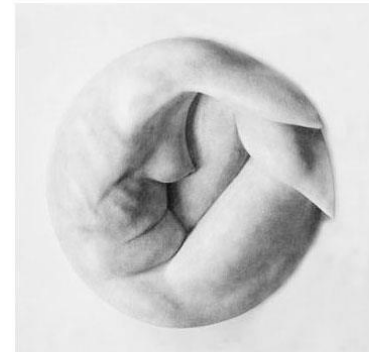


LA
EXPERIENCIA
DEL
CUERPO
HUMANO
EN EL ESPACIO ESCASO



TRABAJO FIN DE GRADO
OURANIA CHAMILAKI
30 JUNIO 2016

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor • Ourania Chamilaki

Tutor • Jose Maria Gentil

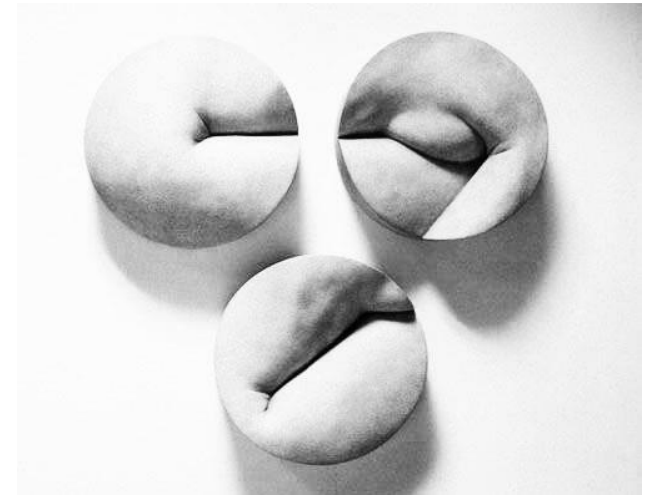
Departamento • Expresión Gráfica - Grupo 2.1

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla

30 de Junio 2016

-SEVILLA-





Palabras clave • experimentar•cuerpo•espacio
mínimo•escapatoria•provocar

ÍNDICE

- bibliografía /1
- motivaciones, objetivo y propósito de la investigación /2

Primer capítulo

- introducción /3
- que se entiende como performance, es una forma de entender el espacio? /4
- espacio escaso/espacio minimo /9

Segundo capítulo

- comparaciones de episodios entre el arte de performance y los espacios arquitectónicos.

i.Rebecca Horn “Finger Gloves” de las extensiones corporales 1972 y la encapsulación en Japón. /11

ii.Marina Abramović “Imponderabilia 1977” y el “no lugar” como espacio de los refugiados. /18

iii.Bea Camacho “Enclose 2005”-“Efface 2008” y los cuerpos enjaulados. /28

Bibliografía:

- RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo, España, Siruela.
- MERLEU-PONTY, Maurice (2001), Husserl at the limits of Phenomenology, USA, Northwestern University Press
- CARMAN, Taylor(1999),The body in Husserl and Merleau’Ponty, Philosophical topics,vol.27,no2,USA,pdf Columbia University
- CABANELLAS, Isabel - ESLAVA, Clara – DELGADO, Manuel (2005), Territorios de la infancia : diálogos entre arquitectura y pedagogía, España, Graó
- MUÑOZ, María Teresa (2013), Jaulas y trampas-Escritos sobre arquitectura y arte.2000-2012, España, LAIMPRESSA CG
- FOUCAULT, Michel (1975),Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión (Nueva criminología y derecho), España, Éditions Gallimard

- QUESADA, Fernando – Écija, Amparo (2009),CAIRON 12 REVISTA DE ESTUDIOS DE DANZA-cuerpo y arquitectura, España, Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Danza Estrella Casero-CENAH
- OLIVARES ZURILLA, Rosa (2002),Rebeca Horn : the drunken deer, España, Andalucía.Consejería de cultura
- SLOTERDIJK, Peter(2014),Esferas III: Espumas. Esferología plural, España,Siruela

Conferencias:

- ONASSIS CULTURAL CENTRE (2015-16), cycle of talks: body and public space, Speaker: PLANTZOS, Dimitris Assistant Professor of Classic Archaeology, University of Athens.
- TED TALK, An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection, Marina Abramović

Artículos :

- TSALAPATIS, Thomas (2015), Periodico : I efimerida ton syntakton, Cuerpos en el tren

nota:

las imágenes utilizadas en este trabajo están sacadas por internet y de los archivos de gente que me ayudo reflexionar mis ideas en este trabajo.

“ La batalla social, la lucha de géneros y de clases, se desarrolla en tu cuerpo, aunque no siempre te des cuenta de ello. ”

Juan Antonio Ramírez Madrid 15/08/02

Objetivo y propósito de la investigación

Se parte del interés propio por indagar en unas prácticas artísticas que, con o sin intención de hacerlo, reflexionan sobre el cuerpo humano en la vida real.

Se está creando la tendencia de la comparación entre el cuerpo humano en el arte y el cuerpo humano en arquitectura y su experiencia cuando se encuentra en espacios mínimos, asfixiante estrechos. Espacios escasos que se han establecido de sus propios creadores en el caso del arte y espacios mínimos que se han fijado de la sociedad en el caso de la construcción arquitectónica. . En los dos casos se habla de cuerpos ajenos en espacios mínimos, de experiencias humanas que han sufrido a propósito y de otras que sufren en un modo diario.

En definitiva: se pretende llegar a una justificación de las proposiciones que conlleva el título de la investigación, se trata de unos microanálisis que aspiran solamente a ayudarnos a comprender mejor de algunos episodios que ocurren en el arte de la performance y en la Arquitectura.



Valie Export

Primer capítulo Introducción

El cuerpo nunca se ha ido de nuestra vista: siempre en el centro de la existencia humana, de la comunicación, de la expresión artística, del pensamiento filosófico, de la búsqueda científica, de la pedagogía. Campo de control pero también objetivo de autodeterminación, red de límites pero también un medio para superarlos, bajo del riesgo constante del desgaste pero siempre capaz para desarrollar nuevas experiencias.

El hombre existe en el mundo a través de su cuerpo y debido a ello. Es su cuerpo el que constituye el receptor de las influencias y el medio que conduce el objetivo al entendimiento. Tanto el pensamiento como el sentimiento se producen dentro de un marco de percepción el cuyo se entiende solo en términos corporales. El cuerpo y el objeto de la percepción componen una clara e indivisible unidad y esa unidad está en constante interacción con el mundo, a través de la cual surge y se desarrolla la existencia humana.

Es difícil encontrar a un ser humano que no se sienta atraído por el cuerpo, unos más y otros menos.¹



Annalina Mattar 2015

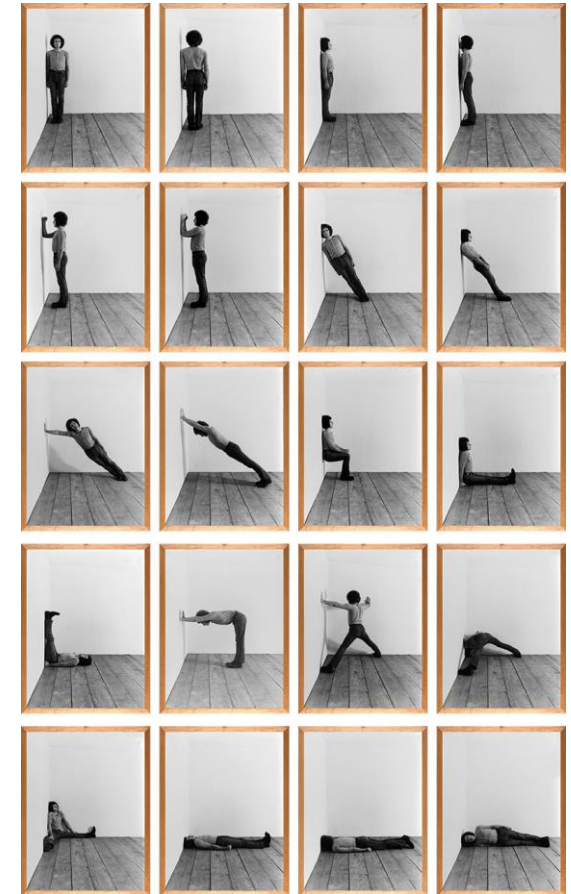
¹ RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, España, Siruela.

Que se entiende como performance: ¿es una forma de entender el espacio?



Bruce Nauman 1968

El arte de la performance tiene muchos orígenes, y siempre se reinventa y está en continua transformación. Lleva al límite la vida y el arte, a menudo haciendo a los cuerpos de los artistas parte de la propia obra. Sus inicios se encuentran de la década de 1960, cuando los artistas se abandonaron las normas académicas y comenzaron a explorar nuevas formas de expresión, el arte conceptual, influido por la política, los problemas raciales, la lucha contra la guerra, la guerilla, el teatro radical, la música psicodélica...



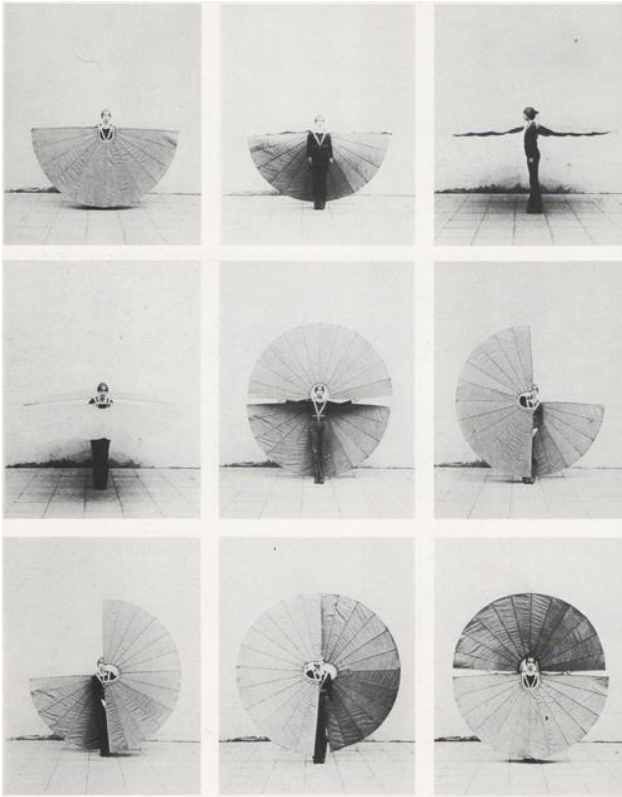
Klaus Rinke 1970



Dennis Oppenheim 1971



Chris Burden 1971



Rebecca Horn 1973-74

Se lleva a cabo en espacios no tradicionales: como galerías, espacios marginales, o la esquina de una calle...Juega con nuestra sensación de principio a fin. No aparece con claridad cuando comienza, cuando va a terminar ni cuánto va a durar. El cuerpo del artista se convierte en parte de la obra y, a veces, también los cuerpos del público asistente, eso es lo que declara la magia de la performance. No se sabe que esperar de ella, pudiendo ser interrumpida, remezclada, alterada o transformada por cualquier persona en cualquier momento. Constituyéndose esto en la parte más importante de la obra.

Hace visible lo invisible. Ya que sea la experiencia de grupos de personas marginadas, el trabajo que ignoramos pero es el que hace que nuestro mundo funcione, la expresión de la sexualidad o prácticas consideradas tabú.

Es una práctica interesada en explorar los límites existentes entre el arte y la vida.²

² TED TALK, An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection, Marina Abramović



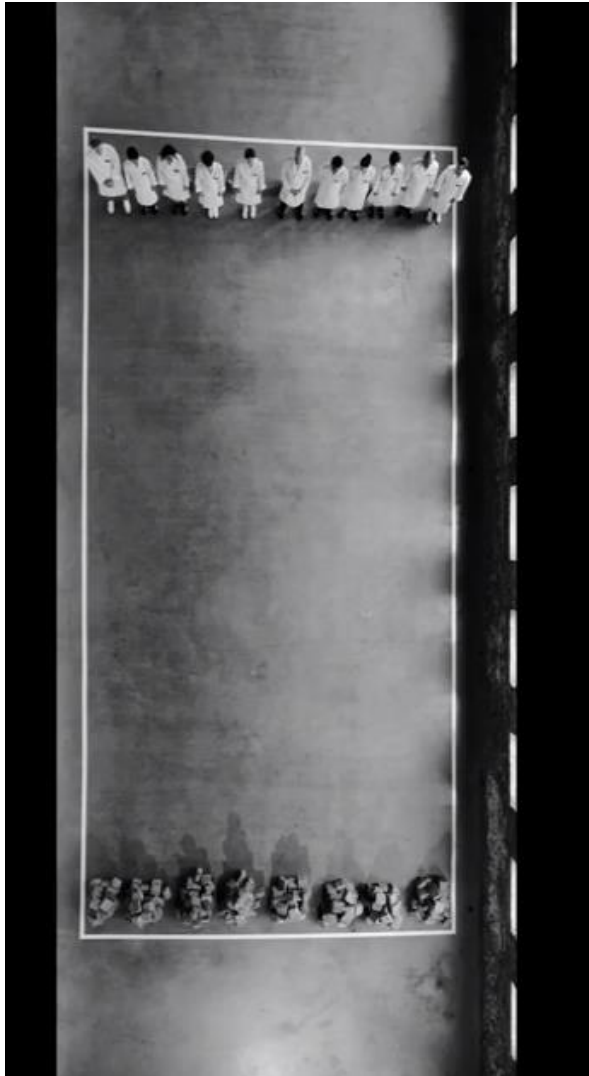
Lygia Pape 1968

El cuerpo en el arte: es un laberinto, un campo de batalla, un arma peligrosa y revolucionaria. No cabe duda de que se trata de un asunto muy difícil de sistematizar, pero sin embargo sabemos que el deseo de trazar mapas de todos los territorios es irrefrenable, incluso hasta de los más escarpados y remotos.

Estamos hablando de creadores que encarnan algún problema particular relacionado con el mapa artístico del cuerpo humano. La performance es una construcción mental y física que un artista crea en un tiempo específico y en un espacio concreto ante un público, para que acontezca un diálogo energético. El público y el *performer* crean la obra juntos. En la actuación la sangre sería el material y el cuchillo es la herramienta, y todo es sobre estar allí en el tiempo real, de inmediato. Una performance no se puede ensayar porque no se puede repetir.

Todos los seres humanos tenemos cosas muy simples: tenemos miedo a sufrir, tenemos miedo del dolor, tenemos miedo de la muerte. Como dice Marina Abramović, cuando lo hago, estoy escenificando ese tipo de temores frente al público, estoy usando vuestra energía y con esa energía puedo ir y empujar mi cuerpo al máximo que puedo para luego liberarme de esos temores y convertirme en un espejo limpio. Y si yo lo puedo hacer, tú también podrías hacerlo.³

³ RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, España, Siruela.



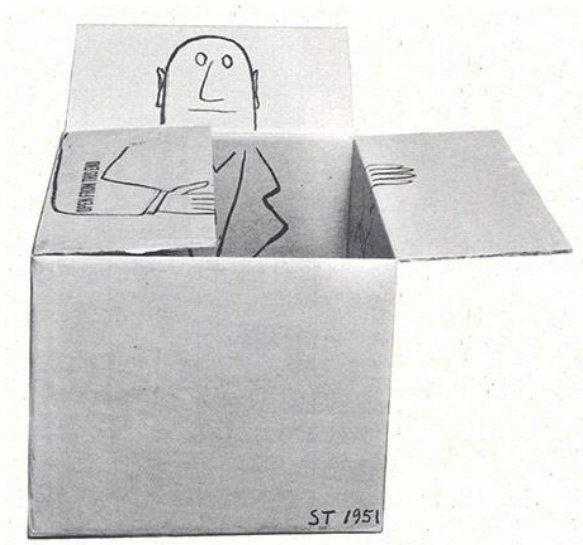
Marina Abramović 2014

La performance es un arte sin materiales, pensado como inmaterialidad. La Performance es un arte basado en el tiempo, a diferencia de la pintura que permanece materialmente. En la performance te quedas solamente con la memoria ó de alguien contándote una historia pero en realidad se está perdiendo una cosa. Tienes que estar allí y con otra mirada. Si hablamos de un arte inmaterial, la música sería el arte más relacionado, porque es el arte más vaporoso. Siempre estamos haciendo cosas rutinarias en nuestra existencia y por eso no cambiamos y nos quedamos estancados. Tenemos que hacer cosas distintas en la vida, porque nada se puede cambiar si seguimos haciendo todo con el mismo método, rechazando las cosas que tememos hacer, las que no conocemos, el marcharse a un lugar desconocido. Y por supuesto tenemos que incluir los fracasos. El desengaño es lo más importante que puede suceder porque si estás experimentando obligatoriamente puedes fracasar. Si no (te vas en esa zona de fracaso, no cambias. Porque, en realidad lo que estás haciendo no es otra cosa que repetirte tu mismo una y otra vez. Creo que la especie humana lo que necesita es un cambio y ahora mismo el único cambio que se puede hacer es a nivel personal. Tienes que hacer el cambio de tí mismo, porque la única manera de cambiar el mundo, es de empezando contigo mismo.

Es muy fácil criticar sin comprometerse.

Espacio escaso. Espacio mínimo

El espacio como residuo de la experiencia locomotriz del cuerpo humano encarnando en la arquitectura.



Saul Steinberg 1951

En el par Cuerpo-Arquitectura, cada elemento es, a la vez, activo y pasivo en su relación con el espacio. Puede asumirse que la arquitectura define el espacio que el cuerpo ocupa, siendo en este caso la arquitectura únicamente un agente activo en la producción de espacio, y el cuerpo un agente activo sólo en su ocupación. Simétricamente, en dicho par la arquitectura juega un papel pasivo en la ocupación o activación espacial, y el cuerpo es así mismo pasivo como productor de espacio, siendo más bien su consumidor o activador como volumen. Es evidente que la visión de este par admite otras lecturas, por ejemplo una visión opuesta en la que el cuerpo produce el espacio, o bien con su movimiento, real o posible, o bien con su mera presencia, mientras que la arquitectura, lejos de conformar espacio, simplemente lo consume, materialmente, en el acto de la construcción.

En cualquiera de estas lecturas el espacio aparece como el elemento mediador y del encuentro fundamental entre la arquitectura y el cuerpo. Nos muestra un cuerpo "limitado" de movilidad, el mismo cuerpo que crea las "ilimitadas" capacidades de interpretar el mundo.⁴

⁴ QUESADA, Fernando – Écija, Amparo (2009), CAIRON 12 REVISTA DE ESTUDIOS DE DANZA-cuerpo y arquitectura, España, Universidad de Alcalá de Henares, Aula de Danza Estrella Casero-CENAH



Alexander Graham Bell 1903



Damien Hirst 2000

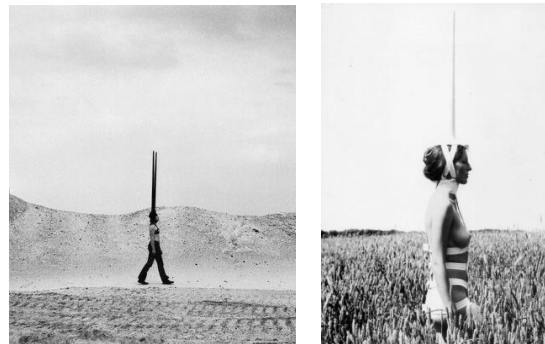
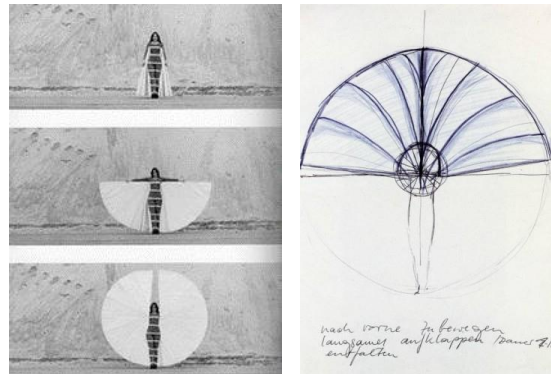
Segundo capítulo

Comparaciones de episodios entre el arte de la performance y los espacios arquitectónicos.

i. Rebecca Horn, “Finger Gloves” ; de las extensiones corporales de 1972 y la encapsulación en Japón.

La Alemana Rebecca Horn, nacida en 24 Marzo 1944 en Michelstadt, Hesse es una artista visual que es conocida por sus modificaciones corporales.

Dibujante desde pequeña, entró en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo en 1964, donde elaboró sus piezas con fibra de vidrio. Sin embargo, la más profunda influencia en el desarrollo de Horn como artista, sin embargo, fue una afección pulmonar contraída en 1968 por la fibra de vidrio que la obligó a dejar de usar ciertos materiales escultóricos.



Rebecca Horn 1970-72

El periodo de duración de la convalecencia en un sanatorio le inspiró una serie de esculturas relacionadas con el cuerpo, el aislamiento y la vulnerabilidad personal. Con un espíritu bastante inquieto, Rebecca Horn centró sus preocupaciones artísticas en la indagación del valor del cuerpo. Aunque este no haya sido su único tema de interés, en todos los casos Horn ha intentado explorar diversas vías de expresión para las emociones, las fobias y la sensibilidad. Horn empezó a trabajar con materiales suaves, que recuerdan a los vendajes y prótesis de su estancia hospitalaria, y comenzó a hacer sus particulares esculturas.

«Durante un año estuve en un sanatorio. Mis padres murieron. Estaba totalmente aislada»

Después de experimentar este «aislamiento total», empezó a ocuparse en la escultura con extrañas extensiones de madera de balsa y tela.



Shoulder Extensions 1972



Finger Gloves 1972

Su intención era alejar y sofocar su soledad comunicándose a través de formas corporales. Explorando el equilibrio entre el cuerpo y el espacio mediante experiencias físicas.

Cuando Horn regresó a la academia de Hamburgo continuó haciendo creaciones del tipo de envolturas. Trabajaba con extensiones corporales acolchados y vendas protésicas a la manera de las crisálidas de las metamorfosis de los insectos.

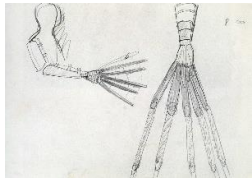
A finales de los años sesenta empezó a crear arte de *performances* y siguió usando el arte corporal. La esencia de su obra proviene de la enorme precisión y la funcionalidad física y técnica que utiliza para escenificar sus representaciones, siempre dentro de un espacio determinado y específico.

Lo que es único y continuamente nuevo acerca de la obra de esta artista es que cada una de sus instalaciones es un paso para descomponer completamente los límites del espacio y del tiempo, abriendo nuevas puertas para un universo, cuya existencia sólo podemos sentir.

⁵

⁵ OLIVARES ZURILLA, Rosa (2002), Rebeca Horn : the drunken deer, España, Andalucía. Consejería de cultura

Finger Gloves



Finger Gloves («Guantes de dedos») es una obra de *performance* cuya principal pieza se hizo en 1972. Aparecen como guantes, pero la forma del dedo se extiende con madera de balsa y tela. Al ser capaz de ver lo que estaba tocando y la manera en la que lo estaba haciendo, sentía sus dedos como si estuvieran extendidos y en su mente se creaba la ilusión de que realmente estaba palpando lo que las extensiones estaban tocando.

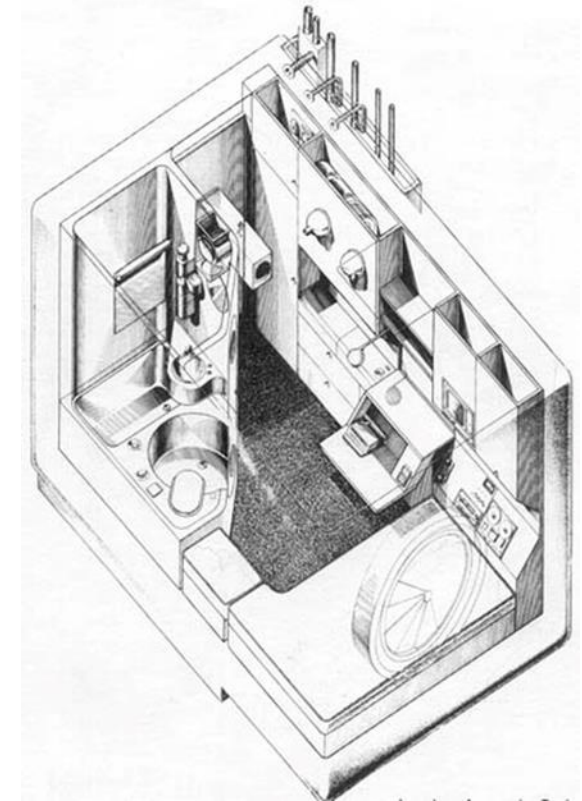
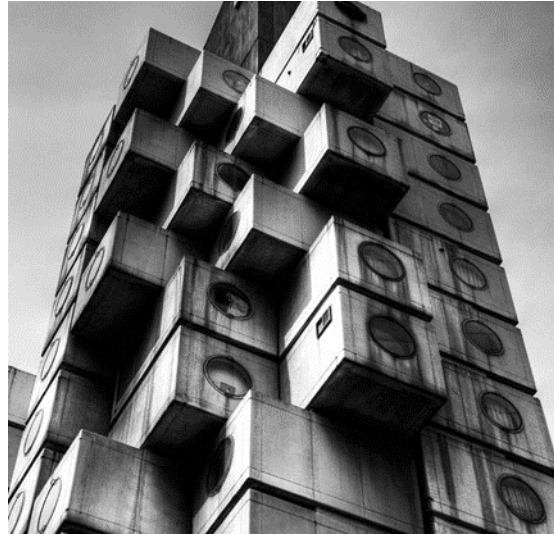
Hay otra pieza realizada muy parecida a esta última. Es parte de su serie de *Ejercicios berlineses* hecha en 1974 llamada «tocando las paredes con ambas manos al mismo tiempo». En esta obra hizo más guantes con extensiones de dedos, pero en esta ocasión estaban tan medidas que encajaban exactamente en el espacio seleccionado. Si el participante elegido permanecía en medio de la habitación, podían tocar con precisión las paredes opuestas al mismo tiempo.



Como una continuación del año 1972, donde Rebecca Horn investiga el equilibrio del cuerpo alargado dentro de un espacio reducido, en Tokyo se estaba acabando la obra del Nakagin Capsule Tower que se parece mucho a las preocupaciones del dicho artista. Es un sistema Arquitectónico con la pretensión de imitar el sistema biológico metabolista entonces en boga.

Si cogemos un trozo (que sería una capsula) de la torre, lo podemos definir como una forma egosférica, atómica o elemental, y, en consecuencia, como burbuja celular del mundo, de cuya repetición masiva surgirían las espumas individualistas.

Al igual que la composición de la célula se ajusta en el cuerpo y con esa premisa, así, la construcción de la casa propone una forma combinatoria de "construcción orgánica", con la finalidad de crear, a base de módulos, conjuntos sostenibles.



Nakagin Capsule Tower 1972



El apartamento como célula de vivienda, representa el nivel individual en el campo de las condiciones del hábitat.

La construcción proyectada del apartamento se desarrolla a partir del átomo- hábitat: la vivienda de un solo espacio, con su único habitante, como el núcleo celular de su burbuja privada promoviendo la idea de la vivienda reducida como un tipo ideal.

El apartamento se encuentra por lo general en edificios organizados como una recopilación de unidades estandarizadas. El apartamento como casa, en el cual esta apilada una grande cantidad de unidades tanto al lado como por encima de la otra, representando el espacio social.

La vivienda mínima se puede entender como un taller de autorrelaciones; o como refugio para indeterminaciones.

Esas formas participan de la teoría del aislamiento con espuma flexible y suave, con la división del espacio a través de las paredes comunes.

Basado en lo anterior, la arquitectura más reciente del apartamento ha reconocido la tarea de mantener el reto de la coexistencia de "aislamientos conectados" en los niveles más bajo posible.



INTERPRETACIÓN PERSONAL

Como una fórmula alternativa, Le Corbusier propuso el “ex negativo” cuando declaró que el edificio tiene que ofrecer “ventilación psíquica”. Algo que seguramente no nos lo representan las imágenes adjuntas.

El arquitecto describe la torre como una propuesta para un desarrollo posterior del mundo arquitectónico, pero yo voy a hablar sobre un contenido socio-económico de esa torre que el único que pretende hacer es sustraer a sus habitantes de la sociedad.

Veo la importancia que tuvo la torre en su época pero también veo esas propuestas utópicas como colaboradoras de un programa represivo.

Estoy hablando de sueños estandarizados de las personas que han vivido en las capsulas apartamentos y hoteles.

Un periodo largo o corto de su vida en un ambiente extrañamente pequeño.

Alojamientos de soluciones transitorias para los graduados recientes y los que están en búsqueda de trabajo. Personas que han abierto sus horizontes por más de 10 años en las Universidades para llegar en una prisión persiguiendo sueños.

Una unidad de vivienda arquitectónicamente lograda no sólo representa un trozo de aire cercado, sino más bien un sistema psicosocial de inmunidad. Eso es lo que nos cuenta Sloterdijk en su libro *Esferas*⁶.

Éste sistema se puede decir que lo representan las obras de Rebecca la cual juega con lo que tocan sus manos y con lo que realmente toca su mente.

Ésas extensiones corporales las realizó mientras estaba en una phase de su vida muy especial y penosa. Necesitaba de crear algo para su propia escapatoria del presente que entonces vivía. Para ella no existían paredes porque lo que toca es el universo entero. Con esos guantes ha conseguido escapar de su soledad, escapar de su realidad

Soledad, es la palabra base para la construcción del Nakagin Capsule Tower, la construcción basada totalmente en el ego y en el aislamiento del ser humano.



⁶ SLOTERDIJK Peter(2014),*Esferas III: Espumas*. Esferología plural, España, Siruela

ii. Marina Abramović "Imponderabilia 1977" y el "no lugar" como espacio de los refugiados.

Marina Abramović nació en Belgrado, Serbia en el 30 de noviembre de 1946. En una entrevista publicada en 1998, Abramović describió cómo su madre tenía el control completo de ella. No le permitía salir de casa después de las 10 de la noche hasta que tenía 29 años. Como dijo: *"Todas los trabajos en Yugoslavia los tenía que acabar antes de las 10. Era una locura toda mi obra: azotarme a mí misma, quemarme a mí misma, casi de perder mi vida, pero todo eso antes de las 10 de la noche"*.⁷

Estudiante en la Academia de Bellas Artes de Belgrado de 1965 a 1970 y completó sus estudios en la Academia de Bellas Artes en Zagreb, Croacia 1972. De 1973 a 1975, estudio en la Academia de Bellas Artes de Novi Sad, cuando puso en práctica sus primeros trabajos.

En sus primeras obras "Ritmo 10 y Ritmo 2" exploró elementos de ritual y el gesto de jugar la ruleta Rusa con los cuchillos.



Ritmo 10-Ritmo 2 1973



Se propuso explorar las limitaciones físicas y mentales del cuerpo, el dolor y los efectos de las puñaladas.

Con estas operaciones, Abramović comenzó a considerar el estado de conciencia del espectador. Declaraba que: *una vez que entras en el campo de performance, puedes empujar tu cuerpo para hacer cosas que nunca imaginaste que las podrías hacer.*

⁷ TED TALK, An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection, Marina Abramović

Ése límite físico puede deshacer todas las intenciones que ella pensaba que era capaz de hacer.

Se asignó un papel pasivo a ella misma, y dejando al público tomar decisiones y actuar sobre ella.

Entre ellos había una rosa, una pluma, la miel, un látigo, unas tijeras y una pistola con una sola bala.

Inicialmente, el público reaccionó con cautela y recato, pero con el paso del tiempo y con el artista en una actitud pasiva, la gente empezó a tratarla de una manera más agresiva.



Ritmo 0 1974-1979



Imponderabilia 1977

En 1976 conoció al fotógrafo Uwe Laysiepen, (1943), conocido como Ulay. Cuando empezaron a colaborar, los principales aspectos que exploraron fueron el propio ego personal.

En un trabajo desarrollado y realizado con Ulay, se preocuparon sobre el espacio interpretado en actuaciones que exploraban la relación entre el cuerpo físico y la arquitectura.

Estos dos artistas crearon una performance en el que, completamente desnudos, entorpecían la entrada de la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia, Italia.

Los visitantes que esperaban para entrar en el museo tenían que pasar, provocadoramente, entre de sus cuerpos.

Abramović afirmaba que esta actuación tuvo una relación muy arquitectónica con el espacio y la describía como un trabajo que se relacionaba con la forma arquitectónica elemental.



Estas actuaciones se relacionaban con el espacio arquitectónico con la intención de crear situaciones complejas de resistencia, en la que el propio organismo, realiza en una intimidad extrema, se relacionaba con elementos arquitectónicos de la propia galería, y a menudo, como si fuera una parte de esa arquitectura.

Trataron, con este tipo de experiencias, poner al público en situaciones intensas y comprometidas, que implicaban el cuerpo del expositor en el espacio.

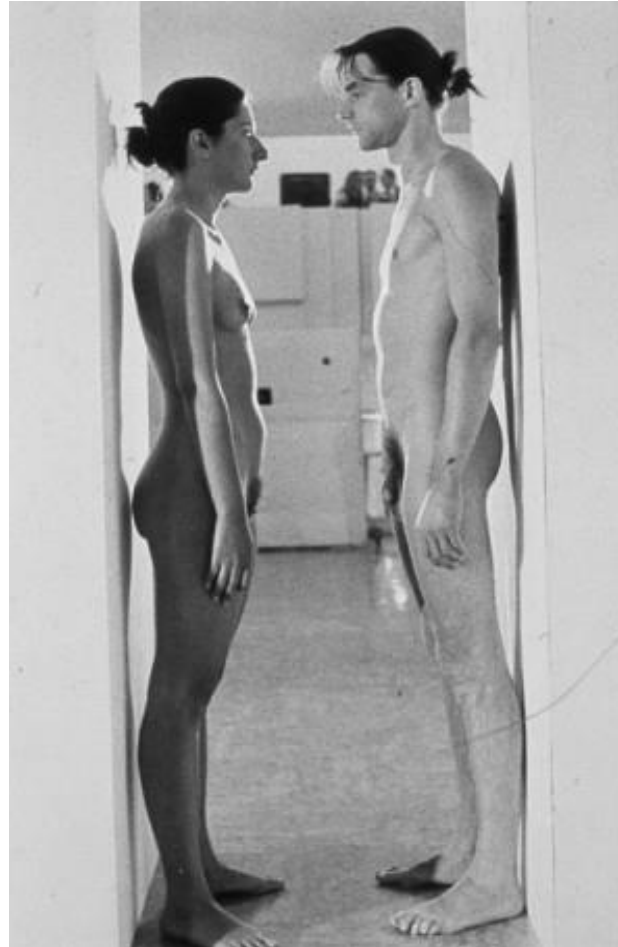
Como los artistas han quedado desnudos mirando uno al otro, el público se expone a una sensación corporal entre la vergüenza y el desconocimiento de sus propios cuerpos. Temen un obligado contacto, demasiado cercano, con otro ser humano que muchas veces está considerado molesto.

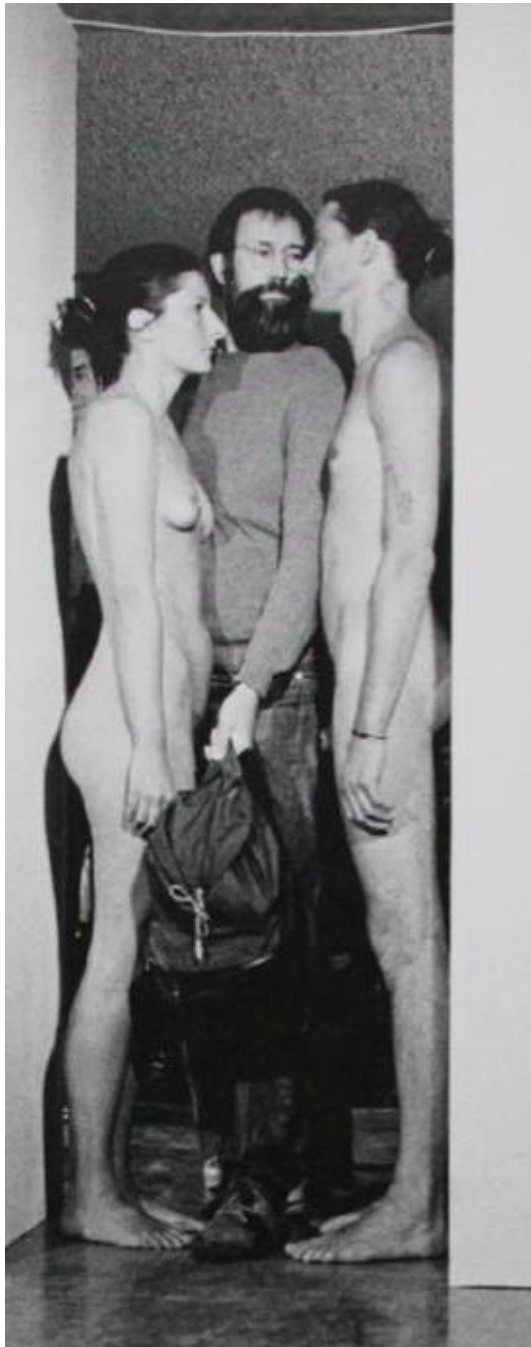
El público enfrenta con su propia actitud sobre el cuerpo, su naturaleza y el sexo.

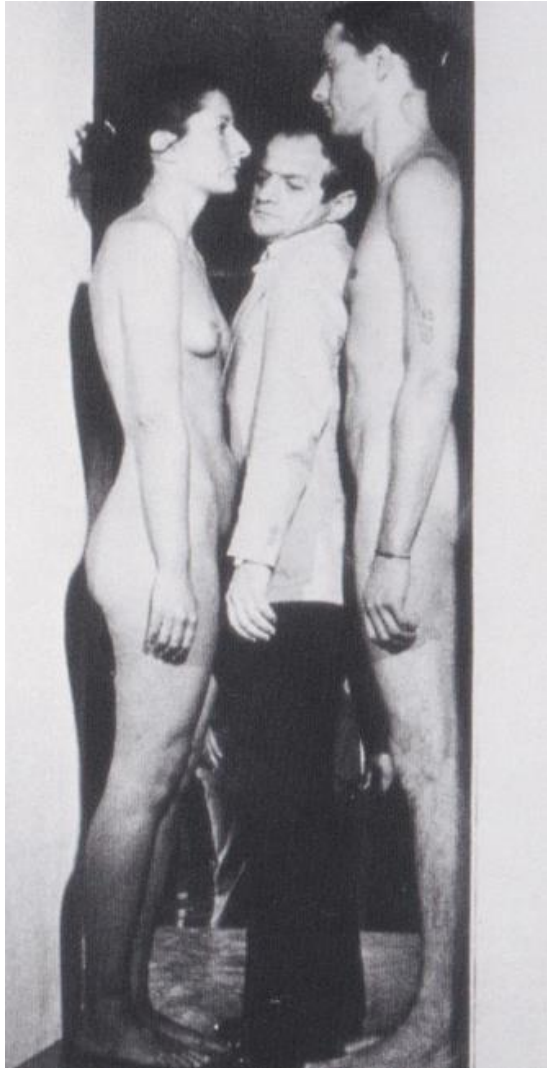
Cuando vemos las fotografías y el video de esta performance, lo que más llama la atención es la reacción del público con la situación en la que se encontraban inesperadamente.

Los visitantes pasaban de forma rápida entre ellos y no tenían contacto visual con los artistas y, después de haber cruzado entre ellos, lo hacían casi sin mirar atrás.

Temen lo desconocido y la sorpresa. La mayoría de ellos elige pasar frente la mujer, hacia el cuerpo que más frecuentemente encontramos desnudo y, por ello, le tenemos menos miedo.







Como se deduce de lo anteriormente escrito, el público está expuesto en una sensación corporal entre la vergüenza y el desconocimiento de sus propios cuerpos, mientras su preocupación principal es evitar el contacto con los artistas que permanecen inmóviles.

Tienen un contacto demasiado cercano con el otro ser humano que generalmente está considerado como molesto.

UNA REFLEXIÓN

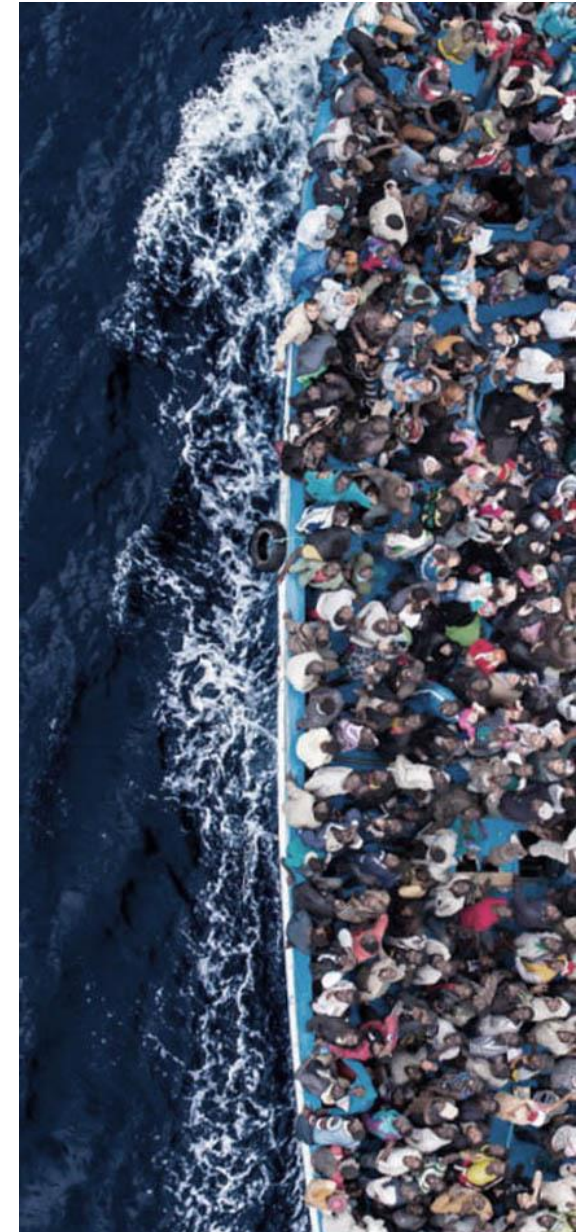
Las imágenes adjuntas no representan ningún tipo de arte y, aunque se pueda decir que eso no puede ser realidad, no puede suceder en el año 2016, participan de la misma sorpresa.

La realidad llega aquí a posicionarse en su grado más extremo y presentarnos a personas en un movimiento inmóvil, en sintonía con la misma vibración, compartiendo el mismo tirón, ahorrando su aliento en el mismo bote esperando llegar a un futuro mejor.

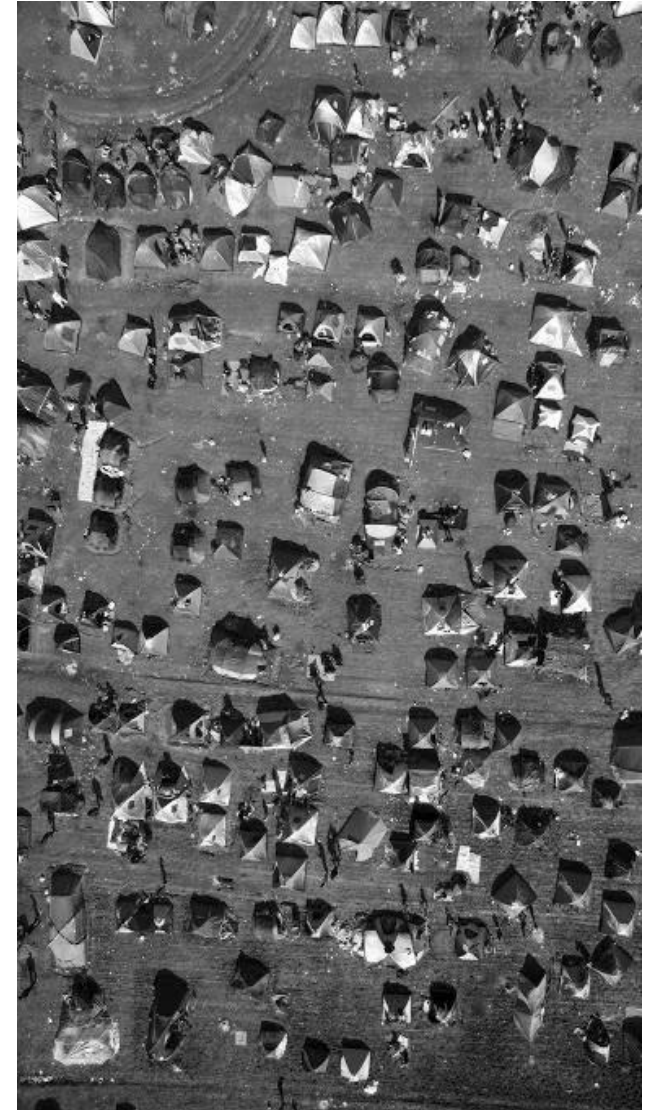
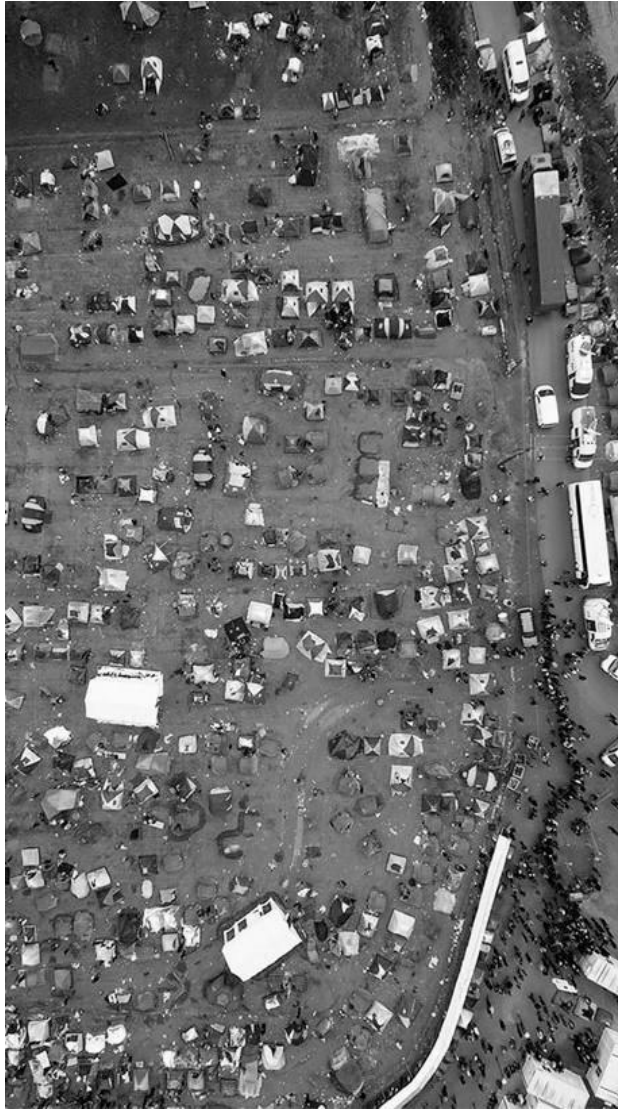
Es lo inesperado, pero se oye lo que quieren decir y, si te interesa, puedes enterarte de la trascendencia de su búsqueda.

De tantas horas de espera, de la extensión de todas las rutas, de los desgastes...

Son personas que abandonan la sociedad en los sótanos más oscuros, y algunos piensan que incluso tuvieron suerte en esta trágica performance.



El viaje..



Campamentos para refugiados, Grecia 2015- 2016

Hay otras en el fondo del mar. Hay otras que la sociedad las puso en una dirección que no se pueden ver. Piden algo de tu mirada y luego se van buscando su próxima parada.

Lo que solamente dejan detrás, es su huella personal su bote salvavidas. Lo que aparte de su vida, entre una parada y otra, pero nada es obvio.

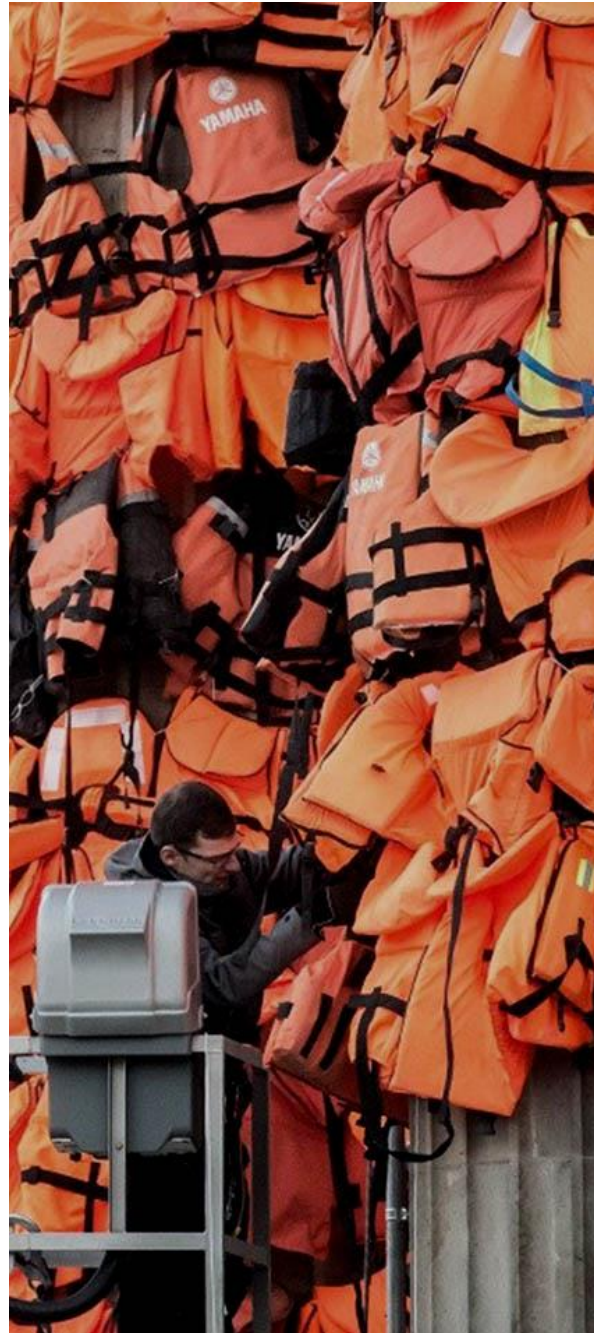
Y luego, a partir de esas miradas, y para revisar todas las miradas, las miradas de esas personas, viene alguien y te sacudidas.⁸

En este caso el artista chino y activista Ai Weiwei eligió Konzerthaus de Berlín, símbolo de la civilización occidental, queriendo destacar la contradicción de una “civilizada” Europa cubierta de cuerpos muertos.

El color naranja brillante de los salvavidas, ha quedado en nuestra visión como símbolo múltiple: símbolo tanto de la muerte, como de la esperanza, un símbolo de una política criminal y como recuerdo de las personas muertas.

Para el nombre de las personas que no hemos conocido, nombres que nunca vamos a saber porque no tuvieron la suerte que nosotros tuvimos.

⁸ TSALAPATIS, Thomas (2015), Periodico : I efimerida ton sintakton, Cuerpos en el tren



Ai Weiwei 2016

INTERPRETACIÓN PERSONAL

Lo que llamó mi atención para hacer esta comparación entre la obra de Abramović y los campamentos que amontonan los refugiados, es que en los dos casos los cuerpos de los humanos están totalmente expuestos, desnudos o no.

No voy a hablar de números porque ya sabemos de esa ola incontable que intenta llegar en las costas europeas persiguiendo algo mejor de lo que conocen, pero podemos hablar con palabras: ahogamiento, desarraigo y desesperación...

Abramović consiguió su meta y obtuvo con éxito el paso de un público obligado a sentimientos insólitos a los espectadores.

En el caso de los refugiados el artista es el gobierno de cada país que limita las fronteras dejando atrapadas miles de personas.

Un gobierno que pone medidas restrictivas y de disuasión contra los refugiados y los migrantes en Europa y los Balcanes, la vía principal hacia el norte de Europa, y los países en los que deseen establecerse.

Todos tememos de lo desconocido con otro nivel de importancia uno al otro.

La familiaridad que uno puede sentir hacia los refugiados es, mirando las imágenes, espontánea y directa, viendo la situación de las personas. Incluso si no ha participado en su ayuda, ha sentido un pellizco en su corazón.



Refugiados en fronteras 2015- 2016

iii. Bea Camacho, "Enclose 2005"- "Efface 2008" y los cuerpos enjaulados.

Bea Camacho nació en Philipinas en 1983, realizando sus estudios visuales y ambientales en la Universidad de Harvard.

Gran parte de su trabajo explora el campo de distancia y el tiempo.

Una de sus instalaciones se llama "Red Hats", 2004, que surge de su experiencia de haber vivido lejos de su familia desde la edad de once años. Mientras vivía en América, ha tejido gorros rojos para cada miembro de su familia en las Filipinas.

Los gorros se hicieron en diferentes tamaños y se enviaron en las Filipinas.

Otro proyecto "Distance Between Us", 2009, cada tejido en esta serie fue producido por el número de horas que ella necesitaba para viajar en avión de Manila

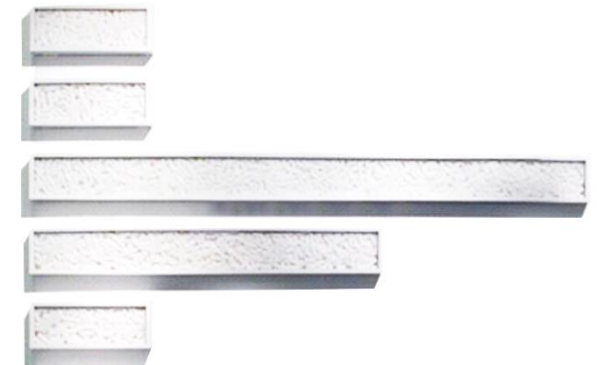
(donde vivía) a la ciudad donde cada uno de los miembros de su familia vivía. Cada uno de los cuadros representa cada miembro de su familia.

Las performance de Bea se tratan de las ideas del aislamiento, la protección, la seguridad y de dar forma a su entorno. Con el lenguaje corporal que está aplicando explica el significado del "desaparecer".

Desaparecer del mundo y encerrarse en tus temores. Un dismorfico corporal como consecuencia del aislamiento que ha sufrido.

En sus propuestas artísticas nos presenta un cuerpo con "limitada" movilidad, el mismo cuerpo que crea "ilimitadas" posibilidades de interpretar el mundo.

Ha aportado una interesante reflexión sobre cómo el cuerpo se relaciona con la arquitectura circundante. Trabaja a partir de sus propios límites físicos corporales, especialmente sobre la imposibilidad de escapar.



Red Hats 2004

Distance Between Us 2009



Enclose II 2010

Enclose 2005 - Efface 2008

A través de su primera performance *“Enclose”* en el Museo ICA (Institute of Contemporary Art, Boston, USA) aparece sentada en un rincón del museo y durante 11 horas, donde esta tejiendo y jugando con su condición corporal, mientras sufre en un estado emocional complicado de, como ella misma comenta, auténtico desconsuelo psíquico.

En realidad lo que Bea nos está comunicando es la seguridad que una persona se siente cuando está rodeada de algo, ese “algo” se puede expresar simplemente como un techo o como ella misma lo transmite, con la sensación de una envolvente. Toda su intención se puede comparar con lo que pasa en unos cuentos populares donde aparece la relación entre los conceptos del espacio y el cuerpo.

Así pasa en nuestro subconsciente, donde Caperucita Roja se define como un icono por la capa y capucha rojas, que por su propia tienda de campaña nómada que la protege del bosque, la separa y la distingue.



Esa prisión surge también en otros casos mitológicos, como el de la sirena ,cuyo juego que supone la diferencia como la afinidad con el cuerpo humano, como una vivencia muy cercana a una determinada prisión cargada de connotaciones simbólicas. Solo señalamos aquí como basa su funcionamiento nuevamente en el cuerpo, en su capacidad o incapacidad para dominar un territorio, en este caso el acuático o el terrestre.⁹

Dejando atrás en el análisis del trabajo de Camacho y en su segunda parte de la performance *“Efface”* explora temáticas parecidas en *“Enclose”* pero pone más énfasis en el espacio alrededor del cuerpo que se convierte en una parte integral de la obra, mientras su presencia desaparece lentamente en la arquitectura. Y sin metáforas nos presenta, con crudeza, lo que realmente produce la cárcel en las personas que encierre. Así ella juega entre el disfraz y la ocultación desde el punto de vista argumental asociado a valores de bueno y malo, de miedo o protección. Atrapa su cuerpo dentro de un espacio que, en realidad, es su propio cuerpo. Como una bolsa que adopta la forma de su contenido, donde ese interior es espacio y cuerpo simultáneamente.

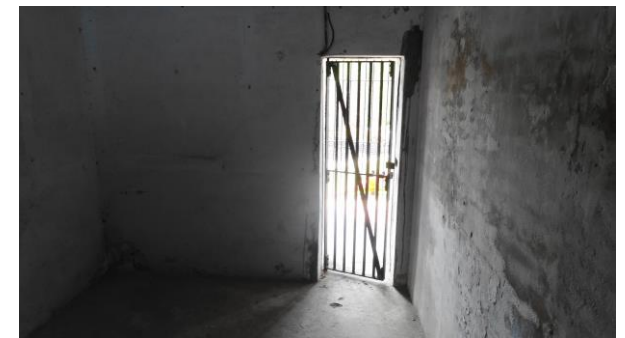
⁹ CABANELLAS, Isabel - ESLAVA, Clara – DELGADO, Manuel (2005), *Territorios de la infancia : diálogos entre arquitectura y pedagogía*, España, Graó



Esa performance nos lleva al concepto arquitectónico de la jaula, un concepto que tiene que ver con el recinto que encierra a alguien, que siempre puede ser visto desde el exterior, pero ese exterior resulta ser esencial para la existencia de la jaula, porque siempre tiene que haber alguien que encierre y controle la jaula o lo que es lo mismo, la vida.

Toda jaula nos remite a una caja construida con listones de madera, mimbres o alambres, colocados a cierta distancia unos de otros. Una forma arquitectónica que asegura el encierro de alguien, pero que solamente garantiza el encierro del enjaulado, mediante una red perimetral suficientemente tupida que, al mismo tiempo, permita la visibilidad. Así, en la propia fragilidad de la jaula reside su contundencia como forma arquitectónica.

La realidad de la cárcel, la aceptemos o no, está basada en la sencillamente forma de la privación de la libertad.



unknown

Como norma general, la jaula implica la respuesta a un peligro que procede de quien se encuentra encerrado en ella, ya sea un animal o un ser humano. Pero la situación puede invertirse de manera que la jaula pase a ser un instrumento defensivo o de protección frente a algo hostil.

En su libro *“Los viajes de Gulliver”* en 1726, Johnathan Swift, describe la morfología de las jaulas donde se encuentra su protagonista. La jaula será, por tanto, la respuesta inmediata a la posibilidad de vivir en “libertad” en ese mundo que sin ella, pone en peligro su fragilidad.¹⁰

Las diferencias apreciables de tamaño, que nos enfrentamos en la naturaleza entre los seres humanos, son frecuentes entre los animales y el hombre. La necesidad de enjaular un animal, procede de la necesidad de preservar en su integridad física el mundo de los humanos.

Las diferencias apreciables en la naturaleza del tamaño, entre los seres humanos, son frecuentes entre los animales y el hombre.

¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio (2003), *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, España, Siruela.

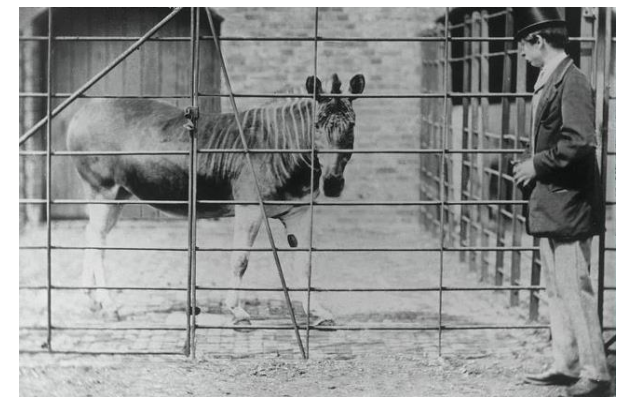
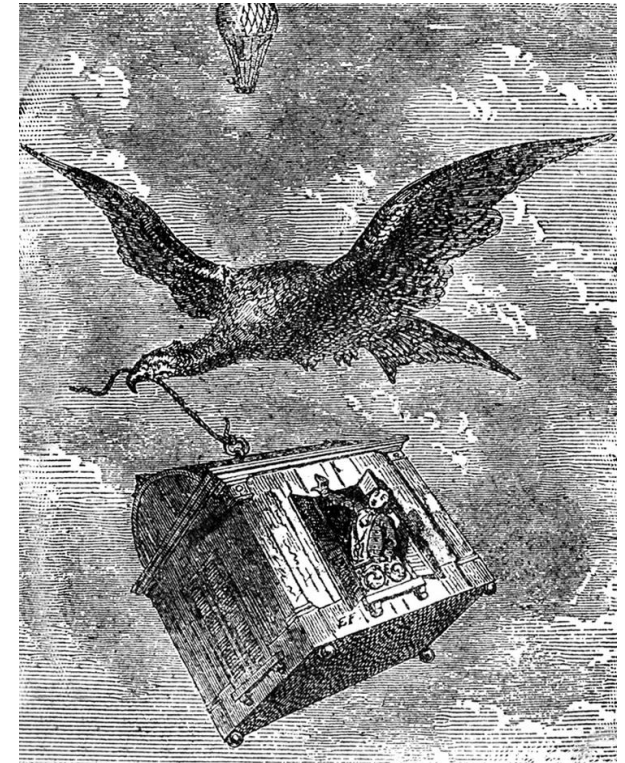


Ilustración del libro *“Los viajes de Gulliver”* 1726
London zoo

La necesidad de enjaular un animal, para preservar la integridad física, en el mundo de los humanos responde a un impulso ancestral, y está presente en cualquier cultura, ya sea está presente en cualquier cultura tanto primitiva como contemporánea.

La decisión de enjaular a seres humanos tendría entonces que ver con la constatación de su peligrosidad o anormalidad en el contexto social en que viven, y en esto no sería muy distinta de la decisión de enjaular animales.

Pero la utilización de la jaula como método punitivo, de castigo a los delincuentes, responde a un pensamiento social mucho más complejo e históricamente antiguo.

Sin embargo, el concepto contemporáneo de cárcel y la arquitectura de la celda carcelaria no coinciden exactamente con lo que venimos considerando una jaula, aunque tengan muchas cosas en común.

La jaula no siempre es un instrumento punitivo aunque en el caso de los seres humanos es difícil encontrar casos en que no lo sea.

Es un mecanismo de transformación de los individuos cuya primera norma es el aislamiento con el mundo exterior.¹¹

¹¹. MUÑOZ, María Teresa (2013), Jaulas y trampas-Escritos sobre arquitectura y arte.2000-2012, España, LAIMPRESSA CG



World-wide Milonga 2009

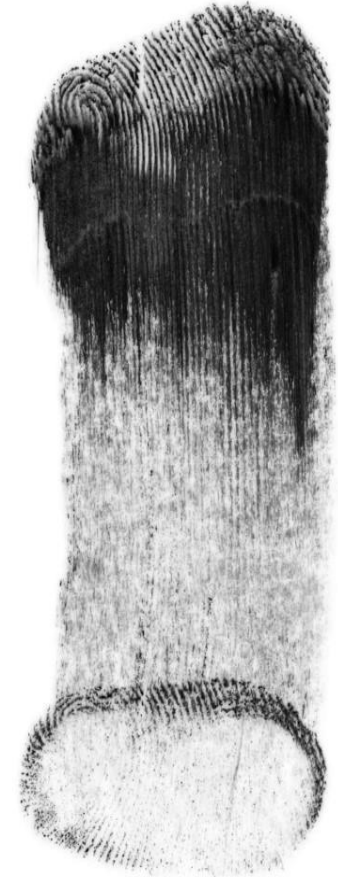
INTERPRETACIÓN PERSONAL

Se puede decir que lo que Bea Camacho intenta a expresar en sus actuaciones que la jaula es un mecanismo de transformación de los individuos cuya primera norma es el aislamiento. Ése aislamiento debe constituir un órgano positivo de la reforma de una persona y de los sentimientos que provoca al transgresor, poniéndole frente de su acto y aprendiendo a rechazarlo.

En la situación de Bea, en la primera de sus dos actuaciones el tejido se traduce como protector para ella, dentro de toda su soledad le da seguridad y la protege.

En su segunda obra, el tejido alrededor de su cuerpo se puede traducir como las paredes de una cárcel y como esas personas encerradas desaparecen de la sociedad.

El procedimiento de tejer nos transmite el acto de la persona que la pone, paradójicamente, en la celda carcelaria. Es como decir que ella misma se está construyendo su propia cárcel.



Kate McQuillen 2015

