

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

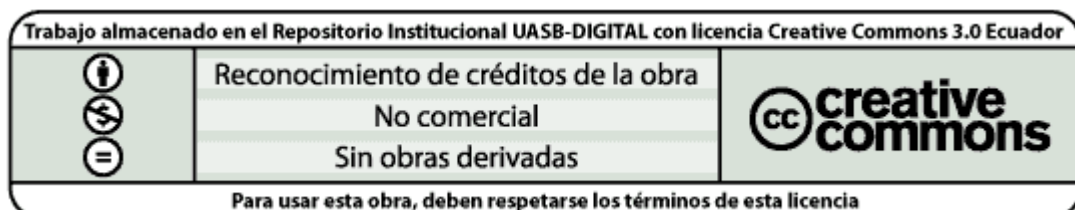
Mención en Artes y Estudios Visuales

Canon, cuerpo arte y subjetividad: desafío de la representación corporal y su construcción simbólica entre arte y curación en la propuesta de la artista Lygia Clark

Autora: María José Yáñez Rivera

Tutora: Dra. Marisol Cárdenas

Quito, 2016



Yo, María José Yáñez Rivera, autor/a de la tesis intitulada “Canon, cuerpo arte y subjetividad: desafío de la representación corporal y su construcción simbólica entre arte y curación en la propuesta de la artista Lygia Clark”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. Febrero 2016

Firma:

Resumen

En su aspecto central esta investigación explora como se construyen distintos discursos hegemónicos en la sociedad alrededor del cuerpo e indaga como se lo representa, como se lo observa de forma material o discursiva, a través del análisis procesual de tres obras del último periodo de la artista de Lygia Clark. El propósito fundamental fue comprender como la práctica estética de esta artista irrumpió como una práctica de sentido para descolonizar la noción de cuerpo y de arte construida bajo los parámetros de la razón eurocéntrica con la finalidad de permitir la apertura de otros modos de entender y de hacer arte.

Esta tesis se compone de tres partes: el primer capítulo inicia tratando de ubicar y comprender el contexto político, social, cultural y estético de la obra de Lygia Clark, referencia importante para entender su quehacer estético. En esta primera parte se desarrolla un análisis de la propuesta de Lygia a través de un corpus de tres obras, las mismas que cuestionan el régimen estético mediante la investigación de la subjetividad y la corporalidad humana compleja.

Este marco de referencias teóricas da paso, en el segundo capítulo que indaga sobre el pensamiento fronterizo como marco de referencia teórico metodológico. Para incursionar en la propuesta de Lygia Clark, es fundamental comprender esta categoría críticamente situada en y desde las epistemologías del sur, como uno de los lugares de enunciación, la cual nos incita a reflexionar, y explorar las fronteras simbólicas como una zona de fusión y de encuentro. En este mismo capítulo se sigue la pista al origen del término estética y de las denominadas “otras” estéticas desde las matrices de poder generadas por la colonización.

Y finalmente en el tercer capítulo se indaga, una ruta o cartografía de los elementos que integran su obra, así como las convergencias y divergencias entre los espacios de la creatividad artística y los espacios psicoterapéuticos. Considerando que la experiencia estética no está limitada exclusivamente a artistas y especialistas en arte, o el cuerpo, la percepción y lo sensible, no es asunto sólo de científicos o filósofos, sino que atañe a las formas de vida de todos y cada uno de nosotros, individual y colectivamente.

Arriba Chien/lo Creativo, el cielo

Abajo Chien/lo Creativo, el Cielo

Índice

Introducción.....	7
Capítulo Número Uno	11
1. Condiciones sociales, políticas y estéticas de producción de sentido en la obra de Lygia Clark	11
1.1 Cronología de la obra de Lygia Clark.....	20
1.2 Corpus de análisis	21
1.2.1 Obra: Nostalgia del Cuerpo-1966	22
1.2.2 Obra: Baba Antropofágica- 1973	25
1.2.3 Obra: Estructuración del Self -1979.....	28
1.3 Discursos sobre del cuerpo y corporalidad	30
1.3.1 El cuerpo en la matriz judeo-cristiana.....	31
1.3.2 El cuerpo en Latinoamérica	32
1.3.3 El Cuerpo en la Colonia	34
1.3.4 Cuerpo y Feminismo	36
1.2.5 Usos del cuerpo en la Teoría Queer	40
1.4.3 El cuerpo poético: representación del cuerpo en la obra de Lygia Clark.	41
1.4 Re-presentación.....	42
1.4.1 La Re-presentación y mirada	45
1.4.2 Representación corporal en la obra de Ligya Clark	47
Capítulo Número Dos.....	52
2. Las fronteras 52	
2.1 Pensamiento fronterizo	53
2.2 Colonialidad del saber del ser y de la subjetividad	55
2.3 Habitar la paradoja: el tránsito de la obra de Lygia Clark en la gnoseología y el pensamiento de frontera.	58

2.4 Las Estéticas otras	63
2.5 Estéticas emergentes	65
2.6 Diálogo de la Obra de Lygia Clark con la estética abyecta	65
2.7 Decolonialidad del ser, arte y la estética.....	67
2.8 Descolonizar el cuerpo desde los bordes	69
2.9 Arte y vida en la estética de la obra de Lygia Clark	71
Capítulo Número Tres	75
3. Espacios dialogales con la práctica estética de Lygia Clark.....	75
3.1 Cartografía de su obra	76
3.1.1 La Relación cuerpo-percepción-sensación.....	76
3.1.2 Creación artística y curación:.....	77
3.1.2.1 Definición de símbolo en la curación	77
3.1.2.2 El arte cura: frontera entre arte y curación.....	79
3.1.3 Dimensión política de la obra de Lygia Clark	83
3.1.4 Desde el lente relacional	84
3.5 La poética y epistemología en la obra de Lygia Clark.....	85
3.6 La imagen -rito en la obra de Lygia Clark	88
3.7 Trastocando el papel del artista.....	89
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	94
ANEXO NO. 1.....	100

Introducción

**[...] hermano cuerpo eres
fugaz coyuntural efímero instantáneo tras un jadeo
acabarás inmóvil y yo que normalmente soy la vida me
quedaré abrazada a tus huesitos incapaz de ser alma sin tus
vísceras.
Benedetti**

Cuando nos pidieron indagar un tema para la realización de la tesis, sentía la sensación de encontrarme ante un territorio amplio y vasto. De ahí que mi idea de trabajar una investigación, está relacionada con el desafío de aterrizar la teoría, es decir cotejar lo aprendido con el plano de la propia experiencia y esa interrelación indudablemente pasa por el campo de la subjetividad. Este término que aparece la mayor parte de las veces en el lenguaje cotidiano, como sinónimo de especulación, superficialidad o imprecisión, pero que en la actualidad dentro de los estudios transdisciplinarios, es considerada una categoría dúctil que interpela los lugares de enunciación de los sujetos y ayuda a comprender la complejidad de la realidad.

Esta realidad que es cognitiva-afectiva, implica considerar el conocimiento no solo a partir de lo epistémico, sino que nos invita a abrazar el desequilibrio, la incomodidad, la tensión, el malestar porque para aprender a caminar es necesario aprender a desequilibrarse, todas estas vivencias son una parte muy importante y vital de nuestra experiencia la misma que otorga sentido a la vida, a nuestro entorno, a los demás y a nosotros mismos.

En este trabajo subyace la reflexión de que una investigación, se vincula con la búsqueda que todos tenemos adentro, la misma que nos lleva a explorar, la literatura, el arte, los estudios de la cultura, la semiótica. En mi caso, esta exploración se inclinó por lo corporal como un camino para de reencuentro conmigo misma, el trabajar con el cuerpo y el movimiento fue un tema que me ha apasionado porque considero que estos marcan el comienzo de la vida y son anteriores al lenguaje y al pensamiento, como lo señala Sharon Chaiklin: “En las antiguas comunidades tribales se consideraba el movimiento del cuerpo como un medio para comprender y orientar el ritmo del universo, tanto como para

comprende la afirmación del sujeto y su propio lugar en el mundo”(Wengrower,2008,27).

Hace más de diez años tengo la oportunidad de practicar Tai chi-chuan¹ y hace un par de años también he explorado con la danza contemporánea, experiencias que me han facilitado sumergirme en un proceso de auto-conocimiento a través del cuerpo, de mi cuerpo, que está involucrado también en esta investigación. Esto a su vez me ha permitido confrontar sentimientos diversos, podría inclusive decir, que el trabajo a través de esta dimensión ha despertado mis sentidos logrando experimentar una infinidad de sensaciones que forman parte de una *colección de memorias especiales*.

Las memorias especiales están relacionadas con la noción de un cuerpo que siente, que sabe, que se acuerda y que trata de escapar del discurso ortodoxo cartesiano que separa cuerpo y mente. Y es que la memoria corporal, nos habla de un cuerpo viviente, basto en emociones, percepciones, símbolos personales, recuerdos, como lo sugiere Thomas Fuchs:

La memoria del cuerpo es portadora inherente de nuestra historia de vida y finalmente de nuestra existencia en el mundo. El cuerpo comprende no solo las disposiciones evolucionadas de nuestra percepción y nuestro comportamiento, sino también el núcleo de la memoria que nos conecta con nuestra intimidad y nuestro pasado biográfico (Fuchs, 2012, 20).

Un cuerpo que sabe y que está más cercano de los sentidos del olfato, del gusto, del tacto, es el reflejo de una memoria portadora de su continuidad personal; es una reminiscencia más bien sentida, que conocida. En el cuerpo llevamos la totalidad de nuestras experiencias sin que las hayamos podido verbalizarlas necesariamente.

En circunstancias comunes las personas no prestamos atención a nuestras sensaciones corporales, no existe en la vida diaria un lenguaje que permita comprender con exactitud la modalización y la profundidad con que se vive la corporalidad. Para desarrollar y profundizar en el camino del autoconocimiento debemos atravesar un proceso de ampliación de la percepción de nuestro cuerpo. Lo interesante es que a través de este, podemos llegar a concientizar sobre nuestras

¹ Arte Marcial nacido en China, en la dinastía Tang. El mismo que propone un trabajo de la energía interna y externa del cuerpo.

reacciones, comportamientos, actitudes tomando contacto con nuestra propia realidad única y particular, figuras de subjetivación, que se anudan más a la lógica de las sensaciones y sentires.

En este punto considero pertinente abordar el pensamiento de Merleau-Ponty quien postula que “nuestro cuerpo, ese que resiente en la enfermedad o que goza de los placeres, no es una simple cosa que pueda o deba ser tratada como tal, sino que nos descubre como un ser viviente orientado al entorno que lo acoge” (1945, Merleau-Ponty, 235). Este gran pensador recupera la idea de un cuerpo vivo que mantiene un diálogo con el universo circundante, que él llama la *relación cuerpo-mundo*, renunciando a la idea del cuerpo-objeto y de la concepción científica que se ha colado en la vida cotidiana. Y es que “estamos demasiado acostumbrados a concebir nuestro cuerpo bajo el modelo del máquina, de la estatua o de cualquier otro elemento inerte” (236).

Sin embargo, esto no es tan simple, más bien a partir de esto, emerge el cuestionamiento acerca del conflicto que hay entre *forma* y *contenido* y es que por ejemplo en la danza antes de bailar se debe entrenar rigurosamente el cuerpo, pero para quienes no desean ser bailarines el sentimiento de danzar es lo que importa, no solo el descubrimiento de lo que tu cuerpo puede o no hacer a través de una técnica.

En este sentido mis inquietudes se encaminan a comprender que sucede cuando realmente nos encontramos con nuestro cuerpo, que acontece cuando combinas una práctica artística con el fluir del material inconsciente a través de lo físico, y este se convierte o no en una revelación de un hecho interior.

Considero que es esta la esta razón por la cual de una forma sincronizada me encontré con Lygia Clark y lo que me cautivó es que su propuesta es un hecho artístico vivo, su estética está muy relacionada con el carácter simbólico de la unión o imbricación entre el interior del ser humano y el mundo. Esta idea de vencer la fractura que sufre el yo y el otro, el yo y el mundo, son ideas, reflexiones que Lygia Clark las traduce en el cuerpo como una metáfora de dicha búsqueda. Y que por supuesto está vinculada con una forma particular de producción de subjetividades y prácticas, que desgarrar con las constricciones normativas y alienantes y que desarticula asimetrías de la gama de posibilidades de ejercicios de poder y construcción de conocimiento.

En este estudio no pretendo dar cuenta de toda la obra de esta extraordinaria mujer y artista que fue Lygia Clark, para esta investigación opté por utilizar tres prácticas estéticas del último período de su quehacer artístico que podríamos ubicarlo en el año de 1963, las cuales servirán para desarrollar un debate y reflexión sobre su propuesta fronteriza. La primera es *Nostalgia del Cuerpo*, a través de objetos que están hechos de diversos materiales y variadas formas, sonidos y texturas, las personas participantes se conectan con estos objetos y con su propio cuerpo despertando sensaciones, recuerdos que facilitan la experimentación de los sentidos, la segunda es *Baba Antropofágica* es un performance que desarrolla una relación intrínseca con los fluidos corporales. La propuesta de Lygia Clark trae a primer plano uno de los aspectos olvidados y negados de ser humano: su constitución de fluidos, compuesto por agua, sangre, moco, segregaciones. Y la tercera *Estructuración del Self*, en la que Lygia Clark procuraba explotar el poder de aquellos objetos para traer a la luz esta memoria recuerdos del inconsciente, a la cual se agrega una dimensión terapéutica.

Mi propósito es que a través de este corpus se pueda establecer un diálogo con su propuesta creativa que me permita entender el cuerpo, -nuestro propio cuerpo- como un elemento en el entramado de las construcciones culturales y de los valores simbólicos con que intentamos organizar el medio ambiente y el mundo.

Como consecuencia, la manera como nos relacionamos, como lo vivimos, lo sentimos y lo representamos, así como las maneras en que nos auto-representamos en sus múltiples direcciones. Uno de los ejes nodales de esta investigación es indagar como el cuerpo-sujeto implica un proceso de producción de subjetividad a través de prácticas tanto materiales como sociales, en donde la cultura penetra en las consideraciones y los modos de vivenciar la corporeidad de los seres humanos.

El acercamiento de esta investigación a la obra de Lygia Clark no es una lectura psicoanalítica, línea que se ha desarrollado profusamente para analizar su práctica artística, sino más bien el objetivo es indagar su propuesta desde el espacio intersticial denominado *frontera*, la misma que separa, une, delimita, que es burlada, cruzada y que marca diferencias y la similitudes, pero también inaugura nuevas relaciones, prácticas, emociones, nuevos entendimientos, nuevas formas de estar en el mundo.

Capítulo Número Uno

1. Condiciones sociales, políticas y estéticas de producción de sentido en la obra de Lygia Clark

Lygia Clark está considerada en la actualidad como una de las principales artistas brasileras debido al grado de experimentación que alcanzó su obra y la constante transformación de la misma. Su producción se insertó en el campo filosófico de la composición estética y de la existencia, dirigiendo sus premisas conceptuales hacia la composición arte-vida, entendiéndola como una “confrontación de la relación artista-mundo” (2005, Farina ,4).

El trabajo de Lygia Clark responde a una lucha por abandonar las etiquetas y las escuelas de lo que significó ser *artista* en el Brasil de su época, su propuesta se fundamentó en el desarrollo de las experiencias sensoriales y sus aplicaciones terapéuticas.

Para comprender la obra artística de Clark es oportuno abordar una panorámica del contexto histórico y geográfico en el que se circunscribió, así como de los avatares políticos sociales y estéticos latinoamericanos de su tiempo. Por lo que es substancial debatir las prácticas artísticas como parte de una producción simbólica, la misma que articula lo intelectual con lo intuitivo, la objetividad y la subjetividad en *continuum*², es decir que “una obra de arte debe ser analizada dentro de su proceso de producción, circulación social y cultural, podríamos decir de una forma sistémica” (Canclini Néstor 1979, 38).

En Brasil país de origen de Lygia Clark en la década del 1960 empieza una búsqueda por la definición que mejor resolviera su situación en el mundo: “ser un país latino, de herencia cultural europea, étnicamente mestizo, tropical, influenciado por culturas primitivas, amerindias y africanas” (Cándido, 1988, 22). Esta búsqueda, que no es exclusiva de Brasil, sino de la mayoría de países latinoamericanos supuso la emergencia de grupos de intelectuales y artistas marcados por una aguda

² Categoría tomada del pensamiento complejo de Edgar Morin, la cual explica las múltiples formas de vinculación y puesta en acción de una transdisciplinaria en la que diversas teorías y metodologías dialogan sin cortes ni pausas, en una dinámica cuyo objetivo es seguir teniendo como meta el reconocimiento de la diversidad de lecturas posibles.

conciencia histórica, siempre atenta a la relación entre cultura y política, que compartían un fuerte deseo por encontrar un lenguaje artístico realmente acorde y capaz de reflejar la realidad de su país.

Si tomamos de referencia 1968 este es un año crucial en los acontecimientos políticos y sociales de América Latina y principalmente Brasil a partir de ese momento, se inicia el período histórico más represivo en lo que respecta a libertades políticas, y uno de los más imaginativo en cuanto a la elaboración de estrategias estéticas destinadas a la difusión de contenidos prohibidos.

Específicamente en Brasil, el 13 de diciembre de 1968 el presidente mariscal Arthur Costa e Silva que gobernaba el país desde 1967 tras ser elegido por el partido oficialista Arena, proclama la dictadura militar, suspende la vigencia de la Constitución y clausura el Congreso, lo que fue el comienzo de una dictadura que lo prolongó en el poder hasta 1985. Fue uno de los períodos más nefastos de la historia brasileña y también uno de los menos discutidos.

A partir de esta instancia, se promulgo la conocida Acta Institucional N° 5 el 13 de diciembre de 1968, que resultó en la suspensión de los derechos políticos, y toda manifestación ideológica, incluyendo, por supuesto, el área de la cultura.

No obstante, como contrapartida, fue un año muy productivo pleno de manifestaciones artísticas que renovaron el panorama cultural de Brasil. Lejos de coartar la creatividad, estas condiciones históricas y políticas generaron por parte de los artistas en resistencia una serie de novedades estéticas que no se circunscriben a un arte en particular, sino que se presentaron a la manera de cruce interdisciplinario.

Las diferentes ramas del arte brasileño de estos años se alimentaron de movimientos precedentes que fueron resucitados para su reinserción en la nueva perspectiva ideológica. Podemos mencionar, en primer lugar, el movimiento de la poesía concreta surgido en Brasil en la década del cincuenta a través del grupo Noigandres³, y que transgredió los códigos tradicionales eliminando el verso y el encadenamiento lineal y lógico de las palabras.

³ Es un movimiento de poesía conformado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos y otros. El mismo que propone el rompimiento de los límites de la palabra y tratan de extenderla hacía otras áreas artísticas y hasta políticas.

Por su parte, en el ámbito de las artes plásticas, a fines de la década del cincuenta surgió el movimiento neoconcretista, originado en primer lugar en el campo de la literatura. Este presentó al arte como una experiencia sensitiva que impulsaba la participación del *lector/observador/espectador* como parte activa de la realización de la obra. Esta influencia modificaría, en la práctica cinematográfica, la concepción del rol del receptor, estableciendo a los films como obras abiertas. A su vez, estas experiencias estuvieron íntimamente ligadas a las protestas asociadas a la situación de represión ideológica de la dictadura.

En este contexto surgen varios grupos de artistas que se encontraban influenciados por el movimiento modernista, suscitado en los años veinte el mismo que fue resultado de la maduración intelectual en distintas ramas artísticas: literatura, pintura, escultura, diseño y música y por el arribo de extranjeros, sobre todo franceses, lo cual tuvo un fuerte impacto en la determinación de gustos e intereses de los brasileños. Sin embargo, la vanguardia de este país también estuvo fuertemente ligada al nacionalismo e influenciada por el muralismo mexicano. Se trata entonces de una doble proyección, interna y externa, pues los intelectuales buscaban insertarse dentro de la modernidad internacional pero generando una voz propia, adecuada a su propia realidad.

El modernismo es introducido en Brasil por el artista Samson Flexor y adaptado por Gerardo de Barros y Waldemar Cordeiro. Su gran momento de esplendor se puede ubicar en la celebración de la primera Bienal de Sao Paulo, de 1951. El mismo fue un movimiento cultural de amplio espectro, que afectó tanto a la literatura como a las artes plásticas, iniciado en Brasil en la década de 1920. El modernismo se caracterizó por construir una verdadera cultura brasileña, liberándose de valores europeos: para ello, se requirió revisar críticamente las tradiciones culturales brasileñas, estas ideas fueron recuperadas en el *Manifiesto Antropofágico* escrito por Oswald de Andrade⁴ en 1928 y que dio cuenta de la capacidad de asimilación y de reacción frente al otro.

⁴ Poeta, ensayista y dramaturgo brasileño, fue uno de los promotores más destacados del modernismo brasileño, quien recupera la noción de antropofagia como un paradigma para la constitución de una cultura brasileña, la misma que se revalorizó el arte negro, el arte primitivo que remitía a los orígenes, a lo salvaje; arte

Desde la dimensión cultural la Antropofagia es un tropo que supone una *apropiación* de la cultura autóctona y una resistencia intelectual, simbólicamente agresiva, crítica, en la que se devora al otro, se incorpora lo diferente, lo ajeno, para luego ser digerido, reconstruido, resignificado, en busca de una forma propia, es decir como lo expresa Gerardo Mosquera: “los modernistas brasileños usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica, selectiva, y metabolizante de las tendencias artísticas europeas” (Mosquera, 2003, 35-48).

Este manifiesto no sólo influyó en el ámbito artístico, sino también en el poético y musical, actuando como generador de un sentimiento cultural autóctono. El mismo que significó una exhortación a la apropiación, tanto de lo originario como de lo europeo, ya que la cultura brasileña es heredera de lo *híbrido*.

Este movimiento que funcionó como un instrumento crítico y político se conectó con otros movimientos artísticos que incluyeron a la literatura, la música, el cine Novo⁵, y principalmente *Tropicalia*⁶ que es una vanguardia, la misma que protestaba contra el clima de tensión debido a la desorganización política y económica del país que se hacía cada vez más represiva y dictatorial. Estas tensiones se reflejaron de forma inevitable en el pensamiento artístico e intelectual brasileño de esa época.

De manera que el movimiento de la Antropofagia fue un punto crucial para artistas como Ligya Clark, Helio Oiticica⁷ y Lygia Pape⁸ quienes plantearon una nueva manera de enfrentarse al hecho artístico, y propugnaron con sus obras, con sus experiencias vitales y estéticas, la cercanía a una propuesta estética lejana a los ismos de corte europeo y norteamericano que recuperó una íntima relación con lo popular.

que encontraba su origen en el indianismo romántico, donde se reivindicaba ya de alguna manera la mezcla en el Brasil de las culturas primitivas con la cotidianidad.

⁵ El **Cine Novo** fue un movimiento de la historia del cine de Brasil al que pertenecieron una serie de directores de cine brasileños de los años cincuenta y sesenta del siglo XX que buscaban un cine más auténtico desde una mirada nacional popular.

⁶ Fue un movimiento musical brasileño de intención renovadora, desarrollado a finales de los años 60. El movimiento debe su nombre a **Caetano Veloso** y supone la fusión de elementos de la bossa-nova, el rock'n roll, psicodelia, la música tradicional de Bahía y el fado portugués.

⁷ Artista brasileño, Río de Janeiro, 1937 – 1980, asociado a la tendencia neoconcretista. Artista de inspiración libertaria, cuya obra "Tropicalia" influencia la fundación del movimiento cultural brasileño llamado tropicalismo.

⁸ Fue una influyente y reconocida artista brasileña. Se la reconoce dentro del llamado Arte Concreto y del neoconcretismo, movimientos artísticos muy significativos en Brasil. (1927–2004)

Sin duda, este debate del movimiento antropofágico tiene estrecha relación con la pregunta sobre la construcción de la identidad latinoamericana, la misma que se manifiesta de igual forma en el terreno cultural, social y estético, generando un frenesí, fundamentado en la mezcla entre la alta cultura y la cultura popular.

Al respecto Néstor García Canclini, uno de los pensadores latinoamericanos más prolíficos, ha desarrollado a través de los años varias propuestas teóricas y metodológicas acerca de que la cultura se dejaría reconocer como un escenario de actualización permanente en la cual coexisten diversas formas de producción artesanal e industrial, las tradiciones y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo global. De modo que, lo que se denomina como cultura o culturas en América Latina es el resultado de sucesivos cruces en constante interacción, construyendo una heterogénea y amplia oferta simbólica.

La propuesta de Canclini se fundamenta en el concepto de *hibridación*, al que define como una categoría por la cual todos aquellos procesos socioculturales, estéticos en los que estructuras o prácticas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.

La palabra hibridación es traducción de *hybris* de la raíz griega que aborda la desmesura, impureza, al sátiro, lo dionisiaco que pone en crisis la unidad del sujeto y de su totalidad. Se trata de una ruptura con la idea cartesiana que podríamos ubicarla como iniciática, en vista de que nos hace mirarnos y repensarnos como seres humanos incompletos.

La hibridación entonces implica la reconciliación entre formas culturales adversas o dispares. En el caso de las tendencias artísticas brasileñas de esa época, estas se alimentaron de las especificidades regionales, indagando en el arte popular las raíces que les darían sentido, oscilando entre dos tradiciones inicialmente opuestas que crean un producto híbrido. La categoría hibridación ha contribuido a comprender la heterogeneidad, y transformar las diferencias en oportunidades y sobre todo, resquebrajar las visiones esencialistas dualistas que han servido de explicaciones binarias.

Todo lo anterior nos hace advertir que Ligia Clark vivió y desarrolló su obra en un sugestivo momento en el cual el escenario simbólico se encontraba relacionado con la Antropofagia, como una condición postcolonial de América

Latina, en la cual los artistas brasileños instauraron un lenguaje a partir de la correlación existente, entre de la tradición artística proveniente de Europa y la introducción de elementos propios y aborígenes, mediante los cuales se conjugó un discurso estético que fluctuó entre lo occidental y lo no-occidental.

La Antropofagia, señala que la cultura local es el resultado de la deglución y digestión de las influencias externas y la incorporación de la cultura del conquistador, a través de la metáfora del comer. “Una enunciación en la cual se afirma y reafirma de manera casi emblemática el tropo del canibalismo como seña de identidad americana (Jáuregui, 2008,38).

Así es como esta corriente enunció una de las principales paradojas a las que se debe enfrentar la vanguardia latinoamericana, el reconocimiento y la definición de un arte propio; incluidos en un proyecto modernista que intentan romper por ejemplo con las trampas de las que habla Nelly Richards, mencionando que las mismas cumplen con una función centro, monopolizando en el reparto de roles fijos y predeterminados autoasignados que privilegian la universalidad del arte, mientras se le reserva a las periferias el estereotipo del “modelo versus la copia como paradigma totalizante” (Richard ,1998 ,12).

Esta breve descripción del contexto es fundamental para acercarnos a Lygia Clark, porque su obra estuvo en sintonía con toda la atmósfera experimental de la Antropofagia que marcó el movimiento artístico al que perteneció, inclusive ella declaró que su trabajo planteaba un *modelo antropófago de la subjetividad*, su propuesta convulsionó los lugares comunes del arte moderno, *el artista, el objeto y el espectador*.

Lygia, no se enmarca dentro de la perspectiva mercantilista del arte que convierte a su obra como un objeto de museo, más bien plantea desbaratar los conceptos de creador, genio del arte, e incluso de espectador al que saca de su posición de sujeto pasivo, que simplemente mira la obra para convertirlo en el auténtico co-creador del objeto de arte. Lo que propugnaba era concebir el arte y el ser, al involucrar al público en su producción abandonando la elaboración de objetos de arte como el objetivo final. Es ahí donde Lygia Clark sitúa la noción terapéutica del arte. Es en ese momento que la obra, ya no es un elemento

susceptible de ser valorado en términos económicos, sino tan sólo por su aporte experiencial, vinculado a la idea sanadora del arte contemporáneo.

Esta brasilera coincide con muchos artistas, contemporáneos de su época, al buscar en las artes plásticas una vía de curación en la que la materia utilizada en conjunción con el cuerpo, el movimiento y el espacio, sirven para entrar de forma ritual en contacto con lo esencial o trascendente.

Lo que provocó un debate, que rompió esquemas contextuales y que cuestionó el destierro del arte en una disciplina autónoma que implicaba la cosificación del proceso creador, Lygia circuló en los bordes y abrió nuevas pautas que el arte latinoamericano iba a seguir.

Si bien Lygia Clark en el desarrollo de su propuesta artística tuvo cercanía con algunas figuras pertenecientes al psicoanálisis como Winnicott⁹ y Joyce Mac Dougall¹⁰ lo que le permitió aplicar la teoría de Donald Winnicott acerca de la salud poética, que es la capacidad de relacionarse con el mundo de manera creadora.

Según este psicoanalista, el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador, su hipótesis afirma que un desarrollo humano favorable está relacionado con el desarrollo de la creatividad, la misma que es universal y corresponde a la condición de estar vivo. Winnicott propone esta forma de relacionarse con el mundo como una conquista de la humanidad en una época histórica en que la individualidad se constituye en la forma común de relacionamiento del ser humano.

Lygia Clark se situó en el borde del arte de su tiempo, su obra indica nuevos rumbos y revitalización este campo, en su propuesta introdujo las posibilidades de percepción sensorial, integró el cuerpo al arte, de manera individual y colectiva su, su trabajo se concentra en una desarticulación de objetos y oposiciones jerárquicas tanto en el campo de la estética como en el campo de la clínica y lo hace potenciando la contaminación de los mismos. Al respecto ella se refiere: mi trabajo

⁹ Pediatra y psicoanalista británico. Estudió en la Universidad de Cambridge y, después de ejercer la pediatría durante más de cuarenta años, se especializó en psicoanálisis infantil.

¹⁰ Reconocida psicoanalista francesa, su obra es una confluencia del pensamiento kleiniano, neo-kleiniano, el de Winnicott, Bion se dedicó al estudio de los casos psicósomáticos (Teatros del Cuerpo) y de las llamadas "neo sexualidades" (Las mil caras de Eros), en el que trabaja de un modo especial la sexualidad femenina.

siempre estuvo guiado por la voluntad de que el otro experimentara, no sólo para experimentar yo. Por ahora, tengo la consciencia de que mi trabajo es un campo experimental, rico en posibilidades, y nada más (Clark, 1978). Lygia insistió que si bien su obra es terapéutica nunca había dejado de ser artista, ni se había hecho psicoanalista, lo que realmente le interesaba era entender si existe una relación entre arte y curación.

De ahí la importancia en comprender lo que esta artista realmente propone al modificar *cánones artísticos* administrados por la modernidad en los que se encuentra la categoría arte construida y enmarcada en el centro. Podríamos decir que trasciende el arte-objeto, el lienzo, la obra son ahora el cuerpo, la obra pasa de ser un objeto admirado a convertirse en un elemento terapéutico.

Ella disuelve las ideas de observador del espectador, la utilización del objeto, y la misma posición del artista como creador, tanto así que se sale del circuito tradicional del arte y su práctica la realiza desde su casa.

Un punto significativo que se destaca de su propuesta y que en la actualidad se lo puede recuperar como transdisciplinario es el que ella planteó un diálogo de la estética con el cuerpo, con la salud y con el público, razón por la cual su práctica aspira ser relacional, compleja y por ende inacabada. De esta forma no existe un único punto de vista en su obra sino múltiples visiones de la realidad, entonces esta puede ser vista como un prisma de múltiples caras o niveles.

Ella construye el *hecho artístico* en primer lugar desde la íntima relación que se establece entre artista, objeto y receptor. El artista se despega de su tradicional papel de crear un objeto, y más bien realiza proposiciones para que otros las experimenten, inclusive provocando situaciones que ayudarían al espectador a liberarse.

La propuesta estética de Lygia, era que esta experiencia no se limitaba al únicamente al campo estético, sino que incursionaba en el amplio terreno de la vida, por lo que el creador se encontraba en una zona indeterminada. Luego de lo cual el objeto y público se relacionaban estrechamente, el receptor acoge los objetos estéticos en su cuerpo, los experimenta desde su corporalidad, despertando así su subjetividad y promoviendo su participación activa, misma que era primordial para su trabajo. Sin la participación de las personas, su obra carecía de significado. En su

último período todas sus proposiciones nunca fueron pensadas para exponerse en museos y galerías, por lo tanto se encontraban fuera de los circuitos internacionales del arte.

La práctica estética de Lygia Clark, descubrió que el arte puede conducir hacia una experiencia epistemológica, hacia la vida misma, razón por lo cual sus creaciones se despojaron de lo puramente material, para convertirse en una vivencia corporal transformadora. Esta perspectiva fue influenciada por las ideas del movimiento neoconcreto que se experimentó en Brasil en 1959 como una ruptura con el arte concreto, el mismo que se fundamenta en la geometría, en la pureza de las estructuras y enfatizaba una exacerbación racionalista del arte de aquella época, el mismo que reflejaba ideológicamente los intereses, ideas, afectos, creencias o modos de vida de la sociedad capitalista.

Los neoconcretos defienden la libertad de experimentación, el regreso a las intenciones expresivas y el rescate de la subjetividad. La recuperación de las posibilidades creadoras del artista ya no considerado un inventor de prototipos industriales.

Esta corriente proponía una interesante articulación entre el arte y la vida que se aleja de la consideración de la obra como un objeto y pone un énfasis mayor en la intuición como requisito fundamental del trabajo artístico. En occidente la intuición es tratada peyorativamente y se encuentra relacionada como lo sugiere (Watts, 1977,156) con "trivialidades sin importancia" y claro se la identifica con lo irracional, que es puro salvajismo. Pero para oriente la intuición está relacionada con un estado de conciencia en el que no se necesitan los conceptos para definir la realidad, más bien se trata de una experiencia directa de lo real, idea que Lygia retoma al reactivar y poner en acción sus creaciones y relacionarlas con la subjetividad de los participantes de sus prácticas artísticas.

Esta tendencia igualmente consideró al cuerpo como un elemento necesario del hecho artístico. En el manifiesto neoconcreto se alude a un cuerpo con un poder crítico, cuyo propósito fue que a través de la obra de algunos de sus integrantes se realizará una relectura crítica de la tradición en la cual se insertaba, y propuso para el espectador nuevas prácticas de participación. La singularidad de la obra de Lygia Clark pasa por el cuerpo y la percepción del espectador, física y gestualmente

activa. Su experiencia estética se constituyó mediante la *corporización* del arte en el participante, ahí la novedad de sus propuestas.

1.1 Cronología de la obra de Lygia Clark

La trayectoria de Lygia Clark la convierte en un artista intemporal y sin un lugar bien definido en la historia del arte. Ella a partir de la creación artística convocó a un profundo cuestionamiento y una ruptura de los límites de la representación estética; lo que desestabilizó los cánones del arte moderno y contemporáneo.

- 1927 vivió en Rio de Janeiro.
- 1950/1952 – estudió en París. estudió con Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) e Isaac Dobrinsky (1891-1973).
- 1953-1956 Volvió a Río de Janeiro, fue miembro fundadora del "Grupo Frente", liderado por Ivan Serpa y también integrado por Hélio Oiticica y Lygia Pape.
- 1954/1958 - Realizó series Modulada Superficies y la serie Counter-Relieves.
- 1958/1960 - Recibe el Premio Internacional Guggenheim de Nueva York.
- 1959 -Funda junto Hélio Oiticica el Grupo Neoconcreto.
- 1960 - Comenzó a realizar una obra de carácter más conceptual en donde se reflejó la evolución que le imprime Clark al arte neoconcreto y hacia una dimensión más social y participativa. Impartió clases de arte en el Instituto Nacional de Educación de Sordos y comenzó a realizar obras orientadas a las experiencias multisensoriales que la alejaron del definidamente del racionalismo neoconcreto, su obra se volvió anti-mecanicista.
- 1960/1964 - Creó la serie Critters, construcciones metálicas geométricas que se articulaban por medio de bisagras y requieren la co-participación del espectador.
- 1964 - Creó la proposición *Caminando* inspirado en una cinta de Moebius.
- 1966 – Se dedicó a la exploración sensorial, en obras como Nostalgia del cuerpo.
- 1969 - Participó en el Simposio sobre Arte Sensorial en Los Ángeles, EE.UU.
- 1970/1976 – Se traslada nuevamente a París.

- 1970/1975 - fue profesor en la Facultad Plastiques St. Charles, la Sorbona, y en su obra convergieron a experiencias creativas con énfasis en la dirección del grupo.
- 1973 -Regresó a Brasil durante este período su actividad lejos de la producción de objetos estéticos se vuelve especialmente a las experiencias del cuerpo y se dedicó al estudio de las posibilidades terapéuticas del arte sensorial y objetos relacionales.
- 1978/1985- Se dedicó a investigar las posibilidades terapéuticas sensoriales del arte, trabajar con objetos relacionales a través de sus *Objetos relacionales* estudiando sus posibilidades terapéuticas como apoyo para el psicoanálisis. La propuesta consistía en revivir experiencias grabadas a nivel sensorial de las primeras etapas de la vida, despertando a través de los objetos la energía sensorial voluntariamente reprimida. La textura, temperatura, peso y sonoridad de los objetos en el uso guiado por la artista, provocaba en cada participante diferentes conexiones internas. Utilizaba los objetos como herramientas de comunicación interpersonal y de autoconocimiento, en la exploración de la extensión y los límites del cuerpo y la psiquis.

1.2 Corpus de análisis

Si bien Lygia Clark en su primera etapa desarrolló su arte desde la pintura, escultura, creación de objetos, sus propuestas van desplegando la evolución de su trabajo, el corpus elegido para esta investigación toma 1963 como año de referencia porque es en este periodo donde se produce una transformación de su obra, la misma que rompe con muchos presupuestos del arte de su momento y, desde la actualidad puede comprenderse como una práctica de cruce de lenguajes. Ella lo que buscaba era hacer cada vez más partícipe al espectador, provocando que este sea parte de la obra, hasta que finalmente, esta sea una experiencia vivencial que transforme su ser en el mundo.

En esta última fase, es en la que se puede observar una conjugación entre la actividad estética con la actividad terapéutica. Ella rechaza el endiosamiento del creador, ya que eso lo aleja de un espectador que no sabe como posicionarse ante la obra, manteniéndose en un estado pasivo que la brasileña rechaza. Para cambiar

eso, va a convertir al espectador en sujeto activo, en creador de su obra artística partiendo de sus propias experiencias vitales. Y ahí es donde Lygia ubica una relación entre arte y curación.

Aquí radica uno de sus aportes más interesantes con respecto a la creación artística, fracturando la lógica del arte fetiche, la obra ya no se concibe como un objeto a ser contemplado por un espectador pasivo. Lygia intentó a partir de *obras-acciones* devolverle al ser humano su propia integridad.

Las obras escogidas para esta investigación nos facilitarán comprender, la circulación de la idea de vincular arte y vida y la integración de lo corporal. Lo que supone reivindicar ese anhelo de romper las barreras donde se localiza lo estético en la modernidad pero también implica que no todo sucede en los museos y galerías en esos espacios preparados especialmente para que en ellos se tenga una experiencia estética autónoma.

Es substancial aclarar que mi corpus teórico de análisis está delimitado a tres obras del último período de Clark, si bien se desarrolló un análisis de cada de práctica estética, el interés fue más procesual, es decir el objetivo metodológico fue observar como Lygia fue incorporando lo corporal-perceptivo a las mismas.

1.2.1 Obra: Nostalgia del Cuerpo-1966



Imagen No. 1 Nostalgia del Cuerpo 1966

Esta es una obra ubicada entre 1966-1967 en la cual el proceso de radicalización de lo sensorial es lo más importante. El objetivo es hacer que las personas encuentren su propio cuerpo, *Nostalgia del cuerpo* consiste en capuchas, gafas, máscaras, trajes, guantes y otros objetos utilizados por el participante en exploraciones individuales o de dos personas. Esta creación es un reencuentro con el cuerpo de todos los días, con lo corporal cotidiano, pero no simplemente para ser testigo de esa cotidianeidad, sino para trastocarla a través de “objetos exteriores a sí mismo”. Estos objetos rozan la piel, son los elementos vitales que constituyen nuestro cuerpo físico: agua, piedra, aire y calor y representan las fuerzas y elementos que nos constituyen, el cuerpo terrestre, con el cuerpo cósmico. Lygia afirmó:

En la Nostalgia del Cuerpo el hombre encuentra su propio cuerpo, el objetivo de las proposiciones no son los objetos, sino que el hombre se encuentre consigo mismo a través de los objetos. O, más bien, que el hombre se encuentre con el cuerpo a través de los objetos, a través de la provocación de los sentidos, a través de la sensación de ser y tener un cuerpo. (Clark, 1997,21).

La intención de esta creación es activar la singularidad en el cuerpo, los objetos utilizados son exteriores y sólo cobran sentido en relación a este. Es en la actividad que los objetos se activan sensorialmente, estéticamente, su existencia, no es la de un objeto de arte, o de contemplación, sino más bien, de estimulación, de provocación. De ahí que el propósito estético de Lygia no sea el objeto en sí mismo, sino el cuerpo del participante como una arquitectura del contacto. La piel funciona como un sistema de protección de nuestra individualidad, al mismo tiempo que como primer instrumento y lugar de intercambio con los demás.

Los objetos poseen variadas formas, sonidos y texturas, están hechos de los más diversos materiales, no son solo objetos sino que se transfiguran en un campo de experimentación de los sentidos. En esta propuesta, es la relación que se genera entre el objeto y el cuerpo, entre la piel y el roce de las superficies, la que activa la memoria corpórea.

Una premisa fundamental de esta propuesta es que los objetos no sólo estimulan o sacuden la sensibilidad, sino que entran en el cuerpo que se abre para integrarlo “como parte viva del sujeto”. El contacto con estos intermediarios es curioso, porque toca el propio tacto, pero también porque hace que el participante

tome conciencia también de la audición y la vista. Los sentidos son despertados a través de la percepción de los objetos, que son elementos estimulantes, lúdicos, son como juguetes para niños que crean universos con materiales mínimos y que recuperan la infancia del cuerpo, lo que Clark afirma en el título de esta obra *Nostalgia del cuerpo*.

Esta propuesta está relacionada con la comunicación táctil que es probablemente la forma de comunicación más básica y primitiva. Puesto que las primeras experiencias que se dan en el ser humano incluso antes de nacer, son táctiles, incluso se dice que el mayor sentido y el más extenso de nuestro cuerpo es la piel, misma que nos proporciona la sensación de realidad.

Mediante ésta podemos tener conocimiento de la profundidad, el grosor y la forma de lo que nos rodea. Por ejemplo las madres inuits¹¹ e indígenas llevan a sus bebés semidesnudos en la espalda, de manera que los mismos se encuentren en contacto con la piel de la madre de esta forma ellas puede percibir sensorialmente los deseos de su hijo y se crea una estrecha relación materno-filial.

La búsqueda del contacto corporal entre madre e hijo es un factor esencial del desarrollo afectivo, cognitivo y social. El bebé y la madre se comunican a través de la piel, que se convierte en un universo de sensaciones cutáneas que despiertan el sistema de percepción-conciencia.

Me parece significativo advertir que la piel es un conjunto de órganos que hacen referencia a una complejidad anatómica, fisiológica, biológica y cultural, y que está íntimamente ligada con los otros sentidos: oído, vista, olfato, gusto y con las posibilidades kinésticas¹² y de motricidad, transformando al organismo en un sistema sensible.

¹¹ Los inuit, habitantes de la tundra ártica del Norte de Alaska, Canadá y Groenlandia.

¹² Es el aprendizaje por medio de las sensaciones. Se dice que una persona es kinestésico cuando el sentido predominante es el tacto, por lo tanto se tiene la capacidad de usar todo el cuerpo para expresar ideas y sentimientos.

1.2.2 Obra: Baba Antropofágica- 1973



Imagen No.2 Baba Antropofágica 1973

Baba antropofágica tiene su origen en una experiencia onírica de la artista, que luego la convierte en imagen real mediante la intervención de personas ajenas a esa experiencia personal. Se parte de la premisa en la cual cada participante del grupo se reúne en torno a una persona que se encuentra acostada en el suelo. El resto de personas llevan carretes de hilo de varios colores en la boca que, poco a poco, van deshilando con las manos, hasta recubrir el participante echado en el suelo, “es un intercambio entre la gente y su psicología íntima. Este intercambio no suele ser agradable. La idea es que la persona que participa en la propuesta ‘vomita’ su experiencia vital. Los demás participantes tienen que tragarse ese vómito, e inmediatamente vomitan, a su vez, su propio contenido íntimo.” (Bios, 1994,69)

Baba Antropofágica desarrolla una relación intrínseca con los fluidos corporales y trae a primer plano los humores que son uno de los aspectos olvidados y negados de ser humano. La saliva, es viscosa está siempre presente en nuestras bocas y su función es ayudar a la masticación y digestión de los alimentos, se compone de agua, proteínas, enzimas, sales, bacterias y células muertas.

La baba activa una memoria de lo animal, lo no humano, en ser humano es despertar de lo primitivo, el bebé babea, mientras que el niño y el adulto salivan o escupen, por encima de todo es una baba antropófaga, es decir una sustancia viscosa que alimenta el cuerpo del otro. La saliva, este líquido viscoso, que está siempre

presente en nuestras bocas ayuda a la masticación y digestión de los alimentos, se compone de agua, proteínas, enzimas, sales, bacterias y células muertas.

La saliva limpia, lubrica es fundamental como elemento intermediario en la comunicación humana. Las aborígenes alimentan a los bebés de boca a boca, y le dan la comida ya hecha *pure*, etc. Las mamás de todo el mundo utilizan la saliva para curar los golpes de sus hijos. Llama la atención que los taoístas creen que el elixir dorado, el cual es una potente combinación de saliva, hormonas y Chi¹³, es el néctar o el agua de la vida. Así, al elixir dorado se le ve como algo central para el proceso transformativo requerido en los más altos trabajos espirituales y además que tiene el poder de sanar muchas enfermedades.

En el *Popol-Vuh*¹⁴ se recoge una teogonía maya donde el esperma no es necesario para la fecundación, sino la saliva:

Cierta doncella llamada Ixquic oyó la historia de los frutos del árbol (...) A continuación se puso en camino y llegó al pie del árbol que estaba sembrado en Pucbal-Chah (...) ‘¿Qué es lo que quieres? Estos objetos redondos que cubren las ramas del árbol no son más que calaveras (...). ¿Por ventura los deseas?’, agregó (el árbol) ‘Sí, los deseo, contestó la doncella’. ‘Muy bien, dijo la calavera. Extiende hacia acá tu mano derecha’ (...) ‘Bien’, replicó la joven, y levantando su mano derecha, la extendió en dirección a la calavera. En ese instante la calavera lanzó un chisguete desaliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella (...) Volviese enseguida la doncella a su casa habiendo concebido los hijos en su vientre por la sola virtud de la saliva (Escobedo, 2006).

También la saliva, se la relaciona con el erotismo, los amantes se la pasan a través del beso, sin sentir repugnancia, es más, sintiendo un enorme placer. Estudios antropológicos han revelado que la saliva contiene pequeñas cantidades de testosterona, lo que produce un incremento en el deseo sexual cuando se produce un beso.

La *Baba Antropofágica* es una *baba caníbal*, que alimenta a los participantes. He aquí una posible alusión al canibalismo de Oswald de Andrade. La imagen antropofágica de Lygia se refiere a devorar el otro, lo alimenta y se da como alimento convirtiendo su propio cuerpo en un objeto sensorial de todo el grupo.

¹³ Es una recopilación de narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo k'iche', el pueblo maya guatemalteco con mayor cantidad de población. El libro, de gran valor histórico y espiritual, ha sido llamado erróneamente *Libro Sagrado* o la *Biblia de los mayas k'iche*.

¹⁴ Es una recopilación de narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo k'iche', el pueblo maya guatemalteco con mayor cantidad de población. El libro, de gran valor histórico y espiritual, ha sido llamado erróneamente *Libro Sagrado* o la *Biblia de los mayas k'iche*.

A través de esta obra Lygia rompe con la visión de un cuerpo moderno encerrado en los límites de la piel, que reduce la anatomía humana a sus límites visibles. En la antigüedad clásica se introdujo la idea de un cuerpo que no tiene relación con los fluidos por ser considerados impuros, por ejemplo la menstruación que es algo completamente natural se convirtió en un objeto de pudor que avergonzaba a la cultura burguesa incluso hasta el día de hoy.

Esta propuesta fragmenta la idea de un cuerpo aislado, desgarrar con el principio de individuación, de separación del cosmos, de los demás, del mundo encerrado en sí mismo, sino que más bien, recupera su constitución fluídica. Todos los participantes están interrelacionados con el cuerpo de la persona que se encuentra en el piso como un tejido de correspondencias entremezcladas, todos están vinculados mediante la saliva, todo resuena en conjunto, (Jung y Neuman 2007) hablan de una estructuración mágica de la percepción denominada *unus mundus*, realidad unitaria, mentalidad original es un sistema biopsíquico que está contenido como una célula en un organismo. Solo es viable funcionalmente por estar contenida, la separación implica la disolución de la fuente, esto hace referencia a este sentimiento de comunidad con todo el universo.

Baba Antropofágica, también nos remite a través de su propuesta a que todos los días, a cada momento, consciente o inconscientemente; consumimos nuestro cuerpo y el de los otros. Nos alimentamos a través de nuestros sentidos, nos nutrimos de las corporeidades de los otros, de las nuestras propias, y erigimos corporalidades, relaciones, emociones, sentimientos.

1.2.3Obra: Estructuración del Self -1979

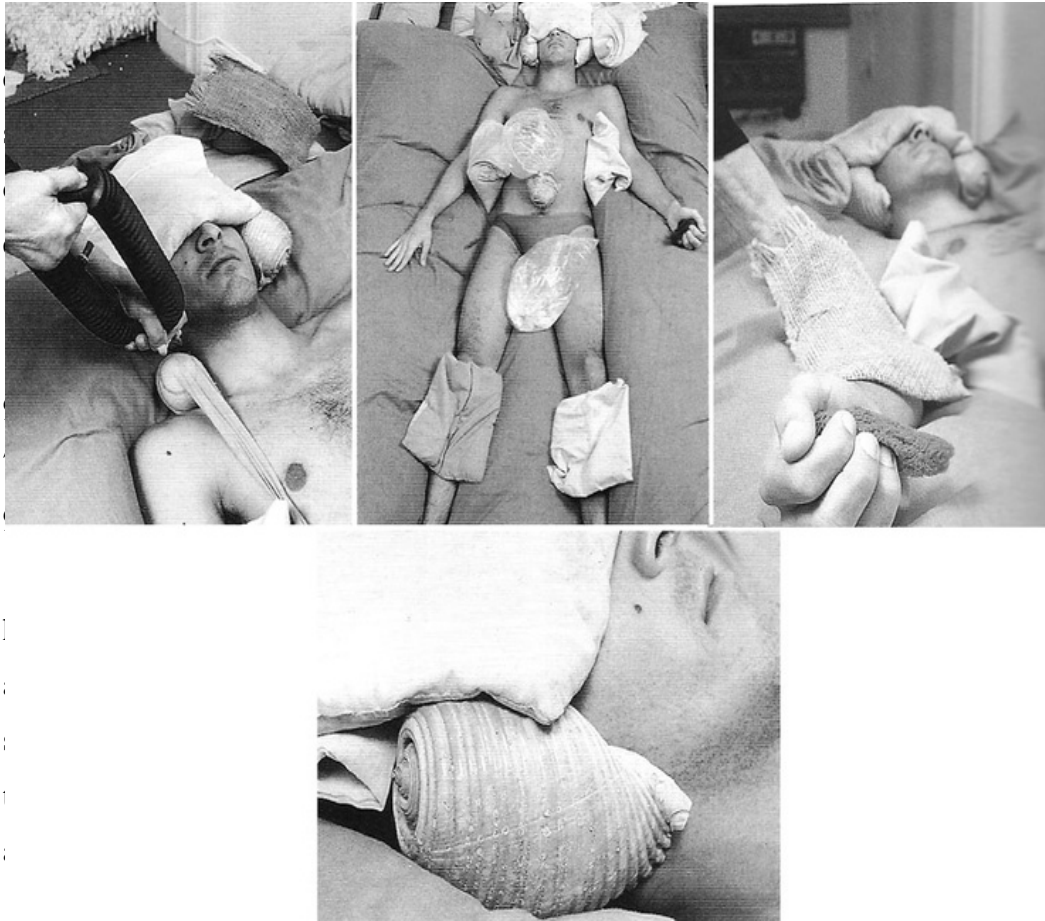


Imagen No. 3 Estructuración del Self-1979

Lygia Clark desarrolla lo que denominó, *Estructuración del Self*,¹⁵ una práctica artística en la que usaba sus objetos relacionales de sus anteriores obras en un procedimiento de “estructuración del ser”. La artista realizaba cierto número de encuentros en su casa, con el participante de la obra en los que colocaba diferentes objetos en contacto con su piel.

Esos encuentros se constituían en rituales en los que los sujetos elaboraban progresivamente traumas algunos de diverso tipo, como conflictos en el habla, la sexualidad, adicciones, miedos irracionales, ideas obsesivas etc.

¹⁵ La Asociación Cultural llamada “O mundo de Lygia Clark”, responsable de la organización y preservación del legado de la artista. Para preservar el anonimato de los “participantes”, no permite el acceso testimonios, eliminó sus nombres como así también detalles que pudieran identificarlos como participantes de las propuestas de la artista.

En este momento, lo que explota es el poder que tienen sus objetos, es decir, las sensaciones provocadas no son el objetivo de los objetos, sino apenas un punto de partida para otras vivencias, para algo que la artista-terapeuta llamó *fantasmagórica*¹⁶.

Lygia Clark se refiere a esta como “una elaboración de contenidos, y emociones” y no como algo dado, la fantasmagórica en conclusión vendría hacer el trabajo de cada quien con sus recuerdos y con las imágenes generadas en esas experiencias.

Para entender mejor esta idea de estructurar al ser, nos sirve de sustento la psicología analítica Junguiana. Esta teoría señala que el Self o Sí Mismo, es la aproximación psicológica más cercana al “dios interior” como lo sugiere (Robertson 1992,28): “Es una función trascendente que establece la totalidad y el orden dentro de la psique”, de manera que *el self* es un arquetipo¹⁷ que representa la trascendencia de todos los opuestos.

Para Lygia la estructuración del self está relacionada con la salud como capacidad de crear, a esto se refiere Donal Winnicott, cuando asegura que “Es esto lo que daría sentido a la existencia, anclando el sentimiento de que la vida vale la pena ser vivida, una especie de salud poética”. (Winnicott, 1972, 60).

Ella toma este concepto de Winnicott, al cual, además, ella apreciaba particularmente y era cercana. Para este psicoanalista inglés, un desarrollo humano favorable tiene que ver justamente con esta capacidad de relacionarse con el mundo de manera creadora.

La artista trabaja en esta ocasión con una persona por vez, y con regularidad por este motivo la propuesta se torna terapéutica lo que permite la elaboración progresiva fantasmagórica a través del cuerpo. El silencio es otro punto a ser considerado, si bien continúa con su trabajo recurriendo al registro verbal, en todo caso, nunca prioritariamente y menos aun exclusivamente.

¹⁶ Categoría utilizada dentro del Psicoanálisis que se refiere a la elaboración de un guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo, y en último término, de un deseo inconsciente.

¹⁷ En la teoría Junguiana el arquetipo remite a un constructo propuesto por Carl Gustav Jung para explicar las «imágenes arquetípicas», es decir, todas aquellas imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Se tratarían de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo.

El cuerpo del *artista-proponente-terapeuta*¹⁸ pasa a relacionarse con el cuerpo del *espectador-participante-paciente* a través de un contacto cercano, con la intervención del tacto, del soplo, en una relación de intimidad cómplice y testimonial que afecta a ambos. Es en este momento en donde se moviliza la fantasmagórica y puede producirse una transformación de los miedos, emociones sensaciones, sentimientos reprimidos en el inconscientes y que se hacen consientes, con el objetivo de producir la curación.

1.3 Discursos sobre del cuerpo y corporalidad

“El cuerpo está directamente inmerso en un campo político, las relaciones de poder operan sobre una presión inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a un suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a una ceremonia, exigen de él unos signos”

Michel Foucault

Es importante abordar algunas dimensiones del discurso sobre el cuerpo en primer lugar porque la obra de Lygia Clark colocó el cuerpo del espectador de manera directa, podríamos decir que este se convirtió en el objeto de arte dentro de su obra y lo convirtió en un condensado de intensidades, una concentración de afectos y conceptos cuyo objetivo es agrietar la percepción y la subjetividad del participante.

Y en segundo lugar es imprescindible conectarnos con la idea de que el cuerpo no es un objeto de estudio más, ni un mero signo, símbolo, significado, o espejo y mediador de la cultura, no poseemos un cuerpo, somos un cuerpo. Así podremos recapacitar sobre la corporalidad como una dimensión analítica dentro una cultura y de sus relaciones con los individuos y comprender en este contexto la propuesta de Lygia, el cuerpo lo podemos concebir como una interfase del individuo y de la sociedad, como un lugar de incorporación de *subjetividad encarnada* que al mismo tiempo refleja las estructuras sociales inscritas en él.

¹⁸ Lygia Clark pedía que no se le llame artista sino simplemente alguien que propone. Lygia Clark, carta a Mario Pedrosa. 196T Citada por Sonia Líos en A rus. Río de Janeiro, 1996.

De la misma manera la corporalidad implica un proceso de producción de subjetividad a través de prácticas tanto materiales como sociales, en donde la cultura penetra en las consideraciones y los modos de experimentar la corporeidad de los seres humanos.

Me parece interesante recuperar algunos aportes sobre el cuerpo con el propósito de comprender el juego de las representaciones, puesto que este se construye no sólo desde su dimensión biológica sino, sobre todo, desde su dimensión bio-psico-social.

Este argumento ha llevado a ciertos autores a considerar al cuerpo más allá de su configuración como objeto puramente biológico y antropológico, para pensarlo y concebirlo como un complejo de signos que le permite operar como capital simbólico.

Concibiendo al cuerpo como manifestación de sentidos, discursos y prácticas sociales resulta un aporte a dicho análisis la noción de *habitus* señalada por (Bourdieu,1995,21) la cual hace referencia a un sistema de esquemas de percepción, disposiciones y acción, a partir del cual el cuerpo es inscrito.

1.3.1 El cuerpo en la matriz judeo-cristiana

Un primer paso para mapear el cuerpo es abrirnos a la multidimensionalidad de nuestra experiencia corporal y comprender su relación con los discursos sobre el mismo. Es preciso darnos cuenta que los relatos sobre este son parte de nuestra vivencia y participan de su configuración pero no la agotan, ni tampoco la representan.

Lo que preponderó en el cristianismo fue la interpretación que solo el cuerpo del varón era imagen de Dios lo que deviene en que el cuerpo masculino es substancial, como absoluto en cambio el cuerpo de la mujer era propiedad del hombre, puesto que ella en ese momento no tenían alma, el cuerpo de la mujer era destinado a servir al hombre o a la corporalidad de éste.

De modo que la incisión entre cuerpo y mente no fue un aporte exclusivo del pensamiento griego, sino que dentro de la historia judeo-cristiana por ejemplo se revela que Eva fue creada a partir de la costilla de Adán, encontrando un argumento para sustentar que el cuerpo de la mujer es inferior al del hombre y dependiente de

él. Por ejemplo las mujeres son vistas como responsables de las respuestas corporales de los hombres, tanto agresivas como sexuales. Una justificación que se ha dado por la exclusión de las mujeres del sacerdocio es que su mera presencia provocará pensamientos impuros.

Y que esta matriz de pensamiento fue colocando sobre nuestros cuerpos una serie de dispositivos psíquico-sociales, de dominación patriarcal como la culpa, el silencio, la melancolía, la vergüenza entre otros muchos, los cuales determinaron como se debía ejercer la sexualidad, como lo sugiere José Carlos Aguado “la sexualidad se constituye en un paradigma de preocupación vinculada a los problemas de la voluntad... la sexualidad no solo es motivo de represión sino, y sobre todo, de señalamiento” (Aguado 2004, 143).

Entonces podemos encontrarnos que en la matriz judeo-cristiana existen con imágenes sedimentadas de un *cuerpo hegemónico*, que además es blanco-europeo convirtiendo el género, la raza y la sexualidad como parte de un solo sistema de dominación.

1.3.2 El cuerpo en Latinoamérica

La re-presentación del cuerpo en Latinoamérica, especialmente en las culturas amerindias está presente en las esculturas como gran paradigma, y es que estas sociedades tradicionales, precapitalistas, lo concibieron como una expresión indisoluble del cosmos. El cuerpo incuestionablemente pertenecía a la comunidad y poseía un vínculo sagrado con el resto de la creación.

Por ejemplo en el universo mesoamericano, el cuerpo es un instrumento a través del cual el hombre ha dado a conocer su estancia terrestre. Mediante él refiere su paso por el mundo y da sentido a su existencia. Así, a partir de la cosmovisión mesoamericana, el cuerpo humano constituye el punto de partida de toda reflexión e interpretación, es el intermediario originario entre el yo y el mundo y constituye la materia prima de lo simbólico. Como lo señala José Carlos Aguado, “para los pobladores nativos el cuerpo es lugar en donde se expresan las fuerzas de lo sagrado, es un cuerpo sagrado... integrado con la trama de significados de otros cuerpos por lo que el sentido de individuo separado, tal y como lo entendemos hoy en día es inexistente” (Aguado, 2004, 57).

Dentro de las diversas significaciones mágicas y religiosas que se le han dado al cuerpo estas fueron dicotómicas y complementarias. A partir de esa concepción se organizó su visión de mundo; “el cuerpo tendría la cualidad de ser el eje a partir del que podía tenerse la unión y comunicación con los dioses, y se podían transmitir mensajes a otros hombres, además contiene alusiones sobre el binomio cuerpo-dios, y la dependencia y complementariedad entre ambos” (Aguado, 2004,54). Los nahuas mesoamericanos creían en la existencia de tres centros anímicos mayores, en los cuales se concentraban las funciones más importantes. Tenían correspondencia con los tres niveles terrestres: cielo superior y *tonalli*, cielo inferior y *teyolía*, inframundo e *ihíyotl* estas tres entidades interactuaban para producir vida y mantener el equilibrio humano cada una con diferentes atributos o funciones que permitían al individuo vivir, consolidarse como ser humano y, a la vez, formar parte del cosmos (Aguado,2004,70).

El *tonali* derivado del verbo *tona* que significa irradiar y se relaciona con el sol que reside en la cabeza y cabellos. El *tonali* es una fuerza anímica alojada en el interior del cuerpo de esencia luminosa, le da calor y gobierna las facultades relacionadas con el movimiento, el crecimiento y la vitalidad. El *teyolía* se ubica en el corazón donde está la esencia o la semilla humana, la vida, lo más importante, esta entidad no puede separarse del cuerpo y es la encargada de viajar por el mundo de los muertos. *Ihíyotl* está relacionado con el aliento, la vida la pasión, el vigor y los sentimientos Sustancia etérea, fría y oscura cuya energía provenía de la luna y las estrellas. Era el motor de las pasiones, se dispersaba en la superficie terrestre y podía convertirse en seres fantasmales o en enfermedades (Aguado, 2004).

En la misma línea, también es interesante señalar que la cosmovisión mesoamericana establece una relación dentro-fuera del cuerpo que es diferente al pensamiento occidental que recalca un dualismo cuerpo-alma, el ser humano se constituye como señor de todo lo creado por encima de la naturaleza; en cambio, en el Popol Vuh el hombre es creado para mantener al universo pero como un servidor de los dioses, servicio que lo constituye en el centro de la existencia cósmica.

En los Andes del principio del siglo XVI, todavía existía una cultura colectivista, en la cual el cuerpo se conformaba como un símbolo importante en la re-creación de la cultura a través de ritos y ceremonias, costumbres y prácticas

culturales netamente públicas. Es primordial aclarar que no se trata de cualquier cuerpo sino de un cuerpo ritualizado, por ejemplo existía un uso público del cuerpo en ritos agrícolas y en los sacrificios humanos.

1.3.3 El Cuerpo en la Colonia

El llamado *encuentro entre dos mundos*, más allá de haber sido cultural, fue también un choque corporal pues cada cultura tiene una cosmovisión propia de éste. Por lo tanto, estudiar el cuerpo como un objeto sobre el cual se edificó la visión del otro, supone un interesante punto de partida para entender cómo se forjaron las identidades en el mundo colonial.

Al momento de la conquista, América es para los españoles una tierra imbuida de supersticiones e imaginaria, lo que da paso no solo a la apropiación y saqueo sino a un lento proceso de asimilación de nuevos significados: hay cambios perceptuales por parte de los europeos, su mirada del mundo es centrípeta, empezando a perfilar en el discurso las categorías de lo exótico y lo excéntrico.

Una primera consideración para comprender como los españoles, entendieron y caracterizaron el cuerpo en América, es que el mismo concepto traían ellos se hallaba en un momento de reconstrucción. Para ese entonces en los imaginarios de los europeos se entremezclaban creencias tradicionales ancladas en nociones medievales, con ideas científicas fruto del racionalismo y de la exploración anatómica y que siglos más tarde darán paso a la concepción mecánica del cuerpo.

Se puede establecer entonces, que este fue un primer nivel en el problema del reconocimiento del otro, cuya matriz se ancla en el reconocimiento de cuerpos diferenciados, sexualizados y erotizados. Por ejemplo a los españoles les provocó una profunda confusión observar a los indígenas practicar ciertos ritos de índole sexual, como el de Chaupiñamca¹⁹, el mismo que rompía con el decoro sexual del ascetismo católico que regía en la cultura misionera de la colonia, y por supuesto se relacionaba con una de las grandes batallas discursivas de la historia colonial, la

¹⁹Ritual asociado con la pascua de Chaupiñamca, «Casayaco», se expresaba por medio de la sensualidad corporal que consistía en bailes de los participantes desnudos, y veneración del pene.

justificación de la conquista a través de la guerra contra los bárbaros, sus pecados y culpas contra Dios.

Los colonizadores percibieron *el cuerpo de los otros* en base a una serie de categorías, y de un aparato conceptual el cual estaba condicionado por su propia historicidad de las nociones para comprender el cuerpo, la enfermedad, la muerte y la sanación. Los españoles reconocieron la corporalidad de los indígenas como fuerte pero con un *entendimiento débil*, en comparación de su cuerpo esbelto, delicado y con una mente privilegiada que les permitió ejercer el control sobre los cuerpos de *frágil* entendimiento.

La matriz de interpretación desde donde los españoles miraron y describieron la manera en que los indios se relacionaban con su corporalidad, sus componentes, sus funciones y sus ciclos permitieron describir las formas de comer, de dormir, de vestirse, e incluso de defecar, y a partir de esto se pudo nominar y clasificar.

En el marco de este modelo civilizatorio iniciado con la conquista, se instituyó un cuerpo para los indígenas construido discursivamente cuyo resultado fue muy conveniente para los propósitos de instalación de una matriz de poder, que permitió la profundización del proyecto colonial y su consolidación como un molde de homogeneización, que justificó la reducción, la asimilación y la posterior integración de la población nativa al proyecto civilizatorio occidental.

Esta nueva ubicación espacial, mental y cultural determinará también un proceso de cambio en lo corporal y las formas, apelando a mixturas y combinaciones nuevas. La representación del cuerpo en estos momentos estará dada por lo litúrgico devenido de la iconografía religiosa que era importada de Europa, debido a la necesidad de la urgente sustitución de la iconografía religiosa indígena por la cristiana.

También aceleró este cambio la creación de monasterios y escuelas en los que los artesanos indios aprendían los principios del arte figurativo europeo y las primeras nociones del simbolismo cristiano.

Durante el Siglo XVI los monjes enseñaron a los indígenas a pintar con la técnica de pintura al fresco ya que era una manera barata y efectiva de imitar los detalles arquitectónicos e ilustrar igualmente historias cristianas. El cuerpo que

aparece en estas producciones, tiene que ver más con la copia resultante de la mística del arte religioso europeo: escenas del Nuevo Testamento o de la Vida de los Santos.

1.3.4 Cuerpo y Feminismo

Si bien la representación del cuerpo en el arte adquiere mayor relevancia en la década de los noventa, desde inicio de los años sesenta y sesenta muchas artistas estuvieron influenciadas por las teorías feministas de aquella época y tuvieron un papel destacable en la temática de la representación del cuerpo, actuando, en muchos casos, como iniciadoras de la representación respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serían las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes difundidas por la tradición del desnudo femenino.

Por medio de sus planteamientos contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones. Es por esta razón que es necesario comprender el aporte desde el feminismo y su relación con el cuerpo, si bien la obra de Lygia Clark no recupera temas específicos de la teoría feminista, la misma intentó construir una narración alternativa alrededor del tema del cuerpo.

El cuerpo es un dispositivo fundamental de regulación y control social, pero también de denuncia y reivindicación, como el sitio de la lucha política por lo que ha estado muy presente en los diferentes feminismos. Han existido algunas aproximaciones teóricas, otras epistemologías feministas del cuerpo que suponen, implícita o explícitamente, formas distintas de acción.

Razón por la cual es indispensable conocer el aporte del movimiento feminista, como lo señala Martha Lamas este coloca el tema del cuerpo en la “agenda social” (1994, Lamas, 3). Uno de los aportes valiosos del movimiento feminista es que visibilizó que el cuerpo femenino está constreñido a las estructuras sociales, y morales del dominio masculino. Es decir el cuerpo se inscribe una diferencia naturalizada, en donde lo masculino es un principio regulador.

Para sistematizar las principales posiciones teóricas feministas respecto al cuerpo podemos señalar que existen un análisis desde:

a) *enfoque de igualdad*: es una tendencia escindida del feminismo radical en los años 70 que pretende conseguir la igualdad entre los dos sexos. Las feministas desarrollan su actividad e influencia principalmente a través de un trabajo institucional orientado al objetivo de que las mujeres obtengan igual acceso al poder político que los hombres, desde el feminismo de la igualdad se asume una postura crítica hacia el mundo masculino, la división sexual del trabajo y el patriarcado. Tiene su origen en la Ilustración y la redefinición del concepto de ciudadanía y universalidad, así como en el derecho al sufragio y los partidos y organizaciones de izquierdas. El feminismo de la igualdad considera que la masculinidad y la femineidad son roles de género contruidos socialmente y que, dado que obedecen a un contrato social que determina su existencia y que perjudica a una parte de la humanidad, el acabar definitivamente con esta situación perjudicial necesariamente pasa por el rechazo y la revocación de esa determinación de los roles de género. Su preocupación en torno al cuerpo se lo traduce como una limitación para el acceso de las mujeres a los derechos y privilegios que la sociedad otorga a los hombres.

b) *enfoque de la diferencia*, es una corriente crítica con las aspiraciones del feminismo ilustrado de alcanzar la igualdad en un mundo androcéntrico. Su lema "ser mujer es hermoso". Abogaba por identificar y defender las características propias de la mujer como superiores a las del varón. Y Consideraban que los hombres son, por naturaleza, agresivos, guerreros y depredadores, y por tanto, las mujeres no deben entrar en ese juego e intentar imitarlos.

Desde esta mirada se ha de percibir el cuerpo como un asunto relevante para comprender la existencia social, histórica y psicológica de las mujeres, un cuerpo imbuido en el orden del deseo, la significación, lo simbólico y el poder.

La mujer sería *el Otro* por antonomasia y es fundamental construir una identidad femenina propia, de forma que el elemento fundamental en la constitución social de los sujetos sería la diferencia sexual. Este planteamiento feminista de los años sesenta a los ochenta colocó en el centro del debate a la diferencia sexual como un principio de desigualdad entre hombres y mujeres; Martha Lamas señala al respecto que:

El cuerpo es la primera evidencia de la diferencia humana, sobre la diferencia sexual se han construido las estructuras y relaciones de poder entre un sexo "fuerte" y un sexo "debil". En el cuerpo se inscriben las desigualdades estructurales del sistema y sus

instancias de poder, por otro lado, las personas introyectan de tal manera la ley social que la hacen parte de su cuerpo (1994, Lamas, 15).

Dentro de la lógica patriarcal, la cultura está construida en torno a un único modelo sexual, el masculino, que se apropia tanto de la corporalidad como de la sexualidad femenina y constriñe la manifestación de la subjetividad de las mujeres

Entonces el cuerpo de la mujer, está subordinado necesariamente al hombre y se encuentra más influenciado por la emoción *Mà* que por la razón. La corporalidad femenina entonces es concebida como heterosexual, casta, sexualmente pura y pasiva.

c) enfoque constructivista, el cual considera que el cuerpo ya no es un obstáculo en la consecución de la igualdad de oportunidades, aunque se lo sigue comprendiendo desde la oposición mente-cuerpo, y considerando importante la influencia sistema social, que es el que organiza y le da sentido a lo biológico.

También continua vigente, la oposición sexo-género, que distingue entre lo biológico, lo natural, por un lado, y lo mental, lo social estableciéndose una distinción entre el yo y el cuerpo, desde esta idea, ser o sentirse hombre, mujer, o como quiera que se viva el género, es un proceso sustancialmente corporal, una vivencia encarnada que se sitúa en unas coordenadas sociales e históricas determinadas y cambiantes.

Es decir, un proceso que se produce a través de actos básicamente corporales: maneras de sentir, andar, hablar, moverse, vestirse, adornarse, tocarse, emocionarse. En interacción continua con los otros, actos que van modificándose en el tiempo y en el espacio. Esta perspectiva nos sirve así para superar esquemas deterministas desde los que la conformación de la identidad sería un proceso exclusivamente social, una consecuencia *mecánica* de ideologías y prácticas sociales o institucionales; y también pone en cuestión que los cuerpos sean superficies neutras, depósitos, archivos de ideas, representaciones, símbolos, como suelen ser asumidos en general.

d) Por último, se encuentra la *mirada postestructuralista* que es la que recupera tendencias feministas distintas y se nutre de aportaciones desde la historia, la sociología, la antropología y la filosofía en donde se ubica las diversas teorías

de lo Queer que intenta desarrollar abordajes complejos, relacionales, dinámicos, performativos del género.

No podemos dejar de lado que en el cuerpo se construye y deconstruye la relación sexo-género, el cuerpo está inmerso en sistemas de significado y representaciones culturales, lo que nos lleva a comprender que el cuerpo, es un cuerpo sexuado, en el que se manifiesta un universo simbólico. Así, la toma de conciencia de la dimensión del género implica una interpretación de las normas recibidas a través de la sociedad y sus instituciones. El hecho de que los cuerpos se clasifiquen en un binario femenino y masculino corresponde ya a un criterio cultural, no natural, entonces el sexo mismo es una interpretación cultural. Por lo que se afirma que el sexo imprime una morfología ideal al cuerpo (1990, Butler, 67).

La performatividad de género nos permite pensar el modo en que el género se instauro bajo la idea de una esencia interna, subsidiaria de un cuerpo específico. Las performances de género refuerzan la conexión necesaria que debe existir entre determinado sexo corporal y el género específico que le pertenece.

Así se instauro la relación causal entre sexo y género, pues, desde una lectura naturalizada, los actos que despliegan determinadas performances de género son producto, o se producen a partir, de un cuerpo identificado y categorizado bajo la forma que le imprime la pertenencia a alguno de los sexos.

Es por esta razón Judith Butler una de las teóricas más importantes de los estudios de género, nos introduce en el tema de la performatividad a partir de la cual es posible situar la emergencia de una concepción de cuerpo entendido como el efecto de un conjunto de actos culturalmente sostenidos. Es así que tales actos configuran una performance que no sólo producen el género que dicen representar, sino que también producen el cuerpo específico que se naturaliza como cede incuestionable de tal género.

1.2.5 Usos del cuerpo en la Teoría Queer

La teoría Queer surge en los EE.UU. durante la década de los noventa y se posiciona como una crítica a la heteronormatividad. Se trata de deconstruir las construcciones sociales de los patrones corporales que han sido dados y que excluyen una parte de los sujetos de este ideal heteronormativo.

La propuesta queer pasa por repensar todos los ejercicios posibles de construcción/constitución de cuerpos estandarizados y normativizados. Ser corporalmente «normativo» pasa a ser el objetivo más claro que la teoría queer quiere deconstruir.

Podemos situar la teoría queer como una de las teorías sobre el cuerpo más radical y que propone con más claridad transgredir los patrones monocorporales establecidos por las diferentes políticas de ciudadanía que sigue produciendo discursos para revisar las corporeidades.

Cuando se habla del cuerpo en la teoría Queer, se habla de un proyecto crítico heredero de la tradición feminista y anticolonial, el mismo que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en Occidente.

El cuerpo queer, en cambio, se define por no definirse. En otras palabras, su meta es estar siempre reinventándose según sus propios conceptos de placer, identidad y prácticas sexuales, es un cuerpo sin discursos, sin gobiernos, sin sexo y sin género

En la actualidad, desde esta perspectiva el cuerpo es una construcción performativa, se realizan re-lecturas, debates, análisis más complejos y alternativos, en donde la corporalidad es considerada como dimensión fundamental que guía nuestra vida y nos ayuda a comprender lo que se denomina ser mujer o ser hombre, de modo que las identidades y las prácticas de género, sexuales se las puede entender como formas de estar en el mundo y como prácticas corporales y no de construcción de identidades fijas.

1.4.3 El cuerpo poético: representación del cuerpo en la obra de Lygia Clark

El ejercicio estético en Lygia Clark se constituyó en la corporeización del arte por el público participante de sus propuestas, el contacto físico fue absolutamente imprescindible para Lygia, su arte formuló la abolición del concepto tradicional del objeto y de espectador contemplativo.

Su labor pasó por el proceso de desterrar al cuerpo del espacio de la representación, este es un proceso operativo y simbólico, que bien podríamos señalar que camina a la no representación y superación del soporte. A partir de su propuesta artística las sensaciones corpóreas se despiertan, a través del uso de objetos investidos de significado y con ciertas características sensoriales y simbólicas. Sirven como mediadores para la introspección personal y colectiva en procesos de creatividad y construcción, y de-construcción de la identidad.

Lygia exploraba para llegar al cuerpo de los participantes de sus obras, lo masajeaba, lo frotaba, lo refregaba; lo acariciaba, rozaba, apretaba, presionaba; lo tocaba levemente, soplabla, jadeaba; le daba calor, lo cubría, lo envolvía; con ellos emitía sonoridades o, simplemente, los dejaba allí, en silencio. Con la ayuda de sus objetos, Lygia iba llenando agujeros, cerrando fisuras, reponiendo partes ausentes, soldando articulaciones desconectadas, sosteniendo puntos sin apoyo, abriendo espacio corporal en puntos de encogimiento; haciendo, en fin, lo que pidiera el cuerpo en cada instante del proceso.

Lygia Clark indagó lo que ha devorado el cuerpo antropófago, el mismo que deglutió los objetos relacionales que al ser tragados, fueron procesados y elaboraron subjetividades del participante, estos objetos tenían por objetivo la descongelación de ideas formateadas y la caducidad de sus formas de ser. La premisa era afectar a los sentidos, lo que significó afectar a la percepción: la percepción del cuerpo en el mundo y del mundo en el cuerpo. Lygia intentó crear una política de la percepción lo que significa colocar en juego las formas a través de las cuales los seres humanos producen conocimiento sobre lo real.

Lo que tenemos con Clark es un cuerpo que se abre a las fuerzas de la vida, como en la lectura del cuerpo concebido en América y en las culturas aborígenes que agitan la materia del mundo, que las absorbe como sensaciones con el fin de

que éstas, de su parte, nutran y rediseñen su actitud propia. Saber del mundo en este caso es ponerse a escuchar esta reverberación de sus silenciosas fuerzas, impregnarse de éstas, mezclarse con éstas y en esta fusión reinventar el mundo y a sí mismo, volverse otro. Ese abordaje del mundo implica un plan de inmanencia donde el cuerpo y el universo se forman y se reforman al calor del movimiento de una conversación sin fin.

En nuestro recorrido por algunos discursos sobre el cuerpo, si retomamos el cuerpo Queer que es un principalmente un cuerpo desnormativizado, y el cuerpo que Lygia, encontramos una conexión puesto que en su época lo que ella propuso lo hizo desde un pensamiento crítico y reflexivo para transgredir los límites establecidos en las imposiciones que nuestra sociedad en cuanto a las relaciones de poder y los ideales de belleza.

Los artistas buscan provocar y romper aquellas certezas que nuestra sociedad nos dicta como verdades y al igual que en la teoría Queer, Clark convirtió al cuerpo en un medio de expresión que brindó nuevas interpretaciones y lecturas que permiten reflexionar sobre como el arte puede ser un dispositivo transgresor que ataca los límites y paradigmas sociales, para tratar de cambiar la base del pensamiento contemporáneo a través del cuerpo y la intimidad.

1.4 Re-presentación

Considero que es necesario relacionarse con la categoría *re-presentación* ya que esta se ha convertido en una pieza importante para los estudios culturales, siendo un aspecto fundamental en la producción de significado en nuestra sociedad y es que desde su dimensión simbólica aporta una alternativa para entender la obra de Lygia Clark dentro de los regímenes de visión.

¿Pero qué significa re-presentar? conocemos que en las culturas se han corporizado divinidades, seres de la naturaleza, en el animismo y antropomorfismo se creaban imágenes, se escribían códigos que se instituían en un soporte material que posee una capacidad representativa, es decir se hicieron carne los elementos inmateriales de la realidad que fueron estructurando las primeras manifestaciones de religiosidad.

Pero realmente es mucho después que la civilización eurooccidental vendrá a establecer su propio sistema de representación, donde las imágenes, principalmente aquellas utilizadas para finalidades religiosas, van a desempeñar un rol fundamental en el desarrollo de la visualidad. Los ritos católicos tras largas disputas, terminaron por admitir la característica heurística de las representaciones en la acción evangelizadora.

Si examinamos los fundamentos de la representación esta nos revela una larga tradición teórica. Así nos enfrentamos a la dificultad de definir la categoría *representación* porque es realmente amplia y de la que se ha tratado desde diferentes enfoques. Lo que es imprescindible tener claro es que las representaciones no son únicamente producciones mentales, sino también constructos simbólicos que dotan de sentido a la realidad, de ahí que se encuentra en constante transformación dentro de la cultura y en un tiempo histórico específico.

Por ejemplo en la cosmología platónica las representaciones del ser se asimilaban a los números que, a su vez, nos remetían a las estrellas del firmamento.

En cambio para el filósofo Ernest Cassirer²⁰, la representación la concibió en términos sígnico-simbólicos, lo que permite formar conceptos de las cosas y hacerlas pensables ingresando a la mediación simbólica. Para Gombrich en la representación existe una función de semejanza, por ejemplo en el mito griego Pigmalión ve a una mujer en la escultura que el mismo elabora, aquí el objeto cumple la función del objeto representado.

Pero ¿cómo, por qué y para qué representamos? Para Stuart Hall la representación “es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (Hall, 210,447). Es decir que la representación conecta los conceptos con el lenguaje, los signos y las imágenes.

Este es un proceso complejo porque es intelectual, cognitivo y cultural y está condicionado históricamente. Las representaciones entonces apuntan hacia las significaciones, las interpretaciones que tiene el sujeto de la realidad y por supuesto

²⁰ **Ernst Cassirer** (Breslavia, 28 de julio de 1874-Nueva York, 13 de abril de 1945) fue un filósofo de origen prusiano, ciudadano sueco desde 1939. Ejerció la docencia en la Universidad de Hamburgo. Alineado en la dirección neokantiana de la escuela de Marburgo, ha tratado de los problemas gnoseológicos y epistemológicos en el sentido del idealismo crítico. Fue conocido por su obra *Filosofía de las formas simbólicas* del campo de la filosofía de la cultura.

al conjunto de lenguajes. Son los *medios* a través de los cuales los pensamientos, ideas y emociones son representados en una cultura.

La representación maniobra desde un sistema que es mental y subjetivo depende de percepciones y por ello resulta importante el proceso cultural asociado a la sociedad en la que vivimos. Desde esta perspectiva, la cultura está conformada por discursos, imaginarios ideas que nos proporcionan un marco de referencia del mundo.

De modo que están implicados dos procesos: en el primero está el sistema mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo. Aquí el sentido depende del sistema de conceptos e imágenes formadas en nuestros pensamientos *representar* el mundo.

De acuerdo con Hall las personas podemos comunicarnos porque tenemos el mismo mapa conceptual y se entiende que personas con el mismo mapa conceptual pertenecen a la misma cultura. Sin embargo, un mapa conceptual no es suficiente, debemos ser capaces de representar o intercambiar sentidos y conceptos, y podemos hacer esto sólo cuando tenemos acceso a un lenguaje compartido. El lenguaje²¹ es, para este autor, por tanto, el segundo sistema de representación involucrado en el proceso global de construir sentido.

²¹ Para Stuart Hall el término lenguaje como el de discurso, aclarando que los dos constituyen versiones de la perspectiva constructivista de las representaciones. La perspectiva construccionista, distinta de la reflexiva o mimética y de la perspectiva intencional, se ocuparía del cómo el lenguaje y la significación trabajan para producir significados. La representación constructivista se inserta en el cuadro de las prácticas de significación. Mientras la preocupación del uso de los signos en el lenguaje después de Ferdinand de Saussure y Roland Barthes se ha llamado de semiótica, con Michel Foucault las denominadas prácticas discursivas, o el discurso, se concentran en su capacidad de producción de conocimiento. Hall, en diversas aplicaciones, compara la preocupación de la semiótica con el significante/significado, lengua/palabra o el mito y sus oposiciones binarias, con el abordaje discursivo de Foucault. Destaca de este su idea de régimen de la verdad, la relación poder/conocimiento y hace retornar las cuestiones de la subjetividad en el campo de la representación.

1.4.1 La Re-presentación y mirada

Es pertinente abordar *¿por qué el sentido de la visión es tan importante?* Una de las ideas más comúnmente aceptadas en nuestra sociedad es que una imagen nos muestra la realidad, una imagen vale más que mil palabras asevera la sabiduría popular, es decir a través de las imágenes conocemos las cosas tal y como son, ningún otro tipo de lenguaje puede acercarse de forma tan certera a la realidad, por ejemplo: si dibujo una flor, por muy fea o muy bonita, que sea su representación esto tiene mayor comprensión que la palabra “flor”.

De este postulado nace la idea de que el ver es superior a cualquier otro sentido. Esta concepción se remonta a los filósofos presocráticos que hablan del ojo de la mente al que llamaron *nous*, que significa: pensamiento, intelecto, perspicacia; este ojo de la mente es lo que separa a los seres humanos de las bestias y es la forma superior de conocimiento.

Es importante aclarar que la mirada no es mecánica, no es solamente un registro físico biológico, más bien vemos a partir de una codificación previa. Dicho de otra manera se desplaza el ver como un hecho fisiológico a la mirada, una construcción social. Por lo tanto miramos desde estructuras culturales, y desde nuestra subjetividad. Podríamos entender que la mirada está relacionada con un saber, un sentir, un interpretar, un crear, incluso un dudar.

Sin embargo, es trascendental comprender que los seres humanos miramos dentro de un régimen o sistema de percepción, una codificación habilitada por estructuras culturales, entonces podríamos decir que hemos naturalizado un aparato visual dominante que supone que lo que vemos es lo real. John Berger señala, que, lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar (Berger, 2004,7).

Por lo que no debemos asumir que la representación es igual a la verdad, ya que esta noción es lo más importante para la cultura occidental, porque encarna al poder. Occidente cree que la realidad se resuelve con la representación, es decir *ya no importa lo que es real, interesa solamente la representación de la realidad*, porque se supone que la imagen/o esta representación es una copia fiel de la misma.

La visión que la cultura occidental va a privilegiar, no es la corporal-sensible-afectivo frente a un mundo en transformación, sino aquella que puede

proveer el *ojo de la mente*, al que se supone capaz de observar la idea pura e inmutable detrás de las percepciones variables y heterogéneas. En este punto me parece que es sano y necesario desprendernos de la mirada analítica que fragmenta y retornar a la mirada que es más perceptiva y contemplativa.

La representación tiene su centro de atención en la construcción simbólica de las imágenes del otro o sobre el otro y en la circulación de significados y comprensiones de la sociedad a través del lenguaje. Entonces por medio de las representaciones podemos interpretar y darle significado a algo.

Se trata de las formas de inscripción por medio de las cuales el *otro* es visto, presentado, mostrado por tanto, aquello que se expresa o se dice sobre los otros, es un aspecto central en la formación y producción de la identidad social y cultural: es por medio de la representación que construimos la identidad del otro y, al mismo tiempo la nuestra.

Incluso creemos que las imágenes son solamente visuales porque la única forma de comprender es a través mundo es la vista y nos olvidamos que las imágenes pueden ser creadas de los otros sentidos (tacto, oído, gusto, además del contacto con la corporalidad).

Una cuestión central es la siguiente, la representación no es neutra, ni objetiva. Es un proceso mediatizado por los sujetos, es la manera de ver, interpretar el mundo y no es para nada un producto casual, más bien implica la mayoría de las veces un proceso de clasificación social y culturalmente determinado. Lo que crea regímenes de representación que conforman y legitiman la realidad, que se encuentran estrechamente vinculadas a relaciones de poder que incluyen o excluyen determinadas formas de pensar y de estar en el mundo como verdaderas y válidas y otras como no válidas.

Las representaciones de hecho tienen, entre otras, la función de construir una identidad personal y social. Generalmente necesitamos de un orden en nuestro medio, para sobrevivir y para conocer y predecir la realidad por lo que es imperiosa la necesidad de clasificar, hemos desarrollado la gran habilidad de clasificar y nominar. Existe un *anhelo de rigidez*, este principio nos guía como sociedad y como seres individuales, las situaciones de incertidumbre, la pérdida de límites claros de referentes nos genera ansiedad de saber dónde estamos y quienes somos.

Una característica importante de destacar aquí, es que la representación no es sinónimo de la realidad, no se la debe confundir con la *autenticidad* tanto de las imágenes como de nuestra percepción de ellas. Más bien deberíamos cuestionarnos si *¿Es esta realidad que veo lo que estoy pensando o sintiendo?, ¿Corresponde esta realidad a su concepto?, ¿De dónde surge mi percepción?*, preguntas que nos ayudarán a sumergirnos en los territorios peligrosos que deconstruyen el mundo de la representación y sus límites con el único y valioso objetivo de interpelar el mapa de las ideas preconcebidas, modeladas por la cultura visual dominante y arrasadora dentro del mundo contemporáneo.

1.4.2 Representación corporal en la obra de Ligya Clark

Cuando se dice que la historia de la representación humana ha sido la representación del cuerpo, es porque este es un lugar de enunciación en donde operan complejos y dinámicos sistemas de signos, imaginarios, discursos así como normas hegemónicas corporales, sociales, estéticas, políticas. En este orden de ideas, busco desarrollar varias miradas epistemológicas para comprender la importancia del cuerpo, no solo considerando su dimensión biológica o antropológica sino sobre todo su dimensión significativa, generando una reflexión acerca de esta naturaleza sónica que le permite operar como una matriz simbólica.

Esta podría ser la que según (Bajtín, 1965) “encarna los valores sociales”, pues esta inscripción del cuerpo como un constructo cultural implica un proceso de materialización de diversas prácticas que aparentemente se conectan con la verdad.

El cuerpo se ajusta a distintas miradas que lo interrogan y lo disciplinan como pueden ser lo social, lo antropológico y lo económico, la salud, la higiene, la moda, la alimentación, y se va constituyendo en fuerza de trabajo para la economía, en pecado para la religión, en lo abyecto para un tipo de feminismo, es decir existen distintas formas de percibir y de pensar el cuerpo y que corresponden a una tradición marcada por el poder de nombrar y clasificar, que han sido transmitidas a través de la educación que recibimos en nuestra cotidianidad. Como ya lo advirtió Norbert Elias:

El cuerpo desempeña un papel fundamental como lugar, sede y agente del proceso de civilización. El cuerpo, sin duda, ilustra la lentitud con la que avanza la historia de las mentalidades y de las instituciones. El cuerpo cambia, sufre alteraciones, ve modificada su realidad física y, de manera indefectible, forma parte de un orden simbólico (Norbert, 134, 1989).

En la actualidad, el cuerpo se convierte en el objeto de consumo, donde recaen los intereses de liberación física y sexual. Este es cuidado y entretenido como una máquina para conservar su vitalidad, el cuerpo debe ser atlético, joven sano, dócil, por ejemplo si revisamos el discurso médico que dentro de las prácticas culturales, se ha convertido en un lugar de reconocimiento hegemónico, este mira al cuerpo principalmente como un objeto de estudio y desde la representación anatómica basada en los marcos estandarizados de la objetividad científica.

La misma que analiza cómo está constituido y cómo se lo representa, instituyendo sobre estas significaciones y representaciones homogéneas. La medicina al uniformizar el saber invalida la identidad de las personas como seres diferentes y diversos contribuyendo a la construcción del cuerpo en el contexto social.

Nuestra cultura ha limitado lo corporal a lo biológico, lo vivo a lo físico y lo material a lo mecánico. Hemos concebido al ser humano enfrentado a la naturaleza y también hemos descuartizado conceptualmente nuestro cuerpo al pensarlo en términos de un bien de consumo, que puede permanecer “sano” (como un ideal inexistente e inalcanzable) y eternamente joven y potente.

Es esencial advertir que los distintos imaginarios corporales los hemos heredado desde la Grecia antigua, hasta nuestros días, los mismos revelan un enfrentamiento entre idealismo y materialismo, la filosofía cartesiana profundizó una disociación entre individuo y cuerpo, como lo señala (David Le Breton, 2002).

El cuerpo moderno implica la ruptura del sujeto con los otros y con el cosmos. Es decir estamos frente a un cuerpo desemiotizado, empobrecido, visto como un estorbo en el universo de las racionalidades, dividido entre la parte alta y la parte baja convirtiéndose en un lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego.

La sociedad en la que vivimos sólo acepta un cierto tipo de cuerpo homogéneo, que no tiene la huella del tiempo en la piel, un cuerpo joven. Por eso

obedecemos y deseamos cumplir con el cruel canon que se impone desde el exterior dependemos de nuestra imagen y de la mirada ajena tanto, porque hemos olvidado mirar hacia dentro.

Nuestra forma de percibir el cuerpo está influenciada por el modo observarlo, es decir la forma de concebir, de mirar, de imaginarlo, de percibir al cuerpo esta constreñido a un régimen de visión que privilegia el ojo sobre los otros sentidos, Edgar Vega señala que, podríamos considerar el régimen de visión como un régimen escópico en tanto supone un proceso diacrónico que condujo a la supremacía de los sentidos de distancia (visión y oído), por sobre los de cercanía olfato, tacto y gusto (Vega, 2014, 49).

Es decir la representación corporal en occidente fortalecerá el ocularcentrismo, puesto que existe una soberanía del ojo, la misma que se opera en las representaciones corporales. En nuestra cultura se privilegia el sentido de la vista, mientras que la aproximación olfativa, táctil y acústica -los olores, las texturas y los sonidos- están totalmente proscritos. Lo que ha ocurrido es que la sociedad occidental ha privilegiado la distancia física y la mirada por encima de cualquier otro sentido, hasta tal punto que nuestras experiencias corporales están reducidas, en la mayoría de los casos al sentido de la vista. Sin embargo, la pretendida *objetividad del ocularcentrismo* propia de la modernidad está no sólo en duda, sino más bien en jaque.

En la actualidad, desde la episteme del pensamiento complejo se nos permite descubrir una infinidad de experiencias diversas que sin embargo nos facilitarán reflexionar que el cuerpo es como un continente amplio en el que se expresan relaciones intersubjetivas, corporeidades simbólicas, en el que se manifiesta ritos, mitos, relatos intersubjetividades, su propia lógica de comunicación, expresando un *continuum dialógico entre cuerpo-mundo*. Lo que significa entender al cuerpo como, una unidad, una imagen del cosmos que integra lo micro y lo macro, lo biológico-social-cultural-lo simbólico, lo histórico, es decir es una estructura dinámica en el que se tejen de forma compleja los procesos fisiológicos con los simbólicos, lo que implica según lo señala José Carlos Aguado “el reconocimiento de lo orgánico, lo psíquico, y lo cultural, como un todo inseparable” (Aguado, 2004, 83).

Lygia Clark solicita el cuerpo del espectador de manera directa, su obra sólo se puede completar con esa tarea del participante, una tarea compartida con el proponente y con los otros participantes, que trata tanto de *la actuación del participante cuerpo a cuerpo con la obra*, como de un ejercicio de producción de sentido con la experiencia vivida.

Esta es la razón por la cual rasga al régimen de visión porque en su obra la mirada no es lo que interesa, más bien coloca el cuerpo en el centro de su práctica a través del tacto, del olfato con la intención era activar la sensibilidad de las percepciones. El espacio del cuerpo fue un espacio de creación, de inmersión en las sensaciones vividas. Este se convierte en una superficie poética, política y de intercambio de relaciones, de fluidos, de subjetividades, se trata de una especie de ritual que celebra el cuerpo incorporándolo, amalgamándolo. Lygia reflexiona en una carta a Hélio Oiticica: “a través del cuerpo se encuentran nuevas relaciones a través de nuevas percepciones y de nuevos espacios” (Clark, 1979, 213). La experiencia en la obra sensorial de Lygia Clark se da en el cuerpo como campo de experiencia, como campo de sensaciones, como cuerpo perceptivo: literalmente, radicalmente, intensivamente.

Clark desnaturalizar la vista y más bien abre el tacto como potencia del toque, la vista como potencia de la mirada. Se abre la posibilidad de otras propiedades del toque y de la mirada, de otras formas de tocar el ser de las cosas, de otras formas de ver las cosas.

A modo de cierre

En este primer capítulo he presentado una breve aproximación a lo que se denomina semiotización del cuerpo, lo que ha permitido rastrear las distintas concepciones del cuerpo tanto prehispánicas como del mundo colonial, desde el aporte de la Teoría feminista y Queer así como hemos podido observar la concepción del cuerpo en las tres obras de Lygia Clark. Lo cierto es que desde cualquier mirada el cuerpo es un continente de memorias duales, por ejemplo la noción primigenia de la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, el mito y el rito tanto ancestrales como modernos, el ser y la nada, el verbo y la carne, la naturaleza y la cultura, lo material y lo espiritual, el sexo y el género, eros y tánatos.

En la actualidad no existe una teoría del cuerpo única, sino distintas reflexiones e investigaciones que construyen y deconstruyen debates desde la corporalidad, como un locus de enunciación en esta investigación me interesa recuperar un enfoque desde los estudios transdisciplinarios sobre el cuerpo y la corporalidad porque esta mirada me permite entablar un diálogo con simbólico, lo social, lo cultural, estético, lo objetivo, lo subjetivo es decir todos estos distintos campos, experiencias, procesos, formas de entendimiento, produzca un conocimiento, así como rescatar no solo el potencial académico, cultural, político, , sino también el emotivo, experiencial y personal.

Las prácticas experimentales de Lygia Clark suelen comprenderse como experiencias multisensoriales, cuya importancia habría radicado en desbordar la reducción de la investigación artística al ámbito de la mirada. Sin embargo, si bien la exploración del conjunto de los órganos de los sentidos era una cuestión de la época, de hecho compartida por Lygia Clark, los trabajos de esta artista fueron más lejos: el foco de su investigación consistía en la movilización de dos capacidades de las que serían portadores cada uno de los sentidos. Me refiero a las capacidades de percepción y de sensación, que nos permiten aprehender la alteridad del mundo respectivamente como un mapa de formas sobre las cuales proyectamos representaciones o como un diagrama de fuerzas que afectan a todos los sentidos.

Capítulo Número Dos

2. Las fronteras

La artista brasileña Lygia Clark empezó su trayectoria en 1947, a los veinte y siete años de edad de los cuales los primeros dieciséis los dedicó a la pintura y la escultura, más tarde su propuesta artística sufrirá un inflexión radical al cuestionarse en tres temas importantes *el cuerpo, la función del artista y la curación*, lo que la llevó a poner en riesgo, la recepción de su pintura y escultura en el Brasil de aquella época. Lygia desarrolló un proceso de desarticulación de conceptos, oposiciones jerárquicas acerca de la institución arte transgrediendo códigos vigentes, así como el papel que debía jugar el artista alejándose y renunciando a ese lugar privilegiado al que había conseguido acceder.

Una esfera a la que Lygia no le interesaba para nada, habitada por seres considerados como “creadores semidivinos”. El artista para ella debía realizar proposiciones para que fueran otros las que las experimentaran. Por lo tanto, lo más importante para esta mujer era que esa experiencia artística no se limitaba al campo estético, sino que se inmiscuía en el amplio terreno de la vida. Ella afirmaba que:

Ahora que el artista verdaderamente perdió su papel pionero en la sociedad es más respetado por el organismo social en descomposición. En la medida en que el artista es asimilado por esa sociedad en disolución sólo le queda, en la medida de sus medios, tratar de inocular una nueva manera de vivir” (Narea, 1999,5).

Lygia pasó los veinte y seis años posteriores, hasta su muerte en 1988, consagrada a explorar la extensión y límite del propio cuerpo y su relación con la curación. Ella circulo en los bordes de una nueva práctica estética proponía que el arte es un proceso capaz de criticar las formas de colonialidad, por esta razón, algunas dimensiones del pensamiento fronterizo son un marco conceptual importante para comprender la obra de esta artista y cómo el régimen occidental capitalista ha construido un lugar hegemónico protagónico por encima o sobre otras formas de entender o hacer arte.

2.1 Pensamiento fronterizo

¿Qué entendemos por frontera? es la pregunta con la que me gustaría iniciar, y es que en primer término la “*frontera*”, no es solamente un espacio geográfico, sino es una dimensión epistemológica. Podríamos decir de forma poética que la frontera es un espacio intermedio (no neutral) de tensión y suspensión, en el que habitan la forma final y el fin mismo; como en Kafka y sus animales que renuncian a la forma humana, es un lugar de la transformación, la frontera es el confín de las posibilidades y a la vez su comienzo.

Walter Mignolo, figura central del poscolonialismo latinoamericano y productor de la categoría de análisis “pensamiento fronterizo” recurre a las investigaciones acerca de la “colonialidad del poder” de Aníbal Quijano para desarrollar su análisis.

Para este autor, la conquista española de América se constituyó en un nuevo patrón de poder mundial, el mismo que tiene como fundamento la colonialidad y la modernidad, que son dos caras de una misma moneda. La colonialidad según Quijano es una manera de referirse a la matriz u orden colonial del poder, la cual describe y explica la experiencia colonial. La misma que primero, clasifica y reclasifica cultural y racialmente a la población del planeta; segundo genera una estructura institucional que articula estas clasificaciones, tercero define los espacios en donde se ejecutan estos fines; y finalmente funda una *perspectiva epistemológica* que articula la nueva matriz del poder y canaliza la nueva producción del conocimiento.

El último punto, nos introduce en la idea de la dominación epistémica al referirse a esta dominación, los autores decoloniales emplean habitualmente el término *colonialidad del saber*, lo que quiere decir que existe una matriz de poder que controla los conocimientos en donde su dominio se hace visible, Ramón Grosfoguel, asegura que “sólo el hombre europeo se considera capaz de producir conocimientos universales, mientras que a las sociedades no europeas se les negó cualquier potencial para producir conocimientos dignos de ser considerados parte de la historia o la filosofía” (Grosfoguel, 2008, 201).

Según Boaventura de Sousa “el fascismo epistemológico existe bajo la forma de epistemicidio cuya versión más violenta fue la conversión forzada y la

supresión de los conocimientos no occidentales llevada a cabo por el colonialismo europeo y que continúa hoy bajo formas no siempre tan sutiles” (Boaventura 2010,68).

Frente a este fascismo epistemológico al que se refiere este autor, se puede recurrir a la gnoseología fronteriza y al pensamiento fronterizo caracterizado como una fuerza potente y emergente, capaz de desplazar el conocimiento hegemónico desde la perspectiva de lo subalterno.

El pensamiento fronterizo se define como una respuesta y consecuencia lógica a la diferencia colonial, así la gnosis fronteriza se construye a través de un diálogo con la epistemología desde conocimientos y sabidurías que fueron subalternizadas. Mignolo propone un locus de enunciación diferente basado en el proyecto decolonial que se afirma en una detracción sostenida a la modernidad eurocéntrica.

Este pensador reflexiona que desde una esfera de conflictos surgen vías alternas, desde donde es posible discutir los supuestos epistémicos que establecieron la hegemonía europea. Por esta razón argumenta que el *paradigma otro*, es necesario para vincular formas de pensamiento emergente que se asientan en la experiencia grabadas por la colonialidad. “El pensamiento fronterizo desde la perspectiva de la subalternidad es una máquina de descolonización intelectual y por lo tanto de descolonización política y económica” (Mignolo, 2003, 107).

Convirtiéndose según el mismo Walter Mignolo, en un nuevo lugar de enunciación. Las voces que se liberan de estos espacios intersticiales proponen resaltar la diferencia configurando propuestas dialógicas, como por ejemplo el caso de Gloria Anzaldúa escritora de la minoría, quien en su libro *Borderlands/La Frontera* busca hablar desde el dolor subalterno que significa pertenecer a la frontera, y la tensión que se genera entre los grupos hegemónicos angloamericano y los chicanos en plena frontera México-Estados Unidos. Desde ese lugar cuestiona, los límites de la nación, la ciudadanía, la identidad, del valor político y emocional de los bordes.

Desde su visión, la frontera es un constante estado de transición donde viven, el indio, la mujer, el queer, el buscapleitos, el mulato, el híbrido; en definitiva, todos aquellos que atraviesan los confines de lo “normal”. Anzaldúa

retoma el concepto de “frontera” como espacio geográfico para luego resignificarlo como lugar ideológico de resistencia identitaria y posicionamiento político. Gloria Anzaldúa propone lograr una síntesis que “rompa la dualidad sujeto-objeto y que la trascienda” (Anzaldúa, 1987, 60) .Su proyecto es crear una nueva conciencia basada en el principio azteca de dos oposiciones equilibradas y generar un tercero. Lo que significa que las dualidades están equilibradas y por lo tanto no hay dominación posible.

A través de su narrativa híbrida, generó un nuevo locus de enunciación en el cual definió el carácter ambiguo de la frontera, que más que respuestas nos inunda de incertidumbres. Y nos abrió una puerta para entender los nuevos espacios, identidades y formas de administración del conocimiento de nuestra experiencia móvil, diaspórica y local que se llena de propuestas y producciones culturales.

2.2 Colonialidad del saber del ser y de la subjetividad

La colonialidad del saber es una dimensión epistémica de la colonialidad del poder que controla el conocimiento. Por “colonialidad del poder” Aníbal Quijano concibe un patrón de poder global de relaciones de dominación/explotación/confrontación en torno al trabajo, la naturaleza, el sexo, la subjetividad y la autoridad.

Entonces la colonialidad del saber se refiere a la subalternización, folclorización o invisibilización de un conjunto de conocimientos que no responden a las modalidades de producción de conocimiento occidental. Razón por la que se la considera un aspecto constitutivo de la colonialidad. La colonialidad del saber supondría así una especie de *prepotencia epistémica* de la modernidad que se considera dueña de los medios más convenientes o *incluso los únicos* de acceso a la verdad y, por tanto, supone que puede manipular el mundo natural o social según sus propios intereses.

Por supuesto, otras formas de conocimiento, generalmente asociadas a poblaciones no europeas, son descartadas como ignorancia, menospreciadas, inferiorizadas o, en ciertas ocasiones, asimiladas por los aparatos de producción del

conocimiento teológico, filosófico y científico europeos. Así, la colonialidad del saber opera dentro del eurocentrismo ya que considera las modalidades de conocimiento teológico, filosófico y científico no sólo como propiamente europeas, sino como superiores epistémicamente o incluso como las únicas válidas.

Esta supuesta superioridad del pensamiento occidental se centra en la “objetividad y neutralidad” en donde el sujeto toma distancia de sí para producir un conocimiento no contaminado por sus particularidades e intereses, lo que omite y suprime los efectos de la *mundanal subjetividad*. En cambio, la objetividad es una condición indispensable para generar un conocimiento de validez universal. Este distanciamiento con la pretensión de producir un conocimiento de alcance universal, desde un punto de vista *aplata al resto puntos de vista*, y es lo que Santiago Castro-Gómez denomina la “hybris del punto cero”.

Como Dios, el observador observa el mundo desde una plataforma no observada de observación, con el fin de generar una observación veraz y fuera de toda duda. Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica (Castro-Gómez 2007,83).

La *hybris del punto cero* supone la ilusión de poder sobrepasar los límites de la vida mortal e igualarse con los dioses, es el pecado de la desmesura cuando los mortales pretenden ser como los dioses, pero sin tener capacidad de serlo. Y es que de forma parecida el discurso científico ilustrado se constituyó como la creencia de poseer un lenguaje universal, el de la razón, por medio de la cual lo científico adquiriría la posibilidad de elevarse por encima del lenguaje común, y situarse en un punto cero de observación, analítico y objetivo, desde el cual podía generar conocimiento sobre las cosas.

Un conocimiento producto de la imaginación de cuya capacidad de verlo todo pero que no puede ser visto, algo así como “la mirada de dios”, que está por encima observando lo existente de forma omnipresente y omnisciente, es lo que acontece con el pensamiento racional de la modernidad constituyéndose entonces, en el punto de partida epistemológico absoluto pero también de control económico y social del mundo.

En este orden de ideas, es preciso acotar con las propuestas de la epistemología del sur, que junto a la colonialidad del poder, existe la colonialidad del saber, entonces también emerge el concepto “colonialidad del ser” del filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado-Torres. Él lo ha construido en diálogo con Heidegger, Levinas, Dussel, Frantz Fanon, entre otros.

En este sentido, puede decirse que es un concepto síntesis, que responde a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en las subjetividades e intersubjetividades, desde las cuales también se asume la “verdad moderna” y la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y de los imaginarios.

La colonialidad del ser genera una visión, que acentúa su falta de capacidad intelectual y su inferioridad racial frente a todo lo que implica el mundo occidental, aceptando acríticamente todo lo proveniente costumbres y su cultura de la sociedad moderna.

El proyecto de colonialidad del ser, *no es de destrucción, sino de construcción* de una forma de “estar en el mundo” en donde los seres humanos tienen el fin de continuar un ciclo reproductivo natural, que gira en torno a conseguir un trabajo, encontrar pareja, tener hijos es decir encontrar un lugar asignado dentro del sistema productivo capitalista, en donde no hay pocas posibilidades de opinar, ni de crear, de utilizar la imaginación y la subjetividad. Es la producción de un imaginario que sostiene a la colonialidad en la vivencia diaria.

Sino que ella centra su atención en los modos de percepción de la formas restrictivas de la experiencia cartesiana. Por lo que su obra manifiesta un constatante cuestionamiento y transgresión de toda una racionalidad, asentada sobre el plano del pensamiento dominante de occidente y del sujeto que vive esa racionalidad desde su cuerpo.

2.3 Habitar la paradoja: el tránsito de la obra de Lygia Clark en la gnoseología y el pensamiento de frontera.

Para sobrevivir en la frontera,
debes vivir sin fronteras ser un cruce de caminos

Gloria Anzaldúa

La propuesta artística de Lygia Clark transita en las fronteras, entendiéndolas a estas como espacios permeables, en donde existen relaciones dialogales, negociaciones de imágenes, símbolos y experiencias subjetivas. En una carta a Hélio Oiticica, Lygia dice: “había pensado en hacerme analista, sin embargo ahora quiero seguir en la *frontera*, pues eso es lo que soy y no sirve de nada querer ser menos frontera” (Clark, 1974, 2).

Todo esto no implica desertar completamente de la institución artística, con la cual estas prácticas mantienen una relación desprejuiciada, en un movimiento fluido de entradas y salidas que en cada vuelta al territorio del arte tiende a inyectar dosis de fuerza poética que desencadenan micro movimientos de su propuesta.

En las obras escogidas para este análisis podemos observar diversos elementos que la artista utiliza como experimentales, en *Nostalgia del Cuerpo* y *Baba Antropofágica*, los objetos tienen funciones variadas, las relaciones entre ellos son dinámicas y en continuo cambio despertando una arquitectura de contacto corporal, que se desgarraban las fronteras de la piel de los humores y de las excreciones.

En *Estructuración del Self*, la misma poseía una dimensión terapéutica, la artista trabajaba con cada persona individualmente en sesiones que duraban una hora, de una a tres veces por semana, durante meses y en ciertos casos más de un año. Su relación con el receptor, mediada por los objetos, se había vuelto indispensable para la realización de la obra: a partir de sus sensaciones de la presencia viva del otro. Esta misma cualidad de la apertura al otro es lo que ella procuraba provocar en aquéllos que participaban de este trabajo. En ese laboratorio clínico-poético, la obra se realizaba en la toma de consistencia de esta cualidad de relación con la alteridad en la subjetividad de sus receptores.

Clark se deslizó entre varios horizontes, niveles que le permitían dialogar con lo, estético, creativo, terapéutico, con lo corporal, con la subjetividad del participante, incluso con su memoria y recuerdos. En otras palabras, al despertar la memoria del cuerpo de sus participantes por medio de la convocación la artista pretenderá reactivar su imaginación creadora paralizada por el régimen colonial, en el mismo momento en que el capitalismo cognitivo comenzaba a hacerlo a su manera perversa.

En la propuesta decolonial es recurrente el llamado al empoderamiento de las *epistemologías otras*, es decir, los saberes otros que han sido silenciados por las diferentes manifestaciones de la colonialidad. Las distintas acciones artísticas de Clark quizá nos están permitiendo desatender la colonialidad de la subjetividad a través del acercamiento del cuerpo del espectador a la obra, o más bien dicho transformando el cuerpo de este, en la obra misma.

En sus obras se puede observar un ir y venir, los elementos constitutivos de uno se incorporan a la sustancia del otro en una especie de dinámica mediante la cual se engendran devenires de cada uno. Del lado del cuerpo, en su encuentro con el mundo y del lado del mundo, en su encuentro con el cuerpo.

El interés estético de su obra abandona la pintura y escultura constructivista y desarrolla un arte que experimenta con lo *sensorial-corporal-mental*, puesto que su obra transgrede toda una racionalidad que se asienta sobre una tradición estética basada en el constructivismo de la escuela de Bauhaus²². Podríamos decir que Lygia integra en su obra una *lógica Kisceral*,²³ esta idea que la propone Michel Gilbert en su texto “Emoción, argumentación y lógica informal”, desde la perspectiva de la argumentación, sustenta la tesis, de que la lógica sostiene un prejuicio contra el razonamiento emocional, y muestra cómo la emoción es una parte integral de la comunicación humana. En otras palabras nos invita reflexionar sobre el papel de los sentimientos y las emociones en lugar de pretender que éstos no existen, o que son menos importantes como la lógica hegemónica ha tratado de posicionar. Lo kisceral es una forma de argumentación y comunicación que se basa en la intuición, en lo

²² La Staatliche Bauhaus, o simplemente la *Bauhaus*, fue la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar y cerrada por las autoridades prusianas en manos del Partido Nazi

²³ Según Michael Gilbert, toda comunicación y argumentación en particular, deben ser vistas como la implicación de cuatro modos, a menudo altamente entrelazados y sólo separados por un ojo analítico. Estos modos son el lógico, el emocional, el visceral (físico y contextual) y el kisceral (intuitivo, místico y religioso).

imaginativo es una categoría que incluye muchas fuentes de información que no son respetadas en la tradición racionalista.

En la actualidad, el estudio de las emociones en las prácticas culturales ha retomado importancia para comprender el pensamiento individual y colectivo de los seres humanos. Las emociones conforman uno de los aspectos constitutivos y omnipresentes de la experiencia humana. Nuestras vidas están permanentemente atravesadas por la emotividad, sin embargo este hecho muchas veces es minimizado u olvidado. En esta misma línea se encuentra el *Corazonar*, una propuesta de Patricio Guerrero, quien habla sobre esa estrecha relación que debe existir entre la razón y el corazón, la misma, que debe estar presente no solo al momento de generar teoría sino en cada instante de la vida (Guerrero,2012,181).

Lauren Berlant, es otra autora que nos incita a pesar que dentro de las fronteras, de los bordes, se encuentra no solo el pensamiento, sino el sentimiento al que lo despoja de su condición de acto individual para reubicarlo en una forma de articulación interseccional en la construcción del sentir colectivo. Ella se preocupa por entender la imbricación entre las nociones de lo íntimo y las construcciones discursivas sobre lo público, ayudándonos a visibilizar la existencia de un entramado ideológico-sentimental en la cultura (Berlant, 2011,65).

En el capítulo primero explicamos el contexto histórico en el que se desarrolló Ligia Clark y como su obra se adhirió al movimiento antropofágico que proponía continuos debates frente a la necesidad de pensar el arte de forma distinta a la manera en que se estaba impartiendo en la academia, obviamente con una clara influencia occidental.

Quizá sea pertinente centrarnos en la idea de que la Antropofagia es una de las piedras angulares de la cultura brasileña. No es que todos los movimientos artísticos brasileños puedan definirse como un acto de canibalismo. Más bien se trata de una estrategia cultural que sirve como punto de referencia de nuestra historia latinoamericana, e indica la perspectiva de la producción artística brasileña en la configuración de una estética visual moderna y contemporánea.

Desde la línea de frontera se lo consideraba un modelo que prescribía que la cultura local era el resultado de la deglución y digestión antropofágicas de las influencias externas.

La Antropofagia constituyó una de las reflexiones teóricas más reactivas que haya tenido lugar en Latinoamérica, pues no solo sirvió como un marco para la revisión de algunos procesos históricos de apropiación y desapropiación, sino también como motor para la emergencia de nuevos enfoques teóricos y prácticas de creación que reivindican el acto caníbal, en el plano cultural.

Así, Antropofagia enuncia una de las principales paradojas a las que se debe enfrentar la vanguardia latinoamericana, el reconocimiento y la definición de un arte propio. En medio de la dictadura en el Brasil de los años sesenta, este movimiento ofreció un fecundo panorama de creación que, aunque silenciado en el auge de la dictadura, sembró el germen que pocos años después hará de la Antropofagia un paradigma de emancipación, y que desde el arte se vincula a movimientos sociales y culturales, contexto que es fundamental comprender para acercarnos a la obra de Lygia Clark.

La trayectoria de la obra de Clark no es para nada lineal, más bien nos conduce ante un panorama estéticamente plural en técnicas y lenguajes que plantean una nueva forma de enfrentarse al arte. Ella circula en los bordes y negocia entre lo escultórico y lo cinético, la validación de la experiencia hasta el dimensionamiento del cuerpo que sustituye el lápiz y el cincel.

Luego intenta fusionar arte y psicoanálisis al defender que la memoria preverbal está retenida en el cuerpo, que es también el origen de nuestras actitudes vitales inconscientes. Además de prácticamente exigir la participación activa del espectador, ya no sólo como consumidor o visitante, sino como alguien que junto con el propio creador, ha de ser capaz de dar contenido a la propia manifestación artística.

Una reflexión que es substancial realizar, es que cualquier espacio fronterizo es poroso, es un mecanismo en el que confluyen varios lenguajes, que garantizan el contacto entre varios mundos, es decir es una zona ambigua, en donde los límites resultan difusos por supuesto esta falta de claridad es la que atenta contra las estructuras sobre las que se organiza cada territorio y pone en evidencia la

arbitrariedad de aquellos límites. Produciendo una crisis de los dispositivos de control²⁴, que constituyen las representaciones formuladas como ordenadoras de una forma de vida, la frontera siempre está empujando lo aceptado hacia nuevas aperturas, nuevas formas.

En su momento, la práctica que realizó Lygia fue desterrada del mundo del arte y confinada al ámbito de la clínica. Este estar en el borde de la clínica y el arte le trajo un gran problema porque no encontraba el marco para comprender y legitimar lo que estaba haciendo. Ni en la clínica, ni en el arte de ese momento se reconocían sus prácticas, como pertenecientes a su campo y al parecer la ausencia de reglas en su producción es fundamental porque deshace los límites de las tradicionales disciplinas artísticas.

Este tipo de propuestas estéticas cruzan ámbitos discursivos distintos que devienen en primer lugar en una ampliación de la práctica artística contemporánea, así como la experimentación al indagar los materiales más variados que componen el mundo e inventar métodos apropiados para cada tipo de exploración a través del cuerpo.

Lygia pretendía que los participantes de sus propuestas experimenten una integración por medio del cuerpo, como una alternativa a la masificación de la civilización tecnológica, para lo cual debían estar predispuestos al descubrimiento, a la improvisación. El artista no era el espectáculo, no hacía nada, sino que sugería. Lo que ella deseaba era entablar un diálogo entre el placer y la realidad, el dentro y el afuera, el intelecto y los sentidos.

Una de las razones por las que me interesé y que es fundamental mencionar para investigar la obra de Lygia Clark, es que a través de sus propuestas realizaba continuas irrupciones a la gnoseología fronteriza, lo que le permitió cuestionar un estatus dominante que nos conduce a re-flexionar como afrontamos la diferencia, y que clarifica la idea de que la institución arte nos enseña a pensar, aceptar ideas, producciones y pensamientos canonizados. Estamos prácticamente formados para

²⁴ Es un término esencial dentro del pensamiento Michel Foucault, el mismo que se basa en la existencia de mecanismos o herramientas del quehacer político -técnicas disciplinarias y tecnologías de control-capaces de afectar la sensibilidad colectiva y que fueron creadas por este para ejercer el poder y tienen la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y los discursos de los seres vivientes.

entender lo que vienen bajo un libreto, un lenguaje, una terminología, y unos códigos. Se tiene una resistencia increíble a cualquier tipo de préstamos y contaminación. Hoy a más de treinta años de su propuesta, podemos comprender que el legado de Lygia no apuntaba a cuestionar al arte en sí, sino al confinamiento del arte en una disciplina autónoma que implicaba la cosificación del proceso creador.

Es en esta crítica donde se encuentra la propuesta ética y política de su obra. Pero, *¿qué significa cuestionar la cosificación del proceso creador?*, esta pregunta tiene directa relación con la disputa entre “artista y el mundo”, que puede considerarse como un punto de partida para un nuevo reordenamiento a la institución artística y que se refleja en las relaciones en pugna y negociación con las distintas formas de producir saber, arte, curación, cultura. Además se relaciona con entender nuevos lugares de enunciación, al sacar del olvido a los olvidados y contribuir, desde la subalternidad a la reordenación de la epistemología para pensar y sentir el futuro, en un diálogo constante con lo diverso. No se trata sólo de cuestionar la primacía epistémica eurocéntrica, sino también de cuestionar las categorías, estándares y nombres con los que se ha taxonomizado al otro, y de construir junto con éste formas otras de saber, pensar, sentir y vivir diferentes.

2.4 Las Estéticas otras

Las estéticas decoloniales sitúan la pregunta sobre el concepto mismo de estética, que etimológicamente viene de la raíz greco-latina *aisthesis* cuyo significado giraba alrededor de las palabras como sensación, sentimiento, percepción.

Aunque el estudio de la belleza y del arte se remonta a los griegos, el origen o nacimiento de la disciplina filosófica que se ocupa de la belleza como saber específico y autónomo lo desarrolló Alexander Gottlieb Baumgart en 1950. Este filósofo empleó el término como disciplina independiente e introdujo por primera vez el término Estética, y la designó como la ciencia que trata del conocimiento sensorial que llega a la aprehensión de lo bello. Es a partir del siglo XVII, el concepto *aisthesis* se restringe, para verse reducido a la teoría de la belleza, en particular de la percibida por la vista.

Por ejemplo en la lengua maya hay una palabra que podría traducirse literalmente a la connotación que tiene el concepto de “artista” o “arte” para la cultura occidental. El término más aproximado sería el de *patän samaj*, que significa el conjunto de sentires, emociones, intuiciones, pensamientos, propósitos y responsabilidades inmersas en cualquier trabajo, incluido el de las estéticas y o subjetividades.

A su vez, Adolfo Achinte lo circunscribe en el pensamiento decolonial y ha denunciado la colonización del término *aisthesis* (habilidad de percibir mediante los sentidos) por la “estética” moderna. Desde esta perspectiva, se trata de descolonizar la estética para liberar la *aisthesis*, revelando así la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética”. (Achinte, 2006,43).

Aisthesis dejó su significado original para ser empleado como sinónimo de artístico, bello, naciendo la teoría el concepto de arte como práctica. Lo que implica una definición colonial, porque establece lo que es arte y estética de forma universal y es el punto de referencia de lo que no es también. Por supuesto desde una modernidad que ya está agotada, esta metamorfosis propició a lo largo la Historia, la devaluación de toda experiencia *aisthética* que ha sido conceptualizada en los términos en los que Europa consideró su propia y regional experiencia sensorial.

Las estéticas decoloniales son por tanto modos de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia y subversión como el compromiso y la aspiración de establecer otros modos de hacer y entender el arte, pero no se restringen a ellos, ya que la colonialidad de lo sensible no se agota en estos dos espacios, sino que cumple sus funciones en todas las dimensiones en las que la modernidad instala su matriz reproductora. Así, es posible pensar en estéticas decoloniales más allá del territorio del arte en cada uno de los espacios diferenciados del sistema-mundo moderno.

Las estéticas decoloniales o estéticas otras, aluden a las prácticas artísticas que se desenganchan de ese lado oscuro de la modernidad y de la globalización imperial, y convergen con su heterogeneidad en el horizonte amplio de la decolonialidad transmoderna e intercultural, en sus dimensiones epistémica, política, ética, estética, del cuerpo y de la naturaleza.

Por último la estética de frontera distingue entre liberación de la aisthesis en el hacer artístico y liberación de los sentidos. Más bien aparecen como procesos de desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, posmodernas como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes.

2.5 Estéticas emergentes

La obra de Lygia Clark podemos leerla también desde la *Estética de la Emergencia*, la misma que se encuentra relacionada con el tipo de prácticas contemporáneas en las cuales el artista no es poseedor de un saber especializado, sino que se transforma en un sujeto situado en una red de relaciones y flujos.

Reinaldo Laddaga²⁵ es quien analiza el antiguo régimen estético, en el cual, él artista se concibe como especialista de tal o cual medio (pintor, escritor, cineasta, músico), y produce obras en relativo aislamiento, el espectador las recibía en cierto silencio. En contraposición con el artista que no busca en el retiro y el aislamiento, sino que las condiciones de la creación se generan en una atmosfera de riesgo, en la cual coexisten canales de comunicación y se produce objetos u obras fronterizas que no asumen la forma tradicional sino que devienen en cruces, negociaciones,

2.6 Diálogo de la Obra de Lygia Clark con la estética abyecta

Lo abyecto como categoría estética nos remite a la noción psicoanalítica de abyección, siguiendo a Julia Kristeva lo abyecto puede ser definido como un pre-objeto que antecede a la formación del objeto ante el cual o en oposición al cual se reconoce el sujeto. Lo abyecto representa los primeros esfuerzos del futuro sujeto para diferenciarse de la entidad materna, para separarse de la madre pre-edípica y como la formula existen tres categorías de cosas que, según las circunstancias socio-culturales, se consideran abyectas: comida/residuos (oral), desechos corporales (anal), y signos de la diferencia sexual (genital) (Kristeva, 1987,11).

A través de las dos primeras obras de Lygia Clark podemos establecer un puente, con lo abyecto puesto que el último periodo de su propuesta estética no se

²⁵ Escritor y filósofo argentino. Profesor en la Universidad de Pennsylvania. Sus dos últimos ensayos sobre arte son *Estética de la emergencia*

asimilaba a la norma de su época y más bien caía por fuera ella, no se integra dentro del sistema, ni de las normas estéticas pre-establecida. Lo abyecto en las dos siguientes obras de Clark tocan la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre lo que está adentro y lo que está afuera de nosotros.

En *Nostalgia del Cuerpo* por ejemplo el propósito es *trastocar los sentidos a través del contacto*, se modifica la percepción del cuerpo, que esta intrínsecamente relacionado con cuestionar las formas de existencia, de estar en el mundo, generando una conciencia desde la propia experiencia. Desgarrando las formas de percepción dominantes que nos fijan, nos imponen formas de estar, de ser y de producir conocimiento sobre lo real en nuestra cultura.

Su propuesta principal es, el cuestionar un modelo de la subjetividad dominante que está relacionada directamente con lo corporal. Hall Foster llega a una conclusión similar, tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado. De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad (Foster, 2001).

En consecuencia existe la necesidad de comprender la corporalidad como una salida a regímenes duales, los mismos que están enmarcados en el pensamiento occidental en el cual la escisión epistemológica del ser y el tener un cuerpo, y la ontológica del cuerpo y el alma constituyen el fundamento de la modernidad. En esta obra lo abyecto podría remitirnos al rebasamiento del orden simbólico de los sentidos, se crea una perturbación corporal, una subversión, una desestabilización de las construcciones y los códigos para mostrar otra cosa, algo de aquello que no se quiere saber, y que sin embargo existe, en este caso la nostalgia del cuerpo del participante

En *Baba Antropofágica* mediante esta operación de la abyección, lo corporal acontece por fuera del límite que marca la superficie de la piel, es la negación de todo aquello que nos pudiera recordar la animalidad del ser humano, a través de la saliva de los participantes y su presencia irremediable en el cuerpo que es devorado desde este fluido primario y responde con una necesidad de recuperación de los

humores del cuerpo, de sus secreciones y excrementos, estos procesos naturales que se ocultan, sin embargo mantienen su poder de fascinación.

2.7 Decolonialidad del ser, arte y la estética

“A veces pensé que se habían adelantado, que las palabras que nos guiaron y guían venían de tiempos para los que no habían aún calendarios, perdidos como estaban en geografías imprecisas: siempre el sur digno omnipresente en todos los puntos cardinales. Luego supe que no me hablaban de un mundo inexacto y, por lo tanto, improbable. Ese mundo ya andaba con su paso. Ustedes, ¿no lo vieron? ¿No lo ven?”

**Subcomandante Insurgente Marcos
Entre la luz y la sombra, Mayo 2014.**

La decolonialidad es una categoría nueva que emerge de los diálogos y de los debates internacionales del mundo no europeo entre: poscolonialidad y el poscolonialismo, trata de escribir otras narrativas que han sido excluidas de las grandes narrativas de la historia del arte, la misma que forma parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manipular subjetividades. Puesto que la colonialidad es constitutiva de la modernidad, la decolonialidad (en el sentido de proyectos decoloniales globales) se convierte en una opción global que propugna un mundo no capitalista y transmoderno que ya no está configurado más por único pensamiento.

De allí nace la idea de desprenderse del paradigma logo-antropo-etnocéntrico para localizarse en el “sur”, como un espacio geo-político de emancipación, que es metafórico en la medida que no responde como un espacio únicamente territorial, sino al Sur como contraposición al norte hegemónico occidental-capitalista. El Sur es la oportunidad de una construcción epistemológica diferente, que el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos desarrollará en su texto “Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social” (Boaventura de Sousa Santos, 2006) bajo la definición de *Epistemología del Sur*. Lo que se propone es alejarse de las ideas eurocéntricas, de estos conceptos y definiciones de lo que es el arte. Al respecto Pedro Pablo Gómez analiza que:

Las estéticas decoloniales son una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus áceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas (Gómez 2012, 14).

No podemos dejar a un lado que el proyecto moderno es un proyecto estético, tal vez esto no es tan visible pero no por eso deja de ser eficaz, el mismo que se encarna en el control de la subjetividad y de la corporalidad, si comprendemos que esta se basa en un sistema de representación, de simbolización y en una red de significaciones.

La estética y el arte en la modernidad juegan un punto central porque a través de sus relatos se construyen estereotipos, y cánones de lo que significa la belleza, el buen gusto. “El arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte o como bello.” (Achinte, 2006,26).

Las estéticas decoloniales pretenden una recuperación de lo propio, buscan desfigurar los conceptos arte tradicional y sus funciones, los mismos que tienen que afectar los sentidos las emociones. Las otras estéticas e intentan desintoxicar las *formas de crear*, de conocer, del sentir, de pensar y de ser, reconociendo otras visiones. Como lo sugiere Adolfo Achinte entender las *otras estéticas de re-existencia* para *re-inventar la vida*, confrontándola con los patrones de poder, que dan cuenta de maneras de estar, de actuar, de enunciar, de simbolizar, de valorar e interpretar y cuyo propósito es que nos hagan re-pensar en *escenarios otros* del arte contemporáneo en América Latina.

La matriz de poder niega la posibilidad de existencia de otros saberes, sentires, percepciones y modos de pensamiento distintos al suyo. Por esta razón es indispensable replantear el ejercicio de construir subjetividades a través de la generación de otras estéticas de existencia que den cuenta, de otras formas de interpretación y de vivir en el mundo. Cómo lo sugiere Catherine Walsh:

La meta no es la incorporación o la superación, tampoco simplemente la resistencia, sino la reconstrucción radical de seres, del poder y saber, es decir, la creación de condiciones radicalmente diferentes de existencia, conocimiento y del poder que podrían contribuir a la creación de sociedades justas (Walsh, 2006,170).

2.8 Descolonizar el cuerpo desde los bordes

Tal vez un primer paso para vislumbrar que significa descolonizar el cuerpo, es reconocer y leer lo que se nos ha inscrito en el, desde antes de nuestro posible nacimiento, todo aquello grabado, aprendido, los discursos e instituciones encargadas de disciplinarlo y dictar políticas corporales impuestas por el patriarcado, el capitalismo, la familia, la escuela, la iglesia, la medicina y, por supuesto, el mercado y las industrias culturales. Y es que como lo sugiere Marisol Cárdenas el cuerpo es un constructo cultural que se transforma en una “metáfora corporal” compleja que se encuentra inundada del universo simbólico femenino en donde, “existe una estrecha relación entre actitudes corporales que se llenan de significados desde las diferentes maneras de posicionarse y encontrar un lugar en él” (Cárdenas, 2007,107).

Razón por la cual, es imprescindible no dejar de lado las relaciones de poder en las que hemos sido partícipes, no es que sea sencillo y exista una receta, sin embargo, examinar y disputar estas ideas nos podría conducir a crear tácticas para no someterse a ciegas y para, en el mejor de los casos, subvertirlos. Considero que desde nuestra cotidianidad podemos resistir los conceptos aprendidos de forma obligatoria y automática, desde los pequeños eventos corporales. Y con cada investigación podemos desaprender mandatos, transformar el cuerpo y ponerlo al servicio de nuestras propias metas y de metas sociales que apunten a la construcción de otro mundo.

En este sentido concientizar que tenemos un cuerpo, estar atentos a nuestra manera de caminar, de respirar, a la mirada y a la risa, modificar en fin nuestra postura, que es nuestra forma de estar en el mundo y de asumir nuestra vida, la propuesta es imaginar un cuerpo desobediente de las políticas de representación aprendidas, con cual es posible hacer surgir una nueva retórica, nuevas formas de narrarnos y narrar lo que averigüemos con esa búsqueda, las representaciones de nuestro cuerpo deben convertirse en territorios en los cuales no se reproduzca nuevamente la colonialidad.

Decolonizar el cuerpo es recuperar la idea de que el trabajo con el cuerpo es también, el trabajo con el poder de la costumbre. Somos parte de las costumbres

sociales y culturales de la sociedad y de nuestras propios hábitos esas prácticas a veces anquilosadas deben ser trabajadas. Mis inquietudes pasan por preguntarme si *¿Podemos realmente separarnos de nuestras costumbres y hábitos? ¿Quién se libera de su cultura? ¿Quién se libera de sí mismo?*.

Desde mi experiencia de trabajar con el cuerpo por varios años considero que es interesante dar un salto, del pensamiento colonial a la actitud decolonial, porque creo profundamente que debemos decolonizar nuestro día a día, nuestras formas de relacionarnos y el trabajo con lo corporal es punto primordial porque como lo hemos visto a través de esta investigación el cuerpo es lo concreto, lo que nos atañe, no hay escisión entre nuestro cuerpo, y nuestra mente, eso es una ilusión dualista. Mientras no descolonicemos el ser que somos, el cuerpo que somos, me parece que corremos el riesgo de que quedarnos en el discurso decolonial.

Para completar esta idea de descolonizar el cuerpo es imprescindible considerar la contribución del feminismo, y es que resulta bastante evidente que la construcción patriarcal de las sociedades occidentales tiene injerencia directa, y no poca, en todas las esferas de la vida del individuo y no hay motivo particular alguno por el que el arte debiera ser la excepción.

Tradicionalmente en la historia de la humanidad el hombre se constituyó como única fuente de verdadera creación relegando a la mujer a una absoluta pasividad. Sólo comprendiendo los porqués respecto de la organización familiar y social en torno de la figura masculina, es que se puede dejar de cuestionar, desde lo estrictamente artístico, el motivo por el cual el artífice es por definición, el hombre y no la mujer.

Durante siglos el rol de la mujer en el arte se limitó a modelo y musa, fuente de inspiración para el masculino ojo del artista. La mujer se configuró como objeto de culto y símbolo de belleza aún en sus más variados estilos estéticos. Las representaciones de la figura femenina poblaron, en todas sus posibles formas, el arte de cada cultura. Sin embargo, lejos estaba esta representación de tratarse meramente de la subjetiva interpretación del artista y mucho menos de un reflejo de la realidad.

Esta premisa se la comprende cuando las desigualdades estructurales del sistema y sus instancias de poder se revelan e introyectan en las interacciones de los

cuerpos, dentro de las cuatro erres que señala (Turner, 1984,48), reproducción, representación, regulación y represión. Por eso apremia desconstruir las mediaciones simbólicas, psíquicas, culturales y estéticas del cuerpo imbricadas en el sexismo y la homofobia, y profundizar en el análisis sobre la construcción del ser humano. Como lo sostiene Martha Lamas “el objetivo ético-político primordial del feminismo es: reformular, simbólica y políticamente, una nueva definición de qué es ser persona -un ser humano y un sujeto- sea en cuerpo de mujer o de hombre” (Lamas, 1994,5).

Si bien Lygia Clark no recupera un discurso de género explícito en sus planteamientos artísticos, desde mi punto de vista ella se sintonizó con el discurso feminista de los años sesenta y setenta, puesto que el arte siempre refleja el orden social de la época en la que se produce, su labor estaba enmarcada e intentar transgredir la idea de autoría, Whitney Chadwick señala que desde la historia del arte también se ha vinculado estrechamente a la determinación de la autoría, que constituye la base de la valoración económica de las obras de arte occidental. Nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad (Chadwick, 1992, 15).

Clark en sus obras recoge nuevas formas de representar el cuerpo tanto física como psíquicamente. De esta manera nos habla de una nueva manera de construir el cuerpo, la identidad, y el sujeto. Su mayor preocupación fue la construcción de una subjetividad tanto de las mujeres y los hombres y es que los artistas no reproducen el mundo, lo interpelan y reinventan, aunque sea durante un breve instante. Su práctica estética invitaba también al espectador a deshacerse de dichas tensiones emocionales, internas-externas, vividas por nuestro cuerpo-territorio, cuerpo-político, cuerpo-identidad, cuerpo-género.

2.9 Arte y vida en la estética de la obra de Lygia Clark

Las propuestas estéticas cruzan ámbitos discursivos provenientes de las más variadas áreas como la científica, filosófica, religiosa, la del entretenimiento de los medios masivos etc, y de los más diversos momentos artísticos. Lygia perteneció a ese conjunto de artistas que anunció la ampliación de la práctica del artista

contemporánea, quien se tomó la libertad de explorar los materiales más variados que componen el mundo e inventa métodos apropiados para cada tipo de exploración. En este proceso el arte deviene en una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo. Como los subraya Mónica Amor, acerca de la obra de Clark:

(...) transgrede el modelo racionalista europeo que depende de la posición privilegiada de un observador que en su posición de maestría es capaz de comprender y aprehender la totalidad del evento observado. Las estrategias utilizadas por esta artista varían sustancialmente entre sí, sin embargo, en todas parece percibirse un afán por socavar o problematizar un modelo idealista de aprehensión predicado en el binomio sujeto-objeto y en la búsqueda de verdades que minimicen la contingencia de la percepción (Amor, 1997,25).

El tipo de práctica artística de Clark tiene relación directa con decolonizar la subjetividad estética, ella desestabiliza con sus prácticas el llamado capitalismo cognitivo inventado precisamente como salida para la crisis provocada por los movimientos de aquellos años de dictadura en los que vivió esta artista y que se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación todos conocemos que se trata de una operación perversa cuyo objetivo es hacer de esa potencia el principal combustible de su insaciable hipermáquina de producción y acumulación de capital. Sus obras posibilitaron al público participante contactarse con el mundo desde el aquí y ahora de su existencia. Lo emplaza en su finitud en tanto ser vivo en el mundo, pero a su vez le permite transformar su dolor y sus traumas en acciones y expresiones.

La estética del último período de Lygia Clark está relacionada también con el concepto de estética de la existencia el cual emerge en el contexto de la última parte de la obra de Foucault concepto que nace al calor de las reflexiones foucaultianas de finales de los setenta. Esta idea transita en la noción de que el arte no se extingue en los objetos, así como que la estética desobedece los límites de la intervención de los artistas sobre el exterior. Y más bien florece en las subjetividades en los campos de lo íntimo, lo privado y lo público.

Foucault afirma que “en nuestra sociedad el arte se ha convertido en algo que no concierne más que a los objetos, y no a los individuos ni a la vida. Que el arte es una especialidad hecha sólo por los expertos que son los artistas. Pero ¿por

qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara, esta casa, sería un objeto de arte y no mi vida? (Foucault, 2003,61).

Cynthia Farina, estudiosa de la obra de Lygia Clark, afirma que la obra de esta artista es “un aporte hermoso, novedoso. Que pone en relación la estética de la existencia con la composición, la improvisación y la experimentación de lo cotidiano” (Farina, 2003, 68). La estética de Lygia Clark genera fuerzas creadoras disímiles que se encuentran en el cuerpo, el mismo que se constituye en un espacio de experimentación que problematiza lo sensible, lo vivido (recuerdos inconscientes que habitan en la memoria corporal) y ahí se adentra en la obra frontera que Lygia Clark asumió como un espacio de creación.

Mientras la visualidad ha sido privilegiada por toda la tradición artística occidental, a la propuesta de Lygia le interesa reconocer al cuerpo y a sus sentidos dentro del proceso de percepción de la obra. Ahí se privilegia la experiencia y pone en crisis el arte meramente contemplativo. De esta manera, la heterogeneidad, lo flexible, lo mutable, la experiencia promueven una vinculación directa entre el arte y la vida hace que los planteamientos se acerquen cada vez más a lo cotidiano. La obra comienza a ser vivida en su totalidad, y a menudo esto da lugar a la disolución de la autoría en aras del fomento de experiencias colectivas.

La estética de la obra de Clark es una propuesta decolonizadora, porque ofrece al espectador la posibilidad de abandonar una postura meramente contemplativa para introducirse en una más activa. Se concibe así el arte como una categoría política capaz de problematizar lo social, cultural y de generar sujetos más conscientes de sus actos, de vivir la experiencia artística en su totalidad. Participa de este modo espacial, conceptual y temporalmente de la obra. Mediante la presencia del cuerpo en tiempo real, las vivencias se activan y la obra es experimentada en su plenitud.

A modo de cierre

A la luz de los itinerarios recorridos en este capítulo considero que la propuesta artística de Lygia Clark es una estética decolonizadora y emergente. Afirmo esto sin la menor pretensión de sugerir un adjetivo que conduzca a colocarle un rótulo, sino que es una artista que hasta ahora genera distintos espacios

dialogales, que permiten debatir su obra y es que lo interesante de su trabajo experimental es que este se transforma en una interpelación al proyecto moderno estético.

A lo largo de su trayectoria Lygia rompe con el concepto universal de estética y vuelve a la *aisthesis* a la emoción, a la subjetividad no controlada por normas que la matriz colonial dicta de cómo deberían ser las cosas, su obra cruza el horizonte de las expectativas la colonialidad del ser y del sentir puesto que el espectador se integra y entrega a su propuesta no a través de un discurso sino a través otras cartografías de lo corporal, a través de sus más íntimas vivencias.

En su obra no se puede separar el cuerpo del sentimiento ni del pensamiento, no se puede dividir las distintas dimensiones de vida, como se suele hacer en términos analíticos y es en este momento cuando nos transformamos en sujetos históricos con capacidad para transformar nuestra cotidianidad, nuestra realidad para dejar de colonizar nuestra vida.

Me gustaría cerrar este segundo capítulo con algunos cuestionamientos los mismos que pueden convertirse en puertas que permitan hurgar en las profundidades de nuestro propio ser y que nos inviten a discutir nuestra propia realidad. Así mis preguntas se relacionan ¿Cómo visibilizar e intervenir críticamente en las formas de conocimiento, de subjetividad movilizadas por la globalización de capitales, ideas y personas? ¿Qué fronteras es necesario derribar, cuáles debemos construir y qué límites trazar para producir una circulación del conocimiento y de la experiencia que dé cuenta de los discursos y proyectos "desde abajo"?

Sino que ella centra su atención en los modos de percepción de la formas restrictivas de la experiencia cartesiana. Por lo que su obra manifiesta un constatante cuestionamiento y transgresión de toda una racionalidad, asentada sobre el plano del pensamiento dominante de occidente y del sujeto que vive esa racionalidad desde su cuerpo.

Capítulo Número Tres

3. Espacios dialogales con la práctica estética de Lygia Clark

**“Solamente aprendiendo a escucharnos y a aceptar
que las experiencias de los otros son tan legítimas como las
nuestras, estaremos listos para
aceptar el futuro”
Belting**

En esta investigación me interesa comprender la obra de Lygia Clark utilizando la imagen de un “encuentro” con su propuesta. Mi idea no es poseer una verdad acerca de la dimensión simbólica de la obra de esta artista, sino más bien dejarme (con ello invitar a este acto a otros) poseer por una bella y honda realidad y tratar de comprender el uso de un lenguaje que atraviesa fronteras.

La producción artística de Lygia Clark ha sido investigada abundantemente considerando que existe un abanico de posibilidades y de entradas desde donde se la puede rastrear. En esta tesis el interés se centra en indagar la práctica estética experimental de su obra sobre el cuerpo. Y desde de su propuesta fronteriza entre arte y curación.

Con la única salvaguarda de renunciar a la idea de totalidad, y definir el margen de un análisis siempre inacabado, que abre la posibilidad de comprender su obra desde la vivencia sensorial, de la interioridad del cuerpo, así como considerar el carácter político y social de su trabajo. El mismo que aspira liberar al cuerpo humano de las represiones impuestas por el tipo de sociedad en la que vivimos.

La experiencia estética en Lygia Clark propone entender la creación desde la esfera de la propia existencia a través de actos simbólicos, de la vivencia sensorial y del auto re-conocimiento del cuerpo. Por lo que no está divorciada del ámbito cotidiano de las personas que participaban en sus obras. No debe sorprendernos que de sus propuestas emerja una crítica a la mercantilización del arte, tanto como objeto de consumo y distinción de las clases altas reconocidas como “cultas” por la sociedad, cuanto como objeto democratizado para la clase media, insertado en la producción de la lógica del mercado del ocio y de la industria cultural.

En efecto la obra de Lygia Clark se establece desde un lugar híbrido, en el que se cruzan lugares, experiencias, lenguajes que exploran con determinación *la profundidad y la potencia de lo sensible*. La última etapa de su obra la transformó en una práctica terapéutica, aunque siempre dejó en claro que ella no se había transformado en psicoanalista o algo por el estilo, lo medular es que a través del corpus de su obra, se pueda establecer un diálogo de cómo el arte se vincula con la capacidad de relacionarse con el mundo de forma creadora.

3.1 Cartografía de su obra

Utilizando la metáfora de Ulises en busca de su Ítaca trataré de elaborar una especie de cartografía de algunos lugares dialogales que Lygia Clark recorre en su práctica artística. Con la única certeza que lo importante es el recorrido, la búsqueda que produce encuentros acerca de su trabajo.

En primer lugar se debe aclarar que sus prácticas estéticas, las de su último período, tenían un inminente carácter experimental.

3.1.1 La Relación cuerpo-percepción-sensación

Sus propuestas eran un intercambio entre la gente y su psicología íntima razón por la cual relacionaba tres elementos importantes: *cuerpo-percepción-sensación* y es que no podemos continuar reafirmando la premisa de Descartes “pienso, luego existo” y denigrar a los sentidos, a la intuición, la percepción y designarles un estatus menor en la su relación con el mundo. La experiencia sensorial y perceptiva se instaura en la relación recíproca entre la existencia corporal y su entorno que, en definitiva, sostiene nuestra condición humana.

El cuerpo es un filtro semántico, nuestras percepciones sensoriales, enredadas con las significaciones, marcan los límites fluctuantes del entorno donde vivimos que no es solamente una cuestión cognitiva, sino también sensitiva y perceptiva.

Pero aquí aparecen otras implicaciones como que las percepciones están marcadas de subjetividad, esto suscita a menudo un debate que demuestra que las sensibilidades y experiencias no son exactamente homologables, existen matices

aun cuando la cultura sea compartida, pues el sentir nunca se da sin que se pongan en juego significados.

Es decir siempre existe una inmersión en el campo simbólico, lo que facilita que las expresiones humanas que en ocasiones pueden ser registros internos a nivel inconscientes, como imágenes sensoriales, poéticas, corporales, miedos, recuerdos dolorosos y que no pueden verbalizarse a través de la palabra. Entonces mediante el lenguaje artístico que apela a lo creativo y estas experiencias pueden salir a la luz de la conciencia para que exista una curación al canalizar esas cargas emotivas y afectivas.

Lo que Lygia pretendía, era que el individuo fuese capaz de retornar a un estado pre-verbal, a lo que ella denominó “la memoria del cuerpo” y que se convierta en una experiencia liberadora para el participante. La idea es proporcionar experiencias estéticas que promuevan pequeños desplazamientos en la percepción y en la corporeidad de los investigadores, para, con este material, ofrecer un proceso de formación atravesado por la experiencia estética vivida en el cuerpo. Es decir, nos interesa experimentar, aquí, propuestas de sensible de nuestra experiencia que parece ser rehén de una política dominante de fuerzas que limita nuestro deseo de experimentación en la producción de conocimientos y en la vida.

Algo que ella había buscado en el arte desde el comienzo de su trayectoria, era facilitar la reconexión de cada ser con su mundo interior lleno de imágenes, emociones, sensaciones, así como aspectos negados y desconocidos que contienen un potencial y una fuerza creadora aún no manifestadas. Esta reconexión facilita la apertura a un nuevo estado del ser caracterizado por una relación más armónica entre las diversas partes, armonía que no es estática y que fluye desde la percepción directa de la unión inicial entre cuerpo y psique, consciente e inconsciente.

3.1.2 Creación artística y curación:

3.1.2.1 Definición de símbolo en la curación

En la actualidad “vivimos una reconquista del símbolo”, (Kohn, 2006, 124) el símbolo interesa a varias disciplinas, arqueología, arte, antropología, estudios de la cultura, psicología. Cuando entramos en el terreno del símbolo es primordial comprender que coexisten representaciones a las que podríamos denominar “puro

signo” es decir, el significante, lo que me da el mensaje, me remite a un significado preciso, puntal por ejemplo el verde el semáforo me indica que pase, el equivalente se establece sobre el significado y el significante es puramente convencional, “este permanece a nivel representativo y es establecido previamente por lo que estamos invadidos torturados y aún esclavizados, por el signo (Rueda, 1993,18).

Edwar Sapir antropólogo estadounidense que inició más formalmente con la antropología lingüista, señala que:

Conviene distinguir dos tipos de símbolos. El primero llamémosle de referencia comprende entre otras cosas la lengua hablada, la escritura, son procedimientos de referencia, económicos. El segundo es igualmente económico y le llamaremos de condensación es en efecto una forma sustitutiva muy unificadora de la conducta, instantáneamente una tensión afectiva consciente e inconsciente (Sapir, 1967,564).

Es decir el símbolo de referencia que se lo ha denominado signo, para comprenderlo mejor incluyen la conversación verbal, la escritura, los símbolos patrios y su característica principal es que es esencialmente cognitivo. En cambio el símbolo de condensación en palabras de Víctor Turner²⁶ referente de la antropología simbólica, sería llamado el “símbolo ritual”, en el que el significante no me da un mensaje puramente intelectual. Sino que está saturado de una condición afectiva que no es solo conceptual.

Sapir subraya que el símbolo tiene una serie de características o propiedades características a) *condensación de muchos significados en una forma única* b) *economía de referencia* c) *predominio de la cualidad sensorial*.

Por ejemplo si retomamos la mirada de lo andino, su forma de relacionarse con el mundo es simbólica este no tanto lo re-presenta, su vivencia es mítica por lo que rompe con la escisión de sujeto/objeto. Este pensamiento simbólico es un modo de vivir la realidad de una forma total y múltiple, para situarlo de una manera entendible. El símbolo representa algo más que su significado obvio y cotidiano, diríamos que escapamos de la razón, reconociendo sus limitaciones.

Entonces lo valioso, es reconocer el pensamiento simbólico y mítico como una tendencia diferente, profundamente humana, con derecho a un estatuto propio

²⁶ (Glasgow, Escocia, 1920-1983) fue un antropólogo cultural escocés; estudioso de símbolos y ritos de las culturas tribales y su rol en las sociedades.

en una teoría general del conocimiento, a pesar de que la ciencia explica con su estrategia positivista y establece lo que puede o no puede ser empíricamente. El pensar mítico tiene carácter valorativo, calibra lo que debe o no debe ser, es decir, lo que tiene sentido.

El ser humano está inserto en una red compleja de símbolos, saberes, mitos creencias, memorias, valores, imágenes etcétera, en constante construcción y por lo tanto incompleta, el camino está lleno de fuerzas en donde se construyen formas y subjetividades.

Ahora bien, es necesario relacionarnos con la categoría de lo simbólico porque esta es la expresión del mundo interno y como tal es un elemento que ayuda transformación psíquica. El lenguaje simbólico por medio del cual se manifiestan experiencias, sentimientos, emociones no obedece a categorías de espacio sino a la capacidad de asociación entre el interior y exterior de una persona.

3.1.2.2 El arte cura: frontera entre arte y curación.

En la última fase de la obra de Lygia Clark se produce un desdoblamiento y conjugación de la actividad estética con la actividad clínica, la misma que se transforma en el objetivo mismo de su trabajo. Lygia fundió su experiencia en el psicoanálisis con la creación artística y la curación por lo que se situó en la frontera entre el arte y la clínica, actuando terapéuticamente con personas con problemas psíquicos.

A pesar de este giro continúa trabajando con el cuerpo y con la práctica estética que denominó *objetos relacionales*, mismos que propician, estimulan sensaciones corpóreas mediante los que intenta llegar a lenguajes preverbales y a la elaboración física de las fantasías, miedos, conflictos de las receptoras y receptores de estos experimentos.

Lygia concibió el arte como un medio de supervivencia, como una necesidad absoluta y vital para reelaborar las experiencias y llegar a la estructura psíquica de las personas a través de las propias imágenes y símbolos, porque éstas llegan a donde las palabras no alcanzan e intenta hacer consciente lo inconsciente.

La propuesta de Lygia era construir puentes entre el inconsciente y el consciente a través de elaborar actos simbólicos, cuyo objetivo era provocar

experiencias individuales y que las personas amplíen la conciencia especialmente con relación a cuestiones subjetivas, sublimando pulsiones y trascendiendo traumas.

Por ello, era necesario contar con la implicación de los participantes, tanto a nivel físico, como emocional. Para aclarar esta noción podemos usar un testimonio contado por la misma Lygia, cuando en 1973 realizaba encuentros con sus alumnos en la Sorbona:

En una clase la artista centró su atención sobre un alumno africano que mostraba especial resistencia a sus propuestas y sufría inhibiciones que le dificultaban producir obras. Así que planteó que el grupo envolviera al alumno de los pies a la cabeza con papel en un silencio total y que luego lo alzaran y lo balancearan suavemente en diferentes direcciones. Luego, el grupo se lo puso sobre los hombros y espontáneamente improvisó música. Cuando lo colocaron de pie, aún empaquetado finalmente, al joven le quitaron el papel lentamente y se le pidió que describiera su experiencia que posteriormente mencionó en uno de sus escritos:

Él sintió que era llevado a hombros por una tribu caníbal brasileña, para ser torturado y comido. Las voces que escuchaba le parecían gritos salvajes de guerra. Le pregunté por qué había reído cuando estaba de pie y todavía empaquetado y me respondió: 'Me quedé tan aliviado porque no me torturaron ni me comieron, porque esperaba que me colocasen con la cabeza en el suelo y los pies para arriba. Cuando vi que me habían colocado de pie tuve la mayor alegría de mi vida'. Entonces en lugar de permanecer únicamente en la escucha pasé a hablar y le pregunté si él ya había reflexionado. ¿Toda aquella agresividad que él adjudicaba al grupo, no sería la suya en relación al propio grupo? ¿No se trataba de su rechazo al grupo y no al contrario?, le pregunté sin procurar saber la respuesta. Más tarde, supe que él está creando maravillosamente y está en el buen sentido integrado (Clark, 1997).

Este relato nos permite vislumbrar que esta propuesta de carácter simbólico que desplegó la artista produjo en el joven un cambio de actitud que le permitió integrarse al grupo y superar las inhibiciones que bloqueaban su producción artística. Lygia profundizó este tipo de prácticas en sesiones individuales en su casa.

En ellas aplicaba distintos objetos a los cuerpos de los participantes para que superaran disfunciones de personalidad, sexuales o, adicciones, dificultades en el habla, lo que facilitaba a los sujetos la elaboración progresiva de sus traumas mediante experiencias corporales y no de la interpretación clásica analítica.

Su obra se legitima, en los cambios de formas de vida, a través de la vivencia de lo simbólico como proceso poético. Y es que los símbolos son una forma de lenguaje que se encuentran intrínsecamente relacionados con la capacidad

de asociación y no obedecen a categorías de tiempo o espacio. Freud descubrió que las imágenes oníricas son polifónicas es decir que no poseen un único significado, sino que tienen una cualidad de condensar. Vera Kohn²⁷ se refiere al respecto “El símbolo es intrincado, complejo. No puede ser reducido a palabras o definido mediante éstas. No puede ser examinado por la lógica racional” (Kohn, 2006, 126).

Somos seres simbólicos porque estamos vivos y pertenecemos a una cultura, Carl Jung por otra parte, afirmaba que el hombre es *homo simbólico* siempre está engendrando símbolos. Es esta capacidad de producir símbolos la que nos ayuda al liberarnos del logos, el pensamiento simbólico es asociativo, tiene una carga emocional y afectiva. Esa actividad pone en práctica una experimentación con los modos de subjetivación colectivos que despliega un ejercicio de la terapia.

Considero pertinente enfatizar que, Lygia se aproxima al inconsciente de sus participantes-pacientes a través de sus propuestas y ayudada por su creatividad encuentra una de tantas formas liberar los contenidos del inconsciente. Ella facilitó que sus participantes se acerquen al rico universo simbólico interior.

El cual muchas veces pudo haber sido alterado, desdibujado por una excesiva racionalidad, pero no hay que olvidar las matrices simbólicas e imaginativas del ser humano que siempre perduran. (Lévi-Strauss, 1995,45) al respecto apunta que:

“La carga simbólica de tales actos permite constituir un lenguaje: en realidad, el médico dialoga con su paciente no mediante la palabra, sino mediante operaciones concretas, verdaderos ritos que atraviesan la pantalla de la conciencia sin encontrar obstáculo, para aportar directamente su mensaje al inconsciente”.

En este punto es significativo aclarar, que si bien Lygia Clark experimenta con elementos del psicoanálisis, su práctica no se la puede limitar solamente como un método terapéutico porque correríamos el riesgo de no comprender *la naturaleza híbrida de su propuesta*. Más bien su objetivo era que tanto el arte, como lo clínico recuperen su potencial de *crítica contra un modo de subjetivación dominante*. Lo que pretendía era revitalizar y problematizar el campo del arte y la clínica con otras herramientas para que los participantes puedan reinventar su propia vida.

Lygia perteneció a ese conjunto de artistas que anunció la ampliación de la práctica del artista contemporáneo. Se tomó la libertad de indagar variados

²⁷ Dra. en psicología, especializada Psicología iniciática, y Jungiana. Además, emprendió la práctica milenaria de la meditación Zen. Fundadora del Centro de Desarrollo Integral en Quito.

materiales e inventó métodos apropiados para cada tipo de exploración. En este proceso el arte deviene en una práctica de experimentación, que participa de la metamorfosis del mundo y es que el arte es un lenguaje que elabora el propio artista y las direcciones que puede tomar son insondables.

El trabajo de Lygia Clark crea una red de flujos en los bordes es un estado entre arte y vida, entre arte y clínica, considero que el punto central del debate no es si abandonó o no el campo del arte, si dejó o no de ser artista, reflexionando desde su alejamiento de la producción plástica de objetos, o por la dificultad de la acomodación de esta obra en los ámbitos institucionales que legitiman y definen qué es el arte.

No, lo que es significativo es poder adentrarse en esa *esfera híbrida* cuya propuesta disruptiva por completo tiene que ver con recuperar la potencia de lo subjetivo para que los seres humanos nos permitamos redimir el vivir, el existir, el sentir desde nuestra subjetividad, y que podamos entrar en conexión con nuestro cuerpo a través de este. Para así buscar la voz de los sentimientos, emociones, percepciones y sensaciones.

Su idea era procurar experiencias estéticas vívidas en el cuerpo, lo que implica experimentar un desplazamiento de la percepción desde lo corpóreo. Desde una práctica que retorna al cuerpo como materia viva en constante proceso de creación y se convierte en un dispositivo que despabila la subjetividad, para dejar de situarnos solamente desde la estructura compleja de la razón. En este camino Lygia se encontró con herramientas tanto de la arte como de la clínica, que le sirvieron para liberar bloqueos, complejos, ideas que la mayoría de veces no son conscientes.

Ahora bien, la obra de esta artista nos lleva a reflexionar *¿qué hace el arte? ¿cuál es su tarea?*, ¿el arte continua reforzando las tradicionales jerarquías dicotómicas entre (arte elevado/arte bajo)?, relatos lineales, interpretaciones parciales, que descartan que pueda existir una interconexión entre estética y medicina, la cual tiene una larga tradición, basada en la relación integral e inmanente entre psique, cuerpo y cosmos.

David Le Breton en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad*, explica que en la antigüedad y en las culturas aborígenes, tradicionales precapitalistas, el cuerpo era parte del cosmos y lo concebían como una expresión indisoluble de este,

(un universo de energía, sumergido en otro universo de energía postulan las culturas orientales). No pertenecía en forma exclusiva a la persona sino que era la persona, es aquí en donde se comprende que no hay separación alguna entre psique-cuerpo-cosmos. El cuerpo estaba construido con los elementos de la naturaleza, del universo, de las estrellas y por eso participaba del entorno, como un elemento “bio-psico-social-espiritual”, concepto que nos permite comprender los múltiples sentidos del cuerpo y también deconstruir al mismo tiempo, la noción hegemónica que pretende ser universal y natural y que lo reduce a una máquina biológica que poseemos y podemos mejorar.

Lo que procuraba Lygia era acercarnos a nuevas formas del arte, no precisamente antagónicas sino dialógicas. Siempre circulo en las fronteras, esas fronteras que no se rompen tan fácilmente y que se encuentran relacionadas con diferencias estructurales entre la circulación y legitimación de su quehacer artístico.

3.1.3 Dimensión política de la obra de Lygia Clark

Como otros artistas de su generación, fue consciente del proceso de alienación, fetichización y mercantilismo que sufre el objeto artístico en el mundo contemporáneo. La dimensión política de su obra se centra en el planteamiento de una transformación profunda del arte como acto de vida, con implicaciones hacia la filosofía, la psicología, la ciencia, la cultura y la vida en general. Y como el cuerpo lo considera como un territorio de acción, como un espacio de prácticas con lo sensible, un espacio de juego con el saber y de experimentación con la existencia. Es el cuerpo mismo quien problematiza y ejerce una fuerza sobre su misma forma y percepción, el cuerpo emprende la mutación política y estética de sus propias formas y reflexiones.

Su obra la desarrolló a partir de un profundo cuestionamiento y una ruptura de los límites de la representación estética; que desestabilizó los cánones, cuestionó la noción de arte e introdujo, allí una dimensión humana.

Su práctica artística nunca se desligó de una dimensión política porque que estaba íntimamente relacionada con convulsionar la corporalidad del espectador, por medio de la misma el participante encontraba dentro de sí una energía sensorial adormecida por los hábitos sociales y culturales.

Al situarse en los bordes, su obra adquirió una fuerza de relacionar tanto al arte como a la clínica, y así quebrar esa operación perversa del mundo moderno que ha reprimido y ha controlado por cinco siglos la vivencia de la experiencia estética del mundo.

3.1.4 Desde el lente relacional

La estética relacional se utiliza para definir prácticas artísticas que mantengan una estructura dinámica y en la que se integran diversos elementos. De acuerdo con el grado de participación que el artista requiere del espectador, depende de la naturaleza las obras y de los modelos de sociabilidad propuestos. La estética relacional recupera la posibilidad de generar un encuentro del arte con el público. En el caso de Lygia ella permitió al espectador además de participar, también descubrir y recomponer su propia realidad física y psíquica, creando puentes o tránsitos desde el punto de vista de su subjetividad.

La investigación de esta cualidad relacional en sus propuestas artísticas fue posiblemente la manera que Lygia Clark halló para desplazarse de la política de subjetivación signada por el individualismo en ese entonces ya dominante, tal como se presentaba —y se presenta cada vez más— en el terreno del arte: la pareja formada por el artista inofensivo y su espectador-consumidor en estado pasivo de recepción.

La obra de Lygia fue una práctica relacional porque resistió a los macro-relatos del arte de vanguardia, su propuesta partía de elementos de un ritual, que la artista utilizaba como inductores de experiencias sensoriales y simbólicas a nivel individual y colectivo. Lo relacional junto con el arte contemporáneo, desconfía por un lado, de las grandes jerarquías estéticas de vanguardia cuyo concepto de belleza está atravesado por la colonialidad del poder de una estética racializada y por otro, de la división entre el arte y la vida.

Estos artistas creyeron en la posibilidad del arte y de la estética como una herramienta de transformación de la realidad. La estética, antes de convertirse en esa parte de la filosofía que se ocupa de la belleza, tamizada por el intelecto y condicionada una y otra vez por las genealogías históricas, se definía durante la

época griega como la experiencia sensorial de la percepción, y en ella estaban involucrados todos los sentidos

3.5 La poética y epistemología en la obra de Lygia Clark

Mi interés por trabajar la temática del cuerpo nace de la necesidad de tomar conciencia de que es tangible. Existe un síntoma general de nuestra sociedad y cultura, que merece ser descrito porque es fácilmente reconocido y es que las personas vivimos mayoritariamente nuestras vidas desde la mente. Hay un gran énfasis en la razón, el pensamiento, el conocimiento intelectual, por tanto el cuerpo se lo mira como inerte o pasivo, mientras pensemos que este puede ser controlado, manipulado, entrenado, es decir cuando se lo aborda únicamente desde una perspectiva mecanicista y materialista no nos permitimos experimentar y sentir que nuestro cuerpo está vivo. De ahí, la importancia de darnos cuenta que lo tenemos, que se transforma, que sufre alteraciones, y que de manera indudable forma parte de un orden simbólico en nuestra cultura y en nuestra propia vida.

Lygia Clark explora tres elementos sugestivos: *el cuerpo, la percepción y la curación* porque en sus creaciones, principalmente las de su última etapa hablan de este encuentro con el cuerpo desde las subjetividades y epistemologías fronterizas, como un lugar de enunciación dirigido hacia una búsqueda de una lógica diferente y a un campo experimental. El mismo que me permite construir, debatir o rebatir mi lugar de enunciación como un ejercicio que pone en movimiento, los flujos de vida que tiene que ver con la capacidad de relacionarse con el mundo de manera creadora.

En su obra, el espectador se convierte en “paciente” de una terapia a través del arte, creada para cualquiera que esté dispuesto a experimentar una forma de conocimiento interior en el proceso de reinventar la propia existencia. La propuesta de Lygia Clark supone lo transdisciplinario porque como lo expresa Suley Ronik:

Lygia crea un territorio de experimentación en las personas (caos existencial), de autoobservación y de observación de hábitos de pensar, hacer, sentir o decir, con una invitación a la lógica de los sentidos y de los cuerpos, a un tartamudeo de las estrategias, de las logísticas y de las técnicas, a una deconstrucción de los tiempos y los códigos (Ronik, 1989,3):

Clark se centra en las transformaciones mutuas de cuerpo y objeto. No sólo reclama la presencia de este, por las razones que hemos mencionado, sino que el mismo emerge transformado de esa nueva experiencia estética, el cuerpo era capaz de seguir acumulando nuevas significaciones críticas. Sin embargo, el éxito de un cuerpo transformado dependió enteramente de la creación de una serie de protocolos de participación y de la reformulación de un conjunto de tradiciones exhibición museística.

Mediante sus prácticas estéticas corporales a Lygia desarrolla una crítica contra el poder institucional del llamado “sistema del arte” y rompe con la tradición oficial brasileña basada en el constructivismo junto con Oiticica y al grupo Frente, del que luego surgiría el grupo neo-concreto en 1959.

Es importante comprender en primer lugar, que la institución arte en su época estuvo y está marcada por una visión euro céntrica que considera a Europa como el centro de gravedad del mundo. Y en la actualidad es una esfera atravesada por relaciones económicas, sociales y de poder negarlo resultaría ingenuo. La institución arte es elitista y sirve una cultura comercial de masas. Lo que conocemos como arte debería ser una actividad pública y social, dirigida hacia la generación de un debate y diálogos con distintas direcciones y perspectivas. Hoy sólo podemos contemplar como el arte y el artista son incorporados y transformados en mercancía mediante su institucionalización. Lo que genera un nuevo discurso donde el público está condicionado a los procesos de consumo.

Estas ideas pueden ayudarnos a comprender porque en la obra de Lygia el cuerpo se convierte en un ámbito de experimentación, de formas de relacionarse con la vida y de relacionar la vida con las formas de uno mismo, su idea es *desinstitucionalizarlo* con el propósito de que no se estanque en formas de correspondencias definitivas. Para que la vida, los hábitos, los recuerdos puedan fluir en el cuerpo y que produzcan saberes desde la creación colectiva de sí mismo. Esta desinstitucionalización pasa por el cuerpo porque en él se producen, cruces, encuentros y desencuentros también.

Al deslizarse por la superficie de la piel se llega a lo más profundo del alma, Lygia Clark juega con la superficie, experimenta a través esta y la convierte en un extensión bellamente poética. Es atrayente prestar atención que en sus obras no

contempla lo verbal, como contacto inicial, más bien ella invierte en otras formas de comunicación que no comienzan con la palabra, esta viene después.

Se puede decir, que lo que ocurre en la experiencia colectiva con las proposiciones, son experiencias que optan por el silencio, para que el cuerpo pueda escuchar su sensibilidad y las sensaciones generadas por lo que sus proposiciones resuenan, como el *contact improvisation*. Que es una danza que ubica el cuerpo en movimiento a partir del contacto con las propias sensaciones, y su despliegue en el espacio surge el encuentro con otro cuerpo, así mismo las propuestas de Lygia se asientan en la improvisación de las relaciones y de los cuerpos, “en ese momento los cuerpos se tornan materia expresiva que construyen arquitecturas vivas y efímeras, tejidos vitales. El espacio de creación de sus obras era generado en base a una interlocución con los participantes en la que “comparto la proposición y acepto la invención del otro” (Clark, 1997,268).

Así mismo, los objetos sensoriales sólo cobraban sentido en el acto de interrelación con las personas, las premisas ya no es que sólo tengan sentido cuando son vivenciadas, sino que ellas mismas nacen entre varias personas en un diálogo común de acción creativa que no tiene una sola vía, sino que tiene muchas, todas las que surjan en la comunidad de las experimentaciones entre los cuerpos.

Las sensaciones provocadas en el cuerpo por los objetos, tienen el poder de activar una memoria que no se logra insertar en el tiempo, además despierta con las impresiones que no se parecen a nada que haya vivido, muchas veces no se parece en nada con la propia lógica humana del cuerpo físico.

Y este mismo se desconoce, porque en un momento indeterminado, ya no siente la superficie de contacto con los objetos, no se reconoce sus contornos, ya no define la frontera que le separa del objeto. El objeto ha entrado en el cuerpo, el cuerpo se ha abierto y se convierte en un mediador entre arriba y abajo, entre adentro y afuera, se convierte en la “matriz” en donde la obra podrá ser, emergente, actuante e insurgente promoviendo que el cuerpo funcione como un tamiz de un intercambio simbólicos intersubjetivo directo o indirecto.

3.6 La imagen -rito en la obra de Lygia Clark

Si bien en la propuesta de Lygia Clark, se puede observar trazos del performance la propia artista aclara que no se trata de ello. Las proposiciones no están concebidas para un público, para ser contempladas, como sucede en este formato, son para ser vividas, para ser puestas en acción, pero por sus características de momentaneidad y la solemnidad e intimidad se acercan al *rito*.

El rito establece la conexión de lo humano con lo sagrado y abre un espacio de encuentro con el origen, con el misterio, con lo espiritual. Viene de la palabra *rit* que es una repetición que está relacionada con que el ser humano aspira ratificar su condición de regeneración cósmica, lo que está relacionado con suprimir un tiempo pasado y recrear nuevamente la vida y lo sagrado.

Mircea Eliade plantea que: “El hombre religioso no se conforma con conmemorar los acontecimientos primordiales de las cosmogonías, más allá de eso el quiere revivir estos acontecimientos” (Eliade 2011,43). Entonces el rito obedece a una reactualización de un tiempo primordial en que los seres humanos buscan tomar contacto con lo sagrado, convirtiéndose en una visión del mundo que se plasma en el rito.

La invitación de Lygia Clark, principalmente en su última etapa es recuperar algunas, no todas las ideas del rito. En primer lugar sus obras están apoyadas en normas establecidas, ella utiliza el cuerpo como punto de contacto que a través de objetos relacionales que lo conectan con su memoria, recuerdos, añoranzas y se convierten una extensión del individuo.

La artista revela lo sagrado, el cuerpo es la conexión entre el plano mágico y el real, y que le permiten transitar los límites que sutilmente separan al arte de la vida cotidiana. El cuerpo y la mente, el consiente y el inconsciente mediante el uso guiado de elementos provocaba que en los participantes las experiencias grabadas a nivel sensorial de las primeras etapas de la vida que les eran útiles se despierten.

La diferencia fundamental entre el rito y la obra de Lygia Clark es que el primero se basa en una tradición y tiene un enraizamiento cultural; en cambio sus

propuestas están fundamentadas en la interpretación de un hecho o idea surgida de la propia artista.

3.7 Trastocando el papel del artista

Habitualmente, el arte se percibe por la vista, aislado del resto de los sentidos e independientemente del cuerpo como una totalidad. Clark trastoca el papel del artista, del espectador y del objeto mediador. Dado que el objeto ya no es una representación, no tiene ningún significado ni estructura sino la manipulación del participante en el aquí y el ahora. Los objetos no cobran significado a simple vista, pues no están hechos sólo para mirarlos, sino que el objeto cobra vida en el imaginario interior del cuerpo. influenciados por el pensamiento de Merleau Ponty, Lygia Clark plantea:

Somos los proponentes; somos el molde; a ustedes les corresponde el soplo, en el interior de ese molde: el sentido de nuestra existencia. Somos los proponentes: nuestra proposición es el diálogo. Solos, no existimos; estamos a vuestra disposición. Somos los proponentes: enterramos la obra de arte como tal y les requerimos a ustedes para que el pensamiento viva por la acción (Clark, 1980,17).

El artista, a partir de ahora, debía dedicarse a provocar situaciones que ayudaran al espectador a liberarse. Podríamos aventurarnos a afirmar que, en cierto modo, este había abandonado su parte creadora en su aspecto más tradicional, Lygia buscaba, como acabamos de decir, la liberación del espectador a través de la experiencia que tenía lugar cuando esas proposiciones se desarrollaban, ya que si el espectador no vive la experiencia, la obra simplemente no existe.

Otro elemento que Lygia Clark transgrede es lo que se conoce como una deslocalización del arte, la obra abandona el tradicional espacio del museo señala que: Rolnik señala que, el lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva, para situarse en una dinámica que trabaja todos los tipos de espacio de la existencia humana. (Rolnik 2011,6).

Su obra abandona las galerías, bienales y busca una relación directa con el espectador. Con lo que hace una crítica a esta institución cultural concebida por como una tecnología colonial, basada en una tradición ideológica eurocéntrica, con cuerpos teóricos infranqueables, sitios sagrados dadores de cultura y conocimiento,

guardianes de acervos culturales que deslegitima, las prácticas subalternas y las otras manifestaciones que no corresponden a sus representaciones y narraciones.

Para advertir la dimensión de esta premisa, es elemental anotar que la clave del cuestionamiento del papel del artista en la obra de Lygia Clark, podríamos en la actualidad considerarla como una crítica, que pone en tensión a la institución arte como categoría privilegiada de análisis. Sus propuestas pretenden *deconstruir* las grandes narrativas alrededor de lo que hace o debe hacer el artista. Disputa las condiciones de la recepción de la obra de arte en el marco de la industria cultural, hegemónica, unificada, oficial, versus que podríamos llamarla alternativa.

A modo de Cierre

El trabajo de Lygia Clark se sitúa finalmente en los bordes entre el arte y la clínica en un ir venir. Y desde esa esfera híbrida construye metáforas sobre la realidad que abarca desde lo más próximo y cotidiano, hasta todo aquello que tan solo intuimos y que nos cuesta asimilar por su complejidad y magnitud. Hemos expuesto que los lenguajes del arte que participan del contexto cotidiano y tienden puentes entre lo público y el público, entre la persona y el colectivo, entre la ciudad y los ciudadanos, haciendo de la “actitud” un nuevo proceso de creación.

Lygia Clark fue una artista que centró su trabajo en el cuerpo, la exploración del espacio a través de lo táctil, auditivo, olfativo y proposiciones cinéticas. Su contribución al arte contemporáneo es relevante no sólo por su desarrollo original en el contexto del arte brasileño, sino también por los vocabularios estéticos únicos que creó y exploró con sus objetos manipulables, y propuestas vivenciales.

Hemos podido advertir la riqueza que tiene la última etapa de la obra de Lygia Clark y cómo puede ser vivido ese estar en el borde de la clínica y el arte no sólo preanunció operaciones artísticas que se expandieron, como la estética relacional, sino que también construyó una mirada profundamente crítica sobre la cosificación del arte y de la subjetividad.

Estar en los bordes le costó a Lygia ser discriminada en el campo estético porque se encontró haciendo una práctica que no estaba legitimada, que ni ella misma podía llegar a explicar, y que la llevó a la soledad. Sin embargo, Lygia continuó experimentando por varios años poniendo en riesgo su reconocimiento

internacional. Tal vez ella encontraba algo plenamente vivo que habitaba en esa obra, algo que la seducía y hacía años estaba buscando: la posibilidad de devolverle al arte su capacidad de curar.

Me interesa subrayar que Lygia abandonó los caminos inequívocos y lineales de la racionalidad, y se involucró en los caminos sinuosos de la frontera, convirtiéndose en una propuesta que nos convoca al sacudirnos del sueño del logocentrismo del que no despertamos y en el que nos regodeamos colectivamente.

Conclusiones

Una vez concluido el anterior recorrido de orden conceptual, me parece importante hilar algunas ideas manejadas en cada uno de los capítulos que integran esta tesis, pero no como con la premisa de cerrar un proceso de forma definitiva, sino más bien dejar abierta la puerta a futuros proyectos de investigación relacionados con las temáticas planteadas en esta investigación.

En el primer capítulo se rastreó el cuerpo y sus diferentes discursos re-encontrándonos con la idea de que es este es un lugar paradójico, no es un mero objeto epistémico o una mera superficie de inscripción de la historia. Sino que más bien se lo puede entender como una intensidad ontológica en el que se entretejen un infinito de significaciones y sentidos, el cuerpo simboliza porque es vivenciado por el símbolo, y porque en él el símbolo se hace cuerpo.

Sin lugar a dudas solo a través del cuerpo y la corporeidad se puede estar presente en el mundo y el mundo puede estar presente en nosotros. Pues quien puede reconocerse como cuerpo se identifica fácilmente con la vida sin necesidad de fragmentaciones.

En la actualidad el ser humano es considerado una unidad bio-pisco-social, pero llegar a esta conclusión no ha sido fácil. La historia de occidente está marcada por el dualismo que ha fundamentado las formas de pensar y de sentir y es común considerar al ser humano no como un todo, sino como la suma de sus partes.

En el segundo capítulo se analizó la categoría pensamiento fronterizo y frontera, el mismo que no es solamente un espacio geográfico, sino que también es una experiencia epistemológica, una práctica discursiva, performativa y a la vez un lugar de intersecciones entendida como una perenne oscilación, travesía y recorrido

entre los dos lados de los márgenes, en los que el reconocimiento y la diferencia que se caracteriza por dejar dialogar con dicotomías clásicas, y con las constelaciones de poder. Lo que nos permitió comprender la propuesta de Lygia Clark desde una mirada que plantea una interconexión entre arte y curación, cuerpo y subjetividad, entre objeto y espectador o público. Y de cómo su propuesta estética es dinámica, es porosa permeable, es una práctica que transita en los bordes pero mantiene un diálogo también con el centro.

Lygia al dejar a un lado su rótulo de artista y llamarse proponente o investigadora utilizó una estrategia denominada como desenganche, una opción para apartarse, entre otros, de las disputas por el control de la verdad. Con su propuesta desnudó la colonización de la institución arte, revelándola como una entidad sujeta a cánones, codificaciones y reglas metodológicas.

Mediante las propuestas de Lygia especialmente de su último periodo de trabajo asistimos a una revalorización de los lenguajes híbridos. Ella tuvo la lucidez de entender que las fronteras entre arte y curación se disuelven. Tanto en su práctica artística como terapéutica, esto explicita una misma dimensión política, a partir de la perspectiva de su hibridación se rebela contra la cosificación el proceso creador. Lygia al situarse en el borde del arte y terapia propuso nuevos rumbos al arte, revitalizando su potencia de contaminación.

Su propuesta no fue abandonar el arte, ni tampoco cambiarlo por la clínica, sino habitar la tensión de sus bordes. Al situarnos en esta zona fronteriza, su obra tiene virtualmente la fuerza de "tratar" tanto al arte como a la clínica, para que ambos puedan recuperar su potencial de crítica al modo dominante de subjetivación.

Es por esto importante pensar en lo transdisciplinar para desatar las fronteras, diseminar el logo-centrismo del mundo, traspasar los límites de las ciencias y el arte, para establecer puentes de interconexión que superen las barreras de la lógica.

Finalmente, en el tercer capítulo se abordó y se intentó desentrañar el lenguaje artístico de la última etapa de Lygia quien trabajó a nivel del imaginario y simbólico. Ella tomó el cuerpo como punto de partida, y la experiencia corporal lo vivencial, íntimo y espiritual, como parte constitutiva de la realidad que no puede marginarse del conocimiento.

Su idea era llegar desestabilizar los cómodos lugares de la institución arte universal a través de explorar el acto artístico frente a la forma de dominación estética universal. Su propuesta permitió entablar un diálogo entre disciplinas, formas de entendimiento vinculado a experiencias corporales concretas.

Lygia intentó desafiar a través de su *arte-exploración* la mirada positivista de la modernidad con respecto a la estética, así como la producción de una subjetividad colonizada. En otras palabras Lygia retó al enfoque positivista de la institución arte al entretejer la experiencia vital del espectador y el acto artístico. El mismo que lo entendió como una realidad dialógica en la cual se encuentran elementos racionales, intuitivos, de creación y de investigación de orden y desorden. Ella exploró el valor de la subjetividad como fuente expresiva de la interioridad humana y la propuso como una alternativa en la búsqueda de salidas a los desbordes de la modernidad.

Luego de haber sido acompañada en estos meses por Lygia Clark y su cuerpo metafórico a través de imágenes y discursos con los que dialogué, aprendí, interrogué y discutí para esta investigación, he tenido la oportunidad de repasar su propuesta de deshilar la subjetividad dominante.

Su obra, su discurso se transformaron en una poesía que me invitaron a reflexionar que la experiencia estética es algo que pasa no sólo por la conciencia sino también por el cuerpo. Ahora comprendo mejor que esta es un derecho y este pone en movimiento las maneras a través de las cuales vemos, tocamos y somos tocados por las imágenes, las cosas y las personas, por el mundo que nos rodea en donde las certezas se han convertido en un lujo al que ya no tenemos acceso.

Bibliografía

- Acha, Juan. Arte y sociedad Latinoamericana. En el sistema de producción. México. Fondo de Cultura Económica.1979
- Albán Achinte, Adolfo. Estéticas decoloniales y de reexistencia. Entre memorias y cosmovisiones. Julieta Haidar y Graciela Sánchez Guevara, editoras. En La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas. México. Escuela Nacional de Antropología e Historia. 2011.
- Aguado Vásques, José Carlos. Cuerpo Humano e Imagen Corporal. Notas para una antropología de la corporeidad. México. Universidad Autónoma de México.2004
- Amor Mónica. Imaginando territorios. Reflexiones dispersas sobre arte en América Latina. Caracas. Museo Alejandro Otero.1997
- Anzaldúa, Gloria. Borderlands/La Frontera-The New Mestiza. San Fransisco. Aunto Lute Books. 1987
- Bajtin, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid. Alianza Madrid. 1965.
- Berger Jonh. Modos de Ver. Editorial Adagio. La Habana Cuba.2004.
- Berlant Lauren. El corazón de la Nación. México. Fondo de Cultura Económica. 2011
- Bois, Y. Introducción a la Nostalgia del Cuerpo. Lygia Clark. n. 69. Cambridge, Massachusetts. Artforum. 1994
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama.1995
- Boaventura, de Sousa-Santos, Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal. Buenos Aires. Prometeo Libros. 2010
- Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social. CLACSO. Video-Boaventura de Sousa Santos: Descolonización epistemológica del Sur México. UACM. 2006
- <https://www.youtube.com/watch?v=hb1yUnf8TQU>. Ponencia.

- Butler, Judith. Actos performativos y constitutivos del género. Ensayo de la Fenomenología y Teoría Feminista Vol. 40, No. 4. The Johns Hopkins University Press. Publicado en español en *Debate feminista*.1998
- “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. En Sue-Ellen Case(ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1990b
- Camacho Zambrano, Margarita. *Cuerpos Encerrados, Cuerpos Emancipados*. Quito. Abya-Yala. El Conejo.2007.
- Canclini, Néstor García. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México. Siglo Veintiuno.1979
- . *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México.Grijalbo.1989
- Cándido, Antonio. *Raíces de Brasil*. Rio de Janeiro. José Olympio. 1988.
- Clark, Lygia; Gullar Ferreira y, Mario Pedrosa. *Lygia Clark. Textos de Lygia Clark*, Río de Janeiro. FUNARTE. 1980
- . Carta de 17 de marzo de 1971. En Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. Río de Janeiro. Ediciones Luciano Figueiredo, *Cartas*. 1964.
- . Carta de 6 de noviembre de. En: Clark, Lygia y Oiticica, Hélio. Río de Janeiro. Ediciones. Luciano Figueiredo. 1974.
- . *Pensamiento mudo*. En: Lygia Clark. (Catálogo de exposición). Barcelona. Fundación Antoni Tapies. 1997
- Cárdenas Marisol. *Metáforas del Cuerpo en la Estética Feminista de la Semiósfera Plástica Oaxaqueña Contemporánea*. Gimante-Welsh, Andrián Coordinador. *Metáfora en Acción*. México. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 2007
- . *De la sirena a la Mujer hay un mar de Imaginarios. Hacia el erotismo Metafórico de la Estética Ritual*. En *Arquitectura de Sentidos II*. Julieta Haidar, Graciela Sánchez. Editoras. México. Escuela Nacional de Antropología e Historia.2011
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero*. Ed. Pontificia Universidad Javeriana.2005

- . La poscolonialidad explicada a los niños. Popayán. Edit. Universidad del Cauca. 2005.
- Chadwick, W. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destinos Ediciones, 1999.
- Cunillera María, “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX. Valeriano Bozal, editores *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros. 2005
- Didi-Huberman, Georges. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Buenos Aires traducción de Juana Salabert. 2005.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo profano*. Barcelona. Paidós. 1998.
- Escobedo Juan Carlos. *Literatura Guatemalteca*. Guatemala. Edición Electrónica 2006.<http://www.literaturaguatemalteca.org/popol8.htm>
- Farina, Cynthia. *Arte, cuerpo y producción de sí*. Centro Federal de Educación Tecnológica. Río de Janeiro. CEFET-RS. 2005.
- . *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y Pedagogía de las afecciones*. Barcelona. Departamento de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Barcelona. 2005
- Ferreira Gullar y Mario Pedrosa. *Textos de Lygia Clark*. Río de Janeiro. FUNARTE. 2011
- Ferreira, Gina. *Memoria del cuerpo. Glosario de casos clínicos. Investigación hecha por motivo de la exposición de la obra de Lygia Clark en la Rio de Janeiro Fundación Antoni Tapies de Barcelona en, aún inédito*). 1997
- Foucault, Michael. *El yo minimalista y otras conversaciones*. Buenos Aires, Argentina. La Marca. 2003
- . *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI. 1976
- Fuchs, T. *The phenomenology of body memory*. Amsterdam. *Metaphor and Movement* .2012
- Gilbert, Michael. *Prolegomenon to a Pragmatics of Emotion*, en 1st International Conference of the Ontario Society for the Study of Argumentation, Hans Hansen y Chris Tindale. Editores. St. Catherine's. ONCA.1997
- Guerrero Patricio. *Corazonar, una antropología comprometida con la vida*. Asunción Uruguay, Fondeó. 2012

- Gómez Pedro Pablo y Mignolo Walter. Estéticas decoloniales. Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2012
- Grosfoguel, Ramón. Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial en Tabula Rasa, n°9. Bogotá - Edición electrónica. 2008 www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600911
- Habermas, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid. Taurus. 1985
- Hal Foster. El retorno de lo Real, Madrid, Akal, 2001.
- Hall, Stuart. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en los estudios culturales. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Enviación.2010.
- Irigaray, Luce. Una causa más: la castración. Speculum. Espéculo de la otra mujer. Madrid. Saltés.1978.
- Jáuregui, Carlos. Canibalia Canibalismo, Antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid. Iberoamericana Edit.Vervuer.2008
- Kristeva, Julia: Poderes de la perversión, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1998.
- Konh Schiller Vera. Terapia Iniciática. Hacia el núcleo sagrado. Quito. Ed. Ecuador. 2006
- Jung Carl. El Hombre y sus símbolos. España. Tensa. 1984
- Lamas, Marta. Cuerpo, diferencia sexual y género. Debate Feminista, n. 10, México. 1994. Edición Electrónica. <https://ideASFem.wordpress.com/textos/k/k05/>
- Lotman, Iuri M. La Semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto (Selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro). Madrid. Cátedra Colección Frónesis. 1996
- Le Breton, David. Antropología del Cuerpo y Modernidad. Buenos Aires, Nueva Visión. 2002.
- Maldonado-Torres Nelson, Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto, en Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel Eds. El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Siglo del Hombre Editores; Universidad Central,

- Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, siglo del Hombre Editores. 2007
- Merleau, Ponty. Fenomenología de la percepción, París. Gallimard. 1945.
- Mignolo Walter. Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid. Akal.2003
- . Aisthesis decolonial. Artículo de Reflexión. Volumen 4. Edición Electrónica. 2010<http://es.scribd.com/doc/149286439/Aisthesis-Decolonial-Walter-Mignolo#scribd2010>
- . La colonialidad: la cara oculta de la modernidad en Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad. Barcelona: Península. 2001.
- Mosquera, Gerardo. El arte latinoamericano deja de serlo. Víctor Manuel Rodríguez. Editores. Prácticas artísticas: enfoques contemporáneos. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Universidad Nacional de Colombia. 2003.
- Narea Ximena. Fusión del arte y la vida Apuntes en torno a la obra de Lygia Clark Heterogénesis. Revista de Artes Visuales, No.28. 1999. <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Narea.html>
- Norbert, Elias. El Proceso de la Civilización. Investigaciones Sociogenéticas y sicogenéticas. México. Fondo de Cultura Económica.1989
- Richard, Nelly. Latinoamérica y las Postmodernidad: La crisis de los originales y la revancha de la copia. Ponencia presentada en el XXII Congreso AICA. Buenos Aires. 1998
- Rolnik Suely. ¿El arte cura? Cuadernos Portátiles. Museo de Arte Contemporáneo Barcelona. 2011. Edición Electrónica.
- . Más allá del principio de Identidad. La vacuna antropofágica. Revista digital Caosmosis. (2006). En: [ttp://caosmosis.acracia.net/](http://caosmosis.acracia.net/)
- . Transformaciones del deseo contemporáneo. Sao Paulo. Liberty Station.1989
- Navarro. G. El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille. BarcelonaAnthropos.2002.
- Neuman Erich. Psicología profunda y nueva ética: nueva valoración de la conducta humana a la luz de la psicología moderna. Madrid. Alianza Edit. 2007

- Ramírez, José Antonio. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Barcelona, Siruela.1998.
- Robertson Robin. Introducción a la Psicología Junguiana. España. Obelisco. 1992
- Rueda Marco. Cuadernos de Antropología. Mitología. Quito Ecuador. Edic. Pontificia Universidad Católica.1993
- Rueda Marco V. “Cosmos Hombre y Sacralidad”. Ed. Arpi Quito Ecuador. 1997
- Turner, Bryan. El cuerpo y la sociedad. México. Fondo de Cultura Económica. 1989
- Vega Edgar. Eduardo Solá Franco, Wilson Pacha, Trastango. Estrategias de las Masculinidades en el Ecuador. Tesis para obtener el grado académico de Doctor en teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona.2014
- Walsh, Catherine. La (re)articulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en Ecuador: reflexiones sobre el capitalismo y las geopolíticas del conocimiento, en Indisciplinar las ciencias sociales. Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez. Editoriales. Quito. Abya Yala. UASB. 2002
- Watts, Alan. El camino del Zen. Barcelona- España. EDHASA. 1977
- Winnicott, Donald. Realidad y Juego. Buenos Aires.Ed Granica. 1972
- Wengrower, Hilda. La Vida es Danza. España. Gediza Ed. 2008

ANEXO NO. 1

Imagen 4. Elementos de la Obra
Nostalgia del Cuerpo



Imagen 5. Nostalgia del Cuerpo



Imagen 4. Baba Antropofágica 1973



Imagen 6. Baba Antropofágica 1973



**Imagen 7 Sesiones de Estructuración
del Self**

