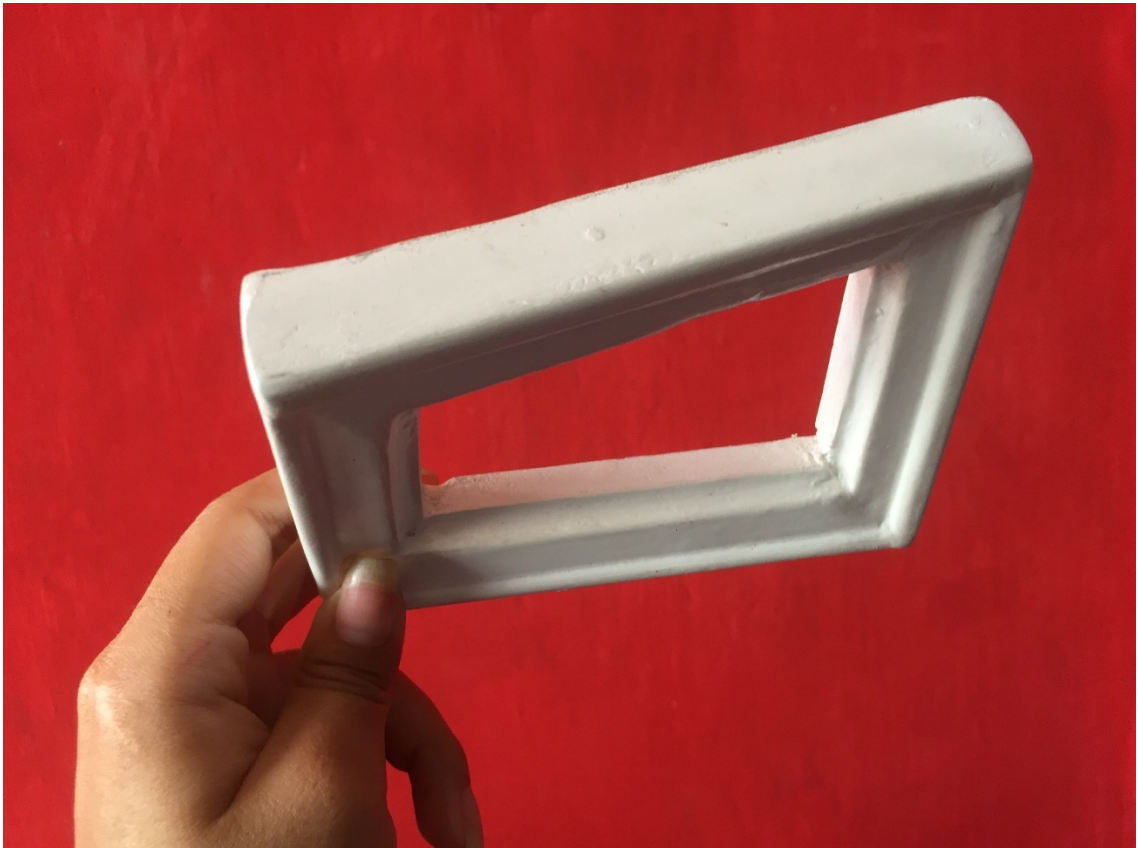


Fig. 15, 16, 17, 18: Proceso de traducción en escultura.



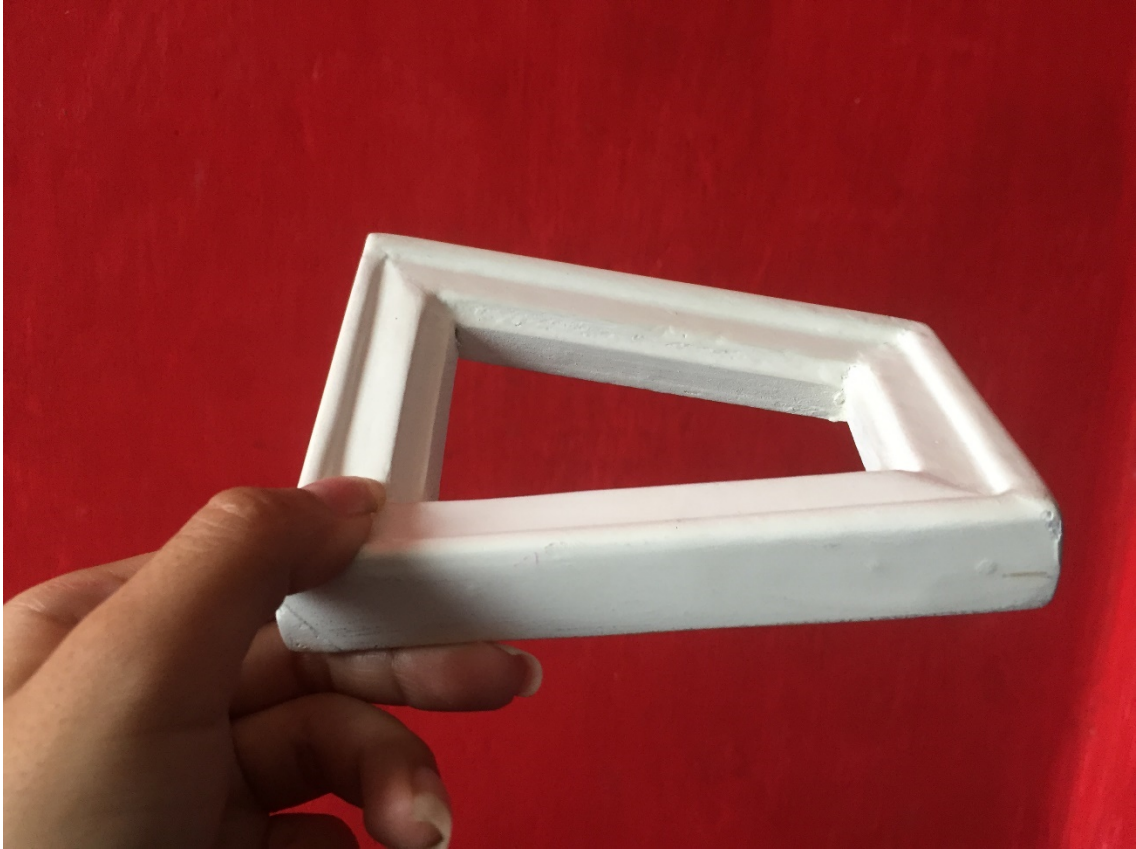


Fig. 19, 20 y 21: Prueba 2 de marco deforme.

En el proceso surgieron intuiciones como desarrollar marcos deformes, me interesaba este tipo de dispositivo en estas formas irregulares al intentar compaginar con la idea de un recuerdo borroso encontrado en una fotografía. Traducir un sentimiento de deformidad corporal en un soporte que brinda protección y estabilidad a una fotografía. Con el tiempo esta exploración fue mutando a la idea de férula que desarrollaré en los siguientes procesos de obras.

Aproximación de propuesta artística

1. *Sintomatología: introspección de anomalías del cuerpo desde el movimiento y sonido*



Fig. 22: Cuadros de videos de experimentación de Cuerpo-Bicho.

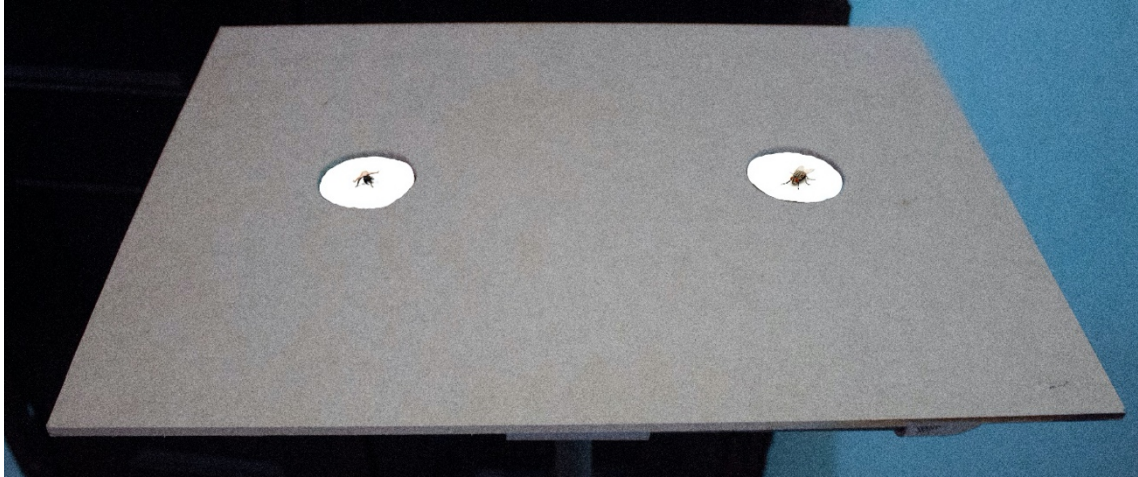


Fig. 23 y 24: Mesa móvil de PVC.

a) *Cuerpo-bicho* (Vista microscópica de mi sobre un trípode de PVC)

Video mono-canal e insecto

00:03:00

2019

¿Cuántos seres soy yo para ir a buscar siempre en el otro ser que me habita las realidades de las contradicciones? ¿Cuántas alegrías y dolores ha ofrecido mi cuerpo al otro ser que está secretamente dentro de mi yo, abriéndose como una gigantesca coliflor?¹²

Diferentes versiones de mí se manifiestan y descubro que no existe ese *yo*, sino que dentro de mi cohabitan una multiplicidad de posibilidades de ser. La paradoja se presenta cuando noto que me desbordo, que la versión que veo no corresponde a la idea en la que sustento mi identidad y me veo forzada a delimitarla y corregirla dentro los cuadrantes, de la línea recta vertical que apunta hacia el norte, evitando el encorvamiento de la línea que atraviesa mi columna producto de la pesadez. En ello siento la tensión y el miedo a desvanecerme, perder el sentido de lo que creo ser. Porque soy consciente de que somos el producto de las interacciones, no permanecemos estériles, sino que siempre nos contaminamos del otro. Somos la cantidad de veces que interactuamos con el mundo. Esta pieza, al estar en una rampa, obliga al espectador a adoptar una posición del cuerpo incómoda, debido a que para poder observar tiene que inclinarse y su cuerpo estará en desequilibrio. Me interesa la idea de compartir de forma experiencial en el espectador, el sentir breve de la inestabilidad del cuerpo. Al observar sobre la mesa móvil a desnivel (fig. 19) se encontrarán a dos bichos moviéndose de un lado a otro y atrapados en una circunferencia cada uno. El primer bicho soy yo en un tamaño diminuto (video monocal) y al costado estará un insecto enfrascado. (Fig.18)

Cuerpo-bicho surge bajo la lógica de construir una experiencia en donde el espectador esté desequilibrado. El cuerpo humano es un conjunto de tejidos y órganos, al poseer una lesión en un miembro, desencadena no solamente afección en la zona, sino que también afecta en la manera total un organismo. En mi caso he notado como la postura

¹² Suely Rolnik «Lygia Clark e o híbrido arte/clínica», *Concinnitas*, vol. 01, n° 26 (2015): 104. Disponible en: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/20104>.

de mi cuerpo tiende a inclinarse excesivamente hacia un lado u otro. Esto me remite a la idea de una balanza en la cual constantemente se intercambia el peso de cada lado y según eso varia su posición. Mi cuerpo se tambalea a lo largo del día por el cansancio de una forma exagerada. Este fenómeno se debe a lo que se llama *propiocepción*.

La propiocepción, sentido que informa al organismo de la posición de los músculos, es la capacidad de sentir la posición relativa de partes corporales contiguas. La propiocepción regula la dirección y rango de movimiento, permite reacciones y respuestas automáticas, interviene en el desarrollo del esquema corporal y en la relación de este con el espacio, sustentando la acción motora planificada. Otras funciones en las que actúa con más autonomía son el control del equilibrio, la coordinación de ambos lados del cuerpo, el mantenimiento del nivel de alerta del sistema nervioso y la influencia en el desarrollo emocional y del comportamiento.¹³

Esta obra estará al inicio de la exposición, me interesa que el espectador se ponga en mi lugar, sienta mi experiencia para poder iniciar su trayecto a lo largo de la muestra.

b) *Cracking Whispers*

Audio en instalación sonora

00:03:00

Así que él no existe siquiera, él solo aúlla, y este aullar no es idéntico a la existencia, al contrario, aullar es desesperanza, el horror inenarrable de esa instancia de iluminación cuando el condenado cae en cuenta de que ha sido

¹³ Francisco Tarantino, «Propiocepcion: introducción teórica», Efsioterapia.net (1 de noviembre de 2011), <https://www.efsioterapia.net/articulos/propiocepcion-introduccion-teorica>.

excluido de la existencia, y no hay camino de retorno. Él ha sido atrapado en un lugar sin escape, y todo duele, esa única cosa que todavía le pertenece le duele.¹⁴

Con esta obra exploro el sentido de la fragmentación en sus diferentes facetas. La disfunción en mi brazo provoca el movimiento entrecortado de una acción y el crujido de mis huesos. Esto es algo que solo yo lo puedo escuchar y sentir, me acompañan como voces internas, son tan íntimos como mis pensamientos y se manifiestan aleatoriamente. Son como bichos anunciando su presencia, recordándome constantemente que existen. Pienso en la idea de generar una especie de entorno que remita a un bosque que, en vez de ser bichos o animales, sea un ecosistema de sonidos de huesos al cruji.

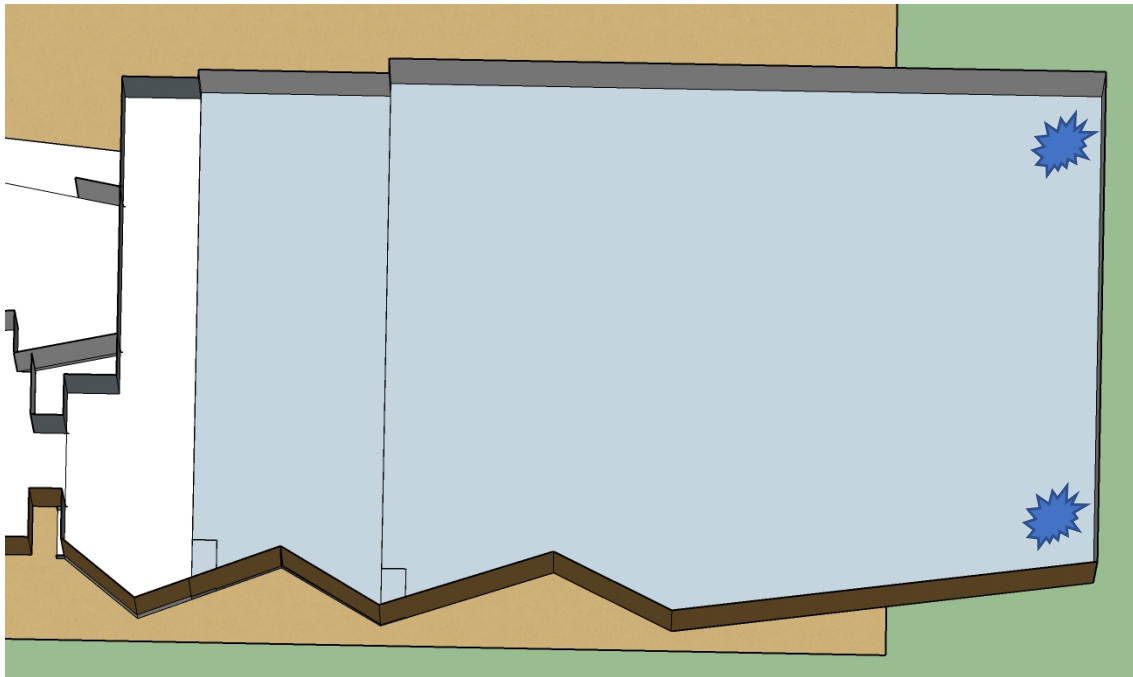



Fig. 25: Plano cenital del espacio de montaje para la instalación sonora.

 = Sonido de parlantes: coloqué en el plano a los parlantes intercalándose.

Esta habitación está dividida en tres niveles de suelo o gradas en un mismo espacio. Planteo colocar 4 parlantes en las esquinas más prominentes de la habitación. Mi

¹⁴ László Krasznahorkai, *Animaladentro* (Quito: Pinipedia, 2014): 11.

idea es invadir el espacio con contrastes. Es decir que en algunos momentos se escuchen silencios y que a veces estos sean interrumpidos por crujidos, estos pueden tener diferentes intensidades, a veces lo suficientemente fuertes para sorprender, y otras veces que sean murmullos de crujidos y que sea también a veces un diálogo entre dos parlantes (bichos). Un diálogo de murmullos que pareciera que solo entienden de su naturaleza los mismos, pero para los espectadores son incomprensibles sus conversaciones. En otros momentos podrán sonar los 4 parlantes y hablar a la vez, como una ola de sonido. Es decir que de izquierda a derecha o en recorrido circular intercalen los sonidos.

De esta manera, presento en las obras la contradicción que me habita y la esquizofrenia, si se quiere, de mis versiones contraponiéndose una con otra. De alguna forma también dialogo con Lygia Clark y su trabajo con el cuerpo híbrido cuando me cuestiono constantemente por los seres que me anidan, seres que me componen como sujeto.

2. Diagnóstico: representación del cuerpo en el mundo de la medicina y la exploración de nuevas narrativas expandidas de la imagen

En el año 2017 me realicé mi última Electromiografía, este examen consiste en insertan agujas en el miembro afectado para evaluar la capacidad motriz de cada nervio que componen a mi brazo. Los resultados la electromiografía, en un cuadro, sintetizan por región muscular y nerviosa el estado sensitivo. En la conclusión del examen se confirma la plexopatía braquial en tres troncos y niveles de sensibilidad normal. El examen contradice con mi sintomatología en el mismo resultado, al asegurar que existe una plexopatía braquial, inevitablemente la sensibilidad también estará afectada. Al indagar en este examen, comenzó mi investigación en las regiones musculares y sus conexiones nerviosas, estudié la taxonomía del brazo y pude materializar la clasificación

muscular al recorrer con mi mano derecha a mi brazo izquierdo. Minuciosamente acariciaba cada zona y corroboré que la topografía anatómica de mi brazo, esbozada en artículos de medicina (fig. 31) concordaba con mi experiencia sensorial. Noté que según estas divisiones cambiaba constantemente la intensidad de sentir una caricia. Con este ejercicio pude reconocerme como un espacio geográfico atravesado por diversidades de topografías e irregularidades. Mediante este ejercicio sensorial, desarrollé una serie de esculturas de tela terminan siendo una representación física de lo sensible, es decir, son homúnculos sensoriales. Su forma representa la intensidad del tacto en las diferentes zonas. A mayor tamaño, mayor sensibilidad, y viceversa. Son estas instancias las que me llevaron a la realización de las obras *Nervios*, *Homúnculo sensorial* y *Mapa cartesiano de homúnculos*.



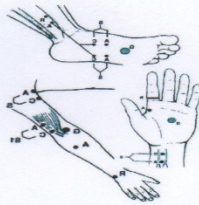
Fig. 26, 27, 28, 29: *Nervios*. Brazo de lona en base a mapa y recorrido sensorial del miembro superior izquierdo.

Nervios (prótesis de tela)

Lona, algodón y alambre

Medidas variables

2020



Velocidad de Conducción Nerviosa, Electromiografía,
Electroencefalogramas, Polisomnografías,
Potenciales Somatosensoriales, Auditivos Y Visuales

INFORME MÉDICO

PACIENTE:	NARANJO AGUINAGA MARIA GRACIA
EDAD:	20 AÑOS
MEDICO REFERENTE:	DR: EDGAR ROMAN
EXAMEN SOLICITADO:	ELECTROMIOGRAFIA +VELOCIDAD DE CONDUCCION DE MIEMBRO SUPERIOR IZQUIERDA
FECHA:	04 DE ABRIL DEL 2017

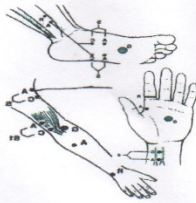
Actividad espontánea: No

Se realizó estudio electrofisiológico con registro de electrodos de superficie en miembros superiores con electrodos de superficie, estudiándose actividad motora y sensitiva nervio cubital, mediano nervio registro estimulación distal estimulación proximal Mediano Eminencia tenar Muñeca Flexura del codo. Cubital Eminencia hipotenar Muñeca Canal epitrocleoolecraneano .

En los nervios explorados se observó los siguientes resultados:

MIEMBRO SUPERIOR IZQUIERDO	
MEDIANO MOTOR	SENSITIVO
Latencia normal	Latencia normal
Amplitud normal	Amplitud normal
Velocidad de conducción normal	
Onda F inconstante	
CUBITAL MOTOR	SENSITIVO
Latencia normal	Latencia normal
Amplitud normal	Amplitud normal
Velocidad de conducción normal	
Onda F inconstante	
RADIAL	
Latencia normal	
Amplitud normal	
AXILAR	MUSCULO CUTANIO
Latencia normal	Latencia normal
Amplitud normal	Amplitud normal

Dirección: Av. Abel Romeo Castillo y Av. Juan Tanca Marengo
Torre Médica Mezanine 3 - 4
Telf.: 042 109128 / 2109204 / 088638642
GUAYAQUIL - ECUADOR



Velocidad de Conducción Nerviosa, Electromiografía,
Electroencefalogramas, Polisomnografías,
Potenciales Somatosensoriales, Auditivos Y Visuales

Los músculos se exploran con aguja concéntrica.

Electromiografía:

Se estudia: En miembro superior izquierdo los músculos, primer interóseo dorsal, abductor del pulgar, bíceps, tríceps deltoideo, trapecio, flexor del carpo, flexor del carpo cubital, extensor de dedos.

Actividad de inserción: Normal

Actividad espontánea: No

Al esfuerzo voluntario leve: PAUM (potenciales unidades motoras), amplitud y duración aumentada. **Al esfuerzo máximo:** Patrón neurógeno reclutamiento reducido de unidades motoras, trazado interferencial incompleto. Estos hallazgos fueron en todos los músculos estudiados

Conclusiones:

Los hallazgos de estudio de Neuro conducción mostró latencia amplitud y velocidad de conducción motora y sensitiva normales.

Electromiografía mostró datos denervación parcial crónica, lo cual nos sugiere afectación proximal la primera posibilidad es plexopatía braquial en sus tres troncos.

Todo estudio electrofisiológicos debe relacionarse con cuadro clínico

Sandra Jarrín Sánchez
MEDICO NEUROLOGO
Reg. 1461
Colegio 5477
I.N.H. - 826
Dra. Sandra Jarrín Sánchez
Médico Neuróloga

Dirección: Av. Abel Romeo Castillo y Av. Juan Tanca Marengo
Torre Médica Mezanine 3 - 4
Telf.: 042 109128 / 2109204 / 088638642
GUAYAQUIL - ECUADOR

Fig. 30 y 31: Electromiografía 2017.

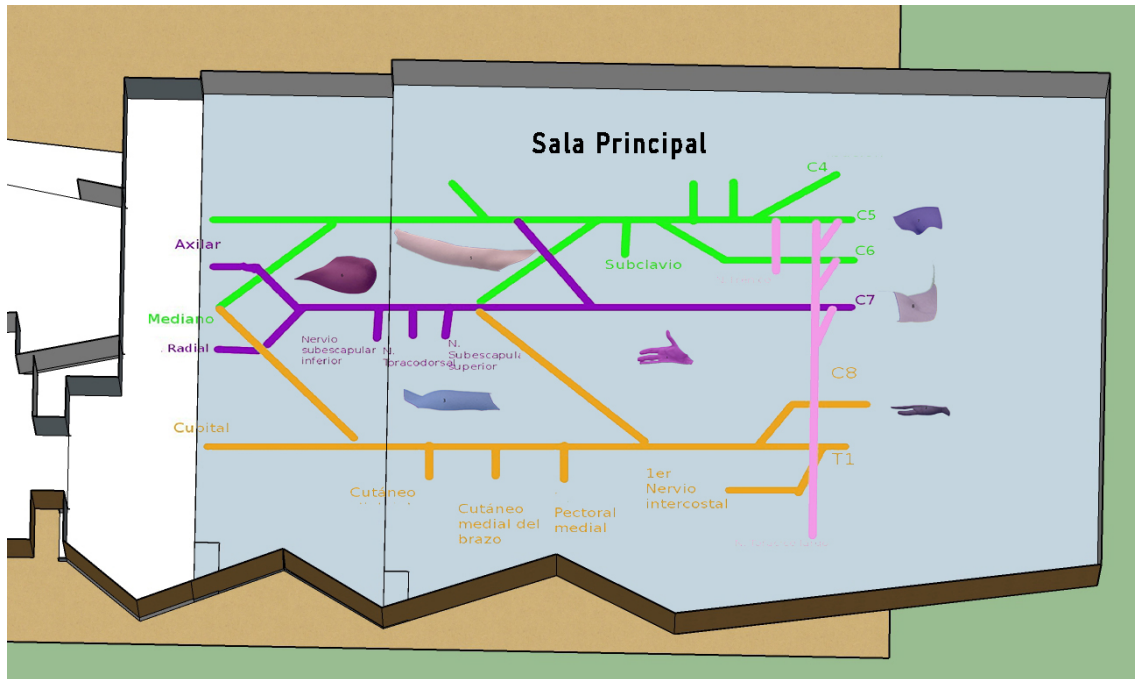


Fig. 32: Plano cenital de C5, C6, C7, C8 y T1.

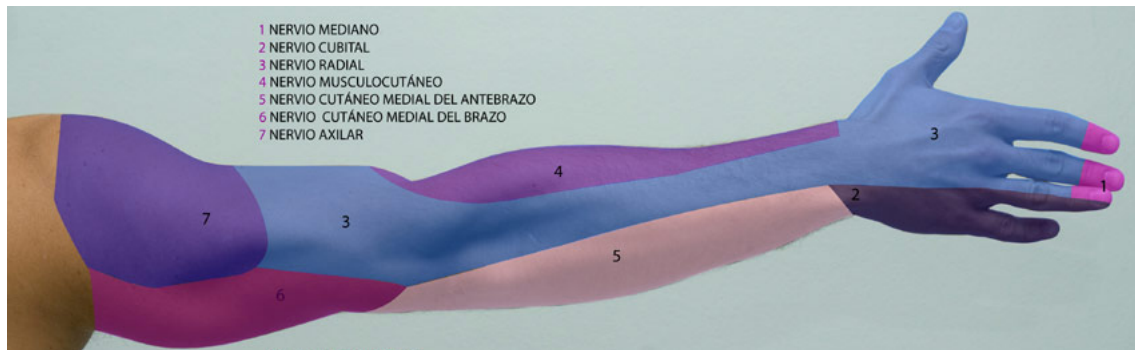


Fig. 33: Topografía anatómica de brazo. Anatomía del plexo braquial. Arydol.com.

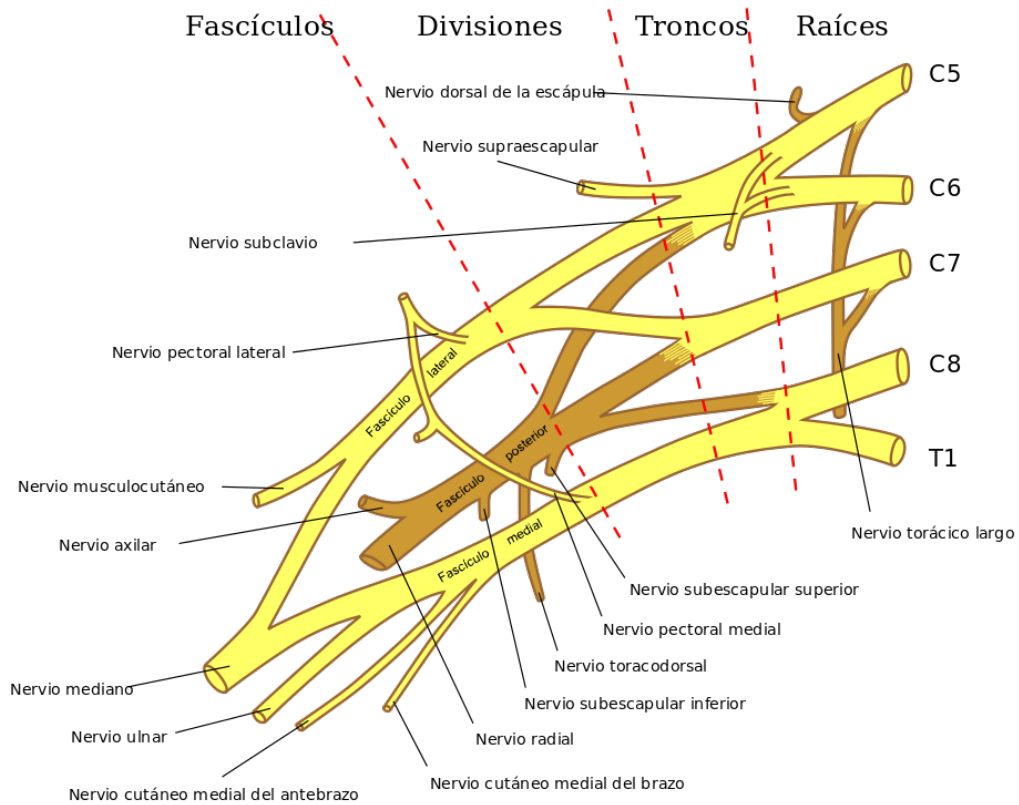


Fig. 34: Inervación del miembro superior proveniente de C5, C6, C7, C8 y T1. Arydol.com.

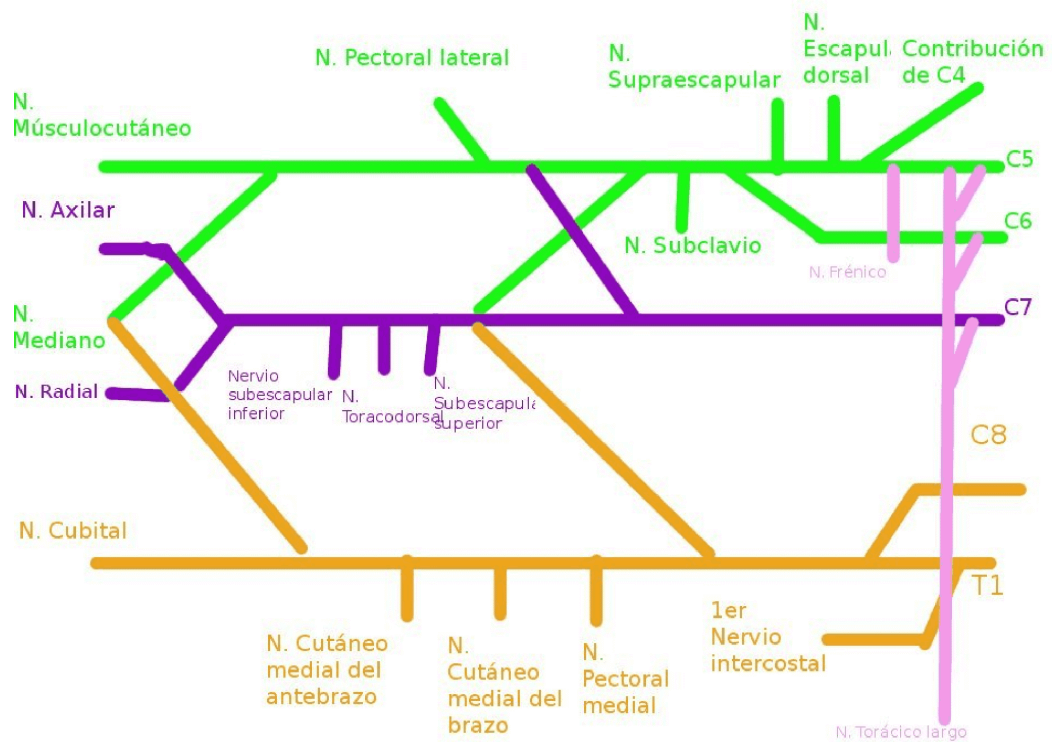


Fig. 35: Esquema de inervación del miembro superior proveniente de C5, C6, C7, C8 y T1. Arydol.com

C5, C6, C7, C8 y TI (Esquema del Plexo Braquial)

Cinta aislante

Varias piezas, medidas variables

2019

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos
y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad.
Entonces podrán enseñarle a danzar al revés
como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será
su verdadero lugar.¹⁵

En este fragmento de uno de los poemas de *Para terminar con el juicio de Dios* de Artaud, el autor obliga al lector a salir de su posición como espectador; y para eso, sostiene, es necesario amputar una parte del Yo, tamiz pútrido que nos fuerza a observar el mundo desde una perspectiva que considera el adentro y el afuera como estados inconexos entre sí. Artaud fue un poeta que escribía desde el dolor, desde su estado más sensible en el cual denunciaba constantemente al mundo de la medicina y al sistema capitalista. Pensar un cuerpo sin órganos, como dice Artaud, devuelve la libertad al ser. Al hacerlo le dota de locura que le permite estar fuera del control, de la norma y solo fluye. Analizo en esta idea la fragmentación de mi brazo, basada en el mapa topográfico de anatomía (fig. 31). Para esta obra trazaré un esquema con cinta aislante en suelo. Cada

¹⁵ Antonin Artaud, *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, (Buenos Aires: Ediciones Carcelén, 1975): 31.

escultura de tela (Nervios) estará dispuesta en el piso junto a un esquema de inervación del miembro superior proveniente de C5, C6, C7, C8 y T1 (fig. 33).

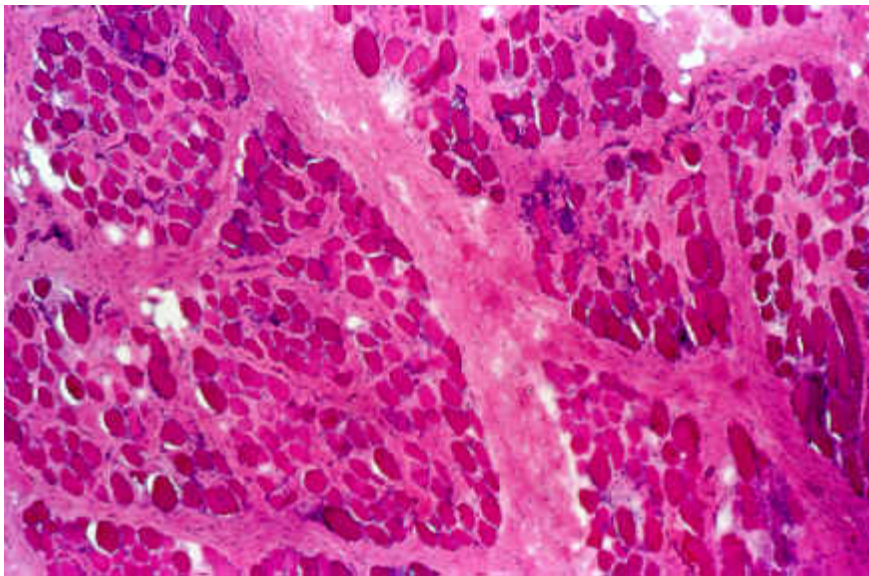
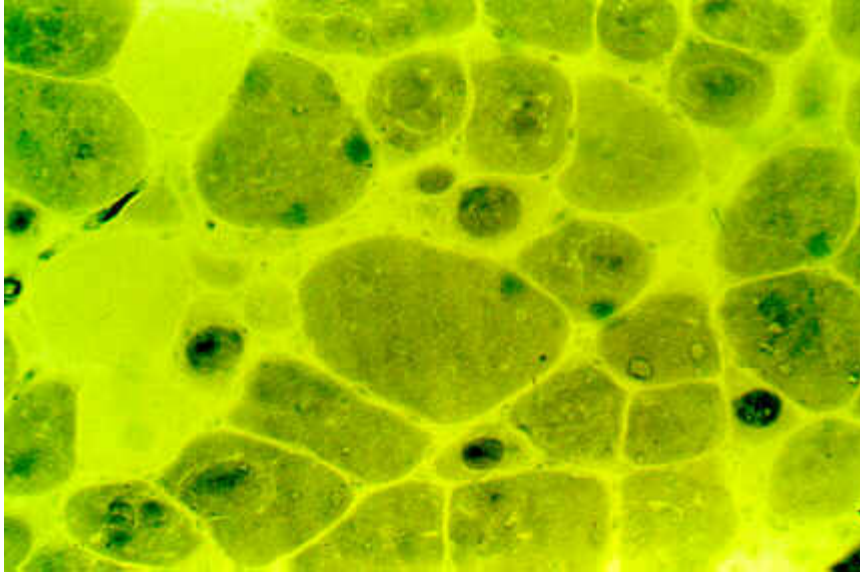


Fig. 36 y 37: Biopsias musculares.

In/out (Proyecciones macro de biopsias musculares)

Video mono-canal

00:05:00

2019

Parece que definir la fisiología como la ciencia de las leyes o de las constantes de la vida normal no sería rigurosamente exacto, por dos razones. Ante todo, porque el concepto de normal no es un concepto de existencia, susceptible de por sí de medición objetiva. Y luego porque lo patológico tiene que ser comprendido como una especie de lo normal, puesto que lo anormal no es aquello que no es normal sino aquello que es otra normalidad.¹⁶

Mediante este postulado quiero demostrar cómo el lenguaje y la construcción del imaginario de lo normal, anormal y lo patológico está organizado sistemáticamente para la comprensión de una realidad social, que se impone como verdad.

Exponer en escala gigante partes con anomalías musculares invisibles y microscópicas, me parece que es una forma de evocar el síntoma de quien padece una disfunción. Intentaré que esta obra tenga un potencial estético atractivo, no es mi intención caer un discurso de victimización, por el contrario, quiero enfatizar que dentro de lo que se puede catalogar como anómalo para el mundo de la medicina, puede resultar una experiencia corporal en la cual se pueden manifestar poéticas. Ver la diferencia como un portal que permite tener multiplicidad de realidades.

3. *Tratamiento: reinventar el cuerpo*

La tensión entre la figura actual del cuerpo-bicho que insiste por fuerza de costumbre, y los estados intensivos que se producen en él irreversiblemente, exigiendo la creación de una nueva figura. Dejarnos atrapar por el festín de la vida y de la muerte entrelazadas: lo trágico. La capacidad para habitar esta tensión puede constituir un criterio para distinguir modos de subjetivación.

Un criterio ético, puesto que está fundado sobre la expansión de la vida, ya

¹⁶ Georges Canguilhem, *Lo normal y lo patológico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971), 155.

que ésta se da en la producción de diferencias y en su afirmación en nuevas formas de existencia.¹⁷

Metamorfosis ortética (Serie de adaptaciones para utensilios cotidianos)

Foamy Moldeable

Varias piezas, medidas variables

2019

Así, el arte es una reserva ecológica de las especies invisibles que pueblan nuestro cuerpo-bicho y su generosa vida germinativa; manantial de oxígeno para el enfrentamiento con lo trágico. La permeabilidad entre esta reserva de heterogénesis y el resto del planeta varía según los contextos históricos. Su grado determina en qué medida el planeta puede respirar los aires de la reserva.¹⁸

En medicina, una férula es un dispositivo o estructura de metal, madera, yeso, cartón, tela o termoplástico que se aplica con fines generalmente terapéuticos o de rehabilitación como parte de terapia ocupacional. Este dispositivo me llama la atención en tanto que sirve para corregir la forma y ayudar en la funcionalidad motriz de un miembro. Dentro de esta categoría existen diferentes dispositivos que ayudan a un paciente a realizar diferentes acciones. De niña empecé a utilizar una serie de “adaptaciones” en utensilios como cubiertos o lápices de colores para poder compensar mi falta de motricidad fina, al usar objetos pequeños. Con esta obra planteo formar un ecosistema de formas en las férulas de adaptaciones, me interesan como dispositivo porque manifiesta de forma material la descompensación y desequilibrio que existen entre

¹⁷ Rolnik, «Lygia Clark e o híbrido arte/clínica», 105.

¹⁸ Rolnik, «Lygia Clark e o híbrido arte/clínica», 109.

un objeto y el cuerpo. El tamaño de una adaptación es equivalente a la incapacidad motriz, en este caso, de mi brazo.

La ferulización o enferulado efectivo de la mano exige evaluar de manera minuciosa el deterioro de la función de aquella y determinar con precisión lo que se requiere del ortético. En la confección de una ortesis para MS hay que considerar algunos principios generales: Simplicidad. Livianidad. Confort. Durabilidad. Cosmésis.

La ferulización efectiva debe cumplir con los siguientes aspectos: reposo y estabilización articular, protección articular y control de *posturas viciosas*.¹⁹

La férula pretende reactivar el cuerpo en su funcionalidad y forma, es un contenedor corrector que, desde la medicina occidental, permite la rehabilitación del cuerpo. Deleuze propone que «los encierros son moldes o moldeados diferentes, mientras que los controles constituyen una modulación, como una suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante».²⁰ Quisiera hacer una comparación entre la terapia ocupacional, sus dispositivos para corregir el cuerpo y cómo dentro de esta categoría de la medicina occidental, también se inserta la idea totalizante de corregir y controlar el cuerpo.

Georges Vigarello habla de cómo operan los dispositivos de control de cuerpo, y estos pasan de ser una preocupación netamente funcional, para convertirse también en una incomodidad estética para el sujeto social *normal*.

Ese desplazamiento de la mirada tiene consecuencias cruciales: la desviación y la deformación monstruosa son «desnaturalizadas», extirpadas del cuerpo anormal, para convertirse en propiedad perceptiva de los «Contactos mixtos,

¹⁹ Carlos Arce, «Ortesis de miembros superiores», Lima (2005): 2. Disponible en: http://arcesw.com/o_m_s.pdf.

²⁰ Gilles Deleuze, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», en *Conversaciones 1972-1990* (Valencia: Pre-Textos, 1999), 5.

de ese instante en que normales y estigmatizados comparten una misma situación social o, por decirlo de otra manera, se encuentran en presencia unos de otros». «Desomatizada», la deformidad se vuelve entonces un problema de comunicación, una patología social de la interacción, con sus inevitables consecuencias: malestar, evitamientos, incomodidad, negación del otro, «desintegración de las acciones cara a cara ordinarias», es decir, degradación -incluso negación- del derecho de cada cual al intercambio y a la inclusión social.²¹

Entonces el espectro de patología se complejiza al considerar que no es únicamente una disfunción física, sino que este se convierte en una otredad que afecta a un entorno normado y que debe ser extirpado. La patología no es únicamente personal sino que también es visto como un problema a nivel social, está atravesada por una mirada totalizante que configura los parámetros de forma y función corporal.

En ese sentido, la férula, no sólo corrige la función del miembro afectado, sino también su apariencia estética. Los dispositivos de corrección también son dispositivos de control social, que pretenden mantener un standard de orden normativo estético y funcional para producir.

El cuerpo también es un espacio socialmente construido donde se inserta la acepción del cuerpo como lugar donde el poder ejerce regulación, control y vigilancia; elementos fundamentales de la biopolítica.

Todos los centros de encierro atraviesan una crisis generalizada: cárcel, hospital, fábrica, escuela, familia. La familia es un "interior" en crisis, como lo son los de-más interiores (el escolar, el profesional, etc.). Los ministros competentes anuncian constantemente las supuestamente necesarias

²¹ Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, Georges Vigarello, eds., *Historia del Cuerpo III* (Madrid: Tauros, 2006), 251.

reformas. Reformar la escuela, reformar la industria, reformar el hospital, el ejército, la cárcel; pero todos saben que, a un plazo más o menos largo, estas instituciones están acabadas.²²

Así, parece perfectamente vigente y pertinente la consideración del cuerpo como lugar colonizado, traspasado, modelado por el poder pero que, a su vez, a través de un proceso de autoconciencia, resignificación y reapropiación, contiene la posibilidad de resistir.

Mi exploración se convierte en una endoscopia narrativa de cómo mi cuerpo se desenvuelve en mis actividades rutinarias, al estar siempre presente una dificultad y oposición en él. Me interesa abordar el cuerpo como lugar, como «primer lugar físico de la identidad personal»²³. Smith introducía el cuerpo en una taxonomía escalar de los espacios entendidos como lugares en los que el poder adquiere perfiles específicos y en los que, a su vez, se construyen formas de resistencia especializadas. La taxonomía comprende, de menor a mayor escala: el cuerpo, el hogar, la comunidad, la nación, la región y las fronteras de lo global. El cuerpo aparecía en ella como el nivel más elemental de penetración del poder, como el lugar en el que, en última instancia, todas las esferas de poder se concentran en el dilema de la vida y la muerte, el placer o el dolor; lo normal o lo anormal.

Pensando cómo se aplica esta taxonomía de poder en el cuerpo me pregunto: ¿las extremidades corporales tienen su propio centro de poder?, ¿Está nuestro cuerpo distribuido en cuadrantes jerárquicos (arriba, abajo/derecha, izquierda)? Si las extremidades de nuestro cuerpo están atravesadas por un dominio de poder, y como todo dominio, posee una resistencia: ¿Cómo se manifiesta esta resistencia de forma física en

²² Gilles Deleuze, Post-scriptum sobre las sociedades de control, Conversaciones 1972-1990, ed. por José Luis Pardo, Valencia: Pre-Textos(1999): 6.

²³ Neil Smith, *Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale*. Social Text, No. 33, 55.

cada una de mis extremidades; cómo bailar la danza de las vísceras sucias, ¿sangre pus y piojos reventados? ¿Cómo reinventar el cuerpo?

PROYECTO EXPOSITIVO

El espacio de exposición de mi proyecto será en las salas de grabación de Mz 14, ubicados en el primer piso. Al ser un espacio escondido como lo es mi memoria corporal, me permite indagar como si se tratase de una endoscopia narrativa. Su estructura arquitectónica irregular también admite que se genere una conexión con la idea de explorar un territorio interno y escondido de un organismo. Podría definir a mi proyecto como una especie de túnel, un recorrido hasta cierto punto onírico, en donde podría resumir que cada acción en mi producción e investigación, se ha hecho como si mirara a través de binoculares que permiten observar algo detallado en un espacio pequeño. En ese sentido, ha sido como una visión fragmentada: en primera instancia, de mi pasado. Luego, de un duro encuentro con mi corporalidad. Mis recuerdos son capsulas de relatos íntimos, y esta forma de ver mi historia es muy similar a la estructura arquitectónica del lugar. Las salas son un conjunto de habitaciones con extrañas proporciones, todas están conectadas formando un trayecto. El espacio en sí genera extrañamiento por sus formas irregulares e inclusive algunas salas no tienen sentido de existencia, son una especie de sobrantes arquitectónicos que cohabitan sin funcionalidad, pero forman parte de su composición. Yo detecto en este sitio desequilibrio en el piso. Atrofia en algunas paredes y fragilidad en sus acabados. Pero, sobre todo, un espacio funcional que se conecta entre sí como un tejido.

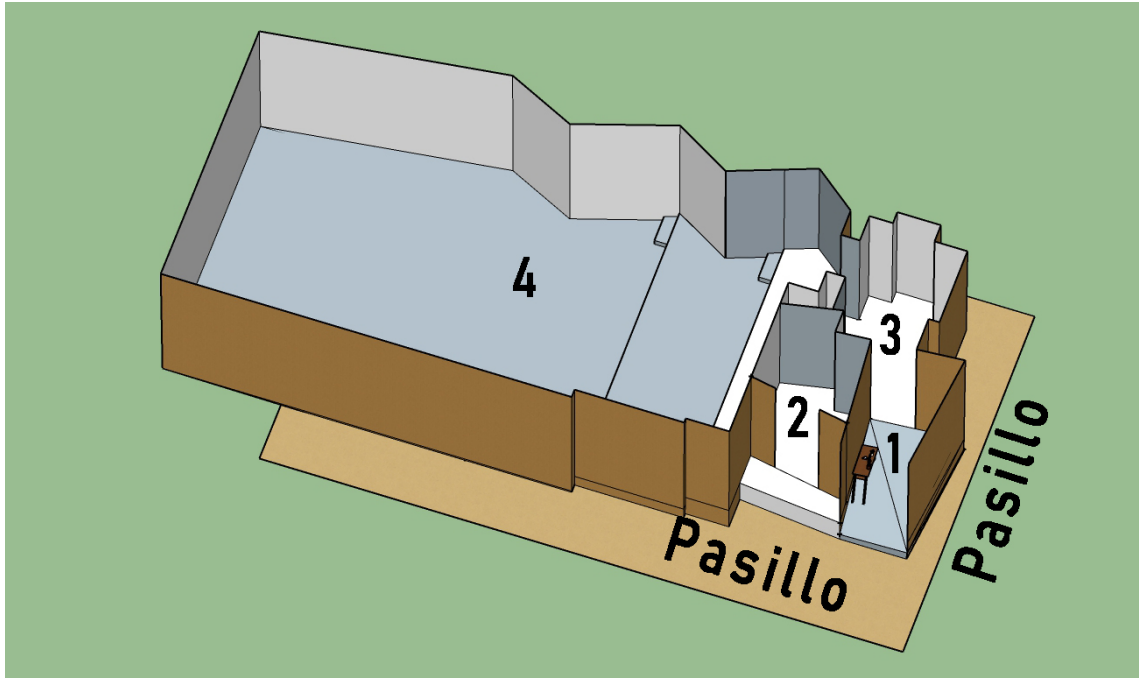


Fig. 38: Mapa del espacio expositivo.



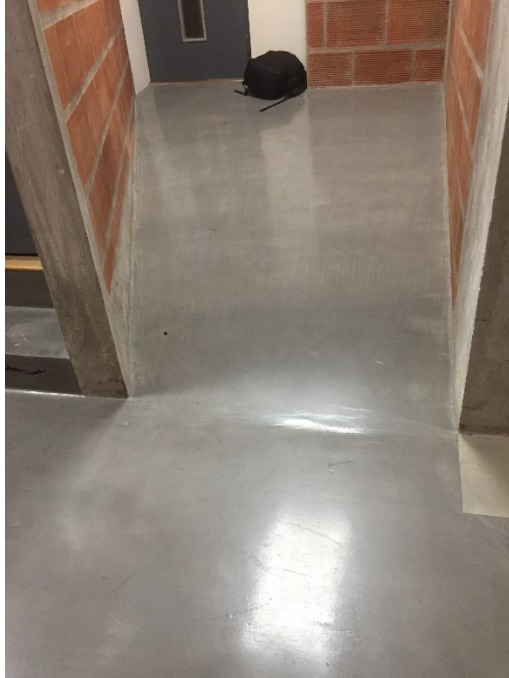


Fig. 39 y 40: Fotos del pasillo: rampa.

En esta entrada (Fig. 37 y 38) colocaré una mesa (50x36cm) junto a la pared derecha. En esta mesa estará colocado un dispositivo móvil, que reproducirá el video mono-canal *Cuerpo-bicho* para lo cual se requiere de conexión eléctrica. Se deberá colocar canaletas en el suelo para colocar una extensión eléctricas. Al frente de la obra *Cuerpo-bicho* estará ubicado el texto curatorial.



Fig. 41: Sala contigua.

En este espacio (Fig. 39) se colocará una luz parpadeante (Flash) que traspasará las ventanas que dan hacia la sala principal.



Fig. 42: Ingreso a la sala principal.



Fig. 43: Sala principal.

En este sitio (Fig. 41) se realizará el mapa lineal C5, C6, C7, C8 y T1 trazado en todo el suelo con cinta aislante (200x366cm). Se colocarán la serie de esculturas de tela *Nervios* distribuidas en el suelo. En cada una de las 4 esquinas de la sala estará colocado un parlante para la instalación sonora *Cracking Whispers* (Susurros Agrietados). Requiere de dos luces direccionales para iluminar las obras.

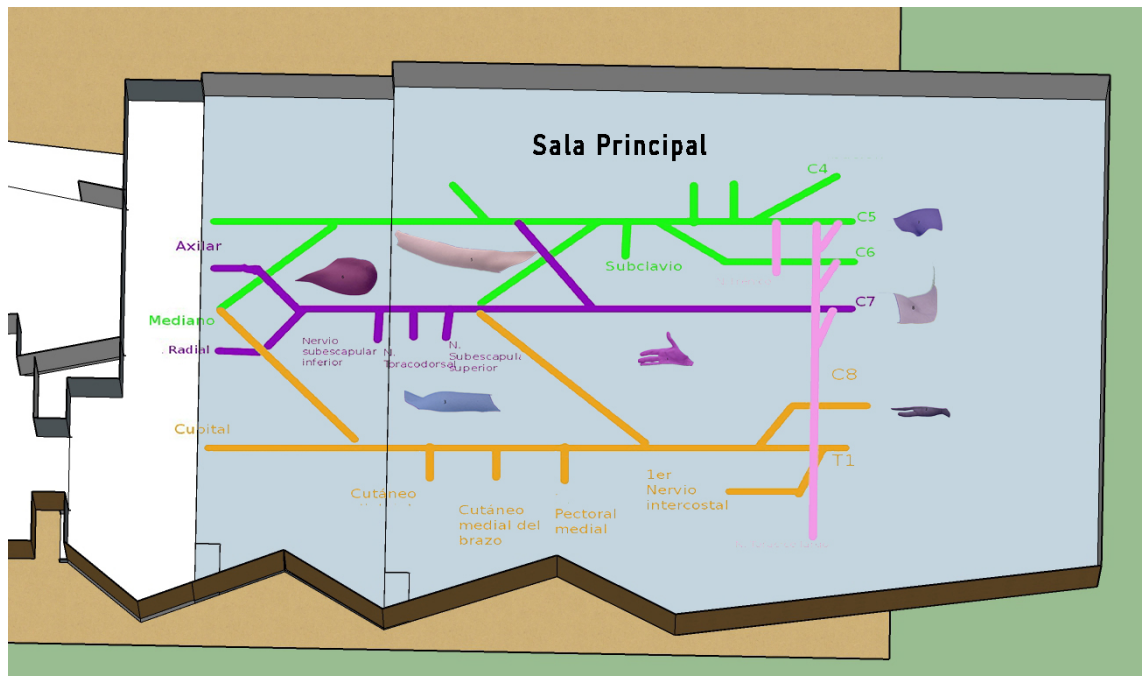


Fig. 44: Distribución de obras en el espacio.

Fechas

La exposición está programada para el día 13 y 14 de marzo de 2020. El montaje empezará el martes 8 de marzo y el desmontaje será el 15 de marzo de 2020.

Flyer



Fig. 45: Flyer de la exposición.

Montaje final: apropiación del espacio y síntesis de procesos previos

Entrada desnivel



Fig. 46: *Cuerpo-Bicho* con ficha técnica y título de la exposición.



Fig. 47: *Cuerpo-Bicho* (detalle).

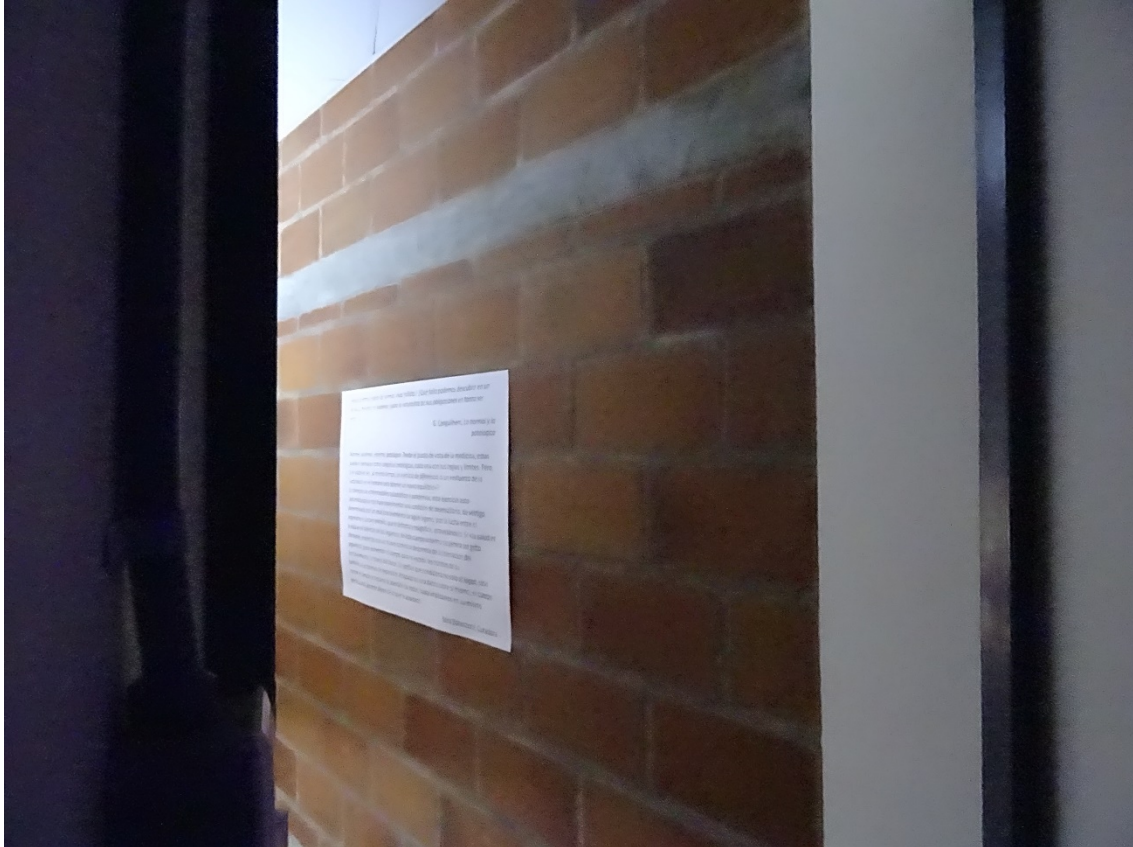


Fig. 48: Texto curatorial.

Texto curatorial

¿Acaso podemos hablar de formas vivas fallidas? ¿Qué falla podemos descubrir en un ser vivo, mientras no hayamos fijado la naturaleza de sus obligaciones en tanto ser vivo?

G. Canguilhem, *Lo normal y lo patológico*

Normal, anormal, enfermo, patológico. Desde el punto de vista de la medicina, estas pueden pensarse como categorías ontológicas, cada una con sus reglas y límites. Pero, ¿no podrían ser, al mismo tiempo, un ejercicio de *diferencia*, o un «esfuerzo de la naturaleza en el hombre para obtener un nuevo equilibrio»?

En tiempos de enfermedades catastróficas y pandemias, este ejercicio auto-sintomatológico nos hace experimentar una condición de desequilibrio, de vértigo, determinada por un *mal funcionamiento* de algún órgano, por la lucha entre el organismo y un ser extraño, que lo deforma y resignifica, atravesándolo. Si «la salud es la vida en el silencio de los órganos», de este cuerpo enfermo se genera un grito chirriante, mientras que un nuevo camino se desprende de la inervación del organismo, para *reinventar el cuerpo*, para re-escribir las normas de su funcionamiento, a través del dolor. Un *pathos* que condiciona no solo al *logos*, sino también a sus formas de expresión. Atrapado en una danza sobre sí mismo, el cuerpo rompe el silencio y reclama la atención de todos, hasta implicarnos en su mismo ejercicio para *devenir digno* de lo que le acontece.

Sara Baranzoni, curadora

Sala principal



Fig. 49: Sala principal desde la entrada.





Fig. 50, 51, 52: Sala principal, montaje, *Esquema de C5, C6, C7, C8 y T1 y Nervios*.

Vista de la sala principal desde la entrada. En el piso está *Esquema de C5 a T1* con *Nervios*. Suspendido en el aire está *Homúnculo sensorial*. De fondo tríptico de paneles. Panel 1: *Mapa cartesiano de homúnculos*; Panel 2: lámina de esquema de C5, C6, C7, C8 y T1, mapa topográfico del miembro superior izquierdo; Panel 3: *Bioseñal de electromiografía miembro superior izquierdo*. Sonido ambiente: *Cracking Whispers*.



Fig. 53: Sala principal, montaje.





Fig. 54, 55 y 56: *Omunculo sensorial* (sala principal, montaje).

Homúnculo Sensorial

Escultura de felpa, yute, terciopelo, metal, gamusa y malla plástica.

Medidas variables

2020

Los contrastes entre diferentes texturas, en base al mapa topográfico de invervación del plexo, permiten que exista una diferencia entre el estímulo sensorial. También he usado materiales que se suelen utilizar para la realización de ortesis, como el plástico y el metal, debido a que su rigidez permite moldear los miembros en caso de lesión.



Fig. 57: Sala principal, inauguración.

Del lado derecho: proyección de

Silueta de Cuerpo-Bicho

Video monocanal

00:03:00

2020

Proyección del video de Cuerpo-bicho, únicamente se puede ver la sombra o silueta para que el espectador interactúe en base a las siguientes instrucciones:

Alce los hombros hacia el techo, mantenga la posición por 5 segundos y relájese.

Baje los hombros lo más que pueda y mantenga la posición por 5 segundos.

Camine por las líneas lentamente de 30 segundos a 1 minuto.

Apoye el codo contra el cuerpo, gire el antebrazo con la palma de la mano hacia arriba.

Gire el antebrazo con la palma de la mano hacia abajo.

Para aumentar la dificultad de los ejercicios, vaya agregando peso en su cuerpo con las prótesis de brazos.

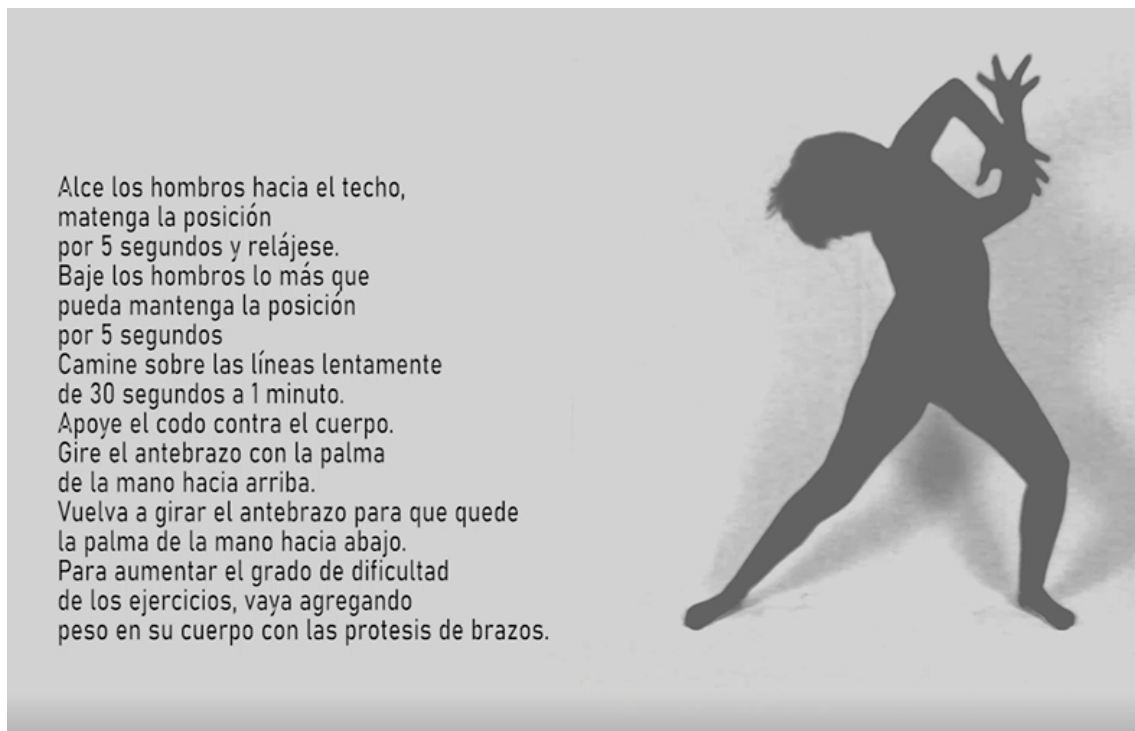


Fig. 58: *Silueta de Cuerpo-Bicho* (frame).

El propósito de esta obra es que la silueta del espectador se fusione con mi silueta a la hora de interactuar en el espacio con las esculturas de tela *Nervios* y el esquema de *C5, C6, C7, C8 y T1*.

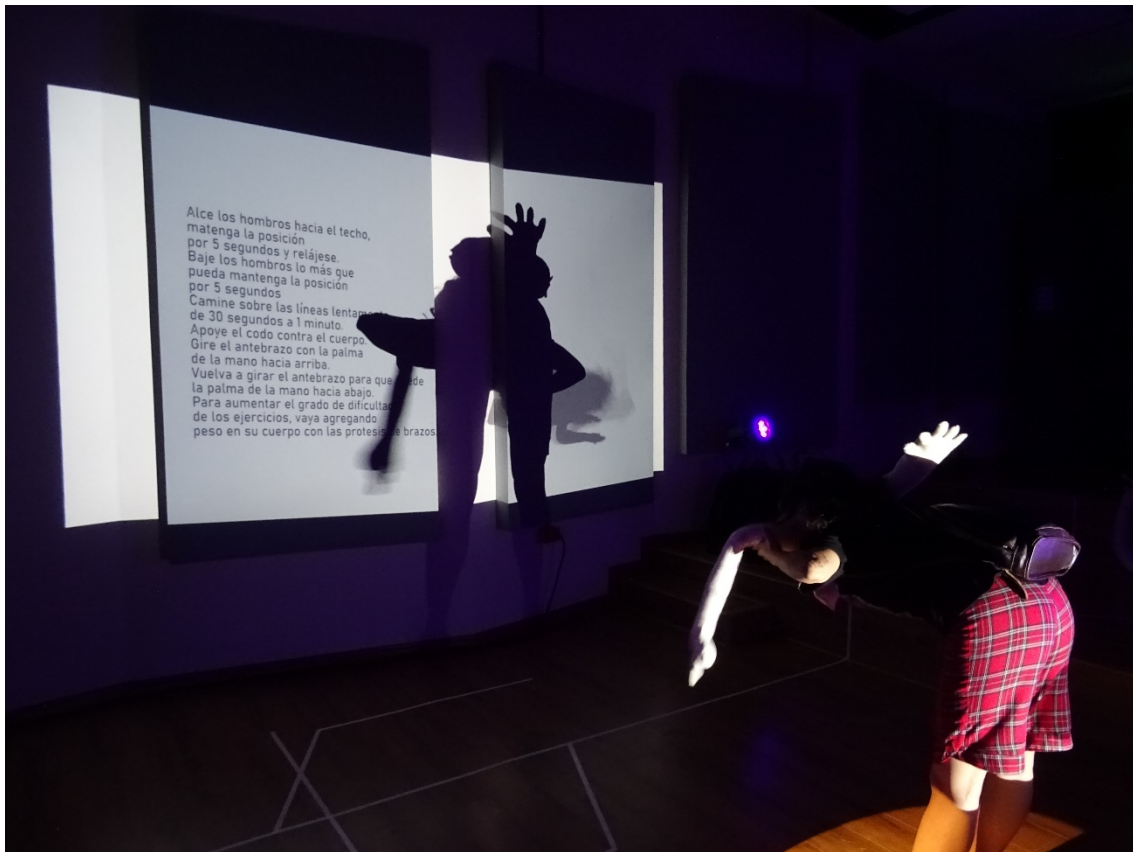


Fig. 59 y 60: *Siluetas de Cuerpo-Bicho* (interacción del público).



Fig. 61: Interacción del público.

Vista desde el lado opuesto de la sala: al fondo tríptico de registro fotográfico con las esculturas/prótesis *Nervios*.





Fig. 62 y 63: Registro fotográfico y poemas (instalación).

Registro fotográfico con las esculturas/prótesis *Nervios* con los siguientes fragmentos de Artaud:

Si no hubieran aparecido los médicos
no hubieran existido los enfermos,
ni osamentas de muertos
ni enfermos para descuartizar y despellejar,
porque la sociedad comenzó
con los médicos y no con los enfermos.

[...]

La medicina pervertida miente cada vez que
muestra a un enfermo curado por las

introversiones
eléctricas de su método,
yo sólo he visto a los aterrorizados del
sistema,
imposibilitados de reencontrar su yo.
[...]
Así es que, tanto el electro-choc como el
Bardo
produce larvas, de todos los estados
Aniquilados
del paciente, produce larvas inservibles para
el
presente de todos los hechos de su pasado, y
que no
dejan de hostilizar al presente.
(A. Artaud, *Alienación y magia negra*)²⁴

²⁴ Antonin Artaud, *Artaud el Momo* (Buenos Aires: Need, 1998), 59, 63, 64-65.

Registro







Fig. 64, 65, 66, 67, 68: Registro fotográfico.

Para resonar con el *electro-choc* que Artaud menciona, las fotografías estaban colocadas sobre 3 ventanas de vidrio que irradiaban constantemente una luz parpadeante.



Fig. 69: Paneles tríptico.

Paneles tríptico: asociaciones de imágenes y la materialización de lo invisible. El síntoma que se manifiesta en forma de homúnculos y la traducción visual de la bioseñal de la plexopatía braquial.

Panel 1: *Mapa cartesianos de homúnculos*

Tejido sobre lona, medidas variables

2020

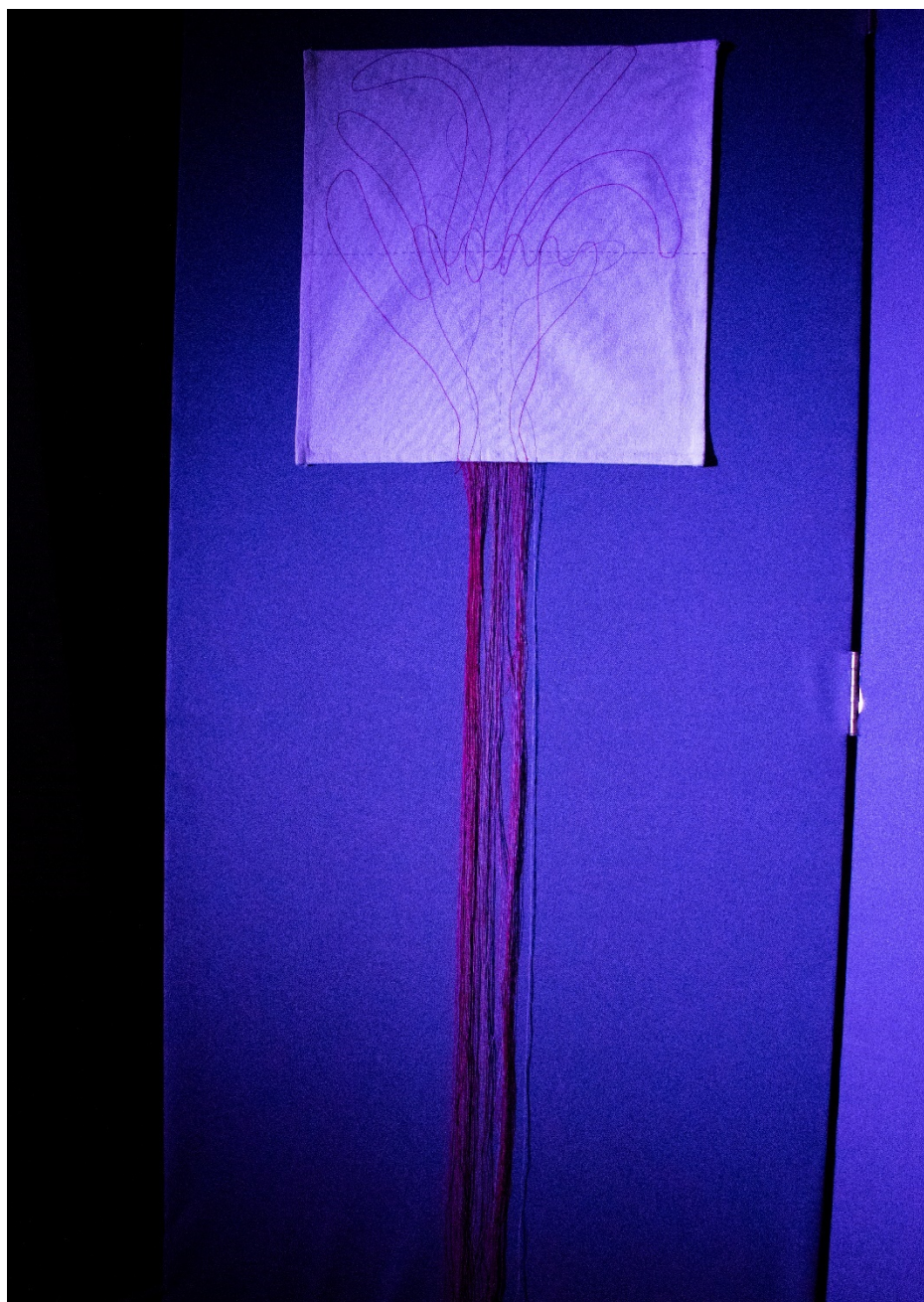
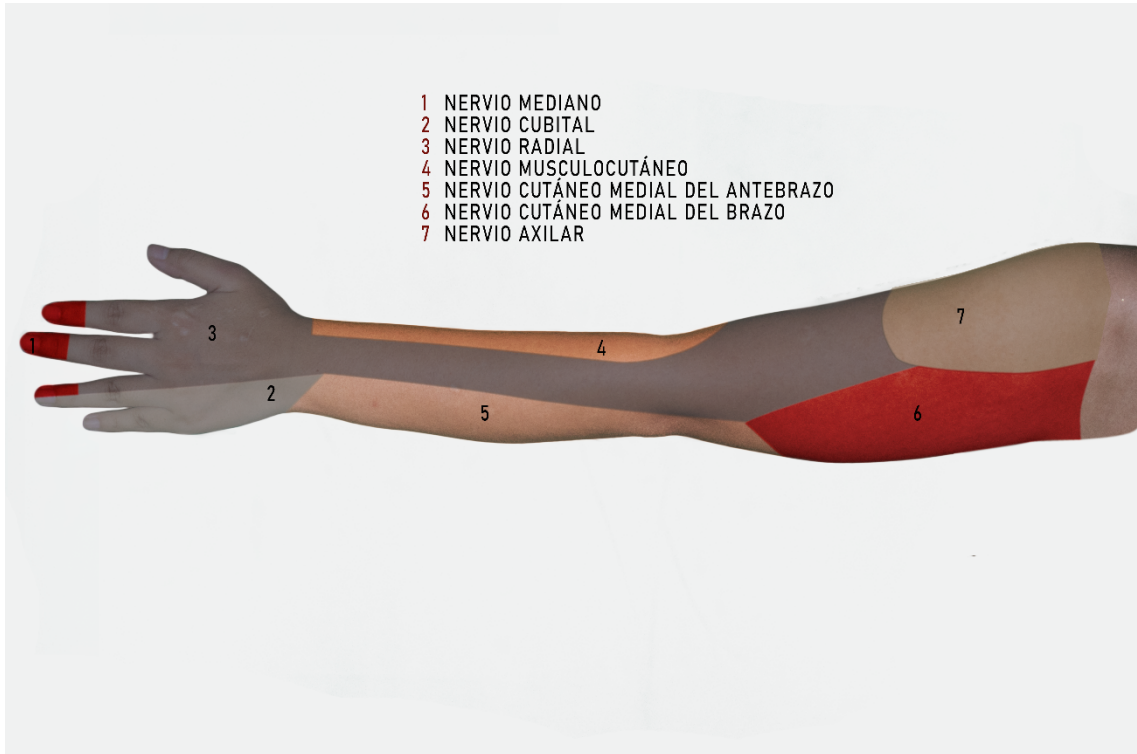
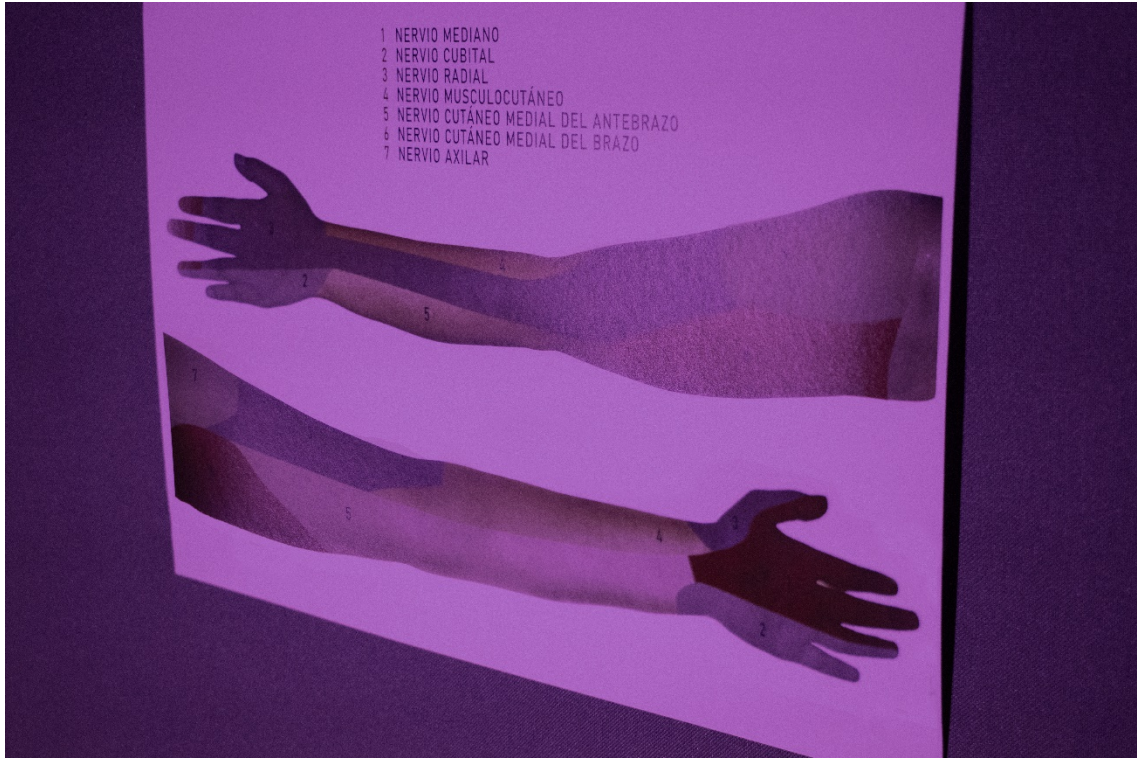


Fig. 70: Panel I: *Mapa cartesianos de homúnculos* (detalle).

Este tejido es un dibujo de las siluetas de las esculturas de tela *Nervios*, distribuidas en un plano cartesiano. No le temo al desborarme, la línea inestable sobre los cuadrantes muestran los trayectos irregulares de la forma sensorial que percibo en mi brazo.



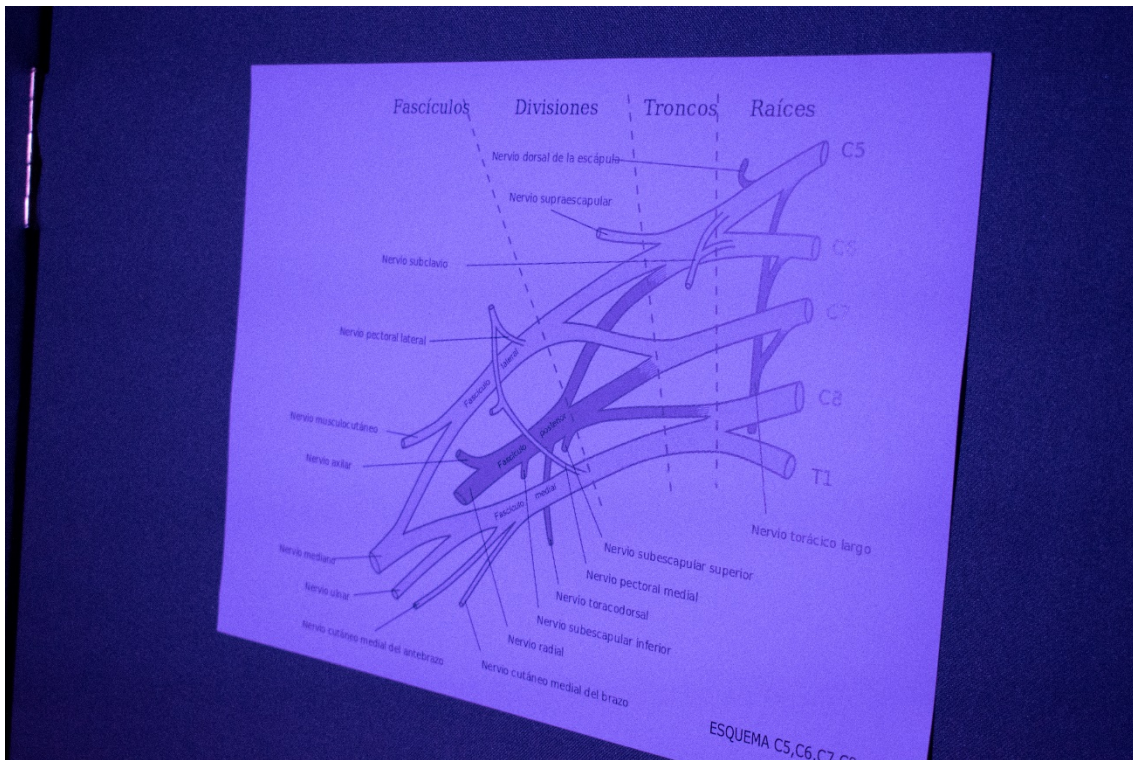
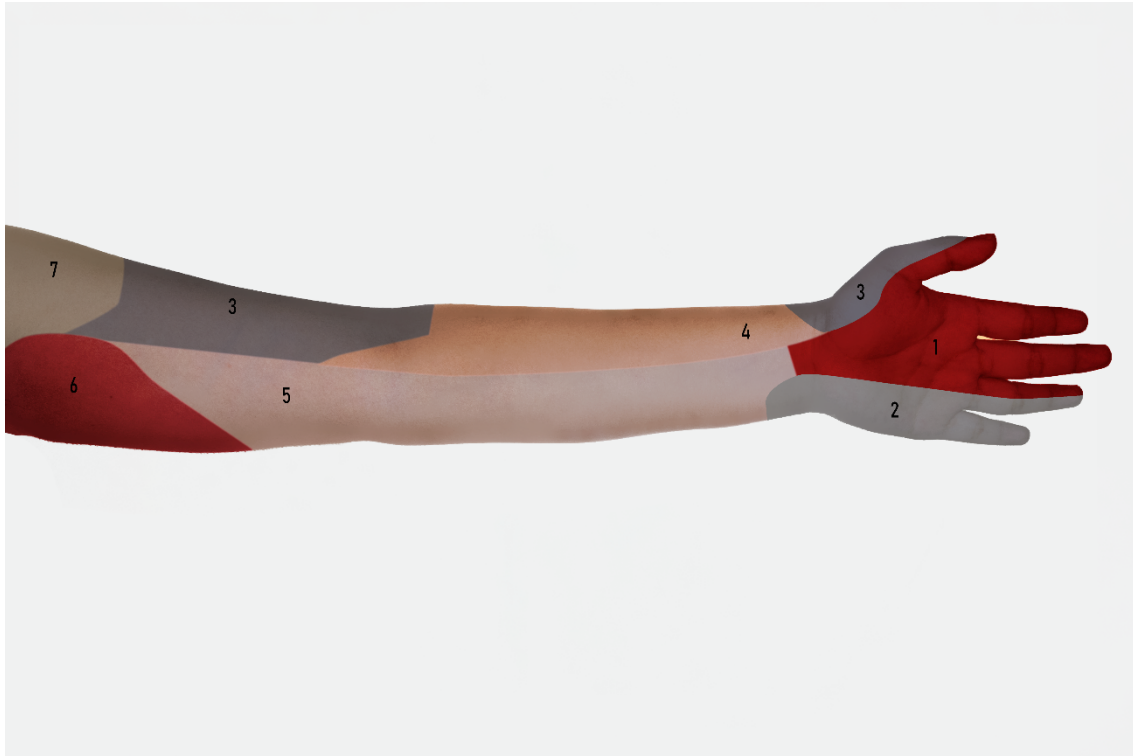


Fig. 71, 72, 73, 74: Panel II: *Lámina de esquema de C5, C6, C7, C8 y T1; Mapa topográfico del miembro superior izquierdo.*

Panel 3: *Bioseñal de electromiografía miembro superior izquierdo.*

Tejido sobre lona, 50x50cm

2020

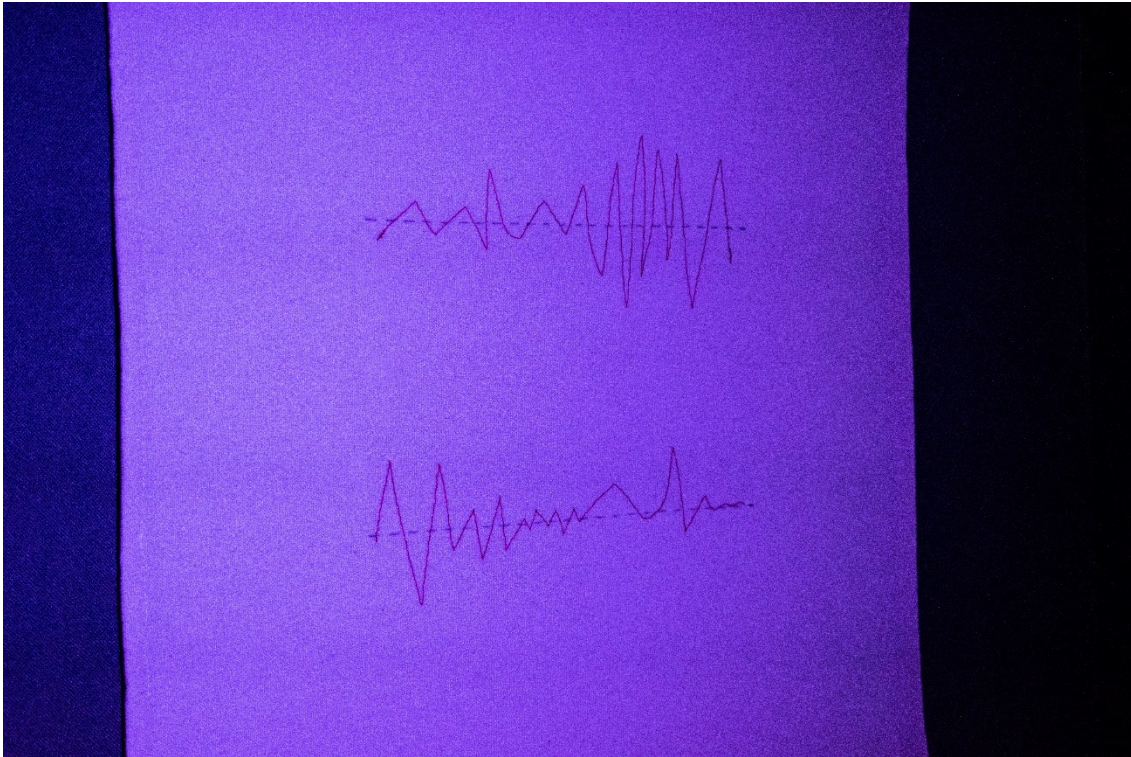


Fig. 75: Panel III: **Bioseñal de electromiografía miembro superior izquierdo** (detalle).

Epílogo

Reconstruir el cuerpo no es un camino horizontal, rígido e invariable. Es un proceso que se ha complejizado y ha mutado en medida en que la experiencia dota de nuevas lecturas al cuerpo. Más aun si se trata de una indagación que parte de lo íntimo y busca respuestas en evidencias desde el síntoma médico en contraste con mi sensibilidad personal. Por ende, la reconstrucción es permanente es un work-in-progress, cuyas vertientes se bifurcan. En ese sentido pienso que el esquema C5, C6, C7, C8 y T1 fue una forma performática de conexión expandida entre las obras. Como dispositivo de montaje me permitió que sea más sencillo que el público interactúe en el espacio y circule de manera libre.



Fig. 76: Sala principal

Cuerpo-bicho (*fig. 46*), desde este punto me muestro completamente sometida a la mirada del otro. Por primera vez, salir del espacio de la sombra por el temor a ser observada como el “bicho”. Por el contrario, me anuncio y legitimo como el bicho que soy. Esta obra fue un disparador de sentidos que permitía que el espectador sea capaz de fisgonear, mirar invasivamente mi cuerpo desde cierta inestabilidad provocada por el desnivel del suelo, al observar inicia el recorrido que desde una primera instancia sugiere que este requiere de una participación corporal activa del espectador.



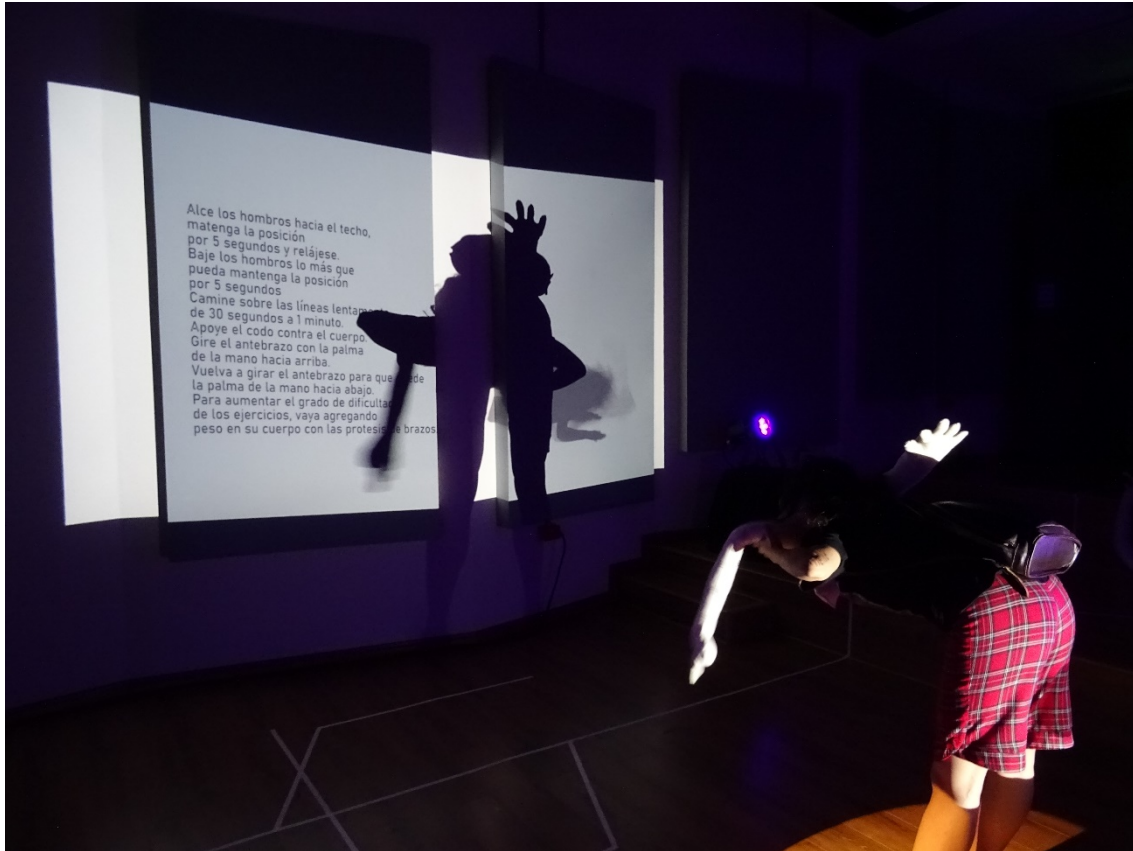


Fig. 77, 78, 79, 80: *Siluetas de cuerpo bicho*, intervención performática del público.

La intervención de la gente permitió que el recorrido en sí fuera una experiencia donde el movimiento y la forma corporal (siluetas) fueron componentes que activaron el espacio: la fusión de siluetas del espectador con la mía y mis brazos, generaban formas abstractas y hasta zoomorfas. Eran instantes que se hacían presentes con gran potencia performática. Eran manifestaciones formales efímeras en constante mutación: cuerpos multiplicándose, abriéndose, fragmentándose y amputándose a la vez.

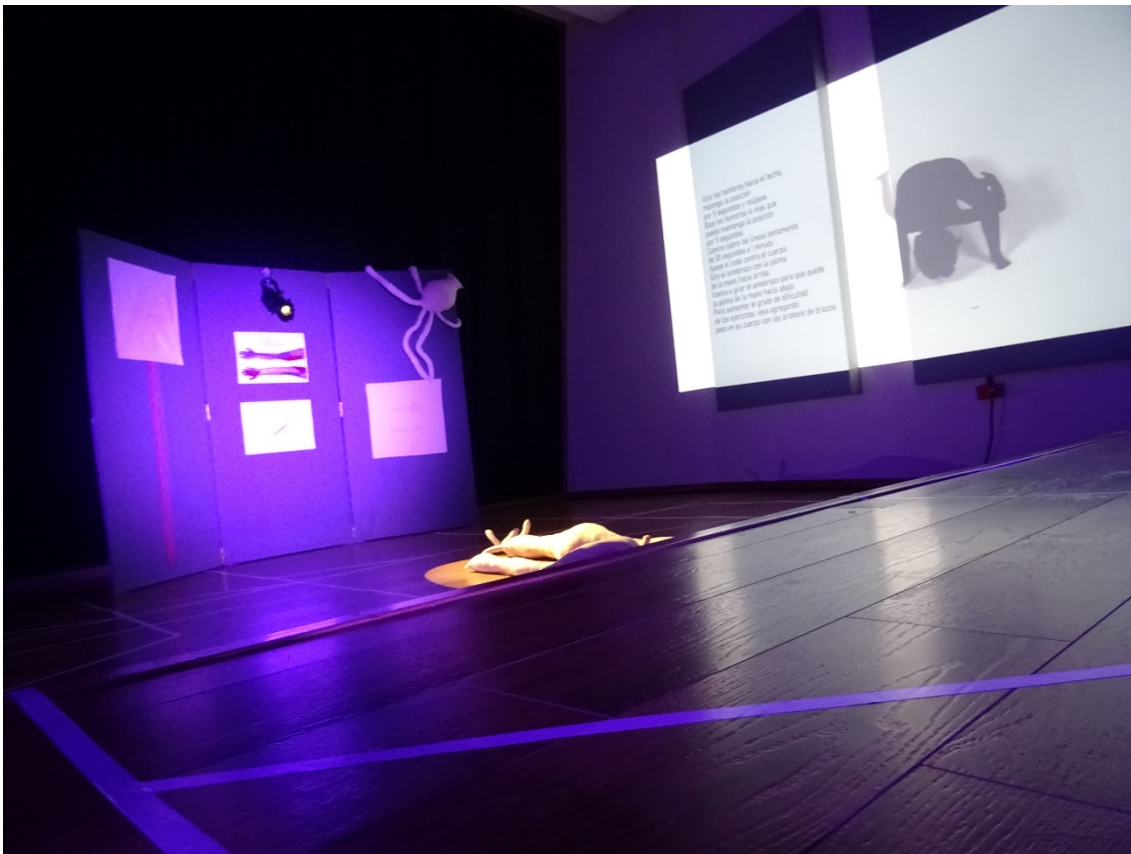


Fig. 81: Sala principal, Tríptico de paneles, *Siluetas de cuerpo-bicho*, *Nervios* sobre *Esquema de C5 a T1*.

El tríptico de paneles (fig. 69) y el registro fotográfico de las esculturas *Nervios* (Fig. 62 y 63) fue parte fundamental de la exposición, ya que estos eran el testimonio del proceso ejecutado, formula una capacidad performativa de abordar la imagen y sus asociaciones, y posibilita generar un mapa de ideas y relaciones entre memoria, registro

y percepción. Las imágenes también servían para que se generen conectar las obras con el montaje.

Con la serie de fotografías (*Fig. 62 y 63*) a través del parpadeo de la luz, creó un ambiente de inestabilidad que se evidenciaba en el mismo registro fotográfico donde las formas se desbordan, se materializan los calambres, los espasmos y la sensibilidad esquizofrénica de mi brazo.

Solo en el momento en que el montaje ha finalizado, las obras se revelan y son capaces de narrar por su propia cuenta, *Homúnculo Sensorial* (*Fig. 53, 54, 55, 56*) tuvo una dinámica presencia en el espacio, fue interesante observar cómo el tránsito de las personas era capaz de modificar su dirección al estar colgado, se convirtió en una especie de péndulo y mano que sugiere trayectos, direcciones o simplemente señala espectadores. Tenía una forma ligeramente amenazante, pero a la vez didáctica porque al tener un constante movimiento sutil, producía la sensación de que éste poseía consciencia al decidir en qué dirección moverse. Sus diferentes texturas y formas irregulares también construían una experiencia que se completaba con lo sensorial al ser un objeto con variaciones al tacto.

Mis extensiones corporales fusionadas con el público (*fig. 77, 78, 79, 80*), invadiendo el espacio y generando sus propias narrativas, me impresionan en el sentido de que, si bien mi anomalía se resiste a ser extirpada, por el contrario, es capaz de crear un entorno que intenta develar su propia voz. *Cracking Whispers* complementó la atmósfera, los sonidos acompañaban movimientos bruscos de los cuerpos en acción, esto causaba la sensación de tener un cuerpo desquebrajándose. A veces, se generaba una especie de composición coreográfica cuando los cuerpos en movimiento emitían sus propios sonidos al momento de que sus huesos crujían al realizar movimientos fuertes.

La interacción con otros cuerpos me permitió escuchar a sus propios bichos, ver a sus siluetas mutar y fusionarme con ellos, entendiendo que los relatos de mi anomalía pueden ser compartidos, visitados e invadidos por otros cuerpos. Los elementos en este espacio desvanecían identidades de formas, la luz y las sombras nos convertían a todos en figuras irregulares que exploran su capacidad de cambio con el movimiento, micro-metamorfosis catárticas que intentan existir en su espontaneidad sin ser observados bajo una mirada totalizante y normada.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, Carlos. *Ortesis de miembros superiores*. Medicina de Rehabilitación, 2005.
http://www.arcesw.com/o_m_s.pdf.
- Artaud, Antonin. *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*. Editado por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Carcelén, 1975.
- Bourgeois, Louise. *Dossier de prensa*. Guggenheim Bilbao.
<https://docplayer.es/20453314-Louise-bourgeois-estructuras-de-la-existencia-las-celdas.html>.
- Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores SA, 1971.
- Corral, Laura. “Biografía”. *Arte Contemporáneo Ecuador*.
<https://artecontemporaneoecuador.com/laura-corral/>
- Courtine, Jean-Jacques, Corbin, Alain, Vigarello, Georges. *Historia del Cuerpo Vol. III*. Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio. España: Taurus Historia, 2006.
- Deleuze, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». En *Conversaciones 1972-1990*. Editado por José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Hidalgo Anastacio, José. «Gabriela Fabre: Andrea Vivi Ramirez / Una habitación propia, Guayaquil». Rio Revuelto (19 de diciembre de 2013).
<http://www.riorevuelto.net/2013/12/gabriela-fabre-andrea-vivi-ramirez-una.html>.
- INOMOXO. «Bailando para restaurar una luna eclipsada». Video Performance rodado en 2014, video en Vimeo, 07:50. Acceso el 12 de febrero de 2020.
<https://vimeo.com/82742627>.

Krasznahorkai, László. *Animaladentro*. Traducido por Brian Parker, Luis Borja y Otilie Mulzet. Ilustrado por Andrés Borja. Quito: Hormiga, 2014.

Kronfle Chambers, Rodolfo. "Ecuador en la 12 Bienal de Cuenca". *Río Revuelto* (2 de abril 2014). <http://www.riorevuelto.net/2014/04/ecuador-en-la-12-bienal-de-cuenca.html>.

Lucila Cohen, Verónica. «Problemas en la definición de la danza butoh». Texto de conferencia, pronunciada en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, Buenos Aires: UBA, 2013. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42657/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de lengua española*. <https://dle.rae.es/abstraer>.

Reyes, Santiago. «Dancing Southward». Galería No Lugar (2 de junio de 2017). <https://nolugar.org/2017/06/02/dancing-southward-santiago-reyes>.

Reyes, Santiago. Entrevista «Performance, corazón y cero pudor en la obra de Reyes». *El Tiempo* (3 de diciembre de 2018). <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/cultura/7/performance-corazon-pudor-reyes>.

Rolnik, Suely. «Lygia Clark e o híbrido arte/clínica». *Concinnitas*, vol. 01, n° 26 (2015): 104-112.

Smith, Neil. «Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale». *Social Text*, No. 33 (1992): 54-81.

Tarantino, Francisco. «Propiocepcion: introducción teórica». *Efisioterapia.net* (1 de noviembre de 2011). <https://www.efisioterapia.net/articulos/propiocepcion-introduccion-teorica>.

Tartás Ruiz, Cristina; Guridi García, Rafael. «Cartografías de la Memoria. Aby Warburg y el atlas Mnemosyne». *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n° 21 (2013): 226-235.