

ANATOMÍAS (IN) VISIBLES: DIÁLOGOS ENTRE MATERIALIDADES*

*(IN)VISIBLE ANATOMIES: DIALOGUES
BETWEEN MATERIALITIES*

* Este artículo de investigación nace del trabajo de grado de la autora para optar por el título de Licenciatura en Educación Artística de la Universidad San Buenaventura - Medellín, bajo la asesoría de Dr. Edilberto Hernández González y Mg. Margarita María Zapata López.



[Redacted]

[Redacted]

María Isabel Morales Restrepo

[Redacted]

Docente Escuela Superior Tecnológica de Artes
Débora Arango

Licenciada en Educación Artística de la
Universidad de San Buenaventura Medellín.
Docente de Cátedra y Asesora del Semillero de
Investigación Técnicas Antiguas de Pintura en
la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora
Arango Institución Redefnida

Correo electrónico:
mariamorales@deboraarango.edu.co

Fecha recepción: 04-10-2021
Fecha de aprobación: 18-11-2021

DOI: 10.37127/25393995.138

Resumen

La construcción de este trabajo parte del concepto “anatomías” como cuerpo, considerando que el ser humano es una estructura enigmática como organismo funcional, pero lo que interesa es un registro corporal con el que se pueda experimentar y crear una interpretación material del mismo. Las anatomías fueron el punto de partida en esta búsqueda desde la investigación-creación en artes entre los cuerpos, pero lo acompaña un segundo concepto que es la materialidad, del cual surgen unos diálogos para concretar este proceso. El proyecto *Anatomías (in)visibles: diálogos entre materialidades*, se enfoca principalmente en un registro en la piel, una experimentación con el material textil (hilos, lana y cabuya) y un diálogo visual-textual creando así otras formas de ver lo que puede ser invisible en el cuerpo, pero visible en el diálogo.

Palabras clave:

Anatomías, materialidad, diálogos, experimentación, visibilidad, textil, cuerpo.

Abstract

*The construction of this work starts from the concept of “anatomies” as a body, considering that the human being is an enigmatic structure as a functional organism, but what is of interest is a body registry with which it is possible to experiment and create a material interpretation of it. Anatomies were the starting point in this search from research-creation in arts between bodies, but it is accompanied by a second concept that is materiality, from which some dialogues arise to specify this process. In the project *Anatomies (in) visible: dialogues between materialities*, he focuses mainly on a register on the skin, an experimentation with textile material (threads, wool and cabuya) and a visual-textual dialogue. Thus creating other ways of seeing what may be invisible in the body, but visible in the dialogue.*

Keywords:

Management of the cultural sector, Social innovation, Citizenship construction

Introducción

A partir de los conceptos anatomía y materialidad se exploró: la anatomía desde el punto de vista de Jean Luc Nancy (2008) trayendo el texto *58 indicios sobre el cuerpo* y la materialidad desde Tim Ingold (2013) con su texto *Los Materiales contra la materialidad*. Para terminar, se agregó un último autor que entrecruza estos dos conceptos; Valentina Buló Vargas (2019), con el artículo titulado *Desde el cuerpo a la materialidad. Contribuciones de Jean Luc-Nancy*. La materialidad comprendida como un discurso cualitativo con el cuerpo, se transforma en un diálogo visual y textual anatómico. Nancy en su texto construye 58 indicios o diálogos que permiten la exploración de que el cuerpo es una materialidad que se adapta a la necesidad que el creador tenga como propósito (indicio 30):

Cuerpo propio: para ser propio, el cuerpo debe ser extraño, y así encontrarse apropiado. El niño mira su mano, su pie, su ombligo. El cuerpo es el intruso que no puede sin fractura penetrar en el punto presente a sí que es el espíritu. Este último es por lo demás tan puntual y está tan ceñido a su ser-a-sí-en-sí [etre-a-soi-en-soi], que el cuerpo no lo penetra más que exorbitando o exogastrulando su más a como un bulto, como un tumor, fuera del espíritu. Tumor maligno del que el espíritu no se recuperará (Nancy, 2007, p.63).

Pensar los cuerpos significa de partida encontrarse con una pluralidad y a la vez una concreción, una localidad. Un trazo particularmente que trae Nancy respecto a los cuerpos está en establecer una cierta correspondencia de cuerpo y diferencia, “un cuerpo es una diferencia, como es una diferencia con todos los otros cuerpos...él no termina jamás de diferir” (Nancy, 2004, citado en Buló, 2019, p. 27). El sello propio respecto a los cuerpos proviene del anudamiento del pensamiento, de la diferencia con la con-

sideración ontológica de los cuerpos, que a su vez otorga el sello propio respecto a la diferencia misma (Nancy, 2004, citado en Buló, 2019).

El cuerpo es una materialidad visible, trabajar en él abre caminos a la ontología y la filosofía, el cual inicia a inquietarse y explorar en ese deber ser. Según Heidegger “El ser-ahí está siempre relacionándose con los entes externos, integrándolos en sus propios sentimientos o estados de ánimo” (citado en Lozano, 2004, p. 3). Los cuerpos son diferentes en aspectos físicos (piel, color, cabello, extremidades, entre otros), como mentalmente (sentimientos, emociones, expresiones, pensamientos, entre otros). Pero, sobre todo, son un conjunto de flujos del deseo, el cual parte desde una necesidad que el hombre crea para satisfacerse a sí mismo. Entonces de ahí partió mi necesidad, de buscar un material donde el cuerpo pueda establecer un diálogo con él mismo y pueda experimentar sentidos, historias, memorias y corporalidad. Pero, ¿qué material se adecua a mi búsqueda? Y encontré los hilos, con ellos me di cuenta primero: que no hay muchos artistas que hagan obras con el cuerpo y los hilos de la forma en que se trabajó y segundo: la técnica que ha sido más cercana es el *Fiber art*, que se traduce como “Arte de la fibra”. Implica trabajar con materiales hechos de fibras naturales o sintéticas, como es la tela o hilo. Como parte de la importancia de las obras, se centra en los materiales y el trabajo manual del artista, y toma como prioridad el valor estético sobre la productividad.

A pesar de que ya el cuerpo en sí mismo es una materialidad, se abre la posibilidad de permitir que se convierta en un solo conjunto de materialidades. Los hilos en este proceso se encargan de generar discusiones entre lo que hay dentro y fuera del cuerpo, como lo son los órganos y tejidos, como también el pensamiento y la comunicación interpretando su naturaleza en el mundo. “Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas, fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que

es” (Nancy, 2008, p. 13). Adentrándonos más al concepto de materialidad, Tim Ingold (2013) nos menciona que la materialidad de los objetos es aquello que se cosifica, porque en realidad sabemos que es un objeto, pero muchas veces ignoramos de qué está hecho o qué otros usos se le puedan dar, y de ahí viene las características no visibles de los materiales. Son características que definen los materiales como una búsqueda de lo que realmente son y para qué más sirven. Las propiedades de los materiales son objetivos y medibles, están ahí afuera. Pero las cualidades son subjetivas, están adentro, en nuestras cabezas. Los diálogos nos permiten materializar de alguna manera las experiencias que se viven a través de la anatomía y la materialidad del tejido que se pinta sobre el cuerpo; son verbales, son sensibles y sonoros.

Concepto de anatomías (in)visibles

La anatomía la entendemos como la ciencia que estudia la estructura de los seres vivos. Es decir, la forma, topografía, la ubicación, la disposición y la relación entre sí de los órganos que las componen. Si se toma el artista Leonardo Da Vinci en el renacimiento, el cuerpo humano era el tema principal del artista, y para dibujarlo o pintarlo correctamente este debía comprender su estructura. Con esto voy al punto de que el cuerpo es una forma que debe ser interpretada de alguna manera y en algún material. Los cuerpos son estructuras de análisis para el artista a la hora de experimentar y transformar, pasa siempre por sus 5 sentidos y se une a una búsqueda de que funcione todo en orden. Sin embargo, un cuerpo nunca estará ordenado perfectamente; en él hay evidencias de acontecimientos, como lo son las cicatrices, tener rasgos diferentes, desnudarnos mentalmente, ser vulnerables, tener el descontrol corporal, poseer heridas, entre otros. Dejar que el cuerpo se inquiete es el indicio para comenzar a experimentar en él y transformar un cuerpo que parte de

Las anatomías se transmutan para ser una materialidad (in)visible, es decir, los tejidos, cicatrices, venas, pieles, pecas, vellos, están fuera de donde son y sus funciones cambian en su significado mas no en su sentido

una línea de fuga que se pueda mezclar con un contexto, otro cuerpo y otra materialidad. Consiste en un razonar táctil, que no trata de pensar a los cuerpos para subirlos solamente a un estado espiritual, desgarrándolos de su materialidad, y por eso no busca sublimarlos, ni tampoco aspirarlos, pues un pensamiento que palpa es de igual forma un cuerpo que está expuesto y toca de afuera a otro, como es la piel. “El tacto es el sentido de lo diferente, tocar es tocar por fuera, tocar el límite y tocarse “con” otros, es precisamente tentar la diferencia sin expedirla a ninguna otra ley que no se encuentre allí” (Bulo, 2012, p. 57), entre los cuerpos con que nos rozamos (Bulo, 2019).

Hablar de anatomía es un tema extenso y probablemente al mencionar esta palabra se venga a nuestra mente imágenes de un sistema óseo, nervioso, muscular, circulatorio, respiratorio, entre otros. Cuando hablo de (in)visibilidad se trata de un cuerpo que no es común. La anatomía (in)visible parte desde mis ojos miopes-astigmáticos; ellos ven la carne que sobresale de la piel, las venas no están llenas de sangre porque no se ven, la piel son manchas grandes de múltiples colores y los huesos no son quebrantables, ellos primero se exploran, se acarician. Aquí el cuer-

po es una materialidad totalmente distinta, el cuerpo es una materialidad que puede cambiar su rutina o hábito. “El cuerpo es un material, es aparte. Diferente de otros cuerpos. Un cuerpo comienza y finaliza otro cuerpo. Es más, el vacío es una clase muy sutil de otro cuerpo”. (Nancy, 2007, p. 13). Las anatomías se transmutan para ser una materialidad (in)visible, es decir, los tejidos, cicatrices, venas, pieles, pecas, vellos, están fuera de donde son y sus funciones cambian en su significado mas no en su sentido; mejor explicado, ellas se unen a un diálogo visual (unos ojos con miopía y astigmatismo) y textual (es-

critura de las experimentaciones con los hilos), cada parte del cuerpo tiene una historia y un recuerdo que atravesó. De ver un mundo que es (in)visible a la razón y a la lógica científica. Pero al arte es puramente atractivo, los tejidos son pegados y se desenvuelve una piel para meterse en el imaginario. En este campo visual la imagen de las anatomías nos invita a contar diálogos a través de los hilos y sensaciones que este produce. En este caso, la imagen entrelaza y conecta diferentes realidades como las estructuras biológicas con las realidades invisibles a nuestros ojos, pero visibles en palabras.

Concepto de materialidad

*Montar, componer, poner con, tejer.
Trabajar, construir, diseñar.
Producir a partir de lo existente.*
(León, 2017)

Hablar de materialidades no es el hecho de nombrar qué son los materiales y para qué sirven. Los materiales según Ingold (2013) son aquellos elementos que existen pero que no se sabe de qué están hechas y que, para entender qué es la materialidad nos tenemos que alejar de los materiales cosificados por una materialidad cultural. Esto quiere decir, que los materiales se vuelven mercancía para la sociedad, pierden su valor estético para quien lo use convirtiéndose en un impedimento para la investigación; saber la verdadera propiedad de los materiales. Para comprender la materialidad, se debe estudiar el objeto material y volver a categorizar sus funciones. Los materiales utilizados en las obras cumplen con tres conceptos: configuración de la obra, lugar de ejecución y qué recibe el cuerpo (Scarsini, 2009).

Miremos un poco de la historia de los materiales. En los inicios de las vanguardias y más en las artes visuales, comprender la materialidad era tener claro que las bases de toda obra debe ser de tamaño rectangular. Pintar en lienzo es uno de los artes más pioneros en la historia, pero esto cambia en el momento que el artista se ve oprimido y pasa a ser segundo plano por las temáticas impuestas en la época; por ejemplo, las vanguardias estéticas del siglo XX buscaban las primeras variaciones a causa de los repudios generados por las escuelas de arte. Con la aparición del collage se evidenció que sus materiales eran retazos de papel, revistas, periódicos, telas, entre otros. Pero cuando nace el movimiento dadaísta, adopta estos materiales y cambia su enfoque. Marcel Duchamp hace que

el cambio de materialidad afecte el significado del material, mas no el sentido y cambie la rutina tanto del artista como del espectador mediante las experiencias visuales.

El mundo de los materiales es infinito, lo mismo que sus clasificaciones y sus propiedades. La materialidad califica en un discurso de cómo, cuándo y porqué se usan los materiales; comienza una filosofía con ellos. Los materiales se transforman, se destruyen, se cambian y así sucesivamente pero su materialidad no podrá ser afectada por lo utópico o lo que la sociedad quiere imponer. La materialidad se encarga de dar ese poder de transformar los materiales con otros; poder que se acoplen y se creen otros a partir del mismo.

Pensar el andamiaje de nuestro mundo a partir de la consideración concreta y singular de nuestras diferencias, no es otra cosa que pensar la materialidad: “Esta singularidad es la materialidad de los cuerpos, su realidad, la materia como realidad de la diferencia” (Nancy 1993, citado en Bulo, 2019, p. 96.). Si nuestros cuerpos difieren desde su materialidad, no es suficiente el pensar una materialidad concreta, singular y contingente meramente como “algo determinado” o como un receptáculo; debe haber un momento que impida su reducción a la mera determinación (Nancy, 1993, citado en Bulo, 2019).

Es poder entender el cambio de trayectoria de las cosas hacia una materialidad y más si es sobre el cuerpo, tal vez afirmando una filosofía inexistente en la medida de lo utópico como se dijo anteriormente. Entender la materialidad es entender que no sólo los objetos son materiales fabricados. El mismo cuerpo es una materialidad en la cual sus funciones son dislocadas para la interpretación de otro ser-inconsciente, otra piel, concepto o sentido... Su materialidad pasa a ser activa y libre, se modifica a tal punto que el objeto pasa a no solo a ser un proceso, sino también un punto de fuerza como el diálogo que es importante en este trabajo. “Los seres humanos no existen al otro lado de la materia-

lidad, sino que nadamos en un océano de materiales” (Ingold, 2013, p. 27).

Material trabajado: los hilos (*Fiber art*)

El arte de la fibra es el carácter artesanal que se refiere a las artes hechas en mano y material textil (hilos y tela) sean natural o sintético. Esta labor se ha delegado principalmente a las mujeres anteriormente vista como artesanal y ahora como arma de protesta para los derechos de las mujeres trabajadoras. Se centra en los materiales utilizados y en el trabajo manual por parte del artista, como parte de un valor estético y una forma de oficio. Las mujeres se han cosido de forma anónima bajo el concepto de “coser para el otro”. Es decir, coser para el esposo y los hijos con un fin puramente práctico, preservando la idea de feminidad y sumisión. Los estándares de belleza, así como los materiales y el mensaje, han sido delimitados por hombres que han utilizado el arte como una herramienta para ejercer más control sobre las mujeres (Alcaraz, 2016).

Un poco de historia y cuestiones

Después de la Segunda Guerra Mundial, los historiadores del arte y los curadores utilizaron el término “fibra de arte” para describir el trabajo del artista-artesano. Durante esos años, hubo un aumento significativo en el diseño y producción de “tela de arte”. A medida que las contribuciones de los artesanos se hicieron más reconocidas, no solo en fibra, sino también en arcilla y otros medios, un número creciente de tejedores comenzó a unir fibras de formas no funcionales, como las obras de arte.

De acuerdo con el sitio Hisour Arte Cultura Historia (2017), las décadas de 1960 y 1970 vieron una revolución internacional en las artes de la fibra.

Las estructuras fibrosas se produjeron fuera del tejido mediante los procesos de anudado, trenzado, enrollado, plisado, amarre y entrelazado.

Artistas de Estados Unidos y Europa exploraron las cualidades de la tela para crear obras que pudieran colgarse o montarse libremente, “dos o tres dimensiones, planas o volumétricas, varias historias altas o en miniatura, no objetivas o figurativas y representativas o de fantasía” (Hisour Arte Cultura Historia, 2017, párr. 4).

Debido a la asociación común de las mujeres con los textiles en la esfera doméstica, el movimiento de mujeres de la época fue importante para ayudar a promover el arte de la fibra; de hecho, muchos de los artistas de la fibra más destacados son mujeres (Hisour Arte Cultura Historia, 2017).

Los artistas de la fibra se enfrentan al mismo dilema que todos los artistas: determinar “¿qué es arte?” Más aún con las artes de la fibra y otros medios asociados con la artesanía, ya que durante mucho tiempo se han asociado con la producción doméstica o utilitaria. Por lo general, piezas como los titulares de ollas, que simplemente siguen a los mecenas sin hacer nada más, no se consideran obras de arte de fibra. Las obras de arte de fibra son obras de arte que expresan un mensaje, sentimiento o significado que va más allá del significado literal de los materiales. A veces, el desafío del mensaje o el significado de la obra de arte queda anulado por el estudio de los materiales utilizados y su historia, más que por lo que aportan a la obra de arte en su conjunto.

Resultados

Registro sin lentes

Consiste en ver el cuerpo sin verlo y cómo lo percibimos a través de los sentidos. Por mi parte tengo miopía y astigmatismo desde los nueve años por herencia familiar, la finalidad no es la justificación de tener esta enfermedad, sino el hecho de poner a favor las imágenes que se pueden llegar a percibir, permitió ver los objetos como en un cuadro de luces de Leonid Afrémov. Se decide hacer un registro en una bitácora con lápices sanguina, sepia, y creta blanco de las formas que percibían mis ojos y plasmarlo para así poder iniciar con las experimentaciones.

La metodología investigación-creación permite aportar al conocimiento del ser a través de la imaginación y la creatividad por parte del artista y su obra para la sociedad investigativa. En la etapa de experimentación, la bitácora es un elemento fundamental para el desarrollo de un tejido en el cuerpo y poder clarificar los procesos artísticos en un diálogo. “Es aquí donde nos permitimos proponer estos tipos de obra como metodologías propias que el creador investigador del arte utiliza, para evaluar, para prever variables, para anticipar acciones, que detonen en nuevos caminos a seguir en el proceso investigativo” (Daza, 2009, p. 89).

A partir de la visualización sin lentes se llegó a la conclusión de trabajar con hilo: es un material versátil, se articula a las texturas del cuerpo, los colores forman la apariencia de músculo y permite la exploración de la práctica artística hacia el texto del artista. A veces, el desafío del mensaje o el significado de la obra queda anulado por el estudio de los materiales utilizados y su historia, más que por lo que aportan a la obra de arte en su conjunto.



Figura 1. Registro sin lentes

Experimentaciones visuales y textuales

Una vez analizados los registros sin lentes, se eligen 5 partes del cuerpo considerando la gran cantidad de mancha, textura, sensación y memoria que se logró discernir en él: cicatrices, vello, acné, líneas de la mano y de los pies, sudoración, entre otros. Se utilizó hilos de colores, lana, cabuya, pegamento, tijeras, música, y principalmente, el cuerpo, para finalizar con registro fotográfico. “La investigación inicialmente debe responder a un objetivo (el conocimiento) y seguir un proceso sistematizado” (Archer, 1995, ci-

tado en Daza, 2009). En la parte textual se hizo registro escrito de las experiencias vividas en el proceso con los hilos en la piel y qué se podría reflexionar a través de ello. El proceso de creación puede aportar al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística como también a la práctica y recoger un cuerpo del conocimiento basado en la sensibilidad, invención, validación e implementación, que aún muchas investigaciones como la ciencia, humanidades, entre otras. Como materialidad principal estaban las partes elegidas del cuerpo seguido por los hilos y el resultado de las experimentaciones textuales, se logró hacer 5 diálogos.

Diálogo número uno

Materiales: pegamento en barra, hilos de tonalidad rosa, tijeras, música.

Después de hacer el primer boceto de mi cuerpo, sin ver con mis lentes de contacto y enfocar las manchas que sólo alcanzaba a percibir. Me dispuse de los hilos que se asimilaba a esas manchas. Comencé cortando tiras de hilo de diferente tono rosas y fui pegando uno a uno en el rostro. Al principio me frustré porque algunos hilos no se fijaban y cortar uno por uno se volvía una tarea eterna. Así que cada largo de hilo lo doblaba a la mitad, lo cortaba y embarraba de pega en barra en el rostro y en el grupo de hilo que iba haciendo. La piel empezaba a pesar y desaparecer, poco a poco las texturas iban apareciendo y no quedaba rastro de la misma, solo de un tejido que se asemeja a la musculatura, según Bulo (2019) “pues un pensamiento que toca es también un cuerpo que se expone y toca por fuera a otro, como la piel” (p.22).

Parte anatómica: mitad izquierda del rostro

Duración de la experimentación: 3 horas



Figura 2. Diálogo número uno

Diálogo número dos

Materiales: pegamento y agua, un vaso, pinceles, música, lana roja, tijeras y alcohol.

En el primer diálogo se tomó como punto de partida el “ver sin ver”, esto quiere decir que se está visualizando una imagen a tiempo real, pero sin la nitidez de la vista por la miopía y el astigmatismo. En esta ocasión se eligió el seno derecho, se hizo el mismo proceso de boceteo. Se analizó y se percibió sólo como una mancha. Se procedió a cortar varios trozos, pero esta vez de lana roja, considerando el grosor de la grasa mamaria, hice una mezcla de pegamento y agua en un vaso y con un pincel se comenzó a aplicar la mezcla en todo el seno y pegando secciones de lana alrededor de este. El tejido que se formó se asemejaba a un laberinto curvo desapareciendo el rastro de piel, la memoria que causó fue el recuerdo de las mujeres con cáncer de seno que están en fase avanzada y no tienen más de otra que mutilarlo. Esta imagen con la lana roja asume un sinnúmero de opiniones y críticas, pero la reflexión que considero se adecua más en este caso es el cáncer de mama.

Parte anatómica: seno derecho

Duración de la experimentación: 2 horas y 25 minutos

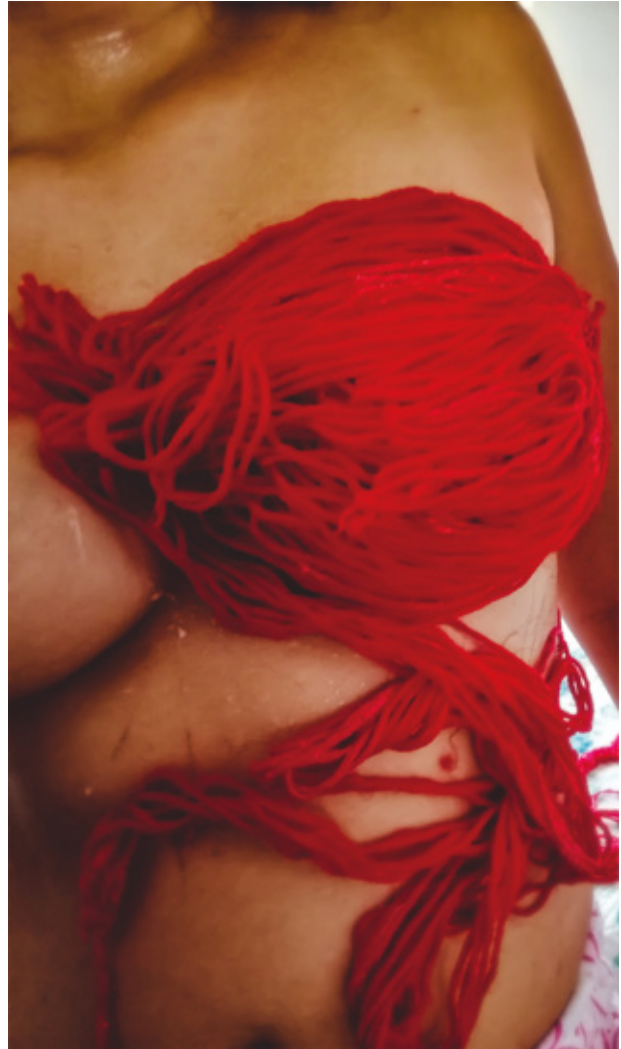


Figura 3. Diálogo número dos



Figura 4. Diálogo número tres

Diálogo número tres

Materiales: lana roja, tijeras y otro cuerpo.

En esta ocasión este diálogo salió de manera espontánea. La lana roja que usé en el diálogo anterior, fue utilizado nuevamente. Esta experiencia se desarrolló en una sala donde estaba en la presencia de otro cuerpo, se analizó un momento el panorama y comencé a alistar los materiales para experimentar. Pedí su permiso para intervenir en su cuerpo y accedió, no intervine de manera con pegarlo si no envolviendo toda la mano en lana junto con la mano izquierda de él. Dejé que pasaran unos minutos y nuestra circulación se empezó a cortar y los tallajes en las pieles a marcarse. Ambos dolores, tal vez iguales, pero éramos una colección de sensaciones, fluyeron unas conversaciones del sentir que había en el momento y se llegó a la conclusión de: ardor, desesperación, calor, pulso rápido, agonía, sudoración, entre otros. A través de los hilos, la anatomía fue colectiva, el diálogo con otro cuerpo implica el desarrollo de varias fases: análisis de la experimentación, interpretación del momento, reflexiones en conjunto, aclaración de la intención y conclusiones. Una materialidad abierta que posibilite el juego e indeterminabilidad por exceso de los cuerpos, singularidad que difiere, que consiste en diferir-se, coincide con lo que los más antiguos llamaron clinamen o declinación; habría sido formulada por Epicuro y más tarde por Lucrecio (Bulo, 2019, p.5).

Parte anatómica: brazos y manos

Duración de la experimentación: 20 minutos

Diálogo número cuatro

Materiales: rollo de cabuya, pegamento y agua, un vaso, música.

En las últimas semanas de octubre la tarea de poder explorar más las posibilidades de los hilos, no bordando sino pegados en la piel, sigue siendo una investigación altamente práctica. Reflexiones que se hacen con el cuerpo y transcribirlo en papel es una tarea de conciencia artística. Esto quiere decir que los tejidos que se forman no son en un patrón o una guía, es una experimentación libre que tiene un análisis de línea en torno a la memoria del cuerpo. Buscar referentes que trabajen con esta técnica y preferiblemente en el cuerpo paso a paso se han metido en este mar de afectar el material, más no el sentido.

Esta vez lo tomé desde la textura y la analogía de los pasos a través de la vida. Corté la cabuya en varios trozos, pero noté que se volvían rígidas, así que se dobló varias veces para así poder manejarlo fácilmente. Humedecí todos los trozos en el vaso con pegamento y agua y lentamente comencé a pegarlo sobre la planta de mi pie hasta que estuviera casi cubierto por completo.

La textura era incómoda, pero a la vez extraña, no era como usar comúnmente zapatos. Recordé el dicho que muchos viejos dicen que los caminos de la vida no son fáciles pero se debe seguir. Es algo muy cliché pero este tejido lo representa bien, la memoria de las historias o anécdotas es otra forma de que la investigación actúa en el rescate de la memoria desde la materialidad.

Parte anatómica: planta del pie

Duración de la experimentación: 1 hora 50 minutos



Figura 5. Diálogo número cuatro



Figura 6. Diálogo número cinco

Diálogo número cinco

Materiales: hilos de tonos azules, pegamento y agua, un vaso, pinceles, música, tijeras y otro cuerpo.

Después de estudiar un poco más la anatomía humana desde Andrew Loomis y Leonardo Da Vinci, el ejemplo más práctico que tenía a la mano era mi cuerpo, pero también es interesante que la práctica vaya desde dentro hacia afuera, la decisión de explorar nuevamente otros cuerpos o mejor dicho otras materialidades permiten que la investigación se vuelva algo más que una bitácora con un registro. Cité a otro cuerpo a la presencia de la materialidad de los hilos sin tejer y accedió.

Analiqué sin ver con mis lentes cómo se formaban sus manchas en la mano; corté varias tiras de hilos y lo embarré de la mezcla que preparé

en el vaso, mientras se realizaba el proceso en medio de la comunicación pregunté que sentía, dijo que la sensación era fría y extraña y que la textura era como la sangre. Le comenté parte de los diálogos anteriores y brotó más su curiosidad, al ver el proceso me decía que se veía como un trozo de madera echando raíces o que su mano se había vuelto como un tipo de prototipo humanoide y hacía juego con el ambiente.

Tomé registro fotográfico y retiré los hilos con suavidad, nuevamente le pregunté cómo se sentía y lo último que me dijo fue: “Perdí todo mi poder cuando lo retiraste y mi signo de poder ser otro cuerpo”.

Parte anatómica: mano izquierda

Duración de la experimentación: 2 horas

Discusión

A partir de estos 2 conceptos que se han trabajado se puede poner en evidencia varios puntos: para experimentar con materiales sobre el cuerpo se necesita desconfigurar el uso con que fueron creados, me refiero a que tiene que ser diferente su significado para dar un sentido de curiosidad en el futuro. El uso común de los hilos es que sean tejidos, bordados, entrelazados unos con los otros para hacer una materia textil, pero en este caso lo hice pegándolos al cuerpo y que se adentraran en el juego que mis ojos (in) visiblemente ven las cosas, mi intención al principio no era adaptar mi enfermedad visual a este trabajo, pero encontré un gran universo que explorar en él y como las manchas que pueden ser músculos, rostros, pieles, entre otros, se vuelven una composición de líneas y colores que se asemejan al material de la fibra con el cual están hechos los hilos.

Para hacer estas experimentaciones visuales y textuales es inevitable el hecho de no tener diálogos entre ambas partes, es decir, el cuerpo es una materialidad sensible, sonora, auditiva, entre otros y estos sentidos comunican de alguna manera eso que él quiere expresar, por ejemplo: el hecho de estar agotados automáticamente el cuerpo pide un descanso, una pausa para volver a tener energía. Es lo mismo que con los materiales, ellos piden que sean utilizados en función de la necesidad o deseo del cuerpo. Mi cuerpo necesitaba materializar esa forma de ver con manchas para ser mostrados a las personas y comunicar a través de diálogos cuál fue su proceso, como se ve en mis ojos, que se siente al hacer, cuando está finalizado y cuando se retira por completo.

El diálogo es el encargado de conectar conceptos a la hora de trabajar en cualquier investigación considerando que los puntos de fuga en este trabajo es dejarse permear de la creación y la imaginación. Es esencial poder dejar que estos puntos sean partícipes de estas experimentaciones tanto visuales como textuales. El ver el cuerpo “pintado” de otra manera, artísticamente antiestético porque no estoy utilizando téc-

nicas de vanguardia ni nada parecido, pero que la interpretación de estos conceptos puedan dar paso a la curiosidad, a filosofar con y en los cuerpos y materiales y qué conclusiones a partir de estos pueden generar conocimiento.

Conclusiones

En este trabajo resaltó el hecho de:

Los procesos en los cuales se llegaron a los diálogos, las experimentaciones corporales se necesitaron para conectar con la materialidad textil y viceversa. A través de los diálogos se permite ver unos puntos fuertes de fuga como es el no ver, desconfigurar el uso de los materiales, entender el cuerpo como materialidad, en el cual, cada diálogo se manifiesta los sentidos, las emociones, la intención y que memorias se quiere conectar. Los diálogos establecen la posibilidad de materializar la corporeidad y el “clinamen” (concepto trabajado por Buló, 2019) que consiste en la apertura de la libertad hacia la materialidad de los cuerpos, de tal manera que se abren caminos a un mundo distópico que el cuerpo necesita y debe estar ahí para salir de su zona de confort.

Una posible respuesta a los conceptos de anatomía por parte de los cuerpos y la materialidad, articular estos conceptos fue una tarea ardua debido a que era requerido un solo concepto, e irse un poco en contra de los estatus era una tarea compleja, más no imposible. En la medida que se fue construyendo el proceso los conceptos aún no se llegaban a conectar de una manera esperada. Lo planteado por la autora Valentina Buló permite inducir que la relación entre estos 2 conceptos daba nacimiento a otro, el cual es el de libertad, la verdadera esencia de ambos es que es un cuerpo material o una materialidad corporal libre y la libertad se hace material en el mundo cuando experimentas la singularidad del ser. La existencia del ser es con base de su materialidad y con qué, cómo, y para qué se relaciona, pero sigue siendo libre, en el camino de ver las cosas como un sentido parte del mismo.

Referencias

- » Alcaraz, M. (2016). Tirar del hilo. Una aproximación al bordado subversivo. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, 5, 18-43.
- » Buló, V. (2012). *El temblor del ser: cuerpo y afectividad en el pensar tardío de Martin Heidegger*. Biblos
- » Buló, V. (2019). Desde el cuerpo a la materialidad. Contribuciones de Jean Luc-Nancy. *Revista de Filosofía*, 76, 29-37.
- » Daza, S. L. (2009). Investigación - creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizonte Pedagógico*, 11(1), 87-92.
- » Ecoosfera. (marzo 7, 2018). *Juana Gómez: la bordadora de venas, huesos y músculos* [Entrevista]. Obtenido de <https://ecoosfera.com/2018/03/juana-gomez-fotos-anatomia-arte-y-naturaleza/>
- » Hisour Arte Cultura Historia (2017). Arte de fibra [portal web]. <https://www.hisour.com/es/fiber-art-27452/>
- » Ingold, T. (2013). Los materiales contra la materialidad. *Revista Papeles de Trabajo*, 7(11), 19-39.
- » León, P. L. (2017). El montaje, expresión del arte contemporáneo. En: Barbeito Andrés, L.; Coppa, C. y Otondo, A. (comp.). *Materialidad: una aproximación desde la práctica de taller* (p. 110). Editorial de la Universidad de La Plata.
- » Lozano, V. (2004). Heidegger y la cuestión del ser. *Revista Espiritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 53(130), 1-16.
- » Nancy, J. L. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. La Cebra.
- » Scarsini, A. (2009). Desarrollo de la materialidad en el arte. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* N°21, 21(5), 157.