



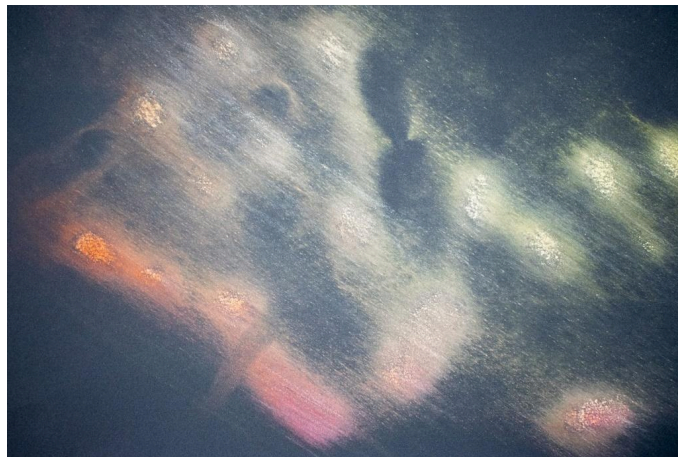
Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Máster Universitario en Investigación

en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Máster



Franco, C.(2023) *16 hojas de lija, 30 hojas de papel charol.*

Título:

*REMOCIÓN COMO HERRAMIENTA DE ADQUISICIÓN DE CONSCIENCIA
CORPORAL Y ESPACIAL*

Autora: Cristina Franco Leaña

Tutora: Ana María Gallinal Moreno

Área temática: Arte-Creación Producción

Línea de investigación en la que se encuentra el TFM: el cuerpo y la escultura

Convocatoria: Julio

Año: 2024



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:

REMOCIÓN COMO HERRAMIENTA DE ADQUISICIÓN DE CONSCIENCIA
CORPORAL Y ESPACIAL

Autora: Cristina Franco Leaña

Tutora: Ana María Gallinal Moreno

Área temática: Arte-Creación Producción.

Línea de investigación en la que se encuentra el TFM: el cuerpo y la escultura.

Convocatoria: Julio

Año: 2024

Resumen

Esta investigación evalúa la capacidad de la *remoción* como herramienta para adquirir una mayor consciencia corporal y espacial, invitando a la reflexión sobre la sociedad moderna que ha posicionado al sentido de la vista cómo epicentro de la percepción cognitiva y ha distanciado al cuerpo de la experiencia humana. Igualmente, propone la importancia del tacto, y por consiguiente del estado de *contacto*, como vehículo veraz y confiable para la construcción del conocimiento, fundamentándose en la producción artística; utilizando la técnica del *frottage*, y el análisis de bibliografía especializada. La elección del papel lija como medio principal, revela que a pesar de su naturaleza abrasiva, la *remoción* permite un acercamiento consciente y amable al cuerpo y espacio, y nos permite ampliar las nociones aceptadas del Occidente sobre los límites y binomios del cuerpo. La investigación destaca el valor del *contacto* para proporcionar una comprensión más auténtica, íntima y emocionalmente integrada de la realidad, que garantiza el acontecer de un *buen habitar* e indica el punto limítrofe en el proceso de *remoción*.

Abstract

This research evaluates the capacity of *removal* as a tool for acquiring greater bodily and spatial consciousness, inviting the reflection on modern society, which has positioned the sense of vision as the epicenter of cognitive perception and distanced the body from human experience. Similarly, it proposes the importance of touch, and consequently, the state of *contact*, as a truthful and reliable vehicle for knowledge construction, grounded in artistic production; using the technique of *frottage*, and specialized bibliography analysis. The choice of sandpaper as the primary medium reveals that, despite its abrasive nature, *removal* allows a conscious and gentle approach to the body and space, expanding accepted notions in the Western context regarding body limits and dichotomies. This research highlights the value of *contact* in providing a more authentic, intimate, and emotionally integrated understanding of reality, ensuring a *good dwelling* and indicating the boundary point in the process of *removal*.

Palabras clave: *remoción*, tacto, *contacto*, cuerpo, consciencia.

Key words: *removal*, touch, *contact*, body, consciousness.

ÍNDICE:

1.	Introducción : jerarquía de los sentidos	5
2.	Objetivo de estudio: <i>remoción</i> como herramienta, técnica lija sobre el espacio	7
3.	Estado de la cuestión	9
4.	Metodología	11
5.	Desarrollo articulado del trabajo	17
	5.1. El acontecer del <i>buen habitar</i>: ¿qué es y cómo se garantiza?	17
	5.2. Redefiniendo la concepción del cuerpo	23
	5.2.1. El cuerpo óptico: la intersección de la visión y la percepción.....	23
	5.2.2. El cuerpo y su extensión: los límites del cuerpo y su concepción como entidad cerrada.....	28
	5.3. Del tacto al contacto en la experiencia corporal	34
	5.3.1. Tacto: la comprensión y mapeo del cuerpo desde la proximidad.....	34
	5.3.2. <i>Contacto</i> : la conexión física y emocional en la experiencia corporal.....	42
	5.4. Exploración de la <i>remoción</i> y repetición en la consciencia corporal y espacial	47
	5.4.1. <i>Remoción</i> y <i>frottage</i> : lijar como herramienta de veracidad y comprensión corporal y espacial.....	47
	5.4.2. <i>Remoción</i> y repetición: búsqueda del Límite y equilibrio en la acción de lijar.....	55
6.	Conclusiones	65
7.	Bibliografía	73

1. Introducción: jerarquía de los sentidos

La comprensión de la realidad, en la cultura occidental, ha sido obtenida y aceptada principalmente en términos visuales. El conocimiento adquirido por medio de la vista ha sido considerado como metáfora de la verdad. El pensamiento en Occidente se ha construido en base a la vista (incluso hasta el constructo de la concepción del yo), y ha fundamentado el ojo como eje central del mundo perceptivo. La vista, sobre el resto de los sentidos, ha tenido un lugar preferencial en la jerarquía sensorial de tal modo que nuestra concepción del entorno y mundo se ha convertido en una percepción plenamente *ocularcentrista* (Pallasmaa, 2014).

Desde la filosofía antigua, esta postura se ha visto soportada en varias ocasiones; según Platón (como se cita en Pallasmaa, 2014), la vista se ha admirado como el mayor don del ser humano y los ojos como los testigos más exactos de la realidad. De igual forma, este ordenamiento y clasificación de los sentidos se ha mantenido y tal vez agudizado con mayor claridad en la actualidad gracias al avance de la tecnología. La visión y la audición han sido los sentidos privilegiados y socialmente aceptados en oposición a los sentidos del tacto, olfato y gusto, que reciben una denotación menor y son concebidos primordialmente en espacios privados e íntimos.

No obstante, el pensamiento *ocularcentrista* también ha recibido crítica entre las diferentes líneas de pensamiento y otros sentidos han tomado mayor relevancia en el momento de comprender la realidad y nuestro propio cuerpo. Pallasmaa (2014) hace referencia a René Descartes y a su postura sobre cómo el tacto, en comparación de la vista, resulta ser más certero y menos vulnerable al error; o como Marx Scheler (como se cita en Pallasmaa, 2014) que, de manera más radical, concluye que esta postura

ocularcentrista es equiparable con el odio al cuerpo. Igualmente, Didi-Huberman (2009) realiza una comparación entre dos maneras de conocer, bien sea desde el *punto de vista* o *desde-contacto* (carnal), entendiéndola esta última, y por consecuencia al sentido del tacto, como la más noble y capacitada para comprender nuestro entorno, la espacialidad del lugar, y la concepción del yo y nuestro cuerpo: todas ellas, capacidades que a la experiencia visual le es incapaz de abarcar.

Figura 1. (1929) Buñuel, L. y Dalí, S. *Un perro andaluz*. [fotograma]



Fuente:

<https://elpais.com/cultura/2020-04-14/que-planes-culturales-puedo-hacer-hoy-en-casa-miercoles-15.html>

El conocimiento *desde-contacto*, por consiguiente, permite reflexionar sobre la jerarquía de los sentidos y cómo la concepción del yo o el sentido espacial no se construye únicamente a través de la vista, como lo presenta el *ocularcentrismo* en la cultura moderna. De esta manera, usando el método de conocimiento *desde-contacto*, esta investigación tiene, como punto de partida, la hipótesis que plantea cómo la *remoción*, (entendida como la acción de frotar, de manera suave y en constante *contacto*, sobre el

espacio con papel lija), puede ser una herramienta para adquirir mayor consciencia y comprensión de nuestro cuerpo, y desarrollar un entendimiento espacial más profundo.

Por lo tanto, el desarrollo de la hipótesis sobre la *remoción* como herramienta de conocimiento corporal y espacial, nos invita a reflexionar sobre la jerarquía de los sentidos y cómo la concepción del yo no se construye únicamente a través de la vista. Además, este ejercicio nos permite reflexionar sobre cómo el método de conocimiento *desde-contacto* nuevamente ubica al cuerpo en el centro de la experiencia humana y nos ayuda a comprender la vivencia integral del mundo y a nosotros mismos.

2. Objetivo de estudio: *remoción* como herramienta, técnica lija sobre el espacio

Esta investigación se desprende, específicamente, desde la incapacidad del cuerpo moderno en garantizar el acontecer de un *buen habitar*, término reinterpretado y construido a partir de la definición de *habitar* que nos propone Martin Heidegger en su obra *Construir, habitar, pensar* (2015). Actualmente, el dominio y pretensión del ojo por hegemonizar y dominar la imagen de nuestra realidad y autoconsciencia, ha debilitado y agotado nuestra capacidad de conectar con el cuerpo que se habita, *habitar* el espacio que se alberga, considerarse habitante o, más aún, garantizar el *buen habitar* de nuestro cuerpo y espacio.

Por lo tanto, *remoción* como herramienta, tiene como objetivo garantizar el *buen habitar* y aproximarnos de manera consciente a nuestro cuerpo y espacio en su búsqueda; por medio de la acción de frotar de manera repetida y en permanente *contacto* del papel lija sobre el espacio, de enaltecer nuestro sentidos (intuitivamente: el tacto), agudizar la

comprensión y consciencia de nuestro cuerpo (con ello, extremidades y palma de la mano), y promover el aprendizaje espacial, mediante el uso de la técnica del *frottage*.

De esta forma, el desarrollo y producción iterativa de la obra propia pretende evaluar cómo la acción de *remoción* puede considerarse como una herramienta de adquisición de consciencia corporal y espacial, mediante la exposición de los siguientes objetivos específicos según aspectos prácticos y teóricos:

En términos formales, mediante el proceso de lijado y ejecución de frotado (la acción principal en estado de *contacto*) se pretende:

- o Reflexionar sobre el límite en el proceso de *remoción* (lijar) y su coexistencia con la preservación de los elementos en *contacto*.

En términos, conceptuales, se busca adquirir una mayor consciencia corporal y espacial mediante el desarrollo de la acción de *remoción*, a través de los siguientes objetivos:

- o Reflexionar cómo la eliminación de barreras físicas y constructos sociales puede ampliar nuestra comprensión del cuerpo.
- o Evidenciar cómo el tacto y el método de conocimiento *desde-contacto* nos permiten realizar un mapeo mental de nuestro cuerpo que se aleje de una comprensión exclusivamente visual.
- o Reflexionar sobre cómo el estado de *contacto* puede vincularse con una relación de intercambio, entendiéndose como la condición de dar y recibir.

- o Reflexionar cómo la acción repetida de *remoción*, en estado permanente de *contacto*, permite obtener una comprensión más confiable y veraz de nuestro cuerpo, emociones y entorno.

3. Estado de la cuestión

En el campo del arte, se ha dado igualmente gran énfasis sobre el conocimiento a través del tacto, especialmente desde la práctica del *frottage*. Desde su aparición en 1925 por Max Ernst (Tate, s.f.), diferentes artistas han pretendido comprender el espacio y el cuerpo a través de esta técnica. Entre ellos, Michelle Stuart, artista estadounidense nacida en 1933, quien puede ser considerada como una importante exponente de la técnica con múltiples trabajos de gran formato de *frottage*, desde la década de los 60. Stuart tiene gran interés en comprender la conexión física entre el artista y el espacio, profundizando su exploración en el estudio de la memoria histórica de los lugares.

En la actualidad, la técnica del *frottage* ha sido objeto de estudio y su entendimiento y práctica se ha expandido. Así, artistas como Masaki Fuhijata con su instalación digital *BeHere: The past in the present* (2018) han dado una reinterpretación a la técnica y nos presenta el *frottage digital*. La expansión de esta técnica, mediante la progresiva integración de la tecnología, ha permitido, casi de manera literal, obtener una realidad aumentada del espacio participante en el *frottage*. Exploración que nos permite reconocer cómo la técnica sigue evolucionando y sus contribuciones continúan señalando la relevancia del tacto en el conocimiento.

Igualmente, resulta interesante mencionar a los artistas que exploran el conocimiento háptico en su trabajo, así se alejen del *frottage*. Reconociendo cómo a través del tacto, se puede adquirir un conocimiento corporal profundo y certero, equiparable al de la vista. Artistas como, Torres y Radigales (2022), desde la perspectiva de la discapacidad visual, reflexionan sobre el proceso de reconocimiento del cuerpo y su interior, utilizando únicamente las manos como herramienta capaz de formular aprendizajes valiosos y menos condicionados por variables externas.

Por otro lado, las contribuciones de Marina Abramović, reconocida artista serbia-estadounidense, nacida en 1946, en el ámbito del performance, en el cual es considerada como pionera, han representado una importante referencia para el desarrollo de la investigación. Abramović, se ha caracterizado por explorar los límites físicos y mentales, utilizando su cuerpo como medio de expresión para ejemplificar la estrecha relación entre el cuerpo y el espacio, así como la necesidad del ser humano por la interacción social. En la acción inesperada de *contacto*, en su performance *The artist is present* (2010), es posible reconocer esta característica y evaluar el impacto que tiene sobre las emociones.

Igualmente, el bioarte desafía las dicotomías preconcebidas del cuerpo en la modernidad, ubicándolo como referente esencial para la investigación. Así las reflexiones de artistas como la propuesta por el colectivo Media Labs, conformado por docentes y alumnos del laboratorio de la Universidad de Maimónides (UMAI) de Buenos Aires, Argentina, permiten inspeccionar sobre los límites del cuerpo y ampliar nuestras nociones al respecto.

Por último, el trabajo de Andy Goldsworthy señala un referente pertinente para la investigación, pues a través de su obra se manifiesta la necesidad casi urgente por desarrollar una comprensión y consciencia espacial, concebida únicamente por medio de la permanencia y relación íntima con el espacio. Andy Goldsworthy, nacido en 1956 en Cheshire, Reino Unido, es un reconocido escultor, fotógrafo y ecologista, que centra su obra principalmente en el *Land art*, utilizando materiales y herramientas propias del espacio, siendo en su totalidad su obra escultórica efímera.

4. Metodología

La investigación técnico práctica del trabajo se ha enfocado en el método del aprendizaje *desde-contacto*. Por lo cual, el tacto, por sobre el resto de los sentidos, ha sido elegido para hilar el desarrollo de la práctica artística propia, la teoría y la referencia consultada categorizadas en tres contextos, el investigador, formal y bibliográfico.

Marco investigativo:

El proyecto se desarrolla bajo el tipo de investigación artística, pues el ejercicio en específico estudiado, mediante el *frottage*, no puede entenderse o separarse del sujeto que ejerce la acción y el objeto que en paralelo construye. Así, no existe distanciamiento entre quien investiga y la práctica, pues bajo la esta última es que el entendimiento y la comprensión de la pregunta de la investigación se soporta y responde.

Así mismo, el estudio es de carácter descriptivo y preexperimental, debido a que durante el desarrollo de la práctica artística no es posible determinar un grupo de control, no intervenido, con el cual realizar una comparación. Igualmente, resulta complicado poder

manipular las variables externas o establecer métodos distintos de medición a la reflexión propia del sujeto, protagonista de la acción y creador de *frottage*.

Sin embargo, este tipo de investigación permite el razonamiento lógico a *posteriori*, a través del análisis regresivo del efecto o experiencia vivida por el sujeto. La variable temporal de la investigación corresponde a una seccional, pues la comprensión y reconocimiento espacial e íntimo por parte del protagonista de la acción de *remoción* sucede en el mismo momento de *contacto* en que la acción se realiza. En este sentido, se establece una causalidad subjetiva y un tipo de validez de constructo, que pretende resaltar argumentos lógicos con evidencia empírica, limitando la construcción de conclusiones y posiciones completamente replicables.

Por consiguiente, la estrategia documental resulta adecuada para la investigación debido a que, a través de la observación detenida y reflexión sistemáticamente de cada etapa del proceso creativo, la hipótesis puede desarrollarse. El sujeto durante la ejecución del evento será consciente de las diferentes sensaciones y percepciones que le produce la acción repetida de frotar con el cuerpo.

Las técnicas empleadas, para posibilitar la correcta interpretación y registro de los hechos empíricos, son:

1. El protocolo, la narración de la experiencia una vez finalizada la acción de *remoción*, que permitirá entender de manera inmediata el nivel de comprensión espacial y personal.
2. La discusión grupal, en la cual los diferentes participantes puedan detallar su experiencia y reflexionar colectivamente los hallazgos.

3. La búsqueda bibliográfica, tanto teórica como artística, que permitirá soportar y relacionar los conceptos evaluados.

Marco formal:

El *frottage*, del verbo francés “frotter” (“frotar”), es la técnica objeto de este estudio, gracias a la repetición y estado permanente de *contacto* entre el cuerpo que ejerce la acción y el espacio. Por lo cual, la investigación se ha formado por la ejecución de una sucesión de intentos y variaciones del *frottage*, manteniendo factores, como: el papel lija, la acción de frotar, la posición vertical de la acción y el uso de papel charol de color sobre el espacio; y variables, como: el número de participantes, el formato del área que cubre el papel en el espacio, el número de lijas vs. el número de hojas de papel charol, y la duración de la acción.

Figura 2. Franco, C. (2023) 16 hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color.



Mediante el *frottage*, lograremos construir apreciaciones sensoriales íntimas que aumentarán nuestra consciencia corporal y espacial, pues la huella registrada sobre el papel, a través de la acción, revelará a manera de reporte los límites de las superficies en *contacto*.

Marco bibliográfico:

De manera paralela, la búsqueda especializada de material bibliográfico ha enriquecido la comprensión de la experiencia plástica, y nos brinda la oportunidad de descubrir y prever nuevas posibilidades creativas.

La primera etapa de la investigación logra concatenar la necesidad de reevaluar nuestra noción del cuerpo por medio del tacto con la teoría expuesta por Juhani Pallasmaa en su texto *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (2014). En este se discute sobre cómo, en las culturas modernas, el predominio de la vista en la construcción de la noción del cuerpo ha fomentado las crecientes sensaciones de alienación, soledad y falta de empatía hacia otros y nosotros mismos. De aquí resulta que el desequilibrio de nuestro sistema sensorial es la causa principal que “ha dejado sin hogar al cuerpo y al resto de los sentidos, así como a nuestros recuerdos, nuestros sueños y nuestra imaginación” (Pallasmaa, 2014, p.23).

Además durante la etapa inicial, se acude al método de conocimiento *desde-contacto*, introducido por Didi-Huberman en su texto *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura* (2009). Este método resulta imprescindible para la investigación, ya que establece cómo el *contacto* permite aproximarnos de manera íntima y experiencial al

reconocimiento del espacio. A su vez, este texto nos permite justificar que el tipo de investigación desarrollado sea el artístico, pues explica cómo el conocimiento obtenido a través de la acción de frotar, enfocado en el tacto, no se da por la interpretación ni por la razón, sino a través de la experiencia. En el texto, Didi-Huberman (2009), agrega, gracias a la propuesta de Penone, como un acercamiento *desde-contacto* no sólo permite el reconocimiento del espacio y sus fronteras; sino también y tal vez en mayor grado, posibilita un entendimiento superior del cuerpo que ejerce la acción.

Específicamente, Didi-Huberman (2009) menciona cómo al sumergirse en el espacio y conocerlo a través del tacto se elimina la vista, y el conocimiento se adquiere mediante una ceguera táctil. Al tocar algo con la mano, el lugar preciso de *contacto* resulta invisible y para poder observarlo se debe retirar la mano e interrumpir la acción.

Durante la segunda etapa de la investigación, la práctica artística se encuentra estrechamente unida con la idea del *habitar* propuesta por Martin Heidegger en su obra *Construir, habitar, pensar* (2015), permitiéndonos reinterpretar la definición que nos ofrece de la palabra y conformar el concepto de *buen habitar*, cimiento de la investigación.

En las etapas siguientes, las diferentes iteraciones de la obra actúan como guía hacia la búsqueda de referencias que nos permiten obtener mayor comprensión del sentido del tacto. Esta consulta amplía la búsqueda e indica la importancia del análisis de la piel, órgano responsable de interpretar y transformar los estímulos táctiles.

Por un lado, Gisela Massara, en *Cuerpo y Bioarte, la piel como medio de expresión* (2015), nos permite reevaluar los límites del cuerpo, y la noción del mismo como entidad cerrada, proponiéndonos el concepto de *cuerpo extendido*.

Por otro lado, David Le Breton, en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), recalca, desde un análisis antropológico y sociológico, la importancia del cuerpo en el centro de la experiencia humana pues le brinda identidad al ser humano.

Finalmente, se analiza la conexión entre el *contacto* y las sensaciones, sujetándose en la teoría neurocientífica de los autores Miller et ál. en *A neural surveyor to map touch on the body* (2021), que facilita la comprensión sobre cómo el cerebro interpreta la información táctil percibida por la piel, permitiéndonos localizar la posición en el cuerpo de los objetos que nos tocan. Igualmente, se consideran las reflexiones de Paul Zak en *La molécula de la felicidad: El origen del amor, la confianza y la prosperidad* (2012), donde explica cómo el *contacto* físico desencadena respuestas emocionales inmediatas que promueven nuestro bienestar, la salud mental y fortalecen nuestros vínculos sociales.

Igualmente, en la investigación se establecen referentes artísticos como Marina Abramović (2021), Andy Goldsworthy (2001) , Media Labs (2006) junto a obra propia, en los que se exploran estas inquietudes y contribuyen a la construcción de posibles respuestas a los objetivos del estudio.

Así el ejercicio se resume en la *remoción*, término que será analizado mediante el método utilizado por Heidegger (2015) sobre la exhortación de las palabras en capítulos posteriores, pero que puede ser formalmente entendido, como la acción de frotar, de

manera suave y en permanente *contacto*, con la mano el papel lija sobre la zona de la pared cubierta por papel charol de color.

5. Desarrollo articulado del trabajo

5.1 El acontecer del *buen habitar*: ¿qué es y cómo se garantiza?

El siguiente capítulo describe el proceso lógico empleado para la construcción del concepto del *buen habitar* y evidenciar la pertinencia que representa para la investigación y desarrollo de la hipótesis de partida. Igualmente, se hace referencia al artista Andy Goldsworthy y su necesidad por reconocer y arraigarse al territorio, para poder comprenderlo y en ese sentido, poder habitarlo. Finalmente, se lleva a cabo un breve análisis de cómo la crisis pandémica del COVID-19 comprometió la calidad del *buen habitar*.

Según Heidegger (2015), el concepto *habitar* comprende mucho más que la ocupación física de un espacio, situación de albergue o alojamiento; para el autor, el concepto implica una relación íntima y dinámica entre el ser humano y su entorno, en donde cada una de las partes se afectan e influyen. En su obra, Heidegger (2015) explora a fondo el significado polisémico de la palabra, cuestionando su naturaleza lógica, semántica y social; resaltando además, su estrecha relación con las palabras *construir* y *pensar*. Esta conexión se encuentra, mediante el análisis etimológico y la exhortación sobre la esencia de las palabras, procedentes del antiguo alemán *Buan*, definida como *construir*, que implica a su vez *habitar*, *residir* o *permanecer*. Además, insiste en que la palabra *Buan* no solo nos habla de *construir*, sino que es en esencia *habitar*, y más aún, nos indica cómo debemos pensar ese *habitar*:

Cuando hablamos de morar, nos representamos generalmente una forma de conducta que el ser humano lleva a cabo junto con otras muchas. Trabajamos aquí y habitamos allí. No solo habitamos -esto sería inactividad- tenemos una profesión, hacemos negocios, viajamos y estando de camino habitamos, ahora aquí, ahora allí. “Construir”(*bauen*) significa originariamente habitar. Allí donde la palabra construir habla todavía de un modo originario dice al mismo tiempo *hasta dónde* llega la esencia del habitar. *Buaen, buan, bhü, beo* es nuestra palabra <<bin>> (<<soy>>) en las formas *ich bin, du bist* (yo soy, tú eres), la forma de imperativo *bis, sei*, (sé). Entonces ¿qué significa *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, con la cual tiene que ver *bin*, contesta: <<*ich bin*>>, <<*du bist*>> quiere decir: yo habito tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los seres humanos somos en la tierra es el *Buan*, el habitar. (2015, p. 2)

Así, la investigación puede respaldarse desde este concepto *habitar*, allí donde la palabra captura plenamente lo que significa ser humanos y mortales de la tierra. Tú eres, yo soy y somos habitantes de la tierra; y con esta conexión Heidegger nos hace reflexionar sobre la verdadera esencia de las palabras *habitar* y *construir*. Siguiendo este camino donde el ser humano es en la medida que habita *Bauen*, Heidegger nos presenta un segundo significado de la palabra que es al mismo tiempo abrigar y *cuidar*. Esta interpretación paralela, empieza a mostrar la estrecha unión entre ser humano y la tierra habitada, y cómo ese *bauen*, que es el *construir*, se preocupa y concierne un *cultivar*, un *construir* que cobija el crecimiento y pretende el cuidado. Entre las tres premisas que señala sobre la esencia de la palabra:

1. Construir es propiamente *habitar*; 2. El *habitar* es la manera que los mortales son en la tierra; 3. El *construir* como *habitar* se despliega en el *construir* que cuida – es decir: que cuida el crecimiento – y en el *construir* que levanta edificios. (2015, p. 2)

La última definición cumple con la misión de introducirnos y permitirnos la reinterpretación del concepto, entendido como el *buen habitar*. Según el autor, no todos los casos dónde el ser humano alberga implica el *habitar*, por lo que se cuestiona si todo *construir* garantiza un *habitar*, afirmando, que solo construimos en la medida que habitamos. Nuevamente, el autor introduce una palabra, esta vez del antiguo sajón, *Wunian*, que al igual que *bauen*, significa permanecer, pero detalla la forma en que acontece ese *habitar*. Según la interpretación de Heidegger la exhortación de la palabra significa “estar satisfecho (en paz); llevado a la paz; permanecer en ella” (p. 3)

En este punto, el autor destaca el carácter positivo; que gracias al análisis etimológico y la relación entre los distintos orígenes, se constituyen las palabras *construir* y *habitar*. De esta manera, reconoce cómo implícitamente ambas contienen el sentido de *cuidar* que va más allá de no hacerle nada a lo cuidado.

El verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente albergamos algo en su esencia; cuando, en correspondencia con la palabra, lo rodeamos de una protección, lo ponemos a buen recaudo. (p. 3)

A partir de esta afirmación es posible construir la interpretación en positivo del *habitar* y buscar el acontecer del *buen habitar*. Así, Heidegger menciona que el rasgo fundamental

del *habitar* es el *cuidar*, velar por; rasgo que atraviesa el sentido y comprensión de la palabra en su totalidad. Empieza también, a dibujar la relación del ser humano con el espacio y su existencia intrínseca con el entorno y ahonda, sobre el argumento que el ser humano descansa en el *habitar* y descansa en el sentido que es un mortal en la tierra. El filósofo alemán establece, de manera muy bella, la participación del ser humano en la *cuaternidad*, que se refiere a la unidad originaria de tierra, cielo, los divinos y los mortales; siendo estos factores co-significantes, pues al mencionar uno ya se está considerando los otros tres.

El ser humano, mortal, y por ende capaz de morir en la tierra, bajo el cielo y ante los divinos, forman parte de la *cuaternidad* al vivir. No obstante, Heidegger nos recuerda, que los mortales están en la *cuaternidad* en el modo en que habitan y más precisamente cuidan de la *cuaternidad*. Así, el *buen habitar* acontece en la medida en que el ser humano cuide y cultive la tierra; reciba el cielo, sol y luna en su esencia; espere a lo divino y sus señales, se enfrente a lo inesperado, no se haga Dios ni practique culto a ídolos; y sea capaz de una buena muerte.

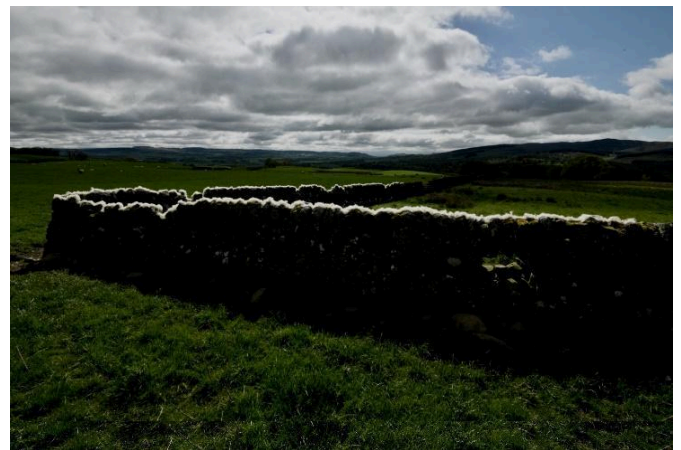
En este sentido, resulta preciso mencionar al artista Andy Goldsworthy (2001), debido a su urgente interés por arraigarse y comprender íntimamente el territorio que habita.

En su práctica artística, Goldsworthy debe recorrer el territorio a pie repetidas veces para poder encontrarse en calma y posicionado en el espacio. Debe habitarlo, por periodos de mediana y larga duración, para así lograr comprenderlo y crear un ambiente reconocible a lo largo de la propia ruta (Saravia Madrigal, 2004). De esta forma,

Goldsworthy se ve capaz de establecerse en un lugar al habitarlo y convivir en él, necesitando echar raíces para no sentirse fuera de *contacto*.

Sólo a través de su recorrido se establecen conexiones y raíces que lo vinculan a un nuevo espacio. En este sentido, se trata de *habitar* un territorio a partir de lo que construye en /con él; lo que comprende sus materiales (rocas, ríos, minerales, árboles). Esto le permite “ser consciente «del espacio vital y la limitación temporal»” (Saravia Madrigal, 2004, p.1) por medio de su capacidad de transformarlo. Por consiguiente, en sus derivaciones o huellas, el *habitar* se traduce en evidencia de vida y los espacios a través de la huella se transforman, florecen, decaen y revelan que pertenecen a un ciclo permanente.

Figura. 3. Goldsworthy (2023). *Dos líneas hechas con lana de oveja recolectada de ovejas alrededor de agujero, escultura hecha con hojas* [intervención en el paisaje]. Dumfriesshire, Reino Unido



Fuente: <https://co.pinterest.com/pin/31314159890424177/>

La figura 3, presenta el caso de las ovejas y cómo el estado actual del territorio es capaz de revelar el *habitar* del sujeto. En su obra, delata: 1. la deforestación del bosque en pro de brindar más espacio para el rebaño y 2. el uso de la oveja como fuente de consumo y

comercio de la región, haciendo posible percibir la línea como huella del *habitar* y su relación directa con la oveja y el espacio. Goldsworthy (2021), a través del gesto estético de situar el pelo blanco de la oveja sobre la longitud total del muro que protege/encierra el rebaño, es capaz de enfocar la atención sobre la línea y subrayar las formas en que se convive, comprende y habita el espacio.

Igualmente, permite reflexionar sobre cómo la *garantía del buen habitar* se ve comprometida en las sociedades modernas y más recientemente, en la crisis pandémica del COVID-19. En su artículo, Xiong et ál. (2021) realizaron una revisión sistemática sobre el riesgo potencial de la pandemia en la salud mental de la población general. Durante la incertidumbre sanitaria, de la que aún se reconocen vestigios, las medidas de confinamiento, el distanciamiento social, el temor por el contagio y la latente posibilidad de muerte, intensificaron los sentimientos de angustia, ansiedad, y depresión, y suscitaron diferentes trastornos mentales.

El confinamiento y las medidas de restricción impuestas, afectaron la estructura física de los espacios donde vivimos, afectando considerablemente la interacción social y emocional que teníamos con ellos. Los hábitos y actividades cotidianas de las personas tuvieron que modificarse abruptamente, reduciéndose a espacios limitados y cerrados. Esto generó sentimientos de inseguridad, soledad y vulnerabilidad, a causa de la restricción social y espacial. Estos factores, comprometieron considerablemente la posibilidad del *buen habitar*, haciendo al ser humano incapaz de alcanzar la paz y el bienestar general.

Por consiguiente, este *buen habitar*, interpretación resultante de los conceptos del Heidegger, se entiende como aquel que responde a un *habitar* en armonía con su entorno y situación; pretende el cuidado y custodia aquello que se alberga, procura la paz y honra su esencia. A este se alude en la presente investigación y se expande, no solo en términos de la *cuaternidad* mencionada o presente en el *construir*, sino asegurando que el lugar inmediato del que el ser humano participa, su cuerpo, sea en sí mismo el acontecimiento de un *buen habitar*. De este modo, a pesar de que el material principal de la obra artística pueda ser poco gentil, en relación con el objetivo amable y armonioso del *habitar*, su carácter abrasivo es lo que principalmente ha permitido (debido a la acción fricción y el estado de permanente *contacto* que implica su manipulación) considerar el papel lija como el material apropiado para responder a la cuestión principal y desgastar los límites que nos abstraen de nuestro cuerpo y del espacio, y nos alejan del *buen habitar*.

5.2. Redefiniendo la concepción del cuerpo

5.2.1 El cuerpo óptico: la intersección de la visión y la percepción

En el siguiente capítulo se pretende dar un enfoque más profundo a la concepción y comprensión del cuerpo. Por lo cual resulta preciso retomar aquellos conceptos o constructos sociales dictados en el *ocularcentrismo* de la era moderna y cultura occidental.

Gracias al avance tecnológico, el ojo ha prevalecido en la cúspide de los sentidos, hasta el punto de negar, o incluso, según autores más críticos, como Scheler (como se cita en

Pallasmaa, 2014), odiar el cuerpo, provocando cada vez más una alienación física y emocional de los espacios que habitamos. Juhani Pallasmaa (2014), reconocido teórico y arquitecto finlandés nacido en 1936, recalca que, la ausencia de una armonía espacial apropiada en las ciudades modernas para el humano puede originarse desde la negligencia que se le ha dado al cuerpo y desequilibrio de nuestro sistema sensorial. Las crecientes sensaciones de alienación, soledad y distanciamiento en el mundo tecnológico actual, pueden darse en cierta medida por esta patología sensorial, pues resulta interesante reflexionar sobre cómo los espacios con mayor desarrollo tecnológico (aeropuertos o hospitales), son precisamente aquellos que generan en gran magnitud sentimientos de indiferencia y exterioridad (Pallasmaa, 2014, p.23).

Según Pallasmaa, la percepción de la realidad ha sido concebida por el ojo, señalando que nuestra concepción del entorno, el yo y el mundo complace a un carácter hegemónico dictado por la vista, fiel a una percepción plenamente *ocularcentrista*. Además, el autor critica detalladamente cómo el crecimiento urbanístico y la arquitectura moderna carecen de toda intención y compromiso por crear espacios que promuevan la experiencia emocional y sensorial de las personas que lo habitan. De esta forma, fracasan con su objetivo inicial, en concordancia con el significado del concepto *construir* de Heidegger (2015), y distancian al ser humano a tal punto que pierden todo enfoque humanista. Así, Pallasmaa exhibe algunos ejemplos arquitectónicos para ilustrar esta afección (a estos cabría añadir desde una perspectiva personal, las estaciones de Metro, las sucursales de banco o los establecimientos de comida rápida). Estos espacios, en conjunto y singularmente, imposibilitan al ser humano residir o ser llevado a la paz, y se rigen bajo ritmos acelerados que pocas veces promueven la interacción o sensación integral de acogimiento.

De esta forma Pallasmaa explora este constructo en relación con nuestra experiencia espacial y cuestiona, por medio de la crítica al *ocularcentrismo*. Igualmente, hace referencia a cómo durante el denominado renacimiento el cuerpo, con sus cinco sentidos, podía descomponerse en un sistema jerárquico, teniendo a la vista como el principal exponente y al tacto, en la base de la pirámide. A su vez, este sistema de subordinación se validaba a través de una representación del “cuerpo cósmico”, donde “la visión guardaba correlación con el fuego y la luz, el oído con el aire, el olfato con el vapor, el gusto con el agua y el tacto con la tierra” (2014, p.19). Esta representación en perspectiva situó al ojo como el elemento central del mundo perceptivo y de nuestra idea de identidad. Sumado a esto, Sloterdijk (como se cita en Pallasmaa, 2014), exhibe el enigma filosófico de la vista, pues: “Los ojos... no solo pueden ver, sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo” (p.19).

Así, no solo se resume el impacto de la vista en la filosofía, sino también se evidencia en nuestra propia idea del yo; la cual suele limitarse a la imagen que vemos en el espejo, influenciada profundamente por los medios de comunicación y los estándares de belleza modernos en Occidente. Esto distancia aún más nuestra comprensión de cualquier otra dimensión no física del cuerpo, reduciéndose a una imagen fabricada y manipulada, suma de la “infinita lluvia de imágenes” (p.25), producidas bajo el apresurado e ininterrumpido ritmo del desarrollo tecnológico. La idea del mundo y del cuerpo pierde profundidad y se convierte en una imagen plana y monopolizadora.

David Le Breton, famoso antropólogo y sociólogo francés, presenta una postura similar en su texto *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002), en el cual reconoce al cuerpo como principal tema de estudio y análisis antropológico, pues le brinda identidad al ser humano. Afirma, que “sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el ser humano no existiría” (p.7). Además, nos recuerda que el cuerpo, al estar en el centro de toda acción, bien sea individual o colectiva, es el elemento de análisis capaz de revelarnos los modos de existencias y estructuras sociales del ser humano, según los valores, definiciones y percepciones que se le atribuyen. En esta perspectiva, el cuerpo se convierte en una manifestación propia del ser humano, que a su vez le despliega un espectro misterioso. Le Breton reconoce la forma en que cada cultura se ha esforzado por responder al enigma del cuerpo de manera única, por medio de su visión integral del mundo en la que posee un saber particular sobre el cuerpo, sus usos, su sentido y su valor.

Así, lo que sorprende, resuena o no entiende una sociedad sobre otra, se exhibe como se revela en el *frottage*, en las concepciones e *imágenes-contacto* que tiene el humano sobre su propio cuerpo, en el mundo y el cosmos. En este sentido, Le Breton establece una distinción importante entre el mundo del Occidente y el Oriente, resaltando que el hemisferio occidental y sociedades modernas dividen al individuo del cuerpo, caracterizándose por ser sociedades dualistas. En el Oriente y sociedades tradicionales, por el contrario, se concibe al sujeto como un ser compuesto por las mismas elementos que componen la naturaleza y cosmos, conexiones entrelazadas que, aunque varíen de color y forma no alteran la estructura común ni diferencian al ser humano del mundo o de los otros. No obstante, el concepto del cuerpo en el mundo moderno se abstrae de los otros y se construye en sociedades individualistas donde la ruptura del sujeto lo distancia del cosmos, de sus iguales y de sí mismo. Este quiebre da origen a otra

patología, la idea de *poseer*, el humano “posee un cuerpo” (p.21) en lugar de ser un cuerpo.

La palabra *poseer* significa: “tener en su poder algo”, “tener dominado o sometido a su voluntad a alguien” (2023, definición 1 y 4). Estos significados, en contraposición al *buen habitar* objeto de esta investigación, resaltan la estrecha relación entre la comprensión actual del cuerpo y el individualismo como estructura social -propiciado mediante la búsqueda de verdades fundamentadas en la observación directa de la naturaleza y en los métodos laicos de abordar el conocimiento, propios de un pensamiento racional positivo (Le Breton, 2002)-. La medicina pretende curar al ser enfermo, trazando un límite entre el sujeto y el cuerpo enfermo, trabajando desde la antropología residual; busca curar la enfermedad (mutante y extraña) y no a quien enferma. “La medicina es la medicina del cuerpo, no la medicina del ser humano” (p.10).

Siguiendo la postura de Pallasmaa (2014), Le Breton (2002) argumenta que los medios de comunicación masiva influyeron en nuestra concepción del cuerpo y entorno, fomentando la visión del ser humano como un sujeto dual y separado de su cuerpo. El ser humano descubrió su cuerpo en los años sesenta, y los medios de difusión tecnológica ilustraron un imaginario del sujeto y de su doble, dando vida a una “especie de alter ego” (p.9). Dibujaron la silueta de un cuerpo privilegiado, atractivo, activo y deportista, reflejando la preocupación del ser humano por alcanzar a su dupla o *alter ego*: “el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (p.9).

Para concluir, esta paradoja señalada por Le Breton revela la intersección entre la visión y la percepción; el individuo occidental sigue buscando la caracterizada “liberación del

cuerpo” (p.134), ignorando que toda experiencia humana se reduce a una experiencia corporal. Esta idea de liberación del cuerpo, impulsada por una sociedad dualista y respaldada por la ciencia/medicina y comunicación mediática, pretende alcanzar un estado de autonomía y emancipación de todas las limitaciones físicas y enfermedades. Sin embargo, según Le Breton, esta liberación es relativa, ilustrando los prejuicios al *contacto* físico con otros, la situación marginal que se le otorga a los ancianos, minusválidos o locos y cómo existe un “cuerpo liberado” (p.139) solo si es el de un cuerpo joven, bello y sin problemas físicos. Así el ser humano, en su afán por dominarlo y poseerlo, procura superarlo, reconstruirlo e imitarlo; como si pretendiera liberarse del cuerpo lo más pronto posible, logrando lastimosamente en el borramiento del cuerpo. Este enfoque, semejante al de Pallasmaa (2014) y sus referentes, es garantía del rechazo y negación del cuerpo, cercano al odio, que lo alejan de toda sensibilidad y experiencia corporal, opuesta de un *buen habitar*.

5.2.2. El cuerpo y su extensión: los límites y su concepción como entidad cerrada

En el siguiente capítulo se pretende reevaluar la noción que tenemos del cuerpo y reflexionar sobre sus límites por medio de la exposición de ejemplos literarios y artísticos que nos permiten generar una ruptura ante los binomios aceptados en el pensamiento moderno.

En ese sentido, la sensibilidad, la importancia que atribuimos a nuestros sentidos y la relevancia que asignamos a la experiencia corporal están acotadas según la posición y definición que otorgamos al cuerpo. Le Breton (2002) señala, como se ha mencionado anteriormente, que las representaciones y saberes relacionados con el cuerpo cumplen con la función de revelarnos la visión del mundo de una estructura social. Además, nos

permiten comprender su modo de existir y, al mismo tiempo, le dan al individuo un sentido a su carne, que le ayuda a comprender de qué está hecho y cuál es su posición frente a la naturaleza y al resto de los seres humanos.

Estas representaciones y saberes del cuerpo a su vez determinan un sistema de valores y posiciones aceptados dentro de una sociedad; por tanto, la definición del cuerpo responde a una “construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (p.13). Sobre este argumento relativo es que el antropólogo francés manifiesta su preocupación y expone la patología presente en las sociedades modernas, en donde la búsqueda de una individualidad y autonomía, y el deseo por una liberación de restricciones y normas sociales, ha propiciado una fragmentación del cuerpo y pérdida de una experiencia corporal auténtica que encuentre cobijo en el tejido cultural.

Igualmente profundiza sobre cómo estos procesos sociales acelerados por alcanzar la autonomía han tenido consecuencias negativas; pues, aunque pretendan la liberación y exploración de nuevas formas de expresión observadas en áreas de la vida cotidiana como la moda, la modificación corporal, el tatuaje o la sexualidad, han forjado una concepción del cuerpo individualista, recinto del sujeto, lugar de sus límites y objeto de dominio que le permite decir mi cuerpo (Le Breton, 2002).

Estos procesos subrayan la ruptura entre el ser humano y su cuerpo, promoviendo según Le Breton (2002), una tendencia al repliegue sobre sí mismos y atomización del sujeto. Teniendo como resultado soluciones personales individualistas que acentúan el distanciamiento de los elementos culturales tradicionales y el relacionamiento con la sociedad. Le Breton plantea la pregunta: ¿Somos o poseemos un cuerpo?, cuestión que

exhibe la idea del repliegue sobre sí mismos y señala la concepción del ser humano ajena a su cuerpo. El cuerpo de la modernidad se convierte en una construcción maleable del individuo, que el autor asemeja con los *collages* surrealistas y que se fundamenta en el campo individualista generando una ruptura; el ser humano ya no se mezcla o hace parte de una colectividad o cosmos.

Por lo tanto, esta singularidad y distinción traza una frontera, un límite entre el ser humano y la naturaleza, sus semejantes, el cosmos, la vida y la muerte. El cuerpo occidental y moderno se percibe como un objeto ajeno a su existencia, que se entiende como el alma y la mente. El ser humano posee un rostro, posee un cuerpo que alberga y domina; si éste muere entonces esa posesión desaparece. Esta reducción de la muerte a la posesión de un cuerpo le quita todo sentido a la muerte como condición esencial del ser humano, la existencia tiene un principio y un fin, y el cuerpo es el encargado de recorrer ese camino. En otras culturas como la canaca, menciona Le Breton (2002), no existe distinción entre vida y muerte, y ésta última se entiende como otra forma de existencia.

El cuerpo, la carne, cumple con el rol de ser ese factor de individualización que limita y diferencia al ser humano de sus semejantes. La piel, en ese orden, se concibe como la frontera entre el interior y exterior, demarca un territorio y da confinamiento al cuerpo como una entidad cerrada. Gisela Massara, doctora en Historia y Teoría de las Artes de Buenos Aires, igualmente interesada en analizar la noción que se tiene del cuerpo encuentra en el campo del bioarte el escenario predilecto para ejemplificar éstas. En su texto *Cuerpo y Bioarte, la piel como medio de expresión* (2015) presenta como el bioarte genera una ruptura ante los binomios aceptados en el pensamiento moderno, en donde

las representaciones del cuerpo se encuentran enfrentadas y se desvalida la noción del cuerpo como entidad cerrada, opuesta o no igual a su entorno. Por tanto, pretende resaltar cómo esta rama del arte en unión con la ciencia y tecnología plantea una revisión de las taxonomías en los sistemas clasificatorios relativos al cuerpo.

Figura. 4. Media Labs (2006) *Dermis*. [fotograma]



Fuente: <https://multimedia.maimonides.edu/tag/bioarte/>

Aquí Massara enseña la ruptura de la noción de cuerpo como entidad cerrada enfrentándolo contra la presentación del cuerpo extendido. Éste se entiende como un nuevo cuerpo pues la barreras de lo que encierra y define a un cuerpo se extienden y desterritorializan del cuerpo referente; para ello usa como ejemplo la instalación bioartística *Dermis* (2006), como se observa en la Figura 4. En la imagen se muestra una captura de la obra interactiva, compuesta por la instalación de una pantalla que proyecta imágenes en aleatorio sobre una superficie extendida, construida a partir de piel humana y piel animal. Las imágenes proyectadas, en modo de cuadrícula sobre la superficie construida de piel, son fotografías tomadas por los espectadores de las marcas que llevan en el cuerpo que los identifica. Se observan fotografías que exhiben tatuajes,

suturas, manchas, marcas de nacimiento, lunares entre otros, cambiando constantemente y dando múltiples lecturas al espectador. El colectivo autor de la obra, Media Labs, propone un proceso creativo donde se construyen nuevas arquitecturas y la piel adquiere un nuevo lugar y territorio por fuera del cuerpo, dejando de cumplir con esa labor fronteriza. Por lo tanto, “la piel aparece como lugar abierto, como no límite” (Massara, 2015, p. 93).

La frontera o límite, como reflexiona Massara, se pone en duda en dos instancias de la obra. Primero, en la superficie plana de piel construida por la unión de piezas de piel humana y piel animal (usadas para implantes), sobre la cual las imágenes son proyectadas, y segundo, en la composición visual de imágenes con marcas características hechas por los espectadores; dando lugar a discusiones que cuestionan las dicotomías modernas sobre la noción del cuerpo como abierto/cerrado, interior/exterior y permeable/no permeable. De esta forma, podemos observar cómo las marcas que identifican a cada persona carecen del factor individualizador, recalado en Le Breton (2002) en la búsqueda por la *liberación del cuerpo*, pues desconocemos en dónde aparece en relación al cuerpo, y en conjunto forman un nuevo territorio, un nuevo cuerpo.

Este ejemplo resulta adecuado para retomar la postura de Le Breton (2002) en relación con el concepto de *piel extendida*, es decir, abstraída del cuerpo. Además, este ejemplo sugiere cómo las ideas de las culturas tradicionales pueden reintegrarse en las nociones del cuerpo moderno. El ser humano y su cuerpo dejan de ser una dupla y pueden volver a pertenecer y hacer parte de la naturaleza, del cosmos y mezclarse entre sus semejantes. Esta forma de exhibición del cuerpo, como sucede entre los canacos, toma

las formas del reino vegetal y es inseparable del universo que lo cobija y une su existencia con la naturaleza.

Figura 5. Franco, C. (2023) 16 hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color.



De forma similar a la Figura 4, en la Figura 5 se utiliza la cuadrícula como formato de exposición, de la imágenes de las huellas y marcas efectuadas de manera reiterada. Sin embargo, a diferencia de ésta, la obra propia fue realizada por solo un sujeto que 16 veces realiza el *frottage* sobre la superficie de color. La multiplicidad de huellas, la variedad de colores y la ausencia del cuerpo que desarrolla la acción brinda una variedad de lecturas que genera misterio y quiebra las barreras preconcebidas del cuerpo. En esta obra se enseña una huella o una *mano extendida*, que puede pertenecer o no a un cuerpo o varios y a su vez demarca un nuevo territorio que amplifica nuestra comprensión del cuerpo y espacio.

Por consiguiente, mediante este ejemplo resulta posible reflexionar sobre uno de los objetivos de investigación y reconocer cómo la noción del cuerpo puede ampliarse, a través de la eliminación de barreras físicas y constructos sociales, y dejar de concebirse como una entidad exclusivamente cerrada y singular.

5.3. Del tacto al *contacto* en la experiencia corporal

5.3.1. Tacto: la comprensión y mapeo del cuerpo desde la proximidad

En este capítulo, se evaluará, por medio de evidencia científica, junto con la presentación de obra propia, cómo la piel desterritorializada del cuerpo nos brinda innumerables posibilidades y reconstrucciones de las nociones modernas. A su vez nos ayudará a evidenciar cómo el sentido del tacto contribuye en la creación de un mapeo mental de nuestro cuerpo que se aleje de una comprensión exclusivamente visual. Por lo cual, resulta relevante analizar las funciones de la piel, bien sea vista como línea limítrofe del cuerpo que define y brinda singularidad al ser humano o desde su concepción expandida y autónoma.

El antropólogo Ashley Montagu menciona, gracias a pruebas médicas, que la piel es el órgano más antiguo y sensible de todos, siendo el primer medio de comunicación y protector más eficaz (como se cita en Pallasmaa, 2014). Dos de las funciones primordiales de la piel son mencionadas aquí, primero su función como medio de expresión y segundo su función de traje protector. En el primero de los casos, de acuerdo con Massara (2015), al ser un órgano sensible que está vivo, suda, respira y se regenera; ejerce como guía de la experiencia humana, capaz de revelarnos el mundo a su vez que

nos revela a él. En el segundo caso, resalta su función de traje o vestimenta, pues cada una de sus capas de exterior a interior (*epidermis*, *dermis* e *hipodermis*) cumplen funciones cruciales para la protección y aislamiento del resto de órganos en el cuerpo.

Entre otras funciones imprescindibles, es preciso mencionar su capacidad flexible y elástica: la piel nos permite el movimiento y el desplazamiento. Al ser el órgano más extenso del cuerpo, se pliega y extiende para posibilitarnos pasar de una posición a otra, ir de un lugar a otro. Igualmente, regula nuestro metabolismo y temperatura corporal, es resistente y sintetiza la vitamina D durante la exposición solar, y se encuentra activa durante las 24 horas del día.

Figura 6. Franco, C. (2021) *Piel*. [escultura] Jilotepec, México.



En este sentido, *Piel* (2021), como se observa en la Figura 6., es una obra que busca asemejarse, desde materiales sintéticos, lo más posible a las características de la piel. La obra tiene una longitud cercana a 2 metros, pesa alrededor de 5 kg y está construida por tres capas de espuma de diferente grosor unidas la una a la otra, por medio de la costura, como la epidermis, dermis e hipodermis. La capa exterior fue cubierta con un barniz de madera pretendiendo alcanzar su carácter impermeable, la elección de la espuma como material principal responde al espesor de la piel y a su maleabilidad porosa. Los pliegues fueron cosidos sobre el cuerpo en la posición básica de sedestación durante varias sesiones superiores a una hora, buscando replicar su función de traje o vestimenta. Una vez cocida y plegada fue pintada con acrílico, finalmente fue secada bajo el sol y expuesta a la intemperie durante el proceso de secado. Para su exposición, se ubica apoyada y recubriendo la circunferencia de un trozo pesado de tronco e instalada junto a un lago, en un bosque de Jilotepec, México.

Figura 7. Franco, C. (2021) *Piel*. [escultura] Jilotepec, México.



Nota: registro de proceso.

Figura 8. Franco, C. (2021) *Sin título*. [fotograma] Jilotepec, México.



Personalmente, la exploración de la piel ha sido una cuestión que se ha presentado en varias oportunidades de mi proceso artístico, pretendiendo exponer la posibilidad que nos brinda para redefinir, extender y reevaluar nuestra comprensión del cuerpo. Similar a las reflexiones de Massara (2015), la investigación recapacita sobre la piel como órgano sensible y material expresivo. En la obra, referirse a Figura 8, podemos observar cómo me cubro o cobijo mientras me encuentro sentada con un papel Kraft, con varias capas de gesso, de 2 metros de longitud. En esta busco profundizar las características del papel como material, que al ser recubierto con gesso cambia sus características y adquiere resistencia. Al cubrirme con este soporte y buscar el *contacto* con la totalidad del material y áreas de mi cuerpo, exploro la capacidad corporal de registrar los pliegues realizados naturalmente. Similar al *frottage*, el papel en *contacto* con mi cuerpo y mi mano ejerciendo presión suavemente registra los pliegues y corrugaciones sobre el papel. La imagen final revela la presencia de un cuerpo sin su referente principal, el cuerpo; presentando igualmente, la idea de un *cuerpo expandido*, a través del papel que representa la capa superficial de la piel.

En conjunto, estas obras exponen la posibilidad de un cuerpo expandido y la redefinición de los límites, consideraciones viables gracias a la estrecha asociación de los materiales y sus características con la piel. Otro de los factores que resulta significativamente importante en ambas, y que promueve la asociación de los elementos con la piel y el cuerpo, es la exploración del tacto y *contacto* como acción principal. La piel, de acuerdo con Massara (2015), es en estas exploraciones el centro de la experiencia, destacando su función fundamental en el sentido del tacto y retomando el método de conocimiento *desde-contacto* (Didi-Huberman, 2009) para construir mayor consciencia corporal.

La piel en toda su extensión contiene millones de receptores sensoriales que, sin pausa o descanso, a través del sentido del tacto nos permiten comprender nuestro entorno y lo integran con nuestra experiencia personal. “El tacto es el padre de nuestros ojos, orejas, narices y bocas” (Pallasmaa, 2014, p.12) y así, no opere en ninguno de los órganos principales como sucede con la vista o audición, el tacto recibe estímulos e información táctil acerca del mundo que nos rodea a cada segundo. El tacto es el sentido que nos permite comprender nuestra realidad circundante e identificar estímulos relativos a la temperatura, presión y dureza. Igualmente, el tacto es un sentido que seguiría funcionando incluso si nos privaran de los demás, siendo imposible imaginar cómo sería nuestra realidad si nos despojarán del mismo.

De esta manera, resulta asombroso tomar consciencia de esta capacidad: a través del tacto podemos construir un mapa espacial de la superficie de nuestro cuerpo en el cerebro. Sin embargo, puede ser distorsionado, pues algunas zonas del cuerpo son más sensibles que otras como las manos, los labios, la cara, el cuello, la lengua, los dedos y los pies. Así, según Miller et ál. (2021) cualquier activación espacial percibida por la piel sería ambigua si su posición no fuera interpretada por un decodificador neural, para ser asociada como parte de un mapa completo del cuerpo. Los autores exponen que el cerebro, mediante los diferentes estímulos detectados por los millones de receptores que tenemos en nuestra piel, pueden percibir temperatura, presión o dolor, los cuales generan cálculos geométricos para localizar la posición en el cuerpo de los objetos que tocan la piel. Miller et ál. mencionan que la información táctil percibida por el sistema somatosensorial (*somato* -cuerpo- y *sensorial* –sensación-) es procesada por el cerebro mediante la multilateración, donde el *topógrafo neural*, mediante aritmética simple, calcula la distancia relativa entre la ubicación y los límites del cuerpo.

A modo de conclusión, el sentido del tacto, nos permite construir una relación más estrecha con nuestro cuerpo y percibirnos desde una posición donde lo que entendemos del mismo no se limita a lo que el ojo hegemónico y dominante busca fundir en la imagen de nuestra realidad y autoconsciencia. De acuerdo con Pallasmaa (2014), el autor nos permite entender al cuerpo desde una proximidad e intimidad de la cual solo el tacto es capaz, construyendo una percepción realmente propia. El tacto, en toda la extensión de nuestra piel, está siempre activo, receptivo e interpretando información de la realidad, para permitirnos comprender el mundo y construir una propiocepción más amable y menos influenciada por factores externos (característicos del desarrollo tecnológico y preocupaciones de las culturas modernas, de carácter más individualista que las primitivas).

Finalmente y no menos relevante, el tacto vuelve a situar al cuerpo en el centro de la experiencia humana y es capaz de introducir las emociones y sensaciones como factores determinantes en nuestra comprensión del cuerpo y el espacio. El tacto construye al cuerpo un hogar fiel y honesto a su representación, donde albergar nuestros sentimientos, recuerdos, sueños e imaginación que nos permite comprender nuestro entorno y a los demás. Esta nueva concepción íntima del cuerpo, trazada ahora desde el mapeo gracias al tacto, nos permite encontrar un bienestar emocional, lo que pretende custodiar y respetar aquello que alberga, cercano al deseado *buen habitar*, objetivo principal.

5.3.2. *Contacto*: la conexión física y emocional en la experiencia corporal

En este capítulo se establece cómo la esencia de la palabra *contacto* puede indicarnos la intersección entre las dimensiones físicas y emocionales suscitadas durante toda experiencia corporal. Igualmente, explora cómo el estado de *contacto* puede influir en nuestras emociones y relaciones, a través de la exposición de la obra de la artista Marina Abraović y la literatura del escritor Paul J. Zak.

La exhortación de la palabra *contacto*, siguiendo como ejemplo el método de estudio de M. Heidegger del lenguaje (2015), resulta indicado para este punto de la investigación, pues supone la acción idónea para revelarnos la conexión entre nuestros límites físicos y nuestra experiencia emocional. *Contacto* es una palabra derivada del latín *contactus*, participio pasado del verbo *contingere* que quiere decir “tocar físicamente, estar en contacto” (Etimologías de Chile, s.f.). Igualmente, al descomponer la palabra en dos, encontramos la preposición *con* correspondiente a compañía, junto, y el sustantivo *tacto*, sentido corporal ampliamente estudiado en el capítulo anterior y guía de nuestra investigación. Por lo tanto, prestando atención, la palabra *contacto* no solamente nos indica el “estado, acción o condición de tocar”(Etimologías de Chile, s.f.), sino que a la vez nos advierte cómo sucede este acto. La acción de tocar o estar en *contacto* inscribe en sí mismo la necesidad de encontrarse en compañía, estar en conexión con lo otro. Conexión que podemos interpretar como la conexión que tenemos con nuestro entorno, con nuestros semejantes, con la naturaleza, o con el cosmos; siendo por tanto una conexión o estado de *contacto* que puede ser física, espiritual o emocional, y esencial para nuestra experiencia humana. De esta forma, cuando nos referimos al *contacto*, la

exhortación de la palabra nos hace referencia a la intersección de estas dos dimensiones: la conexión (con) y el tacto.

Marina Abramović, reconocida artista serbia-estadounidense, se ha caracterizado por situar al cuerpo como epicentro en sus obras performativas, pues igual a las afirmaciones realizadas, considera al cuerpo como eje de la experiencia humana y punto de partida de cualquier desarrollo personal. En su performance, Abramović, además de explorar el cuerpo y sus límites, investiga temas como la mente, las relaciones interpersonales, el dolor y la vulnerabilidad, a través de escenarios desafiantes, en los que participa e involucra la participación del público (Moreno Martín, 2019).

The artist is present (2010), es uno de los performance más conocidos de la artista presentado en el MoMA de Nueva York. Aquí, Abramović permaneció por más de 736 horas sentada frente a una mesa del museo. Los espectadores eran invitados a participar por turnos y sentarse enfrente de la artista y mirarla a los ojos. Implícitamente se fundaron algunas reglas durante este intercambio visual: tanto el espectador como la artista debían permanecer en silencio y no se establecía ningún tipo de *contacto* físico. Se registraron diversas reacciones por parte de los espectadores como lágrimas, risas o la ausencia absoluta de algún tipo de reacción.

Figura 9. Abramović, M. (2010) *The artist is present*. MoMA, Nueva York.



Fuente: <https://www.larazon.es/cultura/20210512/ugmrilp3fbatffnhwixrmqb2ay.html>

El performance culminó en el momento en que su examante, Ulay, se sentó frente a ella y se tomaron de las manos, como se observa en la Figura 9. Este fue un momento muy emotivo y significativo para la obra; no solo quebró la norma de no tocar a la artista, consentida en las interacciones previas, sino que adicionó reacciones de la artista antes ausentes, introduciendo una nueva capa de intimidad y conexión personal.

Abramović y Ulay, antes pareja sentimental y artística, llevaban 23 años sin verse. El gesto de Ulay de participar y suscitar el *contacto* suave con Abramović, aún en silencio, fue capaz de evocar emociones profundas. Quebró incluso, como nos menciona Pallasmaa (2014), toda distancia y *contacto* superficial que nos subraya la vista.

Abramović, en cada una de sus interacciones logró permanecer centrada sin romper el *contacto* visual; sin embargo, al encontrarse sentada frente a Ulay, su barrera emocional se fragmentó y se derrumbó emocionalmente.

Al igual que sucede durante el contagio, a excepción de su efecto potencialmente dañino, este acto concatenó una cascada de reacciones que pasaron del agente dador

(Ulay) al agente receptor (Abramovič), en tanto el primero se presenta sin previo aviso y la segunda lo recibe. Como síntoma de este contagio se generó una cascada de emociones que la barrera de la vista difícilmente pudo contener. El estado de *con*-compañía y tacto físico entre la artista y su expareja-, activó un intercambio y conexión innegable. A través de la unión de sus manos millones de receptores sensoriales recibieron estímulos y señales eléctricas que rápida y sutilmente tocaron su cerebro y corazón. Recuerdos, lágrimas y sonrisas, junto a la sensación suave y cálida de sus manos unidas, lograron desplazar al cuerpo de aquel espacio alienado y en perspectiva, donde la activación visual lo situaba. Los cuerpos se acercaron con un simple, bondadoso e indiscutible *contacto* a un espacio íntimo, amoroso y merecedor de todo *buen habitar*. Así, el tacto escala la pirámide de los sentidos y el *contacto* se posiciona como crucial y esencial para nuestra comprensión del mundo, nuestra supervivencia y nuestras relaciones interpersonales. A través del *contacto* podemos percibir y responder a nuestro entorno, expresar nuestras emociones y afecto, y sentirnos en *con*-compañía. Paul Zak (2012), conocido neuroeconomista gracias a sus investigaciones sobre la relación e importancia del *contacto* físico y las interacciones sociales, menciona cómo este desencadena respuestas emocionales inmediatas que promueven nuestro bienestar, salud mental y fortalecen nuestros vínculos sociales.

Zak (2012), en su libro *La molécula de la felicidad: El origen del amor, la confianza y la prosperidad*, enfatiza en el poder terapéutico de los abrazos debido a que estimulan las neuronas táctiles de tipo "c" aferentes que responden específicamente al tacto suave y lento de presión ligera, generando una respuesta masiva de endorfinas y oxitocinas en el cerebro. Se trata de hormonas importantes en el cuerpo humano, debido a que la primera actúa como analgésico natural que elimina el dolor y ayuda a superar el estrés, y

la segunda fomenta las interacciones y conexiones sociales conocida como *hormona del amor*, que en conjunto promueven una sensación de bienestar general. Así mismo, señala que al menos ocho abrazos o un abrazo de veinte segundos diarios son suficientes para obtener todos los beneficios positivos que nos ayudan a sentirnos más felices y satisfechos con la vida.

Igualmente, Zak realiza una serie de experimentos sociales interesantes capaces de evidenciar el efecto positivo del *contacto* físico y los abrazos. En su experimento la *Boda vampírica*, Zak extrajo una muestra de sangre de los asistentes a una boda previo a cualquier conexión social, al compararlos con la muestra obtenida después de momentos de celebración e intimidad como los abrazos y los bailes. Los resultados mostraron un aumento significativo en los niveles de oxitocina. De este, concluye que la segregación de oxitocinas, durante y posterior al *contacto* físico y a los abrazos, no solo aumenta nuestra sensación de felicidad, amor y generosidad, sino que también funda comportamientos prosociales. Finalmente, Zak establece la relación intrínseca del *contacto* y su condición de intercambio, considerando que todo lo que das, lo recibes, principio que nos prueba desde una base científica pero que nos permite extrapolarlo al plano emocional e idealista, y en relación de nuestra comparación en positivo del contagio, el amor y la amabilidad se contagian.

En conclusión, la reflexión sobre los ejemplos previamente exhibidos, tanto en el campo artístico como en el campo biológico, resulta posible comprender sobre cómo el *contacto* toma un rol protagonista en la receta para la garantizar el acontecer de un *buen habitar*, que se garantiza tanto en el plano interpersonal como en el personal, donde se promueven estados de paz eliminando toda sensación de incomodidad; se fundan

sensaciones de satisfacción corporal y se arraigan las bases del amor mutuo y propio. Igualmente, se puede vincular con uno de los objetivos de la investigación, que establece la similitud entre el estado de *contacto* y una relación de intercambio, condición esencial en el amor y nuestras emociones.

En síntesis, el *contacto* es el punto de intersección entre nuestra experiencia física y experiencia emocional, siendo el punto de torcimiento que une nuestro cuerpo a su entorno, a sus semejantes, e integra nuestras emociones; permitiéndonos recibir, interpretar y comprender los estímulos del entorno y de nuestro ser, y así poder responder a ellos. De esta forma, se evidencia cómo nuestra mente se encuentra profundamente vinculada a nuestra experiencia corporal, y el *contacto* se convierte en la base para formular nuestros pensamientos y percepción, determinantes en nuestra conducta hacia los demás.

5.4. Exploración de la *remoción* y repetición en la consciencia corporal y espacial

5.4.1. *Remoción y frottage*: lijar como herramienta de veracidad y comprensión corporal y espacial

En el próximo capítulo continuaremos profundizando el rol del *contacto* como herramienta habilitante para la comprensión integral de nuestra existencia e interacción con el cosmos. Este *contacto* no solo influye en la formación de nuestro pensamiento y percepción, sino también en nuestras interacciones sociales y las acciones o conductas que adoptamos en consecuencia. Sin embargo, en esta ocasión, la investigación se nutrirá principalmente de la práctica artística, específicamente en la producción de obras iterativas que emplean la técnica del *frottage*. A través de esta técnica, se explorarán

nuestras relaciones táctiles con el espacio que nos envuelve, utilizando papel lija como medio protagonista y mi intervención directa en cada instancia. Los elementos variables incluirán el uso del papel de color, la cantidad de hojas empleadas, la duración del ejercicio de frotar y la colaboración ocasional de terceros. Todo con la intención de profundizar entre los hallazgos, posibilidades y limitaciones.

Durante la producción de la obra, la iteración de la acción de frotar con la palma de la mano sobre el papel de color que cubría el espacio, de manera suave y reiterada, pretendía construir una relación íntima entre la percepción del cuerpo y el espacio, buscando establecer un estado o condición que permitiera coligar ambas dimensiones. Ante cada iteración la identificación de los diferentes sentidos se fue amplificando, a excepción de la vista que a diferencia del resto no podía evaluar o ver aquello que se tocaba a menos que la acción finalizará y la mano se retirará para visibilizar la superficie en estado de *contacto*. Frotar, en ese sentido, implica que el sentido del tacto sustituye la posición de la vista y se convierte en los ojos de la piel (Pallasmaa, 2014) .

Figura 10. Franco, C. (2023) *Hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color.*



La experiencia resultó realmente interesante porque, a nivel personal, el desequilibrio de nuestro sistema sensorial que ha posicionado a la vista en un lugar preferencial, característico de la percepción de sesgo *ocularcentrista*, ha distorsionado y maltratado la comprensión que tengo sobre nuestro entorno y concepción del yo. Y, espacialmente, debilitado mi capacidad para reconocer y *habitar* amablemente mi propio cuerpo. La acción de *remoción* (al utilizar el papel lija), ha desencadenado una paradoja reveladora: lejos de remover o sustraer, este proceso me ha brindado nuevas dimensiones de comprensión. A diferencia de la vista, que pretende homogeneizar la imagen de nuestra realidad, el *contacto* íntimo y persistente a través de la acción de *remoción* me ha permitido conectar profundamente con mi cuerpo y el espacio. El *contacto*, entonces, se convierte en un puente sensorial que, en lugar de distanciar o desgastar el cuerpo, nos une con la esencia de lo tocamos, ofreciendo una percepción más auténtica, enriquecida y noble de nuestra existencia.

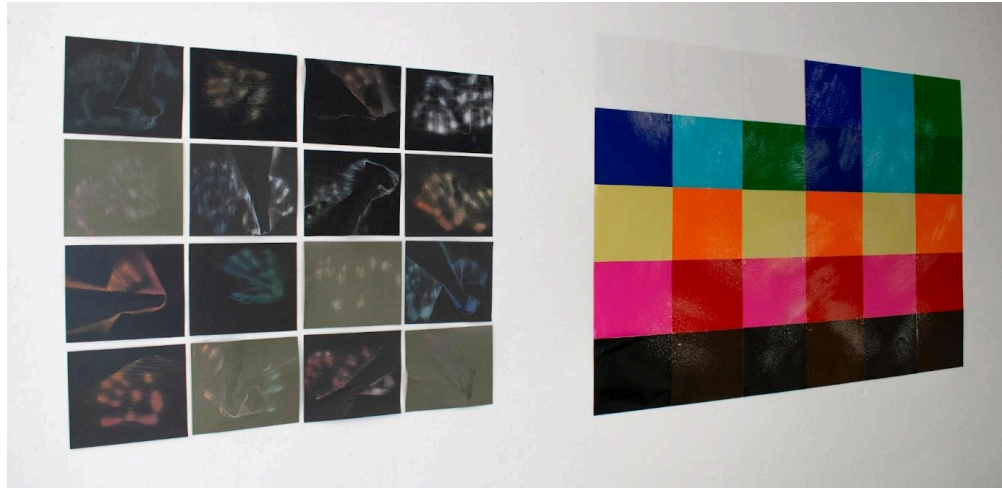
Figura 11. Franco, C. (2023) *Hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color.*



En la primera de las iteraciones, como se observa en las Figuras 10 y 11, recuerdo percibir intensamente la transferencia de calor en la palma de mi mano, y cómo la extensa área de una de las paredes del salón, cubierta por 30 hojas de papel de color me permitían desplazar mi cuerpo con gran libertad. Así, la palma no dejaría de permanecer en *contacto*. El proceso me permitió construir una conexión más profunda entre mi cuerpo y el espacio habitado; un lugar que, hasta ese momento, carecía de toda sensación de intimidad. Se trataba de un piso casi completamente vacío e impersonal al que llegué al mudarme a Madrid, desde mi país natal, Colombia. Esta relación intensificó mi consciencia y reconocimiento del lugar, situando a mi cuerpo en el epicentro de la experiencia y fortaleciendo el vínculo creado. En esta oportunidad, el estado de *contacto* ancló mi cuerpo y a mi ser al presente, concentró mi atención y proporcionó una comprensión más precisa y carnal de mi realidad inmediata.

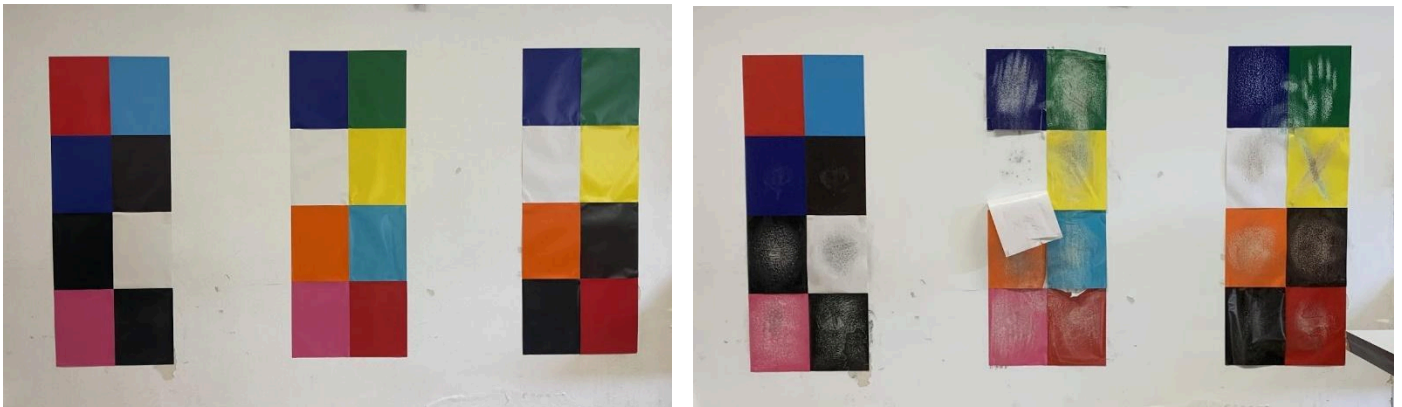
Figura 12. Franco, C. (2023) 16 hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color.





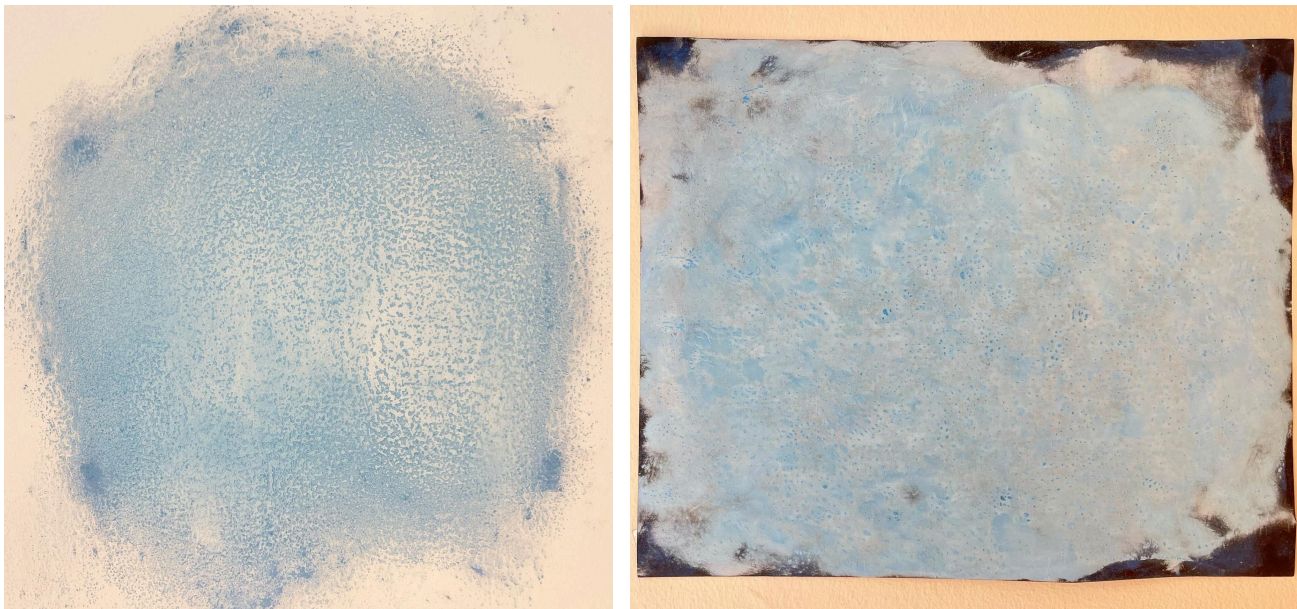
En las siguientes iteraciones, con la intención de formalizar el proceso creativo (v. Figura 12), se estandarizó el tamaño y la cantidad de hojas de papel lija y de color. Además, el espacio cambió, adquiriendo un carácter expositivo al formar parte de la exposición autogestionada (*tentativa*) 2023, realizada junto a otros compañeros del MIAC. En esta ocasión, la conexión con el espacio se forjó dentro de las instalaciones de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. La escala del proyecto se amplió, lo que incrementó el área disponible para la movilidad y desplazamiento del cuerpo, intensificando así la percepción del esfuerzo físico y la fatiga. La acción de cubrir el espacio con las hojas de color y lijar suavemente y de forma repetida gran parte de su superficie finalizó con la disposición de las *imágenes – contacto* o revelados sobre el papel lija en el espacio adyacente. Este proceso no solo añadió a mi comprensión somática la noción de los límites, tanto físicos como en el proceso de lijado, sino que también me permitió dimensionar el espacio en términos humanos o más precisamente, a mi propia escala.

Figura 13. Franco, C. (2023) 5 participantes, 1 hoja de lija y 8 hojas de papel charol de color.



Este proceso, al integrarse en una exposición artística, trasciende el espacio privado donde la obra solo entraba en diálogo conmigo y pasa a involucrar la presencia de otros, añadiendo una nueva dimensión al proceso performativo. Esta expansión me inspiró a extender el proyecto e invitar la participación de mis compañeros, con el fin de evaluar sus reflexiones al replicar el ejercicio y la acción de *remoción*. Conté con la colaboración con 5 colegas, cada uno con 1 hoja de papel lija y 8 hojas de papel de color cubriendo en forma rectangular un espacio en la pared (v. Figura 13). Durante la ejecución, me limité a grabar el proceso, pidiendo a los participantes un compromiso pleno, en el cual durante 5 minutos ejercerían en silencio la acción de lijar sobre el espacio asignado. Los resultados fueron sumamente interesantes y serán ampliamente estudiados en el siguiente capítulo. Sin embargo, es destacable cómo la pluralidad del ejercicio introdujo una variable fascinante. Similar a lo mencionado por Le Breton (2002), esta variación me permitió establecer un paralelismo con la concepción de Oriente y sociedades tradicionales, donde a diferencia de las culturas occidentales y su noción dualista del individuo, se concibe al ser humano como parte integral de la naturaleza y el cosmos, compuestos por los mismos elementos fundamentales que, a pesar a que varíen de color y forma, no se consideran separados del sujeto.

Figura 14. Franco, C. (2023). *1 hoja de papel lija, 1 hoja de papel de color, Calle Bernardino Obregón.*



En las últimas reproducciones de la obra al momento, como se observa en la Figura 14, la exploración me llevó de vuelta al espacio íntimo de mi hogar, y más precisamente al de mi habitación, un lugar aún más personal y privado. Debido al reducido tamaño de las áreas comunes, este habitáculo se transformó en el centro de mi vida cotidiana. En este espacio que no era muy amplio, no solo dormía o descansaba, sino que también trabajaba, estudiaba, pintaba, comía, entre otras. Este lugar se convirtió en mi refugio, y su interior, en el lienzo de mi expresión. Decidí, entonces, realizar una nueva iteración del proyecto, esta vez lijando con un papel de lija, una hoja de color y un cuerpo, pero extendiendo la duración del acto de *remoción* hasta alcanzar su límite. Durante la actividad, que se prolongó durante casi 30 minutos, el papel de color no pudo mantenerse adherido a la pared, y el ejercicio prosiguió, ejecutando la acción de frotar directamente contra la pared.

Realizar la *remoción* de manera continua y durante un tiempo prolongado ha sido una experiencia enriquecedora que me ha permitido construir una percepción más confiable, veraz y, sobre todo, más amable de mi cuerpo y del espacio. René Descartes (como se cita en Pallasmaa, 2014), menciona que el tacto, a diferencia de la vista, es menos vulnerable al error. Destaca cómo el *contacto*, y por consecuencia el tacto, es el más noble y capacitado de los sentidos para comprender la espacialidad del lugar y la concepción de nuestro cuerpo. De esta forma, con el frotar se identifica con claridad la fricción que se genera y cómo se agotan los músculos del brazo. Esto me permite reconocer la superficie de mi mano, las yemas de mis dedos y las áreas que entran en *contacto*. Así, visualizo la pared, imagino sus imperfecciones, dimensiono su tamaño, percibo su temperatura y reconozco su textura.

A través de la acción, me sumerjo en el espacio y capturó un revelado exacto de su estado actual. Sin embargo, lo más maravilloso es la relación y comunicación bilateral que brinda el estado de *contacto*. Esta acción revela la superficie del espacio y aumenta el entendimiento de mi cuerpo. Percibo la acción de frotar como una extensión de mi brazo; mientras la repito, visualizó cómo la línea de mi cuerpo se extiende y despliega hacia la superficie de la pared, integrándose al espacio. Durante esta acción, percibo que el espacio no tiene sentido sin el *contacto* con la palma de mi mano, y mi mano no tiene sentido sin el *contacto* con el espacio. Comprendo que estamos íntimamente unidos con el espacio y, como menciona Heidegger (2015), hacemos parte de la *cuaternidad*.

Al *habitar*, implícitamente estamos participando de esta *cuaternidad* que dada su relación co-significante con la tierra, el cielo y lo divino que pretende el acontecer del cuidado y cultivo de la misma, que garantiza el *buen habitar*. De esta forma, se adquiere una consciencia y comprensión certera de la realidad, lo que nos recuerda nuestro lugar

en el mundo. Y a cerciorarnos, a través del tacto, que somos mucho más que la verdad reflejada en el espejo. Una realidad que pretende llevarnos a la paz, darnos certezas y satisfacción.

Para concluir, por medio de la *remoción* se adquiere una consciencia y comprensión certera de la realidad que nos recuerda nuestro lugar en el mundo, y se asegura en demostrarnos, a través del tacto, que somos mucho más que la verdad reflejada en el espejo, lo que responde a uno de los objetivos de investigación. Una realidad que pretende llevarnos a la paz, darnos certezas y satisfacción. Esto permite considerar al tacto como el más confiable de los sentidos. El tacto nos proporciona una sensación de seguridad que la vista sola no puede dar y tiene un efecto tranquilizador, como ejemplifica Zak (2012).

5.4.2. *Remoción* y repetición: búsqueda del límite y equilibrio en la acción de lijar

En este capítulo, a través de las reflexiones brindadas por mis compañeros sobre su experiencia de *remoción*, se buscará identificar el límite en la acción que garantice la conservación de los elementos en *contacto*. En ese sentido, esta tensión indicará el equilibrio del ejercicio.

Una vez más, el método de análisis de Heidegger (2015) y su búsqueda por comprender lo que entre líneas quiere decirnos el lenguaje resulta ser apropiado para esta investigación. La palabra *remoción* nos invita a una reflexión profunda cuando consideramos sus componentes: *re-* y *moción*. En el contexto de esta investigación y obra artística, la palabra *remoción* significa la acción de quitar o eliminar algo, ejemplificada

ampliamente en la acción de frotar el papel de lija sobre el espacio mediante el *frottage*; eliminando, en términos formales, capas de color. Sin embargo, al desglosar sus partes, la palabra revela dimensiones más significativas y estrechamente relacionadas con el objetivo de estudio.

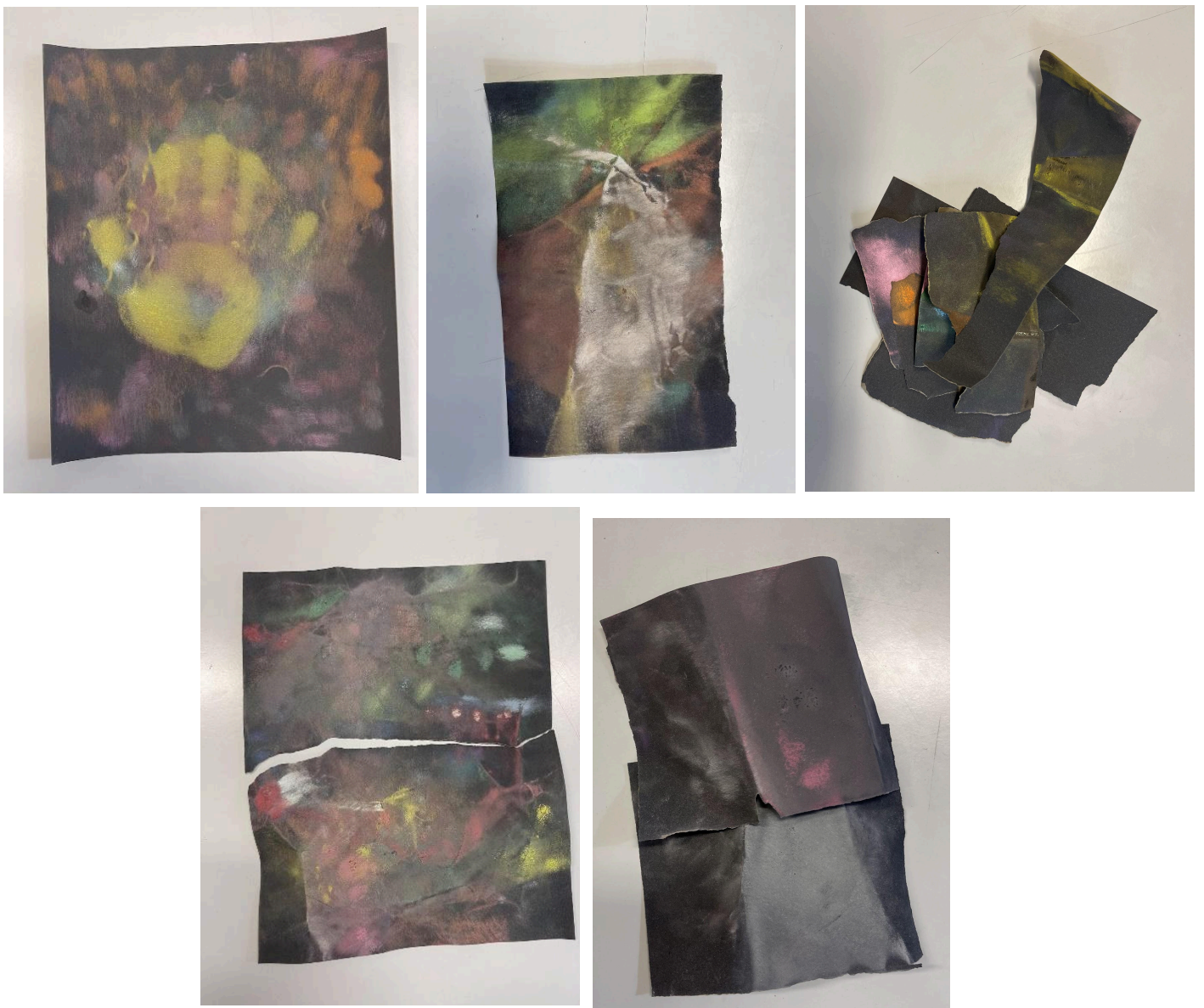
Por un lado, el prefijo *re-*, según la Real Academia Española (2023), implica la repetición, retorno o intensificación. Esto nos sugiere un movimiento que no es lineal ni unidireccional, sino que contiene la idea de volver a un estado anterior desde una nueva perspectiva. Indica igualmente, un proceso de transformación, evolución y progreso. Este acto de *remoción* no solo elimina, sino que revoluciona y evoluciona nuestro entendimiento del espacio y del cuerpo. La repetición inherente en *re-* también puede indicar un proceso continuo y cíclico, donde cada acción de remover no es simplemente un acto de eliminación, sino un redescubrimiento constante.

Por otro lado, la raíz *moción* proviene del latín *motio*, que se refiere a movimiento (RAE, 2023). Igualmente, *moción* está profundamente conectada con *emoción*, dado que ambas palabras comparten la misma raíz etimológica. Por lo cual, la palabra emoción implica un movimiento interno, un cambio de estado interior del ser. Entonces, en *remoción*, no solo encontramos un movimiento hacia afuera o una eliminación, sino también un proceso interno de cambio emocional, una transformación interna.

Por lo tanto, la *remoción* puede ser vista como un acto dual: un movimiento hacia afuera y un movimiento hacia adentro. Cuando removemos algo, no solo estamos cambiando el entorno físico, sino también afectando nuestro estado emocional. Esta dualidad resuena con la noción de intercambio del *contacto*, de dar y recibir, previamente explorados mediante los aportes a la neurociencia de Paul Zak (2012) y su relación con nuestras

emociones. Así al igual que sucede en el *contacto*, la palabra *remoción* nos indica la condición que ante cada acción externa se obtiene una respuesta interna. Por tanto, cada interacción con el espacio, los objetos y nuestros semejantes a nuestro alrededor es también una interacción con nuestro ser más profundo.

Figura 15. Franco, C. (2023). 5 participantes, 1 hoja de lija y 8 hojas de papel charol de color.



Me acordé también cuando te bañas y no se, haces los mismos gestos en realidad, ¿no?, lo que haces con la mano. A veces no tienes consciencia de eso, pero aquí pensé en esos pequeños gestos, esas pequeñas caricias que tengo que aprovecharlas un poco más. Como cuando te pones el hidratante en el rostro ¿no? Recuerdo un poco también el ciego, cuando intenta reconocer una persona con las manos, ese gesto de reconocer como si las manos fuesen los ojos, intenta ver con las manos. (Hamilton, 2023)

La colaboración con mis compañeros en la reproducción de la obra fue sumamente enriquecedora (v. Figura 15). Sus experiencias aportaron nuevas perspectivas sobre las emociones y sensaciones alcanzadas, y también se desarrollaron apreciaciones formales y estéticas que previamente habían sido poco analizadas en el estudio. Aunque en algunos casos las sensaciones y emociones difieren de las experimentadas personalmente, la variedad de respuestas evidenciada aporta una dimensión de complejidad muy interesante. Esta diversidad señala la necesidad de evaluar la interacción entre diferentes los factores determinantes de la obra, como la participación de otros, la duración, el gramaje de la lija, el espacio, la producción de la imagen, entre otros, para determinar si deben considerarse de manera independiente o en conjunto, así como el objetivo específico de cada reproducción de la obra.

A pesar de estas diferencias, el cuerpo estuvo presente de manera contundente en todas las apreciaciones. Esto demuestra cómo la experiencia vivida por el sujeto, al ejercer la acción de *remoción* en un estado de *contacto* constante, permite ubicar al cuerpo a *posteriori* del ejercicio y generar, gracias a la acción, una mayor consciencia y comprensión del cuerpo y sus capacidades.

En el caso de Hamilton, la experiencia de frotar resultó similar a la experiencia personal. Gracias al gesto de frotar de manera suave y en constante *contacto*, las sensaciones alcanzadas lo llevaron a un espacio íntimo y privado, encontrando similitudes entre la acción de frotar y las caricias y tactos que realiza al bañarse o ponerse crema hidratante en el rostro. Igualmente y muy favorable para la investigación, Hamilton vinculó, a través de la acción de *remoción*, cómo el sentido del tacto y el estado de *contacto* actúan como los ojos de la piel (Pallasmaa, 2014) y permiten reconocer lo que se encuentra en *contacto*. El ejercicio, para Hamilton, resultó placentero y le permitió reconocer de manera más explícita la capacidad que tiene el tacto de mapear e interpretar todo aquello que se encuentra en *contacto*, como menciona Miller et ál. (2021), ubicando al cuerpo en el epicentro de la experiencia.

Figura 16. Radigales, E. y Torres, B. (2022). *Anatomía para ciegos*. [fotograma] Fundación Once, Madrid.



Sus apreciaciones de la experiencia pueden asemejarse con la obra expuesta en la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación Once por los artistas Blanca Torres y Enrique Radigales, como se observa en la Figura 16. Esta fundación tiene como objetivo, desde su

inicio, fomentar la inclusión de personas con discapacidad en los diferentes ámbitos y dimensiones de la vida. A través de un video de 5 minutos, los artistas visibilizan la realidad sobre cómo las personas invidentes construyen el imaginario del cuerpo y cómo el sentido del tacto es uno de los sentidos principales para reconocer y entender el cuerpo humano y propio.

A su vez, la acción de *remoción* y la forma en que Hamilton ejecutó el ejercicio, fue a través de un *contacto* suave, ejerciendo poca presión y fuerza. Esto explica que las emociones, sensaciones y asociaciones generales obtenidas converjan en la satisfacción y el disfrute. En el ejercicio de Hamilton, como sucede con los abrazos, se estimularon las neuronas táctiles de tipo "C" aferentes que responden específicamente al tacto suave y lento de presión ligera (Zak, 2012). La forma en que realizó la acción, generó en su cerebro una respuesta masiva de endorfinas y oxitocinas, que activan sentimientos de amor y empatía, eliminan el estrés y nos liberan de la incomodidad. De tal magnitud fue el agrado de su respuesta, que le permitió reconocer cómo él mismo podría aprovechar y valorar mejor estos gestos cotidianos para obtener un bienestar general con mayor frecuencia.

Sin embargo, su apreciación señaló una relación interesante entre los materiales que nos indica la necesidad de establecer una reflexión sobre el límite de la *remoción* y el equilibrio entre la preservación de los elementos en *contacto*.

Yo no sé si el hecho de tener cuatro pegamentos (*adhesivos pequeños en las esquinas del papel de color*) es intencional o no, pero cuando eliges no lijar muy fuerte es porque tienes miedo que caiga. Tener esa tensión de que no caiga el papel, obliga a ser más consciente; si lo hago más fuerte puede caer. (Hamilton, 2023)

Esta apreciación brindó un giro importante a la investigación, es decir, permitió destacar cómo la relación entre los factores en *contacto* durante la *remoción* (debido a la característica abrasiva del papel lija) representa una variable crucial en el desarrollo de la acción. Hamilton señaló cómo esta tensión agudizó su sentido de consciencia y responsabilidad hacia el efecto o consecuencia que tendría la intensidad de su acción sobre el papel de color que cubría el espacio. Este ejercicio de reflexión generó en él sentimientos de compasión frente a la marca, huella o daño que su acción podría tener sobre el papel y, en última instancia, el espacio.

Al coger la lija me parecía que sería muy difícil que al lijar salieran los colores, pero a la primera todos aparecieron; me pareció un poco sorprendente. Lo que me hizo darme cuenta de que con los pequeños gestos o pequeñas impresiones podemos hacer daño o podemos marcar o podemos hacer una cosa positiva, ¿no?. (Hamilton, 2023)

Esta reflexión fue finalmente compartida entre los diferentes participantes, resaltando que, al enfrentarse al ejercicio, la valoración de los materiales y la intensidad o manera en qué esta acción de *remoción* se manifestaría, *resultaban significativos e iban fluctuando o regulándose durante la intervención*. “¿De qué manera quieres intervenir?... de qué manera quieres dejar tu registro o de dañar algo que no está hecho para ser dañado como por ejemplo la pared, el papel de color” (Salgado, 2023). La discusión entre los participantes permitió formular la reflexión, sobre cómo el efecto de hechos, acciones o gestos pequeños “pueden damnificar o también pueden arreglar” (Hamilton, 2023). Evidenciado igualmente en términos formales, en la alta concentración pigmento y color revelados sobre el papel lija tras la ejecución del *frottage*.

El límite o equilibrio, por tanto, comienza a ser más evidente en las apreciaciones de Rebeca Martínez o Brayan Salgado. Para ellos, resultó abrumador y llegó a ser incómodo. En ambos casos se presentaron dudas sobre el cuerpo y cómo o de qué manera se iba a emplear para llevar a cabo el ejercicio. La fuerza o presión ejercida fue una variable que ambos consideraron, entendiendo su influencia significativa en la sensación general de satisfacción y efecto sobre las emociones obtenidas:

Un proceso bastante vinculado al dolor... le he dado con todas mis fuerzas, ahora las manillas me pican un poco... el papel se había resquebrajado y el color pasaba a la pared, ¿sabes?, dejaba una huella ahí detrás y como una marca, una cicatriz. (Martínez, 2023)

Me sentí muy aturdido, cogí una lija muy áspera; entonces tenía que utilizar mucha más fuerza para dejar mi huella, y yo no soy una persona que utiliza la fuerza ni que se sienta cómodo usando la fuerza y menos de manera física; entonces al principio no sabía muy bien cómo plantear mi cuerpo frente a la dinámica. (Salgado, 2023)

Estas apreciaciones establecen una nueva perspectiva de la obra, manteniendo el cuerpo y la consciencia sobre él como el epicentro de la acción, pero vinculándose a emociones y sensaciones como dolor, incomodidad y perturbación, diferentes a las ejemplificadas hasta este punto. Emociones que, de acuerdo con Miller et ál. (2021), se generan debido a la estimulación de sensores específicos que detectan la presión, inflamación, enrojecimiento o calor, permitiéndonos identificar dónde se localiza el dolor en el cuerpo. La única variable diferente en comparación con las experiencias anteriores, aplicada tanto por Rebeca como por Salgado, fue la fuerza utilizada. Durante la

remoción, esta fuerza generó una respuesta sensorial completamente distinta a la que produce el tacto suave y ligero en el cuerpo.

Por lo tanto, para ambos, permanecer en la acción de manera prolongada se convirtió en un reto difícil de soportar. Martínez encontró en el sonido producido por el roce *comfort*, mencionando que “el sonido fue super relajante, con lo que más conecte. Sí repito este sonido continuamente es algo que me gusta, me puedo quedar ahí, pero en el resto quiero que termine; el papel se rompe; te duelen las manos” (Martínez, 2023).

Figura 17. Franco, C. (2023). 5 participantes, 1 hoja de lija y 8 hojas de papel charol de color.



Nota: registro de proceso de Salgado

En el caso de Salgado (v. Figura 17), la incomodidad fue tan intensa que, a lo largo del ejercicio buscó e ideó diferentes formas para desarrollar la acción con el objetivo de

sentirse más tranquilo. A pesar de escuchar música relajante y emplear otras zonas del cuerpo, no lograba abstraerse de la fuerza y violencia que implicaba para él la acción de lijar. Finalmente, gracias a su predilección por lo espacios luminosos, encontró paz en los rayos de luz que entraban en *contacto* con él y la superficie de pared cubierta por papel de color. En este caso, el entorno y su interacción con los rayos de luz fueron fundamentales para eliminar el estrés que la fuerza ejercida durante la acción le generaba. Así, el *contacto* con su entorno y el tacto sutil de los rayos de luz sobre su piel le permitieron abstraerse del espacio y dejar de enfocarse en la intensidad de la acción. Imaginando nuevos escenarios en donde su ser y su cuerpo alcanzaran la paz, “parecía como si estuviera en una cueva llena de cristales, entonces intenté abstraerme de la fuerza y centrarme un poco más en la luz y que la experiencia fuese un poco más tranquila” (Salgado, 2023).

Figura 18. Franco, C. (2023). *5 participantes, 1 hoja de lija y 8 hojas de papel charol de color*



Nota: registro de proceso de Martínez.

Finalmente, la idea de repetición aparece como una variable significativa que, junto al uso de la fuerza, son capaces de establecer el límite entre la acción de lijar y la preservación de los elementos en *contacto*. Martínez menciona:

me ha parecido que en la repetición había algo muy caótico, un proceso de degradación...que hasta puede llegar hasta ser destructivo, supongo que también depende de la relación que entables con ese proceso y con esa acción, pero bueno en mi caso ha sido así, lo he destruido (2023) (V. Figura 18).

En conclusión, estos ejemplos nos permiten responder al último de los objetivos por aludir y ayudan a señalar como en el proceso de *remoción*, debemos considerar los límites inherentes a toda acción constante y repetida, y su coexistencia con la preservación de los elementos en *contacto*. El cuerpo humano se agota, se desgasta y se vacía, y no puede soportar de manera prolongada la ejecución de una acción. Sobre todo si esta implica la fuerza, como se evidencia en estos casos, y desencadena sensaciones de dolor, incomodidad o perturbación. De esta forma, el estado de *contacto* establece una relación de intercambio en la que se adquiere una mayor consciencia corporal que nos ayuda a identificar y reconocer nuestros límites, buscando un equilibrio donde el cuerpo se sienta cómodo, no se vulnere su *buen habitar* y se alcance la paz.

6. Conclusiones

Esta investigación, por medio de la reflexión empírica sobre la experiencia vital y plástica y el apoyo de la bibliografía estudiada, permite aproximarnos a una respuesta lógica pero subjetiva de nuestra hipótesis de partida, sobre la capacidad de la *remoción* como herramienta de adquisición de consciencia corporal y espacial. A su vez, nos capacita

para responder a cada uno de los objetivos específicos, para finalmente corresponder al objetivo principal y evaluar cómo la *remoción* habilita el acontecer de un *buen habitar*.

Si bien, la técnica del *frottage*, al emplear el papel lija, parece contradecir su objetivo principal por construir un conocimiento íntimo y cercano a nivel corporal y espacial debido a la superficie áspera y abrasiva del material predilecto, la producción artística nos brinda la bases necesarias para construir una conclusión afirmativa de la investigación. Por medio del conocimiento *desde-contacto* y análisis de la acción de *remoción*, se puede afirmar que ésta puede ser empleada como herramienta para aproximarnos de manera consciente y amable, bajo ciertas condiciones, a nuestro cuerpo y espacio.

El carácter favorable, pero variable, de nuestra conclusión se fundamenta desde los siguientes hallazgos:

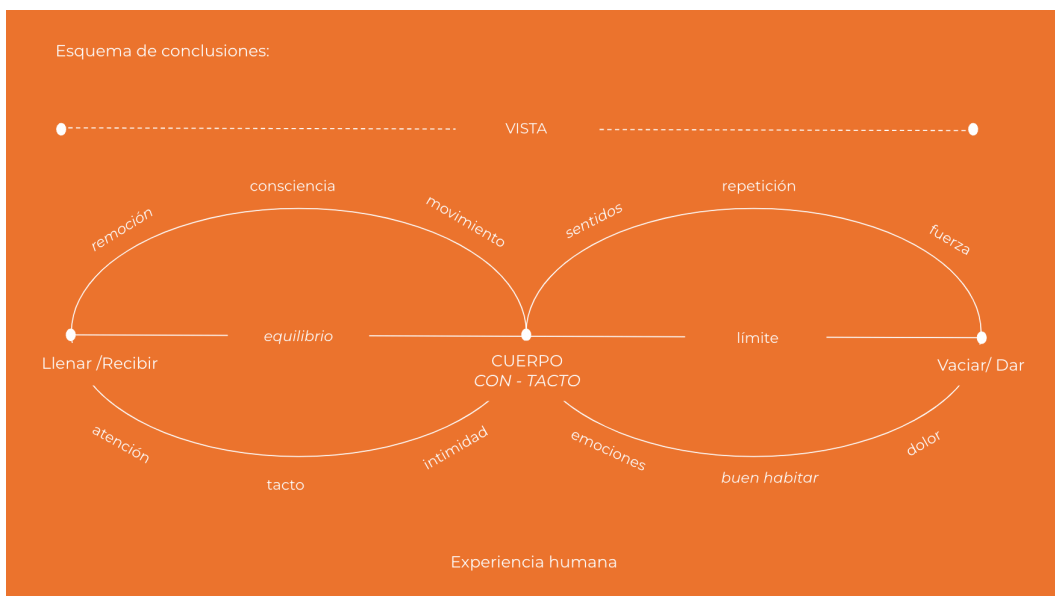
1. La ampliación de los límites corporales: la reflexión sobre los límites del cuerpo y la noción como entidad cerrada puede ampliarse, siempre y cuando la eliminación de barreras físicas y constructos sociales consiga debilitarse. Esta condición resultó evidente en el ejemplo *Dermis* (2006), *Piel* (2021) y *16 hojas de papel lija vs. 30 hojas de papel charol de color* (2023), en los cuales se presenta el concepto de *cuerpo, piel y mano extendida* (concepto que niega los binomios aceptados del pensamiento moderno).
2. El mapeo corporal y sentido del tacto: la evaluación de la evidencia exhibida por Miller et ál. (2021) y la exhibición de obra propia, establecen cómo la piel y por consiguiente el sentido del tacto, y nos

permite construir un mapeo corporal que se aleja de la imagen fabricada y manipulada del *ocularcentrismo*. Este conocimiento derivado del *contacto*, siempre activo en la piel, nos ayuda a interpretar la realidad circundante e integrar nuestras emociones para poder construir una comprensión del mundo y una propiocepción, más amable y menos influenciada por factores externos de carácter individualistas, distintivos de las culturas modernas.

3. La conexión física y emocional: la reflexión, basada en la investigación de Paul Zak y el emotivo giro en el performance de Marina Abramovic, muestra cómo el *contacto* puede conectar nuestra experiencia física con la experiencia emocional y romper toda barrera que la vista pueda divisar. Además, se señala cómo esta condición de *contacto* se asemeja a una relación de intercambio que garantiza el flujo de dar y recibir, esenciales en el amor y nuestras emociones.
4. La consciencia y comprensión de la realidad: la adquisición por medio del *contacto*, de una consciencia y comprensión veraz y menos vulnerable al error de la realidad, de nuestras emociones y de nuestro cuerpo. La reflexión sobre la experiencia de *remoción* en la producción artística nos permite relacionar cómo la eliminación de las capas en el *frottage*, tanto formales como conceptuales, permite debilitar las barreras que nos separa de una comprensión más auténtica, tranquilizadora y noble de nuestro entorno y de nosotros mismos.
5. La identificación del límite y equilibrio: la reflexión sobre la naturaleza en la adquisición de la consciencia corporal y espacial, que no siempre es noble y amable, por medio de la *remoción*, como se evidencia en la

experiencia de Brayan y Rebecca. Estos casos permiten establecer la necesidad por la identificación del límite y equilibrio en el proceso de lijado. Al reconocer que la repetición y el uso de la fuerza promueven respuestas emocionales negativas y sensaciones corporales de incomodidad o perturbación, estos factores resultan significativos para demarcar el límite de la acción y señalan la sabiduría del cuerpo para establecer su propio margen y evitar situaciones con efectos negativos.

Figura 19. Franco, C. (2024). *Diagrama de los resultados teórico-prácticos encontrados, a modo de conclusión.*



De esta forma, el siguiente esquema sintetiza las conclusiones de la investigación (v.Figura 19), destacando cómo el cuerpo actúa y se sitúa en el epicentro de la acción de *remoción* y experiencia humana, y es por medio del *contacto*, que se deriva toda comprensión y consciencia corporal y espacial.

En relación con la hipótesis de la investigación, se evidencia cómo el *contacto* ininterrumpido en la acción de *remoción* permite considerarla como herramienta

efectiva para adquirir mayor consciencia corporal y espacial. A través del desarrollo de esta acción, se facilita la exploración de diversos escenarios que permiten lecturas emocionales y sensoriales profundas e íntimas. En contraposición al tacto, se refleja como la comprensión por medio exclusivamente de la vista, durante la acción de *remoción*, es discontinua, distante y pretende el dominio de la realidad. En la Figura 19, esto se representa a través de la línea superior intermitente, relacionándose con la teoría estudiada que indica cómo la comprensión basada en el ojo como eje central del mundo perceptivo niega la presencia del cuerpo. Esta perspectiva nos distancia de conectar e integrar nuestra existencia con nuestras emociones y fomentar el acontecer del *buen habitar*, desarrollándose desde un plano singular.

Por un lado, la línea continua sobre la cual el cuerpo y *contacto* se representan en intersección con las dos óvalos, además de situarlos como centro de la experiencia humana, evidencian el movimiento progresivo, no lineal ni unidireccional inscritos en la acción de *remoción*. Esta representación de las elipses generan una asociación directa con el símbolo del infinito, que nos permite considerar el carácter cíclico y continuo en las relaciones de intercambio, lo que nos invita a considerar el acto de *remoción* o en términos formales el acto de frotar, como algo más que un proceso mecánico. Es un diálogo entre el interior y el exterior, una danza entre el pasado y el presente, un ciclo de repetición y transformación. Cada vez que removemos algo, estamos, en un sentido profundo, volviendo a visitar y revisar nuestras emociones, nuestro entendimiento del espacio y cuerpo, y nuestra relación con el mundo; un redescubrimiento constante.

Por otro lado, esta representación también nos refiere al movimiento, que siguiendo el camino trazado de la línea del punto en que se encuentra en la Figura 19, una vez haya

pasado el encuentro con el cuerpo/ *con- tacto* en la intersección central, se encuentra con las emociones. Esto nos recuerda la respuesta emocional, estudiada previamente por Zak, posterior a todo *contacto*, reflejando como la en *remoción*, no solo encontramos un movimiento hacia afuera o una eliminación, sino también un proceso interno de cambio emocional, una transformación interna.

Por lo tanto, la palabra emoción implica un movimiento interno, un cambio de estado interior del ser. Entonces, en la *remoción*, no solo encontramos un movimiento hacia afuera o una eliminación, sino también un proceso interno de cambio emocional, una transformación interna. Esto nos permite reconocer cómo la acción transita entre dos estados, fundamentales en la condición de intercambio, entre el dar y recibir, vaciar y llenar. Este flujo también nos habla sobre la tensión y balance en el equilibrio y el límite, representados de manera adyacente en la imagen por la línea que atraviesa la acción. Esto nos permite reconocer la necesidad de un cambio de estado entre llenar/ recibir a otro, vaciar/ dar para garantizar el equilibrio y límite de la acción, situación que no podría alcanzarse si no se transita por el símbolo del infinito, representado por los óvalos tendidos. Por esta razón, las palabras “repetición”, “fuerza” y “dolor” se ubican cerca del límite, como factores que se identificaron en la producción artística, significativos para marcar el margen corporal en la acción de *remoción* y la obtención del *buen habitar*. Si no se cambia de estado y conscientemente se obedece la frontera demarcada por el cuerpo, este balance se pierde y suscitan situaciones con efectos negativos y sensaciones de incomodidad, alejadas de estados que nos llevan a la paz. Por consiguiente, resulta posible considerar que, cuando no hay *remoción*, entendido como un acto dual y cambiante entre los estados de llenar y vaciar, recibir y dar, el acontecer del *buen habitar*

se ve comprometido. Más aún, si no hay *re-* retorno, progreso y *moción-* movimiento, emoción, no hay vida.

Por último, resulta interesante recapacitar sobre la naturaleza inicialmente abrasiva del papel lija y la acción de *remoción*. En el caso formal del papel lija, la textura áspera está inversamente relacionada con el número de grano. La lija con el mayor número de granos, la lija 00, es más fina y suave que una lija con menor número y concentración de grano, como la lija 40. Este detalle subraya cómo la *remoción*, aunque potencialmente abrasiva, puede variar en su intensidad y efectos según el material y fuerza utilizados. Sin embargo, la acción de *remoción* es en todos los casos es un ejercicio cognitivo y se puede considerar como una herramienta de adquisición de consciencia corporal y espacial, ya que inherentemente implica el estado de *contacto* que sitúa al cuerpo en el centro de la experiencia y toma un rol protagonista en la fórmula para la garantizar el acontecer de un *buen habitar*.

En futuras iteraciones de la producción artística, personalmente, considero pertinente profundizar los aspectos formales de la obra, tal y como se evidencia claramente desde la experiencia de mis compañeros. Juan Camilo Caloca menciona que, durante el proceso estaba:

intentando crear una imagen, estaba poniendo atención a eso... a mí me llama mucho la atención más que lo que queda en las hojas, lo que queda en las lijas. Para mí hay un valor formal estético que no se lograría de otra forma sino solo a partir de ese proceso (2023).

Igualmente, cabe formular variantes de la obra que me permitan evaluar independiente cada uno de los factores que aporta el performance, como por ejemplo el sonido y su relación cognitiva con fin terapéutico y tranquilizador, la capacidad de ocasionar sensaciones de empatía y compasión, la relación de la huella con la identidad y con el espacio desde una perspectiva que responda al contexto, entre otras.

7. Bibliografía

Aguilar, R. (2020). *El significado de lo "orgánico"* [Trabajo Grado en Filosofía, Universitat de Barcelona]

https://contracultura.cc/2020/11/23/el-concepto-filosofico-de-lo-organico/#_ftn7

Aparicio, D. (2023, agosto 23) *Receptor táctil*. *Psyciencia*. Recuperado de

<https://www.psyciencia.com/receptor-tactil/> (Consultado 23 de mayo 2024)

BBC News Mundo. (2010, junio 28) *Cómo el tacto afecta nuestras decisiones*.

Recuperado de

https://www.bbc.com/mundo/ciencia_tecnologia/2010/06/100628_tacto_emociones_men (Consultado 23 de mayo 2024)

Calvo Santos, M. (2020). *Historia Arte (HA!). Andy Goldsworthy*.

<https://historia-arte.com/artistas/andy-goldsworthy> (Consultado 14 de octubre 2022).

Caloca, J.C., Franco, C., Fréaut, J., Hamilton, Lopez, R., Martínez, R., Salgado, B., (2023). *5 participantes, 1 hoja de lija y 8 hojas de papel charol* [Grabación por Franco, C.] [Archivo audio.m4a]. Recuperado de

https://soundcloud.com/cristina-franco-422683288/5-participantes-1-hoja-de-lija-y-8-hojas-de-papel-charol-de-color?si=25a2ae97fd82423aa0fa0a8edc76939a&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Didi- Huberman, G. (2009). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Cuatro ediciones.

Etimologías de Chile. (s.f.). *Contacto*- Diccionario Etimológico Castellano En Línea.

Recuperado de

[https://etimologias.dechile.net/?contacto#:~:text=La%20palabra%20%22contacto%22%20viene%20del,%20y%20tactus%20\(tocado\)](https://etimologias.dechile.net/?contacto#:~:text=La%20palabra%20%22contacto%22%20viene%20del,%20y%20tactus%20(tocado)) (Consultado 23 de mayo 2024)

Etymonline. (s.f.). *Somatosensory*. <https://www.etymonline.com/es/word/somatosensory> (Consultado 20 de mayo 2024).

Fundación Once. (2022). *Bienal de Arte Contemporáneo VIII*. Madrid, España.

- Harper, D. (n.d.). *Emotion*. En *Online Etymology Dictionary*. Recuperado de <https://www.etymonline.com/word/emotion> (Consultado 23 de mayo 2024)
- Heidegger, M. (2015). *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: LaOficina. (Edición bilingüe: traducción española de Jesús Adrián Escudero y Arturo Leyte).
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* (P. Mahler, Trad.). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1990)
- Lushetich, N. (2020). *BeHere: Prosthetic memory in the age of digital frottage*. En Ebook *Big Data—A New Medium?* (1.ª ed.) [Routledge](#).
- Massara, G. (2015). Cuerpo y Bioart: La piel como medio de expresión. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2(2), enero-diciembre 2015.
- Milán, A. (2019). *Ciudad e individuo: Lo cotidiano en el ámbito urbano* [Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de Valencia]. Tutora: Paula Santiago Martín de Madrid.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/123960/Mil%C3%A1n%20-%20CIUDAD%20E%20INDIVIDUO.%20Lo%20cotidiano%20en%20el%20%C3%A1mbito%20urbano.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Miller, L. E., Fabio, C., Azaroual, M., Muret, D., van Beers, R. J., Farne, A., y Medendorp, W. P. (2021). A neural surveyor to map touch on the body. *PNAS*. <https://www.pnas.org/doi/pdf/10.1073/pnas.2102233118>
- Moreno Martín, N. (2019). La artista está presente - Marina Abramović. *Historia Arte (HA!)*. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/la-artista-esta-presente> (Consultado 26 de mayo 2024)
- Orán Llarena, L. (2016). *La cieguera del paisaje* [Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid]. Tutora: Raquel Monje Alfaro. Repositorio Institucional UCM:
<https://docta.ucm.es/entities/publication/ebe65673-64bf-48ca-adb6-840ef6d62776>
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (2.ª ed.), Editorial Gustavo Gili.
- Pye, E. (2007). *Making the sense of Touch: A Multisensory Approach to the Perception of Objects*. Recuperado de

https://www.academia.edu/106817040/Making_Sense_of_Touch_A_Multisensory_Approach_to_the_Perception_of_Objects

Real Academia Española. (2023). *Motio*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.).

Recuperado de <https://dle.rae.es/motio> (Consultado 23 de mayo 2024)

Real Academia Española. (2023). *Poseer*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.).

Recuperado de <https://dle.rae.es/poseer> (Consultado 23 de mayo 2024)

Real Academia Española. (2023). *Re-*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.).

Recuperado de <https://dle.rae.es/re-> (Consultado 23 de mayo 2024)

Riedelsheimer, T. (Director). (2001). *Rivers and tides: Adny Goldsworthy working with time* [Documental]. Penpont, Escocia.

Saravia Madrigal, M. (2004) *El significado de habitar, ciudades para un Futuro más Sostenible*. Recuperado de

<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n26/amsar.html#:~:text=Habitar%20un%20territorio%20es%20construirlo,donde%20la%20econom%C3%ADa%20queda%20afuera>. (Consultado 14 de octubre 2022).

Scholarpedia. (2018, noviembre 15) Encyclopedía: Touch. Recuperado de

<http://www.scholarpedia.org/article/Encyclopedia:Touch> (Consultado 23 de mayo 2024)

Somos Mamás. (s.f.). Curiosidades del sentido del tacto. *Somos Mamás*.

<https://www.somosmamas.com.ar/para-chicos/curiosidades-del-sentido-del-tacto/> (Consultado el 2 de junio de 2024)

Stuart, M. (s.f.). *Works: 1969 - 1979*. Michelle Stuart.

https://michellestuartstudio.com/portfolio_page/1969-1979 (Consultado 12 de enero 2023)

Tate. (s.f.). *Frottage*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>

Trilnick, C. (2012). *Masaki Fuhijata*. <https://proyectoidis.org/misaki-fujihata/> (Consultado 12 de enero 2023).

Tracy, R. P. (2006). The five cardinal signs of inflammation: Calor, dolor, rubor, tumor ... and penuria (Apologies to Aulus Cornelius Celsus, De medicina, c. A.D. 25). *The Journals of Gerontology: Series A*, 61(10), 1051–1052.

<https://doi.org/10.1093/gerona/61.10.105>

Xiong, J., Lipsitz, O., Nasri, F., Lui, L. M. W., Gill, H., Phan, L., Chen-Li, D., Iacobucci, M., Ho, R., Majeed, A., y McIntyre, R. S. (2021). Impact of COVID-19 pandemic on

mental health in the general population: A systematic review. *Journal of Affective Disorders*, 277, 55-64. <https://doi.org/10.1016/j.jad.2020.08.001>

Zak, P. J. (2012.). *La molécula de la felicidad; el origen del amor, la confianza y la prosperidad*. [The Moral Molecule: The source of Love and Prosperity]. (J. Fernández de Castro, Trad.).Recuperado de https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/118037/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

SOBRE LA AUTORA

Cristina Franco Leño

(1993, Cartagena, Colombia)

Universidad Complutense de Madrid

crisfranco.leano@gmail.com



Graduada en Bellas Artes (2017) y Administración de Empresas (2016) de la Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia. En el 2022 decide continuar sus estudios en Madrid, realizando actualmente el Máster en Investigación en Arte y Creación, por la Universidad Complutense de Madrid. Su obra se ha desarrollado a través de diferentes técnicas, en las cuales el objeto de estudio se ha centrado en la comprensión del cuerpo, centrandose especial atención a los procesos y ritmos de creación. En cada etapa del proceso busca ser completamente consciente del cuerpo, sus movimientos y su relación con el material. Actualmente, profundiza en la capacidad del tacto como herramienta de conocimiento y adquisición de consciencia, promoviendo la reevaluación y expansión de la idea contemporánea del cuerpo.

