



Las sucesivas aproximaciones que hasta ahora he ido realizando confluyen finalmente en una propuesta docente concreta, que incluye los objetivos del estudio de la asignatura, la relación detallada de los temas que deben abordarse y la bibliografía fundamental que debe utilizarse para prepararlos. Su inclusión aquí es producto de una preocupación didáctica, dada la escasez de modelos estructurados disponibles para uso de los alumnos.

A continuación abordaré mi concepción de la asignatura, mostrando las decisiones tomadas respecto a los objetivos y contenidos y concretando los procedimientos de enseñanza-aprendizaje, los recursos disponibles y los criterios de evaluación. Esta planificación la entiendo como un instrumento teórico-práctico, a caballo entre la fundamentación teórico-pedagógica y la práctica. Una ventaja de hacerla explícita es evitar el peligro de una actividad docente improvisada y arbitraria, pues lo que sigue se refiere a un contexto concreto de intervención que determina cada uno de los elementos del proceso de enseñanza y aprendizaje.

### 3.1. Intenciones educativas y objetivos

A mi juicio, las actividades de enseñanza y aprendizaje en la Universidad, al igual que en otros niveles educativos, han de conseguir que el estudiante logre un aprendizaje significativo y para ello tomo en consideración, por una parte, la base cultural previa del alumnado, que se refleja habitualmente en las diferencias individuales respecto a los contenidos informativos y estratégicos y, por otra, en los diversos procedimientos de enseñanza utilizables en el aula. Además de estos dos factores, los cambios operados en el sistema educativo han permitido un currículo abierto, motivando una búsqueda sistemática de información acerca de las variadas opciones formativas que existen en los niveles previos del sistema educativo<sup>52</sup>.

Mi práctica docente tiene en cuenta, en primer lugar, que los estudiantes universitarios son adultos con unas experiencias previas, que han desarrollado unas estrategias de aprendizaje peculiares. En este sentido, para trabajar los contenidos utilizo como punto de partida los conocimientos y las experiencias previas del alumnado, con la intención de asegurar una asimilación significativa del contenido de la asignatura. Aunque sería deseable, desde el punto de vista epistemológico, que el contenido de la asignatura proporcionase a los estudiantes una visión global del campo disciplinar en cuestión, las limitaciones impuestas por el calendario lectivo obligan a hacer una selección del contenido, que explico en el siguiente epígrafe.

En segundo lugar, presento a los estudiantes las *demandas de aprendizaje*, informándoles de la intención de los métodos elegidos y de las actividades propuestas en cada momento. Así, he seleccionado algunas de estas últimas fijándome en su capacidad para promover el desarrollo del trabajo individual y en equipo, pues éste introduce a los estudiantes en una habilidad básica para el desempeño futuro de la profesión: el trabajo interdisciplinar con otros profesionales. En este sentido, aspiro a que los estudiantes

52. El desarrollo del currículum está prescrito oficialmente en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo del 3 de octubre 1990; en los Reales Decretos 1.006/1991 y 1.007/1991, de 14 de junio (B.O.E. del 26) que establecen las enseñanzas mínimas en la Educación Primaria y en la Educación Secundaria Obligatoria para todo el territorio español; en el Real Decreto 1345/1991, de 6 de septiembre (B.O.E. del 13) que establece el currículum de secundaria y en el Real Decreto 1.178/1992, de 2 de octubre, que establece las enseñanzas mínimas del Bachillerato.

desarrollen, durante su período de formación, destrezas intelectuales que les ayuden en su futura vida profesional. Todo ello lo hago movido por la convicción de que cuando los estudiantes conocen lo que se espera de ellos, pueden realizar valoraciones periódicas de sus progresos individuales a través de las intenciones manifestadas y pueden asumir una porción de responsabilidad en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Mi convencimiento de la importancia de crear un buen clima de relación para optimizar el resultado me lleva, a facilitar entrevistas durante las horas de tutoría con la intención, en primer lugar, de que puedan mejorar sus instrumentos de acceso al conocimiento, pero también para proyectar actividades más allá del marco del aula y del centro.

En relación con los *materiales*, selecciono documentación bibliográfica y audiovisual de distinta procedencia y características con la intención de que el alumnado utilice esa información, junto con las exposiciones realizadas en el aula, para elaborar y estructurar el contenido de la asignatura.

La *evaluación*, relacionada con el resto de los elementos, tiene además, la función de contribuir al aprendizaje del alumno y a la mejora de la enseñanza.

Estos principios generales que guían mi acción están en la base de los objetivos que me planteo y en los que intento combinar las capacidades cognitivas, las destrezas y las actitudes, todo ello encaminado a estimular actitudes y valores que considero positivos tanto para el ejercicio profesional como para el propio desarrollo personal.

### 3.1.1. Objetivos

Para acompañar, forzar y exigir el ejercicio de reflexión y crítica que supone resolver un proyecto, se ha elegido el marco del método comparativo. Dicho método consiste en tener presente durante el proceso de proyectar unos buenos modelos de obras artísticas que resulten ejemplares para el contenido de los ejercicios. Sus cualidades servirán de punto de referencia y contraste permanente ante las decisiones determinadas en el proceso creativo del estudiante. Las obras constituirán, así, modelos de excelencia que obligará a acostumbrarse a la consecución de objetivos con alto grado de dificultad, desarrollando un clima de trabajo duro y disciplinado.

La creación de este ambiente con un nivel de competencia exigente traerá consigo el rigor crítico y producirá desplazamientos analíticos entre el propio hacer del proyecto y el proceso creativo que ocultan las obras de referencia. Como consecuencia, el estudiante se beneficiará de la influencia de unos buenos modos de describir y entenderá críticamente y desde su más íntimo hacer las fases proyectuales necesarias y complejas que han determinado las obras modelo, aprendiendo que lo que ve, la obra, es la culminación de un proceso largo y complejo denominado proyecto. Esta comprensión le posibilitará conocimiento, esto es, una mayor libertad ante la pregunta “¿qué hacer?” y pautas ejemplares para el “saber hacer”.

De esta forma, considero la actividad académica de esta disciplina desde los plantea-

mientos epistemológicos y didácticos existentes en la actualidad, esto es, considerando las aportaciones de las metodologías proyectuales artísticas y de otros métodos y técnicas a los que ya me he referido. En particular, desde el punto de vista didáctico, la metodología debe ser participativa y motivadora, proporcionando una intensa actividad a los alumnos y fundamentando su papel como artistas.

Estas aspiraciones se plasmarán en dos categorías de objetivos. Bajo la primera, se tratarán los aspectos metodológicos y epistemológicos de la propia labor de proyectar. Bajo la segunda, se abordarán los objetivos que se persiguen con la elección temática del curso.

La formulación de objetivos ha sido objeto de debate y reflexión, si tenemos en cuenta las críticas que actualmente se vienen realizando a la variada estructuración de objetivos y tipologías desarrolladas en las décadas de los años setenta y parte de los ochenta (Bloom, Gagne, Harrow, Simpson, etc.). Me he alejado de estas clasificaciones para intentar combinar de manera equilibrada los objetivos cognoscitivos con los actitudinales y procedimentales, sin pretender adoptar una taxonomía rigurosa en este sentido.

Mi primer objetivo general es práctico y limitado:

Ayudar a cada alumno a afrontar un estudio o un proyecto, a construir el método que mejor se adapte, por una parte, a un problema o un contexto dados y, por otra, a su propia personalidad, recurriendo en el momento oportuno a las herramientas intelectuales que otros han forjado antes que él.

De acuerdo con este objetivo fundamental, concreto el primer grupo de objetivos generales, los que se refieren a los aspectos metodológicos y epistemológicos del proyecto:

- Comprender que realizar un proyecto es, ante todo, construir un espacio de relaciones flexible que proporcione los vectores de conectividad necesarios para transitar entre estructuras de significatividad heterogéneas, estableciendo redes de significados e iluminando nuevos modelos y marcos para la solución de problemas.
- Entender algunos aspectos cognitivos del arte, ampliando el concepto de cognición tradicionalmente vinculado al pensamiento numérico y verbal para “sensibilizarlo” con los modelos, dinámicas, sistemas y contextos del conocimiento artístico.
- Detectar las principales permanencias estructurales, las transformaciones, y los cambios coyunturales que se han producido en el ámbito artístico y en sus prácticas proyectuales.
- Estar capacitado para explicar desde una perspectiva proyectual determinados problemas y estructuras artísticas actuales, siendo capaz de avanzar posibles explicaciones futuras en relación con procesos de comparación y generalización, desarrollando una conciencia del proyecto que ayude a comprender la dimensión procesual de los fenómenos artísticos.
- Utilizar con precisión los conceptos básicos y la terminología específica más usual en el ámbito de la práctica proyectual, así como los diversos enfoques y soluciones de la problemática artística desde esta perspectiva.
- Iniciarse en la realización de proyectos artísticos mediante el acceso a determinadas técni-

cas de trabajo y fuentes documentales: testimonios o fuentes históricas escritas, estadísticas, visuales, audiovisuales, artísticas, etc.; extrayendo de ellas información, interpretándolas, contrastándolas, evaluándolas y detectando los vacíos o silencios que contienen.

- Recordar, evaluar y seleccionar conocimientos explicándolos clara y coherentemente a partir de distintas fuentes de información.
- Familiarizarse con las etapas, fases y técnicas más relevantes de la disciplina proyectual y utilizarlas de manera adecuada para el estudio y la realización de proyectos.
- Analizar y comentar los diferentes aspectos proyectuales de las obras modelo desde los contenidos comprensivos del programa.
- Desarrollar un mejor conocimiento de las herramientas representacionales asociadas al pensamiento y sus estrategias de representación.
- Indizar y señalar qué aspectos del dibujo son formadores del conocimiento y, por lo tanto, relevantes para ser utilizados en la educación proyectual.
- Aprender a resolver problemas de dotación de sentido a las obras artísticas a partir del estudio del contexto artístico contemporáneo.
- Comprender cómo las estrategias que se emplean en la construcción del proyecto artístico determinan las formas del proyecto acerca del que pensamos.
- Desarrollar una aptitud hermenéutica y crítica para interpretar y depurar las deformaciones e interpolaciones que la subjetividad introduce en las imágenes artísticas.
- Fomentar actitudes de tolerancia, curiosidad intelectual, sentido crítico, apertura a otras culturas e ideas, a través del acercamiento a realidades artísticas diferentes a la propia.
- Contribuir a la prospección educativa por medio de la realización de operaciones inductivas, comparativas y generalizadas.
- Ampliar la concepción tradicional del dibujo como una técnica de representación asociándolo a una forma de pensamiento fundamentalmente diagramática.
- Reflexionar sobre la adquisición y generación de conocimiento a través de los nuevos modelos de la tecnología.

Como ya se indicó, el curso pretende, entre otras cosas, enseñar al alumno a proyectar, y de ahí los objetivos ya señalados, pero esto se consigue no de una manera abstracta, sino proyectando, es decir, resolviendo problemas que afectan a temáticas concretas. La temática de trabajo del curso elegida es una *“Introducción a los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo”* y, por ello, otro de los objetivos esenciales de este curso es hacer consciente al estudiante de la importancia para un artista de los diferentes “modos de describir” con que se ha venido representando el cuerpo humano, comprendiendo la independencia que se produce entre la idea conceptual o el ejercicio propuesto y un buen o mal proyecto. Para que se produzca esta autonomía del proyecto artístico, habrá que tener en cuenta que sólo se puede dominar una estrategia de descripción compleja –en este caso, las gramáticas del cuerpo humano– desde la reflexión y el ejercicio de la crítica constante.

Esto da lugar a fijar un segundo grupo de objetivos:

- Repasar y profundizar en los conocimientos formales adquiridos sobre el cuerpo humano en cursos precedentes: forma, figura y estructura.
- Relacionar las acciones del cuerpo humano: función, acción y conducta.
- Aprender nuevas técnicas representacionales que simbolicen y provean de significado a esas conductas, con el ejemplo de obras artísticas contemporáneas.
- Demostrar que, dentro del contexto artístico contemporáneo, el trabajo con la figura humana no puede entenderse como un mero estudio formal de naturaleza empírica, ni siquiera como un estudio de su marco conceptual. Es necesario un saber comprensivo.
- Estudiar las tácticas, estrategias, operaciones y léxicos de los principales discursos artísticos sobre el cuerpo.
- Proporcionar una visión dinámica del cuerpo en la que los materiales de estudio no pueden ser sólo la representación de los elementos de la fábrica corporal, sino que hay que tener en cuenta los procesos de constitución de sentido: la proyección narrativa constituida por las acciones y las pasiones humanas.
- Elaborar discursos críticos propios a través del análisis de los modelos ejemplares propuestos.
- Entender que el trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo constituye una unitas multiplex siendo necesario para comprenderlo herramientas conceptuales pluridisciplinares.

### 3.2. Criterios de selección de contenidos

En la propuesta de contenidos de Proyectos I subyace el trabajo con el lenguaje, centrándose en el estudio de las “gramáticas del cuerpo” como continuación lógica de la enseñanza esencialmente descriptiva recibida en el primer ciclo de la Licenciatura.

Defiendo esta tesis desde mi experiencia con la asignatura Dibujo del Natural III en la que el alumnado ya demanda un mayor contacto con la realidad de las prácticas artísticas contemporáneas. Siendo esto así, pienso que sería un error desconectar todo el proceso formativo del primer ciclo, en torno al dibujo de la figura humana, con un planteamiento de Proyectos en el segundo ciclo que obviara por completo los conocimientos adquiridos por el estudiante en este territorio. En los contenidos del curso habría que intentar unir los modos de describir del cuerpo –lo conocido por el alumnado– con las estrategias contemporáneas que lo dotan de significados, más allá de su pura representación formal, aunque por medio de ésta.

En primer lugar, se han tenido en cuenta los descriptores legales, adaptados a las circunstancias concretas de la asignatura (número de créditos, contenidos de otras asignaturas, curso en que se imparte, etc.) para conseguir una programación viable.

Un segundo criterio ha sido el cronológico se ha elegido la época contemporánea.

En cuanto al ámbito espacial, se adopta el contexto internacional con la característica de ejemplaridad.

En relación con la temática, y ya que durante el primer ciclo de la licenciatura se trabaja la figura humana de forma descriptiva, me ha parecido pertinente un tratamiento comprensivo de las distintas estrategias del trabajo con el cuerpo humano que se están dando en el arte contemporáneo, es decir un estudio de las Gramáticas del cuerpo. Esta temática ha sido objeto de un estudio previo<sup>53</sup> por mi parte, que utilizaré como corpus teórico básico para las lecciones a impartir, modificando su estructura discursiva para adaptarlo a las peculiaridades del curso. Empezaba el texto con dos proposiciones de Laín Entralgo<sup>54</sup>, que nos servirán de punto de partida:

1. El cuerpo no puede ser conocido y entendido sin su representación visual; ambos, el cuerpo físico mismo y su imagen, están íntimamente imbricados.
2. Aunque la evolución biológica y el instinto son capaces de generar formas que a los hombres nos parecen bellas, ya desde Aristóteles sabemos que lo que fabrica el instinto no puede ser arte. La voluntad del arte es patrimonio exclusivo de la conducta humana.

Para organizar este saber proyectivo, no obstante, es necesario un punto de vista más amplio, una perspectiva epistemológica cuyo objetivo fundamental es proveer al estudiante de una sintaxis conceptual suficiente para entender la propia autonomía del proyecto y del acto de proyectar. De esta forma, el alumno podrá juzgar la oferta de la asignatura de Proyectos I que ofrece el Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), frente a otras formas de conocimiento y otras asignaturas de proyectos de otros departamentos. Estaríamos hablando de un “saber qué” –es decir, un saber abstracto– sobre los métodos proyectivos, desarrollándolo con la metodología teórico-práctica del taller.

El método comparativo, elegido para la consecución de objetivos, nos proporciona más criterios de selección de contenidos:

**Relevancia.** Al elegir como tema del curso *“Introducción a los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo”*, creo que recojo un conocimiento consolidado o ampliamente consensuado por la comunidad artístico-académica, del que existe una gran producción artística y documentación. Esta opción es compatible con la presentación de nuevos enfoques sobre el tema, como *Las Gramáticas del cuerpo*, que manifiestan el interés y la actualización del alumnado.

**Ejemplaridad o representatividad.** Se escogen, entre los temas relevantes, los considerados más paradigmáticos, precursores o sintetizadores. Esto es, aquellos que puedan considerarse hitos significativos y modelos artísticos ejemplares.

**El carácter integrador.** Se procura ofrecer distintos modelos sobre un mismo tema, puesto que cualquier cuestión o proyecto puede ser contemplado desde diferentes puntos de vista. Me parece necesario confrontar el punto de vista teórico –el aparato crítico– y el real –las obras mismas–, pues teoría y realidad difícilmente coinciden. Con esto me refiero a que el programa debe reflejar ese carácter polifacético de los proyectos artísticos, integrando tales dimensiones. Los distintos planos teóricos, proyectivos y

53. Rabazas, A., «La fisura Anatómica. Breve introducción a los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo» p. 112. cif. Martínez Sierra, P. Coord. El dibujo de anatomía: tradición y permanencia, Dpto. de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, UCM. Madrid 2001

54. Laín Entralgo, P., *El Cuerpo humano. Teoría Actual.* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1989, p. 225.

prácticos han de observarse desde la perspectiva predominante de la asignatura: el aprender a proyectar. Al mismo tiempo, el desarrollo de cada tema debe reflejar internamente, en la medida de lo posible, esa tendencia integradora, abordando un mismo proyecto desde la óptica de distintos artistas y poniendo a éstos en relación con su contexto histórico, social, artístico y cultural.

**Ordenamiento diacrónico.** Las unidades didácticas y los temas seleccionados se ordenan de acuerdo con sus estrategias procesuales. Optar por una perspectiva diacrónica supone incidir en los aspectos genéticos y proyectivos y conduce a entender la obra de arte como resultado de un proceso en construcción permanente sujeto a influencias pasadas, presentes y futuras.

Estos criterios de selección del contenido, junto con las condiciones del alumnado, los de carácter curricular, temporal e institucional son los que respaldan mi elección del programa; por tanto, los contenidos que incluyo son el resultado de compaginar las imposiciones de la realidad con algunas iniciativas personales.

### 3.2.1. Organización del contenido

Los contenidos del curso de carácter teórico-práctico servirán de introducción a los ejercicios a realizar por el alumno en el taller. Su objetivo será el conocer y conectar con un "saber hacer" práctico, a través del trabajo de artistas considerados como modelos ejemplares por su capacidad de apertura de nuevas vías en nuestro campo, tanto técnicas como teóricas; así mismo, el curso proveerá al alumnado de referencias suficientes para estimular el desarrollo de su trabajo con un alto nivel de exigencia. Dos "nociones-clave", Des-figurar y Re-figurar, servirán para circunscribir el ámbito general de los problemas a tratar en el curso y, a su vez, englobarán dos áreas temáticas que incluyen diversos subproblemas según la estructura siguiente:

#### Área temática 1. El cuerpo en piezas DES-FIGURAR

- 1.1. Cuerpo fragmentado: Estrategias del Frankenstein. Kiki Smith.
- 1.2. Prótesis, moldes, híbridos. Rebecca Horn
- 1.3. El mapa del rostro. El gesto, la pose y la actitud: J.J. Gómez Molina.

#### Área temática 2. Deslizamientos de sentido. RE-FIGURAR

- 2.1. El cuerpo in-formante. Estereotipos y Roles, Ritos y Simulacros: Barbara Kruger, Ana Mendieta y Cindy Sherman.
- 2.2. Metáforas del cuerpo. Louise Bourgeois y Joseph Beuys.
- 2.3. Cuerpos aparentes: estrategias de simulación virtual. Eulàlia Valldosera.

Con esta selección de contenidos, creo que el curso dotará al estudiante de un conjunto amplio y representativo de saberes representacionales, teóricos y abstractos aportados por la interacción teórico-práctica del taller, y un *léxico* de saberes técnicos constituidos por estrategias, modelos y operaciones relevantes realizados por artistas contemporáneos en torno a las gramáticas del cuerpo.

Pensando en una comprensión fácil y clara de la materia por parte de los estudiantes, en cada bloque de contenidos se ha procedido a establecer unas directrices comunes –una ficha de proyecto– donde se recogen todos los elementos de estudio.

### 3.3. Programación Docente del curso PROYECTOS I

El curso se desarrollará en régimen de “taller de proyectos” es decir, trabajo y docencia continuados en el aula. Se persigue la obtención de un conocimiento sobre el método con el que abordar el proyecto y una aplicación práctica, una heurística de resolución de problemas dados que se concreta en las siguientes objetivos:

Objetivos específicos:

- Comprender que la observación rigurosa de la realidad constituye la base imprescindible para la construcción de cualquier teoría o argumento sólido.
- Entender la necesidad de establecer jerarquías en las fases proyectivas –identificar, discriminar, relacionar, elaborar e interpretar– que posibiliten modelos de adecuación y comportamiento adecuados al problema propuesto.
- Con los ejercicios prácticos a realizar en el taller se pretende demostrar cómo un uso activo de herramientas visual-conceptuales, donde los textos se visualizan y las imágenes se leen –“la vista piensa”–, permite una eficaz navegación por problemas de naturaleza confusa, heterogénea o poco definida que caracterizan la gran complejidad de la mayor parte de las actividades humanas que son objeto de estudio artístico.
- Resaltar la importancia del medio físico, los materiales, la escala y la construcción y su conexión con las distintas percepciones y memorias de la forma.
- Profundizar en el manejo de los recursos propios del lenguaje del dibujo y de otras técnicas y tecnologías digitales.

Se comienza con una introducción a la asignatura

“Todos somos alumnos de proyectos”:

- Este curso pretende formar al alumnado en la resolución de problemas, esto es, proporcionar contenidos y pautas proyectuales para enfrentarse a encargos o problemas dados bajo los criterios de ejemplaridad, relevancia y actualidad en nuestro campo, el artístico. En el curso posterior, Proyectos II, se incidirá sobre la formulación propia de problemas no triviales.

Entre el origen, el “incipit”, el papel en blanco, y el final, el proyecto presentado, media un proceso complejo que intentaremos entender. Por un lado, utilizaremos como herramientas lecciones teóricas que situarán al alumno en un marco conceptual capaz de conectar la forma de conocimiento artístico con otras formas de conocimiento como el científico, donde lo que prima es el rigor conceptual. Pasaremos de las nociones intuitivas a los conceptos definidos y contextualizados de tal forma que obtengamos un léxico suficiente para ejercer una crítica razonada al proyecto. Obten-

dremos con este esfuerzo respuestas al “¿qué hacer?” y un “saber hacer” conceptual y abstracto. Por otro lado, el trabajo de proyectar requiere horas solitarias ante el tablero de dibujo. Las horas de taller brindan al estudiante un entorno único en lo que va a ser su vida profesional: compartir el tiempo y el espacio con otros “colegas” que trabajan en el mismo tema y calendario.

- Declarar la intención del curso: formar al alumnado en la resolución de problemas, esto es, proporcionar contenidos y pautas proyectuales para enfrentarse a encargos o problemas dados bajo los criterios de ejemplaridad, relevancia y actualidad en nuestro campo.
- Insistir en que el proyecto constituye un sistema heurístico autónomo respecto al dibujo pero profundamente vinculado a éste y que proyectar siempre es más que dibujar.

Se continúa con una introducción a la metodología del proyecto, cuyos contenidos estarían basados en los ya expuestos en el apartado 2 de este texto, y una introducción a la metodología de la asignatura, en la que se describirían: el taller de proyectos, la crítica de proyectos, las clases apoyadas en textos, el debate y la discusión dirigida, la elaboración de un cuaderno de trabajo, etc.

Para terminar, se realiza una introducción a la temática:

#### “Los modelos de trabajo con el cuerpo en el arte contemporáneo”

Con las vanguardias se transformó la visión tradicional del cuerpo como recipiente o contenedor a emisor de sentido y significados. Es claro que, a lo largo de la historia del arte, las figuras representadas en un cuadro poseían un significado muy específico, pero no ha sido hasta este siglo cuando se han tratado los significados de los cuerpos por sí mismos. Esta transición *de significante a significado*, es uno de los objetivos que intentaremos estudiar en el curso.

El paso de una anatomía puramente descriptiva en la que el cuerpo es un catálogo (se admite la posibilidad de entender cómo se comporta una rana a partir del análisis y la disección de sus miembros en un laboratorio) a una dinámica y funcional (se establece una ecología de la rana, un análisis del “biotopo” o sistema en el que vive y de sus relaciones con otros sistemas vivos), ha dado lugar a una comprensión más profunda de por qué una rana tiene apariencia de rana y no de mamut. La rana, desde este punto de vista, es producto de una evolución, haciéndose muy importante la idea de transformación y lo que conlleva de movimiento –vector– hacia el futuro. Estas ideas suponen una importante ampliación conceptual que se da en las Ciencias naturales a finales del siglo XIX y principios del XX.

De una manera análoga, la visión dinámica del cuerpo es el nuevo modelo constitutivo de las estrategias artísticas contemporáneas. Los materiales de estudio no pueden ser sólo los elementos de la fábrica corporal, hay que tener en cuenta los procesos de constitución de sentido: las acciones y las pasiones humanas. No es una idea nueva a Miguel Ángel le interesaba mucho más una anatomía del movimiento en la que se fundieran la ciencia anatómica y el artista: “los actos de los hombres y los gestos como signos expresivos”<sup>55</sup> o “sema” que le acompañan.

Para acercarme a los conceptos semióticos necesarios para introducir el *sema* del cuerpo, trataremos de seguir el modelo de discurso planteado por Paolo Fabbri en su texto *El giro semiótico*<sup>56</sup>. Fabbri, tras plantearse ¿en qué consiste lo conocible?, cita a Aristóteles: “para el sabio clásico, la

55. LAÍN ENTRALGO, P. *El Teatro del Mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1986. p.88.

56. Fabbri, P., *La svolta semiótica*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1998, (trad. al castellano: *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000).

categoría de lo conocible es una sustancia del conocimiento que está a la espera de su articulación significativa". Esta definición ya es conocimiento de primera clase. ¿Podríamos aplicarlo a nuestro estudio? ¿Lo conocible en los estudios de Proyectos en el área de conocimiento de Dibujo para artistas a principios del siglo XXI ha de ser igual que en el XIX, el XVIII, etc?

En palabras de Fabbri, "lo conocible es el conjunto de saberes compartidos por una comunidad que están a la espera de una organización formal y de contenidos". Con esto nos referimos a la necesidad de revisar, modificar y crear nuevos modelos que den cuenta de los avances y cambios que van operando, tanto en la parte empírica –la propia actividad artística crea nuevos datos, tácticas, estrategias, (descripción)– como en la teórica –vocación universitaria– y, por lo tanto, científica –de ordenación e indagación sobre los sistemas y procesos de significación (explicación y comprensión)<sup>57</sup> que estas actividades empíricas producen–.

#### El modelo de la controversia

Para Paolo Fabbri, la *controversia*<sup>58</sup> es un criterio fundamental para entender los mecanismos del sentido y, a la vez, es un "modelo" para explicar una teoría general de las estrategias de sentido.

Cuando enfrentamos los mecanismos de generación de orden con los de generación de caos para analizar el proyecto artístico, estamos utilizando el modelo de la controversia que, a su vez, puede ser exportado como tal y reimplantado a todo el universo de la cultura humana, desde las ciencias puras a la poesía. Jakobson<sup>59</sup> se refiere a esta última cuando plantea que el modelo poético es el que mejor logra explicar el mundo de las imágenes. Para él, una de las características de lo poético es "el autotelismo del signo: lo poético existe cuando el signo se refiere a sí mismo mediante el procedimiento de proyección del signo sobre el sintagma". Greimas<sup>60</sup> utilizó este modelo para explicar lo narrativo y concluyó que toda narratividad es la linealización de una jerarquía de valores; así, un relato es un despliegue (linealización) de valores jerárquicos.

Dicho de otra forma, un relato es tener un código y elaborar con él un mensaje. El mensaje lleva siempre la memoria del código. En la imagen, lo importante no es su descomposición sino que pueda ser linealizada porque existe una codificación en ella, es portadora del código y el mensaje. La imagen es, de algún modo, poética pues se comporta como la poesía, linealizando códigos y planteando un orden de sucesiones pero, a la vez, obedece al principio de simultaneidad que consiste en la copresencia de elementos distintos, la rima y el ritmo, la repetición de elementos en el tiempo que los transforma en ritmos espaciales, plásticos y cromáticos. En estos órdenes de sucesiones, no todo tiene la misma importancia. Se establecen unas jerarquías de elementos que, sin embargo, se presentan simultáneamente.

#### La proyección narrativa

Una estrategia frecuentemente empleada por artistas que trabajan con el cuerpo es la *proyección narrativa*, el contar una historia. Con ello, buscan dotar de sentido a sus acciones, hacerlas legibles para el espectador.

El descubrimiento de la fotografía y el cine no sólo suponen una revolución en las técnicas de representación y fijación de la realidad sino una profunda clarificación y ganancia de legibilidad de los significados de las imágenes visuales. Ante este fenómeno, la pintura y la escultura abandonan paulatinamente sus registros "objetivos" profundizando en problemas autorreferenciales del lenguaje plástico más abstractos, expresivos o poéticos. Esta "clarificación de sentido" en las

57. Laín Entralgo en su obra *El cuerpo humano*. Teoría Actual escribe: "Ha llegado a ser tópica la distinción de Dilthey entre explicación (*erklären*) y comprensión (*verstehen, verständnis*). La explicación nos da el porqué y el cómo, y es el método de conocimiento científico de las cosas no humanas. La comprensión nos hace conocer el para qué, el sentido de la realidad y las obras del hombre.

58. Fabbri, P., *El giro semiótico*, p. 112.

59. Jakobson, R., *Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires, Signos, 1970; Jakobson, R., *Lingüística, poética, tiempo*, Barcelona, Crítica, D.L. 1981; Jakobson, R., (1896-1982), *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

60. Greimas, A. J., *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973 y *Del sentido II: ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, D.L., 1989.

imágenes visuales tiene que ver con la supuesta objetividad y veracidad de las imágenes fotográficas, frente a la subjetividad de los medios creación de imágenes tradicionales.

Los trabajos de Muybridge<sup>61</sup>, la fotografía científica, el archivo policial, la "fisionógmica", etc. proveen de grandes cantidades de imágenes del hombre, baratas y populares. Aparecen revistas ilustradas con fotografías de razas remotas, como las de indios y esquimales americanos de Curtis<sup>62</sup>, y las expediciones científicas cuentan con la participación de fotógrafos (la expedición al Congo del Museo de Historia Natural Americano, formada por Herbert Lang y James Chapin realizó unas 10.000 placas fotográficas). Los atlas anatómicos hechos a base de dibujos fieles son sustituidos por atlas fotográficos puramente descriptivos, quedando el dibujo para funciones esquemáticas, diagramáticas y comprensivas.

Molly Nesbit<sup>63</sup> comenta los trabajos fotográficos en estos campos: "La imagen puede servir para la investigación científica. La belleza de la fotografía es secundaria, aquí es más importante que la imagen sea muy clara, llena de detalle y cuidadosamente tratada".

Se produce un impulso taxonómico basado en la búsqueda de pruebas visuales de la diferencia. El antropólogo J. Fabian describe este impulso como "visualismo", según el cual la habilidad para visualizar la cultura de una sociedad es sinónimo de su comprensión. Desde este punto de vista, el concepto de raza no podría existir sin una taxonomía visual de las distinciones raciales. En los siglos XIX y XX, ingentes cantidades de fotografías tomadas por antropólogos, científicos y viajeros coloniales conforman archivos visuales que clasifican estas diferencias.

Esta posición histórica postula que la fotografía química dice la verdad, produciendo un encuentro con el mundo físico que, en última instancia, salvaguarda una ligera evidencia, más allá de la manipulación, tan constatable como las huellas dactilares (es lo que Barthes denomina el "haber estado allí"). Para Henri Matisse "la fotografía ha alterado en gran medida la imaginación, porque ha hecho ver las cosas fuera del sentimiento"<sup>64</sup>.

Ahora bien, desde posiciones relativistas se cuestiona esta visión inocente, afirmando que la fotografía no es de manera innata más "realista" que cualquier otro medio. La visión colonial convierte al cuerpo en "especimen" y la raza sirve para marcar las diferencias eugenésicas, resultando la raza aria como la predominante, son por tanto las "ideas previas" las que hacen "ver" las diferencias. El debate no termina aquí pues una tercera vía reconoce que la imagen fotográfica es capaz de construir de nuevo la realidad –posición relativista– pero la fotografía misma es un encuentro con el mundo visible –el de la propia fotografía–. Por tanto, en condiciones de control, por ejemplo en un laboratorio, la fotografía puede constituir una evidencia científica al ser un fiel reflejo de la realidad experimental y en este marco nuestros sentidos no nos engañan. La opinión de Delacroix<sup>65</sup> abunda en este sentido. Observando la incorrección de los grabados de Marcantonio Raimondi (el grabador de Rafael), experimenta una "sensación de repulsión y casi de disgusto frente a la incorrección, las maneras y la falta de naturalidad, a pesar de la calidad del estilo"; en comparación con los estudios de desnudos fotografiados por su amigo Eugène Durieu. Habiendo visto cómo la ganancia de legibilidad puede ser más o menos objetiva en el territorio icónico y que, en todo caso, depende de las condiciones de control, habrá que demostrar que es posible construir relatos con estos sistemas de signos.

Para Fabbri, el concepto de narratividad ha sufrido una evolución desde un punto de vista semiológico –exclusivo del lenguaje y en el que se identifica con los relatos orales o escritos– al semiótico más contemporáneo, en el que llamamos narratividad a "todo lo que se representa cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones"<sup>66</sup>. Lo importante

61. Muybridge, Eadweard, *The Male and Female Figure in Motion*, New York, Dover publications INC., 1984.

62. Curtis, E. S., *Photo Poche Collection*, Paris, Centre Nacional de Photographie, 1990.

63. Nesbit, M., *Atget's Seven Albums*, New Haven, Yale University Press, 1992, pp 15-17.

64. Fourcade, D. (edit), *Henri Matisse, Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, pp.126-7.

65. Delacroix y Courbet en 1850 aglutinan el debate sobre la influencia y legitimidad de la fotografía, proporcionando modelos útiles y criterios de exactitud y verdad que, no obstante, el pintor debía superar. Delacroix, *Journal de 21 de mayo de 1853*.

66. Fabbri, P., *ibíd*, p. 57.

de esta segunda acepción, aparte de la coincidencia con la de Aristóteles en su *Poética*, es que amplía este concepto a todos los sistemas de signos y esto es posible a través de la forma del contenido (semántica) y por la forma de la expresión (manipulación de sustancias expresivas, sonoridad, corporeidad, espacialidad, etc.).

De esta forma, para que tengan lugar actos de configuración de sentido han de producirse acciones y pasiones, organizadas bajo estos dos grandes aspectos: contenido y expresión. Existe una “presuposición recíproca” entre la forma de la expresión y la forma del contenido. En un mismo sistema de signos, por ejemplo el visual, la narratividad subyace entre una acción de Hermann Nitsch, con sacrificios de animales y pseudo-crucifixiones (*Teatros de los misterios-orgías 50ª*, 1975), el tríptico *Estudio para una Crucifixión* de Francis Bacon (1909-93) o la videofilmación en primer plano de la muerte de su madre por Bill Viola, en su obra *Nantes Triptyichon* (1992). Las tres obras poseen el mismo contenido temático –la muerte– y muestran sus características principales: dolor, pena, angustia, horror..., pero otros aspectos son puramente locales, pertenecen a la sustancia misma de la forma expresiva utilizada y a este nivel no son traducibles: en Nitsch, una escenificación teatral; en Bacon, una tela pigmentada, y en Viola, una proyección audiovisual simultánea de tres acciones humanas grabadas. Por lo tanto, los significados narrativos pueden ser expresados por varias sustancias y formas expresivas que, de alguna forma, vuelven a definir estos significados y los transforman.

Esto no impide en modo alguno estudiar una forma narrativa como pura organización de significaciones. Así, en el ejemplo anterior, hemos citado una misma narración desarrollada en diferentes sustancias y formas de expresión: el relato contado por medio de iconos visuales expresados en una “performance”, una pintura y una videoproyección.

A lo largo del curso, trataré de conectar la importancia de las nuevas técnicas operacionales de formalización icónica como la fotografía, la “performance”, los nuevos medios, etc., con las nociones de cuerpo dinámico o extendido, es decir, con lo que el cuerpo hace y es capaz de transmitir por medio de sus acciones y pasiones en el marco del arte contemporáneo, y resaltar como alteran profundamente la noción misma de estilo.

A continuación incidiré de forma más precisa en el concepto de pasión y citaré someramente algunas estrategias contemporáneas que lo ejemplifican. Asumo el riesgo metodológico de adaptar, los componentes de las pasiones formulados por Greimas y Fabbri en sus estudios sobre la afectividad en el lenguaje a nuestro campo ya que defiendo por encima de todo la ganancia de inteligibilidad que esta incursión supone para el alumno.

La palabra pasión engloba un doble sentido. Por un lado, el ya visto en los ejemplos de Nitsch, Bacon y Viola: muerte, padecimiento, sufrimiento, etc. Por otro, más general, el de “descripción de acciones y hechos únicos vividos o sentidos emocionalmente y afectivamente al máximo” que, Greimas<sup>67</sup> primero, y Fabbri<sup>68</sup> después, utilizan para intentar condensar la noción de pasión, en concepto de pasión y sacarla así de su habitual oposición a la razón. Ambos se remontan a Descartes en su *Pasiones del Alma* para señalar la definición “la pasión es el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe”<sup>69</sup>; cuando un sujeto actúa sobre otro, éste resulta impresionado, afectado, su punto de vista ha sido conmovido, padece el efecto de una pasión. La pasión para Paolo Fabbri “es el punto de vista de quien es impresionado y transformado con respecto a una acción”<sup>70</sup>. Llegados a este punto, cabe la pregunta: ¿por qué es esto tan importante para los artistas?

El artista ha de saber dominar y gobernar el mundo de las emociones, no como oposición a razón, sino como complemento de ella y éstas no pueden ser entendidas sin las acciones que las producen y éstas, a su vez, son el resultado de procesos de signos, es decir, son narrativas y el

67. Greimas, A. J., Fontanille, J., *Semiótica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milán, Bompiani, 1996.

68. Fabbri, P., *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995. En concreto, los artículos «Las pasiones del rostro», pp. 143-150 y «Aproximaciones a la pasión, la pasión de los valores, y pasiones y valorizaciones», pp. 165-232.

69. Fabbri, P., *El giro semiótico*, p. 61.

70. *Ibid.*, p. 61.

proceso en su conjunto, cuando se dota de sentido y produce una impresión en el otro capaz de transformarle, es el resultado de una pasión.

De este modo, de una manera razonada, podemos constatar el estrecho vínculo que se establece entre el cuerpo y las pasiones. La emoción tiene algo de gestual e icónico, de visible y continuo, frente al signo lingüístico, discontinuo y no arbitrario, y esto nos conduce a la tradición fenomenológica<sup>71</sup> –cuerpo, carne, cuerpo como rostro, etc.– que aquí no vamos a tratar, pero sí podemos ver una serie de ejemplos de cómo algunas estrategias del artista contemporáneo explotan la característica gestual e icónica del cuerpo para, sólo por ella y a través de ella, impresionar y transformar el punto de vista de un espectador.

En su nivel más básico, podríamos denominar a esto la estrategia del narciso, la que convierte el cuerpo en su mera imagen, en fetiche u objeto de deseo, sin la sustancia y la experiencia corporal. Por ejemplo, Gilbert & George, en *The Singing Sculpture* (1970), se exponen a sí mismos como esculturas vivas, no preguntan ni investigan nada, ni aspiran a ningún tipo de análisis crítico, se niegan a ser creativos, sus cuerpos y su vida constituyen su obra. Rineke Dijkstra expone series de retratos de cuerpo entero de bañistas en la playa. Les pide simplemente que se coloquen de pie enfrente de una cámara, por lo tanto, han de poner una “pose” y la cámara la registra. Humberto Rivas presenta a *Eva* (1990) como mujer prototipo de cuerpo andrógino. Una variante es la pose de niña-mujer de la obra *Jessie at 5* (1987) de Sally Mann.

Una segunda estrategia, un poco más compleja, es la que explota todo el corpus de gestos humanos. El cuerpo posee una larga trayectoria cultural por la que determinados gestos son signos de comunicación no verbal muy potentes. Algunos son universales como el llanto o la risa y otros dependen de cada cultura, son locales. En este sentido, es interesante la exploración de gestos que Ana Mendieta realiza en obras como *Facial Cosmetic Variations* (1972), o *Glass on Body* (1972); o las obras de Nancy Buchanan *Wolfwoman* (1976) y Hannah Wilke –*S.O.S- sacrifice Object Series* (1974); las de Charles Ray, *Planck Piece, I & II* (1973), consistentes en dos fotografías que muestran sus investigaciones en torno a los planos que, a la vez, dividen y soportan su cuerpo; la obra *Hombre, mujer, mano* (1977) de Juan Hidalgo o la obra de Douglas Huebler, *Variable Piece #101* (1973) en la que un repertorio de poses pretenden indicar la profesión del retratado.

### Componentes de las pasiones

A través del estudio de la afectividad en el lenguaje, Paolo Fabbri describe cuatro componentes de la dimensión pasional: el modal, el temporal, el aspectual y el estésico, presentes en todos los sistemas de signos, al igual que la narratividad.

Con la característica modal, Fabbri se refiere a las modalidades básicas: querer, poder, saber y deber. De alguna manera, extiende la noción intuitiva de pasión como algo volitivo, el deseo de querer, ejemplificado en el cuadro *Bad Child* (1981) de Eric Fischl. La obra de Sophie Calle, *La amnesia*, remite a este querer ser y no poder ser cuerpo femenino-masculino. Hay pasiones del saber, como la que muestra el dibujante de anatomía en *Adrian walker, artist drawing...* (1992) de Jeff Wall.

Otro componente de las pasiones es el temporal, la esperanza es un querer algo que se remite al futuro. Joseph Beuys, en su obra *Fuerzas dirigidas* (1974-77), utiliza unas pizarras que se van llenando de escritos, dibujos y diagramas fruto de su debate directo con el público que visita la exposición. Las pizarras se van depositando en el suelo a medida que se van llenando. De esta forma, el conjunto de pizarras se iba haciendo mayor con el paso del tiempo. Beuys en persona, estaba presente de 12h. a 20h. activando el conjunto espectador-artista-ideas-tiempo-obra. La

71. Sobre los orígenes de la idea del cuerpo como algo más que un instrumento al servicio de la inteligencia y la voluntad ver: Rábade, S., *Experiencia, cuerpo y conocimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985; y sus análisis de Schopenhauer y Nietzsche; otros filósofos como Husserl, Bergson, Ortega, Sartre, Ricoeur, Lévinas; fundamental Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.

pieza no se completó hasta que no se clausuró la muestra.

Relacionado con la temporalidad, el componente aspectual se refiere al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior, es decir, a su aspecto, duración, incoacción, terminación. Así, la diferencia entre el miedo y el terror está en su duración, el primero puede durar toda la vida mientras que el segundo es puntual.

De lo señalado hasta aquí, las pasiones tienen mucho que ver con la organización del tiempo en la experiencia humana y esto nos lleva a encontrar el concepto de ritmo en el mismo corazón de las pasiones: si tienen un tiempo, tienen un ritmo. En la sintaxis de la visión, este concepto es fundamental. Gran cantidad de emociones visuales son causadas por los ritmos. Un ejemplo lo tenemos en la obra *Milk* (1984) de Jeff Wall. La estrategia de congelar los gestos de los personajes fotografiados, provocando duraciones eternas de gestos mínimos, provoca emociones contradictorias en el espectador que se mueven entre el acontecer de la realidad y la hiperrealidad ficticiamente inmóvil de las fotografías.

La dilatación y contracción del tiempo es una constante en la creación de performances destinadas únicamente a ser captadas por la cámara de video. Bruce Nauman, en su obra *Think* (1993), grabó su propio cuerpo saltando arriba y abajo en su estudio, como parte de sus investigaciones en torno a la interacción cuerpo-espacio y a la escenificación de gestos corporales. Richard Serra, en *Hand Catching Lead* (1968), filmó una película en 16 mm. en la que trata de asir un objeto de plomo que cae con la mano "caen trozos de plomo en cortos intervalos de tiempo. Se reconocen como un borroso movimiento gris. La mano tiene el tiempo justo de cerrarse y abrirse de nuevo. Si Serra logra cazar el plomo al vuelo, lo vuelve a soltar de inmediato para tener la mano libre para el próximo trozo. Sometida a una tensión permanente la mano acaba fatigándose. Sufre calambres y un retraso en el tiempo de reacción. El efecto producido es una sensación de opresión"<sup>72</sup>. Jochen Grez, en *Gritar hasta el agotamiento*, gritó hasta que se quedó afónico ante la cámara. Vito Acconci, en *Recording studio from air time* (1973), pasó dos semanas encerrado en la galería Leo Castelli, retransmitiendo su estancia al exterior.

Por último, queda por señalar el componente estésico y sensorial de las pasiones. No hay pasión sin cuerpo. La transformación pasional implica siempre un cambio en la percepción de la expresión corporal, de la estesia. Este aspecto ha sido frecuentemente tratado por diferentes movimientos artísticos contemporáneos que, en este curso, trataremos de estudiar.

72. Fricke, C., Nuevos medios, Software, hardware y performance en vídeo, Arte del siglo XX, Madrid, Taschen, 2001, p. 606.

## Bibliografía: A la Introducción temática

Nota: los autores señalados con una flecha son de consulta muy recomendable.

- Arte para el siglo XXI = Art at the turn of the millennium* / editors, Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick ; authors, LARS BANG LARSEN... [et al.]. KÖLN [etc.] : Taschen, cop. 1999. DE7.036"198"ARTrie
- FABBRI, PAOLO, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995.  
*La svolta semiótica*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa, 1998. Traducción al castellano: *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 2000.  
FERNÁNDEZ POLANCO, A., *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada* Cuenca : Diputación Provincial, [2001] LA7.01"19"DISsem
- Formas del abismo = Gorputzen leizea: el cuerpo y su representación extrema en Francia* / [texto, Juan Vicente Aliaga] [San Sebastián]: Diputación Foral de Gipuzkoa, D.L. 1994 DE7(44).036"1930/1960"064)FOR
- *Fresh cream : contemporary art in culture / 10 curators, 10 writers, 100 artists* London : Phaidon, 2000 651 p. DE7.036"199"FRE
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, *En torno al sentido: ensayos semióticos*, Madrid, Fragua, 1973.  
*Semántica estructural: investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1976.  
*Del sentido II: ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1989.  
*Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, D. L. 1991.  
*Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- JAKOBSON, R., *Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires, Signos, 1970;  
*Lingüística, poética, tiempo*, Barcelona, Crítica, D.L. 1981;  
*Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.  
LAÍN ENTRALGO, P., *El teatro del mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.  
*El Cuerpo humano. Oriente y Grecia Antigua*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.  
*El Cuerpo humano. Teoría Actual*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- LAKOFF, GEORGE, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, D.L. 1991.
- MARIN, L., *Sémiotique de la Passion: topiques et figures*, Paris, Aubier-Montaigne, Éditions du Cerf, Delachaux et Niestlé, 1971.  
*Utópicas: juegos de espacios*, México, Siglo veintiuno, 1975.
- Estudios semiológicos*, Madrid, Alberto Corazón editor, D.L. 1978.  
*Sublime Poussin*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1995.
- LANEYRIE-DAGEN, NADEIJE, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* / Nadeije Laneyrie-Dagen ; avec la collaboration de Jacques Diebold, Paris : Flammarion, cop.1997. DE7.041.3LANinw
- *L'Art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours : exposition*, Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet - 15 octobre 1996 DE7.038.531ART
- Les évidences du corps et la vie symbolique / sous la direction de CHRISTIAN GAILLARD* Paris : École supérieure des Beaux-Arts, D.L. 1998 LA7.01"19"EVI
- *Piel que habla : viaje a través de los cuerpos femeninos* / M. AZPEITA... [et al.][eds.] Barcelona : Icaria, D.L. 2001. Capítulos:  
1. Anorexia nerviosa: una aproximación feminista / Paloma Gómez 2. Cibercultura : el cuerpo esfumado / Ana Casanovas Bohigas 3. El cuerpo del delito: torturas culturales en torno al cuerpo / Raquel Santiso Sanz 4. El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria / M<sup>a</sup> Jesús Salinero Cascante 5. El cuerpo múltiple / Lidia Esther Díaz Gil 6. Cuerpos cerrados, cuerpos abiertos / María José Barral Morán 7. Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas ; El cuerpo-casa: Eugènia Balcells y Eulàlia Valladosera / Assumpta Bassas Vila P. 111-138, 8. Viejas y nuevas metáforas : feminismo y filosofía a vueltas con el cuerpo / Marta Azpeitia Gimeno 9. La moda, ese cuerpo imaginario / María Teresa González Cortés 10. Orlan : la carne hecha verbo / Esther Moreno López, 11. Pensando sobre el cuerpo, en grupo / Teresa Yago Simón DE7.041-055.2PIE
- Projectes 7.2 = Projectos 7.2* : JOANA CERA, ALICIA FRAMIS, GLÒRIA MARTÍ, MIREYA MASÓ, ENRIC MAURÍ, JULIA MONTILLA, TERE RECARENS : [exposición], Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 17 gener - 31 març 2002 ; Centro de Arte Joven, Madrid, 26 abril - 25 mayo 2002 / [textos, Montse Badia ... et al.] Barcelona: el Centro, D.L. 2002 DE7(460).036"200"PRO [Partiendo de la idea de proyecto como metodología, cada vez más generalizada en el ámbito artístico, y que implica colaboración entre especialistas de diferentes disciplinas, la muestra acoge las propuestas de los siete artistas que en el año 2000 recibieron una ayuda del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya para desplazamientos al exterior]
- RÁBADE ROMEO, S., *Experiencia, cuerpo y conocimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- *Reconsidering the object of art : 1965-1975 / Ann Goldstein and Anne Rorimer ; with essays by Lucy R. Lippard, Stephen Melville, and Jeff Wall* Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, cop. 1995. DE7.036"196"REC
- REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996
- SCHNEIDER, R., *The explicit Body in the performance*, London, Routledge, 1997.
- SEARLE, ADRIAN., *Talking art. 1: CHRIS BURDEN, SOPHIE CALLE, LEON GOLUB ... / edited by Adrian Searle*. Publicación: London : Institute of Contemporary Arts, 1993, Descripción: 159 p. ; 20 cm., Serie: ICA documents, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7:929 126
- SIDLASKAS, S. BODY, *Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*, NY: Cambridge University Press, 2000.
- Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*: [exposición, 1995], Museo de Arte Contemporáneo, Elche, del 8 de marzo al 19 de abril / organiza Institut de Cultura Juan Gil-Albert ; [textos, Estrella de Diego, M<sup>a</sup> Carmen África Vidal, Helena Cabello, Ana Carceller] [Alicante] : Institut de Cultura Juan Gil-Albert, imp. 1995. DE7.041-055.2TER
- WALL, JEFF [1946-] Otros responsables: CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G., col. MOREY, MIGUEL, col. Título: *Jeff Wall, Pepe Espaliú: Temps suspès= Tiempo suspendido*. Publicación: Castelló; Valencia : Espai D'Art Contemporani; Generalitat; Consorci de Museus de la Comunitat, 1999 Descripción: 241 p. Notas: Incluye traducción al español y al inglés Contiene bibliografía y currículum. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 WALL, Jeff 8
- WARR, T., JONES, A., *The Artist's Body*, London: Phaidon Press Limited, 2000.
- Título: *Prospect : Photography in contemporary art*. Publicación: Zürich.: Stemmler, 1996 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/381

### 3.3.3. Contenidos temáticos

De acuerdo con la delimitación que acabo de realizar acerca de los asuntos principales que se tratarían en esta unidad didáctica introductoria, se detallan a continuación las unidades temáticas que deberían ser objeto de estudio:

Cada unidad temática será objeto de una lección magistral dirigida a fundamentar los contenidos del problema a tratar dentro del marco del método comparativo.

Cada problema proyectual será objeto, a su vez, de una introducción, donde se describirá el ejercicio con referencias teóricas y visuales, se explicará el objeto del proyecto, se definirá exactamente el problema proyectual, se propondrá una hipótesis de trabajo y se articulará un calendario de realización. Todo ello quedará recogido en una ficha a disposición del alumnado.

Como ya he indicado el programa de Proyectos I lo estructuro en torno a dos “nociones-clave” “DES-FIGURAR. El cuerpo en piezas” y “RE-FIGURAR. Deslizamientos de sentido”.

En cuanto a la primera, la lisis, la reducción del todo a las partes, el análisis y la división de un problema en subproblemas son métodos heurísticos utilizados en la mayoría de las áreas de conocimiento. En esta área temática, se pretende tratar algunas estrategias de fragmentación del cuerpo contemporáneo y su grado de incidencia en la alteración de sentido.

La estrategia contraria, la síntesis o reconstitución de un todo no homogéneo a partir de sus huellas o fragmentos, domina una serie de trabajos contemporáneos sobre el cuerpo. Esta recomposición o re-figuración permite ampliaciones narrativas y metafóricas del sentido original ensanchando el campo de influencias semánticas del cuerpo.

## ÁREA TEMÁTICA 1. EL CUERPO EN PIEZAS. DESFIGURAR. TEMA 1

### 1.1. El Cuerpo fragmentado. Estrategias del Frankenstein: Kiki Smith

#### Introducción al problema

Una de las estrategias en la formalización contemporánea del cuerpo utiliza la desintegración como principio: la anatomía humana es fragmentada, forzada, alterada. Se producen operaciones de figurar-desfigurar, el “hágalo Vd. mismo”, el cuerpo en piezas. Su modelo es el *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851). La operación de figurar-desfigurar es utilizada por Orlan en su propio cuerpo literalmente, sometiéndose a todo tipo de operaciones de cirugía estética filmadas y transmitidas por satélite a galerías situadas en otro continente. La adquisición de rostros de diosas de la mitología griega, como el de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, tiene por objeto enfrentar la realidad de un rostro humano con los distintos ideales de belleza culturales.

Por su carácter didáctico, vamos a detenernos y utilizar como modelo para esta unidad de estudio, el trabajo de la artista Kiki Smith, en adelante KS. Afirma KS: “me inicio en el conocimiento del cuerpo a partir de un libro de anatomía genérico, Gray’s *Anatomy*<sup>73</sup>, del cual aprendí a dibujar el tejido celular, las células de la sangre, las fibras nerviosas, trabajando gradualmente en su evolución artística desde el interior del cuerpo fragmentado hasta llegar a la figura humana” y también: “comencé mirando libros de anatomía, luego fui interesándome por los sistemas del organismo, después en la piel como sistema y de ahí se convirtió en trabajo figurativo. El tipo de

73. Existe versión en español de la edición 38 de la versión original en inglés, *Anatomía de Gray*. Bases anatómicas de la medicina y la cirugía, Madrid, Harcourt Brace de España, S.A.,1998.

figuración que me interesó fue la iconografía religiosa y las muñecas de cuando era niña... recuerdo que realicé una especie de *Libro de las horas*. Puse en tarros distintos jugos humanos que salen del cuerpo, como sudor, orina, saliva, vómito para, como en el *Libro de las horas* del medievo, tener algo en que pensar, de los fluidos pase a los orificios por donde entran y salen, y ahí se abrían un sin fin de posibilidades..."<sup>74</sup>.

Kiki Smith explora la significación del cuerpo humano como un sistema. Como hiciera Leonardo, fragmenta y construye modelos de diferentes partes corporales para entenderlas mejor. Del interior al exterior, crea series de esculturas sobre el sistema digestivo, el útero –*Uro-genital system* (1986)–, el hígado, los riñones, el corazón o las costillas –*Untitled Ribs* (1987)–. Este intento de comprensión ascendente, de lo pequeño a lo grande, es el método por excelencia de la ciencia; pero no termina ahí, evidencia las partes invisibles como en las láminas de anatomía, representando una figura humana con la columna vertebral fuera del cuerpo visible –*Blood Pool* (1992)–. Utiliza la misma estrategia que los anatomistas, en la escultura *Virgin Mary* (1992) emplea las figuras écorché del Renacimiento; aquí no sólo vemos una mujer sin piel, con los músculos, tendones y venas a la vista, sino que observamos a la vez un cuerpo carnal y vulnerable, desnudo y desacralizado, una figura en actitud de exposición e indefensión que, al mismo tiempo, mantiene una imperturbable contemplación meditativa. KS no se limita a fragmentar, produce un proceso de ensamblaje, de colocación de fragmentos que tiene su origen en las iconografías de los exvotos u ofrendas de la religión católica. Los gestos y actitudes de sus figuras provienen a su vez de ídolos antropomórficos o imaginería religiosa de los martirios de Santos. Como decía Elías Canetti, su obra es una "cámara de tortura del pensamiento". La propia KS denomina a este proceso la "estrategia del Frankenstein" en la que, a través de la fragmentación, se busca la percepción de un todo.

En cierto sentido, el proceso de trabajo de K. Smith no es estrictamente cognitivo, necesita la presencia física de la materia para dotarlo de significado propio. El "hacer las cosas por sí misma" le permite experimentar con todo tipo de materiales: papel maché, cera, muselina, cristal, aluminio, bronce; trastocar su uso tradicional y subjetivarlos: policroma el bronce, hace que el frágil papel de arroz tome el cuerpo de una escultura, etc. En la galería de "monstruos" que surge de la estrategia Frankenstein está implícito el uso de la escala humana, las esculturas son moldes de amigos y conocidos. La noción de personaje real llega a necesitar, como en los bronceos griegos, insertar ojos de cristal como en la pieza *Lilith* que observa al espectador desde su incómoda posición, desde abajo, para enfatizar y hacer insoportable la visión de la sumisión.

KS produce procesos de metamorfosis, viajes que se inician desde las energías vitales del cuerpo íntimo hasta la superficie de los signos y los símbolos humanos. En palabras de la artista, "fabri-co obras acerca del cuerpo, jugando con la indestructibilidad de la vida donde, por un lado, la vida es esa fuerza feroz que nos proyecta hacia delante; y al mismo tiempo, hace que justo se pierda y muera. Siempre trabajo entre estos dos extremos acerca de la vida".

Otros artistas que trabajan con el cuerpo desde este punto de vista son: Dennis Openheim, en *Material interchange* 1970, Louise Bourgeois, en su *Cells (Hands and Mirror)* (1995), en las que unas manos de mármol representan al personaje ausente. Robert Gober tiene una serie de piezas en las que unas piernas humanas salen de los muros de la galería, como *Two Split Legs*, (1991). Gary Hill presenta en *Inasmuch as it is already taking place* (1990), una serie de monitores de diferentes tamaños con fragmentos de cuerpos a escalas diferentes y repite esta estrategia en su obra *He, She* (1992), en la que fragmentos de manos son proyectados a escala gigantesca en las paredes del recinto expositivo. La estrategia de la proyección videográfica también es empleada por Tony Ousler en toda su obra, por ejemplo en *Autóctono demasiado alto* (1995), donde

74. Vicente, M., Un mundo Natural, Revista LAPIZ, n° 139-140, enero-febrero, 1998, pp. 63-73.

proyecta rostros de personas sobre muñecos dotándolos de una "rara humanidad". Terminamos esta breve introducción al tema de la fragmentación del cuerpo con una artista española Eulàlia Valldosera que, en su obra fotográfica *Apariencias* (1992-96), emplea la exposición múltiple para hacer desaparecer y aparecer dislocados trozos de cuerpos, restos de presencias humanas, sucesos temporales distintos concentrados en una misma "instantánea".

## Ficha 1

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.  
Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).  
Plan 2000.  
Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 1. El cuerpo en piezas. DESFIGURAR

#### Tema 1

El Cuerpo fragmentado.  
Estrategias del Frankenstein: Kiki Smith.

#### Introducción al problema:

Clase teórica

#### Problema proyectual:

El dibujo de precisión: científico, de documento o archivo.  
Realización de un proyecto propio a partir del *Gray's Anatomy*, en el que esté racionalmente enlazada y plenamente justificada su exposición en una de las salas del Museo de Antropología, a elegir por el alumno.

#### Ejercicios obligatorios a realizar por el alumno:

Entrega en la fecha prevista de una carpeta 70 x 50 con:

- 12 dibujos de células, tejidos, sistemas del organismo, la piel como sistema, fluidos orificios, etc. de 50 x 35 cm.
- 1 molde escala 1/1 de una parte del cuerpo.
- 1 maqueta escala 1/1 en papel maché, plastilina de escultor, cera, etc. de un órgano interno.
- Una obra final: dibujo de 140 x 100 cm.

A partir de este material confeccionar un proyecto con:

- Una memoria del proyecto con un mínimo de 2 hojas DIN A-4, más todo el material proyectual utilizado que el estudiante crea conveniente para que sea entendido su proceso de proyecto.  
Técnica libre.

## Bibliografía Tema 1

- Bourgeois, Louise, 1911- Louise Bourgeois : memoria y arquitectura*: [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16 de noviembre de 1999 - 14 de febrero del [sic] 2000, Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [etc.], imp. 1999  
LA73/79BOURGEOISsof  
CAZORT, MIMI  
Título: *The ingenious machine of nature : four centuries of art and anatomy / Mimi Cazort*  
Publicación: Ottawa : National Gallery of Canada, 1996 Descripción: 261 p.: il. col.; 30,5 cm. Notas: Exposición organizada por The National Gallery of Canada, Ottawa, octubre 1996 enero 1997. Bibliografía pp.241-258  
BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7.04 50  
CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. *El cuerpo mutilado: (la angustia de la muerte en el arte) / José Miguel G. Cortés* Valencia: Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, D.L. 1996  
DE7.046CORcuc  
EWING, WILLIAM a.  
Título: *The body : Photoworks of the human form / William a. Ewing*. Publicación: London : Thames and Hudson, 1994, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77.04/171  
*Fragmentos para una historia del cuerpo humano* / editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Madrid : Taurus, D.L. 1990-1992.  
DE572.5FEHfra vol. 1/2/3
- GRAY'S ANATOMY, edited by Peter L. Williams [et al.], Edinburgh: Churchill Livingstone, 1995. Versión en español de la edición 38 de la versión original en inglés, *Anatomía de Gray. Bases anatómicas de la medicina y la cirugía*, Madrid: Harcourt Brace de España, S.A. 1998. Educación D611.01ANA. Vol. 1 y 2 Medicina FR611 GRA  
*L'art médecine : [exposition]* Musée Picasso, Antibes, 25 juin-10 octobre 1999 / [Maurice Fréchuret, Thierry Davila] Paris : Réunion des Musées Nationaux, D.L. 1999. Geografía e Ha.-Depósitos D7:159.97ART
- La mano = De hand : album da disegno = carnet de dibujos = schetsboek* / [texto, JEAN-CHRISTOPHE BAILLY] Paris : Bibliothèque de l'Image, cop. 2000  
DE7.041.2MAN  
*La chevelure*, Paris : Bookking International, 1994  
Colección: Les détails du corps / collection sous la direction de Corinne Fossey. DE7.041.2CHE  
*La jambe*, Paris : Bookking International, 1994  
Colección: Les détails du corps / collection sous la direction de Corinne Fossey. DE7.041.3JAM  
*La main*, Paris : Bookking International, 1994  
Colección: Les détails du corps / collection sous la direction de Corinne Fossey. DE7.041.2MAI  
*Le sein*, Paris : Bookking International, 1994  
Colección: Les détails du corps / collection sous la direction de Corinne Fossey. DE7.041.3SEI  
*Le visage*, Paris : Bookking International, 1994  
Colección: Les détails du corps / collection sous la direction de Corinne Fossey. DE7.041.5VIS
- LÓPEZ PIÑERO, J. M., *La imatge del cos humà. En la medicina moderna [segles, XVI-XX]*, Barcelona: Fundació Bancaixa, 1999.
- *Messenger, Annette, 1943-Annette Messenger: la procesión va por dentro*: [exposición], 9 de febrero al 3 de mayo 1999, Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 1999. LA73/79MESSAGERsof
- *Oursler, Tony, 1957- Tony Oursler* / [textos, TERESA MILLET ... et al.] Barcelona: Polígrafa; Valencia: IVAM, D.L. 2001. LA73/79OURSLEIRiva [Contiene: Diario fragmentado, Un / Teresa Millet. Foto-Entropía / Gloria Moure. Pintar mediante imágenes en movimiento / Elizabeth Janus. Conversación con Tony Oursler / Mike Kelly. Sonido en la obra de Tony Oursler, El / Tony Conrad. Salvar la imagen / Raymond Bellour. Dan Graham habla con Tony Oursler / Dan Graham. Lenguaje en la obra de Tony Oursler, El / Constance de Jong]
- PETHERBRIDGE, DEANNA. *The quick and the dead: artists and anatomy*, London: National Touring Exhibitions: South Bank Centre, cop. 1997.
- SHELLEY, MARY WOLLSTONECRAFT, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid: Siruela, D.L. 2000.
- SMITH, KIKI Bibliografía:  
*Désordres: Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak, Tunga*, París: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, Folletos Caja 1495-12
- *Kiki Smith* / KIKI SMITH, London: Whitechapel Art Gallery, 1995.  
Objects of desire: The modern still life / Margit Rowell, New York: The Museum of Modern Art, 1997. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1 /5.329  
*Kiki Smith*, Madrid: Galería Metta, 1998.
- *Kiki Smith: Werke = Works 1988-1996* / Thomas Baltrock, Koln: Salon Verlag, 1998. Kiki Smith: all creatures great and small: [exhibition] / edited by Carl Haenlein; with a text by Carsten, Ahrens Hannover: Kestner Gesellschaft; Zurich ; Berlin ; New York: Scalo, 1999.  
BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 SMITH SMI kik BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 9199
- *The body imaged : the human form and visual culture since the renaissance* / edited by Kathleen Adler and Marcia Pointon, Cambridge : Cambridge University, 1993. DE7.041.3B0D
- THIEL, W., *Atlas fotográfico de anatomía práctica*, Barcelona: Springer Verlag Ibérica, 2000. Medicina FR611 (084.4) THI

## ÁREA TEMÁTICA 1. EL CUERPO EN PIEZAS. DESFIGURAR. TEMA 2

### 1.2. Prótesis y moldes, Rebecca Horn

#### Introducción al problema

La función fundamental del arte ha sido la de brindar parábolas y metáforas narrativas que se han constituido en modelos generales capaces de explicar fenómenos de la cultura humana mejor que cualquier otro procedimiento. La construcción de nuevos modelos que den cuenta de las evoluciones culturales es más necesaria que nunca y el trabajo de los artistas en sus definiciones de nuevos modelos va siempre por delante de las caracterizaciones de los mismos por parte de la sociedad que los consume. Un ejemplo de ello lo constituye la vía de formalización artística que emplea el principio de sustitución y adición de materiales al cuerpo, reparándolo y mejorando la estructura o la función de la parte sustituida. Sus modelos paradigmáticos son: el autómatas, los robots y los “cyborgs”.

Los cuerpos protésicos pretenden mejorar la máquina corporal con prótesis funcionales procedentes de la técnica y las tecnologías de la información y la inteligencia artificial.

Bruno Latour<sup>75</sup>, epistemólogo e historiador de las ciencias, se ha especializado en el estudio de los objetos tecnológicos cuando estos constituyen prótesis con los sujetos. Afirma que nuestro status de sujeto tradicional se ha alterado debido a la permanente simbiosis con un mundo instrumentalizado. El reloj de muñeca, el móvil, el automóvil, el ordenador, la videoconsola de juegos, etc., son objetos que nos extienden y son capaces de construir nuestra subjetividad, en una relación muy estrecha entre los individuos y los objetos instrumentales. Latour denomina al resultado de esta unión “unidades complejas”, que producen “agentes colectivos”. Así, el hombre que conduce un automóvil puede estudiarse como un agente formado por partes humanas y partes artificiales, pero con una sola “subjetividad” que da lugar a comportamientos muy específicos.

Las performances como *The third Hand* de Sterlac (1977-80), intentan responder a la pregunta de si “un cuerpo que respira, bípedo, de visión binocular y un cerebro de 1400 cm<sup>3</sup> es una estructura biológica aún viable”. En la performance interactiva *Afasia* (1998), el cuerpo del artista Marcel-lí Antúnez, gobierna una prótesis en forma de exo-esqueleto de plástico y metal que sirve de *interface* de control para ejecutar órdenes y movimientos programados a otros periféricos como robots, música, proyectores en pantalla. Todo el conjunto interacciona con el espectador.

K. Wodiczko añade teleprótesis a la boca de sus modelos, en las que aparece la imagen grabada de la misma boca en otro momento de tiempo. Una variante es su obra *Instrument personnel* (1969), en la que las prótesis tienen el objetivo de transformar los sonidos del ambiente, funcionando por los movimientos de las manos y por las variaciones lumínicas. La dialógica o contraposición es utilizada por Lygia Clark en *Dialogue* (1977), donde une su mirada a la mirada del otro por medio de unas gafas dobles que los sujetan en esa doble mirada autorreferencial.

Los principios jerárquicos y de simultaneidad son tratados por Rebecca Horn en gran parte de sus extensiones corporales, *Arms, extensions* (1968), *Cornucopia* (1970) y *Máscara de lápices* (1972) o *Tocando los muros simultáneamente con las dos manos*, del film *Berlin-Übungen*. Las prótesis protagonizan el primer nivel de lectura, el cuerpo permanece semioculto; en un segundo nivel, la parte extendida se revela más inútil por su escala, material o función, que la parte corporal sustituida, quedando en el aire la necesidad de tal “tecnología”; en un tercer nivel, se produce un desplazamiento metafórico y se compara con lo que hace una sociedad tecnológica con nuestras vidas. Los elementos aquí se presentan simultáneamente y, sin embargo, es posible linealizar los códigos en niveles de significación. Estamos pues ante un cuerpo-relato y, por lo tanto, podemos tratarlo con herramientas propias de la gramática.

75. Algunas referencias: Latour, B., *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, cop. 1987. En castellano *Ciencia en acción: cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992. Latour, B., *Nunca hemos sido modernos: ensayo de antropología simétrica*, Madrid, Debate, 1993. Latour, B., Woolgar, S., *La vida en el laboratorio: la construcción de los hechos científicos*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. Latour, B., *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Otras estrategias de representación del cuerpo provienen de su copia literal, es decir de sus moldes. La técnica escultórica es elevada a la categoría de escultura misma, algunos artistas trabajan con moldes positivos como Nacho Criado en *Ajustes* (1973), introduciendo su cuerpo desnudo y frágil en una oquedad de la roca dura y áspera, ajustándose a ella. Bruce Nauman realiza en 1967 su pieza *De manos a Boca*, molde positivo de todo su brazo en cera. Diller + Scofidio visten a los actores de la pieza teatral *Delay in glass* (1987) con moldes anatómicos de acero. Los espacios negativos son explorados por Bruce Nauman que realiza en 1965-68 su pieza *Space under my chair*, exponiendo el molde negativo de una silla. Rachel Whiteread basa toda su obra en esta operación de mostrar los espacios negativos; mientras que la obra de M. Abakanowicz se basa en la estrategia de mostrar los moldes del cuerpo humano como *Thirsty Backwards Standing* (1993).

## Ficha 2

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.  
Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).  
Plan 2000.  
Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 1. El cuerpo en piezas. DESFIGURAR

#### Tema nº 2

1.2. Prótesis, moldes, híbridos. Rebecca Horn. Marcelì Antúnez, Magdalena Abakanowicz, Thomas Ruff.

#### Clase teórica:

Cuerpos protésicos.

#### Problema proyectual:

El dibujo técnico: objetivo y descriptivo. Realización de un proyecto de fabricación de una prótesis corporal en el que esté racionalmente enlazado y plenamente justificado un trabajo propio a exponer en la Fundación Telefónica.

#### Ejercicios obligatorios a realizar por el alumno:

Un anteproyecto formado por:

- 12 dibujos bocetos, croquis etc. de 50 x 35 cm.
- 1 maqueta escala 1/1 ó 1/5 dependiendo del proyecto de prótesis.

A partir de este material confeccionar un proyecto con:

- 1 plano de planta, 4 alzados y 2 secciones a escala 1/5 del objeto.
- Una Memoria del proyecto con un mínimo de 2 hojas DIN A-4.
- Obra final: dibujo de un modelo de cuerpo entero en técnica libre, a escala 1/1, con la prótesis proyectada de 200 x 100 cm.

## Bibliografía Tema 2

- Antúnez, Marcel-lí, Agar / MARCEL-LÍ ANTÚNEZ DE061.431460.27):7CIBERVISIÓN"1999"
- Arte facta & ciencia* : [EXPOSICIÓN] / Claudia Gianetti, ed.; Marcel.lí Antúnez Roca ; Epifanía, Madrid : Fundación Telefónica, 1999. Geografía e Ha.-Depósitos D7:681.3ART
- *Bruce Nauman*: [Exposición] 30 de noviembre de 1993 - 21 de febrero de 1994, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... Publicac.Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L.1993, Des.163 p. LA73NAUMANcen
- Clark, Lygia, 1920-1988*, LYGIA CLARK: Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 octubre - 21 diciembre 1997, MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 16 enero - 12 abril 1998... Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, cop. 1998 LA73CLARKfun
- Diller + Scofidio*, Flesh, Princeton Architectural Press, New York, 1994.
- *Estéticas del arte contemporáneo* / Domingo Hernández Sánchez (ed.); Alberto Ruiz de Sarniego ... [et al.] Salamanca : Universidad de Salamanca, 2002. LA7.01"19"EST
- GREEN, MALCOLM  
Título: *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler : writings of the Vienna Actionists* / edited and translated by Malcolm Green in collaboration with the artists.  
Publicación: London : Atlas Press, 1999, Descripción: 257 p. Serie: Atlas archive ; 7. Documents of the avant-garde, Notas: Incluye referencias bibliográficas.  
Materias: Brus, Günter (1938-) Muehl, Otto (1925-) Nitsch, Hermann (1938-) Acciones [Arte]-Austria-S. XX Escritos de artistas-Austria-S. XX Violencia en el arte-S. XX Cuerpo humano en el arte. Performance [Arte]-Austria-S. XX BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7(436.1) BRU bru
- GROSSKURTH, BRIAN, col. Santini, Daria, col.  
→ Título: *Elective affinities* : Helen Chadwick: Pauline Cummins & Louise Walsh: Thomas Florschuetz: Jayne Parker: Jana Sterbak: Hannah Villiger: Hermione Wiltshire  
Publicación: Liverpool : The Tate Gallery, 1993, Descripción: 70 p. Materias: Chadwick, Helen (1953 - ) Cummins, Pauline (1949 - ) Florschuetz, Thomas (1957 - ) Parker, Jayne (1957 - ) Sterbak, Jana (195 - ) Villiger, Hannah (1951 - ) Walsh, Louise (1963 - ) Wiltshire, Hermione (1963 - ) BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/4.554
- Herejías = Heresies : crítica de los mecanismos* : [exposición] Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995 / comisario, Jorge Luis Marzo Publicac. Barcelona : Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995. DE73.036(064)HER
- *Horn, Rebecca, 1944-* REBECCA HORN : exposition Musée de Grenoble, 4 mars - 28 mai 1995 / essais de Germano Celant...[et al.] ;Paris[etc.] : Réunion des Musées Nationaux: Guggenheim Museum, cop.1995. LA73/79HORNcel
- INCE, KATE  
Título: *Orlan : millennial female* / Kate Ince  
Publicación: Oxford ; New York : Berg, 2000, Descripción: 161 p. Serie: Dress, body, culture, Notas: Bibliografía: p.143-151.  
BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7.04 283
- MÜLLER-TAMM, PIA. Sykora, Katharina. Bredekamp, Horst (1947-)  
→ Título: *Puppen, Körper, Automaten : Phantasmen der Moderne* / herausgegeben von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora; Mit Beiträgen von Horst Bredekamp...[et al.]  
Publicación: Dusseldorf; Köln : Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Oktagon , 1999. Descripción: 493 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 5246
- NAVALÓN, NATIVIDAD, 1961- *Mi cuerpo: aliviadero y miedo*: [exposición] Sala Parpalló del 12 de junio al 20 de julio de 1997 Valencia : Diputació, D.L.1997. Geografía e Ha.-Depósitos D703.8NAVnat
- NAVARES, PALOMA, 1947- *Luces de hibernación*: [exposición itinerante 1997] / Paloma Navares, Valladolid) : Junta de Castilla y León, 1997. LA73/79NAVARESluc
- PAIK, NAM JUNE, 1932- *Nam June Paik : video time, video space* / general editors, Toni Stooss and Thomas Kellein, New York : H.N. Abrams, 1993. LA778.5PAIKvid
- STERBAK, JANA  
Otros responsables: Musée d'art moderne (Saint-Etienne), Serpentine Gallery, Londres  
→ Título: *Velleitas* / JANA STERBAK  
Publicación: Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1995, Descripción: 154 p. Notas: Intercambio Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 1995 - Texto en francés e inglés - Contiene biografía, p. 147. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 STERBAK/STE/vel, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 4504
- WODICZKO, KRZYSZTOF, 1943-  
Título: *Art publique, art critique : textes, propos et documents* / KRZYSZTOF WODICZKO ; textes et documents réunis par Marie-Anne Sichére ; traduit de l'anglais par Michelle Herpe-Voslinsky et du polonais par Wojciech Kolecki  
Publicac.Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, D.L. 1995, Des. 342 p. LA7.071.4WODart
- WODICZKO, KRZYSZTOF (1943-)  
→ Título: *Krzysztof Wodiczko : Instruments, projections, vehicles* / KRZYSZTOF WODICZKO  
Publicación: Barcelona : Fundació Antoni Tapies, 1992, Descripción: 415 p. Notas: Intercambio 1992- Textos en catalan, ingles y castellano Materias: Wodiczko, Krzysztof (1943-)-Exposiciones BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 778.5 V WODICZKO /WOD/krz BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 9502
- ZELL, ANDREA  
Título: *Valie Export : Inszenierung von Schmerz : Selbstverletzung in den frühen Aktionen* / ANDREA ZELL  
Publicación: Berlin : Reimer, cop. 2000, Descripción: 218, p. Notas: Bibliografía: p. 166-185. Materias: Performance [Arte]-Austria-S. XX , Feminismo y arte-Austria, Acciones [Arte]-Austria-S. XX Cuerpo humano en el arte. Violencia en el arte-S. XX BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 EXPORT ZEL val

## ÁREA TEMÁTICA 1. EL CUERPO EN PIEZAS. DESFIGURAR. TEMA 3

### 1.3. El mapa del rostro. El gesto, la pose y la actitud: J.J. Gómez Molina, “La piel en la mirada” Introducción al problema

En relación con lo anterior, conviene considerar las aportaciones de Louis Marin<sup>76</sup> a la semiótica visual. Marin estudió las pinturas de los vasos griegos y encontró como característica general que los personajes se miran unos a otros, habitualmente en posición de perfil, con algunas excepciones. En cambio, en las representaciones de la Gorgona, ésta siempre adopta una posición frontal, mira de frente –nos mira–, se establece una relación entre el yo y el tú. Marin encontró la frontalidad en cuatro tipos de personajes: los borrachos, los moribundos, los silenos y los pederastas. Todos tienen una característica común, la anormalidad; son personajes que se salen de la norma y son capaces de mirarnos de frente, del yo al tú.

El principio enunciativo también ha sido estudiado por M. Shapiro<sup>77</sup> en las imágenes de Moisés, cuando reza poniendo los brazos en cruz para vencer en la batalla. Al principio, se le representa mirando frontalmente al observador, luego se va girando y ya no nos mira. Las últimas representaciones pertenecen a una narración objetiva, en tercera persona, y, en ellas, Moisés forma parte de una historia objetivamente contada mientras que, en las primeras, al mirarnos a la cara nos cuenta la historia en primera persona.

Georges Bataille defiende el comienzo del arte moderno con Manet argumentando que los sujetos representados desafían por primera vez los contextos tradicionales.

Las obras *Le Dejeuner sur l'herbe* y *Olympia* de Manet marcan el comienzo de una nueva relación entre el espectador tradicional, acostumbrado a considerar el desnudo femenino portador de belleza ideal, como en las venus y las “madonnas”, y la realidad contemporánea, en la que el cuerpo femenino es una mercancía. Hubo cierta transición, constituida por los pintores orientalistas y sus representaciones de esclavas y harenes, culminando en *La Grande Odalisque* de Ingres (1814). Pero no es hasta 1863, año en el que Manet presenta su obra *Olympia*, cuando realmente comienza esa transmutación de significados en el cuerpo femenino. El cuadro causó escándalo, no por el desnudo en sí, sino por mostrar la elegante artificialidad de una prostituta con su mirada directa al espectador, dignificando su condición de clase inferior, con el distante desdén que le da la belleza de su cuerpo como producto caro y valioso.

Hay que resaltar que en esa época, la fotografía marchaba por detrás de las estrategias innovadoras que se producían en pintura; ejemplo de ello es la fotografía pictorialista y su apropiación de los modelos tradicionales pictóricos de las “madonnas” y venus, como en la obra de Oscar Rejlander, *After Raphael sistine madonna* (1857) y la de Julia M. Cameron, *Divine Love* (1865). Paradójicamente, estas estrategias de apropiación de los gestos de los modelos pictóricos, son utilizadas por artistas contemporáneos como Cindy Sherman en la serie fotográfica *Historia de la pintura*, en obras como *Lakshimi* (1992) de Dany Leriche y en performances como la parodia sobre la *Olympia* de Manet, de C. Schneemann y R. Morris.

Douglas Huebler, en los años setenta, tiene una interesante obra en torno a la conjunción entre el rostro fotografiado y lenguaje que es capaz de expresarlo. Su *Variable Piece #101, West Germany* (1973) está formada por diez fotografías en b/n del rostro de su amigo, el artista Bernd Becher. Cada retrato adopta una “pose” que intenta reflejar la cara de una serie de “tipos humanos”. Huebler describe el proyecto: “En diciembre de 1972 hice una secuencia de fotografías a Bernd en el momento en que consiguiera la mejor cara de un cura, un criminal, un amante, un viejo, un

76. Ver la obra de Marin, L., *Sémiotique de la Passion: topiques et figures*, Paris, Aubier-Montaigne, Éditions du Cerf, Delachaux et Niestlé, 1971. *Utópicas: juegos de espacios*, México, Siglo veintiuno, 1975. *Estudios semiológicos*, Madrid, Alberto Corazón ed., D.L. 1978. *Sublime Poussin*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1995. *Utópicas: jeux d'espaces*, Paris, Les Éditions de Minuit, D.L., 1988.

77. Shapiro, M., *Asymmetry: an inquiry into the linguistic structure of poetry*, Amsterdam, North-Holland Pub. Co., cop.1976. *Figuration in verbal art*, Princeton, N.J., Princeton University Press, c1988. *The sense of change: language as history*, Bloomington, Indiana University Press, cop. 1991.

policía, un artista, "Bernd Becher", un filósofo, un espía y un tipo simpático... en este orden. Dos meses después le mandé las fotografías a Bernd, para evitar que las recordara, las numeré de forma diferente a la secuencia en que se hicieron y Becher respondió que eran correctas las asociaciones visuales con los términos verbales. Huebler acompaña la pieza –las doce fotografías– con esta explicación del proceso de engendrar la pieza.

El trabajo de Huebler intenta ejemplificar cómo imbricar el lenguaje al mismo tiempo que las imágenes fotográficas. En este proyecto, diez expresiones faciales diferentes de Bernd Becher han sido arbitrariamente correspondidas con diez palabras que denotan profesiones o tipos sociales. A la vez, la pieza en su conjunto tiene que ver con la manera en la que el lenguaje acuerda el significado con el hecho visual. El trabajo, en este caso, pretende ser una demostración de la superioridad del lenguaje para hacer prevalecer opiniones estereotipadas: "Estoy hablando acerca de la irresponsabilidad del lenguaje". Huebler argumentaba que su interés primario, "es liberar la naturaleza de la imposición del lenguaje, la mitología y la literatura."<sup>78</sup> La estrategia enunciativa subyace en la extensa serie de retratos de Juan José Gómez Molina. Un simulacro de retrato provoca la pose de los personajes, la relación entre el tú y el yo es reconstruida en clave de primera persona por la mirada frontal del modelo. Éste intenta afirmarse y "con-formarse" con su actitud ante la pose pero, sin embargo, leves ruidos en la topografía de la piel –lo que realmente le hace único y singular– empañan de algún modo este intento. Se produce una relación ambigua entre la tintura opaca de la piel y la pretendida transparencia del gesto.

Esta dialéctica produce inversiones de sentido donde lo transparente, paradójicamente, proviene del mapa de la piel con toda su historia y la opacidad aflora tras los estereotipos culturales de la pose: el "cómo quiero que me vea el otro".

Una estrategia similar sigue Thomas Ruff, realizando retratos de gran formato a personas normales, sin ningún rasgo que destacar. La ironía del trabajo consiste en cambiar la idolatría del personaje guapo, rico y famoso por la idolatría que propone de la normalidad. Otros artistas interesantes que siguen estrategias semejantes son K. Sieverding, W. Tillmans o Nam Goldin.

Mención aparte requiere C. Boltansky que, en vez de realizar él mismo los retratos, se apropia de retratos existentes en archivos o los recoge de los periódicos o medios impresos. Suelen mostrar gente ausente, desaparecida o muerta. Como Gómez Molina, necesita de una gran cantidad de ellos, de una masa crítica para poder organizar grandes instalaciones que crean un "ambiente" de lectura muy superior a la visión individual. Paradójicamente, anodinos retratos de carnet son transmutados en "últimas imágenes vivas de los personajes"; esta re-visión les confiere un re-significado de extrañamiento, de alejamiento y ausencia, que el espectador es incapaz de evitar. Paolo Fabbri afirma que el lenguaje visual no sólo contiene representaciones conceptuales, sino que incluye también instancias de enunciación inscritas en la imagen que se corresponden con el tú o el yo en la lengua, conseguido por el cambio de punto de vista, como mirar de frente o a los personajes de la escena. Estas transformaciones en las imágenes convierte a los relatos en discursos. O como dice Lotman<sup>79</sup>, "un texto contiene sus propios principios de comunicación".

Para Fabbri, "un texto lleva inscrito en forma de sistema enunciativo las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto".

Como conclusión, una pregunta: ¿Las artes visuales, con sus propios medios y operaciones, con el punto de vista de los sujetos representados, son capaces de intercambiar significados subjetivos e intersubjetivos es decir discursos, de forma parecida a como lo hace la lengua?

78. Conversación de Douglas Huebler con Michael Auping, "Talking with Douglas Huebler" LAICA journal /Los Angeles) n° 15 (July-August 1977):38 en *Reconsidering the object of art : 1965-1975 / Ann Goldstein and Anne Rorimer ; with essays by Lucy R. Lippard, Stephen Melville, and Jeff Wall Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, cop. 1995 p.132*

79. Lotman, Yuri M., 1922-1993, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo, D.L. 1978. *Semiótica de la cultura / Yuri M. Lotman y Escuela de Tartu ; introducción, selección y notas de Jorge Lozano*, Madrid: Cátedra, D.L. 1979. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*, translated by Ann Shukman; introduction by Umberto Eco, Bloomington: Indiana University Press, cop. 1990. *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensant*, Venecia: Marsilio, 1992.

## Ficha 3

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.

Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).

Plan 2000

Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 1. El cuerpo en piezas. DESFIGURAR

#### Tema nº 3

1.3. El mapa del rostro. El gesto, la pose y la actitud: J.J. Gómez Molina, "La piel en la mirada".

#### Introducción al problema.

El mapa del rostro. El gesto, la pose y la actitud.

#### Problema proyectual:

Elaborar una serie con 12 autorretratos del propio alumno en el que las poses, gestos o actitudes estudiados en relación a 12 títulos transmitan el sentido que cada uno lleve. Realización de un proyecto en el que esté racionalmente enlazada y plenamente justificada la propuesta propia entre las imágenes y los títulos, a exponer en el espacio 1 del MNCARS.

#### Ejercicios obligatorios a realizar por el alumno:

Proyecto:

- 12 autorretratos del propio alumno en un soporte de 70 x 50 cm. con poses o gestos estudiados en relación a 12 títulos de gestación propia o dados por el profesor, con el objetivo de transmitir de la mejor forma el sentido de cada título.
  - 1 plano de planta, 4 alzados a escala 1/50 del montaje.
  - Una memoria del proyecto con un mínimo de 2 hojas DIN A-4, incluyendo las fuentes empleadas.
- Técnica: Intersección entre dibujo y fotografía, procesos de hibridación digitales.

## Bibliografía Tema 3

- ALTAÍD, VICENÇ (1954-) Durand, Regis, col. Castaño, Jose Carlos, col. Título: *To be and not to be* Publicación: Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1990 Descripción: 227 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN/3495 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN/3494
- AUBERT, JEAN, col., Pélenc, Arielle, col. Título: *Remix : Images photographiques*. Publicación: Nantes : Muséé des Beaux-Arts, 1998 Descripción: 88 p. Contiene separata con el texto en inglés. 1999 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN/1.107
- BIRD, JON, Título: *Nancy Spero / Jon Bird* Publicación: London : Phaidon Press Limited, 1996 Descripción: 160 p. Notas: Contiene curriculum y bibliografía. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 SPERO/BIR/nan
- BOLTANSKI, CHRISTIAN : *Adviento y otros tiempos / Gloria Moure* ; con textos de Christian Boltanski, José Jiménez, Jean Clair Barcelona [etc.] : Polígrafa [etc.], D.L.1996. LA73/79BOLTANSKI/mou
- CLOT, MANEL, col., Myers, Terry R., col., Bascañan, Paco, col. Título: *Hypertronic* Publicación: Valencia; Castellón; Comunidad Valenciana : Espai d'Art Contemporani, 1999, Descripción: 255 p. Notas: Texto en valenciano, castellano e inglés, Contiene biografía y bibliografía. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/5.951
- Demonstrative Fotografíe*, Publicación: Heidelberg : Heidelberger Kunstverein, 1974, Descripción: 76 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/113
- DIJKSTRA, RINEKE (1959-) Otros responsables: Medvedow, Jill S. Morgan, Jessica (1968-). Título: *Rineke Dijkstra : portraits* / [Director, Jill Medvedow] ; [Ed. Jessica Morgan]. Publicación: Boston : Institute of Contemporary Art, 2001, Descripción: 111 p. Notas: Catálogo de una exposición celebrada en Institute of Contemporary Art, Boston, 17 abril-1 julio, 2001. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 DIJKSTRA DIJ rin
- GIANELLI, IDA, Título: *Sguardo di medusa* Publicación: Milano : Fabbri, 1991 Descripción: 175 p. Notas: Bibliografía: p. 174-175 - Intercambio 1991 - Exposición presentada en el Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/358
- GOLDSTEIN, A., RORIMER, A., *Reconsidering the object of art : 1965-1975 / Ann Goldstein and Anne Rorimer* ; with essays by Lucy R. Lippard, Stephen Melville, and Jeff Wall. Publicac. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, cop. 1995, Des. 335 p. DE7.036'196'REC
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ 1943- → Título: *La piel en la mirada : [exposición]* Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 24 de octubre - 6 de enero de 2002 Juan José Gómez Molina ; comisario, Antonio Rabazas Romero. Publicac.: Madrid : Centro Cultural Conde Duque, imp. 2001, Des. 193 p. LA77GÓMEZ MOLINA/pie
- HUEBLER, DOUGLAS (1924-1997) Otros responsables: Lippard, Lucy R. Burnham, Jack, col. Kingsley, April, col. → Título: *Douglas Huebler / Douglas Huebler* Publicación: Eindhoven : Van Abbemuseum, 1979, Descripción: 84 p.: il. ; 27 cm. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 HUEBLER/1
- KLINE, KATY Otros responsables: Posner, Helaine Título: *Leon Golub and Nancy Spero : War and memory = Guerre et mémoire / Katy Kline*. Publicación: Cambridge : MIT List Visual Arts Center, 1995, Descripción: 103 p. Notas: Contiene biografías Texto en inglés y francés BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 GOLUB/KLI/leo
- LEBRERO STÁLS, JOSÉ, Título: *Artificial : Figuracions contemporanies*. Publicación: Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1998, Descripción: 124 p. Notas: Exposición realizada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, enero marzo 1998. Texto en catalán, español e inglés, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/5.441
- MANN, SALLY, Otros responsables: Price, Reynolds, pr. Título: *Immediate Family / Sally Man* . Publicación: New York : Aperture, 1992 Descripción: [90] p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 MANN/MAN/imm
- MANN, SALLY, Otros responsables: Beattie, Ann, pr. Título: *At Twelve : portraits of young women / Sally Mann*, Publicación: New York : Aperture, 1988, Descripción: 53 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 MANN/MAN/att
- MCNEILL, DANIEL, 1947- *El rostro / Daniel McNeill* ; traducción de Antoni Puigròs Barcelona: Tusquets, 1999. DE159.925MACros
- MULLER, MARIA, col. → Título: *Aus der distanz : photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Hofer, Axel Hutte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich*. Publicación: Dusseldorf:Kunstsammlung, Nordrhein-Westfalen, 1991 Notas: Intercambio Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/6, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 9083
- PETER, R., ... [et al.], Título: *Positionen künstlerischer fotografie in Deutschland seit 1945 / Richard Peter*. Publicación: Köln : Dumont, 1997. Descripción: 191 p. Notas: Biografía y bibliografía: p. 144-190 Exposición realizada en Martin-Gropius-Bau de Berlin, Berliner Festspiele, Berlinischen Galerie y Landesmuseum für Moderne Kunst. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/408
- RAINER, ARNULF, 1929- → *Campus stellae* : exposición, Centro Galego de Arte Contemporánea / [textos Barbara Catoir, Antonio Saura, Arnulf Rainer]. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea, D.L.1996. LA75RAINER/cga
- RIVAS, HUMBERTO (1937-) Otros responsables: Bonet, Juan Manuel (1953-) Monzó, Josep Vicent (1956-), col. Cánovas, Carlos (1951-) Instituto Valenciano de Arte Moderno. Título: *Humberto Rivas: los enigmas de la mirada*. Publicación: Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995, Descripción: 173 p. Notas: Contiene bibliografía. Texto en español e inglés. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 RIVAS
- RUFF, THOMAS, Título: *Dossier de Prensa [Recortes de Prensa, etc.] / Thomas Ruff*. Número de control: ARTS000021320
- SHERMAN, CINDY (1954-) Otros responsables: Danto, Arthur Coleman (1924-) → Título: *History Portraits / Cindy Sherman* London: Schirmer Art Books, 1991 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 SHERMAN/SHE/his
- SIEVERDING, KATHARINA (1944 - ) Otros responsables: Pohlen, Annelie (1944-) Crone, Rainer, col. Moos, David, col. Título: *Sieverding / Katharina Sieverding*. Publicación: Stuttgart : Edition Cantz, 1992. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 8114
- SIEVERDING, KATHARINA (1944 - ) Otros responsables: Fuchs, Rudolf Herman (1942-) Zweite, Armin, col., Müller-Tamm, Pia, col. Título: *Katharina Sieverding : 1967 - 1997 / Katharina Sieverding*. Publicación: Koln: Oktagon Verlag, 1997, Descripción: 320 p. Notas: Exposición en Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf y en Stedelijk Museum Amsterdam, 1997 -1998. Intercambio 1999. Materias: Sieverding, Katharina (1944 - )-Exposiciones Individuales. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 5463
- TILLMANS, WOLFGANG (1968- ), Título: *Wolfgang Tillmans : Soldiers : the nineties*. Publicación: Koln : Buchhandlung Walther König, 1999, Descripción: 76 p. Materias: Tillmans, Wolfgang (1968- ) Libros de artista-Estados Unidos-S. XX. Ejemplares: BIBLIOTECA MNCARS. MATERIAL ESPECIAL, MATERIAL ESPECIAL/7163
- TONKONOW, LESLIE. Otros responsables: Trachtenberg, Alan, col. → Título: *Multiple exposure : the group portrait in photography / Leslie Tonkonow*. Publicación: New York: Independent Curators Inc., 1995 Descripción: 80 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/2

## ÁREA TEMÁTICA 2. DESLIZAMIENTOS DE SENTIDO. RE/FIGURAR. TEMA 4

### 2.1. El cuerpo in-formante. Estereotipos y Roles, Ritos y Simulacros. Barbara Kruger, Ana Mendieta y Cindy Sherman

#### Introducción al problema

#### A: El cuerpo transgresor.

Con los surrealistas, el cuerpo se convierte en vehículo de despliegue simbólico que cuestiona los órdenes sociales y las jerarquías de valor establecidas: género, raza, clase, edad, etc. El cuerpo táctil, explícito, se utiliza de manera literal, borrándose las fronteras entre arte y pornografía. La imagen del cuerpo desnudo, sobre todo femenino, sirve como símbolo del deseo en general y ha sido utilizada por los artistas surrealistas con profusión. El propio cuerpo es utilizado como signo lingüístico por artistas de la década de los sesenta, como Kubota, Charlotte Moorman, Yoko Ono, y en los setenta, por el movimiento feminista americano con Carolee Schneemann, Judy Chicago, Laurie Anderson y Barbara Kruger, y artistas como Allan Krapow, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Chris Burden, etc. En Europa, por el grupo Fluxus, George Maciunas, Nam June Paik y Joseph Beuys, destacando los miembros del accionismo vienés, Hermann Nitsch, Otto Müll, Günter Brus, y R. Schwarzkogler o artistas como Ives Klein y Piero Manzoni y en España, el grupo Zaj. Las “performances” que realizan contienen una profunda ambigüedad, producto, por un lado, de la escenificación e interacción del artista, de carácter instantáneo e irrepetible para el espectador, y por otro, del documento fotográfico o videográfico, donde la recepción del cuerpo se produce a través de la observación estática clásica, convirtiéndose así lo que era experiencia, en imágenes de su apariencia<sup>80</sup> y, por lo tanto, en objeto del mercado, paradójicamente, blanco de sus críticas. De este modo, el deseo pasa a ser objeto de compra y venta y, en consecuencia, es tratado como un producto comercial. El deseo humano natural se convierte en mercancía diseñada con estrategias de marketing y luego vendida.

Algunos ejemplos contemporáneos de lo anterior serían Marina Abramovic que en *Rithm 0* (1974) se ofrece a sí misma durante seis horas para que el público haga con su cuerpo lo que quiera. En la obra de Gina Pane *Death control* (1974), una fotografía muestra su rostro cubierto por larvas de gusanos, simulando un cadáver. Aún sabiendo que no es real, la repugnancia y el horror se instalan en el espectador. En las primeras “performances” de Ana Mendieta, *Rape Scene* (1973) y *Tiep-Up woman* (1973), subyace un trabajo con el cuerpo como objeto de uso y abuso del mismo, donde la doble naturaleza masculina-femenina del deseo sexual se expone de forma brutal. Cindy Sherman explota esta característica en buena parte de su obra, fotografiándose ella misma, al igual que Gina Pane como cadáver en *Untitled 153* (1985), o fabricando una puesta en escena con maniqués en *S.T.* (1985) que recuerda al *Étant Donnés* de Duchamp (1946-66).

¿Qué objeto tienen estas estrategias? Para poder entender estos planteamientos habremos de tratar algunas cuestiones sobre la transferencia de sentido entre las imágenes del cuerpo y los estereotipos y roles sociales, los ritos y el grado de simulacro que se crean en torno del mismo.

#### B: El cuerpo in-formante

Las representaciones de los personajes que habitan los cuadros de la alta Edad Media son sumamente realistas e individuales, los cuerpos presentan las imperfecciones propias de la época (verrugas, falta de dientes, etc.) y, en cambio, esto no sucede en las representaciones de reyes y príncipes que, siendo mucho menos realistas son, sin embargo, más reales. En teoría política se ha desarrollado la tesis de los dos cuerpos del rey; uno, el cuerpo natural, mortal y humano; y otro, el cuerpo político, representativo de la autoridad. Éste se constituye en símbolo quasi-divino

80. Berger, J., *El misterio de Hals, El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, D.L.1990. “Hasta el siglo XVII el objetivo de la mayor parte de la pintura era inventar un mundo visible; este mundo inventado tomaba muchas cosas del mundo real, pero excluía la contingencia. Sacaba conclusiones, y aquí es interesante la homonimia que existe en inglés entre los verbos extraer y dibujar (draw). Después del siglo XVII, el objetivo de la mayor parte de la pintura era disfrazar las apariencias; la tarea de las nuevas Academias era enseñar los diferentes modos de disfrazarlas. Hals empezaba y acababa con apariencias. Fue el único pintor cuya obra profetizó la fotografía, aunque ninguna de sus pinturas es fotográfica. ¿Qué significaba para Hals el empezar y acabar con apariencias? Su práctica como pintor no consistía en reducir un ramo de flores, una perdiz muerta o unas figuras distantes en la calle a sus apariencias respectivas; consistía en reducir a su apariencia la experiencia fielmente observada. La crueldad de este ejercicio corría pareja a la crueldad de reducir sistemáticamente todo el valor existente al valor del dinero.” p.115.

representado por lo general en el momento de la coronación. La operación de división y solapamiento entre los dos cuerpos, el natural y el simbólico, que se manifiesta en la alta Edad Media, es conceptualmente la misma que se produce en los cuerpos concebidos como sistemas de información. En el último caso, el sentido se interpreta a través de las interacciones de la imagen del cuerpo con los medios de reproducción cultural, reorganizando y recombinando las relaciones de identidad, los géneros, los estereotipos y los roles sociales. Un ejemplo es la obra de Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground* (1989), el trabajo de Cindy Sherman o la obra de Robert Gober *S.T.*, en la que una almohada es convertida en un torso simbólico masculino-femenino. Jana Sterback, en *Hairshirt* (1993), emplea los vestidos para acentuar los problemas de género por medio de una camisa semitransparente que deja ver su torso femenino a través de una maraña pilosa. En *Vanitas, flesh dress for albino anorexic* (1987) pone en evidencia la posición masculina hacia la mujer vistiendo un maniquí femenino con filetes de carne.

Ana Mendieta utiliza las transferencias de roles entre lo masculino y lo femenino en su obra *Facial Hair Transplant* (1972). Penny Siopis abunda en esta temática con los pechos-sesos del montaje *Cerebro* (1995). Ejemplos de montajes rituales son: las fotografías de la artista cubana Marta María Pérez, y la fotografía de la acción *Trans-Fixed* de Chris Burden en la que el artista aparece en una pose de crucifixión encima de un Volkswagen Escarabajo. En este caso, la pose del cuerpo transfiere toda una serie de valores religiosos de la historia occidental, una experiencia religiosa y espiritual, a un producto tecnológico.

Para Ana Mendieta, el cuerpo es, a la vez, genérico y particular, uno lo posee pero, al mismo tiempo, él lo posee a uno. En su serie *Siluetas*, transfiere al medio experiencias espirituales a través de escenificaciones rituales y, simultáneamente, la tierra, la sangre los árboles, el agua, el barro, las rocas, etc. transmiten a su cuerpo propiedades y sustancias que lo renuevan. La pose de el *Árbol de la vida* (1976) es también, como en Burden, la de una crucifixión. El cuerpo se clava al árbol por el barro, por la tierra, por su fragilidad desnuda.

De esta forma, la imagen del cuerpo desliza su sentido en un intento de poner de manifiesto las carencias de los cambios políticos y de los debates en una sociedad globalizada, donde el cuerpo es mercancía, incompleta en su relación fría con la experiencia de una realidad con los valores alterados. Ante esta situación, el simulacro es una de las opciones de trabajo de algunos artistas contemporáneos. Nada es real, no hay de hecho una realidad, sólo existe lo que ingresa en el mundo mediático, lo que es reproducido por cualquier lenguaje de los *media* contemporáneos. Cindy Sherman es una artista que trabaja profusamente esta estrategia de simulación. Michel Journiac, en su obra *Hommage à freud, constat critique d'une mythologie travestie* (1972-84), presenta un retrato de su padre travestido de su hijo junto a un retrato de sí mismo travestido de su padre y un retrato de su madre travestida de sí misma junto a un retrato del propio Journiac travestido de su madre. Esta apropiación de identidades es una característica esencial de toda estrategia de simulación, un personaje A simula ser otro personaje B y adopta todas sus características externas.

Desde las posiciones semiológicas clásicas no se han resuelto los problemas de significado de las artes visuales, como tampoco se han resuelto los problemas emocionales y afectivos, aún siendo tan poderosamente importantes como en la publicidad. El lenguaje se muestra incompetente para interpretar signos distintos de la lengua. Sin embargo, es posible constatar cómo, desde los propios sistemas de signos, un artista es capaz de establecer una hermenéutica, elaborar una obra que se refiere a otra o a sí misma, explicándola, mostrando o evidenciando las operaciones que la formalizaron, o interpretándola, es decir, dotándola de nuevos significados.

## Ficha 4

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.

Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).

Plan 2000

Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 2. DESLIZAMIENTOS DE SENTIDO RE/FIGURAR

#### Tema nº 4

2.1. El cuerpo in-formante. Estereotipos y Roles, Ritos y Simulacros. Cindy Sherman, Barbara Kruger y Ana Mendieta.

#### Introducción teórica:

El cuerpo in-formante.

#### Problema proyectual:

Trabajo con el cuerpo como sistema de signos, su capacidad para dotar de sentido y significado a problemas de transferencias de géneros o roles: Barbara Kruger; gestos rituales: Ana Mendieta y simulacros: Cindy Sherman.

Trabajo en grupos de tres alumnos.

#### Ejercicios obligatorios a realizar por el grupo:

- 4 propuestas de 50 x 35 cm. con diferentes estrategias de *estereotipos y roles* de la obra de Barbara Kruger.
- 4 propuestas de 50 x 35 cm. con la estrategia *ritual* de la obra de Ana Mendieta.
- 4 propuestas de 50 x 35 cm. con la estrategia de *simulacro* de la obra de Cindy Sherman.

Realización de un proyecto en el que estén racionalmente enlazados y plenamente justificados las tres series propias de 200 x 140 en torno a estas tres temáticas a exponer en tres grandes centros comerciales de Madrid.

- 1 plano de situación en planta, 1 alzado a escala 1/50 ó 1/100 del montaje o fotomontaje.
- Una memoria del proyecto con un mínimo de 2 hojas DIN A-4, incluyendo las fuentes empleadas.

A partir de este material una obra final de 200 x 140 cm. resumen de cualquiera de los tres grupos.

Técnica: Intersección entre dibujo y fotografía, procesos de hibridación digitales.

### Bibliografía Tema 4

À travers le miroir de Bonnard à Buren : [exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, 20 octobre 2000 -21 janvier 2001 Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, cop. 2000. [Exposición articulada en cuatro grandes apartados: espejo y femineidad, espejo y autoficción, el espejo como objeto de especulación y el espejo como herramienta de apropiación del espacio. Fotografías, pinturas, instalaciones y videos sitúan al artista en un cara a cara íntimo y obsesivo consigo mismo, en tanto que la utilización de

superficies reflectantes en las obras crea una relación entre la obra y el espectador que conduce a la absorción del sujeto convertido a su vez en imagen]. DE7.036:7.04A

ABRAMOVIC, MARINA, 1946- *Marina Abramovic : public body : installations and objects, 1965-2001* / Germano Celant, Milano : Charta, imp. 2001 LA73/79ABRAMOVICcel

ACCONCI, VITO, 1940- *Vito Acconci* / edited by Gloria Moure Barcelona : Polígrafa, D.L. 2001. LA73/79ACCONCI mou

BACHHUBER, LIZ, 1953- *Liz Bachhuber = a project for Light on Weimar - the ephemeral media* : nesting places : [im Rahmen von "Licht auf, Ostfilden-Ruit [Deutschland] : Hatje Cantz, cop. 1999. DE73BACHHUBERnes (Arte efímero)

→ *Body language* / M. DARSIE ALEXANDER...[et al.] ; with an introduction by John Elderfield New York : The Museum of Modern Art, cop. 1999. DE7.074MOMAbod. Contiene: Faces / Mary Chan. Gesture / Starr Figura. Posture / Sarah Ganz. Pairs / Maria del Carmen González. Groups / M. Darsie Alexander)

- BLANCO, P., ...[et al.]. *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* / A.F.R.I.K.A. Gruppe ...[et al.] ; un proyecto editorial de Paloma Blanco ...[et al.] Publicac.,Salamanca : Universidad de Salamanca, 2001, Des.488 p. DE7.011.3MOD
- BURDEN, CHRIS (1946-). Título: *Chris Burden, 71-73.* / Chris Burden. Publicación: Los Angeles (California): Published by Chris Burden,1974, Descripción:84 p. Ejemplares: BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 8056
- CALLE, SOPHIE, 1953- *Sophie Calle: relatos* Cat. de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Fundación "La Caixa" (Madrid, España) 1996, [Incluye: Los durmientes (1979), Suite Veneciana (1980-1996), El detective (1981), Los ciegos (1986), Autobiografías, Las tumbas (1990), La ausencia (1991), Ritual de cumpleaños (1996)], 1996 LA77CALLEcái
- DUCHAMP, MARCEL, 1887-1968 Etant donné  
Título: *Manual of instructions for Etant donné : 1- La chute d'eau, 2- Le gaz d'éclairage* / Marcel Duchamp. Publicac. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 1987, Des. [56] p. Geografía e Ha.-Depósitos D703.6-5DUCman
- GERZ, JOCHEN, 1940- *Jochen Gerz : in case we meet / sous la direction de Jean-Michel Bouhours & Georges Heck* Paris : Éditions du Centre Pompidou, imp. 2002 Musée national d'art moderne, del 6 de febrero al 22 de abril de 2002 LA778.5GERZbou [Desde 1969, las realizaciones de Jochen Gerz utilizan el video como medio de registro, soporte de una imagen cuya interpretación constituye el punto crítico, en tanto que elemento de instalaciones en las que el artista sitúa al público. Las imágenes se agrupan en torno a la hipótesis del reencuentro del artista y del público, del original y su reproducción, del ser y de su imagen, del uno y del otro]
- HUGONNIER, MARINE, 1969-, *Marine Hugonnier: [exposición] / [textos, Miguel Fernández-Cid, Martín Herbert, Angeline Scherf]*, [Santiago de Compostela] : Centro Galego de Arte Contemporánea, D.L. 2001. LA73/79HUGONNIERcen
- JETELOVÁ, MAGDALENA, *Magdalena Jetelová = locations and spaces, 1990-1996* : [Ausstellung, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt] : Ort und Räume / Herausgeber, Klaus Wolbert. PIN73JETELOVÁortC.Pint.II
- MILES, MALCOLM, 1950- *Art, space and the city : public art and urban futures* / Malcolm Miles London ; New York : Routledge, 1997 DE7.011.3MILart
- KRUGER, BARBARA, *Mando a distancia : poder, culturas y el mundo de las apariencias* / Barbara Kruger ; traducción de J. Miguel Esteban Cloquell Madrid : Tecnos, D.L.1998 DE7.072.3KRÚman
- LINKER, KATE  
Título: *Love for sale : the words and pictures of Barbara Kruger* / Kate Linker. New York : Abrams, 1990 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77 KRUGER, Barbara/1
- LAFONTAINE, MARIE-JO. *Marie-Jo Lafontaine* / edited by Bernd Barde, Ostfildern-Ruit [Deutschland] : Hatje Cantz, cop. 1999. LA778.5LAFONTAINEbar
- LÓPEZ JIMÉNEZ, ÁNGELA, *Arte y parte: jóvenes, cultura y compromiso* / Ángela López , Zaragoza : Prames, 200 DE7:316"19"LOPart
- MATOSSIAN, CHAKÉ, *Espace public et représentations* / Chaké Matossian, Bruxelles : La Part de l'Œil, cop. 1996 DE7.011.3MATesp
- MORAZA, JUAN LUIS, 1960- *Juan Luis Moraza: anestésica (algólogos)* : [exposición de] proyecto realizado para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de Santa María de las Cuevas, Sevilla, 21 de mayo al 19 de julio 1998 / [Sevilla] : Consejería de Cultura, D.L. 1998. LA73MORAZAane
- MOURE, GLORIA, *Ana Mendieta* / Gloria Moure ; con textos de Donald Kuspit...[et al.]. Barcelona[etc.] : Polígrafa[etc.], D.L.1996 LA73MENDIETAmou
- NOEVER, PETER (1941-). Otros responsables: Schimmel, Paul, Kuspit, Donald B. [Donald Burton] (1935-). Título: *Chris Burden : Beyond the limits-Jenseits der grezen* / Peter Noever. Publicación: Ostfildern; Wien: Catnz; MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1996, Descripción: 228 p. Notas: Contiene biografía, Texto en inglés y alemán. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 73/76 BURDEN/BUR/chr
- PÉREZ BRAVO, MARTA MARIA (1959 - ) Marta María Pérez Bravo, Cortés, José Miguel G., col. Molina Serrano, Juan Antonio, col. Valencia : Galería Luis Adelantado, 1997
- PÉREZ GAULI, JUAN CARLOS, *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad* / Juan Carlos Pérez Gauli. Madrid : Cátedra, D.L. 2000 DE7.036:659.1PERcuae
- Public - art - space : a decade of Public Art Commissions Agency, 1987-1997* / introductory essay by Mel Gooding London : Merrell Holberton, 1998 DE7.011.3G00pub
- Public offerings* / organized by Paul Schimmel ; coordinated by Ciara Ennis ; edited by Howard Singerman ; essays by Yilmaz Dziewior... [et al.] New York ; London : Thames and Hudson, 2001 DE7.036"199"Pub
- Quotidiana = the continuity of the everyday in 20th century art* : [mostra], Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 21 maggio 2000 : immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo / a cura di David Ross, Nicholas Serota, Giorgio Verzotti, Jonathan Watkins ; coordinamento del catalogo, Marcella Beccaria Autor
- sec.Ross, David, Serota, Nicholas, Verzotti, Giorgio, Watkins, Jonathan, Beccaria, Marcella, Publicac. Milano : Charta, imp. 2000, Des.309 p. Nota: Texto en italiano e inglés. Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea. Exposiciones DE7.036:392QUO
- SHERMAN, CINDY (1954-) Otros responsables: Oliva-res, Rosa, col. Museum Boijmans-van Beuningen Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
Título: *Cindy Sherman, Rotterdam; Madrid* : Museum Boijmans Van Beuningen; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996 174 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN/ 3168
- SHERMAN, CINDY (1954-) Otros responsables: Cruz, Amada (1961-) Smith, Elizabeth A. T., col. Jones, Amelia  
Título: *Cindy Sherman : Retrospective*. Publicación: Los Angeles; Chicago : The Museum of Contemporary Art; Thames & Hudson, 1997, Descripción: 220 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 10024
- SIMON, JOAN, 1949- *Ann Hamilton* / by Joan Simon New York : Harry N. Abrams, 2002 LA73/79HAMILTONsim [La artista crea entornos sensoriales combinando sonido, texto, vídeo, fotografías, libros y enormes cantidades de materiales de diverso tipo -plumas, camisetas, tipos de imprenta, monedas...]
- Simposio "Happening, fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX": ponencias y comunicaciones: Cáceres, 12, 13 y 14 de noviembre de 1999, Malpartida de Cáceres, 13 de noviembre de 1999 / [coordinador de la edición, Moisés Bazán de Huerta] Mérida [Badajoz] : Editora Regional de Extremadura, 2001 DE7.038.531HAPbazz
- Transatlántico : diseminación, cruce y desterritorialización*: [exposición] 15 de abril-14 de junio [1998] / comisario Octavio Zaya, [Madrid]: Tabapress, D.L. 1998 Geografía e Ha.-Depósitos DD703.8TRAcAam
- Unterwegs : Vor-Bilder stellen aus : eine Ausstellung zum 25-jährigen Jubiläum der Kunstakademie Münster : 17.10.-13.11.1996, Hochschule für Bildende Künste Dresden Münster : die Akademie, cop. 1996. DE061.43(430):7MÜNSTER"1996"DRE
- WALL, JEFF, 1946-  
Título: *Jeff Wall* / Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier. Publicac. London : Phaidon, 1998 LA77WALLduv [Las transparencias gigantes de Jeff Wall están montadas en cajas luminosas, con el fin de combinar el brillo de la pantalla cinematográfica con la presencia física de la escultura minimalista: sus composiciones escenográficas representan las relaciones sociales cotidianas, exploran el corazón de la oscuridad que late tras la flamante saturación mediática de finales del siglo XX]

## ÁREA TEMÁTICA 2. DESLIZAMIENTOS DE SENTIDO. RE/FIGURAR. TEMA 5

### 2.2. Metáforas del cuerpo. Louise Bourgeois y Joseph Beuys

Introducción al problema

El problema de la metáfora:

Una herramienta narrativa muy poderosa de la que se sirven las imágenes para organizar su discurso es la *metáfora*. Dos escuelas, aparentemente discrepantes, se han ocupado de la metáfora en cuanto a considerarla portadora de sentido. Por un lado, la semiótica de la inferencia y la cognición, con las obras de Pierce y Eco, entre otros. Por otro, la semiótica de la narratividad y la metáfora, representada principalmente por Hjelmslev y Greimas.

¿Qué sucede cuando Ortega dice: “yo soy yo y mis circunstancias”? ¿o cuando un pintor afirma: “yo no miro a las cosas, soy mirado por ellas”? Se suele pensar que la metáfora es signo puesto en contacto con otro signo, pero estos ejemplos son sistemas metafóricos bastante más complejos. Cuando una metáfora se amplía a un espacio narrativo, se la denomina *parábola*. De esta forma, una parábola es un ejemplo de metáfora compleja de tipo narrativo.

Un ejemplo: Tengo un frasco de cristal y un montón de piedras grandes. Voy metiendo piedras hasta llenarlo.

Pregunto: ¿ya no cabe ninguna más? Parece evidente que no y, sin embargo, cojo piedras de grosor mediano de otro montón y observo que caben unas cuantas más.

Pregunto: ¿cabrían algunas más? Desde luego, ya no caben más piedras de tamaño grande y mediano. Pero cojo piedras pequeñas de otro montón y observo que éstas se deslizan sinuosamente entre los huecos, hasta colmatar el frasco.

Pregunto: ¿cabrían todavía más? La respuesta lógica sería que sí, puesto que imagino un montón de gravilla, otro de arena, otro de arena más fina, etc.

Hasta aquí mi acción. Ahora bien ¿tiene esto algún significado?, ¿qué he querido decir con esta representación? Estamos ante una parábola. Una metáfora de tipo narrativo, representada como una acción de mi cuerpo, con unos objetos, que tiene un principio y un final. Habría varias lecturas o significados posibles en un contexto no especializado. Una tiene que ver con la organización del tiempo: para que puedas realizar múltiples actividades, organiza tu tiempo empezando por las cosas grandes en tiempo y en importancia y sigue por las más pequeñas; de esta forma, te dará tiempo a todo. Otra: dedica tu tiempo primero a las personas que más importancia tienen para ti y sigue en proporción directa.

Acabamos de hacer inferencias y convertido las piedras en porciones de tiempo, asociándoles grados de importancia y dedicación personal. También podríamos hacer lo que Bateson<sup>81</sup> llama *abducción* que no sólo es una inferencia, sino también una profundización lateral de una metáfora o parábola, en un contexto en el que el “yo” representaría a un profesor de dibujo de una facultad de BBAA y el posible espectador consistiría en el alumnado de dicho profesor.

Por ejemplo, imaginemos que “dentro del frasco” hay que “meter” los sistemas operacionales de la ejecución de un proyecto. La ordenación de piedras de distintos tamaños podría corresponderse con la ordenación de los procesos del proyecto, de tal forma que “del más grande al más pequeño” se convierta en “de lo general a lo particular”, “del encaje de las líneas estructurales principales a los últimos retoques”. Si empezáramos por los detalles, nos sería muy difícil “llenar el frasco” con todos los tipos de “piedras”.

Se podría profundizar más en este ejemplo atendiendo a la topología del contenido del frasco: de grande a pequeño, observamos que la mezcla queda trabada y mezclada homogéneamente. No sucede así si empezamos el llenado al revés, la arena fina quedaría abajo, la gravilla, grava y piedras

81. Bateson, G., *Espíritu y naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993. *Pasos hacia una ecología de la mente*, Argentina, Planeta Argentina, Carlos Lohlé, cop. 1998.

grandes quedarían encima, todas ellas estratificadas, sin mezclarse. Podríamos argumentar que la única manera de conseguir un proyecto bien trabado en el que cada parte se corresponda con el todo y éste con las partes, sería empezar a llenar el vaso por las piedras grandes, es decir, ir de lo general a lo particular.

La abducción permite que la metáfora “razone”, usando lo puramente figurativo para crear una cadena de inferencias lógicamente relacionada. Acabamos de ver cómo elementos parabólicos pueden extenderse cognitivamente y elementos inferenciales se pueden expresar perfectamente por medio de una acción corporal en interacción con unos objetos y que estos han contribuido a un aumento del conocimiento.

¿Qué implica todo esto en el campo artístico? Si la metáfora ya no es únicamente un adorno estético sino que puede ser portadora de conocimiento; si en nuestro campo ésta es una de las vías principales de expresión de significados, entonces el campo entero no sólo puede ser entendido como puramente estético y figurativo sino que está impregnado de *cognitividad*.

Hasta aquí hemos visto las posibilidades narrativas, enunciativas e incluso cognitivas de las metáforas. Nos queda otra pregunta ¿cómo se relaciona todo esto con los problemas del cuerpo? Para Johnson y Lakoff<sup>82</sup>, las metáforas se ordenan conforme a un proceso de simulación de un hecho físico. Estudiando una serie de metáforas sobre la ira, estos autores observaron que el cuerpo se convierte en un recipiente y dentro de este cuerpo-recipiente, se producen transformaciones como acalorarse, echar chispas, estallar, etc., capaces de originar linajes de metáforas. Subyacentes a éstas, se dan fenómenos estésicos: “me da en la nariz”, “tengo la mosca detrás de la oreja”, etc. Louise Bourgeois, en su obra *Precious liquid* (1991), plantea poderosas metáforas sobre el cuerpo femenino como recipiente. Las vasijas de vidrio suspendidas, incapaces de mantener su posición sin un anillo de acero que las ciñe, aluden al cuerpo curvo de la mujer recipiente, transparente y frágil que habita el espacio de la habitación en posición inestable.

Para Bill Viola, las imágenes han de poseer una carga existencial y reflexiva sobre la condición última del hombre, su existencia y su conciencia. En la obra *Nantes Triptychon*, expone la muerte de su madre y el nacimiento de su hijo de manera simultánea, junto a la imagen de un cuerpo humano ingrátido sumergido en un medio líquido. El tríptico de grandes dimensiones ocupa un espacio oscuro, sin referencias. El espectador queda aislado del mundo perceptivo habitual para adentrarse en el espacio habitado que Viola propone.

Gary Hill, en *I believe it is an Image in Light of the Other* (1991-92), utiliza el vídeo como un medio para trabajar en los problemas de traducción entre las imágenes visuales y los procesos de percepción y cognición.

Joseph Beuys utiliza estrategias metafóricas en sus dibujos para plantear problemas de búsqueda de principios generadores. Bajo el fenómeno de la transubstanciación, de la fluidificación de unas formas en otras, inicia procesos de transmisión alógicos, alegóricos y metafóricos donde se tolera la contradicción y lo opuesto, produciéndose trasvases de propiedades y significaciones. Ejemplos de ello son la mujer-liebre, la mujer-ciervo o la mujer-ánfora. Son dibujos que suponen en la obra de Beuys un período de preparación y purificación, entendido el arte según Cage<sup>83</sup>, como auto-alteración más que como auto-expresión.

Un conjunto de estos dibujos son canalizados a través de una estrategia del señalamiento del deseo y el recorte de éste contra un fondo vacío. Bajo este supuesto, las mujeres desnudas de Beuys constituyen una clase, junto con otras de animales, plantas y temáticas cristianas (la Piedad, cruces, crucifixión, etc.). El dibujo aquí es una herramienta que funciona como una máquina<sup>84</sup> de

82. Lakoff, G., *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, D.L. 1991.

83. Ann Temkin, «Joseph Beuys: Life Drawing». En *Thinking is Form. The Drawing of Joseph Beuys*. New York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 33.

84. La técnica de señalamiento y recorte por excelencia es la fotografía. En la actitud del “mirón”, el ojo se deposita sobre un fragmento de realidad objeto de su deseo y lo captura a distancia, sin experiencia directa.

obtención de una imagen del objeto de deseo no sólo sexual, sino también del deseo de poseer una serie de propiedades fundamentales sólo manifestadas en el espíritu femenino.

En sus obras *Infiltración homogénea para violonchelo e Infiltración homogénea para piano de cola, el compositor más grande del presente es el niño Contergan* (1966), una pieza musical, un violonchelo o un piano están envueltos en fieltro y con él, unos cuerpos sonoros se encuentran clausurados y condenados al silencio. Beuys hace alusión aquí a los peligros de una ciencia sometida a la economía. El niño Contergan es el niño que nace deforme por un medicamento, la talidomida, que no ha sido suficientemente probado. "No, en este caso no produce ningún sonido en el instrumento, porque el instrumento se había aislado y entonces yo también estaba aislado frente a él. Esa era mi intención, producir otro sonido, un sonido interior... ¿Qué pasa con los que no saben expresarse? ¿Qué pasa con el sufrimiento inarticulado de estos niños malformados?"<sup>85</sup> La misma metáfora ampliada es la obra de Joseph Beuys *Plight* (1985), en la que un piano es encerrado en una habitación totalmente aislada con bobinas de fieltro. Beuys condena al piano, emisor de sonidos, al silencio en potencia por medio de su aislamiento total en un espacio cerrado que absorberá cualquier tipo de sonido.

Lakoff observó como las metáforas son capaces de formar conjuntos organizados con sentido, de carácter narrativo. De esta manera, surge la posibilidad de pensar que en los fenómenos de descubrimiento y conocimiento aparecen esquemas vinculados estrechamente con el comportamiento del cuerpo. En opinión de Paolo Fabbri, esto supondría una superación de los viejos esquemas semiológicos cognitivos para hacer un estudio de los procesos y el cuerpo en el lenguaje. En el fondo, esta posición defiende una sustitución de la división tradicional de los lenguajes según las sustancias de expresión (signo visual, acústico, gestual, etc.), por otra de acuerdo con las formas organizativas y estructuras diagramáticas abstractas, capaces de funcionar como modelos en áreas de conocimiento dispares.

## Ficha 5

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.

Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).

Plan 2000

Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 2. Deslizamientos de sentido RE/FIGURAR

#### Tema nº 5

2.2. Metáforas del cuerpo. Louise Bourgeois y Joseph Beuys.

#### Clase teórica:

El problema de la metáfora.

#### Problema proyectual:

##### Metáforas del cuerpo.

Trabajo con el cuerpo y otros sistemas simbólicos, investigar su capacidad para dotar a éste de nuevos sentidos y significados por medio de estrategias metafóricas a través del estudio de la obra de Louise Bourgeois y Joseph Beuys,

85. Mario Kramer, Joseph Beuys, Cat. MNCARS, ob. cit., p. 74.

## Ejercicios necesarios a realizar por el alumno:

Realización de un proyecto en el que estén racionalmente enlazados y plenamente justificados dos trabajos propios en torno a las tipologías metafóricas de estos dos autores a exponer en la Fundación La Caixa.

Anteproyecto: Extraer cuatro tipos de metáforas diferentes empleadas por cada uno de estos dos autores.

Proyecto:

- 1 propuesta propia usando las tipologías metafóricas extraídas de la obra de Louise Bourgeois
- 1 propuesta propia usando las tipologías metafóricas extraídas de la obra de Joseph Beuys.

A partir de este material una obra final de 200 x 100 cm. resumen de cualquiera de los dos propuestas.

Técnica: Intersección entre dibujo, fotografía y procesos de hibridación digitales.

## Bibliografía Tema 5

- BACON, FRANCIS, 1909-1993. Título: *Francis Bacon : a retrospective*. [January 25 - March 21, 1999, The Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut...] / guest curator Dennis Farr ; co-curator Massimo Martino ; with essays by Dennis Farr, Michael Peppiatt, Sally Yard Publicac. New York : Harry N. Abrams[etc.], 1999, Des.239 p. LA75BACONfar
- BEUYS, JOSEPH, 1921-1986, *Joseph Beuys : l'immagine dell'umanità* / [testi di] Lucrezia De Domizio Durini ... [et al.]; [Milano] : Silvana, imp. 2001 LA73/79BEUYSdom
- BEUYS, JOSEPH, 1921-1986, *Joseph Beuys : the multiples : catalogue raisonné of multiples and prints* / edited by Jörg Schellmann, Munich [etc.] : Schellmann [etc.]c 1997 LA73BEUYSsch
- *Joseph Beuys* : [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 de marzo - 6 de junio de 1994, Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L.1994 LA73/79BEUYSscen
- BEUYS, JOSEPH, 1921-1986 *Joseph Beuys : Documenta, Arbeit* / herausgegeben von Veit Loers, Pia Witzmann, Kassel : Museum Fridericianum, cop. 1993. Geografía e Ha.-Depósitos D703.8BEUJos
- BEUYS, JOSEPH, 1921-1986, *J. Beuys : operació : difesa della natura* : [exposició], Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29 d'octubre de 1993 al 28 de febrer de 1994. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, D.L. 1993 B. Artes-Ha. Arte III HIS73BEUYSopeC.H.A.
- BOURGOIS, LOUISE, 1911- *Destruction of the father, reconstruction of the father : writings and interviews 1923-1997* / Louise Bourgeois ; edited and with texts by Marie-Laure Bernadac and Hans-Ulrich Obrist, London : Violette Editions, 1998 LA7.071.4BOUdes
- BOURGOIS, LOUISE, 1911- *Escultura de Louise Bourgeois : la elegancia de la ironía* : exposición, Museo de arte contemporáneo de Monterrey, junio de 1995 / textos Richard D. Marshall, Paulo Herkenhoff, México : Museo de arte contemporáneo de Monterrey (MARCO), 1995 LA73BOURGOISmar
- *Bourgeois, Louise : memoria y arquitectura: cuaderno didáctico* / [autor, BOSCO GALLARDO] [Madrid]: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 1999 Geografía e Ha.-Depósitos D7CAJA-35(11)
- DOCTOR RONCERO, RAFAEL, BARRERA, MAITE col. Leo, Jana, col. Madrid. Comunidad. Dirección General de Patrimonio Cultural. Título: *El cuerpo y la memoria*: Sala de exposiciones del Canal de Isabel II, octubre-diciembre, 1995
- Publicación: Madrid : Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura , 1995 Descripción: 159 p. Notas: Acompañado de un facsímil : Sables mouvants = Arenas Movedizas / Juan Carlos González-Santiago. [17] p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, Folletos Caja 7-1
- FONTCUBERTA, JOAN, 1955-  
→ Título: *Ciencia y fricción: fotografía, naturaleza, artificio* / Joan Fontcuberta ... [et al.] Publicac. Murcia : Mestizo, 1998 Des.física 292 p. B. Artes-Depósito DE77.01FONcie
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ [1943-], *El desvanecimiento de la memoria : Autorretrato de una Comunidad Rural* / Juan José Gómez Molina, Toledo : Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998. LA77GÓMEZ MOLINAdes
- Gary Hill* : [exposición] IVAM Centre del Carme, 26 febrero - 2 mayo 1993 Valencia: IVAM Centre del Carme, D.L.1993, 177 p. LA778.5HILLiva
- HILL, GARY, 1951- *Gary Hill : HanD HearD - Withers-hins - Midnight Crossing* : exposició organitzada pel Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del 16 de juliol al 27 de setembre de 1998, Barcelona : Museu d'Art Contemporani, 1998 LA778.5HILLhan
- KABAKOV, ILYA, 1933- *I. Kabakov = "avorets proektov" : 1995-98* : [exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Madrid, diciembre 1998 - abril 1999: "el palacio de los proyectos" / concepción del catálogo, Ilya y Emilia Kabakov] Madrid : el Museo; Londres : Artangel, cop. 1998. LA73/79KABAKOVpal
- KABAKOV, ILYA, 1933- *Ilya - Emilia Kabakov = monument to a lost civilization* : [mostra, Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa, 16 aprile 27 giugno 1999...] : *monumento alla civiltà perduta* / a cura di Chiara Bertola, Paolo Falcone Milano : Charta, imp. 1999. LA73/79KABAKOVmon
- KAUFFMAN, LINDA S. [1949-]. Título: *Bad girls and sick boys : fantasies in contemporary art and culture* / Linda S. Kauffman. Publicación: Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press , 1998 Descripción: XII, 328 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7.04 230
- KOUNELLIS, JANNIS, 1936-. *Kounellis* : [exposición], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 19 de noviembre 1996 - 19 febrero, 1997, Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L.1996. LA73/79KOUNELLISsof
- Searchlight : consciousness at the millennium* / edited by Lawrence Rinder, London : Thames & Hudson, 1999, California College of Arts and Crafts (San Francisco). Pughe, D.L. Bill Viola : pneuma, 1994 / D.L. Pughe .P. 87-94. LA7.0119"SEA
- VIOLA, BILL, 1951- *Bill Viola : más allá de la mirada : imágenes no vistas* : [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 15 de junio al 23 de agosto de 1993, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993 Geografía e Ha.-Depósitos D703.85VIOMus

## ÁREA TEMÁTICA 2. DESLIZAMIENTOS DE SENTIDO. RE/FIGURAR. TEMA 6

### 2.3. Cuerpos aparentes: estrategias de hibridación. Eulàlia Valldosera

Introducción al problema

Sobre lo intraducible y lo “transducible”:

En general, los montajes y las instalaciones son intervenciones metafóricas en el espacio y el lugar, transformadoras de las relaciones de estos con –y entre– el cuerpo del espectador.

En este tipo de obras, el cuerpo se introduce a través de medios de reproducción, es decir, por representaciones como las fotografías, el cine o las proyecciones de vídeo.

Merece la pena detenernos en la obra de Eulàlia Valldosera<sup>86</sup> –en adelante EV– pues constituye un buen ejemplo de hibridación de operaciones metafóricas entre los objetos, el espacio y el cuerpo ausente. EV deconstruye las operaciones de formalización del cuerpo. En su obra *Apariencias*, las fotografías proyectadas del cuerpo se diluyen y descorporeizan, se disuelven y fragmentan. Lo mismo sucede en *La Caída*, el montaje del vídeo fragmenta los cuerpos y los distancia hasta el punto de dificultar la lectura de la historia.

Como hiciera Beuys, también sustituye acciones humanas por los objetos utilizados en esas acciones. Con esta operación, los objetos son convertidos en símbolos y transportados a situaciones metafóricas exclusivas de los territorios simbólicos humanos, de expresiones personales, de las emociones y sentimientos que estos llevan asociados. EV pone en práctica una suerte de animismo. Por ejemplo, en *Love’s Sweeters than wine*, los restos de una relación, vasos de vino medio llenos, botellas vacías, un tocadiscos que gira, el acercamiento y el alejamiento de la botella y el vaso, constituyen una serie de metáforas del género masculino y femenino en sustitución de los personajes ausentes de la habitación; en *La Caída*, el mobiliario reducido aparece como memoria redundante del original reflejado en el vídeo.

EV utiliza operaciones de engaño y alteración del espacio por medio de proyecciones y espejos. Se trata de artificios que permiten situarse en un punto de vista que alude al propio punto de vista. La cámara fotográfica equivale al espejo que refleja a los otros y realiza operaciones de reducción cromática y perceptiva. Para trabajar con luz es necesario partir de la oscuridad. Convierte las sombras en antiobjetos portadores de poderosas cargas simbólicas: inconsciente colectivo, teatro, mitos. Para EV, las sombras son un “espejo del pasado aún por iluminar”.

En su obra *Envases*, Eulàlia Valldosera utiliza la metáfora del cuerpo recipiente:

“Concebida para el espacio remodelado de una iglesia, las instalaciones de *Envases* transmutan en signos las sombras producidas por envases domésticos de limpieza al ser iluminados por un proyector contra una pared. Las siluetas de las botellas son contempladas a gran escala, superponiéndose sus perfiles de tal forma que nos recuerdan cuerpos femeninos. Visualizan diferentes aspectos de las relaciones mujer-madre, mujer esposa y madre, madre-hija o asociaciones simbólicas como la mujer seductora.

Los envases con sus formas curvas y sus líquidos coloreados no son sino formas actualizadas de aquellas antiguas vasijas que contenían desde alimentos hasta las cenizas de los muertos. Y básicamente hoy pertenecen al territorio femenino.

Un simple juego de transparentes mecanismos donde contenedor y contenido dialogan. El espacio inmenso contenedor de las sombras. Su tamaño sobrecogedor y su simplicidad narrativa nos remite al sentir religioso”<sup>87</sup>.

86. Las reflexiones aquí expuestas se hayan publicadas, en forma de un análisis más detallado, en el artículo Rabazas, A., «La forma como sistema, Eulàlia Valldosera. Tres cuadernos 94/96», Bau, Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño, 2001.

87. E. Valldosera. Ficha técnica de la obra, *Envases*, 1996.

El modelo de la *controversia* de Jakobson sirve para entender los mecanismos subyacentes a manifestaciones del lenguaje poético, a los relatos y a los ritmos de las imágenes plásticas. No es exhaustivo en ninguno de los tres casos, pero sí aplicable a ellos, y proporciona una generalización lo suficientemente abstracta como para producir conceptos.

Ahora bien, estos conceptos han de ser tratados de tal forma que sean posibles las comparaciones entre signos de distintas naturalezas. Nos enfrentamos pues, a los problemas de traducción. Paolo Fabbri habla de "transducción" cuando se trata de traducir sistemas de signos distintos. Un caso puede ser la "transducción" entre la poesía y la pintura. En este campo, los modelos pueden ejercer toda su potencia. La "vieja" semiótica dividía los lenguajes en varias ramas según las sustancias de expresión, se consideraba entonces el signo visual, el signo acústico, el signo cinematográfico, el signo gestual, etc. El problema de la semiótica actual, como hemos visto, radica en sustituir estas divisiones según las sustancias, en divisiones según las formas organizativas y los diagramas comunes.

Para tratar el problema de traducción hay que tener en cuenta la cuestión de la intraducibilidad y plantearse la pregunta ¿existen tipos de signos que transmiten significados de los que el lenguaje puede hablar, aunque no del todo por no ser transmisibles todos sus sentidos? Para Lotman, lo intraducible es la fuente de información para las traducciones futuras. No existe algo intraducible ontológicamente, sólo algo para lo cual no estamos capacitados ahora. En los ejemplos anteriores, vemos que la espacialidad y la propia relación entre los objetos plásticos es susceptible de producir significados, pero carecemos de recursos lingüísticos para explicarlos. Hoy por hoy, son intraducibles, por eso se siguen necesitando objetos llamados "obras de arte", para suplir esta carencia que tiene la lengua.

Lo que sabemos actualmente es que hay sistemas con organizaciones propias de formas expresivas que crean formaciones de sentido específicas (semánticas), relativamente intraducibles con las herramientas y modelos de que disponemos, pero no por ello intratables. En estos sistemas el enunciadador-espectador de la obra se reconstruye en el proceso de su visión. Es el resultado de un conjunto de presuposiciones que yo me hago al ver la obra y que reconstruyo en un simulacro creado por la misma obra. Lotman afirma<sup>88</sup> que el texto o la obra, aún tratados aisladamente, son la fuente principal de juicio. Por el contrario, Jauss<sup>89</sup> en su estética de la recepción, plantea que la interpretación hay que buscarla en la historia de las diferentes recepciones que ha tenido la obra y observar así las distorsiones y transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. La objeción a esta última posición proviene de preguntarnos si, realmente, esta visión histórica, aclara en algo el sentido de la obra aquí y ahora, para mí, si no soy historiador.

La historia del arte identificaba la modernidad con las técnicas de representación abstracta, presentando la caracterización figurativa como conservadora. En los años setenta, ochenta y noventa, hemos observado dos corrientes de trabajo con el cuerpo. Por un lado, los cuerpos presentes, donde se muestra el cuerpo de manera explícita en "performances", "happenings", etc.; y por otro, las imágenes de los cuerpos aparentes en las que se muestra el cuerpo como signo lingüístico perteneciente a un código cultural y que provienen de los nuevos medios tecnológicos. Nos referimos a la fotografía, el cine, el vídeo y los medios digitales: imágenes de síntesis, CD-ROM, "net-art", etc., utilizados con profusión como registro o como generación *ex novo* de imágenes del cuerpo.

Ambas corrientes tienen en común su capacidad para obtener, simular y multiplicar fácilmente hiperrealidades que dotan a estos espectros de un grado de veracidad mayor que cualquier otro medio artístico perteneciente a la tradición de las vanguardias. A esta segunda línea de represen-

88. Lotman, Y. M., *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*; introduction by Umberto Eco, Bloomington, Indiana University Press, cop. 1990.

89. Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995.

tación del cuerpo evanescente –sin el cuerpo–, es decir, como signo lingüístico, se le pueden aplicar todas las posibilidades de narratividad: enunciativas, metafóricas, parabólicas, etc. que hemos visto. Esto quiere decir que el artista no tiene todo el control sobre la obra, pues está limitado por las condiciones de uso, dependiendo éstas de los contextos, marcos y estilos. Y a esto habría que añadir la tensión generada entre los diferentes modos de coexistencia de las representaciones del cuerpo, como signos, como índices y como símbolos, que aparecen a veces en obras de un mismo artista.

La complejidad creciente no termina aquí, con la fotografía digital se llega a la paradoja conceptual de presentar imágenes “reales” de gente que jamás ha existido. Aunque esta operación no es conceptualmente nueva –la realizaba ya el hombre de las cavernas en sus representaciones míticas y religiosas–, lo novedoso es el grado de veracidad de la suplantación de la propia realidad que la técnica permite. Por ejemplo, la protagonista de la película *Final Fantasy*, es una actriz digital compuesta por cientos de imágenes de actrices reales. El arte griego del período clásico utilizaba esta misma estrategia, una escultura de una venus era la suma de las partes de muchas doncellas pues no había ninguna real que tuviera todos los atributos de la belleza ideal, entonces, ¿dónde está la novedad? Conceptualmente no hay ninguna, pero técnicamente sí. Este “personaje” es capaz de adaptarse a las duras exigencias de un guión de una película de acción, “comportándose” y transmitiendo al espectador una verosimilitud sensiblemente carnal, es decir, admite el tiempo y con ello la historia, el relato, con lo cual se unen dos poderosos códigos de transmisión humanos, el lenguaje y las imágenes. Si a esto añadimos la música, otro gran código, y todo ello lo codificamos a su vez en el supercódigo numérico, tenemos un producto que es capaz de penetrar en la conciencia humana con una eficacia desconocida hasta el siglo XX con el invento del cine.

A diferencia de los griegos, que utilizaban la imitación, en el cine se llega a la simulación (los actores actúan como si fueran otros, simulando) y la simulación no existe previamente, se crea. Paradójicamente, se produce una ganancia del sentido de lo real, con cuerpos que sólo son conjuntos de información, imágenes, reducidos a fotogramas. El espectador pierde la habilidad de diferenciar entre el cuerpo simulado y el real. Como postula Baudrillard, la realidad ha sido sustituida por la simulación y esta nueva hiperrealidad se construye por intercambio de signos, no siendo necesaria la existencia material. Los fotogramas del cine digital han sido sustituidos por líneas de código, conjuntos de ceros y unos son ordenados de tal forma que provocan intensas emociones en el espectador, no hay ya actores ni decorados, la realidad no existe ahí fuera, las matemáticas –el lenguaje de la naturaleza– se encargan de que un niño sueñe con ovejas verdes y se enamore de una heroína digital.

A modo de conclusión: La gran maraña, la ingente torre de Babel de imágenes, lo que Lotman denomina semiosfera<sup>90</sup>, la globalización y exportación de usos y contextos, caracterizan la hipertrofia icónica occidental, originando cambios en la percepción y en la conciencia del individuo y la sociedad que dan lugar a dos posiciones opuestas, a las cuales no es ajeno el arte. Una de ellas, utópica, se basa en la creencia en una ruptura radical liberadora del pasado; y otra, es distópica, según la cual las certezas son amenazadoras y el futuro es una pesadilla. Las dos presentan la misma deformación y lectura unidimensional de los mecanismos de influencia y retroalimentación que se producen entre la aparición de una nueva tecnología y su utilización y experimentación por la sociedad.

90. Lotman, Y. M., La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensant, Venecia, Marsilio, 1992.

## Ficha 6

Asignatura troncal de 4º curso de licenciatura (330) PROYECTOS I, 18 créditos.

Facultad de BBAA. Departamento Dibujo I (Dibujo y Grabado).

Plan 2000

Profesor: Antonio Rabazas.

### Área temática 2. Deslizamientos de sentido RE/FIGURAR

#### Tema nº 6

2.3. Cuerpos aparentes: estrategias de simulación virtual. Eulàlia Valldosera.

#### Clase teórica:

Cuerpos aparentes: estrategias de simulación virtual.

#### Problema proyectual:

El cuerpo sin el cuerpo.

Realizar un proyecto de intervención metafórica entre un espacio privado, la Iglesia de los Alemanes, y un espacio público, la Estación de Atocha de Madrid, transformador de las relaciones de estos con –y entre– el cuerpo del espectador.

Trabajo en grupos de tres alumnos.

#### Ejercicios obligatorios a realizar por el grupo:

Entrega en la fecha prevista de una carpeta 70 x 50 con:

- 6 estudios de propuestas originales de 70 x 50 cm.
- 3 sobre intervenciones en un espacio privado (Iglesia de los Alemanes) y
- 3 en un espacio público (Estación de Atocha de Madrid).

A partir de este material elegir una propuesta de cada tipo, relacionarlas y confeccionar un proyecto común a las dos intervenciones con:

- Planos de planta, alzados y detalles a escala del montaje.
- Una memoria del proyecto con un mínimo de 2 hojas DIN A-4.
- Una maqueta escala de cartón pluma, plastilina de escultor, madera de balsa, etc. de la intervención, dibujo en perspectiva o fotomontaje.

Más todo el material proyectual utilizado que los estudiantes crean conveniente para que sea entendido su proceso de proyecto.

Una obra final de síntesis del proyecto en técnica libre de 210 x 100 cm. resumen de los dos grupos de propuestas.

## Bibliografía Tema 6

- HIBRIDOS  
AMELUNSEN, HUBERTUS V. Otros responsables: Iglhaut, Stefan, col. Rötzer, Florian, col. Cassel, Alexis, col.
- Título: *Photography after photography : Memory and representation in the Digital Age* / Hubertus v. Amelunsen. Publicación: Amsterdam; Munich : OPA (Oversas Publishers); Siemens Kulturprogramm; G+B Arts International, 1997. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/4,
- BALCELLS, EUGÈNIA, 1943- *Eugènia Balcells : sincronías* : [exposición] 6 de junio al 7 de agosto, 1995, Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cop.1995. LA778.5BALCELLSsin
- BURSON, NANCY, 1948- Otros responsables: Carling, Richard. Kramlich, David.
- Título: *Composites : computer-generated portraits* / Nancy Burson, Richard Carling, and David Kramlich. Publicación: New York : Beech Tree Books, c1986. BIBLIOTECA MNCARS. SALA,
- GARB, TAMAR. Título: *Bodies of Modernity : Figure and Flesh in Fin-de-Siecle France* / Tamar Garb Publicación: Londres : Thames and Hudson, 1998 Descripción: 240 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 7.01/GAR/bod
- RUSH, MICHAEL, *Les nouveaux médias dans l'art* / Michael Rush ; traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold Londres ; Paris : Thames and Hudson, imp. 1999 DE7:004RUSnou
- RUSSELL, ROBERTS, Otros responsables: Edwards, Elizabeth, col. Elliott, David B. (1929-) Solomon-Godeau, Abigail. Título: *In visible light : Photography and classification in art, science and the everyday* / curated by Russell Roberts ; edited by Chrissie Iles and Russel Roberts Publicación: Oxford : Museum of Modern Art Oxford, 1997. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/477
- EULÀLIA VALLDOSERA  
Aliaga, Juan Vicente, col. Villaespesa, Mar, col. Rinder, Lawrence
- Título: *Transgenéricas : Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* Publicación: San Sebastián : Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998, Descripción: 263 p. Notas: Exposición en Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, diciembre 1998 febrero 1999. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/5.871
- ALVEAR, HELGA DE. Título: *Nuevas visiones, Nuevas pasiones; Seis artistas de la colección Helga de Alvear en Villa Iris*, Publicación: Santander : Fundación Marcelino Botín, 1999 Des: 197 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/5.924, BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 8909
- Becas de Creación Artística Fundación Banesto (1994. Madrid) Otros responsables: Huici, Fernando Fernández-Cid, Miguel Heil, Heinrich  
Título: *V Becas de Creación Artística Fundación Banesto (1994. Madrid)* Publicación: Madrid: Fundación Cultural Banesto, 1994 Descripción: 174 p. Exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes, del 7 de febrero al 30 de marzo de 1994 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.2/1.487
- Biennal de Barcelona (1991. Barcelona) Otros responsables: Martínez, Rosa, pr. Picasso, Glòria  
Título: *Biennal 91 : Arts Plastiques / Biennal de Barcelona (1991. Barcelona)* Publicación: Barcelona : Ajuntament, 1991 Descripción: 1 carpeta, 10 cuadernillos BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MATERIAL ESPECIAL/4180
- CANO, GENÍS, col. Pericot, Jordi, col. Puig, Arnau (1926-). Título: *El blanc negre : Marc Viaplana i Mabel Palacín: Álvaro de la Vega: Eulàlia Valldosera: Idroj Sanicne: Joan Rom: Begoña Egurbide: Joan Datzira: Raimond Chaves: Jaume Anglés* Publicación: Barcelona : Balmes 21; Universitat de Barcelona, 1993, Descripción: 1 carpeta : 48 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, Folletos Caja 454-12
- COMBALIA, VICTORIA, col. Título: *Cómo nos vemos imágenes y arquetipos femeninos* / Ana Laura Aláez ... [et al.]. Publicación: L'Hospitalet: Ajuntament de L'Hospitalet, 1998, Descripción: 92 p. Exposición celebrada en Centre Cultural Tecla Sala, 23 de enero-29 de marzo de 1998 BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 061.1/5.840.
- ENGUITA MAYO, NURIA, col. Título: *Afinidades dispersas: Beaugrand, Herrán, Mira Bernabeu, Valldosera, Sonntag, G. Andujar, Bunting*, Publicación: Madrid: Fundación Telefónica, 1999 Descripción: 87 p. Notas: Incluye traducción al inglés, Contiene biografías. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 4073,
- LLORCA, PABLO, col. Título: *La cicatriz interior*. Publicación: Madrid : Comunidad, Consejería de Educación y Cultura, 1998. Descripción: 118 p. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, MAN 9071
- RIBALTA, JORGE, col. Título: *Zeitgenössische fotografie aus Spanien = Contemporary photography from Spain : Daniel Canogar, Joan Fontcuberta, Mabel Palacín, Eulàlia Valldosera, Javier Vallthorrat*. Publicación: Düsseldorf; Madrid : Galerie Wolfgang Gmyrek; Galería Helga de Alvear, 1998. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, 77:061.1/432
- VALLDOSERA, EULÀLIA (1963-) Otros responsables: Marzo, Jorge Luis; col. Lebrero Stäls, José; Cooke Lynne; Martínez, Rosa, col. Título: *Apareneces* / Eulàlia Valldosera. Publicación: Lleida: Ajuntament, Escola de Belles Arts, 1996. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, Folletos Caja 841-4. Título: *Tina Keane, Jean-Jacques Lebel, Die Geschwister Odradek, Eulàlia Valldosera*. Publicación: Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992 Descripción: 34 p. Serie: Interferenzen ; VI. Performance, Intermedia. BIBLIOTECA MNCARS. SALA, Folletos Caja 1069-27

### 3.3.1. Temporalización

Fijados los objetivos y contenidos genéricos de nuestro programa, se establece un marco temporal en el que concretar éste.

Se ha realizado una estimación real de aproximadamente siete meses reales para desarrollar nuestros contenidos, junto con las actividades programadas, puesto que planteamos un proceso de enseñanza-aprendizaje activo y motivador en el que interactúen profesor y alumno y en el que, además, del trabajo de taller propiamente dicho, se realizarán análisis críticos de proyectos, debates, mesas redondas, etc.

En esta estructura temporal que se ha previsto, no pasaré por alto la secuencia de cada problema proyectual, unidad de referencia para la aplicación de la metodología y el desarrollo del programa, que se desarrollará atendiendo a la siguiente ordenación:

1. Clase teórica por parte del profesor y entrega a los estudiantes de la ficha correspondiente.  
Introducción del tema en relación con los trabajos anteriores, desarrollo con medios audiovisuales, conclusiones, bibliografía recomendada, lecturas obligatorias. Enunciado del problema a resolver, ejercicios a realizar y calendario.
2. Trabajo de Taller.
3. Entrega previa de las primeras formulaciones o anteproyecto que se comentará en un análisis crítico personal profesor-alumno y, en algún caso, colectivo.
4. Trabajo de Taller.
5. Entrega en la fecha prevista de todo el material proyectual utilizado que el estudiante crea conveniente para que sea entendido su proceso de proyecto y una memoria justificativa de la propuesta.  
Asimismo, se entregará un dibujo resumen del proyecto. Se exhibirá en clase y servirá como base para una exposición crítica en un debate con los propios estudiantes. Por último, y acompañando a todo lo anterior, se programarán actividades, consistentes en visitas a exposiciones, comentario de obras y proyectos, debates, discusiones dirigidas, visionado de películas y documentales, etc.

### A modo de conclusión

“El artista no debe sucumbir ante la imagen de esa criatura sin palabras y poseída por las musas que, en un trance de inspiración, crea su arte, sin saber cómo ni por qué han ocurrido las cosas”. KANDISKY.

Este texto ha intentado señalar que la organización de la forma en el campo artístico, como en el técnico y tecnológico, viene dada por el *proyecto*, entendido éste como un acto cognitivo que aómalgama un programa conceptual, organizativo, socio-cultural y experimental.

Así mismo, la noción genérica de proyecto es la organización y conformación de materiales con un fin en un tiempo futuro. Esto se consigue por medio de acciones dirigidas y pertinentes de trazar o marcar, es decir, de deslindar o limitar el territorio de lo infinitamente imaginable a lo discretamente posible para ese fin.

El proceso de determinar, definir y visualizar lo que todavía es esencialmente indeterminado y difuso es un principio fundamental de la disciplina del dibujo, un lenguaje esencial por su sintaxis esquemática, intermedio entre la escritura y el número. Esta propiedad permite al dibujo ser una herramienta de descripción –vínculo con la escritura– y, a la vez, geometrizar con precisión –vínculo con el número–. Articula, por tanto, todas las combinaciones e interacciones posibles que se puedan dar entre los tres grandes sistemas notacionales: lenguaje, número e imagen, desde la abstracción más esquemática y objetiva por ej. (un diagrama de espacio-tiempo del físico Feynman) a la descripción más expresiva y subjetiva (un garabato infantil)

Esta universalidad de la disciplina del dibujo como lenguaje permite ampliar la noción de proyecto a un segundo nivel, donde intervengan ya las conexiones poli-disciplinarias. Ello equivaldría a someter lo ya configurado: esquemas, diagramas, dibujos, datos, conceptos, números, etc., a un proceso de unir lo disjunto, de articular lo fragmentado, de unificar lo relativo, en definitiva, de dotar de organización a lo que está desordenado, o a la inversa, un proceso consistente en desordenar para, a través de esta lisis, ordenar de nuevo con el fin de encontrar nuevas configuraciones.

Desde este segundo nivel, observamos que el territorio del proyecto no puede ser sólo el del dibujo, un proyecto no consiste en describir brillantemente lo conocido, sino que trata de dar forma, escala y espacio a un objeto que antes no existía. Un conjunto de buenos dibujos no constituye en sí mismo un buen proyecto, algunos tendrán que ser sacrificados, se necesita una idea unificadora o *noción clave* que los defina, un *diagrama* que los vertebre y un *modelo* que configure lo pensado.

El proyecto, por tanto, tiene una naturaleza y autonomía propias y proyectar siempre es más que dibujar.

Es importante entonces, “esforzarse por pensar bien”, lo que equivale a proyectar bien, como decía E. Morin, “practicar un pensamiento que se aplica a contextualizar las informaciones y conocimientos y luchar contra el error y la mentira”; teniendo en cuenta que toda acción, una vez lanzada puede tener consecuencias impredecibles y, lo que es más importante, elaborar estrategias más que programas. El programa es la determinación *a priori* de una secuencia de acciones con miras a un objetivo y muestra su eficacia en contextos controlados, perdiéndola ante perturbaciones externas. La estrategia se opone al programa aunque puede contener elementos programados. Como el programa, tiene objetivos, pero establece sus secuencias de acción dependiendo del contexto. Necesita reunir información del entorno en el que actúa, verificarla y, en un proceso de retroalimentación, ir modificando las acciones en función de ésta. El proyecto define una estrategia más que un programa, aunque también construye programas y se sirve de ellos.

Proyectar es, por lo tanto, un acto de estrategia que necesita de la revisión e interacción constante entre el acto de *figuración operativa*, el dibujo en el papel, y el *acto cognitivo perceptivo* de configuración formal o funcional entre el pasado –lo que uno sabe– y el futuro –lo que se quiere configurar *ex novo*–. Es obvio que la misma concepción de estrategia excluye la arbitrariedad, siendo necesaria la relación y revisión permanente de todos los actos proyectuales con los objetivos y fines programados.

