

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTES

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

ARTISTA VISUAL

MEMORIA DEL CUERPO

Reflexiones desde la experiencia y la materialidad

Por

VALERIA ALEXANDRA CARRERA MANCHENO

DIRECTORA: Pamela Cevallos

LECTORES: Franciné Córdova, Jaime Sánchez

Quito, enero de 2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Contenido	Página
Introducción.....	4
PARTE I. Memoria, corporalidad y arte	
1.1 Memorias encarnadas.....	5
1.2. Prácticas artísticas y memoria corporal.....	9
PARTE 2. Metodología	
2.1 Fase I: Transiciones in - conscientes.....	15
2.2 Fase II: Encarnando memorias	21
PARTE 3. Resultados y exposición “Mi cuerpo recuerda”	
3.1 Proyecto escultórico.....	34
3.2 Diseño de exposición y montaje.....	38
3.3 “Mi cuerpo recuerda”: reflexiones.....	42
REFLEXIONES FINALES.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	47
ANEXOS	
Anexos 1. Portafolio Valeria Carrera M 2019.....	48

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura	Página
PARTE I. Memoria, corporalidad y arte	
Fig. 1. <i>Autorretrato con pelo corto</i>	10
Fig. 2-4. <i>Cells</i>	11
Fig. 5. <i>Rhythm 0</i>	12
Fig. 6-7. <i>One minute sculptures</i>	13
Fig. 8-10. <i>Disruption</i>	13
Fig. 11-12. <i>Terra Modelada</i>	14
PARTE II. Metodología	
Fig. 13-16. <i>Proceso artístico A</i>	15
Fig. 17-19. <i>Frames de video registro A</i>	17
Fig. 20. <i>The Bus Driver</i>	18
Fig. 21. <i>Linda</i>	18
Fig. 22-24. <i>Registro proceso B</i>	19
Fig. 25-28. <i>Registro proceso B-I</i>	20
Fig. 29. <i>Registro proceso C</i>	21
Fig. 30-34. <i>Registro proceso C-I/C-II</i>	22
Fig. 35-36. <i>Registro proceso C-III</i>	23
Fig. 37-40. <i>Registro proceso C-IV</i>	24
Fig. 41-43. <i>Registro proceso C-V</i>	25
Fig. 44-45. <i>Registro proceso C-VI</i>	26

Fig. 46-47. Frames registro proceso C	26
Fig. 48-51. <i>Registro proceso C-VII</i>	27
Fig. 52-53. <i>Registro proceso C-VIII</i>	28
Fig. 54-56. <i>Registro proceso C-IX</i>	30
Fig. 55-56. <i>Registro proceso C-X</i>	31
Fig. 57. <i>Bitácora</i>	31
Fig. 58-65. <i>Registro proceso C-XI</i>	32
Fig. 66-68. <i>Registro proceso C-XII</i>	33

PARTE III. Resultados y exposición “Mi cuerpo recuerda”

Fig. 69-70. <i>Pieza A</i>	34
Fig. 71-74. <i>Pieza B-C</i>	35
Fig. 75-78. <i>Pieza D-E</i>	36
Fig. 79-82. <i>Pieza F-H</i>	37
Fig. 83. <i>Registro exposición</i>	38
Fig. 84-86. <i>Registro montaje</i>	38
Fig. 87-88. <i>Diseño expositivo</i>	39
Fig. 89-90. <i>Registro Exposición I</i>	40
Fig. 91-92. <i>Imagen exposición</i>	40
Fig. 93-95. <i>Imagen exposición II-III</i>	41
Fig. 96-98. <i>Registro Exposición II-III</i>	42
Fig. 99. <i>Registro Exposición IV</i>	43
Fig. 100. <i>Sala galería</i>	44

Introducción

Nuestro cuerpo se encuentra presente en todo momento, es todo lo que somos y es todo lo que nos permite ser. A través del cuerpo nos relacionamos con el mundo generando y albergando conocimiento que se activa a través de sensaciones físicas. Es un espacio que encarna el pasado, pero que emerge inconscientemente a través de posturas reacciones y movimientos al presente.

Esta investigación artística busca indagar sobre la materialidad de la memoria por medio de la experiencia, tomando como punto central el concepto de *memoria corporal*. Ésta se entiende como la capacidad que tiene el cuerpo de revivir experiencias pasadas inconscientemente, por factores del entorno, reencarnándolas en el presente a través de nuestro cuerpo por medio de movimientos, posturas y gestos. A través de una indagación en escultura he buscado cuestionarme ¿Cómo a través de la experiencia se puede relacionar la memoria y la materialidad?

En esta investigación abordaré las reflexiones y metodologías utilizadas a manera de una memoria del proceso. En la *primera parte* se habla sobre el cuerpo y la mente desde los enfoques de tres disciplinas, antropología (David le Breton), fenomenología (Marcel Merleau-Ponty) y psicología (Thomas Fuchs) las cuales darán paso a una reflexión en torno a prácticas artísticas y memoria corporal partiendo del trabajo artístico de Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Erwin Wurm y Anna Maria Maiolino explorando los conceptos de memoria y materialidad.

Consecutivamente en la *segunda parte* se aborda la metodología desde dos fases que tuvo esta investigación. La primera fase *Reflexiones in-consientes* evidencia los primeros procesos que se tuvieron a partir del último año de estudios que dieron paso a reflexiones que exploraban el consciente y el inconsciente. La segunda fase *Encarnando recuerdos* deja ver el proceso y reflexiones en torno a la memoria corporal que se fueron dando por medio de la experiencia y que dieron paso a la muestra final.

Finalmente, en la *tercera parte* se habla sobre varios aspectos y decisiones que se llevaron a cabo durante la curaduría y el montaje de la obra; incluyendo reflexiones finales tanto del proceso que implicó esta investigación artística como de la muestra “Mi cuerpo recuerda”.

PARTE I

Memoria, corporalidad y arte

1.1 Memorias encarnadas

En la presente investigación se busca la forma de generar un diálogo sobre la relación de la memoria y la materialidad, entendiendo la memoria como la capacidad de recordar algo en nuestras mentes y la materialidad en un aspecto corpóreo, experiencial y sensorial.

La complejidad entre mente y cuerpo se presenta fuertemente en la sociedad occidental, pues tanto en la oriental o en otras culturas tradicionales ancestrales como la cosmovisión andina no la tienen presente. En la sociedad occidental la mente es un instrumento de conocimiento, pensamiento y reflexión, separada completamente del cuerpo. La mente y el cuerpo se han visto divididos, generando una dicotomía entre ambos, viendo al cuerpo como un obstáculo para la mente, negándolo, desvalorizando y pasándolo por alto.

De acuerdo con el antropólogo David le Breton (1995), esta separación proviene por una visión renacentista donde el cuerpo orgánico se separa del ser y se lo ve como un objeto de estudio completamente desarticulado, inclusive en la medicina misma el cuerpo es estudiado como enfermedad y no como enfermo. Esta visión se profundizó con el dualismo cartesiano donde se genera la separación del cuerpo y alma, donde el alma tiene la capacidad de discernir entre lo bueno y lo malo, lo que en el presente es atribuido a la mente, mientras que el cuerpo simplemente se limita a la motricidad. De igual manera, en la religión el cuerpo se ve como un recipiente vacío que contiene al alma, algo temporal, desechable que se quedará en la tierra como desperdicio, mientras que el alma, lo único con valor, subirá al cielo.

Según le Breton (1995), para el hombre moderno el cuerpo es un obstáculo del pensamiento, donde su propio cuerpo es visto como limitante que impide realizar sus objetivos y necesidades que se plantea mentalmente. Sin embargo, a pesar de estas dicotomías constantes que el ser humano tiene entre su cuerpo y su mente, considera que la existencia del ser humano es primeramente corporal, y que el cuerpo es el eje de la relación con el mundo como emisor y receptor de estímulos que permiten encarnar experiencias, entendiendo al ser humano como un ser corporal la experiencia forma parte fundamental para el mismo.

Según Betancourt (2013), para Aristóteles, la experiencia era una suma de aístesis y de mnemé (sensación y memoria), esas sensaciones, parten de la experiencia propia, que se convierte en recuerdos (memoria) del individuo que lo vivió. De esta manera, las sensaciones captadas por los cinco sentidos se anclan en la experiencia de cada individuo a través del cuerpo y permanecen en él como memorias.

Desde la fenomenología la experiencia es abordada como percepción, y para el fenomenólogo Marcel Merleau-Ponty (1945) la percepción supone un factor importante en la relación hombre-mundo ya que pone en evidencia las falencias que tiene la ciencia y la filosofía frente a la definición de percepción. Para Ponty, tanto la ciencia como la filosofía entienden la percepción erróneamente ya que, por un lado, la ciencia pasa por alto la experiencia vivida en un mundo sensible, y solo ve los factores químicos y físicos percibidos por los sentidos excluyendo los sentimientos de lo vivido, viendo a la percepción como una operación de conocimientos; y ,por otro lado, la filosofía también se aleja del cuerpo que vive la experiencia en el mundo y ve al cuerpo como objeto de saber.

Para Ponty (1945) la percepción ofrece no solo la posibilidad de una conexión e interacción con el mundo exterior del ser humano, sino también con su mundo interior, tal es así que afirma que lo propio del sujeto no es en principio, ser una "cosa que piensa" simplemente, sino en descubrirse pensando alguna cosa comprometido por su cuerpo en el mundo, con el cual está en simpatía, en razón de un lazo más viejo que su historia personal”

En resumen, tanto cuerpo como mente se ven necesitadas de la experiencia para adquirir información, que sea procesada por la mente, pero sentida y experimentada por el cuerpo, uno no puede existir sin el otro. Sin cuerpo no hay conocimiento, y sin mente no se puede entender y procesar la información que se convierte en memoria.

Estas experiencias con el entorno y con la gente nos generan conocimiento y se almacena en nosotros, pero no solo en nuestra mente como memorias, sino que también se almacenan en nuestro cuerpo como recuerdos vividos, y muchas de estas experiencias nos dejan memorias conscientes, pero también memorias inconscientes.

El psicoanálisis, como una rama de la psicología, se ha preguntado sobre el papel de la memoria en el inconsciente, buscando la explicación de olvidos, lagunas, vacíos y repeticiones que el yo consciente no puede controlar. No se trata de mirar a la memoria y el olvido desde una perspectiva puramente cognitiva, tampoco de medir cuánto y qué se recuerda o se olvida, sino de ver los cómo y cuándo para relacionarlos con factores emocionales y afectivos.

Muchas experiencias a lo largo de nuestra vida se ven olvidadas en nuestra memoria y no las podemos recordar, pero inconscientemente reaccionamos a factores en nuestro entorno a través del cuerpo. Como cuando de pequeños y nos caímos de algún lugar alto y ya de mayores nos tensionamos cuando estamos en una situación similar, nuestro cuerpo reacciona a esta experiencia que tuvimos en la infancia pero que no la podemos recordar con la mente. Estas experiencias se vuelven memorias encarnadas.

Para el psicoanalista y filósofo Thomas Fuchs, la memoria está dividida en memoria explícita y memoria implícita. La memoria explícita contiene recuerdos únicos e información que puede ser explicada o descrita, por el contrario, la memoria implícita es el resultado de

situaciones o acciones repetidas que se fusionan entre sí convirtiéndose en un conocimiento sobreentendido que es difícil de verbalizar.

De cierta forma la memoria explícita va del presente al pasado, mientras que la memoria implícita no representa el pasado, sino que lo recrea a través del cuerpo en el presente inconscientemente y a esto se le conoce como *memoria corporal*. Fuchs (2012) lo dividió en seis categorías: *memoria procedimental*, *memoria situacional*, *memoria intercorporal*, *memoria incorporativa*, *memoria del dolor* y *la memoria traumática*, las cuales se explicarán brevemente.

La más conocida es la *memoria procedimental*, esta memoria se basa en la repetición de ciertas acciones conscientemente como patrones de movimiento y percepción, hábitos, manejo de instrumentos y otras habilidades, que en un punto se vuelven inconscientes, sin embargo, cuando necesitamos saber cómo hacer alguna de ellas nuestro cuerpo lo hace sin la necesidad de pensar que va primero y que va después. De cierta forma el aprendizaje corporal significa olvidar lo que aprendimos conscientemente para que se fusione con el conocimiento inconsciente, lo que les convierte en memorias de cierta forma efímeras ya que aparecen y desaparecen dependiendo de la necesidad o entorno.

La *memoria situacional* es una muestra de que la memoria corporal depende de espacios y situaciones en los que nos encontramos cotidianamente, esta memoria corporal está particularmente relacionada con interiores que tiene una atmósfera de familiaridad. Según Maurice Merleau-Ponty (Ponty, 1945) por medio de la percepción, el cuerpo y el mundo permanecen entrecruzados. La vivienda y el hábito se basan en la memoria del cuerpo, es por eso que cuando entramos a nuestras casas a oscuras sabemos dónde está la luz, y llegamos a ella sin golpearlos o tropezarnos.

En este punto es necesario hacer un paréntesis para conectar la experiencia a la memoria corporal. Estas familiaridades de espacios o situaciones son exactamente lo que se llamaría experiencia. La experiencia es un conocimiento netamente práctico que no puede adquirirse con la teoría, la persona tiene que vivirlo para poder reconocer lo esencial de una situación, de esta forma se desarrolla ese sexto sentido que muchas veces llamamos intuición. Es ese conocimiento que no se puede explicar con palabras completamente, pero está presente, hay situaciones en las que no se sabe cómo explicarlo, pero se conoce que es o no es así, porque se lo presiente o intuye.

Por otro lado, la *memoria intercorporal* tiene que ver con nuestra interacción con otras personas, que siendo los humanos seres primordialmente sociables, ponemos a estas situaciones entre las más importantes. Nuestra forma de relacionarnos con otros a través de posturas movimientos o expresiones, están ligada a nuestra infancia y cómo nuestros cuerpos se relacionaron en los primeros contactos con otras personas. Cada cuerpo forma una síntesis de su historia pasada, de experiencias con otros que se almacenan en la memoria intracorpórea, y por eso cada persona tenemos una forma de ser y relacionarnos distinta. Esta memoria está conectada directamente con nuestra personalidad. Para explicarlo de mejor manera, aquellas personas que son extrovertidas tienen una forma de ser, que consiste en una postura erguida, segura y se

relacionan con más facilidad que alguien que es introvertido. Alguien introvertido de cierta forma evita las relaciones con otros y se muestra inseguro ante mucha gente, incluso posiblemente tenga una postura retraída.

La *memoria incorporativa* tiene que ver con agentes externos que se incorporan en la persona. El desarrollo de un individuo en la infancia nunca es completamente natural, siempre se ve interrumpido por incorporaciones externas ya sean de actitudes, roles, posturas gestos, etc., sociales que uno incorpora y se vuelven de cierta forma “propias”. Sin embargo, estas incorporaciones también pueden volverse un intento de impedir impulsos espontáneos no deseados. Como Foucault (2002) menciona en *Vigilar y Castigar*, el ser humano se ha visto sujeto a un disciplinamiento donde el cuerpo es restringido, esto acontece por ejemplo en la escuela, el ejército o la cárcel, que son instituciones de poder que restringen al cuerpo, así como también la misma sociedad que impone como la persona debe y no debe ser. Muchas familias tienen gestos similares, o entre amigos se adquieren reacciones similares, como cuando te dicen que te paras o caminas igual que tu papá, o cuando te dicen tienes el mismo gesto al sonreír de tu abuela. Pero también esto se da en los adultos, que queriendo representar a una autoridad o alguien que consideran modelo a seguir, inconscientemente adoptan sus gestos. Todos estos hábitos adquiridos tienen que ver con la sociedad.

Por otro lado, está la *memoria del dolor*, las experiencias de dolor se graban efectivamente en la memoria del cuerpo. Si hacemos memoria en nuestra infancia nunca faltó la mamá, que decía “deja que se caiga para que aprenda” o “hasta que se quemé ha de estar”. Toda experiencia dolorosa se inscribe en el cuerpo porque son las que nos generan una reacción de protección ante una situación indeseada, ante el dolor instintivamente el cuerpo se tensa o reacciona tratando de evitar sentirlo. La memoria del dolor se vuelve corporal.

La *memoria traumática* es la memoria corporal imborrable, como ejemplo tenemos la experiencia de un accidente grave, de una violación, de la tortura o de la amenaza de muerte. Al igual que en la memoria del dolor, la memoria traumática genera mecanismos de negación, o los elude para aislar, olvidar o reprimir el doloroso contenido de esa memoria.

Una persona frente al trauma lo que busca es olvidarlo, por lo que inconscientemente lo borra de la memoria consciente. Sin embargo, este trauma está presente en el inconsciente a través del cuerpo que lo vivió. El cuerpo recuerda el trauma como si sucediera de nuevo, lo encarna, tanto así que, si la persona se ve rodeada por circunstancias similares a las que vivió, volverá a experimentar las sensaciones que surgieron en el trauma. Cualquier factor en el entorno que se asemeje a la situación vivida, podrá volver a despertar en el cuerpo los recuerdos de ese trauma.

Pensar en una transformación de la memoria, entendiéndose a la memoria como un proceso mental, a una materialidad, entendiéndose a la materialidad como algo corpóreo, se presenta como algo difícil de unificar o transformar, sin embargo, desde la psicología, las memorias corporales que aparecen y desaparecen sí se van materializando en nuestro cuerpo; de

tal forma que en nuestro cuerpo se generan memorias por medio de las experiencias vividas que nos van dejando huellas.

1.2. Prácticas artísticas y memoria corporal

Dentro del arte la materialización de la memoria se ha visto presente continuamente, no solo desde un aspecto físico de convertir pensamientos o sensaciones en una obra, sino como parte de un proceso, de un proceso y experiencia artística. Varios artistas han materializado sus ideas, sueños, experiencias y memorias a través del arte en diversos medios.

Las pinturas de Frida Kahlo materializan su tormentosa y complicada vida llena de desilusiones, infidelidades y cirugías a través de la pintura, una de sus obras que representaron su sufrimiento al perder al ser amado es *Autorretrato con pelo corto*, en esta pintura la artista representó la etapa posterior al divorcio con Diego Rivera, después del divorcio ella se despojó de su imagen femenina cortándose el cabello, dejando de usar vestido, usando ropa más masculina y únicamente dejándose los aretes como parte de su lado femenino.

Esta experiencia que marcó a Frida Kahlo se ve reflejada en una acción sobre su cuerpo como símbolo de fin de una etapa. Fruto de esta experiencia ella pintó este autorretrato donde aparece sentada en una silla rodeada de mechones de cabello, un símbolo que la sociedad machista mexicana determinaba como parte integral del cuerpo en una mujer, vestida con un terno de hombre y en el borde superior de la pintura agrega unas partituras y la letra de una canción que dice "Mira que si te quise, fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero" que relaciona su sentir.

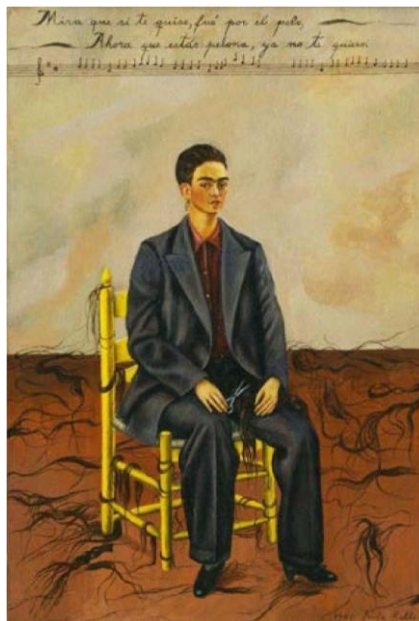


Fig. 1. Kahlo, F. (1940). *Autorretrato con pelo corto*. [Pintura en canvas sobre oleo]. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/78333>

En otro ámbito, el trabajo de Louise Bourgeois, desde la escultura e instalación, es completamente autobiográfica. A través de la escultura ella puede transformar lo inmaterial en materia, su obra se base en la crudeza de las emociones de sus traumas de la infancia, haciendo una reflexión sobre el presente y el pasado. Entre sus intereses más fuertes esta lo irracional y lo inconsciente de la subjetividad del ser humano, su obra es una evidencia de la constante y profunda investigación del yo, permitiéndonos ver una constante en la relación memoria-materialidad.

El uso tan variado de materiales en su obra no es fortuito, pues busca materializar sus memorias en concordancia con su experiencia pasada. Bourgeois (2003) considera que la creación de sus obras implica un acto de liberación personal. Cada obra es una materialización de las sensaciones y conflictos inconscientes y reprimidos que presentó a lo largo de su vida.

Muestra de esta profunda investigación de su yo está la obra *Cells*, son dos series instalativas que trabajo Bourgeois desde los ochentas. Esta serie va desde pequeñas instalaciones a cuartos donde el espectador está invitado a observar y entrar a los espacios formados por celdas metálicas que están compuestas en su interior por objetos simbólicos para la artista, tanto de formas esculpidas con anterioridad, objetos que encontró y objetos que tenían una carga emocional. Cada celda representa estados emocionales e intelectuales relacionados a los sentimientos de miedo y dolor.

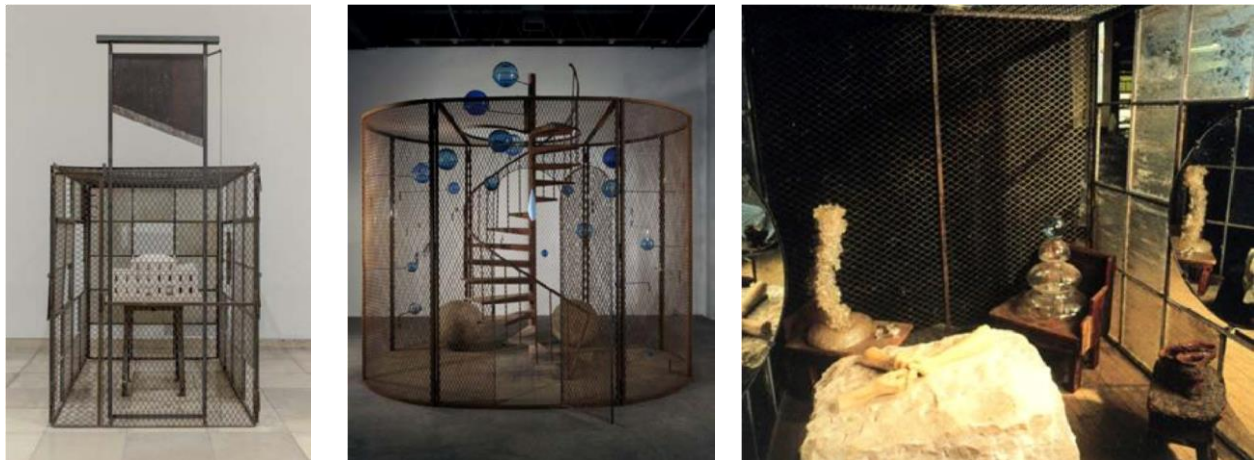


Fig. 2. Bourgeois, L. (1990-1993). *Cell (Choisy)*. [Instalación]. Recuperado de: <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-choisy>

Fig. 3. Bourgeois, L. (2008). *Cell (The Last Climb)* .[Instalación]. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/78333>

Fig. 4. Bourgeois, L. (1993). *Cell (You Better Grow Up)* .[Instalación]. Recuperado de: <https://www.radford.edu/rbarris/art428/louisebourgeoisandpostminimalism.html>

Bourgeois afirma que *Cells* representan diferentes tipos de dolor como el dolor físico, el emocional, el psicológico, el mental y el intelectual; también gira en torno al deseo de recordar y olvidar a un tiempo. “Tienes que contar tu historia, y tienes que olvidarla. Olvidas y perdonas. Eso te libera” (Bourgeois, 2003, p19). En su trabajo existe un vaivén entre la memoria y la materialidad ya que cada obra materializa sus memorias, las transforma de recuerdos de su infancia en obras, y es así que ella se libera de ellos. Por otro lado, Marina Abramovic desde el performance, utiliza su cuerpo como medio de expresión. Trabaja sobre los límites del cuerpo y la mente, entre lo consciente e inconsciente. A través del dolor, el miedo y el sufrimiento presente en sus obras ella los usa a manera de liberación. Para Abramovic únicamente haciendo lo que temas te liberas, es así que usa el arte para sanar el daño emocional que su madre le causó en su infancia.

El performance materializa algo por un tiempo, durante el cual este algo se vuelve presente, para finalmente desvanecerse o in-materializarse otra vez. Cada performance es una lucha contra el dolor, el miedo y el sufrimiento tanto físico como mental en el cual Abramovic, a través de la mente controla el cuerpo.

En la obra *Rythem 0* pudo evidenciarse que la energía del ser humano es ilimitada. La mente te empuja a extremos que no imaginarias alcanzar, y una muestra de ello fue cuando durante 6 horas ella fue objeto de lo que quisiera hacerle la gente utilizando 74 objetos que iban desde rosas hasta una pistola. En estas 6 horas ella fue un títere de los espectadores, en un inicio se portaron tranquilos le besaban, le daban rosas hasta transformarse y actuar más agresivamente amarrándola y cortándola, sin embargo, ella no se movió en ningún momento, y permaneció las 6 horas a merced del espectador inclusive cuando su vida estuvo en peligro pues una pistola le apuntaba.

Tanto en esta obra como en otras, Marina Abramovic deja ver su interés por mostrar hasta qué límite la mente y el cuerpo pueden llegar.



Fig. 5. Abramovic, M. (1976). *Rhythm 0* .[Performance]. Recuperado de:
<https://lanzampw2015.wordpress.com/2015/02/11/assignment-two-marina-abramovics-rhythm-0/>

Otro artista que aborda en sus obras el tema de la materialidad y la memoria es Erwin Wurm, un escultor austriaco que explora los límites físicos y psicológicos del mundo material, indagando los límites de la escultura y el performance. Gran parte de su obra se centra en el cuerpo humano y el tiempo, la conexión entre la escultura y la vida cotidiana, el tiempo y la duración, así como la reproducción de la escultura y su interacción con el público.

Wurm tiene una propuesta interesante que se llama *One minute sculptures* donde se cuestiona la perdurabilidad de las esculturas trabajando con lo efímero. En esta obra el artista dibuja una imagen, como instrucción, para que los espectadores la imiten como si fueran una escultura temporal utilizando objetos cotidianos.

Es interesante cómo irónicamente convierte a una escultura, que es algo que usualmente se hace para que perdure en el tiempo, en algo tan efímero y dependiente del espectador para su existencia. Esta nueva experiencia que genera el artista al espectador abriendo nuevas lecturas, a través de la ironía y una nueva práctica artística, a la creación artística.



Fig. 6, 7. Wurm, E. (2007-2015). *One minute sculptures* .[Performance/Escultura]. Recuperado de: <http://collection.imamuseum.org/artwork/83189/>

Dentro de esta tensión entre escultura y performance, Erwin Wurm tiene una serie de esculturas a las cuales él realiza una acción que deforma la figura original, con su cuerpo u objetos, dejando como obra final el resultado posterior a la deformación.



Fig. 8,9,10. Wurm, E. (2012). *Disruption* .[Escultura]. Recuperado de: <https://www.erwinwurm.at/artworks/performative-sculptures.html>

Anna Maria Maiolino, una artista italo-brasileña, cuyo arte va en torno a su identidad y experiencia personal en su condición de mujer, madre y migrante, representa de una manera crítica la represión instaurada durante la dictadura de Brasil en los años de 1964 y 1984. Es una artista multidisciplinaria, sin embargo, dentro de la escultura su trabajo en arcilla cruda le permitió realizar grandes instalaciones escultóricas, que renacen cada vez que las vuelve a presentar por medio de la repetición y distribución de las piezas en distintos espacios.

La serie de instalaciones *Terra Modelada*, que fue realizada por primera vez en 1998 para la Bienal de Sao Paulo, ha ido reviviendo a lo largo del tiempo en distintos lugares y

disposiciones, donde el modelado de la arcilla se realiza in situ. Lo característico y peculiar de estas instalaciones es que son realizadas con arcilla sin cocer, las cuales al secarse acaban convirtiéndose lentamente en polvo, lo que le vuelve una obra efímera pero que al volver a realizarlas renace en distintos sitios.



Fig. 11. Maiolino, A. (2018). *Terra Modelada* .[Escultura]. Recuperado de:
<http://artishockrevista.com/2018/12/03/anna-maria-maiolino-erra%CC%82ncia-poetica/>

Fig. 12. Maiolino, A. (2017). *Terra Modelada* .[Escultura]. Recuperado de:
<http://artishockrevista.com/2017/09/17/anna-maria-maiolino-moca-retrospectiva-eeuu/>

A partir de estas reflexiones teóricas sobre cuerpo-mente y lo que los diversos artistas aquí mencionados como referentes han trabajado anteriormente, surgió el interés por explorar la memoria y la materialidad desde la escultura. Concluí que la escultura me permitiría tener una relación cuerpo-materia durante el proceso de creación de la obra, y a la vez generar una relación sensorial por ser una pieza volumétrica, la misma tridimensionalidad de la escultura permite tener una vivencia con lo real que está cargada de memorias. Por otro lado me permite explorar distintas tensiones que se pueden dar respecto a la perdurabilidad tradicional de una escultura y su forma de apreciarla. Todo esto me llevó a preguntarme ¿Cómo a través de la experiencia se puede relacionar la memoria y la materialidad?

PARTE II

Metodología

2.1 Fase I: Transiciones in-conscientes

El interés por abordar la relación entre la memoria y cuerpo inicia en una experiencia de aprendizaje dentro la danza, donde comencé a tener una conciencia más profunda sobre mi cuerpo. En este proceso de aprendizaje me fui percatando como el cuerpo tiene un lado tanto consciente como inconsciente. A través de la observación tanto de mi persona como de otros, pude percibir que muchos de los movimientos que hacemos no los hacemos de forma consciente y no solo en el baile, sino que también en nuestro cotidiano.

A partir de esto, en el último año de estudio de la carrera comencé a trabajar sobre el inconsciente y el consciente por medio del collage, para lo cual comencé realizando una lista de cosas y recuerdos relacionadas a mi infancia, luego procedí a recortar revistas buscando cosas de la lista, pero también cosas que me llamaban la atención aleatoriamente. Este proceso fue tanto consciente como inconsciente pues muchas cosas tenían su razón de ser, pero otras simplemente solo las hacía. Continué con la creación de collages generando una imagen a partir de los recortes, luego con papel plano re dibujaba la figura total que se obtiene de la mezcla de los distintos recortes dando más detalles a cosas concretas, partes o texturas de la imágenes que conforman el collage.

Experimenté con las imágenes impresas en acetato para generar superposiciones y vi la posibilidad de dar volumen a estas imágenes y decidí realizarlas tridimensionalmente por medio de arcilla. Sin embargo, en alguna parte del proceso no me sentí satisfecha o sentía que de alguna forma era muy ajeno a mí. Algunos de mis referentes en este proceso fueron Raoul Hausmann del movimiento dadaísta, Lee Bull y la artista Julie Mehretu que trabajaban con la superposición de imágenes arquitectónicas y la generación de nuevos ambientes por medio de la superposición y capas.

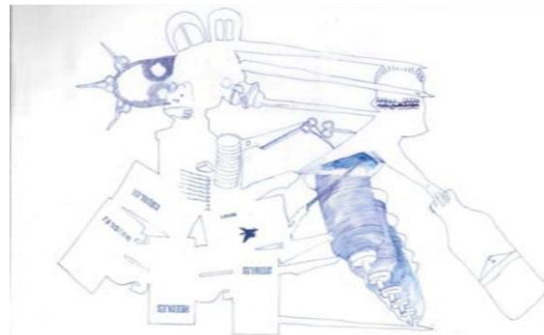




Fig. 13,14,15,16. Carrera, V. (2016). *Proceso artístico A* .[Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Posterior a esta exploración del inconsciente y consciente a través del collage y la tridimensionalidad, decidí trabajar sobre las posturas y expresiones del cuerpo, posturas que tenemos pero que no son cien por ciento conscientes. En inicio opte por la observación tanto de mi persona como de otras personas para ver las posturas que se tiene en el cotidiano.

Decidí usar el video para grabarme durante el día ya sea conduciendo, en clases o en la casa. También grabe a personas realizando ciertas cosas específicas como comer, tomar agua, leer, etc. En este proceso de observar las posturas corporales que tanto la gente como yo tomábamos en el cotidiano, observe que hay muchos movimientos que son peculiares de cada persona, pero también movimientos comunes entre las personas grabadas.

En este punto me interese un poco más por las posturas peculiares que hacen de la persona un individuo particular. Decidí trabajar partiendo desde mi persona ya que consideré que sería más sincero hacer la reflexión desde mi para ir descubriendo estas posturas, movimientos o expresiones, a tener una posición más lejana y ajena con otras personas que a la final no sabría si son naturales o en cierto punto actuadas o modificadas.



Fig. 17,18,19. Carrera, V. (2017). *Frames de video registro A* .[Video]. Video de Valeria Carrera

A partir de los videos y hablando con gente cercana a mí, fui descubriendo varias posturas, movimientos y expresiones que no sabía que realizaba. Entre estas posturas me enfoque en una que me parecía ser una constante a lo largo de mi vida. La transición de una postura erguida a una postura encorvada ha estado presente en mi vida, ya sea por una falta de ejercicio y fortalecimiento muscular que me hace encorvarme, por cansancio, por encorvarme para conversar con amigos, o por el baile que me obligaba a estar erguida, entre otras razones.

A esta transición la tomé como un ciclo infinito que se da en mí, debido a la experiencia que he tenido por tener una estatura mayor al promedio de personas en la sociedad en la que vivo; al ser transiciones instantáneas, me pareció interesante captar de alguna forma esos momentos efímeros en los que se cambia de una postura a otra. Uno de los referentes que trabajaba sobre lo cotidiano de la cultura norteamericana fue George Segal, quien trabaja a partir de moldes directos con ropa, de personas haciendo actividades cotidianas (fig. 20). Otro artista que trabajó desde los moldes directos fue John de Andrea que fue uno de los primero en explorar este campo cuando en la escena artística se enfoca en lo abstracto. Usó esta técnica para buscar el hiperrealismo en su trabajos (fig. 21).



Fig. 20. Segal, G. (1962). *The Bus Driver* .[Instalación]. Recuperado de:
https://www.moma.org/collection/works/81374?date_begin=Pre-1850&date_end=2019&locale=en&page=1&q=segal&with_images=1

Fig. 21. De Andrea, J. (1983). Linda. [Escultura] Recuperado de <https://www.denverpost.com/2015/04/15/linda-the-denver-art-museums-popular-attraction-returns-to-view/>

Decidí trabajar con moldes directos de yeso sobre mi cuerpo a través del fragmento, ya que quería sacar únicamente estas partes donde las posturas cambian drásticamente y capturar este momento. A partir de esto comencé a sacar moldes directos de mi espalda en tres posturas, una erguida, una relajada y otra encorvada; con la asesoría escultórica del profesor Franciné Córdova que con su vasta experiencia profesional acompañó todo este proceso hasta su finalización.

La realización de cada molde implicó un gran esfuerzo para obtenerlo, por un lado, el yeso implicaba un peso significativo sobre mi espalda, que en una posición incómoda debía soportar por alrededor de 40 minutos, hasta que el yeso seque y sin poder respirar bien para que el molde no se cuartee. Por otro lado, la acción de quitar el yeso de mi espalda era dolorosa, el yeso, a pesar de haber usado un aislante para que no se pegue a mi piel, se pegaba, es así como varios de los positivos salieron con vellos de mi espalda. En muchas ocasiones el dolor era tan insoportable que solo quería botarme de lado para que el molde se rompa y salga.



Fig. 22, 23, 24. Carrera, V. (2017-2018). *Registro proceso B* .[Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Después de sacar varios moldes de mi espalda, estómago, cuello y mano, saqué los positivos de los moldes en resina poliéster y fibra de vidrio para darle resistencia. La idea era realizar dos piezas con estos positivos, una esfera llena de partes del cuerpo y la otra una pieza que esté conformada por tres espaldas. Este proceso en sí es de cierta forma rápido pues después de obtener el molde, se espera a que se seque y se podía sacar el positivo al siguiente día, se le da ciertos retoques en los bordes y se lo lava. Por día se puede sacar si se tiene 4 moldes 4 positivos, esta es una de las ventajas de la resina además que al ser un material industrial se le puede dar cualquier coloración que se desee.

Posterior a positivar las 24 piezas pensé cómo realizar la estructura que sostendrá las piezas en una esfera. La estructura se realizó de un diámetro de 178 cm, mi altura, en varilla y platinas para poder sostener las piezas. Algo fundamental para esta pieza era la necesidad de que sea desarmable por su tamaño por lo que todas las varillas se sacaban al igual que las platinas con las que se sostenían las piezas. Por el tiempo no se logró terminar las dos propuestas, pues la de las tres espaldas quedó incompleta sin la base en la que se empotraba y la esfera no quedó completamente concluida pues inicialmente la idea era cubrir toda la esfera con partes del cuerpo, pero no se alcanzó a realizar todas las piezas por lo que se resolvió usar tul para cubrir los espacios vacíos.



Fig. 25, 26, 27, 28. Carrera, V. (2018). *Registro proceso B-I*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

A la partir de esto, se generó en mí la inquietud por la memoria que las personas tenemos, y si esta memoria es únicamente algo visual. En este punto me involucré bastante con la psicología porque hay memorias tanto consciente como inconscientes. Este interés me llevó al término de *memoria corporal*, memoria que es inconsciente y que se presenta a través de nuestro cuerpo por medio de posturas, movimientos, gestos o tics. Aquí decidí hacer un análisis más profundo de mí misma y de estas memorias corporales.

En todo este proceso en algún punto intenté practicar la meditación (buscando un equilibrio entre mente y cuerpo) y retomé el ejercicio pues sentía que tenía que acercarme más al cuerpo de alguna forma, y sacar de mi cabeza la visión del cuerpo sólo como un cuerpo que hace cosas, y verlo más como un cuerpo que siente.

Como resultado de este proceso, sentí que el material se volvió un poco rígido y frío en relación a un cuerpo que tiene experiencias y siente, como que de alguna forma existía una distancia fuerte entre el material empleado y mi interés. De cierta forma sentí que este material industrial no era lo suficientemente cálido para expresar estas experiencias y sensaciones por lo que me cuestioné sobre el uso de la resina en esta obra.

Si relaciono esto con el cuerpo, con sus sensaciones y experiencias se vuelve un poco contradictorio pues el cuerpo es cálido, percedero al igual que las experiencias y las emociones no duran para siempre, están yendo y viniendo. Es por esto que comenzaron a surgir otras interrogantes e inquietudes que dieron paso a otros puntos de vista y acercamientos.

2.2 Fase II: Encarnando memorias

Una de las dudas que estaban presentes era como tratar que las personas tengan presente el cuerpo como algo valioso al igual que la mente. Pensaba de qué manera acercar más al público esta idea o esta reflexión, empecé a pensar cómo hacer que el cuerpo se muestre más sensorial, y surgió la idea de hacer un torso que esté compuesto por palmas, separando esta idea de un cuerpo que solo es manos, piernas y expresiones faciales.

Comencé a esculpir el torso con arcilla basándome en las proporciones de mi cuerpo, algo que se me hacía un poco extraño pues de una forma la investigación parte de mis experiencias y observaciones, pero no había considerado para nada realizar una representación de mi cuerpo de esta forma.

Tal vez en el trabajo de las espaldas con molde directo no se me hacía tan extraño porque a la final es como una piel el resultado que se tiene y no es algo concreto. En cambio, modelando *mi cuerpo* en algo tangible y maleable que es un material como la arcilla, de alguna u otra forma me dejaba una sensación extraña. Sin embargo, lo que me interesaba era hablar sobre un cuerpo que tiene experiencias y que siente.



Fig. 29. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

El proceso de modelar es completamente opuesto a lo que implica sacar un molde directo, el modelado implica una serie de procesos que poco a poco van dando la forma de lo que quieras modelar. A medida que la pieza iba cobrando forma, en base a fotos que tomé de mi cuerpo desde diversos ángulos y palpando partes que no comprendía bien de mi anatomía, como pequeñas

hendiduras o salientes sutiles que tiene el cuerpo humano, poco a poco iban saliendo ciertas observaciones que a simple vista no se ven o no estás tan cociente.



Fig. 30, 31, 32, 33. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-I* .[Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Por un lado, cada uno se ve a sí mismo de una forma que no necesariamente es como te ves en realidad o como te ven otros y en este proceso pude ver cosas que no veía antes. Por otro lado, más anatómico, descubrí ciertas partes del cuerpo que no sabía que se veían o que eran así. Al momento de materializar la imagen a través de la arcilla se materializaron formas de ver que no era muy consciente para mí. Me parecía increíble como el cuerpo dice muchas cosas a través de cosas sutiles, si te fijas detenidamente en el cuerpo puedes ver si alguien es diestro o es zurdo o donde tiene más fuerza porque un lado siempre está ligeramente más desarrollado que otro; o en mi caso, sabía que el ser humano no es completamente simétrico que siempre hay un pie más grande que otro, que los brazos o las piernas a veces son más largos de lo que deberían pero en mi caso el ombligo lo tengo marcadamente movido hacia el lado derecho.

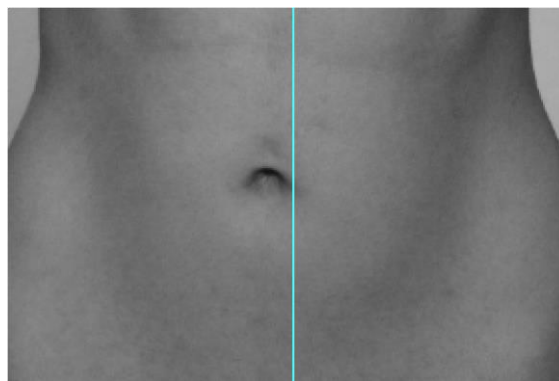


Fig. 34. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-II* .[Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Durante este proceso me ponía a pensar en este cuerpo, como un cuerpo que tiene una historia, que en este caso era su proceso de creación inicialmente. De alguna manera le veía como un cuerpo vivo que está viviendo este proceso. Una de las decisiones que tome era que el cuerpo

iba a ser una escala más grande que mi escala normal, una de las razones fue que es así como siento que la gente me ve como alguien súper alta que les toca alzar a ver. La altura ha sido, de alguna forma, un problema a lo largo de mi vida desde que era niña.

En esta sociedad ecuatoriana en general la gente no es alta y bueno un hombre puede ser alto, pero ver a una mujer alta es como raro y la gente te queda viendo, sientes miradas sobre ti y en el bus escuchas a las personas mayores decir “ya viste... mírale a la guagua”. Por esta razón se decidió hacerle a la pieza un treinta por ciento más grande, con la intención de hacer ver a la pieza “tan grande” como me ven, de cierta forma se idealiza a la pieza por ser más grande que la escala natural, en consecuencia, le da una presencia más imponente a la pieza.

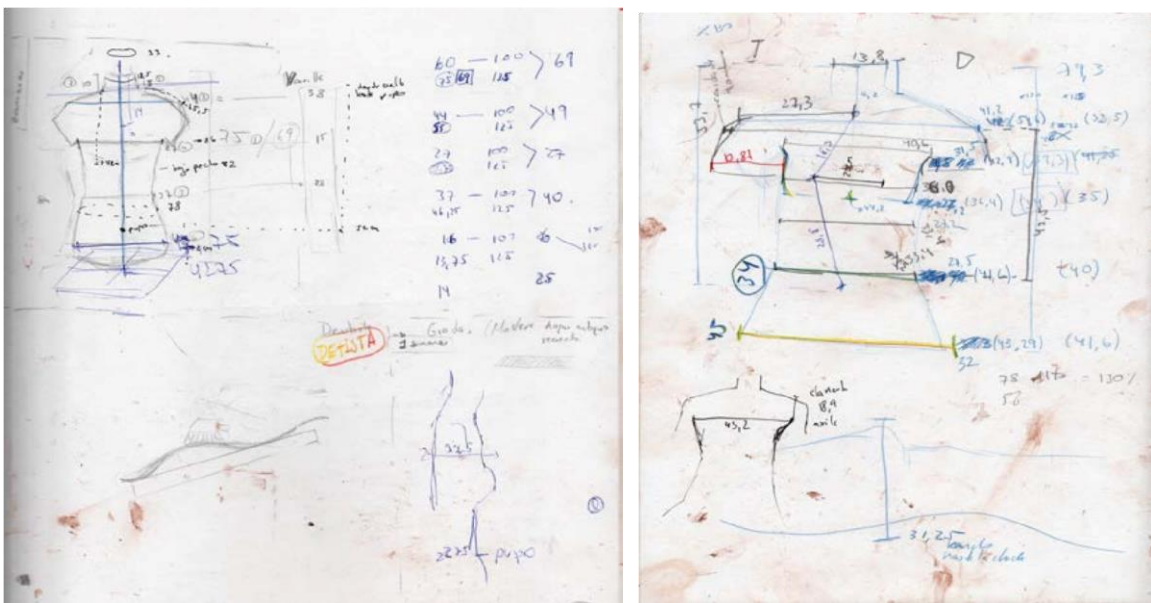


Fig. 35, 36. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-III*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Es extraño lo que puedes creer que es obvio, en cualquier aprendizaje siempre al inicio es un poco complicado hasta que lo entiendes. Muchas veces nos olvidamos de ese proceso, el proceso que nos tomó llegar a tener o aprender algo y me pasó algo similar con esta pieza. Inicié soldando una estructura metálica que te permite sostener la pieza, y poco a poco se va poniendo arcilla para que la pieza vaya tomando forma, se hace un cálculo aproximado de la cantidad de arcilla que va a entrar en la pieza, pero en el camino te das cuenta de que va a ser necesario más de lo que esperabas. Se sigue poniendo arcilla hasta que la figura ya no te pide más, comienzas con las proporciones en base a la foto, mides partes, distancias para comprobar que la pieza está proporcionada.

Teniendo la forma general definida con proporciones, se empieza a dar detalles a grosso modo, luego se empieza a detallar más minuciosamente. Se va trabajando por un lado, por el otro, por la espalda, por la cadera, el pecho, regresar a la espalda, parece que no se avanza y que está

igual que al inicio. No hay como olvidarse de humedecer la pieza periódicamente y cubrirla cuando no se trabaja para que no se cuartee. Se sigue trabajando y parece que está lista una zona y se pasa a otra, pero cuando se regresa a ver no es así y continúa trabajando. Nunca falta el buen moño que aparece en la pieza por la humedad de la arcilla y hay que limpiar y seguir trabajando.



Fig. 37,38,39,40. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-IV*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Después de tener resuelto el torso que iba desde el cuello hasta el abdomen bajo inicialmente, decidí dejarle el inicio del mentón para alejarle un poco de la escultura tradicional griega, ya que también había decidido dejarle sin brazos y piernas para desligar un poco la idea de que cuerpo solo es brazos, piernas y un rostro que se expresa. Decidí agregar algo que por un lado me representa como alguien que no usa vestidos ni faldas, porque considero que los pantalones son más cómodos, y decidí agregar este detalle del pantalón, que por otro lado trae a

la pieza a la contemporaneidad. Mi interés nunca fue mostrar una pieza como escultura típica que no puedes tocar y solo se le observa, entonces buscaba la manera de alejarla de alguna forma de la escultura griega tradicional.

Cuando se considera que esta lista la pieza te topas con el hecho de que de tanto que la has trabajado se ha generado una desproporción, porque de tanto verle a la pieza ya no la ves. Se corrigen las fallas, se le da los últimos detalles y se observa el cuerpo de forma general. Le ves con recelo porque sientes que algo falta pero tal vez no y parece que ya está listo.



Fig. 41,42,43. Carrera, V. (2018).*Registro proceso C-V*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Cada textura que se formó y que se le dio, cada huella, cada rasguño sin intención, todo está en la pieza. Uno se olvida de todo esto y solo recuerda que si fue un largo trabajo al que le dedicaste mucho esfuerzo pero ya estaba la pieza. Con el registro fotográfico me di cuenta de estos cambios que pasan en un proceso, fui consciente del proceso en sí. Esto me hizo considerar que esta materialidad que tuviese la pieza final no podía ser ajena a estos procesos y transformaciones, a esta historia. Necesitaba que la pieza no termine positivándose en algo frío, y alejado de todo esto.

Mi idea era hacer palmas en todo el torso, pero después de tener la figura definida esta idea se desvaneció, y pensé que al ser este un cuerpo con una historia tenía que tener algo más cercano. Retomé la experiencia y la memoria corporal y decidí que representaría mis memorias corporales. Consideré en hacer una serie de cuerpos que representan ocho memorias corporales, y para esto era necesario que sean varias experiencias, pero de un mismo cuerpo. Decidí hacer ocho porque por un lado el ocho representa la unión entre el cielo y la tierra, que para mí es lo que le permite al cuerpo del ser humano una relación entre lo exterior y lo interior, adicionalmente quería que las piezas después de positivarse puedan seguir con su historia, que sean en sí experiencia de todo esto, por lo que elegí la arcilla misma para positivarse.

Para poder positivarse en arcilla la pieza necesitaba usar yeso cerámico porque, a diferencia del yeso normal, me permitiría que la humedad de la arcilla sea absorbida y se endurezca tomando la forma de la pieza fielmente. Debido a que la pieza tiene una altura de noventa centímetros, se decidió dividir el molde en 4 partes, dos al frente y dos atrás, para que al momento de desmoldar se conserve de mejor manera la pieza, ya que siempre hay partes donde el molde retiene la figura y se atrofia.



Fig. 44,45. Carrera, V. (2018).*Registro proceso C-VI*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera



Fig. 46,47. Carrera, V. (2018).*Frames registro proceso C*. [Video]. Video de Valeria Carrera

Se cambio de la técnica de barbotina, utilizada para cerámica, a la técnica por impresión, por razones físicas, por el tamaño del molde era muy complicado mantener juntas a las cuatro piezas que conformaban el molde, y hacerle girar de una posición horizontal a una vertical y que soporte el peso hasta que el yeso cerámico del molde absorba la humedad de la barbotina. El método de impresión consiste, como lo dice su nombre, en hacer planchas de arcilla y usar presión contra el molde para que tome los detalles. Eso se hace en cada molde y se los une usando una estructura de la misma arcilla para que soporte y unifique las cuatro piezas que conforman el molde.

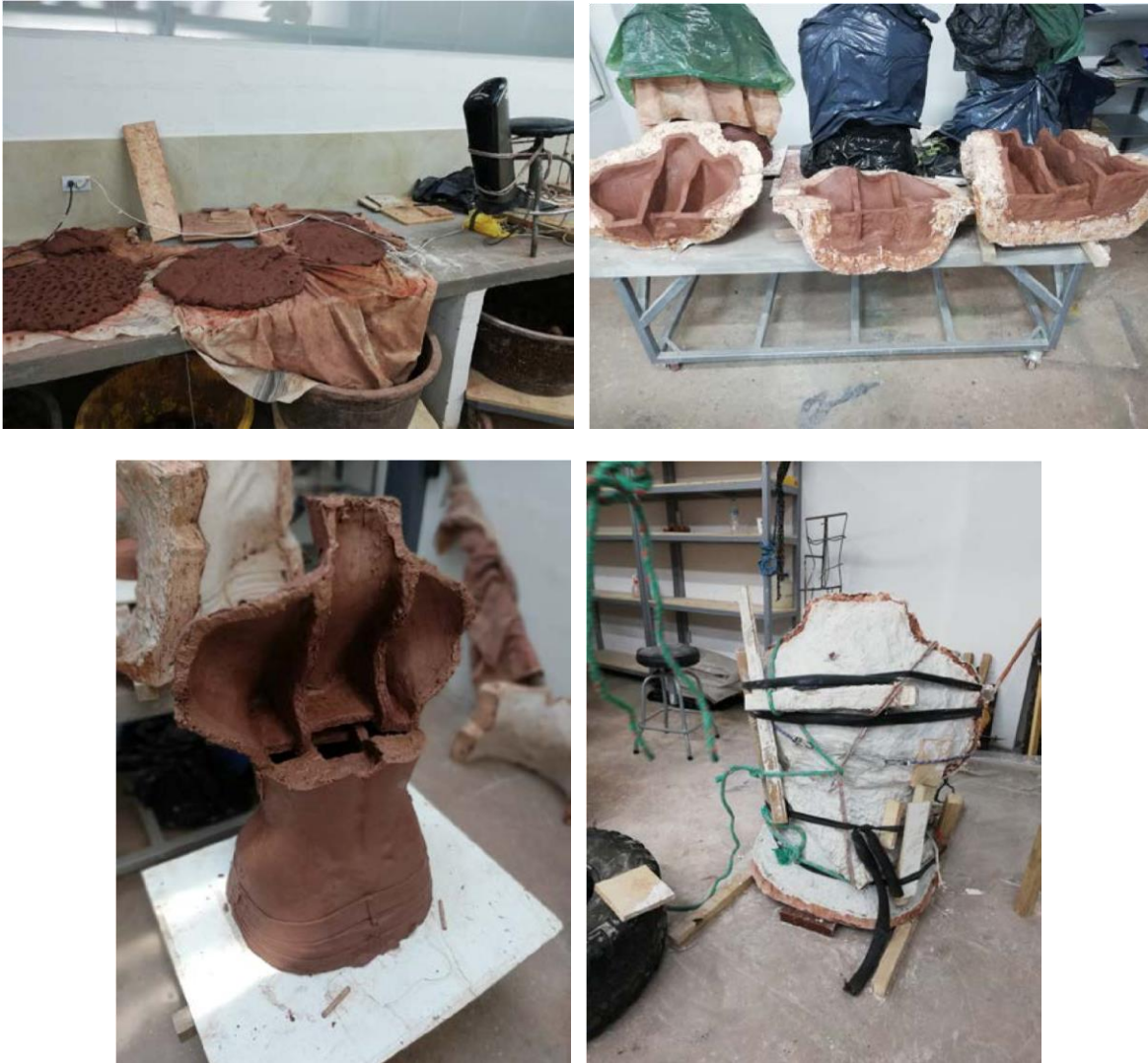


Fig. 48,49,50,51. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-VII*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Paralelo a positar las 8 piezas fui haciendo una reflexión sobre las memorias corporales que poseo, ubicándolos en mi cuerpo por sensaciones o experiencias. Para seleccionar las memorias corporales realice tanto una retrospectión como una introspección de estas

experiencias que han dejado memorias en mi cuerpo, de alguna forma fue encontrar de dónde vienen, y volver a vivirlas, sentirlas y ser consciente de que están ahí y que son parte de mí.

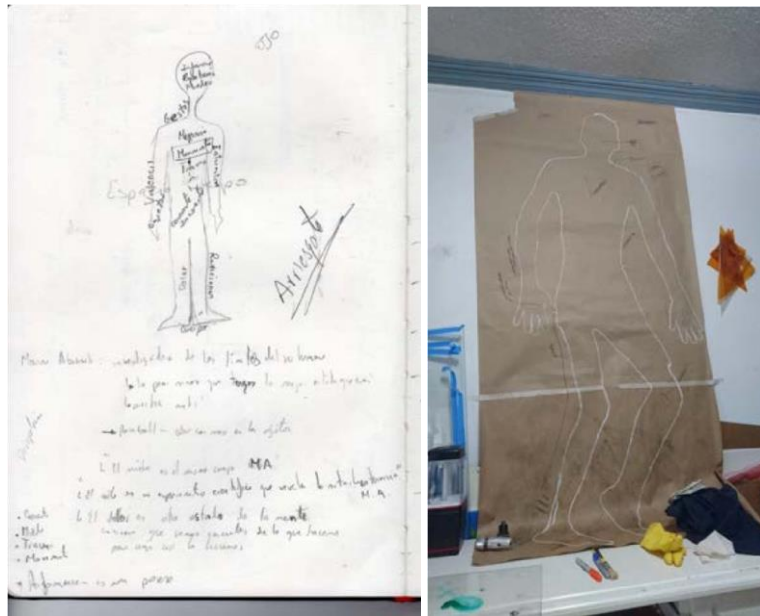


Fig. 52,53. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-VIII* .[Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

En parte fue un proceso un poco nostálgico, porque hay tanto buenos como malos recuerdos de experiencias que tuve en el pasado, que se conectan a personas y espacios en los que viví eso. Por otro lado, fue un proceso que me ayudó un poco a ver desde otro punto aquellas memorias y sensaciones de experiencias malas, que al final son molestas y que te punzan cada vez que se reencarna en tu cuerpo. Este proceso me permitió ponerles frente a mí y mirarles con menos importancia, sacarles de mi ser consciente de que existen y están ahí, y simplemente seguir.

Seleccioné las ocho memorias corporales en una parte porque consideraba han sido memorias que me representan o me han marcado como persona, y otras porque sentía que tenían que estar y de alguna manera les daba más peso que otras que no terminaron entre las ocho seleccionadas. Seleccioné algunas memorias que particularmente se relacionaban con mi infancia, como jugar con mi hermano menor que era un buen recuerdo porque fue en esa época que logre tener una relación más cercana a él, y es por eso que tengo una mejor relación que la que tengo con mi hermano mayor.

Otra experiencia es el recuerdo de la sensación cuando mi madre me peinaba todos los días para ir a la escuela, me peinaba y peinaba y yo detestaba eso porque me tensaba tanto el cabello como para que no me despeine en toda la semana. Al crecer apenas pude, decidí que me quería cortar el cabello, y me lo corte tan corto que ya no era necesario peinarme. Para mi mamá es desestresante cepillarse el cabello en las noches, pero para mí solo de pensar que me quiere pasar el cepillo por la cabeza me tensiona.

También seleccioné memorias que han estado y están constantemente activándose en mí desde la infancia hasta este momento como la corrección de mi postura. Desde pequeña mi abuela me decía que tengo que caminar erguida como las miss universo (me parecía ridículo tal vez por eso nunca se me metió en la cabeza y siempre me volvía a encorvar), mi mamá me corregía también, y luego al entrar en una academia de baile también me corregía mi postura. Esta última etapa en el baile de verdad se grabó en mi subconsciente la corrección de mi postura y ahora aunque ya no bailo siempre estoy inconscientemente corrigiendo mi postura, cambiando entre estar recta y encorvada.

La última memoria de esta sección nace también en mi infancia, pero se activa con frecuencia cuando estoy con mi papá, ya que a él le encantaba hacernos cosquillas hasta que llores y te falte el aire, como quien dice hasta que no puedes más de la risa y estas por hacerte pipi. Era algo tan frecuente que generó en mí una reacción inmediata de proteger los costados de mi cuerpo si él se me acerca. Esto no solo me pasa a mí sino también a mis hermanos e incluso a uno de mis primos. Ahora él se acerca y yo “salto sin razón”.

Las otras cuatro memorias que seleccioné fueron de los últimos años, y me basé en su selección porque han sido experiencias fuertes que me han hecho preguntarme qué me pasó, y otras han sido fuertes golpes que me han generado algún miedo o duda que anteriormente no existían en mí, y las explicaré cronológicamente desde la más antigua a la más reciente.

La primera es sobre un dolor muy intenso que tuve jugando quidditch en Estados Unidos. Me pisaron la rodilla, en la parte del menisco, con zapatos de pupos, y sentí un dolor que más que dolor era una quemazón intensa, como cuando te golpeas en el nervio del codo y te duele de una forma extraña y el dolor se irradia por todo el brazo, este intenso dolor no me dejaba caminar y se extendía por toda la pierna y no sabía si frotar, presionar o ponerme hielo. Fue tan fuerte la pisada que me quedo la marca de los pupos en la rodilla por un mes, pasó de ser unas rayas concentradas a ser una mancha como morados verdes y amarillos derramada en toda la rodilla. De eso me quedé con un menisco fisurado y una sensación de dolor al ver zapatos de pupos.

La segunda surgió por una mala decisión que tuve, ante una experiencia de ira que no había tenido antes. Estaba tan enojada, por la mentira de una persona, pero tan enojada que no sabía qué hacer, sentía que me iban a salir lágrimas de las iras pero tenía una clase en unos minutos y no quería llorar, así que decidí, estúpidamente, pegarle a una pared. Jamás en la vida había tenido una reacción así o sentido tanta ira, sin embargo, esta estúpida decisión me dejó secuelas en el brazo derecho. Ahora cada vez que me tensiono demasiado o me estreso por alguna cosa mi brazo derecho se tensiona desde el omóplato hasta la punta de mis dedos. Es una sensación como cuando dejas un brazo mucho tiempo sin mover y se te amortigua, necesitas moverle, abrir y cerrar la mano o estirar el brazo para que se te pase, esa misma sensación que sientes pero con una tensión pero mucho más fuerte, y con un ligero temblor que me obliga a tratar de mover el brazo para que se vaya.

La tercera experiencia se remite a una sensación que tuve en mi infancia. Cuando era pequeña vivía en una casa con jardín, y en el jardín había un columpio, una ocasión mi mamá me pidió que salga a recoger una escoba en el jardín, mi prima me acompañó pero solo encontramos el palo de la escoba, y antes de entrar a la casa mi prima me reto a saltar lo más lejos posible del columpio en movimiento así que me subí al columpio sosteniendo el palo de escoba, y entre viada y viada para saltar el palo de escoba se quedó atrancado en el césped y en pocos segundos también en mi pecho. Esa sensación de quedarte sin aire, de tener una presión fuerte que te oprime, que es como un vacío y que no sabes si hacerte más presión o frotar se quedó grabada en mí. Y esta misma sensación fue la que tuve cuando descubrí, por una mala experiencia reciente, lo que es de cierta forma un ataque de desesperación o ansiedad. En esos momentos lo único que me ayudó fue abrazar mi mochila y tratar de respirar regularmente.

La última tiene que ver con una caída que me dejó con miedo de jugar futbol. Estaba jugando fútbol y dos chicas decidieron tratar de quitarme el balón, solo que una vino por un costado y otra por atrás, a la cual no vi venir, y pues me corcharon el paso y me botaron al piso, lamentablemente por la posición en la que yo estaba respecto a las dos chicas no pude poner las manos. La verdad lo que más recuerdo es mi diente rebotando en el piso, luego que me dolía la cabeza y la cara, luego sangre y falta de aire. Creo que lo peor de todo es que el árbitro no cobró falta, pero aun así ganamos, aunque tenía medio diente en mi mano y medio diente en mi boca. Ahora entro a jugar futbol diciéndome ‘no va a pasar nada’ pero al momento de enfrentarme a alguna jugadora mi cuerpo se resiste a quitar el balón y duda de hacerlo.

Cada una de las ocho memorias están relacionadas con experiencias y sensaciones por lo que decidí que las representaría en las piezas a través de acciones.



Fig. 54. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-IX*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

En el proceso de positivizar las ocho piezas, decidí que la pieza original debía estar presente en la exposición y que solo iba a positivizar siete para que la original sea la octava. Esto se debió a que en este proceso la original es una pieza fundamental, es la pieza que pasó por todo desde el inicio hasta que se sacó un molde para que las otras siete piezas existan, por eso tenía que ser parte de la serie.



Fig. 55,56. Carrera, V. (2018). *Registro proceso C-X*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

A las acciones seleccionadas, aparte de pensar en base a qué memorias corporales, el lugar aproximado en el cuerpo en que estarían y con qué las haría, no les dediqué más tiempo hasta el momento en el que me encontré frente a cada pieza. Pensé que era importante darles esa parte de incertidumbre, de algo que solo pasará en ese momento, y no tratar de controlar tanto lo que sucedería. Motivo por el cual también en algunas piezas me tocó corregir las acciones y tomarle\as como un borrador, y por tanto me tocó realizar otras. Uno de los miedos que tenía en esta parte era que quién la mire se confunda o piense primeramente que era una exposición sobre violencia contra la mujer, porque esa no era la idea en ningún momento.

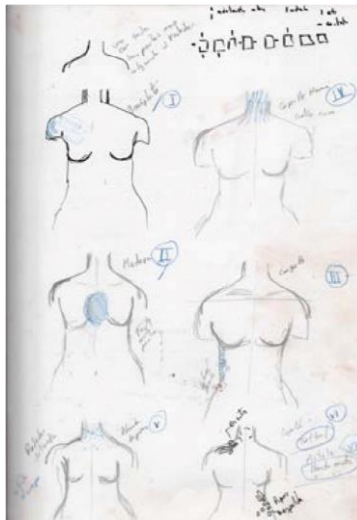


Fig. 57. Carrera, V. (2018). *Bitácora*. [Imagen]. Imagen de Valeria Carrera

Algo importante de mencionar es la decisión de no corregir todos los “errores” que usualmente se dan en el proceso. Siempre hay partes que corregir para que la figura quede pulcra, pero me parecía importante dejar en su mayoría estos “errores” porque son parte del proceso de cada una de las figuras.



Fig. 58,59,60,61,62,63,64,65. Carrera, V. (2018).*Registro proceso C-XI*. [Fotografía]. Fotografía de Valeria Carrera

Todo este trabajo realice dentro del taller de escultura en la Universidad Católica. Durante el feriado de navidad ocurrió un accidente con una pieza, estaba partida en dos horizontalmente, y entre las opciones que existían estaba o no exponer la pieza, o rehacerla o dejarla como estaba, entonces se tomó la decisión de reconstruir un poco, hasta una altura en la que el espectador pueda verla. Este incidente fue parte del proceso de esta pieza, sucedió y se aprovechó el hecho.

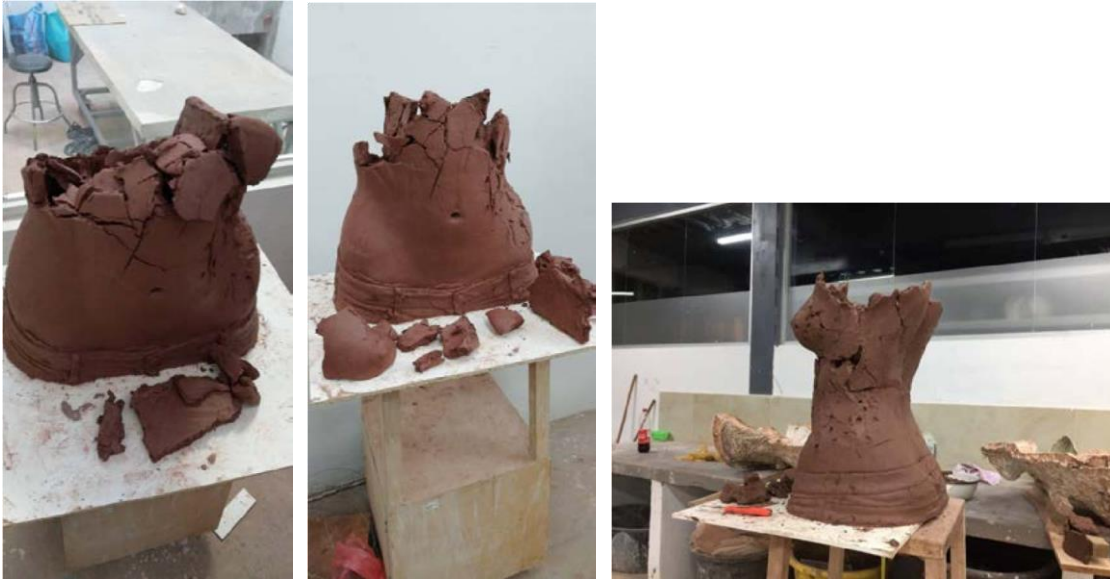


Fig. 66,67,68. Carrera, . (2019). *Registro proceso C-XII* .[Fotografía]. Fotografía de *Valeria Carrera*

Más que la representación de estas memorias en sí, la experiencia tiene un valor mucho más fuerte. La perdurabilidad de estas piezas es temporal pero la experiencia que tuve durante el proceso es lo más valioso.

PARTE III

Resultados y exposición “Mi cuerpo recuerda”

3.1 Proyecto escultórico

A continuación se muestra como finalmente se presentaron las ocho esculturas. A cada una le acompaño una frase que relacionaba la memoria corporal con la experiencia en la que se basó. El orden en que se presentan es el mismo que se utilizó para la disposición de las piezas en la sala de exposición, de derecha a izquierda, en concordancia con las decisiones tomadas durante el montaje.



Mi hermano juega conmigo

Fig. 69-70. Zumarraga, S. (2019).Pieza A .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



Prefiero estar despeinada

Fig. 71-72. Zumarraga, S. (2019).*Pieza B* .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



Poner las manos primero

Fig. 73 74. Zumarraga, S. (2019).*Pieza C* .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



Abrazo mi mochila

Fig. 75-76. Zumarraga, S. (2019).Pieza D .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



Hombros atrás, mentón arriba

Fig. 77 78. Zumarraga, S. (2019).Pieza E .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



No quiero el peso sobre mis hombros



¡Cómo arde!

Fig. 79-80. Zumarraga, S. (2019).Pieza F y G.[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*



Papá me hace cosquillas



Fig. 81 82. Zumarraga, S. (2019).Pieza H .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*

3.2 Diseño de exposición y montaje



Fig. 83. Zumarraga, S. (2019). *Registro Exposición* .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*

Una de las decisiones fundamentales que se tomaron para la exposición fue el tamaño y acabado de los pedestales. Por un lado, quería mantener este respeto por la escultura en el pedestal tradicional pero no por la pieza en sí, sino por la experiencia que tuvo la pieza. Por lo que se decidió realizar un pedestal de galería, un rectángulo blanco por completo. La altura del pedestal se basó en donde llegaría la vista del espectador, queriendo que esta esté antes del pecho aproximadamente, por ello se hizo de un metro veinte. No se le realizó más bajo porque visualmente perdía fuerza, pero de alguna forma esto le dio un aire de idealización a la pieza.

Los pedestales de las piezas se diseñaron en base a dos cosas, el primero estéticamente, para que el pedestal se vea como un rectángulo blanco completamente y el segundo en funcionalidad, algo fundamental para que la esculturas puedan ser trasladadas al espacio de exposición. Sin esta funcionalidad que se les dio el traslado de las piezas al espacio expositivo hubiese sido mucho más complicado de lograr.



Fig. 84,85,86. Carrera, V. (2019). *Registro montaje* .[Fotografía]. Fotografía de *Valeria Carrera*

Con respecto al diseño expositivo, la distribución de las piezas en el espacio tenía que tener un movimiento; como hablaba de un cuerpo que experimenta su entorno, parecía importante no mantener una linealidad tajante al momento de colocar las piezas. Debido a que en el espacio existía una columna y paredes curvas, se decidió jugar con estas curvas a favor. Se

resolvió que las piezas generen una semi luna en contraposición a la pared curva y otra más alrededor de la columna en el espacio.

En un inicio se pensó que iba a ser necesario agregar otras obras en el espacio, pero con las esculturas en la sala se descartó esa posibilidad.

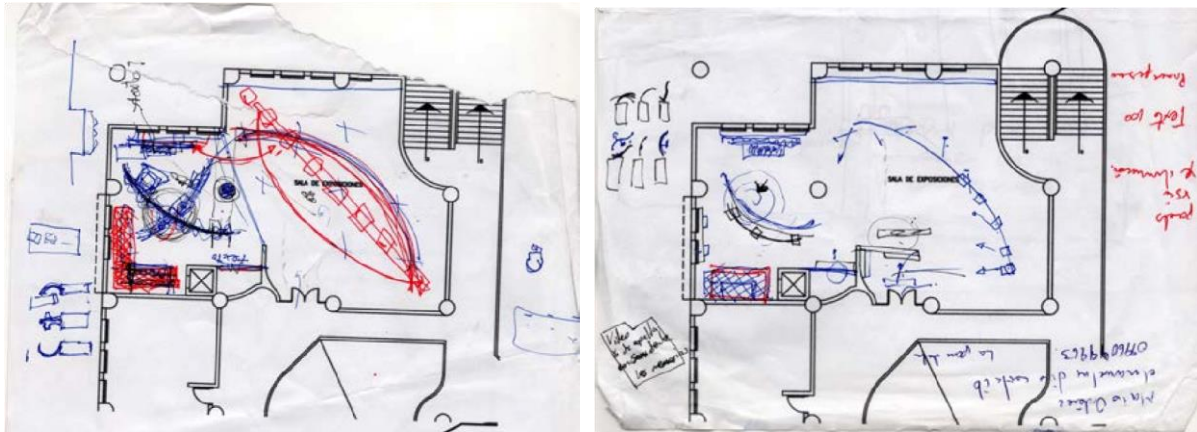


Fig. 87,88. Carrera, V. (2018). *Diseño expositivo*. [Imagen]. Imagen de Valeria Carrera

Se dejó un espacio entre escultura y escultura de aproximadamente un metro ochenta y cinco, para permitir que los espectadores puedan recorrer la pieza por todos lados y moverse completamente alrededor de las piezas acercándose y alejándose. La disposición de cada pieza tampoco fue lineal, de manera antihorario, de inicio al final, cada pieza miraba hacia una dirección distinta.

Además, se decidió colocar una frase para acercar al espectador a la experiencia de cada pieza. Cada frase se seleccionó en base a una sensación o suceso que tenga una fuerte relación con la experiencia. Inicialmente se pensó en realizar la frase impresa sobre Sintra y colocarla en la cara frontal del pedestal en la parte superior, pero finalmente se decidió realizar mediante escritura a mano con lápiz en la misma ubicación anterior, lo que le daba un toque más íntimo.



Fig. 89,90. Zumarraga, S. (2019). *Registro Exposición I* .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*

El orden de las piezas se eligió de acuerdo con la intensidad de cada memoria corporal representada, se intercaló memorias suaves con memorias más fuertes y memorias medianas dejando la memoria que era visualmente más diferente entre el final y el medio como punto clímax. La iluminación se decidió hacerla focal entre una y dos luces iluminando cada pieza para que el resto de la sala quede en penumbra y de esta manera centrar la atención en las piezas invitando a que el espectador se acerque a ver.

En cuanto al diseño gráfico de la exposición se seleccionó para la imagen un detalle de una de las piezas, de manera que de una forma indirecta muestre parte de ella, en este caso las texturas del material con el que se trabajó. La tipografía seleccionada para el título y los textos fue una similar a la escritura imprenta.



Fig. 91,92. Carrera, V. (2019). *Imagen exposición* .[Imagen]. Diseño de *Valeria Carrera*

Como parte de la exposición, consideré importante realizar algo que las personas puedan llevarse después de recorrer la exposición, por lo que se realizó postales en las que había la imagen de bocetos de los torsos que se realizó en el proceso, con las frases que cada pieza tenía escrita con la letra manuscrita de la autora. En el lado posterior estaba el texto de sala de la obra, y en una línea final el agradecimiento a quienes aportaron para la realización de esta investigación.

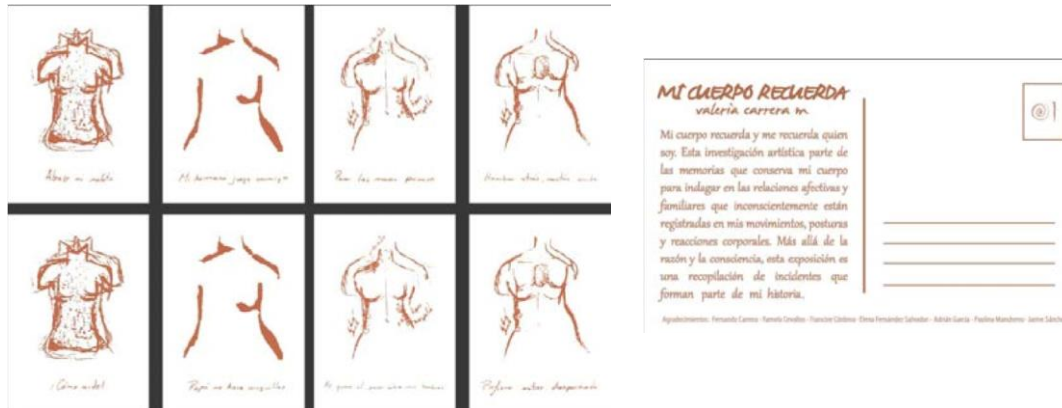


Fig. 93,94. Carrera, V. (2019). Imagen exposición II .[Imagen]. Diseño de Valeria Carrera

La exposición se realizó en la Sala B del Centro Cultura de la PUCE el día 8 de enero, y permaneció abierta hasta el día 15 de enero, habiendo expuesto 4 días más de lo inicialmente previsto, días durante los cual se realizaron visitas guiadas. Para la difusión del evento se elaboró un afiche que se colocó en la entrada del Centro Cultural, se hicieron invitaciones impresas y se preparó material digital para difundir la exposición por facebook y redes sociales.



Fig. 95. Carrera, V. (2019). Imagen exposición III .[Imagen]. Diseño de Valeria Carrera

3.3 “Mi cuerpo recuerda”: reflexiones

El montaje de la instalación proponía al espectador dos recorridos para observar las piezas, ya que al entrar en la sala encontraban un texto corto descriptivo que daba paso a la exposición, se podía iniciar el recorrido de las piezas por el lado derecho de la sala o por el lado izquierdo, sin embargo se planteó como inicio el lado derecho. La disposición de las piezas permitió al espectador poder alejarse, acercarse a cada pieza, recorrerla alrededor y tener una vista de forma global generando una circulación dinámica.



Fig. 96. Zumarraga, S. (2019). *Registro Exposición II* .[Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*

Por un lado, parecía interesante la posibilidad de que las personas toquen las piezas, y gracias al material con que fueron elaboradas se despertó un interés y necesidad por tocarlas y verlas de cerca, y se encontraron ante la duda de hacerlo o no hacerlo, siendo muy interesante el haber generado esta tensión en el espectador entre tocar y no tocar. Aquellas personas que las tocaron pasaron a una segunda reflexión donde se cuestionaban ¿Cómo se mantiene en ese estado fresco? ¿Qué le sostiene por dentro? ¿Cómo fue hecha?



Fig. 97,98. Carrera, V. (2019). *Registro exposición III* .[Fotografía]. Fotografía de *Valeria Carrera*

También se generó un movimiento entre pieza y pieza, por un lado las personas se movían alrededor de la pieza buscando la intervención o intervenciones, mirando de arriba abajo,

moviéndose de un lado a otro, lo cual nos hace considerar que si la disposición de las piezas hubiese tenido menos aire entre cada pieza el recorrido y acercamiento del espectador hubiese sido diferente.

Otra de las cosas interesantes fue que la gente se cuestionaba sobre su memoria y su cuerpo, relacionando a las acciones que cada pieza representaba con su propio cuerpo, generando sensaciones propias y trayendo a su memoria sus propios recuerdos, para finalmente sacar sus propias conclusiones.

Así también fue interesante ver cómo las personas reaccionan ante la altura de las piezas, porque las obligaba a verlas de una manera inusual, por lo que cada persona tuvo su propia experiencia en este tema, unos podían ver más que otros o desde un ángulo distinto al de otros, debido a su propia altura.



Fig. 99. Zumarraga, S. (2019). *Registro Exposición IV*. [Fotografía]. Fotografía de *Sofía Zumarraga*

Se pudo evidenciar que dependiendo de cada persona, debido a sus intereses y experiencias, veían a diferentes tiempos las acciones en las piezas, por ejemplo una de las piezas tenía una mordida en el mentón, en su mayoría la gente no lograba ver o se demoraba en encontrarla, pero hubieron algunas personas que lo que primero que vieron fue eso, personas que se cayeron y la frase “*poner las manos primero*” les remitió a esa parte específica de la escultura, o personas cuya profesión de dentistas les hizo ver en primer lugar la mordida.

Algo valioso del arte es que cada persona tiene su forma de percibir y recibir lo que ve, teniendo una experiencia que genera sus conclusiones y posibilidades previo a cualquier explicación o pregunta. En este aspecto considero que se activó una relación entre memoria y materialidad dentro del recorrido que tuvo cada persona en torno a las piezas.

Fue significativo en este proceso que cada día, tanto en la mañana como en la noche, era necesario cuidarles a las esculturas, había que humedecerlas y taparles para que se mantengan húmedas, incluso les crecieron plantas a tres de ellas. Es interesante que a pesar que las piezas tiene una condición efímera, por alguna razón se trataba de conservarlas con “vida”.

Por medio de la exposición en el Centro Cultural se presentó la oportunidad de exponer las piezas a inicios de febrero en la inauguración de una pequeña galería en la Floresta. El espacio es mucho más pequeño que la sala B del Centro Cultural así que considero que será interesante ver cómo la dinámica de las piezas cambia con los espectadores dentro de un espacio más reducido.



Fig. 100. Carrera, V. (2019). *Sala galería* .[Fotografía]. Fotografía de *Valeria Carrera*

Reflexiones finales

El cuerpo a través de las experiencias nos permite generar conocimiento que es procesado por nuestra mente, la mente genera memorias que nos permiten relacionarnos cada vez más en el entorno por medio del cuerpo. Es un ciclo infinito donde la mente y el cuerpo no pueden existir sin el otro. Las experiencias que alberga nuestro cuerpo a diario son infinitas, cada ser humano se enfrenta a un montón de sensaciones en cada experiencia que no siempre se puede explicar con las palabras.

El arte es un medio que le permite al ser humano expresar un sin número de ideas, sensaciones, y experiencias. El hacer dentro del arte es una experiencia en sí misma que permite al ser humano materializar lo que está en su mente, pero también es una forma de conocimiento que se genera por medio de la experiencia en el hacer.

Por una parte, todo este proceso es netamente experiencial desde sus inicios hasta su final. Esta suma de experiencias han dado paso a una serie de conocimientos durante todo el proceso, es fascinante como el arte puede permitir a través de la experiencia generar un conocimiento. Por sí mismo el arte implica una experiencia en varios aspectos, pero a través de este proceso puede verse la potencialidad que tiene el arte para abordar la experiencia desde la experiencia.

Otro aspecto valioso del arte es que cada persona tiene su forma de percibir y recibir lo que ve, teniendo una experiencia que genera sus conclusiones y posibilidades previo a cualquier explicación o pregunta. En este aspecto se activó una relación entre memoria y materialidad dentro del recorrido que tuvo cada persona en torno a las piezas.

Por otro lado, la memoria y la materialidad están en constante conexión y tensión, permanentemente estamos materializando memorias en nuestras vidas aunque no seamos conscientes, y constantemente estamos volviendo materialidad en memoria. Es como la mente y el cuerpo, lo inconsciente y lo consciente, siempre están presentes de una u otra forma y el uno no existe sin el otro.

Desde el punto de vista expositivo la acertada disposición de las piezas en pedestales de galería y el distanciamiento entre pieza y pieza dio paso a que se genere una tensión entre la pieza y el espectador. Por una parte, la materialidad de la pieza al estar en un estado crudo invitaba a ser tocada, pero por otra parte el pedestal sobre el que estaba dispuesta la escultura implicaba un alto indirecto hacia el espectador.

Debido a esto fue interesante observar que el espectador se vio frente a la duda entre tocar y no tocar la pieza. Por una parte, la mente nos dictamina que está bien y que está mal, pero muchas veces nuestro cuerpo necesita algo que de alguna forma contradice este dictamen de la mente, de la misma manera la materialidad de las piezas llamaba al espectador a tocar la obra,

pero el pedestal tan pulcro sobre la que se las expone de alguna forma reprime esta necesidad de tocarlas.

El material en este proceso jugó un rol sumamente importante con respecto a la experiencia en sí, el hecho de haber utilizado la arcilla cruda, como estado final de la pieza, permitió que de alguna forma la experiencia tenga un peso mayor a la representación, pues el hecho de que la arcilla tenga el carácter de ser maleable dio la oportunidad de que las piezas en sí se carguen de toda una historia que representó el proceso de elaboración de cada una.

Esta investigación abrió una serie de inquietudes sobre lo efímero, la materialidad y la relación de la obra con el espectador. Lo efímero es un campo para ser explorado no sólo por su calidad de poca duración en el tiempo, sino por su relación dentro de un espacio de arte que tiende a preservar las obras.

También el aspecto de la materialidad abrió un interés por la necesidad que puede generar en el espectador que la pieza sea tocada. En qué punto es necesario permitir al espectador, ya sea de manera verbal o escrita, a tocar la obra o en qué punto se puede llegar a incentivar fuertemente al espectador, simplemente por la materialidad y disposición de la obra, a que sin permiso verbal o escrito puede tocar la obra.

El cuerpo y el inconsciente son un campo complejo y basto para ser explorados, es ilusorio creer que con esta investigación artística se obtuvieron más respuestas que preguntas, sin embargo, dio una serie de herramientas y experiencias que han dado paso a nuevos intereses.

A futuro sería por ejemplo interesante poder jugar con la reproductibilidad efímera de esta obra y verla dialogar en distintos ámbitos, también podría dejarla completar el ciclo de vida que debe cumplir al estar cruda hasta hacerse polvo generando diferentes vistas al espectador en las distintas etapas de este ciclo de vida en el que se muestre las piezas y finalmente reutilizar estos restos para generar otra serie. Por otro lado se podría aprovechar más este carácter sensorial que tiene la arcilla y generar un diálogo entre el público y su experiencia con las piezas.

Así también para una nueva muestra se podría determinar un periodo en el tiempo para darles fin a estas esculturas, por medio de la destrucción de las mismas por parte del público jugando así con el concepto de experiencia y el carácter efímero que pueden llegar a tener las piezas.

Bibliografía

- Betancourt, W. (2013). *La filosofía como modo de saber Aristóteles, Metafísica, Praxis Filosófica*. Universidad del Valle.
- Collins, J. (2010). *Sculpture Today*. Londres, Gran Bretaña: Phaidon Press
- Davis, F. (2012). *La comunicación no verbal*. Editorial Alianza: Madrid España.
- Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista / ed. por Tracey Warr ; estudio de Amelia Jones*. Londres, Gran Bretaña: Phaidon
- Kettenmann, A. (2009). *Frida Kahlo, 1907-1954 : dolor y pasión*. [Colonia, Alemania] : Taschen
- Koch, S., Fuchs, T., Summa, M y Müller, C. (2012). *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Storr, R., Herkenhoff, P y Schwartzman, A. (2003), *Louise Bourgeois*. Londres, Gran Bretaña: Phaidon
- Bloomberg[Bloomberg].(2016, Mayo 9). *Marina Abramovic's Relentless, Violent Genius*[Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ASB07-v_ADM
- Foucault, M(2002). *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prision*. Recuperado de <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>
- Jardi, P (2016). La escultura según Wurm.*Lapiz: revista internacional de arte*.Recuperado de https://www.erwinwurm.at/fileadmin/user_upload/periodicals/2006/Lapiz2006.pdf
- Le Breton, D (1995). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Recuperado de <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/le-breton-david-antropologia-del-cuerpo-ymodernidad.pdf>
- Merleau-Ponty, M (1945). *Fenomenología de la percepción*. Recuperado de <http://www.bibliopsi.org/docs/carreras/obligatorias/CFG/historia/rossi/merleau-ponty-mauricefenomenologia-de-la-percepcion.pdf>
- Revista ÉPOCA [Revista ÉPOCA].(2016, Mayo 16). *Entrevista com Marina Abramovic*[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=19rdqoFLOZE>

ANEXOS

ANEXO 1. Portafolio Valeria Carrera M 2019